



Ελληνική Ένωση Κριτικών Θεάτρου και Παραστατικών Τεχνών

# Παραστατικές Τέχνες στον 21<sup>ο</sup> αιώνα

## Σύγχρονες Πρακτικές και Νέες Προοπτικές

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΕΥΗ ΠΡΟΥΣΑΛΗ



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΕΥΡΑΣΙΑ

**Παραστατικές Τέχνες στον 21<sup>ο</sup> αιώνα  
Σύγχρονες Πρακτικές και Νέες Προοπτικές**

**Performing Arts in the 21<sup>st</sup> century  
Current Practices and Future Prospects**

Ελληνική Ένωση Κριτικών Θεάτρου και Παραστατικών Τεχνών

Επιμέλεια: Εύη Προύσαλη

Στοιχειοθεσία-σελιδοποίηση: Νικήτας Αλιφέρης

Σύνθεση εξωφύλλου: Νικήτας Αλιφέρης

Ημερομηνία Έκδοσης: Ιούνιος 2023

Date of Publication: June 2023

ISBN: 978-618-5439-94-1

COPYRIGHT: © Βιβλιοθήκη Ι.Δι.Σ., ΕΛ.Ε.Κ.ΘΕ.Π.ΤΕ & Εκδόσεις Ευρασία

(Eurasia Publications – An imprint of Eurasia 1618 lc)

Με την επιφύλαξη για την άσκηση κάθε νόμιμου δικαιώματος. Απαγορεύεται οποιασδήποτε μορφής αντιγραφή ή αναπαραγωγή μέρους ή όλου του βιβλίου χωρίς την έγγραφη άδεια του εκδότη και της επιμελήτριας του τόμου.

Εκδόσεις Ευρασία  
Ομήρου 47, 10672 Αθήνα  
Τηλ.: 210 3614968, Φαξ: 210 3613581  
Email: [info@eurasiabooks.gr](mailto:info@eurasiabooks.gr)  
[www.eurasiabooks.gr](http://www.eurasiabooks.gr)

Eurasia Publications  
47 Omirou Street, 10672 Athens, Greece  
Tel.: +30 210 3614968, Fax: +30 210 3613581  
Email: [info@eurasiabooks.gr](mailto:info@eurasiabooks.gr)  
[www.eurasiabooks.gr](http://www.eurasiabooks.gr)

Ελληνική Ένωση Κριτικών Θεάτρου  
και Παραστατικών Τεχνών  
Πειραιώς 206, 17778 Ταύρος  
Email: [info@greektheatre critics.gr](mailto:info@greektheatre critics.gr)  
<https://www.greektheatre critics.gr/>

Hellenic Association of Theatre  
and Performing Arts Critics  
Pireos 206, 17778 Tauros, Greece  
Email: [info@greektheatre critics.gr](mailto:info@greektheatre critics.gr)  
<https://www.greektheatre critics.gr/>

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΝΩΣΗ ΚΡΙΤΙΚΩΝ ΘΕΑΤΡΟΥ ΚΑΙ ΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

# ΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ ΣΤΟΝ 21<sup>ο</sup> ΑΙΩΝΑ

## ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΝΕΕΣ ΠΡΟΟΠΤΙΚΕΣ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΕΥΗ ΠΡΟΥΣΑΛΗ



ΑΘΗΝΑ 2023

ΕΚΔΟΣΕΙΣ **ΕΥΡΑΣΙΑ**

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

---

<b>ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ</b>	<b>VIII</b>
Σάββας Πατσαλίδης Προλεγόμενα - Το θέατρο σε κρίση και υπό κρίση	ix
Εύη Προύσαλη Η <i>Θηλιά</i> και το <i>Άπειρο</i> των Παραστατικών Τεχνών	xvii
<b>ΕΝΟΤΗΤΑ 1 – ΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ: ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΟ ΣΥΓΚΕΙΜΕΝΟ</b>	<b>1</b>
Ενότητα 1- Περιλήψεις	2
Δανάη Θεοδωρίδου PUBLIC/ING Από τη διάδραση και τη συμμετοχικότητα στη συνδιαμόρφωση του δημόσιου χώρου	6
Άννα-Μαρία Ιακώβου Μεταξύ οικονομίας και αισθητικής. Το «έλασσον» θέατρο στη μετα-covid εποχή	13
Ματίνα-Ιωάννα Κυριαζοπούλου Παράσταση και δημοκρατία στη σκέψη του Jacques Rancière: Από τη θεατροκρατία στον χειραφετημένο θεατή	18
Χριστιάνα Μόσχου Από το πολιτικό στο συμμετοχικό θέατρο	24
Αγγελική Πούλου, Ελένη Τιμπλαλέξη Μετά το μετα-: ένα μανιφέστο	31
Εύη Προύσαλη Γιατί κάνουμε τέχνη; Η κοινωνική επιτελεσματικότητα των Παραστατικών Τεχνών, η «αισθητική της ευθύνης» και οι Νευροεπιστήμες	39
Αύρα Σιδηροπούλου Δέκα Εντολές για το Θέατρο του 21 <sup>ου</sup> Αιώνα. Μεγάλες Προσδοκίες και Μικρά Παράπονα ενός 'Υποψιασμένου' Θεατή	48
Ακτίνα Σταθάκη Από το Black Arts Movement στο Black Lives Matter	54
Μαρία Χαμάλη Αμφισβητώντας τα εθνικά αφηγήματα στην Κύπρο: <i>Out of necessity/Περιμένοντας τον Γκοντό</i>	58
<b>ΕΝΟΤΗΤΑ 2 – ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ</b>	<b>67</b>
Ενότητα 2- Περιλήψεις	68
Μαρίνα Αθανασίου-Τάκη Η χρήση της Κυπριακής διαλέκτου ως σκηνοθετική επιλογή στον 21 <sup>ου</sup> αιώνα	69
Χριστίνα Παλαιολόγου, Βασιλική Χρυσοβιτσάνου Η ιδιοποίηση του έργου τέχνης: από τη χρήση στην κατάχρηση συμβόλων, θεμάτων και εικόνων	76
Σοφία Φελοπούλου Δραματική γραφή και α-δραματική παράσταση	84

<b>ΕΝΟΤΗΤΑ 3 – ΣΩΜΑ ΤΟΥ/ΤΗΣ PERFORMER – ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΟΙ ΚΩΔΙΚΕΣ</b>	<b>90</b>
Ενότητα 3- Περιλήψεις	91
Ιόλη Ανδρεάδη, Κορνηλία Πουλοπούλου Αρτώ και Νευροεπιστήμες	94
Αιμιλία Βάλβη Η έγκυος performer και το μεταιχμιακό σώμα	100
Γιάννης Λεοντάρης Η πρώτη ανάγνωση στην εποχή του hip-hop: ηθοποιός και λεκτική δράση	107
Έλλη Μερκούρη, Μαρία Ι. Κουτσούμπα Παραστατικές Τέχνες και Καλλιτέχνες με και χωρίς Αναπηρία: μια νέα ερμηνευτική προσέγγιση	113
Διονυσία Μπουζιώτη Σώματα, Μετασώματα και η Πανδημία της Απομόνωσης: <i>Μήδεια εκ των Έσω</i>	120
Πηνελόπη Χατζηδημητρίου Ο Ζωάνθρωπος Performer στην Εποχή της Πανδημίας: Το νέο μας κατοικίδιο;	127
<b>ΕΝΟΤΗΤΑ 4 – ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ ΚΑΙ ΜΕΤΑΔΡΑΜΑΤΙΚΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ</b>	<b>133</b>
Ενότητα 4- Περιλήψεις	134
Κωνσταντίνα-Αϊσέ Γιλμάζ Η αλληγορική διάσταση της κτηνοβασίας στο έργο του Ε. Άλμπι <i>Η Γίδα ή ποια είναι η Σύλβια</i> : Μεταμοντέρνα αγάπη ή διαστροφή;	138
Παναγιώτα Καλογεροπούλου Δραματουργίες προσωπικής εξιστόρησης. Σύγχρονη προσπάθεια εκδραμάτισης του αγώνα και της αγωνίας για εαυτό	143
Θεοδώρα Μάντζαρη «Είσαι άνθρωπος ή πράγμα;» Αντικείμενα-Ηθοποιοί και Ηθοποιοί-Αντικείμενα στην <i>Ευρυδίκη</i> της Sarah Ruh	148
Θάλεια Μπουσιοπούλου Η επέλευση του <i>Ίδιου</i> στο ρευστό τοπίο του 21 <sup>ου</sup> αιώνα: ο άνθρωπος ως υποκείμενο αλήθειας του Α. Badiou στη δραματουργία του W. Mouawad και του Π. Μάτεσι	155
Ελίνα Νταρακλίτσα Αναπαραστάσεις της ψυχικής φυλάκισης. Από τις <i>Οδύσσειες</i> της Arianne Mnouschine, στο <i>629 – Άνθρωποι σε κλουβί</i> του Mario Gelardi	161
Λίνα Ρόζη Η έννοια της χορικότητας και η ανάδειξη του πολιτικού στη σύγχρονη θεατρική γραφή	168
Μαρίσια Φράγκου Επισφάλεια και σύγχρονη δραματουργία: το γυναικείο πένθος στα <i>Girls and Boys</i> του Dennis Kelly και <i>salt.</i> της Selina Thompson	175
Μάριος Χατζηπροκοπίου Σκηές του Νόμου, Performance της Παράνοιας. <i>Τα Απομνημονεύματα</i> του Προέδρου Schreber ως Επιτελεστική Πράξη	182

<b>ΕΝΟΤΗΤΑ 5 – ΣΚΗΝΙΚΗ ΟΨΗ</b>	<b>189</b>
Ενότητα 5- Περιλήψεις	190
Χριστίνα Θανάσουλα	
«Ζωγραφίζοντας» τη σκηνή με φως –ως κλέπτης εν νυκτί– κρατώντας στα χέρια ξεραμένα πινέλα: ο θεατρικός φωτισμός στην Ελλάδα την πρώτη 20ετία του 21 <sup>ου</sup> αιώνα	191
Αργύρης Θέος	
Συμβολή της καθ’ ημάς ζωγραφικής στον σχεδιασμό φωτισμών για περίοπτες σκηνές	198
Μαρία Κονομή	
Χαρτογραφώντας τη σύγχρονη σκηνογραφία στο διευρυμένο πεδίο: θεωρητικό πλαίσιο και νέες κατευθύνσεις	205
<b>ΕΝΟΤΗΤΑ 6 – ΕΠΙΤΕΛΕΣΕΙΣ ΚΑΙ ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΧΩΡΟΣ</b>	<b>213</b>
Ενότητα 6- Περιλήψεις	214
Τζωρτζίνα Κακουδάκη	
Η θεραπευτική δύναμη της Ουτοπίας	216
Αναστασία Πολυχρονίδου	
Επάνοδος στην πόλη: η αναδιοργάνωση της διάδρασης στον δημόσιο χώρο στη μετα-κορωνοϊό εποχή	222
Άννα Τζάκου	
Προς Αναζήτηση Ορίζοντα: Ο Δημόσιος Χώρος ως Μυθικό Ονείρεμα του Παρόντος	232
Φίλιππος Χάγκερ	
Ιστορία τώρα, ιστορία ξανά: επιτέλεση, δημόσιος χώρος και η πολιτική του χρόνου	242
<b>ΕΝΟΤΗΤΑ 7 – ΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ ΣΤΗΝ ΨΗΦΙΑΚΗ ΕΠΟΧΗ</b>	<b>249</b>
Ενότητα 7- Περιλήψεις	250
Αικατερίνη Δελικωνσταντινίδου	
Κριτικοί στοχασμοί περί του ψηφιακού θεάτρου (1990-2020)	252
Ναταλία Κατσού	
Το θέατρο άνευ χώρου ή η υπερδομή της εικονικής σκηνής	259
Μαρία Ριστάνη	
Θεατές-Ακροατές: η περίπτωση του <i>headphone theatre</i> και το <i>Remote</i> παράδειγμα των <i>Rimini Protokoll</i>	267
Κωνσταντίνος Σουλτάνης	
Ψηφιακό θέατρο και θέαση: Η ανάδυση του «μετα-θεατή»	274
Ζωρζίνα Τζουμάκα	
Το ζωντανό και η κονσέρβα	279
<b>ΕΝΟΤΗΤΑ 8 – ΑΡΧΑΙΟ ΔΡΑΜΑ: ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΣΚΗΝΙΚΕΣ ΓΡΑΦΕΣ</b>	<b>285</b>
Ενότητα 8- Περιλήψεις	286
Κατερίνα Αρβανίτη	
Μορφικές επιβιώσεις σε σύγχρονα σκηνικά συμφραζόμενα: Η σκηνοθεσία των <i>Περσών</i> του Αισχύλου από τον Άρη Μπινιάρη (2017) και τον Δημήτρη Λιγνάδη (2020)	288

Σιμόνη-Μαρία Γκολούμποβιτς Ο από μηχανής θεός στον 21 <sup>ο</sup> αιώνα: Σκέψεις με αφορμή δύο παραστάσεις του Ευριπίδειου <i>Ορέστη</i>	294
Χρυσάνθη Μήττα Η υφέρουσα ειρωνεία των <i>Ικετίδων</i> του Ευριπίδη. Η σκηνική μεταφορά τους από το Εθνικό Θέατρο και τον ΘΟΚ (2019)	299
<b>ΕΝΟΤΗΤΑ 9 – ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΣΚΗΝΗ - ΝΕΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ</b>	<b>308</b>
Ενότητα 9- Περιλήψεις	309
Έλενα Βισέρη, Νίκη Νικονάνου «Αν δεις μόνο πέτρες, καμάρες και πόρτες, νομίζω δεν έχει καμία αξία»: μια συμμετοχική θεατροπαιδαγωγική παρέμβαση για την ερμηνεία της πολιτιστικής κληρονομιάς	313
Ελένη Γεωργίου 21 <sup>ος</sup> αιώνας: Το ελληνικό θέατρο μπροστά στην οικονομική και την υγειονομική κρίση	322
Μενέλαος Καραντζάς «Ούτε καλύτερα, ούτε χειρότερα, καμιά αλλαγή». Οι ευτυχημένες μέρες εκπαίδευσης των ηθοποιών στην Ελλάδα	329
Σπύρος Κατσαραπίδης Αναλύοντας το τραύμα του Ελληνικού Εμφυλίου: νέες θεατρικές πρακτικές στον 21 <sup>ο</sup> αιώνα	337
Ίλια Λακίδου Από το θέατρο στον θεατρικό πολυχώρο: οικονομικά και καλλιτεχνικά αποτελέσματα του αθηναϊκού θεατρικού πληθωρισμού	344
Βαλεντίνα Μιχαήλ, Αικατερίνη Δήμα Η συμβολή της Δραματικής Τέχνης στην Εκπαίδευση ομάδων έγκλειστων ενηλίκων στην ανακατεύθυνση του επαγγελματικού τους προσανατολισμού: τα βιωματικά εργαστήρια στα Καταστήματα Κράτησης της Αργολίδας	354
Ζαφείρης Νικήτας Θεατρικές γραφές στην post-Grexit εποχή. Το studio συγγραφής του Εθνικού Θεάτρου (2015-2018)	361
Λεωνίδας Παπαδόπουλος <i>Νόσος και άκος</i> . Το θέατρο στην εποχή του covid-19	367
Μαριαλένη Σολδάτου Φιλοξενία και διαπολιτισμικότητα στην ελληνική σκηνή του 21 <sup>ου</sup> αιώνα	371
Έλενα Σταματοπούλου Το θέατρο στα χρόνια της κοινωνικής αποστασιοποίησης. Ένας αναστοχασμός και τρεις προτάσεις	378
<b>ΕΝΟΤΗΤΑ 10 – ΧΟΡΟΣ - ΧΟΡΟΘΕΑΤΡΟ</b>	<b>385</b>
Ενότητα 10- Περιλήψεις	386
Ερμίνια Αποστολάκη, Μιράντα Βατικιώτη Επιτελεστικότητα και πρεκάριοι θεατές: η περίπτωση της ομάδας <i>Αμάλαμα</i>	389

Ροδιά Βόμβολου «Dare to stutter, dare to stammer»: Φωτίζοντας τον τρόπο (αυτο)προσδιορισμού των δραματουργών χορού στον 21 <sup>ο</sup> αιώνα	397
Στέλλα Δημητρακοπούλου Η αντιγραφή ως χορογραφική μέθοδος	404
Αναστάσιος Κουκουτάς Δραματουργία: Μια σχέση επί το έργον ή το έργο μιας σχέσης;	413
Ανδρονίκη Μαραθάκη Προτάσεις από χορευτ@ για τη διαχείριση ζωής σήμερα	419
Κατερίνα Ελ Ραχέμπ Πώς χορέψαμε σε απόσταση κατά την πανδημία: Η έννοια της παρουσίας στο επίκεντρο της υβριδικής πραγματικότητας	423
Παρασκευή Τεκτονίδου Η ποιητική τού μαζί και της δράσης	431
Άννα Τσίχλη-Μπουασσοννά Η δραματουργία της κίνησης: Μια μελέτη των παραστάσεων και των διαδρομών του <i>Κινητήρα</i> στην κρίσιμη δεκαετία 2010-2020	438
<b>ΕΝΟΤΗΤΑ 11 – ΜΟΥΣΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ - ΟΠΕΡΑ - ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ</b>	<b>446</b>
Ενότητα 11- Περιλήψεις	447
Μαρίνα Παπαδάτου Άρης Μπινιάρης: στον δρόμο για ένα θέατρο μέθεξης με ροκ μουσική υπόκρουση	449
Νίκος Πουλάκης Προς μία νέα (μουσ)οικολογία του κινηματογράφου: από τη ζωντανή επιτέλεση στον σύγχρονο ηχητικό σχεδιασμό	457
Δημοσθένης Φιστουρής Προβληματική για την πορεία της όπερας από τον 20 <sup>ο</sup> προς τον 21 <sup>ο</sup> αιώνα: ζητήματα σύνθεσης, αισθητικής και διαχείρισης στη βιομηχανία της όπερας	463
<b>ΕΝΟΤΗΤΑ 12 – ΠΡΟΣΛΗΨΗ, ΚΡΙΤΙΚΗ ΚΑΙ SOCIAL MEDIA</b>	<b>472</b>
Ενότητα 12- Περιλήψεις	473
Νίκος Γιαλελής Διαμεσολάβηση του θεάτρου στην Ελλάδα και διαδίκτυο: νέα είδη λόγου περί του θεάτρου και νέες πρακτικές	475
Ιφιγένεια Καφετζοπούλου Θέατρο και Social Media	483
Ναταλί Μηνιώτη Ελένη Βαροπούλου: μια κριτικός του μέλλοντος	490
Αντωνία Πιτσιλού Η πρόσληψη των Αισχύλειων <i>Περσών</i> από το ελληνικό θεατρικό κοινό του 21 <sup>ου</sup> αιώνα: οι περιπτώσεις των D. Gotscheff, Γ. Μαρκοπούλου και Δ. Λιγνάδη	497



<b>ΕΝΟΤΗΤΑ 13 – ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ</b>	<b>504</b>
Ενότητα 13- Περιλήψεις	505
Γεωργία Δημοπούλου, Δημήτρης Ζαπάντης Η διαχείριση του πολιτιστικού πλούτου από τη θεωρητική πλαισίωση στην πρακτική εφαρμογή	507
Ειρήνη Πολυδώρου Covid-19 και η δημόσια χρηματοδότηση του θεάτρου στην Ελλάδα. Μια σύγκριση με τα διαθέσιμα ευρωπαϊκά δεδομένα	514
Ελευθερία Ράπτου Θεατρικά τοπία και σύγχρονη περιφερειακή πολιτική για τον πολιτισμό	522
Μανώλης Σειραγάκης Στενή περιφέρεια που απομακρύνεται από το κεφάλι: το αλλοπρόσαλλο σώμα τής θεατρικής ζωής στην Ελλάδα	528
<b>ΕΝΟΤΗΤΑ 14 – ΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ ΚΑΙ ΝΕΑΝΙΚΟ ΚΟΙΝΟ</b>	<b>535</b>
Ενότητα 14- Περιλήψεις	536
Μαρία Δημάκη-Ζώρα <i>Έξι πρόσωπα (για παιδιά και εφήβους) ζητούν συγγραφέα:</i> Η ελληνική δραματουργία για ανήλικους θεατές και οι προκλήσεις του 21 <sup>ου</sup> αιώνα	538
Αιμιλία Καραντζούλη Ο επαναπροσδιορισμός του ‘εδώ’ και του ‘τώρα’ στο νεανικό κοινό της νέας εποχής	544
Αγγελική Τομαρά, Ελένη Χατζηγεωργίου Εφαρμοσμένο θέατρο για εφήβους: Το παράδειγμα της Σοφίας Βγενοπούλου	552
<b>ΕΝΟΤΗΤΑ 15 – ΑΠΟΨΕΙΣ, ΟΨΕΙΣ, ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΜΕΤΑΞΥ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΠΡΑΞΗΣ</b>	<b>560</b>
Ενότητα 15- Περιλήψεις	561
Βάιος Φ. Καμινιώτης Η επανάκαμψη της θεατρικής παράδοσης	564
Γεωργία Κανελλοπούλου, Σπύρος Μπέτσης Το ensemble της κοινωνικής αποστασιοποίησης	570
Δέσποινα Κορεντίνη Θεατρική Κριτική και Διαδικτυακή Επικοινωνία	575
Μοσχούλα Κύρη Ο επαναπροσδιορισμός της σχέσης των ανθρώπινων και των μη ανθρώπινων όντων. Η περίπτωση της performance <i>The Others</i> της Rachel Rosenthal	581
Ιωάννα Λιούτσια Ψηφιακές επιτελέσεις τον καιρό της πανδημίας: η περίπτωση της performance <i>Γοργόνες ή Θάνατος είναι να μην μπορείς ν’ αγγίξεις τον άλλον</i>	587
Χρήστος Προσύλης Ανιχνεύσεις της θεωρητικής πρακτικής και φιλοσοφίας της μεθόδου υποκριτικής και σκηνοθεσίας Acting Code (Κώδικας Υποκριτικής), στις Παραστατικές Τέχνες και τον κινηματογράφο	592

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

---

Τόνια Τσαμούρη <i>Age Matters: Οι Τρεις Ψηλές Γυναίκες</i> του Edward Albee	596
<b>ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ</b>	<b>603</b>

# ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

## ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΕ ΚΡΙΣΗ ΚΑΙ ΥΠΟ ΚΡΙΣΗ

Σάββας Πατσαλίδης

Πρόεδρος της Ελληνικής Ένωσης Κριτικών Θεάτρου και Παραστατικών Τεχνών

**Η** Ελληνική Ένωση Κριτικών Θεάτρου και Παραστατικών Τεχνών ιδρύθηκε το 2016 με στόχο τη συγκέντρωση κάτω από την ίδια στέγη των μάχιμων κριτικών θεάτρου της χώρας. Αυτή τη στιγμή, η Ένωση αριθμεί 30 μέλη. Εννοείται ότι καλωσορίζουμε κάθε ενδιαφερόμενο/η που πληροί τις προϋποθέσεις συμμετοχής, όπως αυτές δηλώνονται στο καταστατικό του σωματείου.

Στόχος της Ένωσης είναι η ενίσχυση του διαλόγου ανάμεσα στην καλλιτεχνική κοινότητα και την κοινότητα των κριτικών, δηλαδή ανάμεσα στους πρακτικούς από τη μια και τους θεωρητικούς και κριτές του θεάτρου από την άλλη, όψεις του ίδιου νομίσματος, όψεις που συμπορεύονται ασταμάτητα αιώνες τώρα, από την αρχή, από τότε που ο Αριστοτέλης συνέταξε το πρώτο θεωρητικό πόνημα για το θέατρο με αποδέκτες τους καλλιτέχνες του θεάτρου. Και το γεγονός ότι επιλέξαμε για το πρώτο μας μεγάλο συνέδριο το συγκεκριμένο θέμα είναι γιατί πιστεύουμε ότι, αφενός είναι μια ουσιαστική όσο και αναγκαία παρέμβαση στη διαμόρφωση των παραπάνω σχέσεων, αφετέρου είναι ένα θέμα που ενδιαφέρει όλους, παλαιότερους και νεότερους, καλλιτέχνες και μελετητές/κριτικούς, προσφέροντάς τους άφθονη τροφή για σκέψη και προβληματισμό, σε μια ιστορική στιγμή-καμπή, κατά την οποία το θέατρο δοκιμάζεται ποικιλοτρόπως και εντόνως σε όλα τα επίπεδα, οικονομικά, ηθικά, λειτουργικά, ιδεολογικά, κοινωνικά, εθνικά, επικοινωνιακά. Θεωρούμε ότι τώρα είναι η πιο κατάλληλη στιγμή να αφουγκραστούμε και να αξιολογήσουμε τις δονήσεις που σείουν, συθέμελα, τις βασικές αρχές του, αλλά και τις αρχές της ίδιας της κριτικής σκέψης και πράξης.

Ζούμε σε μια μεταβατική περίοδο, όπου τα θεατρικά ζητούμενα είναι πολύ περισσότερα από τα κρατούμενα. Ας μην μας ξεγελά ο όγκος των ετήσιων παραστάσεων (αναφέρομαι προφανώς στην περίοδο πριν από την πανδημία). Χωρίς να ισχυρίζομαι ότι απουσιάζουν οι ποιότητες, πιστεύω πως οι 1000 και οι 1500 παραστάσεις ετησίως είναι πιο πολύ δείγμα ή, αν προτιμάτε, αποτέλεσμα της αγωνίας των καλλιτεχνών να δηλώσουν παντί τρόπω το παρών τους στην αγορά, μια αγορά αμείλικτη και ψυχοφθόρα,

που διαρκώς ζητά νέα προϊόντα, νέα ονόματα, νέες ιδέες για νέες πωλήσεις. Μια αγορά όπου όλα είναι υποταγμένα στο cult της ευπώλητης νεότητας. Εξού το ολοένα και πιο κυκλωτικό και σαρωτικό ρεύμα της αναπόφευκτης ανακύκλωσης και των αναφομοιώτων δανείων. Βέβαια, δεν πρόκειται για κάτι πρωτόγνωρο.

Από την εποχή του χαλκού, ο άνθρωπος όλο και ανακυκλώνει τις ίδιες τις κατακτήσεις του, ενίοτε με αγάπη και δημιουργικό οίστρο και ενίοτε με διάθεση να τις κατακρημνίσει ή να τις ελέγξει ή απλά και παθητικά να τις αντιγράψει. Το ότι η ανακύκλωση άρχισε να γίνεται μέγα θέμα συζήτησης στα χρόνια της Πρώτης Βιομηχανικής Επανάστασης οφείλεται στο γεγονός ότι, τότε ακριβώς, μπήκε δυναμικά στη ζωή του ανθρώπου η εξελιγμένη και ταχύτατη μηχανή που του έδινε αυτή την αναπαραγωγική δυνατότητα. Έκτοτε, η ιστορία έχει δείξει πως όσο ταχύτερη και ογκωδέστερη είναι η (ανα)παραγωγή προϊόντων τόσο πιο πολύ συμπιέζονται οι τιμές προς τα κάτω, με τους διαχειριστές του πολιτισμού να αγοράζουν και να 'νομιμοποιούν' ό,τι είναι πιο φτηνό (και γρήγορο). Όλα αποκτούν την τιμή τους, η οποία αναπροσαρμόζεται ανάλογα με τις τάσεις της αγοράς.

Το ότι συζητούμε, ειδικά σήμερα, τόσο πολύ το φαινόμενο της καλλιτεχνικής ανακύκλωσης είναι γιατί η ταχύτητα με την οποία κινούνται τα πάντα είναι τόσο εντυπωσιακά μεγάλη που συρρικνώνει, ολοένα και περισσότερο, τα περιθώρια στον άνθρωπο-καλλιτέχνη να στοχαστεί, να φιλοσοφήσει, να σκεφτεί νηφάλια και να πειραματιστεί επί της ουσίας των πραγμάτων, προκειμένου να παραγάγει έργο πρωτότυπο. Δεν διαθέτει, πλέον, αυτή την 'πολυτέλεια' της αναμονής, της έρευνας, της δοκιμής και της βραδυπορίας. Η πραγματικότητα τον αναγκάζει να τρέχει ασθμαίνοντας για να προλάβει τη ζωή η οποία διαρκώς ανα-διαμορφώνεται, ανα-δημιουργείται, ανα-παράγεται, ανα-μεταδίδεται, ανα-τυπώνεται. Μια ζωή βασανιστικά και πεισματικά *remixed, recycled* και *remade*.

Οπότε, έρχεται και το εύλογο ερώτημα: μήπως τελικά βρισκόμαστε μπροστά σε μια *κουλτούρα εξάντλησης*, όχι μόνο των φυσικών πόρων, αλλά κυρίως των πνευματικών; Μήπως έχουν δίκιο οι μεταμοντέρνοι, που διατείνονται ότι δεν μπορεί πλέον να παραχθεί τίποτε άλλο πέρα από την παρασιτική χρήση των θησαυρών που υπάρχουν σε ένα μουσείο ή σε μια βιβλιοθήκη ή σε μια θεατρική παράδοση, ήτοι τίποτε πέρα από την αναπαραγωγή τεχνών λογικής εργοστασίου, τεχνών φτιαγμένων σύμφωνα με τη λογική της 'αναδάσωσης' στη θέση φυσικών δασών; Εάν ασπαζόμαστε αυτό το μεταμοντέρνο σκεπτικό, καλό είναι να έχουμε κατά νου και το εξής: ένα δέντρο που μεγαλώνει σε περιοχή αναδασωτέα είναι πολύ μικρότερο σε μέγεθος (επιστημονικά αποδεδειγμένο αυτό) σε σχέση με ένα δέντρο που μεγαλώνει σε φυσικό δάσος. Ας διερωτηθούμε, λοιπόν, κατά πόσο αφορά και το δάσος των τεχνών, ιδίως σήμερα, όπου όλοι τρέχουν να ανακυκλώσουν και να «ανα-δασώσουν» ό,τι είναι πιο διαθέσιμο και trendy.

Τα σημειώνω αυτά για να τονίσω ότι το θέατρο και η κριτική που το

συνοδεύει, βρίσκονται μπροστά σε πρωτόγνωρες προκλήσεις που δεν μπορούν (και δεν θα έπρεπε) να παραβλέψουν. Ηλίου φαεινότερο ότι έχουν ανάγκη από νέα οράματα, νέες σχέσεις, νέες ταυτότητες, νέο λόγο, νέες γραφές, νέες νοοτροπίες. Οι κοινωνικές δομές αλλάζουν, τα επικοινωνιακά και οικονομικά μοντέλα αλλάζουν, οι ταυτότητες αλλάζουν, οι ανθρώπινες σχέσεις με την τεχνολογία, επίσης αλλάζουν. Και προφανώς, και πολύ φυσιολογικά, αλλάζει και ο ίδιος ο θεατής. Η τεχνολογία έχει και τη δύναμη και τον τρόπο να δημιουργεί τον δικό της θεατή (και αναγνώστη). Το ίδιο και οι συνεχείς μετακινήσεις πληθυσμών, οι κλιματολογικές αλλαγές, οι μίξεις πολιτισμών κ.λπ. Εκ των πραγμάτων, το θέατρο και η κριτική καλούνται να διερωτηθούν σε ποιον θα απευθύνονται από δω και πέρα; Ποιος είναι αυτός ο, υπό διαμόρφωση, θεατής μετά τον μεταμοντερνισμό; Ή πώς φαντάζονται ότι θα είναι; Πού θα ζει και τι θα θέλει, άραγε; Ποιος θα είναι οι παραδόσεις του; Οι αγκυλώσεις του; Οι εμμονές του; Τα στερεότυπά του; Οι εθνικές 'σημαίες' του;

Είναι προφανές πως η παρουσία στις αίθουσες των θεάτρων του κόσμου μόνο των γνώριμων θαμώνων, των σαραντάρηδων και πενηντάρηδων (κυρίως), δεν αρκεί. Υπάρχει και μια νέα, επερχόμενη γενιά, εν πολλοίς αχαρτογράφητη και αλλιώτικη, η οποία περιμένει να ανεβάσει και να δει τον εαυτό της στη σκηνή και να κριθεί. Τούτο σημαίνει πως, το θέατρο και η κριτική πρέπει να φανταστούν τον εαυτό τους πώς θα είναι αύριο σε σχέση με αυτόν τον νέο κόσμο. Πρέπει να ξανασκεφτούν πώς θα προχωρήσουν και τι θα παραχωρήσουν ή θα διεκδικήσουν ή θα αντιπροτείνουν. Πολύ απλά: πρέπει να διερωτηθούν πώς θα συνεχίσουν να συνομιλούν με τα φιλοσοφικά, τα αισθητικά, τα οικονομικά και πολιτικά θέματα και ρεύματα της νέας εποχής. Απολύτως ωφέλιμες οι κατακτημένες βεβαιότητές τους, όμως οι εξελίξεις έχουν δείξει πως δεν αρκούν, πλέον. Οι αβεβαιότητες, όπως είπα, ολοένα και πυκνώνουν και πιέζουν το θέατρο, στο σύνολό του, να αναμετρηθεί μετωπικά με τις παραδόσεις που το διαμόρφωσαν, που σημαίνει μεταξύ άλλων να αναμετρηθεί με τα ίδια τα υλικά κατασκευής του, της οντολογίας και της κρίσης του. Να διερωτηθεί, εξ αρχής, τι είναι θέατρο; Τι είναι θεατρικότητα; Τι μίμηση; Τι αναπαράσταση; Τι είναι συμμετοχή; Τι σημαίνει δράση μέσα στις συνθήκες που έχει διαμορφώσει η οικονομική κρίση, η κλιματική αλλαγή, η οικονομία, το διαδίκτυο, η πανδημία, η πολιτική ορθότητα και κινήματα όπως το #metoo και Black Lives Matter; Όπως, επίσης, τι σημαίνει θεατρική γραφή; Τι άλλα μοντέλα δραματικής αφήγησης υπάρχουν, που πηγάζουν από ποικίλες παραδόσεις, τελετουργίες, πρακτικές; Ποιες συγγραφικές τεχνικές θα μπορούσαν, σήμερα, να καλύψουν με επάρκεια τα πεπραγμένα και τις ανησυχίες των ανθρώπων, πολιτών και κοσμοπολιτών, δυτικών και ανατολικών, βόρειων και νότιων; Σε ποιο βαθμό δημιουργικές δομές και απόψεις, εκτός του δυτικού παραδείγματος, θα μπορούσαν να εμβαθύνουν τις δημιουργικές μας προσπάθειες εδώ, στην Ελλάδα; Πώς θα μπορούσαν να εμπλουτιστούν

οι εκπαιδευτικές μας μέθοδοι διδασκαλίας της δημιουργικής γραφής; Πώς μελετούμε, διδάσκουμε και υποστηρίζουμε ή κρίνουμε κείμενα και απόψεις παραδόσεων που βρίσκονται στο περιθώριο του έγκριτου κανόνα, χωρίς να πέφτουμε στην παγίδα της προσάρτησης ή ‘τουριστικοποίησης’ ή ‘εξωτικοποίησής’ τους;

Με δυο λόγια: μπορεί οι εντός και οι πέριξ του θεάτρου να ξανασκεφτούν τα συστατικά του στοιχεία, τις γραφές του, τις φόρμες του, τις υποκριτικές του μεθόδους, την ηθική και την αισθητική του; Που πάει να πει, μπορούν να το βοηθήσουν να διαπλατύνει τόσο το δικό του εύρος αναζητήσεων όσο και τον ορίζοντα προσδοκιών του δέκτη; Μπορούν να το κάνουν πιο πλούσιο, κάνοντας έτσι και τους θεατές και τους κριτικούς πιο πλούσιους; Και εάν ναι, πώς θα το πετύχουν; Επί του πρακτέου, ποια θα μπορούσε να είναι η απάντηση; Μήπως κατεδαφίζοντάς το, όπως διατείνονται πολλοί θιασώτες της κουλτούρας της ακύρωσης; Μπορεί κανείς να απαλλαγεί από τα οποιαδήποτε ανεπιθύμητα κληροδοτήματα μέσα από τη διαγραφή τους;

Μετά από 40 περίπου χρόνια που μελετώ απόπειρες κατεδάφισης και εξαφάνισης, έχω καταλήξει στο εξής πολύ απλό συμπέρασμα: το υγιές και υποψιασμένο θέατρο, εκείνο το θέατρο που δεν φοβάται και που πιστεύει στον εαυτό του και στην αποστολή του, δεν κατεδαφίζει. Δεν διαγράφει την ιστορία του, ακόμη κι αν αυτή κρίνεται εντελώς ακατάλληλη σύμφωνα με τα τρέχοντα ήθη και τα έθιμα, τις τρέχουσες προσδοκίες και τα όνειρα της κοινότητας. Αυτοί που πραγματικά το αγαπούν και γνωρίζουν πώς γεννιέται και πώς μεγαλώνει, ξέρουν ότι η ιστορία όταν γράφεται δεν ξεγράφεται. Υπάρχει, εσαεί, για να μας διδάσκει και κατόπιν να διδάσκεται σωστά, κριτικά και ευεργετικά. Αλίμονο, εάν κάθε εποχή διέγραφε ό,τι κρίνει ως επιζήμιο ή ακατάλληλο γι’ αυτήν προκειμένου να τα κάνει όλα να συγκλίνουν με το δικό της αποδεκτό κέντρο (ιδεολογικό, αισθητικό, πολιτικό κ.λπ). Τότε, πολύ αμφιβάλλω εάν θα έμενε κάτι να πάρουμε ή να μάθουμε από το θέατρο, μιας και κάθε γενιά θα συζητούσε μόνο το δικό της θέατρο, το θέατρο μιας συγκεκριμένης και υποταγμένης στην ομοιομορφία ιστορικής στιγμής.

Στο δικό μου τουλάχιστον μυαλό, το έργο κάθε νέας γενιάς, είτε από κριτική είτε από πρακτική άποψη, είναι να αναδεικνύει την ‘άγρια’ γοητεία του θεάτρου, η οποία βρίσκεται στην αντίθεση ετερογένειά του κι όχι στην καθησυχαστική ομοιογένειά του. Και αυτό μπορεί να το επιτύχει προσθέτοντας και όχι αφαιρώντας ή καίγοντας επιλεκτικά παράταιρους ορόφους στο ήδη κατασκευασμένο και πολύχρωμο οικοδόμημά του. Προσθέτοντας ορόφους που θα το κάνουν να φαίνεται όλο και πιο ψηλό και γοητευτικό και, προφανώς, δημοκρατικό και ποικίλο μέσα από τις ιστορικές φάσεις και αντιφάσεις του. Και εάν δεν έχει την ικανότητα να προσθέσει ορόφους, τουλάχιστον μπορεί να μπει σε αυτό το οικοδόμημα και, όπως μου αρέσει συχνά να αναφέρω σε ποικίλα μελετήματά μου, να αλλάξει έπιπλα, κουρτίνες, πατώματα, καμιά φορά να του αλλάξει και τα φώτα,

προκειμένου να νιώθει πιο άνετα, να νιώθει «σαν στο σπίτι του». Αυτό, άλλωστε, δεν κάνουμε όταν επαναφέρουμε στη σκηνή τα μεγάλα κλασικά κείμενα; Δεν τα επαναφέρουμε ως ιδιοκτήτες, αλλά ως ένοικοι, δηλαδή ως χρήστες περιορισμένου χρόνου και χώρου. Τούτο σημαίνει ότι μπαίνουμε στον χώρο τους και επιχειρούμε με τις παρεμβάσεις μας να τα φέρουμε όσο γίνεται πιο κοντά μας, δοκιμάζοντας τις όποιες αλλαγές κρίνουμε σημαντικές, ώστε να συναντηθούν κάπου με τον ορίζοντα των προσδοκιών του νέου θεατή και φυσικά με τις δικές μας απαιτήσεις ως νέοι ενοικιαστές.

Όπως τα ίδια τα δραματικά πρόσωπα (βλ. Οιδίποδας, Μήδεια, Ληρ, Φάουστ, Μπλανς) αναζητούν εναγωνίως ένα σπίτι για να εγκαταστήσουν το Εγώ τους και τις ανησυχίες τους, έτσι κάνει κάθε νέα γενιά: αναζητά το δικό της θεατρικό σπίτι να τοποθετήσει τα δικά της Εγώ και τα δικά της όνειρα ή ακόμη και τους δικούς της εφιάλτες. Και καθώς προσπαθεί, είναι λογικό ο ενθουσιασμός να την οδηγεί να ευαγγελίζεται κατεδαφίσεις και εξαφανίσεις. Να θυμίσω τους Ντανταϊστές και τους Φουτουριστές, οι οποίοι δεν ήθελαν να αφήσουν τίποτα όρθιο. Εξύμνησαν τον απόλυτο μηδενισμό, οραματίστηκαν μια τέχνη εφήμερη που δεν θα αντέχει στον χρόνο, δεν θα αφήνει ίχνη πίσω της. Να θυμίσω ακόμη την επίσης ενθουσιώδη Γενιά του '60 η οποία όχι μόνο ήθελε να αποτελειώσει καθετί παραδοσιακό στο θέατρο αλλά ήθελε και να απαγορεύσει την πρόσβαση στις αίθουσές του σε άτομα άνω των τριάντα ετών. Ασφαλώς, είμαι υπέρ των ρήξεων, γιατί η ρήξη δημιουργεί ρωγμές σε συμπαγείς κατασκευές και αφηγήσεις και οι ρωγμές με τη σειρά τους αποκαλύπτουν άγνωστα ή φιμωμένα ή περιθωριοποιημένα θέματα. Απλώς, ο υπερβολικός ενθουσιασμός ως προς τις ικανότητες κάθε νέας γενιάς να κατεδαφίσει ακυρώνοντας τις προηγούμενες αλήθειες και αξίες, καταλήγει με μαθηματική ακρίβεια σε αποτυχία. Τίποτα δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς παρελθόν. Και το θέατρο έδειξε, όλους αυτούς τους αιώνες, ότι ξέρει να επιλέγει τα υγιέστερα κομμάτια από κάθε «αντι-πρόταση» και «κατα-στροφή» και έτσι να ανανεώνεται, να προχωρά και να επιβιώνει μέσα από συνεχείς ελιγμούς και αναπροσαρμογές.

Το γνωρίζουμε όλοι, αλλά ας το επαναλάβω: το θέατρο δεν είναι κτηματολόγιο. Όποιος διεκδικεί χαρτιά απόλυτης κυριαρχίας/κτήσης μάλλον σε λάθος χώρο βρίσκεται και καλό είναι να ανακρούσει πρύμναν. Το θέατρο, όπως είπα πιο πάνω, δεν έχει ιδιοκτήτες αλλά ενοίκους οι οποίοι, εφόσον είναι ικανοί, το εμπλουτίζουν με τις δικές τους αλήθειες ή ψευδαισθήσεις, δεν έχει σημασία. Πάντοτε η ίδια ιστορία. Το θέατρο από την εποχή των κλασικών ζει συνεχώς σε μια κατάσταση κρίσης και (ανα)προσαρμογής. Ουδέποτε ακινητοποιήθηκε, ουδέποτε πέρασε σε κάποια νεκρή ζώνη. Πάντα αφουγκραζόταν τον περίγυρο και έπραττε αναλόγως, ακόμη και κάτω από τη σκιά συντηρητικών καθεστώτων.

Αυτό, εν τέλει, είναι το θέατρο και η περί θεάτρου γραφή: μια



ριψοκίνδυνη άσκηση ανα-γεννήσεων και 'κατα-στροφών' εδώ και τώρα. Μια αέναη ανα-σύνταξη, ανα-προσαρμογή. Μια ανα-κατανομή, ανα-βίωση. Μια ανα-κάλυψη, ανα-διατύπωση και, εν τέλει, ανα-παράσταση. Ένα μεθυστικό παιχνίδι ζωής και θανάτου. Ένα σώμα σε κατάσταση μόνιμης φυγής και, παράλληλα, μόνιμης επανάληψης του εαυτού του. Διαρκώς υπό κρίση και σε κρίση. Δεν σταματά για κανέναν. Προχωρά κάθε βράδυ προς τον συμβολικό θάνατό του, την αυτο-καταστροφή του. Ό,τι μένει είναι μια ανάμνηση ή μια, κατά προσέγγιση, τεχνολογική αναπαραγωγή του. Και αυτό είναι το πρώτο εμπόδιο για την πράξη της κριτικής: να συνομιλήσει με ένα φάντασμα, που περίπου του λέει: «Τώρα με βλέπετε, τώρα όχι». Όπως το φάντασμα του βασιλιά Άμλετ, έτσι και το φάντασμα μιας παράστασης εμφανίζεται, επιτελεί και όποιος κατάλαβε, καλώς κατάλαβε. Το φευγαλέο θέαμα του πατέρα-βασιλιά πανικοβάλλει τον νεαρό πρίγκιπα Άμλετ, ο οποίος αντιδρά στο φάντασμα, ως καθαυτό γεγονός. Δεν θα μπορούσε άλλωστε να κάνει αλλιώς, να ισχυριστεί ότι δεν εμφανίστηκε. Αποδεχόμενος την ύπαρξη του φαντάσματος είναι και ο μόνος τρόπος να αποφασίσει κατά πόσο αξίζει να ζει ή να μη ζει. *To be or not to be*. Να αποφασίσει για το μέλλον της ψευδαίσθησης ή για την ψευδαίσθηση του μέλλοντος. Αυτό ακριβώς συμβαίνει και σε έναν κριτικό-θεατή. Σε κάθε ενεργοποίηση του προσφύματος 'ανα', που σημειώνεται πιο πάνω, η μοναδική βεβαιότητα είναι ότι το αμλετικό φάντασμα της σκηνής πάντα θα παραμένει «κάποιος, σαν κάποιος άλλος», και το καλύτερο που μπορεί να προσδοκά ένας κριτικός-θεατής είναι να έχει:

- μια καλή γωνία θέασης, όπως ο φαντάρος-σκοπός στον Άμλετ και ο ίδιος ο Άμλετ, ώστε να μπορεί να δει και να ακούσει καθαρά τι επιτελείται
- καλή μνήμη, ώστε να συμμαζέψει τα διάσπαρτα στοιχεία που του προσφέρει το φάντασμα και
- αμέσως μετά να βάλει σε μια λογική τάξη την παροδική (ακόμη και παράλογη) παρουσία και τη μοναδικότητά τους, με στόχο να πείσει με επιχειρήματα ένα άλλο φάντασμα, τον απόντα αναγνώστη, γιατί πρέπει να παρουσιαστεί στο ταμείο να πληρώσει για να δει τα φαντάσματα της σκηνής, όπως τα διαμόρφωσε η φαντασία του συγγραφέα και, εν συνεχεία, η φαντασία του σκηνοθέτη και του ηθοποιού.

Κάποια χρόνια πριν, ήταν σαφώς πιο εύκολη η επικοινωνία με το φάντασμα του αναγνώστη-δέκτη-θεατή, υπό την έννοια ότι ο κριτικός ήξερε περίπου ποιο ήταν το κοινό του, ποιοι τον διάβαζαν, ποιοι τον ακολουθούσαν. Υπήρχε μια, σχετική πάντα, ομοιογένεια (θρησκευτική, ιδεολογική, ταξική, οικονομική, εθνική κ.λπ). Όχι πια. Τώρα έχει να αντιμετωπίσει έναν δέκτη πιο ανεξάρτητο και ανένταχτο, πιο κοσμοπολίτη, μοναχικό, πιο δεκτικό στη διαφορετικότητα, πιο αδιάφορο σε ό,τι αφορά σε διακρίσεις του τύπου εθνικό και αλλότριο, εμπορικό και μη, έναν δέκτη

που δείχνει πως δεν έχει και τόσο ανάγκη τον κριτικό να τον ενημερώσει και να τον καθοδηγήσει, καθώς έχει στη διάθεση του λογής-λογής πηγές πληροφόρησης. Δεν είναι τυχαίο που αυτή τη στιγμή καμιά φωνή κριτικού δεν παίζει πια ιδιαίτερο ρόλο στη διαμόρφωση του διαλόγου κριτικής και θεάτρου. Καμιά αρμαθιά λέξεων κριτικού δεν είναι σε θέση να παραβγεί των αστεριών και των δικαιωματιστών, οι οποίοι πολλές φορές είναι διάφοροι τύποι των κοινωνικών δικτύων, που μπορεί και να μην έχουν καμιά σοβαρή σχέση με την τέχνη του θεάτρου, όμως, με τις παρεμβάσεις τους αυτοανακηρύσσονται ‘σοβαροί’ εκπρόσωποι συλλογικότητας και καταναλωτών ευκολίας. Τι άλλο εκτός από ‘ήττα’ του καλού θεάτρου είναι το γεγονός ότι όλο και περισσότεροι θίασοι καταφεύγουν σε κολακευτικές αναρτήσεις που προφανέστατα γράφτηκαν από άτομα που μπορεί και να μην είδαν καν την παράστασή τους.

Ως έχει η κατάσταση, κάθε ειδική/κοινωνική/πολιτιστική ομάδα έχει, πλέον, και την περσόνα ή τις περσόνες της. Η μόδα των *influencers* έχει πάρει θέση πλοηγού στις επιλογές των ανθρώπων. Και το θέατρο που θέλει να φέρει κοντά του και τους νέους (κυρίως), σιγά-σιγά, περνά δυστυχώς και αυτό ανάμεσα στα αντικείμενα του *Internet influencer marketing*. Τα οικονομικά δεδομένα, όπως αυτά διαμορφώνονται, δεν αφήνουν πολλά περιθώρια επιλογής, μας λένε οι ειδικοί. Τα *Influencer Campaigns* απλούστατα αποφέρουν, σαφώς, καλύτερα αποτελέσματα τόσο σε επίπεδο απήχησης όσο και πωλήσεων, από οποιεσδήποτε άλλες διαφημιστικές μεθόδους. Και ο λόγος απλός, μας εξηγούν.

Το κοινό (κυρίως το πιο νεανικό—αυτό που θα στηρίξει το θέατρο του αύριο) επιδεικνύει μεγαλύτερη προσοχή στα προωθητικά μηνύματα, τα οποία δέχεται από ανθρώπους με τους οποίους έχει αναπτύξει μια σχέση εμπιστοσύνης. Επίσης, οτιδήποτε αναρτηθεί στη σελίδα ενός/μιας *influencer* παραμένει αναρτημένο εις το διηνεκές. Έτσι, η προβολή μιας παράστασης λ.χ. παραμένει καταχωρημένη στις σελίδες κοινωνικής δικτύωσης και προβάλλεται, συνεχώς, στους *Followers* του εκάστοτε *Influencer*—είτε στους ήδη υπάρχοντες, είτε σε αυτούς που τον ακολουθούν, σε μεταγενέστερο χρόνο. Αυτός είναι ο ορισμός της επιδραστικής ανακύκλωσης που μοιραία, αργά ή γρήγορα, θα επηρεάσει καθοριστικά τη δημόσια εικόνα των θεάτρων και εννοείται και των ρεπερτοριακών επιλογών τους.

Όλα αυτά είναι ορισμένα από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της εποχής μας και των θεάτρων της, τα οποία μας οδήγησαν να οργανώσουμε αυτό το συνέδριο. Οι απορίες που ζητούν απάντηση είναι πολλές. Επί τροχάδην, απομονώνω κάποιες ελάχιστες:

- Πώς διαχειριζόμαστε, ως κριτικοί ή ως πρακτικοί του θεάτρου, αυτήν την αισθητική, και όχι μόνο, διασπορά/πολυμορφία; Ποιοι κανόνες θα μπορούσαν να εκλογικεύσουν αυτήν την πανσπερμία κωδίκων και ανακυκλώσεων;
- Μέσα σε αυτές τις συνθήκες, πώς εξηγούμε στους αναγνώστες μας,

στους φοιτητές μας και γενικά στον μέσο θεατρόφιλο τι είναι καλό θέατρο ή κακό; Υπάρχει κάποιο δίκτυ ασφαλείας; Κάποια ιεράρχηση; Κάποιο αποδεκτό σημείο αναφοράς; Ή όλα επιτρέπονται; Όλα χωράνε;

- Σε μια εποχή όπου, το παλιό γνωμικό «σκέφτομαι άρα υπάρχω» έχει αντικατασταθεί από το «ψωνίζω άρα υπάρχω», ποιος είναι ο ρόλος κριτικών και καλλιτεχνών;
- Σε μια εποχή που, οι ανθρωπιστικές σπουδές δοκιμάζονται άγρια, τι μπορούμε να κάνουμε, ως κριτικοί, ώστε να επανακάμψουν και να προσφέρουν στον διάλογο που γίνεται;
- Πώς μπορεί το θέατρο να ξεφύγει από τη λογική της ταχύτητας και της υποχρεωτικής και εξαντλητικής ανακύκλωσης και αναδάσωσης ώστε να προστατεύσει το φυσικό του δάσος; Ή μήπως δεν υπάρχει τίποτα 'φυσικό' παρά μόνο το 'αναδασωτέο' και το 'κατασκευασμένο';

Αυτά, ανάμεσα σε πολλά άλλα, είναι ζητήματα που απασχολούν τις ανακοινώσεις που φιλοξενούνται στον τόμο αυτό. Και ως κριτικός ο ίδιος, επιτρέψτε μου να πω ότι στο δικό μου μυαλό, ο καλός κριτικός είναι αυτός που καταγράφει με σαφήνεια αυτά που συμβαίνουν σε μια παράσταση, όμως ο σημαντικός κριτικός είναι εκείνος που καταγράφει και αυτά που δεν συμβαίνουν. Και αυτό δεν επιτυγχάνεται μέσα από ενθουσιώδεις κατεδαφίσεις και επιδεικτική ρητορική άρνησης. Η ευεργετική, εποικοδομητική άρνηση απαιτεί βαθιά γνώση του χώρου, συνεχή ενημέρωση, χρόνο για στοχασμό, ταπεινότητα και γενναιοδωρία. Και ο τόμος αυτός, χωρίς να προσφέρει κάποιο ελιξίριο στα δεινά του θεάτρου και της κριτικής ή απόλυτες απαντήσεις σε όλα τα παραπάνω ερωτήματα, δίνει μια περιεκτική εικόνα της σύγχρονης θεατρολογίας στη χώρα μας. Ήταν άλλωστε, εξ αρχής, η πρόθεσή μας να δώσουμε βήμα στις νέες φωνές του χώρου να ακουστούν, να γνωρίσουν στο ευρύτερο κοινό τις ερευνητικές τους ανησυχίες. Και όπως θα διαπιστώσει, ιδίως όμμασι, ο αναγνώστης του τόμου αυτού, υπάρχει ποιότητα στην ελληνική θεατρολογία, όπως υπάρχει και εύρος ενδιαφερόντων, τα οποία καλύπτουν πολλές και σημαντικές πτυχές του χώρου, θέτουν θέματα προς συζήτηση, προτείνουν λύσεις, καταθέτουν απορίες. Γι' αυτό, πρόθεσή μας είναι να συνεχίσουμε ως Ένωση Κριτικών τις δράσεις μας, προκειμένου να ενισχυθεί ο διάλογος τόσο ανάμεσα στους κριτικούς όσο και ανάμεσα στους κριτικούς/θεωρητικούς/ερευνητές και τους καλλιτέχνες.

\* Το συνέδριο «Θέατρο και Παραστατικές Τέχνες τον 21<sup>ο</sup> αιώνα: Η αγωνία και ο αγώνας του επαναπροσδιορισμού» από όπου προήλθε και ο τόμος αυτός πραγματοποιήθηκε σε συνεργασία με το Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης και το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών.

## Η ΘΗΛΙΑ ΚΑΙ ΤΟ ΑΠΕΙΡΟ ΤΩΝ ΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

Εύη Προύσαλη

Διδάσκουσα στο Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα *Παραστατικές Τέχνες*, ΕΑΠ  
Διδάκτορας Θεατρικών Σπουδών, Δραματουργός, Κριτικός Θεάτρου

Στον 21<sup>ο</sup> αιώνα είναι, πλέον, φανερό ότι το αισθητικό δράμα συμπλέκεται άρρηκτα με το κοινωνικό δράμα, όπως ο R. Schechner αναλυτικά περιέγραψε στο περίφημο σχήμα *Θηλιά του Απειρού*. Το σχήμα αυτό αποτυπώνει την άμεση αλληλεπίδραση της τέχνης με τον κόσμο. Το κοινωνικό δράμα, η κοινωνική και πολιτική δράση –ορατή και αόρατη– τροφοδοτεί ουσιαστικά το αισθητικό δράμα, τις Παραστατικές Τέχνες, οι οποίες με τη σειρά τους, (επανα)φέρουν σε νέα ορατότητα το *Πραγματικό* προκειμένου να το (ανα)διαμορφώσουν και να το (επανα)προσδιορίσουν, εγκολπώνοντας τη γνώση και την πράξη του παρελθόντος και του παρόντος σε ένα δημιουργικό όραμα του μέλλοντος. Στη συνέχεια, η κοινωνική και πολιτική δράση αφομοιώνει και αξιοποιεί τα αισθητικά εργαλεία και μέσα προκειμένου να (ανα)παραχθεί, με νέα μορφή, στο πεδίο του κοινωνικού. Ένας σφιχτός εναγκαλισμός, δυναμικός και αέναος.

Ωστόσο, οι Παραστατικές Τέχνες επιτελούν στο παρόν· εκεί, στον σημειακό κόμβο της *Θηλιάς*, όπου το κοινωνικό δράμα συναντάται με το αισθητικό· εκεί, στο σημείο ταύτισης των δύο *δραμάτων* βρίσκεται η *πυρηνική* δύναμη των Παραστατικών Τεχνών· εκεί όπου η φόρμα και το περιεχόμενο, το σημαίνον και το σημαινόμενο χάνουν την υπόστασή τους, ενοποιούνται και αφομοιώνονται σε έναν *κόσμο* (παρ)ουσίας, μέγιστης συμπύκνωσης, πολλαπλασιασμού συνδέσεων και αποσυνδέσεων ανάμεσα στα σώματα και τον κόσμο, αλλά και ανάμεσα στον κόσμο των σωμάτων· εκεί, στο συγκρουσιακό αυτό σημείο (δι)ανοίγεται μία ρωγμή· μία ρωγμή που αποκαλύπτει την απειρία των μορφών – παραστασιακών και κοινωνικών· εκεί, (δι)ανοίγεται το *Άπειρο* ως δυνατότητα (συμ)πράξης των Παραστατικών Τεχνών στο κοινωνικό δράμα. Εκεί (παρ)ουσιάζεται το δισυπόστατο υποκείμενο θεατής/πολίτης, με όλες τις αισθητικές και κοινωνικές του ορίζουσες ανοιχτές, ως μία ροϊκή οντότητα, που λειτουργεί, στο πλαίσιο της παράστασης, άλλοτε εξατομικευμένα κι άλλοτε συλλογικά. Ο θεατής/πολίτης που (παρ)ευρίσκεται ταυτοχρόνως στο παραστασιακό και στο κοινωνικό δράμα, ως δρων, ως θεατής και ως θεώμενος. Ο θεατής/

πολίτης –κατηγορήμα το οποίο δεν υφίσταται πραγματικά καθώς πρόκειται για μια ρευστή οντότητα– αποτελεί επίσης απειρία αισθητικών και κοινωνικών συνιστωσών.

Το παραστασιακό γεγονός κατοικεί, εκεί, στη *Θηλιά και στο Άπειρο*· στη δυναμική του χωροχρόνου διαμορφώνοντας μέσα από την επανάληψη και τη διαφωρά δυνατότητες ύπαρξης· κατοικεί στην απο-ταύτιση και την απο-εκπαίδευση, στις μηχανές επιθυμίας που δεν υποτάσσονται στις μηχανές εξουσίας· κατοικεί στη νομαδικότητα και την κοινότητα· κατοικεί στη διασπορά, στην αποσπασματικότητα και στο τυχαίο· κατοικεί στο απειλητικό και στο επικίνδυνο· κατοικεί στη φλόγα και την (κατα)στροφή· κατοικεί στο υλικό και στο άυλο· κατοικεί στην αμφισβήτηση και την απροσδιοριστία· κατοικεί στο ανθρώπινο, στο ζωόμορφο, στο ψηφιακό και στον βίοκοσμο· κατοικεί στην (επι)νόηση και στον (ανα)στοχασμό· κατοικεί στο (παρ)ον, στο (υπο)κείμενο, στο (μετα)κείμενο. Κατ’ αυτόν τον τρόπο, η *Θηλιά και το Άπειρο* αισθητικοποιεί το κοινωνικό και κοινωνικοποιεί το αισθητικό. Εν τέλει, *ποιητικά κατοικεί* το παραστασιακό γεγονός.

### Περιεχόμενα Τόμου

Το παραστασιακό γεγονός, κατοικεί, βεβαίως, και στα 80 άρθρα αυτού του βιβλίου, τα οποία αναδεικνύουν με ενάργεια και πλουραλισμό τις αισθητικές και κοινωνικές του ορίζουσες. Οι ερευνητές/τριες αναλύουν με εβρίθεια τις συνιστώσες του σύγχρονου παραστασιακού γεγονότος, μελετώντας: τις σημαντικότερες σκηνικές τάσεις, εγχώριες και διεθνείς, την έννοια της διευρυμένης δραματουργίας, την πρόταση νέων μεθόδων υποκριτικής και ερμηνευτικής προσέγγισης, στο θέατρο, στον χορό και το χοροθέατρο, τα ζητήματα που ανέκυψαν από την πανδημία, τον προβληματισμό αναφορικά με τις νέες πρακτικές του live streaming ή/και του βιντεοσκοπημένου θεάτρου, το ψηφιακό θέατρο, τις θεωρητικές και πρακτικές αναζητήσεις του, την αισθητική αποτύπωση της «μετα»-μετανεωτερικότητας, αλλά και την ανάγκη θεσμικών αλλαγών στο πεδίο της εκπαίδευσης στον χώρο των Παραστατικών Τεχνών, είτε σε Ακαδημαϊκό είτε σε επίπεδο Δραματικών Σχολών, μέχρι την ανάγκη χάραξης Πολιτιστικής Πολιτικής με τη συμπερίληψη της περιφέρειας και της διαφορετικότητας, σε μια Ελλάδα της οικονομικής δυσπραγίας, των ετήσιων επιχορηγήσεων του ΥΠΠΟΑ και των Ιδιωτικών Κοινωφελών Ιδρυμάτων.

Ο αναγνώστης/στρια των άρθρων αυτού του τόμου διαπιστώνει ότι πρόκειται για ένα πολύ σημαντικό corpus κειμένων, πολυδιάστατων και πολυεπίπεδων. Τα 80 άρθρα ταξινομήθηκαν σε 15 ενότητες. Η σειρά των 15 ενότητων στο βιβλίο ακολούθησε τη λογική «από το γενικό προς το μερικό», ή αλλιώς από την παράσταση ως όλον προς τη μελέτη των δομικών της στοιχείων. Βέβαιο είναι, επίσης, ότι αρκετά από τα άρθρα θα μπορούσαν να υπαχθούν σε περισσότερες από μία ενότητες. Στον βαθμό που αυτό είναι εφικτό, σε ένα τόσο ογκώδες υλικό, έγινε προσπάθεια να μην υπάρχουν

Θεματικές επικαλύψεις των ενότητων. Πριν από κάθε ενότητα παρατίθενται οι περιλήψεις των άρθρων που αυτή περιλαμβάνει, ενώ τα βιογραφικά των ερευνητών βρίσκονται στο τέλος του τόμου. Η μορφή του e-book επιλέχθηκε για να διευκολυνθεί η πρόσβαση και η διάχυση της γνώσης, η πληροφορία και ο διάλογος, τόσο στον επιστημονικό όσο και στον κοινωνικό ιστό. Παρακάτω παρατίθενται, συνοπτικά, τα περιεχόμενα κάθε ενότητας.

Στην **Ενότητα 1 «Παραστατικές Τέχνες: Κοινωνικό και Πολιτικό Συγκείμενο»**, αναδεικνύεται ο τρόπος με τον οποίο οι σύγχρονοι κοινωνικοί και οικονομικο-πολιτικοί συσχετισμοί στον 21<sup>ο</sup> αιώνα επηρεάζουν τις Παραστατικές Τέχνες, στο επίπεδο της αισθητικής και στο επίπεδο της θεματικής, ώστε να (επανα)προσδιορίζεται η σχέση τους και να (επαν)εκτιμάται η επιτελεστικότητά τους – είτε μεμονωμένα στον κάθε θεατή είτε συλλογικά στο πεδίο της θεατρικής κοινότητας, η οποία συμπεριλαμβάνει τους θεωρητικούς, τους καλλιτέχνες, τους θεατές, τους πολιτειακούς και ιδιωτικούς θεσμούς κ.ο.κ. Διερευνάται, επίσης, *πώς* το πεδίο των Παραστατικών Τεχνών επηρεάζεται *από*, και *σχετίζεται με*, το πολιτικο-κοινωνικό συγκείμενο και *τανάπαλιν*, *πώς* δηλαδή οι σύγχρονες πολιτικο-κοινωνικές συνθήκες διαμορφώνουν τις αισθητικές και τις παραστασιακές ορίζουσες.

Ειδικότερα, μελετάται ο τρόπος με τον οποίο η οικονομία και η πολιτική επιδρούν στην αισθητική του θεάτρου με παρεμβάσεις που αφορούν στη δημοκρατία, την πολιτειότητα και τα ανθρώπινα δικαιώματα, όπως επίσης ο τρόπος με τον οποίο οι Παραστατικές Τέχνες μπορούν να ανακτήσουν την κοινωνική επιτελεστικότητά τους και τη χειραφετητική τους ισχύ, με γνώμονα την «αισθητική της ευθύνης» του Lehman, αναδεικνύοντας έναν διαφορετικό από τον υπάρχοντα, σε επίπεδο κοινωνικής συμβίωσης, (βιο)κόσμο. Κεντρικό ρόλο στην ενότητα αυτή έχουν και οι μελέτες που αφορούν στον θεατή και στην ενεργοποίησή του κατά τη διαδικασία της διάδρασης ή/και της συμμετοχής του στο παραστασιακό δρώμενο, ώστε να αναδειχθεί και η πολιτική διάσταση που ο Rancière αποδίδει σε μορφές συμμετοχικών παραστάσεων, με τη δύναμη χειραφετητική ισχύ τους προς έναν ενεργοποιημένο κοινωνικά θεατή. Κατατίθενται, επίσης, προτάσεις για νέα ορολογία που περιγράφει τις νέες τάσεις και καλλιτεχνικές πρακτικές αναφορικά με τη συμμετοχή του θεατή στη συνδιαμόρφωση της παράστασης, οι οποίες αποτελούν, ενδεχομένως, και νέες μεθόδους κοινωνικών πρακτικών σε επίπεδο συλλογικής δράσης και διαλόγου. Επιπλέον, αναδεικνύεται και το ζήτημα της θέσης αλλά και της αμφισβήτησης της αξίας της τέχνης στις δυτικές νεοφιλελεύθερες κοινωνίες στο μεταίχμιο της *μετα-μεταμοντέρνας* εποχής στην οποία έχουμε ήδη εισέλθει, αλλά και η συνακόλουθη απροσδιοριστία που προκύπτει από το πρόσφυμα «μέτα-» τόσο σε αισθητικό όσο και σε κοινωνικό επίπεδο. Τέλος, διερευνάται το *πώς* τα παραστασιακά εργαλεία και μέσα αμφισβητούν τα εθνικά αφηγήματα

(π.χ. αναφορικά με την Κύπρο), όπως και το πώς επέδρασε το κίνημα *Black Lives Matter* στο συλλογικό τραύμα του φυλετικού διαχωρισμού στην αφροαμερικανική δραματουργία μέχρι σήμερα, αλλά και στους πολιτιστικούς οργανισμούς των ΗΠΑ.

Στην **Ενότητα 2 «Σύγχρονες Σκηνοθετικές Προσεγγίσεις»**, μελετώνται οι πρακτικές που υιοθετούν γνωστοί σύγχρονοι σκηνοθέτες προκειμένου να αναδείξουν αφενός κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα αφετέρου νέους τρόπους αξιοποίησης των κλασικών κειμένων, των συμβόλων ή/και των εικαστικών διακειμένων δημιουργώντας, με αυτόν τον τρόπο, μία σκηνική μετα-γραφή που διευρύνει το παραστασιακό γεγονός. Ειδικότερα, μελετάται η χρήση της Κυπριακής διαλέκτου ως κύριας γλώσσας της παράστασης, από σκηνοθέτες της νέας γενιάς στις αρχές του 21<sup>ου</sup> αιώνα, κάτι που αποτελεί, από ό,τι φαίνεται, συνειδητή επιλογή, ίσως και μέσο συλλογικής αυτογνωσίας ή αντίστασης απέναντι στην παγκοσμιοποίηση. Διερευνάται, επίσης, η ενσωμάτωση ποικίλου –ενίοτε οικείου– δραματουργικού υλικού στην παράσταση από τον Romeo Castellucci και την ομάδα του *Societas Raffaello Sanzio*, το οποίο, ενταγμένο και μετα-ποιημένο σε ένα *pastiche* ή ένα *bricolage*, δημιουργεί εν τέλει μία νέα (μετα)αφήγηση. Ακολουθώντας, αναλύονται τρεις παραστάσεις (*Don Zouán, Nóra, Γιον Γκάμπριελ Μπόρκμαν*) τριών Ελλήνων σκηνοθετών, αντιστοίχως (Μ. Μαρμαρινός, Θ. Τερζόπουλος και Γ. Χουβαρδάς), στις οποίες διερευνώνται τα όρια που η επιστήμη της Θεατρολογίας, αλλά και η καλλιτεχνική κοινότητα, αποδίδει σε όρους όπως το (μετα)δραματικό κείμενο και η παράσταση, αναδεικνύοντας ότι η κειμενική γραφή ανατροφοδοτείται από τη σκηνική πραγμάτωση και αντιστρόφως.

Στην **Ενότητα 3 «Σώμα του/της Performer – Ερμηνευτικοί κώδικες»**, μελετώνται οι νέες μέθοδοι προσέγγισης της ερμηνείας των ηθοποιών, οι νέοι τρόποι διαχείρισης του σώματος του performer –με και χωρίς αναπηρία–, τα νέα υβριδικά σωματικά μορφώματα που μας εισάγουν στην ανθρωπόκαινο εποχή.

Συγκεκριμένα, αναδεικνύονται οι συγγένειες ανάμεσα στη θεωρία των Νευροεπιστημών και τη θεωρία του *Θεάτρου της Σκληρότητας* του Αρτώ, οι τρόποι, τα λειτουργικά εργαλεία και οι πρακτικές εφαρμογές των παραστατικών τεχνών μέσω των οποίων οι ερμηνευτές με και χωρίς αναπηρία μπορούν να συνεργαστούν – με παράδειγμα τη Θεατρική Ομάδα Κωφών *Τρελά Χρώματα*, αλλά και η ρευστή κατάσταση της *μη ταυτότητας*, όπως αποτυπώνεται στο σώμα της εγκυμονούσας χορεύτριας Rocio Molina, στην παράσταση *Grito Pelao*. Επιπροσθέτως, διερευνώνται οι σκηνοθετικές αναθεωρήσεις σε ύφος, φόρμα και παραστατικά μέσα ως αποτέλεσμα της βίαιης *μετατόπισης* του σώματος από τον φυσικό χώρο της θεατρικής σκηνής σε εκείνον του στούντιο, στις ηλεκτρονικές πλατφόρμες και στα ψηφιακά

περιβάλλοντα την περίοδο της πανδημίας, μέσα από το παράδειγμα της παράστασης *Μήδεια εκ των Έσω*, όπως επίσης και η έννοια του τρίπτυχου *άνθρωπος-ζώο-performer*, όπως διαμορφώνεται τις τελευταίες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα ως σήμερα, η οποία εγείρει οντολογικούς, ηθικούς και βιοπολιτικούς προβληματισμούς. Τέλος, διερευνάται κατά πόσο η λέξη, με τη νοηματική και εκφραστική της αυτοτέλεια, κατά το παράδειγμα του Anatoli Vassiliev, μπορεί να αξιοποιηθεί ως *σκηνικό συμβάν* τόσο από τους ηθοποιούς όσο και από τους σκηνοθέτες.

Στην **Ενότητα 4 «Σύγχρονη Δραματουργία και Μεταδραματικές παραστάσεις»**, μελετώνται και αναλύονται γνωστά μεταδραματικά κείμενα, η επικράτηση, προσφάτως, της μονολογικής φόρμας και της χορικότητας, ενώ αναδεικνύονται οι πολυδιάστατες εκφάνσεις και διαστάσεις της σύγχρονης κειμενικής και σκηνικής δραματουργίας. Ειδικότερα, μελετάται το θεατρικό έργο του Έντουαρντ Άλμπι *Γίδα ή ποια είναι Σύλβια* αναφορικά με την αλληγορική αποτύπωση της ετεροκανονικότητας και της σεξουαλικής απόκλισης, τα θεατρικά έργα *salt* της Selina Thompson και *Girls and Boys (Κορίτσια και Αγόρια)* του Dennis Kelly, της σύγχρονης βρετανικής δραματουργίας, αναφορικά με την *επισφάλεια* ως σύγχρονο αναλυτικό μοντέλο θεατρικής αναπαράστασης, το Θέατρο της Sarah Ruhl όπου επικρατεί η *ανθρωποποίηση* των αντικειμένων και η *αντικειμενοποίηση* των ανθρώπων, οι δραματικοί ήρωες ως *υποκείμενα αλήθειας* στο έργο του Wajdi Mouawad και στη δραματική παραγωγή της τελευταίας περιόδου του Παύλου Μάτεσι, καθώς και το ζήτημα της μετανάστευσης στις μεταδραματικές παραστάσεις της Arianne Mnouchchine *Le Dernier Caravansérail–Odyssées* του Θεάτρου του Ήλιου. Ταυτοχρόνως, μελετάται το «θέατρο του εγώ», όπου αποτυπώνεται ο μονόλογος ενός απότομο υποκειμένου, ενός υποκειμένου σε μια εκκρεμή ταυτότητα, το οποίο αγωνίζεται να επανακτήσει τον έλεγχο και την αλήθεια του εαυτού, ενώ στην αντίπερα παραστασιακή όχθη, διερευνάται η πολυφωνική διάσταση της «μοναχικής» φωνής και η *χορικότητα* ως δραματουργικά εργαλεία για μια νέα συνθήκη αποτύπωσης της συλλογικότητας και του πολιτικού. Τέλος, η παραστασιακή πρόσληψη των *Απομνημονευμάτων* του Dr. Daniel Paul Schreber –τέως πρόεδρου δικαστηρίου και έγκλειστου σε ψυχιατρική κλινική– αναδεικνύει ότι η «μία φωνή του ενός υποκειμένου» μπορεί να πραγματώνει μία *διασπορά φωνών και πεδίων εντάσεων ενός εργοστασίου* του ασυνείδητου πέρα από ψυχαναλυτικές ή βιογραφικές αναγωγές.

Στην **Ενότητα 5 «Σκηνική Όψη»**, μελετώνται ζητήματα θεατρικού φωτισμού στις ελληνικές παραστάσεις κατά την πρώτη 20ετία του 21<sup>ου</sup> αιώνα, όπως η συμβολή της ζωγραφικής στον σχεδιασμό φωτισμών



καθώς και οι σύγχρονες κατευθύνσεις στη σκηνογραφία. Αναδεικνύονται τα ζητήματα της επίδρασης της οικονομικής κρίσης στον σχεδιασμό φωτισμών στις ελληνικές θεατρικές παραστάσεις, αλλά και η μεθοδολογική προσέγγιση επί του σχεδιασμού φωτισμών για περίοπτες σκηνές, σύμφωνα με την δημιουργία *ρυθμού* (με την έννοια που η λέξη χρησιμοποιείται στην αρχιτεκτονική). Επίσης, γίνεται αναφορά και στην έννοια *διευρυμένη σκηνογραφία*, η οποία συμβάλει στην ανάδειξη ενός *διευρυμένου παραστασιακού πεδίου* –όροι που ανταποκρίνονται στη διεπιστημονική και διατομεακή διεύρυνση της παράστασης και οι οποίοι τείνουν να καθιερωθούν στον 21<sup>ο</sup> αιώνα– αντλώντας παραδείγματα από τις τοποειδικές παραστάσεις, τις performances, την οικολογική σκηνογραφία, καθώς και την τεχνολογική σκηνογραφία με νέα ψηφιακά μέσα.

Στην **Ενότητα 6 «Επιτελέσεις και Δημόσιος Χώρος»**, μελετώνται παραστάσεις, δράσεις και επιτελέσεις που διαδραματίζονται στην ύπαιθρο ή σε δημόσιο αστικό χώρο διερευνώντας τον βαθμό της κοινωνικής επιτελεστικότητάς τους ως κοινωνικά εργαλεία ίασης, αυτογνωσίας και χειραφέτησης, τα οποία (ανα)διαμορφώνουν την αστική συνύπαρξη και την έννοια της συλλογικότητας. Ειδικότερα, παρουσιάζονται τα πεπραγμένα, οι στόχοι και οι επιδιώξεις της δράσης «Λύκειο Επιδαύρου», ένα θερινό σχολείο για σπουδαστές δραματικών σχολών και ηθοποιούς στο φυσικό τοπίο του Ασκληπιείου της Επιδαύρου, τα σχήματα και οι μορφές της διάδρασης σε δημόσιους χώρους μέσα από παραδείγματα παραστάσεων (στη μετακορονοϊό εποχή), αλλά και η παράσταση *Ρέα Φραντζή [έξοδος]* της ομάδας *Γεωπονητική*, η οποία μελετά την εμπειρία της συγκεκριμένης επιτέλεσης στο κέντρο της Αθήνας ως μια ενσώματη παρτιτούρα συνάντησης με το αστικό τοπίο.

Στην **Ενότητα 7 «Παραστατικές Τέχνες στην Ψηφιακή Εποχή»**, μελετώνται οι ποικίλες μορφές ψηφιακού θεάτρου, οι χρήσεις της ψηφιακής τεχνολογίας στο παραστασιακό γεγονός, αλλά και η έκρηξη του live streaming θεάτρου ως απότοκο, κυρίως, της πανδημίας, γεγονότα που επιφέρουν πληθώρα (ανα)προσαρμογών στα δομικά στοιχεία της παράστασης. Ειδικότερα, μελετώνται οι αναδυόμενες προοπτικές μετασχηματισμού των ρόλων του συγγραφέα, του σκηνοθέτη, του ηθοποιού και του θεατή και της επανανοηματοδότησης του σώματος, του τόπου και της κοινότητας στο συγκείμενο του ψηφιακού θεάτρου, η (ανα)διατύπωση της έννοιας της *συμπαρουσίας* στο ψηφιακό θέατρο, εφόσον οι ηθοποιοί και οι θεατές βρίσκονται σε έτερους χώρους και χρόνους, η ανάδυση του «μετα-θεατή» του ψηφιακού θεάτρου, ο οποίος κατάγεται μεν από τον θεατή του ζωντανού θεάτρου, ωστόσο έχει μία εντελώς διαφορετική υπόσταση και τέλος, το φαινόμενο της βιντεοσκόπησης θεατρικών παραστάσεων εξαιτίας της πανδημίας, οι οποίες λειτούργησαν ως προσομοίωση-υποκατάστατο

των ζωντανών παραστάσεων.

Στην **Ενότητα 8 «Αρχαίο Δράμα: Σύγχρονες Σκηνικές Γραφές»**, μελετώνται και αναλύονται σημαντικές παραστάσεις του Αρχαίου Δράματος μέσα από τα σύγχρονα αισθητικά και κοινωνικά συμφραζόμενα. Συγκεκριμένα, μελετάται η ιδιαίτερη αισθητική προσέγγιση των παραστάσεων των *Περσών* του Αισχύλου, που παρουσιάστηκαν στην Επίδαυρο από τον Θεατρικό Οργανισμό Κύπρου σε σκηνοθεσία του Άρη Μπινιάρη και από το Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία του Δημήτρη Λιγνάδη, όπου δίνεται έμφαση στη μουσική εκφορά του λόγου, στην απόδοση αποσπασμάτων του κειμένου στο πρωτότυπο και στις συνεκφωνήσεις, οι μεταμορφώσεις του *άπο μηχανής θεού* στον 21<sup>ο</sup> αιώνα, στις παραστάσεις του ευριπίδειου *Ορέστη* σε σκηνοθεσία του Σλόμπονταν Ούνκοβσκι και Γιάννη Αναστασάκη και η υφέρπουσα ειρωνεία στη σκηνική μεταφορά των *Ικετίδων* του Ευριπίδη από το Εθνικό Θέατρο και τον ΘΟΚ, όπου διακρίνονται αιχμές κατά της αδυσώπητης *Machtropolitik*, του παραλογισμού του πολέμου και της διαμόρφωσης της ανθρώπινης μοίρας από τον κυνικό κόσμο της πολιτικής.

Στην **Ενότητα 9 «Ελληνική σκηνή – Νέες Πρακτικές»**, αναλύονται πτυχές της ελληνικής σκηνικής πρακτικής, της σύγχρονης ελληνικής δραματουργίας και η εξάρτηση αμφότερων από το κοινωνικό και πολιτικό περιεχόμενο. Αναλύονται, επίσης, το φαινόμενο του πληθωρισμού των θεατρικών παραστάσεων, το εκπαιδευτικό σύστημα των Δραματικών Σχολών, η συμβολή της Θεατρικής Τέχνης στην εκπαίδευση έγκλειστων ενηλίκων, καθώς και οι θεατρικές πρακτικές στην εποχή της πανδημίας.

Ειδικότερα, παρουσιάζεται η παράσταση που σχεδιάστηκε και υλοποιήθηκε από μια ομάδα γυναικών τρίτης ηλικίας, η οποία συνέγραψε το σενάριο και ανέβασε μια θεατρική παράσταση με αφορμή το μνημείο Αλατζά Ιμαρέτ στη Θεσσαλονίκη, η συνεισφορά των τεχνικών της Δραματικής Τέχνης στην Εκπαίδευση και συγκεκριμένα σε ομάδες έγκλειστων ενηλίκων ατόμων στο Αγροτικό Κατάστημα Κράτησης Τίρυνθας και στο Κατάστημα Κράτησης Ναυπλίου, ο τρόπος λειτουργίας των Δραματικών Σχολών και η ανάγκη για θεσμικές αλλαγές, αλλά και το πώς επιδρά στην θεατρική πρακτική το αρχιτεκτονικό αποτύπωμα του σκηνικού οικοδομήματος στην Ελλάδα του 21<sup>ου</sup> αιώνα, καθώς το ένα-κτήριο/μία-σκηνή αντικαταστάθηκε από το ένα-κτήριο/πολλές-σκηνές.

Η σύγχρονη ελληνική θεατρική πράξη (επανα)πραγματεύεται, επίσης, ζητήματα του τραύματος του Εμφυλίου με τη ναξιοποίηση και της τεχνολογίας, αλλά και ζητήματα που ανέκυψαν από την οικονομική κρίση, τα οποία και αναδιαμόρφωσαν το τοπίο στην ελληνική σκηνική πρακτική. Ταυτοχρόνως, μελετάται η δραματουργία αστικού τοπίου και η δραματουργία επαρχιακού τοπίου, που προέκυψαν από το *studio συγγραφής* του Εθνικού Θεάτρου, οι σύγχρονες σκηνικές επιτελέσεις και τα θεατρικά έργα που αποτελούν

πεδίο διαλεκτικής σχέσης και ανοιχτού διαύλου σύζευξης διαφορετικών πολιτισμών, μέσω των οποίων προσεγγίζονται ζητήματα διαπολιτισμικότητας και φιλοξενίας στην ελληνική σκηνή, και τέλος, συγκεκριμένες δράσεις και επιτελέσεις όπως το θέατρο δρόμου, το θέατρο στη φύση και το διαδικτυακό θέατρο, μέσα από ένα πρίσμα ενδυνάμωσης των δεσμών συλλογικότητας σε ένα ρευστό 'εδώ και τώρα'.

Στην **Ενότητα 10 «Χορός – Χοροθέατρο»**, προσεγγίζονται ζητήματα της φύσης της δραματουργίας σε μια χοροθεατρική παράσταση, της δραματουργίας της κίνησης, της πρωτοτυπίας και της αντιγραφής, του σκηνικού χώρου, του χώρου των θεατών, της παρουσίας σωμάτων στην υβριδική πραγματικότητα του ψηφιακού χώρου, της ποιητικής της δράσης και του «μαζί», μέχρι την ποιητική προσπάθεια καταγραφής ενός «χορευτικού» άλματος και ρυθμού στο χαρτί.

Ειδικότερα, μελετώνται παραδείγματα όπως η χορογράφος Μαρία Γοργιά και η ομάδα *Αμάλαμα*, που επιχειρούν να συμπεριλάβουν την οικονομικο-πολιτική κατάσταση της Ελλάδας στις δραματουργίες τους στοχεύοντας στην κινητοποίηση του κοινού· ο Γιάννης Μανταφούνης, η χορογραφική μεθοδολογία του και ο τρόπος με τον οποίο αυτή πραγματώνεται στην παράστασή του *Sing the Positions*· η πορεία και η εξέλιξη της ομάδας *Κινητήρας* υπό την καλλιτεχνική διεύθυνση της Αντιγόνης Γύρα. Αρκετά άρθρα πραγματεύονται τη φύση και την έννοια *δραματουργία* στον χορό/χοροθέατρο αποτυπώνοντας τις νέες τάσεις που φέρνουν στο επίκεντρο την εμπειρία του/της δραματουργού χορού, που μιλά για μια δραματουργική πρακτική της άγνοιας, του λάθους και της εμπειρίας, αναδεικνύοντας μία νέα *διευρυμένη δραματουργία* χορού, μελετάται η *αντιγραφή* στον χορό ως εργαλείο της σύγχρονης χορογράφου που διαρρηγνύει το κύρος της ως δημιουργού-ιδιοφυΐας, αλλά και η δραματουργία ως μια μορφή *φιλοξενίας*, όπου οι θέσεις οικοδεσπότη και φιλοξενούμενου εναλλάσσονται, δημιουργώντας ένα δυναμικό πεδίο, έναν κόμβο συνάντησης και συγκατοίκησης, άνευ νόμων και κανόνων. Τέλος, διερευνάται η αντίληψη της ενσώματης παρουσίας μας στον χορό και τις Παραστατικές Τέχνες, με ή χωρίς τεχνολογία, ενώ κατατίθενται προτάσεις *ζωής και είναι* σε ρυθμούς μιας χορευτικής γραφής.

Στην **Ενότητα 11 «Μουσικό Θέατρο – Όπερα – Κινηματογράφος»**, αναδεικνύονται σημαντικές οπτικές και προβληματισμοί αναφορικά με τις σύγχρονες παραστάσεις μουσικού θεάτρου, της όπερας και της μουσικής σύνθεσης στον κινηματογράφο. Ειδικότερα, μελετάται η εκστατική εμπειρία μέσα από τις παλμικές δονήσεις λόγου και μουσικής που διαπερνούν το σώμα, δημιουργώντας μια μυσταγωγική συνθήκη σε αναζήτηση θεατρικής *communitas* (κοινωνία μέθεξης) κατά το πρότυπο και τη δυναμική μιας ροκ συναυλίας στις παραστάσεις του Άρη Μπινιάρη, η μουσική/ηχητική πλευρά

των ταινιών, αναδεικνύοντας παλαιότερες και νεότερες τάσεις αναφορικά με την αισθητική της κινηματογραφικής μουσικής, τα φαινόμενα και οι νέες εξελίξεις στη σύγχρονη βιομηχανία της όπερας όπου παρατηρείται εμφανής έλλειψη μεγάλων δραματικών φωνών για τις απαιτητικές όπερες των συνθετών Verdi, Wagner και Puccini καθώς δίνεται έμφαση, κυρίως, στη βελτιστοποίηση της οπτικής εντύπωσης.

Στην **Ενότητα 12 «Πρόσληψη, Κριτική και Social Media»**, αναδεικνύονται τα ζητήματα, αλλά και οι δυνατότητες, που προκύπτουν από τις νέες μορφές κριτικής, ο εκδημοκρατισμός στην κατάθεση απόψεων αλλά και η έντονη διαμεσολάβηση των μέσων, κυρίως των social media, τα οποία συχνά αποπροσανατολίζουν ή κατευθύνουν, καθιστώντας τη σχέση Παραστατικών Τεχνών και διαδικτυακής κριτικής ένα ανοιχτό πεδίο αντεγκλήσεων και διενέξεων.

Ειδικότερα, διερευνάται η πολιτισμική διαμεσολάβηση, αλλά και η έντυπη και ηλεκτρονική κριτική παραστάσεων μέσα από τα ευρήματα και τα συμπεράσματα της έρευνας του 2020 σχετικά με το διαδικτυακό καθεστώς διαμεσολάβησης στο ελληνικό θέατρο, η σχέση μεταξύ θεάτρου και ζωής, τόσο υλικής όσο και ψηφιακής, όπως αναδεικνύεται από τη θεωρία περί θεατρικότητας του Ρώσου θεωρητικού Nikolai Evreinov –με την επέκταση της οποίας δημιουργεί τη θεωρία της θεατροποιημένης ζωής– σε συνδυασμό με την παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή του Goffmann, και τέλος, η περίπτωση της Ελένης Βαροπούλου, η κριτικογραφία της και η ουσιαστική συμβολή του έργου της στην εξέλιξη του θεάτρου στην Ελλάδα.

Στην **Ενότητα 13 «Πολιτιστική Πολιτική»**, μελετώνται οι πρακτικές της ισχύουσας πολιτιστικής πολιτικής και οι παθογένειές της που αφορούν στη χρηματοδότηση και στην έλλειψη επικοινωνίας και πολιτιστικού διαλόγου ανάμεσα στο κέντρο και την περιφέρεια της Ελλάδας. Προτείνονται, όμως, και νέοι τρόποι για τη διαχείριση και χρηματοδότηση του πολιτιστικού πλούτου και των Παραστατικών Τεχνών, μελετώντας αντίστοιχα ευρωπαϊκά παραδείγματα. Ειδικότερα, προτείνεται η προσπάθεια ανάπτυξης ενός θεωρητικού πλαισίου, το οποίο θα επιτρέπει τη χρηματοδότηση, με συνέπεια και διάρκεια, των Παραστατικών Τεχνών στην Ελλάδα, αξιοποιώντας και την εμπειρία της δημόσιας στήριξης των Παραστατικών Τεχνών ελέγχοντας ταυτοχρόνως τα πλεονεκτήματα και μειονεκτήματα αυτής. Επιπλέον, γίνεται αναφορά στις προσπάθειες των εκάστοτε ηγεσιών του ΥΠΠΟΑ να εκσυγχρονίσουν τις μεθόδους και τους τρόπους διαχείρισης της κρατικής χρηματοδότησης σε εθνικό επίπεδο. Το διακύβευμα, πάντως, της δημιουργίας μιας σύγχρονης πολιτιστικής πολιτικής στην Ελλάδα, κατά τα ευρωπαϊκά πρότυπα, παραμένει ακόμα ανοιχτό.

Στην **Ενότητα 14 «Παραστατικές Τέχνες και Νεανικό Κοινό»**, μελετάται η σχέση των μαθητών και των εφήβων θεατών με τις Παραστατικές Τέχνες, μία σχέση που, όπως αποδεικνύεται, μέχρι σήμερα, βρίσκεται σε στενό εναγκαλισμό με τις σχολικές πρακτικές, οι οποίες διευρύνονται μεν, αλλά με αργούς ρυθμούς. Μελετώνται, επίσης, ζητήματα όπως η ανυπαρξία πρωτότυπων θεατρικών έργων που απευθύνονται σε ανήλικους θεατές και η ανάγκη διεύρυνσης των παραστατικών μέσων ώστε να συμπεριλάβουν υβριδικές μορφές του cyber και digital drama, με τις οποίες είναι εξοικειωμένοι οι ανήλικοι θεατές της νέας γενιάς. Παρουσιάζεται, τέλος, το παράδειγμα της Σοφίας Βγενοπούλου, η οποία μέσω του έργου της με εφήβους, Έλληνες και μετανάστες, κατορθώνει να μετασχηματίσει τη θεατρική πράξη σε πεδίο δράσης και έρευνας, με στόχο να ενημερώσει τους ανήλικους θεατές για τα σύγχρονα κοινωνικά ζητήματα.

Στην **Ενότητα 15 «Απόψεις, Όψεις, Πρακτικές μεταξύ Θεωρίας και Πράξης»**, παρουσιάζονται οι προσωπικές εμπειρίες, τα βιώματα και οι θεωρητικές προσεγγίσεις των ερευνητών απέναντι σε ποικίλα ζητήματα θεωρίας και πρακτικής. Η κατάθεση των θέσεων και των απόψεών τους εκκινεί από τις διάφορες μορφές παραστατικών τεχνών που εμφανίστηκαν κατά την πανδημία, τη δημιουργία νέων ομάδων και την παραγωγή ψηφιακών παραστάσεων, την εμπειρία συνύπαρξης σε διεθνές επίπεδο με κριτικούς άλλων χωρών, τον ηλικιακό ρατσισμό όπως αποτυπώνεται στο έργο του Άλμπι *Οι τρεις Ψηλές Γυναίκες* έως την παρουσίαση ενός *Κώδικα Υποκριτικής* για τις Παραστατικές Τέχνες και τον κινηματογράφο.

Αθήνα 05.06.2023

# ΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΟ ΣΥΓΚΕΙΜΕΝΟ

ΔΑΝΑΗ ΘΕΟΔΩΡΙΔΟΥ

ANNA-MARIA ΙΑΚΩΒΟΥ

ΜΑΤΙΝΑ-ΙΩΑΝΝΑ ΚΥΡΙΑΖΟΠΟΥΛΟΥ

ΧΡΙΣΤΙΑΝΝΑ ΜΟΣΧΟΥ

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΠΟΥΛΟΥ, ΕΛΕΝΗ ΤΙΜΠΛΑΛΕΞΗ

ΕΥΗ ΠΡΟΥΣΑΛΗ

ΑΥΡΑ ΣΙΔΗΡΟΠΟΥΛΟΥ

ΑΚΤΙΝΑ ΣΤΑΘΑΚΗ

ΜΑΡΙΑ ΧΑΜΑΛΗ

Δανάη Θεοδωρίδου

### **PUBLICING.**

#### **Από τη διάδραση και τη συμμετοχικότητα στη συνδιαμόρφωση του δημόσιου χώρου**

Το άρθρο επιχειρεί αρχικά μια αναδρομή στον σύγχρονο ευρωπαϊκό διάλογο γύρω από τον ρόλο του θεατή και τις έννοιες της διάδρασης και της συμμετοχικότητας στις μεταμοντέρνες Παραστατικές Τέχνες. Στη συνέχεια, γίνεται αναφορά στα σοβαρά προβλήματα που προκύπτουν σήμερα από τη συνεχή αμφισβήτηση της αξίας της τέχνης στις δυτικές νεοφιλελεύθερες κοινωνίες, κυρίως όσον αφορά στην επιρροή της σε κοινωνικό επίπεδο. Καταλήγει, έτσι, στο γεγονός ότι βρισκόμαστε σε ένα σημείο όπου καλούμαστε να εφεύρουμε νέους όρους και πρακτικές για τη θέση και την εμπλοκή του θεατή στην τέχνη. Στο πλαίσιο αυτό, η έννοια του 'publicing' προτείνεται ως ένας τέτοιος όρος και ορίζεται ως μια συλλογική «πράξη» (collective action) δημιουργού και κοινού προς τη δημοκρατική συνδιαμόρφωση νέων κοινωνικών πρακτικών. Η πράξη αυτή «κατεργάζεται» (crafts) το καλλιτεχνικό γεγονός, σμιλεύοντας την «υλικότητά» του, δίνοντας του έτσι τη μοναδική μορφή που προκύπτει αποκλειστικά από τους συγκεκριμένους συμμετέχοντες/συνδημιουργούς.

**Λέξεις-κλειδιά:** Performance, Πρακτική Δημοκρατίας, Κοινωνικό Φαντασιακό, Publicing, Συνδιαμόρφωση Δημόσιου Χώρου

Άννα-Μαρία Ιακώβου

#### **Μεταξύ οικονομίας και αισθητικής. Το «έλασσον» θέατρο στη μετα-covid εποχή**

Οι νέες οικονομικές συνθήκες, καθώς και οι πρωτόγνωρες πολιτικές αποφάσεις, φέρνουν στο προσκήνιο την ανάγκη για αναζήτηση νέων μορφών στις τέχνες, πολλώ δε μάλλον στο θέατρο, όπου ήδη το κοινό παρουσίαζε έναν μειοψηφικό χαρακτήρα σε σχέση με παλαιότερα, ενόψει και της εξέλιξης της τεχνολογίας (κινηματογράφος, ψηφιακές πλατφόρμες κ.ά.). Ίσως, έφθασε η ώρα να ερευνηθεί το πώς η οικονομία και η πολιτική επιδρούν στην αισθητική του θεάτρου, τόσο σε επίπεδο καλλιτεχνικής διαδικασίας όσο και αποτελέσματος. Το παρόν άρθρο, λαμβάνοντας υπόψιν τις ερευνητικές προσπάθειες ομάδων του ελεύθερου θεάτρου, οι οποίες τη δεδομένη στιγμή δεν μπορούν να ακολουθήσουν τον δρόμο των κρατικών, καταγράφει, παρατηρεί και σχολιάζει τους καινούριους τρόπους, μέσω των οποίων εξελίσσεται το θέατρο.

**Λέξεις-κλειδιά:** Οικονομία, Αισθητική, Συμπαρουσία, Πολιτιστική Πολιτική, Ψηφιακή Εποχή, Έλασσον Θέατρο

Ματίνα-Ιωάννα Κυριαζοπούλου

#### **Παράσταση και δημοκρατία στη σκέψη του Jacques Rancière:**

##### **Από τη θεατροκρατία στον χειραφετημένο θεατή**

Αντικείμενο του άρθρου είναι η κριτική παρουσίαση της αντίληψης του σύγχρονου Γάλλου φιλοσόφου Jacques Rancière για τον εκδημοκρατισμό της θέασης δραματικών παραστάσεων και δρωμένων. Συσχετίζουμε τη θεώρησή του για τον «χειραφετημένο θεατή» με τις σύγχρονες μεταμοντέρνες και μεταδραματικές μορφές παραστάσεων, εστιάζοντας στη δυνατότητα και τους τρόπους μετάβασης από την παθητική κατάσταση του κοινού στον ενεργητικό ρόλο του θεατή, μέσω της συμμετοχής του στα δρώμενα, είτε διά ζώσης είτε διαδικτυακά (π.χ. participatory και immersive theatre [συμμετοχικό και καθηλωτικό θέατρο]), αναδεικνύοντας την πολιτική διάσταση που ο Rancière αποδίδει σε τέτοιες μορφές συμμετοχικών παραστάσεων. Ο εκδημοκρατισμός επιτυγχάνεται, καθώς το θέατρο γίνεται ο τόπος όπου η παθητική θέαση και πρόσληψη ενός προκαθορισμένου από τον δημιουργό μηνύματος αντικαθίσταται από το αντίθετό της, και συνακόλουθα το κοινό μετατρέπεται στο ζωντανό σώμα μιας κοινότητας που εφαρμόζει τη δική της Αρχή.

**Λέξεις-κλειδιά:** Rancière, Θεατροκρατία, Χειραφετημένος Θεατής, Εκδημοκρατισμός, Μεταδραματικό Θέατρο

Χριστιάνα Μόσχου

### **Από το πολιτικό στο συμμετοχικό θέατρο**

Τα τελευταία χρόνια, στη διεθνή βιβλιογραφία, παρατηρείται μια κινητικότητα στον τομέα των κοινωνικών και παιδαγωγικών προγραμμάτων, ιδιαιτέρως όσων επαναφέρουν το θέμα της πολιτικής παρέμβασης μέσα από το θέατρο. Το άρθρο μελετά τα ερευνητικά άρθρα, που δημοσιεύτηκαν από το 2016 σε διεθνή επιστημονικά περιοδικά, και εξετάζει τις πρακτικές που εφαρμόζονται στο πεδίο ως κοινωνική παρέμβαση προκειμένου να διερευνηθούν οι σύγχρονες τάσεις στην έρευνα και την ακαδημαϊκή παραγωγή και να εξαχθούν συμπεράσματα για τις τάσεις στο πεδίο που ορίζει το πλαίσιο της δημοκρατίας και του κοινωνικού θεάτρου. Καθορίζονται δύο συγκεκριμένες κατηγορίες με βάση τα θέματα που διαπραγματεύονταν τα υπό εξέταση άρθρα. Στην πρώτη κατηγορία εντάσσονται παρεμβάσεις που αφορούν στη δημοκρατία, την πολιτεότητα και τα ανθρώπινα δικαιώματα· και στη δεύτερη η παρέμβαση σε μία συγκεκριμένη ομάδα. Κατόπιν, μελετώνται οι θεατρικές – δραματικές πρακτικές και η ορολογία που τις προσδιορίζει, προκειμένου να καταδείξουμε ότι συντελείται μία μετατόπιση από το κοινωνικό στο συμμετοχικό θέατρο.

**Λέξεις-κλειδιά:** Κοινωνικό Θέατρο, Θέατρο της Κοινότητας, Συμμετοχικό Θέατρο, Πολιτικό Θέατρο, Παρέμβαση μέσω Θεάτρου

Αγγελική Πούλου, Ελένη Τιμπλαλέξη

### **Μετά το μετα-: ένα μανιφέστο**

*Μετά-:* Πρόθεση που αναγνωρίζει τη χρονικότητα ως αναγκαιότητα και δηλώνει ότι από κάπου ξεκινούμε για να πορευτούμε προς κάπου αλλού. Και η νέα αυτή κατάσταση ορίζεται με βάση την προηγούμενη – αυτή που αφήνουμε πίσω. Ή μήπως το μετα- δηλώνει, ακριβώς, ότι θέλουμε να φύγουμε αλλά, μένοντας στο ίδιο σημείο, οραματιζόμαστε το αλλού; Πού και πώς στέκει το υποκείμενο που στοχάζεται σε σχέση με το μετα-; Οκόσμος της σκηνης ζητά, όμως, να οριστεί, έστω και εφήμερα. Παραμένει ζητούμενο η ανακατανομή των σχέσεων ανάμεσα στις μορφές της αισθητής εμπειρίας, των χώρων και των χρόνων, του ορατού και του αόρατου, του θορύβου και της ομιλίας. Το παρόν άρθρο διαπραγματεύεται τις σύγχρονες θεωρήσεις και ρήξεις για το επιτελεστικό γεγονός, στη διατομή του με την ψηφιακή τεχνολογία, την Ανθρωπόκαινο και τη φιλοσοφία, με τη μορφή μανιφέστου, με λόγο προταγματικό.

**Λέξεις-κλειδιά:** Φιλοσοφία του Θεάτρου, Θεωρία της Επιτέλεσης, Θέατρο και Πολιτική, Θέατρο και Ψηφιακά Μέσα

Εύη Προύσαλη

### **Γιατί κάνουμε Τέχνη; Η κοινωνική επιτελεστικότητα των Παραστατικών Τεχνών, η «αισθητική της ευθύνης» και οι Νευροεπιστήμες**

Με βάση τα δεδομένα της Νευροαισθητικής, κάθε έργο τέχνης, συνεπώς και οι Παραστατικές Τέχνες, ενεργοποιούν στο υποκείμενο/θεατή που τις προσλαμβάνει έναν συγκεκριμένο σωματο-νοητικό μηχανισμό, ο οποίος το ωθεί στο να (αντι)δράσει. Πρόκειται για τον μηχανισμό της «σωματοποιημένης προσομοίωσης». Σύμφωνα με αυτόν τον μηχανισμό, οι Παραστατικές Τέχνες δημιουργούν, δυναμικά, εκείνη τη συνθήκη κατά την οποία το υποκείμενο/θεατής ενεργοποιείται προς την κατεύθυνση της κοινωνικής (αντι)δράσης, ήτοι της «κοινωνικής επιτελεστικότητας». Η τέχνη αποβαίνει κοινωνικά επιτελεστική όταν αναδεικνύει ή φαντασιώνεται έναν διαφορετικό από τον υπάρχοντα, σε επίπεδο κοινωνικής συμβίωσης, (βιο)κόσμο. Το παρόν άρθρο, αξιοποιώντας τα πορίσματα της Νευροαισθητικής, τα σύγχρονα θεωρητικά κείμενα και παραδείγματα των Παραστατικών Τεχνών από τον 21°



αιώνα αναδεικνύει ότι, στην πλειονότητά τους, οι Παραστατικές Τέχνες έχουν απωλέσει την κοινωνική επιτελεστικότητά τους. Στη συνέχεια, με επίκεντρο της «αισθητική της ευθύνης» του Lehman, το παρόν άρθρο αποπειράται να αναδείξει συγκεκριμένες αισθητικο-κοινωνικές ορίζουσες ώστε οι Παραστατικές Τέχνες να ανακτήσουν μέρος της χαμένης κοινωνικής τους επιτελεστικότητας. Τέλος, προκειμένου οι Παραστατικές Τέχνες να (ανα)προσανατολιστούν, ουσιαστικά, προς την (επανα)σύνδεσή τους με την κοινωνία, αναδεικνύεται η αναγκαιότητα αναστοχασμού της διερώτησης «Γιατί κάνουμε τέχνη σήμερα;».

**Λέξεις-κλειδιά:** Παραστατικές Τέχνες, Κοινωνική Επιτελεστικότητα, Νευροαισθητική/ Neuroaesthetics, Θέατρο Ντοκουμέντο, Performance

Αύρα Σιδηροπούλου

### **Δέκα Εντολές για το Θέατρο του 21<sup>ου</sup> Αιώνα.**

#### **Μεγάλες Προσδοκίες και Μικρά Παράπονα ενός 'Υποψιασμένου' Θεατή**

Τι ζητάει ο θεατής από την παράσταση; Ποιες ανάγκες ελπίζουμε ότι θα μας καλύψει η τέχνη; Τι αποκάλυψε το θέατρο της πανδημίας και πώς ανταποκρίνεται το θέατρο στην εποχή των μεγάλων κοινωνικών και πολιτισμικών κρίσεων; Σε ποια απόκρυφη επιθυμία του κοινού ακουμπάει το μεταδραματικό και γιατί αγαπάμε να μισούμε τον Ρεαλισμό; Με ποιο θέατρο συγκινούμαστε, τι μας αφήνει αδιάφορους, και τι μας εξοργίζει; Μπορεί τελικά το θέατρο του σήμερα να υπερκεράσει το κενό ανάμεσα στη φόρμα και το περιεχόμενο, την ευφυΐα και τη συγκίνηση, την τεχνική και τη φαντασία; Το παρόν άρθρο επιχειρεί να εντοπίσει τρόπους με τους οποίους η ουσία, η ανάγκη και η χαρά της καλλιτεχνικής δημιουργίας συναντώνται στον πυρήνα της εμπειρίας της θέασης. Δοσμένες από τη σκοπιά του θεατή, που λαχταρά να βιώσει την υπέρβαση της μεταμόρφωσης και της μεταίχμιακής κατάστασης, αλλά που διαρκώς διαψεύδεται, απογοητεύεται ή πελαγοδρομεί στα λασπόνερα του μεταμοντέρνου, του δανεικού αλλά και του κακοφορμισμένου, οι δέκα αυτές «εντολές» προτείνουν μία επιλεκτική συμφιλίωση πολλών καταδικαστικών διπόλων του παρελθόντος.

**Λέξεις-κλειδιά:** Σύγχρονη Παράσταση, Θέατρο του 21<sup>ου</sup> Αιώνα, Θέατρο και Πολιτική, Δημόσια Σφαίρα, Σκηνοθεσία και Πρωτοπορία

Ακτίνα Σταθάκη

### **Από το Black Arts Movement στο Black Lives Matter**

Οι πρόσφατες εξεγέρσεις στην Αμερική, μετά τη δολοφονία του Αφροαμερικανού George Floyd, άνοιξαν εκ νέου τη συζήτηση για την επιτακτική ανάγκη η Αμερικανική κοινωνία να αντιμετωπίσει ανοιχτά το παρελθόν της. Πλήθος φωνών τονίζουν την ανάγκη για μια δημόσια διαδικασία 'αλήθειας και συμφιλίωσης' –ανάλογης με αυτές που έχουν λάβει χώρα σε χώρες της Αφρικής ή της Λατινικής Αμερικής– αλλά και απόδοσης υλικών αποζημιώσεων προκειμένου να αντιμετωπιστεί το συλλογικό τραύμα της δουλείας και του φυλετικού διαχωρισμού και οι υλικές συνέπειές τους. Στο παρόν άρθρο, θα επιχειρήσω αφενός μία συνοπτική χαρτογράφηση της επίδρασης του κινήματος Black Lives Matter στους πολιτιστικούς οργανισμούς της χώρας. Αφετέρου, μέσω των κειμένων των Amiri Baraka, Suzan Lori Parks, και Jackie Sibblies Drury, θα ιχνηλατήσω το πώς αντανakλάται το συλλογικό τραύμα του φυλετικού διαχωρισμού στην αφροαμερικανική δραματουργία από το Black Arts Movement μέχρι σήμερα επικεντρώνοντας στην έννοια του βλέμματος και της σχέσης φυλετικού υποκειμένου-αντικειμένου όπως έχει διατυπωθεί από τον Φραντς Φανόν.

**Λέξεις-κλειδιά:** Αφρο-αμερικανικό Θέατρο, Black Lives Matter, Φανόν, Black Arts Movement, Φυλετικός Διαχωρισμός, Σύγχρονη Δραματουργία

Μαρία Χαμάλη

**Αμφισβητώντας τα εθνικά αφηγήματα στην Κύπρο:  
*Out of necessity/Περιμένοντας τον Γκοντό***

Η τελευταία δεκαετία χαρακτηρίστηκε ως η περίοδος της θεατρικής άνοιξης στην Κύπρο. Η ένταξη στην Ευρωπαϊκή Ένωση, το άνοιγμα των συνόρων που έφερε και πάλι σε επαφή τις δύο κοινότητες –ελληνοκυπριακή και τουρκοκυπριακή– η επιστροφή μιας νέας γενιάς σκηνοθετών, συγγραφέων, ηθοποιών και άλλων συντελεστών της θεατρικής τέχνης από το εξωτερικό, φέρνει μια περίοδο έντονης αναζήτησης σε όλα τα επίπεδα της τέχνης αυτής. Η αναζήτηση για διαμόρφωση μιας σύγχρονης (θεατρικής) ταυτότητας οδηγεί και στο φαινόμενο της αμφισβήτησης των εθνικών αφηγημάτων που υπάρχουν στο νησί, τα οποία αφορούν από τη μια τις συχνά έκρυθμες σχέσεις των δύο κοινοτήτων, και από την άλλη την σύνθετη σχέση της Κύπρου με την Ελλάδα. Τέτοιου είδους αναζητήσεις αποτελούν και οι δύο υπό εξέταση παραγωγές, οι οποίες διερευνούν, η μεν πρώτη *Περιμένοντας τον Γκοντό* τη σχεδόν πενηνταετή αναμονή των δύο κοινοτήτων για λύση χωρίς κανένα αποτέλεσμα, η δε δεύτερη *Out of necessity*, με αφορμή τα 60 χρόνια από την ίδρυση της Κυπριακής Δημοκρατίας και το σε ισχύ ακόμη Δίκαιο της Ανάγκης του 1963, τους παραδεδομένους μύθους και τις παγιωμένες απόψεις και νοοτροπίες, θέτοντας υπό αμφισβήτηση θέματα Συντάγματος, γλώσσας, σημαίας, εθνικού ύμνου, ιστορίας και ταυτότητας.

**Λέξεις-κλειδιά:** Εθνικά Αφηγήματα, Ταυτότητα, Κρίση, Κοινότητες, Διάλεκτος, Εισβολή

Δανάη Θεοδωρίδου

## PUBLICING

ΑΠΟ ΤΗ ΔΙΑΔΡΑΣΗ ΚΑΙ ΤΗ ΣΥΜΜΕΤΟΧΙΚΟΤΗΤΑ  
ΣΤΗ ΣΥΝΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΟΥ ΔΗΜΟΣΙΟΥ ΧΩΡΟΥ

### Ρόλος και θέση του Θεατή στο Θέατρο και την Performance

**Η** συζήτηση γύρω από τη θέση και τον ρόλο του θεατή στο θέατρο δεν είναι καινούργια. Αντιθέτως, φαίνεται συνυφασμένη, σχεδόν, με την ίδια τη φύση και τη λειτουργία του θεάτρου. Ο τρόπος που οι θεατές τοποθετούνται (κυριολεκτικά και μεταφορικά), ως προς το θεατρικό θέαμα, μεταβάλλεται διαρκώς από την αρχαιότητα μέχρι και σήμερα. Εστιάζοντας μόνο στο σύγχρονο θέατρο, που σχετίζεται πιο άμεσα με το ενδιαφέρον αυτού του άρθρου, θα μπορούσαμε, για παράδειγμα, να αναφερθούμε στις προτάσεις καλλιτεχνών όπως ο Antonin Artaud (Αντωνέν Αρτώ), αργότερα ο Bertolt Brecht (Μπέρτολτ Μπρέχτ), ο Jerzy Grotowski (Γιέρζυ Γκροτόφσκι), και πιο πρόσφατα ο Augusto Boal (Αουγκούστο Μποάλ) ή ο Eugenio Barba (Εουτζένιο Μπάρμπα).

Την ίδια στιγμή, οι εικαστικές τέχνες έχουν προσεγγίσει τη σχέση αυτή μέσα από μια σειρά όρων. Ήδη από τις δεκαετίες του '60 και '70 καλλιτέχνες της *avant-garde* δοκιμάζουν την έξοδο του έργου τους από τον καμβά, το στατικό γλυπτό ή ακόμα και το ίδιο το μουσείο, και τη δημιουργία ζωντανών διαδικασιών που τοποθετούν στο επίκεντρο το ανθρώπινο σώμα, είτε του καλλιτέχνη είτε του θεατή. Στα τέλη της δεκαετίας του '90, ο Γάλλος επιμελητής Nicolas Bourriaud, με τον όρο *σχεσιακή αισθητική* (1998), αναδεικνύει τη στροφή αυτή προς τις ανθρώπινες σχέσεις και το κοινωνικό τους πλαίσιο. Ήδη, από το όνομα του όρου, είναι προφανής η έμφαση στην αισθητική αξία ενός τέτοιου εγχειρήματος, περισσότερο ίσως από τη δομική, δραματουργική ή ακόμα και από την ηθική ή κοινωνικοπολιτική του σημασία. Στο πλαίσιο αυτής της αισθητικής επιλογής, λοιπόν, η διάδραση του θεάματος με το κοινό θεωρείται σε πολλές περιπτώσεις συστατικό στοιχείο μιας μεταμοντέρνας δουλειάς που σέβεται τον εαυτό και το κοινό της, αναγνωρίζοντας τη σημαντική θέση του σε αυτήν. Μια τέτοια αισθητική επιλογή περιλαμβάνει τη σωματική ή λεκτική εμπλοκή του θεατή στο θέαμα, σε σημεία επιλεγμένα από τους καλλιτέχνες, με τρόπο αυστηρά καθορισμένο από αυτούς, συχνότατα χωρίς προηγούμενη ενημέρωση ή συγκατάθεση του κοινού για αυτό. Παρόμοιες, αρκετά διαδεδομένες πια σήμερα, τακτικές έχουν δεχτεί ανοιχτή κριτική με χαρακτηριστικό ίσως το κείμενο «We Need to Talk About Non Consensual Audience Participation» («Πρέπει να μιλήσουμε για τη μη-συναινετική συμμετοχή του κοινού») της Αμερικανίδας κριτικού Lauren Wingenroth (2018), στο οποίο συζητά ευθέως τον χειριστικό και παραβιαστικό τρόπο εμπλοκής του κοινού σε παραστάσεις.

Λίγα χρόνια αργότερα, στη διάρκεια της πρώτης δεκαετίας του 21<sup>ου</sup> αιώνα, παρατηρείται μια νέα στροφή των τεχνών στον τρόπο που προσεγγίζουν το κοινωνικό τους πλαίσιο και τον θεατή, η οποία φαίνεται να κινείται από την προαναφερθείσα διάδραση, με τα παραπάνω χαρακτηριστικά, στη «συμμετοχικότητα» και αυτό που η Βρετανίδα κριτικός και θεωρητικός

Claire Bishop ονόμασε «κοινωνική στροφή» (Bishop, 2006). Το ενδιαφέρον στην περίπτωση αυτή πάει πέρα από την αισθητική, προς την κατεύθυνση της συνεργατικότητας, την ενεργούς ενασχόλησης του κοινού με συγκεκριμένα ζητήματα κτλ. Τέτοιου είδους καλλιτεχνικές δουλειές που στην Αμερική μάλιστα, όπως αναφέρει η Bishop, ονομάζονται «social practices» («κοινωνικές πρακτικές», όρος στον οποίο η έννοια της τέχνης είναι εντελώς απύσχα) έχουν δεχτεί κριτική (από την ίδια τη Bishop και άλλους θεωρητικούς), ως προς το γεγονός ότι αδιαφορούν για την αισθητική και καλλιτεχνική αξία μιας δουλειάς προάγοντας τους κοινωνικούς τους στόχους (Bishop, 2017). Την ίδια στιγμή, κριτική θα μπορούσε να ασκηθεί και ως προς στις ηθικές προεκτάσεις μιας καλλιτεχνικής δημιουργίας που εμφανίζεται από το πουθενά για ορισμένο (πολύ συχνά αρκετά σύντομο) χρονικό διάστημα σε περιοχές ή κοινότητες με σοβαρά κοινωνικά προβλήματα με τη φιλοδοξία να τα λύσει, ξεκινώντας διαδικασίες που δεν μπορεί να υποστηρίξει ή να ολοκληρώσει. Τέτοιες δουλειές που, σύμφωνα με τη Bishop, φαίνεται να θέλουν να αναλάβουν τον ρόλο των κυβερνήσεων, υποτιμούν τόσο τον ρόλο της τέχνης, που δεν είναι να λύνει κοινωνικά προβλήματα αλλά να προτείνει ευφάνταστους εναλλακτικούς τρόπους συνύπαρξης και κοινωνικής λειτουργίας, όσο και τον ρόλο της δημοκρατίας και της πολιτικής, υπονοώντας ότι οι αγώνες που έχουν γίνει στο όνομα τους είναι ουσιαστικά ανούσιοι και η τέχνη θα μπορούσε ή θα έπρεπε να πάρει τη θέση τους (Bishop, 2017). Μόνο όταν δεν επιτρέψουμε, όμως, στον διαχωρισμό μεταξύ τέχνης και κοινωνίας, μεταξύ καλλιτέχνη και πολίτη, να εξαφανιστεί, μόνο όταν δεν χάσουμε την πίστη μας στην αξία της τέχνης ως τον τρίτο όρο που χρειαζόμαστε για να επικοινωνήσουμε, μόνο τότε μπορούμε να αρχίσουμε να φανταζόμαστε ένα άλλο πλαίσιο συνύπαρξης, που δεν αναπαράγει απλώς αυτό που βρίσκεται ήδη εκεί αλλά δομεί εναλλακτικές ως προς αυτό, καταλήγει η Bishop (2017).

Αυτό που θα ήθελα εδώ να ονομάσω «publicing» αποτελεί μια πρόταση που αναγνωρίζει τόσο τη σημασία των αισθητικών και καλλιτεχνικών επιλογών στη δημιουργία ενός έργου, όσο και τη στενή σχέση του έργου αυτού με το κοινωνικό του πλαίσιο στη γραμμή της κοινωνικής στροφής της τέχνης. Η σχέση αυτή, όμως, δεν ορίζεται αναγκαστικά ούτε μέσα από τη συμμετοχικότητα (παρόλο που πολλές από τις δουλειές που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως publicing είναι συμμετοχικές) αλλά, κυρίως, ούτε μέσω μιας κανονιστικής αλληλεπίδρασης με το πραγματικό, με στόχο την επίλυση κοινωνικών προβλημάτων. Με αυτή την έννοια, όπως θα συζητηθεί εκτενέστερα και παρακάτω, μια εκ νέου στροφή της τέχνης προς το publicing θα σήμαινε μια μη ρεαλιστική, φαντασική συνδημιουργία δημοκρατικών πρακτικών που προκαλεί τομές στο πραγματικό με τρόπο ικανό να μετατοπίσει κυρίαρχες ηγεμονίες και να αναδείξει εναλλακτικούς τρόπους κοινωνικής συνύπαρξης. Ένας πρώτος αντίστοιχος όρος του publicing στα ελληνικά θα ήταν ίσως ακριβώς η συνδιαμόρφωση ενός πραγματικά δημόσιου χώρου όπως αυτός ορίζεται από την ενεργή αλληλεπίδραση αυτών που τον κατοικούν. Ας μου επιτραπεί εδώ, όμως, η χρήση του αγγλικού όρου που δηλώνει τόσο μια ενεργή δράση, προσεγγίζοντας το «public» ως ρήμα, ‘to (make something) public’ (εκμεταλλεζόμενη την ευελιξία της αγγλικής να κάνει χρήση ουσιαστικών ή επιθέτων ως ρήματα και το αντίστροφο), όσο και την εξακολουθητικότητα που προσδίδει στην πράξη αυτή η κατάληξη-ing. Το publicing, λοιπόν, μπορεί να ιδωθεί ως ένα θεωρητικό πλαίσιο, αλλά κυρίως ως μια πρακτική που, συνεχίζοντας τη γραμμή της «σχεσιακής αισθητικής» του ’90 και της «κοινωνικής στροφής» του 2000, ανταποκρίνεται ενδεχομένως επαρκέστερα στις σύγχρονες κοινωνικοπολιτικές συνθήκες και ανάγκες της τρίτης δεκαετίας

του 21<sup>ου</sup> αιώνα όπως αυτές περιγράφονται στην αμέσως επόμενη ενότητα, και τις οποίες η πανδημία των τελευταίων δύο ετών καθιστά ακόμα πιο επείγουσες.

### **Κρίση Κοινωνικού Φαντασιακού, Κοινωνίες «χωρίς εναλλακτική»**

Οι θεωρητικοί Bojana Cvejić και Ana Vujanović έχουν γράψει ότι η λιγότερο συζητημένη κρίση σήμερα, μετά την οικονομική, την οικολογική κρίση ή ακόμα και την κρίση της δημοκρατίας, είναι η κρίση του κοινωνικού φαντασιακού. Παρόλα αυτά, όπως χαρακτηριστικά αναφέρουν, η κρίση αυτή σπάνια εμφανίζεται στον δημόσιο διάλογο, ίσως επειδή δεν έχουμε καν την επίγνωση ότι υπάρχει κάτι που χάσαμε (Cvejić & Vujanović, 2016). Γιατί είναι, όμως, τόσο δύσκολο, να φανταστούμε έναν κόσμο που δεν είναι νεοφιλελεύθερος; Αναρωτιούνται οι δύο συγγραφείς.

Οι Anthony Dunne και Fiona Raby έχουν επιχειρήσει να απαντήσουν σε αυτό το ερώτημα. Τα όνειρα μας σήμερα, υποστηρίζουν, έχουν υποβιβαστεί σε ελπίδες. Σήμερα ελπίζουμε ότι δεν θα επιτρέψουμε στο είδος μας να αφανιστεί, ελπίζουμε ότι μπορούμε να ταΐσουμε τους πεινασμένους, ελπίζουμε πως θα υπάρξει χώρος για όλους μας στον πλανήτη. Όμως δεν είμαστε πια σε θέση να παράξουμε νέα οράματα (Dunne & Raby, 2013). Μετά την πτώση του υπαρκτού σοσιαλισμού και την κατάρρευση του ενός, έστω, εναλλακτικού μοντέλου κοινωνικής οργάνωσης στον δυτικό κόσμο, μετά τη θριαμβευτική επικράτηση του καπιταλισμού και τον ακραίο ατομικισμό που την ακολούθησε, μετά την παρακμή των φαντασιακών που αναδύθηκαν στις δεκαετίες του '60 και του '70 σε Ευρώπη και Βόρεια Αμερική (φαντασιακά που ακολούθησαν την προσεδάφιση του ανθρώπου στη σελήνη και τη σεξουαλική επανάσταση, για παράδειγμα, ή τον Μάη του '68), μοιάζουμε σήμερα ανίκανοι να δημιουργήσουμε νέα όνειρα για τον 21<sup>ο</sup> αιώνα (Dunne & Raby, 2013). Παρά το γεγονός ότι, ειδικά μετά την οικονομική κρίση του 2008, γινόμαστε μάρτυρες σημαντικών μετατοπίσεων παγκοσμίως (Αραβική Άνοιξη, εξεγέρσεις σε Χονγκ Κονγκ και Χιλή, κινήματα Occupy σε Βόρεια Αμερική, Αγγλία και Ευρώπη, κίνημα των Κίτρινων Γιλέκων στη Γαλλία), αυτές οι μετακινήσεις λαμβάνουν, προς το παρόν, χώρα κυρίως σε μη δυτικές κοινωνίες, ενώ απομένει να φανεί ο αντίκτυπος που μπορεί να έχουν σε βάθος χρόνου σε πολιτικό επίπεδο. Συνεπώς, η ανάγκη να ενεργοποιήσουμε την ικανότητά μας να αμφισβητούμε και, κυρίως, να ανατρέπουμε κυρίαρχα φαντασιακά και πολιτικές ηγεμονίες μέσα από νέα κοινωνικά παραδείγματα, παραμένει επιτακτική.

### **Περιορισμός Κοινωνικής Φαντασίας και Παραστατικές Τέχνες**

Η θεωρητικός Bojana Kunst έχει αναλύσει εκτενώς την επίδραση που έχει ο περιορισμός της κοινωνικής φαντασίας σήμερα στις παραστατικές τέχνες. Την τελευταία δεκαετία, όπως έχει εύστοχα παρατηρήσει, γινόμαστε μάρτυρες ολοένα και μεγαλύτερων περικοπών της κρατικής στήριξης προς τις τέχνες σε πολλές ευρωπαϊκές χώρες από νεοφιλελεύθερες κυβερνήσεις που στόχο έχουν τον αφανισμό οτιδήποτε συλλογικού. Οι κυβερνήσεις αυτές ασκούν κριτική στην τέχνη αναφερόμενες σε μια ελιτίστικη καλλιτεχνική πρακτική απευθυνόμενη σε λίγους, χωρίς κοινωνικό αντίκρισμα ή απτά –οικονομικά ή/και κοινωνικά– αποτελέσματα (Kunst, 2012). Επιπλέον, σύμφωνα με την Kunst, ενδιαφέρον έχει το γεγονός ότι η κριτική αυτή λαμβάνει χώρα τη στιγμή που η τέχνη δίνει ολοένα και μεγαλύτερη έμφαση στον πολιτικό της ρόλο και στην κοινωνική της στροφή. Φαίνεται λοιπόν ότι όσο πιο εμμονικά οι καλλιτέχνες ασχολούνται με την κοινωνία, τόσο περισσότερο η κοινωνία (μέσα από τις κυβερνήσεις που την εκπροσωπούν)

αμφισβητεί τον ρόλο της τέχνης σε αυτές (Kunst, 2012).

Το πρόβλημα είναι σύνθετο. Από τη μία πλευρά, είναι απαραίτητο να αντισταθούμε απέναντι σε νεοφιλελεύθερες πολιτικές όπως οι παραπάνω, να επαναπροσδιορίσουμε και να προστατέψουμε όλα όσα θεωρούμε αρχές δημοκρατικής συνύπαρξης. Ταυτόχρονα, όμως, θα πρέπει να ασκήσουμε και την απαραίτητη κριτική στην κοινωνική στροφή της τέχνης τα τελευταία χρόνια και στον τρόπο που ορίζεται το πολιτικό στο πλαίσιο αυτής. Πως είναι δυνατόν, μια τέχνη που πλέον αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της καπιταλιστικής μηχανής, λειτουργώντας συχνά με όρους της ελεύθερης αγοράς, να αποτελέσει μια καλλιτεχνική πράξη με πολιτικό αντίκτυπο; Ακολουθώντας κυρίαρχους τρόπους παραγωγής, οι καλλιτέχνες σήμερα καλούνται να σχεδιάσουν στην εντέλεια ένα έργο τους εξ αρχής, προβάλλοντάς το πάντα στο μέλλον, να παρουσιάσουν τα αποτελέσματα μιας δουλειάς που δεν έχει καν ξεκινήσει και να αποδείξουν την (οικονομική) αξία της εκ των προτέρων, προκειμένου στη συνέχεια να τους δοθεί η στήριξη απλώς και μόνο να εκτελέσουν το πλάνο τους. Κάτι τέτοιο, όμως, δεν αφήνει κανέναν χώρο για πειραματισμό, ρίσκο ή κοινωνική φαντασία, σύμφωνα με την Kunst. Γι' αυτό και η τέχνη χάνει τον κομβικό της ρόλο στην κοινωνία. Αντί να προτείνει εναλλακτικές, μοιάζει περισσότερο με τον διάδρομο γυμναστηρίου όπου οι καλλιτέχνες τρέχουν πάντα ανάμεσα σε διάφορες δουλειές χωρίς να φτάνουν ποτέ πουθενά (Kunst, 2012).

Από τα παραπάνω γίνεται εμφανής η ανάγκη άμεσης αποσύνδεσης του καλλιτεχνικού έργου από κανονιστικές διαδικασίες που στοχεύουν στην επικερδή επίλυση κοινωνικών προβλημάτων ή –ακόμα χειρότερα– στην επιφανειακή, εμπορευματοποιημένη προσέγγιση των προβλημάτων αυτών με στόχο την επιτυχημένη πώληση ενός έργου στην αγορά «πολιτικής τέχνης». Σε αντίθεση, αυτό που θα πρέπει άμεσα να επινοήσει η τέχνη είναι ορατές μορφές για τα κοινά μας οράματα, φαντασιακές διαδικασίες που θα φέρουν στην επιφάνεια άλλες δυνατότητες κοινωνικής συνύπαρξης.

### **Αρχές Εργασίας για τη Συλλογική Παραγωγή Εναλλακτικών Κοινωνικών Φαντασιακών μέσω της Τέχνης**

Με βάση τα παραπάνω, το καίριο ερώτημα για τις παραστατικές τέχνες σήμερα είναι ο τρόπος μέσω του οποίου μπορούν να απευθυνθούν στο κοινό προκειμένου να αμφισβητήσουν κυρίαρχα κοινωνικά μοντέλα συνύπαρξης. Επιπλέον, θα πρέπει να αναζητηθεί ο τρόπος μέσω του οποίου το θέατρο και η performance, αξιοποιώντας τις δομές και τις διαδικασίες τους, θα καταφέρουν να ενεργοποιήσουν την κοινωνική μας φαντασία και να κατασκευάσουν νέα αφηγήματα και βιώματα, ικανά να συμβάλλουν στην ανάδειξη εναλλακτικών κοινωνικών εμπειριών.

Τα τελευταία έξι χρόνια, η καλλιτεχνική μου έρευνα και δημιουργία ασχολείται ακριβώς με τα ζητήματα αυτά μέσα από καλλιτεχνικά έργα που έχουν στο επίκεντρο τους την έννοια του κοινωνικού φαντασιακού και πιο πρόσφατα την πρακτική της δημοκρατίας. Για λόγους στενότητας χώρου δεν θα αναφερθώ στη δουλειά που έχω κάνει σε αυτό το πλαίσιο.<sup>1</sup> Θα ήθελα, όμως, κλείνοντας το άρθρο να διατυπώσω τέσσερις αρχές εργασίας που προκύπτουν από τη

---

<sup>1</sup> Για περισσότερες πληροφορίες για τις δουλειές που έχουν προκύψει από την καλλιτεχνική μου έρευνα πάνω στην πρακτική της δημοκρατίας: <http://danaetheodoridou.com/an-analogue-campaign-2019-2020>, <https://vimeo.com/529676345>, <https://vimeo.com/464377461>, <http://danaetheodoridou.com/languages-of-the-unheard-2020>, <https://vimeo.com/472927232>

δουλειά αυτή, για τον τρόπο με τον οποίο οι παραστατικές τέχνες θα μπορούσαν να περάσουν από τη σχεσιακή αισθητική και την κοινωνική στροφή στο *publicing*:

1. Η πρώτη αρχή, θα μπορούσε να ονομαστεί αρχή της *τοπικότητας*. Προκειμένου να παραχθούν νέα κοινωνικά φαντασιακά θα πρέπει να κινηθούμε αντίθετα από την οπτική των διεθνών προφίλ καλλιτεχνικής δημιουργίας που ομογενοποιούν ανάγκες, μορφές και διαδικασίες με τρόπο που ελάχιστη σημασία έχει πια αν παρακολουθεί κανείς ένα φεστιβάλ στην Αθήνα, στη Θεσσαλονίκη, τη Βιέννη ή τις Βρυξέλλες. Ο Bruno Latour έχει μιλήσει για την οπτική του «από μέσα», του μικρο-επιπέδου, ασκώντας κριτική στην αφηρημένη παγκοσμιοποιημένη πολιτική που εξαλείφει την πολυπλοκότητα και τις ιδιαιτερότητες της κάθε κοινωνίας (Latour, 2018). Η ευαίσθητη ισορροπία εδώ βρίσκεται σίγουρα μεταξύ αυτής της πολύπλοκης οπτικής της τοπικότητας και του εξαιρετικά επικίνδυνου εθνικισμού, που δυστυχώς συναντάμε συχνά σήμερα, αλλά αυτό θα ήταν το θέμα συζήτησης ενός άλλου άρθρου.

2. Η δεύτερη αρχή προκύπτει από την πρώτη και θα μπορούσε να ονομαστεί αρχή της *διευρυμένης προσοχής* και φροντίδας. Σε μια εποχή που μας κατακλύζει υπερ-πληθώρα πληροφοριών απαιτώντας από εμάς γρήγορη κίνηση ματιών, τα οποία συνεχώς σκανάρουν τις επιφάνειες υπολογιστών ή κινητών, η ανάγκη να εκπαιδευσουμε εκ νέου τον εαυτό μας στο να αφιερώνουμε χρόνο στην άσκηση της παρατήρησης είναι μεγάλη (Georgelou, 2019). Το θεατρικό γεγονός –ως ζωντανό γλυπτό σμίλευσης χρόνου– αποτελεί ιδανικό πλαίσιο για την εξάσκηση της ικανότητάς μας να κατανοούμε τη λεπτομέρεια τού «μέσα» και να επαναπροσδιορίζουμε την προσοχή μας, με φροντίδα, σε σχέση με το υποκείμενο ή το αντικείμενο της παρατήρησής μας.

3. Η τρίτη αρχή είναι αυτή της καλλιέργειας της φαντασιακής ποιότητας που η παραπάνω προσοχή οφείλει να έχει. Όπως αναφέρθηκε ήδη, το πολιτικό στο θέατρο –ειδικά σήμερα– δεν σχετίζεται (ή δεν θα έπρεπε να σχετίζεται) με το επίκαιρο θέμα ενός καλλιτεχνικού έργου ή με τον στόχο του να λύσει κάποιο κοινωνικό πρόβλημα, αλλά με μη πραγματικές, περισσότερο φαντασιακές ή αλλιώς λιγότερο ελπιδοφόρες καλλιτεχνικές προτάσεις. Αναφέρθηκα νωρίτερα στη σκέψη των Dunne και Raby σύμφωνα με την οποία τα όνειρά μας σήμερα έχουν υποβιβαστεί σε ελπίδες. Με τον προκλητικό τίτλο *Περί Ελπίδας: Βασίλειο της Ελπίδας Γαμιάσει (ON HOPE: Fucking the Regime of Hope in Choreography)*, ο χορογράφος Malik Nashad Sharpe πρόσφατα υποστήριξε ότι η ελπίδα είναι απαραίτητη ως περιοχή της «καλής», «χρήσιμης» και «θετικής» μεριάς των πραγμάτων, προκειμένου να διατηρήσουμε την αισιοδοξία μας, αλλά ακριβώς αυτό μπορεί να αποδειχτεί περιοριστικό και εξαιρετικά αποθαρρυντικό ως προς την ανάγκη για άμεση δράση (Nashad Sharpe, 2019, μη ανακτήσιμη πηγή). Τι θα σήμαινε να μην ελπίζουμε σε κάτι; Τι θα σήμαινε το να κάνουμε τέχνη μέσα από μια πολιτική στάση απελπισίας; Μπορεί να σημαίνει την προσπάθεια μας να επεκτείνουμε το δυνατό, να μην αφεθούμε στην αφηρημένη ελπίδα του μέλλοντος αλλά να προσπαθήσουμε να ανοίξουμε χώρο σε αυτό που είναι ήδη εδώ, στις εναλλακτικές του παρόντος που περιμένουν μια απρόσμενη στιγμή για να βγουν στην επιφάνεια (ένα καλό παράδειγμα θα ήταν ίσως στο σημείο αυτό να θυμηθούμε τις σημαντικότερες συσπειρώσεις και τα κινήματα που αναδείχθηκαν στη διάρκεια της πανδημίας στον τομέα του πολιτισμού και όχι μόνο). Η ανατροπή αυτή δεν μπορεί να συμβεί ούτε ελπίζοντας σε κάτι που θα κάνει κάποιος άλλος, κάπου αλλού, ούτε μέσα από μια κανονιστική θεώρηση και αντιμετώπιση πραγματικών προβλημάτων. Μόνο μέσα από ριζοσπαστικές φαντασιακές πράξεις

που εργάζονται για το α-δύνατο, όχι με την ουτοπική έννοια αλλά με εκείνη που πειραματίζεται ενάντια σε αυτό που περιμένει κανείς να κάνουν ή να πουν οι άνθρωποι όταν συνευρίσκονται, μόνο μέσα από τέτοιες εναλλακτικές πράξεις δημοκρατικής συνεύρεσης μπορεί να ανοίξουν νέες δυνατότητες στην κοινωνική μας συνύπαρξη. Και η τέχνη, ως η κατεξοχήν ενασχόληση με τη φαντασία, είναι η πρώτη που θα μπορούσε να στραφεί προς αυτήν την κατεύθυνση.

4. Η τέταρτη, και τελευταία αρχή εργασίας, είναι η αρχή της *διατάραξης των ρυθμών της κανονικότητας*. Ο κοινωνιολόγος των τεχνών Pascal Gielen (2015) έχει υποστηρίξει ότι χρειάζεται να αυξηθεί η διατάραξη του καθιερωμένου ρυθμού ζωής των αστικών κέντρων του δυτικού κόσμου, προκειμένου να εμφανιστεί ξανά η πολιτική στους δρόμους τους, που σήμερα έχει εξαφανιστεί. Ενάντια στην ομοιομορφία των δυτικών πόλεων, όπου σπάνια αναγκάζεται κανείς να έρθει σε επαφή, πόσο μάλλον σε ευθεία αντιπαράθεση, επί της ουσίας με το άλλο, το διαφορετικό, η τέχνη οφείλει να επαναφέρει την πρόκληση, την ενόχληση, τη διαφωνία, το απρόσμενο. Με άλλα λόγια, να απομακρύνει το κοινό από την κανονικότητά του. Δυστυχώς όμως, όπως παρατηρεί και ο Gielen, σπάνια σήμερα η τέχνη ενοχλεί, έστω και σε μικρό βαθμό. Γι' αυτό και κάθε άλλο παρά πολιτική μπορεί να χαρακτηριστεί (Gielen 2015). Η αληθινά πολιτική τέχνη δεν προκύπτει απλώς από τη διάδραση με το κοινό, αλλά μέσα από δομές και διαδικασίες που καλλιεργούν –ακόμα και με προκλητικό τρόπο– τη διαφωνία και τη διαπραγμάτευση, πάντα σε πραγματικό, εξακολουθητικό χρόνο.

Μόνο μια τέτοια τέχνη που επεξεργάζεται την πολυπλοκότητα και την ετερογένεια της κάθε κοινωνίας χωριστά, μια τέχνη που δεν κριτικάρει, απλώς, αλλά κάνει και συγκεκριμένες εναλλακτικές προτάσεις για τον τρόπο που μπορούμε να ζήσουμε μαζί, μόνο αυτή η τέχνη είναι ικανή να επαναδομήσει τον δημόσιο χώρο αλλά και τον δημόσιο χρόνο μιας κοινότητας ανθρώπων –αυτόν που ο Κορνήλιος Καστοριάδης έχει ορίσει, ως τον χρόνο που δίνεται σε μια κοινότητα προκειμένου να εξετάσει το παρελθόν της ως το αποτέλεσμα των πράξεών της και να προσεγγίσει το μέλλον της ως το πεδίο των δυνατοτήτων της (Castoriadis, 1997)– να αμφισβητήσει κυρίαρχες πολιτικές ηγεμονίες, και να εφεύρει νέες κοινωνικές πρακτικές.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Bishop, C. (2006). The Social Turn: Collaboration and Its Discontents. *Artforum*. Ανακτήθηκε από <https://www.artforum.com/print/200602/the-social-turn-collaboration-and-its-discontents-10274>
- (2017, Μάρτιος 20). *Claire Bishop's "Participation and spectacle: Where are we now?"*. [Μαγνητοσκοπήθηκε Μάιο 2011], YouTube. Ανακτήθηκε από <https://www.youtube.com/watch?v=CvXhgAmkvLs>
- Bourriaud, N. (1998). *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presse Du Réel.
- Castoriadis, C. (1997). The Greek Polis and the Creation of Democracy. Στο D. Ames Curtis (Επιμ.), *The Castoriadis Reader* (σσ. 267–289). Oxford: Blackwell Publishers.
- Cvejić, B., & Vujanović, A. (2016). The Crisis of the Social Imaginary and Beyond. Στο M. Nerland (Επιμ.), *The Imaginary Reader* (σσ. 34–37). Bergen: Volt.
- Dunne, A., Raby, F. (2013). *Speculative Everything*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.



- 
- Georgelou, K. (2019). Semester: The labour of attention. *Performance Research*, 24(4), 88–95. <https://doi.org/10.1080/13528165.2019.1641329>
- Gielen, P. (2015). Performing the Common City: On the Crossroads of Art, Politics, and Public Life. Στο S. Bax, P. Gielen, & B. Ieven (Επιμ.), *Interrupting the City: Artistic Constitutions of the Public Sphere* (σ. 275–299). Amsterdam: Valiz.
- Kunst, B. (2012). “The Project Horizon: On the Temporality of Making.” *Maska: The Performing Arts Journal*, 149–150, σσ. 66–73. Ανακτήθηκε από [https://issuu.com/zavodmaska/docs/maska\\_2012\\_149-150\\_web/56](https://issuu.com/zavodmaska/docs/maska_2012_149-150_web/56)
- Latour, B. (2018, Φεβρουάριος 14). *Inside*. YouTube. Ανακτήθηκε από <https://www.youtube.com/watch?v=gzPROcd1MuE>
- Wingenroth, L. (2018, Οκτώβριος 11). *We need to talk about non-consensual audience participation*. Dance Magazine. Ανακτήθηκε από <https://www.dancemagazine.com/we-need-to-talk-about-non-consensual-audience-participation/>

Άννα-Μαρία Ιακώβου

ΜΕΤΑΞΥ ΟΙΚΟΝΟΜΙΑΣ ΚΑΙ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ  
ΤΟ «ΕΛΑΣΣΟΝ» ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗ ΜΕΤΑ-COVID ΕΠΟΧΗ

Στο άρθρο αυτό στόχος είναι να θιγεί το πόσο επιδραστική έχει καταλήξει να είναι η οικονομία –ως οικονομική πολιτική, αλλά κυρίως ως πολιτική που ασκείται με γνώμονα αποκλειστικά τις ανάγκες της αγοράς– στις αισθητικές τάσεις που διαμορφώνονται στο σύγχρονο θέατρο – και κατ’ επέκταση στην αισθητική που το σύγχρονο θέατρο διαμορφώνει).

**Αισθητική και Νεοφιλελεύθερη Πολιτική**

Για τις ανάγκες της συζήτησης θα ορίσω –στο μέτρο του δυνατού και αναπόφευκτα αποσπασματικά– τις έννοιες της αισθητικής και της σύγχρονης νεοφιλελεύθερης πολιτικής, στον πυρήνα της οποίας βρίσκεται η οικονομία της ελεύθερης αγοράς.

Αισθητική, λοιπόν, όχι μόνο ως απείκασμα αισθητηριακής αντίληψης ή ως αίσθηση του ωραίου, αλλά ως *Ιδεολογία του Αισθητικού*, όπως θα ‘λεγε ο Eagleton (2006), στην οποία ενυπάρχουν το πολιτικό και το κοινωνικό. Ενυπάρχουν, μέσα από την πραγμάτωση των αισθήσεων, γεγονός που ιδρύει τη σχετική αυτοτέλεια της αισθητικής και, κατά τον Μαρξ (Λίφσιτς, 2018), συνιστά ακόμη μία μορφή συσχέτισης με το πραγματικό μέσω της πράξης, κατά την οποία το πνεύμα έρχεται σε επαφή με το σώμα κι έτσι το υποκείμενο οδηγείται σε πολιτική δράση.

Ο νεοφιλελευθερισμός αποτελεί πολιτική ιδεολογία, της οποίας οι κεντρικοί πυλώνες είναι η αγορά και το άτομο. Οι ιστορικές απαρχές του ανατρέχουν στη δεκαετία του ‘70 – μετά το πέρας της λεγόμενης χρυσής εποχής του καπιταλισμού στα χρόνια αμέσως μετά τον Β’ Παγκόσμιο Πόλεμο– και στοχεύει στην οικονομική ανάπτυξη και αποτελεσματικότητα μέσω του περιορισμού της παρέμβασης του κράτους στην αγορά και του ελεύθερου ανταγωνισμού, απογειώνοντας τον ατομικισμό με την ιδιωτική πρωτοβουλία και μια οικονομίστικη αντίληψη ακόμη και των ατομικών δικαιωμάτων. Όπως αναφέρει ο Φουκώ στη *Γέννηση της Βιοπολιτικής* (Foucault, 2012), από τον homo economicus του φιλελευθερισμού περνάμε στη φάση του homo entrepreneur, υποκείμενο που υπάρχει στο περιβάλλον του ανταγωνισμού, όπως απαιτεί η εν λόγω πολιτική ιδεολογία.

Είναι ευνόητο ότι, μεγάλο θέμα αποτελεί και ο τρόπος, με τον οποίο η οικονομική πολιτιστική πολιτική –ιδιαιτέρως οι περιβόητες επιχορηγήσεις– επιδρούσε στην αισθητική του θεάτρου ήδη από την προ-covid εποχή. Είναι γεγονός ότι ο νεοφιλελευθερισμός αντιμάχεται, κατ’ αρχήν, την κρατική παρέμβαση στην αγορά, και ως εκ τούτου τις επιχορηγήσεις θεατρικών παραγωγών, ενώ, ταυτοχρόνως, τείνει να υποσκάπτει τη λειτουργία των κρατικών επιχορηγήσεων, κάνοντας επιλεκτικές επεμβάσεις στην αγορά, με σκοπό τη μακροπρόθεσμη προώθηση της ιδεολογίας του. Αυτές οι επιλεκτικές επεμβάσεις, που έρχονται σε σύγκρουση με τη γενικότερη θεώρηση για την πολιτιστική πολιτική, αποδεικνύουν τελικά πως ο ίδιος συνιστά μια ιδεολογική κατασκευή, που εξυπηρετεί συγκεκριμένα οικονομικά συμφέροντα. Προφανώς, λοιπόν, ο πολιτισμός και

η πολιτιστική πολιτική επηρεάζονται πάντα από τη λήψη αποφάσεων για θέματα οικονομικής και κοινωνικής πολιτικής, πολλώ δε μάλλον αν θεωρήσουμε κίολας ότι το ελεύθερο θέατρο μετά τα μέσα του '80 άνθισε με τη στήριξη των κρατικών επιχορηγήσεων. Στον καιρό της πανδημίας όμως, η αγωνία έχει ενταθεί σε ό,τι αφορά τα νέα κανάλια που ανοίγονται για τις τέχνες με την τέταρτη βιομηχανική επανάσταση, εάν αναλογιστεί κανείς και την επίσπευση της ψηφιοποίησης των πάντων, λόγω των αναγκών της αγοράς. Εν ολίγοις, ζούμε στην εποχή, κατά την οποία μπορεί η κοινωνική ζωή να αναστέλλεται, έως και να καταργείται, αλλά η οικονομική ζωή οφείλει να συνεχίζεται κανονικά ή, για την ακρίβεια, αναζητώντας νέες κανονικότητες.

### **Οικονομικές ανάγκες και αισθητικές επιλογές**

Έχουμε λοιπόν δύο εκδοχές:

- την οικονομική ανάγκη μετασηματισμένη σε αισθητική επιλογή, διατηρώντας κάποιες βασικές συνιστώσες του θεάτρου και,
- την οικονομική (και κοινωνική ίσως) ανάγκη, η οποία διαμορφώνει μια αισθητική (ίσως ερήμην μας, καλλιτεχνών και θεατών), καταργώντας ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του θεάτρου.

Θα σχολιάσω κυρίως τη δεύτερη, προβαίνοντας μόνο σε μία σύντομη αναφορά στην πρώτη.

Στο σύγχρονο θέατρο, το υλικό που πλάθεται κατά την διαδικασία και τα μέσα τα οποία χρησιμοποιούνται εξαρτώνται σε μεγάλο βαθμό από το οικονομικό πλάνο της εκάστοτε παραγωγής. Ολοένα και περισσότερο –εξαιρουμένων προφανώς των κρατικών θεάτρων και των λοιπών κρατικών πολιτιστικών φορέων– ιδιαιτέρως με τον αυξανόμενο αριθμό θεατρικών παραγωγών στην Ελλάδα (με επίκεντρο πάντα την Αθήνα) βλέπουμε στο ελεύθερο θέατρο ηθοποιούς ντυμένους στα μαύρα, ηθοποιούς με σύγχρονα ρούχα, άδειες από σκηνικές εγκαταστάσεις σκηνές, θέατρα-μαύρα κουτιά γυμνά, και κυρίως μικρές σε αριθμό ομάδες συντελεστών και ηθοποιών. Η διερώτηση, εδώ, είναι σε ποιον βαθμό η επιλογή που γίνεται λόγω οικονομικής ανάγκης ταυτίζεται με την αισθητική επιλογή. Ωστόσο, κανείς δεν μπορεί να αρνηθεί ότι η έκπτωση που κάνει ο καλλιτέχνης σε μία από τις περιπτώσεις που προαναφέρθηκαν, δεν καταργεί βασικές συνιστώσες της θεατρικής παράστασης και εξακολουθεί να αποτελεί μια αισθητική επιλογή, ενίοτε έως και αξιοθαύμαστη.

Στον αντίποδα των ανωτέρω καταφθάνει το live streaming-θέατρο. Τα ψηφιακά μέσα έχουν, από καιρό, ενσωματωθεί στο θέατρο, ενώ υπάρχει κι ένας ανοιχτός διάλογος σχετικά με το αν και πώς η πολυμεσικότητα μπορεί να είναι ανανεωτική για τη θεατρική φόρμα. Τι συνέβη όμως εδώ; Πιστέψαμε ότι θα μπορούσε να δημιουργηθεί μια νέα θεατρική φόρμα, εξ αποστάσεως, ψηφιοποιημένη, ανέπαφη; Ίσως. Τι συνέβη τελικά;

Χρησιμοποιήσαμε την τεχνολογία με διάφορους τρόπους στην προσπάθεια να ανασυγκροτήσουμε έναν κώδικα θεατρικό:

- i. μαγνητοσκοπημένη παράσταση ελεύθερη στο διαδίκτυο
- ii. μαγνητοσκοπημένη παράσταση σε ζωντανή μετάδοση στο διαδίκτυο
- iii. τέλος (και σπανιότερα), ζωντανή παράσταση αναμεταδιδόμενη ζωντανά στο διαδίκτυο

Θέατρο ενώπιον κενού κι όχι ενώπιον κοινού (Βασίλης Παπαβασιλείου, όπως αναφέρεται στο Τέγος, 2021), αφού σε κάθε περίπτωση οι ηθοποιοί έπαιζαν για μια κάμερα και όχι για ένα ζωντανό κοινό. Σε κάθε μία από τις τρεις περιπτώσεις μπορεί η παράσταση να έχει μαγνητοσκοπηθεί με

στόχο να προβληθεί στο διαδίκτυο –λαμβάνοντας υπ’ όψιν τις ιδιαιτερότητες ενός βίντεο που είναι και θέατρο– ή και όχι. Αυτές οι εκδοχές θεάτρου υπήρξαν αποτέλεσμα ανάγκης πολιτιστικής, ιδεολογικής, κοινωνικής ή οικονομικής (με την έννοια της αξιοποίησης των επιχορηγήσεων του ΥΠΠΟΑ ή του βιοπορισμού ενός θεατρικού χώρου), ενώ διατρανώθηκε από πολλούς ότι δεν ήταν επιλογή, αλλά η μόνη εναλλακτική. Αυτή η εναλλακτική, φυσικά, για λίγο εκμηδένισε τον χρόνο και τον χώρο και μας προσέφερε θεατρικές εμπειρίες από διάφορες χώρες και διαφορετικές χρονικές περιόδους, γεγονός που αναμφίβολα οδηγεί σε έναν εκδημοκρατισμό της τέχνης, καθιστώντας την άμεσα προσβάσιμη από όλους με τα ίδια κριτήρια, δηλαδή δημιουργώντας συνθήκες ισότητας ανάμεσα στους θεατές.

### **Η απουσία της φυσικής συμπαρουσίας**

Αν όμως, εκμηδενίζεται ο χώρος και ο χρόνος, άραγε πώς μπορεί να υπάρξει η τέχνη του ‘εδώ και τώρα’ (Μνουςκίν, 2011) και σε τι διαφέρει από τον κινηματογράφο; Και αν δεν χρησιμοποιεί τους κινηματογραφικούς κώδικες, αλλά ούτε προσφέρει το πολυπόθητο ‘εδώ και τώρα’, τι είναι αυτή η τέχνη για τους θεατές της (Ρανσιέρ, 2015); Ίσως λοιπόν, αυτή η ανάγκη –που σε μεγάλο βαθμό διαμορφώθηκε και από την πορεία της αγοράς– να επέφερε κάποιες αλλαγές στον τρόπο με τον οποίο οι ίδιοι οι καλλιτέχνες βλέπουν το θέατρο, αλλά πολύ περισσότερο στον τρόπο που οι θεατές και οι πολίτες εν γένει αντιμετωπίζουν μια θεατρική παράσταση. Κι αυτό είναι ζήτημα αισθητικής, η οποία διαμορφώνεται από την οικονομία. Αν αντιμετωπίζεται, δηλαδή, το θέατρο ως μια τέχνη ευθέως αντικαταστάσιμη από την τέχνη του κινηματογράφου, γεγονός που δικαιολογεί το να βαίνει μειούμενο το θεατρικό κοινό ή ακόμη χειρότερα, σε αυτήν την εποχή το ‘εδώ και τώρα’ της τέχνης του θεάτρου, η συλλογική αυτή εμπειρία της θέασης, να θεωρείται περιττή και παρωχημένη. Αυτή, πάντως, η θεώρηση για το συλλογικό είναι αποτέλεσμα μιας νέας εποχής, με πυρήνα τον νεοφιλελευθερισμό ως πολιτική ιδεολογία και κέντρο την ατομικότητα. Το θέατρο και η ατομικότητα, μάλλον, είναι έννοιες αντίθετες κι αν το ‘εδώ και τώρα’ δεν σημαίνει τίποτα για τον θεατή πλέον, αυτό προέρχεται από την ιεράρχηση της έννοιας του ατόμου πάνω από εκείνη της κοινότητας. Μια μαγνητοσκοπημένη θεατρική παράσταση εισέρχεται στον χώρο μου, σε όποιον χρόνο επιλέξω εγώ και προσαρμόζεται στις προσωπικές μου ανάγκες: σταματάει και ξεκινάει όποτε το επιθυμήσω, μπορώ ακόμη και να την διακόψω, χωρίς αυτό να επιφέρει καμία συνέπεια στο κοινωνικό σύνολο, αλλά και στη σχέση μου με την κοινωνία, όπως θα συνέβαινε για παράδειγμα αν έφευγα από το θέατρο. Επιπλέον, η ψηφιακή εμπειρία (ακόμη και η ζωντανή αναμετάδοση) ωθεί στην αποσπασματικότητα του σώματος και των αισθήσεων του θεατή: όταν βλέπω τη διαδικτυακή παράσταση από το σαλόνι μου, είναι πιο εύκολο να σκεφτώ να πλύνω τα πιάτα μου, όχι μόνο γιατί έχω τη δυνατότητα, αλλά και γιατί η πραγματικότητα των πιάτων είναι εγγύτερη σωματικά. Οι ζωντανοί θεατές γύρω μου, δημιουργούν μια συγκέντρωση και μια συγκρότηση του σώματός μου στον χώρο και στον χρόνο, διότι η συμπαρουσία μας είναι παροδική, είναι μία εκδοχή θνητότητας κι αυτό με βοηθάει να παραμένω και να εμμένω στο κοινό μας παρόν. Η οθόνη αποτελείώνει την έννοια του συλλογικού βιώματος και τη διαμόρφωση συλλογικών εμπειριών και προσφέρει μία ψηφιακή εμπειρία, την οποία δεν μπορώ να μοιραστώ και πολύ περισσότερο να συνδιαμορφώσω, παρά μόνο γράφοντας σχόλια ή κάνοντας like· καλλιεργώντας έτσι τη σωματική αποχή από τις κοινωνικές σχέσεις και τη δημόσια σφαίρα. Το θέατρο αποκτά μια λειτουργία σοσιαλμιντιακή:

δεν έχω, ακριβώς αίσθηση του δημόσιου χώρου ή της απεύθυνσης σε άλλους. Είναι απλούστερο να δρω ανέπαφα και με μία αυταπάτη ανευθυνότητας.

Ψηφιακή εποχή με θετικό πρόσημο;

Θα μπορούσε κανείς να αντιπαραβάλλει ως πλεονεκτήματα της ψηφιακής εποχής:

- i. τη χρηστικότητα που μπορεί δυναμικά να οδηγήσει σε μαζικότητα. Μια διαδικτυακή παράσταση μπορεί να αποκτήσει μεγαλύτερη απήχηση ευκολότερα, ενώ δεν πρέπει να αποκλείουμε έναν πιο ανοιχτό διάυλο επικοινωνίας της πράξης και της θεωρίας μέσω του διαδικτύου και
- ii. τον εκδημοκρατισμό του θεάματος, στον βαθμό που η διαδικτυακή παράσταση μπορεί να φτάσει σε περισσότερους θεατές ανά τον κόσμο με τις ίδιες προϋποθέσεις, αλλά και σε θεατές που λόγω φυσικής κατάστασης και υποδομών δεν έχουν τη δυνατότητα φυσικής παρουσίας στο θέατρο.

Να σημειωθεί εδώ ότι, αποτελεί αντικείμενο μιας διαφορετικής συζήτησης –ίσως εμβάθυνσης– η χρήση των ψηφιακών μέσων στη ζωντανή παράσταση, και αν αυτή οδηγεί διαλεκτικά στην απορρόφηση του θεάτρου από τα ψηφιακά μέσα. Είναι εύλογο να καλλιεργηθεί η αντίληψη ότι το διαδικτυακό θέατρο είναι λιγότερο κοστοβόρο και λιγότερο επώδυνο οικονομικά και σωματικά ακόμη. Και αν μη τι άλλο, βρισκόμαστε στην εποχή της ευκολίας που προσφέρει στον καταναλωτή η τεχνολογία. Είναι οικονομικότερο και ευκολότερο, λοιπόν, το διαδικτυακό θέατρο; Η μόνη απάντηση σε αυτό είναι πως οικονομικότερο και ευκολότερο είναι το καθόλου θέατρο.

Το πλεονέκτημα του εκδημοκρατισμού του θεάματος μέσω μιας διαδικτυακής προβολής δεν πρέπει να μας ξεγελάει· ο διαδικτυακός θεατής δεν προσλαμβάνει την ίδια ποιότητα θεάματος με τον θεατή της ζωντανής παράστασης, ενώ δεν πρέπει να λησμονούμε και την απώλεια της οποιασδήποτε ευκαιρίας οικοδόμησης μιας συλλογικής σχέσης, που του προσφέρεται με τη συμπερίληψή του στο κοινό μίας ζωντανής παράστασης. Κι αν «δεν είμαστε όλοι εξίσου παρόντες στον ίδιο παρόντα χρόνο» (Bloch, 2000, σ. 53 σε δική μου μετάφραση), φαντάζεται κανείς πόσο περισσότερο απομακρυνόμαστε όταν το θέατρο διαμεσολαβείται από την οθόνη.

### **Οικονομικά δεδομένα, ψηφιακή εποχή και θέατρο**

Η πανδημία δημιούργησε, ήδη, την πεποίθηση πως όποιος ή ό,τι δεν εντάσσεται στην αγορά δεν έχει τα ίδια δικαιώματα να υπάρχει. Έτσι, η σύγχρονη αγορά επιτάσσει περισσότερες ψηφιακές καλλιτεχνικές δράσεις –ήδη φέτος το ΥΠΠΟΑ επιχορηγεί με 1.521.220 ευρώ τις ψηφιακές δράσεις, θέτοντας προτεραιότητες όπως η βιώσιμη ανάπτυξη και η προβολή της Ελλάδας στο εξωτερικό («ΥΠΠΟΑ», 2021)– όπως επιτάσσει (η σύγχρονη αγορά) και η αύξηση της τηλε-εργασίας ή της τηλε-εκπαίδευσης. Αυτό προκαλεί προβληματισμό, σχετικά με την αισθητική που καλλιεργούν οι ψηφιακές δράσεις, με τον ίδιο τρόπο που η τηλε-εργασία καλλιεργεί μία νέα κουλτούρα προτεραιότητας της ατομικότητας και κατάργησης των συλλογικοτήτων.

Οι ψηφιακές δράσεις κινδυνεύουν να γίνουν το αντικείμενο προτίμησης αλλά και το σημείο αναφοράς μίας νέας γενιάς θεατών, των οποίων η αισθητική διαμορφώνεται σε μεγάλο βαθμό από τα social media, τον ατομικισμό και την ελεύθερη αγορά.

Το θέατρο πρέπει να εξαιρεθεί από την αγορά, ώστε να μην χάσει τη λειτουργία του ως πεδίο δημόσιας, ελεύθερης έκφρασης, μετασηματοποιημένης σε συλλογική εμπειρία νόησης και

αισθήσεων. Και αν, σε μια κοινωνία της αγοράς, μια τέτοια εξαίρεση θεωρείται εξωκοινωνική και επομένως άτοπη, θα πρέπει να σχηματιστούν οι αντιστάσεις εκείνες –όχι μόνο εξωθεσμικά– που θα βοηθήσουν το θέατρο να αντιμετωπιστεί, έστω, ως έχον χαρακτήρα οικολογικό: δηλαδή σαν να είναι το 2% του πράσινου στο 98% του μπλετόν. Ή, σαν την «ελάσσονα λογοτεχνία» (Deleuze & Guattari, 1998, σ. 34), η ελάσσων τέχνη του θεάτρου, αποδεχόμενη τον χαρακτήρα της ως τέχνη του συλλογικού, να επιμένει στη λειτουργία της ως λειτουργία φυσικής συμπαρουσίας.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Bloch, E. (2000). *The Spirit of Utopia*. California: Stanford University Press.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1998). *Κάφκα: Για μια ελάσσονα λογοτεχνία* (Κ. Παπαγιώργης, Μετ.). Αθήνα: Καστανιώτης.
- Eagleton, T. (2006). *Η ιδεολογία του αισθητικού* (Σ. Ρηγοπούλου, Μετ.). Αθήνα: Πολύτροπον.
- Foucault, M. (2012). *Η γέννηση της βιοπολιτικής: Παραδόσεις στο Κολλέγιο της Γαλλίας (1978-1979)* (Β. Πατσογιάννης, Μετ.). Αθήνα: Πλέθρον.
- Λίφσιτς, Μ. (2018). *Η φιλοσοφία της τέχνης του Καρλ Μαρξ* (Μ.-Μ. Γιαννίκου, Μετ.). Αθήνα: Τόπος.
- Μνουςκίν, Α. (2011). *Η τέχνη του τώρα: Συζητήσεις με την Φαμπιέν Πασκώ* (Γ. Βουδικλάρης, Μετ.). Αθήνα: Κοάν
- Ρανσιέρ, Ζ. (2015). *Ο χειραφετημένος θεατής* (Α. Κιουπκιολής, Μετ.). Αθήνα: Εκκρεμές.

### **Διαδικτυακές πηγές**

- Τέγος, Μ. Ν. (2021, Απρίλιος 9). *Θεσσαλονίκη: Θέατρο στο διαδίκτυο - Υποκατάστατο ή ευκαιρία;* [www.ertnews.gr](http://www.ertnews.gr). Ανακτήθηκε από <https://www.ertnews.gr/ert3/featured-ert3/thessaloniki-theatro-sto-diadiktyo-ypokatastato-i-eykairia/>
- ΥΠΠΟΑ: 1.521.220 ευρώ για την ενίσχυση Ψηφιακών Δράσεων Πολιτισμού το 2021. (2021, Ιούνιος 14). *ΝΑΥΤΕΜΠΟΡΙΚΗ*. Ανακτήθηκε από <https://www.naftemporiki.gr/culture/680449/yppoa-1-521-220-evro-gia-tin-enischysi-psifiakon-draseon-politismou-to-2021/>

Ματίνα-Ιωάννα Κυριαζοπούλου

ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΚΑΙ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ ΣΤΗ ΣΚΕΨΗ ΤΟΥ JACQUES RANCIÈRE:  
ΑΠΟ ΤΗ ΘΕΑΤΡΟΚΡΑΤΙΑ ΣΤΟΝ ΧΕΙΡΑΦΕΤΗΜΕΝΟ ΘΕΑΤΗ

Το κείμενο αυτό αποτελεί μια προσέγγιση του ζητήματος του εκδημοκρατισμού της θέασης θεατρικών παραστάσεων και δρωμένων, υπό το πρίσμα της σκέψης του Jacques Rancière. Ο σύγχρονος Γάλλος φιλόσοφος είναι μια ιδιάζουσα μορφή στοχαστή, ακαδημαϊκού, με μεγάλο όγκο συγγραφικής παραγωγής, ο οποίος επιλέγει να δίνει το παρόν με διαρκείς παρεμβάσεις στη σύγχρονη συζήτηση περί πολιτικής και, κυρίως, περί αισθητικής. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα, ιδιαίτερα τα τελευταία χρόνια, να υπάρχει ζωηρότερο ενδιαφέρον για το έργο του τόσο από την πλευρά των ίδιων των καλλιτεχνών όσο και από τους θεωρητικούς της τέχνης και της φιλοσοφίας – γεγονός που επιβεβαιώνεται από τον διαρκώς αυξανόμενο αριθμό μελετητών οι οποίοι στρέφονται στη σκέψη του και αξιοποιούν τα κείμενα και τις απόψεις του ως σημεία αναφοράς.

Η αλήθεια είναι πως ο Rancière έχει ασχοληθεί με το θέατρο λιγότερο από άλλες μορφές τέχνης· αρχικά είχε καταπιαστεί με τη λογοτεχνία και, τα τελευταία χρόνια, με μεγαλύτερη συχνότητα, με τις εικαστικές και εφαρμοσμένες τέχνες και ακόμη περισσότερο με τον κινηματογράφο, τον οποίο θεωρεί τη δημοκρατικότερη μορφή τέχνης. Ωστόσο, οι μελετητές του έργου του συμφωνούν πως τα γραπτά του των τελευταίων πενήντα ετών παρέχουν, έστω και μη συστηματικά, μια πληθώρα τρόπων στοχασμού αναφορικά με την καλλιτεχνική μορφή του θεάτρου και της επιτέλεσης (performance) γενικότερα. Επίσης, μία από τις σημαντικότερες συμβολές του στις θεατρικές και παραστασιακές σπουδές είναι οι απόψεις του σχετικά με το πώς βλέπουμε το έργο τέχνης, και ιδίως το θέατρο, και τι σημαίνει συμμετοχή στο παραστασιακό δρώμενο. Ειδικότερα, η σχέση μεταξύ θεατή και έργου τέχνης, τόσο κεντρικής σημασίας στη σκέψη του Rancière, αλλά και στο πεδίο έρευνας της θεωρίας του θεάτρου, βρίσκεται στον πυρήνα του στοχασμού που αναπτύσσει στα αισθητικά του κείμενα. Πολύ πρόσφατα, κυκλοφόρησε ένας συλλογικός τόμος με μελέτες αφιερωμένες αποκλειστικά στη σκέψη που αναπτύσσει σχετικά με το θέατρο και τις επιτελέσεις (Fryer & Conroy, 2021). Το ενδιαφέρον που δείχνει στα κείμενά του για τη θεατρικότητα και την επιτελεστικότητα είναι τέτοιας έντασης, αντιμετωπίζοντας το θεατρικό δρώμενο τόσο ως μέσο όσο και ως αντικείμενο φιλοσοφικής έρευνας και ανάπτυξης φιλοσοφικού στοχασμού, ώστε, ήδη από το 2006, ο Peter Hallward (2006, σ. 112) υποστηρίζει πως το έργο του Rancière προτείνει μια «θεατροκρατία».

Τι εννοούμε, όμως, με τον όρο *θεατροκρατία* (μια έννοια πλατωνικής προέλευσης) και γιατί φαίνεται να έχει τέτοια σημασία στην προσέγγιση τόσο της αισθητικής όσο και της πολιτικής από τον Γάλλο φιλόσοφο; Η απάντηση βρίσκεται στο γεγονός ότι εντός του θεάτρου και, ακριβέστερα, κατά την εξέλιξη μιας θεατρικής παράστασης, πραγματοποιείται ή ορθότερα ενεργοποιείται η συγκρότηση μιας συλλογικότητας, μια ομάδας που αποτελεί το κοινό, τους θεατές που παρακολουθούν όσα διαδραματίζονται επί σκηνής. Αυτό στο οποίο εστιάζει ο Rancière και, όντας και πολιτικός φιλόσοφος, επιχειρεί καταρχήν να συσχετίσει με την πολιτική

του θεωρία, είναι το ότι η ίδια η έννοια του κοινού φαίνεται πως εξαρτάται από μια θεατρικού τύπου διαίρεση μεταξύ ηθοποιού-δρώντος και θεατή-αμέτοχου παρατηρητή. Ο Rancière εντοπίζει μια αναλογία μεταξύ πολιτικής και αισθητικής, υποστηρίζοντας πως η πολιτική καθ'εαυτήν απαιτεί την ύπαρξη σκηνής, ηθοποιών, θεατών, δραματικού κειμένου: στην ουσία, όλων των παραμέτρων συναρμολόγησης μιας παράστασης.

Εντοπίζοντας την αναδυόμενη θεατροκρατία στη σκέψη του Rancière, ο Hallward (2006) υποστηρίζει ότι η πιο θεμελιώδης και διαφωτιστική ίσως διάσταση της αναρχικής σύλληψης του Rancière για την ισότητα (που αποτελεί τον θεμέλιο λίθο της πολιτικής του θεωρίας) είναι αυτή που σχετίζεται με το θέατρο – τόσο με την κυριολεκτική όσο και με την μεταφορική έννοια του όρου. Ο Hallward προτείνει επτά τρόπους<sup>1</sup> κατά τους οποίους μπορεί να χαρακτηριστεί θεατροκρατική αυτή η αντίληψη για την ισότητα, η αξιωματική προϋπόθεση της οποίας συνιστά τον πρωταρχικό παράγοντα οποιασδήποτε πολιτικής ακολουθίας στο ρανσιερικό πολιτικό οικοδόμημα.

Ο ίδιος ο Rancière, αναφερόμενος στο θέατρο ως συνδυαστικό κρίκο μεταξύ αισθητικής και πολιτικής, δηλώνει emphatically ότι αυτό που ο ίδιος ορίζει ως «αισθητικό καθεστώς της πολιτικής είναι ακριβώς το καθεστώς της δημοκρατίας, το καθεστώς της συνέλευσης των τεχνιτών, των γραπτών νόμων και του θεσμού του θεάτρου» (Ρανσιέρ, 2012, σ. 19). Επιπλέον, στο έργο του *La mésestante*, ορίζει την πολιτική ως: «Το να ερμηνεύεις ή να παίζεις, με τη θεατρική έννοια της λέξης, το χάσμα μεταξύ ενός τόπου όπου ο δήμος υπάρχει και ενός τόπου όπου δεν υπάρχει [...] Η πολιτική συνίσταται στο να το παίζεις ή να ερμηνεύεις αυτή τη σχέση, που σημαίνει πρώτα να την στήσουμε ως θέατρο, να επινοήσουμε το επιχείρημα, με τη διπλή λογική και δραματική έννοια του όρου, να συνδέσουμε τα ασύνδετα» (Rancière, 1995, σσ. 126-127, σε δική μου μετάφραση).

Στο πρώτο δοκίμιο της συλλογής *The Intellectual and his people* (2012) με τίτλο *Το λαϊκό θέατρο, μια μακροχρόνια σχέση (The people's theatre: a long drawn-out affair)*, ο Rancière εντοπίζει στα κείμενα του Γάλλου ιστορικού και συγγραφέα Jules Michelet (1798-1874) το δημοφιλές εθνικό αίτημα περί της συγκρότησης ενός λαϊκού θεάτρου, το οποίο ενεργοποιεί την αναπαραστατική λειτουργία τροφοδοσίας των ανθρώπων από τους ανθρώπους, μετουσιώνοντας την παρουσία σε θεατρική αναπαράσταση και ενσαρκώνοντας τη θεατρική παρουσία ως μια, κατά τα φαινόμενα, δημοκρατική αναπαραστατική μορφή. Προκειμένου να συμβεί αυτό κρινόταν απαραίτητο να υιοθετηθεί η αρχή της ισότητας, η εξάλειψη της κοινωνικής και ταξικής διάκρισης, ούτως ώστε να διασφαλιστεί πως η αίσθηση ενότητας μεταξύ των μελών της κοινότητας θα θεσμοθετούνταν και θα κατοχυρώνονταν στην ίδια τη δομή του θεατρικού γεγονότος. Μόνο τότε θα υπήρχε ένα θέατρο που να είναι πραγματικά θέατρο του λαού, με τους ηθοποιούς που εμφανίζονται στη σκηνή να είναι παράλληλα εκπρόσωποι της κοινότητας που αντιπροσωπεύουν. Από αυτή την άποψη, το θέατρο θα λειτουργούσε ως ομόλογο της δημοκρατίας, δημιουργώντας έναν εύλογο συσχετισμό μεταξύ θεατρικών και πολιτικών εργαλείων αναπαράστασης και εκπροσώπησης. Ο Rancière ονομάζει αυτή τη συμπύκνωση θεατροκρατία επαναπροσδιορίζοντας και επανανοηματοδοτώντας τον όρο που χρησιμοποιείται μειωτικά στους *Νόμους* (701a) του

<sup>1</sup> Εν συντομία οι τρόποι αυτοί είναι οι εξής: η σύστασή της ως θεάματος, ο τεχνητός της χαρακτήρας, η απόδοση προνομίου στην πολλαπλότητα έναντι της ενότητας, η ικανότητά της να αποδιοργανώνει, ο ενδεχομενικός της χαρακτήρας, η αυτοσχεδιαστική της ικανότητα και, τέλος, το ότι λειτουργεί εντός μιας ενδιάμεσης διάταξης (Hallward, 2006).



Πλάτωνα, για να ορίσει τη δημοκρατία ως την πολιτική δομή που εξαρτάται από τη σαγήνευση του θεατή με την προσποίηση, την εξαπάτηση και τη δραματοποίηση. Για τον Rancière, το θεατροκρατικό λειτουργεί ως αρχή της ισότητας στη δημιουργία μιας κοινότητας σκέψης και δράσης, η οποία βασίζεται σε ένα θέαμα που ήταν συνολικά μια αυτο-αντιπροσώπηση.

Αποδίδοντας στη θεατροκρατία θετικό πρόσημο, ο Rancière αποδέχεται τη δυνατότητα του θεάτρου, και του κάθε επιτελεστικού δρώμενου συνολικά, να ανατρέψει την πλατωνική αντίληψη για την πόλη, ως ένα βαθιά ιεραρχικό καθεστώς. Η πόλη, με τη μορφή που την οραματιζόταν ο Πλάτων ταυτίζεται με αυτό που ο Γάλλος φιλόσοφος ονομάζει «αστυνομία» (ένα αστυνομευτικό και περιοριστικό τρόπο οργάνωσης της κοινωνίας) και στηρίζεται στον μερισμό του αισθητού<sup>2</sup>, δηλαδή στην αυστηρή και απαρέγκλιτη οργάνωση του τόπου και του χρόνου, στην ύπαρξη μιας θέσης για τον καθένα αλλά και την τοποθέτηση του κάθε πολίτη αυστηρά σε μια συγκεκριμένη θέση. Ο Rancière είναι κατηγορηματικός ως προς αυτό: δεν είναι η θεατροκρατία που πρέπει να απορριφθεί, αλλά το θέατρο ως αλληγορία της ανισότητας, όπως υπογραμμίζει ο Hallward (2006).

Η αντιθεατρική στάση του Πλάτωνα είναι η πρώτη στην ιστορία της φιλοσοφίας<sup>3</sup> που αποκαλύπτει τις θεμελιώδεις σχέσεις μεταξύ της αισθητικής με την πολιτική και μεταξύ της παράστασης και της θέασης με τη δημοκρατία: είναι η αντίληψη ότι το θέατρο και η ποίηση οδηγούν στην πολιτική και κοινωνική αποδιοργάνωση, μέσω της τροφοδότησης των παθών του κοινού. Η αντιμετώπιση του θεάτρου ως μηχανισμού παραπλάνησης και διαφθοράς του θεατή συνάδει με τη θεώρηση του θεατρικού κοινού ως ένα σύνολο παθητικών θεατών, οι οποίοι απομακρύνονται τόσο από την ικανότητα να γνωρίσουν όσο και από τη δυνατότητα να δράσουν, και, επομένως, χρειάζονται διαπαιδαγώγηση για να μη συνεχίσουν να προσλαμβάνουν δίχως να επεξεργάζονται και να κρίνουν το μήνυμα που θέλει να τους μεταδώσει και να τους διδάξει ο δημιουργός της παράστασης – πρωτίστως ο σκηνοθέτης και ο συγγραφέας του δραματικού κειμένου με τη βοήθεια των ηθοποιών και των υπόλοιπων συντελεστών της παράστασης.<sup>4</sup> Στο γνωστό του άρθρο με τίτλο «Ο χειραφετημένος θεατής» (2015) ο Rancière υποστηρίζει ότι η αποδοχή αυτής της αντίληψης οδήγησε τους ανθρώπους του θεάτρου, όπως τον Bertolt Brecht και τον Antonin Artaud, να επιχειρήσουν να βρουν τρόπους συμμετοχής του κοινού στο αναπαραστατικό δρώμενο· όπως αναφέρει χαρακτηριστικά το θέατρο κατηγορεί τον εαυτό του ότι κάνει παθητικούς τους θεατές και αφιερώνεται στον σκοπό της ανατροπής των συνεπειών αυτής της κατάστασης. Ο Artaud με το *θέατρο της σκληρότητας ή ωμότητας*<sup>5</sup> και ο Brecht με το

2 Ο μερισμός του αισθητού εννοείται ως μια «κατανομή και ανακατανομή των χρόνων και των χώρων, των τόπων και των ταυτοτήτων», ως ένας «τρόπος διαμόρφωσης και αναδιαμόρφωσης του ορατού και του αοράτου» (Ρανσιέρ, 2008β, σ. 86). Πρόκειται δηλαδή για ένα είδος συστήματος οριοθέτησης και καταμερισμού του τι δύναται να ιδωθεί, να ειπωθεί, να ακουστεί, εν συντομία του τι δύναται να βιωθεί στο πλαίσιο ενός συγκεκριμένου αισθητικό-πολιτικού καθεστώτος.

3 Τη βαθιά φιλοσοφική εχθρότητα προς το θέατρο από τον Πλάτωνα έως σήμερα παρουσιάζει ο Barish (1981).

4 Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη (*Πολιτικά* 1341b32-1342a18), η τραγωδία δεν τροφοδοτεί τα πάθη, όπως υποστήριζε ο Πλάτων, αλλά, αντιθέτως, μέσω της κάθαρσης, συμβάλλει στην εύρυθμη λειτουργία της κοινωνίας απελευθερώνοντας τους θεατές από τα πάθη τους.

5 Για τον Artaud αυτό επιτυγχάνεται με το *θέατρο της σκληρότητας* (βλ. ειδικότερα Αρτώ, 1992, σσ. 95-117). Σ' αυτό ο θεατής θα πρέπει να παρασυρθεί από όσα συμβαίνουν επί σκηνής και να έρθουν στην επιφάνεια τα πιο μύχια συναισθήματα, ένστικτα και φόβοι του. Με τη διέγερση του υποσυνειδήτου του ο θεατής θα παρασυρθεί στον μαγικό κύκλο της θεατρικής δράσης και η εμπειρία του θεατρικού δρώμενου που παρακολουθεί θα του μείνει αλησμόνητη, λειτουργώντας θεραπευτικά.

επικό θέατρο<sup>6</sup> εισηγούνται δυο εκδοχές της νέας μορφής θεάτρου, η οποία στοχεύει ρητώς και προγραμματικώς στη δημιουργία ενός ενεργητικού κοινού. Κοινό σημείο των προτάσεών τους είναι ο *δρων θεατής*, ο οποίος συμμετέχει ενεργά στο θεατρικό δρώμενο – καταλαμβάνοντας τη θέση που του αρμόζει στη σκηνή ή μεταφέροντας από τη σκηνή στις θέσεις του αμφιθεάτρου τα νοήματα και τις ιδέες της παράστασης.

Προς τα τέλη της δεκαετίας του 1960 με αρχές της δεκαετίας του 1970 συντελείται μια μεγάλη αλλαγή: η ανάδειξη του μεταμοντέρνου ή μεταδραματικού θεάτρου, ταυτόχρονα με την ολοένα αυξανόμενη απομάκρυνση από το δραματικό θέατρο (αν όχι την πλήρη απόρριψη του). Οι νέες αυτές μορφές και πρακτικές δραματοποιήσεων που απαρτίζουν το μεταμοντέρνο θέατρο, παρά τις διαφορές τους, έχουν ως κοινό στοιχείο την υποβάθμιση αυτού που για το δραματικό θέατρο αποτελούσε το πρωταρχικό του στοιχείο, το δραματικό δηλαδή κείμενο δίχως το οποίο μέχρι τότε δε νοούνταν η παράσταση. Η ανάδειξη αυτή πραγματοποιήθηκε αρχικά σε πρακτικό επίπεδο, και ακολούθως σε θεωρητικό, κατά τη στροφή του 20<sup>ου</sup> αιώνα, όταν ο Hans-Thies Lehmann εδραίωσε τον όρο *μεταδραματικό θέατρο* με το επιδραστικό ομότιτλο έργο του (Lehmann, 1999). Χαρακτηρίζεται μεταδραματικό επειδή αυτό στο οποίο αντιτίθεται το νέο θέατρο δεν είναι ο μοντερνισμός, αλλά η κυριαρχία του δραματικού κειμένου και η επικέντρωση στην απόδοση του κειμένου-μηνύματος του δημιουργού του. Το μεταδραματικό θέατρο, εστιάζοντας εμφατικά, σε καινοτόμες μορφές επιτέλεσης όπως η performance, τα θεατρικά happenings, η ζωντανή τέχνη, το συμμετοχικό θέατρο (participative), το καθηλωτικό θέατρο (immersive), όπου οι θεατές έχουν ενεργό ρόλο και η όλη διαδικασία μοιάζει πολύ περισσότερο με ένα διαδραστικό παιχνίδι· απομακρύνεται τόσο από το δραματικό κείμενο, είτε αυτό μοιάζει να μην υπάρχει και οι performers/ηθοποιοί ακολουθούν απλώς κάποιες κατευθυντήριες σκηνοθετικές γραμμές, είτε τα έργα είναι ανοιχτά στη συνδιαμόρφωση του κειμένου της παράστασης με την συμμετοχή του κοινού<sup>7</sup> (Σουλτάνης, 2019). Όλοι αυτοί οι νέοι τρόποι παράστασης, δημιουργίας και νοηματοδότησης –σε συνδυασμό με τη θραυσματικότητα, την απουσία ορίων και τη συναισθησία<sup>8</sup>– δημιουργούν την εικόνα και μεταδίδουν την αίσθηση στον θεατή ότι η πραγματικότητα, έτσι όπως την γνωρίζουμε, δεν είναι κάτι παγιωμένο και αδιαπραγμάτευτο ούτε απαρτέκλιτα δομημένη με μια συγκεκριμένη λογική, αλλά δύναται να τροποποιηθεί, να μετασχηματισθεί. Αυτό είναι κάτι που συνάδει με τη θέση του Rancière πως ό,τι ονομάζει μερισμό του αισθητού, δύναται να εξελιχθεί, να διευρυνθεί και, γιατί όχι, να ανατραπεί και να εκδημοκρατιστεί.

Παρότι θα περίμενε, ίσως, κανείς το αντίθετο, ο Rancière δε συμερίζεται την άποψη πως το θέατρο δίχως θεατές, το θέατρο όπου το κοινό συμμετέχει με κάποιον τρόπο στην επιτέλεση, είτε ανεβαίνοντας στη σκηνή και πλάθοντας μαζί με τους ηθοποιούς το κείμενο της παράστασης, είτε πίσω από την οθόνη και το πληκτρολόγιό του, καθορίζει την εξέλιξη του δρώμενου που

6 Από την πλευρά του, ο Brecht εισηγείται το *επικό/διαλεκτικό θέατρο*, σύμφωνα με το οποίο ο θεατής θα πρέπει να αποστασιοποιηθεί από όσα διαδραματίζονται επί σκηνής και αξιοποιώντας την κριτική του σκέψη να αναστοχαστεί το μήνυμα της παράστασης. Επηρεασμένος από μαρξιστικές θεωρίες, ο Brecht θεωρούσε πως αν ο θεατής δεν παρασυρθεί από το συναίσθημα, η κριτική θέαση θα τον βοηθήσει στη μετέπειτα προσπάθειά του να αλλάξει τις υπάρχουσες δομές και νόρμες μιας άδικης κοινωνίας (βλ. και Βατσέλλα, 2009).

7 Π.χ. τα θεατρικά έργα των Elfriede Jelinek, *Μαύρο Νερό*· Heiner Müller, *Η μηχανή Αμλετ*· Sarah Kane, *Η Δίψα* και *4.48 Ψύχωση*· Martin Crimp, *Απόπειρες* και *Όλο και λιγότερες καταστάσεις εκτάκτου ανάγκης*.

8 Ο όρος συναισθησία αναφέρεται στην πρακτική να αποτείνονται οι performers/ηθοποιοί, με τη βοήθεια των μέσων της παράστασης, στο σύνολο των αισθήσεων των θεατών.

παρακολουθεί στην ψηφιακή σκηνή, προάγει την πνευματική εξέλιξη και την ουσιαστική χειραφέτηση του θεατή, όπως ο ίδιος τις εννοεί.<sup>9</sup> Ασκώντας κριτική στα κίνητρα των δημιουργών του συμμετοχικού θεάτρου, υποστηρίζει πως τα πειράματα αυτού του είδους στις σχέσεις ηθοποιού-κοινού συνιστούν μια μορφή «εξαναγκασμένης αποβλάκωσης» (Ρανσιέρ, 2015, σ. 23), κατ' αναλογία με την παραδοσιακή σχέση παιδαγωγού-μαθητή την οποία αναλύει διεξοδικά στο καινοτόμο για την εποχή του βιβλίο *Ο αδαής δάσκαλος* (2008α). Όπως οι Brecht και Artaud, οι δημιουργοί του μεταδραματικού θεάτρου, θεωρούν ότι η θέση του κοινού είναι απαραίτητα στη σκηνή, ταυτίζουν την παθητικότητα με το συμβατικό θέατρο και, εντοπίζοντας αυτό το κατά τη γνώμη τους θεμελιώδες ελάττωμα του θεάτρου, την παθητικότητα και αδράνεια του θεατή, επιχειρούν να το επαναδιαμορφώσουν (Machon, 2013). Στην πραγματικότητα, όμως, δεν είναι απαραίτητο να καλέσουν, και πολύ περισσότερο να αναγκάσουν, τους θεατές να ανέβουν στη σκηνή προκειμένου να τους διδάξουν τους τρόπους με τους οποίους θα πάψουν να είναι θεατές και θα γίνουν τα υποκείμενα μιας πραγματικότητας, γιατί αυτό το είδος συμμετοχής δεν ισοδυναμεί, σε καμία περίπτωση, με τον από μέρους του κοινού αυτόνομο κλωνισμό του ισχύοντος μερισμού του αισθητού και, άρα, δε συνιστά πολιτική και δημοκρατική πράξη. Όταν καταργείται ο αυθορμητισμός στις αντιδράσεις του θεατή και αυτός (προσ)καλείται να παίξει, να συμμετάσχει, να δράσει σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο και με βάση ορισμένες επιλογές που δίνονται και υπαγορεύονται από τον δραματουργό, ελλοχεύει ο ίδιος ακριβώς κίνδυνος χειραγώγησης και διδακτισμού, τον οποίο οι θεωρητικοί εντοπίζουν στο προσκολλημένο στο κείμενο δραματικό θέατρο.

Το θόλωμα των συνόρων και η σύγχυση των ρόλων θεατή και ηθοποιού δεν είναι ανάγκη να οδηγήσει σε ένα είδος υπερθεάτρου που μετατρέπει τη θέαση απαραίτητα σε σωματική δραστηριότητα, που μετατρέπει την αναπαράσταση σε συμμετοχή και φυσική παρουσία. Η αισθητική χειραφέτηση που συμβαίνει κατά τη θέαση μιας επιτέλεσης πραγματοποιείται από θεατές, οι οποίοι ήδη δραστηριοποιούνται ως διερμηνείς, οι οποίοι προσπαθούν να εφεύρουν τους δικούς τους όρους μετάφρασης αυτού που παρακολουθούν, για να οικειοποιηθούν την ιστορία και να δημιουργήσουν τη δική τους ιστορία με βάση αυτήν. Συνεπώς, το χειραφετημένο κοινό είναι στην πραγματικότητα ένα κοινό αφηγητών και μεταφραστών. Αυτό μπορεί να επιτευχθεί τόσο στο δραματικό όσο και στο μεταδραματικό θέατρο. Στιγμές χειραφέτησης, στιγμές ρήξης με τον καθιερωμένο μερισμό του αισθητού, υπήρχαν και για τους θεατές των δραματικών παραστάσεων και, μπορούμε να πούμε, πως σε όλες εκείνες τις περιπτώσεις που οι θεατές δεν λειτουργούσαν ως παθητικοί δέκτες, το δραματικό θέατρο εν μέρει αποτύγχανε στην επίτευξη του σκοπού του να κατηχήσει ή να διαμορφώσει συνειδήσεις. Το πλεονέκτημα του μεταμοντέρνου θεάτρου είναι ότι αναγνωρίζει την αμφίδρομη σχέση θεατή και κοινού, ότι απομακρύνεται από τον διδακτισμό και την ηθοπλασία· από την κυριαρχία του παντογνώστη δραματουργού-αυθεντίας που θα φωτίσει το μυαλό των θεατών ή θα φέρει την κάθαρση στις ψυχές τους· από την υποχρέωση των συντελεστών να φανούν πιστοί στο κείμενο και να εκτελέσουν με χειρουργική ακρίβεια τις σκηνοθετικές οδηγίες· και, καθώς αμφισβητεί την καθιερωμένη θεατρική νόρμα, δείχνει στον θεατή πως η πραγματικότητα δύναται να συλλαμβάνεται με νέους

9 Για τον Ρανσιέρ (2017, σ. 45), χειραφέτηση είναι η δυνατότητα κάθε ανθρώπου να (συμ)μετέχει στον μερισμό του αισθητού, η δυνατότητα του «να αποκτήσει μερίδιο εκεί που δεν έχει μερίδιο», «ένας τρόπος επινόησης, μέσα στην κανονική ροή του χρόνου, ενός άλλου χρόνου, ενός άλλου τρόπου να κατοικούμε από κοινού τον αισθητό κόσμο».

τρόπους και ο εκάστοτε ισχύων μερισμός του αισθητού να διαταραχθεί, να τροποποιηθεί και να προκύψει κάτι νέο.

Το εναλλακτικό αυτό μοντέλο αισθητικής χειραφέτησης του Rancière είναι μια υπενθύμιση της δυναμικής του θεάτρου και της επιτέλεσης, όπως σχεδιάστηκαν στην απλούστερη μορφή τους: ως συνάντηση μεταξύ ενός σκεπτόμενου και ανεξάρτητου θεατή και ενός έργου τέχνης, το οποίο είναι από μόνο του αυτόνομο από τον δημιουργό του. Το θέατρο, μεταδραματικό ή μη, μεταμοντέρνο ή μη, διαδραστικό ή μη, διά ζώσης ή ψηφιακό, συνιστά το πεδίο όπου ο δήμος, το κοινό, ο κάθε θεατής ξεχωριστά παρακολουθεί, κρίνει, ερμηνεύει με βάση την ευφυΐα και το γνωστικό και αντιληπτικό του υπόβαθρο και, κατά τη θέαση και πρόσληψη του δρώμενου που εκτυλίσσεται μπροστά του, εφαρμόζει την αρχή της ισότητας των διανοιών, η οποία κατά τον Γάλλο φιλόσοφο αποτελεί τη θεμέλιο λίθο της δημοκρατίας.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Barish, J. (1981). *The Antitheatrical Prejudice*. Oakland, CA: University of California Press.
- Fryer, N., & Conroy, C. (Επιμ.). (2021). *Rancière and Performance*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Hallward, P. (2006). Staging equality: Rancière's teatrocracy. *New Left Review* 37, σσ. 109-129.
- Lehmann, H.-T. (1999). *Postdramatisches Theater*. Frankfurt: Verlag der Autoren.
- Machon, J. (2013). *Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*. London: Palgrave Macmillan.
- Rancière, J. (1995). *La méésentente: Politique et philosophie*. Paris: Éditions Galilée.
- (2012). *The Intellectual and His People: Staging the People*, τόμος 2 (D. Fernbach, Μετ.). London & New York: Verso.
- Αριστοτέλης. (1957). *Πολιτικά* (W. D. Ross, Επιμ.). Oxford: Clarendon Press.
- Αρτώ, Α. (1992). *Το θέατρο και το είδωλό του* (Π. Μάτεσις, Μετ.). Αθήνα: Εκδόσεις Δωδώνη.
- Βατσέλλα, Ι. (2009). *Προσεγγίσεις στο επικό θέατρο του Μπρεχτ*. Αθήνα: Εκδόσεις Παρισιάνου.
- Πλάτων. (1903). *Νόμοι*. Στο J. Burnet (Επιμ.), *Platonis Opera*. Oxford: Oxford University Press.
- Ρανσιέρ, Ζ. (2008α). *Ο αδαής δάσκαλος: Πέντε μαθήματα πνευματικής χειραφέτησης* (Δ. Μπουνάνου, Μετ.). Αθήνα: Νήσος.
- (2008β). Η πολιτική της αισθητικής (Β. Ιακώβου, Μετ.). Στο Γ. Σταυρακάκης & Κ. Σταφυλάκης (Επιμ.), *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, (σσ. 85-100). Αθήνα: Εκκρεμές.
- (2012). *Ο μερισμός του αισθητού. Αισθητική και Πολιτική* (Θ. Παραδέλλης, Μετ.). Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.
- (2015). Ο χειραφετημένος θεατής. Στο Ρανσιέρ, Ζ., *Ο χειραφετημένος θεατής* (σσ. 9-33) (Α. Κιουπκιολής, Μετ.). Αθήνα: Εκκρεμές.
- (2017). Δημοκρατία, ισότητα και χειραφέτηση σε έναν κόσμο που αλλάζει. Στο Α. Σχισμένος & Γ. Κτενάς (Επιμ.), *Ένας καφές με τον Ζακ Ρανσιέρ κάτω από την Ακρόπολη* (σ. 31-46). Αθήνα: Βαβυλωνία.
- Σουλτάνης, Κ. (2019). *Η θέαση ως δράση: το πολιτικό στο μεταδραματικό θέατρο* (Μεταπτυχιακή διατριβή). Διαθέσιμο από: <http://ikee.lib.auth.gr/record/307152?ln=el>.

Χριστιάνα Μόσχου

## ΑΠΟ ΤΟ ΠΟΛΙΤΙΚΟ ΣΤΟ ΣΥΜΜΕΤΟΧΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

**A. Διεθνής βιβλιογραφία – επισκόπηση**

**Η** δημοκρατία, η δημόσια σφαίρα και η χειραφέτηση των ανθρώπων οδήγησαν στη δημιουργία του κοινωνικού θεάτρου. Σύμφωνα με τον εισηγητή του Θεάτρου του Καταπιεσμένου, τον Augusto Boal, κοινωνικό είναι το θέατρο που επιθυμεί την κοινωνική αλλαγή. Οι μορφές που μπορεί να πάρει το κοινωνικό θέατρο είναι πολλές: θέατρο για την ανάπτυξη, θέατρο μαρτυρίας, θέατρο ντοκουμέντο, Θέατρο του Καταπιεσμένου, ενώ επιπλέον διαλέγεται με το πολιτικό και το λαϊκό θέατρο. Το παρόν κείμενο μελετά τα ερευνητικά άρθρα που δημοσιεύτηκαν από το 2016 σε διεθνή επιστημονικά περιοδικά, και εξετάζει τις θεατρικές πρακτικές που εφαρμόζονται στο πεδίο ως κοινωνική παρέμβαση προκειμένου να διερευνηθούν οι σύγχρονες τάσεις στην έρευνα και την ακαδημαϊκή παραγωγή.

Το περιοδικό *Journal of Social Science Education* το 2016 αφιέρωσε το χειμερινό του τεύχος στην καλλιτεχνική και την πολιτική εκπαίδευση, εκεί όπου δημοσιεύτηκε και η έρευνα των Moschou και Anaya (2016) με θέμα τη διαμόρφωση της πολιτειότητας στην πόλη Aguascalientes. Τα ευρήματα αυτής της έρευνας έδειξαν πως το κοινοτικό θέατρο δημιουργεί έναν χώρο όπου η δημοκρατική συμπεριφορά είναι δυνατή και μπορεί να αποτελέσει εναλλακτική μέθοδο για την αγωγή του πολίτη. Στο ίδιο τεύχος, δημοσιεύτηκε η εργασία των Πορτογάλων Silva και Menezes που πραγματεύονται τη συγκρότηση της πολιτειότητας στην Ευρώπη και την πολιτική αγωγή μέσα από το Θέατρο του Καταπιεσμένου και τονίζουν ότι, «για την προώθηση της δημοκρατίας, της πολιτειότητας και της ανθρώπινης ανάπτυξης, υπάρχει επείγουσα ανάγκη να γεφυρώσουμε το σώμα και το μυαλό, την τέχνη και την επιστήμη, τον εαυτό και τον άλλο στις εκπαιδευτικές διαδικασίες» (Silva & Menezes, 2016, σ. 46, σε δική μου μετάφραση). Ο Heikkinen στο ίδιο τεύχος αναφέρει στα ευρήματα της έρευνάς του –που έλαβε χώρα στη Φιλανδία και την Ολλανδία– πως ο βέλτιστος χώρος μάθησης είναι στο πεδίο ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη φαντασία, ενώ το είδος που χρησιμοποιεί, το επινοημένο θέατρο, διευκολύνει την αλληλεπίδραση, καθώς δίνει χώρο ώστε να ακουστούν οι ιστορίες των προσώπων (Heikkinen, 2016).

Διαφαίνεται, λοιπόν, εκ πρώτη άποψης, μία σύγκλιση ευρημάτων. Στην προσπάθεια να αποδοθεί μία πανοραμική και διεθνή θέαση του πεδίου, εξετάστηκαν όλα τα επιστημονικά άρθρα του SAGE και του ERIC database που αφορούν στο θέατρο κατά τα έτη 2015-2020 και τα οποία περιλάμβαναν τη λέξη «θέατρο» στον τίτλο τους και στις λέξεις κλειδιά. Για να διερευνηθούν οι σύγχρονες τάσεις στην έρευνα και την ακαδημαϊκή παραγωγή και να εξαχθούν συμπεράσματα για τις τάσεις στο πεδίο που ορίζει η δημοκρατία και το κοινωνικό θέατρο ορίστηκαν δύο κατηγορίες.

Στην πρώτη κατηγορία εντάσσονται τα άρθρα που αφορούν στη δημοκρατία, στην πολιτειότητα και στα ανθρώπινα δικαιώματα. Έτσι λοιπόν, διαβάζουμε ότι για τη Frimberger (2017) η μπρεχτική θεατροπαιδαγωγική λειτουργεί ως φιλοσοφική εθνογραφία σε

διαπολιτισμικά περιβάλλοντα, για να γίνει το πέρασμα από τον αισθητικό πειραματισμό (aesthetic experimentation) στην αισθητική μεταμόρφωση (aesthetic transformation). Ο Bird (2017) υιοθετεί την αυτοεθνογραφία, την οποία συνδυάζει με το θέατρο Playback, για να επισημάνει ένα βασικό χαρακτηριστικό που λειτουργεί (δραματο)θεραπευτικά: τη γενναιοδωρία. Οι Ryan και Flinders (2018) επιχειρηματολογούν λέγοντας ότι οι τομείς της πρακτικής αισθητικής προσφέρουν σημαντικές ιδέες που μπορούν να χρησιμοποιηθούν για την κριτική, τη βελτίωση και την αξιοποίηση της δημοκρατικής θεωρίας σε μία διεπιστημονική προσέγγιση. Ο Aguiar (2020) προτείνει μια διαθεματική προσέγγιση των καλλιτεχνικών δράσεων για την οικοδόμηση της ειρήνης (arts-based praxis in peacebuilding). Οι ειρηνευτικές μελέτες και η επίλυση συγκρούσεων διευκολύνονται από τεχνικές του εφαρμοσμένου θεάτρου οι οποίες διαλέγονται με αυτο-εθνογραφικές προσεγγίσεις και κριτική ανάλυση έχοντας ως στόχο την εκπαίδευση για την ειρήνη.

Στη δεύτερη κατηγορία εντάσσονται τα ερευνητικά άρθρα που αφορούν στην παρέμβαση σε μία συγκεκριμένη ομάδα. Ειδικότερα, διακρίνονται άρθρα που αφορούν στη νευροδιαφορετικότητα και την ψυχική υγεία, σε εθνικές και εθνοτικές μειονότητες, στο κοινωνικό φύλο και τον σεξουαλικό προσανατολισμό, σε τοπικά ζητήματα και την τοπική ιστορία. Η έρευνα των Corbett, Blain, Ioannou και Balsler (2017) κατέδειξε ότι η παρέμβαση μέσα στην ομάδα θεάτρου βελτίωσε την κοινωνική ικανότητα των νέων αυτιστικών μελών, αλλά και συνέβαλε στην ψυχική υγεία και τη μείωση του άγχους. Επίσης, η έρευνα των Torrissen και Stickley (2018), η οποία μελέτησε τους χρήστες υπηρεσιών υγείας στο Όσλο, με συνεντεύξεις βάθους, μέλη της ομάδας του *Teater Vildenvei* (ενός θεατρικού οργανισμού που συμμετέχει στο αντίστοιχο πρόγραμμα αποκατάστασης) κατέδειξε μέσα από το συμμετοχικό θέατρο τη σημασία του νοήματος που οι άνθρωποι αποδίδουν στις ιστορίες τους και τη μετασηματιστική δύναμη του θεάτρου για την ανάκαμψη της ψυχικής υγείας.

Η Madhura Dutta (2015) στην αγροτική Δυτική Βεγγάλη μελετά το αν και πώς το κοινωνικό θέατρο και το θέατρο του Καταπιεσμένου δίνουν τη δυνατότητα στις γυναίκες να οργανωθούν και να διεκδικήσουν τα δικαιώματά τους, καθώς η πατριαρχική εκμετάλλευση απειλεί ακόμα και τα βασικά ανθρώπινα δικαιώματα. Αντίστοιχη έρευνα στο Πακιστάν πραγματοποιεί και η Tahmina Rashid (2015). Στη Νότιο Αφρική η ομάδα των Logie, Dias, Jenkinson κ.ά. (2019), διεξήγαγε έρευνα με στόχο, πρωτίστως, να εξετάσει τις δυνατότητες του συμμετοχικού θέατρο ως μηχανισμό αλλαγής του στιγματισμού απέναντι στους ΛΟΑΤΚΙ ανθρώπους στη Σουαζιλάνδη και το Λεσότο. Σε ένα εντελώς διαφορετικό πολιτιστικό πλαίσιο όπως είναι η Βρετανία, η Victoria Rue (2017) διαπραγματεύεται τις αφηγήσεις των θηλυκοτήτων και των ετεροτήτων με επίκεντρο το σώμα. Γυναίκες και σεξουαλικές μειονότητες διηγούνται τις ιστορίες τους, διαβάζουν το σώμα τους ως κείμενο και με αυτό τον τρόπο προωθούν την κοινωνική αλλαγή. Αντίστοιχα, οι Byrne, Elliott και Williams (2016), στην τοπική κοινότητα Garthcoed στη Νότια Ουαλία διερεύνησαν ταυτοποιήσεις που σχετίζονται με την αποτυχία και το περιθώριο στο πλαίσιο μιας μεταβιομηχανικής κοινότητας, ενώ εργάστηκαν μαζί με τους κατοίκους ώστε να προσφέρουν εναλλακτικούς τρόπους κατανόησης μέσα από το κοινοτικό θέατρο. Υποστηρίζουν ότι η θεατρική φόρμα δημιουργεί έναν τόπο στον οποίο τα πολιτικά θέματα μπορούν να συζητηθούν στο πλαίσιο των ειδικών ενδιαφερόντων.

## **B. Λατινική Αμερική και Μεξικό**

Το κοινωνικό θέατρο έχει μεγάλη παράδοση στη Λατινική Αμερική, η οποία ανανεώνεται συνεχώς και προσαρμόζεται στις απαιτήσεις κάθε τόπου και συγκυρίας. Από τα διάφορα τακτικά συνέδρια ξεχωρίζει η *Λατινοαμερικάνικη Συνάντηση του Θεάτρου των Καταπιεσμένων Προσώπων* (*Encuentro Latinoamericano de Teatro de las Personas Oprimidas*) που πραγματοποιείται κάθε δύο χρόνια. Η πρώτη συνάντηση πραγματοποιήθηκε το 2010 στη Βολιβία, και από τότε φιλοξενήθηκε στη Γουατεμάλα, την Αργεντινή, τη Νικαράγουα, την Ουρουγουάη, ενώ το 2021 θα λάμβανε χώρα στην Puebla του Μεξικού, όμως αναβλήθηκε λόγω της πανδημίας. Επίσης, σε ομοσπονδιακό επίπεδο στο Μεξικό πραγματοποιήθηκε το 2017 και 2018 η *Συνάντηση του Δικτύου των Καταπιεσμένων Προσώπων* (*Encuentro de la Red de Teatro de las Personas Oprimidas*), ενώ το 2019 πραγματοποιήθηκε η πρώτη *Συνάντηση Συμμετοχικού Θεάτρου* (*Encuentro Nacional de Teatros de Participación*). Τέλος, το κοινωνικό θέατρο έχει μία θέση και στη *Συνάντηση Λατινοαμερικάνικου Λαϊκού Θεάτρου* (*Encuentro de Teatro Popular Latinoamericano*).

Από τις πιο δραστήριες ομάδες που αναλαμβάνουν ακτιβιστική δράση για την κοινωνική αλλαγή είναι οι *Μαγδαλένες* (*Red Ma(g)dalena Internacional*). Πρόκειται για ένα δίκτυο φεμινιστριών που συλλογικά προσπαθούν «να κάνουν πραγματικότητα το όνειρο μιας κοινωνίας που βασίζεται στη δικαιοσύνη, απαλλαγμένη από την καπιταλιστική ιδεολογία της ανταγωνιστικότητας, της εκμετάλλευσης του ανθρώπου και της καταστροφής της φύσης» (*Red Ma(g)dalena Internacional*, σε δική μου μετάφραση). Μάλιστα, η ομάδα της πόλης Puebla βρίσκεται στη διοργάνωση της έκτης *Λατινοαμερικάνικης Συνάντησης του Θεάτρου των Καταπιεσμένων Προσώπων*.

Στην πόλη Xalapa, της πολιτείας Veracruz δραστηριοποιείται η ομάδα *Colectivo Hechos de Historias. Teatro Espontáneo y Comunitario*, ενώ στην πόλη Aguascalientes της ομόνομης πολιτείας η ομάδα *Colectiva Ramas y Raíces*. Αντίστοιχες ομάδες βρίσκουμε σε όλη την επικράτεια: Ciudad de México, Monterrey, Guadalajara, Morelia, Oaxaca, San Cristóbal de las Casas, Mérida.

Πέρα από τον πλούτο της καλλιτεχνικής και κοινοτικής προσφοράς των συναντήσεων των διαφόρων ομάδων αξίζει να αναφέρουμε και το αυξημένο ενδιαφέρον των τελευταίων ετών σε μελέτες που αφορούν στο κοινωνικό θέατρο. Η διατριβή της Castillo Rodríguez (2013) αποτελεί μία εκτεταμένη μελέτη πάνω στο θέατρο του Καταπιεσμένου προκειμένου να συγκροτηθούν λατινοαμερικάνικες ταυτότητες αντίστασης. Συνδέει αφενός φιλοσοφικά το θέατρο του Καταπιεσμένου με την εννοιολογική παράδοση της Λατινικής Αμερικής που ορίζεται από την Θεολογία της Απελευθέρωσης, την Παιδαγωγική του Καταπιεσμένου και την πολιτισμική ετερότητα των κοινοτήτων. Η López Troncoso (2014) εστιάζει, επίσης, στη λατινοαμερικάνικη ταυτότητα και την εννοιολογική παράδοση της θεολογίας της απελευθέρωσης για την γνώση και την πνευματικότητα, προσθέτει όμως ερμηνευτικά σχήματα για την εναλλαγή, την πλαισίωση και την ιδιαιτερότητα της Λατινικής Αμερικής, συνδέοντας το θέατρο του Καταπιεσμένου με τη προσφορά του Boaventura de Sousa Santos ως προς την απο-αποικιοκρατικοποίηση της γνώσης. Η διατριβή της Salamanca González για τις φαντασιακές σημασιοδοτήσεις και την αυτονομία μέσα από το συμμετοχικό θέατρο (2015) συνδυάζει την τέχνη του κοινωνικού θεάτρου με τον πολιτικό λόγο του Καστοριάδη, ώστε να προτείνει το συμμετοχικό θέατρο ως εργαλείο συνειδητοποίησης και κατανόησης των πολιτικών δομών που περιλαμβάνουν την κοινωνική μας σκέψη και δράση.

Οι διατριβές αυτές προσέφεραν σε μία νέα γενιά ακαδημαϊκών τη δυνατότητα να ενδυναμώσουν τη φωνή του κοινωνικού θεάτρου και να συνδυάσουν την πράξη των ομάδων εφαρμοσμένου θεάτρου με την πολιτική και αισθητική θεωρία. Αποτέλεσμα αυτής της δικτύωσης αποτελεί η συγγραφή του έργου *Teatro y Estética del Oprimido: Homenaje a Augusto Boal*, της έκδοσης του οποίου επιμελήθηκαν οι Fabelo Corzo και López Troncoso (2016). Η σημαντικότερη διαφορά αυτής της έκδοσης, από άλλους αντίστοιχους τόμους, είναι πως επαναφέρει το κοινωνικό θέατρο στην ανθρωπογεωγραφία που το γέννησε και έτσι μπορεί να αντλεί αξία από την πρωταρχική του φλόγα και να οραματίζεται ενδυνάμωση του προσώπου, χειραφέτηση των καταπιεσμένων, πραγματική κοινωνική αλλαγή, επανάσταση.

### Γ. Ελλάδα

Η Πίγκου-Ρεπούση (2019) εντάσσει το πολιτικό θέατρο που στοχεύει στην κοινωνική αλλαγή στο εφαρμοσμένο θέατρο και εξαιρεί από αυτό το εκπαιδευτικό θέατρο, επισημαίνοντας πως «παρά την αρχική προσδοκία της διευρυμένης χρήσης του όρου [Εφαρμοσμένο Θέατρο] και της συμπερίληψης όλων των θεατρικών πρακτικών με κοινωνικό αντί αμιγώς καλλιτεχνικό χαρακτήρα, ο τομέας του Εφαρμοσμένου Θεάτρου/Δράματος δεν αντιμετωπίζεται πάντα ως ευρύτερος τομέας του Εκπαιδευτικού Δράματος» (Πίγκου-Ρεπούση, 2019, σ. 182).

Παρατηρούμε ότι στην ελληνική παραγωγή υπάρχει έντονη αρθρογραφία σχετικά με τη θεατροπαιδαγωγική και το κοινωνικό θέατρο. Στο επιστημονικό περιοδικό που αφορά στο πεδίο «Εκπαίδευση και Θέατρο», το 16<sup>ο</sup> τεύχος του περιοδικού που δημοσιεύτηκε το 2015 είναι αφιερωμένο στο θέατρο του καταπιεσμένου.

Το Ε΄ Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο, που έλαβε μεν χώρα στην Αθήνα το 2014 αλλά τα πρακτικά του εκδόθηκαν τέσσερα χρόνια αργότερα, είχε ως θέμα Θέατρο και Δημοκρατία. Διακρίνουμε δύο κατηγορίες εισηγήσεων που αφορούν στο κοινωνικό θέατρο. Στην πρώτη κατηγορία εξετάζονται θεατρολογικά τα επιμέρους στοιχεία του κοινωνικού και πολιτικού θεάτρου, ενδεικτικά αναφέρουμε την εισήγηση της Χριστίνας Ζώνιου, *Προσεγγίσεις της υποκριτικής του κοινωνικού θεάτρου: Η περίπτωση του ηθοποιού-εμπυχωτή του Θεάτρου του Καταπιεσμένου του Αουγκούστο Μποάλ* (Ζώνιου, 2018). Δεύτερη κατηγορία είναι η παρουσίαση πρακτικών με βάση τη μορφή του κοινωνικού θεάτρου ως συμμετοχικό συμβάν που προωθούν τη μελέτη για τα προαναφερθέντα θεατρολογικά στοιχεία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η εισήγηση της Νάγιας Μποέμη *Ακτιβιστική Ομάδα Θεάτρου του Καταπιεσμένου: Ανοίγοντας διάλογο επί σκηνής για τον κοινωνικό μετασχηματισμό* (Μποέμη, 2018). Λίγα χρόνια αργότερα, στο Πρώτο Πανελλήνιο Συνέδριο Κριτικής Εκπαίδευσης (20-22 Απριλίου 2018) που διοργανώθηκε από το Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, στην εισήγηση *Το θεατροπαιδαγωγικό εργαστήριο ως τόπος κοινωνικής και πολιτικής εξάσκησης*, οι Αντώνης Λενακάκης, και Μαρία Κολτσιδά (2019) συνδέουν τις πρακτικές της θεατρικής πρωτοπορίας των Artaud (Αρτώ), Meyerhold (Μέγιερχολντ), Brecht (Μπρέχτ) και Boal (Μποάλ) με τα διάφορα είδη του εφαρμοσμένου κοινωνικού θεάτρου, όπως είναι το θέατρο του καταπιεσμένου, το συμμετοχικό θέατρο, το θέατρο για την ανάπτυξη κ.ά.

Επίσης, αρκετά μεγάλη είναι η παραγωγή θεατροπαιδαγωγικών προγραμμάτων από διάφορους φορείς. Συγκεκριμένα για τη Ελλάδα μπορούμε να αναφέρουμε το πρόγραμμα *Συμβίωση: Σχέδιο Δράσης για την προώθηση της ανεκτικότητας και την πρόληψη του ρατσισμού*



στο σχολείο που υλοποίησε η Ύπατη Αρμοστεία του ΟΗΕ για τους Πρόσφυγες, κατά τη σχολική χρονιά 2013-2014 και οδήγησε στο εγχειρίδιο «Δραστηριότητες βιωματικής μάθησης στα ανθρώπινα δικαιώματα και τα δικαιώματα των προσφύγων» (2014). Επίσης το πρόγραμμα *Ki an ήσουν εσύ* που ξεκίνησε το 2015 από το Πανελλήνιο Δίκτυο για το Θέατρο στην Εκπαίδευση σε συνεργασία με την Ύπατη Αρμοστεία του ΟΗΕ για τους Πρόσφυγες και συνοδεύεται από το βιβλίο «Μονόλογοι από το Αιγαίο: Το ταξίδι και τα όνειρα ασυνόδευτων ανήλικων προσφύγων» (Τσουκαλά, 2016), στο οποίο καταγράφονται οι ιστορίες των ασυνόδευτων ανήλικων προσφύγων. Τα προγράμματα αυτά πυροδοτούν νέες θεατροπαιδαγωγικές έρευνες, για παράδειγμα η έρευνα των Χολέβα και Λενακάκη (2019) και εμπλουτίζουν τόσο τις καλές πρακτικές όσο και την ακαδημαϊκή παραγωγή.

### **Συζήτηση περί των μεθόδων και σύγχρονες τάσεις**

Κατόπιν της επισκόπησης της βιβλιογραφίας, των ερευνών και των διατριβών που κατατέθηκαν την περίοδο που εξετάζουμε, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι διαφαίνεται μία τάση, από το πολιτικό στο συμμετοχικό θέατρο.

Σήμερα, δύσκολα κάποιος θα υποστήριζε ότι «το θέατρο είναι πρόβα της επανάστασης» όπως ο Μπόαλ (2009, σ. 19), με δυσκολία μιλάμε για στρατευμένη τέχνη και το κοινωνικό μέλημα είναι, συνήθως, η συμφιλίωση παρά η αποκατάσταση της αδικίας. Πιο συγκεκριμένα, με βάση τα όσα εκτέθηκαν παραπάνω, βλέπουμε να εκπροσωπούνται διάφορες κοινωνικές ομάδες που βιώνουν αποκλεισμό ή και διάκριση, όπως τα νευροδιαφορετικά άτομα, οι άνθρωποι με μη ετεροκανονικό σεξουαλικό προσανατολισμό, οι πρόσφυγες κ.λπ. αλλά και κυρίαρχες αξίες, όπως η δημοκρατία, η συμπερίληψη, η διαπολιτισμικότητα. Σε αυτό το πλαίσιο δρα το κοινωνικό θέατρο, αυτή είναι η πολιτική του σφαίρα. Τι φαίνεται να έχει αλλάξει; Ο τόπος στον οποίο θα λάβει χώρα η αλλαγή. Δηλαδή στο κοινωνικό θέατρο της δεκαετίας του '70 στη Λατινική Αμερική, υπήρχε το αίτημα για έναν άλλο κόσμο, για τη δημιουργία ενός άλλου συστήματος. Το κοινωνικό θέατρο, τότε, προσπαθούσε να χειραφετήσει τα υποκείμενα προκειμένου να επιφέρουν όλες τις απαραίτητες κοινωνικές αλλαγές και να αλλάξουν, έτσι, συλλογικά τη ζωή τους.

Το αίτημα του κοινωνικού θεάτρου είναι να ανακαταληφθεί ο ήδη υπάρχον κοινωνικός χώρος που τους αντιστοιχεί, από τα υποκείμενα που έχουν εκτοπιστεί στο περιθώριο και στερούνται βασικών δικαιωμάτων. Ο τόπος, λοιπόν, δεν είναι ένα άλλο σύστημα, μία άλλη κοινωνία, αλλά η συμπερίληψη στον πραγματικό κοινωνικό τόπο. Δηλαδή, με άλλα λόγια, διεκδικούν τη θέση τους στον κόσμο και όχι να αλλάξουν τον κόσμο.

Υπάρχουν δύο θεμελιώδεις διακρίσεις μεταξύ του παραδοσιακού θεάτρου και του κοινωνικού. Αρχικώς, η διάκριση μεταξύ της αισθητικής των καταπιεσμένων που εντοπίζει την ομορφιά στην κοινωνική χειραφέτηση, την αντίσταση και την εξέγερση, και της αισθητικής των αισθητικών σχημάτων (αισθητική για την αισθητική). Στη συνέχεια εντοπίζεται μία δεύτερη διάκριση, σύμφωνα πάντα με τον Boal, μεταξύ του παραδοσιακού θεάτρου του ενός συγγραφέα, δηλαδή του ατόμου, και του θεάτρου της κοινότητας, δηλαδή της συλλογικότητας.

Το πολιτικό θέατρο έχει υπάρξει και ως θέατρο του ενός συγγραφέα, το κοινωνικό όμως θέατρο ήταν πάντα συλλογικό και πάντα πολιτικό. Μήπως τώρα βαδίζουμε σε ένα μονοπάτι που δημιουργεί συλλογικό και συμμετοχικό θέατρο αλλά όχι πολιτικό; Μήπως είναι ένα θέατρο ανθρωπίνων δικαιωμάτων και όχι ένα θέατρο για την άλλη κοινωνία; Και το θέατρο του

στρατευμένου ενός γίνεται πιο ριζοσπαστικό και έτερο; Δηλαδή να ορίζει την ετερότητα του κοινωνικού θεάτρου;

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Aguiar, J. (2020). Applied Theatre in Peacebuilding and Development. *Journal of Peacebuilding & Development*, 15(1), 45–60. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1177/1542316619866419>
- Bird, D. (2017). Playback Theatre, Autoethnography and Generosity. *Dramatherapy*, 38(1), 32-42. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1080/02630672.2017.1291845>
- Byrne, E., Elliott, E. & Williams, G. (2016). Performing the micro-social: using theatre to debate research findings on everyday life, health and wellbeing. *The Sociological Review*, 64(4), 715–733. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1111/1467-954X.12432>
- Castillo Rodríguez, A. M. (2013). *El Teatro del Oprimido como contribución latinoamericana a los procesos identitarios. su ser-real y su deber-ser ideal*. (μη δημοσιευμένη διδακτορική διατριβή). Puebla, Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Corbett, B., Blain, S., Ioannou, S. & Balsler, M. (2017). Changes in anxiety following a randomized control trial of a theatre-based intervention for youth with autism spectrum disorder. *Autism*, 21(3), 333-343. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1177/1362361316643623>
- Dutta, M. (2015). Women’s Empowerment through Social Theatre: A Case Study. *Journal of Creative Communications*, 10(1), 56-70. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1177/0973258615569951>
- Fabelo Corzo, J. R. & López Troncoso, A. L. (Επιμ.). (2016). *Teatro y Estética del Oprimido: Homenaje a Augusto Boal*. Puebla: Collección la Fuente, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Frimberger, K. (2017). “Some People Are Born Strange”: A Brechtian Theater Pedagogy as Philosophical Ethnography. *Qualitative Inquiry*, 23(3), 228-239. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1177/1077800416643995>
- Heikkinen, H. M. (2016). Drama and Citizenship – Devised Drama for Education. *Journal of Social Science Education*, 15(4), 32-39. Ανακτήθηκε από <https://www.jsse.org/index.php/jsse/article/view/812>
- Logie, C., Dias, L., Jenkinson, J. et al. (2019). Exploring the Potential of Participatory Theatre to Reduce Stigma and Promote Health Equity for Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender (LGBT) People in Swaziland and Lesotho. *Health Education & Behavior*, 46(1) 146–156. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1177/1090198118760682>
- López Troncoso, A. L. (2014). *Axiología y espiritualidad de la estética del oprimido* (μη δημοσιευμένη διδακτορική διατριβή). Puebla, Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Moschou, Ch., & Anaya, R. (2016). The formation of Citizenship through Community Theatre, a study in Aguascalientes, Mexico. *Journal of Social Science Education*, 15(4), 22-31. Ανακτήθηκε από <https://www.jsse.org/index.php/jsse/article/view/811/895>
- Rashid, T. (2015). Theatre for Community Development: Street Theatre as an Agent of Change in Punjab (Pakistan). *India Quarterly: A Journal of International Affairs*, 71(4), 335-347. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1177/0974928415602604>
- Rue, V. (2017). Rehearsing Justice: Theatre, Sexuality and the Sacred. *Feminist Theology*, 25(2), 170-181. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1177/0966735016673259>
- Ryan, H. & Flinders, M. (2018). From senseless to sensory democracy: Insights from applied and participatory theatre. *Politics*, 38(2), 133-147. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1177/0263395118760682>

[org/10.1177/0263395717700155](https://doi.org/10.1177/0263395717700155)

- Salamanca González, M. G. (2015). *Las Significaciones Imaginarias Generadas de Forma Autónoma en Contextos Estéticos a través de Talleres de Teatros de Participación* (μη δημοσιευμένη διδακτορική διατριβή). Tlaquepaque, Jalisco: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Silva, J. E., Menezes, I. (2016). Art Education for Citizenship: Augusto Boal's Theater of the Oppressed as a Method for Democratic Empowerment. *Journal of Social Science Education*, 15(4), 40-49. Ανακτήθηκε από <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1123820.pdf>
- Torrissen, W. & Stickley, T. (2018). Participatory theatre and mental health recovery: a narrative inquiry. *Perspectives in public health*, 138(1), 47-54. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1177/1757913917723944>
- Ζώνιου, Χ. (2018). Προσεγγίσεις της υποκριτικής του κοινωνικού θεάτρου: Η περίπτωση του ηθοποιού-εμπυχωτή του Θεάτρου του Καταπιεσμένου του Αουγκούστο Μποάλ. Στο Α. Αλτουβά & Κ. Διαμαντάκου (Επιμ.), *Θέατρο και Δημοκρατία: Με αφορμή τη συμπλήρωση 40 χρόνων από την αποκατάσταση της Δημοκρατίας, τ. Α΄. Πρακτικά Ε΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, τ. Α΄* (σσ. 510-526). Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ.
- Λενακάκης, Α., & Κολτσίδα, Μ. (2019). Το θεατροπαιδαγωγικό εργαστήρι ως τόπος κοινωνικής και πολιτικής εξάσκησης. Στο Γ. Κατσιμούρα, Α. Λιάμπας, & Π. Παυλίδης (Επιμ.). *Η κριτική εκπαίδευση για το σχολείο των κοινωνικών αλλαγών*. Θεσσαλονίκη: Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης, ΑΠΘ.
- Μποέμη, Ν. (2018). Ακτιβιστική Ομάδα Θεάτρου του Καταπιεσμένου: Ανοίγοντας διάλογο επί σκηνής για τον κοινωνικό μετασχηματισμό. Στο Α. Αλτουβά & Κ. Διαμαντάκου (Επιμ.), *Θέατρο και Δημοκρατία: Με αφορμή τη συμπλήρωση 40 χρόνων από την αποκατάσταση της Δημοκρατίας, τ. Β΄. Πρακτικά Ε΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου* (σσ. 199-214). Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ.
- Πίγκου-Ρεπούση, Μ. (2019). *Εκπαιδευτικό Δράμα: Από το Θέατρο στην Εκπαίδευση. Θεωρητική Χαρτογράφηση του Πεδίου*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Τσουκαλά, Χ. (Επιμ.). (2016). *Μονόλογοι από το Αιγαίο – το ταξίδι και τα όνειρα ασυνόδευτων ανήλικων προσφύγων*. Υπατη Αρμοστεία του ΟΗΕ για τους Πρόσφυγες. Αθήνα: Πανελλήνιο Δίκτυο για το Θέατρο στην Εκπαίδευση.
- Χολέβα, Ν., & Λενακάκης, Α. (2019). Η συμβολή της βασικής θεατροπαιδαγωγικής επιμόρφωσης του προγράμματος «Κι αν ήσουν εσύ;» στην καθημερινή πρακτική των εκπαιδευτικών για μια εκπαίδευση στα ανθρώπινα δικαιώματα. Στο Ν. Χολέβα (Επιμ.), *«Κι αν ήσουν εσύ;». Θεατροπαιδαγωγικές δραστηριότητες για την ευαισθητοποίηση στα ανθρώπινα δικαιώματα και σε θέματα προσφύγων* (σσ. 49-65). Αθήνα: Πανελλήνιο Δίκτυο για το Θέατρο στην Εκπαίδευση & UNHCR.

### **Διαδικτυακές πηγές**

- Red Ma(g)dalena. Red Ma(g)dalena Internacional. (2016, Οκτώβριος 5). Ανακτήθηκε από <https://magdalenasinternacional.wordpress.com/madalena-manifest/>
- Εκπαίδευση και θέατρο*, Τεύχος 16 Μάιος 2015, «Ειδικό Τεύχος: Θέατρο του Καταπιεσμένου» Υπεύθυνος έκδοσης Νίκος Γκόβας, Πανελλήνιο Δίκτυο για το Θέατρο στην Εκπαίδευση. Ανακτήθηκε από <http://theatroedu.gr/Χρήσιμο-Υλικό/Θέατρο-του-Καταπιεσμένου-Θέατρο-Φόρουμ>

Αγγελική Πούλου, Ελένη Τιμπλαλέξη

## ΜΕΤΑ ΤΟ ΜΕΤΑ-: ΕΝΑ ΜΑΝΙΦΕΣΤΟ

### Μετά-: μια εισαγωγή

**Μ**ετα-: Δείχνει αμηχανία ο προσδιορισμός μιας εποχής με βάση ένα χρονικό επίρρημα. Σα να μην ξέρουμε τι είναι, σαν το μόνο που γνωρίζουμε ή που μπορούμε να πούμε με σιγουριά είναι το ότι έπεται μιας άλλης.

Η τρέχουσα εποχή στις παραστατικές τέχνες πλέει μέσα στη ρευστότητα, την απροσδιοριστία, τα χωράει όλα. Όλα κατασκευάζονται και αποδομούνται στην τάξη του λόγου. Αρκεί να ειπωθεί κάτι, να ενταχθεί σε ένα concept, για να υπάρξει. Δεν κρινόμαστε. Δεν υπάρχει αντιπαράθεση, έχει χαθεί η πίστη σε κάτι αντικειμενικό. Το έργο τέχνης έπαψε ήδη από τον 20<sup>ο</sup> αιώνα να θεωρείται πηγή, μέτρο και κριτήριο του τι συνιστά τέχνη καθώς η τέχνη νοούνταν πλέον και σε σχέση με το συγκεκριμένο της. Έτσι, από τα αριστουργήματα του παρελθόντος περάσαμε στα ανοιχτά έργα τέχνης που ολοκληρώνονται από τον αναγνώστη-συγγραφέα. Έπειτα, ήταν οι προθέσεις του καλλιτέχνη που ετέθησαν στο επίκεντρο, για να τις εγκαταλείψουμε και αυτές, πολύ γρήγορα, και να φτάσουμε στην τρέχουσα περίοδο, όπου δεν υπάρχουν ήρωες, δεν υπάρχουν αντιήρωες, όλα είναι ένα, οι αντιθέσεις κουκουλώνονται, εις το όνομα της συναίνεσης. Οι μεγάλες αφηγήσεις παραμερίστηκαν, ο ορίζοντας της ιστορίας μίκρυνε, δεν τίθεται καν το ερώτημα για τη θέση του υποκειμένου στον κόσμο. Ο ήρωας Οδυσσέας του Ομήρου. Ο αντι-ήρωας Οδυσσέας του Τζέιμς Τζόυς. Αλλά και ο πιο πρόσφατος ναρκισσιστής Οδυσσέας-ψηφιακός νομάς, βυθισμένος στο παιχνίδι και τη συναίνεση, πέρα από τις ρωγμές του καιρού μας. Μέχρι να εφεύρουμε μια νέα μυθολογία. Ο σύγχρονος αντιήρωας του μετα- –της εποχής που δεν έχουμε ακόμη βρει τρόπο να ονοματίσουμε– δε θα κατέβαινε καν στον Άδη. Θα μιλούσε γι' αυτό το ταξίδι, θα το κατασκεύαζε στον λόγο και αυτό θα αρκούσε. Μέχρι οι ιστορικές ρωγμές και οι πράξεις των υποκειμένων –ατομικά και συλλογικά– να δονήσουν ξανά τον κόσμο.

Σε αυτή τη μετά το μετά-εποχή, έχει αξία να ξαναθυμηθούμε την έννοια της αντιπαράθεσης, εναντιούμενοι στην έννοια της συναίνεσης. Να προτάξουμε την τέχνη και την τεχνική της πάλης των αντιθέτων, διεκδικώντας μια νέου τύπου σύνθεση. Να θυμηθούμε την ωραία τέχνη των ρωγμών, της διχογνωμίας, της διαλεκτικής συνύπαρξης (που δεν υπολείπεται σε δυσκολίες). Δεν αρκεί να παρουσιάζουμε ρεαλιστικά ή μη τη ζωή στη σκηνή, αλλά πρέπει να τονίζουμε τις αντιθέσεις που κάνουν τις ισορροπίες δύσκολες και εφήμερες. Έχουμε πολύ δρόμο να διανύσουμε, για να φτάσουμε σε έναν κόσμο χωρίς αποκλεισμούς και μέχρι τότε, καλό είναι να μην χαϊδεύουμε τα αυτιά μας.

Υπερασπιζόμαστε τη θεατρική σκηνή, ως χώρο της διχογνωμίας και όχι της συναίνεσης. Η συναίνεση σημαίνει τη μη διάκριση: όλα είναι όλα. Η αφαίρεση και η απόκρυψη των διαιρέσεων και των αντιπαραθέσεων είναι μια πράξη συναίνεσης. Η συναίνεση είναι μία από τις κυρίαρχες λέξεις της εποχής. Η συναίνεση σημαίνει έναν κόσμο συμβολικής οικοδόμησης της κοινότητας. Σημαίνει εξάλειψη αυτού που αποτελεί την καρδιά της πολιτικής: συναίνεση σημαίνει εξάλειψη

της διαφωνίας και της διχογνωμίας (Rancière, 2009).

Έχουμε μια αναστροφή, πλέον, στη σχέση με τον χρόνο: ο χρόνος που στρέφεται μπροστά, προς τον διεκδικούμενο στόχο (πρόοδος, χειραφέτηση ή κάτι άλλο) αντικαθίσταται από τον χρόνο που κοιτάζει προς τα πίσω, προς την καταστροφή που έχει ήδη συντελεστεί (Rancière, 2009). Όλες οι καταστροφές εξισώνονται. Όλες οι διαφορές σβήνουν μέσα στον νόμο μιας σφαιρικής κατάστασης. Και έτσι, όλες οι διαφορές εξαφανίζονται σε μια παγκόσμια, χωρίς γωνίες κατάσταση, η οποία δεν αφήνει περιθώρια για διχογνωμία, ευελιξία, ριζωματική δομή των πραγμάτων. Για τον Rancière, η έξοδος από τον σημερινό ηθικό σχηματισμό σημαίνει την επιστροφή στη διαφορά μεταξύ των εφευρέσεων της πολιτικής και των εφευρέσεων της τέχνης· σημαίνει, επίσης, αποποίηση της φαντασίωσης της καθαρότητάς τους, επιστροφή σε αυτές τις εφευρέσεις, στον διφορούμενο και αμφιλεγόμενο χαρακτήρα τους (Rancière, 2009).

### Μετά το ψηφιακό

Τα ψηφιακά μέσα μπορούν να συμβάλουν στην ενδυνάμωση της αντιπαράθεσης στη θεατρική σκηνή, παρουσιάζοντας τόσο την πολυπρισματικότητα της ζωής όσο και την κατασκευή της. Μπορούν και δημιουργούν τη σκηνή πυρήνες έντασης (ζωντανό/μεσοποιημένο, απουσία/παρουσία, φυσικό/τεχνητό, υπερσυσσώρευση/έλλειψη), θυμίζοντας τις μεγάλες αντιθέσεις που η μετα-ανθρώπινη εποχή καλείται να λύσει.

Από την άλλη πλευρά, ο ψηφιακός πολιτισμός δεν κατάφερε να διαλύσει τις ανισότητες, δεν απελευθέρωσε την τέχνη από την αγορά, δεν δημιούργησε συγκροτημένες πρωτοπορίες. Αντίθετα, δημιούργησε νέα υπερσυγκέντρωση. Τα big data είναι εδώ: συσσώρευση δεδομένων. Νέα μορφή (υπέρ)αξίας. Ο πυρετός του αρχείου. Η μανία της καταγραφής. Η έκσταση της συνδεσιμότητας. Τα δεδομένα και οι πολλαπλές διακλαδώσεις τους, έχουν γίνει νέα επιστημονικά τοπία και νέα υπαρξιακά εδάφη.

Το θέατρο –μετά το μεταμοντέρνο και μετά το ψηφιακό– θα μπορούσε να ενισχύσει την ποιητικοποίηση του ψηφιοποιημένου κόσμου μας. Η θεατρική πράξη είναι ένας σημειωτικός υπαινιγμός, πέρα από το όριο της συμβατικής σημασίας, και ταυτόχρονα η αποκάλυψη μιας πιθανής σφαίρας εμπειρίας, η οποία εν έχει ακόμη βιωθεί. Και όπως επισημαίνει ο Berardi (2019, σ.10): «Μόνο η αυτοοργάνωση των εργαζομένων στον κυβερνοχώρο, μόνο μια συμμαχία μεταξύ του μηχανικού και του ποιητή, θα μπορούσε να ανατρέψει την ολίσθηση της ανθρωπότητας προς την αυτοακύρωσή της», θυμίζοντας την ανατρεπτική δύναμη της ποίησης αλλά και την ανάγκη της δημιουργικής αξιοποίησης της σύγχρονης τεχνολογίας. Στην επαυξημένη θεατρική σκηνή, καλούμαστε να υπερβούμε τα πεδία των κυρίαρχων σημασιών, να δυνητικοποιήσουμε τις ζωές μας, να κατασκευάσουμε προμηνύματα πιθανής αρμονίας εγγεγραμμένης στο παρόν χάος.

### Μετά το πολιτικό

Μιλάμε εκ μέρους (και για) μαξιμαλιστικές οντότητες και ενότητες (του ζωντανού, του ανθρώπινου, της γης, του κόσμου), κρούουμε τον κώδωνα του κινδύνου, χωρίς να ενοχλούμε, χωρίς να προφέρουμε την πολιτική λέξη που βρίσκεται στη βάση του κινδύνου: καπιταλισμός.

Στο σύγχρονο θέατρο, η πολιτική πολύ συχνά υπάρχει μόνο με την προϋπόθεση ότι δεν αποσταθεροποιεί την ισχύουσα κατάσταση. Ο όρος *πολιτικό*, όπως για παράδειγμα στην πρόταση

«όλα είναι πολιτικά», αποτελεί έναν τόσο γενικό όρο, ο οποίος, ακριβώς λόγω των ουδέτερων συνδηλώσεών του, έχει επικρατήσει, τελικά, ως ο πλέον κατάλληλος για να φέρει την κυρίαρχη ιδεολογία, καθιστώντας την αδιαμφισβήτητη. Άλλωστε, η σύγχρονη μεταμοντέρνα τέχνη, «έχει κατοχυρωθεί θεσμικά σε τέτοιο βαθμό που έχει αποκτήσει την ποιότητα ενός αναπόδραστου φυσικού φαινομένου. Σε αυτό το πλαίσιο, το 'πολιτικό' αποτελεί τη διαρκή επιβεβαίωση του καπιταλισμού στο διαρκές παρόν» (Αυγήτα, 2021, σ. 41). Αντί να θεωρούμε, λοιπόν, ότι όλα είναι πολιτικά, θα ήταν καλύτερα να θεωρούμε ότι όλα μπορούν να πολιτικοποιηθούν.

Στον αντίποδα ουδετεροποιητικών και μεταμοντέρνων προσεγγίσεων, που ρίχνουν το βάρος μόνο στην πολιτική της πρόσληψης, εναντιούμενες σε κάθε συγκροτημένη αφήγηση, είναι ανάγκη να καταδειχθεί η αδιέξοδη αυτή ουδετεροποίηση του θεάτρου και της πολιτικής. Προτάσσουμε την ανάγκη (επανα)ορισμού των πραγμάτων, την επανεφεύρεση του πολιτικού στο θέατρο, χωρίς να μας διαφεύγει η δυσκολία ορισμού του πολιτικού. Ενάντια στο πολιτικό θέατρο σημαίνει ενάντια σε αυτό που εξουδετερώνει και ουδετεροποιεί το θέατρο και την πολιτική μέσα στον κομπορμισμό της συμμαχίας τους (Neveu, 2019), με σκοπό την εκ νέου ενεργοποίηση γόνιμων, αμήχανων, πολιτικών, συγκρουόμενων σχέσεων μεταξύ θεάτρου και πολιτικής. Υποστηρίζουμε τη χειραφετητική αξία ενός θεάτρου που διαταράσσει τον κόσμο του ατόμου, μη αντιμετωπίζοντάς το δηλαδή μόνο ως σημαίνον για τη συλλογικότητά του. Το θέατρο δεν είναι, απλώς, ένα μέσο επικοινωνίας, αλλά μπορεί να παράξει αυτογνωσία και όχι απλώς να αναπαραγάγει τα ερωτήματα που θέτουν τα κρατούντα μέσα μαζικής ενημέρωσης.

Χρειαζόμαστε έργα και όχι projects, έργα ολοκληρωμένα, μεγάλες αφηγήσεις, που να μπορούν να δείξουν τη νέα κοσμολογική και επίγεια αρχιτεκτονική, να τη 'μιλήσουν'. Χρειαζόμαστε νέα βλέμματα – νέους μύθους που να μας θυμίζουν το απίστευτο συναίσθημα του να είσαι παρών στη γέννηση αυτής της ακραίας εποχής. Παραστάσεις με ανθρώπινους και μη ανθρώπινους παράγοντες, που να αμφισβητούν την ανθρώπινη υπεροχή και τον ανθρωποκεντρισμό στη γη. Παραστάσεις που να μιλούν για τη θέση του ανθρώπου στον κόσμο και για την αγωνία και τη δυσκολία του να βάλει τάξη και όριο στο χάος.

### **Μετά το μοντέρνο/μετά το μεταμοντέρνο**

Στην ιστορική δίκη Brancusi κατά Ηνωμένων Πολιτειών (1927-1928), ο δικαστής, ένας μη πεπαιδευμένος ειδικός, αποφάσισε ότι τελικά το γλυπτό του Brancusi ήταν γλυπτό και όχι ένα κομμάτι μέταλλο (Munro, 1949, σ. 8). Βάσει ποιου κριτηρίου αποφάσισε ότι το κομμάτι μέταλλο συνιστούσε ένα γλυπτό έργο τέχνης; Βάσει μιας αφηρημένης εικονικότητας που αναγνώριζε στο γλυπτό στοιχεία ενός πτηνού. Τι είπε ο Brancusi περί τούτου; Τι είπαν οι σουρεαλιστές/ντανταϊστές φίλοι του; Γιατί δεν υπερασπίστηκαν το έργο τους, δεν αντέταξαν εκεί το μότο της αυτοαναφορικότητας;

Ο μοντερνισμός, αν και ευαγγελίζεται ότι δεν αποζητά το ωραίο, καπηλεύεται το γνωστικό σχήμα αποτίμησης του ωραίου. Οι μοντερνιστές γράπωσαν το δικαίωμα να δημιουργήσουν «μη ωραία» τέχνη, αλλά καταδέχθηκαν τα έργα τους να προσεγγιστούν με «χροιά αισθητικά αξιολογική» (Munro, 1949, σ. 62, σε δική μας μετάφραση).

Ο μεταμοντερνισμός είναι η οριστική μυθοποίηση της απάτης αυτής του μοντερνισμού (απόρριψη του ωραίου – αποδοχή του γνωστικού σχήματος αποτίμησης και της μηχανής προώθησης του έργου τέχνης) ούτως ώστε αυτή να μην είναι προσβάσιμη πια ως απάτη.

Μετά το μοντέρνο και μετά το μεταμοντέρνο, που οριστικά απέκρυψε την αντίφαση αυτή, προκύπτει επιτέλους το μοντέρνο που ζούμε σήμερα, στις πλατφόρμες και τα social media – χωρίς την αξιολογική χροιά των ειδικών, των δημιουργών και της ακαδημίας. Παράλληλα με αυτό το τρέχον μοντέρνο, τρέχει ένα νέο μεταμοντέρνο, το οποίο στοχάζεται και αξιολογεί το τρέχον μοντέρνο με νέες μεθοδολογίες, ποσοτικές και υποστηριζόμενες από Τεχνητή Νοημοσύνη.

*Μετά από το μοντέρνο και μετά το μεταμοντέρνο:* το τρέχον μοντέρνο και το μεταμοντέρνο.

### **Το μεταδραματικό/μετά το μεταδραματικό**

Περάσαμε από το δραματικό στο μεταδραματικό (postdramatic) – εννοώντας το μη δραματικό (non dramatic); Ο κύριος στοχαστής του μεταδραματικού Lehmann (2006) διαπίστωσε την απομάκρυνση του μεταδραματικού θεάτρου από τα «κειμενικά στοιχεία της πλοκής, του χαρακτήρα (ή τουλάχιστον της δραματικής περσόνας) και μιας ιστορίας που λέγεται κυρίως με διάλογο» (Lehmann, 2006, σ. 31, σε δική μας μετάφραση). Το μεταδραματικό θέατρο απέρριψε την αναγκαιότητα του δράματος για τη δημιουργία μιας θεατρικής παράστασης, επικαλούμενο την αντίθεση μεταξύ του κειμένου και της σκηνικής δράσης, στερώντας φαινομενικά κάθε διάσταση μυθοπλασίας από την επικοινωνιακή συναλλαγή ερμηνευτή-θεατή.

Το παράδοξο με το μεταδραματικό είναι ότι βάσισε μέρος της ρητορικής του στην αφηγηματολογία, ενώ κατά τα άλλα αποθεώνει το σώμα. Επίσης, ενώ αναγνώρισε το σώμα ως συστατικό του μεταδραματικού, το αποσιώπησε ως διαχρονικό στοιχείο του δραματικού. Η κραυγή δεν είναι και ίδιον του δραματικού θεάτρου; Δεν μπορεί ο ηθοποιός/performer να κραυγάσει ως Οιδίποδας, ως Καλιγούλας, ως μια φωνή της Sarah Kane;

Ας αφήσει ήσυχα, λοιπόν, το μεταδραματικό θέατρο τα γνωστικά σχήματα πρόσληψης του δραματικού θεάτρου και ας εφεύρει τα δικά του. Εξάλλου, ένας πιθανός κόσμος που μας προτείνεται μεταδραματικά ίσως, για να λειτουργήσει, αντλεί από την πίστη μας στους μυθοπλαστικούς πιθανούς κόσμους του δράματος.

*Μετά το μεταδραματικό:* το μεταδραματικό όχι ως μη δραματικό αλλά μετά το δραματικό.

### **Το μεταθεατρικό/μετά το μεταθεατρικό**

Ως θέατρο, ο Elam ορίζει την «επικοινωνιακή συναλλαγή μεταξύ ηθοποιού και θεατή» (Elam, 1980, σ. 2, σε δική μας μετάφραση). Επεκτείνοντας τον ορισμό αυτόν, και λαμβάνοντας υπόψη τη θέση του Bateson ότι το παιχνίδι διαχρονικά συνοδεύει το μετα-παιχνίδι (Bateson, 1956), το μεταθεατρικό θα μπορούσε να αναφέρεται στη διάσταση του θεάτρου ως συστήματος και σε πρακτικές που προκαλούν τον αναστοχασμό της θεατρικής πράξης.

Ήδη από τον προηγούμενο αιώνα, όμως, το μεταθεατρικό, από μόνιμο, άορατο, άρρητο στοιχείο που εδραίωνε το θεατρικό, έχει αναχθεί σε εργαλείο. Δέχεται φως με τρόπο που πλαισιώνει το θεατρικό με μια συνθήκη αλήθειας ή παρουσιάζεται σε μια λογική κατάδειξης, ένα real-time making-of.

Η εργαλειοποίηση του μεταθεατρικού ως μια σύγχρονη trendy εξέλιξη του θεατρικού χρήζει επανεξέτασης. Ανακαλύψαμε το μεταθεατρικό επειδή οι τρόποι με τους οποίους καταδεικνύεται διαχρονικά η ένταση μεταξύ βίου και μυθοπλασίας έπαψαν να μας αφορούν; Αυτό δεν κάναμε με έναν μονόλογο στο παλιό θέατρο με απεύθυνση στους θεατές, αυτό δεν κάναμε με την παράβαση; Επίσης, αν η ιδιότητα του ηθοποιού –όπως και του θεατή– διασφαλίζει τη συναλλαγή

που είναι το θέατρο, πώς ο ίδιος ηθοποιός καταδέχεται να εξισώνεται με τον performer, παίζοντας συστηματικά και μόνο το μεταθεατρικό; Η αναγκαιότητα του ηθοποιού τίθεται εν αμφιβόλω όταν καταργείται αυτό που μόνο εκείνος μπορεί να κάνει, να υποδυθεί δηλαδή έναν ρόλο, έστω και αν κατά φάσεις αποστασιοποιείται.

Το κοσμοθέατρο, πλέον, δέχεται νέο φως με καλλιτεχνικά παιχνίδια επαυξημένης πραγματικότητας και διάχυτης υπολογιστικής. Η σύντηξη του *theatrum mundi* και του *ludus mundi* έχει ήδη πλέον ολοκληρωθεί (Stampfl, 2012), για παράδειγμα, με το θέατρο της εμπύθισης (immersive theatre).

*Μετά το μεταθεατρικό*: η διάχυση του θεατρικού και του μεταθεατρικού στη ζωή μας με παιχνίδια εκτεταμένης πραγματικότητας.

### **Το μεταεπιτελεστικό/μετά το μεταεπιτελεστικό**

Η ψηφιακή επιτέλεση (Dixon, 2007) είναι το μεταεπιτελεστικό μας. Η παραγωγή περιεχομένου και το στήσιμο ενός διαδραστικού σεναρίου αναμεσοποιούν τη δραματική γραφή, την υποκριτική, τη σκηνοθεσία. Η αλληλεπίδραση του χρήστη με αυτό είναι η επιτέλεση του θεατή στα νέα ψηφιακά συμφραζόμενα. Η αλληλεπίδρασή μας με έναν ιστότοπο, το παιχνίδι με ένα avatar, η επικοινωνία με ένα ρομπότ συνομιλίας αλλά και η κρυπτογράφηση, ο γεωεντοπισμός και άλλες πρακτικές (Leeker, Schipper & Beyes, 2017) εντάσσονται στο μεταεπιτελεστικό και αντλούν σαφέστατα από το πεδίο Αλληλεπίδρασης Ανθρώπου-Υπολογιστή (Human-Computer Interaction).

Η performance (art) λέγεται ότι καταργεί τη δραματική απόσταση μεταξύ ατόμου και χαρακτήρα (Goldberg, 2001). Γιατί πρέπει να πιστέψουμε ότι την καταργεί; Μπορούμε εναλλακτικά να διαβάσουμε την όψη του εγώ που δεικνύεται δημόσια, «publicly displayed» (Schechner, 1993, σ. 1) ως μυθοπλασία.

*Το μεταεπιτελεστικό*: η ψηφιακή επιτέλεση.

*Μετά το μεταεπιτελεστικό*: η μικτή επιτέλεση.

### **Το μεταμέσο**

Σήμερα γίνεται λόγος για τη σύγκλιση μέσων και τεχνών. Η τέχνη ως δημιουργία και πρόσληψη αναγιγνώσκεται ως επικοινωνιακή διαδικασία. Καλούμαστε πλέον να διαβάσουμε μοντέλα επικοινωνίας, όχι με ανθρώπους ως πομπούς και δέκτες, αλλά με μηχανικές οντότητες, και να θεωρήσουμε την επικοινωνία μεταξύ τους αυθεντική και όχι προσομοίωση επικοινωνίας.

Περάσαμε από το μέσο στο μεταμέσο, στη ρητορική ερμηνείας και προσέγγισης του μέσου με όρους μεσικότητας και διαμεσικότητας. Αντιληφθήκαμε την αμεσότητα και την υπερμεσικότητα ως στρατηγικές της αναμεσοποίησης (remediation) (Bolter & Grusin, 1999). Όλοι έχουμε επίγνωση των μέσων ως διακριτών στοιχείων. Πόσο όμως είμαστε έτοιμοι να αναγνωρίσουμε τους εαυτούς μας ως σερβομηχανισμούς (*servomechanisms*) (McLuhan, 1969), να δούμε τι επιτελούν τα μέσα με εμάς/σε εμάς;

*Μεταμέσο*: το μέσο που μεταμορφώνει ένα ήδη διατυπωμένο μεσικό τύπο σε κάποιον άλλο.



## Μετααισθητική

Το κοινό του Δυτικού πολιτισμού όπως τον ξέρουμε παγκοσμιοποιείται, γίνεται πολιτικά ορθό, τείνει προς το χυδαίο (vulgar) και χάνει τη ροπή προς το περίεργο (weird). Οι δημιουργοί του παροπλίζονται, οι δάσκαλοι/ες του υβριδοποιούν τα μνημονικά τους με υπηρεσίες νέφους (clouds). Η αισθητική απαιτεί ανθρώπους-κιβωτούς που μυσούν, ικανούς να αντλήσουν τόσο από τον χώρο του δικού τους βιώματος όσο και από το γνωστικό τους πλούτο. Όχι μηχανές που αναζητούν και βρίσκουν πληροφορίες. Η παγκοσμιοποιημένη εκδοχή του Δυτικού πολιτισμού είναι το τέλος της αισθητικής όπως την ξέρουμε.

Ποια απομεινάρια ακαδημαϊκών αξιολογικών αποτιμήσεων λευκών νεκρών αντρών αρκούν για να επικυρώσουν ως ωραία ή καλή, άσχημη ή κακή μια παράσταση σήμερα; Πώς μπορούμε να κάνουμε λόγο για τέχνη και όχι για εμπειρίες πια, την ώρα που η αυτοαναφορικότητα στην τέχνη επιδιώκει την εμπειρία ήδη έναν αιώνα πριν; Η αντικατάσταση των οικείων και ξεπερασμένων όρων αποτίμησης του ωραίου (ωραίο/άσχημο) με δίπολα όπως καλό/κακό ή σημαντικό/ασήμαντο, απλά καμουφλάρουν την πρόθεση προσέγγισης με αξιολογικά κριτήρια. Αλλά και η πιο ιμπρεσιονιστική χρήση των μου αρέσει/δε μου αρέσει από την άλλη, που ελαφραίνει το ζήτημα του ρόλου της αυθεντίας στην πρόσληψη ενός έργου, φαντάζει επιτέλους κενή νοήματος. Όλοι/ες έχουν τη δυνατότητα έκφρασης του γούστου τους, ενώ οι απόψεις του ειδικού δε χρειάζεται να χαίρουν ιδιαίτερης εκτίμησης – η υποκειμενικότητα εκδημοκρατίζει τη διαδικασία. Οι ψηφιακές πλατφόρμες την έχουν, ήδη, εξάλλου αναμεσοποίησε σε like/dislike, σηκωμένους ή κατεβασμένους αντίχειρες, αντιδράσεις σε *περιεχόμενο* που προκαλεί εμπειρίες.

Περνάμε, λοιπόν, σήμερα από το πεδίο της αισθητικής στο πεδίο της αλληλεπίδρασης ανθρώπου-υπολογιστή και αξιολογούμε εμπειρίες, συζητούμε για το αν προσφέρουν ροή και ικανοποίηση. Είναι παράπλευρη απώλεια αν βρίσκουμε το περιεχόμενο που συναντούμε στα ψηφιακά μέσα άσχημο και χυδαίο, μέτριο και χλιαρό ή κακό. Γιατί συνεχίζουμε λοιπόν να συζητούμε για το θέατρο με όρους θαυμασμού και κάλλους; Εκ παραδρομής ή επειδή το κάλλος ορίστηκε ως ασχήμια στο μεταδραματικό θέατρο; Αυτή είναι η μεγάλη εξυπνάδα της πατριαρχίας, ήδη από τον Ρομαντισμό, να θαυμάζεις φθισικές λευκές γυναίκες και να παρακολουθείς σκουλήκια να τρυπώνουν μέσα τους.

*Μετααισθητική*: η αισθητική υπό το πρίσμα της οικονομίας, της εμπειρίας και της αλληλεπίδρασης ανθρώπου-μηχανής.

## Μεταδημιουργός και μετακοινό

Τα νέα μέσα εκδημοκρατίζουν την καλλιτεχνική διαδικασία ως προγράμματα, αναδιατυπώνουν τον καλλιτέχνη και τον θεατή ως παραγωγό-καταναλωτή (prosumers) (Toffler, 1980).

Έναν αιώνα μετά τους σουρεαλιστές και τους ντανταϊστές, μήπως οι TikTokers και οι YouTubers μπορούν, αντιστοίχως, να διεκδικήσουν την υπαγωγή τους στην κατηγορία των καλλιτεχνών; Ενδέχεται ακόμη και να είναι influencers – οι νέοι επαγγελματίες prosumers. Πολλώ δε μάλλον, αν αναγνωρίζονται ως καλλιτέχνες από άλλους prosumers με likes και σχόλια κ.ά. Λογικά, θα έχουν ολοκληρώσει τη δευτεροβάθμια εκπαίδευση και αποκτήσει εποπτεία των καλλιτεχνικών μαθημάτων (μουσική, εικαστικά και θέατρο) – αντιθέτως, το ευρύ κοινό των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα δεν είχε εξοικείωση με το κολλάζ, την τέμπερα και το παστέλ.

Η προσκόλληση στην ιεραρχία που ήθελε τον καλλιτέχνη/παραγωγό πλήρως διακριτό από τον θεατή/καταναλωτή μας είναι οικεία και συμφέρουσα αλλά δεν πείθει, δεν έχει πια νόημα. Όλοι/ες ανήκουμε δυνητικά στην prosumer δεξαμενή, και ας αυτοοριζόμαστε ως καλλιτέχνες και μη, επαγγελματίες ή prosumers. Εξίσου, μια κριτική που καταπιάνεται με μια παράσταση σήμερα, αγνοώντας την υπαγωγή όλων στην κατηγορία του prosumer, αποτελεί μια αυτοαναφορική τελετουργία επιβεβαίωσης της ιεραρχίας παραγωγού-καταναλωτή.

Ο Banksy καταστρέφει το έργο του *Girl with a balloon*, μετονομάζοντάς το σε *Love is in the bin*. Ο μηδενισμός γίνεται μια οικονομικά πρόσφορη πρακτική με την κρυπτοτέχνη. Οι crypto-artists καταστρέφουν το φυσικό ανάλογο του ψηφιακού αντιγράφου – αν υπάρχει καν. Ο καλλιτέχνης-prosumer εντάσσεται, πλέον, στον κύκλο της οικονομίας της πυραμίδας της κρυπτοτέχνης.

*Μεταδημιουργός και μετακοινό: prosumer; crypto-artist/crypto-consumer.*

### Μεταπολιτική ορθότητα

Πώς μπορούμε να ανεβάσουμε ξανά δράμα, να παίξουμε θέατρο στην εποχή της πολιτικής ορθότητας; Ο δικαιωτισμός οφείλει να ασχοληθεί με την αναπαράσταση: όμως, να την ενοχοποιήσει ως μηχανισμό που αναπαράγει ετεροκανονικά λευκά στερεότυπα ή να τη θαυμάσει, πέρα από ίδια συμφέροντα; Το οιδιπόδειο του Άμλετ του υπαγορεύει να κατσαδιάσει τη μάνα του που κοιμάται με τον θείο του. Ο Οθέλος σκοτώνει από πάθος – γιατί δεν είναι λευκός; Μια λαίδη-στρίγγλα που κινεί τα νήματα του άντρα της, πόσο ακόμη; Εκεί, στη σκηνή, δεν καταγγέλλεται επαρκώς η αναπαραγωγή στερεοτύπων. Το επόμενο βήμα είναι να φωτιστούν όλοι οι ρόλοι του παγκόσμιου ρεπερτορίου ως non-binary (μη-δυναμικοί) για να απολαύσουμε τις μεγάλες αφηγήσεις απενοχοποιημένοι και η κατάληξη -@ να διατρέξει το σώμα της παγκόσμιας δραματογραφίας. Ή μήπως, όταν η πολιτική ορθότητα διαπερνά την ποιητική, μπαίνει σε πεδίο αχαρτογράφητο;

*Μεταπολιτική ορθότητα:* η πολιτική ορθότητα που ενημερώνει την αναπαράσταση ή/και της αφήνει χώρο να διατυπωθεί.

### Βιβλιογραφικές αναφορές

- Bateson, G. (1956). The message 'this is play'. Στο B. Schaffner (Επιμ.), *Group processes: Transactions of the second conference* (σσ. 145-242) New York: Josiah Macy, Jr. Foundation.
- Berardi, F. (2019). *Breathing, Chaos and Poetry*. Cambridge: MIT Press.
- Bolter, J. D., & Grusin, R. A. (1999). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Dixon, S. (2007). *Digital Performance: A History of New media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Elam, K. (1980). *The Semiotics of Theatre and Drama*. London and New York: Routledge.
- Goldberg, R. L. (2001). *Performance Art: From Futurism to the Present*. London: Thames & Hudson.
- Leeker, M., Schipper, I. & Beyes, T. (2017). Performativity, performance studies and digital cultures. Στο T. Beyes, M. Leeker & I. Schipper (Επιμ.), *Performing the Digital: Performance Studies and Performances in Digital Cultures* (σσ. 9-18). Bielefeld: transcript Verlag. Προσβάσιμο στο <https://doi.org/10.1515/9783839433553-001>

- 
- Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre*, (Κ. Jürs-Munby, Μετ.). London and New York: Routledge.
- McLuhan, M. (1969, Μάρτιος). The Playboy Interview: Marshall McLuhan (συνέντευξη στον Eric Norden). *Playboy Magazine*, 1-23. Ανακτήθηκε από <https://web.cs.ucdavis.edu/~rogaway/classes/188/spring07/mcluhan.pdf>
- Munro, T. (1949). *The Arts and their Interrelations*. New York: The Liberal Arts Press.
- Neveux, O. (2019). *Contre le théâtre politique*. Paris: La Fabrique.
- Rancière, J. (2009). *Aesthetics and its discontents*. London: Polity.
- Schechner, R. (1993). *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*. London: Routledge.
- Stampfl, N. S. (2012). *Die verspielte Gesellschaft. Gamification oder Leben im Zeitalter des Computerspiels*. Hannover: Heise Zeitschriften Verlag.
- Toffler, A. (1980). *The Third Wave*. New York: William Morrow.
- Αυγήτα, Λ. (2021). Θεωρίες για τη ριζοσπαστικότητα της σύγχρονης τέχνης, ή, τι συμβαίνει όταν η ιστορία της τέχνης ξεχνά τον Μαρξισμό. *ΚΡΙΣΗ*, 2021(2). 39-59.

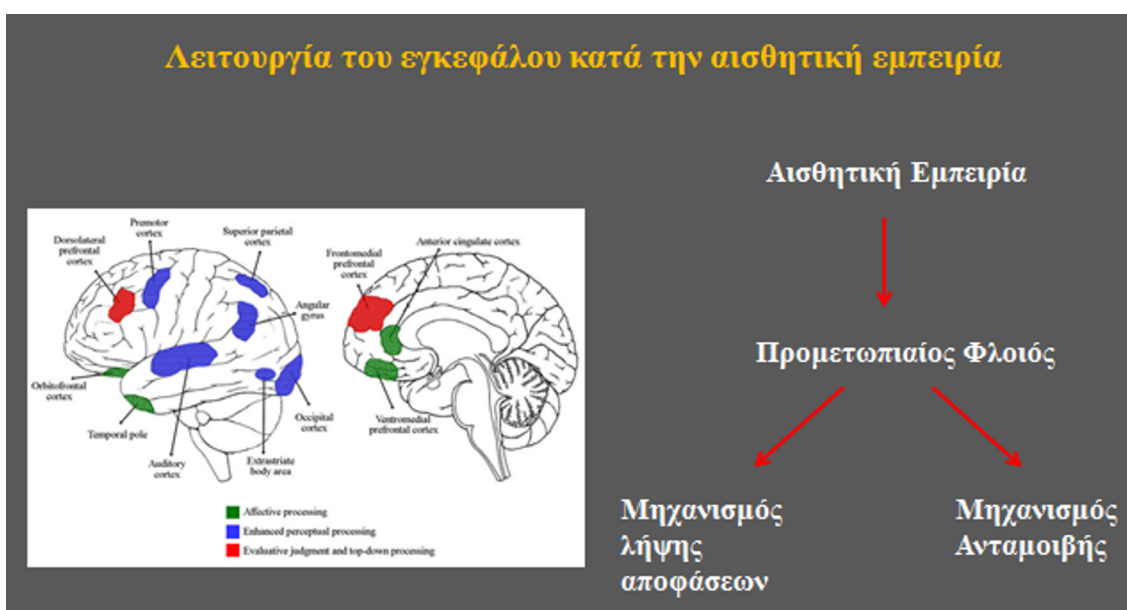
Εύη Προύσαλη

ΓΙΑΤΙ ΚΑΝΟΥΜΕ ΤΕΧΝΗ;  
 Η ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΕΠΙΤΕΛΕΣΤΙΚΟΤΗΤΑ ΤΩΝ ΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ,  
 Η «ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΗΣ ΕΥΘΥΝΗΣ» ΚΑΙ ΟΙ ΝΕΥΡΟΕΠΙΣΤΗΜΕΣ

**Νευροεπιστήμες, Τέχνη και Επιτελεσματικότητα**

Στο πλαίσιο των Νευροεπιστημών, που αναπτύχθηκαν τη δεκαετία του '90, ανακαλύπτονται οι νευρωνικοί μηχανισμοί του εγκεφάλου που υποστηρίζουν το αισθητικό φαινόμενο και αναδεικνύουν τον τρόπο με τον οποίο ο εγκέφαλος εμπλέκεται στη δημιουργία και την πρόσληψη της τέχνης. Πρόκειται για μία από τα κάτω (bottom-up) προσέγγιση του αισθητικού φαινομένου, η οποία αναζητά τη βιολογική του θεμελίωση και τη σύνδεσή του με τη βιολογική εξέλιξη του ανθρώπινου είδους.

Η Νευροαισθητική είναι η επιστήμη που μελετά το τι συμβαίνει στον εγκέφαλο του ανθρώπου όταν προσλαμβάνει τα έργα τέχνης (Zeki, 1999). Τα πειραματικά δεδομένα της Νευροαισθητικής δείχνουν ότι η αισθητική εμπειρία υποστηρίζεται από εγκεφαλικές περιοχές, όπως ο προμετωπιαίος φλοιός (mOFC), ο οποίος σχετίζεται αφενός με τον μηχανισμό λήψης αποφάσεων από τον άνθρωπο αφετέρου με τον βιολογικό μηχανισμό της ανταμοιβής (Ishizu & Zeki, 2013) [Εικ. 1]. Η αισθητική εμπειρία φαίνεται ότι ενεργοποιεί τους βασικούς μηχανισμούς επιβίωσης του ανθρώπινου όντος, τους μηχανισμούς, δηλαδή, που κινητοποιούν τον άνθρωπο στο να δράσει και να πράξει άμεσα για την επιβίωσή του.



Εικόνα 1. Πηγή: Dahlia W. Zaidel et al. (2013)

Ειδικότερα, αποδείχθηκε σε πειράματα νευροαισθητικής ότι, στον εγκέφαλο των θεατών που βλέπουν πίνακες ζωγραφικής με αναπαραστάσεις βασανιστηρίων ή αφηρημένων εικόνων ενεργοποιούνται νευρωνικές περιοχές που αντιστοιχούν στα μέλη του εικονιζόμενου σώματος στα οποία ασκείται βία· επίσης, παρατηρείται ενεργοποίηση συγκεκριμένων νευρωνικών περιοχών στον εγκέφαλο των θεατών που βλέπουν πίνακες αφηρημένης ζωγραφικής, οι οποίες αντιστοιχούν στην κίνηση που επιτελεί το χέρι του καλλιτέχνη όταν σχεδιάζει πάνω στον καμβά [Εικ. 2 & 3]. Οι νευρωνικές αυτές περιοχές ονομάζονται Κατοπτρικοί Νευρώνες (Mirror Neurons) και όπως αποδεικνύεται δημιουργούν ένα δίκτυο, το οποίο ‘αναπαριστά’ ή καλύτερα προσομοιώνει στον εγκέφαλο του θεατή τις παρατηρούμενες στους πίνακες πράξεις και δράσεις (Rizzolatti & Sinigaglia, 2010). Η νευρωνική διέγερση των κιναισθητικών περιοχών στον εγκέφαλο των θεατών, κατά την πρόσληψη των έργων τέχνης, τούς επιτρέπει να βιώνουν την αισθητική εμπειρία με έναν σωματοποιημένο τρόπο (Rizzolatti & Sinigaglia, 2006). Οι θεατές, όμως, δεν έχουν καμία φανερή από μέρους τους κίνηση ή συνειδητοποίηση. Οι νευροεπιστήμονες ονομάζουν αυτήν τη διαδικασία πρόσληψης των έργων τέχνης «σωματοποιημένη προσομοίωση» (“embodied simulation”) (Freedberg & Gallese, 2007, σ.198).



Εικόνα 2. Francisco Goya, «Τι παραπάνω να κάνεις;» πλ. 33 του έργου *Οι Συμφορές του Πολέμου*, (1863)



Εικόνα 3. Jackson Pollock, «Αριθμός 14: Γκρί», (1948)

Στο ευρύτερο πλαίσιο των νευροαισθητικών πειραμάτων, αποδεικνύεται ότι και κατά την πρόσληψη π.χ., μίας ταινίας, κάθε πράξη, κίνηση, χειρονομία, λέξη, αντικείμενο, κ.ο.κ. προσλαμβάνονται, επίσης, μέσω του ίδιου νευρωνικού μηχανισμού από τους θεατές ως μία σωματοποιημένη προσομοίωση των παρατηρούμενων πράξεων και δράσεων (Gallese & Guerra, 2022). Τα δομικά μέσα και εργαλεία των Παραστατικών Τεχνών διεγείρουν ασυνείδητα τα κιναισθητικά νευρωνικά δίκτυα κατά το μοντέλο της σωματοποιημένης προσομοίωσης (Gallese & Guerra 2019). Οι θεατές κατά αυτόν τον τρόπο, φαίνεται να *ενεργούν*, χωρίς να *δρουν* (acting without acting) (Prousalı, 2018). Οι νευροεπιστήμονες θεωρούν ότι στην πρόσληψη των έργων τέχνης, με βάση τα μέχρι σήμερα πειραματικά δεδομένα, εμπλέκονται και ανώτερες γνωσιακές λειτουργίες (γνώση, μνήμη, εμπειρίες) αλλά και κοινωνικοί και πολιτισμικοί παράγοντες, δημιουργώντας έναν βρόχο ανάδρασης και ανατροφοδότησης μεταξύ των νευρωνικών και ψυχοφυσιολογικών ενεργειών του θεατή (Chatterjee & Vartanian, 2014). Η σωματοποιημένη πρόσληψη, καθίσταται, έτσι, η λυδία λίθος της επιτελεστικότητας της τέχνης, καθώς αποδεικνύει ότι τα παραστασιακά δρώμενα και ο θεατής αποτελούν ένα δυναμικό (συν)μεταβαλλόμενο

σύστημα, ομαδο-κεντρικό (we-centric), και όχι διαφορετικές οντότητες που απλώς συν-παρίστανται.

Τι ακριβώς, όμως, σημαίνει ότι οι θεατές ενός έργου τέχνης –πίνακας, γλυπτό, παραστασιακό δρώμενο, κινηματογράφος, μουσική– (συν)μπλέκονται με τις δράσεις και τις πράξεις που εικονίζονται μέσω ενός ασυνείδητου νευροφυσιολογικού μηχανισμού, δημιουργώντας ένα συμμεταβαλλόμενο σύστημα; Το έργο τέχνης φαίνεται ότι δημιουργεί ένα δυναμικό πεδίο συνάντησης των ανθρώπων της κοινότητας που το παρατηρούν. Μέσα στο έργο τέχνης το ανθρώπινο ον προβάλλεται σε κάποια κατάσταση του ζην.<sup>1</sup> Το έργο τέχνης παριστάνει, έτσι, κόσμους εγκιβωτισμένους στον ήδη υπάρχοντα, διαφορετικούς από αυτούς που το ανθρώπινο ον γνωρίζει στην μέχρι τούδε εμπειρία του, κόσμους όπου συναντιέται με τους άλλους για να μοιραστεί το αισθητικό βίωμα. Η ερευνήτρια Dissanayake θεωρεί ότι το αισθητικό φαινόμενο είναι μία «σύνθετη συμπεριφορά, μία κληρονομημένη τάση για δράση με έναν συγκεκριμένο τρόπο» (Dissanayake, 1992, σ. 224, σε δική μου μετάφραση) προς μία επιτελεστική κατεύθυνση η οποία προσδίδει στον άνθρωπο πλεονεκτήματα επιβίωσης μέσα στην κοινότητα». Ποια είναι, όμως, τα πλεονεκτήματα επιβίωσης που η τέχνη (επι)φέρει στο ανθρώπινο είδος ώστε, όπως τα παλαιολιθικά ευρήματα αναδεικνύουν, ο Homo Erectus να είναι ταυτοχρόνως και Homo Aestheticus; (Dissanayake, 2015)

Η ανάδειξη νέων χωροχρονικών εμπειριών και κόσμων μέσω της τέχνης φαίνεται να δίνει σημαντικό πλεονέκτημα στον άνθρωπο. Τον βοηθά, ίσως, να καταστεί ενήμερος και, ενδεχομένως, αποβλεπτικός σε σχέση με πραξιακές δυνατότητες και τακτικές που θα τον προετοιμάσουν για νέες συνθήκες διαβίωσης. (Prousalis, 2021). Πιθανώς γι' αυτό η τέχνη φαίνεται ότι συμπορεύεται με τη νοητική εξέλιξη του ανθρώπινου είδους, εφόσον υπάρχει σε όλο το βιολογικό και πολιτισμικό φάσμα του Homo [Εικ. 4]. Κατά τούτο, η τέχνη είναι οντολογικώς επιτελεστική.<sup>2</sup>



Εικόνα. 4. Βότσαλο από τα σπήλαια Makaransgat, Νότιος Αφρική  
(Περίοδος συλλογής: 3.000.000 – 850.000 π.Κ.Ε.)

1 Ο όρος έργο τέχνης χρησιμοποιείται εδώ με την ευρεία έννοια συμπεριλαμβάνοντας τόσο οικείες και αναγνωρίσιμες εικόνες όσο και ανοίκειες, ανεικονικές και πλήρως αφηρημένες παραστάσεις. Το ίδιο το έργο τέχνης αποτελεί μία 'πράσταση', με την έννοια ότι το έργο τέχνης *παρίσταται* μέσα στον κόσμο, άμα τη δημιουργία του.

2 Στο σύνολο τους, οι μέχρι σήμερα προταθείσες εξελικτικές θεωρίες για τη γένεση, τη βιολογική καταγωγή και την αναγκαιότητα της τέχνης (δημιουργία και πρόσληψη) προκρίνουν με ποικίλους τρόπους την έννοια της επιτελεστικότητας, ως τη βασική συνιστώσα που συντέλεσε στην ανάπτυξη και την ενίσχυση του φαινομένου της τέχνης κατά την εξέλιξη του ανθρώπινου είδους, δημιουργώντας τα έργα τέχνης που όλοι γνωρίζουμε.

## Το σύγχρονο τοπίο των Παραστατικών Τεχνών

Αν η τέχνη είναι, πράγματι, οντολογικώς επιτελεστική, τί συμβαίνει με την κοινωνική επιτελεστικότητα των Παραστατικών Τεχνών; Ο σκηνοθέτης και θεωρητικός του Θεάτρου Richard Schechner θεωρεί ότι οι πρωτοπόροι καλλιτέχνες στον 20<sup>ο</sup> αιώνα ήταν κοινωνικά επιτελεστικοί: οι Παραστατικές Τέχνες ήταν «ανατρεπτικές, ίσως και απολύτως καταστροφικές σε σχέση με το υπάρχον σύστημα, ενώ σήμερα υπάρχει μία “συντηρητική πρωτοπορία”», όπως την ονομάζει, «η οποία γεννά τις ίδιες της τις επαναλήψεις» (Schechner, 2010, σ. 905, σε δική μου μετάφραση).<sup>3</sup> Σήμερα, συμπληρώνει ο Schechner, «δεν υπάρχει καμία πρωτοπορία που να βρίσκεται “μπροστά” από “κάτι” ή να ανακοινώνει ένα επιθετικό και καταστροφικό πρόγραμμα ενάντια στο status quo [...] Οι παραστάσεις της πρωτοπορίας [...] κάνουν πρεμιέρα εκεί που υπάρχουν τα χρήματα, εκεί που μπορεί να βρεθούν σπόνσορες», καταλήγοντας ότι ο όρος *πρωτοπορία* είναι πλέον ένα brand name» (Schechner, 2010, σ. 896, σε δική μου μετάφραση).

Τι σημαίνει, όμως, ότι η σύγχρονη πρωτοπορία των Παραστατικών Τεχνών είναι συντηρητική, α-πολιτική και κατά συνέπεια μη επιτελεστική; Πώς εξηγείται το γεγονός ότι, παρά την πληθώρα των παραστάσεων που διαφημίζονται ως κοινωνικά επιτελεστικές και πολιτικές, όπως το Θέατρο Ντοκουμέντο, η πολιτική performance, οι διαδραστικές παραστάσεις κ.ά., δεν υπάρχει ευκρινές, τουλάχιστον, κοινωνικό αποτύπωμα;

Την απάντηση τη δίνει ο θεωρητικός του Θεάτρου H. T. Lehmann (2006, σ. 178, σε δική μου μετάφραση):

Το ότι οι πολιτικά καταπιεσμένοι ανεβαίνουν στη σκηνή δεν καθιστά την παράσταση πολιτική. Η απλή θεματοποίηση πολιτικών ζητημάτων δεν συνιστά πολιτικό θέατρο. Το θέατρο γίνεται πολιτικό όταν αναδεικνύει την υπονοούμενη ουσία και ασκεί κριτική μέσα από τους τρόπους της (ανα)παράστασής του.

Ουσιαστικά, ο Lehmann συντονίζεται με τον Μπρεχτ, ο οποίος παροτρύνει τους καλλιτέχνες να δείχνουν «αυτό που υπάρχει αλλά ταυτοχρόνως κι αυτό που δεν υπάρχει, αλλά θα μπορούσε να υπάρξει» (Μπρέχτ, 1978, σ. 171). Ο Μπρεχτ θεωρεί, δηλαδή, ότι οι τέχνες οφείλουν να προβάλλουν τον άνθρωπο σε μία διαφορετική κατάσταση του ζην – πράγμα που συνάδει και με την προαναφερόμενη οντολογική επιτελεστικότητα της τέχνης.

Πώς διαμορφώνεται, όμως, το τοπίο των Παραστατικών Τεχνών στην Ελλάδα του 21<sup>ου</sup> αιώνα; Στην Ελλάδα, την τελευταία δεκαετία, ανθεί το Θέατρο Ντοκουμέντο. Η πλειονότητα των παραστάσεών του ασχολείται με το προσφυγικό ζήτημα, παρουσιάζοντας απλώς και μόνο μετανάστες/πρόσφυγες να αφηγούνται την προσωπική τους ιστορία. Οι παραστάσεις αυτές παρότι υιοθετούν ποικίλες σκηνικές φόρμες, διατηρούν όλες τις οικείες αναπαραστατικές νόρμες, ‘εμείς και οι άλλοι’, παρουσιάζοντας μία σειραϊκή αναπαραγωγή του ίδιου αναπαραστατικού μοτίβου αφήγησης. Ένα μοτίβο που θα μπορούσε να παρομοιαστεί με τις pop εικονικές αναπαραστάσεις του Γουόρχολ. Όμως, η επανάληψη του ‘ίδιου’ συνιστά έναν κόσμο παγωμένο, δηλαδή, έναν κόσμο μη εξελίξιμο, μη επιτελεστικό. Οι παραστάσεις αυτές ενώνουν προσωρινά τους διαχωρισμένους, αλλά τους ενώνουν *ως διαχωρισμένους*, για να θυμηθούμε και τον Guy Debord (2010). Συνεπώς, μετά την αποδόμηση των Μεγάλων Αφηγήσεων, οι

<sup>3</sup> Ο R. Schechner υποστηρίζει ότι η κοινωνική επιτελεστικότητα των Παραστατικών Τεχνών ξεκινά το 1880 με τον Ίψεν και φτάνει μέχρι τη δεκαετία του 1980-’90 και το Wooster Group.

Παραστατικές Τέχνες αναδεικνύουν μεν τις ‘μικρές αφηγήσεις’ ωστόσο δεν ακολουθούν εποπτικά και αναστοχαστικά τον μίτο που συνδέει τα πολλαπλά μέρη τους ή τις αιτιώδεις συναρμογές και σχέσεις τους. Στο πλαίσιο της παράστασης του προσφυγικού ζητήματος, δηλαδή, απουσιάζουν οι αναφορές στις αιτίες και τα δεδομένα για τις πολιτικές που υποκινούν κι εκτρέφουν τον εκπατρισμό των προσφύγων, αναφορές που θα οδηγούσαν στη θεματοποίηση των πραγματικά παγκόσμιων ζητημάτων και στην ανάγκη της ουσιαστικής πραγμάτευσής τους.

Ένα άλλο ζήτημα που πλήττει την κοινωνική επιτελεσματικότητα των Παραστατικών Τεχνών είναι το γεγονός ότι τα Κοινωνικά Πολιτιστικά Ιδρύματα με τις μεγάλες παραγωγές –εν προκειμένω στην Ελλάδα– διαφημίζονται και εν πολλοίς προσλαμβάνονται από την κοινωνία, ως φορείς του αισθητικά ρηξικέλευθου και του κοινωνικά ανατρεπτικού. Έτσι, π.χ. στην Αθήνα έχουμε παραστάσεις από τη *Στέγη* του Ιδρύματος Ωνάση όπου καλούμαστε να αναβιώσουμε και να συμμετάσχουμε για 15 λεπτά στην «εξέγερση του Πολυτεχνείου», με την επισήμανση ότι δεν απαιτείται ακριβής γνώση των ιστορικών γεγονότων! (“Ακρόαση για μια διαδήλωση”, 2015). Από την άλλη, το Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος μας καλεί να συμμετάσχουμε σε συμμετοχικές performances-γεύμα-τσάι με «οικοδεσπότες άτομα που ζουν κάτω από το όριο της φτώχειας ή σε συνθήκες αστεγιάς» για να συζητήσουμε θέματα «καυτά και πιπεράτα» (Κωτσάκη, 2017). Η δε Πειραματική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου μάς καλεί να παρακολουθήσουμε κοινωνικο-πολιτικές παραστάσεις, όπως η *Ισορροπία του Nash*, που όμως λογοκρίνονται και κατεβαίνουν! («*Ισορροπία του Nash*», 2016).

Ποιό είναι το πρόβλημα με τα παραπάνω παραδείγματα; Οι συστημικοί θεσμικοί φορείς χρησιμοποιούν τους όρους *εξέγερση*, *κοινωνική αλλαγή*, *κοινωνικο-πολιτική* παράσταση ως ρητορικές πρακτικές μέσω των οποίων προσελκύουν το κοινό. Με δεδομένο ότι οι παραπάνω θεσμικοί φορείς εκτρέφονται και συντηρούνται από το υπάρχον πολιτικο-οικονομικό σύστημα, το να το αμφισβητήσουν ουσιαστικά και να το ανατρέψουν είναι το τελευταίο που θα επεδίωκαν. Ως εκ τούτου, οι παραπάνω έννοιες χάνουν την κοινωνική επιτελεσματικότητά τους και αποβαίνουν παντελώς ακίνδυνες όταν αρθρώνονται στο δεδομένο θεσμικό περικείμενο.

Από την άλλη πλευρά, το ελεύθερο Θέατρο στην Ελλάδα ασχολείται, ποικιλοτρόπως, με το κλασικό ρεπερτόριο σε παραστάσεις μοντέρνου ή μεταμοντέρνου ύφους, με χαρακτηριστικό αισθητικό στίγμα την κατάχρηση των πολυμέσων, παραστάσεις που σπανίως ταράζουν τα κοινωνικά και πολιτικά ιδεολογήματα. Αλλά και διεθνώς, βλέπουμε υπερπαραγωγές και πολυέξοδα θεάματα που εδραιώνουν τη ρητορική ‘η τέχνη θέλει χρήματα’, εντάσσοντας τη δημιουργία της στη νομισματικού τύπου καπιταλιστική λογική. Οι καλλιτέχνες που αγωνίζονται να συνδεθούν με την παγκόσμια κοινωνία και τα ουσιαστικά κοινωνικά ζητήματα και τις παραμέτρους τους αποτελούν μία μικρή, έως ισχνότατη, μειοψηφία η οποία επιβιώνει με μεγάλη δυσκολία, καθώς αντιστέκται στην αφομοίωσή της από τον παραπάνω αλλοτριωτικό μηχανισμό.

Κατά συνέπεια, στην πλειονότητά τους οι Παραστατικές Τέχνες έχουν χάσει την κοινωνική επιτελεσματικότητά τους, τη δυνατότητα δηλαδή να προβάλουν ένα διαφορετικό κοινωνικό φαντασιακό. Πράγμα που σημαίνει ότι οι καλλιτέχνες έχουν, αθέλητα ή σκοπίμως, αφομοιωθεί από το υπάρχον οικονομικο-πολιτικό σύστημα, υιοθετώντας τις αισθητικές του νόρμες, οι οποίες αναπαράγουν ή/και ενισχύουν το νεοφιλελεύθερο ιδεολόγημα. Πώς μπορεί να προσεγγιστεί, λοιπόν, το ερώτημα «Γιατί κάνουμε τέχνη, σήμερα;»



## Γιατί κάνουμε τέχνη;

Αν η κοινωνική επιτελεστικότητα είναι εγγενής και αναφαιρέτη συνθήκη για τη δημιουργία και την πρόσληψη της τέχνης, όπως οι νευροεπιστήμες φαίνεται να αναδεικνύουν, κι εφόσον η επιτελεστικότητα αυτή, όπως όλα δείχνουν, έχει χαθεί στον 21<sup>ο</sup> αιώνα, η απάντηση στο ερώτημα «Γιατί κάνουμε τέχνη, σήμερα;» ενδεχομένως είναι: για να ανακτήσουμε την κοινωνική επιτελεστικότητα της Τέχνης. Να επανα-συνδέσουμε, δηλαδή, την τέχνη με την πηγή και την καταγωγή της, με την παγκόσμια κοινότητα και τα προβλήματά της, μέσα όμως από μία νέα πρακτική του αισθητικού λόγου, η οποία δεν θα καθιλώνει το κοινωνικό φαντασιακό σε δεδομένα στεγανά.

Ο Η. Τ. Lehmann (2006, σ. 184) χρησιμοποιεί τον όρο *αισθητική της ευθύνης* (*aesthetic of responsibility* ή *response-ability*), ως πρόσφορο προς μία τέτοια επανασύνδεση. Πώς θα μπορούσε να σκιαγραφηθεί η «αισθητική της ευθύνης», σήμερα, αναφορικά με το πεδίο των Παραστατικών Τεχνών;

1. Αισθητική της Ευθύνης των καλλιτεχνών να αναγνωρίσουν τις αντιφάσεις μέσα στις οποίες δημιουργούν τα έργα τους. Αντιφάσεις που προκύπτουν από το γεγονός ότι η νεοφιλελεύθερη αγορά του πολιτισμού αφενός επιχορηγεί τους καλλιτέχνες δημιουργώντας εξάρτηση και εγκλωβισμό στον φαύλο κύκλο της χρηματοδότησης, αφετέρου το ίδιο το σύστημα εξασφαλίζει το «κοινωνικό» του προφίλ και άλλοθι προσφέροντας 'πρωτοποριακές' παραστάσεις στους πολίτες. Αυτή η πολιτιστική πρακτική κρατά σε ομηρία του καλλιτέχνες, οι οποίοι μετατρέπονται, συνειδητά ή ασυνείδητα, σε δημόσιους υπαλλήλους.
2. Αισθητική της Ευθύνης των καλλιτεχνών ώστε να μην καταστούν οι Παραστατικές Τέχνες ένα περικλειστο αυτοαναφορικό πεδίο που δίνει λόγο μόνο στο πλαίσιο της δικής του αισθητικής επιτελεστικότητας, αλλά ένα πεδίο που (συν)διαλέγεται δυναμικά με την κοινωνία, από την οποία τροφοδοτείται και στην οποία απευθύνεται. Κι αυτό επιτυγχάνεται όταν οι καλλιτέχνες συνειδητοποιήσουν ότι τα μείζονα παγκόσμια κοινωνικο-πολιτικά ζητήματα αξιώνουν ουσιαστικής και ενδεδειγμένης πραγματεύσεως και όχι μόνο νέας αισθητικής προσέγγισης.
3. Αισθητική της Ευθύνης των καλλιτεχνών να διατυπώσουν, συλλογικά, νέα προτάγματα και νέες ορίζουσες για τη θέση και τη λειτουργία τους στο κοινωνικό πεδίο.
4. Αισθητική της Ευθύνης των θεατών να απο-εκπαιδευτούν από την αντίληψη ότι οι Παραστατικές Τέχνες είναι προϊόντα προς τέρψη, κατανάλωση και αναίμακτη εξέγερση. Αντιθέτως, οι Παραστατικές Τέχνες είναι αισθητικά μέσα και εργαλεία που μπορούν να τους καταστήσουν συνδημιουργούς και δρώντες πολίτες-θεατές (*spect-actors*) κατά το πρότυπο του Boal (1985) και χειραφετημένους θεατές (*emancipated spectators*) κατά το πρότυπο του Rancière (2011).
5. Αισθητική της Ευθύνης του θεωρητικού και του κριτικού λόγου, ημών των ιδίων δηλαδή, ώστε να αντιληφθούμε ότι η εμπλοκή μας με τους θεσμικούς φορείς (Κρατικούς Οργανισμούς και Κοινοφελή Ιδρύματα, επιτροπές επιχορηγήσεων και αξιολογήσεων, Διοικητικά Συμβούλια, κ.ο.κ.) για να είναι κοινωνικά επιτελεστική, οφείλει να γίνεται με όρους αμφισβήτησης, αντίθεσης και όχι σύμπλευσης με τη ρητορική και τους μηχανισμούς του υπάρχοντος συστήματος. Αν θέλουμε να επιδεικνύουμε συνέπεια με

τον θεωρητικό λόγο που αρθρώνουμε στα βιβλία μας, τη διδασκαλία που ασκούμε στα πανεπιστήμιά μας και τις κριτικές που γράφουμε στον έντυπο ή ηλεκτρονικό τύπο. Διότι κι εμείς επιτελούμε στο πεδίο των Παραστατικών Τεχνών και οι επιλογές μας το (συν) διαμορφώνουν. Κι εμείς θα πρέπει να αναρωτηθούμε γιατί ασχολούμαστε με την τέχνη. Είμαστε μέρος του προβλήματος, κι αν δεν το αναγνωρίσουμε αυτό, τότε ίσως και το συνέδριό μας να μην είναι «αγώνας και αγωνία για τον 21<sup>ο</sup> αιώνα» αλλά ένας «αγώνας αγάπης άγονος».

6. Αισθητική της Ευθύνης για να προβληματιστούμε πάνω στο γεγονός ότι τα ίδια Κοινοφελή Πολιτιστικά Ιδρύματα που κυριαρχούν στις τέχνες στην Ελλάδα, χρηματοδοτούν και όλες τις βαθμίδες της εκπαίδευσης (*Κοινοφέλεια*, χ.χ.· *Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος*, χ.χ.). Χωρίς να παραβλέπουμε την οικονομική δυσπραγία, δεν μπορούμε παρά να επισημάνουμε την αντινομία, και στο πλαίσιο αυτό να αγωνιστούμε για εναλλακτικές κοινωνικές πρακτικές. Διαφορετικά, εγκαθιδρύεται μόνιμα η (δια)σύνδεση και διαπλοκή των τεχνών με τον κατεστημένο οικονομικό και πολιτικό μηχανισμό.

### **Η Αισθητική της Ευθύνης**

Η Αισθητική της Ευθύνης μας ωθεί να σκεφτούμε γιατί επαναλαμβάνουμε συνεχώς ότι η τέχνη ΔΕΝ μπορεί να αλλάξει ή να μετατοπίσει τον κόσμο: μήπως γιατί η παρούσα τέχνη ΔΕΝ εμπεριέχει την αλλαγή ή την μετατόπιση που υποτίθεται ότι ΔΕΝ μπορεί να επιτύχει;

Η Αισθητική της Ευθύνης αναδεικνύει ότι τα καλλιτεχνικά υποκείμενα που επιβεβαιώνουν και επανεπιβεβαιώνουν το παραγωγικό αποτέλεσμα της εξουσίας καθίστανται τα ίδια συνένοχα στην υποτέλειά τους. Γι' αυτό η Butler (2008) προτείνει τη συμπεριφορά της αποταύτισης από αυτό που έχουμε ήδη υπάρξει προκειμένου να διαρραγούν τα όρια του κανονιστικού προτύπου.

Η Αισθητική της Ευθύνης σημαίνει να επινοήσουμε νέους και εναλλακτικούς αισθητικο-κοινωνικούς σχηματισμούς. Αυτό μπορεί να γίνει αν, ενδεχομένως, η τέχνη εγκαταλείψει την κλίμακα μεγάλου μεγέθους, τις μεγάλες σκηνές, τα φεστιβάλ, τα Ιδιωτικά Ιδρύματα και τα Κρατικά Θέατρα και τα στεγανά τους και στραφεί στην κλίμακα μικρού μεγέθους, στην τοπική συλλογικότητα-κοινότητα-κοινωνία και στις θεμελιώδεις σχέσεις και τους προβληματισμούς που εμφανίζονται εκεί. Κάτι τέτοιο, όμως, προϋποθέτει και την αποσημειοποίηση της έννοιας του καλλιτέχνη από όλα τα μέχρι σήμερα σημανόμενά του και την αδιαμεσολάβητη επανένταξη του στην κοινότητα/κοινωνία της οποίας είναι φορέας και δρων, ως ένας ισότιμος με τα άλλα μέλη της πολιτής.

Η πρόταση του Deleuze για μία τέχνη σε κατάσταση δυναμικής και διαρκούς ροής, μία επερχόμενη (*becoming*) τέχνη (Deleuze, 1989), μια τέχνη που προβάλλεται στον χρόνο και στο διαφορετικό, συνεχώς μετα-σχηματιζόμενη, που δημιουργεί την επιτελεστική ενόρμηση της αρχικής βιολογικής της συνθήκης, ίσως, να είναι η λύση. Ίσως, τότε η τέχνη να ανακτήσει μέρος της χαμένης κοινωνικής επιτελεστικότητάς της.

Με βάση τις παραπάνω ορίζουσες, και προκειμένου να μην καθηλωθούμε μονίμως ως καλλιτέχνες, θεατές και θεωρητικοί/ερευνητές στην υπάρχουσα σωματοποιημένη προσομοίωση του νεοφιλελεύθερου τρόπου του ζην, ας αξιοποιήσουμε το εξελικτικό πλεονέκτημα που παρέσχε η κατάκτηση της τέχνης στο ανθρώπινο είδος και ας επιτελέσουμε μία αναπάντεχη αισθητικο-κοινωνική έξοδο προς ένα απρόβλεπτο μέλλον, σήμερα.

**Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Boal, A. (1985). *Theatre of the Oppressed* (C., A. McBride & M.-O. Leal McBride, Μετ.). New York: TCG.
- Butler, J. (2008). *Σώματα με σημασία* (Π. Μαρκέτου, Μετ.). Αθήνα: Εκκρεμές.
- Chatterjee, A. & Vartanian, O. (2014). Neuroaesthetics. *Trends in Cognitive Sciences* 18(7), 370-375. doi: 10.1016/j.tics.2014.03.003.
- Debord, G. (2010) Η κοινωνία του θεάματος (Σύλβια, Μετ.). Αθήνα: Διεθνής Βιβλιοθήκη.
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2. The Time-Image* (H. Tomlinson & R. Galeta Μετ.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dissanayake, E. (1992). *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*. Seattle: University of Washington Press.
- (2015). “Aesthetic Primitives”: Fundamental Biological Elements of a Naturalistic Aesthetics. *Aisthesis: Pratiche, Linguaggi E Saperi Dell’Estetico* 8(1), 6-24. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.13128/Aisthesis-16203>
- Freedberg, D. & Gallese, V. (2007). Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience. *Trends in Cognitive Science*, 11(5), 197-203. Ανακτήθηκε από [https://www.researchgate.net/publication/263809628\\_Motion\\_Emotion\\_and\\_Empathy\\_in\\_Aesthetic\\_Experience\\_D\\_Freedberg\\_and\\_V\\_Gallese](https://www.researchgate.net/publication/263809628_Motion_Emotion_and_Empathy_in_Aesthetic_Experience_D_Freedberg_and_V_Gallese)
- Gallese, V. & Guerra, M. (2019). *The Empathic Screen. Cinema and Neuroscience*. Oxford: Oxford University Press.
- (2022). The Neuroscience of Film. *Projections*, 16(1), 1–10. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.3167/proj.2022.160101>
- Ishizu, T., Zeki, S. (2013). The brain’s specialized systems for aesthetic and perceptual judgment. *European Journal of Neuroscience*, 37(9), 1413–1420. Ανακτήθηκε από <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/ejn.12135>
- Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre* (K. J. Munby, Μετ.). London & New York: Routledge.
- Prousalì, E. (2018, Ιούνιος). Performance Spectatorship: “acting without acting”. *Critical Stages/ Scènes Critiques, The IATC journal/Revue de l’AICT*, 2018(17). Ανακτήθηκε από <http://www.critical-stages.org/17/performance-spectatorship-acting-without-acting/>
- (2021). Performing Art, Performing Life. A new proposition on the origins of the Art. *The International Journal of Arts Theory and History* 16(2), 17-36. doi:10.18848/2326-9952/CGP/v16i02/17-36.
- Rancière, J. (2011). *The Emancipated Spectator* (G. Elliott, Μετ.). London: Verso.
- Rizzolatti, G., & Sinigaglia, C. (2006). *Mirrors in the Brain – How our minds share actions and emotions* (F. Anderson, Μετ.). Oxford: Oxford University Press.
- (2010). The functional role of the parieto-frontal mirror circuit: interpretations and misinterpretations. *Nature Reviews Neuroscience* 11(4), 264-274. Ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/2p8ak98w>
- Schechner, R. (2010). The Conservative Avant-Garde. *New Literary History*, 41, 895-913. Ανακτήθηκε

από <https://tinyurl.com/bdz6pxjp>

Zaidel, D. W., Nadal, M., Flexas, A., & Munar, E. (2013). An evolutionary approach to art and aesthetic experience. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 7(1), 100–109. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1037/a0028797>

Zeki, S. (1999). *Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain*. Oxford: Oxford University Press.

Μπρεχτ, Μπ. (1978). *Ποιήματα* (Μ. Πλωρίτης, Μετ.). Αθήνα: Θεμέλιο.

### **Διαδικτυακές πηγές**

Ακρόαση για μια διαδήλωση: 17 Νοεμβρίου 1973/2015 – Η φοιτητική εξέγερση στη Στέγη Γραμμάτων και τεχνών. *CultureNow.gr*. (2015, 25 Νοεμβρίου). Ανακτήθηκε από <https://www.culturenow.gr/akroash-gia-mia-diadhlwsh-17-noemvrioy-1973-2015-h-foithtikh-eksegersh-sth-stegh-grammatwn-kai-texnwn/>

Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος. Αρχική. (χ.χ.). Ανακτήθηκε από <https://www.snfcc.org/idryma-stayros-niarhos>

«Ισορροπία του Nash» της Πηγής Δημητρακοπούλου. Εθνικό Θέατρο. (2016, Ιανουάριος 5). Ανακτήθηκε από <https://www.n-t.gr/el/news/?nid=1802>

Κοινωνοφείλια - Λειτουργώντας ως καταλύτες για μια δικαιότερη κοινωνία. Onassis.org. (χ.χ.). Ανακτήθηκε από <https://www.onassis.org/el/initiatives/grants>

Κωτσάκη, Δ. (2017, Μαΐος 18). Mind the fact: Το νέο πολιτιστικό φεστιβάλ της Αθήνας. Αληθινές ιστορίες ανθρώπων που ζουν δίπλα μας. *elculture*. Ανακτήθηκε από <https://elculture.gr/mind-the-fact/>

Αύρα Σιδηροπούλου

ΔΕΚΑ ΕΝΤΟΛΕΣ ΓΙΑ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ 21<sup>ΟΥ</sup> ΑΙΩΝΑ  
ΜΕΓΑΛΕΣ ΠΡΟΣΔΟΚΙΕΣ ΚΑΙ ΜΙΚΡΑ ΠΑΡΑΠΟΝΑ ΕΝΟΣ 'ΥΠΟΨΙΑΣΜΕΝΟΥ' ΘΕΑΤΗ

Σύμφωνα με τον Αμερικανό σκηνοθέτη Peter Sellars, «Το θέατρο μπορεί να κοιτάξει κατάματα μία καταστροφή και να βρει σε αυτήν νόημα» (Sellars, online σεμινάριο, 25 Μαΐου 2021, σε δική μου μετάφραση).<sup>1</sup> Ο Sellars διατείνεται ότι οι άνθρωποι μαθαίνουν με το να βιώνουν από κοινού «μια φοβερή εμπειρία». Το ερώτημα κατά πόσο το θέατρο μπορεί να ανακουφίσει τον ανθρώπινο πόνο είναι διαχρονικό. Η πανδημία του κορωνοϊού κατέστησε οδυνηρά σαφή την ανάγκη να αναλογιστούμε το είδος της τέχνης που θα επιβιώσει, για να εξιστορήσει τα αλληλένδετα χρονικά της απώλειας που έχουν καθορίσει μέχρι τώρα τον εικοστό πρώτο αιώνα.

Στην προσπάθειά μας να χαρτογραφήσουμε το τοπίο της σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας, παρατηρούμε το εξής γοητευτικό (και μαζί παράδοξο) φαινόμενο:

- τη διαρκή εξάπλωση και τον ταυτόχρονο πολλαπλασιασμό περισσότερων εξιδεικευμένων περιοχών θεατρικής πράξης και θεατρολογικής έρευνας.
- τη «στροφή προς την επιστροφή»: οι ως μέχρι πρόσφατα στιγματισμένες ως αναχρονιστικές αντιλήψεις του παρελθόντος, σε επίπεδο δραματοουργίας, φόρμας, σκηνοθετικής μεθοδολογίας και ευρύτερης θεώρησης του θεατρικού φαινομένου, ξανακερδίζουν τη θέση τους ως βασικά συστατικά ενός πιο γενναιόδωρου παραστασιακού μοντέλου.

Παρόλο που ο, μέχρι πρότινος, υγιής πειραματισμός τείνει να κορεστεί και να εγκλωβιστεί σε κλισέ, εξακολουθεί να συμβάλλει στην απελευθέρωση του θεατρικού μέσου από παρωχημένες αντιλήψεις περί καλού και κακού θεάτρου, σωστού ή λάθος τρόπου να παράγει κανείς τέχνη. Η σύγχρονη παράσταση έχει πλέον αποενοχοποιηθεί από καταδικαστικές και κοντόφθαλμες κατηγοριοποιήσεις. Στο πνεύμα αυτό, κοινές διαπιστώσεις, λαχτάρες και παράπονα μας οδηγούν στο να επανεξετάσουμε την ιδιαίτερη ταυτότητα του θεάτρου του αιώνα μας, συμπυκνώνοντας τα παραπάνω σε μία ιδιότυπη μανιφεστική καταγραφή αλλά και επίκληση στον σύγχρονο δημιουργό. Οι παρακάτω δέκα εντολές για το θέατρο του 21<sup>ου</sup> αιώνα αποτελούν μία απόπειρα προσωπικής αποτύπωσης των ερευνητικών, αισθητικών, κριτικών και υπαρξιακών αναζητήσεων υπό το πρίσμα ενός, τρόπον τινά, 'υποψιασμένου' θεατή.

### Εντολή 1. Αναζήτησε το νόημα

Κόντρα στην ισχυρή κριτική που έχουν, κατά καιρούς, δεχτεί οι πειραματισμοί πολλών πρωτοποριακών θεατρικών σχημάτων, πρόκληση για τους καλλιτέχνες παραμένει να σμιλεύουν ένα αναγνωρίσιμο προσωπικό ύφος, μια σκηνική γλώσσα που εμπλουτίζει τη δυναμική παρουσία του δραματικού κειμένου στην παράσταση, ενώ ταυτοχρόνως να αντιμάχονται το κλείσιμο, την

<sup>1</sup> «Η Επιτελεστικότητα του Αρχείου. Οι Πέρσες στη σκηνή: η εμπειρία του τραύματος και οι διασυνδέσεις των πολιτισμών». Διοργάνωση του Ευρωπαϊκού Δικτύου Έρευνας και Τεκμηρίωσης των Παραστάσεων του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος.

εσωστρέφεια και την εξάντληση της φόρμας, φυσικό επακόλουθο μιας αδέσμευτης στάσης απέναντι στην κοινωνία και τον άνθρωπο. Έτσι, είτε πρόκειται για μία εναλλακτική παράσταση σε κάποιο δυσπρόσιτο υπόγειο, είτε για ένα υπερθέαμα οπερατικών προδιαγραφών, το θέατρο θα έρχεται πάντοτε αντιμέτωπο με την ανάγκη να ανακινεί σκέψεις, τις αισθήσεις και τις μνήμες των θεατών, επαναπροσδιορίζοντας διαρκώς την ταυτότητά του. Το θέατρο που αγαπάμε είναι αυτό που μας βγάζει από την άνεση του καναπέ και του αποχαυνωτικά οικείου· μας αποπροσανατολίζει με τα πολλαπλά ερμηνευτικά του επίπεδα, παίζει παιχνίδια με τις αντιληπτικές μας ικανότητες, αλλά στο τέλος μας υπενθυμίζει ότι η ιστορία, ο πολιτισμός και το παγκόσμιο πεδίο της σύγχρονης κοινωνίας επηρεάζουν βαθιά τη ζωή μας.

Η αναζήτηση του νοήματος είναι το θάρρος του καλλιτέχνη να θέτει τα μεγάλα ανθρώπινα ερωτήματα αλλά και να διατυπώνει με καθαρότητα τους λόγους για τους οποίους ένα κείμενο πρέπει να παραδοθεί στο κοινό σήμερα.

## **Εντολή 2. Εκχώρησε την εξουσία σου**

Η επιθυμία ανατροπής της παραδοσιακής ιεραρχικής δομής του κλασικού θεάτρου (συγγραφέας-σκηνοθέτης–ηθοποιοί-κοινό) και η αντικατάστασή της από τη συλλογική δημιουργία της ομάδας, όπου υπάρχει, γενικώς, μία ισότιμη και δημοκρατική αντιμετώπιση του ρόλου των μελών, βασίζεται στην αντίληψη ότι το θέατρο δεν είναι μέσο παθητικής ανταλλαγής μηνυμάτων αλλά ένας σύνθετος χώρος όπου καλλιτέχνες και θεατές συναντιούνται για να (συν)συλλογιστούν με γενναιότητα τη θέση τους στον κόσμο. Ως αντίδραση ενάντια στην εμπορευματοποίηση της τέχνης, ο θεατρικός 21<sup>ος</sup> αιώνας αντιτάσσει ένα νέο κοινωνικό και καλλιτεχνικό συμβόλαιο, που εξαρτάται και διαμορφώνεται από την επικαιρότητα και τη δυναμική της εκάστοτε κοινότητας.

Στο περίπλοκο συνεχές της δημιουργικής πράξης, πολλοί καλλιτέχνες τοποθετούνται με αξιοθαύμαστη ευελιξία. Αποτινάσσουν ανώριμους δυϊσμούς που δυσχεραίνουν τη διασαύρωση δομικών σταθερών και νέων μεθοδολογικών μεταβλητών και ενισχύουν συναντήσεις και αλληλεπιδράσεις, προωθώντας αυτό που ο Peter Boenisch αποκαλεί «σχεσιακή δραματουργία» (Boenisch, 2014, σ. 227, σε δική μου μετάφραση). Ούσα πάντα επιτελεστική και ποτέ στατική, η ερμηνευτική πράξη γίνεται, έτσι, περισσότερο φυγόκεντρη παρά κεντρομόλος: η ιερή ιδέα, το απροσπέλαστο concept ξεκλειδώνονται, τα συστατικά μέρη της παράστασης απελευθερώνονται, τα μεμονωμένα νήματα φαντασίας διαπλέκονται ελεύθερα μεταξύ τους και με το κοινό, διαμορφώνοντας τελικά μία ολιστική σημασιολογία που ταράζει τα λιμνάζοντα ύδατα της εμμονικής καλλιτεχνικής απομόνωσης.

## **Εντολή 3. Σεβάσου τον θεατή**

Η συζήτηση για τον σεβασμό προς τα κείμενα και την ευρύτερη ηθική της σκηνοθεσίας αξίζει να δώσει τη θέση της στον προβληματισμό που αφορά στον σεβασμό προς τον θεατή, τις ανάγκες και τις ενστάσεις του.

## **Εντολή 4. Αξιολόγησε και αξιοποίησε το επίκαιρο**

«Το παρελθόν», μας λέει ο Umberto Eco, «δεν μπορεί να καταστραφεί, γιατί η καταστροφή του οδηγεί στη σιωπή. Γι' αυτό πρέπει να το επισκεφτούμε ξανά. Αλλά με ειρωνεία, όχι αθωότητα» (Eco, 1994, σσ. 67-68, σε δική μου μετάφραση).

Τι είναι σχετικό; Τι είναι επίκαιρο; Τι μιλάει στην ψυχή μας; Ποια είναι η βασική μεταφορά που θα ακουμπήσει στην καθημερινότητά μας χωρίς να την ευτελίσει; Πίσω από κάθε καινούριο ανέβασμα ενός κλασικού έργου караδοκεί πάντα ο φόβος και η ευθύνη: το φάντασμα του συγγραφέα και των προθέσεων του φαντάζει, εξίσου, τρομακτικό με τον κίνδυνο του παρωχημένου προβληματισμού και ύφους. Ο σκηνοθέτης βαδίζει διαρκώς σε ένα ναρκοπέδιο, ακροβατώντας ανάμεσα στο παρελθόν της στέρεας, δοκιμασμένης δραματουργίας και το παρόν του θεατή, που λαχταρά την αλήθεια της δικής του πραγματικότητας.

Η ερμηνεία ενός οποιουδήποτε κειμένου αποζητά, ταυτοχρόνως, ισχυρό προσωπικό όραμα και γνώση των ιδιαίτερων πολιτισμικών συνθηκών κάτω από τις οποίες γράφτηκε. Στην περίπτωση, δε, του δραματικού κανόνα, χρειάζεται ευαισθησία και τρυφερότητα κατά την εξισορρόπηση του παλιού και του νέου υλικού. Η μετάβαση μιας υπάρχουσας πηγής ή ενός ερεθίσματος στη σκηνή δεν είναι απλή, ούτε αναίμακτη. Εμπεριέχει πολλές και ποικίλες αισθητικές και ιδεολογικές διαπραγματεύσεις και μετατοπίσεις.

Η ηθική της σκηνοθεσίας επιβάλλει την προσεκτική ανάγνωση και τη γενναία μεταφορά, μια υπέρβαση που μπορεί να αναστήσει το κείμενο μέσα από τις στάχτες των παρελθόντων αιώνων, έτσι ώστε αυτό να διεκδικήσει, εκ νέου, τη σημαντικότητά του μέσα σε μία νέα συνθήκη· είναι η συνθήκη που θα του επιτρέψει να ανοίξει ακόμα περισσότερο, να (παρα)δοθεί σε νέες ερμηνείες και να προσφέρει, με τη σειρά του, τη δυνατότητα σε ακόμα περισσότερους αποδέκτες, να βιώσουν μέσα από την κατάργηση των ορίων του χώρου και του χρόνου, μία νέα αντίληψη και προοπτική ζωής.

### **Εντολή 5. Δράσε πολιτικά**

Πώς αντιμετωπίζει το θέατρο τα πολλαπλά τραύματα του αιώνα μας;

Για να μπορέσει να παράξει πολιτική σκέψη, το σύγχρονο θέατρο μετατοπίζει το κοινό εμπειρικά, αντί να εξιστορεί απλώς συγκεκριμένα γεγονότα. Η παράσταση στρέφεται, ολοένα και περισσότερο, σε φόρμες που ενσωματώνουν φαινομενικά ανοίκεια καλλιτεχνικά στοιχεία, διεπιστημονικά ιδιώματα, κοινωνιολογικές θεωρίες και ιστορική έρευνα, τα οποία με τη σειρά τους εμπλουτίζουν την εμπειρία της θέασης και παράλληλα εκπαιδεύουν το κοινό, δίνοντάς του δημόσιο βήμα.

Αυτή η παραδειγματική στροφή είναι πολύτιμη. Στην εποχή των μεγάλων κρίσεων, όπως αυτή που διανύουμε, η δημόσια σφαίρα παρουσιάζεται τετριμμένη και εμπορευματοποιημένη. Εξαρτάται περισσότερο από το θέαμα και λιγότερο από την ορθολογική συζήτηση, ενώ κατακερματισμένη, προκαλεί την αδιαφορία των πολιτών για θέματα ζωτικής σημασίας (McKee, 2005). Για τον λόγο αυτό, η εμπλοκή του κοινού στη διαδικασία της επιτέλεσης (Balme, 2014) δύναται να αναζωογονήσει το ενδιαφέρον του, τόσο για το ίδιο το θέατρο όσο και για τα κοινά, ευρύτερα. Άλλωστε, η θεατρική δημόσια σφαίρα δεν αφορά απλώς την παρουσία του κοινού στην παράσταση, αλλά τον ευρύτερο συσχετισμό με την κοινότητα.

### **Εντολή 6. Πορεύσου αεί εμπνεόμενος**

Η έμπνευση –την έλλειψη της οποίας τόσο συχνά οικτίρουμε– αυτή η ειλικρινής, ενστικτώδης προσκόλληση σε ένα αισθητικό, συναισθηματικό ή πνευματικό ερέθισμα, αποτελεί το κύριο μέσο για την (επαν)ανακάλυψη του νοήματος. Μια σπάνια προσέγγιση ενός ιδανικού και μια

κατάσταση διαύγειας και νοητικής εγρήγορσης –ευλογία όσο και ανάγκη– μία εμπνευσμένη ματιά του κόσμου ενεργοποιεί τη φαντασία και οδηγεί συχνά στην έκφραση και τη συμμετοχή. Αναζητώντας και αναγνωρίζοντας την έμπνευσή του, ο καλλιτέχνης προσεγγίζει πιο άμεσα την ουσία, θέτοντας τον θεατή σε ανάλογη νοητική εγρήγορση. Πρόκειται, λοιπόν, για μία λειτουργία απόλυτης υπέρβασης του πραγματικού (όπως άλλωστε μας λέει ο Σωκράτης στον Πλατωνικό διάλογο *Ίωνα*), που αποτελεί αναγκαία προϋπόθεση της δημιουργίας.

### **Εντολή 7. Ξαναβρές τον άνθρωπο, το ανθρώπινο, το ανθρωπιστικό**

Όπου βρίσκονται τα μεγάλα ανθρώπινα ζητήματα, όπως και αν τα βρεις – ζωντανά ή διαμεσολαβημένα, ενσαρκωμένα ή φασματικά. Οι ερωτήσεις του καλλιτέχνη πρέπει να αφορούν όλους και όχι μόνον τον ίδιο.

### **Εντολή 8. Τόλμα να συγκινήσεις**

Στις μέρες μας, οι θεατές έχουν προσαρμοστεί σε πιο εναλλακτικές, πορώδεις δραματουργίες, μορφές τέχνης που επιτρέπουν «την είσοδο νέων πληροφοριών, θεωριών και επιστημονικών και τεχνολογικών ανακαλύψεων στο άβατο της δραματικότητας». Το μεταδραματικό μοντέλο βάζει τέλος στην ηγεμονία του δραματικού κειμένου και γίνεται ένα είδος παραστασιακής πρακτικής «που πρωτίστως επανεξετάζει τη θεατρική φόρμα» (Boyle, Cornish & Woolf, 2019, σ. 20, σε δική μου μετάφραση).

Ο ίλιγγος της καλλιτεχνικής εξέλιξης μας εξιτάρει, αλλά δεν μας συγκινεί πάντα. Αποζητούμε ακόμα την ταύτιση και την ψυχολογική συνάντηση, όσο και αν αγωνιούμε, ταυτοχρόνως να απογαλακτιστούμε από τη ρεαλιστική αναπαράσταση μιας παρωχημένης τελεολογίας.

Επιστρέφουμε λοιπόν, στην ουσία, στον ανέκαθεν παρεξηγημένο πυρήνα της καινοτομίας. Ουσία είναι αυτό που ξαναφέρει τον θεατή αντιμέτωπο με τη φθαρτότητά του, με τον φόβο, την ενοχή, τις άφατες σταθερές. Από την άλλη, μπορούμε να πούμε ότι κάποιος πρωτοπορεί όταν κραδαίνει το κοινό, ακουμπώντας στο άγνωστο και όταν, αφού εξαντλήσει τις υπάρχουσες δυνατότητες του καλλιτεχνικού του μέσου, επινοεί εκφραστικά μοντέλα τα οποία γνέφουν προς το μέλλον.

### **Εντολή 9. Θυμήσου, μην ξεχνάς**

Στη μετα-ανθρώπινη και βαθιά δυστοπική εποχή που διανύουμε, η αντικατάσταση του βλέμματος από την οθόνη, η συνάντηση του θεατή με το πραγματικό έχει αναθεωρηθεί: η διττότητα της υλικότητας (της ζωντανής παρουσίας από τη μία, και από την άλλη της ψηφιακής διαμεσολάβησης μιας, σχεδόν, μεταφυσικής συνθήκης ταυτοχρόνως βιωμένης και νοητής, φανταστικής και αναπαραγόμενης, επηρεάζει βαθιά την κατασκευή της ταυτότητάς μας. Σύμφωνα με τον Kattenblatt, το θέατρο καθίσταται *υπερ-μέσο*, αφού μπορεί να ενσωματώσει παράλληλα άλλες τέχνες και μέσα ενημέρωσης, αποκτώντας έτσι μια υβριδική φόρμα (Chapple & Kattenbelt, 2006).

Είναι όμως το υβριδικό το νέο πραγματικό; Μπορεί το τραπέζι του υπολογιστή να αντικαταστήσει το θεατρικό σανίδι, όπως εύλογα αναρωτιέται η Carol Martin (2014); Αξίζει σίγουρα να δώσουμε προσοχή σε αυτό που ο Rustom Bharucha περιγράφει ως «κοινωνικότητα της αναπνοής», χαρακτηρίζοντας κάθε παράσταση σε δημόσιο χώρο, όπου «η αναπνοή του



ενός επηρεάζει την αναπνοή του άλλου.» Και να ελπίσουμε ότι σύντομα η αναπνοή θα ξαναβρεί τον ζωτικό της ρόλο, παύοντας να αποτελεί «πηγή μόλυνσης λόγω της διάχυσής της στον [πανδημικό] χώρο (Bhagucha, 2020, σε δική μου μετάφραση).

### **Εντολή 10. Εμπιστεύσου το τυχαίο, το λάθος, τη ρωγμή**

Κάθε παράσταση φέρει τον δικό της ολισθηρό χαρακτήρα, μια πρόκληση που ο σκηνοθέτης αναπόφευκτα θα παραδώσει στο κοινό, προκειμένου ο κύκλος της ερμηνείας να συνεχίσει την τροχιά του προς τον κόσμο πέρα από τη σκηνή. Ο ηθοποιός μεταμορφώνεται, επηρεασμένος από το βλέμμα του κοινού. Σε αυτή τη διαλεκτική, ο σκηνοθέτης διευκολύνει την ώσμωση μεταξύ ερμηνευτή και θεατή, διαμορφώνοντας μια νέα διαλεκτική. Το θέατρο που τολμά να παίζει με την τυχειότητα, που μας φοβίζει αλλά και μας έλκει ταυτόχρονα, εν τέλει, μας καθιστά πιο ευάλωτους στο απρόοπτο και άρα πιο ζωντανούς. Ως θεατές, αναπτύσσουμε με τους ερμηνευτές μια ιδιαίτερη σχέση, η οποία διέπεται από φαινομενολογική ρευστότητα, ενώ η ανταλλαγή βλέμματος παραμένει δυναμική. Έτσι, καμία ιδέα, όσο κυρίαρχη και να είναι, δεν μπορεί να φυλακιστεί μέσα σε ένα δεδομένο βλέμμα για πολύ καιρό: θα συνεχίσει να κυκλοφορεί ανάμεσα σε ηθοποιούς, θεατές και τον κόσμο έξω από το θέατρο (Sidiropoulou, 2020).

Τα ερωτήματα που θέτει η παράσταση είναι οι απαντήσεις της. Κανένα κείμενο, καμία ερμηνεία δεν μπορούν να θεωρηθούν ποτέ πεπερασμένα ή κλειστά. Αναμφίβολα, κάθε νέα αλληλεπίδραση μεταξύ κοινού, ερμηνευτή και ιδέας, στις άπειρες και απρόβλεπτες παραλλαγές τους, χρειάζεται τον εμπνευσμένο σκηνοθέτη, τον Μεγάλο Άλλο (όπως μας λέει ο Lacan) στη «ριζική ετερότητα και την ασύγκριτη μοναδικότητά του» (Evans, 1996, σ. 133, σε δική μου μετάφραση), μια συμβολική φιγούρα σύνθεσης και φιλοξενίας όλων των ξεχωριστών επιστρώσεων κειμενικότητας που έχουν χρησιμοποιηθεί για τη δημιουργία της παράστασης.

Συνοψίζοντας, κάθε μορφή τέχνης χρειάζεται τόσο τις αναχωρήσεις (τη διερεύνηση του αγνώστου, την τόλμη, τη φυγή από το δοκιμασμένο) όσο και τις επιστροφές (την εκμετάλλευση της συσσωρευμένης γνώσης, την εμπειρία που μεταλλάσσεται, τα θεμέλια στα οποία προστίθεται το καινούριο). Το θέατρο, τέχνη κατεξοχήν δημοκρατική, μας προσφέρει την ευκαιρία τόσο της σύνθεσης, όσο και της αφαίρεσης. Οι νέες (υβριδο-πονημένες και υβριδο-ποιές) τάσεις της σύγχρονης θεατρικής πρακτικής πιστοποιούν, σήμερα, τη σημασία της ανοιχτότητας, όχι τόσο υπό το πρίσμα της μεταμοντέρνας θέσης του anything goes, με όλους τους θανάτους που αυτή συνεπάγεται (θάνατο του συγγραφέα, θάνατο του κειμένου, θάνατο του χαρακτήρα και, γιατί όχι, θάνατο του θεατή, αλλά μέσα από μια πιο αισιόδοξη θεώρηση της καλλιτεχνικής δημιουργίας σε ένα πλαίσιο υγιούς συμβίωσης και συγκατοίκησης.

Στη συζήτηση περί της νέας κανονικότητας, το θέατρο έχει καταθέσει τις δικές του προτάσεις για τις προσαρμογές που απαιτούνται στη μορφή της παράστασης, στις πρόβες, στον τρόπο που λειτουργούμε ως κοινό. Οι αλλαγές, αναπόφευκτα, θα είναι κάτι περισσότερο από πρακτικές και υλικοτεχνικές: θα επιστρέψουμε, άραγε, στο νόημα των πραγμάτων –δηλαδή σε αυτό το ουσιώδες κύτταρο ασυμπίεστου υλικού, αυτό που είναι απαραίτητο για όλους μας– θα θελήσουμε/θα τολμήσουμε/θα αντέξουμε να θεραπεύσουμε τις θεατρικές μας κοινότητες: Τι είδους ιστορίες θα αφηγηθούμε και πώς; Με πόσο θάρρος μπορούμε να φέρουμε στη σκηνή όσα γράψαμε και φανταστήκαμε όταν, κλεισμένοι στα σπίτια μας, παρακολουθούμε τον πλανήτη μας να καταρρέει από τη συνεχιζόμενη απειλή της πανδημίας, τον εφιάλτη ενός Τρίτου

Παγκόσμιου Πολέμου, τις επιπτώσεις της κλιματικής αλλαγής;

Συμπερασματικά: Η ενδοσκόπηση που μας συνόδεψε κατά τη μακρά και οδυνηρή περίοδο του εγκλεισμού, αναπόφευκτα, θα επηρεάσει το καλλιτεχνικό μας έργο, την κριτική μας ματιά, τον τρόπο με τον οποίο ως θεατές αντιλαμβανόμαστε την παράσταση και τις απαιτήσεις μας για υπέρβαση. Το θέατρο περίμενε αυτή τη στιγμή εδώ και καιρό, με την κριτική μετα-λογία ανοικτή. Ήρθε, ίσως, η ώρα να καταθέσει –έστω και σιωπηλά– ο καθένας μας τον δικό του θεατρικό δεκάλογο, να κάνει ένα βήμα πίσω στις ρίζες και την ουσία ενός ζωτικού –αν όχι αποκλειστικά ζωντανού– θεάτρου.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Balme, C. B. (2014). *The Theatrical Public Sphere*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Boenisch, P. (2014). Acts of Spectating: The Dramaturgy of the Audience's Experience in Contemporary Theatre. Στο K. Trencsényi & B. Cochrane (Επιμ.), *New Dramaturgy: International Perspectives on Theory and Practice* (σσ. 225-242). London: Bloomsbury.
- Boyle, M. S., Cornish, M. & Woolf, B. (Επιμ.). (2019). *Postdramatic Theatre and Form*. London: Methuen.
- Chapple, F. & Kattenbelt, C. (2006). *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam: Rodopi.
- Eco, U. (1994). *Reflections on The Name of the Rose* (W. Weaver, Μετ.). London: Minerva.
- Evans, D. (1996). *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London & New York: Routledge.
- Martin, C. (2014). Table on Stage: The Rise of the Messenger. Στο A. Citron, S. Aronson-Lehavi & D. Zerbib (Επιμ.), *Performance Studies in Motion: International Perspectives and Practices in the Twenty-First Century* (σσ. 61-74). London: Bloomsbury.
- McKee, A. (2005). *The Public Sphere: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sidiropoulou, A. (2020, Δεκέμβριος). Rethinking Authority, Creativity and Authorship in Twenty-First-Century Performance: The Director's Revised Role. *Critical Stages/Scènes critiques*, 22. Ανακτήθηκε από <https://www.critical-stages.org/22/rethinking-authority-creativity-and-authorship-in-twenty-first-century-performance-the-directors-revised-role/>

### **Διαδικτυακές πηγές**

- Bharucha, R. (2020, Οκτώβριος). *Theatre and the coronavirus – A speech-act in nine episodes*. International Research Center, "Interweaving Performance Cultures". Freie Universität Berlin. Ανακτήθηκε από <https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/en/v/interweaving-performance-cultures/online-projects/index.html>

Ακτίνα Σταθάκη

## ΑΠΟ ΤΟ BLACK ARTS MOVEMENT ΣΤΟ BLACK LIVES MATTER

Τον Ιούλιο του 2020, εν μέσω πανδημίας και των εξεγέρσεων του κινήματος Black Lives Matter για τον George Floyd, 300 καλλιτέχνες του θεάτρου προερχόμενοι από διαφορετικές φυλετικές μειονότητες, υπό την ονομασία *The Ground on Which We Stand* (ονομασία εμπνευσμένη από ένα κείμενο του Αφροαμερικανού θεατρικού συγγραφέα August Wilson) κυκλοφορούν ένα μανιφέστο για τη ριζική αναδιάρθρωση του θεάτρου στην Αμερική. Εκεί, καταδεικνύουν, μεταξύ άλλων, χρόνια προβλήματα, όπως τις ανισότητες στην εκπροσώπηση, τις μειωμένες χρηματοδοτήσεις για το έγχρωμο θέατρο, αλλά και την εργαλειοποίηση των μειονοτήτων στην αμερικανική πολιτιστική σκηνή. Τα αιτήματά τους αποσκοπούν στο να αναστρέψουν μία πραγματικότητα όπου, βάσει έρευνων, το 92% των χρηματοδοτήσεων πηγαίνει, πρωτίστως, σε 'λευκά' θέατρα, σχεδόν το 100% των καλλιτεχνικών διευθυντών και το 88% των διοικητικών συμβουλίων είναι λευκοί (με αποτέλεσμα και η συντριπτική πλειονότητα των ιδιωτικών χορηγιών να καταλήγει σε 'λευκά' θέατρα), με μόλις 11% των συγγραφέων στο Broadway να είναι έγχρωμοι και 93% των σκηνοθετών λευκοί (η εικόνα στο Broadway διαφέρει από τον χώρο της μή κερδοσκοπικής δημιουργίας όπου τα ποσοστά είναι σαφώς μεγαλύτερα). Συνάμα αποσκοπούν στο να τονίσουν λιγότερο μετρήσιμα προβλήματα όπως η απομόνωση και η απαξίωση έγχρωμων καλλιτεχνών ακόμα και όταν αυτοί καταλαμβάνουν θέσεις ισχύος.

Το μανιφέστο είχε τίτλο *We See You White American Theatre* (Σε βλέπουμε, λευκό αμερικάνικο θέατρο) και στην πορεία συνυπογράφηκε από χιλιάδες καλλιτέχνες, υιοθετήθηκε από πάρα πολλούς μη κερδοσκοπικούς οργανισμούς, ως χάρτης για εξυγίανση, και όντως πέτυχε κάποιες σημαντικές αλλαγές — για παράδειγμα φέτος η πλειονότητα των έργων στο Broadway προέρχονται από μαύρους συγγραφείς ενώ αυξάνονται τα ποσοστά μαύρων performers, κάτι που δεν ισχύει, όμως, για άλλες μειονότητες. Το κείμενο του μανιφέστου κατέληγε ως εξής: «Σε έχουμε δει να μας εκμεταλλεύεσαι, να μας ταπεινώνεις, να μας μειώνεις και να μας αποκλείεις. Σε βλέπουμε. Πάντα σε βλέπαμε. Και τώρα θα δείς εσύ εμάς» ("Statement", 2020, σε δική μου μετάφραση)

Στο παρόν άρθρο ενδιαφέρομαι να εστιάσω ακριβώς σε αυτήν την έννοια του βλέμματος ως μηχανισμού εξουσίας, αυτό- και ετεροπροσδιορισμού, και να κατανοήσω πώς το ερώτημα του 'ποιός βλέπει ποιόν' έχει μετεξελιχθεί, τις τελευταίες δεκαετίες στο αφροαμερικανικό θέατρο, φτάνοντας, σήμερα σε αυτό που η Tina Campt ορίζει ως το 'Μαύρο Βλέμμα', το οποίο επιχειρεί να επαναπροσδιορίσει τις σχέσεις ισχύος στην παραγωγή της τέχνης. Αυτό που θα με απασχολήσει στις επόμενες παραγράφους είναι: ποιός αποτελεί το υποκείμενο και ποιός το αντικείμενο του βλέμματος; Ποιός έχει το προνόμιο να είναι θεατής και να παράγει ή και να καταναλώνει θέαμα; Πώς το βλέμμα κατασκευάζει ταυτότητες; Ποιός, εν τέλει, είναι το υποκείμενο της ιστορίας;

Το κείμενο του Franz Fanon (1986) *The Fact of Blackness*, αποτελεί κείμενο-κλειδί για το πώς η

μαύρη ταυτότητα έχει συγκροτηθεί ως αντικείμενο του λευκού βλέμματος σε έναν λευκό κόσμο. Εκεί, ο Fanon, με λόγο που παρουσιάζει ιδιαίτερο δραματουργικό ενδιαφέρον καθώς περνάει διαρκώς από το πρώτο στο τρίτο πληθυντικό πρόσωπο, περιγράφει τη συγκρότηση του εαυτού του ως αντικείμενο του βλέμματος ενός λευκού παιδιού το οποίο τον δείχνει με το δάχτυλο αναφωνώντας: «Μαμά, κοίτα, ένας Νέγρος» (Fanon, 1986, σ. 84, σε δική μου μετάφραση). Είναι αυτή η κεντρική δραματική σύγκρουση που έχει καταστήσει το *The Fact of Blackness* καθοριστικό θεωρητικό εργαλείο στην διαπραγμάτευση της αφροαμερικανικής ταυτότητας στο θέατρο – και όχι μόνο.

Εμποτισμένο από τη θεωρία του Fanon και τις αρχές της Negritude και του Black Power για την επιτακτική ανάγκη αυτοπροσδιορισμού των μαύρων υποκειμένων και της κουλτούρας τους, το Black Arts Movement των δεκαετιών του '60 και του '70 ευαγγελίζεται ένα θέατρο επιθετικό, που θα εκθέτει, θα τρομάζει, ακόμα και προσβλητικό, το οποίο θα ξεβολεύει και θα οδηγεί σε ριζική πράξη στο κοινωνικό πεδίο. Όπως γράφει ο Amiri Baraka, ίσως ο σημαντικότερος εκπρόσωπος του κινήματος αυτού, στο μανιφέστο του *Το Επαναστατικό Θέατρο*:

Το επαναστατικό θέατρο πρέπει να κατηγορεί και να επιτίθεται σε ο,τιδήποτε χρήζει κατηγορίας και επίθεσης. Πρέπει να κατηγορεί και να επιτίθεται γιατί είναι ένα θέατρο των θυμάτων. Κοιτάζει τον ουρανό με το βλέμμα των θυμάτων και παρακινεί τα θύματα να βρουν τη δύναμη στο σώμα και το μυαλό τους.

(Baraka, 1965, σ. 1, σε δική μου μετάφραση)

Στο ίδιο πνεύμα, ο Baraka ξεγυμνώνει την υποκρισία της ίδιας αυτής κοινωνικής σχέσης του θεάματος και τη δυναμική της: το λευκό προνόμιο του θεατή μέσα στο κλίμα της φυλετικής βίας των δεκαετιών '60 και '70. Στο ίδιο κείμενο αναφέρεται: «Λευκοί μπίζνεσμεν όλου του κόσμου, θέλετε να δείτε τραγούδι και χορό; Ανεβείτε στο Χάρλεμ όπου θα σας σκοτώσουν, και τότε θα δείτε αληθινά τραγούδια και χορούς» (Baraka, 1965, σ. 2 σε δική μου μετάφραση). Στο πιο γνωστό έργο του, *The Dutchman*, γραμμένο το 1964, η μοίρα του νεαρού μαύρου Clay, σφραγίζεται ακριβώς τη στιγμή που ανταλλάσσει βλέμματα με την λευκή Lula στο μετρό. Μέσα από τη μεταξύ τους συνάντηση στη διάρκεια μιας μακράς υπόγειας διαδρομής, ο Baraka ιχνηλατεί μια πορεία αντίστοιχη με αυτήν που περιγράφει ο Fanon – πώς το μαύρο σώμα προσδιορίζεται από το λευκό βλέμμα, πώς αρχικά επιθυμεί την αφομοίωση προκειμένου να επιβιώσει, πώς επαναστατεί μέχρι τον τελικό αφανισμό του (Baraka 1971).

Τρεις δεκαετίες μετά, το *The Dutchman*, όταν το Black Arts Movement αλλά και το Black Power συνολικά έχουν χάσει τη δυναμική τους, η Suzan Lori Parks γράφει, το 1995, ένα από τα πιο αμφιλεγόμενα έργα της, το *Venus* (1997). Ένα έργο για το βλέμμα και το θέαμα, με το οποίο υπερβαίνει τη διπολική σχέση του λευκού υποκειμένου-μαύρου αντικειμένου του βλέμματος, όπως την βρίσκουμε στις προηγούμενες δεκαετίες. Μέσα από ένα πολυπρισματικό κολλάζ εικόνων και αρχαιακού υλικού, το οποίο επιδιώκει να ανασυνθέσει κομμάτια από τη ζωή της Σάρα Μπάρτμαν (της Νοτιοαφρικανής σκλάβας που εξετίθετο μέχρι το θάνατό της σε freak show στην Ευρώπη), επιδιώκει να κατανοήσει την οικονομία του θεάματος και την αντικειμενοποίηση του μαύρου σώματος μέσα σε αυτό ως παράγωγο της αποικιοκρατίας και του καπιταλισμού.

Στα έργα της η Parks εξετάζει πώς οι συνθήκες στυγνού καπιταλισμού διαβρώνουν τις κοινωνικές σχέσεις εντός της ίδιας της μαύρης κοινότητας. Διαφέροντας από τον Baraka στον τρόπο που αντιλαμβάνονται τους χαρακτήρες τους, στο έργο της Parks το μαύρο υποκείμενο

αναλαμβάνει την ευθύνη του στον αγώνα της επιβίωσης σε συνθήκες στυγνού καπιταλισμού και πουλάει ό,τι έχει, ακόμα και όταν αυτό είναι το σώμα του ως θέαμα, η ίδια η «μαυρότητά» του.

Εάν στις δεκαετίες '60-'70, λοιπόν, η συζήτηση για την εξουσία του λευκού βλέμματος διεξάγεται με όρους ευθείας αντιπαράθεσης και στις δεκαετίες '80-'90 εμφανίζεται ως κριτική ενός περίπλοκου συστήματος σχέσεων εξουσίας, σήμερα, στην εποχή του Black Lives Matter, του τραμπισμού και του cancel culture, η συζήτηση αυτή εμφορείται από το πρόταγμα της έμπρακτης δέσμευσης σε αντιρατσιστικές πρακτικές στο πολιτιστικό πεδίο. Προβάλλεται η ανάγκη να μην είναι η τέχνη –στην περίπτωση μας το θέατρο– ένα πεδίο συμβόλων και αφηγημάτων, αλλά να είναι το πεδίο όπου ενσώματα «ο θεατής αναγκάζεται να διαπραγματευτεί τη μαύρη ταυτότητα από μία διαφορετική, άβολη οπτική γωνία.» (Campt, 2021, σε δική μου μετάφραση). Οι σύγχρονες πρακτικές των μαύρων καλλιτεχνών καλούν το κοινό σε μια έμπρακτη εξάσκηση στην ανταλλαγή βλεμμάτων – πρόκειται, όπως γράφει η Tina Campt (2021, σε δική μου μετάφραση), «για ένα μαύρο βλέμμα που μετακινεί την οπτική του “κοιτάζω κάτι” σε μια πολιτική του “κοιτάζω μαζί, μέσα από, και παράλληλα με τον άλλο, ένα βλέμμα που απαιτεί κόπο και προσπάθεια”».

Ένα πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα, σχετικά, είναι το έργο της Jackie Sibblis Drury *Fairview*. Το έργο, που γράφτηκε το 2018 και κέρδισε το βραβείο Pulitzer το 2019, ξεκινά ως μία ρεαλιστική, ανάλαφρη κομεντί για μία μεσοαστική μαύρη οικογένεια που ετοιμάζει ένα δείπνο. Στη δεύτερη πράξη, ολόκληρη η δράση της πρώτης πράξης επαναλαμβάνεται από τους ηθοποιούς ως βουβή χορογραφία, με τέσσερις λευκές φωνές που σχολιάζουν την οικογένεια ως ηχητική επικάλυψη, αναμασώντας όλα τα στερεότυπα περί μαύρης ταυτότητας. Η τρίτη πράξη εξελίσσεται σε μια εξωφρενική παρωδία του οικογενειακού δείπνου, με όλους τους μαύρους και λευκούς χαρακτήρες επί σκηνής, και καταλήγει ως εξής: η κόρη της οικογένειας – ένας χαρακτήρας που καθ' όλη τη διάρκεια μπαينوβγαίνει στη δράση και την παρατηρεί– σπάει κάποια στιγμή τον τέταρτο τοίχο και ζητά από τους λευκούς στο κοινό να αφήσουν τις θέσεις τους και να ανέβουν στη σκηνή σε μία έμπρακτη κίνηση απεμπόλησης του προνομίου τους ως θεατές.

*Θα μπορούσα να πω*

*ελάτε εδώ όσοι προσδιορίζεστε ως λευκοί*

*ξέρετε ποιο είστε*

*Μπορείτε να επιλέξετε να έρθετε εδώ πάνω*

*εδώ όπου πάντα βρισκόμουν εγώ, που πάντα βρισκόταν η οικογένειά μου*

*Καθίστε στον καναπέ.*

*Βάλτε να φάτε*

*Δείτε προς τα έξω από τη δική μου θέση*

*Κι αφήστε εμένα και την οικογένειά μου να βγούμε έξω*

*Εκεί που ήσασταν πάντα εσείς. (Drury, 2019 σ. 104, σε δική μου μετάφραση)*

Συντελείται, έτσι, μέσα στο θέατρο μια ανταλλαγή θέσεων με το μαύρο κοινό να μπαίνει στη θέση του υποκειμένου και το λευκό στη θέση του αντικειμένου του βλέμματος. Το αποτέλεσμα υπήρξε αμφιλεγόμενο, εξαιρετικά άβολο και δυσάρεστο για πολλούς θεατές (συμπεριλαμβανομένης και της γράφουσας), για πολλούς –κριτικούς και κοινό– διχαστικό, ενώ

για άλλους υπήρξε διαφωτιστικό, ως μια έμπρακτη κίνηση αποδόμησης ρατσιστικών σχέσεων εξουσίας. Η ανταλλαγή, όμως, συνιστά και αλλαγή, και αν ναι, τί είδους; Σε αντίθεση με το θέατρο των προηγούμενων δεκαετιών, αυτή η απόπειρα αποδόμησης δεν συντελείται από την οπτική γωνία των απόκληρων του αμερικανικού ονείρου, αλλά, αντιθέτως, από την οπτική γωνία αυτών που μετέχουν των προνομίων ενός καπιταλιστικού συστήματος παραγωγής της τέχνης και απαιτούν ίση συμμετοχή στην λήψη αποφάσεων εντός του συστήματος αυτού. Όπως παρατηρεί η Tina Campt, πρόκειται για μία γενιά μαύρων δημιουργών που «σε αντίθεση με τους προκατόχους τους της Αναγέννησης του Χάρλεμ και του Black Arts Movement, η επίδρασή τους σήμερα είναι δομική – είναι η δύναμη της δημιουργικής ευφυΐας σε συνδυασμό με την επιχειρηματική ιδιοκτησία [...] και το συνακόλουθο πολιτισμικό και οικονομικό κεφάλαιο» (Campt, 2021, σε δική μου μετάφραση).

Εκεί ακριβώς έγκειται και ο σκεπτικισμός που εκφράζεται από πολλούς κριτικούς αλλά και από το κοινό, αναφορικά με το έργο *Fairview*, αλλά και σχετικά με τη συνολικότερη αποτελεσματικότητα κινήσεων όπως το *We See you White American Theatre*: σε ποιόν βαθμό μπορούμε να μιλάμε για δομικές αλλαγές υπέρ των μειονοτήτων στον πολιτισμό όταν η απαίτηση για αυτές δεν γίνεται ταυτόχρονα με μια κριτική του καπιταλισμού αλλά, αντιθέτως, μέσα από την ισχύ και την επιβεβαίωση των σχέσεων εξουσίας που αυτός δημιουργεί; Το παραπάνω είναι ένα ερώτημα που τίθεται ενώ αναγνωρίζω πλήρως ότι εγώ που γράφω αυτές τις σκέψεις δε μετέχω της αφροαμερικανικής εμπειρίας ούτε ως υποκείμενο ούτε ως δημιουργός – συνεπώς δεν μπορώ να το απαντήσω. Τίθεται, όμως ταυτόχρονα, και από τη θέση μου ως μίας γυναίκας δημιουργού στην Ελλάδα, όπου η συζήτηση περί ισότιμης εκπροσώπησης και ισότητας στις ευκαιρίες έχει επιτέλους ανοίξει και όπου το ερώτημα «τι είδους αλλαγές θέλουμε;» και από ποια θέση αυτές θα αρθρωθούν, θα χρειαστεί πολύ σύντομα να μας απασχολήσει.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Baraka, A. (1965, Ιούλιος). The Revolutionary Theater. *Liberator. National Humanities Center Resource Toolbox: The Making of African American Identity: Vol. III, 1917-1968*, σσ.1-3. Ανακτήθηκε από <https://nationalhumanitiescenter.org/pds/maai3/protest/text12/barakatheatre.pdf>
- (1971). *Dutchman and The Slave: two plays*. New York: Harper Perennial.
- Drury, J. S. (2019). *Fairview*. New York: Theatre Communications Group.
- Fanon, F. (1986). The Fact of Blackness. Στο F. Fanon, *Black Skin, White Masks* (C. L. Markmann, Μετ.) (σσ. 109-140). United Kingdom: Pluto Press
- Parks, Suzan Lori. (1997). *Venus*. New York: Theatre Communications Group.

### **Διαδικτυακές πηγές**

- Campt, T. M. (2021, Αύγουστος 2). How *Black Artists Are Shaping a Distinctly Black Gaze*. Ανακτήθηκε από <https://hyperallergic.com/671547/how-black-artists-are-shaping-a-distinctly-black-gaze-tina-m-campt/>
- Statement*. We See You W.A.T. (2020). Ανακτήθηκε από <https://www.weseeyouwat.com/statement>

Μαρία Χαμάλη

ΑΜΦΙΣΒΗΤΩΝΤΑΣ ΤΑ ΕΘΝΙΚΑ ΑΦΗΓΗΜΑΤΑ ΣΤΗΝ ΚΥΠΡΟ:  
*OUT OF NECESSITY/ΠΕΡΙΜΕΝΟΝΤΑΣ ΤΟΝ ΓΚΟΝΤΟ*

Η τελευταία εικοσαετία υπήρξε για το κυπριακό θέατρο μια περίοδος αλματώδους ανάπτυξης. Στη δραματουργία, μια νέα γενιά συγγραφέων αφήνει πίσω της το τραύμα της εισβολής και στρέφεται συνειδητά σε θέματα σύγχρονα και παγκόσμια μέσα από φόρμες πιο πειραματικές, ενώ φέρνει στο προσκήνιο τη χρήση της κυπριακής διαλέκτου, η οποία προτείνεται πια σαν ένα σημαντικό εργαλείο για το σύγχρονο κοινωνικό κυπριακό έργο, το οποίο αποσυνδέεται από τα είδη της ηθογραφίας, της σάτιρας και του σκετς (Κωνσταντίνου, 2014, 2016). Ταυτοχρόνως, το νησί υποδέχεται μια νέα γενιά καλλιτεχνών, η οποία επιστρέφει από διάφορες χώρες του εξωτερικού, έχοντας ολοκληρώσει εκπαίδευση και σπουδές και έχοντας έρθει σε επαφή με είδη και μορφές θεάτρου στα οποία η Κύπρος προσέφερε ακόμη ένα παρθένο έδαφος για γόνιμους πειραματισμούς, αποτυπώνοντας έντονα τη διαρκή αναζήτησή τους για μια νέα, σύγχρονη ταυτότητα του κυπριακού θεάτρου.

Μία από τις τάσεις που αποτυπώθηκαν έντονα κατά την τελευταία δεκαετία είναι αυτή της επανεξέτασης και της κριτικής αποτίμησης των ιστορικών γεγονότων που σημάδεψαν και διαμόρφωσαν τη σύγχρονη εικόνα της Κύπρου, δηλαδή της περιόδου της αγγλοκρατίας και, ακόμη περισσότερο, της τουρκικής εισβολής. Με τα οδοφράγματα να έχουν ανοίξει ήδη από τις 23 Απριλίου του 2003, πολλά έχουν αλλάξει σε ό,τι αφορά στην επαφή των δύο κοινοτήτων. Διακινούνται με σχετική ελευθερία, επισκέπτονται τα σπίτια από τα οποία έφυγαν ως πρόσφυγες παραμένοντας, αμφότεροι, παρατηρητές και επισκέπτες του παρελθόντος τους. Και ενώ η γενιά της εισβολής και του «Δεν ξεχνώ» αρχίζει να μπαίνει στο περιθώριο, τη θέση της παίρνει σταδιακά μια νέα γενιά, η οποία ενώ έχει γαλουχηθεί με τα ελληνοκεντρικά ιδεώδη και ενώ καλείται να μην ξεχάσει γεγονότα και τόπους που ποτέ δεν γνώρισε –το *postmemory* (μετά-μνήμη) δηλαδή (Hirsch, 1997, 2008· Hirsch & Spitzer, 2003)– βλέπει απέναντι μια κατεχόμενη πατρίδα στην οποία έχει πρόσβαση, αποτελεί κομμάτι της Ιστορίας, του παρελθόντος και του παρόντος της, αλλά διαφέρει κατά πολύ από τα εθνικά ιδεώδη με τα οποία μεγάλωσε. Ελληνοκύπριοι, Τουρκοκύπριοι, έποικοι, Έλληνες, Τούρκοι, Κύπριοι· η νέα γενιά, δείχνει να βιώνει μια εθνική σύγχυση και μια κρίση ταυτότητας. Κρίση, η οποία εντάθηκε κατά τη μακρά περίοδο απομόνωσης που επέβαλε η πανδημία, και η οποία αποτυπώνεται εύγλωττα στις δύο υπό μελέτη παραστάσεις, το *Out of Necessity* σε σκηνοθεσία Μαρίας Κυριάκου και Μαρίας Βαρνακκίδου και το *Περιμένοντας τον Γκοντό* σε σκηνοθεσία Κώστα Σιλβέστρου.

Η παράσταση *Out of necessity* αποτελεί μια παράσταση θεάτρου της επινόησης, η οποία ξεκίνησε το 2018 ως ένα ανοιχτό εργαστήριο με τίτλο *Rewriting the Constitution* (Κυριάκου & Βαρνακκίδου, 2021). Τα αποτελέσματα του εργαστηρίου και η επίδραση που είχε στο κοινό, οδήγησε τις δύο σκηνοθέτριες στην απόφαση να προσεγγίσουν το θέμα μέσα από τις τεχνικές του θεάτρου της επινόησης και του Θεάτρου Ντοκουμέντο. Η βασική ομάδα η οποία κλήθηκε

να συνδημιουργήσει αυτή την παράσταση απαρτίστηκε από έξι ηθοποιούς-performers: τους Άντρια Ζένιου, Έλενα Καλλινίκου, Γιώργο Κυριάκου, Μαρίνα Μακρή, Φοίβο Παπακώστα/Μάριο Κωνσταντίνου και Λουκία Πιερίδου. Με την έμπειρη, στο είδος του θεάτρου της επινόησης, Μαρία Κυριάκου να ανήκει στη γενιά που βίωσε τη μετατραυματική περίοδο της εισβολής, ενώ τους έξι ηθοποιούς και τη Μαρία Βαρνακκίδου να ανήκουν στη γενιά των σημερινών τριαντάρηδων, δηλαδή τη γενιά της κρίσης, η παράσταση έθεσε επί τάπητος ζητήματα διδασκαλίας και εκμάθησης της ιστορίας, σύστασης του κυπριακού κράτους, σχέσης με το ελληνικό έθνος, σχέσης με τους Τουρκοκύπριους, σημαίας, εθνικού ύμνου, εθνικής ταυτότητας, εθνικής γλώσσας και νοοτροπίας.

Το βασικό εργαλείο μέσα από το οποίο μελετώνται αυτά τα ζητήματα αποτέλεσε το Σύνταγμα της Κυπριακής Δημοκρατίας, το οποίο επικυρώθηκε στις 16 Αυγούστου του 1960. Το 1963, λόγω των διακοινοτικών ταραχών μετά τις τροποποιήσεις που πρότεινε στο Σύνταγμα ο Πρόεδρος Αρχιεπίσκοπος Μακάριος, οι Τουρκοκύπριοι βουλευτές αποχώρησαν από τη Βουλή, προκαλώντας σοβαρή συνταγματική κρίση, καθώς δεν ήταν πλέον εφικτή η εύρυθμη λειτουργία του κράτους χωρίς τη θεσμική αντιπροσώπευση της μίας εκ των δύο κοινοτήτων. Για τον λόγο αυτό εφαρμόστηκε η λύση του Δικαίου της Ανάγκης (Doctrine of Necessity), το οποίο παρείχε το πλαίσιο για παράκαμψη μέρους του Συντάγματος και το οποίο παραμένει αναλλοίωτο και σε ισχύ μέχρι σήμερα.

Στην παράσταση, το Δίκαιο της Ανάγκης μετατρέπεται σε σύμβολο της γενικότερης νοοτροπίας του Κύπριου, οι πράξεις του οποίου δείχνουν να προκύπτουν διαρκώς «εξ ανάγκης», δηλαδή, «out of necessity». Γράφει η Μαρία Κυριάκου στο σκηνοθετικό της σημείωμα:

Σκεφτήκαμε ότι αυτό το πλαίσιο [του Δικαίου της Ανάγκης], αυτό το «παράθυρο» που δημιουργήσαμε εξ ανάγκης για να παρακάμψουμε το ίδιο μας το Σύνταγμα, έγινε ένα με την ταυτότητά μας [...] Μελετώντας, καταλάβαμε ότι ένα τεράστιο μέρος της αλήθειας της Ιστορίας μας δεν διδάσκεται, δεν συζητιέται και ουσιαστικά αποκρύπτεται, με αποτέλεσμα να προωθείται μια μονόπλευρη, εθνικιστική ανάγνωση της Ιστορίας [...] Φτάσαμε λοιπόν στο σήμερα, με όλα αυτά τα ερωτηματικά και την ανάγκη να μάθουμε ξανά την Ιστορία μας σωστά, να συνειδητοποιήσουμε τα λάθη και τις ευθύνες μας, να αφουγκραστούμε τι είναι αυτό που μας κάνει να νιώθουμε πολίτες αυτής της χώρας, τι μας κάνει περήφανους αλλά και τι μας απογοητεύει. (*Out of necessity*, 2021)

Πρόκειται, δηλαδή, για μια προσπάθεια κατανόησης αλλά και αμφισβήτησης των κυρίαρχων αφηγήσεων, μια προσπάθεια αυτοκαθορισμού της νέας γενιάς της Κύπρου.

Με την επιστημονική και εμπειρική καθοδήγηση του κοινωνιολόγου Αντρέα Παναγιώτου, του πολιτικού επιστήμονα και ευρωβουλευτή Νιαζί Κιζιλγιουρέκ, του δικηγόρου Μάριου Ξιαρή και των γλωσσολόγων Σπύρου Αρμωστή και Έλενας Ιωαννίδου, η παράσταση διατρέχει την ιστορική, πολιτική και κοινωνική πορεία του νησιού, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στην τελευταία δεκαετία, τη δεκαετία της ενήλικης ζωής των ηθοποιών. Οι ηθοποιοί απευθύνουν τον λόγο ο ένας στον άλλο με τα πραγματικά τους ονόματα, ενώ φέρνουν επί σκηνής προσωπικά αντικείμενα, τα οποία αποδεικνύουν ή σηματοδοτούν την ταυτότητά τους. Οι νόμοι του Συντάγματος, άγνωστοι (αφού απουσιάζουν από τη διδαχθείσα ύλη) και παλαιωμένοι (αφού αδυνατούν να εκφράσουν τις ανάγκες και τις συνθήκες της σύγχρονης Κύπρου), δίνουν την αφορμή για ένα



ταξίδι στον χρόνο. Τα γεγονότα, που σημάδεψαν τη σύγχρονη ιστορία του νησιού, συμφύρονται με τις προσωπικές ιστορίες των ηθοποιών, οι οποίες λειτουργούν διαδραστικά, αναμειγνύονται, ανταλλάζονται, αλληλοσυμπληρώνονται. Το τελικό κείμενο της παράστασης, σε σύγχρονη κυπριακή διάλεκτο, αποτελεί ένα αποσπασματικό κολλάζ από αρχαιακό υλικό, θεωρητικά και λογοτεχνικά κείμενα, δημοσιογραφικά άρθρα και προσωπικές αφηγήσεις των συντελεστών, «μια ζωντανή δραματουργία που εξελίσσεται στο εδώ και το τώρα μπροστά στα μάτια του θεατή όπου ο λόγος εναλλάσσεται με την κίνηση, την εικόνα, την μουσική, και τη σιωπή».<sup>1</sup>

Η πρεμιέρα της παράστασης πραγματοποιείται σε παραγωγή της *Fresh Target Theatre* στις 26 Μαρτίου 2021. Οι θεατές τοποθετούνται στις τρεις πλευρές της τετράγωνης σκηνής, ενώ η τέταρτη διαμορφώνεται αμφιθεατρικά με βάρθρα, στα οποία τοποθετούνται στοιχεία που λειτουργούν ως σύμβολα του τόπου: η προτομή της Αφροδίτης, ένα κομμάτι ελιάς, ένας ανεμιστήρας, έγγραφα, σημαιάκια της κυπριακής Δημοκρατίας. Πάνω από τη γυμνή σκηνή κρέμονται σε διαφορετικά μήκη μικρόφωνα, δυσκολεύοντας, συμβολικά, τον κάθε ηθοποιό να αρθρώσει τον λόγο του και κυρίως, να ακουστεί. Οι έξι ηθοποιοί-performers αναπαριστούν πλατείες, αγάλματα, το πλήθος του παρελθόντος και του παρόντος που ζητωκραυγάζει, απευθύνουν τον λόγο ο ένας στον άλλο με τα πραγματικά τους ονόματα, ενώ θέτουν τα εξής ερωτήματα: τι είναι Κράτος, τι είναι Σύνταγμα, ποια η σημασία της κυπριακής διαλέκτου, τι περιμένει κανείς να του μάθει η Ιστορία. Μέσα από τα πέντε αυτά ερωτήματα, η ομάδα, με ισορροπημένες δόσεις χιούμορ, αυτοσαρκασμού, πικρών διαπιστώσεων και απογοητεύσεων, κατορθώνει να αγγίξει, τότε εις βάθος και τότε ακροθιγώς, σημαντικά γεγονότα και ζητήματα, τόσο του παρελθόντος όσο και του παρόντος του τόπου, σε μια συλλογική προσπάθεια αυτοπροσδιορισμού και εξόδου από την «ταυτοτική σχιζοφρένεια» (Σαββινίδης, 2021α) που χαρακτηρίζει τον σύγχρονο Κύπριο. Πραγματικός αποδέκτης των ερωτημάτων είναι το ίδιο το κοινό, το οποίο ενεργοποιείται διαρκώς και καλείται να πάρει θέση, να απορρίψει, να αποδεχτεί, να αναγνωρίσει ψήγματα της δικής του ταυτότητας, σε μια παράσταση που παραμένει κάθε φορά ένα «ανοιχτό σύστημα, όπου τίποτα δεν κλείνει, τίποτα δεν είναι τελεσίδικο» (Μολέσκη, 2021) και όλα παραμένουν ανοιχτά προς συζήτηση και διερεύνηση. Τα «επειδή» σε αυτά τα «γιατί» έρχονται καταγιστικά στο τέλος της παράστασης μέσα από έναν ξέφρενο, εκτονωτικό χορό:

επειδή έχουμε ιστορία, κυπριακή ιστορία, επειδή η ιστορία έγινε σιωπή, επειδή ο εθνικός μας ύμνος είναι ο ύμνος μιας άλλης χώρας, επειδή μπερδεύομαι, επειδή συνήθισα, επειδή σιγά σιγά αποδέχομαι, επειδή δεν έχουμε ταυτότητα, επειδή πολλές φορές ντρέπομαι που είμαι Κύπριος, επειδή άλλα μιλούμε και άλλα γράφουμε, επειδή η Αφροδίτη γέρασε, επειδή το δεν ξεχνώ απέτυχε, επειδή το σύνταγμα μας δεν το γράψαμε εμείς, επειδή μια σημαία είναι αρκετή.

(Βαρνακκίδου & Κυριάκου, 2021)

Τα φώτα σβήνουν και η παράσταση τελειώνει ενώ ακούγεται ο στίχος της Τουρκοκύπριας δημοσιογράφου και ποιήτριας Νεσιέ Γιασίν: «σίγουρα θα είχαμε ανθίσει, αν δεν εμπόδιζαν τον ήλιο μας».

Αν και θα περίμενε κανείς ότι η παράσταση θα προκαλούσε έντονες αντιδράσεις, η υποδοχή

1 Περιγραφή της παράστασης από την πρόταση που έγινε προς το Σχέδιο Επιχορηγήσεων Θυμέλη 2021.

της υπήρξε εντυπωσιακή και αναπάντεχα θετική. Τα δύο κριτικά σημειώματα που δημοσιεύονται (Σαββινίδης, 2021α· Μολέσκη, 2021) επικροτούν την προσπάθεια της νέας γενιάς να αρθρώσει έναν λόγο δικό της, έναν λόγο πολιτικό, και μάλιστα μέσα από ένα μεστό, σχεδόν άρτιο σκηνικό αποτέλεσμα με ξεκάθαρο στόχο, σε θεατρικά είδη δύσβατα που συχνά μπορεί να καταλήξουν σε αποτυχία. Το κοινό, αποτελούμενο κυρίως από άτομα της νέας γενιάς αλλά όχι μόνο, δείχνει να είναι πολυποίκιλο και προερχόμενο από διαφορετικές μορφωτικές, επαγγελματικές, πολιτικές και κοινωνικές κατευθύνσεις. Αυτό το ετερόκλητο κοινό, που είτε ταυτίστηκε με τις αναζητήσεις της ομάδας και επικρότησε την αμφισβήτηση των παραδεδομένων μύθων, είτε αισθάνθηκε προσβολή των εθνικών του φρονημάτων, είτε αναγνώρισε ένα αριστερό αφήγημα και μια εξίσου μονόπλευρη εκδοχή της ιστορίας, είτε ένιωσε να απουσιάζει η άποψη της προηγούμενης γενιάς, είτε είδε να προτείνεται μια τοπικότητα και εσωστρέφεια απομονωτική μέσα στην ευρυχωρία του παγκόσμιου χάρτη, παρακολούθησε την παράσταση και άνοιξε μαζί της έναν κριτικό και γόνιμο διάλογο μέσα από ηλεκτρονικές πλατφόρμες, καταγιστικές αναρτήσεις στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης και ανοιχτές δημόσιες συζητήσεις, χειροκροτώντας με ενθουσιασμό τη θεατρική τέχνη και τη νέα γενιά καλλιτεχνών, που τολμά να αμφισβητήσει παραδεδομένα εθνικά αφηγήματα και να αρθρώσει το είδος του πολιτικού λόγου ο οποίος είναι απών από την Πολιτική, εδώ και χρόνια.

Στον απόηχο του *Out of Necessity*, ανακοινώνεται η πρεμιέρα της παράστασης με τίτλο *Περιμένοντας τον Γκοντό/Godot'yu Beklerken* σε σκηνοθεσία του Κώστα Σιλβέστρου. Τρία στοιχεία προΐδεάζουν το κοινό ότι δεν πρόκειται να παρακολουθήσει μια ακόμη σκηνική ανάγνωση του εμβληματικού έργου του Μπέκετ: ο συμπληρωματικός τίτλος στην τουρκική γλώσσα, οι φωτογραφίες του Βλαντιμίρ και του Εστραγκόν στην ουδέτερη πράσινη γραμμή της Λευκωσίας και η απόφαση η παράσταση να δοθεί στην τσάρα του *Σπιτιού της Συνεργασίας*, ένα οίκημα που βρίσκεται στην ουδέτερη νεκρή ζώνη. Ως το κατ' εξοχήν σύμβολο της δικοινοτικής συνεργασίας, ο χώρος αυτός βρίσκεται στο δικό μας *no man's land* ανάμεσα σε δύο σημεία ελέγχου (ελληνοκυπριακό και τουρκοκυπριακό), ακριβώς απέναντι από το αρχιτεκτονικό αριστούργημα του εγκαταλελειμμένου ξενοδοχείου Λήδρα Παλλάς, όπου αυτή τη στιγμή διαμένουν ειρηνευτικές δυνάμεις του ΟΗΕ.

Στο πρόγραμμα της παράστασης δηλώνεται, εξ αρχής, ότι πρόκειται για μια διασκευή και όχι πιστή απόδοση του *Περιμένοντας τον Γκοντό*. Η ιδέα του Κώστα Σιλβέστρου, η οποία ξεκίνησε πριν από έξι χρόνια, προέκυψε μέσα από τη θέα από το μπαλκόνι του –όταν έγινε για πρώτη φορά κάτοικος της Λευκωσίας– της υπερμεγέθους και φωταγωγημένης τουρκικής σημαίας και της σημαίας του ψευδοκράτους στις πλαγιές του Πενταδακτύλου. Αναλογιζόμενος ότι τόσο στη μια μεριά, όσο και στην άλλη, υπάρχει μια νέα γενιά η οποία γεννήθηκε και μεγάλωσε σε ένα καθεστώς μόνιμης και ατελέσφορης αναμονής για λύση, μια γενιά που «γέρασε πριν την ώρα της ή γεννήθηκε γερασμένη» (*Out of necessity*, 2021), ο σκηνοθέτης αφορμάται από τη συνθήκη της αναμονής και αποφασίζει να διασκευάσει το έργο, τοποθετώντας το στην πράσινη γραμμή, με τους δύο χαρακτήρες να προέρχονται από τις δύο κοινότητες του νησιού, ενώ ο καθένας μιλά στη γλώσσα του, την ελληνική κυπριακή διάλεκτο και την τουρκική κυπριακή διάλεκτο.

Μετά από την εξασφάλιση άδειας να πραγματοποιηθεί η παράσταση στο Σπίτι της Συνεργασίας, αρχίζει το δύσκολο έργο της μετάφρασης και διασκευής του έργου. Βασιζόμενος σε δύο ελληνικές μεταφράσεις, ο Κώστας Σιλβέστρος μεταφράζει το έργο στην ελληνική

κυπριακή διάλεκτο, η Μαρία Σιακαλλή στην τουρκική γλώσσα και ο Τουρκοκύπριος ηθοποιός Işıl Seylanı, που ανέλαβε τον ρόλο του Εστραγκόν, στην τουρκική κυπριακή διάλεκτο. Οι μεταφράσεις χρησιμοποιήθηκαν και για τον υπερτιλισμό της παράστασης, ούτως ώστε να μπορεί να την παρακολουθήσει κοινό και από τις δύο κοινότητες. Μετά από πολύωρες πρόβες στο τραπέζι, ξεκινά το στήσιμο της παράστασης στο *Σπίτι της Συνεργασίας*, το μόνο κοινό σημείο στο οποίο μπορούσε να συναντηθεί όλη η ομάδα, καθώς η διέλευση στα οδοφράγματα είχε απαγορευτεί για αρκετούς μήνες, εξαιτίας της πανδημίας, παράγοντας που ενέτεινε ακόμη περισσότερο τη συνθήκη της αναμονής.

Για να επικεντρωθεί, ακριβώς, σε αυτή τη συνθήκη της αναμονής, ο σκηνοθέτης αποφασίζει να αφαιρέσει από το έργο τις δύο εμφανίσεις των Πότζο και Λάκου, τους οποίους αντικαθιστά με ήχους και σκηνικά αντικείμενα έξω από τον μπεκετικό κόσμο. Ένα παλιό ραδιόφωνο γίνεται το σημείο όπου οι δύο απόκληροι εναποθέτουν τις ελπίδες τους, ενώ αυτό αναπαράγει ένα σουρεαλιστικό ηχητικό τοπίο, οικείο και στις δύο πλευρές. Ο εξουσιαστής Πότζο αντικαθίσταται από τις φωνές των εξουσιαστών των δύο κοινοτήτων, από τις φωνές πολιτικών και θρησκευτικών ηγετών, από τις φωνές των διαμεσολαβητών. Αντιστοίχως, ο λεκτικός καταρράκτης του Λάκου αντικαθίσταται από ένα πότε οικείο και πότε ανοίκειο μουσικό συνονθύλευμα (Χαμάλη, 2021). Ομοίως, η φωνή του αγοριού που αναγγέλλει τη μη άφιξη του Γκοντό, και στις δύο γλώσσες, ακούγεται μέσα από το ραδιόφωνο χωρίς το αγόρι να εμφανίζεται επί σκηνής.

Η επιλογή της ταράτσας του *Σπιτιού της Συνεργασίας* ως χώρου της παράστασης της δίνει, οπτικά και ηχητικά, τέτοια ερεθίσματα, που στην ουσία την καθιστά μια site specific παράσταση:

Η ταράτσα του Σπιτιού της Συνεργασίας προσφέρει πανοραμική θέα στο μπεκετικό πεδίο της Νεκρής Ζώνης και περιλαμβάνει σύμβολα της ουδετερότητας και της ειρηνευτικής ρουτίνας. Εκεί στήθηκε ένα σκηνικό από τη Θέλμα Κασουλίδου όπου η προβλεπόμενη ιτιά έχει φυτρώσει μέσα σε μια παλιά σκοπιά περιστοιχισμένη από οχυρωματικά τσουβάλια. Το πραγματικό σκηνικό όμως απλώνεται πολλές εκατοντάδες τετραγωνικά μέτρα πέρα στην περιοχή [...] Τείχη, σημαίες, πινακίδες, σύμβολα της κατοχής και της διαίρεσης, το εμβληματικό ξενοδοχείο, το οδόφραγμα, η παλιά πόλη, η άγρια βλάστηση [...] Το ευρύτερο αστικό ηχοτόπιο, ωστόσο, είναι ακόμη πιο ενδιαφέρον: κόνρες, θρησκευτικά καλέσματα, φωνές, [...] οι χορευτικές μουσικές των μονίμως ευδιάθετων ειρηνευτών στο Λήδρα Παλλάς.»

(Σαββινίδης, 2021β)

Με τον απόηχο της ζωής να συνεχίζεται και από εδώ και από εκεί και να δημιουργεί το ηχητικό υπόστρωμα της παράστασης, ο Κώστας Σιλβέστρος δημιουργεί τους δικούς του Βλαντιμίρ και Εστραγκόν:

Είναι οι δύο καπελοφόροι παρίες που ζητά ο Μπέκετ, απόκληροι και περιθωριοποιημένοι, ωστόσο εδώ αποκτούν σαφή εθνικά χαρακτηριστικά: είναι ένας ελληνοκύπριος και ένας τουρκοκύπριος (ή δύο Κύπριοι), των οποίων η επικοινωνία ή η μη επικοινωνία γίνεται μέσα από τις δύο διαφορετικές γλώσσες/διαλέκτους των δύο κοινοτήτων, χωρίς ποτέ να υπερισχύει η μία της άλλης, αναμένοντας και αυτοί, τη σωτήρια έλευση του Γκοντό. Εδώ, ωστόσο, μεταμορφώνονται, αναπόφευκτα, σε σύμβολα μιας εθνικής κατάστασης σε

στασιμότητα και των δύο κοινοτήτων που αναμένουν, από τον προηγούμενο αιώνα, μια λύση που δεν έρχεται ποτέ. Όπως σε αυτούς, έτσι και στις δύο κοινότητες, η επανάληψη και το αδιέξοδο δημιουργεί μια εφησυχαστική συνήθεια και μια αποχαύνωση. Όπως ο Βλαντιμίρ και ο Εστραγκόν, έτσι και οι δύο κοινότητες φαίνεται να υποφέρουν από ένα είδος αμνησίας, καθώς όλα δείχνουν να συμβαίνουν για πρώτη φορά και να βρίσκονται, διαρκώς, στο σημείο μηδέν (Χαμάλη, 2021).

Αν επιχειρήσει κανείς να δει την κυπριακή εκδοχή του Γκοντό ως μια νέα σκηνική ανάγνωση του μπεκετικού έργου, θα ανακαλύψει ότι η παράσταση προδίδει την ουσία του, ποικιλοτρόπως. Το άχρονο, μη γεωγραφικό, μη εθνικό και μη ιδεολογικό τοπίο αποκτά μια σαφή χρονικότητα, γεωγραφία, εθνικότητα και ιδεολογία. Οι παράλληλοι μονόλογοι του Βλαντιμίρ και του Εστραγκόν οι οποίοι, ενώ μιλούν την ίδια γλώσσα, αδυνατούν να επικοινωνήσουν, αιτιολογούνται εδώ με την ύπαρξη δύο διαφορετικών γλωσσών. Οι μουσικές παρεμβολές εισβάλλουν ως ξένο σώμα στην ουσία της δομής του θεάτρου του παραλόγου. Και κυρίως, η ανάγνωση αυτή προσφέρει ευθύς εξαρχής την ερμηνεία του Γκοντό, ενώ δίνει απαντήσεις στα αναπάντητα ερωτήματα και το ανολοκλήρωτο τέλος του έργου, στενεύοντας την ευρυχωρία του μπεκετικού σύμπαντος. Αν, ωστόσο, απομονώσει κανείς τη συνθήκη της αναμονής και δει την παράσταση ως ένα σχόλιο στην υπάρχουσα κατάσταση του εθνικού ζητήματος και της σχέσης των δύο κοινοτήτων, τότε ό,τι γίνεται και λέγεται στη σκηνή βρίσκει, φυσικά και αβίαστα, τη θέση του στην παράσταση και νοηματοδοτείται ευφυώς από τη διασκευή του Κώστα Σιλβέστρου: ο σχεδόν μισός αιώνας αναμονής, οι φωνές των πεθαμένων, οι δύο απόκληροι που όπως και οι δύο κοινότητες αδυνατούν να συμβιώσουν αλλά αδυνατούν και να χωρίσουν, η ανάγκη για επικοινωνία, η βασανιστική πάροδος του χρόνου, η αποχαυνωτική επανάληψη, τα παιχνίδια που επινοούν για να περνούν καλά, η αποτυχία ουσιαστικής επικοινωνίας τους ως σύμβολο του αδιεξόδου των συνομιλιών.

Η πρεμιέρα της παράστασης πραγματοποιήθηκε στις 16 Μαΐου 2021 και θα φιλοξενεί κοινό και από τις δύο κοινότητες, το οποίο για δύο περίπου ώρες κλήθηκε να αναγνωρίσει στους δύο μπεκετικούς ήρωες τη δική του ανησυχητικά εφησυχασμένη κατάσταση και συνυπήρξε, ειρηνικά, μέσα από τη δύναμη του θεάτρου. Το παράτολμο εγχείρημα του Κώστα Σιλβέστρου, το οποίο βραβεύτηκε στο Διεθνές Φεστιβάλ Θεάτρου Maltepe στην Κωνσταντινούπολη, βρήκε μεγάλη απήχηση στο κοινό και των δύο κοινοτήτων, ενώ η σκηνική χημεία και η ακρίβεια με την οποία οι δύο ηθοποιοί υλοποίησαν το σκηνοθετικό όραμα απάλειψαν και τις παραμικρές αμφιβολίες για πιθανή αποτυχία του, αφού κατόρθωσαν να δώσουν μια στρεβλή μεν, εξαιρετικά ενδιαφέρουσα δε, ερμηνεία στον Κύπριο Γκοντό. Η παράσταση παρουσιάζει, σε ουδέτερη ζώνη, μια κατάσταση παγιωμένη, ακινητοποιημένη, σχεδόν νεκρή. Η διασκευή μετατρέπει το υπαρξιακό ερώτημα του Μπέκετ σε ένα βαθιά πολιτικό, χωρίς κομματικό απόηχο, σχόλιο. Ο Γκοντό μπορεί να αργήσει να έρθει, ίσως, ακόμη, και να μην έρθει ποτέ. Η ουσία, όμως, είναι τι κάνουμε εμείς περιμένοντας.

Θέλω να πιστεύω και ελπίζω ότι, η ευτυχής συγκυρία συνύπαρξης αυτών των δύο παραγωγών, εν μέσω πολιτικών σκανδάλων, σεξιστικής και αστυνομικής βίας, επικίνδυνης ανόδου της ακροδεξιάς, αδιεξόδου των συνομιλιών για το κυπριακό και της πανδημίας, δεν ήταν καθόλου τυχαία. Η νέα γενιά καλλιτεχνών της Κύπρου, αλλά όπως φάνηκε και μια μεγάλη μερίδα του κοινού, δείχνει να είναι έτοιμη, μέσα από έναν δικό της, πότε σκληρό και πότε ρομαντικό

ιδεαλισμό, να διεκδικήσει, να αμφισβητήσει, να απομυθοποιήσει, να κρίνει, να αγαπήσει τον τόπο της εκ νέου και να συμβιώσει, ειρηνικά. Και ενώ τα κενά λόγια ή η εκκωφαντική σιωπή της πολιτικής έχουν αποτύχει παταγωδώς να εκφράσουν και να πείσουν τη νέα γενιά, η οικουμενική γλώσσα του θεάτρου γίνεται το νέο της όπλο για να την βοηθήσει να βγει από την «κατάσταση ανάγκης» στην οποία βρίσκεται εδώ και χρόνια.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Hirsch, M. (1997). *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hirsch, M., & Spitzer, L. (2003). "We would never have come without you": Generations of nostalgia. Στο K. Hodgkin & S. Radstone (Επιμ.), *Contested Pasts: The Politics of Memory* (σσ. 79-95). London: Routledge.
- Out of necessity*, [Πρόγραμμα παράστασης]. (2021). Fresh Target Theatre.
- Κυριάκου, Μ. & Βαρνακκίδου, Μ. (2021, Μάρτιος, 23). "Out of Necessity": Για μια γενιά έτοιμη να δηλώσει ότι είμαστε Κυπριαί. *Διάλογος*. Συνέντευξη στον Α. Γεωργίου. Διαθέσιμο στο <https://dialogos.com.cy/664023-2/>
- Κωνσταντίνου, Α. Χ. (2016, Δεκέμβριος). Το θέατρο στην Ανεξάρτητη Κύπρο, *Νέα Εστία*, 179(1871), 421-437.
- (2014). Το θεατρικό τοπίο στην Κύπρο (1974-1986): Ανακατατάξεις των θιάσων και ρεπερτόριο. Στο Α. Δημητριάδης, Ι. Πιπινιά & Α. Σταυρακοπούλου (Επιμ.), *Σκηνική Πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο: Συνέχειες και ρήξεις. Διεθνές Επιστημονικό Συνέδριο προς τιμήν του Νικηφόρου Παπανδρέου, Θεσσαλονίκη 30 Σεπτεμβρίου - 3 Οκτωβρίου 2010* (σσ. 333-346). Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις ΑΠΘ.
- Μολέσκη, Ν. (2021, Απρίλιος 18). Για να μην μικρύνουν τα μυαλά. *Φιλελεύθερος*. Ανακτήθηκε από <https://www.philenews.com/politismos/kritikes/article/1172313/ga-na-mi-mikrynoyn-ta-myala>
- Σαββινίδης Γ. (2021α, Απρίλιος 5). *Out of Necessity*. *Φιλελεύθερος*.
- (2021β, Μάιος 16). *Ο ασυγκράτητος παραλογισμός της πραγματικότητας*. *Φιλελεύθερος*. Ανακτήθηκε από <https://www.philenews.com/politismos/kritikes/article/1191703>
- Χαμάλη, Μ. (2021, Ιούνιος 22). Περιμένοντας τον Γκοντό. *ΠΟΛΙΤΗΣ*. Ανακτήθηκε από <https://parathyro.politis.com.cy/stiles/180971/perimenontas-ton-ggonto>

### **Παραστασιολογία**

- Βαρνακκίδου, Μ. & Κυριάκου, Μ. (2021, Μάρτιος 26). *Out of necessity*. Fresh Target Theatre. Wherehaus 612, Λευκωσία.
- Συλβέστρος, Κ. (2021, Μάιος 16). *Περιμένοντας τον Γκοντό*. Θέατρο Αντίλογος. Σπίτι της Συνεργασίας, Λευκωσία.

# ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ

ΜΑΡΙΝΑ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ-ΤΑΚΗ  
ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΥ, ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΧΡΥΣΟΒΙΤΣΑΝΟΥ  
ΣΟΦΙΑ ΦΕΛΟΠΟΥΛΟΥ

## ΕΝΟΤΗΤΑ 2 - ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ

Μαρίνα Αθανασίου-Τάκη

### Η χρήση της Κυπριακής διαλέκτου ως σκηνοθετική επιλογή στον 21<sup>ο</sup> αιώνα

Το παρόν άρθρο μελετά τη θέση της ελληνοκυπριακής διαλέκτου στη σύγχρονη θεατρική πρακτική. Η χρήση της στο κυπριακό θέατρο μέχρι το τέλος του 20<sup>ο</sup> και τις αρχές του 21<sup>ο</sup> αιώνα περιοριζόταν αφενός στις κυπριακές ηθογραφίες και κωμωδίες, αφετέρου σε έργα δραματικού ή κοινωνικού περιεχομένου και αποτελούσε επιλογή αποκλειστικά του θεατρικού συγγραφέα. Με την έλευση της νέας χιλιετίας, συγκεκριμένα λίγο πριν από τη δεύτερη δεκαετία του 21<sup>ο</sup> αιώνα, παρατηρείται η νέα τάση να αποτελεί πλέον συνειδητή επιλογή, κυρίως, μιας ομάδας σκηνοθετών της νέας γενιάς, και να εμφανίζεται ως κύρια γλώσσα της παράστασης. Θεωρείται ενδιαφέρον αλλά και χρήσιμο να εντοπιστούν, καταρχάς, οι περιπτώσεις των σκηνοθετών και παράλληλα να διερευνηθούν οι λόγοι για τους οποίους ένας Κύπριος σκηνοθέτης του 21<sup>ο</sup> αιώνα επιλέγει να χρησιμοποιήσει την ελληνοκυπριακή διάλεκτο στην παράστασή του, καθώς και οι τρόποι με τους οποίους αυτό επιτυγχάνεται.

**Λέξεις-κλειδιά:** Κυπριακή Διάλεκτος, Ιδεολογική Προσέγγιση, Κυπριακό Θέατρο, Σύγχρονη Σκηνοθετική Προσέγγιση

Χριστίνα Παλαιολόγου, Βασιλική Χρυσοβιτσάνου

### Η ιδιοποίηση του έργου τέχνης:

#### από τη χρήση στην κατάχρηση συμβόλων, θεμάτων και εικόνων

Δάνεια και αντιδάνεια εντοπίζονται συχνά στο πεδίο της καλλιτεχνικής έκφρασης. Στις αρχές του 20<sup>ο</sup> αιώνα, ο Duchamp εισάγει στο έργο του το καθημερινό αντικείμενο προκειμένου να καυτηριάσει την τέχνη της εποχής. Την δεκαετία 1970-1980, ένας μεγάλος αριθμός καλλιτεχνών ιδιοποιείται σύμβολα, θέματα και εικόνες του μακρινού ή κοντινού παρελθόντος επιδιώκοντας την ανασηματοδότησή τους. Η ενσωμάτωση αρχαϊκού υλικού, φωτογραφίας, αφίσας, φιλμ, βίντεο, καθώς και η αναπαραγωγή μέρους ή του συνόλου ενός αναγνωρισμένου έργου τέχνης οδηγεί στην μετάπλαση, τη μετα-δημιουργία, την καλλιτεχνική οικειοποίηση. Τόσο στις εικαστικές όσο και τις Παραστατικές Τέχνες, η καλλιτεχνική οικειοποίηση, τις τελευταίες δεκαετίες, είναι συχνή. Στόχος του εν λόγω άρθρου είναι να αναδείξει τους τρόπους με τους οποίους ο Romeo Castellucci και η ομάδα *Societas Raffaello Sanzio* οικειοποιούνται πρωτογενείς εικόνες και σύμβολα στις παραστάσεις τους.

**Λέξεις-κλειδιά:** Castellucci, Appropriation Art, Καλλιτεχνική Οικειοποίηση, Εικονοπλασία, Εικονοκλασία, Μεταμοντέρνο

Σοφία Φελοπούλου

### Δραματική γραφή και α-δραματική παράσταση

Τρία, κατ' εξοχήν, δραματικά κείμενα –ο *Δον Ζουάν* του Μολιέρου, κατά κύριο λόγο, η *Νόρα* (*Το κουκλόσπιτο*) και ο *Γιον Γκάμπριελ Μπόρκμαν* του Ίψεν– παρουσιάζονται από τους Μιχαήλ Μαρμαρινό, Θόδωρο Τερζόπουλο και Γιάννη Χουβαρδά με έναν αποδραματοποιημένο τρόπο, ο οποίος –ακόμη και στην περίπτωση Θ. Τερζόπουλου που επιλέγει συγκεκριμένα χωρία– «κρατά» το κείμενο και «κρατιέται» από αυτό, ενώ ανασκάπτει στα θεμέλιά του, ανακαλύπτοντας κρυμμένη δυναμική την οποία ανασύρει στην επιφάνεια με νέες μεθόδους. Από τις παραστάσεις αυτές προκύπτει μία νέα γραφή, την οποία προτίθεμαι να εξερευνήσω και να αναπτύξω –δεν αναφέρομαι μόνο στη σκηνική γραφή, αλλά και στην ανατροφοδότηση της κειμενικής από τη σκηνική– και να προβληματιστώ πάνω στα όρια των όρων που έχουν τεθεί και τίθενται από την επιστημονική και καλλιτεχνική κοινότητα. Στην περίπτωση των τριών σκηνοθετών, ενδιαφέρον παρουσιάζει να εξεταστεί, επίσης, κατά πόσο η πέρα από το δραματικό προσέγγιση ακολουθεί το σκηνοθετικόστίγμα αυτών των δημιουργών και αν η παρούσα ανάγνωσή τους διαφοροποιείται από αντίστοιχες σκηνοθεσίες τους συναφών έργων.

**Λέξεις-κλειδιά:** Δραματικό, Α-δραματικό, Αποδραματοποίηση, Υλικό, Θραύσμα

Μαρίνα Αθανασίου-Τάκη

### Η ΧΡΗΣΗ ΤΗΣ ΚΥΠΡΙΑΚΗΣ ΔΙΑΛΕΚΤΟΥ ΩΣ ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΗ ΕΠΙΛΟΓΗ ΣΤΟΝ 21<sup>ΟΝ</sup> ΑΙΩΝΑ

Ενώ η χρήση της διαλέκτου στο κυπριακό θέατρο μέχρι το τέλος του 20<sup>ου</sup> και στα πρώτα χρόνια του 21<sup>ου</sup> αιώνα περιοριζόταν τόσο στις κυπριακές ηθογραφίες και κωμωδίες όσο και σε έργα δραματικού ή κοινωνικού περιεχομένου και αποτελούσε επιλογή αποκλειστικά του θεατρικού συγγραφέα, με την έλευση της νέας χιλιετίας, συγκεκριμένα λίγο πριν από τη δεύτερη δεκαετία του 21<sup>ου</sup> αιώνα, παρατηρείται η νέα τάση να αποτελεί πλέον συνειδητή επιλογή, κυρίως μιας ομάδας σκηνοθετών της νέας γενιάς, και να εμφανίζεται ως κύρια γλώσσα της παράστασης. Καταγράφονται παραστάσεις όπου ο σκηνοθέτης επιλέγει α) να ανεβάσει έργα σύγχρονων Κυπρίων θεατρικών συγγραφέων εξολοκλήρου γραμμένα στην ελληνοκυπριακή διάλεκτο, β) να μεταγράψει ένα έργο από την ελληνική ή να μεταφράσει από τη ξένη δραματολογία εξολοκλήρου ή εν μέρει στην ελληνοκυπριακή διάλεκτο και γ) να επινοήσει παραστάσεις (devised theatre), στις οποίες χρησιμοποιεί τη διάλεκτο στην ολότητα της παράστασης ή σε επιλεγμένα σημεία. Συνεπώς, μετά τις προαναφερθείσες διαπιστώσεις, θεωρείται ενδιαφέρον αλλά και χρήσιμο να εντοπιστούν, καταρχάς, οι περιπτώσεις των σκηνοθετών και παράλληλα να διερευνηθούν οι λόγοι για τους οποίους ένας Κύπριος σκηνοθέτης του 21<sup>ου</sup> αιώνα επιλέγει να χρησιμοποιήσει την ελληνοκυπριακή διάλεκτο στην παράστασή του. Ακολουθεί σύντομη ενδεικτική αναφορά σε παραστάσεις και σκηνοθέτες.

Η πρώτη μετάφραση ξένου θεατρικού έργου στην ελληνοκυπριακή διάλεκτο που εντοπίσαμε ήταν *Το ημερολόγιο ενός τρελού* του Nikolai Gogol (2007), σε παραγωγή του θεάτρου *Λέξη* και σκηνοθεσία Σπύρου Χαραλάμπους. Την επόμενη χρονιά (2008), ο Πάρις Ερωτοκρίτου μετέφρασε στη διάλεκτο και παρουσίασε τον *Εραστή* του Harold Pinter, τοποθετώντας το έργο στην κυπριακή πραγματικότητα. Οι δύο αυτές παραστάσεις αποτέλεσαν το έναυσμα για τη μετάφραση ξένης δραματολογίας στην ελληνοκυπριακή διάλεκτο, καθώς και για τη χρήση της πέραν του πλαισίου, το οποίο γνωρίζαμε μέχρι τότε (ηθογραφία, δραματικά και κοινωνικά έργα, κωμωδίες, επιθεώρηση, σκετς). Η χρήση της διαλέκτου για μεγάλη χρονική περίοδο, κυρίως, στην τηλεόραση με τις κωμικές σειρές, λειτουργούσε ως μέσο πρόκλησης γέλιου. Στο γεγονός αυτό οφείλεται και η προκατάληψη που επικρατούσε απέναντι στη διάλεκτο. Συνεπώς, οι σκηνοθέτες αυτοί προσπάθησαν να την απενοχοποιήσουν και να της προσδώσουν μια πολιτική διάσταση.

Η Μαρία Κυριάκου είναι μία από τις σκηνοθέτιδες που χρησιμοποιεί αρκετά τη διάλεκτο στις παραστάσεις της, όπως, για παράδειγμα, στις παραστάσεις *Forget-me-not* (2010), *Ε(υ)ομολογία* (2011), *W.C.* (2013), *Αναγέλαστα: λογιών λογιών γεναίτζες* (2018). Η Κυριάκου (προσωπική συνέντευξη, 30 Νοεμβρίου 2016) συνδέει συχνά τη χρήση της διαλέκτου στις παραστάσεις της με το είδος του «θεάτρου της επινόησης», στο οποίο έχει εντυπώσει, υπό την έννοια ότι η διάλεκτος αποτελεί τη γλώσσα που χρησιμοποιείται κατά τη διαδικασία της δημιουργίας της παράστασης. Ο λόγος έχει άμεσο και οικείο χαρακτήρα, συνεπώς οποιαδήποτε προσπάθεια



μεταφοράς του στην κοινή ελληνική αλλάζει τη δυναμική αλλά και την πρόσληψή του από το κοινό. Επίσης, θεωρεί ότι πολλές φορές η χρήση της διαλέκτου επιβάλλεται από τη θεματολογία των παραστάσεων, η οποία συνδέεται άμεσα με την κυπριακή πραγματικότητα.

Ο Ευριπίδης Δίκαιος αποτελεί την πιο χαρακτηριστική από τις περιπτώσεις σκηνοθετών που χρησιμοποιούν την ελληνοκυπριακή διάλεκτο στις παραστάσεις τους. Μελετά τη διάλεκτο ως εργαλείο στη συγγραφή, στη σκηνοθεσία, στη σκηνή, στην εκφορά των ηθοποιών. Πιστεύει ότι όσο εξοικειωμένος κι αν είναι ο Κύπριος θεατής με την κοινή νεοελληνική γλώσσα, πάντοτε θα λείπει ένα καίριο κομμάτι από την ταύτιση και την επικοινωνιακή σύγκλιση. Ο Δίκαιος μετέφρασε στην ελληνοκυπριακή διάλεκτο και σκηνοθέτησε τα ξένα θεατρικά κείμενα: *Vincent River* του Philip Ridley (2012), *The Lover* του Harold Pinter (2014), *This is our youth* του Kenneth Lonergan (2015), *Night of the Assassins* του José Triana (2017). Επιπρόσθετα, σκηνοθέτησε δύο θεατρικά έργα του Κύπριου θεατρικού συγγραφέα Αντώνη Γεωργίου, γραμμένα στη διάλεκτο: *La belote* (2014) και *Ο θείος Γιάννης* (2019), όπως και τρία έργα, όπου η διάλεκτος χρησιμοποιείται σε συνδυασμό με την κοινή ελληνική ή άλλες γλώσσες (γαλλικά, αγγλικά, ισπανικά και τουρκοκυπριακή διάλεκτος): *Ο Καραγκιόζης εκτός* (2011), *Μπαμ!* (2015) του Γιώργου Νεοφύτου, και ένα δικό του έργο, *Νυχταλούδα* (2016).

Στις περιπτώσεις της νέας γενιάς σκηνοθετιδων/τών που χρησιμοποιούν τη διάλεκτο ως γλώσσα παράστασης ανήκει και η Εβίτα Ιωάννου, η οποία μετέφρασε στην ελληνοκυπριακή διάλεκτο και σκηνοθέτησε δύο έργα ξένης δραματουργίας. Τον μονόλογο *Dark Vanilla Jungle* του Philip Ridley (2017), καθώς και την *Κραυγή* του Tennessee Williams (2018). Επίσης, ο Γιώργος Κυριάκου σκηνοθέτησε την παράσταση *Ο δάσκαλός μας εν τρωλ* (*Our teacher's a Troll*) του Dennis Kelly (2018), σε μετάφραση και διασκευή του ιδίου και της Νιόβης Χαραλάμπους.

Καταγράφονται, επίσης, κάποιες απόπειρες του Θεάτρου Σκάλα σε δύο έργα της ξένης δραματουργίας το 2019: το έργο της Αγγλίδας δραματουργού Debbie Issit, *Η γυναίκα που μαγείρεψε τον άνδρα της*, σε σκηνοθεσία Νίκου Νικολαΐδη και μετάφραση στην ελληνοκυπριακή του Χρήστου Γρηγοριάδη, και οι *Ηλίθιοι* του Neil Simon, σε μετάφραση Μιχάλη Τερλικκά και σκηνοθεσία Ανδρέα Μελέκη.

Η ομάδα *Enact theatre* ξεκίνησε την πορεία της στο κυπριακό θέατρο με παραστάσεις «θεάτρου της επινόησης» στην ελληνοκυπριακή διάλεκτο. Όπως δηλώνουν τα μέλη της ομάδας, Έλενα Καλλινίκου και Μαρίνα Μακρή (προσωπική συνέντευξη, 30 Απριλίου, 2017), αρνούμενες την ταύτιση με ξένες παραδόσεις, ψάχνουν μια καινούρια γλώσσα επικοινωνίας που να τις εκφράζει και να συνδέεται με την ιδιαίτερη κυπριακή ιδιοσυγκρασία τους. Μέσω της ελληνοκυπριακής διαλέκτου, εστιάζουν στην εντόπια πραγματικότητα και στη δημιουργία ενός σύγχρονου κυπριακού έργου που ανταποκρίνεται και συνδιαλέγεται με τη σύγχρονη παγκόσμια δραματουργία, έτσι ώστε να καθίσταται δυνατή η παρουσία του σε φεστιβάλ και σκηνές του εξωτερικού. Παρατηρούμε ότι η ομάδα *Enact theatre* χρησιμοποιεί τη διάλεκτο ως μέσο αντίστασης στις ισοπεδωτικές τάσεις της παγκοσμιοποίησης. Σύμφωνα με τον Πατσαλίδη (2018, σ. 340), «όσο πιο πολύ ανεβάζει ρυθμούς η νεοφιλελεύθερη παγκοσμιοποίηση, άλλο τόσο θα ενισχύεται και η αίσθηση του τόπου ως σημείου αντίστασης στις ισοπεδωτικές τάσεις της εποχής [...]».

Όπως δηλώνουν τα μέλη της ομάδας *Enact theatre*, αισθάνονται την ανάγκη να μελετήσουν τη λειτουργία της χρήσης της διαλέκτου στη σύγχρονη θεατρική σκηνή:

Μια διάλεκτος που ταυτίζεται με τα κυπριώτικα σκετς και τη σάτιρα αποτέλεσε για μας πρόκληση στο πώς μπορεί να εφαρμοστεί σε μια σύγχρονη δραματουργία. Πέραν τούτου, το χιούμορ που προκύπτει πολλές φορές από τη χρήση της κυπριακής διαλέκτου ήταν ένα στοιχείο που, επίσης, θέλαμε να κρατήσουμε. Τέλος, το στοιχείο της αυτοαναγνώρισης, δηλαδή της δυνατότητας του να ταυτιστεί με τους χαρακτήρες στη σκηνή, μέσω της κυπριακής διαλέκτου πολλαπλασιάζεται.

(*Enact theatre*, προσωπική συνέντευξη, 30 Απριλίου, 2017)

Ενδιαφέρουσα περίπτωση, επίσης, αποτελεί η παράσταση *Αφηγήσεις Γυναικών* της Νίκης Μαραγκού, σε σκηνοθεσία Αιμίλιου Χαραλαμπίδη (2016). Πρόκειται για 18 αφηγήσεις πραγματικών γυναικών της Κύπρου, Ελληνοκυπρίων και Τουρκοκυπρίων, οι οποίες αφηγούνται στην ελληνοκυπριακή διάλεκτο τις εμπειρίες τους, διατρέχοντας το ιστορικό και ηθογραφικό παρελθόν της Κύπρου, από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα μέχρι και το άνοιγμα των οδοφραγμάτων το 2003, στο σαλόνι ενός αρχοντικού στην παλιά γειτονιά των Αγίων Ομολογητών στη Λευκωσία, όπου έλαβε χώρα η παράσταση και υπό το φυσικό φως της μέρας (απογευματινή παράσταση).

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι στην ελληνοκυπριακή δεν μεταφράστηκαν μόνο έργα ξένου ρεπερτορίου αλλά και ελληνικού. Ενδεικτικά αναφέρονται τρεις κωμωδίες των Παπαθανασίου-Ρέππα: *Φούστα Μπλουζά· Συμπέθεροι απ' τα Τίρανα* και *Βάφ'τα μαύρα*.

Συνοψίζοντας, μπορούμε να πούμε ότι τα τελευταία χρόνια, μεταφράζονται έργα στην ελληνοκυπριακή διάλεκτο από την αγγλική, αμερικανική και ρωσική δραματουργία, παρουσιάζονται στη διάλεκτο παραστάσεις που ανήκουν στο είδος του «θεάτρου της επινόησης», και, παράλληλα, επιδεικνύεται προτίμηση στο σύγχρονο κυπριακό έργο. Επιπρόσθετα, παρατηρείται ότι σε κάποιες από τις παραστάσεις χρησιμοποιείται εξολοκλήρου η διάλεκτος, ενώ σε άλλες εμφανίζεται σε συνδυασμό με την κοινή νεοελληνική. Σε ελάχιστες περιπτώσεις αυτή ακούγεται σε συνδυασμό με άλλες γλώσσες, όπως τα αγγλικά, τούρκικα, ισπανικά. Αξίζει να σταθεί κανείς στο γεγονός ότι στην πλειονότητά τους, οι παραστάσεις που χρησιμοποίησαν τη διάλεκτο ανέβηκαν από σκηνοθέτες της νέας γενιάς με σπουδές κυρίως στην Αγγλία: ενδεικτικά αναφέρονται οι Πάρις Ερωτοκρίτου, Ευριπίδης Δίκαιος, Εβίτα Ιωάννου· γεγονός που μας επιτρέπει να συμπεράνουμε ότι οι εν λόγω σκηνοθέτες, κατά την επαφή τους με το βρετανικό θέατρο, όπου κάποιες από τις διαλέκτους έχουν απενεχοποιηθεί και χρησιμοποιούνται στη σκηνή, φαίνεται να μετέφεραν στις αποσκευές τους τα βιώματα αυτά, που πιθανώς επηρέασαν και τη δική τους δουλειά. Στοιχείο που επιβεβαιώνεται και από τις προσωπικές συνεντεύξεις των προαναφερθέντων σκηνοθετών που παραχωρήθηκαν στη γράφουσα (Δίκαιος, 2017, 1 Απριλίου & 2019, 30 Ιανουαρίου· Ερωτοκρίτου, 2017, 5 Μαρτίου· Ιωάννου, 2019, 29 Ιανουαρίου): ερωτηθέντες για το πώς προέκυψε η χρήση της διαλέκτου στις παραστάσεις τους, μεταξύ άλλων ανέφεραν ότι στο εξωτερικό η χρήση της διαλέκτου στη σκηνή είναι κάτι που συνηθίζεται και λειτουργεί αποτελεσματικά.

Το ερώτημα που αναφύεται και αποτελεί την αιτία διεξαγωγής της παρούσας έρευνας αφορά στους λόγους που οδηγούν έναν σκηνοθέτη στη χρήση της διαλέκτου ως γλώσσα της παράστασης. Η θέση της διαλέκτου στο θέατρο είναι ένα πολυσυζητημένο ζήτημα παγκοσμίως. Από τις συνεντεύξεις που διενεργήθηκαν, διαφάνηκε ότι η διάλεκτος λειτουργεί σε όλα τα επίπεδα της θεατρικής διαδικασίας, και κυρίως στο σχήμα «σκηνοθέτης-ηθοποιός-θεατής». Καταρχάς, η διάλεκτος απελευθερώνει τους ίδιους τους ηθοποιούς, αφού καλούνται να

μιλήσουν στη μητρική τους γλώσσα, με αποτέλεσμα η όλη διαδικασία τους είναι οικεία και πιο βιωματική.

Από τη σκοπιά του Κύπριου θεατή, η διάλεκτος, στις πλείστες περιπτώσεις, δημιουργεί την απαιτούμενη οικειότητα ανάμεσα στην αφήγηση και σε αυτόν, ώστε αυτό που βλέπει να τον αφορά άμεσα. Σύμφωνα με την Doyle (2000, σ.168),

η διάλεκτος είναι ένα εργαλείο σύνδεσης. Η δυνατότητα της διαλέκτου να δημιουργεί τέτοιες συνδέσεις από μόνη της την καθιστά ένα ισχυρό εργαλείο για τη μεταποικιακή γραφή, ειδικά στον χώρο του θεάτρου, με την οποία ο συγγραφέας μπορεί να δημιουργήσει οικειότητα με το τοπικό ακροατήριο. Ντόπιος ηθοποιός και ντόπιο ακροατήριο μπορούν να σχηματίσουν μια ακουστική γέφυρα, η οποία γίνεται εμφανής αν παρατηρήσει κανείς πώς προσλαμβάνει το κοινό τα αστεία που περιέχονται στην παράσταση. [...] Η διάλεκτος δημιουργεί στην παράσταση τη δυναμική που χρειάζεται, ώστε να αισθάνεται ο θεατής ότι είναι βγαλμένη από το δικό του περιβάλλον.

Ως προς τον σκηνοθέτη, η γλώσσα λειτουργεί ως εργαλείο με το οποίο μπορεί να πειραματιστεί. Για τον Ευριπίδη Δίκαιο, που χρησιμοποιεί συστηματικά την ελληνοκυπριακή διάλεκτο στις παραστάσεις του, η κάθε παράσταση αποτελεί μια νέα διερεύνηση διαφορετικών λειτουργιών της γλώσσας, που εξυπηρετεί έναν συγκεκριμένο σκοπό.

Η χρήση της ελληνοκυπριακής διαλέκτου συνδέεται άμεσα με την εθνική και πολιτισμική ταυτότητα. Ο τρόπος προσέγγισης της διαλέκτου στο θέατρο από τους Κύπριους σκηνοθέτες/τιδες έχει φέρει στην επιφάνεια το γλωσσικό ζήτημα που υφίσταται στην Κύπρο, το οποίο σχετίζεται με το δίπολο ελληνοκυπριακή διάλεκτος και κοινή νεοελληνική (Παπαδήμα & Κουρδής, 2013· Γεωργίου, 2017). Συνεπώς, η χρήση της διαλέκτου στο θέατρο αποτελεί από πλευράς σκηνοθετών μια πολιτική δήλωση. Η χρήση της και μόνο δηλώνει μια ιδεολογική προσέγγιση του ζητήματος της ταυτότητας. Σύμφωνα με τον Ατταλίδη (1993), η ιδεολογία του Απελευθερωτικού Αγώνα της ΕΟΚΑ 1955-1959, όπως διαμορφώθηκε, είχε καθαρά εθνικό προσανατολισμό και δεν παρουσίαζε καθόλου φιλελεύθερα ούτε σοσιαλιστικά στοιχεία κριτικής της υπάρχουσας κοινωνίας ή ένα όραμα της μεταπελευθερωτικής κοινωνίας. Τα ιδεώδη του ήταν τα ιδεώδη του έθνους και όχι οι ιδέες περί ελευθερίας όπως διατυπώνονται από τους εκφραστές του διαφωτισμού, που επισημαίνουν την αξία του ατόμου και τον πολιτικό φιλελευθερισμό ή οι σοσιαλιστικές ιδέες, που τονίζουν την αξία της κοινωνικής ισότητας. Αυτή ακριβώς η μορφή της ιδεολογίας είναι που θα αποπροσανατολίσει την κυπριακή κοινωνία και θα οδηγήσει στη δημιουργία μιας διπολικής πολιτισμικής ταυτότητας του τόπου σε σχέση με την Ελλάδα, στοιχείο που απασχολεί την κυπριακή κοινωνία μέχρι σήμερα. Συνεπώς, την περίοδο μετά την Ανεξαρτησία, η κοινωνία του νησιού αισθάνεται την ανάγκη να αυτοπροσδιοριστεί πολιτισμικά. «Οι Ελληνοκύπριοι κινούνται ανάμεσα σε δύο πόλους σχετικά με την πολιτισμική τους ταυτότητα» (Papadakis, 1998, σ. 153).

Οι Παπαδήμα και Κουρδής (2013, σ. 1298) υποστηρίζουν ότι η χρήση της ελληνοκυπριακής διαλέκτου μπορεί να χαρακτηριστεί «ως αντίσταση στην κανονιστική πίεση της στάνταρ ελληνικής, καθώς ενδυναμώνει την εθνοτική ταυτότητα, έστω και μέσα από τον παραμορφωτικό φακό της ιδεολογίας». Ο γλωσσολόγος Γιώργος Γεωργίου (2017) επισημαίνει ότι η κυπριακή χρησιμοποιείται σε πολλές περιπτώσεις και ως στρατηγική που σχετίζεται άρρηκτα με επικοινωνιακές συνθήκες. Η επιλογή των λέξεων εκφράζει μια ιδεολογική τοποθέτηση,

ιδεολογική με την έννοια του τρόπου κατανόησης του κόσμου. Ας θυμηθούμε τον Bakhtin (1981, σ. 429), που αναφέρει ότι «κάθε λέξη προδίδει την ιδεολογία του ομιλητή» και «κάθε εκφώνημα είναι ιδεολόγημα», καθώς και τον Friedrich (1989, σ. 301) που υποστηρίζει ότι «[...] η ιδεολογία είναι ένα σύστημα, ή τουλάχιστον ένα αμάλγαμα ιδεών, στρατηγικών, τακτικών, και πρακτικών συμβόλων για την προώθηση, διατήρηση ή αλλαγή μιας πολιτισμικής τάξης· με άλλα λόγια είναι πολιτικές ιδέες εν πράξει». Το φαινόμενο της εναλλαγής κωδίκων θα πρέπει, κατά τους Meeuwis & Blommaert (1998), να αντιμετωπιστεί από τη σκοπιά του ενός κώδικα, επιτρέποντας την καλύτερη κατανόηση των υφερόντων μηχανισμών που καθιστούν την ίδια την εναλλαγή ξεχωριστό σύστημα. Σύμφωνα με αυτή τη θεώρηση, η εναλλαγή κωδίκων (κοινής νεοελληνικής και ελληνοκυπριακής διαλέκτου) δεν αντιμετωπίζεται ως το αποτέλεσμα της ανάμιξης, αλλά ως ένας κώδικας από μόνος του. Η ίδια η εναλλαγή δηλαδή φαίνεται να εξυπηρετεί συγκεκριμένες λειτουργίες (Γεωργίου, 2017). Ο Bhabha (1990) αντιμετωπίζει τη διαφορά, την αμφισημία και την υβριδική κατάσταση ως ισχυρά μέσα για την καταπολέμηση των κυρίαρχων λόγων και δομών. Οι υβριδικότητες παρατηρούνται εκεί που τέμνονται οι εθνικές αφηγήσεις και οι αυτοπροσδιορισμοί.

Το ενδιαφέρον για τις «ταυτότητες», κατά τον Τζιόβα (2011), είναι ότι αποτελούν απότοκο της γενικότερης μετατόπισης που παρατηρείται τις τελευταίες δεκαετίες από το είναι στο γίνεσθαι, από τις μονολιθικές βεβαιότητες στις μυθοπλαστικές επινοήσεις, από τη μοναδικότητα στην ποικιλότητα και από το οντολογικό στο φαντασιακό. Η ταυτότητα συνιστά διαδικασία, πράξη και παράσταση. Η λογική της ταυτότητας παλαιότερα προϋπέθετε την αναζήτηση κάποιου «αληθινού ή αυθεντικού εαυτού». Τώρα ορίζουμε την ταυτότητα ως διαδικασία ταύτισης και όχι ως πορεία ανακάλυψης ή αφύπνισης. Το ότι η ταυτότητα δεν κρίνεται πια με όρους αλήθειας ή αυθεντικότητας προκύπτει και από το γεγονός ότι ενώ όλοι οι αντιαποικιακοί αγώνες στο παρελθόν στηρίχτηκαν σε μια τέτοια αντίληψη της πολιτισμικής ταυτότητας, τώρα η έμφαση στη διασπορά προώθησε την υβριδικότητα της ταυτότητας.

Κατά την Doyle (2000, σ. 170), «η χρήση της διαλέκτου επιτρέπει να διαφανεί η ταλάντευση σχετικά με την πολιτιστική συνείδηση των καλλιτεχνών, αλλά ταυτόχρονα και η ανάγκη συμβιβασμού των δύο διαφορετικών πόλων της ταυτότητας».

Λαμβάνοντας υπόψη τόσο τις κριτικές που γράφτηκαν για τις παραστάσεις, όσο και τη συζήτηση που προκλήθηκε στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης με αφορμή το ανέβασμά τους, συμπεραίνουμε ότι η χρήση της διαλέκτου στο θέατρο προκαλεί ποικίλες αντιδράσεις ως προς την πρόσληψη των παραστάσεων τόσο ανάμεσα στο κοινό και τους κριτικούς, όσο και στους ίδιους τους καλλιτέχνες. Από τη μια, υπάρχουν οι υπέρμαχοι της διαλέκτου, οι οποίοι υποστηρίζουν τη χρήση της στο θέατρο για τους προαναφερθέντες λόγους και, από την άλλη, αυτοί που θεωρούν ότι μοναδική γλώσσα της παράστασης πρέπει να είναι η κοινή νεοελληνική. Η Μολέσκη<sup>1</sup> (2016), αναφερόμενη στην τάση να χρησιμοποιείται ολοένα και περισσότερο η διάλεκτος ως γλώσσα της παράστασης, κάνει λόγο για «νέο τζύμμαν» όπως το ονομάζει, για «έξαρση εντοπιότητας» του κυπριακού θεάτρου και μια «διαπίστωση της ανάγκης της κυπριακής κοινωνίας να χρησιμοποιήσει το θέατρο ως μέσο συλλογικής αυτογνωσίας». Ο Χριστοδούλου σε δημοσίευσή του, όπου επιχειρεί μια συνόψιση της θεατρικής παραγωγής του 2016, επισημαίνει ότι ήταν μία χρονιά αυτογνωσίας για το κυπριακό θέατρο. Μία χρονιά

1 Η Νόνα Μολέσκη γράφει θεατρική κριτική στην κυπριακή εφημερίδα *Ο Φιλελεύθερος*.

κατά την οποία παρουσιάστηκαν, ίσως, οι περισσότερες από κάθε άλλη φορά παραστάσεις με κυπριακό χαρακτήρα και καταλήγει στο ότι «αναμφίβολα, το κυπριακό θέατρο έχει διέλθει σε μία εποχή όπου πρωταγωνιστούν από τη μία οι ελεύθερες σκηνές, με την ανάγκη του κοινού για προσαρμογή στην κυπριακή πραγματικότητα να είναι πλέον επιτακτική και από την άλλη οι νέοι Κύπριοι σκηνοθέτες αφήνουν το δικό τους στίγμα» (Χριστοδούλου, 2016).

Συμπερασματικά, θα λέγαμε ότι, ενδεχομένως, να απαιτείται μεγαλύτερη χρονική απόσταση από την εμφάνιση του φαινομένου της χρήσης της διαλέκτου στο θέατρο, το οποίο παρατηρείται εδώ και μία περίπου δεκαπενταετία και μάλιστα τα τελευταία χρόνια καταγράφει ανοδική πορεία, ώστε να είμαστε σε θέση να εξάγουμε πιο ασφαλή συμπεράσματα σχετικά με τους λόγους εμφάνισής του. Εν πάση περιπτώσει, όμως, αυτό που, ίσως, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε, με τα παρόντα δεδομένα, είναι ότι ο 21<sup>ος</sup> αιώνας των τεράστιων τεχνολογικών αλλαγών και των συνεχών μεταναστευτικών κυμάτων δημιουργεί στο θέατρο την ανάγκη να ενισχύσει τη διάλεκτο, δίνοντάς του με τον τρόπο αυτό την ευκαιρία να αποδείξει την πολλαπλότητα του χαρακτήρα του. Η γλώσσα είναι από τα βασικά εργαλεία του θεάτρου, γεγονός που ενισχύεται με τη χρήση μιας διαλέκτου. Η χρήση της ελληνοκυπριακής διαλέκτου στο θέατρο, από τις αρχές του 21<sup>ου</sup> αιώνα και εφεξής, θα μπορούσε να αποτελεί πράξη αντίστασης στο πλαίσιο της παγκοσμιοποίησης, ένα μέσο με το οποίο οι καλλιτέχνες αντιμετωπίζουν τις πραγματικότητες του κόσμου. Το θέατρο σήμερα «καλείται να σκέφτεται παγκόσμια και να δρα τοπικά» (Πατσαλίδης, 2018, σ. 344).

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Bakhtin, M. (1981) [1937-1938]. Στο M. Holquist (Επιμ.), *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*. C. Emerson & M. Holquist (Μετ.). Austin: University of Texas Press.
- Bhabha, H. (1990). Dissemination: time, narrative, and the margins of the modern nation. Στο H. Bhabha (Επιμ.). *Nation and Narration* (σσ. 291-322). London: Routledge.
- Doyle, M.E. (2000). A Gesture to Indicate a Presence: Translation, Dialect and Field Day Theatre Company's Quest for an Irish Identity. Στο S. Simon, P. St-Pierre (Επιμ.), *Changing the Terms, Translating in the Postcolonial Era* (σσ.167-186). Ottawa: University of Ottawa Press.
- Friedrich, P. (1989). Language, Ideology and Political Economy. *American Anthropologist*, 91, 295-312. Ανακτήθηκε από <http://dx.doi.org/10.1525/aa.1989.91.2.02a00010>
- Meeuwis, M. & Blommaert, J. (1998). A monolectal view of code-switching: Layered code-switching among Zairians in Belgium. Στο P. Auer (Επιμ.), *Code-switching in conversation: Language, interaction and identity* (σσ. 76-98). London and New York: Routledge.
- Papadakis, Y. (1998). Greek Cypriot narratives of history and collective identity: Nationalism as a contested process. *American Ethnologist*, 25(2), 149-165. Ανακτήθηκε από <https://psycnet.apa.org/doi/10.1525/ae.1998.25.2.149>
- Ατταλίδης, Μ. (1993). Παράγοντες που διαμόρφωσαν την κυπριακή κοινωνία μετά την ανεξαρτησία. Στο Γ.Κ. Ιωαννίδης (Επιμ.), *Κυπριακή ζωή και κοινωνία (Λίγο πριν από την ανεξαρτησία και μέχρι το 1984)* (σσ. 215-235). Λευκωσία: Εκδόσεις Δήμου Λευκωσίας.
- Παπαδήμα, Α., & Κουρδής, Ε. (2013). Υποτιτλίζοντας κείμενα μαζικής κουλτούρας σε κυπριακή

διάλεκτο. Στο Γ. Κοντόζογλου κ.ά. (Επιμ.), *Πρακτικά του 11ου Διεθνούς Συνεδρίου ελληνικής γλωσσολογίας, 26-29 Σεπτεμβρίου 2013* (σσ. 1289-1300), Ρόδος.

Πατσαλίδης, Σ. (2018). Το σύγχρονο θέατρο σε μια νέα Ευρώπη. Στο Α. Αλτουβά & Κ. Διαμαντάκου (Επιμ.), *Θέατρο και Δημοκρατία. Πρακτικά Ε΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, (5-8.11.2014), τ. Β΄ (σσ. 331-344). Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ.

Τζιόβας, Δ. (2011, Νοέμβριος 6). Η ανάδυση των ταυτοτήτων. *Το Βήμα*. Ανακτήθηκε από <https://www.tovima.gr/2011/11/06/opinions/i-anadysi-twn-taytotitwn/>

Χριστοδούλου, Μ. (2016). Ένας χρόνος κυπριακό θέατρο. *Time Out*, 28/12/16. Ανακτήθηκε από <https://www.checkincyprus.com/article/21690/enas-hronos-kypriako-theatro>

### **Διαδικτυακές πηγές**

Μολέσκη, Ν. (2016, Ιούλιος 10). Το νέο ... τζύμμα. *Ο Φιλελεύθερος*. Ανακτήθηκε από <https://philenews16.rssing.com/chan-5866034/article10593.html>

Γεωργίου, Γ. Β. (2017, Νοέμβριος 25). Οι σύγχρονοι επικοινωνιακοί ρόλοι της Κυπριακής Διαλέκτου (2). *Ο Φιλελεύθερος*. Ανακτήθηκε από <https://www.philenews.com/politismos/kritikes/article/455487>

Χριστίνα Παλαιολόγου, Βασιλική Χρυσοβιτσάνου

### Η ΙΔΙΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ: ΑΠΟ ΤΗ ΧΡΗΣΗ ΣΤΗΝ ΚΑΤΑΧΡΗΣΗ ΣΥΜΒΟΛΩΝ, ΘΕΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΩΝ

Το θέατρο του Romeo Castellucci και της ομάδας *Societas Raffaello Sanzio* διακρίνεται για τον εικονοκλαστικό του χαρακτήρα, ως συνέπεια της επίδρασης της ιταλικής *avant-garde* των δεκαετιών 1960 και 1970, η οποία, μετά το κίνημα του Ιταλικού Φουτουρισμού (1909-1920), επιχειρεί να καταδικάσει την αισθητική της αστικής τάξης, φέρνοντας στο προσκήνιο σύγχρονες ανησυχίες και εικαστικά μέσα. Χαρακτηριστικός είναι ο ρόλος που διαδραματίζει η *Arte povera*, τη δεκαετία του 1960, η οποία, καταδικάζοντας την ξέφρενη ανάπτυξη της βιομηχανίας και τον καταναλωτικό πολιτισμό, φέρνει στο προσκήνιο το ασήμαντο, φτηνό, καθημερινό αντικείμενο, χρηστικό ή μεταχρηστικό, και το αποθεώνει. Η εικονοκλασία για την ομάδα *Societas Raffaello Sanzio*, όπως σημειώνει η Παπαλεξίου (2009, σ. 26) «δεν σημαίνει θέατρο ανεικονικό, αλλά αναπαράσταση της εικόνας με άλλον τρόπο». Η εικόνα, για τον Castellucci, είναι ένα εργαλείο, ένα μέσο, που προσφέρει στον θεατή νέες δυνατότητες ανάγνωσης, αλλά και νέες εμπειρίες. Θα πρέπει να ληφθεί υπόψη ότι τα μέλη της ομάδας (Romeo και Claudia Castellucci, Chiara και Paolo Guidi) προέρχονται από τον χώρο των εικαστικών τεχνών. Το ενδιαφέρον τους για τις εικαστικές τέχνες προδίδεται και από την επιλογή του ονόματος που παραπέμπει στον Raffaello Sanzio (Castellucci, C., 2001). Στο θέατρο, η ομάδα, αξιοποιώντας τα εργαλεία της εποχής, επιχειρεί την απομυθοποίηση των θεατρικών συμβάσεων. Απομακρύνεται από το κείμενο, την παραδοσιακή ερμηνεία, από κάθε σκηνοθετική παράδοση, επιχειρώντας, μέσω αυτοσχεδιασμών, happenings και performances, να προσεγγίσει με διαφορετικό τρόπο το κοινό (Castellucci, Guidi & Castellucci, 2001· Παπαλεξίου, 2009), ακολουθώντας τον δρόμο που άνοιξαν οι Carmelo Bene (1937-2002) και Carlo Quartucci (1938-2019). Το θέατρο της *Societas Raffaello Sanzio* θα μπορούσε να ταυτιστεί με τις αναζητήσεις ενός καλλιτέχνη, ενός δημιουργού εικόνων. Στην προκειμένη περίπτωση, η ομάδα οικειοποιείται έργα τέχνης του παρελθόντος ή του παρόντος, τα οποία συνδιαλέγονται με τη δράση, τους ήχους, τη μουσική και το φως. Με τον τρόπο αυτόν, μέσω δυναμικών εικόνων που προβάλλονται στο βάθος της σκηνης ή απομονώνονται σε κάποιο σημείο της, οι συντελεστές προβαίνουν σε δραματουργικές προτάσεις, οι οποίες άλλοτε δημιουργούν την εντύπωση ότι περιστρέφονται γύρω από ένα θέμα, ενώ άλλοτε φαίνονται εντελώς ξένες προς αυτό. Ήχοι και μουσική συνδιαλέγονται ή συγκρούονται με τις εικόνες: απεικονίζουν, υπογραμμίζουν, αποκρύπτουν ή δημιουργούν ακόμη την εντύπωση ότι αγνοούν τον σκηνικό χώρο. Το θέατρο αντιμετωπίζεται ως ένας μοναδικός χώρος για να (επ)ανακαλύψει κανείς τον κόσμο και τη ζωή. Στόχος είναι η δημιουργία ενός ολικού έργου. Για να επιτευχθεί αυτό, ο Castellucci καταφεύγει σε γνωστές εικαστικές δημιουργίες, τις οποίες όμως δεν παραθέτει απλώς για να εμπλουτίσει την παράσταση, αλλά επεμβαίνει σε αυτές προβαίνοντας σε μια αναδημιουργία. Η αναδημιουργία προϋποθέτει τη συστηματική καταστροφή του αρχέτυπου είτε πρόκειται για εικόνα είτε για κείμενο. Το

Θεμελιώδες στο θέατρο είναι, κατά τον σκηνοθέτη, η πρόκληση της συγκίνησης και του συναίσθηματος (Giannachi & Kaye, 2002). Ως εκ τούτου, τα μέλη της ομάδας, αναζητώντας νέους τρόπους που θα τους οδηγήσουν στη δημιουργία, απομακρύνονται από το έργο, την εποχή που αυτό παράχθηκε, την πρόθεση του δημιουργού, τον σκοπό που επιτελούσε, τα μέσα ή τα υλικά της εποχής ή από μεταγενέστερες ερμηνείες, και, ελεύθερα, χωρίς περιορισμούς, προβαίνουν στην ανασηματοδότησή του. Αυτός ήταν, άλλωστε, και ο στόχος των καλλιτεχνών, οι οποίοι, από τη δεκαετία του 1970, ιδιοποιούνται θέματα, σύμβολα, μοτίβα, στυλιστικά χαρακτηριστικά, χρησιμοποιούν την ιστορία της τέχνης και μεταφέρουν εικόνες, μέσα από το βλέμμα του μεταμοντέρνου (Jameson, 1991). Εξάλλου, η αποσύνδεση των καλλιτεχνών από τις συμβάσεις του παρελθόντος, διαχρονικά, σηματοδοτεί τη δημιουργία νέων καλλιτεχνικών αναζητήσεων. Οι καλλιτέχνες της Appropriation Art (Welchman, 2001· Evans, 2009) ακολουθούν, κατά κάποιον τρόπο, τις ερευνητικές μεθόδους των ιστορικών. Οι τελευταίοι, προκειμένου να μελετήσουν ένα έργο τέχνης, προβαίνουν συχνά στην αποδόμησή του. Με τον ίδιο τρόπο και οι καλλιτέχνες, διαβάζοντας εκλεκτικά ένα έργο τέχνης, αντλούν τεχνικές, εικαστικούς τύπους και στυλιστικά χαρακτηριστικά. Στο θέατρο, συχνά, η *Societas* οικειοποιείται εικαστικά πρότυπα και δημιουργεί μια μεταμοντέρνα εκδοχή, αποδομώντας και ανασυνθέτοντας επιλεκτικά στοιχεία έργων του παρελθόντος ή του παρόντος. Ως εκ τούτου, τα έργα τέχνης παρουσιάζονται αποκομμένα από το ιστορικό και πολιτισμικό τους πλαίσιο, μακριά από κάθε ανάγνωση και ερμηνεία που τα συνοδεύει έως σήμερα, προκειμένου να ιδωθούν μέσα από τη ματιά του σύγχρονου ανθρώπου. Εξάλλου, η εικόνα, κατά τον Castellucci, εξ ορισμού, δεν απηχεί την πραγματικότητα. Για αυτόν ακριβώς τον λόγο, όπως σημειώνει, οι άνθρωποι αγαπούν τις εικόνες (Castellucci & Gaeta, 2012).

Οι συχνές αναφορές σε εικαστικά έργα πραγματοποιούνται με ποικίλους τρόπους. Σε παραστάσεις όπως: *Santa Sofia. Teatro Khmer* [Αγία Σοφία. Θέατρο Χμερ] (1986), *Hey Girl!* (2007), *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* [Περί της έννοιας του προσώπου του Υιού του Θεού] (2010), *Uso umano di essere umani* [Ανθρώπινη χρήση των ανθρωπίνων όντων] (2014), *Democracy in America* [Δημοκρατία στην Αμερική] (2017), το βάθος της σκηνής ή μέρος της καταλαμβάνουν εικαστικά έργα, τα οποία δεν παρουσιάζονται αυτούσια, αλλά παραλλάσσονται, μεταμορφώνονται, μετασχηματίζονται. Κάποιες φορές, ο σκηνοθέτης παραλείπει στοιχεία του πίνακα, ενώ άλλες φορές επεμβαίνει στην εικόνα με διάφορους τρόπους. Στη παράσταση *Santa Sofia. Teatro Khmer*, η οποία αποτελεί ένα εικονοκλαστικό μανιφέστο, κηρύσσεται ιερός πόλεμος κατά των πλαστών εικόνων που κυριαρχούν στον σύγχρονο οπτικοποιημένο πολιτισμό και αναπαράγονται από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης. Στο βάθος της σκηνής κυρίαρχη είναι η εικόνα του Ιησού. Πρόκειται για μια ζωγραφική αναπαράσταση του προσώπου του Χριστού, που σύμφωνα με την Ορθόδοξη Εκκλησία, αποτυπώθηκε με θαυματουργό τρόπο στο Άγιον Μανδήλιον (Αχειροποίητος εικόνα). Στην παράσταση *Hey Girl!*, ο Castellucci ερευνά το γυναικείο σώμα και την ιστορική του γενεαλογία. Στο βάθος της σκηνής προβάλλεται το έργο του Jan van Eyck, *Πορτραίτο ανδρός (Αυτοπροσωπογραφία;)* (1433), το οποίο όμως παρουσιάζεται ανάποδα. Μια σκηνή ιδιωτικού μαρτυρίου εκτυλίσσεται μπροστά στην εικόνα του Χριστού, στην παράσταση *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*. Ο πίνακας, στο βάθος της σκηνής, είναι *Ο Σωτήρας του Κόσμου [Salvator mundi]* (1475) του Antonello da Messina. Ο Castellucci προβάλλει το πρόσωπο του Ιησού σε μεγάλες διαστάσεις, ενώ παραλείπει τα χέρια που ευλογούν (Castellucci & Gaeta, 2012). Με την παρέμβαση αυτή, ο συμβολισμός της εικόνας



αναιρείται. Η εικόνα μεταμορφώνεται συνεχώς, τόσο από τις εικονοκλαστικές ενέργειες μιας ομάδας παιδιών που βάλλουν εναντίον της, πετώντας χειροβομβίδες, όσο και από τον υπέργηρο άνδρα που τη σχίζει και τη λερώνει. Μουτζουρώνεται, για να ανασυντεθεί εκ νέου, μέσω της ψηφιακής τεχνολογίας, ενώ προβάλλεται η φράση «Εσύ (δεν) είσαι ο ποιμένας μου». Σύμφωνα με τον Kelleher, ο Castellucci καλεί τον θεατή να αναστήσει τη χαμένη (ή φανταστική) εικόνα, παραπέμποντας στον Φιλόστρατο τον Λήμνιο. Ο θεατής δεν πρέπει να αρκείται σε αυτό που βλέπει, αλλά, γνωρίζοντας τα γεγονότα εις βάθος, θα πρέπει να προσεγγίζει την εικόνα με τον δικό του τρόπο (Kelleher, 2015). Με την είσοδο των θεατών στην performance *Uso umano di essere umani* αποκαλύπτεται μία αναπαραγωγή της τοιχογραφίας του Giotto *Resurrezione di Lazzaro* [*Η Ανάσταση του Λαζάρου*] (1303-1305). Μια μαύρη κάθετη γραμμή χωρίζει τον πίνακα σε δύο μέρη, ενώ δύο ηθοποιοί αναπαριστούν επί σκηνής τον Χριστό και τον Λάζαρο. Στην παράσταση *Democracy in America*, το βάθος της σκηνής καταλαμβάνουν εικαστικά έργα που παραπέμπουν σε πίνακες του Mark Rothko, αλλά και ανάγλυφα που παραπέμπουν στην κλασική αρχαιότητα.

Σε πολλές παραστάσεις εντοπίζεται πλήθος στοιχείων που παραπέμπουν σε γνωστά έργα τέχνης, τόσο της αρχαιότητας όσο και της νεότερης και της σύγχρονης τέχνης. Συχνά, στοιχεία, σύμβολα ή μοτίβα παρουσιάζονται διάσπαρτα, αποκομμένα από τα έργα στα οποία ανήκαν. Ο σκηνοθέτης δανείζεται, επιλεκτικά, μορφές ή στοιχεία που μπορεί να αφορούν σε μια ιδέα, έκφραση, στάση, κίνηση ή χειρονομία και τα μετουσιώνει. Το νέο έργο καλεί τον θεατή σε μια διαδικασία περιήγησης, μύησης και ανακάλυψης στον χώρο και τον χρόνο. Η ανακάλυψη στοιχείων έγκειται στο μάτι, την εμπειρία, τη γνώση του θεατή, αλλά και του μελετητή. Άλλες φορές, τα στοιχεία αυτά είναι διακριτά, ενώ άλλοτε είναι δυσδιάκριτα επειδή ο καλλιτέχνης, μέσω της οικειοποίησης, προβαίνει σε υπαινιγμούς. Επιθυμεί την πολυσημία του έργου, άλλοτε για να κρατήσει αποστάσεις από την παράδοση, άλλοτε για να επιβεβαιώσει τη σχέση του με αυτήν. Στα πρώιμα θεατρικά έργα της ομάδας, όπως *Porrolo zurro* [*Βρεγμένοι άνθρωποι*] (1982) και *I fuoriclasse della bontà* [*Οι πρωταθλητές της καλοσύνης*] (1983) εντοπίζονται αναφορές στην *Arte Povera* και το *Dada*. Ωστόσο, δεν μπορεί να πει κανείς με βεβαιότητα ότι παραπέμπουν σε συγκεκριμένα έργα ή καλλιτέχνες.

Στην *Orestea (una commedia organica?)* [*Ορέστεια (μια οργανική κωμωδία;)*] (1995) (C.R.I.S., 2015), ο Castellucci καταφεύγει σε εικόνες, οι οποίες, συχνά, παραπέμπουν σε μορφές της εικονογραφίας των κλασικών χρόνων. Στις *Χοηφόρες*, η μορφή του Ερμή διατηρεί τα μορφικά χαρακτηριστικά που συνοδεύουν τον θεό στην αρχαία εικονογραφία, ενώ στις *Ευμενίδες*, ο Απόλλων παρουσιάζεται με ακρωτηριασμένα τα άνω άκρα στο ύψος των βραχιόνων. Η επιλογή του σκηνοθέτη θα μπορούσε να εκληφθεί ως μια αναφορά στα αρχαία γλυπτά, των οποίων, αρκετά συχνά, μέλη του σώματος δεν διατηρούνται. Μπορεί, όμως, να εντάσσεται στη γενικότερη αντίληψη των δύσμορφων, παραμορφωμένων σωμάτων που συχνά εμφανίζονται στις παραστάσεις του Castellucci. Στον αντίποδα των επιδράσεων της αρχαίας ελληνικής τέχνης, ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί στοιχεία από γνωστά έργα της μοντέρνας τέχνης, όπως η λάμπα από τον πίνακα *Guernica* (1937) του Picasso. Στην παράσταση, όπως και στην *Guernica*, η λάμπα εικονοποιείται, παρατίθεται συμβολικά, χωρίς να αποκαλύπτει το ανθρώπινο δράμα. Τα γυμνά παχύσαρκα σώματα της Κλυταιμνήστρας, της Κασσάνδρας ή της Ηλέκτρας, που φέρνουν στο νου την εικόνα της νεολιθικής Μητέρας-Θεάς, παραπέμπουν στο τρίπτυχο του Francis Bacon,

εμπνευσμένο από την *Ορέστεια* του Αισχύλου (1981) (Bost, 2004). Οι κάθε είδους σωματικές αναπηρίες, δυσμορφίες και παραμορφώσεις παραπέμπουν, επίσης, στο έργο του Joel-Peter Witkin. Ένα άλλο στοιχείο, που εντοπίζεται, αφορά σε ένα μεταλλικό στεφάνι, το οποίο παραπέμπει στο έργο του Marcel Duchamp *Roue de bicyclette [Ρόδα ποδηλάτου]* (1913/1964). Οι Ερινύες, οι οποίες στην παράσταση έχουν τη μορφή πιθήκων, φέρνουν στο νου πίνακες του Bacon. Η σκηνογραφία παραπέμπει στην Arte Povera. Οι μηχανικές κατασκευές, οι ηλεκτρονικοί ήχοι, ο φωτισμός, τα βίντεο που προβάλλουν σκηνές πολέμου και παραπέμπουν στην *Guernica* του Picasso, ενεργοποιούν τις αισθήσεις του θεατή. Οι συνεχείς αναφορές της ομάδας σε γνωστά εικαστικά έργα, όπως *Feldhase (junger Hase) [Νεαρός Λαγός]* (1502) του Albrecht Dürer και *Wie Man Dem Toten Hasen die Bilder erklärt [Πώς να εξηγήσετε τις εικόνες στο νεκρό λαγό]* (1965) του Joseph Beuys, εντοπίζονται και στο πρόγραμμα της παράστασης (Bierl, 1996).

Στην παράσταση *Giulio Cesare [Ιούλιος Καίσαρ]* (1997), ο Castellucci τοποθετεί επί του σώματος της ανορεκτικής ηθοποιού, η οποία υποδύεται τον Κάσσιο, μια επιτύμβια πλάκα στην οποία αναγράφεται «Ceci n'est pas un acteur» [«Αυτός δεν είναι ένας ηθοποιός»]. Η φράση παραπέμπει στο έργο του Magritte *Ceci n'est pas une pipe [La trahison des images] [Αυτό εδώ δεν είναι μία πίπα (Η προδοσία των εικόνων)]* (1928-1929). Ο Castellucci, επηρεασμένος από τον Magritte (Castellucci, R., 2001), αμφισβητεί και αυτός τη μιμητική αναπαράσταση. Οι αναφορές του στη σουρεαλιστική εικονογραφία συνεχίζονται με την εμφάνιση του ζωγραφισμένου κλειδιού του σολ στην πλάτη του υπέρβαρου ηθοποιού, που υποδύεται τον Κικέρωνα. Η εικόνα παραπέμπει στην αργυροτυπία του Man Ray *Le violon d'Ingres [Το βιολί του Ingres]* (1924).

Στην παράσταση *Genesis. From the Museum of Sleep [Γένεσις. Από το Μουσείο του Ύπνου]* (1999) οι χειρονομίες της Maria Luisa Cantarelli, η οποία υποδύεται την Εύα, παραπέμπουν στην νωπογραφία του Masaccio *Cacciata dei progenitori dall'Eden [Η εκδίωξη των Πρωτοπλάστων από τον Παράδεισο]* (1424-1425) (Causey, 2001).

Ο κύκλος με τίτλο *Tragedia Endogonia [Ενδογονιακή τραγωδία]* περιλαμβάνει έντεκα παραστάσεις (2002-2004), οι οποίες ανέβηκαν σε δέκα ευρωπαϊκές πόλεις. Τα επεισόδια βρίθουν απρόσμενων ήχων και συγκλονιστικών εικόνων. Συχνά, η δράση επιτελείται πίσω από ημιδιαφανή παραπετάσματα, τα οποία δίνουν την αίσθηση ενός ζωγραφικού καμβά. Με τον τρόπο αυτόν η θεατρική τέχνη συμφύρεται με τις εικαστικές τέχνες. Ο διάλογος ζωγραφικής, φωτογραφίας και κινηματογράφου διεγείρει τις αισθήσεις και προκαλεί το μάτι του θεατή. Ενδεικτικά, στην παράσταση *C.#01 Cesena* (20/01/2002) αναπαράγεται επί σκηνής η φωτογραφία του Ιταλού φοιτητή, Carlo Giuliani, ο οποίος πυροβολήθηκε θανάσιμα, σε διαδήλωση κατά της συνόδου κορυφής των G8 στη Γένοβα (2001). Στην περίπτωση αυτή ο Castellucci προβαίνει στη χρήση αρχειακού υλικού από τον Τύπο της εποχής. Δεν περιορίζεται, όμως, στην απλή αναπαραγωγή του φωτογραφικού ντοκουμέντου. Τροποποιεί το βάθος της σκηνής δημιουργώντας ένα χρυσό φόντο, το οποίο παραπέμπει στις βυζαντινές εικόνες (Τσατσούλης, 2011). Στην παράσταση *P.#06 Paris* (2003), ο δραστικός χαρακτήρας του φωτός, το chiaroscuro, μετατρέπει τα πρόσωπα σε μάσκες και παραπέμπει στις πληβιακές, λιπόσαρκες μορφές του Caravaggio. Στο επεισόδιο αυτό, ο Castellucci συνδυάζει ετερόκλητα στοιχεία: αυτοκίνητα, πλυντήρια, ένα γλυπτό που αναπαριστά μία Σφίγγα, ένα άλογο, σημαίες κ.ά. Η Σφίγγα είναι μια άμεση αναφορά στους αρχαίους μύθους και την αρχαία τραγωδία. Στην παράσταση *L.#09 London* (2004), μια γυναίκα κινείται με ερωτική διάθεση στον χώρο ώσπου

τοποθετεί μια μάσκα αρχαίας κωμωδίας στην περιοχή του πρωκτού. Η εικόνα παραπέμπει σε έργα σουρεαλιστών καλλιτεχνών, όπως των Man Ray (*La Prière*, 1930), Brassai, Hans Bellmer, André Kertész, Nusch Eluard, Lee Miller κ.ά. Στη συνέχεια, η γυναίκα κάθεται επάνω σε ένα βάθρο έως τη στιγμή που ένας μεγάλος κύβος επικάθεται στο βάθρο. Ο κύβος προοδευτικά αποκολλάται, μετεωρίζεται και μετατρέπεται σε τετράπλευρο πίνακα, που βρίσκει τη θέση του στον τοίχο, φέρνοντας στο νου το *Μαύρο τετράγωνο* (1915) του Kazimir Malevich. Μέσω της επένεργειας του φωτός μετασχηματίζεται και παραπέμπει στον *Μαύρο σταυρό* (1923) της Σουπρεματιστικής ζωγραφικής του Malevich. Μεγάλο μέρος της παράστασης *M.#10 Marseille* (2004) είναι αφιερωμένο στη φωτογραφία. Οι παραγόμενες εικόνες θυμίζουν το αρνητικό των φιλμ. Σε κάποιες περιπτώσεις, οι στάσεις και οι κινήσεις των σωμάτων αναδύουν έναν ιδιαίτερο ερωτισμό. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή στη οποία το φως εστιάζει στα γυμνά κάτω άκρα μιας γυναίκας. Η εικόνα αναπαράγεται εις διπλούν, παράγοντας ένα ιδιαίτερο εικαστικό αποτέλεσμα. Ο τρόπος απόδοσης των γυμνών μελών παραπέμπει στον Hans Bellmer. Ερωτισμός διαπνέει και τη σκηνή στην οποία τέσσερις γυναίκες δένουν με δερμάτινους ιμάντες μια νέα γυμνή γυναίκα, εικόνα που παραπέμπει στη σουρεαλιστική φωτογραφία του Horst P. Horst, *Costume for Salvador Dali's Dream of Venus (Lobster #1)* [*Κοστούμι για το Όνειρο της Αφροδίτης του Σαλβαδόρ Νταλί (Αστακός #1)*] (1939), καθώς και σε έργα του καλλιτέχνη της Pop Art Allen Jones. Στο Théâtre du Gymnase προβάλλονται στο βάθος της σκηνής εικόνες που θυμίζουν πίνακες του Rothko. Οι μεγάλες ενιαίες χρωματικές επιφάνειες, η ήρεμη εσωτερική κίνηση, η λυρική διάθεση και η πλούσια ρυθμική δόνηση του συνόλου χαρακτηρίζουν το δεύτερο μέρος του επεισοδίου. Στην παράσταση *C.#11 Cesena* (2004), εντοπίζονται εικαστικές αναφορές σε έργα των Édouard Manet (η οικιακή βοηθός παραπέμπει στον πίνακα *Olympia*, 1863), Diego Rodríguez Velázquez (η έξοδος του άνδρα από το δωμάτιο του παιδιού παραπέμπει στον πίνακα *Las Meninas [Οι Δεσποινίδες των Τιμών]*, 1656) και Edward Hopper (η ρεαλιστική απόδοση μορφών και χώρου, ο μελαγχολικός υποτονικός φωτισμός).

Στην *Divina Commedia* (2008), τα τρία μέρη του έργου *Inferno*, *Purgatorio* και *Paradiso* παρουσιάζονται με διαφορετικό τρόπο. Στην *Κόλαση* γίνονται διαρκώς αναφορές στο έργο του Warhol. Τίτλοι και χρονολογίες εικαστικών και κινηματογραφικών έργων του Warhol προβάλλονται με κεφαλαία γράμματα στα τείχη του Παπικού ανακτόρου της Avignon [BANANA (1966), SELF PORTRAIT (1964), MAIRILYN MONROE (1967), HAMMER AND SICKLE (1977), KNIVES (1981), EAT (1963), JE M' APPELLE ANDY WARHOL, EMPIRE (1963), KISS (1963-1964), VINYL (1968)]. Οι τίτλοι προβάλλονται τη στιγμή που άνθρωποι πέφτουν διαδοχικά, από ένα βάθρο στο κενό. Η πτώση παραπέμπει στο έργο του Warhol *Suicide (The Fallen Body)* [*Αυτοκτονία (Σώμα που πέφτει)*] του 1962. Οι εικόνες θανάτου και καταστροφής παραπέμπουν στη σειρά *Death and Disaster [Θάνατος και καταστροφή]* (1962-1964) του Warhol. Η επί σκηνής εμφάνιση ενός κατεστραμμένου αυτοκινήτου δεν παραπέμπει μόνο στα κατεστραμμένα αυτοκίνητα του Warhol, αλλά και σε έργα άλλων καλλιτεχνών όπως των César Baldaccini, John Chamberlain, John Salt. Η βία, η καταστροφή, το θέμα της φθοράς εμφανίζονται με ποικίλους τρόπους στην τέχνη που ακολουθεί την Pop Art. Το αντικείμενο «απελευθερώνεται» (Seitz, 1968, σ. 21), «εμφυχώνεται», «εξεγείρεται», (Ohff, 1971, σ. 6) και παρουσιάζεται ως σύμπλεγμα (assemblage), συναρμογή (montage), ως αποτέλεσμα συσσώρευσης (accumulation) και συμπίεσης (compression), ως εικόνα ξεκολλημένη/ξεσχισμένη (déchirage/décollage), ως αποτέλεσμα συσκευασίας

(*raquetage*). Η καταστροφή, η αποσύνθεση, το άμορφο της μάζας εξυμνούνται και αποκτούν ποιητικές διαστάσεις. Στην *Κόλαση*, ένα τεράστιο λευκό ύφασμα απλώνεται σταδιακά και καλύπτει τους θεατές. Η σκηνή παραπέμπει στην τέχνη του Christo Javacheff, ο οποίος επεμβαίνει στο περιβάλλον, αστικό ή φυσικό, χρησιμοποιώντας υλικά περιτυλίγματος ή υφάσματα, σε μικρή ή μεγάλη κλίμακα, και το μεταμορφώνει. Στο *Καθαρήριο*, η ρεαλιστική απεικόνιση ενός σύγχρονου αστικού σπιτιού συνοδεύεται από προβολές προτάσεων κενών περιεχομένου. Η ένταξη λέξεων και προτάσεων στην εικόνα παραπέμπει σε καλλιτεχνικά κινήματα του 20<sup>ου</sup> αιώνα [Ρωσικός Νεοπριμιτιβισμός, Κυβισμός, Dada, Pop art, κ.ά.]. Το τρίτο μέρος της *Θείας Κωμωδίας (Παράδεισος)* αναπτύσσεται μέσω της *Installation art*.

Η performance *The Four Seasons Restaurant* (2012) είναι αφιερωμένη στον Mark Rothko, τον οποίο θαυμάζει ιδιαίτερα ο Castellucci. Το 1958, ο Rothko ανέλαβε να ζωγραφίσει πίνακες για το εστιατόριο της Νέας Υόρκης Four Seasons. Αρνούμενος να συμπορευτεί με την τάση της εποχής, που αντιμετώπιζε την εικόνα ως ένα ακόμη καταναλωτικό προϊόν, ο καλλιτέχνης ακύρωσε την παραγγελία και παραχώρησε τους πίνακες στην Tate Gallery του Λονδίνου. Η στάση του Rothko ενέπνευσε τον Castellucci να δώσει αυτόν τον τίτλο στο έργο του, αν και στην performance δεν εντοπίζεται κανένα έργο του Rothko.

Στην παράσταση *Go Down, Moses* (2014), σε έναν χώρο που μοιάζει με μουσείο, άδειο από εκθέματα, δύο αστοί αναρτούν μια εικόνα, η οποία παραπέμπει στην υδατογραφία του Albrecht Dürer, *Νεαρός λαγός* (1502). Στη συνέχεια, μια γυναίκα γεννά μόνη και αβοήθητη στο δάπεδο μιας τουαλέτας, εικόνα που παραπέμπει έμμεσα στο *L'Origine du Monde [Η προέλευση του κόσμου]* (1866) του Gustave Courbet.

Στην παράσταση *Le Metope del Partenone [Οι μετόπες του Παρθενώνα]* (2015), ο Castellucci σε έξι tableaux παρουσιάζει βίαια, διαδοχικά επεισόδια, τα οποία έχουν ως θέμα τη μάχη για τη ζωή. Κάθε σκηνή περιλαμβάνει έναν νεκρό, ένα αίνιγμα και μια απάντηση. Οι μάχες που απεικονίζονται στις μετόπες του Παρθενώνα αποτελούν πηγή έμπνευσης για τον καλλιτέχνη.

Το έργο *La Vita Nuova [Η καινούρια ζωή]* (2018) αποτελεί μια καταγγελία του υλικού πολιτισμού. Ο εικαστικός χαρακτήρας της παράστασης αποτίει φόρο τιμής στα καλλιτεχνικά εκείνα κινήματα της Ευρώπης και των Η.Π.Α., που στρέφονται στο ready-made. Οι συσκευασμένοι όγκοι παραπέμπουν στον Christo Javacheff.

Σχετικά με τις αναφορές σε γνωστά έργα τέχνης, ο Castellucci ισχυρίζεται ότι αυτές προκύπτουν μέσω εσωτερικών διεργασιών, ενώ η Claudia Castellucci αποδέχεται ότι οι αναφορές σε εικαστικά έργα είναι πολλές. Ωστόσο, οι αναφορές αυτές δεν παρατίθενται αυτούσιες, εναπόκειται στον θεατή να τις ανακαλύψει. Στις παραστάσεις, οι εικαστικές δημιουργίες του παρελθόντος μετασχηματίζονται, μεταμορφώνονται, μεταλλάσσονται, παραλλάσσονται, τροποποιούνται, παραποιούνται, αναπλάθονται, μεταπλάθονται, αναδημιουργούνται, επανερμηνεύονται. Όσον αφορά στη διαχείριση του εικαστικού παρελθόντος, η ομάδα δεν περιορίζεται σε μία στείρα αντιγραφή ή σε μία συρραφή (*pastiche*) (Roberts, 2000), ούτε στη φωτογράφιση σκηνοθετημένων συνθέσεων, όπως έκαναν οι *pictorialistes* (1890-1914), και ορισμένοι καλλιτέχνες της δεκαετίας του 1980. Μέσω αναφορών σε προϋπάρχουσες εικόνες, δανείων, επιλεκτικής χρήσης στοιχείων (τύπων, μοτίβων και συμβόλων), συνδυασμών συναφών ή ετερόκλητων στοιχείων, η ομάδα προέβη στην ανασηματοδότηση των αρχέτυπων. Η οικειοποίηση, στην προκειμένη περίπτωση,

δεν ανταποκρίνεται στη θεματολογία του παλαιότερου έργου, αλλά αφορά στη δομή και τη διάταξή του. Ο Castellucci, σε μία συνέντευξή του αναφέρει: «Δεν μπορούμε να επινοήσουμε εικόνες, παρά μόνο [να προβούμε σε] ατέλειωτους συνδυασμούς. Το μοντάζ μπορεί να είναι μια τεχνική χωρίς τέλος» (Κλεφτόγιαννη, 2016). Ο Castellucci προσεγγίζει το προς οικειοποίηση έργο, καταρχήν, ως θεατής και κατόπιν ως αναγνώστης, βαθύς γνώστης της ιστορικότητας του έργου, ώστε, στο τέλος, να οδηγηθεί, μέσα από προσωπικές επιλογές, στη δημιουργία. Μέσα από εικόνες, φωτογραφίες, ηχητικά ντοκουμέντα και σκηνοθετημένους χώρους, ο Castellucci δημιουργεί σύγχρονους και ιδιαίτερους μύθους σε ένα παιχνίδι της μνήμης και της όρασης.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Bierl, A. (1996). Romeo Castelluccis Orestea (una commedia organica?). Eine radikale experimentelle Aufführung oder Iphigenie im Wunderland. Στο *Die Orestie des Aischylos auf der modernen Bühne: theoretische Konzeptionen und ihre szenische Realisierung. Drama. Beiträge 5*. Stuttgart: M & P. 90-106.
- Bost, B. (2004). Romeo Castellucci, entre tableau et scène du corps. *Études Théâtrales 30*, 60-67.
- Castellucci, C. (2001). La sindrome di Platone nel teatro delle operazioni. Στο Castellucci, R., Guidi, C. & Castellucci, C. *Epopoea della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999, Amleto, Masoch, Orestea, Giulio Cesare, Genesi* (σσ. 288-292). Milan: Ubulibri.
- Castellucci, R. (2001). Ceci n'est pas un acteur. Considerazioni sull' attore in "Giulio Cesare". Στο Castellucci, R., Guidi, C. & Castellucci, C. *Epopoea della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999, Amleto, Masoch, Orestea, Giulio Cesare, Genesi* (σσ. 219-222). Milan: Ubulibri.
- Castellucci, R. & Gaeta, G. (2012). Iconoclastia. Dialogo sugli enigmi dell'arte e della vita. *Ampio Raggio. Esperienze d'arte e di politica 3* (1), 19-43.
- Castellucci, R., Guidi, C. & Castellucci, C. (2001). *Epopoea della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999, Amleto, Masoch, Orestea, Giulio Cesare, Genesi*. Milan: Ubulibri.
- Causey, M. (2001). Stealing from God: The Crisis of Creation in Societas Raffaello Sanzio's *Genesi* and Eduardo Kac's *Genesis*. *Theatre Research International 26*(2), 199-208. Ανακτήθηκε από [https://www.academia.edu/10134711/Stealing\\_from\\_God\\_The\\_Crisis\\_of\\_Creation\\_in\\_Soc%C3%ACetas\\_Raffaello\\_Sanzios\\_Genesi\\_and\\_Eduardo\\_Kacs\\_Genesis](https://www.academia.edu/10134711/Stealing_from_God_The_Crisis_of_Creation_in_Soc%C3%ACetas_Raffaello_Sanzios_Genesi_and_Eduardo_Kacs_Genesis)
- Evans, D. (2009). *Appropriation: Documents of Contemporary Art*. London/Massachusetts: MIT Press & Whitechapel Gallery.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Durham, North Carolina: Duke University Press.
- Kelleher, J. (2015). The writing on the wall (on images and acts). Στο *The illuminated theatre: Studies on the suffering of images* (σσ. 146-182). London: Routledge.
- Ohff, H. (1971). *Galerie der neuen Künste. Revolution ohne Programm*. Gütersloh: Bertelsmann.
- Roberts, A. C. (2000). *Fredric Jameson*. London: Routledge.
- Seitz, W. C. (1968). *The Art of Assemblage*. New York: The Museum of Modern Art.
- Welchman, J. C. (2001). *Art after Appropriation: essays on art in the 1990's*. Amsterdam: G+B Arts

International.

Κλεφτόγιαννη, Ι. (2016, Ιούνιος 18). Ο Ρομέο Καστελούτσι στην Propaganda. *Propaganda*. Ανακτήθηκε από <https://propaganda.gr/afieromata/romeo-castellucci-interview-2016/>

Παπαλεξίου, Ε. (2009). *Όταν ο λόγος μετατρέπεται σε ύλη. Romeo Castellucci / Societas Raffaello Sanzio*. Αθήνα: Πλέθρον.

Τσατσούλης, Δ. (2011). *Διάλογος εικόνων. Φωτογραφία και Σουρρεαλιστική Αισθητική στη Σκηνική Γραφή της Societas Raffaello Sanzio*. Αθήνα: Παπαζήσης.

### **Διαδικτυακές πηγές**

C.R.I.S. (2015, Ιούλιος 30). *L'Orestie (Une comédie organique?) De Romeo Castellucci - images de répétitions* [απόσπασμα της παράστασης]. Ανακτήθηκε από <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Orestie-une-comedie-organique/videos/media/L-orestie-une-comedie-organique>

Σοφία Φελοπούλου

## ΔΡΑΜΑΤΙΚΗ ΓΡΑΦΗ ΚΑΙ Α-ΔΡΑΜΑΤΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

Επιχειρώντας να κάνω ένα –αποτυχημένο στα ελληνικά– λογοπαίγνιο, θα έλεγα, παραφράζοντας τον Patrice Pavis<sup>1</sup> (2012) πως οι σκηνοθέτες με τους οποίους θα ασχοληθώ είναι *auteurs* και συνεπώς έχουν όλη την *autorité*, το κύρος και την εξουσία, να δίνουν το δικό τους νόημα στο θέαμα, επιβεβαιώνοντας και διαψεύδοντας,<sup>2</sup> ταυτόχρονα, τον Roland Barthes για τον γνωστό θάνατο του *auteur* –του συγγραφέα-δυνάστη– εκείνου, δηλαδή, που έχει την εξουσία πάνω στο νόημα του έργου του και όχι τον θάνατο του συν-γραφέα (Σαμαρά, 2009).

Ο Μιχαήλ Μαρμαρινός με τον *Δον Ζουάν* τον Ιανουάριο του 2017, ο Θεόδωρος Τερζόπουλος με τη *Νόρα* τον Μάρτιο του 2019 και ο Γιάννης Χουβαρδάς με τον *Γιον Γκάμπριελ Μπόρκμαν* τον Ιανουάριο του 2020 επιλέγουν ένα κλασικό έργο –το έχουν κάνει και στο παρελθόν– το οποίο ανεβάζουν με μία αισθητική που ξενίζει όχι μόνο το κοινό, το οποίο τη θεωρεί δυσανάγνωστη και μη συμβατή με το κείμενο –με το είδος του κειμένου– αλλά και σημαντικό μέρος της κριτικής, η οποία είδε επιτήδευση, παρερμηνεία, εγωκεντρισμό. Θα μπορούσαμε, όμως, να μιλήσουμε για μία προσπάθεια ανανέωσης της ανάγνωσης και της οπτικής της κειμενικής γραφής μέσω μιας αντίθετης, ως προς την καθιερωμένη, σκηνικής αποτύπωσης και ερμηνείας και ίσως μίας επανεγγραφής του αρχικού κειμένου. Σίγουρα, θα μπορούσε να γίνει λόγος για μία μεταμοντέρνα προσέγγιση, άλλωστε είναι ένας χαρακτηρισμός τετριμμένος για τις παραστάσεις των Μαρμαρινού και Τερζόπουλου.

Οι Ίψεν και Στρίντμπεργκ είναι κύριοι εκπρόσωποι του μοντερνισμού και καθόρισαν την αλλαγή πορείας του δράματος. Εύλογα αποδέχεται κανείς πως το έργο τους, ως ζωντανός οργανισμός, εξελίσσεται και εναρμονίζεται με την εποχή της παράστασής του, τόσο στην όψη όσο και στο νόημα, καθώς ο συγγραφέας παύει να είναι ο ιδιοκτήτης του νοήματος, αλλά μια καλή αφετηρία για αυτό αφού, μετά τον Barthes, εκτιμούμε πως το νόημα δεν είναι παγιωμένο (Πατσαλίδης, 2020). Στο ερώτημα-απάντηση του Σάββα Πατσαλίδη τί σημαίνει το «μετά»: το «τέλος», τη «συνέχεια» ή και τα δύο (2020, σ. 207), θα έλεγα, κάνοντας κατάχρηση της ερμηνείας του, πως τα δύο έργα –*Νόρα* και *Μπόρκμαν*– είναι, για μένα, το τέλος και η συνέχεια· τέλος μιας εποχής, δίχως όμως καθαρή ρήξη με το κλασικό δράμα, καθώς το δραματικό στοιχείο συνεχίζει να κυριαρχεί, αλλά μεταλλαγμένο. Και τα τρία –ο *Δον Ζουάν* με διαφορετικό τρόπο– εκφράζουν, ήδη, ένα πειραματικό πνεύμα για την εποχή τους και δημιουργούν την προϋπόθεση για ένα νέο πειραματικό πνεύμα για την εποχή μας.

Ξεκινώντας με τον *Δον Ζουάν* –που ανέβηκε στη κεντρική σκηνή της Στέγης Γραμμάτων και

1 Ο Pavis αντιμετωπίζει τη σκηνοθεσία όχι ως τη μεταφορά ενός κειμένου στην (ανα)παράστασή του (*représentation*), αλλά σαν μια σκηνική παραγωγή, όπου ένας *auteur* (ο σκηνοθέτης) έχει κάθε *εξουσία* και κάθε *εξουσιοδότηση* για να δώσει μορφή και νόημα στο σύνολο του θεάματος (σε δική μου μετάφραση).

2 Πρώτον, είναι συν-γραφείς/*écrivains*: οικοδομούν/γράφουν ένα θέαμα, έχουν το δικαίωμα ερμηνείας/νοήματος, και δεύτερον, είναι *auteurs*: έχουν τελικά την εξουσία του νοήματος, συνεπώς θα έπρεπε να «πεθάνουν».

Τεχνών του Ιδρύματος Ωνάση, στις αρχές του 2017—<sup>3</sup> πιστεύω πως τόσο το πρόσωπο του μύθου όσο και το έργο του Μολιέρου εμπεριέχουν στοιχεία που δικαιώνουν τον σκηνοθέτη για τις επιλογές του. Ο Μαρμαρινός μάς προτείνει μία επίσκεψη στον μύθο του Δον Ζουάν και στο κείμενο του Μολιέρου, σε μία σύγχρονη, όπως ισχυρίζεται, εκδοχή, στην οποία ενσωματώνει θραύσματα [για μένα είναι ψηφίδες<sup>4</sup> (Φελοπούλου, 2019α)] από άλλους Δον Ζουάν, με το όνομα του Μολιέρου να απουσιάζει τόσο από το έντυπο πρόγραμμα όσο και από τις αφίσες. Πρόθεσή του είναι, νομίζω, να εμβαθύνει στο διαχρονικό πρόσωπο του Δον Ζουάν και να δημιουργήσει μία παρτιτούρα που θα δίνει τον ρυθμό, ώστε η φαντασία να ενσωματώσει —όπως λέει— την πραγματικότητα (Φελοπούλου, 2019α). Η ποικιλία των κειμένων που ακούγονται —κυριολεκτώ, μιλώ για ακοή— δεν πρέπει να μας εκπλήσσει, αφού έτσι κι αλλιώς ο Δον Ζουάν δεν είναι ένας. Από τον Τίρσο ντε Μολίνα, διατρέχει χώρες και αιώνες και αναγκαστικά σπάει για να προσαρμοστεί σε μία εποχή, σε έναν τόπο, σε έναν συγγραφέα ή σκηνοθέτη. Η επιλογή της ανάγνωσης του κειμένου γύρω από ένα τραπέζι, οι ηθοποιοί-αναγνώστες ντυμένοι με τα καθημερινά ρούχα τους, έρχεται αντιμέτωπη με την απαγγελία-παρουσίαση της δράσης από ηθοποιούς-ρόλους με κοστούμια-καρικατούρες.

Για τον Μαρμαρινό, η σκηνοθεσία είναι δραματουργία, παράγει κείμενο, συνεπώς και νόημα· χρησιμοποιεί τα κείμενα ως υλικά που θα δημιουργήσουν νέα νοηματοδότηση, εντασσόμενα σε έναν χώρο, ο οποίος με τη σειρά του δραματουργεί,<sup>5</sup> για τον λόγο αυτόν, πιστεύω, μιλά για διαμόρφωση του σκηνικού χώρου και όχι για σκηνογραφία· ο πρώτος, κατά τη γνώμη μου, αφηγείται και είναι δυναμικός, η δεύτερη είναι αμετάβλητη και στατική. Ο Μολιέρος δουλεύει με παρόμοιο τρόπο: αντί να προσαρμόζει, όπως συνηθιζόταν, τη σκηνική παρουσίαση στο θέμα του έργου, προσαρμόζει το θέμα στο σκηνικό του όραμα. Ο Georges Forestier διαπιστώνει πως ο Μολιέρος στον *Δον Ζουάν* συρράβει σκηνές και επεισόδια, φτιάχνει ένα *remix* παλαιότερων κειμένων και τεχνικών (Forestier & Bourqui 2010, Φελοπούλου, 2019β), ό,τι κάνει δηλαδή και ο Μαρμαρινός. Ο Pavis, αναφερόμενος στις ποικίλες οπτικές ανάλυσης της παράστασης, παρατηρεί πως η σκηνο-κεντρική ανάλυση αποδίδει απόλυτη ελευθερία αισθητικών επιλογών στη σκηνοθεσία, η οποία χρησιμοποιεί τα πάντα ως υλικά, που καταλήγουν σε ένα *mixage*, όπως στον κινηματογράφο (Pavis, 2012).

Τον κινηματογράφο επικαλείται και ο Μαρμαρινός, λέγοντας πως η παράστασή του ακροβατεί στα «σύνορα δύο γλωσσών: του σινεμά και του θεάτρου» (Μαρμαρινός 2017, από το έντυπο πρόγραμμα παράστασης)· η συνεχής χρήση οθόνης εξυπηρετεί την προβολή της λεπτομέρειας και τη δραματουργία του —μεγεθύνει αυτό που θέλει να τονίσει— ή επιβάλλεται για πρακτικούς λόγους, όπως για να αντικαταστήσει την απουσία σκηνικού. Στην περίπτωση αυτή, η κάμερα εστιάζει στη μικρογραφία του αντικειμένου και το προβάλλει ως κανονικό αντικείμενο, το οποίο είναι απόν σκηνικά: η βαρκούλα γίνεται βάρκα στην οθόνη και διηγείται την ιστορία της Σαρλότ και του Πιερρό· μια άλλη μινιατούρα μάς οδηγεί στο δάσος με τους

3 Μετάφραση: Δ. Δημητριάδης· σκηνοθεσία: Μ. Μαρμαρινός· δραματουργία: Μ. Μαρμαρινός, Έ. Κύργια· μουσ. μεταγραφή *Don Giovanni* (Μότσαρτ): Δ. Καμαρωτός· διαμ. Χώρου: Κ. McLellan· κοστ.: Ε. Νάθηνα· φωτισμοί: Ε. Ντεκώ· σχεδ. Ήχου: Κ. Μπώκος· σχεδ. Βίντεο: Β. Κουντούρης. Με τους: Χ. Φραγκούλη, Γ. Περγλέγκα, Ε. Μαυρίδου, Γ. Βογιατζή, Ε. Καρακατσάνη, Τ. Καραχάλιο, Ε. Γούση, Α. Frieling, Ν. Μακρή, Ι. Algaer.

4 Πρόκειται για ψηφίδες γιατί, αυτά τα αποσπάσματα συνθέτουν ένα ολοκληρωμένο κείμενο/θέαμα. Θραύσματα υπάρχουν πολλά στην παράσταση, αλλά είναι άλλης φύσης.

5 Από τη συζήτηση με το κοινό κατά την εκδήλωση στο Πανεπιστήμιο Πατρών, στις 15 Μαρτίου 2017, με τίτλο «Η σκηνοθεσία ως δραματουργία» (συνδιοργάνωση Τμήματος Θεατρικών Σπουδών και Τμήματος Αρχιτεκτόνων).



ληστές. Με τον τρόπο αυτό, ο Μαρμαρινός δημιουργεί, όπως το συνηθίζει, πολλαπλούς πυρήνες μικροδράσης, υποχρεώνοντας τον θεατή να μετακινεί διαρκώς το βλέμμα του, να εποπτεύει όλη τη σκηνή, και να γίνεται έμμεσα συνδημιουργός του νοήματος ή και του κειμένου (Τσατσούλης, 2007). Ένα άλλο παράδειγμα της λειτουργίας της οθόνης παρουσιάζεται με το σώμα της ηθοποιού, ξαπλωμένο στο τραπέζι, την ώρα που ο Δον Ζουάν δειπνεί· το σώμα μοιάζει σαν να προσφέρεται για βρώση, ενώ μεμονωμένα/«τεμαχισμένα» κομμάτια του προβάλλονται στην οθόνη. Ο Μαρμαρινός, μέσα από την προσφιλή του μέθοδο ανατομίας του σώματος, διερευνά τα δραματικά του πρόσωπα και το κείμενο.

Ο Δον Ζουάν είναι, ταυτοχρόνως, το δραματικό πρόσωπο και το κείμενο, το σώμα και η φωνή του δραματικού προσώπου και του κειμένου. Το πρόσωπο ταυτίζεται με το κείμενό του, εκφέρει τις διδασκαλίες, το δραματικό συνυφίνεται με το επικό, το ενσωματώνει με τη συνεχή αφήγηση και τον σχολιασμό. Το δραματικό απομειώνεται αισθητά, δεν εξαλείφεται πλήρως, κυριαρχεί, όμως, το μη-δραματικό ή καλύτερα το α-δραματικό –το προτιμώ από το μη-δραματικό για να τονίσω τη στέρηση που επιχειρείται με την υιοθέτηση τεχνικών όπως η απόσταση, ο σχολιασμός, η ειρωνεία, η αταξία, τα θραύσματα που ακόμη και τα *tableaux vivants* δημιουργούν, ακόμα και αυτός ο, κατά Fischer-Lichte, «σπαραγμός του κειμενικού σώματος» (Fischer-Lichte, όπως αναφέρεται από Πατσαλίδης, 2020, σ. 528) οδηγεί στην αποδραματοποίηση της παράστασης. Ο αποδραματοποιημένος Δον Ζουάν και η αποδραματοποιημένη παράστασή του, σαν ένα πείραμα πάνω σε ένα πρόσωπο-μύθο, τόνισαν, για μένα, παραδόξως, περισσότερο το μολιερικό δραματικό κείμενο, το οποίο ακούστηκε και παραστάθηκε ολόκληρο, με τις διδασκαλίες του και με ένα μέρος του να προβάλλεται στην οθόνη, η οποία λειτουργούσε ως υπενθύμιση του υπο-κειμένου ή ως ένδειξη απόστασης από αυτό. Στην περίπτωση του *Δον Ζουάν* δεν είναι το δραματικό πρόσωπο που ζητά νέο συγγραφέα, αλλά ο σκηνοθέτης-δραματουργός που αναζητά την εκ νέου διερεύνηση του προσώπου (Φελοπούλου 2019α).

Την ίδια διερεύνηση φαίνεται να αναζητά και ο Γιάννης Χουβαρδάς, εξερευνώντας<sup>6</sup> τον βυθό του *Γιον Γκάμπριελ Μπόρκμαν*.<sup>7</sup> Πρώτη επισήμανση, ο νορβηγικός τίτλος, η επιστροφή στις ρίζες του έργου. Ο Χουβαρδάς έστησε την παράστασή του πάνω στον μεσαιωνικό θρύλο του χορού των νεκρών, με τη μουσική, την *όψη* των ηθοποιών και κυρίως τον χώρο –φυσικό και σκηνικό– να στηρίζουν την επιλογή του. Πάντοτε, υποστήριζα πως η σκηνοθεσία του Χουβαρδά ξεκινά από τη σύλληψη του χώρου, σκηνοθετεί πρώτα τον χώρο όπου θα τοποθετήσει το έργο του και μετά προχωρά στη σκηνοθεσία του. Όπως στον Μαρμαρινό, έτσι και στον Χουβαρδά, ο χώρος δραματουργεί και αφηγείται. Η παράσταση στήθηκε στο Υποσκήνιο της αίθουσας Τριάντη, στο Μέγαρο Μουσικής, και η πρόσβαση σε αυτό απαιτούσε να διασχίσεις το υπόγειο πάρκινγκ. Ο θεατής είχε λοιπόν, εξ αρχής, την αίσθηση του υπόγειου, της οπής, και δεν θα ήταν δύσκολο να αντιληφθεί αργότερα τον σκηνικό χώρο ως έναν τάφο, όπου συντελείται ένα δράμα, κυριολεκτικά κάτω από τη γη.<sup>8</sup> Σε αυτό συνέβαλαν το σκηνικό, ο φωτισμός, η φυσική παρουσία

6 Διερευνώ και εξερευνώ: και τα δύο δηλώνουν τη σε βάθος εξέταση. Το εξερευνώ εμπεριέχει το άγνωστο.

7 Μετάφραση: Έ. Κύργια· σκηνικά: Ε. Μανιδάκη· κοστ: Ι. Τσάμη· μουσική: Θ. Οικονόμου· φωτισμοί: Λ. Παυλόπουλος. Με τους: Ν. Χατζόπουλο, Ρ. Πιττακή, Λ. Φωτοπούλου, Σ. Κόκκαλη, Ι. Καλετσάνο, Θ. Τζήμου, Κ. Πλεμμένο.

8 Μου κάνει εντύπωση η επιλεκτική χρήση του ρεαλισμού στον Χουβαρδά: απομακρύνεται από αυτόν και από την μίμηση, υιοθετώντας μη ρεαλιστική συμπεριφορά των ηθοποιών, δημιουργεί ένα α-δραματικό κλίμα, και από την άλλη επιδιώκει να δημιουργήσει την αίσθηση του φόβου, του μακάβριου και να το αποτυπώσει ρεαλιστικά. Πιο πρόσφατο παράδειγμα αυτού του «παράδοξου», το *Κάποιος θα 'ρθει* του Γιον Φόσσε, τον Σεπτέμβριο του 2021, στο Ίδρυμα Στ. Νιάρχος, με την πραγματική μύρα, την οποία μάλιστα κατανάλωνε ο ηθοποιός.

και η υποκριτική των ηθοποιών. Καθώς εισέρχεσαι στον χώρο, σε υποδέχεται το σκοτάδι, βλέπεις απροσδιόριστους, ανεξάρτητους όγκους και μπαίνεις στον πειρασμό να τους ερμηνεύσεις· με την έναρξη του έργου, ο φωτισμός αυξάνει και διακρίνεις σκάλες στον έναν όγκο, άνοιγμα στο κάτω μέρος από το οποίο θα εξέρχεται ο ηθοποιός, σαν να κατοικεί κάτω από τη γη. Ανάμεσα στους όγκους, υπάρχει σκάμμα με νερό, που απαγορεύει ή δυσκολεύει την επικοινωνία των προσώπων, η δε απόσταση μπορεί να εκληφθεί ως μετωνυμία του μεταξύ τους μίσους. Ο χώρος του Μπόρκμαν είναι η υψηλότερη κατασκευή, και οι χώροι-κατοικίες-τάφοι (;) των δύο αδελφών είναι μεν κοντά αλλά δεν επικοινωνούν.<sup>9</sup> Η ύπαρξη μικροφώνου σε προετοιμάζει για τη συνήθη πρακτική του Χουβαρδά, ο λόγος να εκφέρεται σε μικρόφωνο – ήδη αυτό αποτελεί ένα πρώτο στυλιζάρισμα και ευνοεί την απόσταση. Μοναδική πηγή φωτός και ζωής<sup>10</sup> σε αυτόν τον σκούρο, αφύσικο χώρο, είναι το δωμάτιο που ανοίγεται στο βάθος, με ένα παλιό πιάνο, στο οποίο θα παίζει η νεαρή Φρίντα, με κόκκινο κουκλίστικο φουστάνι, ένα κρεβάτι με πολλά στρώματα, ένας χώρος παραμυθιού, χρωματιστός, με ζεστό φωτισμό σε αντίθεση με την απόκοσμη ψυχρότητα του υπόλοιπου σκηνικού, οι φιγούρες του οποίου κινούνται σαν φαντάσματα. Και τα τέσσερα πρόσωπα, ο Μπόρκμαν, ο φίλος του Φόλνταλ, οι δύο αδελφές, ντυμένες στα χρώματα του πάγου, με λευκά μακριά μαλλιά, και όλοι τους πελιδνοί, νεκρικοί, φαντασμικοί, μοιάζουν να ανασηκώθηκαν για να ξαναπαίξουν το δράμα του τέλους τους. Νομίζω δεν θα μπορούσε να αποδοθεί πιο στριντμπεργκικά ο Ίψεν. Ο γιος και η κυρία Ουίλτον, οι νέοι, θα εισβάλουν με κρότο, λουσμμένοι στο φως, από την πόρτα που μπήκαν και οι θεατές.

Με όσα αναφέρω μέχρι στιγμής, η παράσταση θα μπορούσε να είναι δραματική· ο Χουβαρδάς επιλέγει μία συγκεκριμένη ερμηνεία η οποία, αν και είναι έγκυρη, περιορίζει το νοηματικό εύρος του κειμένου και μένει πιστός αισθητικά σε αυτήν. Εντούτοις, ο τρόπος εκφοράς του κειμένου, η κίνηση των ηθοποιών, τα συνεχή θραύσματα απομακρύνουν το δραματικό. Ο Χουβαρδάς, όπως ο Μαρμαρινός, διασπά το βλέμμα του θεατή, καθώς πολλαπλασιάζει τους πυρήνες δράσης, με τα πρόσωπα να κινούνται σε διαφορετικά σημεία και επίπεδα. Οι ηθοποιοί όχι μόνο μιλούν μπροστά στα μικρόφωνα – μάλιστα μετακινούνται για να το κάνουν και ο λόγος τους επικαλύπτεται από τον λόγο του άλλου – αλλά επαναλαμβάνεται και είναι κομμένος, σπαστός, ουδέτερος, χωρίς τονικότητα ούτε συναίσθημα ή ένταση, με συνεχείς αντηχήσεις. Μήτε οι κινήσεις τους είναι ανθρώπινες, η σύζυγος του Μπόρκμαν δίνει, συχνά, την εντύπωση πως έρπει. Το σώμα αποσωματοποιείται – θα μπορούσε να είναι λογικό, αφού μιλάμε για φαντάσματα – και γίνεται σημειωτικό, κουβαλώντας νέο υλικό σημασιών του γλωσσικού κειμένου (Fischer-Lichte, 2013).

Οι ηθοποιοί εδώ είναι ρόλοι, αλλά δεν παίρνουν απόσταση από τον ρόλο τους, όπως έπαιρναν στον Μαρμαρινό, η μόνη απόσταση που ίσως θα μπορούσαν (ως ρόλοι) να πάρουν είναι από τον πραγματικό εαυτό τους, αλλά αυτό δεν συμβαίνει, γιατί και ζωντανοί ήταν νεκροί. Η γενικότερη αίσθηση που μου δημιούργησε η παράσταση είναι ότι ο Χουβαρδάς δεν τους βλέπει νεκρούς εν ζωή, αλλά να ζωντανεύουν όντας νεκροί, να γίνονται φαντάσματα – σύμφωνα με τον κλασικό μύθο – και με τις αισθητικές επιλογές του αποδραματοποιεί το δράμα και το καθιστά νεκρό, όπως τους ήρωές του (κάτι που δεν θεωρώ απαραίτητα αρνητικό).

Την έννοια του υλικού που χρησιμοποιούν οι Μαρμαρινός και Χουβαρδάς σε αυτές τις

9 Οι ανισούψεις όγκοι, τα σκάμματα είναι χαρακτηριστικά της σκηνογραφίας της Εύας Μανιδάκη, που συναντάμε σε αρκετές δουλειές της.

10 Είναι συζητήσιμο το κατά πόσο αυτός ο χώρος έχει ζωή.

παραστάσεις, την έχει χρησιμοποιήσει, αν δεν κάνω λάθος, πρώτος στην Ελλάδα ο Θόδωρος Τερζόπουλος. Το κείμενο είναι ένα από τα συστατικά της παράστασης, ίσο με τα άλλα. Το ιψενικό κείμενο γίνεται υλικό για τον σκηνοθέτη, μεταγράφεται, ξαναγράφεται, θραυσματοποιείται. Σώμα, φωνή –όχι πάντοτε λόγος με την κλασική έννοια– κίνηση και ρυθμός, απόλυτη ακρίβεια όλων αυτών μέσα στον χώρο,<sup>11</sup> ο οποίος είναι όσο πιο λιτός γίνεται, είναι τα στοιχεία-υλικά στα οποία επικεντρώνεται αμέσως το βλέμμα και η ακοή του θεατή.

Το ιψενικό *Κουκλόσπιτο* συμπυκνώνεται από τον Τερζόπουλο<sup>12</sup> σε 70 λεπτά –έχει κρατήσει την ουσία της ιστορίας, στην οποία προστέθηκαν δικά του κομμάτια που αφορούν στην κατανάλωση και στο χρήμα– και στα τρία βασικά πρόσωπα: τη Νόρα, η οποία δίνει το όνομά της στην παράσταση, τον σύζυγο και τον δανειστή της. Κανείς δεν περιμένει βέβαια από αυτόν μία κλασική *Νόρα*.

Η ιστορία λαμβάνει χώρα σε μια υπερυψωμένη εγκατάσταση με περιστρεφόμενες πόρτες δύο όψεων στο λευκό και το μαύρο. Γύρω από αυτές, μπρος και πίσω θα κινηθούν τα πρόσωπα, οι πόρτες θα καλύπτουν το σώμα ή θα το τεμαχίζουν, αποκαλύπτοντας μέρος του και ενίοτε το πρόσωπο θα εμφανίζεται ολόκληρο. Η παράσταση ξεκινά με χτύπο ρολογιού, που στην περίπτωση μας δεν δίνει μόνο τον ρυθμό, αλλά είναι κυρίως η υπενθύμιση του χρόνου που τρέχει και εκπνέει, η πίεση που ασκείται στη Νόρα. Η πρώτη πόρτα ανοίγει λίγο λοξά και εμφανίζονται δύο δάχτυλα. Η αναμονή είναι μεγάλη μέχρι να εμφανιστεί ο κρυμμένος άνδρας, ο δανειστής, με σαρδόνιο χαμόγελο και έντονο γέλιο, αργότερα, ενώ οι χτύποι του ρολογιού είναι συνεχείς και καταπιεστικοί. Η παρουσία της Νόρας γίνεται, αρχικά, αντιληπτή από την κουκλίστικη φωνή της,<sup>13</sup> εκφράζοντας στα αγγλικά την ευτυχία της. Θα εμφανιστεί, μετά, μπροστά από την πόρτα, με τον σύζυγο σερνάμενο στα πόδια της, αυτή σε κάθετο άξονα και ο άντρας σε οριζόντιο. Η πρώτη εικόνα που έχουμε από αυτήν θα προοικονομεί και το τέλος, καθώς θα επαναληφθεί: η Νόρα πιάνει τα μαλλιά της, σαν να είναι κρεμασμένη από αυτά. Είναι η απειλή, το τέλος της ζωής ή το τέλος της παλιάς Νόρας; Το σώμα και η κίνηση γίνονται η ουσία και το νόημα του έργου. Ο περιορισμένος χώρος στον οποίο κινούνται υποδηλώνει τον εγκλωβισμό της Νόρας. Όπως και στον Χουβαρδά, εδώ όμως πιο έντονα και πιο συνειδητά, μπορούμε να μιλήσουμε για «ενσάρκωση», *embodiment*: το σώμα εκφράζει αυτό που στο κείμενο εκφράζεται με λόγια (Fischer-Lichte, 2013), και στις δύο περιπτώσεις το σώμα-σημείο αποτυπώνει το κείμενο του σκηνοθέτη τους, ο οποίος προτείνει τη δική του ανάγνωση.

Στο κείμενο του Ίψεν, η Νόρα είναι διττή: η ικανή γυναίκα, που καταπιέζει τον δυναμισμό της, τον κρύβει για να τον διεκδικήσει στο τέλος και, φαινομενικά, είναι η Νόρα της εποχής της, η γλυκιά, υπάκουη σύζυγος. Στο «κείμενο» του Τερζόπουλου, η Νόρα είναι μόνο η κούκλα, η γυναίκα της κατανάλωσης, η γυναίκα που κρύβεται και υποκρίνεται, όπως ο εκβιαστής της, και αυτό υπερτονίζεται.

Η μουσική, όπως και στον Χουβαρδά, είναι σημαντική και την απαιτεί το κείμενο: η *danse macabre* του Saint Saëns στον *Μπόρκμαν*, εδώ ο χορός της Ταραντέλας που γίνεται ο *Γαλάζιος Δούναβης*. Η μουσική, όπως και το σώμα, είναι μνήμες, «η πραγματική ενέργεια πηγάζει από το εσωτερικό του σώματος, από μνήμες που έχουν εντυπωθεί εντός μας» (Σαμπατακάκης, 2007, σ.

11 Για τη σημασία του ρυθμού και της ακρίβειας, βλ. Σαμπατακάκης (2007).

12 Σκηνικά, σκηνική εγκατάσταση, ελεύθερη απόδοση-διασκευή: Θ. Τερζόπουλος· μουσ.: Π. Βελιανίτης· κοστ.: Υ. Elefteriades· φωτισμοί: Θ. Τερζόπουλος, Κ. Μπεθάνης. Με τους: Σ. Χιλλ, Τ. Δήμας, Α. Μυριαγκός.

13 Για τη μεγάλη σημασία που έχει η φωνή στο θέατρο του Τερζόπουλου, βλ. Τσατσούλης (2013).

69)· αυτό, κατά τον Σαμπατακάκη, μπορεί να αφορά τον τερζοπουλικό ηθοποιό, ίσως όμως ισχύει και για το θεατρικό πρόσωπο. Η Νόρα πάσχει ψυχικά και πάσχει και το σώμα της, το τραύμα ανήκει στο παρελθόν και αναβιώνει, οι κινήσεις πνιγμού που επαναλαμβάνει μας υπενθυμίζουν, πιθανώς, την επιστροφή του τραύματος και την απαίτηση για ίασή του, ενώ ο εναγκαλισμός με τον δανειστή της υποδηλώνει και τονίζει τις ομοιότητες των δύο.

Ο Τερζόπουλος απορρίπτει τον ρεαλισμό, όπως κάνει πάντα, αποδομεί τα υλικά και τα επαναχρησιμοποιεί με τη μέγιστη ενέργεια, αποφεύγοντας οποιοδήποτε συναίσθημα. Το θραυσματικό κυριαρχεί, τόσο με το σώμα –ανθρώπινα τεμάχια εμφανίζονται από τις πόρτες, σπαστές κινήσεις– όσο και με το κείμενο –το «σπασμένο» κείμενο του Ίψεν, η ραγισμένη εκφορά του. Αν στην περίπτωση του Μαρμαρινού μίλησα για ψηφίδες κειμένων, απορρίπτοντας τα θραύσματα που κατονόμαζε ο σκηνοθέτης –επειδή καθίσταται ορατό το παλίμψηστο, και το κειμενικό και σκηνικό αποτέλεσμα δίνει την αίσθηση του ολοκληρωμένου– στον Τερζόπουλο τα θραύσματα ισχύουν.

Δεν θα ήθελα να εντάξω τις τρεις σκηνοθεσίες κάτω από ένα ρεύμα, μία τάση ή μία θεωρία. Η απομάκρυνση από μία καθαρά δραματική αποτύπωση δεν αφαιρεί τίποτε από την ουσία και την αξία του κειμένου, το οποίο έχει ανατροφοδοτηθεί από τη νέα γραφή της παράστασης, που σε αναγκάζει να το ξαναδείς αλλιώς, και να διαχωρίσεις το κείμενο που διαβάζεις από το κείμενο που αντιλαμβάνεσαι βλέποντας τη σκηνοθεσία του, όπως συνιστά ο Pavis. Και για να ολοκληρώσω με τον ίδιο, το κείμενο είναι μέσα στην παράσταση, όχι πάνω από αυτήν ούτε στο πλάι της (Pavis, 2012).

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Fischer-Lichte, E. (2013). *Θέατρο και μεταμόρφωση. Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού* (Ν. Σιουζουλή, Μετ.). Αθήνα: Πατάκης.
- Forestier, G. & Bourqui, C. (2010). [Εισαγωγή] *Molière, Œuvres complètes, t. I*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard.
- Pavis, P. (2012). *L'analyse des spectacles*, Paris: Armand Colin.
- Πατσαλίδης, Σ. (2020). *Θέατρο και Θεωρία II*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Σαμαρά, Ζ. (2009). *Το βλέμμα του συγγραφέα. Πώς να γράφεις (ή πώς να μην γράφεις) θεατρικά έργα*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Σαμπατακάκης, Γ. (2007). *Θόδωρος Τερζόπουλος. Γεωμετρώντας το χάος. Μορφή και μεταφυσική στο θέατρο του Θ. Τερζόπουλου*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Τσατσούλης, Δ. (2007). *Σημεία γραφής, κώδικες σκηνης στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο*. Αθήνα: Νεφέλη.
- (2013). Εξόριστος λόγος. Αφωνία, αγγλωσσία και υλικότητα της γλώσσας. *Παράβασις, Επιστημονικό Περιοδικό του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών*, 11, 245-254. Ανακτήθηκε από [https://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/depts/theatre.uoa.gr/www/uploads/ereyna/ekdoseis/parabasis/11\\_tomos.pdf](https://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/depts/theatre.uoa.gr/www/uploads/ereyna/ekdoseis/parabasis/11_tomos.pdf)
- Φελοπούλου, Σ. (2019α). *Μεταμορφώσεις και ανανεώσεις της ευρωπαϊκής δραματουργίας. Από τον 18° στον 21° αιώνα*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- (2019β). Τι είναι τελικά ο Δον Ζουάν; Στο *Μολιέρος, Δον Ζουάν ή το πέτρινο συμπόσιο* (Δ. Κωνσταντινίδης, Μετ.) (σσ. 9-13). Αθήνα: Ωκεανίδα.

# ΣΩΜΑ ΤΟΥ/ΤΗΣ PERFORMER - ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΟΙ ΚΩΔΙΚΕΣ

ΙΟΛΗ ΑΝΔΡΕΑΔΗ, ΚΟΡΝΗΛΙΑ ΠΟΥΛΟΠΟΥΛΟΥ

ΑΙΜΙΛΙΑ ΒΑΛΒΗ

ΓΙΑΝΝΗΣ ΛΕΟΝΤΑΡΗΣ

ΕΛΛΗ ΜΕΡΚΟΥΡΗ, ΜΑΡΙΑ Ι. ΚΟΥΤΣΟΥΜΠΑ

ΔΙΟΝΥΣΙΑ ΜΠΟΥΖΙΩΤΗ

ΠΗΝΕΛΟΠΗ ΧΑΤΖΗΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

## ΕΝΟΤΗΤΑ 3 - ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ

Ιόλη Ανδρεάδη, Κορνηλία Πουλοπούλου

### Αρτώ και Νευροεπιστήμες

Κεντρικό θέμα του άρθρου, το οποίο αποτελεί κομμάτι της μεταδιδακτορικής έρευνας που πραγματοποιείται σε συνεργασία με την Καθηγήτρια της Ιατρικής Σχολής του ΕΚΠΑ Κορνηλία Πουλοπούλου, είναι το Θέατρο της Σκληρότητας (ή Ωμότητας) του Αντονέν Αρτώ, φωτισμένο μέσα από την Οπτική Γωνία της Νευροεπιστήμης. Κείμενο (Θέμα, Γλώσσα, Μνήμη), Σώμα (Αναπνοή, Συγκέντρωση, Νευρώνες, Μίμηση) και Χώρος (Αντίληψη του Χώρου, Νευροαισθητική, Σκηνικός Χώρος) αποτελούν κάποια ορόσημα που θα φωτίσουν τη διαδρομή που επιχειρείται εδώ. Μια διαδρομή που αναζητά απαντήσεις σε θεμελιώδη ερωτήματα που αφορούν τόσο στην πρακτική, εν σώματι εφαρμογή των θεωριών του Αρτώ, αλλά και την ψυχοσωματική υγεία σε διάλογο με το δυτικό πολιτισμό και τον πολιτισμό των άλλων. Από τον Αρτώ και πέρα, το νευρικό σύστημα του ανθρώπου αναδεικνύεται σε κρυμμένο πρωταγωνιστή ενός θεάτρου το οποίο, σύμφωνα με τον ίδιο, έπειτα από τη φθορά την οποία έχουν υποστεί οι αισθήσεις μας, υπάρχει η ανάγκη (το θέατρο) να μπορεί να μας ξυπνήσει: την καρδιά και τα νεύρα μας.

**Λέξεις-κλειδιά:** Αρτώ, Νευροεπιστήμη, Επιτελεστικές Σπουδές, Αναπνοή, Μίμηση

Αιμιλία Βάλβη

### Η έγκυος performer και το μεταιχμιακό σώμα

Η διαδικασία της πρόβας στο θέατρο και τον χορό είναι ένα στάδιο μετάβασης, όπου η προηγούμενη δομή των πραγμάτων παύει να υφίσταται, καταργείται το προϋπάρχον λεξιλόγιο, και αναζητούνται νέοι τρόποι έκφρασης. Η νέα μορφή *κυοφορείται* και όταν *γεννηθεί* θα γίνει παράσταση. Σύγχρονοι καλλιτέχνες εξακολουθούν να ερευνούν όχι πλέον το πέρασμα από την μια κατάσταση στην άλλη, αλλά και την παραμονή στη ρευστή κατάσταση της *μη ταυτότητας*, κυρίως ως προς την έμφυλη ταυτότητα. Η περίοδος της εγκυμοσύνης είναι μια μεταβατική περίοδος για τη γυναίκα. Από μια κατάσταση μεταβαίνει σε μια άλλη. Το θέμα του σώματος της γυναίκας performer κατά τη διάρκεια της εγκυμοσύνης, είναι ακόμα ανεξερεύνητο, ίσως επειδή και στον αιώνα μας παραμένει ταμπού. Στο παρόν άρθρο θα γίνει μια απόπειρα προσέγγισής του, αντλώντας υλικό από την παράσταση χορού *Grito Pelao* (2018) της Ισπανίδας χορεύτριας Rocio Molina, ανθρωπολογικές, κοινωνιολογικές, θεατρολογικές μελέτες και τέλος την προσωπική εμπειρία της εισηγήτριας, ως εγκυμονούσας performer.

**Λέξεις-κλειδιά:** Performer, Ηθοποιός, Έμφυλη Ταυτότητα, Εγκυμοσύνη, Rocio Molina

Γιάννης Λεοντάρης

### Η πρώτη ανάγνωση στην εποχή του hip-hop: ηθοποιός και λεκτική δράση

Στον αιώνα μας η εκφορά του λόγου, εντός και εκτός θεάτρου, φαίνεται να αναδομείται προοδευτικά, μέσω της απονομηματοδότησης της λέξης προς όφελος της φράσης. Η κοινωνιόλεκτος των νέων -με χαρακτηριστικότερο καταγεγραμμένο παράδειγμα το hip-hop- αναδεικνύει τη φράση ως, την ελάχιστη λεκτική ενότητα, φορέα νοήματος. Ο ηθοποιός ωστόσο καλείται να μετατρέψει τον γραπτό λόγο σε λεκτική δράση με βασικό εργαλείο τη λέξη, προσθέτοντάς της όσα της λείπουν στο χαρτί: σώμα, εκφραστική φόρμα, δυναμική και σιωπή. Συχνά παρατηρούνται αγκυλώσεις κατά την εκφορά του θεατρικού κειμένου, οι οποίες εκδηλώνονται συνήθως στην πρόβα της πρώτης ανάγνωσης του έργου και δεν θεραπεύονται μέχρι την πρεμιέρα. Στο παρόν άρθρο, το ζήτημα προσεγγίζεται υπό το πρίσμα των θέσεων παιδαγωγών του θεάτρου -κυρίως του Anatoli Vassiliev- οι οποίοι κατά καιρούς υπεραμύνθηκαν της νοηματικής και εκφραστικής αυτοτέλειας της λέξης. Η διαχείριση από ηθοποιούς και σκηνοθέτες, της λέξης ως σκηνικού συμβάντος θα μπορούσε, ενδεχομένως, να προλάβει τον ανεξέλεγκτο πολλαπλασιασμό επί σκηνής ασώματων κεφαλών ή ακέφαλων σωμάτων στο εγγύς μέλλον.

**Λέξεις-κλειδιά:** Ηθοποιός, Σκηνοθέτης, Λεκτική Δράση, Πρόβα, Anatoli Vassiliev

Έλλη Μερκούρη, Μαρία Ι. Κουτσούμπα

### **Παραστατικές Τέχνες και Καλλιτέχνες με και χωρίς Αναπηρία: μια νέα ερμηνευτική προσέγγιση**

Οι Παραστατικές Τέχνες του θεάτρου, του χορού και της μουσικής έχουν ως βασική συνιστώσα τη παρουσία ερμηνευτών. Στην περίπτωση, όμως, που οι ερμηνευτές είναι άτομα με ή/και χωρίς αναπηρία, το καλλιτεχνικό εγχείρημα διαφέρει ως προς τους ερμηνευτικούς κώδικες, οι οποίοι υποδεικνύονται σκηνικά. Στόχος του άρθρου είναι να διερευνηθούν οι τρόποι, τα λειτουργικά εργαλεία και οι πρακτικές εφαρμογές των Παραστατικών Τεχνών, μέσω των οποίων οι ερμηνευτές με και χωρίς ακουστική αναπηρία μπορούν να συνεργαστούν, προκειμένου να οδηγηθούν σε ένα άρτιο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Η Θεατρική Ομάδα Κωφών *Τρελά Χρώματα* μαζί με τη σύμπραξη ομιλούντων καλλιτεχνών επιλέχθηκαν ως περίπτωση μελέτης. Στο παρόν άρθρο αναλύονται νέοι και καινοτόμοι τρόποι προσέγγισης της σκηνικής ερμηνείας κατά την ταυτόχρονη συμμετοχή κωφών/βαρήκων και ομιλούντων ερμηνευτών (συνδυασμός νοηματικής γλώσσας-ομιλουμένης, αυτοσχεδιασμοί, διαφορετικές μορφές τέχνης). Διαπιστώνεται ότι με την υιοθέτηση συγκεκριμένων μεθόδων ερμηνείας μεταξύ ατόμων με και χωρίς αναπηρία μπορεί να υπάρξει αρμονική συμμετοχική συνεργασία, οδηγώντας σε μια νέα ερμηνευτική προσέγγιση.

**Λέξεις-κλειδιά:** Αρχαία Τραγωδία, Κιναίσθηση, Μουσικοκινητική Αγωγή, Θεατρική Ομάδα Κωφών «Τρελά Χρώματα»

Διονυσία Μπουζιώτη

### **Σώματα, Μετασώματα και η Πανδημία της Απομόνωσης: Μήδεια εκ των Έσω**

Το παρόν άρθρο αποτελεί μια διαδρομή στα συγκείμενα της μεταδραματικής σκηνοθεσίας γύρω από τον άξονα μιας φαινομενολογικής εκπαίδευσης του ηθοποιού (performer training) σε σύγχρονες υβριδικές εκδοχές της αρχαίας τραγωδίας. Με αφορμή την πανδημία και χρησιμοποιώντας ως παράδειγμα την εξ αποστάσεως σκηνοθεσία της χοροθεατρικής μου performance *Μήδεια εκ των Έσω* (*Medea Inside*, 2021α) επιχειρώ την παρουσίαση μιας αλληλουχίας σκηνοθετικών αναθεωρήσεων σε ύφος, φόρμα και παραστατικά μέσα. Οι αναθεωρήσεις αυτές είναι αποτέλεσμα της βίαιης μετατόπισης του σώματος από τον φυσικό χώρο του στούντιο και της θεατρικής σκηνής σε ηλεκτρονικές πλατφόρμες και ψηφιακά περιβάλλοντα. Παράλληλα, αποπειρώμαι να διερευνήσω πώς μια τέτοια χωροχρονική μετατόπιση αναδιαμορφώνει ρόλους και σχέσεις σκηνοθέτη, ηθοποιών και τεχνολογικών μέσων, υπογραμμίζοντας την αναγκαιότητα μιας σκηνοθεσίας ευέλικτης και ικανής να ανταποκριθεί σε μια ευμετάβλητη μεταουμανιστική εποχή. Το εγχείρημα *Μήδεια εκ των Έσω* καταπιάνεται με την αναζήτηση και την ερμηνεία της ζώσας εμπειρίας του πάσχοντος σώματος, φέροντας σαφείς επιρροές από τη φαινομενολογία των Husserl, Merleau-Ponty και Leder στη διερεύνηση των εννοιών της απομόνωσης, του εγκλεισμού και της μητρότητας.

**Λέξεις-κλειδιά:** Φαινομενολογία, Μήδεια, Τηλεσκηνοθεσία, Χοροθέατρο, Τραύμα, Ενσωμάτωση

Πηνελόπη Χατζηδημητρίου

### **Ο Ζwάνθρωπος Performer στην Εποχή της Πανδημίας: Το νέο μας κατοικίδιο;**

Η ρηγματική εμπειρία της πανδημίας έφερε στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος την έννοια του ανθρωπόκαινου, η οποία τονίζει την επικίνδυνη, παρεμβατική παρουσία του ανθρώπου στη Γη. Η πανδημία κατέστησε κατεπείγον το αίτημα για ένα μη-ανθρωποκεντρικό, μετα-ουμανιστικό *modus vivendi*, που να επαναπροσδιορίζει τη σχέση δύναμης μεταξύ ανθρώπου και φύσης ως σχέση αρμονικής συμβίωσης. Μπορούν το θέατρο και οι Παραστατικές Τέχνες, γενικότερα, που βασίζονται σ' αυτήν την επικίνδυνη ανθρώπινη παρουσία, να συμβάλουν προς αυτήν την κατεύθυνση; Επανεξετάζοντας το παρελθόν αλλά και το ενεργό παρόν του θεάτρου –μορφές

σαν αυτή του Γιέρζι Γκροτόφσκι, του Ταντάσι Σουζούκι, του Ρόμπερτ Ουίλσον, του Δημήτρη Παπαϊωάννου, του Θεόδωρου Τερζόπουλου και καλλιτέχνες της performance όπως ο Ουκρανός καλλιτέχνης-ζώο Kulik και τα ανθρωπόκινα πρόσωπα-προσωπεία του Φίλιππου Τσιτσόπουλου—στόχος της εισήγησης είναι να διερευνήσει την τρίπτυχη έννοια του ανθρώπου-ζώου-performer, έτσι όπως είναι υπό διαμόρφωση τις τελευταίες δεκαετίες του 20<sup>ού</sup> αιώνα ως σήμερα. Ιδιαίτερα στην τέχνη του lockdown, του πανδημικού έτους 2020, μοιάζει να επαναδομείται η αισθητική μορφή του Ζωάνθρωπου. Ποιες οντολογικές, ηθικές και βιοπολιτικές δυναμικές προτείνει ο Ζωάνθρωπος που εμφανίζεται σήμερα στις οθόνες των υπολογιστών μας; Ή μήπως ο άνθρωπος-ζώο-performer κινδυνεύει, εν τέλει, να μετατραπεί σε ένα pet, σε ένα παρηγορητικό αλλά πολιτικά αποδυναμωμένο κατοικίδιο της ιδιωτικής μας ζωής;

**Λέξεις-κλειδιά:** Τέχνη του Lockdown, Performance Art, Ζωάνθρωπος, Γίγνεσθαι-Ζώο, Performer ως Κατοικίδιο



Ιόλη Ανδρεάδη, Κορνηλία Πουλοπούλου

### ΑΡΤΩ ΚΑΙ ΝΕΥΡΟΕΠΙΣΤΗΜΕΣ

**Η** σκέψη, η δημιουργία και η ζωή του Αντονέν Αρτώ, κορυφαίου Γάλλου καλλιτέχνη και διανοούμενου με ελληνική –εκ μητρός– καταγωγή, την οποία δεν απαρνήθηκε ποτέ (Οικογένεια Ναλπά από τη Σμύρνη), είναι ο οδηγητικός μίτος στην πορεία αυτή στα όρια της νευροεπιστήμης και σε αυτά της τέχνης, στις γέφυρες που ενώνουν τις δύο και στα χάσματα που κάθε τόσο τις χωρίζουν.<sup>1</sup>

«Επειτα από τη φθορά την οποία έχουν υποστεί οι αισθήσεις μας,» λέει ο Αρτώ, «είναι σίγουρο πως, πριν από οτιδήποτε άλλο, έχουμε ανάγκη από ένα θέατρο που θα ξυπνήσει την καρδιά και τα νεύρα μας» (Αρτώ, 1992, σελ. 95). Από τον Αρτώ και πέρα το νευρικό σύστημα του ανθρώπου αναδεικνύεται σε κρυμμένο πρωταγωνιστή ενός θεάτρου που, για να θυμηθούμε τον Jan Kott, θέλει να είναι ένα «θέατρο ουσίας» (Kott, 2006).

Στη διάρκεια των προηγούμενων είκοσι ετών, αναπτύχθηκε πολύ η σχέση μεταξύ των νευροεπιστημών και του επαγγελματικού θεάτρου. Αυτό είναι προφανές από μια ξαφνική στροφή στη βιβλιογραφία, φανερή όχι μόνο σε ακαδημαϊκά περιοδικά και δημοσιεύσεις, αλλά και στα καλλιτεχνικά βιβλία γύρω από το θέατρο και την υποκριτική.

Πρόσφατα παραδείγματα περιλαμβάνουν: *Theatre and the Mind* (Mc Conahie, 2012), *Embodied Acting: What Neuroscience Tells Us About Performance* (Kemp, 2012), *Toward a General Theory of Acting: Cognitive Science and Performance* (Lutterbie, 2011), *The Actor, Image and Action: Acting and Cognitive Neuroscience* (Blair, 2007) και *Engaging Audiences: A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre* (Mc Conahie, 2008).

Άνθρωποι του θεάτρου στην Αγγλία –Mick Gordon (Gordon, 2010), Katie Mitchell (Mitchell, 2009)– και στις Ηνωμένες Πολιτείες –Anne Bogart (Bogart, Hurley, 2010)– χρησιμοποιούν το ερευνητικό έργο νευροεπιστημόνων, όπως οι Antonio Damasio και Michael Gazzaniga. Υπάρχει μια απόπειρα χρησιμοποίησης της γνωσιακής επιστήμης για να επανερευνηθούν τόσο το Αρχαίο Δράμα (Meineck, 2017), όσο και ο Σαίξπηρ (Cook, 2010, Tribble, 2011).

Καλλιτέχνες του θεάτρου ενδιαφέρονται για τη νευροεπιστήμη και τη γνωσιακή επιστήμη για να κατανοήσουν καλύτερα και να εξηγήσουν αυτά που ήδη γνωρίζουμε διαισθητικά, όλοι όσοι ασχολούνται επαγγελματικά με το θέατρο, για το συναίσθημα, τη συγκέντρωση, τη μνήμη και την αναπνοή. Για να βοηθήσουν το επάγγελμά τους να εξελιχθεί, χρησιμοποιώντας τη γνώση την οποία τους παρέχει η εποχή τους.

Επιστήμονες ενδιαφέρονται επίσης να κατανοήσουν μέσα από μια νέα σκοπιά την τέχνη του ηθοποιού. Η καθηγήτρια Erin Hurley ενδιαφέρεται για τους κατοπτρικούς νευρώνες,

<sup>1</sup> Το άρθρο που ακολουθεί συνοψίζει και προεκτείνει στοιχεία της μεταδιδακτορικής, εν εξελίξει, έρευνας της Ιόλης Ανδρεάδη για τον Αρτώ και τις Νευροεπιστήμες, στο King's College London (2015-16) με διευθυντή τον καθηγητή Alan Read και στο εργαστήριο Πειραματικής Νευροφυσιολογίας της Α' Νευρολογικής Κλινικής του Πανεπιστημίου Αθηνών με διευθύντρια την αναπληρώτρια καθηγήτρια Κορνηλία Πουλοπούλου (2018-σήμερα).

υποστηρίζοντας πως μέσα από την απευθείας ενεργοποίηση εκ των παρατηρούμενων γεγονότων, το μυαλό του θεατή «λειτουργεί σαν ένα μικρό θέατρο, παράγοντας αναπαραστάσεις δράσης και συναισθήματος, οι οποίες δεν εκτελούνται απαραίτητα από το κοινό τους, αλλά σε κάθε περίπτωση βιώνονται ηλεκτρικά από αυτό» (Bogart & Hurley, 2010, σ. 10, σε δική μου μετάφραση). Η Rhonda Blair (2007, σ. 93, σε δική μου μετάφραση) ενδιαφέρεται για το πώς «η επιστήμη μπορεί να μας βοηθήσει να κατανοήσουμε καλύτερα το τι κάνουν οι ηθοποιοί όταν παίζουν».

Το ενδιαφέρον για τον Αρτώ καλύπτει ογδόντα περίπου χρόνια. Το έργο του περιλαμβάνει τη ριζοσπαστική συλλογή δοκιμίων του *Το Θέατρο και το Είδωλό του*, που δημοσιεύτηκε το 1938. Εκτός από το διάσημο μανιφέστο του «Το Θέατρο και η Σκληρότητα» (Αρτώ, 1938), στη συλλογή αυτή ο Αρτώ αναλύει τις υπόγειες παρορμήσεις της επιτέλεσης, παρέχει κάποιες προτάσεις προς μία μέθοδο σωματικής εκπαίδευσης του ηθοποιού, και μία ανάλυση των εκφραστικών αξιών του Ανατολικού δράματος. Οι λέξεις, όσες χρησιμοποιούνται επί σκηνής, είναι γι' αυτόν φορείς υλικότητας, «προϊόντα των νεύρων του εγκεφάλου», που, όπως γράφει η Αλεξάνδρα Λαλιώτη στο άρθρο της *Το θέατρο της Ωμότητας*, «ξεκινούν από το στομάχι πριν βγουν από το στόμα του ηθοποιού» (Λαλιώτη, 1998, σελ.74).

Για περίπου έναν αιώνα το βιβλίο έχει διαβαστεί ευρέως σε ολόκληρο τον κόσμο για την ομορφιά της γραφής του και ως μια πηγή έμπνευσης για το νέο δράμα και τη νέα επιτέλεση. Το έργο του Αρτώ επηρέασε θεατρικούς συγγραφείς όπως ο Καμύ, ο Ζενέ, ο Μπέκετ, ο Ιονέσκο και ο Peter Weiss και καλλιτέχνες του θεάτρου όπως ο Jean-Louis Barrault, ο Jean Vilar, ο Peter Brook, ο Jerzy Grotowski, ο Steven Berkoff, ο Julian Beck και η Judith Malina. Ο Τζιμ Μόρρισον ήταν ο πρώτος που εφάρμοσε τις ιδέες του Αρτώ στην μουσική, όταν εκείνος και ο Ray Manzarek ξεκίνησαν τους Doors, το 1965. Η Σούζαν Σόνταγκ γράφει πως η επιρροή του Αρτώ υπήρξε «τόσο ριζική που η πορεία όλου του πρόσφατου θεάτρου στη Δυτική Ευρώπη και την Αμερική μπορεί να χωριστεί σε δύο περιόδους: προ Αρτώ και μετά Αρτώ» (Sontag, 1976, σ.10, σε δική μου μετάφραση).

Οι εξελίξεις αυτές στο επιστημονικό και το θεατρικό πεδίο με οδήγησαν στο να ξεκινήσω την διερεύνηση του πώς οι μέθοδοι της γνωσιακής έρευνας φωτίζουν μια θεωρητική και πρακτική ερμηνεία του έργου του Αρτώ. Η έρευνα αυτή ξεκίνησε από τη διδακτορική μου διατριβή μεταξύ 2008 και 2014 ως μέλους της Ερευνητικής Ομάδας για την Επιτέλεση στο King's College London (Andreadi, 2020), συνεχίστηκε μετά την ολοκλήρωσή της με τη συγγραφή και τη σκηνοθεσία τριών έργων –*Αρτώ / Βαν Γκογκ avec un pistolet*, *Οικογένεια Τσέντσι* (Ανδρεάδη-Ασπρούλης, 2016), και *Κόκκαλο* (Ανδρεάδη-Ασπρούλης 2022)– και προχώρησε με συνεντεύξεις, συζητήσεις και πρακτικές δοκιμές, στα πλαίσια της μεταδιδακτορικής μου έρευνας, με ηθοποιούς, καλλιτέχνες και περφόρμερ σε ταξίδια μου στη Γαλλία και την Ιταλία (Andreadi, 2016).

## **Μέρος Δεύτερο: Το Σώμα, η Κίνηση και η αντίληψη του Χώρου**

Στο μέρος αυτό του κειμένου χρησιμοποιείται κυρίως το σεμινάριο που έκανα το 2020-21 με θέμα «Το θέατρο της σκληρότητας του Αρτώ και η οπτική γωνία της Νευροεπιστήμης», με τη συνεργασία της αναπληρώτριας καθηγήτριας στην Ιατρική Σχολή του ΕΚΠΑ Κορνηλίας Πουλοπούλου και το οποίο είχε ως επί μέρους θεματικούς άξονες, μεταξύ άλλων, την Αναπνοή,

τη Συγκέντρωση, το Βάρος, την Ισορροπία και τη Μίμηση. Θα διατρέξω γοργά τους δύο από τους πέντε αυτούς άξονες, την αναπνοή και την μίμηση, αναζητώντας *συσχετίσεις* μεταξύ του θεάτρου που προτείνει ο Αρτώ και των νευροεπιστημών.

### **A. Αναπνοή**

Υπάρχει μια φαινομενική αντίφαση μεταξύ θεάτρου, συγκεκριμένα του πρωτοποριακού θεάτρου για το οποίο μιλά ο Αρτώ –και έτσι όπως το ερευνούν σήμερα οι νευροεπιστήμες– και γιόγκα. Με μια πρώτη ματιά μοιάζει το «θέατρο» να είναι «για το θεατή», ενώ η «γιόγκα» μοιάζει να είναι «για τον εαυτό». Για εκείνον δηλαδή που την ασκεί. Ωστόσο, δεν υπάρχει θέατρο που να μην ξεκινά από, ή, κάποτε, και να καταλήγει, στη σύνδεση του ανθρώπου με τον εαυτό του, με τα δικά του μοναδικά συναισθήματα, με τις αναμνήσεις του, έχοντας ως πρωταρχικά υλικά το μυαλό και το σώμα του.

Επίσης, τόσο η πρακτική της γιόγκα, όσο και εκείνη του θεάτρου, απαιτούν τον έλεγχο του μυαλού και του σώματος. Αξίζει να υπενθυμίσουμε εδώ ότι ο Στανισλάφσκι χρησιμοποίησε εκτενώς την pranayama, τον έλεγχο δηλαδή της αναπνοής, για να αναπτύξει τη δημιουργική ευημερία του ηθοποιού –υιοθέτησε μέχρι και ένα συγκεκριμένο μέτρημα για εισπνοή-εκπνοή και κράτημα της αναπνοής (εισπνοή για έξι χρόνους– κράτημα της αναπνοής για τρεις χρόνους –εκπνοή για έξι χρόνους– άπνοια για δεκαπέντε χρόνους). Τα ημερολόγιά του από το 1919-20, περιλαμβάνουν πολλές σημειώσεις πάνω σε εφαρμογές της Hatha Yoga. Ιδιαίτερα στις σημειώσεις του από τα μαθήματά του στους ηθοποιούς του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας περιλαμβάνεται μια κρυμμένη σύνοψη του κομματιού για την pranayama που περιέχεται σε ένα βιβλίο της Hatha Yoga (Stanislawski, 2006). Η τραγουδίστρια Αντάροβα του είχε πάρει συνεντεύξεις, μέσα στις οποίες αναφέρεται και μια άλλη άσκηση: το να κάνεις τα χέρια σου γροθιά (εισπνοή) και έπειτα να τα χαλαρώνεις (εκπνοή), κάτι που, σύμφωνα με τον Στανισλάφσκι, εγκαθιδρύει μια σύνδεση μεταξύ του ρυθμού της αναπνοής από τη μια και της συγκέντρωσης από την άλλη.

Ξαναγυρίζοντας στον Αρτώ και εκκινώντας μια επιστημονική προσέγγιση των αιτημάτων του για το θέατρο, δεν θα μπορούσαμε παρά να αναφερθούμε στη μεγάλη σημασία που αποδίδει στην αναπνοή. Γράφει, για τους πνεύμονες και τον εγκέφαλο, πως:

Τα μόνα δύο όργανα που πραγματικά επηρεάζονται από την πανούκλα, ο εγκέφαλος και οι πνεύμονες, εξαρτώνται άμεσα και τα δύο από το συνειδητό και από τη βούληση. Μπορούμε μόνοι μας να σταματήσουμε την ανάσα ή τη σκέψη μας, μπορούμε να επιταχύνουμε την εισπνοή μας, να της δώσουμε ό,τι ρυθμό αποφασίσουμε, να εισπνεύσουμε, συνειδητά ή ασυνείδητα, κατά τη βούλησή μας, είτε να καθιερώσουμε μια ισορροπία ανάμεσα στα δύο είδη αναπνοής: την αυτόματη, που βρίσκεται κάτω από τον άμεσο έλεγχο του συμπαθητικού νευρικού συστήματος και την άλλη, εκείνη που υπακούει σε αυτά τα αντανακλαστικά του εγκεφάλου που έχουν ξαναγίνει συνειδητά. (Αρτώ, 1938, σελ. 24)

Σύμφωνα με μια διευκρίνιση της Κορνηλίας Πουλοπούλου, σε μια από τις συνεδρίες μας γύρω από το θέμα του Αρτώ και των Νευροεπιστημών, ο αργός ρυθμός εισπνοής-εκπνοής ρυθμίζεται από το παρασυμπαθητικό σύστημα. Στη γιόγκα, π.χ., επειδή προσπαθούμε να χαλαρώσουμε, κινητοποιούμε το παρασυμπαθητικό μας και προσπαθούμε να μειώσουμε τη δράση του συμπαθητικού. Το συμπαθητικό είναι εκείνο που ενεργοποιείται από τον κίνδυνο και ανεβάζει

καρδιακούς ρυθμούς και ταχύτητα αναπνοής, προκαλώντας άνοδο των επιπέδων αδρεναλίνης.

Ο Αρτώ είχε ένα μεγάλο ενδιαφέρον για το νευρικό σύστημα, την ιατρική και τον εγκέφαλο και τόσο πολύ πίστευε στη σημασία της αναπνοής, που έλεγε πως κάθε κίνηση του μυαλού, κάθε ανθρώπινο συναίσθημα και κάθε συναισθηματική μετάπτωση, διαθέτει μια συγκεκριμένη αναπνοή (Αρτώ, 1938), συνδέοντας από τις αρχές του εικοστού αιώνα την αναπνοή με τον ανθρώπινο εγκέφαλο και το συναίσθημα – συνδέσεις που, δεκαετίες αργότερα, θα κάνει με τα δικά της εργαλεία η νευροεπιστήμη, υποστηρίζοντας για παράδειγμα πως ο ρυθμός της αναπνοής δημιουργεί ηλεκτρική δραστηριότητα στον ανθρώπινο εγκέφαλο, η οποία επηρεάζει το συναίσθημα του φόβου και την ανάκληση των αναμνήσεων (Zelano, κ.ά., 2016).

## **B. Μίμηση**

Στο άρθρο του *The Plasticity of Mimesis*, ο Nidesh Lawtoo μάς καλεί να σκεφτούμε την έννοια της νευροπλαστικότητας ως μιας «από τις πιο πρόσφατες, πιο πρωτοποριακές, αλλά όχι απαραίτητα πιο αυθεντικές διανοητικές/ιδεολογικές (conceptual) εκδηλώσεις εκείνου που οι αρχαίοι Έλληνες αποκαλούσαν, αινιγματικά, μίμηση» (Lawtoo, 2017, σ. 1201, σε δική μου μετάφραση), μαζί εξάιροντας τις ανακαλύψεις των νευροεπιστημών αλλά και, ενδεχομένως, αμφισβητώντας το κατά πόσο δύνανται και θα έπρεπε να υποκαταστήσουν εντελώς τη μνήμη των ανθρωπιστικών επιστημών. Η Catherine Malabou γράφει πως, «σύμφωνα με την ετυμολογία της λέξης, την προέλευσή της από το πλάσσειν, πλαστικότητα σημαίνει και το να δίνεις μορφή (όπως στις πλαστικές τέχνες και στην πλαστική χειρουργική) και το να παίρνεις μορφή (όπως ο πηλός που πλάθεται)» (Malabou, 2009, σ. 71, σε δική μου μετάφραση). Σίγουρα ο εγκέφαλος δεν μπορεί πια να ιδωθεί ως μια αποκλειστική σύνδεση των νευρώνων μας με τη γενετική μας φύση. Αντιθέτως, διαρκώς εξακολουθεί να διαμορφώνεται από την εμπειρία, την κουλτούρα και την εκπαίδευσή μας, αλλά και να τις διαμορφώνει, στη διάρκεια όλης μας της ζωής.

Ο Αρτώ εγκατέλειψε το χώρο της μίμησης, το θέατρο, μετά την εμπορική αποτυχία της παράστασής του *Οι Τσέντσι*. Ωστόσο, όπως αναφέρεται στο κεφάλαιο «Θέατρο, Μαγεία και Μίμηση» του βιβλίου *Artaud: The Scum of the Soul* (Murray, 2014), ο Αρτώ επηρέασε καλλιτέχνες όπως οι Αμερικανοί John Cage, Merce Cunningham, *Living Theatre*, Sam Shepard και Richard Schechner. Στην Αγγλία επηρέασε τον Πίτερ Μπρουκ, ο οποίος συνδιοργάνωσε μία σαιζόν «Θεάτρου της Σκληρότητας» με την Πειραματική Ομάδα του *Royal Shakespeare Company* το 1964 στο Λονδίνο. Ακόμη, ο Αρτώ επηρέασε ιδιαίτερα τον Γέρζι Γκροτόφσκι και τους Βιεννέζους Αξιονιστές.

Ωστόσο, αν κρατήσουμε στο μυαλό μας πως, όπως υποδεικνύει ο τίτλος του βιβλίου του Michael Taussig (1993, τίτλος σε δική μου μετάφραση) *Μίμηση και Ετερότητα* (με τον υπότιτλο μάλιστα «Μία ιδιαίτερη ιστορία των αισθήσεων»), εάν τον εκλάβουμε κυριολεκτικά, κάθε μιμητής του Αρτώ, κάθε μίμηση πράξεως σπουδαιάς και τελείας, κάθε απόπειρα για μίμηση, απομίμηση, επανάληψη της πρότασης κάποιου άλλου, διαλέγεται με τον παράγοντα της ετερότητας, όχι μόνο με την έννοια πως μιμούμαστε κάποιον άλλο, αλλά και πως οι ίδιοι εμείς που επιχειρούμε τη μίμηση είμαστε κάποιος άλλος – και άρα η δική μας ιδι-αιτερότητα, καθιστά αυτόματα κάθε μιμητική μας προσπάθεια διαφορετική. Οι νευροεπιστήμες προσφέρουν στις προσπάθειές μας αυτές τη δυνατότητα θεμελίωσης των μιμητικών διαδικασιών στα υλικά δεδομένα του νευρικού συστήματος του ανθρώπου.

Μέσα από την εφαρμογή μιας σύγχρονης επιστημονικής μεθόδου πάνω σε μια –φαινομενικά– ενστικτώδη και παρορμητική γραφή του σπουδαίου ηθοποιού, σκηνοθέτη και συγγραφέα, στοχεύω μέσα στο επόμενο διάστημα, σε μια νέα, επικαιροποιημένη και επιστημονικά ενημερωμένη διαπραγμάτευση μέρους του έργου του. Το έργο του Αντονέν Αρτώ το διερευνώ κάνοντας και τη χρήση πορισμάτων σχετικών με το σώμα, την κίνηση και την αντίληψη του χώρου, από μια βασισμένη σε εκείνον θεωρητική και συγχρόνως πρακτική διερεύνηση, την οποία συνεχίζω από το 2015. Ελπίζω πως η ανάλυσή μου αυτή θα συμβάλει σε έναν περαιτέρω διάλογο του θεάτρου και της performance με τις νευροεπιστήμες, παρέχοντας μια πρόσθετη εναλλακτική οπτική γωνία.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Andreadi, I. (2016). *Reimagining the witness in the eternal city. Who is the last of the Cencis*. Ανακτήθηκε από <https://blogs.kcl.ac.uk/english/2016/03/15/reimagining-the-witness-in-the-eternal-city-who-is-the-last-of-the-cencis/>
- (2020). *Anastenaria, Ritual, Theatre, Performance, an Experiential Study*. Athens: Kapa Publishing House.
- Artaud, A. (1938). *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard.
- (1964). *Oeuvres complètes, IV, Le théâtre et son double: «Le théâtre et la peste», «En finir avec les chefs-d’oeuvre», Les Cenci*. Paris: Gallimard.
- Blair, R. (2007). *The Actor, Image and Action: Acting and Cognitive Neuroscience* [Ο ηθοποιός, η εικόνα και η δράση: υποκριτική και γνωσιακή νευροεπιστήμη]. London: Taylor & Francis.
- Bogart, A, & Hurley, E. (2010). *Theatre and Feeling*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Cook, A. (2010). *Shakespearean Neuroplay: Reinigorating the Study of Dramatic Texts and Performance through Cognitive Science*. New York: Palgrave Macmillan.
- Gordon, M. (2010). *Theatre and The Mind*. London: Oberon Masters Series.
- Kemp, R. (2012). *Embodied Acting: What Neuroscience Tells Us About Performance* [Ενσωματωμένη υποκριτική: Τι μας λέει η νευροεπιστήμη για την επιτέλεση]. London: Routledge.
- Kott, J. (2006). *Ένα θέατρο ουσίας* (Ε. Πατρικίου, Μετ.). Αθήνα: Χατζηνικολή.
- Lawtoo, N. (2017). The Plasticity of Mimesis [Ηπλαστικότητα της μίμησης], *MLN*, 132(5) (Comparative Literature Issue), 1201-1224. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1353/mln.2017.0092>
- Lutterbie, J. (2011). *Toward a General Theory of Acting: Cognitive Theory and Performance* [Προς μία Γενική Θεωρία της Υποκριτικής: Γνωσιακή Επιστήμη και Επιτέλεση]. New York: Palgrave Macmillan.
- Malabou, C. (2009). *Changer de différence, Le féminin et la question philosophique* [Αλλάζοντας την Διαφορά, Το γυναικείο και το φιλοσοφικό ερώτημα]. Paris: Galilée
- Mc Conahie, B. (2008). *Engaging Audiences: A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre (Cognitive Studies in Literature and Performance)* [Προσελκύοντας το κοινό: Μια γνωσιακή προσέγγιση της θέασης στο θέατρο (Γνωσιακές σπουδές στη λογοτεχνία και την επιτέλεση)]. New York: Palgrave Macmillan.
- (2012). *Theatre and Mind* [Το Θέατρο και το μυαλό]. New York: Palgrave Macmillan.

- Meineck, P. (2017). *Theatrocracy, Greek Drama, Cognition, and the Imperative for Theatre*. London: Routledge.
- Mitchell, K. (2009). *The Director's Craft: A Handbook for the Theatre*. London: Routledge.
- Murray, R. (2014). *Artaud: The Scum of the Soul* [Αρτώ: Το Κατακάθι της Ψυχής]. London: Palgrave Macmillan.
- Sontag, S., (Επιμ.). (1976). *Antonin Artaud: Selected Writings*. New York City: Farrar, Straus & Giroux.
- Stanislavski, C. (2006). *Stanislavski's Legacy*. London: Bloomsbury Publishing.
- Taussig, M. (1993). *Mimesis and Alterity, A Particular History of the Senses* [Μίμηση και ετερότητα: Μία ιδιαίτερη ιστορία των αισθήσεων]. New York: Routledge.
- Tribble, E.B. (2011). *Cognition in the Globe: Attention and Memory in Shakespeare's Theatre (Cognitive Studies in Literature and Performance)*. New York: Palgrave Macmillan.
- Zelano, C., κ.ά. (2016). Nasal Respiration Entrain Human Limbic Oscillations and Modulates Cognitive Function. *Journal of Neuroscience* 36 (49), 12448-12467. [doi:10.1523/JNEUROSCI.2586-16.2016](https://doi.org/10.1523/JNEUROSCI.2586-16.2016)
- Ανδρεάδη, Ι., Ασπρούλης, Α. (2016). *Οικογένεια Τσέντσι*. Αθήνα: Κάπα Εκδοτική.
- (2020). *Κόκκαλο*. Αθήνα: Κάπα Εκδοτική.
- Αρτώ, Α. (1992). *Το θέατρο και το είδωλό του* (Π. Μάτεσις, Μετ.). Αθήνα: Δωδώνη.
- Λαλιώτη, Αλεξάνδρα. (1998). Το θέατρο της Ωμότητας. *Ελελεύ/Διεπιστημονικό περιοδικό τέχνης, Τμήμα ΕΜΜΕ του ΕΚΠΑ*, 2 (74).

Αιμιλία Βάλβη

### Η ΕΓΚΥΟΣ PERFORMER ΚΑΙ ΤΟ ΜΕΤΑΙΧΜΙΑΚΟ ΣΩΜΑ

Ένα από τα κεντρικά ερωτήματα που θέτουν οι σύγχρονες θεωρίες της τέχνης του χορού, το οποίο φαίνεται ότι αφορά γενικότερα το σκηνικό σώμα στο σύνολο των Παραστατικών Τεχνών, είναι: *τί σώματα μας ενδιαφέρει να παρουσιάσουμε στη σκηνή*. Τα τελευταία χρόνια το ερώτημα επανέρχεται διαρκώς, δίνοντας αφορμή για τη διερεύνηση της φύσης του σκηνικού σώματος αλλά και για την προσέγγιση ζητημάτων που σχετίζονται με τα σωματικά στερεότυπα, δηλαδή τις παγιωμένες αντιλήψεις πάνω σε μια τυπολογία του ανθρώπινου σώματος το οποίο εκτίθεται επί σκηνής στα βλέμματα των θεατών.

Μία από τις ισχυρότερες στερεοτυπικές εικόνες σωματικής κατάστασης είναι το γυναικείο σώμα κατά τη διάρκεια της εγκυμοσύνης. Το θέμα του σώματος της γυναίκας performer, κατά τη διάρκεια της εγκυμοσύνης, είναι ακόμη σε μεγάλο βαθμό ανεξερεύνητο. Φαίνεται όμως ότι στον 21<sup>ο</sup> αιώνα, η ιδιόμορφη αυτή σωματική συνθήκη αρχίζει να απασχολεί όλο και συχνότερα τόσο τους καλλιτέχνες όσο και τους θεωρητικούς. Στη συνέχεια θα προσεγγίσουμε μια σειρά σχετικών ερωτημάτων με αφορμή την παράσταση χοροθεάτρου *Grito Pelao* (ελληνική μετάφραση: *Γυμνό κλάμα*) σε σκηνοθεσία της Rocío Molina και δραματουργία της Silvia Pérez Cruz. Πρόκειται για παράσταση ισπανικής παραγωγής η οποία παρουσιάστηκε το καλοκαίρι του 2018 στο επίσημο πρόγραμμα του Φεστιβάλ της Αβινιόν.<sup>1</sup> Πέρα από τις θεωρητικές αναφορές οι οποίες προέρχονται κυρίως από τις περιοχές της ανθρωπολογίας αλλά και της θεωρίας του θεάτρου, θα γίνει αναφορά και σε δεδομένα που προέκυψαν από την προσωπική μου εμπειρία ως εγκυμονούσα performer από παλαιότερες θεατρικές παραστάσεις.

Κατά τη διάρκεια της παρούσας έρευνας, διαπιστώσαμε ότι η προσέγγιση του συγκεκριμένου θέματος στη τέχνη γενικά και ιδιαίτερα στις Παραστατικές Τέχνες είναι ελλιπής. Η έγκυος γυναίκα στην τέχνη, απεικονίζεται ελάχιστα και ως επί το πλείστον όταν αυτό συμβαίνει, αφορά την περιοχή των εικαστικών τεχνών. Τα τελευταία χρόνια έχουμε σχετικές απεικονίσεις και στην τέχνη της φωτογραφίας και στον κινηματογράφο. Η εφήμερη φύση των Παραστατικών Τεχνών, προφανώς αποτελεί μία βασική αιτία για την απουσία της εγκυμονούσας γυναίκας από τη σκηνή. Εξίσου ισχυρά επιχειρήματα ωστόσο για την εν λόγω απουσία αναδεικνύονται από ανθρωπολογικές και κοινωνιολογικές προσεγγίσεις σχετικές με το γυναικείο φύλο, καθώς εύλογα προκύπτει ένα νέο ερώτημα: *είναι αποδεκτή η έκθεση του σώματος μιας εγκύου ή αυτό αποτελεί ταμπού;*

Η περίοδος της εγκυμοσύνης είναι μια μεταβατική, μεθοριακή περίοδος για τη γυναίκα. Από μια κατάσταση μεταβαίνει σε μια άλλη. Ο Arnold Van Genneper (2016, σ.184), εθνολόγος και 'πατέρας' της γαλλικής λαογραφίας, περιγράφει χαρακτηριστικά την κοινωνία ως ένα σπίτι με

<sup>1</sup> Αποσπάσματα της παράστασης είναι προσβάσιμα στο: <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Grito-Pelao/videos/media/Grito-Pelao-extraits>

δωμάτια και διαδρόμους, όπου το πέρασμα από το ένα στο άλλο είναι επικίνδυνο:

Στις μεταβατικές καταστάσεις ελλοχεύει ο κίνδυνος για τον απλό λόγο ότι η μετάβαση δεν είναι ούτε η προηγούμενη κατάσταση, ούτε η επόμενη. Είναι ακαθόριστη. Το άτομο που πρέπει να περάσει από τη μία κατάσταση στην άλλη, κινδυνεύει και αποτελεί κίνδυνο για τους άλλους.

Η θέση των ατόμων που βρίσκονται σε αυτή την ακαθόριστη, ενδιάμεση κατάσταση, παραμένει απροσδιόριστη στο κοινωνικό πλαίσιο, όπως για παράδειγμα συμβαίνει με το αγέννητο παιδί. Η παρούσα κατάστασή του είναι διφορούμενη. Συχνά, τόσο το βρέφος –όσο και η μητέρα του– αντιμετωπίζεται την ίδια στιγμή σαν κάτι εύθραυστο αλλά και τρομακτικό για τους άλλους. Ακόμα και σήμερα επιβιώνουν διάφορες δοξασίες, που στη σύγχρονη καθημερινότητα χαρακτηρίζονται ως ακραίες και γραφικές, έχουν αφήσει ωστόσο το στίγμα τους (όπου το έμβρυο και η μητέρα του αντιμετωπίζονται ως πλάσματα με μαγικές ικανότητες, που φέρνουν κακή τύχη, επικίνδυνα, αδηφάγα και κακά). Η αντιμετώπιση αυτή αποκαλύπτει μια αμυντική στάση της κοινωνίας, όμοια με αυτή που υιοθετεί η ομάδα έναντι του ξένου. Πλήθος τελετουργιών καταδεικνύουν ποικίλους τρόπους αντιμετώπισης αυτής της ιδιόζουσας κατάστασης, π.χ. διαβατήριες τελετές (Van Genner, 2016). Η Mary Douglas (2007, σ. 93, 100) διευκρινίζει σχετικά:

Με την έναρξη της κύησης η γυναίκα τίθεται σε κατάσταση απομόνωσης, είτε διότι θεωρείται μιαρή και επικίνδυνη είτε διότι, λόγω της εγκυμοσύνης της βρίσκεται φυσιολογικά και κοινωνικά προσωρινά σε ανώμαλη κατάσταση. Καθόλου παράξενο λοιπόν ότι αντιμετωπίζεται ως άρρωστη ή ξένη [...] Είναι προφανές ότι της φυσιολογικής επιστροφής από την κατάσταση της γέννας, πρωτεύουσα είναι η κοινωνική επιστροφή από την κοινωνική γέννα.

Η εγκυμοσύνη, ακόμα και στις μέρες μας, ακολουθείται από διαδικασίες αποχωρισμού της γυναίκας από τον κοινωνικό περίγυρο με απομόνωση, σεξουαλικές και τροφικές απαγορεύσεις, παύση των οικονομικών δραστηριοτήτων, αποχή από την εργασία (συχνά με σκοπό την προφύλαξη της γυναίκας και του μωρού), ενώ η επανένταξη στην κανονική ζωή σπάνια γίνεται άμεσα (για παράδειγμα γίνεται συχνά λόγος για το απαραίτητο *σαράντισμα*). Η τοποθέτηση της εγκύου σε ένα άλλο κοινωνικό πλαίσιο, την καθιστά αδύναμη (διότι τίθεται εκτός ομάδας) αλλά και ταυτόχρονα ισχυρή, διότι τοποθετείται στη σφαίρα του ιερού σε σχέση με τα υπόλοιπα μέλη της ομάδας. Κατά συνέπεια, όταν το γυναικείο σώμα κατά την περίοδο της κύησης εκτίθεται στη σκηνή, μπορεί να προκαλέσει ποικίλα συναισθήματα: αποστροφής, φόβου (για την υγεία του βρέφους και της μητέρας) αμηχανίας, θαυμασμού. Σε κάθε περίπτωση η μεταβατική, μεταιχμιακή περίοδος της κύησης, έχει όλα τα χαρακτηριστικά αντιστοίχων συνθηκών μεταμόρφωσης ή μετάβασης, όπου η ταυτότητα παραμένει σε εκκρεμότητα. Είναι μια γκρίζα ζώνη, μία *no man's land*, μια ουδέτερη περιοχή. Επικρατεί η αναρχία. Όλα είναι μετέωρα και ασχημάτιστα. Η αρχική, παλαιά μορφή και δομή των πραγμάτων, σπάει, αποσυντίθεται μέχρι να δημιουργηθεί κάτι καινούργιο που ακόμα δεν έχει μορφοποιηθεί, δεν έχει παγιωθεί και δεν έχει συγκεκριμένο σχήμα, δομή, υπόσταση.

Στη συνέχεια, θα επιχειρήσουμε να συσχετίσουμε την περίοδο της κύησης με την περίοδο της πρόβας στις Παραστατικές Τέχνες. Η ίδια η διαδικασία της πρόβας εντάσσεται στην μεταιχμιακή περίοδο μιας σύγχρονης τελετουργίας, όπως είναι το θέατρο και ο χορός. Είναι το



στάδιο κατά το οποίο η προηγούμενη δομή των πραγμάτων παύει να υφίσταται, καταργείται το προϋπάρχον λεξιλόγιο, αναζητούνται νέοι τρόποι έκφρασης, νέες 'ανοίξεις' – 'ανώμαλες' μορφές, επικρατεί το χάος και η αναρχία. Όλα βρίσκονται σε εκκρεμότητα, χωρίς καθορισμένη ταυτότητα και μορφή. Η αίσθηση του επικίνδυνου και του ιερού συχνά αναδύεται σε αυτό το στάδιο, όπου επικρατεί το άγνωστο, το τυχαίο και όλα μπορούν να συμβούν. Η νέα μορφή 'κυοφορείται' και όταν 'γεννηθεί' θα γίνει παράσταση. Όπως επισημαίνει ο Σωτήρης Δημητρίου, σε πολλά είδη θεάτρου και χορού και κυρίως σε χώρους πειραματισμού και έρευνας, στόχος της πρόβας είναι «ο κοινωνικός εαυτός να αποσυρθεί και να παραχωρήσει τη θέση του στον αρχέτυπο εαυτό που έχει θεμελιωθεί στην προγλωσσική φάση της ανθρωποποίησης» (Δημητρίου, 2009, σ. 233). Στην προσπάθεια αυτού του από-πολιτισμού, το θέατρο και ο χορός στράφηκαν πολύ συχνά (κυρίως στις δεκαετίες του 1960 και 1970) στην έρευνα και στην εφαρμογή τεχνικών που προέρχονται από την τελετουργία, τον σαμανισμό και από ασιατικές παραδοσιακές μορφές τέχνης (Θέατρο No, Κατακάλι, κ.ά.). Οι Artaud, Grotowski, Brook, Barba, Sen Denis, Graham, Howkins, Cunningham, Cage, Suzuki και άλλοι, πειραματίζονται με ψυχοφυσικές ασκήσεις, εστιασμένες σε τεχνικές των ασιατικών τεχνικών, ασκήσεων και τελέσεων με σκοπό τη μεταμόρφωση, την αποκάλυψη του αρχέτυπου εαυτού, που προσεγγίζει την *μετάσταση* (την μέθεξη, την καταληψία και την έκσταση των τελεστικών δρωμένων). Στις ασιατικές τέχνες η σχέση με την τελετουργία επιβιώνει μέχρι σήμερα και παραμένει ισχυρή.

Στον δυτικό κόσμο, σύγχρονοι στοχαστές και καλλιτέχνες εξακολουθούν να ερευνούν όχι πλέον το πέρασμα από την μια κατάσταση στην άλλη (εκεί που η ταυτότητα χάνεται) αλλά και την παραμονή, τη διατήρηση αυτής της ρευστότητας – της μη ταυτότητας κυρίως σε θέματα έμφυλης ταυτότητας. Όπως σημειώνει η Judith Butler (2006, σ. 404): «παρά τον κυρίαρχο χαρακτήρα της πατριαρχίας και την επικράτηση της έμφυλης διαφοράς ως λειτουργικής πολιτισμικής διάκρισης, δεν υπάρχει τίποτα σχετικό με το διπολικό σύστημα των φύλων που να πρέπει να θεωρείται δεδομένο».

Περνώντας στην προσωπική μου εμπειρία ως εγκυμονούσα ηθοποιός (κατά τη διάρκεια των δύο κυήσεών μου το 2004 και το 2011, έλαβα μέρος σε τρεις θεατρικές παραστάσεις)<sup>2</sup> επανέρχομαι στην αναφορά σε αυτό το κρίσιμο μεταιχμιακό – ενδιάμεσο στάδιο. Στις δύο παραστάσεις, οι ρόλοι που υποδύομαι δεν ήταν ρόλοι εγκύων, στην τρίτη παράσταση (η εγκυμοσύνη μου ήταν ήδη προχωρημένη) έπαιζα μια έγκυο γυναίκα. Σε κάθε περίπτωση, οι δυσκολίες και οι περιορισμοί που αντιμετώπισα δεν ήταν οι αναμενόμενοι. Δεν διέτρεχε κανένα κίνδυνο ούτε το έμβρυο, ούτε το σώμα μου. Μπορούσα να ανταπεξέλθω σε όλες τις σωματικές και ψυχολογικές απαιτήσεις της πρόβας και της παράστασης. Ωστόσο υπήρξε αποκαλυπτική η εμπειρία της αντίστασης στην μετάσταση. Το σώμα μου βρισκόταν ήδη σε μια κατάσταση διαρκούς μεταμόρφωσης, εκκρεμότητας, αναρχίας και δεν μπορούσα σε καμία περίπτωση ούτε να αποβάλλω την υπάρχουσα ταυτότητα (αφού στην ουσία επρόκειτο για μη-ταυτότητα), ούτε να 'ενσωματώσω' μια άλλη μορφή. Αυτό που μου αποκαλύφθηκε ουσιαστικά ήταν ότι τα δύο μεταιχμιακά στάδια –πρόβας/παράστασης και εγκυμοσύνης– συνέπιπταν και η υπάρχουσα

2 «Αριάδνη ή Φαίδρα» (2004), βασισμένη σε κείμενα του Γιάννη Ρίτσου και του Michel Déon, σκηνοθεσία: Ελένη Γεωργοπούλου, Θέατρο του Νέου Κόσμου. «Φωτοχυσία Ερμούπολεως – η πορνεία στην Ερμούπολη τον 19<sup>ο</sup> αιώνα» (2004), σύνθεση κειμένων: Αιμιλία Βάλβη, σκηνοθεσία: Ελένη Γεωργοπούλου, Θέατρο Απόλλων – Ερμούπολη. «Τσέχωφ-Κνίππερ – η αλληλογραφία» (2011), σύνθεση κειμένων: Θεατρική Εταιρεία Πόλις, σκηνοθεσία: Ελένη Γεωργοπούλου, Θέατρο 104.

κατάσταση της εγκυμοσύνης ακύρωνε τη μετάβαση της ηθοποιού στην μετάσταση – δηλαδή σε μια έξοδο ενέργειας από το σώμα. Η διαδικασία αυτή φαινομενικά δεν επηρέασε το τελικό αποτέλεσμα. Ήταν, περισσότερο, μια εσωτερική παρατήρηση και διαδικασία.

Στο επίσημο πρόγραμμα του Φεστιβάλ της Αβινιόν το καλοκαίρι του 2018 παρακολούθησαμε την παράσταση χορού της Rocio Molina Cruz, με τίτλο *Grito Pelao*.<sup>3</sup> Θέση μας εδώ είναι ότι η συγκεκριμένη performance αποτελεί την σκηνική αναπαράσταση της ταύτισης της μεταιχμιακής περιόδου του σώματος της γυναίκας στην εγκυμοσύνη, με τη μεταιχμιακή περίοδο του σώματος του performer, κατά τη διάρκεια της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Η δημιουργός κατάφερε να εκθέσει στη σκηνή την ταυτόχρονη *μεθοριακή κατάσταση* της εγκύου και της performer.

Η Rocio Molina Cruz με καταγωγή από τη Malaga, είναι χορεύτρια και χορογράφος. Ξεκίνησε να χορεύει όταν ήταν δεκαεπτά χρονών και στα εικοσιένα της δημιούργησε την πρώτη της performance με τίτλο *Entre paredes*, η οποία την καθιέρωσε ως μία πολύ σημαντική καλλιτέχνίδα στον χώρο του flamenco και μία από τις καλύτερες χορεύτριες *bailaoras* (χορεύτρια flamenco) της γενιάς της. Η δουλειά της είναι διεθνώς αναγνωρισμένη και η ίδια εξακολουθεί μέχρι σήμερα να αναπτύσσει και να διευρύνει την καλλιτεχνική της έρευνα η οποία βασίζεται στον επαναπροσδιορισμό του παραδοσιακού στυλ flamenco, του οποίου σέβεται τις καταβολές αλλά ταυτόχρονα αγκαλιάζει την *avant-garde* και σε σύνδεση –μεταξύ άλλων– με πολιτικά κινήματα, εθνικά, φυλετικά, έμφυλων ταυτοτήτων, κ.λπ., κάτι που άλλωστε συμβαίνει διαχρονικά με αρκετούς καλλιτέχνες της πρωτοπορίας.<sup>4</sup>

Στο *Grito Pelao*, τρεις γυναίκες οι οποίες έχουν στην πραγματική ζωή την ιδιότητα τόσο της μητέρας όσο και της κόρης, υποδύονται τον εαυτό τους και συναντιούνται επί σκηνής στο πλαίσιο μιας χορογραφίας με θέμα την επιθυμία της Rocio Molina να γίνει μητέρα. Η performer, η οποία την ημέρα της παράστασης βρίσκεται στον τέταρτο μήνα της εγκυμοσύνης της, χορεύει υπό το βλέμμα της μητέρας της Lola Cruz (επίσης χορεύτρια παραδοσιακού flamenco στη νεότητα της) και της τραγουδίστριας και συνθέτριας flamenco Silvia Pérez Cruz. Η Rocio Molina στο *Grito Pelao* αφηγείται επί σκηνής μία ιστορία flamenco που δεν έχει ποτέ ως τώρα ειπωθεί: είναι η ιστορία μιας *single gay* που κυοφορεί ένα κορίτσι μέσω τεχνητής γονιμοποίησης (Lapeña, 2018).

Με ποιο τρόπο μπορεί να χορέψει ένα σώμα το οποίο βρίσκεται σε μια κατάσταση μεταμόρφωσης, επειδή μέσα του δημιουργεί ένα άλλο σώμα; Αυτό είναι το κεντρικό ερώτημα της Molina, ενώ ταυτόχρονα η ίδια δημιουργεί ένα δίκτυο σχέσεων και ερωτημάτων γύρω από τη μητρότητα και την ταυτότητα. Όπως αναφέρεται στο κείμενο το οποίο συνοδεύει την παράσταση στην επίσημη ιστοσελίδα του Φεστιβάλ της Αβινιόν: «η δημιουργός αρνείται να διαχωρίσει τη ζωή της από την τέχνη της και να επιλέξει ανάμεσα στο να είναι γυναίκα, χορεύτρια, μελλοντική μητέρα. Το να επιλέξει θα ήταν για εκείνη μια τιμωρία» (“Festival d’Avignon”, 2018, σε δική μου μετάφραση).

3 *Grito Pelao*. Σύλληψη και χορογραφία: Rocio Molina. Με τους: Rocio Molina Cruz, Silvia Pérez Cruz, Lola Cruz. Καλλιτεχνική επιμέλεια: Carlos Marquerie, Rocio Molina, Silvia Pérez Cruz. Μουσικός σχεδιασμός, σύνθεση λόγου: Silvia Pérez Cruz. Σχεδιασμός οπτικοακουστικού υλικού: Carlos Marquerie, David Benito, Antonio Serrano. Παραγωγή: Danza Molina. Η παράσταση παρουσιάστηκε από 6 έως 10 Ιουλίου 2018 στο Lycée St Joseph, στο επίσημο πρόγραμμα του Φεστιβάλ Αβινιόν.

4 Βλ. σχετικά και: Schechner, 2006, σ. 165, 166.

Η παράσταση υπερβαίνει και ταυτόχρονα ανατρέπει όλα τα στερεότυπα που αφορούν τη μητρότητα. Μέσω της χορογραφίας, δεν παρουσιάζεται μόνον η χαρά της μητρότητας και η επιθυμία μιας γυναίκας να γίνει μητέρα, αλλά και ο φόβος, η μοναξιά, η απόγνωση, η σύγχυση, η ευσυγκινησία, ο εκνευρισμός, η θλίψη και πάρα πολλές εσωτερικές συγκρούσεις και αναπάντητα ερωτήματα.

Θα μπορούσαμε να συνοψίσουμε ως εξής τα ερωτήματα που δημιουργούνται στο μυαλό του θεατή κατά την πρόσληψη της παράστασης:

- Κατά πόσο και σε ποιο βαθμό το σώμα μιας performer-χορεύτριας μπορεί να επανέλθει στην προηγούμενη κατάσταση μετά από μία εγκυμοσύνη;
- Η μητρότητα είναι πιο σημαντική από την καλλιτεχνική δημιουργία και πόσο την επηρεάζει;
- Ποια η ευθύνη που έχει κανείς φέρνοντας ένα παιδί στον κόσμο στο πλαίσιο μονογονεϊκής οικογένειας;

Η παράσταση συνιστά μία έρευνα πάνω στην εκκρεμή κατάσταση της εγκυμοσύνης και στη μητρότητα στο επίπεδο της σωματικότητας, μέσα από την αποκλειστική οπτική ολόκληρου του σώματος. Μια έρευνα με σάρκα και οστά, στην κυριολεξία. Όπως επισημαίνει η κριτικός Matilde Bardou (2018), η Rocío Molina στις προηγούμενες δουλειές της όπως στα *Impulso* (αυτοσχέδιες μορφές χορογραφικής performance τις οποίες παρουσίαζε συχνά στο κοινό συνοδευόμενη από τους μουσικούς της και τεκμηριώνουν τη διαρκή ερευνητική της αναζήτηση), επιζητούσε:

την εξάντληση του σώματος ώστε να δει τι συμβαίνει πέρα από τον πόνο. Πηγή υπήρξε η καθαρή, εξεζητημένη δύναμη και η βία του flamenco. Στο *Grito Pelao* δεν είναι η εξάντληση κυρίαρχη, όσο η αποδόμηση του χορού της. είναι αδύνατο να χορέψει με ισχύ. Παρακολουθούμε την κίνηση της με αυτό το νέο σώμα, σε αμηχανία και αρμονία με το μωρό, τη στιγμή που το σώμα της στέκεται εύθραυστο και αδύναμο απέναντι στη βία του flamenco. (Bardou, 2018, σε δική μου μετάφραση)

Η κοιλιά της Molina δεν αποτελεί εμπόδιο επί σκηνής, καθώς η ίδια ελέγχει το σώμα της και με σοφία κινείται μέσα στα όρια που την προστατεύουν. Επί δύο ώρες όμως, διερευνά τα όρια και ανακαλύπτει νέους δρόμους. Εκθέτει την ενδιάμεση κατάσταση στην οποία βρίσκεται το βρέφος που κυοφορεί, η ίδια ως γυναίκα, ως μητέρα, ως καλλιτέχνης. Η πολύ προσωπική ιστορία της είναι εντελώς απογυμνωμένη από επιτήδευση (μέσα από έναν κώδικα τεχνικής χορού με πολύ αυστηρή φόρμα όπως είναι το flamenco), φτάνοντας να ξεπερνά το προσωπικό και να το καθιστά οικουμενικό. Καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης διατηρεί ανοιχτό τον διάλογο για την *ταυτότητα*. Την *ταυτότητα* του flamenco, αλλά και για την ταυτότητα του 'δικού' της *flamenco/χορού* ως ερμηνεύτρια, γυναίκα, κόρη, μέλλουσα μητέρα, φίλη, αδερφή, ερωμένη. «Μαμά, δεν ξέρω πώς να κινήσω τους γοφούς μου. Τους κινώ σαν άντρας, μπροστά και πίσω. Δεν σ' ενοχλεί; Έτσι δεν είναι;», ρωτάει επί σκηνής τη μητέρα της στην αρχή της παράστασης, σε μία ανοιχτή πρόσκληση επικοινωνίας, εισάγοντας με τρόπο σαφή και αφοπλιστικό το θέμα της σεξουαλικής της *ταυτότητας*. Και αμέσως μετά, δέχεται να χορέψει για τη μητέρα της ένα παραδοσιακό *Taranto* (παραδοσιακό palo flamenco από την περιοχή της Almeria) (Schreiner 1990), επιστρέφοντας στην παραδοσιακή *ταυτότητα* του χορού. Η Ann Cooper Albright (2016, σ.15) παρατηρεί:

Στον χορό η πολιτισμική αναπαράσταση τρεμοπαίζει μέσα κι έξω απ' τη σωματική ταυτότητα, σαν υψηλής συχνότητας δόνηση, διαλύοντας τα όρια κατηγοριών όπως εαυτός/άλλος, φύση/πολιτισμός, σώμα/νους και ιδιωτικό/δημόσιο. Αυτή η διασύνδεση σωμάτων και ταυτοτήτων δημιουργεί ό,τι εγώ αντιλαμβάνομαι ως μεταμορφωτική ισχύ της ζωντανής παράστασης, την οποία ο σύγχρονος χορός αξιοποιεί.

Στο τέλος της παράστασης, η χορεύτρια γδύνεται και μπαίνει μέσα στην ρηχή πισίνα η οποία βρίσκεται επί σκηνής. Δημιουργεί έτσι μία έντονη εικόνα με πολλαπλούς συμβολισμούς. Όταν βγει από το νερό, καταλήγει μέσα στην αγκαλιά της μητέρας της, συνθέτοντας με τον τρόπο αυτό μία «θηλυκή Pietá», παραπέμποντας σαφώς σε μια άλλη Μητέρα, την Παρθένο Μητέρα του χριστιανισμού, ένα ακόμη σύμβολο με πολλαπλή ταυτότητα. Η Παναγία, μας υπενθυμίζει η Susan Rubin Suleiman (2008, σ. 231): «δεν είναι μόνο μητέρα του γιού της και κόρη του, είναι και γυναίκα του. Με αυτόν τον τρόπο περνάει και τα τρία στάδια των γυναικών σε όλα τα πιθανά και πλέον αυστηρά συστήματα συγγένειας».

Η τέχνη είναι ο χώρος εντός του οποίου οι ερωτήσεις επιμένουν να αιωρούνται και τα δεδομένα να ανατρέπονται. Στις Παραστατικές Τέχνες αυτό συμβαίνει στον παρόντα χρόνο, στο εδώ και στο τώρα. Το έκτακτο και το επείγον στο σώμα της εγκυμονούσας είναι περισσότερο έντονο από ποτέ γιατί, στην απόλυτη κυριολεξία, τίποτε δεν μπορεί να είναι ίδιο το επόμενο λεπτό και τίποτα δεν μπορεί να επαναληφθεί. Στο τέλος της παράστασης η Rocio Molina καταλήγει διατυπώνοντας το ερώτημα: «Αναρωτιέμαι αν αγαπάω το παιδί μου περισσότερο από τον χορό».

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Δημητρίου Σ. (2009). *Η πολιτική διάσταση της τέχνης*. Αθήνα: Σαββάλας.
- Albright, C.A. (2016). *Χορογραφώντας τη διαφορά*. Ε. Μιχαλοπούλου (Μετ.), Β. Μπαρμπούση (Επιμ.). Αθήνα: Νήσος.
- Butler, J. (2006). *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*. Π. Μαρκέτου (Μετ.), Α. Αθανασίου (Επιμ.). Αθήνα: Νήσος.
- Douglas, M. (2007). *Καθαρότητα και κίνδυνος, Μια ανάλυση των εννοιών της μιαιρότητας και των ταμπού*. Αθήνα: Πολύτροπον.
- Rubin-Suleiman, S. (2008). *Το γυναικείο σώμα στον δυτικό πολιτισμό*. Ε. Βογιατζάκη (Μετ.). Αθήνα: Σαββάλας.
- Schechner, R. (2006). *Θεωρία της επιτέλεσης*. Ν. Κουβαράκου (Μετ.), Μ. Ζωγράφου & Φ. Φιλίππου (Επιμ.). Αθήνα: Τελέθριον.
- Schreiner, C. (1990). *Flamenco: Gypsy Dance and Music from Andalusia*. Portland: Amadeus Press.
- Van Genner, A. (2016). *Τελετουργίες Διάβασης*. Θ. Παραδέλλης (Μετ.). Αθήνα: Ηριδανός.

---

### **Διαδικτυακές πηγές**

Bardou, M. (2018). *Rocio Molina, Grito Pelao*. Ανακτήθηκε από <https://www.artpress.com/2018/11/20/rocio-molina-grito-pelao/>

*Festival d'Avignon*. (2018). Ανακτήθηκε από <https://www.festival-avignon.com/en/shows/2018/grito-pelao>

*Grito Pelao*. (χ.χ.). Αποσπάσματα της θεατρικής παράστασης. Ανακτήθηκε από <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Grito-Pelao/videos/media/Grito-Pelao-extraits>

Lapeña, S.C. (2018). '*Grito Pelao*': *Rocio Molina, brave but withdrawn*. Ανακτήθηκε από <https://www.deflamenco.com/english/show-reviews/grito-pelao-rocio-molina-brave-but-withdrawn.html>

Γιάννης Λεοντάρης

Η ΠΡΩΤΗ ΑΝΑΓΝΩΣΗ ΣΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ HIP-HOP:

ΗΘΟΠΟΙΟΣ ΚΑΙ ΛΕΚΤΙΚΗ ΔΡΑΣΗ

**Η** σκηνική παρουσία του ηθοποιού περιλαμβάνει, μεταξύ άλλων, τον τρόπο με τον οποίο ο ίδιος καθιστά προφορικό ένα γραπτό κείμενο και μέσω του οποίου, ο λόγος λειτουργεί ως σωματική δράση, μετατρέπεται δηλαδή σε *λεκτική δράση*. Ο σκηνικός λόγος συνιστά ηχητικό ερέθισμα, αλλά ταυτόχρονα ο θεατής τον βλέπει και ως σωματική δράση, δηλαδή ως συγκεκριμένη συνθήκη του σώματος και του προσώπου του ηθοποιού. Όλα τα παραπάνω μας απασχολούν –συχνά βασανιστικά– κατά τη διάρκεια της πρόβας, του training, ή της προετοιμασίας μιας παράστασης. Τουλάχιστον όσους από εμάς, σκηνοθέτες, παιδαγωγούς του θεάτρου και ηθοποιούς, θεωρούμε ότι ο λόγος στο θέατρο δεν είναι όχημα μεταφοράς πληροφοριών ή ιδεών από τη σκηνή στην πλατεία, αλλά πρωτίστως μια σωματική συνθήκη που αποτελεί προϋπόθεση της νοηματοδότησης του κειμένου.

Ο ηθοποιός οφείλει να μετατρέψει τον γραπτό λόγο σε λεκτική δράση. Για να συμβεί αυτό είναι απαραίτητη η χρήση τεχνικών εργαλείων, τα οποία θα προσθέσουν στον γραπτό λόγο εκείνα που του λείπουν: σώμα, εκφραστική φόρμα, δυναμική και κυρίως, σιωπή. Με τον τρόπο αυτό μπορεί να ανοίξει ο δρόμος για την αποκάλυψη ανεξερεύνητων περιοχών του δραματουργικού υλικού και παράλληλων νοημάτων. Δεν αναφερόμαστε εδώ στον περίφημο –και αρκετά συζητήσιμο– όρο του «κάτω κειμένου» αλλά σε μία ανεξάντλητη νοηματική δυναμική. Κανένα κείμενο δεν λέει ακριβώς αυτό που εκφέρει. Υπάρχει πάντα κάτι που διαφεύγει ανάμεσα στις λέξεις και βρίσκει καταφύγιο στη σιωπή. Αυτή ακριβώς η άρρητη διάσταση του θεατρικού κειμένου έχει απόλυτη ανάγκη το σώμα του ηθοποιού προκειμένου να αποκτήσει υπόσταση. Μια εκπνοή εδώ, ένα τραύλισμα εκεί, μία λέξη που εκφέρεται μισή, ένα αγκομαχητό, μια τεράστια και απρόσμενη σιωπή, είναι τα σημάδια της λεκτικής δράσης του ηθοποιού που δηλώνουν τις πεπερασμένες δυνατότητες της γραπτής δραματουργίας να εκφράσει την άφατη διάσταση της ανθρώπινης επικοινωνίας.

Η εποχή μας σηματοδοτεί μια κρίσιμη μετάβαση από τη λέξη στην φράση. Πριν από χρόνια είχα μία ενδιαφέρουσα καλλιτεχνική και θεωρητική διένεξη με συναδέλφους σκηνοθέτες και καθηγητές της υποκριτικής, σχετικά με το αν η λέξη ή η φράση είναι η ελάχιστη μονάδα –φορέας νοήματος κατά τη σκηνική εκφορά ενός κειμένου. Υποστήριζα και υποστηρίζω σθεναρά την άποψη που προκρίνει τη λέξη, αλλά διαπιστώνω ότι στον αιώνα μας η φράση αποκτά ολοένα και ισχυρότερη δυναμική στο επίπεδο της νοηματοδότησης: φαίνεται ότι οι συνάδελφοι τελικά είχαν δίκιο. Είχαν όμως;

Το *Θέατρο της Επινόησης*, το *Θέατρο-Ντοκουμέντο*, το *Θέατρο του Καταπιεσμένου* και άλλες μορφές του μεταδραματικού ή του εφαρμοσμένου θεάτρου παράγουν, σε αρκετές περιπτώσεις, λόγο ο οποίος ξεχειλίζει από την ανάγκη της έκφρασης υπερβαίνοντας ή παρακάμπτοντας οποιαδήποτε συζήτηση περί θεατρικής φόρμας, ή έστω, ύφους. Στις περιπτώσεις αυτές, η

λεκτική δράση προκύπτει ως πρωτογενής και αδιαμεσολάβητη προφορικότητα, σπάζοντας τα δεσμά κάθε συστολής και αναβλύζει σαν ορμητικός χείμαρρος εξομολογήσεων σε πρώτο πρόσωπο. Εκδηλώνεται (και πολύ καλά κάνει!) ως αδιαπραγμάτευτη συνθήκη αντισυμβατικότητας, αντίδραση στην αφόρητη τυποποίηση και τον εργαλειακό χαρακτήρα της δημόσιας χρήσης του λόγου (όπως αυτός εκφέρεται από την εξουσία, τα μέσα μαζικής επικοινωνίας, τη θεσμική τυπική εκπαίδευση).

Πρόθεσή μας είναι να υποστηρίξουμε ότι αυτή η νέα συνθήκη μπορεί να κατανοηθεί έτι περαιτέρω αν συνδυαστεί με τη μελέτη της λεκτικής εμπειρίας της στιχουργίας της hip-hop μουσικής σκηνής (εμπειρία η οποία ήδη στην Ελλάδα μετρά πάνω από τριάντα χρόνια ζωής). Τα τελευταία χρόνια, αρκετές επιστημονικές εργασίες, κυρίως από τον χώρο της γλωσσολογίας, των κοινωνικών επιστημών και της παιδαγωγικής, επιχειρούν να κωδικοποιήσουν και να αναλύσουν τα χαρακτηριστικά αυτής της νέας λεκτικής εμπειρίας που «φτύνει ρίμες» όπως η ίδια διαπιστώνει αυτοαναφερόμενη. Τα περισσότερα από τα χαρακτηριστικά της hip-hop λεκτικής εκφοράς εκδηλώνονται είτε ως δημιουργική αποκάλυψη ή ως προβληματική συμπτωματολογία κατά τη διαδικασία της εκπαίδευσης νέων ηθοποιών. Το νόμισμα έχει δύο όψεις.

Το πρώτο από αυτά τα χαρακτηριστικά αφορά στην πυκνότητα του λόγου και μπορεί εύκολα κανείς να το εντοπίσει με όρους μετρήσιμους μέσω της θεαματικής αύξησης της ποσότητας λέξεων η οποία περιέχεται σε ένα οργανωμένο λεκτικό σύνολο, όπως για παράδειγμα στους στίχους ενός τραγουδιού. Η αυξητική μεταβολή του συγκεκριμένου δείκτη, από τον μέσο όρο «συμβατικών» τραγουδιών προηγούμενων δεκαετιών μέχρι τη hip-hop στιχουργία, είναι εντυπωσιακή. Μία πρόχειρη στατιστική έρευνα, μας οδηγεί στη διαπίστωση ότι: από έναν μέσο όρο 80 περίπου λέξεων ανά τραγούδι (με ακραίες περιπτώσεις μικρού αριθμού λέξεων παλαιότερα τραγούδια όπως το: *Αύριο πάλι* (Νίκος Γκάτσος – Δήμος Μούτσης – Γρηγόρης Μπιθικώτσης 1969: 28 λέξεις – διάρκεια: 3'14'') ή το: *Τι λείπει, τι φταίει* (Νίκος Πορτοκάλογλου – Ελευθερία Αρβανιτάκη 2001: 9 λέξεις – διάρκεια: 3'10''), στη hip-hop εποχή περνάμε απότομα σε μέσους όρους άνω των 500 ή 600 λέξεων ανά τραγούδι. Πρόχειρο παράδειγμα το τραγούδι του 2019: *Νιώθω έντονα*, του συγκροτήματος *Λόγος Τιμής* (2019) όπου για χρονική διάρκεια 5'10' έχουμε 838 λέξεις. Ας σημειωθεί ότι το συγκεκριμένο τραγούδι έχει δώδεκα εκατομμύρια επισκέψεις στη διαδικτυακή πλατφόρμα YouTube από το 2019 μέχρι σήμερα. Το δεύτερο ενδιαφέρον χαρακτηριστικό έχει σχέση με την πλήρη απελευθέρωση της χρήσης της αργκό η οποία σηματοδοτεί εν πολλοίς και τον αντισυμβατικό χαρακτήρα αυτής της λεκτικής εμπειρίας. Δεν υπάρχουν πλέον λέξεις ή εκφράσεις-ταμπού. *Anything goes*. Το τρίτο στοιχείο αφορά στον αφηγηματικό χαρακτήρα του κειμένου της στιχουργίας, το οποίο εκφέρεται συνήθως σε πρώτο πρόσωπο, αποκτώντας έτσι έναν έντονα εξομολογητικό χαρακτήρα. Τελευταίο αξιοσημείωτο χαρακτηριστικό είναι η ίδια η δομή του κειμένου της hip-hop εκφοράς, η οποία παρουσιάζει μία απροσδόκητη μινιμαλιστική αυστηρότητα καθώς τα νοήματα αντιστοιχούν σε κοφτές φράσεις μικρής έκτασης και επαναλαμβανόμενης τονικότητας όπου η τελευταία λέξη του στίχου τονίζεται συνήθως με μεγαλύτερη ένταση. Σπάνια θα παρατηρήσουμε μακροπερίοδες προτάσεις με σύνθετη σύνταξη. Η κυριαρχία της κοφτής φράσης οδηγεί σε μία ρυθμική επαναληπτικότητα, όπως διαπιστώνει κανείς στο παρακάτω παράδειγμα από το προαναφερθέν τραγούδι:

*Τα αδέρφια μου είναι Ινδιάνοι /  
 Πάμε στην θέα όταν ξημερώσει /  
 Από το Γαλάτσι να δω το λιμάνι /  
 Και πάλι πίσω να ηχογραφήσουμε /  
 Αυτό το cd είπα θα τους τρελάνει /  
 Δεν είχαμε όνειρα πέρα από αυτό /  
 Μη με ρωτάς γιατί φτύνω διαμάντια /  
 Δεν ήταν σπίτια αυτά που μεγαλώσαμε /  
 Για αυτό γυρνάγαμε με κόκκινα μάτια.*

Ο εξεγερμένος λόγος είναι συνήθως λόγος μινιμαλιστικός και με περιορισμένη γκάμα τονικότητας (παρατηρούμε και τα αντίστοιχα χαρακτηριστικά της λεκτικής δράσης στα συνθήματα των πολιτικών διαδηλώσεων). Στις μέρες μας, το ποσοστό των σπουδαστών υποκριτικής οι οποίοι όταν καλούνται να προτείνουν ένα τραγούδι, στο πλαίσιο ασκήσεων ή αυτοσχεδιασμών, επιλέγουν τραγούδια της hip-hop σκηνής, είναι κάθε χρόνο και υψηλότερο. Πρόκειται για μία νέα πραγματικότητα εξαιρετικά ενδιαφέρουσα, έως και σημαίνουσα.

Όπως προαναφέρθηκε, τα παραπάνω χαρακτηριστικά μπορούν να ανιχνευτούν σε αρκετές περιπτώσεις και σε σύγχρονα δραματουργικά υλικά στο πλαίσιο του μεταδραματικού θεάτρου. Το γεγονός αυτό μας υποχρεώνει να λάβουμε πολύ σοβαρά υπόψη μας τη νέα συνθήκη λεκτικής εμπειρίας. Δεν προτιθέμεθα, ασφαλώς, ούτε να την κρίνουμε, ούτε να την αξιολογήσουμε. Ακόμη περισσότερο, ως σκηνοθέτες ή δάσκαλοι δραματικών σχολών, φαντάζομαι ότι δεν επιθυμούμε να ακυρώσουμε ή να ευνουχίσουμε αυτόν τον υβριδικό εξεγερμένο λόγο (και να το επιθυμούσαμε, δεν θα το μπορούσαμε άλλωστε!). Το κρίσιμο και το επείγον είναι να μεριμνήσουμε ώστε, δίπλα στη λεκτική εξέγερση και παραμένοντας στο δικό της στρατόπεδο, να παραμείνει εφικτή και η διαχείριση, από τους νέους ηθοποιούς, της φράσης, επί παραδείγματι, του Άμλετ: «...μετά τον αιώνα του σώματος ποιος ύπνος αναλαμβάνει τα όνειρα;» (μετάφραση Γιώργου Χειμωνά).

Ας διερευνήσουμε την έκταση και την ποικιλία της πιθανής νοηματοδότησής της, με εργαλείο τους «εύπλαστους τονισμούς»: ο ηθοποιός, ασκούμενος στη λέξη και εκτιμώντας τον κρίσιμο ρόλο της έχει τη δυνατότητα, δίνοντας έμφαση σε κάποια λέξη ή σε συνδυασμό λέξεων και αφήνοντας άλλες σε δεύτερο πλάνο, να φωτίσει ποικίλες νοηματοδοτήσεις της παραπάνω φράσης: αν δοθεί έμφαση στο επίρρημα «μετά» αναδεικνύεται η αγωνία του υποκειμένου για την έλευση του θανάτου. Αν τονιστεί ο «αιώνας» δίνεται έμφαση στη μεγάλη διάρκεια της ζωής. Αν δοθεί έμφαση στο ζεύγος «σώμα» και «όνειρα» φωτίζεται το πέρασμα από την υλικότητα στην πνευματικότητα. Αν τονιστεί το «ποιος», φωτίζεται η απορία του υποκειμένου μπροστά στο μεταφυσικό άγνωστο και στη θεία φύση, αν δοθεί έμφαση στο «ύπνος» δίνεται ένα συγκεκριμένο περίγραμμα στη συνθήκη της μεταθανάτιας κατάστασης. Αν τέλος, τονιστεί το «αναλαμβάνει», προσωποποιείται κατά κάποιο τρόπο ο θάνατος. Τα παραπάνω παραδείγματα είναι ασφαλώς ενδεικτικά, υπαινίσσονται ωστόσο τις ποικίλες δυνατότητες που προσφέρει το κείμενο ως προς την αξιολόγηση των λέξεων που το συνθέτουν. Ακριβώς επειδή το ζήτημα είναι εξαιρετικά σύνθετο, αξίζει τον κόπο να βρεθεί τρόπος και μεθοδολογία ώστε στη μελλοντική κατάσταση πραγμάτων στις σπουδές σκηνικής πρακτικής να παραμείνουν –τόσο κατά την



εκπαιδευτική διαδικασία όσο και στην πορεία προς την παράσταση— ανοιχτές προς διαχείριση από τον ηθοποιό όλες οι παραπάνω δυνατότητες.

Από την πρώτη ανάγνωση γύρω από το τραπέζι της πρόβας και –συχνά– μέχρι την παράσταση, η φωνητική εκφορά του ηθοποιού τοποθετείται ενστικτωδώς σε ένα καλούπι προαποφασισμένων τονισμών. Αυτό συμβαίνει με την ίδια ένταση και συχνότητα τόσο σε αρχάριους όσο και σε έμπειρους επαγγελματίες. Πολλοί δάσκαλοι μάλιστα στις δραματικές σχολές, επιχειρώντας να ακυρώσουν τον τετριμμένο, βολικό, αφελή και άτεχνο προαποφασισμένο τονισμό του σπουδαστή, επιβάλλουν εκείνοι έναν άλλο, τον κατά την άποψή τους «σωστό», αλλά εξίσου προαποφασισμένο. Και όλα αυτά χωρίς να έχει προηγηθεί ούτε μια ώρα αληθινής πρόβας, χωρίς δηλαδή το κείμενο να έχει σωματοποιηθεί και δοκιμαστεί από τον συγκεκριμένο ηθοποιό επί σκηνής. Αν ο ηθοποιός την ημέρα της πρώτης ανάγνωσης αφηθεί αβοήθητος να βουλιάξει στα κλισέ του, να «παίξει» διαβάζοντας ή να «χρωματίσει» τον λόγο, αυτή η πρώτη προβλέψιμη σωματοποίηση του κειμένου θα εγγραφεί τόσο έντονα στο σώμα του αλλά και στα αυτιά των ακροατών του ώστε θα είναι πολύ δύσκολο στη συνέχεια να ακυρωθεί το ίχνος της, ή να οδηγηθεί σε εντελώς διαφορετική κατεύθυνση, στη διαδρομή προς την παράσταση. Ο μινιμαλισμός και η περιορισμένη κλίμακα της τονικότητας, όπως μας έρχεται από τη hip-hop λεκτική εμπειρία επιτείνει αυτούς τους κινδύνους. Ο Anatoli Vassiliev, το 1994, κάνει μία γενική διαπίστωση σε σχέση με την εκφορά του λόγου σε πολλά θέατρα της Ευρώπης:

Καταπληκτικές αναλύσεις θεατρικών κειμένων, θεατρικά προγράμματα τα οποία κοσμούν ιδιοφυή θεωρητικά κείμενα, αλλά πάνω στη σκηνή, πάντα οι ίδιοι τονισμοί, η ίδια μανιέρα εκφοράς του λόγου που σκοτώνει το κείμενο και είναι η ίδια σε όλα τα θέατρα.

(Vassiliev, όπως εμφανίζεται στο Luro, 2006, σ. 15, σε δική μου μετάφραση)

Η πρώτη ανάγνωση δεν πρέπει σε καμία περίπτωση να αφήνεται στη μοίρα της. Όμως, πώς θα μπορούσαμε να διατυπώσουμε προγραμματικά μία βασική σχέση με το γραπτό κείμενο, βάσει της οποίας ο ηθοποιός θα κληθεί να το προσεγγίσει σωματικά; Τον Απρίλιο του 2019 είχα την τύχη να παρακολουθήσω στην Αθήνα, ένα εργαστήριο υποκριτικής του σπουδαίου παιδαγωγού του θεάτρου και σκηνοθέτη Adolph Saphiro. Από την εμπειρία αυτή κράτησα μία σημείωση που, και τότε και τώρα, μου φαίνεται πολύ βοηθητική σχετικά με τους παραπάνω προβληματισμούς. Ο Saphiro θέλοντας να τονίσει την ανάγκη να αντιμετωπίζει ο ηθοποιός το θεατρικό κείμενο ως όργανο έκφρασης λαμβάνοντας υπ' όψη του την υλικότητα και τη φόρμα του, διατύπωσε το παρακάτω αξίωμα: «Το θέατρο είναι ένα μπαλέτο από λέξεις».<sup>1</sup> Θεωρώ τη διατύπωση αυτή διπλά εύστοχη καθώς μέσα σε επτά λέξεις καταφέρνει να συμπυκνώσει δύο θεμελιώδεις νόμους της θεατρικής πράξης: ότι το θεατρικό κείμενο υπάρχει μόνο μέσω του ηθοποιού αλλά και ότι τα υλικά του κειμένου ενεργοποιούνται μέσω της σωματοποίησής τους. Αντιλαμβάνομαι, λοιπόν, την παραπάνω διατύπωση, όχι βεβαίως ως μία σύνδεση της λεκτικής πράξης με συγκεκριμένους κώδικες της τέχνης του χορού, αλλά ως υπόμνηση μιας αναλογίας: η ολοκληρωτική εμπλοκή και συμμετοχή του χορογραφημένου σώματος, προσομοιάζει με τη σύνθεση μιας χορογραφίας του θεατρικού κειμένου, στο πλαίσιο της οποίας, η απεύθυνση, η

<sup>1</sup> Απομαγνητοφωνημένη φράση του Άντολφ Σαπίρο από το θεατρικό εργαστήριο που πραγματοποίησε στην Αθήνα τον Απρίλιο του 2019.

επεξήγηση, η διατύπωση ενός ερωτήματος, η προस्ताγή, η ενθάρρυνση, η ερωτική εξομολόγηση, είναι πρώτα και πάνω απ' όλα, σωματικές δράσεις.

Οι μέθοδοι και τα συστήματα εκπαίδευσης και training του ηθοποιού τα οποία έχουν δοκιμαστεί σε αυτή την κατεύθυνση είναι πάρα πολλά, λιγότερο ή περισσότερο γνωστά. Κάποια εφαρμόστηκαν από μεγάλους δασκάλους του θεάτρου, κάποια άλλα επιχειρήθηκαν από σκηνοθέτες, δασκάλους και θεατρικές ομάδες σε απομακρυσμένες γωνιές του κόσμου με αποτελέσματα λιγότερο ή περισσότερο επιτυχημένα. Ανάμεσα στις ποικίλες αυτές κατευθύνσεις μπορούμε να διακρίνουμε μεθόδους μείζονος και ελάσσονος εμβέλειας, αναλόγως με το εύρος της διάδοσής τους, χωρίς σε καμία περίπτωση η ποσότητα να θεωρείται πάντα ανάλογη της ποιότητας. Θα αρκεστούμε στη συνέχεια, σε δύο ενδεικτικές αναφορές, αντιπροσωπευτικές της κάθε τάσης.

Ο Anatoli Vassiliev υποστήριξε ότι κατά τη διαχείριση του θεατρικού κειμένου ο ηθοποιός θα πρέπει να διαχειρίζεται τη λέξη δοκιμάζοντας τονισμούς οι οποίοι «δεν σηματοδοτούν απαραίτητα μία νοηματοδότηση» (Vassiliev, όπως εμφανίζεται στο Luro, 2006, σ. 16, σε δική μου μετάφραση). Για τον ίδιο, αποτελεί πρώτη προτεραιότητα η απελευθέρωση του ηθοποιού από το προφανές και η εξοικείωσή του με τις επικίνδυνες περιοχές της υποκριτικής τέχνης:

Πώς να κάνεις θέατρο αποκαλύπτοντας το μη-ορατό και πώς μπορείς να το πετύχεις αυτό μέσα από την εκφορά του κειμένου; Με ποιο τρόπο μπορείς την ώρα που το διαβάζεις, να δεις κάτω από την επιφάνεια, τη μη-ορατή διάσταση του λόγου; Ποιος είναι ο τρόπος για να το μάθεις; (σ.16)

Προκειμένου να απελευθερώσει τον ηθοποιό από τους τετριμμένους και προφανείς τονισμούς εκφοράς του λόγου και να τον οδηγήσει στην αποκάλυψη κρυμμένων αξιών, ο Vassiliev (Βασιλιεφ, 2008) προτείνει μία συγκεκριμένη μεθοδολογία, η οποία δίνει έμφαση στην εξάσκηση του ηθοποιού σε ποικίλους τονισμούς του κειμένου.

Ανάμεσα στις πολλές ανά τον κόσμο πρωτοβουλίες ελάσσονος εμβέλειας, οι οποίες δίνουν έμφαση στην εξοικείωση με το κείμενο μέσω του σώματος, εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η περίπτωση της Γαλλίδας ηθοποιού Caroline Girard, η οποία το 2006 ιδρύει τον καλλιτεχνικό οργανισμό *La Liseuse (Η αναγνώστρια)*. Στόχος της ήταν η εκπαίδευση ηθοποιών και μη-ηθοποιών στην πράξη της ανάγνωσης θεατρικών ή λογοτεχνικών κειμένων. Η εκπαίδευση εστιάζει σε ποικίλες τεχνικές, οι οποίες οδηγούν στη σωματοποίηση του κειμένου ενώ συνδυάζεται με δημόσιες αναγνώσεις σε μορφή performance. Η έρευνα αναζητά τους σωματικούς μηχανισμούς που ενεργοποιούν την εκφορά του κειμένου ως προς τη στίξη, τις ηχητικές αξίες, τον ρυθμό κ.λπ. και προτείνει πρακτικούς τρόπους για τη διαχείρισή τους από τον ηθοποιό. Δεν πρόκειται για μια μέθοδο φωνητικής ή αγωγής του θεατρικού λόγου, αλλά περισσότερο για μια αισθητική της ανάγνωσης. Αυτή η εκπαιδευτική δράση έχει και ευρύτερες κοινωνικές εφαρμογές, υπερβαίνοντας τα όρια της τέχνης του θεάτρου, καθώς η Girard τα τελευταία χρόνια οργανώνει σχετικά σεμινάρια σε κοινωνικούς φορείς όπως νοσοκομεία, οίκους ευγηρίας κ.λπ. Την ίδια στιγμή, η δουλειά της εστιάζει απόλυτα σε εξειδικευμένες ανάγκες του ηθοποιού. Τα τελευταία χρόνια, το Εθνικό Θέατρο της Βρετάνης στην πόλη Ρεν, κάλεσε τη Girard να διδάξει τη μέθοδό της για τον «σωματικό λόγο» στη δραματική του σχολή. Σύμφωνα με τη μέθοδό της, οι σπουδαστές ασκούνται στην ανάγνωση με το σώμα και όχι με την καρδιά. Όχι ταύτιση, όχι ενδοσκόπηση, ο ηθοποιός-αναγνώστης δεν εμπλέκεται με τον ρόλο. Την ώρα της

ανάγνωσης επιστρατεύει αποκλειστικά τη σωματική του εγρήγορση και τον απόλυτο έλεγχο των τεχνικών του μέσων (αναπνοή, ορθοφωνία, στίξη, ρυθμό κ.λπ.). Το κείμενο μεταφέρεται στον ακροατή μέσω του σώματος. Η αξία της έρευνας της Girard, (Girard & Magloire, 2019, σε δική μου μετάφραση) πέραν της προφανούς χρησιμότητάς της για την εκπαίδευση του ηθοποιού, έγκειται και στο γεγονός ότι υπενθυμίζει την ανάγκη ενός γενικότερου επαναπροσδιορισμού της σχέσης του ανθρώπου με την πράξη της εκφοράς του λόγου, εντός και εκτός θεάτρου.

Ας συνοψίσουμε: Κατά την πρώτη εικοσαετία του 21<sup>ου</sup> αιώνα η λεκτική δράση, τόσο στο θέατρο όσο και στην καθημερινή επικοινωνία αλλά και τη δημόσια σφαίρα, φαίνεται να μεταβάλλεται ως προς τα δομικά της στοιχεία. Η εκφορά του λόγου χάνει τη δομική συνοχή της, κυρίως λόγω της κυριαρχίας της διαδικτυακής επικοινωνίας και των υβριδικών εργαλείων λεκτικής επικοινωνίας τα οποία εμπεριέχει. Οι αναδυόμενες νέες δομές λεκτικής επικοινωνίας χαρακτηρίζονται από κλισέ, αποκοπή των λέξεων, διεθνοποίηση της αργκό, εξαφάνιση των τοπικών ιδιωμάτων, αλλά και εκτός διαδικτύου, τη διάδοση ενός νέου ρυθμού εκφοράς του λόγου, ιδιαίτερα του αντισυμβατικού ή του εξεγερμένου (όπως στην περίπτωση της hip-hop στιχουργίας). Στην περίπτωση της διαδικτυακής επικοινωνίας το σώμα παραμένει εντελώς αμέτοχο κατά τη λεκτική εκφορά. Στην περίπτωση του hip-hop η εμπλοκή του σώματος παρουσιάζει ασφαλώς μεγαλύτερο ενδιαφέρον, αλλά συνήθως η χορογραφία του λόγου παραμένει εξαιρετικά μονότονη.

Αυτή η νέα πραγματικότητα, ενδιαφέρουσα όσο και προκλητική, φαίνεται να επηρεάζει τόσο τη θεατρική πράξη όσο και την εκπαίδευση των ηθοποιών. Όσο ενδιαφέρον μπορεί να φαίνεται το νέο τοπίο διαχείρισης του λόγου, άλλο τόσο θεμιτή μας φαίνεται η μέριμνα για μια επανα-δόμηση της λεκτικής δράσης στο θέατρο και την εκπαίδευση του ηθοποιού, προκειμένου –αν μη τι άλλο– να μην καταστεί στο εγγύς μέλλον αδύνατη η διαχείριση και, κυρίως, η νοσηματοδότηση του υλικού της παραδοσιακής δραματουργίας από νέους ηθοποιούς. Θέση μας είναι ότι η μέριμνα για να παραμείνει ζωντανή η δραματουργία των προηγούμενων αιώνων δεν αποτελεί συντηρητική αναδίπλωση, αλλά αυτονόητη ευθύνη απέναντι σε σημαντικά μνημεία πολιτιστικής κληρονομιάς. Δεν έχει να κάνει με τον τρόπο ή την αισθητική της εκφοράς του κειμένου επί σκηνής –δεν υπερασπίζεται δηλαδή κατ' ανάγκην παραδοσιακές φόρμες κειμενικής εκφοράς– αλλά με το επείγον αίτημα διατήρησης της σύνδεσης του λόγου με το σώμα, έτσι ώστε να περιοριστεί η πιθανότητα πολλαπλασιασμού ακέφαλων σωμάτων ή ασώματων κεφαλών στο πολύ κοντινό μας μέλλον.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Girard, C., & Magloire, F. (2019). *Corps Texte: Esthétique de la lecture à voix haute*. Παρίσι: Éditions Le Soupirail.
- Lupo, S. (2006). Parcours et réception: Anatoli Vassiliev, des années 70 à aujourd'hui. *Théâtre / Public* 182, 6-64.
- Βασιλιεφ, Α. (2008). *Επτά ή οκτώ μαθήματα θεάτρου*. Δέσποινα Σαραφείδου (Μετ.). Αθήνα: Κοάν.

Έλλη Μερκούρη, Μαρία Ι. Κουτσούμπα

ΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ ΚΑΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΜΕ ΚΑΙ ΧΩΡΙΣ ΑΝΑΠΗΡΙΑ:

ΜΙΑ ΝΕΑ ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

**Ο**ι Παραστατικές Τέχνες του θεάτρου, του χορού και της μουσικής έχουν ως βασική συνιστώσα την παρουσία των ερμηνευτών. Τι συμβαίνει στην περίπτωση που οι ερμηνευτές είναι άτομα με αναπηρία και πιο συγκεκριμένα με κώφωση/βαρηκοΐα (K/B) και με ποιον τρόπο μπορεί να επιδρά σε αυτούς η συνδυαστική χρήση των παραστατικών αυτών τεχνών; Τα ερωτήματα αυτά συνιστούν τον προβληματισμό του άρθρου. Απώτερος στόχος είναι, μέσω της συλλογικής επικοινωνίας και συνεργασίας κωφών και ομιλούντων καλλιτεχνών, να συνδυαστούν οι εκφραστικοί κώδικες, προκειμένου να φτάσουν σε ένα άρτια ολοκληρωμένο και καλλιτεχνικά παραστάσιμο σκηνικό αποτέλεσμα.

Από την ανασκόπηση της βιβλιογραφίας διαπιστώθηκε ότι με βάση τη θεματολογία της κώφωσης, ένα ευρύ φάσμα ερευνών έχει διεξαχθεί, η οποία περιλαμβάνει:

- τον εκπαιδευτικό τομέα
- τον γλωσσικό τομέα
- ζητήματα προσαρμογής και προσβασιμότητας ενός ατόμου με απώλεια ακοής
- τον ψυχικό παράγοντα, το ανθρώπινο σώμα ή την κίνηση, τον προσανατολισμό του χώρου και την ισορροπία.

Σχετικά με ζητήματα τέχνης, η διεξαγωγή ερευνών ποικίλει:

- από την προσβασιμότητα ατόμων με κώφωση σε πολιτιστικούς οργανισμούς (Bergman, 1981)
- τις καλλιτεχνικές δραστηριότητες των ατόμων με κώφωση (Klykova, κ.ά., 1967)
- τον τρόπο με τον οποίο μπορεί να αναπτυχθούν οι αισθητικές εμπειρίες ενός παιδιού με απώλεια ακοής (Bjorndal, 1967)
- τις προτάσεις οργανισμών της εκπαίδευσης μέσω της τέχνης σε σχολεία με κωφά παιδιά (Krysztatowska, 1967)
- τις μεθόδους για την εξέλιξη του πολιτισμού (Burno-Nowakowska, 1967)
- τη συνεισφορά του χορού στην προσαρμογή κωφών ατόμων ή του δράματος και με ποιον τρόπο υπάρχει θετικό αντίκτυπο στα άτομα με αναπηρίες (Tebo, 2019).

Από τα παραπάνω διαπιστώνεται ότι απουσιάζουν έρευνες που αφορούν στην ακουστική αναπηρία της κώφωσης/βαρηκοΐας (K/B), σε σχέση με τη συνδυαστική συμβολή των Παραστατικών Τεχνών, παρόλο που ο Οργανισμός των Ηνωμένων Εθνών (ΟΗΕ) στη διακήρυξή του σε σχέση με τα άτομα με ειδικές ανάγκες επισημαίνει ότι «έχουν την ευκαιρία να χρησιμοποιήσουν την δημιουργικότητά τους, για την πλήρη δυνατότητα καλλιτεχνίας και διανοήσης, όχι μόνο για την δική τους ωφέλεια, αλλά και για τον εμπλουτισμό της κοινωνίας ... [έχοντας] πρόσβαση σε καλλιτεχνικές δραστηριότητες» (“United Nations”, 1982, σε δική μου

μετάφραση). Σκοπός του άρθρου είναι η διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο οι Παραστατικές Τέχνες του θεάτρου, του χορού και της μουσικής μπορούν, συνδυαστικά, να συμβάλλουν στη βιωματική σκηνική ερμηνεία ατόμων με ακουστική αναπηρία. Ειδικότερα, το άρθρο στοχεύει στην εύρεση πρακτικών εφαρμογών και λειτουργικών εργαλείων που μπορούν να υιοθετηθούν, έτσι ώστε να δημιουργηθεί ένα καλλιτεχνικό αποτέλεσμα με τη συμμετοχή κωφών/βαρήκοων (Κ/Β) καλλιτεχνών και ομιλούντων. Ως μελέτη περίπτωσης επιλέχθηκε η Θεατρική Ομάδα Κωφών *Τρελά Χρώματα* να ερμηνεύσει το είδος της αρχαίας τραγωδίας, το οποίο περιλαμβάνει τον συνδυασμό των υπό μελέτη τριών Παραστατικών Τεχνών [Εικ. 1].

### **Θεατρική Ομάδα Κωφών *Τρελά Χρώματα***

Η Θεατρική Ομάδα Κωφών δημιουργήθηκε το 2009 και αποτελείται από κωφούς-βαρήκοους (Κ/Β) καλλιτέχνες με τη σύμπραξη ομιλούντων καλλιτεχνών. Μέσα από τη συστηματική ενασχόληση με την θεατρική δράση, στόχος της ομάδας είναι να αναδείξει νέους κώδικες στην υποκριτική έκφραση, αξιοποιώντας με ανανεωτική ματιά, τη νοηματική γλώσσα παράλληλα με τη φωνητική ερμηνεία, τις αρχές του αυτοσχεδιασμού και τις τεχνικές του σωματικού θεάτρου. Η ομάδα έχει συνεργαστεί με σημαντικούς πολιτιστικούς φορείς, ενδεικτικά: το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, το Ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης, το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος (Κ.Θ.Β.Ε), το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ Ρούμελης, τον Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου της Τράπεζας Πειραιώς, το Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών Ελλάδος, την Ομοσπονδία Κωφών Ελλάδος, την Ένωση Κωφών Ελλάδος κ.ά., ενώ έχει δώσει παραστάσεις στην Αρχαία Ολυμπία, στους Δελφούς και αλλού. Έχει επιχορηγηθεί τρεις φορές από το Υπουργείο Πολιτισμού.



Εικόνα 1: Σκηνή από την παράσταση *Τρωάδες* του Ευριπίδη (2018), Ανοιχτό Θέατρο Συκεών Μάνος Κατράκης - Μερκούρεια 2018 (Πηγή: Φωτογραφία Κάσσυ Χρυσάκη, 2018).

## Λειτουργικά Εργαλεία Παραστατικών Τεχνών και μουσικής

Στην παρούσα εισήγηση αναλύονται οι τρόποι προσέγγισης της σκηνικής ερμηνείας, καθώς και η ανίχνευση των υποκριτικών μέσων αναφορικά με:

- τον λόγο (συνδυασμός Ελληνικής Νοηματικής Γλώσσας και ομιλουμένης)
- τον χορό και την εκτέλεση θεατρικών αυτοσχεδιασμών
- τη μουσική (χρήση κρουστών μουσικών οργάνων, συμβολή μουσικού, μουσικοκινητική αγωγή)

Σύμφωνα με τα παραπάνω, υιοθετήθηκαν συγκεκριμένα πρακτικά εργαλεία μέσα από την εφαρμογή ενός προγράμματος προβών στο θεατρικό είδος της αρχαίας τραγωδίας (Μερκούρη, 2020). Ως προς τη χρήση των λειτουργικών εργαλείων προέρχονταν από θεωρητικά σχήματα, τα οποία ταξινομήθηκαν σε τέσσερις άξονες ως εξής:

1. Το Σώμα του Ηθοποιού (Γκροτόφσκι, 1982), που χρησιμοποιήθηκε συγκεκριμένο ασκησιολόγιο ύστερα από προσαρμογή με βάση τα χαρακτηριστικά των ατόμων με Κ/Β
2. Την Αισθητική Αντίληψη εντός και εκτός σώματος (Arnheim, 2007), η οποία συμπεριλαμβάνει τη λειτουργία της Κιναίσθησης-Ιδιοδεκτικότητας (Hanna, 1991) και το χτίσιμο της Πλαστικότητας, ενώ αποτελεί έναν τρόπο διπλής λειτουργίας του σώματος με δυο τρόπους αντίληψης, των ατομικών λειτουργιών και την οπτική ενός άλλου ατόμου, το οποίο αντιδρά και υπάρχει μέσα στο ίδιο πρόσωπο. Επιπλέον, περιλαμβάνει το ζήτημα της οπτικής αντίληψης και της σχέσης όρασης και αισθήσεων. Επίσης, οι βιωματικές οπτικές εμπειρίες οδήγησαν σε μια σειρά επισκέψεων σε μουσεία και χώρους πολιτισμού με ανάλογα θεματικά μοτίβα από τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό, τα οποία συνδέονται άμεσα με την κατανόηση της έννοιας της πλαστικής και την επαφή του κόσμου της γλυπτικής και της ζωγραφικής
3. Τα Συναισθήματα (Μάρσαλ, 2003), όπου υιοθετώντας τη σχέση σώματος-μυαλού-σκέψης-συναισθημάτων, προσαρμόστηκε το μοντέλο της Μάρσαλ, η οποία προτείνει ένα συγκεκριμένο ασκησιολόγιο που χωρίζεται σε τρεις άξονες του σώματος (Σύνδεση με το Σώμα, Σύνδεση με τον Εαυτό, Σύνδεση με τους Άλλους)
4. Την Επικοινωνία μέσω Μουσικών ήχων (Glennie, 2015), όπου ενσωματώθηκε η ένταξη κρουστών μουσικών οργάνων, καθώς υιοθετήθηκε η πεποίθηση ότι τα άτομα με Κ/Β, μπορούν να αφουγκραστούν τους κραδασμούς που προέρχονται από το έδαφος και μπορούν να αντιληφθούν τον ρυθμό για να συγχρονιστούν.

Επιπροσθέτως, πρέπει να αναφερθεί ο όρος *μίμηση* που αποτελεί τη σημαντικότερη λειτουργία των ατόμων με Κ/Β, καθώς συνδέεται με την αίσθηση της όρασης και την Ελληνική Νοηματική Γλώσσα (Ε.Ν.Γ.), η οποία αποτελεί τη γλωσσική και οπτική τους επικοινωνία. Όλα τα παραπάνω, προσαρμόστηκαν και διαμορφώθηκαν, έτσι ώστε να προκύψει ένα συγκεκριμένο οργανόγραμμα προβών (Πίνακας 1):

**Πίνακας 1:** Πλάνο προβών

<p><b>1. Σωματική προετοιμασία</b></p> <p>α) σωματικές δεξιότητες του κάθε συμμετέχοντα χωριστά</p> <p>β) ομαδική εκτέλεση του χορού συνοδεία της μουσικής των κρουστών οργάνων</p>
<p><b>2. Αυτοσχεδιασμοί - Έκφραση Συναισθημάτων</b></p>
<p><b>3. Αρχές της Θεατρικής ανθρωπολογίας όπου σύμφωνα με τις οποίες το σώμα διαχωρίστηκε σε τέσσερις άξονες:</b></p> <p>α) σπονδυλική στήλη</p> <p>β) μάτια και πρόσωπο</p> <p>γ) πόδια</p> <p>δ) χέρια</p> <p>Χρησιμοποιήθηκαν ασκήσεις για τον κάθε άξονα χωριστά</p>
<p><b>4. Εξοικείωση ρυθμού</b></p>
<p><b>5. Προσέγγιση - ανάλυση δραματουργικών στοιχείων των αρχαίων τραγωδιών</b></p>

Η ανάλυση και ερμηνεία των δεδομένων πραγματοποιήθηκε με τη μέθοδο της «πυκνής περιγραφής», όπου μπορούν να εξαχθούν ερμηνείες σε πολλαπλά επίπεδα και χρησιμοποιήθηκε ένας συνδυασμός θεωρητικών σχημάτων: τριφυές δρώμενο και Θεωρία της Επιτέλεσης.

**Αποτελέσματα**

Από την έρευνα διαπιστώθηκε ότι, οι συμμετέχοντες με Κ/Β κάνουν λόγο για την απελευθέρωση του σώματος και τη διεύρεση των σωματικών ορίων τους, ενώ πιστοποιούν τη διέγερση εσωτερικών και εξωτερικών ερεθισμάτων. Οι συμμετέχοντες προσέγγισαν τις έννοιες του ρυθμού, της μουσικής και της αντίληψης του σώματος, ενώ επισημαίνουν τον θετικό αντίκτυπο που εξέλαβαν από αυτήν την εμπειρία. Παράλληλα, εφάρμοσαν την τεχνική του αυτοσχεδιασμού και της κιναισθησης, οι οποίες αποδείχθηκαν εξίσου βοηθητικές, όπως αναφέρουν οι ίδιοι. Η διδασκαλία της μουσικοκινητικής αγωγής και η εφαρμογή της υπήρξαν ίσως από τις πιο σημαντικές εμπειρίες που αποκόμισαν οι συμμετέχοντες ως άτομα με Κ/Β κατά τη διάρκεια της έρευνας, καθώς αναφέρουν με θετικότητα την εμπειρία από τον αφουγκρασμό της μουσικής και θεωρούν ότι το ξύλινο πάτωμα τους βοήθησε και τους οδήγησε στον αφουγκρασμό του ήχου (Glennie, 2015). Η Ελεάννα (Δασκάλα Μουσικοκινητικής Αγωγής) πιστοποιεί ότι όσο και αν δυσκολεύτηκαν ξεπέρασαν τα εμπόδια, παρήγαγαν μουσική από κρουστά όργανα και κατόρθωσαν να ανατρέψουν τις αντιλήψεις για τη μουσική σε σχέση με την κώφωση [Εικ. 2].



Εικόνα 2: Πρόβα αυτοσχεδιασμών και μουσικοκινητικής αγωγής (2015) με τη χρήση ξύλινου πατώματος στον χώρο προβών *Θέατρο Πυξίδα* (Πηγή: Φωτογράφος Κάσσυ Χρυσάκη, 2015).

Σχετικά με τις επισκέψεις στα μουσεία, οι συμμετέχοντες αναφέρουν το ζήτημα της οπτικής αντίληψης και την σπουδαιότητά του. Επιπλέον η διερμηνέας αναφέρει για τους συμμετέχοντες ότι, επειδή έβλεπαν την απεικόνιση ενός αγάλματος μπροστά τους, ο ήρωας που μπορεί να διάβαζαν τους βοηθούσε στην έκφραση και στην σωματική στάση, ενώ όπως η ίδια συμπληρώνει «πολλά πράγματα τα έπαιρναν από την οπτική πληροφορία» [Εικ. 3]. Τέλος, οι συμμετέχοντες θεωρούν ότι η έννοια της μίμησης, τους βοήθησε ιδιαίτερα, έτσι ώστε να λάβουν την πληροφορία οπτικά, για να μπορέσουν να φτιάξουν μια εικόνα.



Εικόνα 3: Σκηνή από την παράσταση *Εικόνες Από το Σκοτάδι στο Φως - Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών* (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη) (2016), Ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης (Πηγή: Φωτογράφος Γιούλη Ντάλλα).



## Συμπεράσματα

Συνοψίζοντας, θα μπορούσαν να εξαχθούν διάφορα συμπεράσματα. Αναλυτικότερα, οι εφαρμογές, οι οποίες επιλέχθηκαν σε σχέση με τα λειτουργικά εργαλεία, μπορούν να οδηγήσουν σε ποικίλες ιδέες, λύσεις και σχετικές προτάσεις, αναφορικά με κινητικά και ερμηνευτικά ζητήματα των ατόμων με Κ/Β. Η βιωματική έρευνα είχε ως στόχο, όχι μονάχα την ελεύθερη έκφραση, αλλά και την πρόσληψη καινούργιων και πρωτόγνωρων ερεθισμάτων, τα οποία εξαιτίας του γεγονότος ότι λειτουργούν συνδυαστικά με τις τρεις Παραστατικές Τέχνες, μπορούν να οδηγήσουν και να δημιουργήσουν ένα νέο μοντέλο διδασκαλίας για κάθε τύπο αναπηρίας. Επιπροσθέτως, σχετικά με το ζήτημα της μουσικής και των ήχων σε σχέση με τα άτομα με Κ/Β προέκυψε όχι μόνο μια νέα αντίληψη σχετικά με τον αφουγκρασμό των ήχων, αλλά και ένα νέο στοιχείο εκμάθησης της μουσικής, αντικαθιστώντας την κάθε νότα με έναν αριθμό. Βάσει των παραπάνω στοιχείων, διαπιστώθηκε ότι μπορεί να επιτευχθεί, μια νέα ερμηνευτική προσέγγιση των ατόμων με Κ/Β, μέσω λειτουργικών εργαλείων και της πρακτικής εφαρμογής τους.

Καταληκτικά, προτείνεται η χρήση του ξύλινου πατώματος με γυμνά πόδια, η εξοικείωση με τον ρυθμό μέσω μουσικοκινητικής αγωγής, η χρήση των κρουστών οργάνων, η αφύπνιση οπτικών ερεθισμάτων κ.ά. Κατά αυτόν τον τρόπο, οι τέχνες μπορούν να οδηγήσουν σε μια βιωματική σκηνική ερμηνεία ατόμων με Κ/Β, μέσα από μια νέα ματιά για τις Παραστατικές Τέχνες (Μερκούρη, 2020; Koutsouba, 2021). Επιπροσθέτως, η φιλοσοφία και οι στόχοι της έρευνας μπορούν να συμπεριληφθούν σε νέα προγράμματα, τα οποία μπορούν να προσαρμοστούν σε αντίστοιχες ομάδες και σε διαφορετικό τύπο αναπηρίας.

## Βιβλιογραφικές αναφορές

- Arnheim, R. (2007). *Οπτική Σκέψη*. (Ι. Ποταμιάνος & Γ. Βρυώνη, Επιμ. & Μετ.). Αθήνα: University Studio Press.
- Bergman, E. (1981). *Arts Accessibility for the Deaf*. Washington, DC: National Access Center. Ανακτήθηκε από <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED213235.pdf>
- Bjorndal, I. (1967) How can one Develop the Aesthetic Experiences of the Deaf? Στο *Cultural Activities for the Deaf. Selected Papers from the Fifth Congress of the World Federation of the Deaf Warsaw 1967* (σσ. 1-5). Washington, D. C.: Alexander Graham Bell Association for the Deaf. Ανακτήθηκε από <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED021389.pdf>.
- Burno-Nowakowska, H. (1967). Forms and Methods of Raising the Culture and Shaping of Personality of the Deaf and their Contacts with the Hearing. Στο *Cultural Activities for the Deaf. Selected Papers from the Fifth Congress of the World Federation of the Deaf Warsaw 1967* (σσ. 1-14). Washington, D. C.: Alexander Graham Bell Association for the Deaf. Ανακτήθηκε από <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED021389.pdf>.
- Hanna, T. (1991). What is somatics? *Journal of Behavioral Optometry*, 2(2), 31-35. Ανακτήθηκε από <https://www.oepf.org/journal/jbo-volume-2-issue-2/>
- Klykova, N., A. (1967). Cultural Activities for the Deaf. Στο *Cultural Activities for the Deaf. Selected Papers from the Fifth Congress of the World Federation of the Deaf Warsaw 1967* (σσ. 1-6). Washington, D. C.: Alexander Graham Bell Association for the Deaf. Ανακτήθηκε από <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED021389.pdf>.

- Koutsouba, M. (2021). Dance and the politics of knowledge or politics and the knowledge of dance? Looking at politics through the teaching of dance. Στο V. Apjok, K. Povedák, V. Szőnyi, & S. Varga (Επιμ.), *Dance, Age and Politics, Proceedings of 30th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology* (σσ. 39-50). Repository of the Academy's Library. Ανακτήθηκε από <http://real.mtak.hu/139024/>.
- Krysztatowska, M. (1967). Marks on Purpose and Organisation of Education through Aim in Schools for Deaf Children. Στο *Cultural Activities for the Deaf. Selected Papers from the Fifth Congress of the World Federation of the Deaf Warsaw 1967* (σσ. 1-6). Washington, D. C.: Alexander Graham Bell Association for the Deaf. Ανακτήθηκε από <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED021389.pdf>.
- Tebo, G. (2019). Using a Dramatization/Discussion Model in Educating Deaf Adults. *JADARA*, 18(2), 9. Ανακτήθηκε από <https://nsuworks.nova.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2280&context=jadara>.
- Γκροτόφσκι, Γ. (1982). *Για ένα Φτωχό Θέατρο* (2η έκδοση) (Φ. Κονδύλης & Μ. Γαϊτή-Βορρέ, Μετ.). Αθήνα: Θεωρία.
- Μάρσαλ, Λ. (2003). *Το Σώμα Μιλά: Ζητήματα Ερμηνείας και Έκφρασης*. (Α. Πυρίνη, & Ν. Προδρομίδου, Μετ.). Αθήνα: Κοάν.
- Μερκούρη, Ε. (2020). *Παραστατικές Τέχνες και Άτομα με Κώφωση/Βαρηκοΐα. Η Βιωματική Εμπειρία μέσω μιας Σκηνικής Ερμηνείας* (Μεταπτυχιακή Διατριβή). Σχολή Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών. Διαθέσιμο στο <https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/frontend/file/lib/default/data/2933312/theFile>

### **Διαδικτυακές πηγές**

- Glennie, E. (2015, Ιανουάριος). Evelyn Glennie sounds-off. Evelyn Glennie. Ανακτήθηκε από <https://www.evelyn.co.uk/hearing-essay/>
- United Nations, *World Programme of Action Concerning Disabled Persons, part 2*. (1982). Ανακτήθηκε από <https://www.un.org/development/desa/disabilities/resources/world-programme-of-action-concerning-disabled-persons-part-2.html>

Διονυσία Μπουζιώτη

ΣΩΜΑΤΑ, ΜΕΤΑΣΩΜΑΤΑ ΚΑΙ Η ΠΑΝΔΗΜΙΑ ΤΗΣ ΑΠΟΜΟΝΩΣΗΣ:

*ΜΗΔΕΙΑ ΕΚ ΤΩΝ ΕΣΩ*

### Πλοήγηση σε εσωτερικούς χώρους

**Η** έκθεση των νατουραλιστικών οικιακών περιβαλλόντων μεταφράζεται αλληγορικά στη διερεύνηση της «ψυχικής εσωτερικότητας» (Rebellato, 2021, προσωπική επικοινωνία), ή ακόμα και σε συνειδητές ή μη εισβολές στην ιδιωτικότητα ενός έτερου προς ικανοποίηση υποσυνείδητων σκοποφιλικών παρορμήσεων (De Vos, 2015· Freud, 1974). Στο έργο του *Το Είναι και το Μηδέν* (1943/2003), ο Jean-Paul Sartre οικειοποιείται την εικόνα ενός ανθρώπου που κοιτάζει μέσα από μια κλειδαρότρυπα για να περιγράψει τον βουαγιερισμό (voyeurism) ως μια πράξη συγκαλυμμένη από μυστικότητα, η οποία φέρει ταυτόχρονα μια υπόνοια άσκησης ισχύος επί του υπό παρακολούθηση αντικειμένου (De Vos, 2015· Sartre, 1943/2003). Ωστόσο, περιπτώσεις θεατρικών έργων όπως το *Intérieur* του Maurice Maeterlinck (1895) ή η μακράς διάρκειας παράσταση (long durational performance) *Inside* του Παπαϊωάννου (2011), αλλά και ταινίες όπως το *Rear Window* (1954) του Alfred Hitchcock και το *Neighbor's Window* (2019) του Marshall Curry υποδηλώνουν μια μορφή αλληλεπιδραστικής δραστηριότητας, η οποία διαμορφώνεται γύρω από την ιδέα της εμπειρικής ανταλλαγής ή της «αισθαντικής αμοιβαιότητας» (Bannon, 2015, σ. 128, σε δική μου μετάφραση), ακόμη και όταν το κοινό τους παραμένει αθέατο. Σχεδόν αβίαστα, οι νατουραλιστικές αναπαραστάσεις εσωτερικών χώρων κυριαρχούν στα ψηφιακά σκηνικά του lockdown, σε μια εποχή επιβεβλημένων ηλεκτρονικών συναντήσεων και περιορισμένης εκφραστικότητας που προκαλεί ασφυξία σε έναν μεγάλο αριθμό καλλιτεχνικών προσπαθειών. Το *Μήδεια εκ των Έσω* (2021α) είναι ένα προϊόν της εποχής του, όπου ενδοοικιακές εσωτερικότητες (domesticities) αναδύονται από πληθώρα ηλεκτρονικών παραθύρων κι εκτίθενται σε οικεία ή μη μάτια. Η ταινία προσκαλεί τον θεατή μέσα σε εναλλακτικά κι εναλλασσόμενα οικιακά σκηνικά, μετατοπίζοντας την προσοχή σε πολλαπλές ενσώματες υποκειμενικότητες, εξυπηρετώντας παράλληλα διπλό σκοπό: πρώτον, λειτουργεί ως εναλλακτική σύγχρονη απάντηση σε σκηνοθεσίες της ελληνικής τραγωδίας, όπου η δράση τοποθετείται εκτός της οικογενειακής εστίας.<sup>1</sup> δεύτερον, η πρόσκληση στηρίζεται στην αλληγορία του σώματος ως 'οίκου της ψυχής', ενθαρρύνοντας τον θεατή να κοιτάζει στο εσωτερικό της Μήδειας, με στόχο μια βιωματική συνομιλία μαζί της. Στο πλαίσιο της φαινομενολογίας, η ταινία συγκεντρώνει τις βιωμένες εμπειρίες των ερμηνευτών κατά το lockdown, επιχειρώντας έναν φαινομενολογικό απολογισμό της ενσώματης υποκειμενικότητας.<sup>2</sup>

1 Μια πρακτική που προέρχεται από τα ανοικτά αμφιθέατρα του 5<sup>ου</sup> αι. π.Χ.

2 Η ταινία αφορά το πρακτικό μέρος της διδακτορικής μου έρευνας (Bouzioti, 2022), η οποία εκπονήθηκε με υποτροφία στο Πανεπιστήμιο του Leeds (2017-2021). Συμπληρωματικά, το παρόν άρθρο αποτελεί τμήμα του τρίτου κεφαλαίου της διατριβής.

Σε αντίθεση με τις συχνές αναπαραστάσεις της Μήδειας ως «άγριου θηρίου» ή «τρελής γυναίκας» (Easterling, 2003, σ. 187, σε δική μου μετάφραση), η ταινία χωρίς να επιχειρεί να δικαιολογήσει ή να υποτιμήσει την πράξη της παιδοκτονίας, ελπίζει να φωτίσει το ψυχοσωματικά εγκλωβισμένο ή κοινωνικά απομονωμένο σώμα, και παράλληλα να κατανοήσει τη βιωμένη εμπειρία του εγκυμονούντος ή μητρικού σώματος. Τα συναισθήματα του περιορισμού και της απομόνωσης είναι ιδιαίτερα συναφή και γνώριμα στο πλαίσιο του lockdown, ενώ η εγκυμοσύνη χρησιμοποιείται ως σκηνοθετικό τέχνασμα για να απευθύνει ερωτήματα ενσωμάτωσης σε σχέση με τη μητρότητα, τον πόνο και την ετερότητα (μιας μεταουμανιστικής πραγματικότητας). Σε ένα τέτοιο φαινομενολογικό πλαίσιο, η Μήδεια αναπαρίσταται εγκυμονούσα, ούτως ώστε να εννοηθεί, όχι η ναρκισσιστική της συνέχεια όπως προτείνει η ψυχανάλυση (Manolopoulos, 2015), αλλά η υπόσταση των παιδιών ως ψυχοσωματική της προέκταση, ταυτίζοντας, κατ' επέκτασιν, την παιδοκτονία με την αυτοκτονία της (Μπουζιώτη, 2017).

### **Ανασωματοποίηση (recorporealisation) από το χοροθέατρο στο χοροφίλμ**

Η τραγωδία της Μήδειας τοποθετείται στον πυρήνα της τραυματικής της εμπειρίας, ωστόσο οι περισσότερες αναλύσεις παραμένουν στη λεκτική αναπαράσταση των τραυμάτων της, παραμελώντας συχνά τη σωματική αντίληψη του τραύματος. Ωστόσο, ο χορός ως ένα αρχέγονο, κινητικά καθοριζόμενο σύστημα επικοινωνιακών και εκφραστικών τροπικοτήτων επιτρέπει την ανάδυση της υποκειμενικής προθετικότητας και υπερβατικότητας (Brandt, 2015· Ressler, 1931). Συνεπώς, στο χοροθέατρο η μνήμη του σώματος και η υπερβατική κίνηση δύνανται να αναζωογονήσουν τις ευριπίδειες «αισθητικές, κινητικές, συναισθηματικές και αντιληπτικές εικόνες» χωρίς τη διαμεσολάβηση λέξεων όπως προτείνει ο Μανωλόπουλος (Manolopoulos, 2015, σ. 445, σε δική μου μετάφραση). Αυτό θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μια μορφή ανασωματοποίησης της τραυματισμένης υποκειμενικότητας προσδίδοντας σε αυτήν την τραυματική ανασύσταση μια διάσταση θεραπευτική. Σύμφωνα με τους συμμετέχοντες στην έρευνα, η θεραπευτική φύση της εν λόγω διαδικασίας τονίζεται αισθητά κατά τη διάρκεια της πανδημίας.

Ο Douglas Rosenberg (2012), θεωρητικός με πεδίο έρευνας τις χορογραφημένες ταινίες,<sup>3</sup> αναφέρεται στην ανασωματοποίηση που επιτυγχάνεται με τη χρήση του φιλικού μέσου, όπου το χορευτικό σώμα αποτελεί αντικείμενο επεξεργασίας και ανακατασκευής στο μεταπαραγωγικό στάδιο του μοντάζ. Καθοριστική για την κατανόηση της έννοιας της κινηματογραφικής αναμόρφωσης είναι η διπλή ιδιότητα της κάμερας ως συσκευή τεκμηρίωσης, αλλά και ως δημιουργικό εργαλείο. Από τη χορογραφική σύλληψη και την καταγραφή του από ένα τεχνητό μέσο μέχρι την αρχειοθέτηση και τη συναρμογή του, το σώμα συναντά και αγκαλιάζει διαδοχικές μετασηματιστικές αναθεωρήσεις, πριν από την τελική του έκθεση προς αισθητική κατανάλωση.

<sup>3</sup> Σε αγγλική απόδοση: *dance film* (Brannigan, 2009), *screendance* (Rosenberg, 2012) ή *video dance* (McPherson, 2018) αποτελούν κάποιους από τους όρους που χρησιμοποιούνται για την περιγραφή της (μη) χορογραφημένης κίνησης που δημιουργείται για την οθόνη.

### Χιασματικές διαμεσολαβήσεις και τηλεσκηνοθεσία

Η υβριδική (ανα)παράσταση και η μετανθρώπινη (ή μεταουμανιστική) συνθήκη σφυρηλατούν μια κατάσταση εικονικής επανενσωμάτωσης, η οποία αναπροσδιορίζει τις έννοιες της εγγύτητας και της οικειότητας στις διυποκειμενικές σχέσεις. Η επωαζόμενη οικειότητα έχει, πλέον, διαφορετική μορφή καθώς το μέσο τροποποιεί τις χωροχρονικές έννοιες και διαστάσεις με τις αισθήσεις να προσαρμόζονται σε μια διαμεσολαβημένη φαινομενολογία. Η Susan Kozel στο *Closer* (2007), προτείνει ότι «η εικονικότητα είναι η νέα υλικότητα» (σ. 92, σε δική μου μετάφραση), όπου η «εικονική πραγματικότητα δεν αντιτίθεται στην ενσώματη ύπαρξη και αλληλεπίδραση, τουναντίον επεκτείνει και μεταμορφώνει αμφότερες» (Björk, 2010, σ. 707, σε δική μου μετάφραση). Σε συμφωνία με την παρατήρηση της Kozel και κατά τη διάρκεια της δημιουργικής διαδικασίας και προβολής της *Μήδειας εκ των Έσω*, εκτιμήθηκε από τους συμμετέχοντες ότι η εικονικότητα προσέφερε «μεγαλύτερη φυσικότητα και οικειότητα από ότι η επαφή μας σε πραγματικές συνθήκες» (Kozel, 2007, σ. 99, σε δική μου μετάφραση).

Οι τροποποιήσεις που συμβαίνουν με τη χρήση της κάμερας στο σωματικό διάγραμμα (body schema)<sup>4</sup> απορροφώνται σταδιακά από την υποκειμενικότητα «με έναν τρόπο απρόσκοπτο και προ-αντανακλαστικό» (Dolezal, 2009, σ. 216, σε δική μου μετάφραση) και υποχωρούν σε αυτό που ο ιατρός-φαινομενολόγος Drew Leder αποκαλεί «εστιακή εξαφάνιση» (Leder, 1990, σ. 86, σε δική μου μετάφραση) ή «σωματική διαφάνεια» κατά την Dolezal (σ. 215, σε δική μου μετάφραση). Η μετάβαση της Μήδειας από τη σκηνή στην οθόνη παρήγαγε καινοτόμα πεδία παραστασιακών τροπικοτήτων διανοίγοντας νέα δραματουργικά, σκηνοθετικά και χορογραφικά κανάλια κατά τη διάρκεια μιας κινηματογραφικής ανάπλασης του σώματος (Rosenberg, 2012).

Ένα από τα βασικά ερευνητικά ερωτήματα που προέκυψαν από την ψηφιοποίηση του εν λόγω σκηνοθετικού εγχειρήματος ήταν πώς η ενσωμάτωση του πόνου θα διασφαλιζόταν στη διυποκειμενική αλληλεπίδραση από το θεατρικό μέσον στο κινηματογραφικό. Πρωταρχική δέσμευση αποτέλεσε η μετάδοση των «ψυχικών δονήσεων» (Kandinsky όπως αναφέρεται στον Kattenbelt, 2008, σ. 26, σε δική μου μετάφραση) και η αποφυγή ψευδαισθητικών εφέ ή κινηματογραφικής εμπορευματοποίησης. Στην υπόνοια ότι πάσα μορφή τέχνης σιωπηρά ορίζει υπεύθυνο τον θεατή στην αναζήτηση αυτής της αλήθειας, αντιστοίχως κι εδώ, η *Μήδεια εκ των Έσω* καλεί τον θεατή να εισέλθει στον διαμεσιακό χώρο όπου η βιωμένη εμπειρία βρίσκεται σε πλήρη ισχύ. Έτσι, η άμεση σύνδεση των δύο μέσων ευνοεί και ενισχύει την αλληλεπίδραση με το θεατή (spectatorship) μέσω κοντινών πλάνων, αφηγήσεων διαφορετικών υφών και κινησιολογικών μοτίβων, αλλά και μέσω της χρήσης ισχυρών γήινων συμβόλων, όπως το νερό και το χώμα. Το σώμα της Μήδειας διαθλάται σε επιμέρους σωματικά τμήματα μέσω των κοντινών πλάνων, καθώς και στα σώματα του Χορού, ως ένδειξη των κοινωνικών διαστάσεων που λαμβάνει η κατοποίηση της θηλυκής υποκειμενικότητας. Η διαδικασία αποκαλύπτει μια συλλογική μετα-σωματική απόπειρα διαμεσιακής επανενσωμάτωσης, μαρτυρώντας την ανάγκη του επαναπροσδιορισμού σωμάτων που πάσχουν.

Η *Μήδεια εκ των Έσω* ως μια μορφή «ποιητικού ντοκιμαντέρ» (Monk, 2019, σε δική μου μετάφραση) κάνει χρήση σωματικής αφήγησης και ενός συνόλου αρχών που διέπουν το Θέατρο

4 Η παρατήρηση αναφέρεται στην περίπτωση που ο ηθοποιός κρατά την κάμερα για να αυτο-κινηματογραφηθεί δημιουργώντας μια υλική προέκταση του σώματός του. Παρεμφερές χαρακτηριστικό παράδειγμα που χρησιμοποιεί ο Merleau-Ponty (2002) είναι το μπαστούνι του τυφλού.

Ντοκουμέντο (verbatim theatre). Εδώ, οι ερμηνευτές καταγράφουν σωματικά τις υποκειμενικές βιωμένες εμπειρίες τους όπως αυτές αντλούνται από τη συνθήκη της απομόνωσης, με το τελικό προϊόν να αποτελεί συνδυασμό βιωμένης και δραματικής πραγματικότητας. Εντούτοις, το καλλιτεχνικό προϊόν υφίσταται πολλαπλές δομικές, υφολογικές και (ανα)παραστατικές αναθεωρήσεις ακολουθώντας τη διαρκή αναπροσαρμογή του δημιουργικού υλικού, όπως αυτό ορίζεται από τις αλληπάλληλες τροποποιήσεις των κυβερνητικών μέτρων και των συνεπαγόμενων ανατροπών εντός της κολεκτίβας.

Το *Swan Lake Bath Ballet* του χορογράφου Corey Baker (Baker & Beresford, 2020) δημιουργήθηκε με τη χρήση κινητών τηλεφώνων και αυτοκαταγραφής, ενώ το *The Barre Project* (2020) του William Forsythe και των CLI Studios χρησιμοποίησε τεχνολογικά μέσα για να τονώσει το αισθητικό αποτέλεσμα. Αμφότερα, προέκυψαν εν μέσω πανδημίας αποτελώντας σύγχρονα προϊόντα *τηλεσκηνοθεσίας* ή, ακριβέστερα, εξ αποστάσεως σκηνοθεσίας. Εδώ, ο φυσικός χώρος της προετοιμασίας του ηθοποιού και του δρώμενου διαφέρει για τους συντελεστές, ενώ ο σκηνοθέτης κατευθύνει τους ηθοποιούς με την παρέμβαση ψηφιακών εργαλείων. Παράλληλα, η δράση εκτελείται διαδικτυακά και μεταδίδεται σύγχρονα ή ασύγχρονα απευθυνόμενη προς ένα απομακρυσμένο κοινό.

Εν αντιθέσει, η παράσταση *This is Not Romeo and Juliet* (2020) του Αργύρη Πανταζάρα, αποτελεί την τυπική μορφή τηλεσκηνοθεσίας κατά τον Δημήτρη Τάρλοου, καθώς η δράση λαμβάνει χώρα επί σκηνής με όλους τους συντελεστές παρόντες και αναμεταδίδεται ζωντανά σε ένα *οικιακό* κοινό. Ωστόσο, η ποικιλομορφία στις προσεγγίσεις είναι χαρακτηριστική των ευρέων εκδηλώσεων της τηλεσκηνοθεσίας ως πρακτικής που ευδοκίμησε στο πλαίσιο της πανδημίας, διαμορφώνοντας ένα πεδίο πολυδιάστατο που προσφέρεται για μελλοντική έρευνα. Η *Μήδεια εκ των Έσω*, λόγου χάριν, δε χρησιμοποιεί την ψηφιακή τεχνολογία για την ενίσχυση του αποτελέσματος με οπτικά εφέ ούτε επαφίεται στη ζωντανή αναμετάδοση, καθότι η τελευταία ενέχει μια δυνητική αδυναμία λόγω της γεωγραφικής διασποράς της ερμηνευτικής ομάδας. Αντιθέτως, αποκαλύπτει μια φαινομενολογία που απορρέει, μαρτυράται και αναδεικνύεται από την ίδια τη δημιουργική διαδικασία και τους συμμετέχοντές της. Η κεντρική ιδέα αφορά στη διατήρηση των θεατρικών μέσων και αρχών, συμπεριλαμβανομένης της θεατρικής οικονομίας και λιτότητας, με την ταυτόχρονη ανάδειξη της υποκειμενικής συμβολής του εκάστοτε ερμηνευτή.

### Αρχιτεκτονική της πλοκής και εννοιολογική βάση

Η αρχιτεκτονική της πλοκής βασίζεται στη συσχέτιση της σημασιολογικής μνήμης με τη φαινομενολογία (Fischer-Lichte, Arjomand & Mosse, 2014· Menon, Boyett-Anderson, Schatzberg, & Reiss, 2002),<sup>5</sup> μετατοπίζοντας την προσοχή μας από τα πραγματικά γεγονότα (*επεισοδιακή μνήμη*) στα γεγονότα όπως έχουν βιωθεί (*σημασιολογική μνήμη*). Σύμφωνα με την Kübler-Ross (2014), οι μηχανισμοί αντιμετώπισης του πένθους απαρτίζονται από τα ακόλουθα στάδια: *σοκ και άρνηση, θυμός, κατάθλιψη και αποκόλληση, διάλογος και διαπραγμάτευση, αποδοχή*. Μια αντίστοιχη ιεράρχηση φαίνεται να χρησιμοποιεί και ο Ευριπίδης στη *Μήδεια* ως μοντέλο ανάπτυξης χαρακτήρων. Επομένως, ο πρόλογος και η έξοδος οριοθετούν πέντε επεισόδια, τα

<sup>5</sup> Η *επεισοδιακή μνήμη* αποθηκεύει βιωμένα γεγονότα, ενώ η *σημασιολογική μνήμη* συνδέεται με τη γενική γνώση και την υποκειμενική ερμηνεία των γεγονότων.

οποία εκδηλώνουν αντιληπτικά πεδία της θυμικής διαδικασίας πένθους, όπως βιώνονται από την κεντρική ηρωίδα και σύμφωνα με τους μηχανισμούς αντιμετώπισης της Kübler-Ross. Οι αντιληπτικές φάσεις απεικονίζονται κυρίως με τα μήλα, βασικά υπαινικτικά και αναπαραστατικά σύμβολα που χρησιμοποιούνται επίσης ως σημαίνοντα επεισόδια.

Ο σκελετός της ταινίας βασίζεται σε οκτώ χορογραφίες μεγάλης διάρκειας με γρήγορη εναλλαγή εικόνων και κοντινά πλάνα. Στόχος αυτών των σκηνοθετικών επιλογών είναι να εντείνουν τις έννοιες της ασυνέχειας και της μη γραμμικότητας που κυριαρχούν στην αφήγηση της Μήδειας, υποδηλώνοντας σιωπηρά την απουσία συνείδησης. Το κοντινό πλάνο επαναφέρει την έννοια της αποκέντρωσης «σπάζοντας όλες τις συγκεντρωτικές τάσεις κατά τη χρήση του σώματος» καθώς «αποκαθιστά τις σωματικές δυνατότητες έκφρασης» (Brannigan, 2009, σ. 131, σε δική μου μετάφραση). Αυτό που παραμένει αόρατο στην έκθεση του σώματος στη μακρινή σκηνή του θεάτρου, εδώ, εμφανίζεται στην καθαρή του μορφή στο κοντινό πλάνο, το οποίο εξυψώνει την «αποκεντρωμένη μικρο-χορογραφία» (Brannigan, 2009, σ. 131, σε δική μου μετάφραση) στην ουσία της φαινομενολογίας.

### Επίλογος: Ερευνητικά ευρήματα

Η απουσία επαγγελματικού χώρου (studio) και η περιορισμένη κατ' οίκον χωρικότητα έπαιξαν κομβικό ρόλο στη χορογραφική διαδικασία. Η πανδημία εξυπηρέτησε τους στόχους της μελέτης με αντικείμενο τον ψυχοσωματικό εγκλεισμό, όπου ο πόνος, στο συγκεκριμένο ερευνητικό πλαίσιο, λειτούργησε ως «δημιουργικός συνεργάτης» (Horfinger, Pitches & Damian Martin, 2020, προσωπική σημείωση και δική μου μετάφραση από ανακοίνωση της Horfinger σε συνέδριο). Οι χορογραφίες ήταν καθαρά φαινομενολογικά προϊόντα καθώς εξέφραζαν την υποκειμενική εμπειρία της ύπαρξης στον κόσμο κατά τη δημιουργική διαδικασία. Η στατικότητα και η ανικανότητα για δράση είναι εμφανείς σε μια σειρά χορογραφιών που εκφράζουν τόσο τη σωματική αδυναμία κίνησης όσο και τις κοινωνικά καταπιεσμένες ηρωίδες.<sup>6</sup> Οι ερμηνευτές οδηγούνται ομόφωνα στην παραδοχή της εμπειρικής ενσωμάτωσης ποικίλων εκφάνσεων ψυχικού ή/και σωματικού εγκλωβισμού εντός και εκτός ρόλου. Εύλογα, λοιπόν, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι «η πανδημία και οι εκτεταμένοι αποκλεισμοί ενίσχυσαν τα συναισθήματα εγκλωβισμού και ψυχοσωματικού πόνου μετατρέποντας την παρούσα έρευνα και τη μεθοδολογία της σε ζωτικά εργαλεία επιτελεστικής ενδοσκοπήσης» (Bouzioti, 2021β, σ. 2).

Τέλος, τόσο σε ζωντανές όσο και σε ψηφιακές συναντήσεις, η ετερότητα (otherness ή alterity) βασισμένη στις σχέσεις υποκειμένου/υποκειμένου και υποκειμένου/αντικειμένου σε συνδυασμό με τη δημιουργική και εκπαιδευτική διαδικασία (creative process and performer training) λειτούργησαν ως εκστατικά πεδία διαπροσωπικής σύνδεσης και δημιουργίας θετικών εμπειριών ανάμεσα στα μέλη της ομάδας.

<sup>6</sup> Ο Χορός αντικατοπτρίζει τα συναισθήματα της Μήδειας σε συνδυασμό με την αδυναμία του να δράσει και να αποτρέψει ή να προστατέψει τα παιδιά της. Για παράδειγμα, Η *Καρέκλα* που εκτελείται από την Πρώτη του Χορού εμπνεύστηκε από την ταινία χορού *Hands* (1995) του Adam Roberts. Παρόλο που το φόντο είναι σκοτεινό, η καρέκλα είναι τοποθετημένη σε μια κουζίνα ως προκλητική δήλωση ενάντια στην εξημέρωση της γυναικείας υποκειμενικότητας και την αδικαιολόγητη κανονικοποιημένη προσδοκία της ενδοοικιακής της φυλάκισης. Τα στοιχεία της στατικότητας και του περιορισμού είναι τα κλειδιά για την αναπαράσταση της θηλυκότητας στα πατριαρχικά συστήματα.

**Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Bannon, F. (2015). Bearing all on stage: Active Encounters with Voyeurism, Performance Aesthetics and Absorbed Acts of Seeing. Στο: G. Rodosthenous (Επιμ.), *Theatre as Voyeurism* (σσ. 128-144). London: Palgrave Macmillan.
- Björk, U. (2010). Closer: Performance, Technologies, Phenomenology by Susan Kozel. Cambridge, Mass., & London: The MIT Press, 2007. *Hypatia*, 25(3), 704–707. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1111/j.1527-2001.2010.01115.x>
- Bouzioti, D. (2021β). *Medea Inside* [Ηλεκτρονικό κινηματογραφικό πρόγραμμα χορογραφημένης ταινίας]. (σσ. 1-6). Αγγλία-Ελλάδα.
- (2022). *Embodying Greek Tragedy: Phenomenological Explorations of the Suffering Body in Theory and Practice* (Διδακτορική διατριβή). University of Leeds. Διαθέσιμο στο: <https://etheses.whiterose.ac.uk/31665/>
- Brandt, L. (2015). Dance as dialogue: Metaphorical conceptualization and semantic domains. *Signata*, (6), 231–249. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.4000/signata.1087>
- Brannigan, E. (2009). Micro-choreographies: The Close-up in dancefilm. *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 5(2-3), 121-139. doi: 10.1386/padm.5.2-3.121/1.
- De Vos, L. (2015). Always Looking Back at the Voyeur: Jan Fabre's Extreme Acts on Stage. Στο: G. Rodosthenous (Επιμ.), *Theatre as Voyeurism* (σσ. 29-49). London: Palgrave Macmillan.
- Dolezal, L. (2009). The Remote Body: The Phenomenology of Telepresence and Re-Embodiment. *Human Technology*, 5(2), 208–226. Ανακτήθηκε από <https://www.semanticscholar.org/paper/THE-REMOTE-BODY%3A-THE-PHENOMENOLOGY-OF-TELEPRESENCE-Dolezal>
- Easterling, P. (2003). The Infanticide in Euripides' Medea. Στο: J. Mossman (Επιμ.), *Oxford Readings in Classical Studies: Euripides* (σσ. 187-200). Oxford: Oxford University Press.
- Fischer-Lichte, E., Arjomand, M. & Mosse, R. (2014). *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. London: Routledge.
- Freud, S. (1953–74). *The Standard Edition of the Complete Psychological Works* (24 τόμ.) (J. Strachey, Μετ.). London: The Hogarth Press.
- Hopfinger, S., Pitches, J. and Damian Martin, D. (2020, Δεκέμβριος 3). *Radical Pedagogy: Critical Contemporary Perspectives*. [Ανακοίνωση σε Συνέδριο] NEXUS#1/INACTION: A Meeting for the Contemporary Performance in Higher Education Network. 2-4 December 2020. Online: Royal Conservatoire of Scotland.
- Kattenbelt, C. (2008). Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships. *Cultural Studies Journal of Universitat Jaume*, 6, 19-29. Ανακτήθηκε από <https://core.ac.uk/download/pdf/39085592.pdf>
- Kozel, S. (2007). *Closer: Performance, Technologies, Phenomenology*. Cambridge, Ma. & London: The MIT Press.
- Kübler-Ross, E. (2014). *On Death and Dying*. NY: Scribner.
- Leder, D. (1990). *The Absent Body*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Manolopoulos, S. (2015). *Medea* by Euripides: Psychic Constructions for Preverbal Experiences



- and Traumas. *The Psychoanalytic Quarterly*, 84(2), 441-461. Ανακτήθηκε από <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1002/psaq.12008>
- McPherson, K. (2018). *Making Video Dance: A Step-by-step Guide to Creating Dance for the Screen*. London & New York: Routledge.
- Menon, V., Boyett-Anderson, J., Schatzberg, A. and Reiss, A. (2002). Relating Semantic and Episodic Memory Systems. *Cognitive Brain Research*. 13(2), 261-265. Ανακτήθηκε από <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0926641001001203?via%3Dihub>
- Merleau-Ponty, M. (2002). *Phenomenology of Perception* (C. Smith. Μετ.). London & New York: Routledge.
- Monk, M. (2019). *Meredith Monk: 'I believe in the healing power of art'*. [Συνέντευξη για την Tate, Νοέμβριος 2019]. Ανακτήθηκε από <https://www.facebook.com/tategallery/videos/1016723485358888/>.
- Ressler, K. (1931). Self-Expression through the Dance. *Junior-Senior High School Clearing House*, 5(8), 484-7. Ανακτήθηκε από [www.jstor.org/stable/30173450](http://www.jstor.org/stable/30173450)
- Rosenberg, D. (2012). *Screendance: Inscribing the Ephemeral Image*. Oxford: Oxford University Press.
- Sartre, J.-P. (2003). *Being and nothingness*. London & New York: Routledge. (Αρχική έκδοση, 1943)
- Μπουζιώτη, Δ. (2017). Φαινομενολογία του Πάσχοντος Σώματος στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία. Στο: Α. Αλτουβά και Μ. Σεχοπούλου (Επιμ.). *Παγκόσμιο Θέατρο: Πράξη, Θεωρία, Δραματολογία. 21-23 Νοεμβρίου 2013* (σσ. 69-83). Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

### **Παραστασιογραφία - Φιλμογραφία**

- Baker, C. (Σκηνοθέτης και Παραγωγός) & Beresford, A. (Παραγωγός). (2020). *Swan Lake Bath Ballet*. [Χορογραφημένη Ταινία]. UK: Beresford A. & Baker, C. Ανακτήθηκε από <https://www.youtube.com/watch?v=T8PLkd2VAnc>.
- Bouzioti, D. (Σκηνοθέτης και Παραγωγός). (2021α) *Medea Inside/Μήδεια εκ των Έσω*. [Χορογραφημένη Ταινία]. Leeds/Athens: D. Bouzioti.
- Curry, M. (Σκηνοθέτης). (2019). *The Neighbor's Window*. [Ταινία Μικρού Μήκους]. USA: Marshall Curry Productions LLC.
- Forsythe, W. (Σκηνοθέτης). (2020). *The Barre Project*. [Χορογραφημένη Ταινία]. USA: CLI Studios Inc.
- Hitchcock, A. (Σκηνοθέτης). (1954). *Rear Window*. [Κινηματογραφική Ταινία]. USA: Patron Inc.
- Maeterlinck, M. (1895). *Intérieur* [Θεατρική Παράσταση]. Paris: Théâtre de l' Œuvre.
- Roberts, A. (Σκηνοθέτης) & Burrows, J. (Χορογράφος). (1995) *Hands*. [Χορογραφημένη Ταινία]. UK: BBC TV & Arts Council of England.
- Πανταζάρας, Α. (2020). *This is not Romeo and Juliet*. [Θεατρική Παράσταση] Αθήνα: Θέατρο Πορεία.
- Παπαϊωάννου, Δ. (2011). *Inside*. [Θεατρική Παράσταση] Αθήνα: Θέατρο Παλλάς.

Πηνελόπη Χατζηδημητρίου

### Ο ΖΩΑΝΘΡΩΠΟΣ PERFORMER ΣΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΠΑΝΔΗΜΙΑΣ: ΤΟ ΝΕΟ ΜΑΣ ΚΑΤΟΙΚΙΔΙΟ;

**Η** πανδημία κατέστησε κατεπείγον το αίτημα για ένα μη-ανθρωποκεντρικό, μετα-ουμανιστικό τρόπο ζωής, που να επαναπροσδιορίζει την σχέση δύναμης μεταξύ ανθρώπου και φύσης ως σχέση αρμονικής συμβίωσης. Μπορούν το θέατρο και οι Παραστατικές Τέχνες, γενικότερα, μολονότι βασίζονται σε αυτήν την επικίνδυνη παρουσία του ανθρώπου, να συμβάλουν προς αυτήν την κατεύθυνση; Κάποιοι είναι επιφυλακτικοί, εμμένοντας στο ότι εξ αρχής το δυτικό θέατρο δομήθηκε αισθητικά και ιδεολογικά γύρω από τον άνθρωπο, πολύ περισσότερο γύρω από δύο ανθρώπους και την σύγκρουσή τους. Κάποιοι πάλι πιστεύουν το αντίθετο και διερευνούν τους πιθανούς τρόπους αναπαράστασης.

Με δεδομένο ότι η γλώσσα είναι το εμπόδιο που μεσολαβεί μεταξύ ζώων και ανθρώπων, οι Παραστατικές Τέχνες γίνονται μοιραία το μέσο συνεύρεσης γιατί είναι εν-σώματες, βασίζονται στην συν-παρουσία και στην από κοινού εμπειρία. Το κρίσιμο ζητούμενο δεν είναι να κατανοήσουμε πώς σκέφτεται ένα ζώο, λέει η Una Chaudhuri (2009, 2014), αλλά να εμπλακούμε εμπειρικά και βιωματικά. Οδηγούμαστε στην έννοια του *γίνεσθαι-ζώο* των Deleuze και Guattari (1988· Ντελέζ & Γκουατταρί, 1998), όπου η έμφαση δεν είναι στο αποτέλεσμα, στην τελική, δηλαδή, μεταμόρφωση του ανθρώπου σε κάτι που υπερβαίνει την ανθρώπινη υπόσταση και αποκτά συμπαγή και ακέραιη ταυτότητα. Το γίνεσθαι-ζώο εμμένει στη διαδικασία, στην μεταιχμιακή κατάσταση του ενδιάμεσου, κάπου μεταξύ ζώου και ανθρώπου. Πρόκειται για τα στοιχεία που συνιστούν την πεμπτουσία της σύγχρονης performance, σήμερα (Chaudhuri, 2009). Παρόμοια, ο Derrida (2008) δίνει έμφαση στο γεγονός, στη μοναδικότητα και την ιδιαιτερότητα της εκάστοτε συνάντησης ζώου και ανθρώπου, κάτι που επίσης συναντούμε στην σύγχρονη performance (Chaudhuri, 2009). Κάθε τέτοια συγκεκριμένη και μοναδική συνάντηση ζώου και ανθρώπου, κάθε τέτοιο γεγονός, με την δύναμη που έχει, «αναστατώνει την εμπειρία του χρόνου, της εαυτότητας και του όντος» (Calarco, όπως αναφέρεται στο Chaudhuri, 2009, σ. 521, σε δική μου μετάφραση). Πολύ περισσότερο, γιατί το «μεταμοντέρνο ζώο», όπως το ονομάζει ο Steve Baker (2000, σ. 117), υπάρχει και δεν συμβολίζει, αποτινάσσει κάθε νεωτερική αλληγορία και συμβολισμό για να επανέλθει ως είναι.

Δίνεται έτσι ένας ρόλος δημιουργικός και στον άνθρωπο και στο ζώο: όχι ο ρόλος του υβριδικού τέρατος που υπερβαίνει την ανθρώπινη ταυτότητα αλλά εκείνος του γίνεσθαι-ζώο. Το γίνεσθαι-ζώο είναι μια νέα μορφή υβριδίου, όπου τα δύο μέρη δεν συγχωνεύονται σε ένα με τις διαφορές τους να απαλείφονται, η οποία διαγράφει τη δική της πορεία μεταξύ των μερών που συμμετέχουν (Baker, 2000). Έτσι, η τέχνη δεν μιμείται, αλλά δημιουργεί (Baker, 2000), και το γίνεσθαι-ζώο δεν καταστρέφει ούτε το σώμα του ανθρώπου ούτε το σώμα του ζώου, αλλά διαμορφώνει έναν τόπο κοινό για τα δύο. Το γίνεσθαι-ζώο «επιβεβαιώνει την συνέχεια μεταξύ ανθρώπινων και μη ανθρώπινων ζώων» (Cull, 2013, σ. 122, σε δική μου μετάφραση) και εδώ

έγκειται η πολιτική του δυναμική.

«Ενσωμάτωση, παρουσία, διαδικασία, γεγονός, ενέργεια», αυτά τα επιτελεστικά θέματα της *ζωόησης* (*zoöesis*), όπως ονομάζει η Chaudhuri (2014, σ. 6, σε δική μου μετάφραση) τις πραγματικές και τις φανταστικές συναντήσεις μας με τα ζώα, μάς προσκαλούν να θυμηθούμε τις ρίζες του θεάτρου στις ζωόμορφες λατρείες και τα θηριομορφικά δρώμενα. Μας προσκαλούν να θυμηθούμε και σύγχρονες μορφές του θεάτρου σαν αυτή του Γιέρζι Γκροτόφσκι, του Ταντάσι Σουζούκι, του Εουτζένιο Μπάρμπα, του Πήτερ Μπρουκ και του Θεόδωρου Τερζόπουλου, εκείνων δηλαδή των ερευνητών σκηνοθετών που επέμειναν στον ηθοποιό ως ζωντανό οργανισμό και συνέδεσαν τη σωματικότητα του με τους μύθους και με μια ανθρωπολογική θεώρηση του σώματος. Ενθυμούμενος τον Γκροτόφκι, ο Jean-Marie Pradier τονίζει ότι ο συγκερασμός της ζωικότητας και της πνευματικότητας είναι μια από τις μεγαλύτερες προκλήσεις για τον άνθρωπο και ότι «η ζωντανή παράσταση μοιάζει να είναι ο πιο κατάλληλος τρόπος για αυτό το εγχείρημα» (Pradier, 2000, σ.11, σε δική μου μετάφραση).

Τέτοια σύγχρονα θεατρικά σώματα, με τις «ζωικές» τους «δράσεις», αποσυνδέουν το θέατρο από τη θυσιαστική λογική –τη λογική της «θυσίας» του ζώου που βρίσκεται στον πυρήνα των ζωόμορφων λατρειών– επομένως, αποσυνδέουν το θέατρο και από τη νεκροπολιτική του ζώου, που για τον Jonathan Burt (2008) είναι αναχρονιστική. Αντ’ αυτού, επικεντρώνονται σε τρόπους συμβίωσης μεταξύ των ειδών για να φτάσουν σε μια «αισθητική της ζωντανότητας» (Chaudhuri, 2009, σ. 521, σε δική μου μετάφραση). Κατά τον ίδιο τρόπο που, όπως θα δούμε παρακάτω, τέτοια σύγχρονα θεατρικά σώματα αποκαθιστούν το «ανώμαλο ζώο» («anomal»), το χρηστικό, δηλαδή, και εμπορευματοποιημένο πειραματόζωο που θυσιάζεται στον βωμό της επιστήμης και της γενετικής έρευνας. Όπως θα δούμε, στην τέχνη του lockdown το «ανώμαλο ζώο» («anomal») ξαναγίνεται ζώο («animal») γιατί διά του αισθητικού γεγονότος προσεγγίζεται από τον άνθρωπο ως «anima» (ψυχή) και όχι για την όποια οικονομική ή επιστημονική του αξία (Giannachi, 2007). Μαζί του και ο άνθρωπος/καλλιτέχνης αναζητά και θα λέγαμε ότι επανακτά τη ζωικότητά του στη θέση της όποιας ανωμαλότητάς του (Giannachi, 2007).

Ιδιαίτερως στην τέχνη του lockdown του πανδημικού έτους 2020 μοιάζει να επανεκτιμήθηκε η αισθητική μορφή του Ζωανθρώπου-καλλιτέχνη ως γίνεσθαι-ζώο, αλλά και ως γίνεσθαι-φυτό, γίνεσθαι-πουλί, γίνεσθαι-ορυκτό, που διερευνά «οικειότητες» μεταξύ των ειδών και διαμορφώνει μια αισθητική της ζωντανότητας (Deleuze & Guattari, 2017). Έλληνες και ξένοι καλλιτέχνες διερεύνησαν, τότε, τη χλωρίδα και την πανίδα των κήπων και των μπαλκονιών τους. Για να περιοριστώ μόνο στο Facebook ως κύρια πηγή καλλιτεχνικής πληροφόρησης την περίοδο του lockdown αλλά και ως ημερολόγιο και πλατφόρμα ψηφιακής (αναγκαστικά) επικοινωνίας πολλών καλλιτεχνών του θεάτρου και των Παραστατικών Τεχνών γενικότερα, θα υπενθυμίσω τις αναρτήσεις του Γιαν Φαμπρ (Jan Fabre) υπό τις θεματικές ενότητες *The Corona Readings* και *Every Sunday: A Dancing Thought: To Embrace Nature (We Are Not at War With Nature)* (Troubleyn/Fabre, 2020)· τις αναρτήσεις του Robert Wilson υπό τον τίτλο *Every Day is Earth Day [Κάθε Μέρα είναι η Ημέρα της Γης]* με μια σειρά βιντεοπορτραίτων ζώων (Wilson, 2020)· τις αναρτήσεις Ελλήνων καλλιτεχνών της performance, όπως το βίντεο της Λήδας Παπακωνσταντίνου *Είναι Θέμα Χρόνου* (Παπακωνσταντίνου, 2020), και το σαλιγκάρι και το φύλλωμα στις φωτογραφίες και στα βίντεο του Φίλιππου Τσιτσόπουλου από την σειρά *Way Home/Lockdown 2020* (Τσιτσόπουλος, 2020)· από τον χώρο του θεάτρου, έχουμε το δίδυμο

Άρης Σερβετάλης-Έφη Μπίρμπα με το βίντεο *Σύνδρομο του Λαοκόωντα* (Μπίρμπα, 2020). Όσο για τους ξένους performers, θα σταθώ στον Johannes Birringer και τη διερεύνηση του γίνεσθαι-πουλί στο *Electric Dance* (Birringer, 2020).

Αυτοί και πολλοί άλλοι βρήκαν στη χλωρίδα και στην πανίδα του προσωπικού περιβάλλοντός τους όχι μόνο φυσικές υλικότητες αλλά τον σύντροφο, συνεργάτη και συνδημιουργό στη μεταιχμιακή διαδικασία του γίνεσθαι-ζώο. Βρέθηκαν ριζωμένοι στον ιδιωτικό τους χώρο, εγκλωβισμένοι όπως τα ζώα στο κλουβί με έναν τρόπο που μας θυμίζει τον καφκικό αφορισμό «Ένα κλουβί βγήκε εις αναζήτησιν πουλιού» (Kafka, 2008, σ. 18). Όπως γράφουν οι Deleuze και Guattari για τον Κάφκα: «Μέσα στην κάμαρά του» κάθε καλλιτέχνης «γίνεται ζώο»: «η ζωική ουσία είναι η διέξοδος, η γραμμή διαφυγής, έστω επί τόπου ή μέσα στο κλουβί» (Ντελέζ & Γκουατταρί, 1998, σ. 105). Αυτή η «ζωοποίηση» δεν ενέχει κανέναν συμβολισμό ή αλληγορία, «είναι μια δημιουργική γραμμή διαφυγής που δεν δηλώνει κάτι άλλο από τον εαυτό της» (σ. 108), ένα «ασάλευτο και επιτόπιο ταξίδι που δεν μπορεί να βιωθεί ή να νοηθεί παρά μόνο εντατικά» (σ. 107).

Σε αντίθεση με το σύνθημα που είναι να βλέπουμε ένα ζώο στο κλουβί, σε αυτό το ντελεζιανό κλουβί είναι εγκλωβισμένο το ανθρώπινο ζώο. Περιορισμένοι στο ντελεζιανό κλουβί, εκτεθειμένοι στη νέα, απρόσμενη και βίαιη βιοπολιτική και νεκροπολιτική πραγματικότητα που ο Covid-19 επέβαλε, καλλιτέχνες σαν τους προαναφερθέντες, υποκινούμενοι από την επιθυμία του γίνεσθαι, αναζήτησαν αισθητικές, οντολογικές, ηθικές και βιοπολιτικές γραμμές διαφυγής. Τις βρήκαν στις συναντήσεις τους με το ζώο, με το πουλί, το ορυκτό, το ψάρι, το φυτό, τον ουρανό, τον ήλιο, σε «ζώνες έντασης ή γειτνίασης» όπως τις ονομάζουν οι Deleuze και Guattari (2017, σ. 337). Όχι σε μια θεατρική σκηνή, σε μια γκαλερί ή στον χώρο ενός μουσείου αλλά, εκ των πραγμάτων και λόγω των συνθηκών καραντίνας, σε φυσικές ζώνες γειτνίασης συνάντησαν το πραγματικό, ιστορικοποιημένο ζώο και «τον πλούτο του είναι-ζώο» (Boehrer, όπως παρατίθεται στο Alonso Recarte, Grant & Ramos Gay, 2018, σ. 4, σε δική μου μετάφραση). Σε τέτοια «κατώφλια», «η δυναμική ουσία του ζώου [δεν] είναι η ελευθερία και η επιθετικότητα» αλλά η «βραδύτητα» (Ντελέζ και Γκουατταρί, 1988, σ. 106). Όπως γράφουν οι Deleuze και Guattari (1988, σ. 107), «όσο βραδεία κι αν είναι, και όσο πιο βραδεία είναι, δεν παύει να συνιστά έναν απόλυτο εκτοπισμό του ανθρώπου». Αφού πια ο χρόνος δεν είναι χρήμα, η βραδύτητα της φύσης προκαλεί ένα «παραξένισμα» στους καλλιτέχνες του lockdown, που συναντούν και σπουδάζουν τον φυσικό χρόνο. Παίρνουν μαθήματα αντι-μίμησης γιατί το ζώο μόνο να υπάρχει μπορεί και δεν παίζει τον εαυτό του.

Βρισκόμαστε μπροστά σε ένα παράδοξο όμως: με τον Ζωάνθρωπο ως γίνεσθαι-ζώο υπονομεύεται η παντοκρατορία της τεχνολογίας στη σύγχρονη τέχνη (Alonso Recarte κ.ά., 2018), ενώ την ίδια στιγμή ενισχύεται η κυριαρχία της. Πρόκειται για το παράδοξο της τέχνης του lockdown γιατί, θέλοντας και μη, η επικοινωνία του καλλιτέχνη-γίνεσθαι-ζώο με τον θεατή μπορεί να είναι μόνο ψηφιακή. Ο καλλιτέχνης-γίνεσθαι-ζώο, μετά τη γραμμή διαφυγής που ακολουθεί, επιστρέφει στο ντελεζιανό κλουβί του και απευθύνεται σε θεατές, παρόμοια εγκλωβισμένους στο δικό τους κλουβί. Τους συνδέει η ίδια επιθυμία για γραμμές διαφυγής, η ίδια επιθυμία του γίνεσθαι-ζώο.

Αρκεί, όμως, αυτή η κοινή επιθυμία που μοιράζονται τηλεθεατές και καλλιτέχνες; Συναρπάζεται ο τηλεθεατής – με την κυριολεκτική σημασία της λέξης που σημαίνει την

εντατική βίωση και νόηση του γίνεσθαι-ζώο που θεωρούμε ότι διέπει τον καλλιτέχνη; Η «δύσκολη αλήθεια», όπως την χαρακτηρίζει ο Dixon (2007, σ. 214, σε δική μου μετάφραση), είναι ότι καθώς καθόμαστε ως «υπάκουα σώματα» μπροστά στις οθόνες μας, ο Καρτεσιανός διϊσμός και διαχωρισμός νου και σώματος μεγαλώνει υπέρ του πρώτου. Χωρίς την όποια, έστω εικονική διαδραστικότητα και την έστω εικονική συν-παρουσία και συμμετοχή του θεατή, μοιάζει να συντηρείται «ο διχασμός νου και σώματος» και «η σταθερή, κεντρωμένη εαυτότητα» (Causey, 2006, σ. 50, σε δική μου μετάφραση). Η ψηφιακή τέχνη του lockdown μοιάζει, εντέλει, να προσέφερε στον παθητικό θεατή «μόνο την ψευδαίσθηση της ελευθερίας και της εξερεύνησης», χωρίς να επισπεύσει «το project κάποιων ριζοσπαστικών φιλοσοφιών και εκείνης της καλλιτεχνικής πράξης που αναζητά νέα μοντέλα υποκειμενικότητας», με τους τρόπους που μας υποδεικνύουν «η σκληρότητα του Αρτώ», «το Διονυσιακό του Νίτσε», «το απίθανο του Μπατάιγ» και «ο έρωσ του Ντε Σαντ» (Causey, 2006, σ. 50, σε δική μου μετάφραση).

Τα όρια της οθόνης γίνονται τα όρια της παρουσίας/απουσίας του καλλιτέχνη και της αναπαράστασής του· ο τρόπος που τον κοιτάμε εμείς οι θεατές του lockdown, οι αντιστοίχως εγκλωβισμένοι στο κλουβί μας και παθητικά κολλημένοι μπροστά στις οθόνες μας, θα έλεγα ότι δεν διαφέρει από τον τρόπο που κοιτάμε τα ζώα στον ζωολογικό κήπο: Κάθε προβολή στην οθόνη μας είναι ένα κλουβί και περνάμε από το ένα κλουβί στο άλλο. Έτσι, ο ψηφιακός Ζωάνθρωπος γίνεται ορατός και αόρατος μαζί, δυνατός και αποδυναμωμένος ταυτοχρόνως· ένα γίνεσθαι-ζώο σε δημιουργικές, ζωντανές γραμμές διαφυγής, για να μπει εντέλει στο σπίτι μας και στις οθόνες μας ως pet, ως κατοικίδιο ζώο. Ως κατοικίδιο, ο ρόλος του περιορίζεται στο να συντροφεύει και να διασκεδάζει τον ιδιοκτήτη του, εμάς. Παγιδεύεται στην ιδιωτική και οικογενειακή οικολογία και αποδυναμώνεται ως «εργοστάσιο επιθυμιών», ως «επιθυμητική μηχανή» (βλ. Ντελέζ & Γκουατταρί, 2016, σ. 66). Αντιθέτως, γίνεται μέρος της γενικότερης «απόσυρσης στην ιδιωτική, μικρή οικογενειακή μονάδα, που είναι ειδοποιό γνώρισμα της καταναλωτικής κοινωνίας» (Berger, όπως αναφέρεται στο Baker, 2000, σ. 167, σε δική μου μετάφραση). Οι Deleuze και Guattari (2017, σ. 296) τα αποκαλούν «οιδιπόδεια ζώα» και θα υποστήριζα ότι ο καλλιτέχνης του lockdown καταλήγει ως τέτοιο: ένα παρηγορητικό αλλά πολιτικά αποδυναμωμένο κατοικίδιο της ιδιωτικής μας ζωής.

Αυτό, όμως, δεν ακυρώνει την εκκίνηση της καλλιτεχνικής πράξης, δεν ακυρώνει αυτό το κοίταγμα στην απόλυτη αλλότητα, το Ζώο, η οποία αναθεωρεί την αλαζονική διάκριση του ανθρώπου από το ζώο πάνω στην οποία δομήθηκε ο δυτικός πολιτισμός. Υπενθυμίζει την πεποίθηση του Guattari ότι η επιβίωση στον 21<sup>ο</sup> αιώνα εξαρτάται από το ενδιαφέρον και τον σεβασμό μας για την «επίγεια ζωή», για την «ζωή επί της γης» (Pindar & Sutton, 2000, σ. 16, σε δική μου μετάφραση). Υπενθυμίζει ακόμη ότι ο ζωομορφισμός δεν είναι μόνο μια αισθητική επιλογή αλλά, δυνάμει, μια τεχνική πολιτισμικής αλλαγής, που καλλιεργεί μια ηθική της αλληλεγγύης με τα είδη, αντί της ηθικής της συμπόνιας για αυτά (Guattari, 2000).

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Alonso Recarte, C., Grant, T., & Ramos Gay, I. (2018). Introduction: Real Animals on the Stage. *Studies in Theatre and Performance*, 38(2), 1-17. Ανακτήθηκε από <http://wrap.warwick.ac.uk/99834>
- Baker, S. (2000). *The Postmodern Animal*. London: Reaktion Books.

- Birringer, J. (2020). Electric Dance, or How to Talk with Birds. *Critical Stages/Scènes Critiques*, 2020(22). Ανακτήθηκε από <https://www.critical-stages.org/22/electric-dance-or-how-to-talk-with-birds/>.
- Burt, J. (2008). The Aesthetics of Livingness. *Antennae: The Journal of Nature in Visual Culture*, 2008(5), 4-11. Ανακτήθηκε από <https://www.antennae.org.uk/back-issues-1>
- Causey, M. (2006). *Theatre and Performance in Digital Culture. From Simulation to Embeddedness*. New York: Routledge.
- Chaudhuri, U. (2009). "Of All Nonsensical Things": Performance and Animal Life. *PMLA*, 124(2), 520-525. Ανακτήθηκε από <https://www.jstor.org/stable/25614293>
- (2014). Introduction: Animal Acts for Changing Times, 2.0: A Field Guide to Interspecies Performance. Στο U. Chaudhuri & H. Hughes (Επιμ.), *Animal Acts. Performing Species Today* (σσ. 1-12). USA: The University of Michigan Press.
- Cull, L. (2013). *Theatres of Immanence. Deleuze and the Ethics of Performance*. New York: MacMillan.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1988). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (B. Massumi, Μετ.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- (2016). *Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια. 1. Ο Αντι-Οιδίπους* (B. Πατσογιάννης, Μετ.). Αθήνα: Πλέθρον.
- (2017). *Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια. 2. Χίλια Πλατώματα* (B. Πατσογιάννης, Μετ.). Αθήνα: Πλέθρον.
- Derrida, J. (2008). *The Animal that Therefore I Am* (D. Wills, Μετ.). New York: Fordham University Press.
- Dixon, S. (2007). *A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge: The MIT Press.
- Giannachi, G. (2007). *The Politics of New Media Theatre*. London and New York: Routledge.
- Guattari, F. (2000). *The Three Ecologies* (I. Pindar & P. Sutton, Μετ.). London: The Athlone Press.
- Kafka, F. (2008). *Αφορισμοί* (B. Ρούππας & Α. Φιλιππάτος, Μετ.). Αθήνα: Ροές.
- Pindar, I. & Sutton, P. (2000). Introduction. Στο F. Guattari, *The Three Ecologies* (I. Pindar & P. Sutton, Μετ.) (σσ.1-20). London: The Athlone Press.
- Pradier, J.-M. (2000). Animals, Angel and Performance. *Performance Research*, 5(2), 11-22.
- Ντελέζ, Ζ. & Γκουατταρί, Φ. (1998). *Κάφκα: Για μια Ελάχισσα Λογοτεχνία* (Κ. Παπαγιώργης, Μετ.). Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.

### **Διαδικτυακές πηγές**

- Troubleyn/Fabre, J. (2020, Αύγουστος 30). *Every Sunday: A Dancing Thought: To Embrace Nature (We Are Not at War with Nature)*. Facebook. Ανακτήθηκε από <https://m.facebook.com/troubleyn.janfabre/videos/every-sunday-a-dancing-thought-to-embrace-nature-we-are-not-at-war-with-nature-c/361427231524895/>
- Wilson, R. (2020, Απρίλιος 24). *Because every day is Earth Day: A selection of animal portraits from recent years. pictured: Boris, the porcupine*. Facebook. Ανακτήθηκε από <https://www.facebook.com/>

---

com/RobertWilsonNY/videos/because-every-day-is-earth-day-a-selection-of-animal-portraits-from-recent-years/3068878323151317/

Μπίρμπα, Έ. (2020, Ιούνιος 24). *Syndrome de Laocoon*. Onassis.org. Ανακτήθηκε από <https://www.onassis.org/el/video/syndrome-de-laocoon-efi-birba>

Παπακωνσταντίνου, Λ. (2020, Μάιος 12). *Είναι Θέμα Χρόνου*. YouTube. Ανακτήθηκε από [https://www.youtube.com/watch?v=-cZLUzPWtLU&ab\\_channel=dreamideamachine](https://www.youtube.com/watch?v=-cZLUzPWtLU&ab_channel=dreamideamachine)

Τσιτσόπουλος, Φ. (2020, Ιούνιος 29). *Way Home/ Lockdown/ On Beckett/ After Lonely 2020*. Facebook. Ανακτήθηκε από <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10220960988508726&set=pb.1061619684.-2207520000..&type=3>

# ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ ΚΑΙ ΜΕΤΑΔΡΑΜΑΤΙΚΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΓΙΛΜΑΖ  
ΠΑΝΑΓΙΩΤΑ ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ  
ΘΕΟΔΩΡΑ ΜΑΝΤΖΑΡΗ  
ΘΑΛΕΙΑ ΜΠΟΥΣΙΟΠΟΥΛΟΥ  
ΕΛΙΝΑ ΝΤΑΡΑΚΛΙΤΣΑ  
ΛΙΝΑ ΡΟΖΗ  
ΜΑΡΙΣΙΑ ΦΡΑΓΚΟΥ  
ΜΑΡΙΟΣ ΧΑΤΖΗΠΡΟΚΟΠΙΟΥ



## ΕΝΟΤΗΤΑ 4 - ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ

Κωνσταντίνα-Αϊσέ Γιλμάζ

### **Η αλληγορική διάσταση της κτηνοβασίας στο έργο του Ε. Άλμπι *Η Γίδα ή ποια είναι η Σύλβια: Μεταμοντέρνα αγάπη ή διαστροφή;***

Το θεατρικό έργο αναφέρεται στη λιγότερο –κοινωνικά– νομιμοποιημένη σεξουαλική επιλογή (την κτηνοβασία) ή, όπως παρουσιάζεται, στον «έρωτα» μεταξύ ανθρώπινου και μηανθρώπινου ζώου, η οποία συμβολίζει την ετεροκανονικότητα και τη σεξουαλική απόκλιση. Το έργο μπορεί να θεαθεί ως μια αλληγορία της σεξουαλικότητας στη μεταμοντέρνα κοινωνία, η οποία οφείλει να παρέχει ισχυρές, πρωτότυπες και άνευ προηγουμένου (όπως είναι η κτηνοβασία για έναν πλούσιο καριερίστα) εμπειρίες. Η δήλωση του ήρωα για αμοιβαία ερωτική αγάπη με τη γίδα αυτοϋπονομεύει την ουσία της, θέτει υπό αίρεση την ψυχική σταθερότητά του και θυμίζει παρωδία ενός απόλυτου έρωτα παλαιότερης εποχής. Αυτή η αίσθηση υπερτονίζεται, μάλιστα, και με τη «θυσία» της γίδας που θυμίζει αρχαία τραγωδία. Ο Άλμπι, με μέσο τη –σοκαριστική– κτηνοβασία, δημιουργεί ένα θεατρικό έργο για τον συνεχώς επαναδιαπραγματευόμενο έρωτα στη μεταμοντέρνα εποχή, ο οποίος (όπως άλλωστε και όλα τα επίπεδα της μετανεωτερικότητας) είναι αποκλίνων και ασταθής, και ευρύτερα για την προσπάθεια του ατόμου για ευτυχία, μέσω του διαρκούς επαναπροσδιορισμού του.

**Λέξεις-κλειδιά:** Άλμπι, Γίδα ή ποια είναι Σύλβια, Σεξουαλικότητα, Μετανεωτερικότητα, Αλληγορία

Παναγιώτα Καλογεροπούλου

### **Δραματουργίες προσωπικής εξιστόρησης.**

#### **Σύγχρονη προσπάθεια εκδραμάτισης του αγώνα και της αγωνίας για εαυτό**

Ο μετανεωτερικός «homme séparé» του Sarrazac βρίσκει καταφύγιο στον αυτόνομο θεατρικό μονόλογο, στη φόρμα που αισθητικοποιεί τον αγώνα του υποκειμένου για επανάκτηση του ελέγχου διατύπωσης της αλήθειας του εαυτού. Με εργαλεία τη σκέψη των Foucault και Butler, θα διαπιστώσουμε πως πιο πολύ από δήλωση ενός αυτόνομου και αδιαμεσολάβητου «Je suis» (που αδιαφορεί για την απόκριση του Άλλου), πιο πολύ κι από επιθυμία επικοινωνίας μαζί του, η πρωτοπρόσωπη δραματική εξιστόρηση συνιστά εξομολόγηση, τελετουργικό δηλαδή υποχρέωσης αλήθειας. Θα δείξουμε, σε συνέχεια της διδακτορικής έρευνας, το «θέατρο του εγώ» ως έναν αγώνα όχι παρουσίωσης, αλλά διευκρίνισης και απόδειξης του εαυτού έναντι ενός απόντος, εσωτερικευμένου εξομολογητή-κριτή. Αυτή η εναγώνια συνθήκη εκδίκησης, που μένει χωρίς ετυμηγορία, εγκλωβίζει τον/την μονολογούντα/σα σε μια εκκρεμή ταυτότητα καθιστώντας την κάθαρση αδύνατη και την ύπαρξη τραγική, και προεκτείνει την ευθύνη απόφασης στον ένορκο-θεατή καθιστώντας τον μονόλογο μια φόρμα ιδιαίζοντως επίκαιρη και πολιτική.

**Λέξεις-κλειδιά:** Μονόλογος, Προσωπική Εξιστόρηση, Λογοδοσία, Κρίση, Ταυτότητα

Θεοδώρα Μάντζαρη

### **«Είσαι άνθρωπος ή πράγμα;»**

#### **Αντικείμενα-Ηθοποιοί και Ηθοποιοί-Αντικείμενα στην *Ευρυδίκη* της Sarah Ruhl**

Το παρόν άρθρο αποτελεί μέρος της διατριβής Αντικείμενα-Ηθοποιοί και Ηθοποιοί-Αντικείμενα στο Θέατρο της Sarah Ruhl, που επιχειρεί να σκιαγραφήσει τον ιδιαίτερο τρόπο με τον οποίο η Ruhl, ως εκπρόσωπος του μεταμοντέρνου αμερικανικού θεάτρου, χρησιμοποιεί τα σκηνικά αντικείμενα σαν ενεργούς δράστες που έχουν την δύναμη να αμφισβητήσουν, όχι μόνο τις θεατρικές συμβάσεις αλλά και, την ίδια τη θεατρική πράξη ενίοτε αντικειμενοποιώντας ακόμα και τους ανθρώπινους χαρακτήρες. Σε μια ματεριαλιστική εποχή, όπου τα αντικείμενα σαρώνουν τις ζωές των ανθρώπων και καθορίζουν την αξία τους, η Ruhl αποτυπώνει αυτήν την

εισβολή στην Ευρυδίκη (2006), δίνοντας ανθρώπινη φωνή στις πέτρες και στα γράμματα, ενώ απογυμνώνει τους χαρακτήρες από την ικανότητα της γραφής, της ανάγνωσης και της μνήμης. Κατά την Amy Muse, συμμετέχουμε όλοι σε ένα παγκόσμιας κλίμακας πείραμα όπου γινόμαστε μάρτυρες της ανθρώπινης φύσης που αλλάζει συνεχώς. Στην Ruhl, τα αντικείμενα δεν ενισχύουν τις πράξεις των χαρακτήρων αλλά την ετερότητα, και καθώς το πλαίσιο δράσης των αντικειμένων επεκτείνεται πάνω στη σκηνή, τα ασαφή όρια μεταξύ υπαρκτού και μη έρχονται αντιμέτωπα με την ίδια μας την ύπαρξη.

**Λέξεις-κλειδιά:** Αμερικάνικο Θέατρο, Sarah Ruhl, Ψυχανάλυση, Θεωρία των Πραγμάτων, Bill Brown

Θάλεια Μπουσιοπούλου

### **Η επέλευση του Ίδιου στο ρευστό τοπίο του 21<sup>ου</sup> αιώνα: ο άνθρωπος ως υποκείμενο αλήθειας του A. Badiou στη δραματουργία του W. Mouawad και του Π. Μάτεσι**

Η φιλοσοφία του Alain Badiou, όπως αναπτύσσεται κατά τις τέσσερις τελευταίες δεκαετίες, εισφέρει στη σύγχρονη κριτική σκέψη, που διαπιστώνει την αποδυνάμωση των μεγάλων αφηγήσεων και την αναπόφευκτη ανάγκη επαναπροσδιορισμού των θεμελιωδών εννοιών, μια ενδιαφέρουσα αλλαγή προοπτικής. Η ρευστότητα των σχημάτων, νοητικών και μη, το διαφορετικό ή αλλιώς η «άπειρη ετερότητα» είναι, κατά τον Γάλλο στοχαστή, απλώς ό,τι υπάρχει στον κόσμο. Αν κάτι, όμως, ενδιαφέρει τη σκέψη είναι όχι αυτό που ήδη υπάρχει αλλά αυτό που επέρχεται, επενεργώντας ως «ρήγμα» εντός του πεδίου όπου εμφανίζεται. Το ελευσόμενο δεν είναι άλλο από την αλήθεια –πάντοτε εντοπισμένη και με φορέα ένα υποκείμενο– που ως τέτοια, αδιάφορη στις διαφορές, αναδεικνύει τη σημασία του Ίδιου. Στη θεατρική τετραλογία του Wajdi Mouawad με τίτλο *Le Sang des promesses*, καθώς και στη δραματική παραγωγή της τελευταίας περιόδου του Παύλου Μάτεσι, ανιχνεύεται συχνά η παρουσία τέτοιων υποκειμένων αλήθειας. Πρόκειται για δραματικούς ήρωες οι οποίοι εναγκαλίζονται έναν νέο «τρόπο ύπαρξης» που, αν και αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της προσωπικής τους ιστορίας, αναδεικνύεται ως το στοιχείο που επιτρέπει την ανάδυση της έννοιας του ανθρώπου ως αθάνατης μοναδικότητας.

**Λέξεις-κλειδιά:** Wajdi Mouawad, Παύλος Μάτεσις, Alain Badiou, Αλήθεια, Ίδιο

Ελίνα Νταρακλίτσα

### **Αναπαραστάσεις της ψυχικής φυλάκισης. Από τις Οδύσσειες της Arianne Mnouschine, στο 629 – Άνθρωποι σε κλουβί του Mario Gelardi**

Το παρόν άρθρο έχει σκοπό να φωτίσει τη σχέση μεταξύ του ζητήματος της μετανάστευσης, που είναι πάντα επίκαιρο και ολοένα και πιο φλέγον κατά τα πρώτα 20 έτη του 21<sup>ου</sup> αιώνα, και του ρόλου του θεάτρου, ως μέσο καλλιτεχνικής έκφρασης, αλλά και κοινωνικής παρέμβασης. Το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στην παράσταση *Le Dernier Caravansérail – Odyssées* του Θεάτρου του Ήλιου (2003-2006) σε σκηνοθεσία της Arianne Mnouschine, η οποία καταπιάνεται με τις πιο λεπτές και συγκινητικές πτυχές του ζητήματος της προσφυγιάς. Η ίδια κοινωνικής και πολιτικής υφής οπτική προσεγγίζεται, το 2019, από τον Ιταλό θεατρικό συγγραφέα και σκηνοθέτη Mario Gelardi, που εμπνέεται και διοργανώνει στο πλαίσιο του Διεθνούς Φεστιβάλ Θεάτρου της Νάπολης, το 629 – *Uomini in gabbia*, (629 – Άνθρωποι σε κλουβί). Στο συγκεκριμένο θεατρικό project εντάσσονται και έργα των Ελλήνων συγγραφέων των οποίων η θεματική, αλλά και η σκηνική αποτύπωση εξετάζονται συγκριτικά. Τέλος, αποδεικνύεται ότι οι δύο performances λειτουργούν ως συνδεδετικοί κρίκοι του θεατρικού και κοινωνικού φάσματος των αρχών και των όψιμων ετών της πρώτης εικοσαετίας του 21<sup>ου</sup> αιώνα.

**Λέξεις-κλειδιά:** Πολιτικό Θέατρο, Κοινωνικός Ρεαλισμός, Μετανάστευση, Mnouschine, Gelardi

Λίνα Ρόζη

### Η έννοια της χορικότητας και η ανάδειξη του πολιτικού στη σύγχρονη θεατρική γραφή

Το άρθρο επικεντρώνεται σε ένα από τα βασικά δομικά στοιχεία του μεταδραματικού θεάτρου τη μονολογική φόρμα και, ειδικότερα, διερευνά την πολυφωνική διάσταση της «μοναχικής» φωνής, η οποία ενισχύει τη σύνδεση της σύγχρονης σκηνής με το πολιτικό. Η πολυφωνική διάσταση εξετάζεται σε συνδυασμό με την έννοια της χορικότητας, η οποία αναφέρεται στον τρόπο με τον οποίο εντοχιστώνονται οι ατομικές φωνές έξω από το πλαίσιο του διαλόγου. Με στόχο τον εντοχισμό των διαφορετικών εκδοχών της χορικότητας και της συμβολής τους στην ανάδειξη του σύγχρονου κοινωνικού τοπίου –ενός τοπίου που καθορίζεται από μία σειρά κρίσεων– εξετάζονται παραδείγματα από το σύγχρονο ελληνικό θέατρο των τελευταίων χρόνων, τα οποία προέρχονται από το πεδίο της θεατρικής γραφής και της δραματουργίας της παράστασης. Ανάμεσα στα ζητήματα που φωτίζει η σκηνική συνάντηση των διαφορετικών φωνών είναι η ρευστότητα των ορίων που προσδιορίζει τις κοινωνικές, πολιτισμικές, εθνικές και έμφυλες ταυτότητες και την επιτέλεσή τους, καθώς και η σύγχρονη πολιτική συνθήκη και η ανάγκη διαμόρφωσης μιας νέας αντίληψης για τη συλλογικότητα.

**Λέξεις-κλειδιά:** Χορικότητα, Σύγχρονη Ελληνική Δραματουργία, Πολιτικό Θέατρο

Μαρίσια Φράγκου

### Επισφάλεια και σύγχρονη δραματουργία:

#### το γυναικείο πένθος στα *Girls and Boys* του Dennis Kelly και *salt* της Selina Thompson

Η έννοια της επισφάλειας έχει απασχολήσει τόσο τις ανθρωπιστικές και κοινωνικές επιστήμες όσο και τις σύγχρονες τέχνες. Με εφαλτήριο φεμινιστικές προσεγγίσεις από τις θεωρητικούς Judith Butler και Sara Ahmed, το παρόν άρθρο θα παρουσιάσει την επισφάλεια ως σύγχρονο αναλυτικό μοντέλο θεατρικής αναπαράστασης που μας ωθεί να αναλογιστούμε τις συλλογικές πρακτικές φροντίδας και προστασίας της ευάλωτης ζωής. Συγκεκριμένα, η μελέτη θα προσεγγίσει την κοινωνική επισφάλεια (precarity) ως μια διαθεματική οικολογία που αναδεικνύει τη συνέργεια της πατριαρχίας, της φυλετικής λευκότητας, του καπιταλισμού και του ανθρωποκεντρισμού και το πώς αυτά οδηγούν στην περιθωριοποίηση και την υπονόμευση συγκεκριμένων ζώων ως «ανάξιες θρήνου» και φροντίδας. Με βάση την παραπάνω θεωρητική αξιολόγηση της επισφάλειας θα αναλυθούν δύο μονόλογοι από τη σύγχρονη βρετανική δραματουργία που αφορούν στο πένθος και την οδύνη γυναικών: το *salt*. (*Αλάτι*) της Selina Thompson και το *Girls and Boys* (*Κορίτσια και Αγόρια*) του Dennis Kelly. Στόχος είναι να μελετηθούν ζητήματα έμφυλης και φυλετικής επισφάλειας που πηγάζει από τη βία της πατριαρχικής ετεροκανονικότητας και φυλετικής λευκότητας, προκειμένου να διερευνηθεί η σχέση της επισφάλειας με τα συναισθήματα αγωνίας και ελπίδας.

**Λέξεις-κλειδιά:** Κοινωνική Επισφάλεια, Ευάλωτη Ζωή, Διαθεματικότητα, Πένθος, Θεατρικός Μονόλογος

Μάριος Χατζηπροκοπίου

### Σκηνές του Νόμου, Performance της Παράνοιας.

#### Τα Απομνημονεύματα του Προέδρου Schreber ως Επιτελεστική Πράξη

Στα *Απομνημονεύματα* που εκδίδει το 1903 ο Δρ. Daniel Paul Schreber, τέως πρόεδρος δικαστηρίου, έγκλειστος σε ψυχιατρική κλινική, εκθέτει το παρανοϊκό σύστημά του: η συντέλεια πλησιάζει, ο ίδιος είναι ο τελευταίος εν ζωή άνθρωπος και ο μοναδικός που μπορεί να σώσει το είδος – αρκεί να μεταμορφωθεί σε γυναίκα και, γονιμοποιημένος από θεϊκές ακτίνες, να κυοφορήσει ένα νέο είδος ανθρώπου. Από τη δημοσίευσή τους μέχρι σήμερα, τα *Απομνημονεύματα* δεν παύουν να πυροδοτούν ψυχαναλυτικές, φιλοσοφικές και πολιτισμικές αναλύσεις, αλλά και να αποτελούν πηγή έμπνευσης για καλλιτεχνικά έργα. Εστιάζοντας στην πρόσληψη των Απομνημονευμάτων από τις Παραστατικές Τέχνες, το κείμενο αναδεικνύει το

## ΕΝΟΤΗΤΑ 4 - ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ

---

ενδιαφέρον τους για τη σύγχρονη παραστασιακή θεωρία και πρακτική, προτείνοντας ότι α) η μαρτυρία του Schreber συνιστά επιτελεστική πράξη, στον βαθμό που με επιστημονικοφανές ύφος επιχειρεί να πείσει για τη διαύγεια του γράφοντος στον αγώνα να επανακτήσει την ελευθερία του, ενώ ταυτόχρονα β) η αγωνιώδης εξιστόρηση του μαρτυρίου του διασαλεύει επιτελεστικά τα όρια μεταξύ γλώσσας και φωνής, φύλου και σεξουαλικότητας, σωματικότητας και εξαΰλωσης, αλήθειας και μυθοπλασίας.

**Λέξεις-κλειδιά:** Παράνοια, Επιτέλεση, Performer, Φωνή, Ομοηχία

Κωνσταντίνα-Αϊσέ Γιλμάζ

Η ΑΛΛΗΓΟΡΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΚΤΗΝΟΒΑΣΙΑΣ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ Ε. ΑΛΜΠΙ  
*Η ΓΙΔΑ Ή ΠΟΙΑ ΕΙΝΑΙ Η ΣΥΛΒΙΑ: ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΑ ΑΓΑΠΗ Η ΔΙΑΣΤΡΟΦΗ;*

Το συγκεκριμένο έργο του Αμερικανού θεατρικού συγγραφέα Έντουαρντ Άλμπι (2003) καταφέρνει ήδη από τον τίτλο να αφυπνίσει τον αναγνώστη/θεατή, τόσο αναφορικά με το θέμα του, όσο και με το είδος του. Η λέξη «γίδα» και ειδικά η αγγλική λέξη «goat» παραπέμπει ευθέως στην παρουσία μη ανθρώπινου ζώου στο έργο, αλλά και στο «scapegoat», που σημαίνει «αποδιοπομπαίος τράγος», «εξιλαστήριο θύμα», έννοια κεντρική για την ερμηνεία του έργου. Ο Άλμπι προσθέτει και τον δεύτερο υπότιτλο «Σημειώσεις προς έναν ορισμό της τραγωδίας», η οποία ακριβώς ετυμολογικά προέρχεται από τον τράγο, δηλαδή τη γίδα, και την ωδή, ενώ η αρχική σημασία της λέξης φαίνεται να είναι η «θυσία της γίδας», όπως ακριβώς συμβαίνει και στο έργο του Άλμπι. Η *Γίδα* πρόκειται για ένα έργο που αντλεί στοιχεία τόσο από το είδος της τραγωδίας, όσο και από αυτό της κωμωδίας. Όπως είναι συνηθισμένο σε αυτά τα έργα, ξεκινά κωμικά, με πιο ανάλαφρο ύφος, για να φτάσει στην καθαρή τραγωδία και σοβαρότητα της κατάστασης μέχρι το τέλος του.

Το μη ανθρώπινο ζώο, λοιπόν, στο συγκεκριμένο έργο έχει κεντρικό ρόλο, καθώς αποτελεί το αντικείμενο του πόθου του αστού μεγαλοαρχιτέκτονα Μάρτιν, πρωταγωνιστή του έργου. Ο Μάρτιν, αφού τον προδίδει ο καλύτερος του φίλος Ρος, στον οποίο εξομολογήθηκε τον έρωτά του για τη γίδα Σύλβια, έρχεται αντιμέτωπος με τη γυναίκα και το γιο του, στους οποίους το μαρτυρά μέσω γράμματος ο Ρος. Τότε, στην προσπάθειά του να εξηγήσει την αποτρόπαιη πράξη της κτηνοβασίας, ο Μάρτιν υποστηρίζει ότι αυτός και η, «ονοματοθετημένη» από την ίδια, γίδα Σύλβια είναι αμοιβαία ερωτευμένοι, ενώ ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στο βλέμμα της γίδας, σαν να ήταν ανθρώπινο βλέμμα (Άλμπι, 2003). Περιγράφει, λοιπόν, το πρώτο αυτό κοίταγμα με τη γίδα, με το οποίο ένιωσε «μια έκσταση και μια αγνότητα και έναν... έρωτα... α-φά-ντα-στο, που δεν συγκρίνεται με τίποτα, τίποτα δεν μπορεί να συγκριθεί μαζί του» (Άλμπι, 2003, σ. 84). Το βλέμμα του μη ανθρώπινου ζώου δεν επιβεβαιώνει τον άνθρωπο «ούτε θετικά ούτε αρνητικά» (Berger, 2011, σ. 28), αφού του λείπει η συνειδητή έκφραση μέσω της γλώσσας, τουλάχιστον με έναν τρόπο που να μπορεί να αποτυπωθεί στον άνθρωπο.

Ο Μάρτιν, πραγματοποιώντας τη λιγότερο νομιμοποιημένη στα μάτια της κοινωνίας σεξουαλική επιλογή, αυτή που περιλαμβάνει ένα διαφορετικό είδος από το ανθρώπινο, κόντρα στην ετεροκανονική καταπιεστική λογική του φίλου και της γυναίκας του, ακόμα και του ομοφυλόφιλου γιου του, ξεσπά λέγοντας: «Γιατί να μην μπορώ να αισθάνομαι αυτό που πρέπει να αισθάνομαι; Επειδή δεν συγκρίνεται με τίποτα; Δεν είναι δυνατόν να συνέβη! Συνέβη, αλλά δεν είναι δυνατόν να συνέβη!» (Άλμπι, 2003, σ. 84), ζητώντας κατανόηση, αφού προφανώς η αγάπη του για τη γίδα είναι η μοναδική του παρηγοριά για το ψυχικό τραύμα και τη μοναξιά που νιώθει, ενώ η κτηνοβασία στο συγκεκριμένο έργο συμβολίζει γενικότερα την ετερότητα και την απόκλιση από την ετεροκανονικότητα, όπως θα αναλύσουμε παρακάτω. Ο Μάρτιν δεν

αντιμετωπίζει την πράξη του σαν κατακριτέα ή ντροπιαστική, και αυτός ακριβώς είναι ο λόγος που αποχώρησε και από μια ομάδα θεραπείας κτηνοβατών, αφού, όπως αναφέρει, οι υπόλοιποι εκεί ένιωθαν ότι είναι άρρωστοι και πρέπει να γιαιτρευτούν. Ο ήρωας λειτουργεί ενστικτωδώς, ακόμα και με το τίμημα να καταστρέψει όλες τις σχέσεις της ζωής του, κυριαρχείται από το εσωτερικό του ζώο, παραδίνεται σε αυτή την οριακή γι' αυτόν και τους γύρω του κατάσταση.

Παρόλο που ο Μάρτιν δίνει στη γίδα όνομα, αναφέρεται σε αυτή λες και είναι γυναίκα, δεν καταφέρνει να την κάνει υποκείμενο του έρωτα, παρά μόνο αντικείμενο, όπως φαίνεται και από την αντίδραση της Στήβι, της γυναίκας του, που δεν δέχεται την εξίσωσή της με ένα ον από διαφορετικό είδος, κατά την αντίληψή της κατώτερο, ενώ ενδεικτική είναι η χρήση του ουδέτερου γένους έναντι του θηλυκού που συστηματικά χρησιμοποιεί ο σύζυγός της, απηχώντας καρτεσιανές απόψεις σχετικά με την ανωτερότητα του ανθρώπινου είδους έναντι των υπολοίπων. Έτσι, ο ζωικός ερωτισμός διαφοροποιείται από τον ανθρώπινο, δεν μπορεί να εκφραστεί με τη γλώσσα, παρά μόνο με το βλέμμα, όπως προαναφέρθηκε, ενώ το ζώο «έχει κι αυτό υποκειμενική ζωή, αλλά φαίνεται ότι αυτή η ζωή τού έχει δοθεί όπως τα αδρανή αντικείμενα, μια για πάντα», όπως αναφέρει ο Μπατάιγ (1981, σ.37).

Η διαφορά της ζωικής από την ανθρώπινη σεξουαλικότητα, είναι ότι η δεύτερη «δεν είναι απαραίτητα ερωτική. Είναι ερωτική κάθε φορά που δεν είναι στοιχειώδης, που δεν είναι απλώς ζωώδης» (Μπατάιγ, 1981, σ. 38). Ενώ για τη γίδα, από την οπτική της ετεροκανονικότητας, δεν υπάρχει ερωτισμός, παρά μόνο στοιχειώδες σεξ, προϊόν βιασμού από τον άνθρωπο. Μία ακόμα παράμετρος του ερωτισμού, κατά τον Μπατάιγ, είναι ακριβώς το στοιχείο της απόκλισης από το «κανονικό», με απόγειο την κτηνοβασία, αφού η παράβαση «αίρει την απαγόρευση χωρίς να την καταργεί. Εκεί βρίσκεται το ελατήριο του ερωτισμού» (Μπατάιγ, 1981, σ.103). Αυτό ακριβώς ισχύει και στο συγκεκριμένο έργο, αφού ο Μάρτιν ενδυναμώνεται από το συναίσθημα της παραβατικότητας και γι' αυτό προσπαθεί να αποδείξει στην οικογένειά του ότι δεν είναι ένας κοινός κτηνοβάτης, αλλά ότι είναι πραγματικά ερωτευμένος με ένα μη ανθρώπινο ζώο.

Στόχος του παρόντος άρθρου είναι ακριβώς η ανάδειξη της αλληγορικής χρήσης της κτηνοβασίας στο συγκεκριμένο έργο. Ως *αλληγορία* εννοούμε εδώ την αφήγηση με διπλή σημασία, μία πρωτεύουσα ή κυριολεκτική και μία δευτερεύουσα ή μεταφορική, που, μέσω της ειρωνικής αποστασιοποίησης, οδηγεί τον αναγνώστη σε διαφορετικές ερμηνείες αυτού που λέγεται, χωρίς απαραίτητα διδακτική ή ηθική απόβλεψη, όπως στην παραδοσιακή χρήση του όρου. Αναφέρεται σε δύο αλληλένδετες διαδικασίες: τον τρόπο σύνθεσης του έργου και τη μέθοδο ερμηνείας του. Ο όρος *αλληγορία* είναι συνδυασμένος με το να γράφεις αμφίσημα, με δύο επιπέδων σημασίες, την επιφανειακή και την κωδικοποιημένη, σε σχέση πάντα με τα συμφραζόμενα, η ερμηνεία της οποίας εξαρτάται τόσο από τον συγγραφέα, όσο και από τον αναγνώστη.<sup>1</sup> Ο Άλμπι εδώ, διαλέγει την πιο περιθωριοποιημένη σεξουαλική προτίμηση, για να προκαλέσει τους αναγνώστες/θεατές και να σχολιάσει τον ρατσισμό, τον σεξισμό και την ομοφοβία της σημερινής κοινωνίας.

Ο Άλμπι σε αυτό το θεατρικό έργο τοποθετείται σχετικά με την αγάπη και τα όρια τα οποία μπορεί να είναι αποδεκτά εντός της, πριν αυτή χαρακτηριστεί διαστροφή. Έτσι και ο

1 Βλ. για τη χρήση του όρου αλληγορία, ενδεικτική βιβλιογραφία: J. Trembling, *Allegory*, London & New York: Routledge, 2010· *The Cambridge Companion to Allegory*, R. Copeland και P. T. Strauck (Επιμ), Cambridge: Cambridge University Press, 2010· J. MacQueen, *Αλληγορία*, Κ. Ιορδανίδης (Μετ.), Αθήνα: Ερμής, 1973.

ήρωας του έργου διατείνεται ότι δένεται συναισθηματικά και όχι μόνο σεξουαλικά με τη γίδα, αφού, σύμφωνα με τον Bauman, «οι μύχιοι δεσμοί του σεξ με τον έρωτα, την ασφάλεια, τη μονιμότητα, την αθανασία μέσω της συνέχειας του γένους δεν ήταν τελικά τόσο άχρηστοι και καταπιεστικοί όσο τους νομίζαμε, τους νιώθαμε και τους κατηγορούσαμε» (Bauman, 2017, σ. 93). Οι ετεροκανονικές για την κυρίαρχη ιδεολογία σχέσεις δεν βασίζονται μόνο στη σωματική επιθυμία, όπως συχνά θεωρείται, αλλά αποτελούν συνεκτικές διαπροσωπικές σχέσεις, εντός της μετανεωτερικότητας. Σε αυτή τη συνθήκη, λοιπόν, η σεξουαλικότητα κατά τον Foucault (2021, σ. 85), «εμφανίζεται μέσω των αρνητικοτήτων, τόσο για τη στοχαστική συνείδηση του δυτικού πολιτισμού όσο και για την ατομική εμπειρία του ευρωπαίου πολίτη», στοιχίζεται δηλαδή πάνω στην έλλειψη. Ο Μάρτιν, ο οποίος είναι τόσο καταπιεσμένος σεξουαλικά, παρά την φαινομενικά ιδανική ζωή του, στρέφεται στην κτηνοβασία, η οποία «κυριολεκτικοποιεί την ακρότητα της αποξένωσης και του πόθου του» (Gainor, 2005, σ. 31), ενώ ταυτόχρονα αποτελεί πράξη σεξουαλικής βίας, και ίσως και το βαθύτερο κοινωνικό ταμπού της μετανεωτερικότητας.<sup>2</sup>

Ο Μάρτιν τρέφεται από την οριακή για όλες τις πτυχές της ζωής του κατάσταση της κτηνοβασίας, ενώ το όριό του μεταβάλλεται ταυτόχρονα, πέρα από τον λόγο της συντριβής του, «σε αρχή, είσοδο ενός άλλου τόπου, μιας ετεροτοπίας» (Freud, 1978, σ. 58), εκεί, δηλαδή, που είναι ευτυχισμένος και ερωτευμένος με τη Σύλβια. Βέβαια, το σώμα διαμορφώνεται από ετερότητες και από διαφορετικές εξουσίες, αφού «η πολλαπλότητα των σχέσεων δύναμης που είναι εμμενείς στον τομέα που ασκούνται» (Foucault, 2011, σ. 85) δημιουργούν συνεχώς καταστάσεις εξουσίας, στις οποίες εγκλωβίζεται το άτομο. Έτσι και ο Μάρτιν μόλις αποπειράται να νιώσει την ηδονή και να εκπληρώσει την «παράνομη» επιθυμία του, βρίσκεται υπόλογος στην οικογένειά του και στην κοινωνία, μην μπορώντας και πάλι να ξεφύγει και να απολαύσει πραγματικά αυτό που του συμβαίνει. Η αιτία για αυτό το αίσθημα της ντροπής γύρω από τη σεξουαλικότητα «δεν είναι απλώς κάτι που υπάρχει εκεί, απολύτως ορατό εντός της, αλλά, αντιθέτως, κάτι που δεν υπάρχει εκεί – κάτι το οποίο, αν υπήρχε, θα καθόριζε τι πραγματικά είναι το σεξ και θα ονόμαζε τι είναι “σεξουαλικό” στο σεξ» (Zurancic, 2020, σ. 201).

Η ερωτική σχέση ενός ανθρώπου με ένα ζώο μοιάζει έτσι, επειδή η κυρίαρχη εξουσία και ο ηγεμονικός λόγος το έχει ορίσει. Άλλωστε, σύμφωνα με τον Lacan (2011, σ. 43), «ο άνδρας, μια γυναίκα [...] δεν είναι τίποτα άλλο από σημαίνοντα. Από εκεί, από τη ρήση ως ενσάρκωση ξεχωριστή από το φύλο, είναι που αποκτούν τη λειτουργία τους». Και αυτό ακριβώς το σημείο διαμορφώνει ο Λόγος. Με άλλα λόγια, η δυαδική αντίθεση άνδρα-γυναίκας δεν πηγάζει από κάποια οντολογική αιτία, αλλά από συγκεκριμένη, κοινωνικά και ιστορικά, συγκρότηση, ενώ η φύση κατεξοχήν χρησιμοποιείται ως αιτία για να νομιμοποιηθεί ως φυσική η ετεροφυλόφιλη σχέση μεταξύ ατόμων του ίδιου είδους. Ακριβώς αυτή την παραδοχή αμφισβητεί και έμπρακτα στο συγκεκριμένο έργο ο Μάρτιν, αφού, όπως δηλώνει και ο ίδιος, αναζητά να βρει ποιος πραγματικά είναι.

Συνεχίζοντας, το τέλος του έργου συμπίπτει και με το τέλος της γίδας, αφού η γυναίκα του Μάρτιν, Στήβι, σε μία εκδήλωση απόγνωσης για το γεγονός ότι ο άνδρας της την εξισώνει με ένα μη ανθρώπινο ζώο, σκοτώνει τη γίδα, ενώ ταυτόχρονα υφέρπει και η ζήλια της προδομένης

<sup>2</sup> Η έννοια «ταμπού» (πολυνησιακή λέξη), σύμφωνα με τον Φρόυντ, παρουσιάζει για εμάς δύο αντίθετες σημασίες: «Αφ’ ενός σημαίνει: ιερός, καθαγιασμένος, και αφ’ ετέρου, παράδοξος, φοβερός, απαγορευμένος, ακάθαρτος. Το αντίθετο του “ταμπού” ονομάζεται στα πολυνησιακά “νόα”, δηλαδή κοινός, προσιτός σε όλους» (Freud, 1978).

γυναίκας που εξοντώνει την ερωμένη του άνδρα της. Η Στήβι, σκοτώνοντας τη γίδα, σκοτώνει ένα δικό της καθρέφτη, καθώς δηλώνει: «Σ' αγαπούσε... είπες. Όσο σ' αγαπάω εγώ» (Άλμπι, 2003, σ. 113), σκοτώνει μεταφορικά τη δική της αγάπη και εμπιστοσύνη στον Μάρτιν. Δεν μπορεί να διανοηθεί ότι ο σύζυγός της πιστεύει στην αμοιβαία αγάπη του με ένα ζώο άλλου κατώτερου είδους.

Σε κάθε περίπτωση, η θυσία του ζώου «προσιδιάζει στο αναπόφευκτο θάνατο της αρχαίας τραγωδίας» (Weitz, 2009, σ. 157), τον επιβεβλημένο από την ειμαρμένη, δηλαδή από την τραγική μοίρα των ηρώων. Ο φόνος της Σύλβιας είναι τελετουργικός, είναι το σημείο που, όπως και στην αρχαία τραγωδία, συγκρούονται ο Έρωσ με τον Θάνατο. Η γίδα θυσιάζεται, ώστε να επέλθει ένα είδος κάθαρσης, χωρίς φυσικά να υποδεικνύεται από το κείμενο ότι κάτι τέτοιο θα επιτευχθεί. Η γίδα καταστρέφεται χωρίς καμία δική της ευθύνη, ο θάνατός της είναι παθητικός και όχι τραγικός, εξιλαστήριου θύματος. Σύμφωνα με τον Girard (1991, σ. 80), «σκοπός της θυσίας είναι ο κατευνασμός των βιαιοτήτων, η παρακώλυση της έκρηξης των αντιθέσεων», κι έτσι εδώ ο τελικός στόχος είναι να σταματήσει η κατακριτέα πράξη της κτηνοβασίας και της ψευδαισθητικής πραγματικότητας του Μάρτιν. Η Σύλβια, σε έναν κατεξοχήν ανθρωποκεντρικό κόσμο βιάζεται και μετά δολοφονείται, με βάση τα συναισθήματα ευχαρίστησης, οργής ή απόγνωσης των ηρώων, μετατρέπεται δηλαδή σε αντικείμενο εκμετάλλευσης, όπως ακριβώς και οι περιθωριακές ατομικότητες ή ομάδες της σημερινής κοινωνίας, για παράδειγμα γυναίκες ή μέλη της LGBTQI+ κοινότητας.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Bauman, Z. (2007). *Ρευστή Αγάπη. Για την ευθραυστότητα των ανθρώπινων δεσμών* (Γ. Καράμπελας, Μετ.). Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- Berger, J. (2011). *Why look at animals?* New York: Vintage.
- Copeland, R. & Strauck, P.T. (Επιμ.). (2010). *The Cambridge Companion to Allegory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Foucault, M. (2011). *Η ιστορία της σεξουαλικότητας. Η βούληση για γνώση* (Τ. Μπέντζελος, Μετ.). Αθήνα: Πλέθρον.
- (2021). *Η Σεξουαλικότητα. Ο Λόγος της σεξουαλικότητας*. (Σ. Βέλτσος, Μετ.). Αθήνα: Πλέθρον.
- Freud, S. (1978). *Τοτέμ και ταμπού: μερικές συμφωνίες στην ψυχική ζωή των άγριων και των νευρωτικών* (Χ. Αντωνίου, Μετ.). Αθήνα: Επίκουρος.
- Gainor, E., J. (2005). *Albee's The Goat: Rethinking tragedy for 21<sup>st</sup> century. The Cambridge Companion to Edward Albee*. S. Bottoms (Επιμ.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Girard, R. (1991). *Το εξιλαστήριο θύμα: Η βία και το ιερό*. (Κ. Παπαγιώργης, Μετ.). Αθήνα: Εξάντας.
- Lacan, J. (2011). *Ακόμη. Εικοστό Σεμινάριο* (Β. Σκολίδης, Μετ.). Αθήνα: Ψυχογιός.
- MacQueen, J. (1973). *Αλληγορία*. (Κ. Ιορδανίδης, Μετ.). Αθήνα: Ερμής.
- Trembling, J. (2010). *Allegory*. London & New York: Routledge.
- Weitz, E. (2009). Moving Target: Comic Calculation and Affective Persuasion in Edward Albee's "The Goat, or Who is Sylvia?". *Hungarian Journal of English and American Studies*, 15, 155-168. Ανακτήθηκε από: <https://www.jstor.org/stable/41274462>.



- Zurancic, A. (2020). *Τι είναι σεξ;* (Ο. Παπακωνσταντοπούλου, Μετ.). Αθήνα: Πατάκης.
- Άλμπι, Ε. (2003). *Η Γίδα ή Ποια είναι η Σύλβια.* (Ε. Μπελιές, Μετ.). Αθήνα: Κέδρος.
- Μπατάιγ, Ζ. (1981). *Ο ερωτισμός.* (Μ. Χουλιάρης, Μετ.). Αθήνα: Εντροπία.

Παναγιώτα Καλογεροπούλου

### ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΕΣ ΠΡΟΣΩΠΙΚΗΣ ΕΞΙΣΤΟΡΗΣΗΣ

#### ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΠΡΟΣΠΑΘΕΙΑ ΕΚΔΡΑΜΑΤΙΣΗΣ ΤΟΥ ΑΓΩΝΑ ΚΑΙ ΤΗΣ ΑΓΩΝΙΑΣ ΓΙΑ ΕΑΥΤΟ

Οι άνθρωποι συναντώνται στον λόγο και μέσα από τον λόγο, ακόμα και στις διαπροσωπικές συγκρούσεις ή διαστάσεις τους. Τι συμβαίνει, όμως, όταν ο άνθρωπος μονολογεί; Και ειδικότερα, τι συμβαίνει με τις σύγχρονες ετερότητες όταν καταφεύγουν στη φόρμα του μονολόγου προκειμένου ν' αυτονομήσουν τη φωνή τους και να επανακτήσουν τον έλεγχο της διατύπωσης της αλήθειας τους; Αυτονομούνται, τελικά, οι μονολογικοί ήρωες; Ικανοποιείται η πρόθεση της αδιαμεσολάβητης διατύπωσης του εαυτού; Και εν τέλει, συγκροτούνται ως υποκείμενα;

Με το παρόν άρθρο θα επιχειρήσουμε να εστιάσουμε στην ιδιάζουσα διαλογική φύση του θεατρικού μονολόγου και ειδικότερα του αυτόνομου μονολογικού μονόπρακτου, αυτού που κατά καιρούς θα παίρνει το όνομα, σύμφωνα με την περιγραφή του περιεχομένου του, ως θέατρο του εγώ, θέατρο της εσωτερικότητας, δραματουργία της υποκειμενικότητας, δραματουργία προσωπικής εξιστόρησης. Είτε πρόκειται για επινοημένες εξιστορήσεις, είτε για αυτοβιογραφίες υπαρκτών προσώπων που αποζητούν την ειδητική φόρμα του μονολόγου, η πρόθεσή μας είναι να εστιάσουμε στη συνθήκη λόγου που διαμορφώνεται για το μονολογικό-εξιστορούμενο υποκείμενο, και ειδικότερα γι' αυτά τα υποκείμενα-ετερότητες που επιδιώκουν τον αυτοπροσδιορισμό αφού ζουν τον εαυτό ως αρνητικό και απόβλητο.

Προκειμένου να καταγραφεί η εμπειρία του σύγχρονου μετα-ανθρώπου (Δρίτσας, 2021), και του εναγώνιου εαυτού του, η δραματουργία απορρίπτοντας αιτιότητα, αληθοφάνεια, καθησυχαστική γραμμικότητα και πλοκή, μετατοπίζει «τον προσανατολισμό της από έξω προς τα μέσα» (Σιβετίδου, 2013, σ.32), όπου πλέον αναπτύσσεται η δράση. Η στροφή της δραματουργίας στη μύχια εσωτερικότητα και στην εκμυστήρευσή της, στην εξαγόρευσή της, με όρους Foucault (2007), διαπιστώνεται όλο και πιο συχνά, θα λέγαμε ανθίζει, και ως εκ τούτου έλκει το ενδιαφέρον και μελετάται μέσα από διαφορετικά πεδία προκειμένου να κατανοηθεί (Σιβετίδου, 2013).

Ο διάλογος ως φόρμα δεν μπορεί να αποδώσει τη σύγχρονη εμπειρία της ύπαρξης, το βίωμα της ρευστής, συγκεχυμένης κοινωνικής πραγματικότητας, τη δυσκολία και την αδυναμία της διασύνδεσης παρά μόνο εάν προδώσει την πολυπλοκότητά τους. Αν δομικό στοιχείο του θεάτρου αποτελεί ο διάλογος και η, δια του λόγου, αναζήτηση της αλήθειας, αυτός ο διάλογος καταγγέλλεται από τον Mikhail Bakhtine (Μιχαήλ Μπαχτίν) ως μη διαλογικός, ως μη επαρκής δηλαδή να αναπαραστήσει την πολυφωνία και την πολυδιάστατη ποικιλία του κόσμου (Πατσαλίδης, 2008· Σιβετίδου, 2013). Έχει διατυπωθεί πως οι απαντήσεις που αναδύονται μέσα από τον διάλογο δεν μοιάζουν καθησυχαστικές (Σιβετίδου, 2013) και πως οι διαλογικές αντιθέσεις αποκαλύπτονται εν τέλει ως μονοφωνικές, αφού αντανakλούν μια οπτική του κόσμου και έναν μόνο τρόπο του υπάρχειν (Σιβετίδου, 2013) αποβάλλοντας έτσι από την αναπαράσταση

ό,τι διαφεύγει του κυρίαρχου αφηγήματος (Πεφάνης, 1999· Πατσαλίδης, 2008). Ο διάλογος έχει καταγγεληθεί για αναπαραγωγή της κυρίαρχης, κανονιστικής εικόνας του κόσμου και, έτσι, η αναζήτηση μιας φόρμας που θα υποδέχεται την αγωνία για εαυτό και τη ματαιωμένη ανάγκη για συνύπαρξη μένει ανοικτή.

Ο σύγχρονος δυτικός άνθρωπος αναζητάει καταφύγιο στον θεατρικό μονόλογο ο οποίος επιλέγεται, χάριν της ελλειπτικής φύσης του, ως η ιδανική φόρμα για να αισθητικοποιήσει αυτόν τον αποκομμένο από τους άλλους και τον εαυτό του άνθρωπο, τον *homme séparé* του Sarrazac, αλλά και για να αποτυπώσει την προσδοκία ή την αγωνία του εαυτού να υπάρξει αυτόνομος και αυτεξούσιος προκειμένου να ανακτήσει την αλήθεια του, κάτι που θεωρεί πως το διασφαλίζει μιλώντας μόνος του, έχοντας αποβάλει ή έχοντας αποσιωπήσει τον Άλλο. Μέσα από το θέατρο προσωπικού λόγου, οι δημιουργοί διεκδικούν για τους ήρωές τους, και προσφέρουν σε αυτούς το δικαίωμα της άρθρωσης της ατομικής αλήθειας κάνοντας να συμπίπτει η πορεία συγκρότησης του ήρωα με αγώνα συγκρότησης εαυτού.

Η άρθρωση της αλήθειας δεν συνιστά μια ρηματική ουδέτερη δήλωση, αλλά αποτελούσε πάντοτε, μια πρωτίστως πολιτική πράξη: το τι λογίζεται ως αλήθεια, το ποιος έχει πρόσβαση στην «αλήθεια», το ποιος λογίζεται ως κάτοχός της, το ποιος θεωρείται ότι έχει δυνατότητα και δικαίωμα να την κατέχει και να την αρθρώνει, ποιος αντιθέτως δεν έχει δικαίωμα πρόσβασης σε αυτήν αλλά έχει υποχρέωση και καθήκον να περνάει μέσα από την εξομολόγησή της για να μπορεί να υπάρξει, είχε και έχει πολιτική διάσταση και απάντηση (Foucault, 2007).

Ο Foucault κατέδειξε όλη την πορεία της σχέσης της κοινότητας με την αλήθεια και την εργαλειοποίησή της. Θα μπορούσαμε στο σημείο αυτό, προς επίρρωση των παραπάνω, να θυμίσουμε, ενδεικτικά, πως, ήδη από την αρχαιότητα, ορισμένες κοινωνικές ομάδες, όπως των γυναικών, δούλων, παιδιών και ξένων, εξαιτίας της κοινωνικής τους αναπαράστασης, δεν είχαν πρόσβαση στον δημόσιο λόγο και αποστερούνταν τη χρήση της παρρησίας, του προνομίου δηλαδή της δημόσιας διατύπωσης της αλήθειας, αφού η κατοχή της αλήθειας προϋπέθετε ηθικά, κατά την αντίληψη της εποχής, προτερήματα. Δηλαδή, δεν αρκούσε κάποιος απλώς να είναι ειλικρινής λέγοντας τη γνώμη του, αλλά έπρεπε η γνώμη του να είναι όντως η αλήθεια, έπρεπε δηλαδή να λέει εκείνο που γνωρίζει ότι είναι αληθές προστατεύοντας το συλλογικό σώμα. Άρα, η δήλωση της αλήθειας προς κάποιον, δεν υπήρξε ποτέ μια απλώς ανοικτή δήλωση προς αυτόν, αλλά μια κριτική, τέτοια που, εν τέλει, η δήλωση της αλήθειας να συνιστά μια γενναιότητα ενώπιον μιας διακινδύνευσης. Θα λέγαμε πως η παρρησία ήταν μια δημόσια διακινδύνευση, και ως τέτοια δεν αναγνωρίζονταν σε όλους – άλλωστε, ο ομιλητής της αλήθειας, σύμφωνα με τον Foucault, είναι λιγότερο ισχυρός έναντι του συνομιλητή του και βρίσκεται σε μειονεκτική θέση έναντι αυτού (2007).

Αργότερα, η άρθρωση της αλήθειας αποτέλεσε απαραίτητη προϋπόθεση κοινωνικής ύπαρξης μεταφέροντας τις κοινωνικές ετερότητες από την αφωνία της αρχαιότητας, στην νεωτερική υποχρέωση εξομολόγησης κάθε μύχιας και απαγορευμένης εσωτερικότητας ούτως ώστε εκ νέου να καθίστανται ελέγξιμες. Η υπαγωγή των ετεροτήτων σε μηχανισμούς-τελετουργικά εξομολόγησης, και η υποχρεωτική ομολογία της αλήθειας του εαυτού τους ως ενοχή (Foucault, 2007) καθιστά εν τέλει αυτά τα άτομα τόσο ορατά και διαφανή που ισοδυναμούν σε μια άλλου τύπου φωνική αορατότητα.

Επιστρέφοντας ειδικότερα στο ζήτημα της ομιλιακής πράξης της εξομολόγησης και

εξετάζοντας τις πρακτικές της ο Foucault, στο σεμινάριο «About the Beginning of the Hermeneutics of the Self » (Foucault, 2007), καταλήγει υποστηρίζοντας ότι η εξομολόγηση επιτάσσει μια εκδήλωση του εαυτού που δεν αντιστοιχεί υποχρεωτικά σε μια υποτιθέμενη αλήθεια, θέση με την οποία η Μπάτλερ θα συμφωνήσει και θα συνομιλήσει (Μπάτλερ, 2016).

Η εξομολόγηση αποτελεί μια ομιλιακή πράξη κατά την οποία το υποκείμενο δημοσιοποιεί τον εαυτό του, τον αποδίδει με λέξεις και εμπλέκεται σε μια εκτεταμένη πράξη ρηματοποίησής του που αποτελεί έναν τρόπο να κατασκευάζει τον εαυτό του «ώστε να εμφανίζεται στον άλλο και για τον άλλο» (Μπάτλερ, 2009, σ. 176). Ρηματοποίηση του μύχιου και εξομολόγηση συνιστούν δρόμους προς τη μετάνοια, την απάρνηση του εαυτού, τη θυσία του, προκειμένου να συγκροτηθεί με έναν τρόπο που να του διασφαλίζει την κοινωνική του διανοητότητα. Θυσία και αλήθεια συχνά συνοδοιπορούν: «Η αλήθεια και η θυσία, η αλήθεια για τον εαυτό μας και η θυσία του εαυτού μας, είναι βαθιά και στενά συνδεδεμένες» (“Truth and sacrifice, the truth about ourselves and the sacrifice of ourselves, are deeply and closely connected”) (Foucault, 2007, σ.187). Η ατέρμονη υποχρεωτική δημοσιοποίηση του εαυτού, η διαρκής ρηματοποίηση των σκέψεων και συναισθημάτων παίρνει το όνομα της «εξαγόρευσης» στα πρότυπα της αρχαίας ελληνικής έννοιας και δηλοί την ιεραρχημένη και ασύμμετρη έναρξη σχέσης με τον εξομολόγο – πνευματικό πατέρα.

Από το αίτημα λοιπόν για συγχώρεση και παρηγοριά των προηγούμενων αιώνων, μεταβαίνει πλέον στο αίτημα για ορθή κατανόηση και διερμήνευση από τον Άλλο-εξομολογητή του, σε ένα αίτημα δηλαδή επαναδιαπραγμάτευσης της κυριότητας εαυτού. Τι συμβαίνει, επομένως, με τις σύγχρονες ετερότητες όταν παίρνουν τον λόγο με σκοπό ν’ αυτονομήσουν τη φωνή τους;

Η προσωπική εξιστόρηση στο όριο του θεατρικού μονολόγου επιδιώκεται ως μια εξιστόρηση παρρησίας, ως μια διακήρυξη χειραφέτησης της ατομικότητας, η οποία διεκδικεί τη δυνατότητά της να είναι-ως-έχει, να ζει-ως-είναι, με την αλήθεια της. Στο πλαίσιο της, το εγώ απαρνιέται την μη αναγνώριση της αλήθειας του, απαρνιέται την αποδιδόμενη από τους άλλους αρνητική του ταυτότητα, και διεκδικεί την αποκατάσταση του βιώματος του εαυτού ως έλλειψη και ως λάθος. Το «εγώ» παίρνει τον λόγο για να αποδοθεί η πληθυντικότητα του. Προσέρχομαι λοιπόν σε μια μονολογική συνθήκη, σ’ έναν κατ’ εαυτόν λόγο, με την απουσία άλλου, για να με πω με τις δικές μου λέξεις, για να με ονομάσω, για να αρθρώσω όσες εκδοχές και αναπαραστάσεις του εαυτού μου έχουν αποσιωπηθεί από τον Άλλο, για να φέρω στον λόγο και να νομιμοποιήσω το μέρος του εαυτού μου που έχει καταστεί αόρατο, που έχει απαγορευτεί και αποβληθεί, που έχει δηλαδή με ποικίλους τρόπους εκτοπιστεί στην περιφέρεια του συλλογικού σώματος, της μνήμης και της διανοητότητας και ζει ως αδιανόητο, ως αποσιωπημένο και αόρατο.

Είμαι ωστόσο τόσο ελεύθερος και αυτονομημένος μέσα στην αυτονομημένη εξιστόρηση; Η πρωτοπρόσωπη άρθρωση, παρά την προσδοκία να μην είναι απλώς ένα «récit de vie» (Delory-Momberger, 2019), αλλά ένα συμβάν αυτονόμησης μέσα από τη συμβολική νίκη και την κυριαρχία της επί του Άλλου, εν τέλει δεν αποτελεί μια δήλωση ενός αυτόνομου «εγώ» το οποίο αδιαφορεί για την απόκριση του συνομιλητή του. Κι αυτό γιατί ο μονόλογος, όπως κάθε λόγος, είναι πάντοτε μια διαλογική συνθήκη, μια άρρητη και εσωτερικευμένη απεύθυνση. Εξ ορισμού, επομένως, μέσα από την μονολογική εξιστόρηση δεν αναδύεται ένα σολιψιστικό υποκείμενο που κλείνεται στον εαυτό του. Ακόμα και όταν ο διάλογος δεν αναπτύσσεται ρητά και η συνομιλία δεν καταγράφεται, το υποκείμενο δεν «λέει» τον εαυτό του, αλλά απευθύνει και

παρουσιάζει τον εαυτό του έναντι κάποιου.

Η ανάγκη αναγνώρισης του «εγώ» από ένα «εσύ» αναγορεύεται ως η αναγκαία προϋπόθεση για την υπόστασή του όπως θα ισχυριστεί η Hannah Arendt στο *The Human Condition* (1958). Εξιστορώ τον εαυτό μου όχι για να πω «τι είμαι», αλλά για να απαντήσω στη δομική ερώτηση «Ποιος είσαι;» ερώτηση που μου θέτει ο Άλλος προκειμένου να με αναγνωρίσει. Εξιστορώ, δηλαδή, τον εαυτό μου για να διευκρινίσω τον εαυτό μου. Το «Ποιος είσαι;» αποδεικνύεται το πυρηνικό ερώτημα για την αναγνώριση, γι' αυτό και πάντοτε, ρητά ή άρητα, προηγείται κάθε εξομολόγησης, είτε διατυπώνεται ως κάλεσμα συνάντησης είτε ως έγκληση, και ενδοβάλλεται (Μπάτλερ, 2016). Λέω, λοιπόν, τον εαυτό μου σημαίνει αποδίδω τον εαυτό μου στην κρίση του Άλλου που με ρωτά, και επιχειρώ με την αποκάλυψη της αλήθειας μου να καταστήσω (τον εαυτό μου αυτόν) αναγνωρίσιμο στον Άλλον που μου έχει θέσει την ερώτηση της αναγνώρισης.

Θα αναρωτηθεί όμως, κανείς: ο Άλλος έχει σημαίνουσα απουσία στον μονόλογο, αφού έχει εκτοπιστεί ακριβώς ως μια δήλωση της απάρνησής του. Ο Άλλος (ενδοκειμενικός άλλος ή θεατής) έχει μεν αποκλειστεί από τον λόγο και τον διάλογο, αλλά εν τέλει δεν απουσιάζει (Πεφάνης, 1999). Τουναντίον, διευθύνει και διαμορφώνει τον λόγο και τον εαυτό του μονολογούντος κατέχοντας όχι ουδέτερα τη θέση του παραλήπτη, αλλά ασκώντας την εξουσία του ακροατή: ακροάται, για να αποκωδικοποιεί και να διερμηνεύει, ως ένας εξομολογητής που ακροάται την αλήθεια του εξομολογούμενου, με σκοπό, όπως θα παρουσιάσει διεξοδικά ο Foucault στο *Technologies of the Self* (1988), την κρίση και την ετυμηγορία επ' αυτού.

Εγκαθιδρύεται, λοιπόν, μια σχέση «στο πρότυπο της σχέσης ανάμεσα σε δικαστή που ανασκοπεί αποδείξεις και τον ικέτη που προσπαθεί να αρθεί στο ύψος των απαιτήσεων του δυσανάγνωστου βάρους της απόδειξης» (Μπάτλερ, 2009, σ. 103). Αυτός που λείπει καθίσταται κυρίαρχος και διαμορφώνει τη σχέση μεταξύ του ομιλητή και του απόντος ή σιωπηλού ακροατή του, ως μια σχέση μιας αντεστραμμένης εξουσίας.

Δεν μοιάζει επομένως να είμαι το υποκείμενο της ζωής μου ακόμα κι όταν επιχειρώ να πω την ιστορία μου μόνος μου, εφόσον κανένα «εγώ» δεν δύναται να ανήκει αποκλειστικά στον εαυτό του. Όχι μόνο υπόκειμαι στο βλέμμα του άλλου, αλλά υπάγομαι στη δοκιμασία της διερμήνευσής μου, η οποία φυσικά δεν είναι ανώδυνη, αφού φέρει ποιότητες κρίσης και ενίοτε παίρνει διαστάσεις δικαστικής κρίσης, μιας κρίσης της οποίας η ετυμηγορία μένει αναπάντητη στο όριο του θεατρικού μονολόγου, μια και ο άλλος απουσιάζει αφήνοντας συνεπώς τον εξιστορούμενο εκκρεμή και εναγώνιο.

Επομένως, η προσωπική εξιστόρηση είναι μια φόρμα που ανθίζει στον καιρό μας, για να αποτυπώσει τη διεκδίκηση χειραφέτησης και αυτονομησης μέσα από την διατύπωση της προσωπικής αλήθειας. Όμως, στο όριό της, δεν έχω τη διατύπωση ενός οριστικά αυτονομημένου εαυτού, παρά τη νίκη της πρόσβασης στον λόγο και της άρθρωσης της προσωπικής αλήθειας. Η αυτόνομη προσωπική εξιστόρηση, ακόμα και ως μονόπρακτο, μοιάζει εν τέλει μ' ένα αποκομμένο απόσπασμα από μια σειρά ερωτοαποκρίσεων μεταξύ του εγώ και του Άλλου, που κάνει την εξιστόρηση να προεκτείνεται σε παρελθόν και μέλλον. Το ομιλούν υποκείμενο βρίσκεται εκκρεμές ανάμεσα σε μια ερώτηση αναγνώρισης που του τίθεται και τον εγκαλεί, την οποία ενδοβάλλει και στην οποία θέλει να ανταποκριθεί, και σε μια απάντηση-ετυμηγορία που την αναμένει αλλά δεν έρχεται.

Άρα, δεν έχω απαραίτητα ένα νάρκισσο υποκείμενο που ομιλεί, όπως ορθά θα αναλύσει

ο Σ. Πατσαλίδης (2008) για ποικίλες περιπτώσεις μονολογικών ηρώων, αλλά ένα εναγώνιο υποκείμενο που αποκρίνεται, απαντά, αποδεικνύει, και διευκρινίζεται προκειμένου να γίνει νοητό και να συγχωρεθεί στο συλλογικό σώμα.

Επομένως, ο μονολογικός ήρωας, ο εξιστορούμενος, δεν λέει απλά τον εαυτό του, την ιστορία του, αλλά αποδίδει τον εαυτό του, μαρτυρά ως μάρτυρας υπεράσπισης τον εαυτό του, σε μια συνθήκη ερώτησης-απάντησης δικανικής φύσεως. Η σκηνή αλήθειας του θεατρικού μονολόγου συνιστά μια σκηνή κρίσης και δοκιμασίας αναγορεύοντας το μονολογικό θέατρο σε πολιτικό θέατρο, τον ομιλούντα σε εναγώνιο αγωνιζόμενο, και τον θεατή σε συμμετοχικό, ενεργό ένορκο. Όταν μετατοπίζονται, λοιπόν, οι ετερότητες από το άορατο και το άφωτο, στον λόγο, κατορθώνουν να κατακτήσουν το πρόσωπό τους ή αποτυγχάνουν παραμένοντας «φονεύσιμες»;

Θεωρούμε πως η εμπειρία που είδε τους ανθρώπους διακριτούς σε νοητούς και αδιανόητους, αποδεκτούς και απόβλητους, και που συνεχίζει να κατασκευάζει ετερότητες και εξαιρέσεις, γεννά στο υποκείμενο την αγωνιώδη υποχρέωση για αλήθεια και λογοδοσία, μαζί με ένα αίτημα για κατανόηση και για αποδοχή. Αν διερωτηθούμε, λοιπόν, ποια τύχη μπορεί να έχουν οι σύγχρονοι «παρίες» όταν κατορθώσουν τελικά να πάρουν τον λόγο και να επιχειρήσουν μόνοι τους να διατυπώσουν τον εαυτό τους και την αλήθεια τους, συμπεραίνουμε πως η αυτονόμηση της φωνής, τόσο στην κοινωνική σκηνή όσο και στο θέατρο, δεν ισοδυναμεί απαραίτητα με προσωπική αυτονομία, εάν προηγουμένως δεν έχει αρθεί η ανάγκη αναγνώρισης της «αληθούς ταυτότητάς τους» που εγκλωβίζει στην ίδια παγίδα της ομαλοποίησης. Η πραγματική αντίσταση οφείλει να λαμβάνει τη μορφή επινόησης νέων τρόπων ζωής και νέων σχέσεων με τον εαυτό, κάτι που στο πλαίσιο του μονολογικού θεάτρου δεν είναι αυτονόητο, τουναντίον συνιστά ένα αγώνισμα και γι' αυτό μια σύγχρονη πολιτική και δραματουργική πρόκληση.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Arendt, H. (1958). *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press.
- Delory-Momberger, Chr. (Επιμ.). (2019). *Vocabulaire des histoires de vie et de la recherche biographique*. Toulouse: Érés.
- Foucault, M. (1988). *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*. L. H. Martin & P. H. Hutton (Επιμ.). Amherst: University of Massachusetts Press.
- (2007). *The Politics of Truth*. S. Lotringer (Επιμ.). Los Angeles: Semiotext(e).
- Δρίτσας, Θ. (2021). *Πανδημιολόγιον. Homo Novus Epidemicus*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Μπάτλερ, Τζ. (2009). *Λογοδοτώντας για τον εαυτό*. Α. Αθανασίου (Επιμ.), Μ. Λαλιώτης (Μετ.). Αθήνα: Εκκρεμές.
- Μπάτλερ, Τζ., & Αθανασίου, Α. (2016). *Απ-αλλοτρίωση. Η επιτελεστικότητα στο πολιτικό*. Α. Μανταίου (Επιμ.), Α. Κιουπκιολής (Μετ.). Αθήνα: Τόπος (Μοτίβο Εκδοτική).
- Πατσαλίδης, Σ. (2008). Ο Θεατρικός Μονόλογος την Εποχή του Ναρκισσισμού. *Παράβασις: Επιστημονικό περιοδικό Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών* 8(1), 227-242. Ανακτήθηκε από [http://grish.gr/system/articles/assets/54e4/9804/d36a/3645/5a00/01eb/original/JRN-3443\\_BR2716\\_10.pdf?1424267268](http://grish.gr/system/articles/assets/54e4/9804/d36a/3645/5a00/01eb/original/JRN-3443_BR2716_10.pdf?1424267268).
- Πεφάνης, Γ. (1999). *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου*. Αθήνα: Ελλ. Γράμματα.
- Σιβετίδου, Α. (2013). *Το σύγχρονο δράμα: Ο λόγος της σιωπής*. Θεσ/νίκη: University Studio Press.

Θεοδώρα Μάντζαρη

«ΕΙΣΑΙ ΑΝΘΡΩΠΟΣ Η ΠΡΑΓΜΑ;» ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ-ΗΘΟΠΟΙΟΙ ΚΑΙ ΗΘΟΠΟΙΟΙ-ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ  
ΣΤΗΝ *ΕΥΡΥΔΙΚΗ* ΤΗΣ SARAH RUHL

Η αμερικανίδα Sarah Ruhl γεννήθηκε το 1974 και έχει ήδη γράψει 13 θεατρικά έργα, δύο από τα οποία έχουν προταθεί για βραβείο Πούλιτζερ, και ένα από αυτά έχει κερδίσει Βραβείο Τόνυ ως το καλύτερο θεατρικό έργο του 2010. Μεταξύ πολλών άλλων διακρίσεων, το 2016 κέρδισε το βραβείο Steinberg ως η πιο διακεκριμένη θεατρική συγγραφέας (American Theatre, 2016). Συγκεκριμένα, η επιτροπή είπε για εκείνη: «Τα έργα της, με την συναισθηματικά ζωντανή τους γλώσσα, πυροδοτούν συζητήσεις ανάμεσα σε θεατές όλων των ηλικιών και ανυπομονούμε να δούμε –και να βιώσουμε– τι θα ακολουθήσει μετά» (American Theater 2016, σε δική μου μετάφραση). Ακολουθώντας την άποψη της Paula Vogel, ότι στο μέλλον η Ruhl θα αποκτήσει δική της λέξη στο λεξικό (Al-Shamma, 2011), αυτό το άρθρο<sup>1</sup> φιλοδοξεί να επιδείξει μια από τις πιο χαρακτηριστικές ιδιότητες των έργων της, τα οποία προσφέρονται για πολλαπλές ερμηνείες από πολλαπλές νέες προοπτικές, όσον αφορά στον ρόλο των υλικών αντικειμένων στην παραστασιακή πράξη – αντικειμένων που φαινομενικά χρησιμοποιούνται ως σκηνικά βοηθήματα αλλά στην πραγματικότητα αποκτούν μια ζωή δική τους. Στη δική της συλλογή δοκιμίων, η Ruhl σχολιάζει την τυπική άποψη που θέλει τους θεατρικούς χαρακτήρες να αποτελούνται αποκλειστικά από ανθρώπους:

Η πρώτη απόφαση που πρέπει να πάρει ένας θεατρικός συγγραφέας είναι το αν θα χρησιμοποιήσει στο έργο του ανθρώπους, και όχι μαριονέτες, θεούς, φωνές, ή και άψυχα αντικείμενα – κούπες, αυγά, κουτάλια. Ως επί το πλείστον αυτή η τόσο σημαντική απόφαση περνάει απαρατήρητη, αφού θεωρείται λίγο πολύ δεδομένο ότι τα έργα θα έχουν ανθρώπους και υποθέτουμε ότι οι ηθοποιοί θα προτιμήσουν να παίξουν ανθρώπους και όχι πέτρες ή σαλιγκάρια.

(Ruhl, 2014, σ. 10, σε δική μου μετάφραση)

Αψηφώντας κάθε αναμενόμενη προσδοκία όσον αφορά στη φόρμα, το στυλ ή το περιεχόμενο, η Ruhl αντιστέκεται σε αυτήν την ευρέως αποδεκτή άποψη και όχι μόνο δίνει φωνή και χαρακτήρα σε άψυχα αντικείμενα, όπως με τις πέτρες στην *Ευρυδίκη*, αλλά τους δίνει τόση δύναμη ώστε να εξισώνονται με τους πρωταγωνιστές. Η Ruhl επικεντρώνεται στις ιδέες, τα συναισθήματα και την αισθητική δύναμη της εικόνας, παρά στον ρεαλισμό, και αυτή η επιλογή της να κάνει την πραγματικότητα ξένη μέσω αισθητικών μέσων είναι βαθιά επηρεασμένη από την προσέγγιση του Viktor Shklovsky όσον αφορά στον τρόπο που η τέχνη μπορεί να κάνει ιδέες ή συνήθειες ανοίκειες και πάλι.<sup>2</sup> Στο δοκίμιό του η *Τέχνη ως Τεχνική* (1965) ο Shklovsky υποστηρίζει ότι κάθε

1 Αυτό το άρθρο αποτελεί μέρος της εν εξελίξει διδακτορικής μου έρευνας.

2 Εκτός από την θεωρία του Shklovsky, η άλλη επικρατούσα θεωρία αισθητικής αποξένωσης η οποία αναδείχθηκε στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, είναι η «αποστασιοποίηση» ή *Verfremdung* του Bertolt Brecht, αλλά η Ruhl και η Vogel

συνήθειά μας –είτε αυτό σημαίνει τη σχέση μας με έναν άνθρωπο, μια δραστηριότητα ή ένα αντικείμενο– αυτομάτως εισέρχεται στη σφαίρα του ασυνείδητου, αφού λαμβάνει χώρα χωρίς εμείς να το συνειδητοποιούμε ή να το προσέχουμε πια. Η δύναμη της τέχνης επομένως, κατά τον Shklovsky, είναι το ότι μπορεί να βγάλει τις συνήθειές μας έξω από τη σφαίρα του ασυνείδητου και να τις φέρει μπροστά, υπό νέο φως και προοπτική. Όπως λέει χαρακτηριστικά: «Η συνήθεια αφανίζει την δουλειά, τα ρούχα, τα έπιπλα, τους συζύγους, και τον φόβο του πολέμου. Αν ολόκληρες οι πολύπλοκες ζωές πολλών ανθρώπων συνεχίζουν ασυνείδητα, τότε αυτές οι ζωές θα είναι σαν να μην έχουν βιωθεί ποτέ» (Shklovsky, 1965, σ. 2, σε δική μου μετάφραση). Η Ruhl, επηρεασμένη από την αποξένωση του Shklovsky, χρησιμοποιεί τα αντικείμενα έτσι ώστε να μη θυμίζουν σε τίποτα τον τρόπο με τον οποίο τα χρησιμοποιούμε στην καθημερινότητά μας, αναγκάζοντάς μας να έρθουμε αντιμέτωποι με την προσωρινότητα και τη ρευστότητα των σχέσεων, των ιδεών, των αντικειμένων, αλλά και της ίδιας της πραγματικότητας. Είτε ως κοινό είτε ως αναγνώστες της Ruhl, καλούμαστε όλοι/ες να επαναπροσδιορίσουμε την έννοια του ρόλου και του σκηνικού αντικειμένου, αλλά και την ταύτισή μας ή όχι, με τα συναισθήματα που γεννώνται από αυτή τη διάδραση. Όπως εξηγεί περαιτέρω ο Shklovsky: «η τέχνη υπάρχει ώστε κάποιος να ανακτήσει την αίσθηση της ζωής: υπάρχει ώστε κάποιος να νιώσει τα πράγματα, να κάνει την πέτρα, πέτρα. Ο σκοπός της τέχνης είναι να μεταδώσει την αίσθηση των πραγμάτων όπως τα αντιλαμβανόμαστε και όχι όπως τα γνωρίζουμε» (Shklovsky, 1965, σ. 2, σε δική μου μετάφραση).

Αυτή η αβεβαιότητα που δημιουργείται στους θεατές, προερχόμενη από την αδυναμία των τελευταίων να ταυτιστούν με τη συνηθισμένη χρήση των αντικειμένων, ίσως παραπέμπει στον Sigmund Freud (1919/2003) και τη θεωρία του ανοίκειου (*unheimlich*). Όπως είπε ο ίδιος, «υπάρχουν πολύ περισσότερα μέσα για να δημιουργήσουμε φαινόμενα του ανοίκειου στην λογοτεχνία παρά στην πραγματική ζωή» (Freud, 1919/2003, σ. 18, σε δική μου μετάφραση). Στην *Ευρυδίκη*, οι πέτρες που μιλάνε, οι ήχοι από σταγόνες νερό που συνοδεύουν όλη σχεδόν την παράσταση, το γράμμα από τον κάτω κόσμο, είναι μόνο μερικά από τα σκηνικά αντικείμενα που χρησιμοποιούνται, με εντελώς άλλο τρόπο από τον προκαθορισμένο και συμβάλλουν στο συναίσθημα του ανοίκειου στο κοινό. Σύμφωνα με τη θεωρία των πραγμάτων και τον Bill Brown, όπως την ανέδειξε το 2004 με το δοκίμιό του *Μια Αίσθηση των Πραγμάτων*, ολόκληρη η ζωή μας περιστοιχίζεται από αντικείμενα και εμάς μας ενδιαφέρει περισσότερο τι αντιπροσωπεύουν για μας ή/και τι μπορούν να κάνουν για μας. Όμως, όταν κάθε τέτοια συνήθεια διακόπτεται, αυτά τα αντικείμενα γίνονται *πράγματα*. Κατά τον Brown «αρχίζουμε να αντιμετωπίζουμε την *πραγματοσύνη* των αντικειμένων όταν σταματούν να δουλεύουν για μας: όταν η μηχανή του αυτοκινήτου σβήνει, όταν τα παράθυρα λερώνονται» (Brown, 2004, σ. 4, σε δική μου μετάφραση). Οι συνήθειες ανακόπτονται από την ξαφνική αλλαγή, όπου δεν μιλάμε απλώς για έναν διαφορετικό τρόπο χρησιμοποίησης των αντικειμένων, αλλά για μια εντελώς καινούρια σχέση που δημιουργείται μεταξύ ανθρώπων και πραγμάτων, ηθοποιών και σκηνικών αντικειμένων, κοινού και παράστασης. Όπως συνεχίζει ο Brown, «η ιστορία των αντικειμένων και η εμφάνισή τους ως πράγματα είναι η ιστορία μιας διαφορετικής σχέσης με το ανθρώπινο

---

ισχυρίζονται ότι αυτός που τις επηρέασε στην θεατρική τους σκέψη είναι ο Shklovsky, κι όχι ο Brecht. Γι' αυτό το λόγο πιθανότατα η φόρμα και το στιλ προηγούνται των ιδεών στις αναλύσεις των έργων της Ruhl (Durham, 2013, σ.38, σε δική μου μετάφραση).



υποκείμενο» (Brown, 2004, σ. 4): όταν ένα αντικείμενο αποκτά ανθρώπινη φωνή, όπως οι πέτρες στην *Ευρυδίκη*, αυτή η πραγματοσύνη δεν έχει μόνο σχέση με αλλαγές στη σημασία, αλλά και στη σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ ανθρώπων και αντικειμένων.

Δεν υποστηρίζω, φυσικά, ότι αυτή η χρήση των σκηνικών αντικειμένων είναι κάτι καινούριο ή επαναστατικό στο αμερικάνικο θέατρο (έχουμε για παράδειγμα το γυάλινο κόσμο στο ομώνυμο έργο του Tennessee Williams), ή γενικά στο θέατρο (το μαντήλι της Δυσδαιμόνας στον *Οθέλλο*). Η αβεβαιότητα της σχέσης ανάμεσα σε αντικείμενα, ηθοποιούς και πράγματα χρησιμοποιείται για να εξερευνήσει και να δικαιολογήσει τον τρόπο και τον παραλογισμό της ανθρώπινης ύπαρξης, καθώς τα αντικείμενα ανάγονται σε μετωπυμίες του ανοικείου. Η Ruhl αποδίδει στα σκηνικά της αντικείμενα κίνηση και θεατρικότητα και αυτή η νεοαποκτηθείσα δύναμη των αντικειμένων ενισχύει τον αντισυμβατικό τρόπο που η δύναμη της συνήθειας κλυδωνίζεται μέσω της τέχνης. Μέσα από την τεχνική της αποξένωσης, το κοινό έρχεται αντιμέτωπο με την παροδικότητα/προσωρινότητα, όχι μόνο ιδεών και των αντικειμένων, αλλά της ίδιας της ζωής, επιτρέποντας στην Ruhl να ξετυλίξει την πλοκή και να παρουσιάσει την πολυπλοκότητα των χαρακτήρων κάτω από ένα νέο πρίσμα και μακριά από αυτό που ο Shklovsky ονομάζει «ασυνείδητη εξοικείωση» (Shklovsky, 1965, σ. 1, σε δική μου μετάφραση).

### **Ευρυδίκη: Το Αντικείμενο ως ο Κακός**

Η *Ευρυδίκη* είναι εμπνευσμένη από τον αρχαίο ελληνικό μύθο του Ορφέα και της Ευρυδίκης, στον οποίο και οι δύο είναι πολύ ερωτευμένοι αλλά την ημέρα του γάμου τους η Ευρυδίκη σκοτώνεται. Απελπισμένος, ο Ορφέας κατεβαίνει στον Άδη, όπου και μαγεύει τον Άδη και την Περσεφόνη με τη μουσική του. Έτσι, του επιτρέπουν να πάρει την Ευρυδίκη πίσω μαζί του με τον όρο να μην γυρίσει να την κοιτάξει μέχρι να επιστρέψουν στη γη των ζωντανών. Δυστυχώς, ο Ορφέας δεν καταφέρνει από την αγωνία του να τηρήσει τον όρο και η Ευρυδίκη παραμένει στον Άδη. Στην κλασική εκδοχή του Βιργιλίου, η Ευρυδίκη χάνει τη ζωή της από ένα τσίμπημα φιδιού καθώς πασχίζει να ξεφύγει από έναν βιαστή (Virgil, 2001). Στην εκδοχή του μύθου στις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου, ο θάνατος της Ευρυδίκης δεν προκαλείται από τον Αρισταίο τον βιαστή αλλά από ένα φίδι που πατάει κατά λάθος καθώς χορεύει με τις Ναϊάδες τη μέρα του γάμου της (Ovid, 2000). Η τρίτη εκδοχή του μύθου απαντάται στο *Συμπόσιο* του Πλάτωνα, στο οποίο η παρουσίαση του Ορφέα είναι αυτή ενός δειλού, καθώς αποφεύγει τον θάνατο για να συναντήσει την Ευρυδίκη στον Άδη και αντί γι' αυτό προσπαθεί να κοροϊδέψει τις θεότητες ώστε να του παραχωρήσουν την άδεια να τη δει. Τελικώς, οι θεές παίρνουν εκδίκηση για την απάτη του και βάζουν γυναίκες, τις Μαινάδες της Θράκης, να τον σκοτώσουν (Plato, 2012). Η Ruhl χρησιμοποιεί στοιχεία και από τις τρεις εκδοχές της ιστορίας ώστε να φτιάξει τη δική της, στην οποία, αντιθέτως από τις κλασικές εκδοχές όπου το επίκεντρο είναι ο Ορφέας, το επίκεντρο είναι η Ευρυδίκη – τη μέρα του γάμου τους εύχεται να είχε τον πατέρα της μαζί της και σε μια απόπειρα να λάβει νέα του, ακολουθεί τον Απαισίο Ενδιαφέροντα Άντρα. Σκοτώνεται σε ατύχημα, καθώς προσπαθεί να του ξεφύγει μόλις καταλαβαίνει ότι έχει ξεγελαστεί. Στον Άδη, επανενώνεται με τον πατέρα της, ο οποίος φτιάχνει ένα νέο σπίτι γι' αυτήν, και τελικά, όταν ο Ορφέας έρχεται να τη σώσει, εκείνη επιλέγει να μην τον ακολουθήσει αναγκάζοντάς τον να γυρίσει και να την κοιτάξει.

Το πρώτο και κυριότερο αντικείμενο με ιδιότητες πράγματος είναι το γράμμα που γράφτηκε

από τον πατέρα της Ευρυδίκης στον Κάτω Κόσμο για τη μέρα του γάμου της. Το περιεχόμενο του γράμματος έρχεται σε δεύτερη μοίρα, γιατί και μόνο η σκέψη ενός γράμματος από τον πατέρα είναι αρκετή για να προκαλέσει μια σειρά από μη αναστρέψιμα γεγονότα. Από σκηνικό αντικείμενο γίνεται πράγμα με την έννοια του Brown: προσωποποιείται και παίρνει καινούριες διαστάσεις, αφού όχι μόνο περιέχει λόγια ενός ανθρώπου, αλλά επιπλέον αποκτά τεράστια επιρροή πάνω στους χαρακτήρες. Η Ευρυδίκη ακολουθεί το γράμμα τυφλά και τελικά καταλήγει στον Κάτω Κόσμο χωρίς ποτέ να το διαβάσει. Έχει αποκτήσει μια δική του οντότητα τελείως διαφορετική από αυτήν που του έδωσε ο δημιουργός του: γίνεται το «κέντρο» χωρίς να είναι το κέντρο, όπως ονομάζει ο Jacques Derrida κάθετί που ουσιαστικά δεν είναι μέρος της δομής που δημιουργεί αλλά την επηρεάζει και της δίνει νόημα: «το κέντρο, είναι, παραδόξως, μέσα στην δομή αλλά και έξω από αυτήν [...] Το κέντρο δεν είναι το κέντρο» (Derrida, 2018, σ. 84, σε δική μου μετάφραση).

Το δεύτερο αντικείμενο με ιδιότητες πράγματος είναι μια ιδιαίζουσα περίπτωση. Πρόκειται για τρεις πέτρες τις οποίες προσωποποιούν ηθοποιοί δίνοντάς τους ανθρώπινη φωνή. Ως άλλος χορός αρχαίας τραγωδίας, οι πέτρες συμμετέχουν στη δράση και σαν παντογνώστες, προοικονομούν το τέλος της ιστορίας λέγοντας στο κοινό: «Ο Ορφέας ήταν ένας σπουδαίος μουσικός. Η Ευρυδίκη ήταν η γυναίκα του. Πέθανε. Μετά έπαιξε την πιο θλιβερή μουσική. Ακόμα κι εμείς, οι πέτρες, κλάψαμε όταν την ακούσαμε» (Ruhl, 2009, σ. 358, σε δική μου μετάφραση). Όλα αυτά λέγονται πριν από τη σκηνή που ο Ορφέας παίζει την μουσική του, ενώ οι πέτρες γνωρίζουν το μέλλον, κάτι που αποδομεί την γραμμικότητα του χρόνου. Οι πέτρες ως προσωποποιημένα αντικείμενα θυμίζουν ταφόπετρες που ουσιαστικά παίρνουν τη θέση των εκλιπόντων, καθώς δίνουν οδηγίες, εντολές, και υποδέχονται πρώτες τους ανθρώπους που έρχονται στον Άδη. Οι νεκροί χαρακτήρες αντικειμενοποιούνται, όχι μόνο γιατί σταδιακά θα πετρώσουν από συναισθήματα όπως οι πέτρες αλλά και, γιατί πίνοντας το νερό της Λήθης, έχουν ξεχάσει να γράφουν, να διαβάζουν, καθώς και το ποιοι είναι. Το κοινό, λοιπόν, έρχεται αντιμέτωπο με τον θάνατο, με το μη οικείο, και τελικά με τη γνώση ότι μόνο τα αντικείμενα που θα αφήσουν πίσω τους θα συνεχίσουν να υπάρχουν.

Ένα ακόμη στοιχείο που είναι κυρίαρχο καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης, είναι το υγρό στοιχείο, το οποίο παίρνει διάφορες μορφές από την αρχή ως το τέλος. Θάλασσα, πόσιμο νερό στη βρύση, σταγόνες βροχής, λίμνη, είναι μερικές από τις πιο χαρακτηριστικές διαφορετικές φάσεις του. Αλλά εκτός από την παρουσία του, το νερό συνοδεύει την παράσταση και ως ήχος, διότι κάθε τόσο ακούγονται ήχοι από σταγόνες που πέφτουν. Ο Freud στο δοκίμιό του για τους συμβολισμούς των ονείρων υποστηρίζει ότι η «γέννηση πολύ συχνά εκφράζεται στα όνειρα έχοντας κάποιου είδους σχέση με το νερό: κάποιος βουτά μέσα στο νερό, ή βγαίνει έξω από το νερό, που σημαίνει ότι κάποιος γεννάει ή γεννιέται» (Freud, 1899/2010, σ. 31, σε δική μου μετάφραση). Στην πρώτη σκηνή που λαμβάνει χώρα στη θάλασσα φαίνεται ότι η Ευρυδίκη είναι έτοιμη να ξαναγεννηθεί μετά το θάνατο του πατέρα της μέσω του γάμου. Εκείνη επιμένει να μπουκ στην θάλασσα ενώ ο Ορφέας το αναβάλλει: «Πάμε μέσα στο νερό» «Περίμενε! Θυμήσου αυτή τη μελωδία» (Ruhl, 2009, σ. 337). Ο φόβος του Ορφέα μήπως η Ευρυδίκη ξεχάσει τη μελωδία του, καθώς τη ρωτάει «Θα θυμάσαι την μελωδία μου κάτω από το νερό;» (Ruhl, 2009, σ. 338), προοικονομεί τη λίμνη Αχερούσια του Κάτω Κόσμου που σβήνει κάθε μνήμη, αλλά επίσης μας θυμίζει ότι η αναγέννηση μπορεί να συμβεί μόνο αν σβηστεί το παρελθόν, και ότι

μόνο η αγάπη –εδώ, η πατρική στοργή κι όχι ο έρωτας του Ορφέα– αντιστέκεται στη λήθη. Το νερό μεταμορφώνεται, και μεταμορφώνει τα πρόσωπα σε μια πρώιμη κατάσταση χωρίς ομιλία και σκέψη, ακριβώς όπως τα βρέφη.

Μέσα από την ιδιαίτερη χρήση των σκηνικών αντικειμένων, οι θεατές συνδέουν τον Πάνω και τον Κάτω κόσμο της *Ευρυδίκης*, αλλά παραμένουν αποστασιοποιημένοι αφού έρχονται αντιμέτωποι με μια διαστρεβλωμένη πραγματικότητα: ο χρόνος δεν έχει αίσθηση γραμμικότητας και ο χώρος περικλείει και συνδέει ανεξήγητα τον Πάνω και τον Κάτω κόσμο. Ομοίως, τα περισσότερα από τα σκηνικά αντικείμενα που συναντάμε στην πρώτη πράξη, στη δεύτερη μετατρέπονται σε κάτι το τελείως διαφορετικό, το οποίο ξαφνιάζει τα δραματικά πρόσωπα και το κοινό και έχει την δύναμη να αντικειμενοποιεί τους πρωταγωνιστές. Στην πρώτη πράξη μαθαίνουμε για την αγάπη της Ευρυδίκης για τα βιβλία: «Είναι πολύ ενδιαφέρον να δεις αν άλλοι άνθρωποι –σαν τους νεκρούς που έχουν γράψει βιβλία– συμφωνούν ή διαφωνούν με αυτά που πιστεύεις εσύ» λέει χαρακτηριστικά στον Ορφέα (Ruhl, 2009, σ. 336). Κι όταν ο Ορφέας την πιέζει να θυμηθεί τον ρυθμό της μουσικής του, εκείνη του απαντάει: «Δεν χρειάζομαι ρυθμό. Εγώ έχω τα βιβλία μου» (Ruhl, 2009, σ. 338). Τα βιβλία, λοιπόν, που τόσο αγάπησε γίνονται εχθρικά στον Κάτω Κόσμο διότι δεν τα αναγνωρίζει πια και δεν ξέρει πώς να τα χειριστεί. Δεν ξέρει ούτε καν να τα διαβάσει, παρά μόνο φωνάζει στο βιβλίο: «Τι μπορείς να κάνεις; ΤΙ ΚΑΝΕΙΣ; Είσαι άνθρωπος ή πράγμα; Περί κάτι!» (Ruhl, 2009, σ. 376). Το βιβλίο έχει γίνει από αντικείμενο *πράγμα*, καθώς η ιδιότητά του δεν αναγνωρίζεται και δημιουργεί έντονη ψυχική φόρτιση στην Ευρυδίκη. Επιπλέον, περιέχει τα λόγια ενός συγγραφέα στις σελίδες του, τις σκέψεις του, ένα κομμάτι από τον εαυτό του και κυρίως αυτά που μας καθιστούν ανθρώπους: δηλαδή τον λόγο και τη σκέψη. Το ότι ο πατέρας της ξαναμαθαίνει ανάγνωση στον Άδη καθίσταται, επομένως, σημαντικότερη απόδειξη του δεσμού τους.

Ένα σκηνικό αντικείμενο με ιδιαίτερη σημασία είναι ο σπάγγος. Στην πρώτη πράξη, ο Ορφέας κάνει πρόταση γάμου στην Ευρυδίκη με ένα κομμάτι σπάγγου που έχει πάντα μαζί του και το τυλίγει γύρω από το δάχτυλό της. Η Ευρυδίκη ρωτάει χαρακτηριστικά: «Υπάρχει σπάγγος στον ωκεανό;» «Παντά έχω μαζί μου σπάγγο. Σε περίπτωση που βρω κάποιο χαλασμένο όργανο» απαντά εκείνος (Ruhl, 2009, σ. 340). Σύμφωνα με την Χριστίνα Ντόκου, «η πρόταση γάμου του Ορφέα με ένα κομμάτι σπάγγο σηματοδοτεί τον γάμο τους ως μια έκφανση πατριαρχικών δεσμών και ως επιδιόρθωση της άτακτης κόρης» από τον κύριό της (Dokou, 2020, σ. 167, σε δική μου μετάφραση). Η αποδοχή της πρότασης γάμου έστω και διστακτικά καθιστά την Ευρυδίκη μαριονέτα που θα κινείται από τα νήματα του Ορφέα, ενώ ταυτόχρονα η απάντησή της, «Δεν ξέρω αν θέλω να γίνω όργανο» (Ruhl, 2009, σ. 339), προοικονομεί την αντίστασή της στο τέλος του έργου, όπου και επιλέγει να μείνει στον Άδη αναγκάζοντας τον Ορφέα να την κοιτάξει. Ο σπάγγος, επίσης, συνδέει τον πάνω και κάτω κόσμο αλλάζοντας μορφή: στον Κάτω Κόσμο, το κομμάτι σπάγγου επιμηκύνεται και αυτή τη φορά κάτοχός του είναι ο πατέρας της ο οποίος το χρησιμοποιεί για να φτιάξει ένα δωμάτιο ώστε η Ευρυδίκη να νιώσει ήρεμη και ασφαλής. Και στις δύο περιπτώσεις η Ευρυδίκη, ερχόμενη αντιμέτωπη με τον σπάγγο, αλλάζει τη ζωή της. Στην πρώτη πράξη παντρεύεται και στην δεύτερη αρχίζει να συνηθίζει τον Κάτω Κόσμο ως το σπίτι της.

Η Ευρυδίκη αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στον ρομαντικό έρωτα του καλλιτέχνη Ορφέα, και στην ασφάλεια της πατρικής αγάπης. Η Ruhl, λοιπόν, δημιουργεί έναν κόσμο πλούσιο σε

αντιθετικές εικόνες και τα αντικείμενα είναι εκπρόσωποι αυτών των αντιθέσεων. Στο θέατρο της Ruhl, είμαστε όλοι μέρος «ενός πειράματος μεγάλης κλίμακας και παρακολουθούμε την ανθρώπινη φύση να αλλάζει», όπως έχει πει χαρακτηριστικά η Amy Muse (2020, σ. 76, σε δική μου μετάφραση). Ακόμη και σκηνικά αντικείμενα που θεωρούνται απλοί παράγοντες διευκόλυνσης της πλοκής ή σύμβολα, τώρα αποκτούν δική τους υπόσταση και αναδεικνύουν τον πατέρα ως λόγο-γράμμα και δεσμό-νήμα αγάπης που υπερβαίνει την πέτρινη λήθη. Υπάρχει, λοιπόν, όπως αναδεικνύει το θέατρο της Sarah Ruhl, η ανάγκη να κατανοήσουμε τον ρόλο των αντικειμένων στην ζωή μας, τόσο αυτόν που έχουν ήδη, όσο και αυτόν που τους προσδίδουμε εμείς, αλλά κυρίως αυτόν που συμβαίνει χωρίς να μπορούμε να τον ελέγξουμε.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Al-Shamma, J. (2011). *Sarah Ruhl: A Critical Study of the Plays*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company.
- Brown, B. (2004). *A Sense of Things: The Object Matter of American Literature*. Chicago: University of Chicago Press.
- Derrida, J. (2018). People mentioned in the text. Στο *Jacques Derrida's Structure, Sign, and Play in the Discourse of Human Sciences*. (σ. 82-90). London: Macat International.
- Dokou, C. (2020). Arrested Dev-elopement: Myth-Understanding Father-Daughter Love in Sarah Ruhl's *Eurydice*. Στο A. Muse (Επιμ.), *The Drama and Theatre of Sarah Ruhl* (σ. 164-174). London and New York: Methuen Drama.
- Durham, L. A. (2013). *Women's Voices on American Stages in the Early Twenty-First Century: Sarah Ruhl and Her Contemporaries*. New York: Palgrave Macmillan.
- Freud, S. (2003). *The Uncanny* (D. McLintock, Μετ.). London: Penguin Classics. (Αρχική έκδοση 1919)
- (2010). *The Interpretation of Dreams: The Complete and Definitive Text* (J. Strachey, Μετ.). New York: Basic Books. (Αρχική έκδοση 1899)
- Muse, A. (Επιμ.), (2020). *The Drama and Theatre of Sarah Ruhl*. London and New York: Methuen Drama.
- Ovid. (2000). Orpheus and Eurydice. Στο *Metamorphoses: Book X*. (A. S. Kline's Version Μετ.), (σ. 1-85). Virginia: University of Virginia Classics.
- Plato. (2012). Orpheus and Eurydice. Στο *Symposium: 178a - 180b*. (R. E. Allen, Μετ.), (σ. 117-20). New Haven and London: Yale University Press.
- Ruhl, S. (2009). *The Clean House and Other Plays*. New York: Theatre Communications Group.
- (2014). *100 Essays I Don't Have Time to Write: On Umbrellas and Sword Fights, Parades and Dogs, Fire Alarms, Children, and Theater*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Shklovsky, V. (1965). Art as technique. Στο L. T. Lemon & M. J. Reiss (Επιμ.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays* (σ. 3-24). Lincoln: University of Nebraska Press.
- Virgil. (2001). Orpheus and Eurydice. Στο *The Georgics: Book IV*. (A. S. Kline, Μετ.), (σ. 475-485). Oxford: Oxford Classics.

---

**Διαδικτυακές πηγές**

AMERICAN THEATRE (2016, Σεπτέμβριος 26). *Sarah Ruhl to receive Steinberg distinguished playwright award*. Ανακτήθηκε από <https://www.americantheatre.org/2016/09/26/sarah-ruhl-to-receive-steinberg-distinguished-playwright-award/>

Θάλεια Μπουσιοπούλου

Η ΕΠΕΛΕΥΣΗ ΤΟΥ ΊΔΙΟΥ ΣΤΟ ΡΕΥΣΤΟ ΤΟΠΙΟ ΤΟΥ 21<sup>ΟΥ</sup> ΑΙΩΝΑ:  
Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΩΣ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟ ΑΛΗΘΕΙΑΣ ΤΟΥ Α. ΒΑΔΙΟΥ  
ΣΤΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ W. ΜΟΥΑΒΑΔ ΚΑΙ ΤΟΥ Π. ΜΑΤΕΣΗ

Θα μπορούσε να ανιχνεύσει κανείς αρκετές ομοιότητες ανάμεσα στη θεατρική γραφή του Λιβανοκαναδού W. Mouawad –και της τετραλογίας του *Το αίμα των υποσχέσεων*– και του Π. Μάτεσι – ιδιαίτερα των έργων της τελευταίας περιόδου του (*Προς Ελευσίνα* και *Η βοή*). Χαρακτηριστική είναι, για παράδειγμα, η έμφαση που αποδίδουν, αλλά και η ένταση με την οποία στρέφονται και οι δύο, στον αρχαίο ελληνικό μύθο, τραγικό ή μη. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον, όμως, παρουσιάζει η εσωτερική μεταμόρφωση των ηρώων, το σταδιακό πέρασμά τους σε έναν νέο τρόπο ύπαρξης, που αποτελεί κοινό τόπο πολλών θεατρικών έργων των δύο δημιουργών. Οι ήρωες αυτοί μοιάζουν να προσεγγίζουν ό,τι ο Γάλλος φιλόσοφος Alain Badiou έχει ορίσει ως *υποκείμενο αλήθειας*, στο πλαίσιο μιας διαδικασίας που εκκινεί από ένα συμβάν και απολήγει στη σκιαγράφιση του ανθρώπου ως του θνητού ζώου που σχετίζεται εντούτοις στη ζωή του με μια ορισμένη έκφραση του απείρου και της αθανασίας (Badiou, Βέλτσος, Βεργέτης & Μιχαήλ, 2008). Μια συνοπτική αλλά και εναργής παρουσίαση του φιλοσοφικού στοχασμού του Badiou είναι, στο σημείο αυτό, απαραίτητη.

Στο *Δεύτερο μανιφέστο για τη Φιλοσοφία* ο Alain Badiou γράφει: «Για να σκεφτείς, να εκκινείς πάντοτε από την καταναγκαστική εξαίρεση των αληθειών, και όχι από την ελευθερία των γνωμών» (2011, σ. 37). Στη φράση αυτή, που συνιστά, κατά τον Γάλλο φιλόσοφο, ένα είδος *modus operandi* του στοχαστή, δύο στοιχεία ελκύουν αμέσως το ενδιαφέρον. Αφενός, το θετικό πρόσημο που αποδίδεται στην «καταναγκαστική εξαίρεση των αληθειών» έναντι του αρνητικού προσήμου που φέρει η «ελευθερία των γνωμών». Στον σύγχρονο άνθρωπο, ή τουλάχιστον στον σύγχρονο δυτικό άνθρωπο, το πρόταγμα του καταναγκασμού, έστω κι αν είναι ο καταναγκασμός που επιτάσσει η αλήθεια, έναντι της ελευθερίας, και μάλιστα της ελευθερίας της γνώμης, ηχεί παράδοξο, αν όχι αιρετικό. Η ελευθερία, η προάσπιση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων, η εξάλειψη κάθε μορφής καταναγκασμού συνιστούν θεμελιώδεις έννοιες γύρω από τις οποίες τείνει να οργανώνεται τόσο ο στοχασμός όσο και οι κοινωνικές και πολιτικές πρακτικές των σύγχρονων δημοκρατικών κρατών. Η σύνδεση, βέβαια, της σκέψης, και δη της φιλοσοφικής, με τη βία και τον καταναγκασμό δεν είναι καινούργια, μας θυμίζει ο Badiou: «Ποιος δε βλέπει τη βία, αναμφίβολα γοητευτική και λεπταίσθητη αλλά αδυσώπητη, που ασκεί ο Σωκράτης στους συνομιλητές του;» (2011, σ. 140). Και ο Deleuze παραπέμπει στον τρόπο που ο Nietzsche ορίζει το σκέπτεσθαι: όχι ως φυσική άσκηση μιας ικανότητας, αλλά ως ένα εξαιρετικό γεγονός που επέρχεται εντός της ίδιας της σκέψης, υπό την πίεση επιλεκτικών δυνάμεων που ασκούν βία σ' αυτήν, συνιστώντας τελικά ένα «ντρεσάρισμα που αφορά όλο το ασυνείδητο του στοχαστή» (Deleuze, 2002, σσ. 156-7).

Αφετέρου, η αλήθεια, που για τον Badiou συνιστά εξαίρεση που συνδέεται άρρηκτα με την

έννοια του συμβάντος, είναι μια έννοια που μοιάζει σχεδόν εξοβελισμένη από τον σύγχρονο κόσμο. Ζούμε στον απόηχο της κατάρρευσης των μεγάλων αφηγήσεων, των σταθερών νοητικών σχημάτων και δομών, των οριοθετημένων και αμετάβλητων ταυτοτήτων, που έφεραν οι επώδυνες πολεμικές συγκρούσεις του προηγούμενου αιώνα, η πρόσφατη παγκόσμια οικονομική κρίση, και η ραγδαία, άνευ προηγουμένου, επιστημονική και κυρίως τεχνολογική ανάπτυξη. Είναι τα νοητικά σχήματα της ροϊκότητας, της αποσπασματικότητας, των υβριδικών μορφών και ταυτοτήτων, της ετερότητας, που κυριαρχούν πλέον – η αλήθεια, που συναρθρώνεται, αναπόφευκτα, με έννοιες όπως η διαχρονικότητα, η αιωνιότητα και η καθολικότητα, μοιάζει όρος αναχρονιστικός, ίσως και επικίνδυνος. Εντούτοις, ο Badiou παίρνει το ρίσκο: επαναφέρει την έννοια της αλήθειας, θεμελιώνοντάς την συνάμα σε μια καθόλα υλιστική βάση. Γι' αυτό και δεν υπάρχει η ενική αλήθεια, αλλά οι αλήθειες, που ο Γάλλος φιλόσοφος εντοπίζει σε τέσσερα πεδία: την επιστήμη, την πολιτική, την τέχνη και τον έρωτα.

Άλλωστε, κατά τον Badiou, το Ένα δεν υπάρχει – σύμφωνα με την μαθηματική του οντολογία, που θεμελιώνεται στη θεωρία συνόλων, ο νόμος του Είναι είναι το πολλαπλό. Κάθε κατάσταση ή κόσμος, σύμφωνα με την ορολογία του, δεν είναι παρά ένα πολλαπλό, που αποτελείται με τη σειρά του από άπειρα άλλα πολλαπλά. Το ζώο του είδους *Homo sapiens*, από τη σκοπιά της υπαγωγής του σε μια κατάσταση/κόσμο, δεν είναι παρά μια «κοινή πολλαπλότητα» (Badiou, 1998, σ. 35). Υπό αυτήν την οπτική, η διαφορετικότητα, η ιδιοτυπία, η *άπειρη ετερότητα* είναι ό,τι υπάρχει στον κόσμο: υπάρχουν οι κοινοτικές, εθνοτικές, γλωσσικές, θρησκευτικές, σεξουαλικές διαφορές, όπως υπάρχει και «η βιογραφική ιδιοτυπία, το Εγώ όπως αυτό φαντάζεται ότι μπορεί και οφείλει “να εκφραστεί”» (Badiou, 2005, σ. 191). Από μία άποψη, λοιπόν, σύμφωνα με τον Badiou (2011, σ. 31), «δεν υπάρχουν παρά σώματα και γλώσσες»· ή διαφορετικά, δεν υπάρχουν παρά συγκεκριμένα άτομα, ιδωμένα στην υλικότητά τους, μέσα σε συγκεκριμένες κουλτούρες. Όμως, σημειώνει ο Γάλλος φιλόσοφος, καμία συγκεκριμένη κατάσταση, κανένας κόσμος δεν διαφωτίζεται όταν η σκέψη επικεντρώνεται αποκλειστικά στη διαφορά ή στο μοτίβο της «αναγνώρισης του άλλου» (Badiou, 1998, σ. 37). Κι αυτό γιατί η βούληση για την προσωπική έκφραση, για την ανάδειξη της μοναδικότητας του εαυτού ή της κοινότητας και της ιδιαίτερης 'γλώσσας' της είναι ήδη προσχηματισμένη, στα περιορισμένα και περιοριστικά όρια που θέτουν οι σύγχρονες δυτικές κοινωνίες. Η ελευθερία της γνώμης είναι σαφώς σεβαστή, αρκεί η τελευταία να συγκλίνει προς έναν δημοσκοπικό μέσο όρο, «αθώο και ανίκανο, όσο ένας μέσος όρος» (Badiou, 2005, σ. 205)· ο άλλος έχει σαφώς δικαίωμα στη διαφορά, αρκεί να μην πρόκειται για πολύ μεγάλη διαφορά, καθώς αυτή τρομάζει. Ο πυρήνας του σύγχρονου κόσμου, γύρω από τον οποίον στρέφεται η αέναη αυτή συζήτηση περί του διαφορετικού, συμβαίνει να είναι η κατανάλωση: η κατανάλωση αγαθών, η κατανάλωση τέχνης και πολιτισμού ή πολιτισμικών προϊόντων, η κατανάλωση επιστήμης, χρόνου, απόψεων, η εν είδει τουρισμού κατανάλωση του διαφορετικού. Τελικά, ως προς τα αντικείμενα της επιθυμίας τους και ως προς αυτά που καταναλώνουν, επισημαίνει ο Badiou, οι άνθρωποι είναι πανομοιότυποι, σήμερα περισσότερο από ποτέ (Badiou, Βέλτσος, Βεργέτης & Μιχαήλ, 2008).

Αν, όμως, κάτι ενδιαφέρει τη σκέψη ως προς την ανθρώπινη συνθήκη, δεν είναι αυτό που ήδη υπάρχει, δηλαδή οι άπειρες διαφορές, αλλά το ελευσόμενο ή αλλιώς «το παρόν που λείπει», κατά τη φράση του Mallarmé που δανείζεται ο Badiou (2005, σ. 125)· η αλήθεια συνιστά ακριβώς τον ερχομό-στο-είναι αυτού που δεν είναι ακόμη, εκτοπίζοντας ως ασήμαντες τις όποιες διαφορές. Μια αλήθεια, ως «αδιάφορη στις διαφορές», (Badiou, 1998, σ. 37) αναδεικνύει τη σημασία του

Ίδιου, καθώς μια αλήθεια, εξ ορισμού, είναι ίδια για όλους· το Ίδιο απέχει από την παθητική εξομίωση που προβάλλει και επιτάσσει ο σύγχρονος καταναλωτικός κόσμος, καθώς το Ίδιο δεν είναι ό,τι είναι, αλλά ό,τι επέρχεται. Έτσι, επιστρέφοντας στην αρχική του διαπίστωση, ο Badiou θα αναδιατυπώσει: «δεν υπάρχουν παρά σώματα και γλώσσες, και κατ' εξαίρεση υπάρχουν αλήθειες» (2011, σ. 34).

Αλήθειες είναι, λοιπόν, εκείνες οι περίεργες εξαιρέσεις 'πραγμάτων' που, αν και είναι φτιαγμένα με τα υλικά του κόσμου μέσα στον οποίον εμφανίζονται, συντίθενται επομένως από συγκεκριμένα άτομα μέσα σε συγκεκριμένες κουλτούρες, είναι εντούτοις άμεσα καθολικά, απευθύνονται δυνητικά σε όλους. Τέτοια 'πράγματα', για να χρησιμοποιήσουμε κάποια από τα παραδείγματα του Badiou, είναι «οι τοιχογραφίες του σπηλαίου Σοβέ, οι όπερες του Βάγκνερ, [...] η ελληνική γεωμετρία, [...] η φυσική του Γαλιλαίου, [...] η επινόηση της δημοκρατίας στην Ελλάδα, [...] η Γαλλική Επανάσταση» (Badiou, 2011, σ. 33). Υπό αυτήν την οπτική, οι αλήθειες δεν νοούνται ως ανασυρθείσες από κάποιον νοητό τόπο αιώνιων αληθειών, αλλά ως τμήμα μιας διαδικασίας, η οποία προϋποθέτει ένα υποκείμενο γύρω από το οποίο θα οργανωθεί και ένα συμβάν στη βάση του οποίου θα παραχθεί. Η θεμελιώδης, στη φιλοσοφία του Badiou, έννοια του συμβάντος μπορεί να αποδοθεί, πολύ σχηματικά, ως ένα στοιχείο εντός μιας κατάστασης/κόσμου που δεν ανήκει στην 'εγκυκλοπαίδεια' της κατάστασης, δεν καταμετράται από την ισχύουσα τάξη –για εκείνην δεν είναι τίποτε ή είναι απλώς ακατανόητο– ή αλλιώς η παρουσία του έχει έναν ελάχιστο βαθμό έντασης. Ο Badiou δίνει το παράδειγμα του προλεταριάτου όπως το προσέγγισε ο Μαρξ: το προλεταριάτο είναι «αυτό που δεν υπάρχει», όχι «ως οικονομικό και κοινωνικό είναι» αλλά «ως προς την πολιτική του ύπαρξη»· ο λόγος της Διεθνούς λέει αυτό ακριβώς: «Δεν είμαστε τίποτα, ας γίνουμε το παν!» (Badiou 2011, σσ. 80-81). Το συμβάν αναδύεται, λοιπόν, από ένα κενό σημείο, από ένα είδος αδιεξόδου εντός μιας κατάστασης, υπόκειται σαφώς στο τυχαίο και, αν απουσιάσει το υποκείμενο που θα πιστέψει σ' αυτό, θα καταδυθεί ξανά στη λήθη.

Υπάρχει μια θεμελιώδης απόφαση που καλείται να πάρει το δυνάμει υποκείμενο: είτε να αγνοήσει το συμβάν και να συνεχίσει στον σταθερό κόσμο της γνώμης –ή αλλιώς της καθιερωμένης γνώσης– είτε, αντιθέτως, να μείνει πιστό στο συμβάν. Στην τελευταία αυτήν περίπτωση, το υποκείμενο καλείται να στοιχηματίσει σ' αυτό το κάτι που το διεμβόλισε, που το κινητοποίησε, αλλά που, παρόλα αυτά, του είναι άγνωστο και την ορθότητα του οποίου κανείς δεν μπορεί να του εγγυηθεί – παράδειγμα αποτελεί «ο θεατής που η σκέψη του (...) συνεπαίρνεται» από μια θεατρική στιγμή ή ο μαθηματικός όταν, έχοντας περιπλανηθεί στα τυφλά, βρίσκεται ξαφνικά μπροστά «στο ξέφωτο της επίλυσης» του μαθηματικού προβλήματος (Badiou, 1998, σ. 54). Πρόκειται για μια ρήξη που τελείται εντός του ανθρώπου, καθώς δεν μπορεί να εκριζωθεί από την κατάσταση στην οποία ανήκει, αλλά ούτε να εγκαταλείψει αυτό που τον συνεπήρε. Το να γίνεις υποκείμενο αλήθειας σημαίνει το «να μην υποχωρείς από την επιθυμία σου» [ne pas céder sur son désir], γράφει ο Badiou επικαλούμενος τον Lacan, κάτι που σημαίνει, επίσης, κατά τον Γάλλο φιλόσοφο, «να μην υποχωρείς από αυτό το στοιχείο του εαυτού σου που δεν ξέρεις» (Badiou, 1998, σ. 56).

Από τα τέσσερα έργα που συνθέτουν *Το αίμα των υποσχέσεων* του W. Mouawad, τα τρία πρώτα –*Littoral* [Ακτή], *Incendies* [Πυρκαγιές], *Forêts* [Δάση]– έχουν ως πυρήνα νεαρούς ήρωες που έρχονται αντιμέτωποι με το τραυματικό παρελθόν των ίδιων και των προγόνων τους, παρελθόν που έως τώρα αγνοούσαν. Σε όλες τις περιπτώσεις, καταλυτικό ρόλο παίζει η



παρουσία του θανάτου, από τον οποίον και εκκινούν τα έργα, και ο οποίος αποτελεί το συμβάν, για να μιλήσουμε με τους όρους του Βαδίου, που λειτουργεί αποσταθεροποιητικά για τη ζωή των παιδιών τους. Ο θάνατος, αν και οικείο στον άνθρωπο φαινόμενο, ως αναπόσπαστο μέρος της ανθρώπινης συνθήκης, όπως βέβαια και της συνθήκης κάθε έμβιου όντος, δεν παύει να αποτελεί ένα μυστήριο και ένα σκάνδαλο, ένα «εμπειρικό-μεταεμπειρικό τέρας», κατά τον V. Jankélévitch (1977, σ. 7, σε δική μου μετάφραση). Η συνάντηση με τον θάνατο εισάγει την έννοια της ασυνέχειας στο φαινομενικά συνεχές της ύπαρξης και κλονίζει όλες τις σταθερές, συμπεριλαμβανομένων του χώρου και του χρόνου. Για παράδειγμα ο Wilfrid, ο πρωταγωνιστής του έργου *Ακτή*, που πληροφορείται τον θάνατο του πατέρα του από ένα τηλεφώνημα, προσπαθεί ξανά και ξανά να κλείσει το τηλέφωνο, αλλά μάταια, καθώς ο χρόνος και ο χώρος συμπυκνώθηκαν ακαριαία, όπως ο ίδιος ομολογεί, στο «Νρινγκπαρακαλώελάτεοπατέραςσασειν αινεκρός» (Mouawad, 2009, σ. 12, σε δική μου μετάφραση).

Εντούτοις, το συμβάν του θανάτου, του πατέρα ή της μητέρας κατά περίπτωση, δεν είναι ο μόνος κοινός τόπος των υπό εξέταση έργων· οι ήρωες καλούνται, επιπλέον, να αποφασίσουν αν θα διερευνήσουν τις άγνωστες πτυχές της ζωής των γονιών τους, ίχνη της οποίας αποκαλύφθηκαν με τον θάνατό τους ή αν θα επιστρέψουν στην ασφάλεια της προηγούμενης ζωής τους, στο οικείο του κόσμου και του εαυτού που γνωρίζουν. Ο Wilfrid μαθαίνει μέσα από γράμματα του πατέρα του, τον οποίον ελάχιστα γνωρίζει, τη μεγάλη αγάπη για την πατρίδα του, την οποία αναγκάστηκε να εγκαταλείψει· τα δίδυμα αδέρφια των *Πυρκαγιών*, Jean και Simon, πληροφορούνται, μέσα από την παράξενη διαθήκη της μητέρας τους, την ύπαρξη του πατέρα τους, τον οποίον θεωρούσαν νεκρό και του αδελφού τους· η έφηβη Lour, του τρίτου έργου, *Δάση*, βρίσκεται μπροστά στο μυστήριο του οστού που βρέθηκε στον εγκέφαλο της μητέρας της και προκάλεσε τον θάνατό της. Αποφασίζοντας να μείνουν πιστοί στα ίχνη του συμβάντος του θανάτου, κάνοντας αυτό το «άλμα στην άβυσσο», με τα λόγια του Mouawad (2009, σ. 34, σε δική μου μετάφραση), οι ήρωες μετατρέπονται σε υποκείμενα αλήθειας. Ανακαλύπτουν πως η αναζήτηση της ιστορίας των γονιών τους είναι, στην πραγματικότητα, η αναζήτηση της δικής τους ιστορίας· η επώδυνη αλήθεια που έρχεται στο φως, αφορά τη δική τους ύπαρξη. Ακόμη περισσότερο, οι ήρωες ανακαλύπτουν στο τέλος της πορείας τους πως η προσωπική τους αλήθεια έφερε στο φως μια αλήθεια του ανθρώπινου όντος ως τέτοιου: τη συμμετοχή του στο άπειρο και το αδύνατο, την ικανότητα να αντιλαμβάνεται τον εαυτό του ως κάτι άλλο από ένα θνητό ζώο, θύμα του τυχαίου ή της μοίρας· οι ήρωες μεταμορφώνονται στον άνθρωπο που επινοεί τον εαυτό του ως αθάνατο. Ο Wilfrid συνομιλεί με το σώμα του νεκρού πατέρα του, που συνοδεύει στη χώρα καταγωγής του για να το θάψει –μια άλλη εις Άδου κατάβαση– και δημιουργεί μια κοινότητα αποστόλων, αποτελούμενη από νέους, ορφανά του πολέμου, που προσπαθούν να διασώσουν σε ατέλειωτους ονομαστικούς καταλόγους τα ονόματα των νεκρών του τόπου. Η Jean και ο Simon θα κληθούν να δώσουν νέο νόημα στην αγάπη και στο «μαζί» που επαναλαμβάνει στη διαθήκη της η μητέρα, όταν συνειδητοποιήσουν ότι ο πατέρας και ο αδελφός που αναζητούν είναι το ίδιο πρόσωπο. Και η κυνική έφηβη Lour θα ανακαλύψει πως οι αρχές του ορθολογισμού και της αιτιοκρατίας ίσως κάποτε παραβιάζονται, όταν αποδεικνύεται πως το οστό στο κρανίο της μητέρας δεν ήταν παρά το ίχνο μιας θυσίας που γέννησε η δυνατή φίλια δύο γυναικών.

Από τα έργα του Μάτεσι που εξετάζουμε, το *Προς Ελευσίνα* παρουσιάζει τις περισσότερες

ομοιότητες με εκείνα του Mouawad, και ιδιαίτερα με το έργο *Ακτή*. Εμπνευσμένο από το μυθιστόρημα *Καθώς ψυχορραγώ* του W. Faulkner, το *Προς Ελευσίνα* αφηγείται την πορεία μιας οικογένειας, του Πατέρα, των δύο Γιων και της Κόρης, προς την παραθαλάσσια πόλη απ' όπου κατάγεται η Μητέρα για να τη θάψουν, σύμφωνα με την επιθυμία της. Εκκρεμή μεταξύ ενός κοσμικού κι ενός μυθικού χωροχρονικού σύμπαντος, τα πρόσωπα του έργου θα διέλθουν τις δοκιμασίες της φωτιάς και του νερού (η πυρκαγιά στο εκκλησάκι και η διάσχιση του ποταμού) και θα οδηγηθούν είτε στην τρέλα και τον φόνο (οι δύο Γιοι), είτε στη θέωση (η Μητέρα και η Κόρη, ως άλλες Δήμητρα και Περσεφόνη): ο Πατέρας θα εγκλωβιστεί στο γήινο στοιχείο. Και εδώ, με αφετηρία το συμβάν του θανάτου, στο οποίο εμφατικά ο Μάτεσις αποδίδει υπερκόσμια χροιά, οι ήρωες αποφασίζουν να πράξουν κάτι που φαίνεται να στερείται λογικής: έστω κι αν ήταν επιθυμία της νεκρής, η απόφαση για ένα τόσο μακρινό και δύσκολο ταξίδι με το κάρφο φορτωμένο ένα πτώμα που σαπίζει σιγά-σιγά κάτω από τον ήλιο και η δυσσομία του απλώνεται σε μεγάλη έκταση, μοιάζει παράλογη και ακατανόητη για τους χωρικούς και τους περαστικούς. Όμως, η επιμονή τους να παραμείνουν εντός του ίχνους που άφησε η συγκλονιστική στιγμή του θανάτου της Μητέρας, η εγγραφή τους, κατά μία έννοια, στον θάνατο, τους επιτρέπει να φέρουν στο φως τη γειννίαση του ανθρώπου με το άπειρο: το άπειρο του χρόνου – ο Μικρός γιος ανακαλύπτει πως «ανάμεσα στην Παρασκευή και στο Σάββατο παραμονεύει μια ημέρα μικρή, δίχως όνομα. Εκείνη την ημέρα, όποιος βαρεθεί το ρόλο, παραφυλάει και βγαίνει από την παράσταση» (Μάτεσις, 1995, σ. 38)· αλλά, και το άπειρο της ύπαρξης, όπως φανερώνει το γίνεσθαι-ζώο στο οποίο μεταβαίνει ο Μεγάλος γιος, αλλά και το γίνεσθαι-θεϊκό του ανθρώπου, που βιώνουν η Μητέρα και η Κόρη.

Ομοίως, στη *Βουή*, οι δραματικοί ήρωες Κλυταιμνήστρα, Ηλέκτρα και Αίγισθος, ζωντανά αγάλματα που ζουν στο ανάκτορο των Μυκηνών, το οποίο έχει μετατραπεί σε Μουσείο, θα περάσουν, μέσω της τελετής-μνημόσυνου που τελούν εις ανάμνησιν των Θυέστειων δειπνών, στην αναβίωση του τραγικού μύθου και, τελικά, στην αναγέννησή τους. Ο μύθος των Ατρείδων ξαναζεί και η Ηλέκτρα θα γίνει η Κόρη που, όπως και στο *Προς Ελευσίνα*, μεταμορφώνεται στη νέα Δήμητρα-Μητέρα.

Συνοψίζοντας, αν οι παραπάνω δραματικοί ήρωες μπορούν να θεωρηθούν ως υποκείμενα αλήθειας είναι γιατί αποφάσισαν να επινοήσουν «έναν νέο τρόπο ύπαρξης και δράσης» (Badiou, 1998, σ. 51) μέσα σε μια συγκεκριμένη κατάσταση. Μένοντας πιστοί σ' αυτήν τη «μη υπολογίσιμη συνάντηση μιας αγνοημένης δυνατότητας» (Badiou, 2015, σ. 60), επέτρεψαν να αναδυθεί η έννοια του ανθρώπου ως αθάνατης μοναδικότητας, κοινής για όλους και προσβάσιμης απ' τον καθέναν μας.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Badiou, A. (1998). *Η ηθική. Δοκίμιο για τη συνείδηση του κακού* (Β. Σκολίδης, Κ. Μπόμπας, Μετ.), Αθήνα: Scripta.
- (2005). *Περιστάσεις 1 και 2* (Σ. Μιχαήλ, Μετ.). Αθήνα: Άγρα.
- (2011). *Δεύτερο μανιφέστο για τη φιλοσοφία* (Δ. Βεγέτης, Μετ.). Αθήνα: Πατάκης.
- (2015). *Μεταφυσική της πραγματικής ευτυχίας* (Φ. Σιατίτσας, Μετ.). Αθήνα: Πατάκης.
- Deleuze, G. (2002). *Ο Νίτσε και η φιλοσοφία* (Γ. Σπανός, Μετ.). Αθήνα: Πλέθρον.

---

Jankélévitch, V. (1977). *La mort*. Paris: Flammarion.

Mouawad, W. (2009). *Littoral Le sang des promesses/1* (2<sup>η</sup> έκδ.). Arles/Montréal: Actes Sud/Leméac.

Μάτεσις, Π. (1995). *Προς Ελευσίνα*, Αθήνα: Εστία.

### **Διαδικτυακές πηγές**

Badiou, A., Βέλτσος, Γ., Βεργέτης, Δ., Μιχαήλ, Σ. (2008). *Τι σημαίνει να ζει κανείς. Κρίση του καπιταλισμού*. [Βιντεοσκοπημένη συζήτηση] Ανακτήθηκε από <https://www.youtube.com/watch?v=ifl-9I491QI>.

Ελίνα Νταρακλίτσα

ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΨΥΧΙΚΗΣ ΦΥΛΑΚΙΣΗΣ. ΑΠΟ ΤΙΣ *ΟΔΥΣΣΕΙΕΣ* ΤΗΣ ARIANNE  
MNOUSCHINE, ΣΤΟ 629 – *ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΣΕ ΚΛΟΥΒΙ* ΤΟΥ MARIO GELARDI

Το *Théâtre du Soleil*, που ιδρύθηκε την 29<sup>η</sup> Μαΐου του 1964 από μια ομάδα πανεπιστημιακών φοιτητών –τόσο ηθοποιών όσο και τεχνικών– είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με το όνομα της διευθύντριας και σκηνοθέτιδάς του Ariane Mnouchkine. Ο θίασος, επισκέφτηκε για πρώτη φορά την Ελλάδα το 2006, παρουσιάζοντας μία από τις πιο ενδιαφέρουσες δουλειές των τελευταίων ετών της δραστηριότητάς του. Ο λόγος για το *Τελευταίο καραβανσαράι*,<sup>1</sup> (*Le Dernier Caravansérail*) σε σκηνοθεσία της Ariane Mnouchkine, που ανέβηκε για πρώτη φορά στο Φεστιβάλ της Αβινιόν τον Απρίλιο του 2003 και ταξίδεψε επί τέσσερα έτη ανά τον κόσμο, κοινοποιώντας τις πιο λεπτές και συγκινητικές πτυχές του ακανθώδους ζητήματος της προσφυγιάς (Schryburt, 2004). Η παράσταση φέρει τον υπότιτλο *Οδύσσειες (Odyssees)* και διακρίνεται σε δύο μέρη, το *Ο αδυσώπητος ποταμός (Le fleuve cruel)* και το *Καταγωγές και πεπρωμένα (Origines et destins)*, (Κεχαγιά & Δημοπούλου, 2017).

Το *Θέατρο του Ήλιου*, τα πρώτα χρόνια της ζωής του περιπλανιόταν δίχως να διαθέτει μόνιμη στέγη, την οποία απέκτησε τελικά το 1970 στον πολυσύνθετο χώρο της *Cartoucherie de Vincennes*, ενός πρώην εργοστασίου κατασκευής όπλων (Νεοφύτου-Γεωργίου, 2012). Την ιδεολογία του λαϊκού θεάτρου –του ενασχολούμενου με την ανάκτηση και την εδραίωση της ζωτικής σχέσης με το κοινό, με την ανάγκη της συλλογικότητας και της γενναιόδωρης προσφοράς και ανταλλαγής, με τον γιορτινό εναγκαλισμό όλων των φυλών και την επίλυση των κοινωνικών, πολιτικών, πολιτισμικών και θρησκευτικών διαφορών (Singleton, 2010· Kiernander, 1993)– υπερασπίζεται από τα εναρκτήρια βήματά του μέχρι και σήμερα, υπηρετώντας τις ιδιαιτερότητες του εκάστοτε θεάματος. Έτσι και στο *Τελευταίο καραβανσαράι*, το κείμενο γράφτηκε σε στενή συνεργασία με την Héléne Cixous (Cixous, 2016) και το θέμα είναι επίκαιρο, βασισμένο σε μαρτυρίες ανθρώπων από το Ιράν, το Ιράκ και το Αφγανιστάν, που άφησαν τις πατρίδες τους για να αναζητήσουν ένα νέο αύριο σε μια ξένη χώρα, για να δώσουν τροφή στις ελπίδες τους και να αμβλύνουν τα δεινά τους. Το ερώτημα που τίθεται με την παράσταση είναι αν οι μετανάστες πραγματικά λύνουν το πρόβλημά τους και υπερπηδούν τους σκοπέλους ή γεννούν νέους, ερχόμενοι σε σχέση αντιπαλότητας, και όχι αδελφικότητας, με τους γηγενείς κατοίκους. Οι προβληματισμοί που απορρέουν, προβάλλουν το αληθινά πολιτικό πρόσωπο τόσο των φιλόξενων ή και μη φιλόξενων χωρών όσο και εκείνο του *Θεάτρου του Ήλιου*.

Ο λόγος των σαράντα συμμετεχόντων ηθοποιών, προερχόμενων από διαφορετικές εθνικότητες, δεν θα μπορούσε να μην είναι βαθιά ρεαλιστικός, γι' αυτό και αρθρώνεται σε πολλές γλώσσες, αποδίδοντας σε προκλητικούς τόνους και με συνοπτική μορφή τα αποσπάσματα της ζωής πολλών, χτυπημένων από τη μοίρα, προσφύγων. Κάποιοι από αυτούς

1 Περσική λέξη που υποδηλώνει τον μεγάλο και άνετο χώρο όπου ξεκουράζονται τα καραβάνια.

τους απόδημους ανθρώπους, γοητευμένοι από την εργασία του *Théâtre du Soleil*, βρήκαν τη δύναμη να γίνουν μέλη του θιάσου, και εντέλει, σημαντικοί παράγοντες για το συνολικό, καλλιτεχνικό αποτέλεσμα των παραστάσεών του. Το στοιχείο της καλλιτεχνικής συμβίωσης και της ομαδικότητας των ηθοποιών που εκφράζεται στη σκηνή, εκπορεύεται από έναν ανάλογο τρόπο ζωής, κατευθυνόμενο από τον αυθορμητισμό, τον αλτρουισμό, την ισότητα και την πειθαρχία (*Théâtre du Soleil*, 1999). Ο αυτοσχεδιασμός, που είναι θεμελιακός για την εργασία των ηθοποιών, ξεκινά από τον γραπτό λόγο, περνάει στην υποκριτική ερμηνεία και φθάνει στη μουσική σύνθεση και τη σκηνογραφία. Οι επιρροές από την παράδοση της *Commedia dell'arte*, τη διδασκαλία του Jacques Copeau και το θέατρο της Ανατολής είναι διάχυτες ακόμα και στην παραμικρή έκφραση. Στη διάρκεια των δοκιμών, οι οποίες διαρκούν από έξι έως δώδεκα μήνες, ο κάθε ηθοποιός επεξεργάζεται αυτόνομα τον ρόλο του και τον εξελίσσει με την πάροδο του χρόνου, ενσωματώνοντας και προσαρμόζοντάς τον στους ρόλους των συνοδοιπόρων του (Richardson, 2010· Miller, 2007, 47-55).

Το *Τελευταίο καρθανσαράι*, που διαρκεί έξι ώρες, είναι ένα ενιαίο θέαμα, το οποίο χωρίζεται σε δύο τμήματα χάριν σεβασμού των βιολογικών ρυθμών των θεατών. Στο πρώτο μέρος γίνεται η παρουσίαση-διήγηση της ιστορίας του ξεριζωμού πολλών ανθρώπων και της ζωής τους στις ξένες πατρίδες, ενώ στο δεύτερο μέρος πραγματοποιείται ένα flashback, δηλαδή η περιγραφή των καίριων γεγονότων που προκάλεσαν τον εκπατρισμό και οδήγησαν στο πέρασμα των συνόρων (Wehle, 2005). Και στα δύο μέρη, παρακολουθούμε τις σκληρές συνθήκες της ζωής των σύγχρονων προσφύγων, την εναγώνια προσπάθειά τους για επιβίωση, τη βία, τον βωβό θάνατο.

Οι ρυθμοί της παράστασης είναι ταχείς και συνδέονται με αρμονική αλληλουχία, καθώς η μια σκηνή δίνει τη σκυτάλη στην επόμενη, δίχως κανένα σημείο παύσης ή αμήχανης σιγής, με τη συνδρομή πολλών ηθοποιών που πραγματοποιούν την αλλαγή των σκηνικών, η οποία διαδραματίζεται ενώπιον των θεατών. Οι ήρωες δεν πατούν στο έδαφος της σκηνής, παρά κινούνται επάνω σε ξύλινες κατασκευές, υποβοηθούμενοι από ουδέτερους-βωβούς πρωταγωνιστές που παρακολουθούν με προσήλωση τα λεγόμενά τους και τα όσα λαμβάνουν χώρα (Νταρακλίτσα, 2006).

Το πρώτο και το δεύτερο μέρος περιλαμβάνουν φαντασμαγορικές εναρκτήριες σκηνές. «Το πέρασμα στην Κεντρική Ασία» και «Στον δρόμο για την Αυστραλία» είναι οι εικονικές διηγήσεις που καθηλώνουν τον θεατή, με τον πελώριο οργισμένο ποταμό και την άγρια θάλασσα, αντιστοίχως. Η ένταση, η απόγνωση απέναντι στο παιχνίδι του θανάτου και η ελπίδα για μια νέα ζωή είναι κάποια από τα συναισθήματα που εκφράζουν οι ήρωες τις συγκεκριμένες στιγμές. Το κείμενο είναι φτιαγμένο με φράσεις που είτε έχουν συνοχή είτε είναι αυτόνομες (Melrose, 2006· Mouchkine, 1995), ως εκ τούτου, η γλώσσα με την οποία οι ηθοποιοί επικοινωνούν, δεν δείχνει να έχει μεγάλη σημασία όσο ο τρόπος εκφοράς της κάθε λέξης της. Τα γλωσσικά σύμβολα και οι ήχοι τους, με τη συνδρομή των κινησιολογικών κωδίκων, καταλαμβάνουν απ' άκρη σε άκρη τα σκηνικά όρια.

Η ίδια κοινωνικής και πολιτικής υφής οπτική με τις ανθρώπινες προεκτάσεις της, προσεγγίζεται το 2019, από τον Ιταλό θεατρικό συγγραφέα και σκηνοθέτη Mario Gelardi ο οποίος εμπνέεται και διοργανώνει, στο πλαίσιο του Διεθνούς Φεστιβάλ Θεάτρου της Νάπολης (*Napoli Teatro Festival*), το *629 – Άνθρωποι σε κλουβί (629 – Uomini in gabbia)*. Στο συγκεκριμένο θεατρικό project, που παρουσιάστηκε στο *Cortile d'Onore di Palazzo Reale*, την

19<sup>η</sup> και 21<sup>η</sup> Ιουνίου, δηλαδή μία μέρα πριν και μία μέρα μετά την 20<sup>η</sup> Ιουνίου, την Παγκόσμια Μέρα Προσφύγων, και περιόδευσε ανά την Ιταλία και το 2020, εντάχθηκαν μεταξύ άλλων, και έργα των Ελλήνων συγγραφέων Γιάννη Παπάζογλου, Πέννυς Φυλακτάκη, Γιώργου Μανιώτη, Μαρίας Γιαγιάννου και Τσιμάρια Τζανάτου.<sup>2</sup>

Ο Gelardi αντλεί τη θεματική για το θεατρικό-ερευνητικό του σχέδιο από ένα σημαντικό γεγονός κοινωνικών και πολιτικών διαστάσεων, εκείνο της 10<sup>ης</sup> Ιουνίου 2018, όταν η ιταλική κυβέρνηση δεν επέτρεψε στο πλοίο *Aquarius* των Γιατρών Χωρίς Σύνορα (Médecins Sans Frontières) να προσεγγίσει σε κάποιο από τα λιμάνια της χώρας. Στο πλοίο επέβαιναν 629 μετανάστες –εξ’ ου και ο τίτλος του project– συμπεριλαμβανομένων 123 ασυνόδευτων ανηλίκων, 11 παιδιών και 7 εγκύων γυναικών. Το πλοίο *Aquarius*, αφού απορρίφθηκε από την Ιταλία, και στη συνέχεια από τη Μάλτα, το πρωί της 11<sup>ης</sup> Ιουνίου, αναγκάστηκε να παραμείνει για αρκετές ώρες στα χωρικά ύδατα μεταξύ των δύο χωρών. Σε αντιδιαστολή με τις παραπάνω αντιδράσεις, η ισπανική κυβέρνηση προσφέρθηκε την επόμενη μέρα να το καλωσορίσει, μαζί και τους μετανάστες, στο λιμάνι της Βαλένθια.

Ο δημιουργός αποφασίζει να κάνει λόγο, σε τόνους ακραίου ρεαλισμού, για τα συμβάντα του βίαιου ρατσισμού (Kondo, 2000) που διαδραματίζονται στον τόπο του, και του αισθήματος του μίσους που κατατρώγει τις ψυχές πολλών συμπατριωτών του έναντι των μεταναστών. Βεβαίως, τα εν λόγω γεγονότα περιγράφουν παράλληλα ανάλογες καταστάσεις που διαδραματίζονται σε χώρες ανά την Ευρώπη (Sharifi, 2017) –και όχι μόνον– (Meerzon, 2015· de Guevara, 2020) μην εξαιρώντας την Ελλάδα, και ο σκοπός των υπό εξέτασιν έργων δεν είναι απλώς να παρουσιάσουν δραματοποιημένα τα τραγικά αυτά συμβάντα και τους εμπλεκόμενους ήρωές τους, αλλά και να διδάξουν ιστορία, να αναπαραστήσουν σκηνικά τη δράση ανθρώπων διαφορετικής κουλτούρας, φυλής και γλώσσας.

Η πρόταση του Gelardi αντλεί έμπνευση από την παράσταση *The Brig*, του *Living Theatre* που ανέβηκε το 1963 και όπου οι ηθοποιοί ήταν κλειδωμένοι μέσα σε ένα κλουβί (Conquergood, 2002). Το κλουβί αποτελούσε τον συμβολισμό της πιο βάνουσης μορφής βίας και η συγκεκριμένη performance, δίχως αμφιβολία, ήταν μια πολιτική πράξη. Αξίζει να σημειωθεί ότι λίγο πριν από την έναρξη της παράστασης, είχε γίνει εισβολή από την αστυνομία στον θεατρικό χώρο, με την πρόθεση να μην πραγματοποιηθεί το καλλιτεχνικό αυτό γεγονός. Παρά ταύτα, οι θεατές κατόρθωσαν να μπουκ στην πλατεία του θεάτρου βιώνοντας, εν τέλει, μια δυνατή θεατρική εμπειρία.

Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίον ο Gelardi τοποθετεί στο κέντρο της σκηνής ένα πελώριο κλουβί (Penner, 2009), μέσα κι έξω από το οποίο κινούνται οι ήρωες των έργων και των πέντε Ελλήνων δραματουργών<sup>3</sup> που καταπιάνονται με τη θεματική της προσφυγικής κρίσης. Πρόκειται για τους μονολόγους *ID: Αχινός (Riccio del mare)* του Τσιμάρια Τζανάτου, *Το πλοίο μας (La mia nave)* της Πέννυς Φυλακτάκη, *Προς Βορ(ρ)ά (Prede verso Nord)* του Γιάννη Παπάζογλου, και τα ταχυδράματα *Όχι μουσική (Nessuna musica)* της Μαρίας Γιαγιάννου, και *Το δώρο (Il regalo)* του Γιώργου Μανιώτη. Ένα πολύ ενδιαφέρον σκηνοθετικό στοιχείο που εισάγεται στις παραστάσεις των παραπάνω κειμένων είναι ότι δίνεται η δυνατότητα και στους θεατές να βρεθούν στο

2 Την απόδοση των ελληνικών έργων στην ιταλική γλώσσα έκανε η κα Τζίνα Καρβουνάκη, η οποία συμμετείχε και στη διαμεσολάβηση, ύστερα από πρόταση του Mario Gelardi, προκειμένου να γραφτούν τα κείμενα από τους Έλληνες συγγραφείς.

3 Όπως επίσης, των έργων και των Ιταλών και Ισπανών συμμετεχόντων δραματουργών.

εσωτερικό του κλουβιού και όχι μόνο γύρω από αυτό. Ο στόχος είναι να διεγερθεί και σε εκείνους ένα συναίσθημα ψυχικής συμμετοχής στις αναπαριστάμενες ανθρώπινες συνθήκες, εκμηδενίζοντας τόσο νοητά όσο και πρακτικά την απόσταση μεταξύ σκηνής και πλατείας (Longman, 1981). Κατ' αυτόν τον τρόπο, τα θεατρικά κλουβιά καταφέρνουν να θρυμματίσουν τα πνευματικά κλουβιά των μετεχόντων στη δράση, αλλά και των παρισταμένων σε αυτήν, με την ελπίδα ότι το μήνυμα της διάρρηξης των όποιων καταπιεστικών δεσμών θα μεταφερθεί πολύ μακριά, πέρα από τα χωρικά σύνορα και τα ηθικά, πολιτισμικά ή πολιτικά πλαίσια της κάθε χώρας.

Με τον μονόλογο *Το πλοίο μας* της Πένυς Φυλακτάκη αποπειράται η σύνθεση «ενός πλασματικού σύμπαντος μεν, με όρους αλήθειας δε» (προσωπική συνέντευξη, 11 Σεπτεμβρίου 2021), του ιδιοκτήτη του πλοίου *Aquarius*. Η πρόθεση της συγγραφέως ήταν αφενός να υπενθυμίσει στο κοινό ιστορικές στιγμές που δεν θα έπρεπε να χαθούν από τις μνήμες, αφετέρου να επιχειρήσει την πρόβλεψη κάποιων επερχόμενων γεγονότων. Ο ήρωάς της είναι ένας άνθρωπος που δεν έχει άμεση συμμετοχή στο δράμα· που παρακολουθεί εκ του μακρόθεν, καθήμενος στη Δυτική του ευημερία· που δεν βρίσκεται στο κατάστρωμα να πλαισιώνει με την αγωνία του τις τραγικές φιγούρες των αλλοεθνών προσφύγων (Kymlicka, 2005). Το υπαρξιστικό ερώτημα που τίθεται είναι αν βρίσκεται κι εκείνος, νοητά, στο κατάστρωμα βιώνοντας ένα είδος καταστροφικής νηνεμίας την οποία, ενδεχομένως, βιώνουν και όλοι όσοι μένουν απλοί παρατηρητές στα περιγραφόμενα γεγονότα, αλλά και σε άλλα παρεμφερή. Η δραματουργός, για τη σύνθεση των δραματικών της σκηνών, που χρωματίζονται με τα μελανά λόγια του ενός και μοναδικού ήρωά της, άντλησε εικόνες από ανάλογα συμβάντα, με αυτό του πλοίου *Aquarius*, που διαδραματίζονται στην Ελλάδα.

Το *ID: Αχινός* του Τσιμάρια Τζανάτου αποτέλεσε, σκηνοθετικά και δραματουργικά, τον κύριο άξονα της ελληνικής συμμετοχής στο φεστιβάλ. Πρόκειται για έναν ακόμα μονόλογο που εκφέρεται μέσω των τραγικών λόγων ενός εκ των πρωταγωνιστών των συμβάντων τα οποία έλαβαν χώρα στο πλοίο *Aquarius*, ενός φανταστικού βιοπαλαιστή, ενός θύματος των σκληρών συνθηκών όπου διαβιόη η χώρα του και ο ίδιος. Οι λέξεις του, όπως και η φιγούρα του, διαπνέονται από το αντισυμβατικά ρεαλιστικό ύφος του συγγραφέα που δεν διστάζει να δείρει συμβολικά και να τιμωρήσει φραστικά τόσο το δημιουργημά του όσο και τους θεατές. Οι δοκιμασίες της βίας που έχει υποστεί ο πρωταγωνιστής παίρνουν ζωή επί χάρτου και επί σκηνής. Οι κινήσεις και οι ήχοι της ωμότητας που εκβάλουν από το σώμα του καθηλώνουν διεγερτικά την προσοχή όλων (Μποέμη, 2012). Η δραματουργική γλώσσα διακατέχεται από έναν αθεράπευτα συγκινησιακό κυνισμό που συνεπαίρνει τον θεατή/αναγνώστη, ανασύροντας, πιθανώς, τις πιο τραυματικές εμπειρίες που ο ίδιος μπορεί να έχει βιώσει ή παρακολουθήσει, κάνοντάς τον κοινωνό στα δραματικά συμβάντα. Είναι χαρακτηριστικά τα λόγια του νεαρού ήρωα δίχως όνομα:

*Μια φορά κι ένα καιρό, γεννήθηκε ένα παιδί με τόσο μαύρα σκληρά μαλλιά,  
που η μαία νόμιζε πως ήταν αχινός, και αρνήθηκε να το αφαλοκόψει.*

*Είπε ο γιατρός να του τα κόψουν, αλλά δεν μπορούσαν. Μάτωναν τα χέρια τους.*

*Και έτσι η μαία πεισμομένη δεν τον αφαλόκοψε. Και το άφησαν έτσι με τον ομφάλιο  
λώρο να κρέμεται σαν αλλόκοτη κλωστή και τα μαλλιά σαν σίδερα. Και η μητέρα  
τρομαγμένη από τις φωνές είπε:*

*Δεν πειράζει, αφήστε τον λώρο να μπορώ να τον δένω όταν φεύγω για δουλειά, μη βγαίνει στο δρόμο και τον σκοτώσουν. Γεννήθηκε σε τόπο θανάτου.*

*Και τα μαλλιά αφήστε τα, αυτά θα είναι η δύναμή του. Θα ζήσει σαν τους αχινούς, που προσέχουμε μην τους πατήσουμε. (Τζανάτος, 2019)*

Στο ταχυδράμα *Το δώρο* του Γιώργου Μανιώτη, η δράση, σε ένα αρχικό στάδιο, εκτυλίσσεται γύρω από το κλουβί, το οποίο ζωγραφίζεται με γλαφυρότητα και στις σκηνικές οδηγίες του κειμένου. Αυτή τη φορά, οι πρωταγωνιστές των σπονδυλωτών εικόνων είναι τρεις, όπως και οι αφηγήσεις. Ο λόγος των ηρώων παραμένει σκληρός και ρεαλιστικός, όπως παρατηρήθηκε και στα δύο προηγούμενα έργα που εξετάστηκαν. Η μάνα, η πρώτη πρόσφυγας του έργου, κρατώντας το νεκρό παιδί της στην αγκαλιά, διηγείται τις στιγμές του τρόμου και του πένθους που βιώνει, τις συνθήκες κάτω από τις οποίες σκοτώθηκε το σπλάχνο της. Σε μια εμπόλεμη ζώνη της πατρίδας της, έπεσε βόμβα διαλύοντας τα πάντα, μαζί και τις συνειδήσεις και τις μνήμες των κατοίκων της λόγω του μεγάλου μεγέθους του πόνου και της δυστυχίας. Η ηρωίδα ξέθαψε το μωρό της από τα συντρίμια, τα οποία έσκαβε με τα ίδια της τα χέρια ενόσω άκουγε το κλάμα του. Όταν όμως κατάφερε να το βγάλει στο φως, εκείνο είχε χάσει την πνοή του.

Ο δεύτερος πρόσφυγας, βρισκόμενος αυτή τη φορά στο εσωτερικό του κλουβιού, είναι σαν να υπνοβατεί, να παραμιλάει περιγράφοντας τα παθήματά του, αποκαλώντας τη θάλασσα «μαύρο, θανατικό νερό». Ο πρωταγωνιστής της τρίτης εικόνας είναι ο θεατής. Ο Μανιώτης αποφασίζει να εντάξει στο κείμενό του έναν ήρωα που παρακολουθεί από το λιμάνι τα όσα λαμβάνουν χώρα επάνω στο πλοίο *Aquarius*. Κάνει λόγο για εκατοντάδες πρόσωπα που στριμώχνονται το ένα δίπλα στο άλλο, στριμώχνοντας με αυτόν τον τρόπο και τις παράλληλες ζωές τους, αναμειγνύοντάς τις. Οι επιβαίνοντες ατενίζουν το κενό του μέλλοντός τους με καρτερικότητα και με την ελπίδα της απώλειας της μνήμης. Η απόλυτη λησμονιά των τραγικών στιγμών φαντάζει ως η μόνη διέξοδος προς την προσωπική σωτηρία.

Το *Προς Βορ(ρ)ά* του Γιάννη Παπάζογλου έχει και αυτό τη δομή του μονολόγου, ο οποίος εκφέρεται από μια γυναίκα. Η ηρωίδα είναι μια ακόμα τραγική φυσιογνωμία προσφυγοπούλας, ερχόμενης στα ευρωπαϊκά ύδατα από την Αφρική. Η ίδια ελπίζει πως ταξιδεύει προς τη γη της επαγγελίας. Όμως, το συναίσθημα του τρόμου της έχει αλώσει τη μνήμη. Η γυναίκα συνειδητοποιεί ότι το όνειρό της αργοπεθαίνει καταμεσής της θάλασσας, βλέποντας τα λιμάνια της Δύσης κλειστά τόσο για την ίδια όσο και για τους συνοδοιπόρους της. Η πένα του Παπάζογλου διακρίνεται για το λυρικό ύφος, ιμπρεσιονιστικής διάθεσης, ενώ η ηρωίδα του εκφράζει μια μοιρολατρική διάθεση για τη ζωή, καθώς είναι κι αυτή μια ύπαρξη, όπως και όλες οι παραπάνω, που ζει στο προσωπικό της αδιέξοδο, ούσα εξορισμένη από την κοινωνία και τη χώρα της (Ιωαννίδης, 2020).

Αξίζει να σημειωθεί ότι το στοιχείο της απώλειας της μνήμης ή της ποθητής μελλοντικής απουσίας της, διακατέχει τους πρωταγωνιστές όλων των έργων που εξετάζονται. Το ίδιο συμβαίνει και με το αίσθημα του πανικού, του θρήνου και παράλληλα της χαράς κατά τις στιγμές της θέασης του ορίζοντα μιας νέας ζωής, αλλά και του ενδεχόμενου θανάτου. Οι στιγμές της χαρμολύπης και της αμφιθυμίας που βιώνουν οι ήρωες των έργων, φέρνουν στον νου τη φιλοσοφική θεωρία περί χιούμορ του Luigi Pirandello. Ο ίδιος ο Pirandello εξομολογούνταν ότι «Το κλάμα πάντοτε μου δένεται σαν κόμπος στον λαιμό και το γέλιο μου προκαλεί τον θάνατο, αφήνοντάς μου έναν ψυχρό μορφασμό στα χείλη. Και θα ήθελα να κλάψω, να κλάψω



για πολύ ώρα ή να γελάσω για πολύ ώρα για να απελευθερωθεί η μεγάλη μου μελαγχολία...» (Νταρακλίτσα, 2016, σσ. 32-33).

Από τα παραπάνω γίνεται σαφές πως το συγκεκριμένο άρθρο –εντοπίζοντας το ενδιαφέρον του στις δύο παραστάσεις, αλλά και στα δραματουργικά κείμενα που αξιοποιήθηκαν στο πλαίσιο τους και λειτουργούν συμβολικά ως συνδεδειγμένοι κρίκοι του θεατρικού και κοινωνικού φάσματος των αρχών και των όψιμων ετών της πρώτης εικοσαετίας του 21<sup>ου</sup> αιώνα– φωτίζει ταυτοχρόνως τη σχέση μεταξύ του ζητήματος της μετανάστευσης, που είναι πάντα επίκαιρο και ολοένα και πιο φλέγον, και του ρόλου του θεάτρου ως μέσο καλλιτεχνικής έκφρασης και κοινωνικής παρέμβασης (Dobson, 2019).

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Cixous, H. (2016). *Politics, Ethics and Performance: Hélène Cixous and the Théâtre du Soleil*, (L. Stevens Επιμ.). Melbourne: RE Press.
- Conquergood, D. (2002). Lethal Theatre: Performance, Punishment, and the Death Penalty. *Theatre Journal*, 2002, 54(3), 339-367. Ανακτήθηκε από <https://www.jstor.org/stable/25069091>
- de Guevara, L. (2020). Evolving with the Times: Applied Theatre and Performances of Immigration and Settlement. *Canadian Theatre Review* 181, 46-50. Ανακτήθηκε από <https://www.muse.jhu.edu/article/747352>.
- Dobson, J. (2019). Emine Fişek. Aesthetic Citizenship: Immigration and Theater in Twenty-First-Century Paris. *French Studies*, 73(1), 161-162. Ανακτήθηκε από <https://muse.jhu.edu/article/716729>
- Kiernander, A. (1993). *Ariane Mnouchkine and the Théâtre du Soleil*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Kondo, D. (2000). (Re)Visions of Race: Contemporary Race Theory and the Cultural Politics of Racial Crossover in Documentary Theatre. *Theatre Journal*, 52(1), Latino Performance, 81-107. Ανακτήθηκε από <https://www.jstor.org/stable/25068742>
- Kymlicka, W. (2005). *Η πολιτική φιλοσοφία της εποχής μας* (Γ. Μολύβας, Μετ.). Αθήνα: Πόλις.
- Longman, S.V. (1981). The Spatial Dimension of Theatre. *Theatre Journal*, 33(1), 46-59. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.2307/3207487>
- Meerzon, Y. (2015). Théâtre et immigration: de la Loi sur le multiculturalisme jusqu'aux lieux de l'imaginaire national. *Theatre and Immigration*, 36(2), 181-187. Ανακτήθηκε από <https://journals.lib.unb.ca/index.php/tric/article/view/24302/28111>
- Melrose, S. (2006). Constitutive Ambiguities: Writing Professional or Expert Performance Practices and the Théâtre du Soleil, Paris. Στο J. Kelleher and N. Ridout (Επιμ.), *Contemporary Theatres in Europe: A Critical Companion*, (σσ. 120-135). London and New York: Routledge.
- Miller, J.G. (2007). *Ariane Mnouchkine*. London: Routledge.
- Mnouchkine, A. (1995). From meetings with the Théâtre du Soleil (1974). Στο R. Drain (Επιμ.), *Twentieth Century Theatre: A Sourcebook*, (σ. 123-127). London and New York: Routledge.
- Penner, J. (2009). The Living Theatre and its Discontents: Excavating the Somatic Utopia of *Paradise Now*. *Ecumenica*, 2(1), 17-36. Ανακτήθηκε από [https://www.academia.edu/9423872/The\\_](https://www.academia.edu/9423872/The_)

[Living\\_Theatre\\_and\\_Its\\_Discontents\\_Excavating\\_the\\_Somatic\\_Utopia\\_of\\_Paradise\\_Now](#)

- Richardson, H. E. (2010). Ariane Mnouchkine and the Théâtre du Soleil: Theatricalising history; The theatre as metaphor; The actor as signifier. Στο A. Hodge (Επιμ.), *Actor training*, (σ. 250-276). London and New York: Routledge.
- Schryburt S. (2004). Représenter l'exil Le Dernier Caravansérail (Odyssees). *Jeu Revue de théâtre*, 111(2), 161-163. Ανακτήθηκε από <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/2004-n111-jeu1111886/25518ac.pdf>
- Sharifi, A. (2017). Theatre and Migration: Documentation, Influences and Perspectives in European Theatre. Στο M. Brauneck, (Επιμ.), *Independent Theatre in Contemporary Europe: Structures – Aesthetics – Cultural Policy*, (σσ. 321-322). Germany: ITI.
- Singleton, B. (2010). Ariane Mnouchkine: Activism, formalism, cosmopolitanism. Στο M. M. Delgado & D. Rebellato (Επιμ.), *Contemporary European Theatre Directors*, (σ. 29-48), London and New York: Routledge.
- Théâtre du Soleil [An open letter to the people of Israel (1988, Απρίλιος 22)]. (1999). You must know who we are and what we believe. Στο D. Williams (Επιμ.), *Collaborative Theatre: The Théâtre du Soleil Sourcebook*, (σσ. 159-161), London and New York: Routledge.
- Wehle, P. (2005). Théâtre du Soleil. Dramatic Response to the Global Refugee Crisis. *Performing Arts Journal*, 27(6), 80-86. Ανακτήθηκε από <https://www.jstor.org/stable/4140044>
- Ιωαννίδης, Γ. (2020). Πρώτες σκέψεις για το ελληνικό θέατρο του νέου αιώνα. *Χάρτης - Μηνιαίο περιοδικό Λόγου και Τέχνης*, 19. Ανακτήθηκε από <https://www.hartismag.gr/hartis-19/theatro/prwtes-skepseis-gia-to-ellhniko-oeatro-toy-neoy-aiwna#>
- Κεχαγιά, Β., & Δημοπούλου, Ν. (2017). Το θέατρο ντοκουμέντο στη θέση του άλλου. Αναγνώσεις του Τελευταίου Καραβανσαράι-Οδύσσειες από το Θέατρο του Ήλιου. *Εκπαίδευση και Θέατρο*, 18, 86-93. Ανακτήθηκε από [http://theatroedu.gr/Portals/0/main/images/stories/files/Magazine/T18/T18\\_Gr%20Δημοπούλου\\_Κεχαγιά.pdf?ver=2019-11-01-100532-180](http://theatroedu.gr/Portals/0/main/images/stories/files/Magazine/T18/T18_Gr%20Δημοπούλου_Κεχαγιά.pdf?ver=2019-11-01-100532-180)
- Μποέμη, Ν. (2012). Κοινωνική παρέμβαση των μεταναστών μέσω του θεάτρου: το σώμα ως τόπος εμπειρίας και δράσης. Ανακοίνωση στο Β' Θεατρολογικό συνέδριο του Πανελληνίου Επιστημονικού Συλλόγου Θεατρολόγων: «Μετανάστες και πρόσφυγες στη σύγχρονη δραματουργία και τη σκηνική πράξη». Αθήνα, 28-31 Μαρτίου. *Θέατρο & Εκπαίδευση. Δεσμοί αλληλεγγύης*, 273-280. Ανακτήθηκε από <http://users.sch.gr/theatro/Praktika2012%20Gr/D10Mpoemi%20ndn%20Gr.pdf>
- Νεοφύτου-Γεωργίου, Σ. (2012). Ο μόνος τόπος είναι ο δρόμος: Το Τελευταίο Καραβανσαράι από το Θέατρο του Ήλιου της Αριάν Μνουσκίν, *Πρακτικά Β' Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Αθήνα 28-31 Μαρτίου, (σ. 187-191). Αθήνα: Πανελλήνιος Επιστημονικός Σύλλογος Θεατρολόγων.
- Νταρακλίτσα, Ε. (2006). Τελευταίο Καραβανσαράι. Η ελευθερία και η πειθαρχία υπό το φως του Θεάτρου του Ήλιου, *Φουαγιέ*, 9, Σεπτέμβριος, 50-51.
- (2016). *Εισαγωγή στην Αισθητική του χιούμορ*. Στο Ε. Νταρακλίτσα (Επιμ. & Μετ.), *Η Αισθητική του χιούμορ* (σσ. 32-33). Αθήνα: Πολύτροπον.
- Τζανάτος, Τ. (2019). ID Αχινός, *Χάρτης - Μηνιαίο περιοδικό Λόγου και Τέχνης*, 11, Ανακτήθηκε από <https://www.hartismag.gr/hartis-11/theatro/i-d-axinos>

Λίνα Ρόζη

### Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΧΟΡΙΚΟΤΗΤΑΣ ΚΑΙ Η ΑΝΑΔΕΙΞΗ ΤΟΥ ΠΟΛΙΤΙΚΟΥ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΓΡΑΦΗ

Είναι, λοιπόν, η *Χορικότητα* [...] ένδειξη δημοκρατίας, εκδημοκρατισμού ή συμμετοχής; Αντιστοιχεί σε έναν άλλο, «επαναστατικότερο», τρόπο να κάνει κανείς θέατρο – εναργέστερο και αποτελεσματικότερο; [...] Θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε πως [...] η ομαδικότητα της σκηνής θα ενεργοποιήσει και θα ενσωματώσει τον θεατή, επιτρέποντας και προκαλώντας τον ανοιχτό στοχασμό πάνω στην ιστορία [...]. Θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε και το εντελώς αντίθετο. Πως η σκηνική ομαδικότητα είναι μια γοητευτική φενάκη.  
(Αρδίττης, 2018, σσ. 365-366)

Σχολιάζοντας τη δυναμική τάση της συλλογικής δημιουργίας στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο, ο Βίκτωρ Αρδίττης διατυπώνει το ερώτημα κατά πόσο η χορικότητα, δηλαδή η ανάδειξη της συλλογικότητας ως βασικής αρχής που διέπει τη δομή, την καλλιτεχνική δημιουργία, τη θεματική και τους τρόπους απεύθυνσης προς τους θεατές, συνιστά ένδειξη της πολιτικής του διάστασης.

Από μια διαφορετική οπτική γωνία, η Δήμητρα Κονδυλάκη, διερευνώντας τις δυνατότητες του πολιτικού θεάτρου την εποχή της κρίσης, συζητά τα σύγχρονα θεατρικά κείμενα που υιοθετούν διαφορετικές φόρμες προσέγγισης του πραγματικού μέσω της μεταφοράς, της παρωδίας ή της ειρωνείας, εκφράζοντας την επιφύλαξή της για το κατά πόσο τα κείμενα αυτά ανταποκρίνονται στην κοινωνική και πολιτική επισφάλεια που δημιούργησε η οικονομική κρίση.

Κατά πόσον η αποτύπωση του ρήγματος, της αμηχανίας, του τρόμου επαρκούν για να υποκαταστήσουν μια οργανωμένη κριτική των κοινωνικών σχέσεων που αξιοποιεί όχι μόνο τα σκηνικά αλλά και τα ποιητικά εργαλεία του θεάτρου: τον διάλογο, την πλοκή, τη σύγκρουση; [...] Το θέατρο του συγγραφέα θα [...] καταφέρει να υπονομεύσει την επιφάνεια, να αρθρώσει μια ορθολογική ερμηνεία των πραγμάτων, να βοηθήσει σε μια συλλογική επίγνωση της κατάστασης;

(Κονδυλάκη, 2018, σσ. 722, 726)

Τα ερωτήματα που διατυπώνουν ο Αρδίττης και η Κονδυλάκη απηχούν ένα σημαντικό ζήτημα –τη σχέση του μεταδραματικού θεάτρου με το πολιτικό– αντικείμενο εκτενέστατου διαλόγου ανάμεσα σε θεωρητικούς και καλλιτέχνες. Από τη συζήτηση αυτή ξεχωρίζουμε ένα επιχείρημα ως αφετηρία στη δική μας διερεύνηση, η οποία επικεντρώνεται στη λειτουργία της χορικότητας και τη συμβολή της στην ανάδειξη του προβληματισμού των σύγχρονων δραματουργών για το «πραγματικό» και την Ιστορία. Σύμφωνα με αυτό, προκειμένου να κατανοήσουμε την ιδεολογική

λειτουργία και τον τρόπο που αναδεικνύεται η πολιτική όψη της μεταδραματικής θεατρικής γραφής, πρέπει να εστιάσουμε στην αποσπασματική φόρμα η οποία προτάσσει «την ιδέα της διαφωνίας και της σύγχυσης» (Jürs-Munby, Carroll & Gilles, 2013, σ. 22) επιστρατεύοντας αισθητηριακά και όχι νοητικά μέσα (Jürs-Munby κ.ά., 2013). Είναι, συνεπώς, απαραίτητο να αντιληφθούμε ότι, στις νέες αυτές συνθήκες της θεατρικής δημιουργίας, οι καλλιτέχνες και οι συγγραφείς επιλέγουν να «κάνουν θέατρο με πολιτικά μέσα» και όχι «να κάνουν πολιτικό θέατρο» (Jürs-Munby κ.ά., 2013, σ. 9).

Ο όρος χορικότητα έχει μια ξεχωριστή γενεαλογία και περιλαμβάνει ένα ευρύ σημασιολογικό πεδίο. Ο Hans-Thies Lehmann συσχετίζει τη χορικότητα με τη *μονολογία*, υπογραμμίζοντας τον τρόπο με τον οποίο τα δύο αυτά στοιχεία καθορίζουν την επικοινωνία του θεατρικού κειμένου και της παράστασης με τους θεατές. Διευκρινίζει ότι ο όρος αναφέρεται στην τάση μονολογικοποίησης του διαλόγου και συνδέεται με την κυριαρχία μιας υπερβολικής συναίνεσης των ομιλούντων η οποία τείνει να καταργήσει τον διάλογο. Ο Γερμανός θεωρητικός περιγράφει πώς η χορικότητα ενσωματώνει χωρίς να καταργεί την ατομική φωνή, η οποία όμως χάνει τελικά το ξεχωριστό της στίγμα (Lehmann 2006).

Η χορικότητα συνδέεται άρρηκτα με την επαναφορά τού λόγου στο σύγχρονο θέατρο και την αντιμετώπιση της γλώσσας ως παραστασιακού υλικού, σε συνάρτηση με τις ευρύτερες αλλαγές στην αισθητική και τα μέσα της παράστασης, όπως λόγου χάρη τη διαφορετική χρήση της μουσικής και την έμφαση στην υλικότητα της φωνής (Triaud, 2003). Τα δραματικά πρόσωπα, στο πλαίσιο αυτό, παρουσιάζονται περισσότερο ως απόρροια της ομιλίας, με αποτέλεσμα η ταυτότητά τους να είναι εξ ορισμού ρευστή. Ο δραματουργός χρησιμοποιεί τον λόγο και συνθέτει τα χορικά ενορχηστρώνοντας τις διαφορετικές φωνές και ενισχύοντας έτσι «μια ρητορική της διάχυσης ή της ύφανσης διαφορετικών ομιλιών που αποκρίνονται με μουσικό τρόπο» (Léger, 2008, σ. 15).

Η έννοια της χορικότητας συνδέεται γενεαλογικά με τον Χορό ως προς τις δραματουργικές φόρμες και λειτουργίες με τις οποίες αυτός εμφανίζεται στις διαφορετικές εποχές της ιστορίας του θεάτρου (Mégevand, 2003). Κατά κανόνα ο χορός εκφράζεται μέσα από την πολυφωνία και την απουσία της «υποκειμενικότητας», δηλαδή τη σταδιακή διαγραφή του δραματικού προσώπου (Sarrazac, 2003). Άλλοτε συναντάμε ανώνυμα πρόσωπα που δεν διαθέτουν κανένα χαρακτηριστικό γνώρισμα (όνομα, στοιχεία βιογραφίας, συμμετοχή στην πλοκή) εκφράζοντας μια απροσδιόριστη, διασπασμένη, ετερογενή συλλογικότητα, και άλλοτε φωνές που διασταυρώνονται και νοηματοδοτούν τη σκηνική αφήγηση περισσότερο με το χρώμα, τον τόνο και την ένταση της εκφοράς και λιγότερο με τη σημασία των λέξεων. Η μετατόπιση από την ιδέα μιας συνεκτικής κεντρικής ιστορίας και ενός πρωταγωνιστή που κατευθύνει την πλοκή –και τελικά η υπονόμευσή τους– αποτελεί ίσως τη σημαντικότερη επενέργεια της χορικότητας στο πεδίο της δραματουργίας της παράστασης. Η λειτουργία αυτή συνήθως συνδυάζεται χωροταξικά με την κυριαρχία της μετωπικότητας, την άμεση απεύθυνση προς τους θεατές, ενώ επίσης συνδέεται με την επίκληση, την αναζήτηση ή και τη νοσταλγία της συλλογικότητας (Mégevand, 2003). Το διακύβευμα της συλλογικότητας στις περισσότερες περιπτώσεις συνδέεται με μια ευανάγνωστη ή λανθάνουσα πολιτική όψη, κυρίως όμως συναρτάται άμεσα με το παρόν της παράστασης: αναφέρεται, δηλαδή, στο αίσθημα της συνύπαρξης και της οικειότητας που βιώνει ο θεατής όταν αναγνωρίζει μια εικόνα του πραγματικού που τον αφορά.

Τα τελευταία χρόνια συναντάμε στο ελληνικό θέατρο ποικίλες εκδοχές της χορικότητας, περισσότερες στο πεδίο της σκηνικής πρακτικής και λιγότερες ίσως σε εκείνο της θεατρικής γραφής.<sup>1</sup> Αρκετοί σκηνοθέτες επιλέγουν την ενορχήστρωση διαφορετικών φωνών, άλλοτε ως στοιχείο που ενσωματώνεται στην ευρύτερη σκηνοθετική τους γραφή και στον τρόπο που κατασκευάζουν τη δραματουργία της παράστασης, και άλλοτε ως γνώρισμα του θεατρικού είδους στο οποίο εντάσσεται η παράσταση.

Εκδοχές της χορικότητας που συνδέονται με τον τρόπο εκφοράς του λόγου και κίνησης των ηθοποιών και με τη διαμόρφωση μιας εύθραυστης και ετερογενούς συλλογικότητας, ανιχνεύουμε σε πολλές παραστάσεις του Μιχαήλ Μαρμαρινού. Ξεχωριστό ενδιαφέρον, ως προς τις πολλαπλές σημάνσεις και λειτουργίες της χορικότητας, παρουσιάζουν οι σκηνοθεσίες των θεατρικών κειμένων του Δημήτρη Δημητριάδη που ανέβηκαν στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών, *Πεθαίνω σα χώρα* (2008) και *Insensu* (2012). Και στις δύο περιπτώσεις, το ενδιαφέρον εστιάζεται στον σύνθετο τρόπο με τον οποίο αναδεικνύεται η πολυφωνία, αφενός στη δραματουργική μεταφορά και διασπορά του κειμένου σε πολλές φωνές, αφετέρου στη διαχείριση των παραστασιακών μέσων με τα οποία οι φωνές αυτές ακούγονται και διασταυρώνονται την ώρα της παράστασης.

Μια διαφορετική, περισσότερο οπερατική λειτουργία της χορικότητας εντοπίζεται σε παραστάσεις στις οποίες προτάσσεται η μουσικότητα, ο ρυθμός και η δημιουργία ηχητικών τοπίων. Αντιπροσωπευτικά παραδείγματα, στην κατεύθυνση αυτήν, αποτελούν οι παραστάσεις της Αργυρώς Χιώτη και του Θόδωρου Αμπαζή. Με διαφορετική αφετηρία και μέθοδο προκρίνουν τη μουσική ως κυρίαρχο μέσο στην αφήγηση της δραματουργίας της παράστασης, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στη διαχείριση της υλικής διάστασης της φωνής των ηθοποιών.

Στις διαφορετικές εκφάνσεις του θεάτρου της επινόησης και του θεάτρου ντοκουμέντο η χορικότητα αποτελεί, επίσης, ένα από τα κυρίαρχα μέσα. Στις παραστάσεις αυτές η πολυφωνική αφήγηση, μέσα από φωνές που συντονίζονται, γεννά ποικίλες συλλογικότητες. Τα πρόσωπα ενδέχεται να φέρουν ένα κύριο όνομα, το οποίο παραπέμπει στην προσωπική μαρτυρία από την οποία κατάγονται, αλλά ο τρόπος που συναρμολογούνται οι φωνές τους έχει ως αποτέλεσμα να υποσκελίζεται το ατομικό και να προτάσσεται το συλλογικό, είτε αυτό αφορά σε ένα ιστορικό γεγονός, σε έναν τόπο, σε μια κοινωνική ομάδα. Τέτοια παραδείγματα είναι οι διαφορετικές εκδοχές της παράστασης *1234* του Γιάννη Καλαβριανού (που ανέβηκε για πρώτη φορά στο Φεστιβάλ Αθηνών το 2012), η παράσταση *Από πρώτο χέρι – Μια παράσταση για τα καπνά* της Γεωργίας Μαυραγάνη (2015), και *Οι Μάρτυρες των Αθηνών* (2020) του Μάνου Καρατζογιάννη. Με ανάλογο τρόπο λειτουργεί η χορικότητα στις παραστάσεις του θεάτρου ντοκουμέντο, όπου η ομάδα των ειδικών αφηγείται τις διαφορετικές όψεις ενός θέματος, όπως για παράδειγμα

1 Η χορικότητα αποτέλεσε (για πρώτη φορά) το επίκεντρο ενός αφιερώματος για τη σύγχρονη θεατρική γραφή με τίτλο *Σύγχρονες θεατρικές γραφές – Χορικότητα*, το 2007, στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών που επιμελήθηκε η ομάδα 3L «*Logi, Ludi Loci*» (Βίκτωρ Αρδίττης, Μαρία Ευσταθιάδη, Σίσσυ Παπαθανασίου, Χρύσα Προκοπάκη, Πέτρος Σεβαστίκογλου). Παρουσιάστηκαν επτά θεατρικά έργα από Ευρωπαίους συγγραφείς: Howard Barker, *13 Αντικείμενα-Σπουδές υποδούλωσης* (2003), Ιβάν Βιριπάεβ, *Οξυγόνο* (2003), Rodrigo García, *Είστε όλοι σας καθάρματα* (2002), Koffi Kwawule, *Misterioso-119* (2005), Fausto Paravidino, *Νεκρή φύση σε χαντάκι* (2002), Rainald Goetz, *Jeff Koons* (1998). Όπως σημείωναν τα μέλη της ομάδας: «ο όρος “χορικότητα” αναφέρεται στην παρουσία με ποικίλους τρόπους ενός “νέου χορού” στη θεατρική γραφή [...]. Η τάση αυτή διερευνά κειμενικές και παραστασιακές φόρμες εκθέτοντας την περιπέτεια της ομάδας επί σκηνής. Φέρει δε στο προσκήνιο το αίτημα της κατάκτησης κάποιων μορφών συλλογικότητας» (Ομάδα 3L, 2007, σ. 47).

η παράσταση *Υπόθεση Φαρμακονήσι – το δίκιο του νερού* (2015) σε σκηνοθεσία Ανέστη Αζά και *Καθαρή πόλη* (2016) σε σκηνοθεσία Ανέστη Αζά και Πρόδρομου Τσινικόρη. Και στα δύο αυτά είδη, η ανάδειξη και η επιτέλεση των ταξικών, έμφυλων, κοινωνικών συλλογικοτήτων συνδέονται με την πολιτική θέση που πλαισιώνει τη δραματουργία της παράστασης και με την ιδεολογική προσέγγιση του θέματος που εξιστορείται επί σκηνής.

Στο πεδίο της θεατρικής γραφής, οι συγγραφείς επεξεργάζονται τη φόρμα της χορικότητας, συχνότερα, σε συνδυασμό με τον μονόλογο. Σε αρκετά θεατρικά έργα η πολυφωνική δομή περιλαμβάνει παράλληλους μονόλογους. Κάθε φωνή που ακούγεται φωτίζει μian άλλη πτυχή, ωστόσο όλες μαζί αναδεικνύουν μία ενιαία (καλειδοσκοπική) όψη του θέματος, είτε αυτό αναφέρεται σε ένα καθορισμένο περιβάλλον ή κατάσταση, σε μια κοινωνική ομάδα, σε έναν συγκεκριμένο χώρο, σε μια ιστορική εποχή (Ρόζη, 2021). Σε κάποιες άλλες περιπτώσεις, ωστόσο, ακούγονται συντονισμένα διαφορετικές φωνές, χωρίς να συνδέονται με συγκεκριμένα πρόσωπα, θυμίζοντας μια σύνθεση από άριες που ενώνονται ηχητικά και ενσωματώνονται σε χορωδιακά μέρη σχηματίζοντας ένα ρευστό συλλογικό σώμα. Στα θεατρικά έργα *Θέλω μια χώρα* (2015) και *Μια χώρα δύο αιώνες μετά* (2021) του Ανδρέα Φλουράκη, το σώμα αυτό ταυτίζεται με μια νοητή (εθνική) επικράτεια, τον χάρτη της οποίας ονειρεύονται, και ανασυνθέτουν οι διαφορετικές φωνές. Η πολυφωνική αυτή «χορωδία» δημιουργεί μια ξεχωριστή ατμόσφαιρα που ξεσηκώνει και προκαλεί τους θεατές να φανταστούν και να ορίσουν τη δική τους εκδοχή για τη «χώρα που θέλουν», στο πρώτο, και για την «εθνική ταυτότητα» που μνημονεύουν και γιορτάζουν, στο δεύτερο.

Σε κάποιες περιπτώσεις, η χρήση της χορικότητας, ειδικότερα η υπονόμηση της διαλογικής συνθήκης και η ρευστότητα των ορίων ανάμεσα στο υποκειμενικό, το ανώνυμο και το συλλογικό, είναι πιο σύνθετη αποτελώντας τμήμα μιας ιδιότυπης υβριδικής (κειμενικής) φόρμας. Το παράδειγμα του Ευθύμη Φιλίππου είναι χαρακτηριστικό. Ο συγγραφέας προσδιορίζει σπανίως τα δραματικά πρόσωπα και ενορχηστρώνει μια σειρά προτάσεων ή φράσεων που περιγράφουν στιγμιότυπα, επαναλαμβάνουν κοινοτοπίες ή σουρεαλιστικής χροιάς ερωταποκρίσεις. Ο χώρος στον οποίο ακούγονται οι προτάσεις αυτές θυμίζει άλλοτε μια παγωμένη ή κερματισμένη εικόνα, και άλλοτε ένα τεχνητό τοπίο όπως το σκηνικό των διαφημίσεων. Έτσι, ο λόγος ακούγεται στη σκηνή σαν ένα παράδοξο χορικό το οποίο μέσα από την ένταση, το χρώμα και το ρυθμό της φωνής των ηθοποιών κατορθώνει κάποιες στιγμές να τρυπήσει το τεχνητό αυτό σκηνικό και να αποκαλύψει το βίαιο υπόστρωμα της πραγματικότητας, όπως στο έργο *Κάποιος μιλάει μόνος του κρατώντας ένα ποτήρι γάλα* (2009). Στην παράσταση του έργου του *Αίματα*, που σκηνοθέτησε η Αργυρώ Χιώτη (2015), η βία του πραγματικού, δηλαδή τα βαθύτερα τραύματα που καλύπτει η πλαστή ευημερία του κοινωνικού τοπίου της δεκαετίας του 1990, εισβάλλει στη σκηνή ως αποτέλεσμα αυτής της προσεκτικής χορογραφίας των φωνών, χορογραφία που συνδυάστηκε με την πολυφωνία των τεχνολογικών μέσων και έτσι αποτυπώθηκε με εξαιρετικό τρόπο στη σκηνή.

Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η περίπτωση του Μανώλη Τσίπου. Ο ξεχωριστός χειρισμός των διακειμένων, η διαμόρφωση μιας ιδιαίτερης εκδοχής ποιητικού, χορωδιακού λόγου που θυμίζει «μια λεκτική ροή που καλπάζει» (Γόντικα, 2015, σ. 67), η σύνθεση εικόνων που, ενώ εκκινούν από μια νατουραλιστικής ακρίβειας αφετηρία, μεταμορφώνονται σε μεταφορικές εκδοχές ή σε εικαστικές περιγραφές τοπίων και ανθρώπων, είναι ορισμένα από τα γνωρίσματα της θεατρικής του γραφής.

Στο έργο του *Sabine X* (2009) το στοιχείο της χορικότητας, με την έννοια των διαφορετικών φωνών που εναλλάσσονται, είναι κυρίαρχο τόσο στη σύνθεση όσο και στην παρουσίαση της ιστορίας. Πρόκειται για μια «οπερέτα για τη μητρότητα», σύμφωνα με τον υπότιτλο του έργου, η οποία στηρίζεται στην πραγματική ιστορία μιας Γερμανίδας βρεφοκτόνου. Με εξαίρεση τη Σαμπίνε και τη Μητέρα του συγγραφέα, πρόσωπα που διατηρούν μια συγκεκριμένη ταυτότητα, τα υπόλοιπα δραματικά πρόσωπα δηλώνονται ως αριθμοί και εκπροσωπούν διαφορετικές ομάδες: Το Μηδέν, Ο Πρόεδρος του δικαστηρίου (Η Ευρωπαϊκή κοινή γνώμη), το Ένα, ο Εισαγγελέας (ο Έφορος του κήπου των φυτεμένων μωρών), το Δύο, ο Άγνωστος από την Κάτω Σαξονία (Ο πατέρας), Το Άπειρο, Τα 9 νεογέννητα (τα θύματα) (Τσίπος, 2009). Η δομή του έργου θυμίζει ορατόριο. Τα δραματικά πρόσωπα και οι ενότητες επαναλαμβάνονται σε συγκεκριμένα σχήματα παραπέμποντας, εμφανώς, στη δομή της *Ανάκρισης* του Peter Weiss, όπως άλλωστε και ο δραματικός χώρος του έργου που είναι ένα (νοητό) δικαστήριο.

Η ιδιότυπη χρήση της χορικής δομής επιτρέπει στον συγγραφέα να διευρύνει το πεδίο της ιστορίας της βρεφοκτόνου, προσδίδοντας πολιτικές προεκτάσεις και, ειδικότερα, αναδεικνύοντας την έμφυλη διάστασή της. Βασικό διακύβευμα είναι η μητρότητα, οι διαφορετικές πολιτισμικές νοηματοδοτήσεις της και ο τρόπος που παραμένουν ασύμβατες, τελικά, με την πραγματικότητα που βιώνει μια γυναίκα όπως η Σαμπίνε στη σύγχρονη Ευρώπη. Οι θεατές παρακολουθούν τη διαδοχή των διαφόρων φωνών που συνθέτουν μια αξιοπρόσεκτη υφολογική πολυφωνία, εφόσον καθεμιά μιλά διαφορετική γλώσσα: η ιδιόλεκτος των δικαστών, ο λόγος της επιστήμης, ο συναισθηματικά φορτισμένος λόγος του μέσου πολίτη, η ρεαλιστική και ακριβής περιγραφή του εισαγγελέα και όλων των μαρτύρων, το άλλοτε «φευγάτο» και άλλοτε ποιητικό ιδίωμα της Σαμπίνε, τα τραγούδια των μωρών και οι ιστορίες των αρχαίων ελληνικών μύθων. Καθώς παρακολουθούν τις αντικρουόμενες μαρτυρίες, οι θεατές αναγκάζονται να γίνουν, για μια στιγμή, μέρος της ομάδας που κάθε φωνή εκπροσωπεί.

Στο έργο *Νεκρή φύση – Προς δόξα της πόλης* ο Τσίπος μεταφέρει τον δραματικό χώρο του έργου στο τοπίο της σύγχρονης Αθήνας το Δεκέμβριο του 2008, ένα χώρο νοητό όπου τα τοπία της πόλης, σαν πίνακες νεκρής φύσης, προβάλλονται μέσα από τις περιγραφές, τις εικόνες και τις αισθήσεις που μεταφέρουν οι φωνές που ακούγονται. Η αφητηρία στα γεγονότα του Δεκεμβρίου που ακολούθησαν τη δολοφονία του Αλέξανδρου Γρηγορόπουλου δηλώνεται άμεσα, στην αρχή του έργου όταν ορίζεται ο δραματικός χρόνος («*Σφαίρα στην καρδιά. Χειμωνιάτικο βράδυ*») (Τσίπος, 2015, σ. 15), ενώ επίσης, καθώς οι φωνές μάς ξεναγούν στα τοπία της σύγχρονης πόλης, γίνεται αναφορά και σε εικόνες από την πρόσφατη ιστορία. Και στην περίπτωση αυτή, ο συγγραφέας χρησιμοποιεί με σύνθετο τρόπο τον διάλογο με τα διακείμενα: τα εικαστικά, οι πίνακες του Damien Hirst (Τσατσούλης, 2015), τα λογοτεχνικά και θεατρικά, η *Περιγραφή εικόνας* του Heiner Müller (Σαμπατακάκης, 2015), και κυρίως το *Πεθαίνω σε χώρα* του Δημήτρη Δημητριάδη.

Στο έργο δεν ορίζονται πρόσωπα αλλά φωνές, που διαδέχονται η μία την άλλη, καθεμιά με άλλο γλωσσικό ύφος, τόνο εκφοράς και ρυθμό, καθεμιά μιλώντας εξ ονόματος μιας εφήμερης, ρευστής συλλογικότητας. Οι φωνές αυτές δεν συνομιλούν, αλλά όλες μαζί συνθέτουν την αφήγηση της ρημαγμένης πόλης και, παράλληλα, οργανώνουν την αντίσταση για τη διάσωση της. Είναι η πόλη που απευθύνεται άμεσα στον πολίτη, είναι η φιγούρα του πολίτη ή του περιπατητή που διασχίζει την πόλη και της απευθύνει χαιρετισμό, είναι η φωνή του ραδιοφώνου

που περιγράφει με συναισθηματική φόρτιση και σε πρώτο πληθυντικό πρόσωπο (όπως οι φοιτητές στο Πολυτεχνείο το 1973) την κατάσταση στους δρόμους, και τέλος οι περιγραφές των εξωτερικών παρατηρητών, άλλοτε πιο ρεαλιστικές και ψύχραιμες και άλλοτε λογοτεχνικές. Και στην περίπτωση αυτή, οι θεατές ξεναγούνται στο τοπίο της πόλης, ακολουθώντας τη διαδρομή που προτείνει κάθε φωνή, και ανάλογα με τις προσωπικές τους μνήμες και βιώματα, άλλοτε γίνονται οι πολίτες που διεκδικούν τη σωτηρία της και εκφράζουν τον συναισθηματικό δεσμό, καθένας με τη δική του πόλη, και άλλοτε υιοθετούν την οπτική του παρατηρητή που φωτογραφίζει τα τοπία ή εμπνέεται και τα αφηγείται με τρόπο λογοτεχνικό.

Συνοψίζοντας τη σύντομη συζήτηση για τη χορικότητα και την παρουσία της στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο, επανερχόμαστε στα αρχικά ερωτήματα, επιχειρώντας να διατυπώσουμε κάποιες σκέψεις.

Η χορικότητα, το φάντασμα του χορού που στοιχειώνει το σύγχρονο θέατρο (Triaux, 2003), βρίσκεται στο επίκεντρο της σκηνικής πρακτικής και της θεατρικής γραφής. Η μετωπικότητα και η αμεσότητα της απεύθυνσης η οποία τη χαρακτηρίζει, επιτρέπει στους σκηνοθέτες, τους δραματουργούς και τους συγγραφείς να επιβάλουν ή έστω να διεκδικήσουν μια αμεσότερη αντίδραση από την πλευρά του κοινού.

Η ευρεία χρήση της χορικότητας σε ορισμένα είδη θεάτρου, όπως το θέατρο της επιπόησης ή ακόμη και το θέατρο ντοκουμέντο, δεν συνδέεται πάντοτε με μια πολιτική πρόθεση από την πλευρά των δημιουργών, ούτε συνεπάγεται μια ξεκάθαρη ιδεολογική λειτουργία, παρότι συχνά η θεματική που συνήθως επιλέγεται (τρέχοντα κοινωνικοπολιτικά ζητήματα ή θέματα που αφορούν την πρόσφατη Ιστορία) επιβάλλει, σχεδόν εξ ορισμού, μια τέτοια κατεύθυνση. Από την άλλη πλευρά, η αισθητική που προτάσσει την ασυνέχεια, την αποσπασματικότητα και την πολυφωνία, σε συνδυασμό με την ιδέα της συλλογικής δημιουργίας, κατά κανόνα ενισχύει τον εκδημοκρατισμό στο πεδίο της προετοιμασίας της παράστασης αλλά και της σχέσης της με τους θεατές.

Αναφορικά με τη θεατρική γραφή ορισμένα θεατρικά κείμενα, όπως η *Νεκρή φύση - Προς δόξα της πόλης* του Μανώλη Τσίπου ενδέχεται να δημιουργούν την εντύπωση ότι παραμένουν ομφαλοσκοπικά, όπως επισημαίνει η Κονδυλάκη (2018). Ωστόσο, μπορούν να διαβαστούν και από μια διαφορετική οπτική γωνία: παρότι δεν εκφράζουν μια ρητή θέση απέναντι στην Ιστορία, εισάγουν κατά την άποψή μας, μια σύγχρονη, εναλλακτική εκδοχή, της πολιτικής παραβολής.

Τέλος, ακόμη κι αν δεχτούμε ότι τα περισσότερα έργα επικαλούνται τη (χαμένη) συλλογικότητα που νοσταλγούν, δεν πρέπει να ξεχνάμε πως η ίδια η ιδέα της συλλογικότητας δεν αναφέρεται πλέον σε κάτι αυστηρά οριοθετημένο αλλά σε κάτι ρευστό, του οποίου τα όρια βρίσκονται σε διαρκή διαπραγμάτευση. Επιπλέον, οι δίοδοι επικοινωνίας με τους θεατές έχουν αλλάξει: εκείνο που ενισχύει και καθιστά πιο αποτελεσματική τη ζωντανή επικοινωνία δεν είναι τόσο η απεύθυνση στον νου όσο στο θυμικό.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Jürs-Munby, K., Carroll, J., & Gilles, S. (Επιμ.) (2013). *Postdramatic Theatre and The Political. International Perspectives on Contemporary Performance*. London, New York: Bloomsbury.
- Léger, R. (2008). *Le chœur: de la conscience collective a la conscience individuelle Exploration de la*



*choralité* (Διπλωματική εργασία). Université d'Ottawa. Ανακτήθηκε από <https://ruor.uottawa.ca/handle/10393/27702>

Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic theatre* (Κ. Jürs-Munby, Μετ. & εισαγωγή). London: Routledge.

Mégevand, M. (2003). L'éternel retour du chœur. *Littérature*, 131, 105-122. Ανακτήθηκε από <https://www.jstor.org/stable/41704927>

Sarrazac, J.-P. (2003). Choralité. Note sur le postdramatique. *Alternatives théâtrales*, 76-77, 28-29.

Triau, C. (2003). Choralités diffractées: la communauté en creux. *Alternatives théâtrales*, 76-77, 5-11.

Αρδίττης, Β. (2018). Η επιστροφή του χορού. Μορφές συλλογικότητας στη σύγχρονη σκηνή. Στο *Πρακτικά Συνεδρίου «Τέχνη και Δημοκρατία»*, (σσ. 361-366). Αθήνα: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων για τον Κοινοβουλευτισμό και τη Δημοκρατία.

Γόντικα, Μ. (2015). Μεταφράζοντας τη *Νεκρή φύση*. Στο Μ. Τσίπος (Επιμ.), *Νεκρή φύση - Προς δόξα της πόλης* (σσ. 65-71). Αθήνα: Γαβριηλίδης.

Κονδυλάκη, Δήμητρα (2018). Η πόλη και η έννοια του «πολιτικού» στο ελληνικό θεατρικό κείμενο μετά την κρίση: Μια πρώτη αποτίμηση (2009-2015). Στο: Α. Αλτουβά & Κ. Διαμαντάκου (Επιμ.), *Πρακτικά Ε' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, «Θέατρο και Δημοκρατία», Τόμ. Α', (σ. 717-724). Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

Ομάδα 3L (2007). «Εισαγωγικό Σημείωμα», *Πρόγραμμα, Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου*, σ. 47.

Ρόζη, Λ. (2021). *Τοπία μονολόγων στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο. Δοκιμές της θεατρικής γραφής – Μαρτυρίες της Ιστορίας*. Αθήνα: Σοκόλη.

Σαμπατακάκης, Γ. (2015). Ομιλούσα Νεκρή φύση. Μια εικ-αστική υμνωδία. Στο Μ. Τσίπος (Επιμ.), *Νεκρή φύση - Προς δόξα της πόλης* (σσ. 59-64). Αθήνα: Γαβριηλίδης.

Τσατσούλης, Δ. (2015, 8 Απριλίου). Στη σάρκα της πόλης. *Ημεροδρόμος*. Ανακτήθηκε από <https://www.imerodromos.gr/nekrah-fush-pros-th-doxa-ths-polhs/>

Τσίπος, Μ. (2009). *Sabine X*. Αθήνα: Νεφέλη.

— (2015). *Νεκρή φύση – Προς δόξα της πόλης*. Αθήνα: Γαβριηλίδης.

Μαρίσια Φράγκου

ΕΠΙΣΦΑΛΕΙΑ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ: ΤΟ ΓΥΝΑΙΚΕΙΟ ΠΕΝΘΟΣ  
ΣΤΑ *GIRLS AND BOYS* ΤΟΥ DENNIS KELLY ΚΑΙ *SALT*. ΤΗΣ SELINA THOMPSON

Στο βιβλίο της *The Promise of Happiness*, η βρετανίδα θεωρητικός Sara Ahmed αναλύει τη σχέση αγωνίας και ελπίδας ως εξής: «Το να τρέφουμε ελπίδα μας προκαλεί αγωνία γιατί η ελπίδα σημαίνει το να θες κάτι που μπορεί να γίνει ή και να μη γίνει» (Ahmed, 2010, σ. 183, σε δική μου μετάφραση). Θα ήθελα να σταθώ σε αυτήν την παράδοση μεν αλλά συμπληρωματική σχέση μεταξύ αγωνίας και ελπίδας εστιάζοντας στην επισφάλεια – έναν όρο με πολλαπλές διαστάσεις. Ενώ περιγράφει σύγχρονες μορφές βιοπολιτικής που οδηγούν στην άνιση προστασία της ζωής (ανθρώπινης και μη) σε κίνδυνο, ταυτόχρονα μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως εφιαλτήριο για την ανάδυση συλλογικών πρακτικών φροντίδας και προστασίας της ευάλωτης ζωής.<sup>1</sup>

Ο όρος *κοινωνική επισφάλεια* (*précarité/precariety*) εμφανίστηκε στα τέλη του εικοστού αιώνα –κυρίως στον ευρωπαϊκό χώρο– για να περιγράψει τις αβέβαιες και ελαστικές συνθήκες εργασίας (*précarité de l'emploi*) στο πλαίσιο της νεοφιλελεύθερης παγκοσμιοποίησης (Bourdieu, 1998· Neilson & Rossiter, 2008). Στον εικοστό πρώτο αιώνα, η κοινωνική επισφάλεια έχει χρησιμοποιηθεί κατά κόρον ως αφετηρία πολιτικών κινήματων και φεμινιστικών προσεγγίσεων αποτυπώνοντας τις σύγχρονες αβέβαιες συνθήκες διαβίωσης που αγγίζουν ολοένα και περισσότερες κοινωνικές ομάδες καθώς και τις σχέσεις βιοπολιτικής που καθορίζουν την (ανα)παραγωγική λειτουργία του κοινωνικού σώματος.

Σημαντικό ρόλο στην ανάδειξη των διαφορετικών πτυχών της επισφάλειας παίζει το έργο της Αμερικανίδας φιλοσόφου Judith Butler η οποία έχει αφιερώσει αρκετά γραπτά της σε αυτήν τη θεματική. Η ίδια διαχωρίζει την επισφάλεια σε δύο είδη: την υπαρξιακή (*precariousness*) και την κοινωνική (*precariety*). Η πρώτη κατηγορία αναδεικνύει την «επισφάλεια ως μια υπαρξιακή κατηγορία που υποτίθεται ότι είναι κοινή εξίσου σε όλους τους ανθρώπους» (Μπάτλερ & Αθανασίου, 2016, σ. 40), με την έννοια ότι όλοι οι άνθρωποι μπορεί να βρεθούν αντιμέτωποι με τη «στέρση, τον τραυματισμό, την ασθένεια, την αδυναμία ή τον θάνατο, εξαιτίας γεγονότων ή διαδικασιών πέρα από τον έλεγχό μας» (Μπάτλερ & Αθανασίου, 2016, σ. 33). Η δεύτερη κατηγορία αναφέρεται κυρίως στον «τρόπο εκμετάλλευσης» της υπαρξιακής ευαλωτότητας (Μπάτλερ & Αθανασίου, 2016, σ. 40) και τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες που οδηγούν στην «άνιση γεωπολιτική κατανομή της σωματικής τρωτότητας» (Μπάτλερ, 2009, σ. 79). Η συγκεκριμένη αντίληψη της ευάλωτης ζωής ως επισφαλούς μας οδηγεί στον επαναπροσδιορισμό των σχέσεων συνοίκησης διαφορετικών ενσώματων ταυτοτήτων στον

1 Στην αγγλική γλώσσα, ο όρος επισφάλεια εμφανίζεται ως *precariousness* και *precariety*. Όπως εξηγώ παρακάτω, ο όρος *precariousness* σηματοδοτεί την υπαρξιακή επισφάλεια και ευαλωτότητα της ανθρώπινης ζωής ενώ ο όρος *precariety* αναφέρεται στις συγκεκριμένες κοινωνικο-πολιτικές συνθήκες που οξύνουν την ευαλωτότητα συγκεκριμένων κοινωνικών ομάδων. Χάρην διαχωρισμού, στην παρούσα μελέτη μεταφράζω τον όρο *precariousness* ως «υπαρξιακή επισφάλεια» και τον όρο *precariety* ως «κοινωνική επισφάλεια».

εικοστό πρώτο αιώνα. Κατά την Butler, χρησιμοποιώντας την επισφάλεια ως αναλυτικό εργαλείο, θα μπορέσουμε να αναπτύξουμε μια νέα «οντολογία του σώματος» βασισμένη «στην επανεξέταση της επισφάλειας, της ευαλωτότητας, της τρωτότητας, της αλληλεξάρτησης [και] της έκθεσης [των σωμάτων]» (Butler, 2009, σ. 2, σε δική μου μετάφραση) ούτως ώστε να αντιληφθούμε τη σύνδεσή μας με τα σώματα των άλλων και την ευθύνη με την οποία μας επιφορτίζει.

Οι θεωρίες της επισφάλειας έχουν απασχολήσει αρκετούς σύγχρονους μελετητές θεάτρου, χορού, performance και επιτελεστικών σπουδών, όπως οι: Pewny (2011)· Ridout & Schneider (2012)· Siouzouli (2014)· Fragkou (2019)· van Assche (2020)· Chatzichristodoulou (2020). Κατά τη δική μου ανάγνωση, ο όρος επισφάλεια αποτελεί μια διαθεματική οικολογία, η οποία αναδεικνύει τη συνέργεια της πατριαρχίας, της φυλετικής λευκότητας, του καπιταλισμού και του ανθρωποκεντρισμού, και το πώς αυτά οδηγούν στην περιθωριοποίηση και την υπονόμευση συγκεκριμένων ζωνών ως «ανάξιες θρήνου» και φροντίδας (Butler, 2009, σε δική μου μετάφραση). Πιο συγκεκριμένα, αντιλαμβάνομαι την επισφάλεια μέσα από το πρίσμα σύγχρονων φεμινιστικών προσεγγίσεων που εστιάζουν στη διαθεματικότητα καταδεικνύοντας πώς «διαφορετικές μορφές καταπίεσης συμμετέχουν στην παραγωγή κοινωνικής ανισότητας» (Collins, 2000, σ. 180, σε δική μου μετάφραση).<sup>2</sup> Μια τέτοιου είδους προσέγγιση μας επιτρέπει να εστιάσουμε στο πώς διαφορετικές πτυχές της ταυτότητας, αλλά και των συστημάτων καταπίεσης και αποκλεισμού, συνυφαίνονται και επιτελούνται σε δραματουργικές αναπαραστάσεις καθώς και τις ίδιες τις διαδικασίες θεατρικής παραγωγής και πρόσληψης.

Η παρούσα μελέτη θα αναλύσει ζητήματα έμφυλης και φυλετικής επισφάλειας όπως εμφανίζονται σε δύο πρόσφατα παραδείγματα από τη βρετανική δραματουργία, τα οποία αφορούν στο πένθος και την οδύνη γυναικών που έχουν υποστεί τη βία της πατριαρχικής ετεροκανονικότητας και φυλετικής λευκότητας, προκειμένου να εξεταστεί η σχέση τους με τα συναισθήματα αγωνίας και ελπίδας.

### **Dennis Kelly: *Girls and Boys* (Κορίτσια και Αγόρια)**

Μια θεματική που συγκεράζει εύστοχα την αγωνία και την ελπίδα είναι η αναπαράσταση του παιδιού ως συμβόλου αθωότητας και ελπίδας για το μέλλον. Η ευαλωτότητα του παιδιού, ως παράγων αγωνίας και επισφάλειας, έχει απασχολήσει σε μεγάλο βαθμό το σύγχρονο βρετανικό θέατρο με ένα αυξανόμενο σύνολο έργων τα οποία παρουσιάζουν παιδιά και εφήβους σε εξαιρετικά επισφαλείς (και συχνά δυστοπικές) συνθήκες, και στο επίκεντρο των οποίων συχνά εμφανίζεται το ζήτημα της αρρενωπότητας στις σύγχρονες δυτικές κοινωνίες. Στο πιο πρόσφατο έργο του *Girls and Boys* (2018) ο Dennis Kelly καταπιάνεται με το κοινωνικό φαινόμενο του 'εξολοθρευτή οικογένειας' (family annihilator), δηλαδή τη δολοφονία παιδιών από τον πατέρα με επακόλουθη αυτοκτονία του θύτη που, σύμφωνα με το BBC, φαίνεται να έχει αποκτήσει μεγάλες διαστάσεις στη Βρετανία (*Family Annihilation*, 2013). Στο *Girls and Boys*, σημαντικό ρόλο παίζει η επιτελεστικότητα της τοξικής αρρενωπότητας και οι επιπτώσεις της στην οικογένεια και κυρίως στη μητέρα, η οποία είναι και η μόνη ζωντανή μάρτυρας που αφηγείται την ιστορία.

<sup>2</sup> Για μια χαρτογράφηση του όρου διαθεματικότητα και της σχέσης του με το φεμινιστικό κίνημα βλ. Πολυκάρπου (2019).

Η αφήγηση ξεκινά από τις μνήμες της πρώτης γνωριμίας της γυναίκας με τον σύζυγό της και συνεχίζεται με την περιγραφή της ζωής της με τα παιδιά τους, τη Leanne και τον Danny. Κατά τη διάρκεια της αφήγησης, η γυναίκα αναβιώνει με ζωηρό και συχνά κωμικό τρόπο σκηνές από την οικογενειακή τους ζωή, από τις οποίες όμως ο πατέρας πάντα απουσιάζει. Η κανονικότητα της οικογενειακής ζωής που αφηγείται η μητέρα διαταράσσεται τη στιγμή που εξομολογείται στο κοινό ότι γνωρίζει πως τα παιδιά της δεν είναι ζωντανά. Από εκεί και πέρα, η ανάλαφρη ατμόσφαιρα αλλάζει καθώς μαθαίνουμε όλες τις λεπτομέρειες της διάλυσης του γάμου του ζευγαριού και της δολοφονίας των παιδιών τους σύμφωνα με την έκθεση της αστυνομίας.

Κοινός άξονας μελετών της σύγχρονης αρρενωπότητας αποτελεί η πατριαρχική ετεροκανονικότητα. Οι Joseph Vandello και Jennifer Bosson αναλύουν την επισφάλεια ως εγγενές χαρακτηριστικό της αρρενωπότητας «γιατί [η αρρενωπότητα] πρέπει συνεχώς να επιβεβαιώνεται ενώ στοιχειώνεται από την αγωνία της απώλειας» (Vandello & Bosson, 2013, σ. 101, σε δική μου μετάφραση). Η επισφαλής αρρενωπότητα, συνεχίζουν, «βασίζεται στην αγωνία των ανδρών να διατηρήσουν το κύρος του φύλου τους κυρίως όταν νιώθουν ότι αυτό απειλείται» ενώ «ένας από τους χρόνιους στρεσογόνους παράγοντες είναι η αγωνία της απώλειας εργασίας» (Vandello & Bosson 2013, σ. 104, σε δική μου μετάφραση), με άλλα λόγια, η εργασιακή επισφάλεια που αναφέρθηκε παραπάνω. Ως αποτέλεσμα της απώλειας του κύρους της ετεροκανονικής ή ηγεμονικής αρρενωπότητας και των υπερβολικών προσδοκιών που αυτή φέρει, η επισφαλής αρρενωπότητα μπορεί να μεταλλαχθεί σε τοξική. Όπως εξηγεί ο J.J. Bola (2019, σ. 18, σε δική μου μετάφραση), «αυτά που μας μαθαίνουν σχετικά με την αρρενωπότητα είναι στην πραγματικότητα επικίνδυνα για εμάς ως αγόρια και άντρες αλλά και για τους γύρω μας».

Το *Girls and Boys* ακολουθεί αρκετά πιστά την παραπάνω ανάγνωση εφόσον καταδεικνύει τη διαδικασία μεταστροφής της αρρενωπότητας από επισφαλή σε τοξική. Η γυναίκα περιγράφει πώς η συμπεριφορά του συζύγου γίνεται ολοένα και πιο επιθετική από τη στιγμή που η επιχείρησή του αρχίζει να μην πηγαίνει καλά. Οι αποτυχημένες προσπάθειες να αποκαταστήσει την αρρενωπότητά του –είτε αλλάζοντας τον τρόπο που ντύνεται είτε αναλαμβάνοντας μεγάλα ρίσκα προκειμένου να σωθεί η επιχείρησή του– οδηγούν, κατά τον Kelly, σε μια βίαιη άρνηση της πραγματικότητας και μια αδυναμία να αντιμετωπίσει την απώλεια ελέγχου της ζωής του. Όταν η γυναίκα ζητά διαζύγιο αυτός της απαντά: «Δεν πρόκειται να φύγεις. Δεν θα πάρεις ποτέ τα παιδιά από κοντά μου, το κατάλαβες;» (Kelly, 2018, σ.48, σε δική μου μετάφραση).

Σε όλη τη διάρκεια του μονολόγου, η γυναίκα βιώνει και διαχειρίζεται το πένθος της προσπαθώντας να εξαγνίσει τη μνήμη της. Στην πρώτη παράσταση του έργου που ανέβηκε στο Royal Court Theatre Λονδίνου το 2018 (σε σκηνοθεσία Lynsey Turner), το κυανό και «παγωμένο» σκηνικό της Es Devlin έδινε την εντύπωση ότι η γυναίκα είναι παγιδευμένη σε ένα είδος καθαρτηρίου όπου ο χρόνος έχει σταματήσει και όπου το παρόν, το παρελθόν και το μέλλον συνυπάρχουν [Εικ. 1]. Όπως υπογραμμίζει ο Kelly σε μια συνέντευξη με τον Dan Rebellato (2020), η γυναίκα δεν εμφανίζεται ως θύμα· αντίθετα, έχει τον πλήρη έλεγχο της ιστορίας την οποία και διαμορφώνει με τέτοιο τρόπο ώστε, διαγράφοντας τον σύζυγο από τη μνήμη της, καταφέρνει να κρατήσει τα παιδιά της ζωντανά. Σύμφωνα με την Butler, το πένθος μας υπενθυμίζει τη δική μας τρωτότητα καθώς επίσης και το «ότι είμαστε σώματα κοινωνικά συγκροτημένα, προσκολλημένα σε άλλους, απειλούμενα από την απώλεια αυτών των προσκολλήσεων» (Μπάτλερ, 2009, σ. 68). Επιπλέον, κατά τη διαδικασία εξιστόρησης των συναισθημάτων πόνου ή οδύνης το εγώ «τίθεται

σε αμφισβήτηση από τη σχέση του με το ‘Άλλο’» (Μπάτλερ, 2009, σ. 72). Υπό αυτή την έννοια, ο μονόλογος της γυναίκας φέρνει το κοινό εγγύτερα ανάγοντας την προσωπική αφήγηση πένθους και οδύνης σε συλλογική, ζητώντας μας να αναλογιστούμε τις συνθήκες που καθιστούν τις ζωές μας επισφαλείς.



Εικόνα 1: Η Carey Mulligan στην παράσταση *Girls and Boys* (Royal Court Theatre, 2018).  
Φωτογραφία: Marc Brenner.

### **Selina Thompson: *salt*. (Αλάτι)**

Η κοινωνική επισφάλεια δεν αφορά αποκλειστικά σε συνθήκες του παρόντος αλλά μπορεί να υπενθυμίζει και την άρρηκτη σχέση με το παρελθόν. Με αυτή την έννοια, η θεατρική αναπαράσταση της κοινωνικής επισφάλειας μπορεί να αναδείξει το βαθύ αποτύπωμα του μακρινού παρελθόντος στο παρόν. Στην αυτοβιογραφική performance *salt*. (Αλάτι), η βρετανίδα Selina Thompson, απόγονος πρώτης και δεύτερης γενιάς μεταναστών από τη Τζαμάικα και το Μονσεράτ, αφηγείται το ταξίδι που έκανε από την Αγγλία στη Γκάνα πάνω σε ένα φορτηγό πλοίο και τη μετέπειτα άφιξή της στη Τζαμάικα. Στόχος του ταξιδιού της ήταν να ακολουθήσει τα χνάρια των υποδουλωμένων προγόνων της, οι οποίοι μεταφέρθηκαν βίαια από την Αφρική στην Αμερική μέσω του διατλαντικού δουλεμπορίου, προκειμένου να γίνει μάρτυρας της βιωματικής εμπειρίας αυτού του περάσματος. Όπως και στο έργο του Kelly, στο επίκεντρο του *salt*. βρίσκεται το γυναικείο πένθος για τις επισφαλείς ζωές που χάθηκαν θέτοντας το ερώτημα: «τι κάνει μια ζωή άξια οδύνης;» (Μπάτλερ, 2009, σ. 68).

Η πολιτική και κοινωνική διάσταση του σώματος αποκτά εδώ τον κύριο λόγο. Το σώμα της περφόρμερ φέρει το τραύμα της αποικιοκρατίας ως βαριά παρακαταθήκη, το οποίο και επιδιώκει να διαχειριστεί. Το τραύμα δεν ανακουφίζεται, καθώς η ίδια αρνείται να αφήσει πίσω της «αυτό που δεν έχει τελειώσει» (Thompson, 2018, σ. 23, σε δική μου μετάφραση). Ο χρόνος που έχει συσσωρευτεί από την αρχή της ιστορίας της αποικιοκρατίας βιώνεται σαν ένα βάρος που ολοένα και μεγαλώνει προκαλώντας σωματική εξάντληση. Η Thompson κοπιάζει εμφανώς στην σκηνή: επιτελεί κινήσεις που θυμίζουν τη σωματική εργασία των σκλάβων στη γη, ιδρώνει και λαχανιάζει. Χρησιμοποιεί ακατέργαστο αλάτι ως πρώτη ύλη, το οποίο και κομματιάζει με ένα μεγάλο σφυρί ενώ ταυτόχρονα εξηγεί στο κοινό: «Αυτό [το κομμάτι αλάτι] είναι ο ιμπεριαλισμός

και ο ρατσισμός και ο καπιταλισμός κι ένας Θεός ξέρει τι άλλο που έχει γεννηθεί και συντηρείται από τη βία και που αποφασίζει ποιες ζωές μετράνε και ποιες θα πεθάνουν» (Thompson, 2018, σσ. 31-32, σε δική μου μετάφραση).

Μέσα από την αφήγηση του ταξιδιού της, η Thompson υιοθετεί μια διαθεματική προσέγγιση που αναδεικνύει τις τομές φύλου, φυλής και οικολογίας και δημιουργεί συνθήκες αναστοχασμού πάνω στην παρακαταθήκη της αποικιοκρατίας που αφορούν τόσο στους απογόνους των υπόδουλων όσο και στους λευκούς αποικιοκράτες. Ο συμβολισμός του αλατιού φέρνει πιο κοντά την προσωπική ενσώματη εμπειρία του πένθους και της σωματικής κόπωσης του παρόντος (δάκρυα, ιδρώτας) με το παρελθόν της αποικιοκρατίας, αναδεικνύοντας την κοπιώδη σωματική εργασία στην οποία υποβλήθηκαν τα σώματα αυτά κατά την εξόρυξη αλατιού και άλλων πρώτων υλών, αλλά και την καταστροφή του φυσικού περιβάλλοντος, ως απότοκο της αποικιακής αλαζονείας. Επιπλέον, η performance υπενθυμίζει σθεναρά την ευθύνη της Ευρώπης απέναντι στην ασύμμετρη κατανομή της ευαλωτότητας και ασκεί κριτική στην άρνηση των Ευρωπαίων να παραδεχτούν αυτό το ρατσιστικό παρελθόν, που κάθε άλλο παρά έχει εξαλειφθεί: «Η Ευρώπη είναι βουτηγμένη στο αίμα», λέει η Thompson, «είναι και θα πρέπει να είναι, μια καταραμένη ήπειρος» (Thompson, 2018, σ. 20, σε δική μου μετάφραση). Ως μια νέα μαύρη γυναίκα είναι διπλά επισφαλής και βιώνει τη συμβολική βία της λευκότητας και της πατριαρχίας από τον καπετάνιο και το πλήρωμα στον δρόμο για τη Γκάνα. Υπό αυτή την έννοια, το σπάσιμο του αλατιού στην σκηνή επιτελεί τη ρήξη της με την αποικιοκρατία και την αντίσταση της υπόταξης του σώματός της (Wojnarski, 2020, σ. 54). Ταυτόχρονα, η ίδια αντιμετωπίζει το κοινό με φροντίδα· τους δίνει πλαστικά γυαλιά εργασίας για προστασία από τα θραύσματα του αλατιού, υπενθυμίζοντας την ευαλωτότητά τους αλλά και προσκαλώντας τους να παρακολουθήσουν τη διαδικασία αποαποικιοποίησης του παρόντος μέσα από το δικό της βλέμμα.

Αυτή η πράξη ενσώματης μνημόνευσης που επιτελεί το ταξίδι της δε φέρνει κάθαρση αλλά ευθύνη απέναντι στην αξία της ζωής, με μια δόση ελπίδας και αγωνίας. Περιγράφει πώς στο τέλος του ταξιδιού της συνειδητοποιεί τη σημασία της δικής της ζωής. Αυτή τη γνώση μοιράζεται με το κοινό στο τέλος της παράστασης. Όπως και στον Kelly, το ατομικό πένθος της μονολογικής αφήγησης μετατρέπεται σε συλλογικό και αποκρυσταλλώνεται σε ένα κομμάτι αλάτι:

Πριν φύγετε, θα με βρείτε στο φουαγιέ με ένα καλάθι γεμάτο αλάτι. Θα σας προσφέρω ένα κομμάτι και θα σας ζητήσω να το φυλάξετε καλά. [...] Με αυτό πραγματοποιείτε μια δέσμευση στη ζωή [...] Γιατί ταξίδεψα όλο αυτό τον δρόμο και αποφάσισα να ζήσω. Αυτό είναι το μνημείο μου. Αυτή είναι η πράξη μνήμης μου. Αυτό είναι το πένθος μου. [...] Και κάθομαι εδώ μαζί σας. Και συνεχίζουμε.

(Thompson, 2018, σ. 51-52)

Με το τελετουργικό αυτό, η Thompson απευθύνει ένα κάλεσμα στο κοινό να αναλογιστεί τις πολύπλοκες σχέσεις μεταξύ ατομικής και συλλογικής φυλετικής ταυτότητας και μνήμης και να «μοιραστεί το πένθος της ως έναν τρόπο ζωής» (*salt. by Selina Thompson, 2021, σε δική μου μετάφραση*).

## Επίλογος

Στην *Ευάλωτη Ζωή*, η Butler θέτει το ερώτημα εάν η οδύνη μπορεί να καθιερωθεί «ως μέρος του πλαισίου εντός του οποίου σκεφτόμαστε τους διεθνείς δεσμούς μας» (Μπάτλερ, 2009, σ. 80) και αναλογίζεται κατά πόσο η τρωτότητα και η επισφάλεια μπορούν να αποτελέσουν κινητήριο δύναμη για μια πολιτική της ταυτότητας που δεν βασίζεται στη βία, αλλά στην αναγνώριση των άνισων γεωπολιτικών σχέσεων που διέπουν και καθορίζουν ποιες ζωές έχουν αξία. Κλείνοντας αυτή τη σύντομη ανάλυση των έργων του Kelly και της Thompson μπορούμε να αναστοχαστούμε τον προβληματισμό αυτό σε σχέση με τις σύγχρονες θεατρικές φόρμες, προκειμένου να μελετήσουμε τους τρόπους με τους οποίους αποτυπώνονται οι αγωνίες και οι ανασφάλειες σύγχρονων ταυτοτήτων με τρόπο που «κολλάνε»<sup>3</sup> στην αντίληψη του κοινού.

Όπως παρατηρεί η Λίνα Ρόζη, η μονολογική φόρμα αποτελεί «ένα σημείο τομής στο οποίο διασταυρώνονται οι αισθητικοί προβληματισμοί, οι ιδεολογικές απορίες και οι κυρίαρχες τάσεις της σύγχρονης θεατρικής πρακτικής» (Ρόζη, 2021, σ. 19). Από την παραπάνω ανάλυση, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι η μαρτυρία του πένθους μέσω της μονολογικής αφήγησης αναδεικνύει την επισφάλεια ως ένα κυρίαρχο αναπαραστατικό μέσο που απευθύνει το ερώτημα: ποιες ζωές είναι ακόμα «ανάξιες» (για να παραφράσω τη Μπάτλερ) ορατότητας; Οι θεατές του σύγχρονου παγκοσμιοποιημένου κόσμου που πιθανώς να αντιλαμβάνονται πιο έντονα το αποτύπωμα της επισφάλειας τόσο στην καθημερινότητά τους όσο και σε ένα ευρύτερο γεωπολιτικό επίπεδο, μπορεί να είναι πιο έτοιμοι να αναστοχαστούν τη δική τους ευθύνη και τον ρόλο τους απέναντι στην οικολογία της «άνισης γεωπολιτικής κατανομής της σωματικής τρωτότητας» (Μπάτλερ, 2009, σ. 79).

## Βιβλιογραφικές αναφορές

- Ahmed, S. (2004). *The cultural politics of emotion*. Durham and London: Duke University Press.
- (2010). *The Promise of Happiness*. Durham and London: Duke University Press.
- Bola, J.J. (2019). *Mask off: Masculinity redefined*. London: Pluto Press.
- Bourdieu, P. (1998). *Acts of resistance: against the new myths of our time* (Richard Nice, Μετ.) Cambridge: Cambridge Polity Press.
- Butler, J. (2009). *Frames of war: When is life grievable?* London: Verso.
- Chatzichristodoulou, M. (Επιμ.) (2020). *Live art in the UK: Contemporary performances of precarity*. London: Bloomsbury.
- Collins, P. H. (2000). *Black feminist thought: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment* [Rev. 10<sup>th</sup> anniversary edition]. London: Routledge.
- Fragkou, M. (2019). *Ecologies of precarity in twenty-first century theatre: Politics, affect, responsibility*. London: Bloomsbury.
- Kelly, D. (2018). *Girls and boys*. London: Oberon.
- Neilson, B., & Rossiter, N. (2008). Precarity as a political concept, or, Fordism as exception. *Theory*,

<sup>3</sup> Δανείζομαι τον όρο «sticky» που χρησιμοποιεί η Ahmed (2004, σ.11) για να μιλήσει για τη βιωματική και αισθητηριακή αποτύπωση των συναισθημάτων στην ανθρώπινη αντίληψη.

*Culture & Society*, 25(7-8), 51-72. doi: 10.1177/0263276408097796

Pewny, K. (2011). *Das Drama des prekären. Über die Wiederkehr der Ethik in Theater und Performance*. Bielefeld: Transcript.

Ridout, N., & Schneider, R. (2012). Precarity and performance: An introduction. *TDR/The Drama Review*, 56(4), 5-9. doi.org/10.1162/dram\_a\_00210

Siouzouli, N. (2014). Precarious presence in contemporary theater. *Comparative Drama* 48(1), 93-102. doi:10.1353/cdr.2014.0009

Thompson, S. (2018). *Salt*. London: Faber.

Van Assche, A. (2020). *Labor and aesthetics in European contemporary dance: Dancing precarity*. Cham: Springer.

Vandello, J. A., & Bosson, J. K. (2013). Hard won and easily lost: A review and synthesis of theory and research on precarious manhood. *American Psychological Association*, 14(2), 101-113. doi: 10.1037/a0029826

Woynarski, L. (2020). *Ecodramaturgies: Theatre, performance and climate change*. Cham: Springer.

Μπάτλερ, Τζ. (2009). *Ευάλωτη ζωή* (Μ. Λαλιώτης, Μετ.). Αθήνα: Νήσος.

Μπάτλερ, Τζ., & Αθανασίου, Α. (2016). *Απ-αλλοτρίωση: η επιτελεστικότητα στο πολιτικό* (Αλ. Κιουπκιόλης, Μετ.). Αθήνα: Τόπος.

Πολυκάρπου, Β. (2019). Μία σύντομη εισαγωγή στη διαθεματικότητα. Στο *Community Course on Intersectionality: Πράξη Πρώτη*, (σσ. 38-59). Αθήνα: Feminist Autonomous Centre for Research (FAC Research). Ανακτήθηκε από <https://feministresearch.org/wp-content/uploads/2019/06/intersectionality-ebook.pdf>.

Ρόζη, Λ. (2021). *Τοπία μονολόγων στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο*. Αθήνα: Σοκόλη.

### **Διαδικτυακές πηγές**

*Family annihilation: Fathers who kill their children*. (2013, Απρίλιος 25) Ανακτήθηκε από <https://www.bbc.co.uk/news/uk-england-22213942>

Rebellato, D. (2020). Fourth wall: Playwrights in lockdown: Dennis Kelly. Ανακτήθηκε από <https://www.youtube.com/watch?v=qUlgVCeHGYI>

*Salt*, by Selina Thompson. (2021, Οκτώβριος 24). BBC Four. Ανακτήθηκε από <https://www.bbc.co.uk/programmes/m0010zdp>



Μάριος Χατζηπροκοπίου

ΣΚΗΝΕΣ ΤΟΥ ΝΟΜΟΥ, PERFORMANCE ΤΗΣ ΠΑΡΑΝΟΙΑΣ  
ΤΑ ΑΠΟΜΝΗΜΟΝΕΥΜΑΤΑ ΤΟΥ ΠΡΟΕΔΡΟΥ SCHREBER ΩΣ ΕΠΙΤΕΛΕΣΤΙΚΗ ΠΡΑΞΗ

*Δεν πιστεύω σε ούτε πατέρα*

*ούτε μητέρα*

*Ζεν έσω*

*μπαμπά-μαμά*

(Deleuze & Guatarri 1972/1977, σ. 22)

Στο *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken* [Τα Απομνημονεύματα Ενός Νευρασθενούς] που εκδίδει το 1903 ο Δρ. Daniel Paul Schreber (1842-1911), τέως πρόεδρος του Εφετείου της Δρέσδης και έγκλειστος επί χρόνια σε ψυχιατρική κλινική, εκθέτει λεπτομερώς το περίπλοκο παρανοϊκό σύστημά του: ο γιατρός του, ο καθηγητής Flechsig, φόνευσε την ψυχή του. Το συμβάν αυτό έχει διαταράξει την τάξη του κόσμου: το ανθρώπινο είδος βρίσκεται υπό εξαφάνιση, η συντέλεια πλησιάζει, ενώ ο ίδιος είναι ο τελευταίος άνθρωπος εν ζωή· σε άμεση επαφή με τον Θεό, μέσω ακτίνων που συνδέονται με τα νεύρα του, καταργώντας τις χωρικές αποστάσεις. Ο μοναδικός τρόπος να λυτρώσει τον κόσμο –και να παραμείνει ζωντανός– είναι να μεταμορφωθεί σε γυναίκα. Γονιμοποιημένος από θεϊκές ακτίνες, πρόκειται να κυοφορήσει ένα νέο, ανώτερο είδος ανθρώπου.

«Θα ήθελα να γνωρίσω τον άνδρα που αντιμέτωπος με την επιλογή να γίνει ένα παράφρον ανθρώπινο ον με αρσενική συμπεριφορά ή μια γυναίκα γεμάτη ζωντάνια, δεν θα είχε διαλέξει το δεύτερο» (Schreber, 1903/2000, σσ. 164-165)<sup>1</sup>. Σπεύδει ακόμη να τονίσει πως η πίστη του στην έμφυλη μεταμόρφωση καθώς και η περιστασιακή παρενδυσία του δεν συνδέονται με τη σεξουαλική επιθυμία, αλλά με μια ιερή, άνωθεν επιβεβλημένη, αποστολή: παρομοιάζει τον εαυτό του με τον σταυρωθέντα και αναστάντα Χριστό και, την ίδια στιγμή, με τη Θεοτόκο της άμωμης σύλληψης. Και περιγράφει την οδό του μαρτυρίου: αισθάνεται τα ζωτικά του όργανα να σήπονται, τα πλευρά να συνθλίβονται, πιστεύει ότι καταπίνει το λαρύγγι του ή ότι ζει για ένα διάστημα χωρίς στομάχι· νιώθει το σώμα του να συρρικνώνεται, τα ανδρικό του μόριο να οπισθοχωρεί, τη λεκάνη να αλλάζει, τα στήθη να πρήζονται, το δέρμα να γεμίζει νεύρα γυναικείας ηδονής· αισθάνεται ακόμη πως, σταδιακά, η ροή των ακτίνων ιαίνει τα πάσχοντα μέλη του, χαρίζοντάς του ένα είδος ανοσίας, σε σημείο να διερωτάται αν είναι θνητός. Στις τελευταίες σελίδες, επισημαίνει τη σχετική βελτίωση της υγείας του, αλλά και τη βεβαιότητα πως θα του δοθεί, ως ανταμοιβή για τα πάθη του, το στεφάνι του μάρτυρα.

Από την έκδοσή τους μέχρι σήμερα, τα *Απομνημονεύματα* (ή, μεταφράζοντας κατά λέξη τον

<sup>1</sup> Όπου δεν αναφέρεται άλλο όνομα μεταφραστή/τριας, η μετάφραση είναι δική μου.

τίτλο, «οι Αξιωματιόνητοι Στοχασμοί») του έγκλειστου προέδρου έχουν πυροδοτήσει δεκάδες ψυχαναλυτικές, φιλοσοφικές και πολιτισμικές αναλύσεις, ενώ έχουν εμπνεύσει καλλιτεχνικά έργα.<sup>2</sup> Επιγραμματικά, αξίζει να αναφερθεί πως πρώτος ο Freud (1910/2014, μετάφραση Λευτέρης Αναγνώστου) αναλύει την περίπτωση Schreber υπό το πρίσμα του οιδιπόδειου συμπλέγματος, ερμηνεύοντας την παράνοια ως απόρροια απωθημένων ομοφυλοφιλικών τάσεων και καταπιεσμένης επιθυμίας προς τον πατέρα, μεταβιβασμένης στον γιατρό Flechsig και, εντέλει, στον Θεό. Αργότερα, ο Schreber απασχολεί επανειλημμένα τον Lacan (1999), για τον οποίο το ψυχωτικό παραλήρημα δεν είναι απλώς παραγωγή ασθένειας, αλλά και προσπάθεια θεραπείας ή ανοικοδόμησης· σύμφωνα με τον Lacan, ο πρώην δικαστής σταθεροποιεί το παραλήρημά του μέσω της γραφής.

Αν και ο ίδιος ο Schreber είχε λογοκρίνει το τρίτο κεφάλαιο των *Απομνημονευμάτων* ως ακατάλληλο για δημοσίευση λόγω αναφορών στην οικογένειά του, πιο πρόσφατες μελέτες διαβάζουν τα *Απομνημονεύματα* υπό το πρίσμα βιογραφικών στοιχείων με έμφαση στη φιγούρα του πατέρα του, του Moritz Schreber (1808-1861). Πανεπιστημιακός γιατρός και συγγραφέας βιβλίων παιδαγωγικής και γυμναστικής,<sup>3</sup> ο Moritz Schreber έμεινε γνωστός για τις ιδιαιτέρως αυστηρές απόψεις του περί ανατροφής καθώς και για τους πειθαρχικούς μηχανισμούς που είχε σχεδιάσει με στόχο, για παράδειγμα, την αποφυγή του αυνανισμού ή την όρθια στάση των παιδιών. Σύμφωνα με ψυχαναλυτές όπως ο William Niederland (1974), το παρανοϊκό σύστημα του γιου απηχεί τη σχέση με έναν κακοποιητικό πατέρα, ενώ η «καλωδίωση» με τις ακτίνες του Θεού αντανακλά τα σχοινιά των πατρικών μηχανισμών. Σε αντίστοιχη γραμμή κινείται και η μελέτη του Morton Schatzman *Soul Murder: Persecution in the Family* [*Ψυχοκτονία. Καταδίωξη μέσα στην Οικογένεια*] (1973).

Δύο θεατρικά έργα για το ραδιόφωνο είναι χαρακτηριστικά των παραπάνω προσεγγίσεων. Αντλώντας από τον Schatzman, ο Anthony Burgess γράφει το σενάριο *Schreber* (1974) που, παρότι τελικά δεν γίνεται ταινία, διασκευάζεται για το ραδιόφωνο του BBC μόλις τον Μάρτιο του 2020. Το έργο αναπλάθει τη βιογραφία του πάσχοντος, με χαρακτήρες από το οικογενειακό του περιβάλλον: τους γονείς, τις αδελφές, τον μεγαλύτερο αδελφό του που, πολύ νέος, αυτοκτονεί, αλλά και τη σύζυγο. Δύο χρόνια πριν (1972/1990), η Caryl Churchill γράφει για το ραδιόφωνο το έργο *Schreber's Nervous Illness* [*Η Νευρασθένεια του Schreber*] στο οποίο, σε αντίθεση με τον Burgess, επεξεργάζεται δραματουργικά τα *Απομνημονεύματα* χωρίς να υπεισέρχεται σε βιογραφικά δεδομένα, εστιάζοντας στην πρωτοπρόσωπη αφήγηση του ίδιου του ασθενούς, τις παρατηρήσεις του γιατρού του και το διαρκές μουρμουρητό των ακτίνων.

Μια αρκετά διαφορετική διάσταση δίνουν οι Gilles Deleuze και Félix Guattari. Απρόθυμοι να αναγάγουν τον Schreber σε ένα φροϋδικά ερμηνευμένο οιδιπόδειο μοντέλο, στο έργο τους *Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια: Ο Αντι-Οιδίπους* (Deleuze & Guattari 1972/1977) προτείνουν πως το ασυνείδητο δεν είναι μια θεατρική σκηνή, όπου αναπαρίσταται ένα οικογενειακό δράμα, αλλά ένα εργοστάσιο. Με αυτή την έννοια, το παρανοϊκό σύστημα του πρώην δικαστή δεν μπορεί να συρρικνωθεί σε σύμπτωμα της καταπιεσμένης ομοφυλοφιλίας ή της κακοποίησης, με κύριο πάντοτε σημείο αναφοράς τη μορφή του πατέρα· αντιθέτως, «ο σχιζοφρενικός [...]

2 Για μια ενδιαφέρουσα μελέτη που συνδέει την περίπτωση Schreber με το μύθο και την τέχνη στην ελληνόφωνη βιβλιογραφία, βλ. Ρηγοπούλου (2008).

3 Βλ. ενδεικτικά Schreber (1856)· Rutschky (1993).

διαθέτει πριν απ' όλα έναν δικό του κώδικα καταγραφής, που δεν συμπίπτει με τον κοινωνικό κώδικα ή συμπίπτει με αυτόν, μόνο για να γίνει η *παρωδία του* (Deleuze & Guattari, 1972/1977, σ. 15, έμφαση δική μου). Σε αυτή την αντιψυχιατρική ερμηνεία, η σχιζοφρένεια ερμηνεύεται ως η ανεξέλεγκτη και πολυμορφική κίνηση της επιθυμίας: ο σχιζοφρενικός νους του Schreber γίνεται αντιληπτός ως «επιθυμητική μηχανή».<sup>4</sup>

Αντλώντας από τους Deleuze και Guattari, θα εστιάσω στο κείμενο των *Απομνημονευμάτων* ως δυνάμει καλλιτεχνικό και κριτικό υλικό για την επιτελεστική τέχνη και θεωρία στη (μετα) πανδημική συνθήκη του 21<sup>ου</sup> αιώνα, ξαναδιαβάζοντας τον Schreber όχι μόνον ως πάσχοντα, αλλά και ως δημιουργό / performer. Προτείνω, καταρχάς πως η γραπτή μαρτυρία του μπορεί να γίνει κατανοητή ως «επιτελεστική εκφορά» (speech act), όπως τη νοηματοδοτεί ο John L. Austin (1962, σσ. 5-11): ο συγγραφέας δεν διαπιστώνει ούτε περιγράφει απλώς τις θεολογικές και κοσμολογικές του αντιλήψεις, αλλά, χειριζόμενος άριστα τη νομική ιδιόλεκτο, αρθρώνει και επιτελεί ένα αίτημα ελευθερίας. Και πετυχαίνει: καταθέτει το κείμενό του στο δικαστήριο, το οποίο εν τέλει αποφασίζει την άρση της κράτησής του, κατά το έτος 1902. Πρεσβεύω, επιπλέον, πως η εξιστόρηση του μαρτυρίου του διασαλεύει επιτελεστικά τα όρια μεταξύ φύλου και σεξουαλικότητας, σωματικότητας και εξαϋλωσης, ανθρώπου και μηχανής, φωνής και γλώσσας. Σε ό,τι ακολουθεί, θα επικεντρωθώ στα δύο τελευταία ζεύγη, με άξονα μια εν εξελίξει πρακτική έρευνα που εκπονώ βασισμένος στα *Απομνημονεύματα*, πρώτα δείγματα της οποίας έχουν παρουσιαστεί σε διαφορετικά πλαίσια, υπό μορφή ηχητικών ποιημάτων, βιντεοποιημάτων, ηχητικών εγκαταστάσεων και λογοτεχνικών performances.<sup>5</sup>

Σε αυτή την έρευνα επιχειρώ να αναδείξω ένα πεδίο εντάσεων μεταξύ της φωνής του Schreber και του πλήθους φωνών που του επιβάλλονται μέσα από μια ελεύθερη διασκευή θραυσμάτων από δύο κεφάλαια των *Απομνημονευμάτων* (κεφ. 14 και 16), επιστρατεύοντας και σύγχρονες τεχνολογίες επεξεργασίας του ήχου και της φωνής. Η αισθητική αυτή επιλογή καθορίζεται από το γεγονός ότι, στο παραλήρημα του Schreber, η γλώσσα γίνεται κεντρική μηχανή του μαρτυρίου: φωνές τον σφυροκοπούν αδιάκοπα, τον βρίζουν ή τον ταπεινώνουν, συλλαβές επιβραδύνονται απειλητικά, διαβρώνοντας το νόημα, μηχανικά πουλιά παπαγαλίζουν ομόηχες λέξεις. Βρίσκεται αναγκασμένος να σκέπτεται διαρκώς, αποστερείται το φυσικό του δικαίωμα να αναπαύσει τα νεύρα του, ενώ κάθε καινούργια ιδέα παρουσιάζεται ήδη καταχωρημένη σε ένα αυτοματοποιημένο σύστημα καταγραφής. Όπως σημειώνει, αναφερόμενος στον πάσχοντα δικαστή, ο Elias Canetti (1973, σ. 448): «ίσως η πιο έντονη τάση στην παράνοια είναι να κυριεύεται ολοκληρωτικά ο κόσμος από λέξεις, σαν η γλώσσα να ήταν μια γροθιά και ο κόσμος

4 Διαφοροποιώντας τις «επιθυμητικές μηχανές» από τις τεχνικές, οι Deleuze-Guattari πρεσβεύουν ότι οι πρώτες «δεν παύουν να ξεχαρβαλώνονται όσο λειτουργούν, δεν λειτουργούν παρά όντας ξεχαρβαλωμένες: πάντα ένα μέρος της παραγωγικής δραστηριότητας μολιάζεται στο προϊόν και τα εξαρτήματα της μηχανής είναι επίσης και η καύσιμη ύλη. Η τέχνη χρησιμοποιεί συχνά την ιδιότητα αυτή δημιουργώντας αληθινές ομαδικές φαντασιώσεις, που βραχυκυκλώνουν την κοινωνική παραγωγή με μια επιθυμητική παραγωγή και εισάγουν μια λειτουργία ξεχαρβαλώματος στην αναπαραγωγή τεχνικών μηχανών» (1972/1977, σσ. 39-49). Διαφοροποιώντας την «επιθυμητική μηχανή» του Προέδρου από τον παρανοϊκό μηχανισμό, οι συγγραφείς εξηγούν ότι «[α]κόμα και στα μαρτύρια και τον θάνατο που τελικά φέρνει, εκδηλώνει κάτι το καινούριο, μian ηλιακή ισχύ [...] [υ]πάρχει μια πραγματική κατανάλωση που γίνεται με την καινούρια αυτή μηχανή, μια απόλαυση, που μπορούμε να τη χαρακτηρίσουμε αυτο-ερωτική ή, καλύτερα, αυτοματική, όπου αρχίζει ένας καινούριος δεσμός, μια καινούρια γέννηση, μια εκθαμβωτική έκσταση, λες κι ο ερωτισμός της μηχανής αποδεσμεύει άλλες απεριόριστες δυνάμεις» (ό.π. σ.26).

5 Στο σημείο αυτό, παραπέμπω τον/την αναγνώστη/τρια στα έργα που βρίσκονται διαθέσιμα στο διαδίκτυο (σελ. 188).

να βρισκόταν μέσα της».

Συνδέονται, άραγε, όλα αυτά τα μαρτύρια με τις ασκήσεις που επέβαλε ο πατέρας του για τη σωστή εκφορά των λέξεων ή με τον πίνακα όπου σημείωνε τα παραπτώματα και τις επιτυχίες των παιδιών προς καταμέτρηση, επιβράβευση ή τιμωρία μια φορά το μήνα; Αυτό πρεσβεύουν οι επικεντρωμένοι στη βιογραφία αναλυτές· εδώ όμως εστιάζω στις στρατηγικές που επινοεί ο έγκλειστος πρόεδρος, πασχίζοντας να ανακτήσει την ψυχική του γαλήνη: ουρλιάζει, μετρά μεγάλωφωνα, ιδίως σε ξένες γλώσσες, ανακαλεί ιστορικές και γεωγραφικές γνώσεις (όλους τους τσάρους της Ρωσίας, όλα τα γαλλικά γεωγραφικά διαμερίσματα), απαγγέλλει ποιήματα από στήθους, παίζει πιάνο, συχνά σπάζοντας άθελά του τις χορδές, τραγουδά γνωστές μελωδίες, φτάνει να στήνει αυτοσχέδιες όπερες. Βέβαια, όπως σημειώνει, κανείς δεν αντέχει τη διαρκή διανοητική απασχόληση· τότε, κερδίζει την ψυχική του ειρήνη με το να φαντάζεται τον εαυτό του ως θηλυκό ον ή να ντύνεται με φτηνά γυναικεία στολίδια.

Βαθύτατα καλλιεργημένος, «ο Schreber διαπρέπει στην τέχνη των παραπομπών» (Prado de Oliveira, 1997, σ. 56)· ανακαλεί αποσπάσματα λογοτεχνικών και μουσικών έργων, από τον Schiller και τον Goethe ως τον Wagner και τον Beethoven, αλλά και στιχάκια του συρμού, που και αυτά «αξίζουν ως πνευματική τροφή αν τα συγκρίνω με τις τρομερές ανοησίες που είναι αναγκασμένα να ακούν τα νεύρα μου» (Schreber, 1903/2000, σ. 185). Για αρκετό διάστημα, τα νεύρα του αναγκάζονται όχι μόνο να ακούν, μα και να συμπληρώνουν μισοτελειωμένες φράσεις όπως «Γιατί δεν...», «Πάρε αυτό το...», «Ποιος ήταν αυτός που...», «Τώρα θα πρέπει να...», «Ήσουν για να...» κ.λπ., ενώ, αργότερα, αρχίζει απλώς να επαναλαμβάνει ό,τι ακούει. Αντίστοιχα, εξοικειώνεται σιγά-σιγά με τις φωνές των μηχανικών πουλιών, κωφών ως προς το νόημα, όμως με «μια φυσική ευαισθησία για την ομοιότητα των ήχων» (Schreber, 1903/2000, σ. 198) που τα κάνει να συγχέουν λέξεις όπως:

Santiago και Carthago  
Chinesenthum και Jesum Christum  
Abendroth και Athemnoth  
(Schreber, 1903/2000, σ. 192)

Από ένα σημείο και έπειτα, ο πρώην δικαστής αρχίζει να διασκεδάζει, προσπαθώντας να μπερδέψει τα πουλιά και απευθύνοντάς τους ομόηχες λέξεις. Αυτή η επανάληψη είναι, κατά τον Eric Santner (1996), η αντίστασή του στις μηχανικές, μονότονες επαναλήψεις. Ανατρέχοντας σε κλασικά θεωρητικά εργαλεία των σπουδών επιτέλεσης,<sup>6</sup> ο Santner υπενθυμίζει την κεντρική έννοια της επανάληψης όχι μόνο ως διαδικασία επανεγγραφής, αλλά και πιθανής αναταραχής ή/και ρήξης των εγκαθιδρυμένων δομών. Με βάση αυτή την ανάλυση, ο πάσχων αναδεικνύεται ως *avant-la-lettre* ντανταϊστής. Επιστρατεύοντας αποτροπαϊκές πρακτικές αντίστασης, μιμείται το μη νόημα, επιζεί αυτού και το μεταστοιχειώνει σε θεραπεία.<sup>7</sup> Όπως το θέτει ο Santner

6 Ήδη ο θεμελιωτής του πεδίου Richard Schechner νοηματοδοτεί την επιτέλεση ως «επανασυστημένη συμπεριφορά» ('restored' ή 'twice-behaved behavior') (1985, σ. 35). Λίγο αργότερα, η Judith Butler αναλύει το φύλο ως ταυτότητα θεμελιωμένη «πάνω στην υφολογικά τυποποιημένη επανάληψη ορισμένων πράξεων μέσα στο χρόνο» (1993/2006, μετάφραση Πελαγία Μαρκέτου, σ. 382). Ακολουθώντας την Butler, πιο πρόσφατοι θεωρητικοί προτείνουν πως οι επιτελέσεις μπορούν «να επανεγγράφουν ή/και παθιασμένα να επανεπινοούν» (Diamond 1996, σ. 2), ενώ εξηγούν ότι «η ανατρεπτική επιτελεστικότητα μπορεί να διαταράξει τις ίδιες τις παραπομπές που θεσπίζει η ηγεμονική επιτελεστικότητα (Madison 2010, σ. xix).

7 Ο Santner αναφέρεται στην ανάγνωση του Schreber από τον Friedrich Kittler (1990), για τον οποίο «στο άσυλο

(1996, σ. 93):

αντί να προσπαθεί να ανασυγκροτήσει τη συμβολική ταυτότητά του [...] βρίσκει ένα είδος ανακούφισης, εισδύοντας βαθύτερα στα μοτίβα της επανάληψης και ενεργοποιώντας τα μέσω της εκδραμάτισης (acting out). Καταβροχθισμένος από ένα α-νόητο μουρμουρητό φωνών και άναρθρου θορύβου, ο Schreber επιβιώνει, τουλάχιστον εν μέρει, αρνούμενος προς στιγμήν να βγάλει νόημα από όλα αυτά και καθιστώντας τον εαυτό του παίκτη στον αφανισμό του νοήματος.

«[Γ]ια να μην κατακλυστεί από τη γλώσσα», ο πάσχων «προσδένεται σταθερά στο να μετατρέπει τις φωνές που του επιβάλλονται σε μουσική», γράφουν οι Bernard και Delaplace (2014, σ. 566). «Γίνεται ένα με αυτό που ακούει: αποποιείται τη γνώση της νοηματικής διαφοράς ομόηχων λέξεων, εκκενώνοντας τα σημαίνοντα από τη σημασία τους» (Bernard & Delaplace 2014, σ. 565) και τα μετατρέπει σε ρυθμό, σε ύλη, σε ατέρμονες επωδούς. Αντιστοίχως, ο Mark S. Roberts (1996) προτείνει πως η αντίσταση του Schreber –στην πλήρη «καλωδίωσή» του, στη μεταμόρφωσή του σε ρομπότ, στην αδιάκοπη καταγραφή κάθε σκέψης και αίσθησής του, στη συνεχή θυματοποίησή του από ανεξέλεγκτες φωνές– τον έκανε να «συγκροτήσει ένα σύνολο στρατηγικών» που του επιτρέπουν τελικά να συγκροτήσει «τη δική του προσωπική ταυτότητα» (Roberts, 1996, σ. 41). Με βάση τις παραπάνω αναγνώσεις και την προσωπική μου πρακτική έρευνα, προτείνω πως ο κώδικας του Schreber/Αντι-Οιδίποδα αντιστοιχεί, όπως θα έλεγαν οι Deleuze-Guattari, στον κοινωνικό κώδικα –ή στην ψυχωτική επιβίωσή του– μόνον ως *παρωδία*. Επιτελώντας παρωδιακά το μηχανιστικό, ο πάσχων δικαστής, εντέλει, κατορθώνει να μην αφομοιωθεί ολοκληρωτικά από τους μηχανισμούς που τον δυναστεύουν.

Αντλώντας έμπνευση από την «επιστροφή» του ραδιοφωνικού θεάτρου που παρατηρήθηκε κατά τη διάρκεια της πανδημίας υπενθυμίζοντας τον άνευ ορίων χώρο της φαντασίας που ενεργοποιεί ο ήχος, η έμφασή μου στα όρια γλώσσας και φωνής και στην επιτελεστική διασάλευσή τους από τον πρόεδρο Schreber λαμβάνει ως σημείο αναφοράς τη μελέτη του Hans-Thies Lehmann για το μεταδραματικό θέατρο (1999/2006). Σύμφωνα με τον Γερμανό στοχαστή, σε αυτού του είδους τη σκηνική πράξη στόχος δεν είναι να ακουστεί η «μία φωνή του ενός υποκειμένου», αλλά να πραγματοποιηθεί «μια διασπορά φωνών» (Lehmann, 1999/2006, σ. 148), θολώνοντας τα όρια «ανάμεσα στη γλώσσα ως έκφραση ζωντανής παρουσίας και στη γλώσσα ως προκατασκευασμένο υλικό», με τις «φωνές να εξαντλούνται μέσω της μείξης, να διαχωρίζονται από τους χαρακτήρες, ασώματες και εκτοπισμένες» (Lehmann 1999/2006, σελ. 149). Εν προκειμένω, η μετατόπιση από την αναπαράσταση στην παρουσία, από το νόημα στην αισθητηριακότητα και από την πλοκή στην υλικότητα που επιχειρώ στην πρακτική έρευνά μου προτίθεται ακριβώς να αναδείξει τις φωνές του σρεμπεριανού ασυνειδήτου, όχι ως πρόσωπα σε μια σκηνή οιδιπόδειου θεάτρου, αλλά ως πεδία εντάσεων ενός εργοστασίου, κατά την έκφραση των Deleuze-Guattari (1972/1977), πέρα από ψυχαναλυτικές ή βιογραφικές αναγωγές.

---

του Sonnenstein πάνω από τον ποταμό Έλβα, ένας μοναχικός και άσημος πειραματιστής άσκησε τις αποτροπαϊκές τεχνικές που δώδεκα χρόνια αργότερα θα κέρδιζαν φήμη και κοινό για τους ντανταϊστές στο Cabaret Voltaire της Ζυρίχης» (σσ.301-2).

**Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Austin, J. L. (1962). *How to do Things with Words*. Oxford: Clarendon Press.
- Bernard, D. & Delaplace, J. (2014). Schreber et la musique. *L'information psychiatrique*, 90, 561-566. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.3917/inpsy.9007.0561>
- Burgess, A. (χ.χ.). *Schreber* (c.1974. αδημοσίευτο). The Burgess Collection, Series I: "Works, 1956-1997" box 44. The Harry Ransom Research Centre at the University of Texas at Austin.
- Butler, J. (1993/2006). Παραστασιακές επιτελέσεις και συγκρότηση του φύλου: Δοκίμιο πάνω στη φαινομενολογία και τη φεμινιστική θεωρία. Στο Α. Αθανασίου (Επιμ.), Μ. Μηλιώρη (Μετ.), *Φεμινιστική Θεωρία και Πολιτισμική Κριτική*, σσ. 381-407, Αθήνα: Νήσος.
- Canetti, E. (1973). *Crowds and Power* (C. Stewart, Μετ.). New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Churchill, C. (1990). *Churchill: Shorts*. London: Nick Hern Books.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1972/1977). *Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια: Ο Αντι-Οιδίπους* (Κ. Χατζηδήμου & Ι. Ράλλη, Μετ.). Αθήνα: Ράππα.
- Diamond, E. (Επιμ.) (1996). *Performance and Cultural Politics*. London & New York: Routledge.
- Freud (1910/2014). *Ψυχαναλυτικές Παρατηρήσεις για μια Αυτοβιογραφικά Καταγραμμένη Περίπτωση Παράνοιας (Ο Πρόεδρος Σρέμπερ)* (Λ. Αναγνώστου, Μετ.). Στο *Πέντε Ιστορικά Ασθενείας*, σσ. 371-456. Αθήνα: Επίκουρος.
- Kittler, F. (1990). *Discourse Networks. 1800/1900*, (M. Metteer & C. Cullens, Μετ.). Stanford, California: Stanford University Press.
- Lacan, J. (1999). On a Question Preliminary to any Possible Treatment of Psychosis. Στο J. Lacan *Écrits. The First Complete Edition in English* (B. Fink, Μετ.), (σσ. 445-487). New York and London: W.W. Norton and Company Routledge.
- Lehmann, H-T. (1999/2006). *Postdramatic Theatre* (K. Jürs-Munby, Μετ.). London and New York: Routledge.
- Madison, D. S. (2010). *Acts of Activism: Human Rights as Radical Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Niederland, W. (1974). *The Schreber Case: Psychoanalytic Profile of a Paranoid Personality*. New York: Quadrangle.
- Prado de Oliveira, L. E. (1997). *Freud et Schreber: les sources écrites du délire, entre psychose et culture*. Toulouse: Erès.
- Roberts, M. S. (1996). Wired: Schreber as Machine, Technophobe, and Virtualist. *TDR* (1988), 40(3), 31-46. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.2307/1146545>
- Rutschky, K. (1993). *Schwarze Pädagogik: Quellen zur Naturgeschichte der Bürgerlichen Erziehung*: Frankfurt/Main: Ullstein.
- Santner, E. (1996). *My Own Private Germany. Daniel Paul Schreber's Secret History of Modernity*. Princeton: Princeton University Press.
- Schatzman, M. (1973). *Soul Murder: Persecution in the Family*. London: Allen Lane.
- Schechner, R. (1985). *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Schreber, D. G. M. & Graefe, R. (1856). *Medical Indoor Gymnastics or, a System of Hygienic Exercises for Home Use*. London: Williams & Norgate.

Schreber, D. P. (1903/2000). *Memoirs of My Nervous Illness* (I. Macalpine & R. A. Hunter, Μετ.). New York: The New York Review of Books.

Ρηγοπούλου, Π. (2008). *Ο Τρελλός Πρόεδρος και η Γυναικεία Ηδονή: Παράνοια, Μύθος Τέχνη*. Αθήνα: Τόπος.

### **Διαδικτυακές πηγές**

Χατζηπροκοπίου, Μ. (2020, Νοέμβριος 22). «Ρυθμός του κόσμου. Σπουδή πρώτη» του Μάριου Χατζηπροκοπίου. YouTube. Ανακτήθηκε από <https://www.youtube.com/watch?v=BcTIIIImGpM>

Chatziprokoρίου, Μ. (2021α, Δεκέμβριος 19). “I had yet to meet heliogabalus” by Marios Chatziprokoρίου @pwpf2021. YouTube. Ανακτήθηκε από <https://www.youtube.com/watch?v=sAvarn3Ho2k>

— (2021β, Δεκέμβριος 21). “rythm of the world, study I” by Marios Chatziprokoρίου @pwpf2021. YouTube. Ανακτήθηκε από <https://www.youtube.com/watch?v=OUMbXwT6zY8>

— (2021γ, Δεκέμβριος 21). *Schrebermaschine*. YouTube. Ανακτήθηκε από <https://www.youtube.com/watch?v=4KwTSkLReA0>

# ΣΚΗΝΙΚΗ ΟΨΗ

ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΘΑΝΑΣΟΥΛΑ

ΑΡΓΥΡΗΣ ΘΕΟΣ

ΜΑΡΙΑ ΚΟΝΟΜΗ



Χριστίνα Θανάσουλα

**«Ζωγραφίζοντας» τη σκηνή με φως –ως κλέπτης εν νυκτί– κρατώντας στα χέρια ξεραμένα πινέλα: ο θεατρικός φωτισμός στην Ελλάδα την πρώτη 20ετία του 21<sup>ου</sup> αιώνα**

Ο θεατρικός φωτισμός είναι ένας ισχυρός, υποσυνείδητος κώδικας αποκρυπτογράφησης των παραστάσεων, η εξελικτική πορεία του οποίου είναι άρρηκτα συνδεδεμένη, διαμορφώνεται και οδηγείται από τα τεχνολογικά επιτεύγματα της κάθε εποχής. Παγκοσμίως, η τεχνολογία φωτισμού αναπτύσσεται ακόμη με ραγδαίους ρυθμούς, όμως, στην Ελλάδα της οικονομικής δυσπραγίας μοιάζει να έχει κοπεί το νήμα: ο σχεδιασμός φωτισμών έχει υποβαθμιστεί σε παλιό, σκουριασμένο εργαλείο ταχείας και πρόχειρης φωταγώγησης των θεάτρων σούπερ-μάρκετ. Η ποιότητα του φωτός και η συνεισφορά αυτού στη σκηνική σύνθεση επηρεάστηκαν βαθύτατα από την οικονομική κρίση: δεν υπάρχουν χρήματα ή χρόνος για να φωτιστούν οι παραστάσεις. Στόχος του παρόντος άρθρου είναι να ρίξει φως σε αυτό το αδιέξοδο και να διατυπώσει ερωτήματα και αγωνίες ως προς τη συνέχεια. Κατά πόσο μπορούν, μέσα σε αυτό το στρεβλό περιβάλλον, οι σχεδιαστές φωτισμού να είναι δημιουργικοί και να συνεισφέρουν στη σκηνική δραματουργία; Χρειάζεται χώρος και χρόνος για να ανθίσει η φαντασία;

**Λέξεις-κλειδιά:** Θεατρικός Φωτισμός, Οικονομική Κρίση, Τεχνολογία LED, Live streaming

Αργύρης Θέος

**Συμβολή της καθ' ημάς ζωγραφικής στον σχεδιασμό φωτισμών για περίοπτες σκηνές**

Στα λεγόμενα «box theaters» ορίζεται με σαφήνεια ο διαχωρισμός μεταξύ θεατρικού δρώμενου και κοινού. Σε αυτά, η προοπτική λειτουργεί κατά τους αναγεννησιακούς κανόνες, όπου τα πάντα συμβαίνουν από την ακμή του προσκηνίου και πίσω. Η πλαστικότητα της τελικής εικόνας προσδιορίζεται κατ' εξοχήν από πλάγιο φως. Στις περίοπτες σκηνές όμως (π.χ. αρχαία θέατρα), το κοινό κατανέμεται περιμετρικά του δρώμενου και οι ηθοποιοί, για τον θεατή, κινούνται κάποτε και προς τα εμπρός. Διαπιστώνεται μια αναλογία με τη βυζαντινή αγιογραφία, όπου η προοπτική αντιστρέφεται. Σε συνέχεια, το φως στη λεγόμενη καθ' ημάς ζωγραφική δεν συμμορφώνεται με τους πλαστικούς κανόνες της δυτικότερης εικόνας, αλλά παρέχει την πλαστικότητα μέσω της δημιουργίας ρυθμού (με την έννοια που η λέξη χρησιμοποιείται στην αρχιτεκτονική). Στο άρθρο αυτό επιχειρείται μια μεθοδολογική προσέγγιση επί του σχεδιασμού φωτισμών για περίοπτες σκηνές, σύμφωνη με την παραπάνω διαπίστωση.

**Λέξεις-κλειδιά:** Φωτισμός, Θέατρο, Σχεδιασμός Φωτισμών, Βυζαντινή Αγιογραφία, Αμφιθέατρο, Προοπτική.

Μαρία Κονομή

**Χαρτογραφώντας τη σύγχρονη σκηνογραφία στο διευρυμένο πεδίο: θεωρητικό πλαίσιο και νέες κατευθύνσεις**

Το άρθρο αυτό αποτελεί μια εισαγωγική συζήτηση γύρω από τους βασικούς όρους μετασχηματισμού της σύγχρονης σκηνογραφίας. Τόσο στο θεωρητικό όσο και στο επίπεδο της πρακτικής, η σκηνογραφία αξιοποιεί, πλέον, τη δυναμική του διευρυμένου παραστασιακού πεδίου. Παράλληλα, η εισαγωγή των νέων όρων συζήτησης, όπως *σκηνογραφία στο διευρυμένο πεδίο* ή *διευρυμένη σκηνογραφία*, οι οποίοι ανταποκρίνονται σε αυτήν τη διεπιστημονική και διατομεακή διεύρυνση του πεδίου τείνουν να καθιερωθούν στον 21<sup>ο</sup> αιώνα. Απομακρυνόμενη από τις ιστορικές καταβολές της, η διευρυμένη σκηνογραφία αποτελεί μια δυναμική και «κιναισθητική συνεισφορά» με επιτελεστικό δυναμικό, το οποίο επηρεάζει ολόκληρη την εμπειρία της παράστασης, ενώ θεωρείται ακόμα και αυτονομημένος επιτελεστικός τρόπος. Η σύγχρονη εννοιολόγηση της σκηνογραφίας στο διευρυμένο πεδίο αποτελεί μια σημαντική συνεισφορά ως προς τη συμπόρευση θεωρίας και πράξης. Ειδικότερα, στο πεδίο αυτό σημαντικές αναδεικνύονται οι κατευθύνσεις των τοποπροσδιορισμένων χωρικών μορφών θεάτρου και performance, της οικολογικής σκηνογραφίας, καθώς και της τεχνολογικής σκηνογραφίας με νέα ψηφιακά μέσα.

**Λέξεις-κλειδιά:** Διευρυμένη Σκηνογραφία, Τοποειδής Σκηνογραφία, Οικοσκηνογραφία, Τεχνολογική Σκηνογραφία, Χωρο-οπτική Δραματουργία, 21<sup>ος</sup> αιώνας

Χριστίνα Θανάσουλα

«ΖΩΓΡΑΦΙΖΟΝΤΑΣ» ΤΗ ΣΚΗΝΗ ΜΕ ΦΩΣ-ΩΣ ΚΛΕΠΤΗΣ ΕΝ ΝΥΚΤΙ-  
ΚΡΑΤΩΝΤΑΣ ΣΤΑ ΧΕΡΙΑ ΞΕΡΑΜΕΝΑ ΠΙΝΕΛΑ:  
Ο ΘΕΑΤΡΙΚΟΣ ΦΩΤΙΣΜΟΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΤΗΝ ΠΡΩΤΗ 20ΕΤΙΑ ΤΟΥ 21<sup>ΟΥ</sup> ΑΙΩΝΑ

**Η** τεχνολογική πρόοδος των τελευταίων δεκαετιών έχει επηρεάσει την ταυτότητα της θεατρικής πράξης, καθώς και την έννοια της θεατρικότητας, εν γένει. Ο Σ. Πατσαλίδης (2020) αναφέρει χαρακτηριστικά: «Ζούμε σε ένα περιβάλλον όπου για πρώτη ίσως φορά η τεχνολογία ορίζει τον πολιτισμό πιο άμεσα από ό,τι η θρησκεία, η ηθική και ο ουμανισμός». Η διαπίστωση αυτή βρίσκει απόλυτη εφαρμογή και στην περίπτωση του θεατρικού φωτισμού, δεδομένου ότι η τεχνολογία αποτελούσε, πάντα, την καρδιά αυτού του άυλου σκηνικού κώδικα και οδηγούσε τις εξελίξεις του. Ωστόσο, στην Ελλάδα της οικονομικής δυσπραγίας μοιάζει να έχει κοπεί το νήμα: η ποιότητα και η συνεισφορά του φωτισμού στην σκηνική σύνθεση λαβώθηκαν βαρύτατα από την οικονομική κρίση. Δεν υπάρχουν μήτε τα χρήματα για την απαστράπτουσα νέα τεχνολογία, μήτε ο αναγκαίος χρόνος για να φωτιστούν οι πολυάριθμες θεατρικές παραγωγές: σε σημαντικό ποσοστό παραστάσεων, ο φωτισμός έχει υποβαθμιστεί σε παλιό, σκουριασμένο εργαλείο ταχείας και πρόχειρης φωταγώγησης των θεάτρων «σούπερ-μάρκετ».

Το θέατρο είναι μια συνεργατική μορφή τέχνης, η οποία έχει ως κύριο στόχο την επικοινωνία με το κοινό.<sup>1</sup> Η θεατρική παράσταση αποτελεί πολυεπίπεδο και σύνθετο σύστημα επικοινωνίας. Η επικοινωνιακή διαδικασία αρχίζει τη στιγμή όπου ένας πομπός (άνθρωπος, ομάδα) έχει την επιθυμία να μεταβιβάσει μια πληροφορία-ιδέα-συναίσθημα σε κάποιον δέκτη. Ο πομπός κωδικοποιεί το μήνυμα με τη χρήση ενός κώδικα (λέξεων, συμβόλων, κινήσεων, εικόνων), μεταβιβάζοντάς το, στη συνέχεια, στον δέκτη (το θεατρικό κοινό) με στόχο να το ενεργοποιήσει. Ο επικοινωνιακός σκοπός του θεάτρου αποτελεί δομικό στοιχείο του: το κείμενο, η παράσταση στο σύνολό της, προσπαθούν να (συν)κινήσουν το κοινό, να το μετατοπίσουν από τον προηγούμενο εαυτό του. «Κάθε εικόνα αποτελεί ένα “κείμενο” που πρέπει να διαβαστεί» (Μουντράκη, 2017). Υπό ποιο πρίσμα, όμως, θα διαβαστεί; Πώς θα το προσεγγίσει ο σύγχρονος αναγνώστης-θεατής; Το σύγχρονο κοινό, εξοικειωμένο με τη νέα ψηφιακή πραγματικότητα του κινηματογράφου, της τηλεόρασης και των high definition καμερών, περιμένει να δει επί σκηνής εικόνες, σχετικά οικείες, προκειμένου να συνδεθεί και να (συν)κινηθεί. Επιδιώκουμε, επομένως, τη δημιουργία θεατρικών εικόνων οι οποίες να συνομιλούν με τον σύγχρονο θεατή, να συνδέονται οργανικά με το παρόν και να χρησιμοποιούν τους επίκαιρους κώδικες της εποχής.

Το βασικό δεδομένο, το οποίο οφείλουμε να έχουμε κατά νου, είναι το γεγονός πως

<sup>1</sup> Υπάρχουν αρκετοί ορισμοί της Τέχνης. Ο ορισμός που δίνει ο D. H. Parker (1920) εξυπηρετεί τους στόχους αυτού του άρθρου: «Η τέχνη δεν είναι απλώς η έμπνευση, η παροδική έκφραση των ιδιωτικών διαθέσεων, αλλά ένα έργο επικοινωνίας, που προορίζεται να αντέξει».

η δραματουργία, τα υλικά και η αισθητική της ψηφιακής εικόνας έχουν επικρατήσει,<sup>2</sup> όπως παρατηρεί και ο Nick Moran (2017). Οι ταχύτατα αναπτυσσόμενες νέες τεχνολογίες έχουν εισχωρήσει στον σκηνικό κώδικα, δημιουργώντας πρόσφορο έδαφος για να ανθίσουν νέα υβριδικά είδη θεάματος.<sup>3</sup> Το θέατρο εξελίσσεται σε πολυμεσικό μηχανισμό, καθημερινά προστίθενται νέες αφηγηματικές δομές και hi-tech γρανάζια, μπολιάζοντας οργανικά την πρώτη ύλη της θεατρικής πράξης: το μήνυμα που εκπέμπεται.

Τα νέα αυτά μέσα, όπως είναι αναμενόμενο, επηρεάζουν, τόσο την πρώτη ύλη των δραματουργικών στοιχείων –συμπεριλαμβανομένου και του σχεδιασμού φωτισμών– όσο και τη μέθοδο χρήσης τους, κάνοντας επιτακτική τη συμμόρφωση με τους όρους και τη διάλεκτο που επιβάλλει η νέα τεχνολογία, γεγονός που έγινε αμέσως αντιληπτό με την βεβιασμένη επιβολή της νέας πραγματικότητας του live streaming. Είναι εμφανές, πλέον, πως «οι τεχνολογίες αποτελούν φορείς μηνυμάτων, δεν υπηρετούν απλά τις μηχανιστικές ανάγκες της σκηνικής αναπαράστασης. Εκφράζουν τη σχέση με τον κόσμο και αντικατοπτρίζουν περίπλοκες ανθρώπινες αρχές και πιστεύω» (Baugh, όπως αναφέρεται στον Abulafia, 2016, σ. 111).

### **Το φως ως υλικό δραματουργίας**

Οι Παραστατικές Τέχνες, βρίσκονται σε διαδικασία επαναπροσδιορισμού, επικαιροποιούνται τόσο ως προς τα μέσα που χρησιμοποιούν, όσο και ως προς το περιεχόμενό τους. Όμως, η επίκαιρη τέχνη παράγεται από επίκαιρα υλικά: τα χειροπιαστά υλικά της δραματουργίας οφείλουν να πηγάζουν από το 'εδώ και τώρα', αλλιώς θα φέρουν τον αέρα μιας άλλης εποχής, θα θυμίζουν μουσειακά εκθέματα ή οικογενειακά κειμήλια, λειτουργώντας περισσότερο αποπροσανατολιστικά, παρά επικουρικά, ως προς τη μετάδοση του μηνύματος. Τα παλιά, σκονισμένα μέσα και εργαλεία δυσχεραίνουν τη διαδικασία (συν)κίνησης του σύγχρονου θεατή. Η δραματουργική συνεισφορά του φωτός στη σκηνική σύνθεση έχει αλλάξει σημαντικά από την αρχαιότητα –όταν η μόνη πηγή φωτισμού ήταν το φως του ήλιου– έως τις μέρες μας, οπότε και είναι εφικτό να ελέγξουμε την κατανομή, την ποσότητα και την ποιότητα του φωτός επί σκηνής, επεμβαίνοντας χειρουργικά στις επιμέρους ιδιότητές του, ανά πάσα στιγμή, χάρις στους αυτοματοποιημένους προβολείς, οι οποίοι έκαναν την εμφάνισή τους μόλις το 1980 (Moen, 2021). «Εάν, όπως λέγεται, ζωγραφίζουμε με φως, τότε αυτή τη στιγμή έχουμε στα χέρια μας την πιο ταχέως μεταβαλλόμενη τεχνολογία πινέλου και μπογιάς που έχει αντιμετωπίσει καλλιτέχνης από την εποχή του πηλού» (Levings, 2011, σ. 8). Το φως, πλέον, αποτελεί βασικό υλικό σύνθεσης της σκηνικής εικόνας, βασικό μέσο σημειωτικής ανάλυσης: με το φως δημιουργούμε ατμόσφαιρες, οριοθετούμε χώρους, υπογραμμίζουμε συναισθήματα και κατευθύνουμε την προσοχή του θεατή. Δημιουργείται έτσι μια αλληλουχία εικόνων, χαράζοντας, και ταυτοχρόνως οριοθετώντας, το προσδοκώμενο μονοπάτι αφήγησης και συναισθηματικής δόνησης του έργου. Οι σχεδιαστές φωτισμών ντύνουν με φως τη θεατρική παράσταση, ενεργοποιώντας αντιδράσεις στο υποσυνείδητο των θεατών, παρασύροντάς τους σε ένα ταξίδι πέρα από τις

2 Στο *The roots of the active aesthetic*, ο N. Moran, συζητάει με τους διακεκριμένους σχεδιαστές φωτισμών Nick Richings, David Howe και Peter Mumford, ως προς το πόσο έχει επηρεαστεί ο θεατρικός φωτισμός από τον κινηματογράφο και την τηλεόραση (Moran, 2017).

3 Η Elena Perez στην διδακτορική της διατριβή *The Impact of digital media on contemporary performance* (2016) διερευνά την επίδραση των digital media στον τρόπο που δημιουργούμε και βιώνουμε τις παραστάσεις, καθώς και το εύρος στο οποίο αυτά τα νέα μέσα ανοίγουν νέες δυνατότητες για νέες μορφές περφορμανς.

λέξεις. Τραβούν πινελίες από φως στον σκοτεινό καμβά της σκηνής. Όπως ο ζωγράφος επιλέγει τα υλικά (ακουαρέλα ή κάρβουνο), έτσι και ο σχεδιαστής φωτισμών καλείται να επιλέξει τα εργαλεία του –τον φωτιστικό εξοπλισμό, τα χρώματα, την κατεύθυνση φωτισμού– με γνώμονα τον επικοινωνιακό στόχο, προκειμένου να αποτυπωθεί εύγλωττα το σκηνικό μήνυμα. «Το φως είναι η κόλλα η οποία ενώνει όλα τα στοιχεία της θεατρικής πράξης» (Pilbrow, 1997, σ. 3).

Το βασικό ερώτημα όμως είναι: έχουμε στα χέρια μας τη σωστή κόλλα για τα νέα υλικά δραματουργίας που συνθέτουν τα επίκαιρα μηνύματα της εποχής; Παγκοσμίως, η τεχνολογία φωτισμού αναπτύσσεται ραγδαία, προσθέτοντας διαρκώς νέες λέξεις και συλλαβές στην οπτική διάλεκτο του φωτός. Συμβαίνει όμως το ίδιο και στην εγχώρια θεατρική πραγματικότητα;

### Η τεχνολογία LED την πρώτη 20ετία του 21<sup>ου</sup> αιώνα

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα νέων λέξεων της φωτιστικής διαλέκτου, είναι η τεχνολογία LED η οποία αναπτύσσεται με εξωπραγματικούς ρυθμούς την τελευταία 20ετία. Όμως, ενώ παγκοσμίως, συζητούν και επεξεργάζονται –τόσο σε θεωρητικό όσο και σε πρακτικό επίπεδο– την ενσωμάτωση και τη σωστή χρήση (good practice) της τεχνολογίας LED στη θεατρική σκηνή,<sup>4</sup> στην Ελλάδα ακόμη ανακαλύπτουμε την φωτιά. Δυστυχώς, για το ελληνικό θέατρο, η ανάπτυξη της νέας τεχνολογίας συνέπεσε με τα χρόνια της οικονομικής κρίσης. Με εξαίρεση το σύντομο τεχνολογικό πυροτέχνημα των Ολυμπιακών Αγώνων του 2004, οι συνθήκες εξελίχθηκαν δυσμενώς για τους Έλληνες σχεδιαστές φωτισμών: στην πλειοψηφία των θεατρικών σκηνών όπου εργάζονται, επικρατούν ακραίες συνθήκες τεχνολογικής ένδειας. Τα πιπέλα φωτισμού ξεράθηκαν. Στην Ελλάδα, η τέχνη του θεατρικού φωτισμού συναντά πολλές δυσκολίες, στο να παραμείνει επίκαιρη και ικανή να συμμετάσχει ισάξια στην κωδικοποίηση των επίκαιρων μηνυμάτων της εποχής. Ενδεικτικά, να αναφέρουμε πως, η πλειοψηφία των θεατρικών σκηνών σπανίως ανανεώνουν ή συντηρούν συστηματικά τον πάγιο εξοπλισμό τους, ενώ, αρκετά συχνά, όταν παροπλίζεται μέρος του εξοπλισμού, δεν αντικαθίσταται, απουσία κονδυλίων. Τα θέατρα μένουν, επομένως, με όλο και λιγότερα, όλο και πιο παλιά φώτα, σε όλο και χειρότερη κατάσταση. Η γλώσσα του φωτισμού φτωχαίνει, γεμίζει σκόνη. Προς το παρόν, στην Ελλάδα, αντί να εξοικειωνόμαστε με τα νέα εργαλεία και να μαθαίνουμε τη νέα γλώσσα, κάνουμε βήματα προς τα πίσω. Οι σχεδιαστές φωτισμών παλεύουν να φωτίσουν, με ό,τι μουσειακό φως έχουν, τις εγχώριες θεατρικές παραστάσεις, ενώ ταυτοχρόνως, προσπαθούν να παρακολουθήσουν, μέσα από τον παραμορφωτικό φακό της κρίσης, τις διεθνείς τεχνολογικές εξελίξεις.<sup>5</sup> Ενώ, παγκοσμίως αυξάνεται το αναμενόμενο δραματουργικό ειδικό βάρος του φωτός –οι δραματουργικές, δηλαδή, προσδοκίες από τον θεατρικό φωτισμό– η εγχώρια φωτιστική διάλεκτος μοιάζει να συρρικνώνεται. Ο φωτισμός στην Ελλάδα καλείται να καλύψει όλο και περισσότερους στόχους, με κάθε φορά λιγότερα, πιο σκουριασμένα, ενίοτε και παροπλισμένα τεχνολογικά μέσα.

4 Το γράφημα που περιλαμβάνεται στο άρθρο του Rob Halliday (2019) αποτελεί σοβαρή ένδειξη ότι οι λάμπες led έχουν πλέον επικρατήσει στις μεγάλες σκηνές του Λονδίνου. «Η μετάβαση έχει συντελεστεί αθόρυβα» αναφέρει ο σχεδιαστής φωτισμών (σ. 3, σε δική μου μετάφραση).

5 Υπό τη βαριά σκιά της αναγκαιότητας και της οικονομικής ένδειας, οι σχεδιαστές φωτισμών πασχίζουν να συνδυάσουν τα παλιά με τα νέα μέσα, σχεδιάζοντας συστήματα φωτισμού (lighting rigs) τα οποία περιλαμβάνουν, σε δυσανάλογα ποσοστά, λάμπες πυρακτώσεως, εκκένωσης αερίων, κεριά και led. Η συνύπαρξη, όμως, διαφορετικών τύπων λαμπτήρων πάνω στη σκηνή, αν δεν αποτελεί φωτιστικό concept, όπως στην περίπτωση του *Θριάμβου της Ιουδιθ* (Stickland, 2021), δημιουργεί πληθώρα καλλιτεχνικών σκοπέλων, οι οποίοι, μπορεί να αποτελέσουν τροχοπέδη στην δραματουργία του φωτός.

## Ο διαθέσιμος χρόνος

Πέραν από τα ξεραμένα πινέλα που κρατάμε στα χέρια μας, τίθεται και το θέμα του χρόνου. Δεδομένου ότι η δημιουργική διαδικασία του σχεδιασμού φωτισμών συμβαίνει ουσιαστικά μέσα στον χώρο του θεάτρου, όπου υλοποιείται αυτό που τόσο καιρό βλέπαμε μόνο με τα μάτια της φαντασίας μας, πολύ σημαντικός παράγοντας είναι ο χρόνος: τόσο η διαθεσιμότητα όσο και η σωστή οργάνωσή του. Ο δημιουργικός χρόνος του φωτισμού έχει συρρικνωθεί στον ελάχιστο δυνατό, εγκλωβίζοντας την καλλιτεχνική ορμή του μέσου. Ελλείψει χρόνου, το φως, συχνά, δεν προλαβαίνει να λειτουργήσει ως εργαλείο ολοκληρωμένης αφήγησης, παραπέμπει περισσότερο σε τηλεγράφημα.

Η έλλειψη του αναγκαίου χρόνου για δημιουργία, δεν αποτελεί απλώς προσωπική εκτίμηση, διαφαίνεται στις στατιστικές. Μια προσεχτική ματιά σε πίνακες συναφών στοιχείων της ΕΛΣΤΑΤ (χ.χ.)<sup>6</sup> δείχνει ότι ενώ, για παράδειγμα, οι επιχορηγήσεις διακόπηκαν για μεγάλο χρονικό διάστημα μέσα στην κρίση, ο αριθμός των έργων που παραστάθηκαν και το συνολικό εμβαδό των σκηνών που έπρεπε να φωτιστούν αυξήθηκαν,<sup>7</sup> καθώς, όπως αναφέρει και η Καταμπελίση (2017), αυξήθηκαν σε αριθμό οι θεατρικοί χώροι.<sup>8</sup> Κατά συνέπεια, με την ίδια δεξαμενή εξοπλισμού έπρεπε, τώρα, να φωτίσουμε σχεδόν διπλάσιο αριθμό έργων, στον μισό χρόνο, εφόσον αντιστοιχώς, μειώθηκε και ο χρόνος προετοιμασίας: οι θεατρικοί επιχειρηματίες, για ευνόητους λόγους, προσπαθούν να μειώσουν στο ελάχιστο τον χρόνο που κρατούν κλειστά τα θέατρα για την προετοιμασία των παραστάσεων, καθώς και τα μεροκάματα των ηλεκτρολόγων.

## Σχεδιασμός φωτισμών δύο ταχυτήτων

Οι σχεδιαστές φωτισμών βιώνουν μια διχασμένη επαγγελματική πραγματικότητα δύο ταχυτήτων. Από τη μία, βρίσκονται αντιμέτωποι με τα θέατρα-σουπερμάρκετ με σκονισμένο εξοπλισμό, ο οποίος δεν έχει μετακινηθεί χρόνια από την θέση του, με παλιά σκουριασμένα φώτα, τα οποία, σε καμία περίπτωση, δεν μπορούν να αναπαραγάγουν τις τεχνολογικά προηγμένες εικόνες παραστάσεων του εξωτερικού, οι οποίες παρελαύνουν στα timelines των κοινωνικών δικτύων. Από την άλλη, έχει ανατείλει, εδώ και μια δεκαετία, μια εκ διαμέτρου αντίθετη πραγματικότητα, αυτή των μεγάλων σκηνών, εξοπλισμένων με μηχανήματα τελευταίας τεχνολογίας. Οι σχεδιαστές καλούνται, σε μεγάλα Ιδρύματα<sup>9</sup> και κεντρικές σκηνές, να εξοικειωθούν με τα νέα υλικά σε ελάχιστο χρονικό διάστημα, να επινοήσουν νέους τρόπους χρήσης τους και να τα ενσωματώσουν, τολμηρά, στην τεχνοτροπία και τη σχεδιαστική φιλοσοφία τους εν ριπή οφθαλμού. Όμως, τα νέα υλικά απαιτούν χρόνο πειραματισμού-εργατώρες που σπάνια διατίθενται. Το φως, παρότι φημίζεται για την ταχύτητά του, μοιάζει να είναι διαρκώς κυνηγημένο από τον χρόνο.

6 Ο ιστότοπος της ΕΛΣΤΑΤ συγκεντρώνει αρκετά μεγάλο όγκο στοιχείων που αφορούν το ελληνικό θέατρο της τελευταίας 20ετίας. Η αναλυτική μελέτη των στοιχείων και η εξαγωγή συμπερασμάτων δεν αποτελούν θέμα του παρόντος άρθρου, θα μπορούσαν όμως να αποτελέσουν αντικείμενο άλλης μελέτης.

7 Το 2005 το συνολικό εμβαδό των θεατρικών σκηνών (σε τετραγωνικά μέτρα) ήταν 9.189, ενώ το 2019 έφτασε τα 18.585 τετραγωνικά μέτρα, διπλασιάστηκε δηλαδή μέσα σε 14 χρόνια (ΕΛΣΤΑΤ, χ.χ.).

8 Συνοπτικά: το 2008, είχαμε 108 θεατρικούς χώρους ενώ το 2016 έγιναν 133. Το 2008, είχαμε 10 παραστάσεις Δευτερότριτα και καμία που να παίζεται 1 φορά την εβδομάδα, ενώ το 2016, είχαμε πλέον 40 παραστάσεις Δευτερότριτα και 10 που παίζονταν 1 φορά την εβδομάδα, ενώ προστέθηκε και ειδική στήλη για τα Δευτερότριτα στο περιοδικό *Αθηνόραμα*.

9 *Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος, κ.ά.*

## live streaming

Στο παρόν –και το μέλλον– των Παραστατικών Τεχνών, συμπεριλαμβάνεται, πλέον, η νέα πραγματικότητα των υβριδικών ψηφιακών παραστάσεων. Συνδυάζοντας παλιά και καινούργια ‘πινέλα και μπογιές’, πρέπει τώρα να δημιουργήσουμε εικόνες οι οποίες να μπορούν να αποτυπωθούν σωστά στα ψηφιακά μέσα. «Αυτό που έχει εξέχουσα σημασία στην εποχή μας, όσον αφορά την τεχνολογία, είναι ο τρόπος σύνθεσης των διαφορετικών τεχνολογικών μέσων επί σκηνής, προκειμένου να συνομιλούν χωρίς παραφωνίες» (Θανάσουλα, 2021, σ. 6). Καλούμαστε να σχεδιάσουμε, φωτισμούς –τόσο για τους θεατές μέσα στην αίθουσα όσο και για εκείνους που βλέπουν μέσα από πλατφόρμες ψηφιακού περιεχομένου– συγκεκριμένων τεχνικών προδιαγραφών, με τεχνικούς περιορισμούς όσον αφορά στην ποιότητα της εικόνας (φωτεινότητα, αντίθεση, χρωματική απόδοση). «Όμως η δημιουργία ψηφιακού περιεχομένου απαιτεί περισσότερα από την απλή μεταφορά του υπάρχοντος περιεχομένου στο διαδίκτυο. Το περιεχόμενο πρέπει, συχνά, να μεταποιηθεί ή ακόμη και να δημιουργηθεί εκ του μηδενός για τις ψηφιακές πλατφόρμες» (“Boundless creativity report”, 2021). Το θέατρο δεν είναι κινηματογράφος. Το streaming παραστάσεων δεν είναι ούτε θέατρο, ούτε κινηματογράφος. Δημιουργείται, επομένως, η ανάγκη ανάπτυξης ενός νέου κώδικα φωτισμού –πιθανόν και μιας νέας οπτικής γλώσσας βιντεοσκόπησης– η οποία θα ανταποκρίνεται στις ανάγκες του ζωντανού θεατή, ενώ ταυτοχρόνως θα επιτρέπει και στον ψηφιακό θεατή να παρακολουθήσει την παράσταση, αναγνωρίζοντας τις δυσκολίες και τους περιορισμούς της δικής του γωνίας θέασης (POV). Ο σχεδιασμός φωτισμών, παρά το γεγονός ότι αποτελεί πολύ νέο σκηνικό κώδικα, αντιμετωπίζει, αιφνιδίως, την επιτακτική ανάγκη επανεφεύρεσής του ως μέσο.<sup>10</sup> Τέλος, αξίζει να αναφερθούμε, έστω και επιγραμματικά, στο γεγονός πως το live streaming κατατάσσεται στα ακριβά αθλήματα, δεν είναι συμβατό με την πραγματικότητα της οικονομικής ανέχειας στην Ελλάδα. Για τα μικρά θέατρα, δε, αποτελεί σχεδόν ουτοπία, δεδομένων των μεγάλων κονδυλίων που απαιτούνται,<sup>11</sup> προκειμένου να καλυφθούν οι ανάγκες σε υλικοτεχνικό εξοπλισμό και ανθρώπινο δυναμικό. Πέραν όμως από το, διόλου ευκαταφρόνητο, κόστος βιντεοσκόπησης, οφείλουμε κυρίως να εστιάσουμε στην ανάγκη αναβάθμισης του φωτός, δηλαδή στο υλικό καθ’ εαυτό το οποίο θα αποτυπωθεί στην κάμερα. Δυστυχώς, όσο ακριβές και να είναι οι κάμερες, δε γίνεται streaming με ‘ξεραμένα πινέλα’, εν μια νυχτί.

## Εν κατακλείδι

Κατά πόσο μπορούν, λοιπόν, οι σχεδιαστές φωτισμών, μέσα σε αυτό το στρεβλό περιβάλλον –ελλείψει χρόνου και σύγχρονων εργαλείων και υπό την τεχνολογική πίεση του streaming– να είναι δημιουργικοί και να συνεισφέρουν στη σκηνική δραματολογία; Χρειάζεται χώρος και χρόνος για να ανθίσει η φαντασία, καθώς και τα αντίστοιχα υλικά για να αποτυπωθεί. Ο

10 Ήδη η παγκόσμια κοινότητα φωτισμού διαπραγματεύεται την επικαιροποίηση της θεωρητικής προσέγγισης και της άσκησης του επαγγέλματος, καθώς και των μέσων και των στόχων του σχεδιασμού φωτισμών, δεδομένης της άμεσης σύνδεσής του με την τεχνολογική πρόοδο. Σχετικά, βλ. Essig (2007).

11 Η Χαραμή (2020) αναφέρει χαρακτηριστικά πως τα κονδύλια για streaming μεγάλων παραγωγών αγγίζουν τις 10.000 ευρώ.

σχεδιασμός φωτισμών, είναι συνεργατική τέχνη και όχι κλειστό, αυτοαναφορικό σύστημα. Η σχεδιάστρια φωτισμών δεν μπορεί να δουλέψει μόνη, στο ατελιέ της, δημιουργεί μέσα στο θέατρο, εκεί όπου το φως συνδιαλέγεται και συνδέεται οργανικά με το κείμενο, τους ηθοποιούς και τον τρισδιάστατο χώρο.

Είναι τέχνη το να «βγάζεις από την μύγα ξύγκι»; Ίσως έχει ενδιαφέρον σε επίπεδο μαθητείας, να θέτεις δημιουργικά εμπόδια, στον εαυτό σου και ερωτήματα τύπου «τι θα γινόταν αν είχαμε ή δεν είχαμε τον τάδε εξοπλισμό;» Πρόκειται, όμως, για προσωπική άσκηση, χρήσιμη σε επίπεδο μαθητείας, στο στούντιο κάποιας σχολής φωτισμών. Όμως, το να δημιουργείς αποκλειστικά και μόνο κάτω από συνθήκες ψηφιακής φτώχειας (digital poverty) είναι αρκετά πιθανό να αναστείλει την επιθυμία σου για δημιουργία. Το ελληνικό θέατρο έχει ήδη υποστεί brain drain, έχει στερηθεί νέο αίμα καλλιτεχνών του φωτός, επειδή ακριβώς δεν άντεξαν τη φτωχοποίηση, την ένδεια των μέσων και αποσύρθηκαν σιωπηλά, δίχως να προλάβουν να εξερευνήσουν το δημιουργικό δυναμικό τους (creative potential). Και αυτό είναι μια αλήθεια που ισχύει, δυστυχώς, για όλες τις ειδικότητες στο θέατρο. Η νέα γενιά ξεκινά το θεατρικό ταξίδι στο φως υπό εξαιρετικά αντίξοες –οριακά ερεβώδεις– συνθήκες, με ισχνά budgets, κάτω από το επιπλέον βάρος της πανδημίας, η οποία, όπως φαίνεται, θα καθυστερήσει αρκετά την ανάκαμψη της βιομηχανίας του θεάματος. Ωστόσο, το θέατρο θα έχει πάντα ανάγκη το φως, η νέα γενιά σχεδιαστών φωτισμών πρέπει να επιμείνει με σθένος. Φυσικά, αυτή η προσπάθεια πρέπει να στηριχθεί από «στοχευμένες παρεμβάσεις της πολιτείας, προκειμένου να επιστρέψει το ταλέντο που χάθηκε προσφάτως» (“Boundless creativity report”, 2021) και να εξασφαλιστούν οι αντίστοιχες εκπαιδευτικές δομές και ευκαιρίες ψηφιακού γραμματισμού (digital literacy). Οι εξειδικευμένες ψηφιακές δεξιότητες των νέων καλλιτεχνών αποτελούν, αδιαμφισβήτητα, προαπαιτούμενο προκειμένου να θωρακιστεί η βιωσιμότητα του σχεδιασμού φωτισμών στο νέο θεατρικό οικοσύστημα της ψηφιακής σκηνής, η οποία ανοίγει –ανεπιστρεπτή– την αυλαία της.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Abulafia, Y. (2016). *The Art of Light on Stage, Lighting in Contemporary Theatre*. New York: Routledge.
- Essig, L. (2007). Stanley McCandless, lighting history, and me. *Theatre Topics*, 17(1), 61–67. Ανακτήθηκε από [https://www.researchgate.net/publication/236807661\\_Linda\\_Essig\\_-\\_Stanley\\_McCandless\\_Lighting\\_History\\_and\\_Me\\_-\\_Theatre\\_Topics\\_171](https://www.researchgate.net/publication/236807661_Linda_Essig_-_Stanley_McCandless_Lighting_History_and_Me_-_Theatre_Topics_171)
- Moran, N. (2017). The roots of the active aesthetic. Στο N. Moran, *The Right Light* (σσ.10-13). Palgrave: London
- Perez, E. (2016). *The Impact of digital media on contemporary performance: how digital media challenge theatrical conventions in Multimedia Theatre, Telematic and Pervasive Performance* (Διδακτορική διατριβή). Ανακτήθηκε από <https://ntnuopen.ntnu.no/ntnu-xmlui/handle/11250/2390542>
- Pilbrow, R. (1997). *Stage Lighting Design: The art, the craft, the life*. UK: Nick Hern Books Limited.
- Θανάσουλα, Χ. (2021). *Σχεδιασμός Φωτισμών, ζωγραφίζοντας επί σκηνής στις τέσσερις διαστάσεις*. Αθήνα: Ιδιωτική έκδοση.
- Καταμπελίση, Κ. (2017). *Γεωγραφία του θεάτρου και κρίση: οι κοινωνικές και οικονομικές συνέπειες*

της οικονομικής κρίσης στην θεατρική σκηνή της Αθήνας από το 2008 μέχρι σήμερα (Πτυχιακή εργασία). Ανακτήθηκε από <https://estia.hua.gr/file/lib/default/data/19613/theFile>

### **Διαδικτυακές πηγές**

*Boundless creativity report*. Arts and Humanities Research Council. (2021, Ιούλιος 23). Ανακτήθηκε από <https://www.gov.uk/government/publications/boundless-creativity-report/boundless-creativity-report>

Halliday, R. (2019). *LED vs arc vs tungsten*. Ανακτήθηκε από <https://www.thealpd.org.uk/228636/led-vs-arc-vs-tungsten>.

Levings, N. (2011). *The Interface of Art and Technology*. Ανακτήθηκε από <https://www.thealpd.org.uk/216659/the-interface-of-art-and-technology>

Moen, D. (2021). *The Genesis of Vari Lite*. Ανακτήθηκε από [https://plsn.com/articles/backstage-history/the-genesis-of-vari-lite/?fbclid=IwAR3QN2cq9RZ8KX49nE0fs31sChV\\_Y8MRksQtoYU9A9B9Gicx4ESxn6snZJ4](https://plsn.com/articles/backstage-history/the-genesis-of-vari-lite/?fbclid=IwAR3QN2cq9RZ8KX49nE0fs31sChV_Y8MRksQtoYU9A9B9Gicx4ESxn6snZJ4)

Parker, D. H. (1920). *The principles of Aesthetics*. Ανακτήθηκε από <https://www.gutenberg.org/files/6366/6366.txt>

Stickland, L. (2021, Ιούνιος 7). Robe triumphs at the opera. *Live Design Online*. Ανακτήθηκε από <https://www.livedesignonline.com/news/robe-triumphs-at-opera>

ΕΛΣΤΑΤ (χ.χ.). Ανακτήθηκε από <https://www.statistics.gr/el/statistics/-/publication/SCI15/>

Μουντράκη, Ε. (2017). Διάλογος εικόνων και Η γλώσσα της εικόνας από τον Δημήτρη Τσατσούλη [Κριτική των βιβλίων], *the Greek Play Project*. Ανακτήθηκε από <http://www.greek-theatre.gr/public/gr/greekplay/index/reviewview/82>

Πατσαλίδης, Σ. (2020). Τεχνολογία, Θέατρο και τα σφαχτάρια της Κιτσοπούλου. Ανακτήθηκε από [https://savaspatsalidis.blogspot.com/2020/06/blog-post\\_8.html](https://savaspatsalidis.blogspot.com/2020/06/blog-post_8.html)

Χαραμή, Σ. (2020, Δεκέμβριος 4). Το streaming στο θέατρο ήρθε για να μείνει. *monopoli.gr*. Ανακτήθηκε από <https://www.monopoli.gr/2020/12/04/istories/epikaira/435829/i-psifiaki-theatriki-skini-irthe-gia-na-meinei/>



Αργύρης Θέος

ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΗΣ ΚΑΘ' ΗΜΑΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ  
ΣΤΟΝ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟ ΦΩΤΙΣΜΩΝ ΓΙΑ ΠΕΡΙΟΠΤΕΣ ΣΚΗΝΕΣ

Στο παρόν άρθρο επιχειρείται η ανάγνωση κάποιων από τις μεθόδους της βυζαντινής αγιογραφίας και η επιγραμματική παρουσίαση της υποκείμενης φιλοσοφίας υπό τις επιταγές της οποίας δημιουργούνται αυτές οι εικόνες. Επιπροσθέτως, συγκρίνεται στοιχειωδώς η αναγεννησιακή με την βυζαντινή προοπτική αντίληψη και δίδονται στοιχεία αναφορικά με την λειτουργία του φωτός στην καθ' ημάς εικαστική παράδοση. Τέλος, προτείνεται ενδεικτικά πώς θα ήταν δυνατό να κεφαλαιοποιηθούν τα παραπάνω κατά τον σχεδιασμό φωτισμών για θεατρικές παραστάσεις που λαμβάνουν χώρα σε περίοπτες σκηνές.

### Εισαγωγή – η καθ' ημάς παράδοση

Με τον όρο καθ' ημάς ζωγραφική αναφερόμαστε στην αδιάλειπτη παράδοση της εικονογραφίας στον Ελλαδικό και όχι μόνο χώρο, όπως αυτή διαπιστώνεται ήδη στους ελληνιστικούς χρόνους και συνεχίζει ως σήμερα. Το μεγαλύτερο μέρος των εικαστικών έργων της ανήκουν στην αγιογραφία – τόσο τη βυζαντινή όσο και τη νεότερη. Η βυζαντινή εικαστικότητα ήταν η πρώτη που αδιαφόρησε για την αναπαράσταση, υιοθετώντας την ερμηνεία των φαινομένων που υποπίπτουν στην αντίληψή μας, υλοποιώντας, αιώνες πριν, αυτό που σήμερα αποτελεί βάση της καλλιτεχνικής έκφρασης (Byron & Talbot Rice, 1930 & 2013). Κατά τον Mango (2002) η βυζαντινή ζωγραφική αποκτά σαφή υπόσταση προς το τέλος του 4<sup>ου</sup> αι. μ.Χ., ο ίδιος όμως αναγνωρίζει ήδη ρίζες της στον 1<sup>ο</sup> αι. μ.Χ. Ο ίδιος, αναφερόμενος στην Μέση περίοδο, διαπιστώνει έκπληκτος ότι ο εικονιστικός χώρος δεν υφίσταται. Σηματοδοτείται, λοιπόν, μια εξέλιξη στον τρόπο που ο καλλιτέχνης αντιμετωπίζει το έργο του. «Οι Αιγύπτιοι ζωγράφιζαν κυρίως ὄ,τι ἤξεραν πὼς υπάρχει, οἱ Ἕλληνες ὄ,τι ἔβλεπαν· στὸ Μεσαίωνα, ὁ καλλιτέχνης ἔμαθε νὰ ἐκφράζει στὰ ἔργα του ὄ,τι ἔνοιωθε» (Gombrich, 1998, σ. 165).

Αφορμή για τις αλλαγές που διαπιστώνονται αποτέλεσε η θεολογική διένεξη που έγινε γνωστή ως «εικονομαχία» (754-843 μ.Χ.). Η εικονομαχία εκδηλώθηκε στο ανατολικό μέρος του Χριστιανικού κόσμου, όπου συγκρούστηκαν η Ελληνική με την ανατολική παράδοση. Στην Ασία οι Μανιχαϊστές και οι επίγονοί τους (Γεωργιάδης, 2011), βρίσκονταν σε αδυναμία να διαχωρίσουν μεταξύ της εικόνας και του εικονιζόμενου, με αποτέλεσμα να λατρεύουν το αντικείμενο «εικόνα» αντί για το πνευματικό της αντίκρυσμα. Οι τότε αρχιερείς, προκειμένου να αντιμετωπίσουν το ζήτημα, αποφάσισαν να απαγορεύσουν τις εικόνες εν συνόλω. Για όσους όμως έφεραν Ελληνική κουλτούρα, η σύγχυση αυτή δεν υπήρχε. Σημαντικότερη μορφή του εικονολατρικού κινήματος αναδείχθηκε ο Νικηφόρος, γραμματέας της Ζ' Οικουμενικής Συνόδου, μετέπειτα Πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως (Νικηφόρος Α') και Άγιος. Όπως γράφει ο Tisseron (2005, σ. 174), «Για τον Νικηφόρο, η τεχνητή εικόνα –αυτό που αποκαλεί

“εικών”– δεν αποτελεί αναπαράσταση της πραγματικότητας, παρά μόνον μια αναπαράσταση της εικόνας της πραγματικότητας» και συνεχίζει, «Η τεχνητή εικών αποτελεί απομίμηση του αρχετύπου, είναι αντιγραφή». Ή όπως τον ερμηνεύει ο Κόρδης (2005, σ. 29):

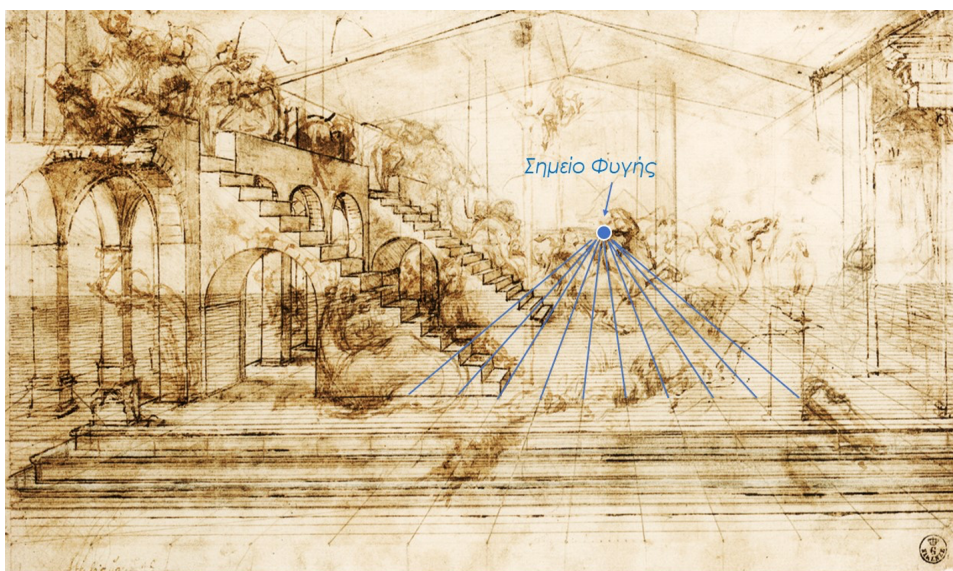
ὁ ἐξεικονισμὸς εἶναι κάτι περισσότερο ἀπὸ τὴν ἀπλὴ καταγραφή μιᾶς φυσικῆς μορφῆς, ἢ ὅποια δὲν μπορεῖ νὰ διεκδικεῖ γιὰ τὸν ἑαυτό της τὸ δικαίωμα νὰ εἶναι, ὡς ἔχει, εἰκόνα τοῦ πράγματος. Κι αὐτὸ διότι μιὰ φυσικὴ μορφή δὲν περιγράφει τὴν ἐσωτερικὴ πλευρά, τὴν οὐσία τῶν ὄντων.

Μέσα ἀπὸ αὐτὴ τὴν προσέγγιση, τὸ αντικείμενο πρὸς ἐξεικονισμὸ (ἡ *υπόσταση*) ἔχει ἤδη μορφή, ἀρα ὁ ρόλος τοῦ καλλιτέχνη δὲν εἶναι νὰ σχεδιάσει, ἀλλὰ μέσα ἀπὸ τὸ σχέδιο νὰ βρεῖ τὸν τρόπο ὡστε νὰ δείξει τὴν υπάρχουσα εἰκόνα στον θεατῆ. Καὶ ὁ θεατῆς με τὴ σειρά του δὲν εἶναι παθητικὸς ἀποδέκτης τοῦ ἔργου, ἀντίθετα ἐπιτελεῖ ὀργανικὸ ρόλο στὴν εἰκαστικὴ πράξη (Κόρδης, 2005).

Μπορεῖ κανεὶς νὰ υποστηρίξει ὅτι αὐτὸ ἀφορούσε μόνον τὴν ἐκκλησία τῆς Ανατολῆς. Ὅμως τὰ γεγονότα ἔλαβαν χώρα πρὶν τὸ Σχίσμα τοῦ 1054 καὶ ἡ ἐπικοινωνία με τὴ Δύση ἦταν ἀνοικτῆ. Ἐτσι, λίγο ἀργότερα, ὁ Θωμάς Ἀκινάτης γράφει ὅτι «ἡ εἰκόνα εἶναι σχῆμα που ἀνάγεται σε κάτι ξεκινώντας ἀπὸ κάτι ἄλλο» (Ἀκινάτης, ὅπως ἀναφέρεται στο Eco, 1992, σ. 169)

## Η προοπτική

Τα πρώτα χρόνια τοῦ δέκατου πέμπτου μ.Χ. αἰώνα, ἦρθε στο προσκήνιο ἡ ἔννοια τῆς προοπτικῆς, τὴν ὁποία εἰσήγαγε ὁ ἀρχιτέκτονας Filippo Brunelleschi (Gombrich, 1998) Ἡ προοπτικὴ τοῦ Brunelleschi ἐπιχειρεῖ νὰ ἀποδώσει με εὐλογοφανῆ τρόπο τὸν τρισδιάστατο κόσμο στις δύο διαστάσεις τοῦ καμβά<sup>1</sup> καὶ σε σημαντικὸ βαθμὸ τὸ καταφέρνει. Αὐτὸ γίνεται σαφές ἀπὸ τὰ σωζόμενα προσχέδια τοῦ Leonardo daVinci [Εικ. 1].



Εικόνα 1. Leonardo daVinci προοπτικὸ προσχέδιο, 15<sup>ος</sup> αἰ. μ.Χ.  
(Εικόνα μεταφορτωμένη ἀπὸ τὸ διαδίκτυο με ἐπιπρόσθετο σχεδιασμὸ ἀπὸ τὸν γράφοντα)

<sup>1</sup> Για εναλλακτικὲς προσεγγίσεις τῆς ὄρασης, καὶ δη τῆς ἀντίληψῆς μας μέσω τῆς περιφερειακῆς ὄρασης, ἴδε καὶ Μοναχὸς Νικόλαος, *Ενιαία Ὀπτικὴ Αἴσθησις* (1996).

Η τήρηση των κανόνων της προοπτικής, όμως, εισάγει ένα νέο χαρακτηριστικό. Οτιδήποτε απεικονίζεται, βρίσκεται από την επιφάνεια του πίνακα και πίσω. Μεταξύ του θεατή και του έργου μεσολαβεί κενό – ο θεατής δεν μετέχει του έργου, παραμένει παθητικός έξω από αυτό, καθώς βρίσκεται σε άλλον τόπο και χρόνο (Κόρδης, 2000). Οι ζωγράφοι της αναγέννησης το γνώριζαν και επιχείρησαν να το δηλώσουν. Για παράδειγμα ο Andrea Mantegna ζωγραφίζοντας την *Camera degli sposi* (1465-1474 μ.Χ.) σχεδιάζει κολώνες δεξιά και αριστερά από την εικόνα του και μεριμνά ώστε κανένα στοιχείο της εικόνας να μην εμφανίζεται πλησιέστερα από αυτές. Ακόμα και τα πόδια του Αρλεκίνου –που «αναίσχυντα» έρχονται μπρος από τη σκιά– δεν ξεπερνούν τη νοερή γραμμή που ενώνει τις δύο κολώνες [Εικ. 2].



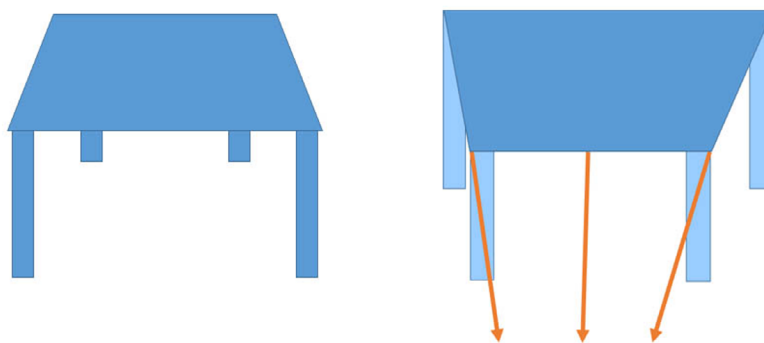
Εικόνα 2. Andrea Mantegna: Camera degli sposi (1466-1474 μ.Χ.) Προσέξτε πώς ο αρλεκίνος δεν ξεπερνά την νοερή γραμμή που ενώνει τις δύο κολώνες και τα πάντα συμβαίνουν πίσω από αυτή την γραμμή. Για να μην προδοθεί ο ζωγράφος σχεδιάζει ένα πιο σκούρο δάπεδο λίγο πιο πίσω, στο οποίο πατούν όλοι πλην του αρλεκίνου και της έφηβης μπροστά του. (Η εικόνα μεταφορτώθηκε από το διαδίκτυο)

### Η προοπτική των καθ' ημάς ζωγράφων

Είναι συχνή η παρεξήγηση κατά την οποία η βυζαντινή αγιογραφία και κάθε μορφή συνέχειάς της λειτουργούν σε δύο διαστάσεις. Πράγματι, βασική επιλογή των βυζαντινών αποτελούσε η μη χρήση της κατά Brunelleschi προοπτικής, πράγμα που οδηγεί με μια έννοια σε «κατάργηση του ζωγραφικού βάθους» (Κόρδης, 2000, σ. 72) και διαπιστώνεται ήδη κατά τον 2<sup>ο</sup> μ.Χ. αι.). Αυτό όμως δεν συνεπάγεται αυτόματα ότι δεν υπάρχει προοπτική αντίληψη. Υπάρχει, είναι όμως ανεστραμμένη.

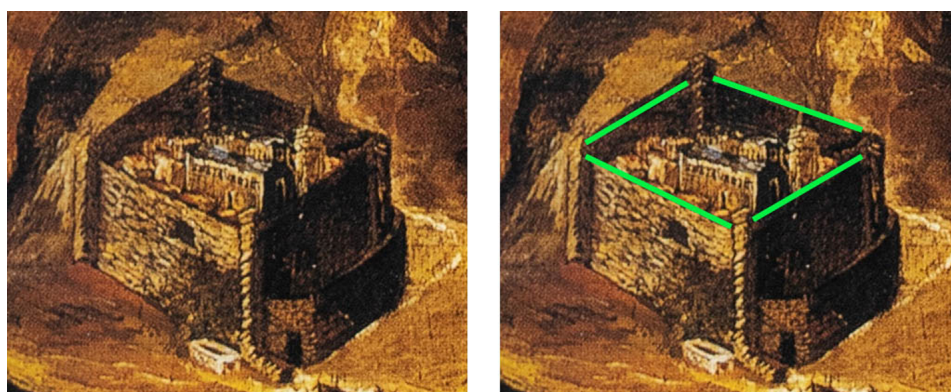
Μέσα από την πνευματική προσέγγισή τους, οι βυζαντινοί δεν είναι δυνατόν να αποδεχθούν καμία παθητικότητα του θεατή. Επιδιώκουν το έργο να κινείται προς αυτόν. Ένα από τα εκφραστικά τους μέσα είναι η τοποθέτηση του «σημείου φυγής» προς την πλευρά του θεατή,

και μάλιστα πίσω του. Οι γραμμές δεν συγκλίνουν σε συγκεκριμένο σημείο μπροστά του, συγκλίνουν προς μια περιοχή, στην οποία ο ίδιος ο θεατής βρίσκεται, όταν εξετάζει το έργο. Αυτό προσδίδει στα αντικείμενα ιδιότυπη μορφή. Στην εικόνα 3 επιχειρείται η αποτύπωση ενός τραπεζιού (αριστερά, σύμφωνα με την αναγεννησιακή και δεξιά, σύμφωνα με την βυζαντινή προοπτική), εν είδει παραδείγματος. Εντύπωση προκαλεί ότι τα μέρη του τραπεζιού που είναι πιο κοντά είναι ταυτόχρονα μικρότερα σε μέγεθος από άλλα που βρίσκονται πίσω. Ο οπτικός κώνος που δημιουργείται διαθέτει την ενέργεια που επιτρέπει στον θεατή να εισέρχεται και να μετέχει του έργου τέχνης (Κόρδης 2000).



Εικόνα 3. Σκαρίφημα τραπεζιού. Αριστερά, υπό αναγεννησιακή και δεξιά, υπό βυζαντινή προοπτική.

Ο Δομίνικος Θεοτοκόπουλος, μεταναστεύοντας στην δύση εισέφερε την μνήμη της κληρονομιάς του. Στον πίνακά του που απεικονίζει το όρος Σινά, η Μονή Σινά ακολουθεί τον βυζαντινό τρόπο [Εικ. 4].



Εικόνα 4. Δομίνικος Θεοτοκόπουλος: Το όρος Σινά 16<sup>ος</sup> αι. μ.Χ.  
(Λεπτομέρεια από το έργο β' της εικόνας 5)

## Το φως

Ανατρέχοντας και πάλι στον Κόρδη (2000), μαθαίνουμε ότι το φως των βυζαντινών κινείται σχεδόν πάντα παράλληλα με τις δυνάμεις φυγής, χωρίς να συμμορφώνεται σε κάποια νατουραλιστική πηγή, και αυτό συντελεί στην προοπτική αίσθηση. Πράγματι τόσο ο Θεοτοκόπουλος στο «Όρος Σινά», όσο και ο Κόντογλου στην «Βάπτιση» (Ι.Ν. Αγίας Ειρήνης, Κηφισιά) ακολουθούν σαφώς τον κανόνα [Εικ. 5].



Εικόνα 5. Κίνηση του φωτός στον Κόντογλου (*Η Βάπτιση*, Ι.Ν. Αγίας Ειρήνης Κηφισιάς, 20<sup>ος</sup> αι.μ.Χ.) και στον Θεοτοκόπουλο (*Το Όρος Σινά*, 16<sup>ος</sup> αι. μ.Χ.). Οι μεν εικόνες μεταφορτώθηκαν από το διαδίκτυο, οι δε δυναμικές γραμμές σχεδιάστηκαν από τον γράφοντα.

## Η περίοπτη σκηνή

Με τον όρο *περίοπτη σκηνή* εννοούμε κάθε χώρο όπου επιτελείται θεατρική δράση και όπου το κοινό παρακολουθεί από πολλές διαφορετικές οπτικές γωνίες – συνήθως καθημένο περί τις 270 μοίρες από το κέντρο της σκηνής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί κάθε αρχαίο θέατρο. Η περίοπτη σκηνή αντιπαραβάλλεται με την λεγόμενη «Ιταλική» σκηνή, όπου η σκηνική δράση λαμβάνει χώρα εμπρός από τους θεατές, συχνά δε διαχωρίζεται από αυτούς με τη «μπούκα» – που λειτουργεί εν είδει κορνίζας. Στην Ιταλική σκηνή ο διαχωρισμός κοινού και ερμηνευτών είναι σαφής. Κάθε τι συμβαίνει από το προσκήνιο και πίσω. Είναι σαφής η ομοιότητα με τον αναγεννησιακό πίνακα ζωγραφικής.

Αντίστοιχα στην περίοπτη σκηνή, οι χαρακτήρες –καθώς κινούνται προς την ορχήστρα– δημιουργούν δυνάμεις φυγής. Όπως η εικόνα στην βυζαντινή αγιογραφία «κινείται» προς τον θεατή, όμοια πράττει και ο ήρωας του θεατρικού έργου. Γνώμη του γράφοντος είναι ότι η ορχήστρα αποτελεί τον χώρο όπου οι ήρωες κινούνται προς το κοινό και το «διεμβολίζουν». <sup>2</sup> Σε αυτήν την ανάγνωση, το κοινό μπορεί, εν δυνάμει, να επικοινωνήσει αποτελεσματικότερα με τους χαρακτήρες κάθε παράστασης που ανεβαίνει σε περίοπτο θέατρο.

Πίσω από την ορχήστρα, βέβαια, βρίσκεται το προσκήνιο και ακόμη μακρύτερα η σκηνή. Οι χώροι αυτοί, δια της απόστασής τους, επιτρέπουν λιγότερο τον διεμβολισμό.

## Πρόταση

Είναι σαφές και μη αμφισβητήσιμο ότι οι φωτισμοί μιας παράστασης οφείλουν να μετέχουν του δρώμενου, να σχεδιάζονται μεθοδολογικά σε συνάρτηση με το κείμενο και να συμμορφώνονται με τις προθέσεις της σκηνοθεσίας και της σκηνογραφίας. Υπ' αυτό το πρίσμα, κάθε πρόταση δεν μπορεί παρά να είναι γενικής φύσεως, όχι πραγματολογική.

Όσα συζητήθηκαν παραπάνω οδηγούν στον εξής προβληματισμό: είναι δυνατόν να

<sup>2</sup> Το ρήμα διεμβολίζω χρησιμοποιείται με την μεταφορική έννοια «ασκώ επιρροή».

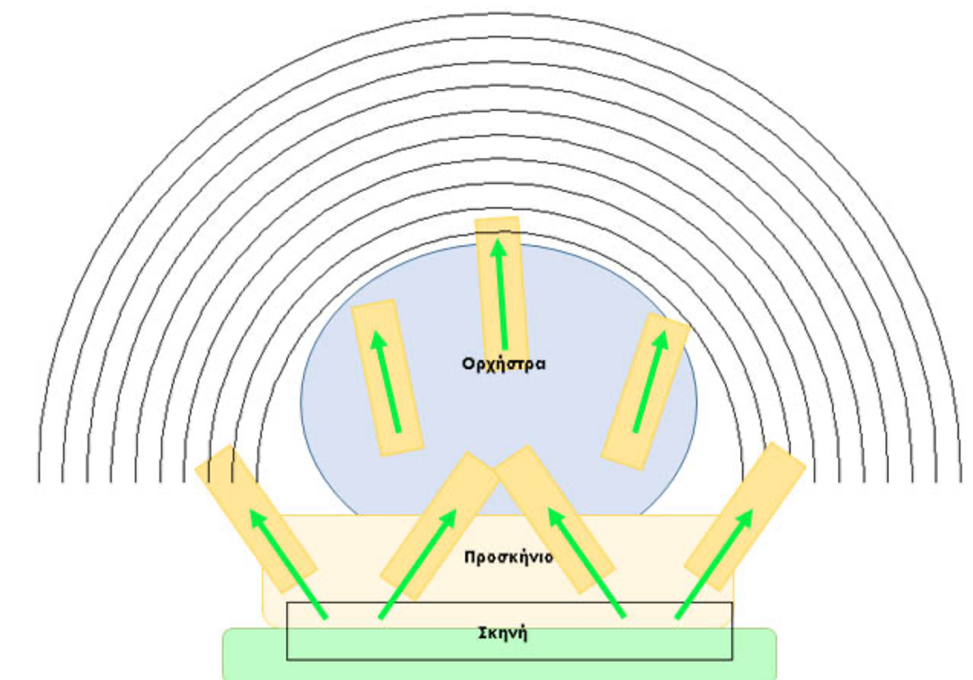
σχεδιάσει κανείς φωτισμούς που, εκμεταλλευόμενοι [κάποιες από] τις τεχνικές της καθ' ημάς ζωγραφικής, να συνδράμουν τον θεατή ώστε να μετάσχει της παράστασης;

Η πρόταση περιλαμβάνει τις παρακάτω συνιστώσες:

1. επιχειρείται το φως σκηνής και προσκηνίου να κινείται από πίσω προς τα εμπρός
2. καθώς, συνήθως, αυτό δεν είναι εφικτό (δεν υπάρχουν πάντα οι κατάλληλες θέσεις προβολέων), επιχειρείται το άνω μέρος να είναι κατά τι πιο φωτεινό από το κάτω.
3. τα σημεία που σχετικά υπερφωτίζονται καταβάλλεται φροντίδα να είναι ελαφρώς αποχρωματισμένα (ώστε ο εγκέφαλος να αποδεχθεί ευκολότερα την συνθήκη).
4. Περαιτέρω, ενδιαφέρον θα είχε αν κάποιος δημιουργούσε οπτικό ρυθμό στηριζόμενος στις δυνάμεις φυγής. Αυτό μπορεί, επί παραδείγματι, να δημιουργηθεί προσδιορίζοντας οπτικά (με φως) τις ίδιες τις δυνάμεις φυγής.

Επί παραδείγματι, εφόσον συνάδει με την σκηνοθεσία, μπορεί κανείς να διατρέξει με θερμό φως κατάλληλες περιοχές της ορχήστρας, όπως π.χ. στο σκαρίφημα [Εικ. 6].

Εννοείται πως η παραπάνω πρόταση είναι ενδεικτική και πως κάθε δημιουργική ομάδα θα συνεισφέρει τις δικές της νέες, ενδιαφέρουσες, καινοτόμες λύσεις.



Εικόνα 6. Διαγραμματική παρουσίαση της πρότασης.

## Συζήτηση

Σε αυτό το άρθρο επιχειρήθηκε μία κριτική ανάγνωση κάποιων από τις μεθόδους της βυζαντινής αιογραφίας και η επιγραμματική παρουσίαση της υποκείμενης φιλοσοφίας υπό τις επιταγές της οποίας δημιουργούνται αυτές οι εικόνες. Στη συνέχεια παρουσιάστηκε μια ενδεικτική πρόταση για το πώς θα ήταν δυνατό να κεφαλαιοποιηθεί η παραπάνω θεώρηση υπέρ μιας θεατρικής παράστασης που θα λάμβανε χώρα σε περίοπτη σκηνή. Θα είχε νόημα να ανοίξει σχετική συζήτηση, ώστε σχεδιαστές φωτισμών, σκηνοθέτες και σκηνογράφοι να επιχειρήσουν στην πράξη σχετικές υλοποιήσεις.

**Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Byron, R., & Talbot Rice, D. (2013). *The Birth of Western Painting: A History of Colour, Form, and Iconography* [Reprint]. London: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Eco, U. (1992). *Τέχνη και Κάλλος στην Αισθητική του Μεσαίωνα*. Αθήνα: Εκδόσεις Γνώση.
- Gombrich, E. H. (1998). *Το χρονικό της τέχνης*. 16η έκδ. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Mango, C. (2002). *Βυζάντιο: Η Αυτοκρατορία της Νέας Ρώμης*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Tisseron, S. (2005). *Psychanalyse de l'image: Des premiers traits au virtuel* (2nd ed.). Dunod.
- Γεωργιάδης, Κ. (2011). Πηγές και Θεολογία τῆς Ζ' Οικουμενικῆς Συνόδου (Διδακτορική Διατριβή). Διαθέσιμο από <https://www.researchgate.net>, DOI 10.13140/RG.2.2.35028.63360.
- Κόρδης, Γ. (2000). *Ἐν ῥυθμῷ. Τὸ ἦθος τῆς γραμμῆς στὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ*. Αθήνα: Εκδόσεις Ἄρμος.
- (2005). *Ἡ ζωγραφικὴ ὡς τρόπος. Τέσσερα κείμενα γιὰ τὸν χαρακτήρα τῆς καθ' ἡμᾶς ζωγραφικῆς*. Αθήνα: Εκδόσεις Ἄρμος.
- Νικόλαος, Μοναχός. (1996). *Ενιαία Οπτικὴ Αἴσθηση*. Ἅγιο Όρος: Αυτοέκδοση.

Μαρία Κονομή

ΧΑΡΤΟΓΡΑΦΩΝΤΑΣ ΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΟ ΔΙΕΥΡΥΜΕΝΟ ΠΕΔΙΟ:  
ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΚΑΙ ΝΕΕΣ ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΕΙΣ

Την τελευταία δεκαπενταετία έχουν πυκνώσει οι αναφορές για τον μετασχηματισμό της σκηνογραφίας σε ένα διευρυμένο πεδίο θεωρίας και πρακτικής (Balme, 2008· Hannah & Harsløf, 2008· Aronson, 2017 & 2020· McKinney & Palmer, 2017· Beer, 2017a). Βαδίζοντας παράλληλα με τις εξελίξεις στη σύγχρονη τέχνη και το πεδίο των Παραστατικών Τεχνών, η σκηνογραφία έχει μετατοπιστεί τόσο ως πρακτική όσο και ως προς το εννοιολογικό και ιδεολογικό της πλαίσιο. Απομακρυνόμενη από τις ιστορικές καταβολές της, ακόμα και από την παράδοση των πρωτοποριών του μοντερνισμού, η σκηνογραφία μετατράπηκε σε μια δυναμική και 'κιναισθητική συνεισφορά' με επιτελεστικό δυναμικό, το οποίο επηρεάζει ολόκληρη την εμπειρία της παράστασης, καθώς θεωρείται πλέον «αναπόσπαστο συστατικό της επιτελεστικής πράξης ή και αυτονομημένος επιτελεστικός τρόπος» (McKinney & Iball, 2011, σ. 111).<sup>1</sup>

Η εισαγωγή των νέων όρων συζήτησης, όπως *σκηνογραφία στο διευρυμένο πεδίο* ή *διευρυμένη σκηνογραφία (expanded scenography)*, οι οποίοι ανταποκρίνονται σε αυτήν την εννοιολογική, διεπιστημονική και διατομεακή διεύρυνση του πεδίου τείνουν να καθιερωθούν στον 21<sup>ο</sup> αιώνα. Στην ελληνική γλώσσα είναι, ίσως, ακόμη πιο επιβεβλημένη η δεξίωσή τους εφόσον δεν υπάρχει κάποια άλλη ποιοτική διάκριση με τον προγενέστερο ιστορικό όρο σκηνογραφία. Οι όροι αυτοί αντανακλούν τους θεμελιώδεις μετασχηματισμούς στο πεδίο της σκηνογραφίας τις τελευταίες δεκαετίες και παρέχουν νέες μεθοδολογικές οπτικές και αναλυτικά εργαλεία. Σε κάθε περίπτωση, η θεωρητικοποίηση των σκηνογραφικών προσεγγίσεων, που αντλούν από το πεδίο της πρακτικής και καλλιτεχνικής εμπειρίας, έχει πολλά να προσφέρει στον κριτικό και θεωρητικό λόγο για τη σύγχρονη σκηνογραφική και ενδυματολογική δημιουργία.

**Η μετατόπιση στη διευρυμένη σκηνογραφία**

Ακολουθώντας τις σύγχρονες θεωρήσεις και καλλιτεχνικές πρακτικές, η σκηνογραφία αναφέρεται, πλέον, στην επιτελεστική ολότητα των οπτικών, χωρικών και αισθητηριακών παραμέτρων της performance (Aronson, 2017). Παράλληλα, με τη θεμελιακή αποδοχή της 'κεντρικότητας' της σκηνογραφίας σε κάθε επιτελεστική θεατρική πράξη προτείνεται, ακόμα, και μια διεύρυνση της σκηνογραφίας πέραν του οριοθετημένου επιστημολογικού της πεδίου – όχι μόνο αποκλειστικά εντός του στενά οριζόμενου θεατρικού πεδίου αλλά εκτεινόμενη και στο κοινωνικό πεδίο (Hann, 2019). Αξίζει να επισημάνουμε, ότι δύο από τις πιο σημαντικές πυρηνικές θέσεις της σκηνογραφίας στο διευρυμένο πεδίο αφορούν πρωταρχικά στις άυλες, εννοιολογικές της διευρύνσεις: πρώτον, στην emphatic ενσωμάτωση της πολιτισμικής θεωρίας –και κατ' επέκταση της ευρύτερης κριτικής θεωρίας– στην κατασκευαστική και

1 Η μετάφραση όλων των αποσπασμάτων από τα αγγλικά είναι της γράφουσας.



παραγωγική νοήματος σύσταση της σύγχρονης σκηνογραφίας· δεύτερον στη διεπιστημονική, κοινωνικά προσδιορισμένη σύλληψη και ανάλυση του χώρου – με την κομβική συμβολή της ανθρωπογεωγραφίας και της φιλοσοφικής και κοινωνικής ανάλυσης του χώρου.

Όπως έχει επισημανθεί, η σύγχρονη πρακτική διαφοροποιείται ουσιαστικά από τις «ιστορικές μορφές σκηνογραφίας που στόχευαν στην απεικόνιση ενός ψευδαισθησιακά εξιδανικευμένου κόσμου μέσα σε ένα προσεκτικά ελεγχόμενο θεατρικό περιβάλλον» (McKinney & Palmer, 2017, σ. 1). Σε προηγούμενες συζητήσεις για τη σκηνογραφία, η διάκριση ανάμεσα σε παλιότερες προσεγγίσεις του θεατρικού και σκηνικού χώρου περιοριζόταν είτε στη θεατρική αρχιτεκτονική και τις νέες τυπολογίες της σκηνής, είτε στις σκηνογραφικές στυλιστικές διατυπώσεις· αντιθέτως, η τρέχουσα συζήτηση επικεντρώνεται στη δυναμική του διευρυμένου παραστασιακού χώρου: στην πολυποίκιλη έννοια του παραστασιακού χώρου στο θέατρο, στη σχεσιακή του προοπτική με τους θεατές, τη σκηνή και το ευρύτερο αρχιτεκτονικό ή χωρικό περιβάλλον (Balme, 2008). Η σχέση αυτή συνυφαίνει τις γνωστές χωρικές κατηγορίες του δραματικού, του θεατρικού και του σκηνικού χώρου, συμπεριλαμβάνοντας επιπλέον, και τις έννοιες του χώρου και του τόπου, του ευρύτερου περιβάλλοντος και του γενικότερου κοινωνικού πλαισίου (Balme, 2008).

Συντασσόμενοι με αυτές τις κατευθύνσεις διεύρυνσης του δημιουργικού πεδίου, οι McKinney & Palmer εντοπίζουν, τουλάχιστον τρεις αλλαγές στην ιστορία της σκηνογραφίας «που φαίνεται να έθεσαν τα θεμέλια για την επέκτασή της» (2017, σ. 4). Η πρώτη μετατόπιση χρονολογείται, ήδη, από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα και τον πρώιμο μοντερνισμό και αναφέρεται στην αναδιάρθρωση της σκηνογραφίας από πρακτική της επιφανειακής σκηνικής διακόσμησης σε μια καλλιτεχνική πρακτική με αυτόνομες αισθητικές στοχεύσεις και κοινωνικοπολιτισμικές επιπτώσεις· η δεύτερη, σχετίζεται με την άνοδο του μεταδραματικού θεάτρου και την αναδιαμόρφωση των παραδοσιακών ιεραρχιών του δυτικού θεάτρου, παράλληλα με την ανατροπή της κυριαρχίας του κειμενικού και αναπαραστατικού στοιχείου στην παράσταση (McKinney & Palmer, 2017)· και όπως αναδύεται μέσα από τους πειραματισμούς του Νέου Θεάτρου, «η τρίτη αφορά τον πολλαπλασιασμό των νέων χωρικών μορφών για το θέατρο και την performance» (McKinney & Palmer, 2017, σ. 4). Στις παραπάνω μετατοπίσεις θα μπορούσαμε να προσθέσουμε και την πιο πρόσφατη στροφή στην τεχνολογική σκηνογραφία, με την εκτεταμένη χρήση νέων ψηφιακών μέσων και τον πολλαπλασιασμό των ποικιλόμορφων και σύνθετων μικτών και υβριδικών καλλιτεχνικών πρακτικών (Κονομή, 2021).

Η επαναδιαπραγμάτευση της σκηνής, του κειμένου, των ιεραρχιών στα πλαίσια του μεταδραματικού θεάτρου και της επιτελεστικής στροφής (Lehmann, 2006· Carlson, 2015) έχει αποδώσει καρπούς ως προς τον σχεδιασμό παραστάσεων, τη σκηνογραφία και την ενδυματολογία, αλλά και τον φωτιστικό σχεδιασμό και τον σχεδιασμό των τεχνολογικών μέσων, καθώς υιοθετείται μια μη ιεραρχική προσέγγιση στη σύνθεση των διαφόρων στοιχείων της σκηνής. Φτάνουμε, λοιπόν, στη σύλληψη της σκηνογραφίας και ως δραματουργία, με τους McKinney & Butterworth (2009, σ. 145) να υποστηρίζουν χαρακτηριστικά ότι αυτή η προοπτική ανοίγει την πιθανότητα ενός «θεάτρου σκηνογραφίας» ή «χωρο-οπτικής δραματουργίας», όπου οι διαδικασίες αντίληψης και νοηματοδότησης μεταδίδονται μέσω χωρικών και οπτικών δεδομένων χωρίς να υποτάσσονται στο κείμενο, καθώς, στη θέση μιας δραματουργίας που

ρυθμίζεται από το κείμενο βρίσκεται συχνά μια χωρική ή οπτική δραματουργία.

Την κατανόηση της θεατρικής συνθήκης και, ιδιαιτέρως, της σκηνογραφίας ως «κατάσταση» ή ως «περιβάλλον» μας προτείνει η Lotker (2016, σ. 167). Οι σκηνογραφίες στο διευρυμένο πεδίο επιδρούν επιτελεστικά, καθώς δεν αποτελούν μόνο «περιβάλλοντα που καθορίζουν το πλαίσιο των παραστατικών δράσεων, αλλά τα οποία μας εμπνέουν να δράσουμε διαμορφώνοντας άμεσα τις ενέργειές μας» (Lotker & Gough, 2013, σσ. 3-4). Επιπλέον, η Fantová (2020), επισημαίνει την υποχώρηση των ξεχωριστών παραστασιακών κλάδων της θεατρικής πράξης και την μετατροπή τους σε πεδία με διαπερατά και πορώδη όρια (porous borders). Η παραπάνω συνθήκη έχει ενθαρρύνει καλλιτεχνικά έργα, με θολή ή ανύπαρκτη διαχωριστική γραμμή μεταξύ των διαφορετικών σχεδιαστικών κλάδων ή έργα που παρέχουν στο κοινό τους ένα σκηνογραφικό περιβάλλον εμπύθισης, αντί να παρουσιάζουν διακριτά δείγματα ενδυματολογίας, σκηνογραφίας, φωτισμού και ήχου. Επιπλέον, σύμφωνα με αυτού του τύπου την πορώδη πολυμορφικότητα, το κοστουμί μπορεί, για παράδειγμα, να θεωρηθεί ταυτοχρόνως και ηχητική συσκευή, σκηνικό, πηγή φωτισμού, μεμονωμένο αντικείμενο ή γλυπτό (Fantová, 2020).

Ιδιαίτερη σημασία για την πρακτική της σκηνογραφίας στο διευρυμένο πεδίο έχουν ακόμα οι αρχές της σχεσιακότητας, της υλικότητας και της συν(αισθηματικότητας) (affectivity), καθώς και οι εφαρμογές της επενέργειας (agency) και της συμμετοχικότητας του κοινού (McKinney & Palmer, 2017). αυτές οι νέες πυρηνικές αρχές της επιτελεστικής και βιωματικής σκηνογραφίας εντοπίζονται και στην τεχνολογική συνθήκη μετασχηματιζόμενες αναλόγως (Salter, 2020). Στο σύντομο αυτό πλαίσιο συζήτησης, θα αναφερθώ πιο συγκεκριμένα σε τρεις κύριες κατευθύνσεις, οι οποίες μεμονωμένα ή συνδυαστικά παρέχουν μια δυναμική προοπτική ως πεδία υλοποίησης των παραπάνω αρχών της διευρυμένης σκηνογραφίας: τις τοποειδείς ή τοποπροσδιορισμένες (site-specific) πρακτικές, την οικολογική σκηνογραφία ή οικοσκηνογραφία (ecoscenography) και την τεχνολογική σκηνογραφία· πρόκειται για αναγνωρισμένες κεντροβαρικές κατηγορίες της σκηνογραφίας στο διευρυμένο πεδίο (Aronson, 2017 & 2020· Beer, 2017· McKinney & Palmer, 2017· Κονομή, 2021).

### **Βασικές κατευθύνσεις της σκηνογραφίας στο διευρυμένο πεδίο στον 21<sup>ο</sup> αιώνα**

Έχοντας καθιερωθεί, στο πολυφωνικό τοπίο της σύγχρονης σκηνικής πράξης, οι κάθε λογής επιτελεστικές τοποειδείς ή τοποπροσδιορισμένες πρακτικές –όπως οι site-specific και περιπατητικές παραστάσεις– αναδεικνύουν την κεντρικότητα της χωρικής και της τοπικής διάστασης της παράστασης. Συστήνουν μια από τις πιο παραγωγικές και καινοτόμες τάσεις ως προς τον παραστασιακό χώρο και τη διευρυμένη σκηνογραφία, μέσω της επαναδιαπραγμάτευσης της τοποθεσίας της παράστασης, ως φυσικό, συμβολικό και κοινωνικό τόπο έδρασής της, και ως κύριο γενεσιουργό ερέθισμα του καλλιτεχνικού έργου (Κονομή, 2021). *Όπως έχει επισημανθεί:*

Η διευρυμένη σκηνογραφία είναι παντού. Στους δρόμους, σε νοσοκομεία, σε αεροδρόμια, πάρκα και εμπορικά κέντρα, και πιο πρόσφατα, με τη μορφή ροζ πλεκτών σκούφων και πανό διαμαρτυρίας σε πολιτικές συγκεντρώσεις. Ο χώρος 'επιτελεί' στην καθημερινότητα, στην καθημερινή ζωή, στο τετριμμένο, παρέχοντας μεγάλη έμπνευση για τους σκηνογράφους τόσο εντός όσο και πέρα από το

συμβατικό θέατρο [...] η σκηνογραφία αντιπροσωπεύει τώρα ένα συναρπαστικό μονοπάτι για να φανταστείς και να εμπνεύσεις νέες πραγματικότητες πέρα από τα όρια του θεατρικού κτιρίου με το (συχνά ελιτίστικο) κοινό του (Beer, 2017b).

Στο τοποειδές ή τοποπροσδιορισμένο (site-specific) παραστασιακό συμβάν, η τοποθεσία δεν υποκαθιστά, απλώς, τον παραστασιακό χώρο και τη συμβατική σκηνογραφία, αντιθέτως, ο παραστασιακός τόπος αποτελεί καταλύτη για τη διαμόρφωση της δραματουργίας και την οργάνωση της σκηνής. Κατά τον Pavis, το στοιχείο της τοποειδικότητας (site-specific) ορίζεται στο θέατρο ως «μια σκηνική παρουσίαση και μια παράσταση που βασίζεται σε μια τοποθεσία στον πραγματικό κόσμο (έξω από το καθιερωμένο θέατρο)» (Pavis & Shantz, 1998, σ. 337). Ο τόπος και η τοποθεσία δεν αποτελούν μόνο το πλαίσιο και την αφετηρία της σκηνοθεσίας, αλλά εκφράζουν, παράλληλα, και την υλικότητα και τη γενική στόχευση της παράστασης. Κατά τον Pavis, «δεν πρόκειται μόνο για την ιδέα ότι η σκηνοθεσία θα πρέπει να προσαρμοστεί στον τόπο όπου εκτελείται, αλλά μάλλον για το ότι η παράσταση θα πρέπει να δημιουργηθεί από τις συγκεκριμένες χωρικές συνθήκες της παραγωγής της» (Pavis, 2016, σ. 228).

Κατά τον Pearson, η θεμελιώδης συνθήκη της τοποειδικότητας περιστρέφεται γύρω από την «επικάλυψη και την αλληλοδιείσδυση του στοιχείου 'που βρέθηκε' (παραστασιακού τόπου) και του κατασκευασμένου (της παράστασης)» (Pearson, 2020, σ. 295). Για τους ερμηνευτές και το κοινό, ο τόπος παράστασης και η επιτέλεση του θεατρικού συμβάντος επενεργούν «από κοινού με συναισθηματικό τρόπο», ενώ «πέρα από τα ζητήματα αναπαράστασης, η συνάντηση του ερμηνευτή με τη σκηνογραφία είναι φαινομενολογική» (Pearson, 2020, σ. 297). Επίσης, εφόσον ο χώρος αποτελεί τον φυσικό, υλικό και συμβολικό υποκινητή των ενεργειών της παράστασης, μπορούμε να εισαγάγουμε την έννοια της χωρικής επιτελεστικότητας, η οποία μας οδηγεί και στην έννοια του γενεσιουργού χώρου (Irwin, 2008). Τα τοποειδή θεατρικά συμβάντα τις περισσότερες φορές «χρησιμοποιούν τις χαρακτηριστικές ιδιότητες του πραγματικού χώρου 'που βρέθηκε', ως το βασικό καλλιτεχνικό τους μέσο· κεφαλαιοποιούν τις τοποθεσίες, τις αρχιτεκτονικές και τις υλικότητες 'που βρέθηκαν', αλλά και την αισθητική της καθημερινότητας, και το κοινωνικό συγκείμενο των χωρικοτήτων» (Κονομή, 2021, σ. 147).

Την έννοια της οικολογικής σκηνογραφίας ή οικοσκηνογραφίας (ecoscenography), σε θεωρητικό και πρακτικό επίπεδο, έχει καλλιεργήσει συστηματικά η Beer (2017· 2021a· 2021b), αναδεικνύοντας την αναγκαιότητα προσανατολισμού προς τον οικολογικό σχεδιασμό και την οικολογική σκέψη σε παραστασιακό επίπεδο. Η οικοσκηνογραφία αντιμετωπίζει, από την οπτική γωνία της σκηνογραφίας, την επείγουσα πρόκληση της βιώσιμης θεατρικής πρακτικής. Κατά τη Beer, τα μέσα με τα οποία υλοποιούνται οι τρέχουσες πρακτικές σχεδιασμού μπορούν να επαναπροσδιοριστούν ώστε να συμμορφώνονται με τις οικολογικές αρχές. Παράλληλα, η βιωσιμότητα δεν εκλαμβάνεται ως περιορισμός αλλά ως δημιουργική ευκαιρία όπου οι ιδέες της καινοτομίας, της υψηλής αισθητικής, της έμπνευσης, της εφευρετικότητας, εμπλουτίζονται και αναζωογονούνται από μια οικολογική ηθική (Beer, 2021a). Όπως επισημαίνει:

Το να είσαι 'οικολογικός' σημαίνει να ενδιαφέρεσαι για τις ευρύτερες επιπτώσεις της σκηνογραφικής παραγωγής, να εξετάζεις πώς αυτή επηρεάζει και σχετίζεται με το ευρύτερο οικοσύστημα (πέρα από το θέατρο). Συνεπάγεται την ενσωμάτωση των αρχών της οικολογίας για τη δημιουργία ανακυκλώσιμων, βιοδιασπώμενων, επανορθωτικών ή/και αναγεννώμενων παραστασιακών χώρων. Αυτό είναι εγγενές στην οικοσκηνογραφική πρακτική (Beer, 2021b).

Η επιδίωξη μιας οικοσυνειδησίας στον σχεδιασμό των παραστασιακών συμβάντων, προτείνεται, όχι μόνο ως ευθυγράμμιση σε μια ηθική επιταγή αλλά, και για τις εξαιρετικές δυνατότητες που προσφέρει για μια σχεσιακή εμπλοκή με τον τόπο, το κοινό, τα υλικά και τις διαδικασίες με περιβαλλοντικές και κοινωνικές προεκτάσεις. Οι καλλιτέχνες καλούνται να προσφέρουν ένα όραμα βιώσιμης θεατρικής παραγωγής, συμπεριλαμβάνοντας τρόπους γνώσης, θέασης, ύπαρξης και δημιουργίας, οι οποίοι σχετίζονται με το πολύπλοκο οικοσύστημα στο οποίο ζούν και εργάζονται. Κατά τη Beer, η οικοσυνειδησία, ως ριζοσπαστική φιλοσοφική σκέψη και ως οικολογική ατζέντα, αμφισβητεί τους παραδοσιακούς τρόπους της τεχνοκρατικής καλλιτεχνικής παραγωγής, ενώ υποστηρίζει τη μετασηματιστική ισχύ των Παραστατικών Τεχνών στην εποχή της κλιματικής αλλαγής. Παράλληλα, η οικολογική σκηνογραφία προτείνει νέες προοπτικές για τη δημιουργία και την προβολή της παράστασης στο πλαίσιο μιας ευρύτερης μετανθρώπινης κατανόησης, καθώς μας υποδεικνύει πως τα υλικά και το ευρύτερο περιβάλλον είναι συνδημιουργοί στην παράσταση (Beer, 2021a). Εντέλει, η ανάπτυξη της οικοσκηνογραφίας αντικατοπτρίζει τη συνολικότερη άνοδο μιας οικο-κριτικής σκέψης, συμβαδίζοντας με τις περιβαλλοντικές αντιλήψεις στις Παραστατικές Τέχνες και τις σύγχρονες πρακτικές του οικοθεάτρου και της οικοδραματουργίας (Arons & May, 2012).

Πλάι στην οικολογία, και οι δημιουργικές εφαρμογές της τεχνολογικής σκηνής αποτελούν μια σταθερή κατεύθυνση των σύγχρονων μετασηματισμών της *mise-en-scène* και της σκηνογραφίας στα τέλη του 20<sup>ου</sup> και στις αρχές του 21<sup>ου</sup> αιώνα. Η τεχνολογική σκηνογραφία αποτελεί ένα νέο παράδειγμα, το οποίο μετακινείται πέρα από τις προγενέστερες βασικές μεταβλητές του χώρου και της εικόνας: «το σύγχρονο τεχνολογικό παρόν προκαλεί νέες ευθυγραμμίσεις ανάμεσα στον χώρο και τη συμμετοχικότητα, την ατμοσφαιρική χρονικότητα και την ανθρώπινη συμπεριφορά ως πυρηνικές στοχεύσεις της σκηνογραφίας» (Salter, 2020, σ. 161). Ακρογωνιαίος λίθος της μεταβολής μέσω των ψηφιακών τεχνολογιών «είναι η επένεργεια [agency] που ολοένα και περισσότερο αποδίδεται σε αόρατες διεργασίες και διαδικασίες που λειτουργούν μέσα στη μηχανή: αλγόριθμοι και ένα σύνολο οδηγιών» (Salter, 2020, σ. 162). Ταυτοχρόνως, εντείνεται η αναζήτηση εμπλοκής του θεατή-χρήστη σε όλο και περισσότερες παραμέτρους του επιτελεστικού συμβάντος. Κατά τον Salter, το ψηφιακό κέρδισε έδαφος μέσα από τις αλγοριθμικές, διαδραστικές και επιτελεστικές του ιδιότητες και πλαισιώσεις: «επιδρά πέραν των αναπαραστάσεων, συλλαμβάνοντας τις υλικότητες του κόσμου αφαιρετικά, τις χειραγωγεί και τις επαναδιαμορφώνει, τις μετασηματίζει και τις επιστρέφει σε μια εντελώς νέα συνθήκη» (Salter, 2020, σ. 163).

Μια χρήσιμη τυπολογία της τεχνολογικής σκηνής προτείνεται από τον Α. Βασιλάκο (2008), ο οποίος διακρίνει τρεις βασικούς τύπους σκηνής στο ψηφιακό εικονικό θέατρο: τη σκηνή των εικόνων, την εμπλουτισμένη σκηνή και την τηλε-σκηνή. Η σκηνή εικόνων «έχει ως επιφάνεια εργασίας μια ψηφιακή εικόνα που μπορεί να εφαρμοστεί σε όλους τους τύπους οθόνης» και συχνά παρουσιάζεται ως διαδραστική εγκατάσταση (Βασιλάκος, 2008, σ. 757). Η εμπλουτισμένη σκηνή «διαθέτει μια επέκταση, όπου ο εικονικός χώρος υπερκαλύπτει τον πραγματικό, κάτι που συμβαίνει και στην εμπλουτισμένη πραγματικότητα» (2008, σ. 759). Τέλος, «οι τηλε-σκηνές είναι σκηνές εξ αποστάσεως, σκηνές στο δίκτυο», μπορούν να είναι είτε ψηφιακές περιοχές είτε πραγματικοί χώροι (2008, σ. 753).

Ο τεχνολογικός χαρακτήρας και η ερευνητική διάσταση, διαμέσου της τεχνολογίας, απαντούν στις παραστασιακές εφαρμογές των σύγχρονων πολυμέσων –ένα ευέλικτο και

πολύπλευρο επικοινωνιακό εργαλείο με πολλαπλές λειτουργικότητες, τόσο ως προς τη σκηνοθεσία όσο και τη σκηνογραφία (Bechtel, 2011). Η Hannah (2017) επικεντρώνεται στη συμβολή της 'σκηνογραφίας της οθόνης' και των χωρικών της προεκτάσεων, εξετάζει την κυριαρχία της οθόνης ως εμφατικής δεσπόζουσας στο περιβάλλον μας σε διάφορες κλίμακες (τηλεόραση, κινητό, tablet, υπολογιστής, προβολές στην πόλη) και τον ίδιο τον παραστασιακό χώρο ως μια «διασκορπισμένη πολλαπλότητα» (Hannah, 2017, σ. 39). Υποστηρίζει, επίσης, ότι η οθόνη έχει έναν ενεργητικό, κριτικό ρόλο να παίζει στο πλαίσιο της διευρυμένης σκηνογραφίας. Ορισμένα βασικά χαρακτηριστικά της οθόνης αποτελούν η χωρική πολλαπλότητα που ορίζεται από έναν κινούμενο θεατή, χωρίς μια μοναδική, σταθερή θέση θέασης, και η συνακόλουθη συνθήκη της ενσυναισθητικής εμπλοκής του θεατή.

Πέρα από τις μορφοτεχνικές τους δυνατότητες, τα νέα τεχνολογικά μέσα χρησιμοποιούνται συχνά για να αναπλαισιώσουν σημασιολογικά, θεματολογικά, αισθητικά και εμπειρικά την παράσταση στον σύγχρονο κόσμο γύρω μας, αποδίδοντας, εξίσου, βαρύτητα τόσο στο περιεχόμενό τους όσο και στην τεχνολογική τους μορφή. Χρησιμοποιούνται, επομένως, και αυτο- ή μετα-αναφορικά, ως ένα ειδικότερο επίπεδο σχολιασμού θεμάτων, όπως της σχέσης του πραγματικού με το φανταστικό και το άυλο, των σχέσεων ανθρώπου και μηχανής/υπολογιστή, της σχέσης τεχνοεπιστήμης και τέχνης, αλλά και φαινομένων του σύγχρονου μηντιακού τεχνοπολιτισμού, όπως η παρακολούθηση, ο κορεσμός της κουλτούρας από τη διαφήμιση, την τηλεόραση και την υπερπληροφόρηση, την απόκρυψη και την ψευδή διασπορά των ειδήσεων, κ.ά. (Κονομή, 2021· Πατσαλίδης, 2004).

Συνοψίζοντας, στις αρχές του 21<sup>ου</sup> αιώνα η πολυσχιδής, ερευνητική σκηνική πρακτική φαίνεται να προπορεύεται της θεωρητικής σκέψης στο πεδίο των Παραστατικών Τεχνών και της performance. Στο παραπάνω πλαίσιο, η σκηνογραφία δεν αποτελεί απλό ιεραρχημένο υποπροϊόν της θεατρικής πράξης, αλλά αναπόσπαστο συστατικό της επιτελεστικής πράξης και διακριτό τρόπο επιτέλεσης και συνεύρεσης κατά το παραστασιακό συμβάν (McKinney & Palmer, 2017). Σε κάθε περίπτωση, η σύγχρονη νοηματοδότηση της σκηνογραφίας στο διευρυμένο πεδίο αποτελεί μια σημαντική συνεισφορά προς τη συμπόρευση θεωρίας και πράξης, ενώ στο πεδίο αυτό σημαντικές αναδεικνύονται οι κατευθύνσεις των τοποπροσδιορισμένων χωρικών μορφών θεάτρου και performance, της οικολογικής σκηνογραφίας, καθώς και της τεχνολογικής σκηνης και της σκηνογραφίας με νέα ψηφιακά μέσα.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Arons, W. & May, T. (2012). *Readings in Performance and Ecology*. New York: Palgrave Macmillan.
- Aronson, A. (2017). Foreword. Στο J. McKinney & S. Palmer (Επιμ.), *Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance Design* (σσ. xiv-xvi.). London and New York: Bloomsbury Methuen.
- (Επιμ.). (2020). *The Routledge Companion to Scenography*. London and New York: Routledge.
- Balme, C. (2008). *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Beer, T. (2017a). EXPANDED SCENOGRAPHY @PSI 2016. *CSPA Quarterly*, 16(7-9). Ανακτήθηκε από <https://www.jstor.org/stable/90009702>

- (2021a). *Ec scenography: An Introduction to Ecological Design for Performance*. Singapore: Palgrave Macmillan.
- Carlson, M. (2015). Postdramatic Theatre and Postdramatic Performance. *Rev. Bras. Estud. Presença* 5(3), 577-595. Ανακτήθηκε από <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266053731>
- Hann, R. (2019). *Beyond Scenography*. London and New York: Routledge.
- Hannah, D. (2017). Scenographic Screen Space: Bearing Witness & Performing Resistance. Στο McKinney, J. & Palmer, S. (Επιμ.). *Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance Design* (σσ. 39-60). London and New York: Bloomsbury Methuen.
- Hannah, D. & Harsløf, O. (Επιμ.). (2008). *Performance Design*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press.
- Irwin, K. (2008). The Ambit of Performativity. How Site makes Meaning in Site-Specific Performance. Στο D. Hannah & O. Harsløf (Επιμ.), *Performance Design* (σσ. 39-61). Copenhagen: Museum Tusulanum Press.
- Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre* (K. Jürs-Munby, Μετ.). London: Routledge.
- Lotker, S. Z. (2016). Shared Space: Music, Weather, Politics. Or Where is the Theatre Now? Στο B. Kuburović, & S. Z. Lotker (Επιμ.), *Shared Space: Music, Weather, Politics. New Approaches to Scenography Prague Quadrennial 2015* (σσ. 163-170). Prague: Arts and Theatre Institute.
- Lotker, S., & Gough, R. (2013). On Scenography: Editorial. *Performance Research*, 18(3), 3-6. Ανακτήθηκε από <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/13528165.2013.818306>
- McKinney, J. & Butterworth, P. (2009). *The Cambridge Introduction to Scenography*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McKinney, J. & Iball, H. (2011). Researching Scenography. Στο B. Kershaw & H. Nicholson (Επιμ.), *Research Methods in Theatre and Performance* (σσ. 111-136). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- McKinney, J. & Palmer, S. (Επιμ.). (2017). *Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance Design*. London and New York: Bloomsbury Methuen.
- Pavis, P. (2016). *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*. London and New York: Routledge.
- Pavis, P. & Shantz, C. (1998). *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*. Toronto: University of Toronto Press.
- Pearson, M. (2020). Site-specific theatre. Στο A. Aronson (Επιμ.), *The Routledge Companion to Scenography* (σσ. 295-301). London and New York: Routledge.
- Salter, C. (2020). Participation, interaction, atmosphere, projection: new forms of technological agency and behavior in recent scenographic practice. Στο A. Aronson (Επιμ.), *The Routledge Companion to Scenography* (σσ. 161-181). London and New York: Routledge.
- Βασιλάκος, Α. (2008). *Ψηφιακές μορφές τέχνης*. Αθήνα: Εκδόσεις Τζιόλα.
- Κονομή, Μ. (2021). *Μοντέρνα και σύγχρονη σκηνογραφία. Ορόσημα και εξελίξεις*. Αθήνα: Κάπα Εκδοτική.
- Πατσαλίδης, Σ. (2004). Θέατρο και Υψηλή Τεχνολογία: ένα ανήσυχο φλερτ. Στο Σ. Πατσαλίδης, *Από*

την Αναπαράσταση στην Παράσταση: Σπουδή ορίων και περιθωρίων (σσ. 243-291). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

### **Διαδικτυακές πηγές**

Bechtel, R. (2011, Αύγουστος 21). *Roger Bechtel on multimedia in Theatre*. YouTube. Ανακτήθηκε από [https://www.youtube.com/watch?v=K5rx2HM9bQM&ab\\_channel=meridianstories](https://www.youtube.com/watch?v=K5rx2HM9bQM&ab_channel=meridianstories)

Beer, T. (2017b, Ιούλιος 11). *On expanded scenography*. Adventures in a new paradigm for performance making. Ανακτήθηκε από <https://ecoscenography.com/2017/07/11/on-expanded-scenography/>

— (2021b, Αύγουστος 26). *What is ecoscenography?* Adventures in a new paradigm for performance making. Ανακτήθηκε από <https://ecoscenography.com/what-is-ecoscenography/>

Fantová, M. (2020). *Porous Borders – beyond the separate disciplines of performance design*. Costume Agency. Ανακτήθηκε από <https://costumeagency.com/project/marketa-fantova/>

## ΕΠΙΤΕΛΕΣΕΙΣ ΚΑΙ ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΧΩΡΟΣ

ΤΖΩΡΤΖΙΝΑ ΚΑΚΟΥΔΑΚΗ  
ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΠΟΛΥΧΡΟΝΙΔΟΥ  
ANNA ΤΖΑΚΟΥ  
ΦΙΛΙΠΠΟΣ ΧΑΓΕΡ



## ΕΝΟΤΗΤΑ 6 - ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ

Τζωρτζίνα Κακουδάκη

### Η θεραπευτική δύναμη της Ουτοπίας

Στο παρόν άρθρο διερευνάται η διαπολιτισμική και διαθεματική πρόσληψη του αρχαίου δράματος ως ευκαιρία για έρευνα σε παγκόσμιο επίπεδο στην τέχνη, την οικολογία και τη θεραπευτική ιατρική. Ως παράδειγμα μελέτης αξιοποιείται η εμπειρία και τα συμπεράσματα από το «Λύκειο Επιδαύρου», ένα θερινό σχολείο για σπουδαστές δραματικών σχολών και ηθοποιούς στο «φυσικό» τοπίο του αρχαίου δράματος, στο Ασκληπιείο της Επιδαύρου. Η διασύνδεση της τέχνης του θεάτρου με την ιατρική και η έννοια της αυτοθεραπείας, μέσα από συμμετοχικές και καλλιτεχνικές δραστηριότητες, υπήρξε η κύριά μας επιδίωξη.

**Λέξεις-κλειδιά:** Ιαματική Τέχνη, Ασκληπιείο Επιδαύρου, Λύκειο Επιδαύρου, Θεραπευτικές Δυνατότητες της Τέχνης, Διαπολιτισμική Εκπαίδευση

Αναστασία Πολυχρονίδου

### Επάνοδος στην πόλη:

#### Η αναδιοργάνωση της διάδρασης στο δημόσιο χώρο στη μετα-κορωνοϊό εποχή

Ο αντίκτυπος του covid-19 άλλαξε τον σχεδιασμό, τη χρήση, τις συμπεριφορές και τις αντιλήψεις στον δημόσιο χώρο. Η λογική των αποστάσεων και των κενών χώρων (spatial design) που απαιτούνται για τον περιορισμό της εξάπλωσης του ιού μεταβάλλουν τις αστικές αλληλεπιδράσεις και τη συμμετοχή μέσα από νέες συνθήκες ορατότητας (visibility) και κινητικότητας (mobilization). Ποιος μπορεί, λοιπόν, να είναι ο ρόλος της τέχνης μέσα στην τρέχουσα πολιτική, κοινωνική, και περιβαλλοντική κατάσταση; Με ποιους τρόπους η τέχνη στον δημόσιο χώρο εξερευνά εναλλακτικούς τρόπους ζωής και (συν)ύπαρξης; Τι σημαίνει διάδραση σε περιόδους κοινωνικής απόστασης; Στόχος του παρόντος άρθρου είναι να διερευνήσει το σχήμα και τη μορφή της διάδρασης μέσα από παραδείγματα παραστάσεων σε δημόσιους χώρους (στη μετα-κορωνοϊό εποχή), τα οποία αναδιαμορφώνουν την αστική συνύπαρξη (urban publicness) και συλλογικότητα (being together). Κεντρικό ζήτημα είναι πώς οι νέες «λογικές κινητικότητας» (logics of mobilization) μπορούν να λειτουργήσουν ως εργαλεία για τη διαπραγμάτευση ενός διαφορετικού είδους συμμετοχής και διάδρασης γύρω και μέσα στον δημόσιο χώρο.

**Λέξεις-κλειδιά:** Τοποειδική Πρακτική, Περιπατητικά Σώματα, Χορογραφία, Κινητικότητα, Συνάθροιση, Covid-19

Άννα Τζάκου

### Προς Αναζήτηση Ορίζοντα: Ο Δημόσιος Χώρος ως Μυθικό Ονείρεμα του Παρόντος

Πώς το τοποειδικό συμμετοχικό συμβάν λειτουργεί ως μηχανισμός επαναφοράς και αποκατάστασης της σχέσης ατόμου και πόλης μέσα στη (μετα)πανδημική εποχή; Πώς επιτελείται ο δημόσιος χώρος και τι αντίκτυπο δημιουργεί στον θεατή; Στο παρόν άρθρο εστιάζω στην παράσταση *Ρέα Φραντζή [έξοδος]* της ομάδας *Γεωποιοητική*. Η παράσταση βασίζεται στο βιβλίο του Χρήστου Βακαλόπουλου *Η Γραμμή του Ορίζοντος* και σχεδιάζεται σε κύκλο (loop) για έναν θεατή τη φορά. Μελετώ την εμπειρία της συγκεκριμένης δραματουργίας στο κέντρο της Αθήνας, ως μια ενσώματη παρτιτούρα (score) συνάντησης με το αστικό τοπίο, όπου ο χώρος και ο χρόνος ανοίγουν στη μεταιχμιακότητά τους και το παρόν επιτελείται ως μια τελετουργία πνευματικού, κοινωνικού και μυθικού ονειρέματος.

**Λέξεις-κλειδιά:** Εξάρχεια, Χρήστος Βακαλόπουλος, Τοποειδική Περιπατητική Δραματουργία, Συμμετοχική Τέχνη, Δημόσιος Χώρος, (Μετα)πανδημική Εποχή.

Φίλιππος Χάγερ

**Ιστορία τώρα, ιστορία ξανά: επιτέλεση, δημόσιος χώρος και η πολιτική του χρόνου**

«Η εποχή των αυτοκρατοριών ζητά επίμονα την απομυθοποίησή της, ακριβώς επειδή εμείς [...] δεν είμαστε πια μέσα της, αλλά δεν γνωρίζουμε σε ποιο ποσοστό εκείνη υπάρχει ακόμα μέσα σε μας».

Ακολουθώντας το παραπάνω σχήμα του Eric Hobsbawm, το άρθρο αυτό εστιάζει σε σύγχρονα επιτελεστικά ρεπερτόρια, προκειμένου να διερευνήσει πώς εγγράφονται οι μνήμες (αυτό που απομένει, που παραμένει, που υπάρχει ακόμα σε μας) από τον ελληνικό 20<sup>ο</sup> αιώνα, αφενός πάνω σε σώματα υποκειμένων που επιτελούν συλλογικά ξανά και αφετέρου στους αστικούς χώρους στους οποίους τα υποκείμενα αυτά κατοικούν. Σε μια περίοδο που όλα τελούν υπό αμφισβήτηση και που το μέλλον μοιάζει πολλαπλά αβέβαιο, με ενδιαφέρουν θεατρικές και καθημερινές πρακτικές, οι οποίες μπορούν να επιτελέσουν την ιστορία –σε πείσμα της μονολιθικής γραμμικότητας των ηγεμονικών της εκδοχών– ως μια σύνθεση από πολλαπλότητες· μια σύνθεση της οποίας ο χρόνος είναι πάντα εξαρθρωμένος και πάντα τώρα.

**Λέξεις-κλειδιά:** Εμφύλιος, Άννα Τζάκου-Ομάδα Γεωπολιτική, Οι Κυνηοί, Τοποειδικό Θέατρο

Τζωρτζίνα Κακουδάκη

### Η ΘΕΡΑΠΕΥΤΙΚΗ ΔΥΝΑΜΗ ΤΗΣ ΟΥΤΟΠΙΑΣ

#### Η σχέση του Λυκείου Επιδαύρου με το Ασκληπιείο

Όταν, το καλοκαίρι του 2016, στο Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου ξεκίνησε ο σχεδιασμός του Λυκείου Επιδαύρου –μια ιδέα του καλλιτεχνικού διευθυντή Βαγγέλη Θεοδωρόπουλου– η κύρια μέριμνά μας ήταν να βρούμε τον χώρο, όπου το Λύκειο θα μπορούσε να φιλοξενηθεί. Η ιδέα μας ήταν να δημιουργηθεί μια πολιτιστική κατασκήνωση, σε έναν λόφο που διέθετε ο Δήμος Λιγουριού (το χωριό δίπλα στο μεγάλο θέατρο της Επιδαύρου), στα όρια του αρχαιολογικού χώρου, σε απόσταση περιπάτου (στο σημείο του Ιατρικού Κέντρου Λιγουριού). Η κατασκήνωση είχε στόχο την επαφή των συμμετεχόντων, καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαπενθήμερης παραμονής τους στα εργαστήρια αρχαίου δράματος σε εξωτερικούς χώρους, με την επιδαύρια γη: την αξιοποίηση των φυσικών ήχων, την εναλλαγή της θερμοκρασίας, την παρατήρηση και αίσθηση της φωνής και του σώματος στον ανοιχτό χώρο, το καλοκαιρινό φως, τη μυστηριώδη νύχτα, την παρατήρηση των αστερισμών, αλλά και την κοινοβιακή συγκατοίκηση ως μια συμπεριληπτική και παγκόσμια κοινότητα νέων. Την εμπειρία, τελικά, του αρχαίου δράματος ενταγμένου στη φύση, στον φυσικό του χώρο, τον χώρο ανοιχτό και δημόσιο.

Το «Λύκειο Επιδαύρου, Διεθνές Σχολείο για το Αρχαίο Δράμα», λειτούργησε για τρία χρόνια (2016-19), ως ένας θεσμός του Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου σε συνεργασία με το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Ναυπλίου του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου. Στόχος ήταν η διαπολιτισμική εκπαίδευση νέων ηθοποιών και σπουδαστών δραματικών σχολών και σχολών χορού στο αρχαίο δράμα, με στόχο τη λειτουργία του δράματος στον εξωτερικό χώρο και την προοπτική να δημιουργηθούν νέες δυνατότητες στην ερμηνεία του αρχαίου δράματος στο εδώ και τώρα της σκηνής. Το «Λύκειο Επιδαύρου» λειτούργησε ως πολλαπλασιαστής αλλά και ως αναγκαίος ενδιάμεσος για τη διασύνδεση του θεάτρου με την έννοια της «θεραπείας» του ευρύτερου χώρου του Ασκληπιείου της Επιδαύρου αλλά και την διασύνδεση των απλών πολιτών με τις δομές πολιτισμού με το πρόγραμμα «Εκπαιδύοντας το κοινό στο Αρχαίο Δράμα».

Αν και η κατασκήνωση δεν υλοποιήθηκε στα τέσσερα χρόνια που διήρκησε αυτός ο βραχύβιος θεσμός (το Λύκειο Επιδαύρου παύθηκε με την λήξη της θητείας του Βαγγέλη Θεοδωρόπουλου από τη νέα καλλιτεχνική διευθύντρια τον Σεπτέμβριο του 2019), και τελικά οι σπουδαστές φιλοξενήθηκαν σε ξενοδοχεία και ξενώνες του Λιγουριού και της Παλαιάς Επιδαύρου, η ιδέα της εργασίας στη φύση παρέμεινε πρωταρχικό μέλημα του Λυκείου Επιδαύρου. Εκτός από την εστιασμένη χρήση του θεάτρου της Επιδαύρου, τους περιβόλους χώρους μικρών εκκλησιών και άλλων δημόσιων χώρων και χωραφιών της περιοχής, μια κύρια αξιοποίηση του αρχαιολογικού χώρου ήταν η καθημερινή χρήση του Σταδίου, του εμβληματικού και σημαντικά διατηρημένου μνημείου στο αρχαιολογικό πάρκο του Ασκληπιείου της Επιδαύρου. Το Στάδιο χρησιμοποιήθηκε για την εκγύμναση του συνόλου των σπουδαστών (περίπου 150 άτομα σε καθημερινή βάση) και

συνδέθηκε με τη χρήση που γνωρίζουμε ότι είχε στο παρελθόν. Εκγύμναση των νέων και υγείων συγγενών των ασθενών, διοργάνωση αθλητικών αγώνων προς ψυχαγωγία των παρευρισκόμενων στην πόλη, αλλά και την εκγύμναση των ίδιων των ασθενών, ως μια φυσική αντιμετώπιση της αρρώστιας, σε επίπεδο σώματος και ψυχής, ως επαλήθευση του ρητού «νους υγιής εν σώματι υγιεί».

Σε ένα σημείο με πολύ υψηλή ενέργεια, οι σπουδαστές είχαν την εμπειρία του θεάτρου ως θεραπευτικής τελετουργίας καθ' εαυτήν αλλά παράλληλα βίωσαν την ψυχική συχνότητα που προσφέρει η ομαδική εργασία σε φυσικό χώρο, η αυτοέκφραση μέσα στην αποδοχή ενός συνόλου και η ομαδική άσκηση με στόχο την αφήγηση μιας ιστορίας.

Αυτή η ευτυχής συγκυρία, πολύ γρήγορα, από τις απαρχές του καλλιτεχνικού και ερευνητικού σχεδιασμού του Λυκείου Επιδαύρου, τροφοδότησε την επιθυμία μας να συνδέσουμε το θέατρο και την αρχαιολογική του λειτουργία, με θέματα που μπορούν να συσχετιστούν με τους χώρους που αξιοποιήσαμε (το στάδιο, το θέατρο, τα αλώνια γύρω από τον αρχαιολογικό χώρο, τους ελαιώνες στην γύρω περιοχή, τις αυλές από τις μικρές εκκλησίες του Λιγουριού). Παράλληλα, τόσο μέσα από τις εργασίες και τις ξεναγήσεις του κ. Βασίλειου Λαμπρινουδάκη (βασικού αρχαιολόγου του Ασκληπιείου και μέλους του Διοικητικού Συμβουλίου την περίοδο 2016-2020 του Ελληνικού Φεστιβάλ), τις ενέργειες του σωματείου «Διάζωμα», για την ανάδειξη των αρχαιολογικών χώρων και την εκφρασμένη επιθυμία να γίνει το Ασκληπιείο της Επιδαύρου πόλος έλξης τουρισμού, η ιδέα αυτής της διασύνδεσης φάνηκε ως μια εφικτή ουτοπία. «Οι αρχαίοι γιατροί έλεγαν ότι όσοι έπασχαν από νεύρωση έπρεπε να παρακολουθούν τραγωδίες και όσοι υπέφεραν από μελαγχολία κωμωδίες. Το θέατρο ήταν, και συνεχίζει να είναι, μέσο θεραπείας» σημειώνει χαρακτηριστικά ο Β. Λαμπρινουδάκης (Λακασάς, 2017), για να τονίσει τη σημασία του θεάτρου ως μέσου αποκατάστασης της ψυχικής ασθένειας.

Στο Λύκειο Επιδαύρου πραγματοποιήθηκαν εργαστήρια με στόχο τη σύνδεση του Ασκληπιού με την εμπειρία μιας προσωπικής ενδοσκόπησης, της επαφής με την τελετουργία. Η αρχαία τραγωδία έχει, σε πολλές περιπτώσεις, ασχοληθεί είτε με θέματα ψυχικής υγείας, με ηχηρά παραδείγματα την «τρέλα» του *Αίαντα* του Σοφοκλή ή της *Φαίδρας* στο έργο *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη, και άλλοτε έχει ασχοληθεί με ζητήματα ερμηνείας των ονείρων, όπως για παράδειγμα το όνειρο της Άτσσας στους *Πέρσες* του Αισχύλου. Τέτοια κείμενα υπήρξαν εφελκυστικά σε εργαστήρια υποκριτικής του Λυκείου Επιδαύρου, προκειμένου να διαχειριστεί ένας νέος ερμηνευτής, τα θέματα της ψυχικής υγείας, τα όνειρα, την ύπαρξη μεταφυσικών οντοτήτων –όπως τα φαντάσματα– μέσα στον συνειδητό κόσμο. Αυτή η αρχαία μυθοπλαστική ερμηνεία του κόσμου, μέσα από την πίστη των θρησκευόμενων ανθρώπων, αλλά και ο τρόπος που εξελίχθηκε μέσα σε αυτές τις παραδοσιακές ερμηνείες η επιστήμη της ιατρικής, όπου τα πράγματα έχουν αιτίες και δεν προκαλούνται από θεούς, ήταν μια πρόκληση.

Είναι συγκλονιστικό το γεγονός ότι το Ασκληπιείο υιοθετούσε μια ολιστική οπτική στη θεραπεία των ασθενών του, δίνοντας έμφαση στις θεραπευτικές ποιότητες που εξασφαλίζει το φυσικό περιβάλλον, αλλά και στη σημασία των ψυχολογικών και των συναισθηματικών παραγόντων στη θεραπευτική διαδικασία και στην ενεργοποίηση των εσωτερικών θεραπευτικών μηχανισμών κάθε ανθρώπινου όντος. Η εστιασμένη αρχιτεκτονική των σύγχρονων νοσοκομείων, φαίνεται να λαμβάνει ενεργά υπόψη της την τόσο σοφά καθιερωμένη πρακτική των αρχαίων θεραπευτηρίων.

Παράλληλα, τα ποικίλα κείμενα για τη χρήση των ονείρων –έχουμε 132 σωσμένα όνειρα από διάφορα Ασκληπιεία του ελληνορωμαϊκού κόσμου– ως μέσο θεραπείας στο Ασκληπιείο του 4<sup>ου</sup> π.Χ αιώνα και εξής, μας έδωσαν ένα σημαντικό πρωτογενές υλικό για να εμπνευστούμε και να δημιουργήσουμε εργαστήρια που αφορούσαν σε μεγάλο βαθμό τη «μεταφυσική» ίαση της ψυχής,<sup>1</sup> μέσα από την ερμηνεία των ονείρων, τη βιωματική αφήγηση, την προσωπική συμμετοχή για την αναζήτηση «αντικρισμάτων» ως προς την προσέγγιση των δραματικών ρόλων. Αυτό επετεύχθη με τη διερεύνηση των πραγματικών πρακτικών της αρχαιότητας, με ομιλίες όπως αυτήν της Ελισάβετ Κούκη, που διερευνά τις αρχές της ψυχανάλυσης στον αρχαίο κόσμο, άλλοτε με την εμπειρία της εναρμόνισης σώματος και ψυχής, όπως το προσέγγισε ο Γκαμπριέλε Βάτσις (2019), ένας καλλιτέχνης που εργάζεται συστηματικά με άτομα με και χωρίς αναπηρία πάνω σε πρακτικές που βασίζονται στη συνειδητοποίηση του εαυτού, των άλλων, του χρόνου και του χώρου.

Στο εργαστήριο του Τζόναθαν Πράνλας-Ντεκούρ από την ομάδα *Sine Qua Non Art* με τίτλο *Συναίσθημα και Κάθαρση: Μεταμορφώνοντας το σώμα του σύγχρονου ερμηνευτή* (2018), οι συμμετέχοντες χρησιμοποίησαν το σώμα τους σαν καταλύτη ενός κοινού συναισθήματος και ερεύνησαν τις μεταμορφώσεις του μέσω μιας διαδικασίας αντίστοιχης της κάθαρσης στο αρχαίο δράμα. Οι συμμετέχοντες ασχολήθηκαν με την αυτοπαρατήρηση, τη «δύναμη» της Επιδάυριας γης («δανειστήκαμε συνταγές των ιατρών της αρχαιότητας και με ελευθερία χρησιμοποιήσαμε λάδι, αλάτι, μέλι, αλεύρι κ.ο.κ. για να φτιάξουμε σύγχρονες συνταγές ευζωίας»). Στόχος ήταν η εμπειρία μιας τελετουργίας, μιας μυσταγωγίας, ώστε οι συμμετέχοντες να αποκτήσουν μια μεταφυσική επαφή με τον χώρο της Επιδάουρου, με την εμπειρία μιας ενεργητικής παρατήρησης

1 «Στα Ασκληπιεία, η διαδικασία, λίγο πολύ, ήταν ίδια. Ιερείς και λοιποί υπάλληλοι με καθορισμένους ρόλους υποδέχονταν όσους επισκέπτονταν τα Ασκληπιεία. Ο άρρωστος εξεταζόταν και στη συνέχεια υποβαλλόταν σε συγκεκριμένη δίαιτα, η οποία πολλές φορές συνδυαζόταν με νηστεία που ήταν η πιο ασφαλής και πιο παλιά μέθοδος για να πλησιάσει τον θεό ο άνθρωπος. Στην αρχαία Ελλάδα, έγινε τρόπος θεραπείας. Στο προκαταρκτικό στάδιο της θεραπείας στα Ασκληπιεία, ο άρρωστος κατανάλωνε χυμούς από διάφορα βότανα. Όσο διάστημα διαρκούσε αυτό το στάδιο, έκανε περιπάτους στον ειδικά διαμορφωμένο χώρο για να ηρεμήσει. Συνομιλούσε με τους ανθρώπους του ιερού, οι οποίοι δεν παρέλειπαν να του διηγούνται τα προηγούμενα θαύματα, με τα οποία ο Ασκληπιός θεράπευσε πιστούς, αλλά και να του δείχνουν επιγραφές («ιάματα») που περιέγραφαν τις θεϊκές επεμβάσεις. Έτσι κι αλλιώς, ο άρρωστος είχε την ευκαιρία να διαπιστώσει την ευεργετική δράση του Ασκληπιείου και από τα διάφορα δώρα, συνήθως αγάλματα, που στόλιζαν τον χώρο και αποτελούσαν προσφορές γιατρεμένων. Στο προκαταρκτικό στάδιο περιλαμβάνονταν ασκήσεις, μαλάξεις (με επάλειψη του σώματος με έλαια) και «εξαγνιστικά λουτρά», καθώς το νερό έπαιζε καθοριστικό ρόλο: Όλα τα Ασκληπιεία βρίσκονταν πλάι σε πηγές και διέθεταν εγκαταστάσεις για τη χρήση του νερού. Κάποιοι από τους ασθενείς θεραπεύονταν σε αυτή τη φάση και δεν χρειαζόταν να περάσουν στην κυρίως θεραπεία που βασιζόταν στην «εγκοίμηση»: Οι ιερείς χορηγούσαν συγκεκριμένα βότανα στους ασθενείς που θυσιάζαν στον θεό το όποιο ζώο είχαν επιλέξει να προσφέρουν. Μετά, έμπαιναν στο «άβατο» και υποχρεώνονταν να κοιμηθούν πάνω στο θυσιασμένο ζώο. Ειδικά στην Επίδαυρο, ο άρρωστος ήταν υποχρεωμένος να διαβεί και έναν στριφογυριστό υπόγειο διάδρομο, κάτω από τον θόλο. Οι ιερείς τους επισκέπτονταν τη νύχτα, μεταμφιεσμένοι σε Ασκληπιό που κατέφθασε στο πλάι τους για να τους θεραπεύσει. Κάποιες φορές, τα ιερά του ζώου του θεού, φίδια και σκυλιά, έγλυφαν τους ασθενείς για να τους θεραπεύσουν. Οι ασθενείς εύκολα πείθονταν, καθώς βρίσκονταν κάτω από την επήρεια των ουσιών. Αγνοούμε, ποιες ήταν αυτές. Τις γνώριζαν μόνο οι μνημένοι στη διαδικασία της ίασης. Υποθέτουμε ότι ήταν παραισθησιογόνες. Κάτω από την επίδρασή τους, οι ασθενείς έβλεπαν περίεργα όνειρα. Τα διηγούνταν το πρωί στους ιερείς και αυτοί, με βάση τη διήγηση, αποφαινόταν ότι ο θεός είχε εγκρίνει τη θεραπεία τους και καθόριζαν την θεραπευτική αγωγή. Η αυθυποβολή και η πίστη έπαιζαν κυρίαρχο ρόλο στην όλη υπόθεση. Κατά κάποιον μυστηριώδη τρόπο, σε πάμπολλες περιπτώσεις, οι ασθενείς γίνονταν καλά. Η σύγχρονη ιατρική επιστήμη δεν έχει ακόμα εξηγήσει τον τρόπο με τον οποίο ο εγκέφαλος «πείθει» το σώμα και έχει ονομάσει αυτό το μυστήριο «placebo». Είναι η αναποτελεσματική φαρμακευτική αγωγή που όμως παράγει πλασματική ή πραγματική βελτίωση, επειδή και μόνο, αυτός που την ακολουθεί, πιστεύει ότι θα τον θεραπεύσει.» (<http://historyreport.gr/index.php> “Τα Ασκληπιεία και η θεραπευτική τους δύναμη”).

του σώματός μας. Στο ίδιο εργαστήριο υπήρξε η καταβύθιση σε νερό, η εμπειρία της αιώρησης, στοιχεία που στόχο είχαν να απομακρυνθεί ο συμμετέχων από τη βασική σχέση της λειτουργίας του ως ηθοποιός με τη γη και την ενδυνάμωση των αισθήσεων του προκειμένου να εργαστεί τη φύση. Η όξυνση της σωματικής επίγνωσης και φαντασίας των συμμετεχόντων μέσα από ασκήσεις φωνής και σώματος σε ομάδες ή ζευγάρια, επέδρασαν έτσι ώστε οι συμμετέχοντες να χτίσουν μια γέφυρα ανάμεσα στη σωματική τους μεταμόρφωση, την ενσάρκωση συναισθημάτων και καταστάσεων και τη σύγχρονη, ερμηνευτική πρόκληση του «εδώ και του τώρα».

Στο Λύκειο Επιδαύρου υπήρξαν εργαστήρια για τον αφηγηματικό λόγο, για τη γενναία πράξη του μοιράσματος της ιστορίας μας, για την αφήγηση του εαυτού μας, την αυτοπαρατήρηση και την προσωπική ενδοσκόπηση. Τέτοια εργαστήρια έκαναν η Γεωργία Μαυραγάνη (2018), αναζητώντας την προσωπική ιστορία για την ερμηνεία αρχαιολογικών ηρώων και ο Αναστάσης Σαρακατσάνος (2018), δίνοντας μια οπτική διαχείρισης του θεάτρου μέσα από τον εαυτό και τον εαυτό μέσα από το θέατρο, με την τεχνική του *storytelling*, με στόχο την αφήγηση βιογραφικών ιστοριών, ως μέθοδο προσωπικής παρατήρησης. Η αφήγηση έχει τεχνικές, δομικά χαρακτηριστικά αλλά και τεχνικές ανάδυσης ενός περιεχομένου. Πολλές φορές θυμόμαστε μια ιστορία ανάλογα με το πόσο αντέχουμε να την ακούσουμε. Με τα εργαστήρια αφήγησης κάποιος μπορεί να πάει βαθύτερα, να αποκαλύψει στον εαυτό του κατ' αρχήν το βάθος των πραγμάτων, να έρθει σε μια συμφωνία με τον εαυτό του. Η γράφουσα (Τζωρτζίνα Κακουδάκη 2017), ασχολήθηκε, με αφορμή την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, με ζητήματα διαχείρισης του πένθους, σε εργαστήρι *site-specific* στους χώρους του Ασκληπιείου. Στα ζητήματα τελετουργίας – το θέατρο ως φυσικός χώρος τελετουργίας και ίασης της κοινότητας, απασχόλησαν καλλιτέχνες όπως ο Κωνσταντίνος Ντέλλας (2017) και ο Σίμος Κακάλας (2017), αλλά και το μεγάλο εργαστήριο των *Sine Qua Non Art* το 2019, με τον εμβληματικό τίτλο *Kotmos* και στόχο τη συλλογική διαχείριση του σύγχρονου πένθους της ανθρωπότητας για τα θέματα της οικονομικής, οικολογικής και ανθρωπιστικής κρίσης του αιώνα μας.

### Επίλογος και Έναρξη

Στο αρχαιολογικό πάρκο του Ασκληπιείου, σε αντίθεση με την εμπειρία που βιώνει ένας σημερινός επισκέπτης, το κτήριο του αρχαίου θεάτρου είναι το τελευταίο οικοδόμημα που θα επισκεπτόταν κανείς, χωμένο μέσα στο βάθος της κοιλάδας. Ο επισκέπτης θα είχε περάσει από την κεντρική πύλη της πόλης, από την ιερή πλατεία, από το Άβατον, το εγκοιμητήριο των ονείρων όπου ο Ασκληπιός επισκεπτόταν τους ασθενείς, τον Θόλο με τον Λαβύρινθο του Ασκληπιού, μπροστά από τους διάφορους ναούς και το θαυματουργό αγαματάκι, που από το χέρι του έτρεχε ιαματικό νερό, θα είχε περάσει από τα εστιατόρια, τα καταγώγια, τους κοιτώνες των συγγενών των ασθενών και θα ανηφόριζε σιγά σιγά στο ημικυκλικό κτήριο, όπου τα όνειρα ενσαρκώνονταν και αφηγούνταν, υποστηρίζοντας μια άλλη φόρμα, του θεάτρου, εκεί όπου ο Ασκληπιός και ο Διόνυσος συναντιούνται, εκεί όπου το θέατρο, δίνει μια νέα οπτική στη διαχείριση του τραύματος, «προκαλεί» την αρρώστια με αισιοδοξία, λειτουργεί θεραπευτικά. Το θέατρο, ως ζωτικό κομμάτι μιας ολιστικής ιατρικής, ως ίαση της ψυχής, ως ψυχαγωγική δραστηριότητα, ως ο χώρος που ερμηνεύεται η ανθρώπινη εμπειρία, τόσο η φυσική όσο και η μεταφυσική, θα μπορούσε τελικά να συνδεθεί με τους πιο νευραλγικούς τομείς της ζωής, να μην λειτουργεί ως πολυτέλεια, ως πάρεργο, ως τελευταίο σημείο μια διαδρομής.

**Και μία πρόταση: Κατ' όναρ ή η ιαματική τέχνη**

Παρουσιάζεται εδώ μια καλή πρακτική αξιοποίησης του αρχαιολογικού πάρκου της Επιδαύρου, μέρος από ένα πρόγραμμα που προτείνουμε για το 2023 με τίτλο *Μετάβαση*, που μπορεί να αναδείξει τα μνημεία του και την ειδική αξία των ονείρων, ως κίνητρο για μια σύνδεση της ιατρικής και της μεταφυσικής του θεάτρου. Η περιπατητική παράσταση *Κατ' όναρ ή η ιαματική τέχνη*: Μια αντεστραμμένη αφήγηση από το θέατρο προς την έξοδο, είναι μια ιδέα των Τζωρτζίνα Κακουδάκη–σκηνοθέτη, Διογένη Βεριγάκη–αρχιτέκτονα, και Σταύρου Παπαγιάννη–αρχιτέκτονα εσωτερικών χώρων (Κακουδάκη, 2017-18).

Η πρόταση αυτή αφορά στη χρήση των χώρων του θεάτρου της Επιδαύρου και των άλλων κτιρίων του Ασκληπιείου, τολμώντας μια βουτιά στις μνήμες των ερειπίων του χώρου, όπως φαντάζεται κανείς τη λειτουργία τους, αξιοποιώντας τα καταγεγραμμένα όνειρα που οι ασθενείς αφηγήθηκαν κάποτε στους ιερείς του Ασκληπιείου.

Η παράσταση αποτελείται από οκτώ σταθμούς:

1. Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου/στάση: Οι θεατές μαζεύονται στην ορχήστρα του θεάτρου την ώρα που ο αρχαιολογικός χώρος κλείνει (συνήθως 7:30 μ.μ.). Παρακολουθούν έναν ηθοποιό που απαγγέλει το όνειρο της Άτοσσας (από τους *Πέρσες* του Αισχύλου). Σταδιακά, εγκαταλείπει το θέατρο και φεύγει προς το άλσος του Ασκληπιείου.

2. Μουσείο Ασκληπιείου/διαδρομή: Οι θεατές, συνοδεία των ερμηνευτών, προσκαλούνται να απομακρυνθούν από τον χώρο και ξεκινάνε μια διαδρομή προς το μέρος που κινήθηκε η ηθοποιός.

Τα παράθυρα και η πόρτα του Μουσείου κλείνουν καθώς προχωράμε.

3. Καταγώγιο/στάση: Οι θεατές κάθονται σε ένα μεγάλο τραπέζι. Τους σερβίρεται ένα αρωματικό/ιαματικό ρόφημα. Ο ερμηνευτής-ξεναγός τους παρουσιάζει τη μικρή ιστορία του χώρου των ονείρων.

4. Γυμνάσιο/διαδρομή: Διαδρομή προς το στάδιο. Στο χώρο του Γυμνασίου υπάρχει ηχητικό περιβάλλον ανθρώπινης παρουσίας, ήχοι προετοιμασίας φαγητού, κούρδισμα οργάνων, ανθρώπινες φωνές.

5. Στάδιο/στάση: Οι θεατές παρατηρούν το στάδιο από τον περίπατο (δεν κατεβαίνουν κάτω). Η ηθοποιός του μονολόγου της Άτοσσας συναντά και άλλα άτομα μέσα στο στάδιο. Σιγά σιγά χαμηλώνουν, ξαπλώνουν στο χώμα και κοιμούνται, έχοντας ανάψει πρώτα ένα μικρό κεράκι. Ένα τέτοιο κεράκι δίνεται στους θεατές. (υπολογισμός ώρας 8:30 μ.μ.).

6. Θόλος/στάση: Οι θεατές κατευθύνονται στον Θόλο. Ιδανικά έχουν φτάσει την ώρα που γίνεται σκοτάδι. Ερμηνευτές σε διάταξη, θεατές ανάμεσα σε ηθοποιούς, ένας στο Λαβύρινθο καθοδηγεί τους θεατές σε μια μυσταγωγική «διάλεξη» για την ερμηνεία των ονείρων.

7. Άβατον και κλιμακοστάσιο/στάση: Οι ερμηνευτές παίρνουν από το χέρι τους θεατές (δύο ως τρία άτομα ο καθένας) και κατεβαίνουν στο Άβατον. Στη διαδρομή (με πιθανές στάσεις στο κλιμακοστάσιο, στο στεγασμένο χώρο του Άβατου ή και μπροστά και πίσω από τα πλέθρα στον ισόγειο ναό, αφηγούνται κάποιο από τα 43 σωζόμενα όνειρα που έχουν βρεθεί στο Ασκληπιείο της Επιδαύρου.

8. Ιερή Πλατεία/διαδρομή και στάση: Οι θεατές, μαζί με τους ερμηνευτές, περπατάνε προς την Ιερή Πλατεία. Ο κάθε θεατής μπορεί να βρει για τον εαυτό του μια από τις σκόρπιες πέτρες στο σημείο της Ιερής Πλατείας. Μπορεί να οικειοποιηθεί μια πέτρα σαν κάθισμα ή σαν τραπέζι

και να καταγράψει ένα δικό του όνειρο, να δώσει μια εξήγηση σε ένα όνειρο, να περιγράψει πώς αισθάνεται για μια ασθένεια που έχει ο ίδιος. Κρατάει το χαρτί του μέχρι το τέλος της διαδρομής.

9. Προπύλαια/στάση: Η πομπή συνεχίζει στα Προπύλαια. Εκεί σερβίρεται νερό από το «πηγάδι» της εξόδου, οι ερμηνευτές δημιουργούν ένα μεγάλο αλώνι έξω από τα Προπύλαια και ανοίγουν τα χαρτάκια όσων θεατών το επιθυμούν, διαβάζοντας ανώνυμα τις καταγραφές των θεατών.

Μέσα από τον χώρο, αρχίζουν και έρχονται μυρωδιές από τσίκνα. Η διαδρομή τελειώνει κατά τις 10:00 μ.μ. με κρέας και κρασί.

Στόχος της παράστασης είναι να παρουσιαστεί μια λογική διαθεματικότητας και πολυσυλλεκτικότητας που αναπτύσσει κοινές επιθυμίες ανάπτυξης και δημιουργεί ποικίλους διαλόγους ανάμεσα στο παρόν και το μέλλον, το «εδώ και τώρα» της σκηνής, σε συνδυασμό με τη ζωντανή αρχαιολογία και τις πραγματικές ανάγκες της τοπικής και καλλιτεχνικής κοινότητας. Το αρχαίο δράμα, μέσα από παραστατικές εμπειρίες, μέσα από εργαστήρια, κύκλους θεωρητικών διαλέξεων, αποτελεί οδηγό πρακτικής έρευνας των διαδικασιών που επιτελούνταν στο χώρο του Ασκληπιείου, συνδέοντας την κοινή ανάγκη ίασης που είχε η κοινότητα των επισκεπτών του χώρου στο παρελθόν με την παγκόσμια κοινότητα σήμερα.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Κακουδάκη, Τζ. (2017-18). Κατ' όναρ ή Ιαματική τέχνη: Μια περιπατητική παράσταση στο Ασκληπιείο Επιδάουρου. *Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό Περιοδικό για το Θέατρο και τις Τέχνες*, (3-4), 154-160. Ανακτήθηκε από <https://ts.uop.gr/images/files/anakoinoseis/3o-theatro-polis.pdf>
- Λακασάς, Α. (2017, Ιούλιος 17). Βασίλης Λαμπρινουδάκης: Η Επίδαυρος διεθνές κέντρο ιατρικού τουρισμού. *ΗΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ*. Ανακτήθηκε από <https://www.kathimerini.gr/life/people/918626/vasilis-lamprinouidakis-i-epidayros-diethnes-kentro-iatrikoy-toyrismoy/>



Αναστασία Πολυχρονίδου

### ΕΠΑΝΟΔΟΣ ΣΤΗΝ ΠΟΛΗ: Η ΑΝΑΔΙΟΡΓΑΝΩΣΗ ΤΗΣ ΔΙΑΔΡΑΣΗΣ ΣΤΟΝ ΔΗΜΟΣΙΟ ΧΩΡΟ ΣΤΗ ΜΕΤΑ-ΚΟΡΩΝΟΪΟ ΕΠΟΧΗ

#### **Το περπάτημα ως Μεθοδολογία: Η Επιτελεστικότητα του Περπατήματος στον Δημόσιο Χώρο**

Το lockdown, που προκλήθηκε από τον νέο κορωνοϊό, αποδείχτηκε ως κρίση που σημάδεψε τον δημόσιο χώρο. Ως αποτέλεσμα των περιορισμών που επιβλήθηκαν, στο πλαίσιο της αστικής κινητικότητας, το περπάτημα, ως καθημερινή πρακτική, έγινε ο πιο δημοφιλής και προσιτός τρόπος σωματικής δραστηριότητας (Hunter κ.ά., 2021). Αξίζει να σημειωθεί ότι τα μέτρα αντιμετώπισης του covid-19 (κοινωνικές αποστάσεις/lockdown), προκάλεσαν αλλαγές στην περιπατητική μας συμπεριφορά. Ταυτοχρόνως, οι κυβερνήσεις έδειξαν ότι οι τροποποιήσεις που επήλθαν στον αστικό σχεδιασμό θα είναι μόνιμες και θα επηρεάσουν τη συμπεριφορά για δεκαετίες. Συνεπώς, εισάγονται νέες μορφές άσκησης και δίκτυα πεζών χαμηλού κόστους, με σκοπό την ανασυγκρότηση και ενίσχυση του δημόσιου χώρου μετά την πανδημία (Dunning & Nurse, 2020). Τα αστικά δίκτυα μετακίνησης, μετά τον covid-19, προβάλλουν μια νέα εποχή κινητικότητας, επαναπροσδιορίζοντας τους δημόσιους χώρους ώστε να κριθούν κατάλληλοι, μεταξύ άλλων, για κοινωνικές και πολιτιστικές δράσεις (Barbarossa, 2020).

Το περπάτημα, ως πρακτική, προτείνει νέους τρόπους εμπειρίας στην πόλη, αλλά και στον δημόσιο χώρο, γενικότερα. Ο τρόπος που εξασκούμε το περπάτημά μας, επηρεάζει τα πρότυπα αντίληψης και σχέσης που αναπτύσσουμε στο αστικό τοπίο (De Certeau, Giard & Mayol, 1988). Πιο συγκεκριμένα, όπως μαρτυρούν πολλές πολιτικές δράσεις και καλλιτεχνικές παρεμβάσεις, το περπάτημα μπορούμε να το προσεγγίσουμε ως δραστηριότητα, ως αφορμή για αυτοανακάλυψη ή στη δική μας περίπτωση, ως μια εμπειρία μέσω της οποίας προκύπτουν κοινωνικές συμμαχίες. Με βάση τον τελευταίο ισχυρισμό, το περπάτημα μπορεί και παράγει δημόσιες αφηγήσεις. Ειδικά στην εποχή του κορωνοϊού, το περπάτημα σαν πρακτική (καλλιτεχνική είτε πολιτική) απέκτησε πιο κοινωνικές και βιωματικές διαστάσεις (Hunter κ.ά., 2021). Τα μοτίβα περπατήματος μπορεί να μεταλλάσσονται – η πανδημία, άλλωστε, ανέδειξε νέα μοτίβα για την τήρηση της κοινωνικής απόστασης – ωστόσο οι κινήσεις που ξεδιπλώνονται από αυτά δεν είναι απαραίτητα συνηθισμένες. Ως εκ τούτου, στο πλαίσιο της πόλης στη μετα-κορωνοϊό εποχή, «τα μοτίβα περπατήματος, ανεξάρτητα από τους κοινωνικο-πολιτικούς περιορισμούς, μπορούν ως άλλες μηχανές χειραφέτησης, να δημιουργήσουν ένα “διαφορετικό χώρο”, μια “ετεροτοπία”, που δύσκολα μπορεί να φανταστεί κανείς» (Luca, 2020, σ.2, σε δική μου μετάφραση).

Το περπάτημα δεν είναι, απλώς ένας τρόπος μετακίνησης, αλλά μια εμπειρία χωρική, ατομική ή συλλογική, μια διαδραστική και ταυτοχρόνως αισθητηριακή διαδικασία παρατήρησης και βίωσης του δημόσιου χώρου (Pierce & Lawhon, 2015). Το περπάτημα είναι ο τρόπος να συγχωνευτούμε με το περιβάλλον και να γίνουμε μέρος μιας περιοχής. Καθώς περπατάμε, διαμορφώνουμε κάτι καινούργιο: βαδίζουμε προς μια κατεύθυνση, προς έναν νέο χώρο,

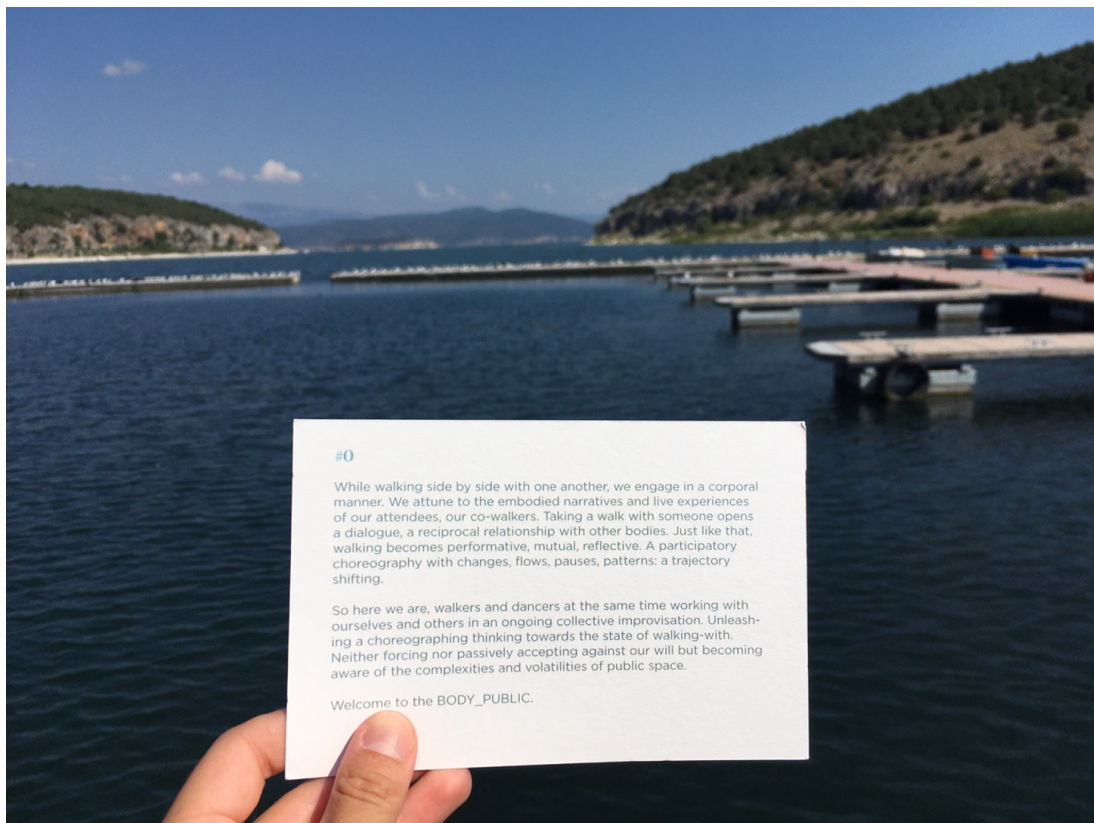
γινόμαστε οι ίδιοι κίνηση. Με το άνοιγμα των δραστηριοτήτων του πολιτισμού πολλά projects συνδεδεμένα με την τοποθεσία (site-specific art) χρησιμοποιούν τον χώρο της πόλης ως δημόσια σκηνή ο καλλιτεχνικό άνοιγμα προς τις δημόσιες παρεμβάσεις ανέδειξε, πολύ ζωηρά, την επιτελεστικότητα του περπατήματος ως αισθητική πρακτική. Η πρακτική του περπατήματος, παρουσιάζεται με ποικίλλες μορφές, περιεχόμενα και μεθοδολογίες, κι έτσι, αναλόγως με την πρόθεση του καλλιτέχνη, οι περιπατητικές δράσεις παίρνουν διαφορετικές διαστάσεις (Salvador, 2019). Πώς επηρεάζει, όμως, η διάδραση στον δημόσιο χώρο τις καλλιτεχνικές πρακτικές περπατήματος; Με ποιους τρόπους το αστικό περιβάλλον γίνεται πηγή έμπνευσης; Οι προσωρινά δημόσιες παρεμβάσεις μπορούν να βελτιώσουν την εικόνα της πόλης, μετά τη κρίση της πανδημίας. Δημόσιες δράσεις που χαρακτηρίζονται ως events, τέχνη ή παρεμβάσεις έχουν τη δυνατότητα να μετατρέψουν τους χώρους από δημόσιους σε πειραματικούς. Δοκιμάζοντας τρόπους να είμαστε μαζί με άλλους στην πόλη, οδηγεί στη χρήση του δημόσιου χώρου ως πλατφόρμα συγκέντρωσης και αλληλεπίδρασης.

Το περπάτημα είναι δράση, μια συνολική (πολύ) αισθητηριακή εμπειρία, η οποία συνδέει τις αισθήσεις του σώματος που κινείται. Μέσα από δυο δημόσια περιπατητικά projects που προσεγγίζουν την οντολογία του περπατήματος ως τέχνη, θα αναλύσω τη μεθοδολογία και την καλλιτεχνική μορφή, το αισθητικό και δημιουργικό νόημα αυτής της δράσης. Επιπλέον, θα εξετάσω πώς το περπάτημα προωθεί τη διάδραση και τη διαδικασία επαν οικειοποίησης του δημόσιου χώρου στη μετα-κορωνοϊό εποχή.

## Περιπατητικές Επιτελέσεις

### A. *The Body\_Public*

Η περιπατητική δράση *The Body\_Public* (Polychronidou, 2021), παρουσιάστηκε στο Διεθνές Φεστιβάλ WAC *Walking Arts International Encounters/Conference*, στις Πρέσπες τον Ιούλιο του 2021, σε σκηνοθεσία και δραματοουργία δική μου. Μέσα από σωματοποιημένες πρακτικές (embodied practices) το project εστιάζει στην έρευνα της περιπατητικής κίνησης και της εφαρμογής της στο χορό. Εξετάζοντας το περπάτημα χορογραφικά, το *The Body\_Public*, αναπτύσσει μια μεθοδολογία από χορογραφικές οδηγίες βασισμένη στη θεωρία της κίνησης, αλληλεπίδρασης και παρουσίας. Κάθε οδηγία (score) απαρτίζεται από διαφορετικές σωματικές και περιπατητικές δράσεις, βασιζόμενες σε πρότυπα περπατήματος, χειρονομιών και συνεργατικών δραστηριοτήτων. Οι συμμετέχοντες καλούνται να ακολουθήσουν μια διαδρομή σημαδεμένη από τετράγωνα μαύρα βελάκια, να δημιουργήσουν περιπατητικά σύνολα και να εξερευνήσουν μέσα από ένα νέο καθεστώς κινητικότητας, τα ζητήματα της φυσικής απόστασης, εγγύτητας και διάδρασης στον δημόσιο χώρο στη μετα-κορωνοϊό εποχή. Υπάρχουν τέσσερα συγκεκριμένα σημεία στην πορεία της διαδρομής με την ένδειξη του κάθε score. Σε κάθε σημείο, οι συμμετέχοντες παραλαμβάνουν μια κάρτα, στη μπροστινή όψη της οποίας είναι γραμμένη μια αφήγηση με χορογραφικό περιεχόμενο, σε σχέση με το score στο οποίο βρίσκονται ενώ στην πίσω όψη υπάρχουν οδηγίες χορογραφικής σύνθεσης, που οδηγούν στη δημιουργία κινητικών δράσεων [Εικ. 1].



Εικόνα 1. *The Body\_Public*, φωτογραφία: Αναστασία Πολυχρονίδου.

Οι πρακτικές περπατήματος ποικίλλουν σε ταχύτητα, ρυθμό και στόχο, ενώ καλλιεργούν διαφορετικές εμπειρίες οικειότητας, απόστασης και σχέσης με τον δημόσιο χώρο: “Walk slow but with sudden movements”, “walk slowly creating your own pattern”, “walk slowly in lines or curves”, “explore the space by walking”, “copy the walking pattern of a co-walker and synchronise with its rhythms”, “find a way to move along with others”, “explore possible pathway” [Εικ. 2]. Βιώνοντας τον δημόσιο χώρο σε κινούμενους ρυθμούς, οι συμμετέχοντες αποκτούν επίγνωση του δημόσιου χώρου, ενώ συμμετέχουν σε αυτόν. Οι περιπατητές επικοινωνούν μεταξύ τους μέσω της ροής ή της διακοπής της κίνησης. Έτσι, το συμμετοχικό περπάτημα πραγματοποιείται με διαδραστικό τρόπο. Η Filipa Wunderlich (2008) χρησιμοποιεί την ορολογία *discursive walking*, για να περιγράψει τον αυθόρμητο συμμετοχικό τρόπο βάδισης, ο οποίος απαρτίζεται από διαφορετικούς ρυθμούς και ταχύτητες. Ισχυρίζεται πως «αυτή η πρακτική συμμετοχικού περπατήματος προωθεί τη διάδραση και την ανακάλυψη του αστικού τοπίου» (Wunderlich, 2008, σ. 8). Μαζί με άλλες χορογραφικές δραστηριότητες, αυτή η πρακτική βάδισης δημιουργεί πολυρυθμικά πεδία αλληλεπιδράσεων.

Το *The Body\_Public* προωθεί διαδραστικές πρακτικές. Εμπνευσμένο από τα γεγονότα της πανδημίας το project επανεξετάζει το σώμα στη μετα-κορωνοϊό εποχή, μέσα από σωματικές/χορογραφικές πρακτικές που προτείνουν μια νέα λογική διάδρασης μεταξύ των ανθρώπων και του δημόσιου χώρου. Η μεθοδολογία που χρησιμοποιήθηκε λαμβάνει υπόψη τα μέτρα προστασίας και τους κανόνες τήρησης αποστάσεων μεταξύ των συμμετεχόντων “take the

distance that is proper for you, even if that means to change your circle”, “decide the proximity level that is proper for you, even if that means to change your circle”. Οι χορογραφικές οδηγίες εισάγουν τις έννοιες «απόσταση», «εγγύτητα», «διάδραση», καλώντας τους συμμετέχοντες να μπου στον ρόλο του περιπατητή. Οι συμμετέχοντες κινούνται χωρίς να χρειάζεται να συμφωνήσουν σε μια λύση, αντιθέτως, καταλαμβάνουν πολλούς μικρούς χώρους, επεκτείνοντας μια νέα κοινωνική πρακτική διάδρασης στον δημόσιο χώρο. Ως αποτέλεσμα, μέσα από την μελέτη του περπατήματος ως χορογραφία, το περπάτημα γίνεται χορός.



Εικόνα 2. *The Body\_Public*, φωτογραφία: Παναγιώτης Πολυχρονίδης.

Στο *The Body\_Public* η συμμετοχική και διαδραστική σχέση των συμμετεχόντων μεταξύ τους, αλλά και με το περιβάλλον, ενεργοποιεί μια επιπλέον όψη εμπειρίας, την αισθητηριακή. Εκτός από το περπάτημα και την όραση, τα οποία είναι προφανώς χρήσιμα για την παρατήρηση του αστικού τοπίου, στον περίπατο εμπλέκονται κι άλλες αισθήσεις: ήχοι του περιβάλλοντος, τα βήματα και η αναπνοή των περιπατητών, η αίσθηση αφής της πέτρας και υφής του εδάφους: “Activate your eyes. Momentarily dampen the other senses. It might help to close off the ears. Cover them with your hands or block them with your fingers”, “Pay attention to the acoustic environment, the breathing sounds of the group, or the sounds of the space”, “Make a contact point with a person around you. This might be an eye-contact, a physical touch, a sense of common breathing, or even a mutual vocal sound”, “Get into the water”. Έτσι, εκτός από τις πέντε αισθήσεις, το περπάτημα στο *The Body\_Public* περιλαμβάνει μια σειρά άλλων αισθήσεων, όπως η κιναισθησία (η αίσθηση της κίνησης) και η αίσθηση της θέσης (στο χώρο). Ως αποτέλεσμα, η διαδραστική πρακτική του περπατήματος γίνεται κομμάτι της πολυαισθητηριακής εμπειρίας (Macpherson, 2011).

## B. Protein Dance: *En Route*

Το *En Route* (2021) είναι η πρώτη περιπατητική δράση της χορευτικής ομάδας *Protein Dance*, η οποία στήθηκε σε δημόσιο χώρο, μετά την εποχή της πανδημίας. Ο καλλιτεχνικός διευθυντής της ομάδας, Luca Silvestrini, υπογράφει τη σύλληψη και σκηνοθεσία της δράσης που παρουσιάστηκε στο κοινό στις 30 Ιουλίου 2021. Η παράσταση εξελίσσεται στην περιοχή Woolwich του νοτιοανατολικού Λονδίνου. Για τον καλύτερο προσανατολισμό των θεατών στον χώρο, είχε σχεδιαστεί και σημειωθεί η περιπατητική διαδρομή. Το περπάτημα σε αυτή την performance αποκτά τη δική του ρητορική. Η διαδρομή είναι σχεδιασμένη ώστε να ενθαρρύνει τους περιπατητές να περπατήσουν και να περιπλανηθούν μαζί με την ομάδα στη γειτονιά του Woolwich. Αυτή η πρακτική περπατήματος ενθαρρύνει την επανεξέταση του δημόσιου χώρου (μέσα από σωματοποιημένες δράσεις) και προάγει μια διαδικασία εξοικείωσης με τον τόπο, μετά την πανδημία. Οι χορευτές (εννέα μέλη) προσκαλούν το κοινό με λεκτικές και σωματικές υποδείξεις, σε δρόμους, περιπατητικά μονοπάτια, πάρκα, πλατείες και αξιοθέατα της περιοχής. Έτσι, μέσω του χορού, η κίνηση μετατρέπεται σε μορφή δράσης. Γίνεται αντιληπτό, πως ο χορός και το περπάτημα είναι οι βασικοί χορογραφικοί άξονες της παράστασης. Το *En Route* καλεί το κοινό και τους υπόλοιπους περιπατητές του δημόσιου χώρου σε δράσεις που ενεργοποιούν το σώμα και ενισχύουν την αλληλεπίδραση, καταπολεμώντας έτσι τη σωματική αδράνεια που βιώσαμε εν μέσω της πανδημίας. Οι δράσεις των χορευτών στον δημόσιο χώρο συνοδεύονται από ζωντανή μουσική (χάλκινα, πνευστά). Στο σημείο που τερματίζει η περιπατητική δράση βρίσκεται το μνημείο πολιτισμικής κληρονομιάς Royal Arsenal Heritage Site του Greenwich. Εκεί, οι χορευτές χορεύουν πανηγυρικά ανάμεσα στα διάσημα γλυπτά του καλλιτέχνη Peter Burke.

Στο *En Route* το περπάτημα είναι ρυθμός. Σύμφωνα με τον David Seamon (1980) αυτή η πρακτική περπατήματος αποτελείται από χορογραφημένα σύνολα πολλαπλών (χωρικών) ρυθμών, τα λεγόμενα «place-ballets» (Seamon, 1980, σ. 148). Ως εκ τούτου, τα σύνολα, επηρεάζουν τη ρυθμική συνέχεια των αστικών χώρων, υποδηλώνοντας τον ρυθμό τους. Το περπάτημα, σύμφωνα με τον Seamon, είναι μέρος ενός ευρύτερου χορογραφικού συνόλου, το οποίο αποτελείται από συγχρονισμένα μοτίβα ανθρώπινης δραστηριότητας. Το περπάτημα στο *En Route* είναι ουσιαστικά ρυθμικό, μια δραστηριότητα που αλληλοεπιδρά και επηρεάζεται από διαφορετικούς χωρικούς και σωματικούς ρυθμούς. Επιπλέον, αποτελεί ένα ολοκληρωμένο και υποστηρικτικό κομμάτι των ρυθμών κινητικότητας και διάδρασης στον δημόσιο χώρο. Στο *En Route*, κοινό και χορευτές παράγουν ρυθμικά σχήματα στη μεταξύ τους αλληλεπίδραση [Εικ. 3]. Έτσι, η διαδικασία παραγωγής ρυθμού παράγεται από σωματικές δράσεις σε συγκεκριμένο τόπο-χρόνο. Με άλλα λόγια, συμπληρώνοντας τη χορευτική πρακτική με μουσική, οι πρακτικές βάδισης γίνονται ρυθμός και κομμάτι των πολυρυθμικών πεδίων των καθημερινών πρακτικών του δημόσιου χώρου. Ως αποτέλεσμα, η κοινή και συντονισμένη δράση στο *En Route* ενεργοποιεί τη διάδραση των συμμετεχόντων στον δημόσιο υπαίθριο χώρο.



Εικόνα 3. *En Route*, φωτογραφία: Foteini Christofilopoulou.

Η περιπατητική δράση *En Route* μελετά το αστικό περιβάλλον στη μετα-κορωνοϊό εποχή. Μέσα από σωματοποιημένες δράσεις και πρακτικές περπατήματος, ο θίασος χρησιμοποιεί τον χορό ως πυρήνα πρακτικής και εξερεύνησης του αστικού τοπίου. Οι χορευτές βιώνουν τη σύνδεση με τη γη, τα δέντρα, την ύπαιθρο. Σκαρφαλώνουν και στέκονται με τα χέρια σε κορμούς δέντρων, κυλιούνται στο χώμα και αγγίζουν κλαδιά. Το άγγιγμα στο *En Route* γίνεται δράση. Μέσω αυτής της επαφής, ο χορευτής/περιπατητής γίνεται κομμάτι ενός ευρύτερου κοινωνικού και χωρικού συνόλου. Οι χορευτές κινούνται στον δημόσιο χώρο δημιουργώντας μια σχέση ανταλλαγής σώματος-περιβάλλοντος, απαραίτητη για τη διαδικασία της διάδρασης.

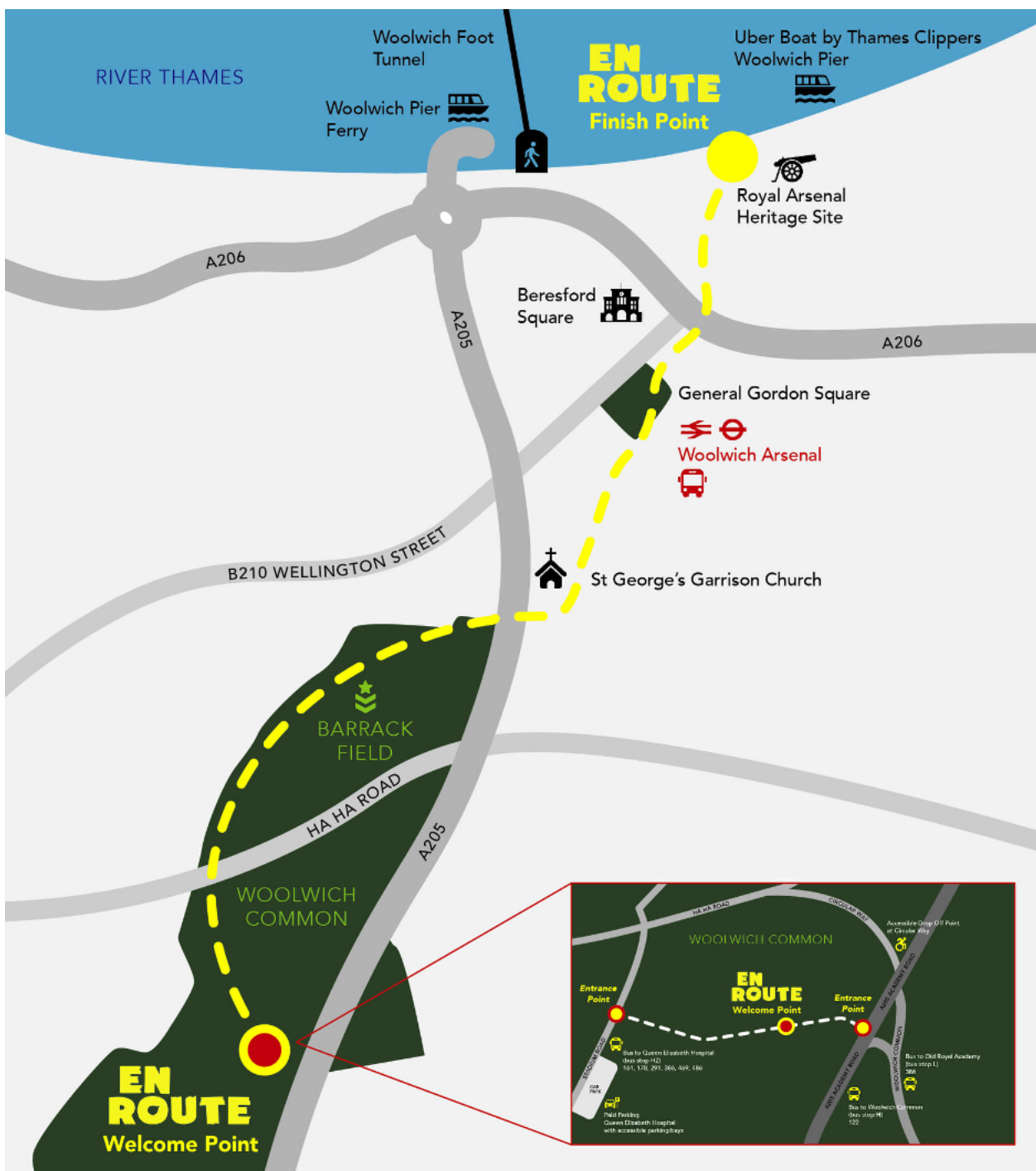
### Σκηνογραφικές πρακτικές στον δημόσιο χώρο

Η πανδημία και ο επακόλουθος κοινωνικός περιορισμός μετέβαλαν τον τρόπο χρήσης του δημόσιου χώρου. Οι τρέχουσες πρακτικές (οριοθέτηση του δημόσιου χώρου στα πάρκα, κοινωνικά αποστασιοποιημένες συγκεντρώσεις και διαμαρτυρίες, λευκοί κύκλοι και σημάδια ζωγραφισμένα στο έδαφος) αποτελούν τις αναδυόμενες μορφές γραφής (και πιθανής χρήσης) του δημόσιου χώρου. Στο τελευταίο κομμάτι της έρευνάς μου, θα αναλύσω συνοπτικά πώς οι σκηνογραφικές πρακτικές στον δημόσιο χώρο (*The Body\_Public*) και απεικονίσεις των αστικών κοινοτήτων (*En Route*) μετά την πανδημία, ενσωματώνονται στη δραματολογία των δράσεων που εξετάζω.

Στο *The Body\_Public*, ο αστικός χώρος ορίζεται ως διαδικασία, παρά ως συγκεκριμένος τόπος ή προορισμός. Η Megan V. Nicely (2015, σ. 3) ισχυρίζεται ότι μέσω αυτής της δράσης «οι περιπατητές απελευθερώνουν μια (χορογραφική) δύναμη που δεν είναι ούτε ενεργή ούτε παθητική, αλλά ένα είδος χορογραφικής σκέψης που δημιουργεί άμεσες και ουσιαστικές

σχέσεις στον δημόσιο χώρο». Έτσι, στο *The Body\_Public*, το περπάτημα που προκύπτει από τις χορογραφικές ενδείξεις/οδηγίες είναι το αποτέλεσμα μια χορογραφίας που στήνουν οι ίδιοι οι συμμετέχοντες. Στο score #2 με τίτλο *Who's afraid of intimacy?* οι συμμετέχοντες συναντούν τέσσερεις κύκλους και καλούνται να σχηματίσουν, χωρισμένοι σε γκρουπ, ομαδικές δράσεις, μέσα ή έξω από αυτούς: “pick a circle and navigate your walking according to its shape”, “pick a comfortable position inside the circle”. Οι σχηματισμένοι κύκλοι είναι μια κοινωνική και συμμετοχική πρακτική που εισάγει τον ρόλο της σκηνογραφίας στον δημόσιο χώρο. Τέτοιες χωρικές επισημάνσεις βοηθούν στην ανάπτυξη συλλογικών δράσεων στον ευρύτερο δημόσιο χώρο. Η αστική σκηνογραφική τέχνη στις πόλεις μετά τον κορονοϊό, περιλαμβάνει τη σχεδίαση (γραμμών/κύκλων), ως ένδειξη ασφαλούς χώρου όπου μπορούμε να αλληλοεπιδράσουμε με άλλους. Οι Sigrid Merx και Naana Verhoeff σχολιάζουν πώς η σχεδίαση στη μετα-κορωνοϊό εποχή προωθεί τρεις πρακτικές: «το προσωρινό άνοιγμα του δημόσιου χώρου, τις μελλοντικές δυνατότητες χρήσης, και κινητοποίησης του» (Verhoeff & Merx, 2021, σε δική μου μετάφραση). Στο *The Body\_Public* ο ρόλος της σκηνογραφίας εμπλουτίζει τη χορογραφία και εντείνει τη διάδραση. Δραματουργικά η σκηνογραφία: επιδιώκει να δώσει έμφαση στην κίνηση και τη διάδραση σε ένα συγκεκριμένο σημείο της περιπατητικής διαδρομής, εισάγει τις έννοιες «απόσταση» και «εγγύτητα», επιταχύνει τις δράσεις των συμμετεχόντων και αποκτά μια συλλογική συμμετοχική διάσταση.

Το *En Route* είναι ένας συμμετοχικός χορευτικός περίπατος. Ο θίασος χρησιμοποιεί τη μουσική και τον χορό για να ενθαρρύνει το κοινό του να συνδεθεί ανοιχτά με οτιδήποτε συναντά στον δημόσιο χώρο. Οι παρακάμψεις, συντομεύσεις, στάσεις και πορείες που ακολουθούν παράλληλα, χορευτές και κοινό, οδηγούν στη σύνθεση ενός χώρου μακριά από τις προβλεπόμενες (χωρικές) δυνατότητες που διαθέτει. Μέσα από σωματοποιημένες δράσεις και χειρονομίες, λοιπόν, εξερευνούν τη σκηνογραφική όψη του αστικού χώρου μετά την πανδημία. Από τους λόφους μέχρι το κέντρο της πόλης, οι χορευτές περπατούν, περιστρέφονται ανάμεσα στο κοινό, κινούνται εκατέρωθεν του δρόμου, ώστε να διευρύνουν πλήρως το φάσμα των τρόπων με τους οποίους λειτουργεί η αστική σκηνογραφία μετά την πανδημία. Οι χωρικές αξίες και τα οφέλη της συνδεσιμότητας μπαίνουν σε προτεραιότητα. Ως αποτέλεσμα, ο θίασος μετέτρεψε διάφορες τοποθεσίες, από πάρκα μέχρι μνημειακούς χώρους της πόλης, σε «δημόσιες σκηνές», υλοποιώντας εφευρετικά την υπόσχεση που κρατούσε ο τίτλος (*En Route: being on the way, a journey*). Πριν ολοκληρωθεί η performance, οι χορευτές στήνουν την τελευταία τους δράση στο ιστορικό μνημείο της περιοχής. Εκεί, πλαισιωμένοι από έναν κύκλο, χορεύουν, όχι μεταξύ τους, αλλά με παρτενέρ τα άψυχα γλυπτά του Burke [Εικ. 4].



Εικόνα 4. *En Route*, project map, σκηνοθεσία Luca Silvestrini.

## Επίλογος

Το περπάτημα με καλλιτεχνικό σκοπό, μετατρέπεται σε δημιουργική (Fischer-Lichte, 2008) και χωρική πρακτική (Rendell, 2006). Όπως εξετάζω παραπάνω, οι καλλιτεχνικές πρακτικές περπατήματος ποικίλουν σε ταχύτητα, ρυθμό και σκοπό και ενέχουν περισσότερη ή λιγότερη διάδραση και σχέση με τον δημόσιο χώρο. Αυτές οι πρακτικές περπατήματος σε συνδυασμό με



άλλες δραστηριότητες, προωθούν τη συνάντηση και δημιουργούν, όπως σχολιάζει ο Lefebvre, πολυρυθμικά πεδία αλληλεπίδρασης στον δημόσιο χώρο (Lefebvre & Nicholson-Smith, 1991). Ως συμπέρασμα, τα περιπατητικά projects που παρουσιάστηκαν εδώ, χρησιμοποιούν το περπάτημα ως μέσο εμπειρίας και ως πρακτική κατανόησης της πόλης, του τόπου, των ανθρώπων και των φαινομένων μετά την πανδημία. Συνοψίζοντας, θεωρώ ότι υπάρχει ανάγκη υιοθέτησης νέων μορφών παρέμβασης στον δημόσιο χώρο, οι οποίες θα λειτουργήσουν ως συμμετοχικές πρακτικές που βοηθούν τις κοινωνικο-χωρικές διαρθρώσεις στην πόλη, ως μεταβατικά μοντέλα προσαρμογής στη μετα-κορωνοϊό εποχή, αλλά και ως στρατηγικές προς ένα ανοικτό πεδίο διάδρασης, μεταξύ των ίδιων των πολιτών αλλά και μεταξύ των πολιτών και του περιβάλλοντος.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Barbarossa, L. (2020). The post-pandemic city: Challenges and opportunities for a non-motorized urban environment. An overview of Italian cases. *Sustainability*, 12(17), 4-15. doi:10.3390/su12177172
- De Certeau, M., Giard, L. & Mayol, P. (1998). *The Practice of Everyday Life: Volume 2: Living and Cooking*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dunning, R., & Nurse, A. (2020). The surprising availability of cycling and walking infrastructure through COVID-19. *Town Planning Review*, 92(2). 149 -155. Ανακτήθηκε από <https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/10.3828/tpr.2020.35>
- Fischer-Lichte, E. (2008). Sense and sensation: Exploring the interplay between the semiotic and performative dimensions of theatre. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 22(2), 69-81. Ανακτήθηκε από <https://journals.ku.edu/jdetc/article/view/4346/4075>
- Hunter, R. F., Garcia, L., de Sa, T. H., Zapata-Diomed, B., Millett, C., Woodcock, J., ... & Moro, E. (2021). Effect of COVID-19 response policies on walking behavior in US cities. *Nature communications*, 12(1), 1-9. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1038/s41467-021-23937-9>
- Lefebvre, H., & Nicholson-Smith, D. (1991). *The Production of Space*. Oxford: Blackwell.
- Macpherson, F. (2011). Individuating the senses. Στο, F. Macpherson (Επιμ.), *The Senses: Classical and contemporary readings* (σσ. 3-46). Oxford: Oxford University Press
- Nicely, M. V. (2015). Choreographing the city: Techniques for urban walking. *Liminalities: A Journal of Performance Studies* 11(2), 1- 16. Ανακτήθηκε από <http://liminalities.net/11-2/walking.pdf>
- Pierce, J., & Lawhon, M. (2015). Walking as method: Toward methodological forthrightness and comparability in urban geographical research. *The Professional Geographer* 67(4), 655-662. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1080/00330124.2015.1059401>
- Rendell, J. (2006). *Art and architecture: a place between*. London: I.B. Tauris.
- Seamon, D. (1980). Body-Subject, Time-Space Routines, and Place-Ballets. Στο A. Buttimer & D. Seamon (Επιμ.) *The Human Experience of Space and Place* (σσ.148-165). London: Croom Helm.
- Verhoeff, N., & Merx, S. (2020). Mobilizing Inter-Mediacies: Reflections on Urban Scenographies in (Post-) Lockdown Cities. *Mediapolis: A Journal of Cities and Culture*, 5(3). Ανακτήθηκε από <https://www.mediapolisjournal.com/2020/08/mobilizing-inter-mediacies/>

---

### **Διαδικτυακές πηγές**

*En Route*. Luca Silvestrini's PROTEIN. (2021). Ανακτήθηκε από <https://proteindance.co.uk/production/en-route/>

Polychronidou, A. (2021, Σεπτέμβριος 26). *The Body\_Public*. Online Performance Art Festival. Ανακτήθηκε από [http://www.onlineperformanceart.com/anastasia-polychronidou-thessaloniki-greece-the-body\\_public/](http://www.onlineperformanceart.com/anastasia-polychronidou-thessaloniki-greece-the-body_public/)

Άννα Τζάκου

### ΠΡΟΣ ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΟΡΙΖΟΝΤΑ: Ο ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΧΩΡΟΣ ΩΣ ΜΥΘΙΚΟ ΟΝΕΙΡΕΜΑ ΤΟΥ ΠΑΡΟΝΤΟΣ

#### Εισαγωγή<sup>1</sup>

Σχεδιασμένη είτε για συμμετοχή, συνάντηση και δημιουργία κοινότητας είτε για επιδεξιότητα, ερμηνεία και ψυχαγωγία, η δύναμη της επιτέλεσης έγκειται στην μεταίχμιακότητα και την ψυχοσωματική δυνητικότητα που αυτή φέρει. Μέσα σε έναν χώρο κάπου ανάμεσα στην προσωπική κατάθεση, τη δημόσια σφαίρα και το φανταστικό, ατομικοί και συλλογικοί κόσμοι επανεξετάζονται και ανασυγκροτούνται με την ελαφράδα ευχαρίστησης και το βάθος μιας λυτρωτικής συναισθηματικής εμπλοκής. Ο ίδιος ο Schenchner (2011, σ. 166) εξηγεί:

Η επιτέλεση προκύπτει μέσα από παρορμήσεις για να συμβούν πράγματα και για ψυχαγωγία, για να υπάρξουν αποτελέσματα και για να χαζολογήσουμε, για να συγκεντρώσουμε νοήματα και για να περάσει η ώρα, για να μεταμορφωθούμε σε κάποιον άλλον και για να γιορτάσουμε το ότι είμαστε ο εαυτός μας, για να εξαφανιστούμε και για να επιδειχθούμε, για να φέρουμε σε έναν ιδιαίτερο χώρο έναν υπερβατικό Άλλο, ο οποίος υπάρχει τότε-και-τώρα και αργότερα-και-τώρα [...] Αυτές οι αντιθέσεις [...] αποτελούν την επιτέλεση: μια ενεργητική κατάσταση, μια συνεχόμενη ταραχώδης διαδικασία μετασχηματισμού.

Στο παρόν άρθρο μελετώ εκείνες τις «διαδικασίες μετασχηματισμού» (Schechner, 2011, σ. 166) που επιφέρει η ζωντανή επιτέλεση στον δημόσιο χώρο. Εστιάζω την παράσταση *Ρέα Φραντζή [έξοδος]* της ομάδας *Γεωποιοητική* (2021, Νεάπολη Εξαρχείων) και μελετώ την περίπτωση της τόσο χωρικά όσο και χρονικά. Αναφορικά με τον χώρο, εξετάζω την εμπειρία του παραστατικού μηχανισμού του ενός θεατή τη φορά στο κέντρο της Αθήνας και τον αντίκτυπο που προκαλεί, τόσο στον ίδιο, όσο και στην πόλη.

Αναφορικά με τον χρόνο μελετώ την αλληλεπίδραση της συγκεκριμένης τοποειδικής δραματουργίας με την (μετα)πανδημική συγκυρία. Η παράσταση *Ρέα Φραντζή [έξοδος]* λαμβάνει χώρα τον Ιούνιο του 2021, έναν μήνα ακριβώς μετά τη λήξη του υποχρεωτικού εγκλεισμού στην Ελλάδα λόγω Covid-19. Η καραντίνα, η απαγόρευση κυκλοφορίας και τα μηνύματα μετακίνησης που έχουν προηγηθεί έχουν προσδώσει ένα νέο βίωμα στο αστικό τοπίο. Η παράσταση διερευνά τη συσχέτιση του ατόμου με την πόλη, μετά από την περίοδο εγκλεισμού, όπως επίσης και την

---

1 Εκτός από το Θεατρολογικό Συνέδριο η παρούσα έρευνα παρουσιάστηκε και στην Ημερίδα-Εργαστήριο Κίνησης & Αυτοσχεδιασμού της Καλλιτεχνικής Ομάδας *ANOMIA* σε συνεργασία με το *Balkans Beyond Borders (BBB)* στο πλαίσιο του 12<sup>ου</sup> *BBB Short Film Festival, ATHENS EDITION: Skin to (Screen to) Skin* με τίτλο *Η Διαλεκτική Σχέση Ανθρώπινου Σώματος και Αστικού Τοπίου μετά την Πανδημία: Παραστατικές Τέχνες – Αφηγηματικός Λόγος – Κινηματογραφικές Εικόνες* στις 11 Δεκεμβρίου 2021 με τίτλο ανακοίνωσης: «*Ρέα Φραντζή [έξοδος]: ένα θεραπευτικό παραστατικό συμβάν στην (μετα-) πανδημική Αθήνα*».

αποποίηση και δαιμονοποίηση του δημόσιου χώρου.

Στο παρόν κείμενο σκοπεύω να αναδείξω πώς το συγκεκριμένο τοποειδικό συμμετοχικό συμβάν λειτουργεί ως μηχανισμός επαναφοράς και αποκατάστασης (σωματικής και ψυχικής) της σχέσης ατόμου και πόλης και πώς τέτοιες διαδικασίες επιτελούν τον δημόσιο χώρο ως μεταιχμιακό. Παράγοντας ποιότητες αναστοχασμού, φροντίδας και θεραπείας στο αστικό τοπίο, το παραστασιακό συμβάν μεταμορφώνει την πόλη σε έναν δημιουργικά και δυναμικά ρευστό χώρο, όπου το άτομο μπορεί να ονειρευτεί ξανά το πνευματικό και μυθικό αφήγημά του. Στις παρακάτω παραγράφους, εξηγώ το πλαίσιο της τοποειδικής performance *Ρέα Φραντζή [έξοδος]*. Στη συνέχεια, αναλύω τα βασικά δομικά στοιχεία της, με στόχο να τα αναδείξω ως μέσα μετασχηματισμού και οριακότητας του δημόσιου χώρου.

### **Η παράσταση: *Ρέα Φραντζή [έξοδος]* – Άννα Τζάκου/Ομάδα Γεωποιοητική**

Τον Ιούνιο του 2021, η ομάδα *Γεωποιοητική* δημιουργεί την περιπατητική συμμετοχική παράσταση *Ρέα Φραντζή [έξοδος]* στη Νεάπολη των Εξαρχείων, βασισμένη στο βιβλίο του Χρήστου Βακαλόπουλου *Η Γραμμή του Ορίζοντος* (1991) [Εικ. 1].<sup>2</sup> Σχεδιασμένη σε κύκλο (loop) για έναν θεατή τη φορά η performance επιτελεί μια ανθρωπογεωγραφική διαδρομή στο κέντρο της πόλης, προκειμένου να αναδείξει την έννοια του προσωπικού και ιδιωτικού ως φορέα και πράκτορα του κοινωνικού και συλλογικού αφηγήματος.

Ως σκηνοθέτρια, συλλαμβάνω την ιδέα της παράστασης τρία χρόνια πριν την πανδημία (τον Απρίλιο του 2017) και τον Ιούνιο του 2020 μου δίνεται επιχορήγηση από το ΥΠΠΟΑ για να την υλοποιήσω. Πρόθεσή μου είναι η χαρτογράφηση ενός, ακόμα εν ενεργεία, μεταπολιτευτικού αφηγήματος στον δημόσιο χώρο, θεωρώντας την περιοχή των Εξαρχείων ως το πολιτισμικό επίκεντρο αυτής της περιόδου. Παράλληλα, ορμώμενη από την καλλιτεχνική ματιά του Βακαλόπουλου επιθυμώ να εξερευνήσω το νεότερο ιστορικό κέντρο της Αθήνας, ως ένα ψυχοδυναμικό τοπίο, μιας κρυφής και αδιάκοπης διεκδίκησης ενός άλλου τρόπου ζωής που ποτέ δεν έρχεται και που τελικά γίνεται αιχμαλωσία:

[...] η δεκαετία του '70 είναι μια γενιά αιχμαλώτων [...] ενός μοντέλου ζωής που δεν ήρθε ποτέ έτσι όπως το είχαν φανταστεί αλλά η αιχμαλωσία παρέμεινε ως διαδικασία [...] δεν μπόρεσαν να δουν τη ζωή στην ολότητά της, έμειναν εγκλωβισμένοι, αιχμάλωτοι και σχεδόν άρρωστοι μέσα σε μια διαδικασία σκέψης.

(Βακαλόπουλος, 2005, σ. 416)

<sup>2</sup> Η παράσταση γίνεται στις 28, 29 Ιουνίου & 5, 6 Ιουλίου για 12 κύκλους-θεατές τη φορά. Συνολικά την παράσταση την βλέπουν 48 θεατές. Οι συντελεστές της παράστασης είναι οι εξής: Έρευνα, σύλληψη, δημιουργία: Άννα Τζάκου, Δραματουργία: Μάριος Χατζηπροκοπίου, Σκηνογραφική & ενδυματολογική επιμέλεια: Αντώνης Αντωνίου, Ερμηνευτές: Mochi Γεωργίου, Δόμνα Ζαφειροπούλου, Μανώλης Αfolayan, Δήμητρα Μητροπούλου, Νέλη Πουλοπούλου, Γιάννης Κοκιασμένος, Δημήτρης Αποστολόπουλος, Διονυσία Μπαλαμώτη, Βασιλική Νομίδου, Γραφιστικά: Γιώργης Νουκάκης, Διεύθυνση παραγωγής: Ράνια Καπετανάκη & Γιώργος Κατσώνης, Παραγωγή: Πλατφόρμα Πολιτισμού ArtForm με την οικονομική υποστήριξη του Υπουργείου Πολιτισμού & Αθλητισμού.



Εικόνα 1. Αφίσα της περιπατητικής παράστασης *Ρέα Φραντζή [έξοδος]* – Άννα Τζάκου/ομάδα Γεωποιοητική, Νεάπολη Εξαρχείων (Ιούνιος 2021), σχεδιασμός αφίσας Γιώργης Νουκάκης.

Στόχος της παράστασης είναι η δημιουργία ενός νέου βιώματος, σε μια φορτισμένη περιοχή της πόλης, και όπως υποδηλώνει ο τίτλος της, η επιτέλεση μιας εξόδου από ένα μοτίβο συναισθηματικής τοποθέτησης στον δημόσιο χώρο και τον κόσμο: «[να γυρίσουμε] στην αγάπη για αυτό που υπάρχει γύρω μας για τη πραγματικότητα [...] να συμπλιωθούμε για αυτό που είμαστε» (Βακαλόπουλος, όπως αναφέρεται στο Καπλανίδης, 2006).

Η παράσταση οργανώνει το κείμενο της *Γραμμής του Ορίζοντα* σε εννιά σταθμούς. Τοποθετεί την ιστορία της Ρέας Φραντζή σε μια διαδρομή στην Νεάπολη των Εξαρχείων και επιτελεί το κείμενο του Βακαλόπουλου ως περιπατητική και επιτόπια δράση σε εννιά διαφορετικά σημεία της:

Σημείο Αφετηρίας: Μασσαλίας / Το Καφενείο του Θείου

1. Καπλανών / Στον πεζόδρομο [Εικ. 2]
2. Γριβαίων / Il rostino
3. Διδότου και Πρασσά / Διασχίζοντας τον Ιπποπόταμο [Εικ. 3]
4. Πρασσά / Μπροστά από τον Άγιο Νικόλαο
5. Βαλτετσίου / Γκαράζ [Εικ. 4]
6. Καλλιδρομίου και Τρικούπη / Στη Μουριά
7. Καλλιδρομίου / Διαμέρισμα
8. Ζωσιμάδων / Σκαλιά
9. Ανεξαρτησίας, Στρέφη / Η Γραμμή του Ορίζοντος [Εικ. 5]

Η ιστορία της Φραντζή οργανώνεται ως μια ακολουθία επιτόπιων δράσεων, οι οποίες απευθύνονται σε έναν θεατή κάθε φορά [Εικ. 2 και 3] έτσι ώστε να διαδραματισθεί ως ιστορία της πόλης. Τον Ιούνιο του 2021, οι παραπάνω στόχοι φόρμας και περιεχόμενου αποτελούν, ακόμα, ζητούμενα της διαδικασίας. Όμως, η απαγόρευση κυκλοφορίας στον δημόσιο χώρο των τελευταίων ετών, δημιουργεί την ανάγκη επεξεργασίας της ψυχολογικής, κοινωνικής (αλλά ίσως και) μυθικής σημασίας της και του αντίκτυπου που προκαλεί στο βίωμα της πόλης.

Η διαδικασία της παράστασης οργανώνεται γύρω από δύο βασικά δομικά στοιχεία: την αποδόμηση του βιώματος της πόλης σε ψυχοσωματικά συμβάντα και τη δημιουργία ενός δυαδικού μηχανισμού συμμετοχής: ενός ερμηνευτή προς έναν θεατή κάθε φορά. Τα στοιχεία αυτά μεταμορφώνουν τον δημόσιο χώρο σε μια δυνητική πραγματικότητα, δίνοντας τη δυνατότητα στους θεατές/συμμετέχοντες να αναστοχαστούν πάνω στη δική τους εμπρόθετη δράση μέσα στην πόλη. Παρακάτω περιγράφω αναλυτικά τη λειτουργία τους σε τρία στάδια.



Εικόνα 2. Σταθμός - Οδός Καπλανών / Στον πεζόδρομο.  
Performer Mochi Γεωργίου (στιγμιότυπο από βίντεο των Αλέκου & Χρήστου Μπουρελιά).



Εικόνα 3. Σταθμός - Διδότου και Πρασά / Διασχίζοντας τον Ιπποπόταμο.  
Performer Μανώλης Afolayan (στιγμιότυπο από βίντεο των Αλέκου & Χρήστου Μπουρελιά).

### Επαναφορά: Η έννοια του Αόρατου Κέντρου και η Γραμμή του Ορίζοντος

Σύμφωνα με τον Αρανίτση, η θεωρητική σκέψη και η καλλιτεχνική πρακτική του Χρήστου Βακαλόπουλου (1956-1993) διαμορφώνεται από την επιθυμία του να αρθρώσει και να εκφράσει «την ιδιαιτερότητα, ταυτότητα και εντοπιότητα» (Βακαλόπουλος, 2005, σ. 610) της ελληνικής κουλτούρας.

Για την εργασία αυτή συλλαμβάνει την ιδέα του «αόρατου κέντρου». Το αόρατο κέντρο δεν προσδιορίζεται ως ένα κλειστό, σταθερό σημείο αλλά ως κίνηση προς, ως διαδικασία, ενέργεια και ατμόσφαιρα. Το αόρατο κέντρο γίνεται αντιληπτό ως μια βαθύτερη εσωτερική, συναισθηματική και πνευματική τάση της ανθρώπινης εμπειρίας. Συστήνεται σαν μια μεταφυσική και υπαρξιακή κίνηση υπό την έννοια μιας πρακτικής οργάνωσης και θεώρησης της ζωής απέναντι στον όλον. Ο ίδιος ο Βακαλόπουλος (2005, σ. 410) λέει:

Η μέθοδος [του αόρατου κέντρου] είναι το βότσαλο στο νερό που κάνει αυτούς τους κύκλους. Μπορεί το βότσαλο να εξαφανίζεται, να το βλέπουμε για μια στιγμή και να βλέπουμε πιο πολύ τους κύκλους που σχηματίζονται, αλλά δεν σημαίνει ότι το ισχυρό στοιχείο δεν είναι το βότσαλο. Απλώς παρακολουθούμε την ενέργειά του [...]

Η έννοια του «αόρατου κέντρου» οργανώνει την πόλη σε περιβεβλημένους κύκλους –ο ένας μέσα στον άλλο– και τη διακρίνει σε «εσωτερικό χώρο, γειτονιά, αστικό ιστό [και] περιφέρεια» (Λιβιεράτος, 2005, σ. 618). Με κοινό άξονα την εμπειρία του τόπου, ο δημόσιος χώρος επαναπροσδιορίζεται, όχι ως σύνολο αναγκαίων μέτρων για την ιστορική ή πολεοδομική οργάνωσή του (και στην περίπτωση της [μετα]πανδημικής Αθήνας για την διασφάλιση της δημόσιας υγείας), αλλά ως «διαδρομ[ε]ς βλεμμάτων και σωμάτων που αντί να οργανών[ουν] αφηρημένα την πόλη [...] την ενοποι[ούν] συγκεκριμένα γύρω από [...] πρόσωπα» (Λιβιεράτος, 2005, σ. 618). Το αόρατο κέντρο εστιάζει στο βίωμα *in situ* και προσδιορίζει την ανθρώπινη δράση και παρουσία στο αστικό τοπίο ως μέσο μιας (καλλιτεχνικής) πρακτικής διερεύνησης του δημόσιου χώρου.

Η έννοια του αόρατου κέντρου εφαρμόζεται τόσο ως συγγραφική διαδικασία όσο και ως

θεματική στο βιβλίο του Βακαλόπουλου *η Γραμμή του Ορίζοντος*. Η ιστορία αφορά σε μια γυναίκα από την Αθήνα, τη Ρέα Φραντζή η οποία στα 32 χρόνια της αποφασίζει να αφήσει τον άντρα της και να ταξιδέψει σε ένα ελληνικό νησί, στην Πάτμο. Με αφορμή έναν χωρισμό, δημιουργό μιας τομής και απορρυθμιστή μιας κοσμικής οργάνωσης, το βιβλίο αφηγείται το ταξίδι της ηρωίδας στην Πάτμο, ως μια πρακτική αναζήτησης ενός αόρατου κέντρου που συνεχώς μετατίθεται από το προσωπικό στο συλλογικό και αντίστροφα. Το παραληρηματικό και εσωστρεφές κείμενο του βιβλίου αναπτύσσει και αναπτύσσεται ως μια «διαδικασία αποσταθεροποίησης και αποξένωσης [...] [που] ωστόσο προσλαμβάνει κοσμοϊστορικές διαστάσεις, αφού έχει να κάνει με μια ένταση ανάμεσα στην τοπική ιδιαιτερότητα και την αφηρημένη και αδιάφορη παγκοσμιότητα, την προσωπική μυθολογία και τη γενικευμένη επικοινωνία» (Βακαλόπουλος, 2005, σ. 615).

Η παράσταση *Ρέα Φραντζή [έξοδος]* αφηγείται την ιστορία του βιβλίου επιτελώντας μια πορεία ανάβασης στον λόφο του Στρέφη ψάχνοντας ορίζοντα (ή μήπως κέντρο;) σε παρόντα χρόνο και χώρο. Η αναζήτηση κέντρου της Ρέας Φραντζή υιοθετείται σιγά σιγά από τον θεατή. Η δράση συμβαίνει προσωποποιημένη και μοναδική. Ο δημόσιος χώρος ανοίγεται σε ομόκεντρους κύκλους προσωπικών και συλλογικών κέντρων, πηγαίνοντας μπρος-πίσω από την αισθαντική ιδιωτική εμπειρία της πόλης στη συλλογική, πνευματική και μυθική της αντίληψη. Ο θεατής συμμετέχοντας εξερευνά και σωματοποιεί το δικό του αόρατο κέντρο μέσα στην πόλη:

Ένωσα μια σύνδεση με την πόλη, με τον παρόν. Με τα όσα έχουν χαθεί και μένουν με την ιστορία που πονάει, με την προσπάθεια για κάτι και με τον πόνο που δεν αντέχεται. Οι ήχοι της πόλης και οι λέξεις από γύρω ήταν πολύ τολμηροί συμμετοχοί. Με συγκίνησε διαρκώς η αλληλεπίδραση με το τυχαίο. Έμαθα κατά τη διάρκεια πώς να είμαι μόνο εγώ μπροστά στην ιστορία και [να] την αφηγούμαι. Αγαπώ αυτήν την πόλη και καμιά φορά το ξεχνάω. Ευχαριστώ για τη θύμηση και την υπενθύμιση της εικόνας μου (Βιβλίο Θεατών, 2021: Θεατής #16).<sup>3</sup>

Η παραστασιακή δράση επιτελείται ως ένα τελετουργικό επιστροφής στην πόλη, ενώ λειτουργεί ως μια διαδικασία (επαν)οικειοποίησης και επαναφοράς σε αυτήν:

μια ξένη αφήγηση [αυτή της Ρέας] στην οποία κάθε θεατής-περιπατητής δανείζει το δικό του σώμα, είναι εντέλει αυτό που σου την συστήνει εκ νέου, σε συνδέει με το παρελθόν σου, ξανατοποθετεί το βίωμα της πραγματικότητας στην ουσία της [...] με την κορύφωση-ολοκλήρωση που μας συνδέει με τη γραμμή του ορίζοντα.

(Βιβλίο Θεατών, 2021: Θεάτρια #5)<sup>4</sup>

### Αποκατάσταση: Το Δυαδικό Πλαίσιο Συμμετοχής

Στο βιβλίο *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, η Claire Bishop προσδιορίζει τη συμμετοχική τέχνη ως τέχνη «δράση που επιτελείται σε άμεσο διάλογο με την πραγματικότητα» (Bishop, 2012, σ. 11, σε δική μου μετάφραση). Η συμμετοχική τέχνη

3 Το βιβλίο Θεατών ήταν ένα λεύκωμα που δινόταν στο θεατή μετά το τέλος της παράστασης στην περίπτωση που ήθελε να μοιραστεί σκέψεις ή εντυπώσεις από την παραστατική εμπειρίας της πόλης. Στο βιβλίο αυτό έγραψαν 22 θεατές.

4 Στο πρόγραμμα της παράστασης δινόταν ένα email επικοινωνίας στο οποίο οι θεατές μπορούσαν να στείλουν εντυπώσεις, σκέψεις κ.λπ. Επιπλέον, μέσα στους επόμενους μήνες δόθηκε ένα γραπτό ερωτηματολόγιο προς συμπλήρωση σε όσους θεατές ήθελαν να γράψουν για την παράσταση.



δημιουργεί «ανεξάρτητες ζώνες» συμβάντα έξω από την καθημερινή ζωή, που την ίδια στιγμή γίνονται αφορμές για τον επαναπροσδιορισμό και την αναδιοργάνωσή της και που συνιστούν πρακτικές που φέρουν αλλαγή και συμβάλουν στην «αποκατάσταση του κοινωνικού δεσμού».

Εκτός από την αναγνωρισμένη διάσταση της συμμετοχικής τέχνης ως κοινωνική πρακτική, η Bishop αναλύει την αγωνία του είδους να αποποιηθεί την καλλιτεχνική αισθητική του αξία ώστε να λειτουργήσει πολιτικά. Βασισμένη στην έννοια της *aesthesis* του Γάλλου φιλόσοφου Jacques Rancière τονίζει ότι «η τέχνη είναι πάντα πολιτική αφού εμπεριέχει την υπόσχεση ενός καλύτερου κόσμου» (Bishop, 2012, σ. 27, σε δική μου μετάφραση) και, επομένως, συνδέει την «αισθητική κρίση [με] μια πολιτική κρίση» (σ. 27). Η Bishop προσδιορίζει το κοινωνικό βίωμα –κύριο αντικείμενο της συμμετοχικής τέχνης– ως ένα «αυτόνομο καθεστώς εμπειρίας» (σ. 18) ριζωμένο στην αισθαντική, αισθητηριακή και συναισθηματική αντίληψη τού τώρα. Επιπλέον, υποστηρίζει ότι ένα τέτοιο συμβάν «αναστέλλει μηχανισμούς λογικής (της ηθικής) και κατανόησης (της γνώσης)» (σ. 27) και επαναξιολογεί τον κόσμο καταρρίπτοντας τις «διχοτομίες ατομικό/συλλογικό, συγγραφέας [δημιουργός]/θεατής, ενεργητικός/παθητικός, πραγματική ζωή/τέχνη» (σ. 27) της συμμετοχικής δημιουργικής διαδικασίας. Η εμπειρία αυτή δημιουργεί καλλιτεχνική αλλαγή, επιδιορθώνει τον κοινωνικό δεσμό και καθιερώνεται ως βαθιά πολιτική.

Μέσα από ένα σωματικό, αισθητηριακό και θυμικό πλαίσιο επιτόπιας συσχέτισης, η παράσταση *Ρέα Φραντζή [έξοδος]* οργανώνει μια δραματουργία στην πόλη μέσα από τη δυαδική σχέση συμμετοχής. Κάθε σταθμός συμβαίνει με άλλον ερμηνευτή, τον οποίο ο θεατής συναντά, καθώς μετακινείται στο κέντρο της πόλης [Εικ. 4 και 5]. Αναλόγως με το πόσο μπορεί να απελευθερώσει το νευρικό του σύστημα από τις συμβάσεις συσχέτισης στον δημόσιο χώρο, ο θεατής αναπτύσσει αναπάντεχες σχέσεις εγγύτητας με το ερμηνευτικό του ταίρι και την πόλη και μετατρέπεται από παρατηρητής σε συμμετέχοντα.

Για κάποιους, το σχήμα αυτό επιφέρει αμηχανία: «θα καταφέρω να έχω μία σιωπηρή έστω συμμετοχική παρουσία σε όλο αυτό, ή η ιδρυματοποίηση των τελευταίων μηνών έχει αυξήσει τη συστολή μου σε επίπεδα που νόμιζα πως τα είχα προ δεκαετιών ξεπεράσει;» (Βιβλίο Θεατών, 2021: Θεατής #3), για κάποιους άλλους παρουσιάζεται ως πρακτική φροντίδας: «Το τετ-α-τετ ηθοποιού-θεατή σχεδόν επιβάλλει στον ηθοποιό το να φροντίσει τον θεατή [...] [μια] φροντίδα που περιέχεται στην έννοια της συνοδείας» (Βιβλίο Θεατών, 2021: Θεατής #8) ή ακόμα και ελπίδας:

το εδώ, το τώρα, το μαζί [...] συνθέτει τη δική σου προσωπική ιστορία, που μοιάζει με όλες τις άλλες και ταυτόχρονα μοιάζει μοναδική [...] μία βόλτα στη πόλη που χάνει για λίγο τα όρια του χώρου και του χρόνου για να προσδώσει χώρο στη σκέψη και το συναίσθημα, μέσω των «οδηγών» της, οι οποίοι [...] και έδωσαν την ελπίδα, ότι κάτι καλό μπορεί να συμβεί! (Βιβλίο Θεατών, 2021: Θεάτρια #2)

Το συμμετοχικό, ένας προς έναν, πλαίσιο της παράστασης μετατρέπει τη σχέση ανάμεσα στον ερμηνευτή και τον θεατή σε μια σχέση μύησης και επανασύστασης του δημόσιου χώρου. Μαζί και μόνοι, μοναχικά συντροφευμένοι ή σιωπηλά αλληλέγγυοι αναπτύσσουν ένα είδος «ομαδικής μοναξιάς» (Παπαγιώργης όπως αναφέρεται στο Βακαλόπουλος, 2005, σ. 621) και περιπλανιούνται τυχαία στην πόλη, ως μάρτυρες προσωπικών και συλλογικών κέντρων που περιβάλουν κάθε έναν μέσα στην πόλη.



Εικόνα 4: Σταθμός- Βαλτετσίου / Γκαράζ.  
Performer: Νέλη Πουλοπούλου (στιγμιότυπο από βίντεο των Αλέκου & Χρήστου Μπουρελιά).



Εικόνα 5: Σταθμός - Ανεξαρτησίας, Στρέφη / Η Γραμμή του Ορίζοντος.  
Performer: Βασιλική Νομίδου. Στιγμιότυπο από βίντεο των Αλέκου & Χρήστου Μπουρελιά.

### Μεταμόρφωση: Η Μεταιχμακότητα του Δημόσιου Χώρου

Η Βακαλοπουλική αφήγηση της Ρέας Φραντζή στα Εξάρχεια της Αθήνας μέσω μιας τετ-α-τετ παραστασιακής συνάντησης αποδεσμεύει το (μετα)πανδημικό αστικό τοπίο από γραμμικές ιστορίες που διαχωρίζουν και διαμελίζουν τον δημόσιο χώρο σε δίπολα. Η πόλη αναδεικνύεται ως μια στρατογραφία ονείρων, συναισθηματικών συγκρούσεων, ιστορικών παρεκκλίσεων και σωματοποιημένων αφηγημάτων, οι οποίες εκδηλώνονται είτε ως πρακτική της καθημερινής ζωής είτε ως αντίληψη και εμπειρία. Ο θεατής οδηγείται προς μια βιωματική χαρτογράφηση του παρατεταμένου (μετα)πανδημικού παρόντος με «φροντιστική επίδραση» και «δυνατότητα ανάκτησης παρουσίας στον δημόσιο χώρο» (Βιβλίο Θεατών, 2021: θεατής #3):

Η βαθιά θεραπευτική επίδραση που είχε συνολικά αυτή η δράση επάνω μου [...] συνέβη [ως] [...] μία ανάκτηση της αίσθησης της παρουσίας στο δημόσιο χώρο. Η οποία είναι πάντοτε διπλή: γιατί αυτό που αντιλαμβανόμαστε ως εκτός, διαδραματίζεται πάντα εντός, ή καλύτερα διαμέσου του σώματος μας. Θέλω να πω, δεν χάνουμε απλά το δημόσιο χώρο, ή την ελεύθερη κίνηση σε αυτόν. Χάνουμε την δυνατότητα να πιάσουμε τόπο και άρα την ελευθερία να υπάρξουμε. Ένας τρόπος να ανακτηθεί αυτή η ελευθερία (που δεν είναι ελευθερία κίνησης, αλλά δυνατότητα, δύναμη) είναι μέσω της όσμωσης, της συνήχησης [...] ένας-ένας οι συντελεστές [οι ηθοποιοί], διέγραψαν στο χώρο: τον τρόπο με τον οποίο μπορούμε και οφείλουμε (σε εμάς τους ίδιους) να υπάρξουμε [...] και απορροφήσαμε μέρος της ουσίας του. Αφήσαμε την αντήχηση της κίνησης του εκάστοτε συνοδοιπόρου μας, να μας συν-κινήσει και εμάς [...] μια αίσθηση γαλήνης που συνετέλεσε στο να νιώσω επιστρέφοντας από το λόφο πως είμαι ξανά ζωντανός στην πόλη μου.

### Συμπεράσματα

Η παραστασιακή δράση της *Ρέα Φραντζή [έξοδος]* εκτελείται ως μια σωματοποιημένη παρτιτούρα (score) συνάντησης στον δημόσιο χώρο. Οι θεατές εγγράφονται στο συμβάν ως μάρτυρες-συμμετέχοντες, με το βλέμμα τους να επιτελείται ως τεκμήριο της πόλης που ξετυλίγεται μπροστά τους. Ο χώρος και ο χρόνος ανοίγουν στη μεταιχμιακότητά τους και το παρόν επιτελείται μέσα από την παραστασιακή δομή ως μια τελετουργία. Το επιτελεστικό συμβάν αποκτά αποτελεσματικότητα προκαλώντας τρεις «διαδικασίες μετασχηματισμού» στον δημόσιο χώρο:

1. της *επαναφοράς (restoration)*: Ο αστικός χώρος συστήνεται ξανά ως ενσώματα, θυμικά και πνευματικά συμβάντα. Η παραστασιακή επιτέλεση αυτών των συμβάντων (ατομικών και συλλογικών) στον δημόσιο χώρο μέσα σε μια συνθήκη τυχαιότητας και ονειρικής ενατένισης, επαναφέρει τη θέση του εαυτού μέσα στον κόσμο.
2. της *αποκατάστασης (rehabilitation)*: Η δυαδική σχέση συμμετοχικής περιπλάνησης και αναστοχασμού μεταξύ ερμηνεύτριας και θεάτριας ενεργοποιούν την πόλη ως κοινή εμπειρία και ψυχική/συναίσθηματική εγγύτητα. Το συμμετοχικό πλαίσιο λειτουργεί σαν μηχανισμός αναπροσανατολισμού και επανάκτησης του προσωπικού μέσα στο συλλογικό, παράγοντας ποιότητες φροντίδας, εσωτερικής διεργασίας και θεραπείας.
3. της *μεταμόρφωσης (transformation)*: Το παραστασιακό πλαίσιο μετατρέπεται σε πρακτική μεταιχμιακότητας του δημόσιου χώρου. Με τον όρο *μεταιχμιακότητα στον δημόσιο χώρο* εννοώ εκείνη την δράση στην πόλη, που δημιουργεί μια εμπειρία ενός «στέκομαι ανάμεσα». Μεταξύ κοινωνικών κατηγοριών και προσωπικών ταυτοτήτων, ο συμμετέχων ή η συμμετέχουσα επιτελεί τον δημόσιο χώρο ως ένα ανοικτό σύστημα αφηγημάτων, καλλιεργώντας τη δυνατότητα επαναπροσδιορισμού και μεταμόρφωσης, τόσο της σχέσης του με την πόλη, όσο και της προσωπικής του ιστορίας μέσα σε αυτήν. Στην παράσταση *Ρέα Φραντζή [έξοδος]*, είτε μέσα από τη δράση των ερμηνευτών είτε μέσα από τη δραστηριότητα της πόλης σε παρόντα χρόνο, ενσώματα «τυχαία» συμβάντα του «μαζί» εξερευνούν την πολιτική, κοινωνική και μυθική ταυτότητα του Αθηναϊκού τοπίου και αναδεικνύουν την ελεύθερη κίνηση του σώματος στην πόλη ως

πράξη επανασύστασης του παρόντος. Περιπατητές και δημόσιος χώρος διαμορφώνουν και διαμορφώνονται εξίσου το ένα από το άλλο και αποδεικνύουν την αλληλοσυσχέτισή τους: το πώς μια πόλη προσλαμβάνεται είναι άμεσα συνδεδεμένο με το πώς σωματοποιείται, και αντιστρόφως, το πώς προσλαμβάνεται ο Εαυτός είναι άμεσα συνδεδεμένο με το πώς σωματοποιείται η πόλη.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso.
- Schechner, R. (2011). *Η Θεωρία της Επιτέλεσης* (Ν. Κουβαράκου, Μετ.). Αθήνα: Τελέθριον
- Βακαλόπουλος, Χ. (2005). *Η Ονειρική Υφή της Πραγματικότητας: Κείμενα Για την Επικοινωνία και τον Πολιτισμό* (Κ. Λιβιεράτος, Επιμ.). Αθήνα: Βιβλιοπωλείο της Εστίας.
- Βιβλίο Θεατών της παράστασης *Ρέα Φραντζή [έξοδος]* της Άννας Τζάκου / Ομάδα Γεωπονητικής, Νεάπολη Εξαρχείων (2021), Αθήνα [μη δημοσιευμένο].
- Καπλανίδης, Στ. (Παραγωγός, Σκηνοθέτης). (2006). *Play It Again, Χρήστο* [Κινηματογραφική ταινία]. Ελλάδα: ΕΚΚ
- Λιβιεράτος, Κ. (2005). Επίμετρο: Οι Περιπέτειες της Κριτικής στην Αυτοκρατορία των Μέσων: Χρήστος Βακαλόπουλος, Κείμενα 1975-93. Στο Χρήστος Βακαλόπουλος, *Η Ονειρική Υφή της Πραγματικότητας: Κείμενα Για την Επικοινωνία και τον Πολιτισμό* (Κ. Λιβιεράτος, Επιμ.), (σσ. 545-681). Αθήνα: Βιβλιοπωλείο της Εστίας.

Φίλιππος Χάγερ

ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΩΡΑ, ΙΣΤΟΡΙΑ ΞΑΝΑ:  
ΕΠΙΤΕΛΕΣΗ, ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΧΩΡΟΣ ΚΑΙ Η ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ

Στην «Ουβερτούρα» της *Εποχής των Αυτοκρατοριών* ο Eric Hobsbawm παρατηρεί μια «ζώνη του λυκόφωτος [...] ανάμεσα στο παρελθόν ως γενικευμένη καταγραφή που προσφέρεται στη λίγο-πολύ συναισθηματικά αμέτοχη διερεύνηση και στο παρελθόν ως ανάμνηση ενός τμήματος, ή ενός γενικότερου υπόβαθρου της ίδιας μας της ζωής» (Hobsbawm, 2002, σ. 15). Αυτή η ζώνη, γράφει, του λυκόφωτος «ζητά επίμονα την απομυθοποίησή της, ακριβώς επειδή εμείς [...] δεν είμαστε πια μέσα της, αλλά δεν γνωρίζουμε σε ποιο ποσοστό εκείνη υπάρχει ακόμα μέσα σε μας» (Hobsbawm, 2002, σ. 19). Στο παρόν άρθρο, εστιάζω στη μνήμη του Εμφυλίου ως ένα γεγονός του ελληνικού εικοστού αιώνα, το οποίο βρίσκεται στη ζώνη του λυκόφωτος και ζητά επίμονα την απομυθοποίησή του και διερευνώ τις δυνατότητες που προσφέρουν οι σπουδές επιτέλεσης προς αυτήν την κατεύθυνση, δυνατότητες που εκτείνονται πέραν της αφηγηματικότητας και του λογοκεντρισμού.

Χρήσιμη, εδώ, είναι η σκέψη της Diana Taylor, η οποία προτείνει ότι, πέρα από τη δυτική αποικιοκρατική εμμονή στην προνομιακή θέση της γραφής και του αρχείου, η «κοινωνική γνώση, μνήμη και μια αίσθηση ταυτότητας» μεταδίδονται και «μέσω επαναλαμβανόμενων [...] συμπεριφορών» (Taylor, 2003, σ. 25, σε δική μου μετάφραση). Με τη μελέτη ενσώματων ρεπερτορίων, εξηγεί, μπορεί να εκδημοκρατιστεί η παραγωγή της μνήμης: αντίθετα με την αρχαική γνώση που βρίσκεται, κατά τον Ζακ Ντεριντά (1996, σ. 17), σε έναν «εντοπισμό του οίκου», τα ρεπερτόρια παράγονται στον δημόσιο χώρο και προϋποθέτουν την παρουσία της κοινότητας. Τέλος, ενώ τα αρχαικά τεκμήρια οφείλουν να παραμένουν αμετάβλητα στον χρόνο, «οι δράσεις που αποτελούν το ρεπερτόριο δεν παραμένουν ίδιες. Το ρεπερτόριο ταυτόχρονα συντηρεί και μεταμορφώνει τις χορογραφίες του νοήματος» (Taylor, 2003, σ. 20, σε δική μου μετάφραση).

Στο αναλυτικό πλαίσιο που συνιστούν τα παραπάνω, ξεκινώ από την πρόσκληση που απηύθυναν το 2016 οι τότε καλλιτεχνικοί διευθυντές της Πειραματικής Σκηνης του Εθνικού Θεάτρου, Ανέστης Αζάς και Πρόδρομος Τσινικόρης, για το πρώτο Φεστιβάλ Νέων Δημιουργών: «τί έχουμε μάθει, τί έχουμε ξεπεράσει, ποιες εκφάνσεις του [Εμφυλίου] διαιωνίζονται στο χρόνο και ποια ίχνη του επανέρχονται στη σημερινή πολιτική ένταση;» (*Θεματικό Φεστιβάλ*, 2015). Πιο συγκεκριμένα, εστιάζω στην *Αναπαράσταση* της Άννας Τζάκου/Ομάδα *Γεωποιητική (Geopoetics)*,<sup>1</sup> ένα περιπατητικό «συλλογικό συμμετοχικό γεγονός» που αναμετρήθηκε με την διαδήλωση της 3ης του Δεκέμβρη 1944 (*Anaparastasi*, χ.χ.), το οποίο, όπως υποστηρίζω, εργάστηκε προς την κατεύθυνση της διερεύνησης του παρελθόντος μέσα από την παραγωγή

<sup>1</sup> Παρακολούθησα την *Αναπαράσταση* όταν επαναλήφθηκε το καλοκαίρι του 2016. Η συζήτηση που ακολουθεί βασίζεται τόσο στις μνήμες μου από την παράσταση, όσο και από την ηλεκτρονική τεκμηρίωση της παράστασης (*Anaparastasi*, χ.χ. και Tzakou-Geopoetics, 2016).

του δημόσιου χώρου και της δημόσιας μνήμης, σε μια άκρως πολιτική χρονικότητα, η οποία αποφεύγει την «αιώνια» εικόνα του παρελθόντος», σύμφωνα με την διατύπωση του Walter Benjamin (2009, θέση 16), ενώ παρέχει τη δυνατότητα μιας μοναδικής συνάντησης με την ιστορία και την πόλη (κάθε φορά και για κάθε θεατή).

Πρώτα, όμως, είναι απαραίτητη μια σύντομη αναφορά στην κληρονομιά του εμφυλίου, μέσα από την εμβληματική καταγραφή της στους *Κυνηγούς* (1977) του Θόδωρου Αγγελόπουλου.

### Οι κυνηγοί και το τραύμα του εμφυλίου

Η δράση στην ταινία του Αγγελόπουλου ξεκινά την παραμονή της πρωτοχρονιάς του 1977 με μια ομάδα κυνηγών –όλοι τους εκπρόσωποι του αστικού καθεστώτος, ήτοι των νικητών του εμφυλίου– η οποία ανακαλύπτει το άταφο σώμα ενός αντάρτη στις πληγές του οποίου, όπως επαναλαμβάνεται σε διάφορες στιγμές της ταινίας, «το αίμα είναι φρέσκο, σα ζωντανό» (Αγγελόπουλος, 1977). Για τους κυνηγούς, το πτώμα αυτό είναι «ιστορικό λάθος» (Αγγελόπουλος, 1977)· πρόκειται για ένα ιστορικό παράδοξο που ενεργοποιεί έναν μηχανισμό αναγνώρισης μιας λανθάνουσας μνήμης. Ο Christian Zimmer παρατηρεί ότι η ταινία χτίζεται πάνω σε μια μετωνυμία: «ένα πτώμα πήρε τη θέση της ιστορίας» (Zimmer, 2000, σ. 247). Καθώς το πτώμα εμφανίζεται απροσδόκητα και ακατανόητα, η ιστορία επιστρέφει για να αναστατώσει και να πανικοβάλλει τους κυνηγούς. Καθώς ο ρόλος των κυνηγών στη μεταπολεμική ιστορία ξετυλίγεται στη σκιά του πτώματος, εκείνοι ψάχνουν να βρουν τρόπο να το (ξανα)θάψουν, να το καταδικάσουν στη λήθη. Το πτώμα όντως θα ξαναταφεί στο χιόνι, αλλά αφού πρώτα ο αντάρτης αναστηθεί (πρόσκαιρα) και μαζί με τους συντρόφους του εκτελέσουν τους κυνηγούς, οι οποίοι θα ξανασηκωθούν, όπως γράφει ο Zimmer (2000, σ. 248), «για να ξαναρχίσουν τη γιορτή της λήθης. Το πτώμα, παρ' όλα αυτά, είναι πάντα εκεί. Η Ιστορία παραμένει ένα ενοχλητικό "αντικείμενο", τοποθετημένο ακριβώς στη μέση του παρόντος». Η ταινία του Αγγελόπουλου παρουσιάζει μια ιστορία που είναι πάντα τώρα.<sup>2</sup> Όμως, δεν ξέρουμε αν η γιορτή της λήθης όντως θα συνεχιστεί, ή αν ο φόβος τής εκ νέου (από)κάλυψης του πτώματος θα στοιχειώνει τον χορό τους.<sup>3</sup>

Σαράντα τέσσερα χρόνια μετά την πρώτη προβολή των *Κυνηγών* μπορεί κανείς να πει ότι, σε αντίθεση με την άποψη που εκφράζει ένας από τους κυνηγούς (Αγγελόπουλος, 1977), η ιστορία αυτή δεν τελείωσε το 1949. Το πτώμα συνεχίζει επίμονα να μεταμορφώνεται και να επιστρέφει· και μαζί του επιστρέφει και ο πανικός των εκάστοτε κυνηγών. Τα πρόσφατα γεγονότα είναι ενδεικτικά: οι συγκρίσεις από πολιτικούς και δημοσιογράφους<sup>4</sup> των γεγονότων του Δεκέμβρη

2 Η χρονικότητα της αφήγησης στους *Κυνηγούς* ανακαλεί την διατύπωση του Benjamin (2009, θέση 14), για τον οποίο η ιστορία είναι «αντικείμενο μιας κατασκευής, της οποίας ο τόπος δεν είναι ο ομοιογενής και άδειος χρόνος, αλλά ο γεμάτος τώρα χρόνος». Με άλλα λόγια, η ιστορία επιτελείται σε έναν τέτοιο τόπο που είναι γεμάτος τώρα – σε μια χρονικότητα που είναι πάντα τώρα.

3 Ο Πολυμέρης Βόγλης σημειώνει ότι η ιστορία της αντίστασης στη δεκαετία του '40 «παραγνωρίστηκε» στη μεταπολεμική περίοδο μέσω της θεωρίας των «τριών γύρων», η οποία «ενοποιούσε την δεκαετία 1940-49 ως διαδοχικές απόπειρες βίαιης επιβολής κομμουνιστικής δικτατορίας και διαμελισμού της χώρας» (Βόγλης, 2007, σ. 452). Η αναγνώριση της αντίστασης στην περίοδο της μεταπολίτευσης ως «εθνικής» και η παράλληλη (επαν) εμφάνιση αριστερών μαρτυριών για τη δεκαετία του '40 μετατόπισε την παραγωγή της εθνικής μνήμης. Με αυτόν τον τρόπο, όμως, συνεχίζει ο Βόγλης, η αντίσταση «μετατράπηκε σε βάση νομιμοποίησης του πολιτικού συστήματος και σε σύμβολο "εθνικής ενότητας" και του "αγώνα ολόκληρου του ελληνικού λαού ενάντια στον ξένο κατακτητή"» και συνεπώς αποπολιτικοποιήθηκε (Βόγλης, 2007, σ. 453-454).

4 Ενδεικτικά, ο *Ελεύθερος Τύπος* έγραφε στις 8 Δεκεμβρίου 2008, ότι «[α]πό τα Δεκεμβριανά του 1944 είχαμε

του 2008 με εκείνα των Δεκεμβριανών του 1944 και ο γενικευμένος πανικός, που μαρτυρούσαν οι κλήσεις από υπέρμαχους του δόγματος της τάξης και της ασφάλειας για παρέμβαση του στρατού.<sup>5</sup> η εκλογική άνοδος της νεοναζιστικής ακροδεξιάς, η εντατικοποίηση της εγκληματικής της δράσης και η προσπάθεια νομιμοποίησής της στον κυρίαρχο λόγο.<sup>6</sup> ο αντι-αριστερισμός και η γενικευμένη χρήση εμφυλιοπολεμικής ρητορικής που επικράτησε από την αρχή της κρίσης χρέους, η οποία επικαλούνταν και ανακαλούσε (ή και αναπολούσε σε κάποιες περιπτώσεις) τη μεταπολεμική εκδοχή του.<sup>7</sup> και, τέλος, ο κλιμακούμενος αυταρχισμός του αστικού κράτους που ολοένα και περισσότερο αναπολεί την μεταπολεμική εκδοχή του. Σε ένα τέτοιο πλαίσιο, η απόφαση των Αζά και Τσινικόρη να αφιερώσουν το πρώτο φεστιβάλ της Πειραματικής Σκηνής στον εμφύλιο, ήταν όχι απλά επίκαιρη αλλά και απολύτως αναγκαία.

### **Αναπαράσταση (2016)**

Η δραματουργία της *Αναπαράστασης* αποτελούνταν από έντεκα σταθμούς-δράσεις που οριοθετούσαν τη διαδρομή των θεατών τόσο στον χώρο (από την είσοδο του *Rex* στην οδό Πανεπιστημίου μέχρι την Πλατεία Συντάγματος και από εκεί στον Εθνικό Κήπο), όσο και στον χρόνο (μνήμες από τη Μικρασιατική καταστροφή συναντιούνταν με τις διαδρομές διαδηλωτών προς την Πλατεία Συντάγματος, εκείνη τη μέρα του Δεκέμβρη του 1944, με τα γεγονότα που ακολούθησαν και, φυσικά, με το παρόν της πόλης). Καθ' όλη τη διάρκεια, οι ερμηνευτές υπενθύμιζαν ότι πρόκειται για μια θεατρική διαμεσολάβηση της ιστορίας: η χρήση τυπωμένων φωτογραφιών από το 1944 –των οποίων το περιεχόμενο σε κάποιες περιπτώσεις αναπαριστούσαν οι performers, και άλλες φορές λειτουργούσε ως υπενθύμιση των αλλαγών στον αστικό ιστό της Αθήνας– έθετε ερωτήματα περί αυθεντικότητας και αναπαράστασης και κατ' επέκταση ερωτήματα περί της αυθεντίας των αρχαικών τεκμηρίων· τα κοστούμια-καθημερινά ρούχα αποτελούσαν υπενθύμιση ότι την ιστορία αφηγούνται κάποιοι σύγχρονοι Αθηναίοι· η αντίστιξη των τραγουδιών (τόσο ζωντανά όσο και σε playback) με την κανονικότητα του αστικού τοπίου· η τυχαιότητα των συναντήσεων στον αστικό ιστό. Όλα τα παραπάνω καταδεικνύουν την έντονη θεατρικότητα της *Αναπαράστασης*, αλλά και μαρτυρούν κάποιους από τους τρόπους με τους οποίους συναντήθηκε με τα μνημεία και τις μνήμες του αστικού ιστού και, βεβαίως, με την αστική καθημερινότητα της σύγχρονης Αθήνας.

Είναι χρήσιμο, εδώ, να ανοίξω μια παρένθεση και να συζητήσω τους μηχανισμούς που παράγουν μνημονικούς τόπους: τί είναι ένα μνημείο, λοιπόν, και τί ρόλο παίζουν οι επιτελεστικές πρακτικές στη διαμόρφωση της μνήμης του αστικού χώρου;

Ο Henri Lefebvre (2003, σ. 21, σε δική μου μετάφραση) υποστηρίζει ότι το μνημείο είναι η «έδρα ενός ιδρύματος» που «εποικίζει και καταπιέζει κάθε χώρο που είναι οργανωμένος

---

να δούμε παρόμοιες επιθέσεις εναντίον αστυνομικών τμημάτων» και το *Άλφα Ένα*, στις 13 Δεκεμβρίου 2008 «Δεκεμβριανά, 64 χρόνια μετά» (όπως αναφέρονται στο Κούλουθρος και Μπατσής, 2019).

5 Ο Στέφανος Μάνος, για παράδειγμα, δήλωσε: «Να κληθεί, ενδεχομένως, ακόμα και ο στρατός για να βάλει τάξη» (Χατζηστεφάνου, 2009, σ. 64).

6 Χαρακτηριστικό, αν και όχι το μοναδικό, είναι το σχόλιο του Μπάμπη Παπαδημητρίου περί μιας «σοβαρότερης Χρυσής Αυγής» που θα μπορούσε να αποτελεί πολιτικό εταίρο σε «μια συντηρητική [κυβερνητική] συμμαχία» («Ο Μπάμπης Παπαδημητρίου», 2020).

7 Συνοψίζοντας μια τέτοια ρητορική, ο Μάκης Βορίδης μιλούσε για «δηλητηριασμένους από ιδεολογικό μίσος αριστερούς που ονειρεύονται την ταξική αντεκδίκηση» (Ψαρρά, 2018) και πρότεινε θεσμικές αλλαγές ούτως ώστε «να μην ξαναέρθει η Αριστερά στην εξουσία, γιατί οι ιδέες της είναι ελαττωματικές» (Βορίδης, 2018).

γύρω από αυτό». Αλλού, σημειώνει ότι η «μνημειακότητα ενσαρκώνει και επιβάλλει ένα ξεκάθαρα κατανοητό μήνυμα» (Lefebvre, όπως αναφέρεται στο Nield, 2012, σ. 224, σε δική μου μετάφραση), ενώ προτείνει μια συγκεκριμένη και σταθερή αφήγηση για το γεγονός που μνημονεύει, την οποία και επιβάλλει στον γύρω χώρο. Η Πλατεία Συντάγματος, για παράδειγμα, είναι ένας τέτοιος μνημειακός τόπος, όχι επειδή στο σύνολό του μνημονεύει κάποιο ιστορικό γεγονός (αν και υπάρχουν επιμέρους μνημεία που μνημονεύουν προσωπικότητες ή γεγονότα), αλλά επειδή λειτουργεί μετωπικά, ως η μνήμη του Ελληνικού αστικού κράτους και της κοινότητας που το συγκροτεί· μια μνήμη μονολιθική, η οποία αφηγείται την ιστορία τόσο μέσα από την αρχιτεκτονική του χώρου (το κτήριο της βουλής που δεσπόζει στο πάνω μέρος ή τα ιστορικά ξενοδοχεία στο πλάι ή, ακόμα, και η ίδια η διαμόρφωση της πλατείας) όσο και μέσα από τα ενσώματα ρεπερτόρια (για παράδειγμα, οι χορογραφίες των ευζώνων που φρουρούν αδιάκοπα τον άγνωστο στρατιώτη), τα οποία επιτελούν τη λογική του κράτους. Σε αυτή την ιστορία, η μνήμη του εμφυλίου, του οποίου ο πρόλογος εκτυλίχθηκε στην Πλατεία Συντάγματος, είναι απύσχα.

Ο Lefebvre συμπληρώνει ότι ο αστικός χώρος παράγεται ως ένας «ορίζοντας νοημάτων» τον οποίο ορίζει ως μια «συγκεκριμένη ή αόριστη πολλαπλότητα σημασιών, μια μεταβαλλόμενη ιεραρχία, όπου τότε ένα νόημα και τότε κάποιο άλλο έρχεται στο προσκήνιο μέσω –και για χάρη– μιας συγκεκριμένης δράσης» (Lefebvre, όπως αναφέρεται στο Nield, 2012, σ. 231, σε δική μου μετάφραση). Ξεκινώντας από αυτήν τη σκέψη, η Sophie Nield προτείνει ότι οι «αντηχήσεις μιας επιτέλεσης παραμένουν [στον χώρο] και μετά το τέλος του επιτελεστικού γεγονότος», επομένως, όλες οι «δράσεις που έχουν συμμετάσχει και θα συνεχίσουν να συμμετέχουν στη συγκρότηση ενός χώρου παραμένουν ως μέρη των συγκεκριμένων σημασιών του» (Nield, 2012, σ. 231, σε δική μου μετάφραση). Αν, όπως προτείνει η Nield, η νοηματοδότηση του χώρου είναι ασταθής και μη-ιεραρχική, η επιτέλεση δεν καταλαμβάνει προσωρινά έναν χώρο· τον παράγει.

Φτάνοντας στην Πλατεία Συντάγματος, οι performers μάς προσκάλεσαν να περιπλανηθούμε για λίγο και να βρούμε ένα σημείο για να καθίσουμε ή αν θέλουμε να ξαπλώσουμε – στον τόπο που εβδομήντα δύο χρόνια νωρίτερα είχαν διαδηλώσει κάποιοι άνθρωποι με σύνθημα «ελευθερία, όχι άλλη κατοχή» και τους οποίους ο κρατικός και παρακρατικός μηχανισμός είχε καταστείλει βίαια· να ακουμπήσουμε ένα έδαφος που έκτοτε έχει υπάρξει σκηνικό πολλών διαδηλώσεων και άλλων πράξεων αντίστασης, αλλά και άγριας καταστολής, των οποίων τα ίχνη απουσιάζουν από τη μνημειακή του εκδοχή. Η Αργυρώ Μποζώνη (2016) σημειώνει ότι η *Αναπαράσταση* μας καλεί «να ψηλαφίσουμε τα σιωπηλά αποτυπώματα που αφήνει [η ιστορία] στο πώς βλέπουμε σήμερα, ατομικά και συλλογικά, την πόλη». Απέναντι και παράλληλα στη μνημειακή αφηγηματικότητα της κεντρικής πλατείας της Αθήνας, που είναι το αρχιτεκτονικό αρχείο της πόλης, η *Αναπαράσταση* μάς προσκάλεσε να αγγίξουμε το έδαφος, να ακούσουμε τους κραδασμούς του, να νοιώσουμε την υλικότητά του, και αμέσως μετά να ακούσουμε τις μαρτυρίες για τα γεγονότα του Δεκέμβρη του 1944. Η πλατεία συγκροτείται, έτσι, ξανά ως αποσταθεροποιητικό μνημονικό έδαφος, ώστε να μπορέσει η συνάντηση με το τραυματικό παρελθόν να ανιχνεύσει τί απομένει από αυτό, τί επιμένει και τί παραμένει στη μνήμη της πόλης.

Η Τώνια Καράογλου υπογραμμίζει στην κριτική της για την *Αναπαράσταση* τη σημασία της «συνδιαλλαγή[ς] του παρελθόντος και του παρόντος μέσα από και χάρη στην παρουσία της πόλης – αλλά κυρίως της ζωής που συμβαίνει στην πόλη» (Καράογλου, 2016). Η *Αναπαράσταση*



τοποθετεί την ιστορία των Δεκεμβριανών δίπλα σε άλλες ιστορικές στιγμές, για παράδειγμα το πέρασμα δίπλα από το μνημείο για τον Σωτήρη Πέτρουλα στην οδό Σταδίου ή η στάση στα σκαλιά της παλιάς βουλής πίσω από το άγαλμα του Κολοκοτρώνη. Ταυτοχρόνως, συναντά εκούσια ή ακούσια τη σύγχρονη ιστορία της πόλης καθώς περνά μπροστά από τις καμένες προσόψεις των κινηματογράφων Αττικών και Απόλλων ή καθώς ανακαλεί έμμεσα τη μνήμη της δημόσιας αυτοκτονίας του Δημήτρη Χριστούλα στην Πλατεία Συντάγματος. Συνεπώς, ο δρόμος χρησιμοποιείται ως ο χώρος στον οποίο, ακολουθώντας την σκέψη του David Calder (2019, σ. 8, σε δική μου μετάφραση), «οι performers και το κοινό τους προσπαθούν να συγκροτήσουν ή να διεκδικήσουν ως δημόσιο». Στο συγκεκριμένο παραστασιακό γεγονός, η διεκδίκηση του δημόσιου χώρου μετατοπίζει τον χωρικό ορίζοντα σημασιών δημιουργώντας μια συνθήκη από την οποία μπορούν να αναδυθούν απύσες ιστορίες και μνήμες, ενώ επιτελεί μια δημόσια ιστορία χειραφετημένη από τις εξουσιαστικές λογικές που ορίζουν τη μνήμη του δημόσιου χώρου και τη χρονικότητα μέσα στην οποία αυτή μπορεί να συγκροτηθεί.

«Εν τω μεταξύ», λέει ο οδηγός μας στο τελευταίο κομμάτι της διαδρομής προς τον Εθνικό Κήπο, «η εξουσία αποκτάει όλο και μεγαλύτερη πείρα. Όσο χρόνο θέλει τον έχει. Δεν την βασανίζουν τα καθημερινά ανθρώπινα προβλήματα [...] Τί θα κάνετε όταν βρεθείτε στριμωγμένοι από τις περιστάσεις; E; E;» (Tzakou-Georoetics, 2016) Δε σχολιάζει από έναν χώρο εκτός της ιστορίας, από ένα σημείο όπου όλα φαίνονται πιο ξεκάθαρα, καθώς δε χρειάζεται να πάρει θέση, αλλά από ένα σημείο μέσα στην ιστορία με πλήρη συνείδηση της θέσης του σε αυτήν. Καλεί τους θεατές/συμμετέχοντες να σκεφτούν τί ρόλο θα έπαιζαν σε αυτήν την ιστορία. Η ερώτηση, όμως, δεν είναι στραμμένη στο παρελθόν αλλά κοιτά το μέλλον κατάματα. «Τί θα κάνετε;» Η πληγή είναι, πια, εντελώς εκτεθειμένη και το «αίμα είναι φρέσκο, σα ζωντανό». Καθώς πλησιάζουμε μπροστά σε μια από τις πέργκολες του Εθνικού Κήπου, κλείνει το μονόλογό του: «Είμαστε σαν τα μωρά, πίστεψέ με. Χτυπιόμαστε και κλαίμε μέχρι να μας βάλουν στο χέρι μια κουδουνίστρα [...] Υπάρχει και για μας μια. Μπορεί να μην την ξέρουμε, αλλά δεν πειράζει, θα 'ρθει η ίδια η ζωή και θα την κουνήσει μπροστά στα μάτια μας» (Tzakou-Georoetics, 2016). Στα χέρια του κρατά ένα λουλούδι, το οποίο κουνά μπροστά στα μάτια μας καθώς απομακρύνεται.

Η *Αναπαράσταση* μοιάζει να εξαρθώνει την καταπιεστική και καταπιεσμένη αυθεντία του αρχείου και τη δύσκαμπτη γραμμικότητα των κυρίαρχων αφηγήσεων, οι οποίες κατά τον Benjamin «αναλώνονται πλάι στην πόρνη “Ήταν μια φορά” του μπουρδέλου του ιστορικισμού» (2009, θέση 16). Η *Αναπαράσταση* «επινοεί» ή «εγκαινιάζει» το τώρα ως μια φλεγόμενη χρονικότητα που παρεμβαίνει στην κυρίαρχη λογική οργάνωσης και κατανόησης του χρόνου και που, για να δανειστώ τη διατύπωση της Maurya Wickstrom (2018, σ. 1, σε δική μου μετάφραση), «μας επιτρέπ[ει] να βρισκόμαστε στην ιστορία, ως ιστορία, σε έναν χρόνο που έχουμε οι ίδιοι δημιουργήσει». Αντί να μένουμε εκτός του ιστορικού χρόνου, θεατές της ιστορίας που επιτελούν θεσμικά μνημονικά ρεπερτόρια, καλούμαστε να αναλάβουμε την ιστορική μας ευθύνη και να απαντήσουμε στο αμείλικτο ερώτημα: «τι θα κάνετε;»

### **Αντί επιλόγου**

Για την τελική σκηνή της Αναπαράστασης στον Εθνικό Κήπο, οι performers μάς προσκαλούν να κλείσουμε τα μάτια μας και να τους εμπιστευθούμε να μας οδηγήσουν μέχρι το τέλος του διαδρόμου. Σε όλη τη διαδρομή μάς ψιθυρίζουν στο αυτί αποσπάσματα από το *Καπνισμένο*

Τσουκάλι του Γιάννη Ρίτσου: «ήταν μακρύς ο δρόμος ως εδώ. Τώρα είναι δικός σου αυτός ο δρόμος, τον κρατάς όπως κρατάς το χέρι του φίλου σου και νοιώθεις τον σφυγμό του» (Τζακου-Georoetics, 2016). Καθώς διανύουμε τα τελευταία μέτρα αυτής της διαδρομής, το απλωμένο χέρι και η πρόσκληση να το εμπιστευθούμε είναι μια συμβολική χειρονομία που κοιτά το μέλλον. Σα να μας λέει: μόνο μαζί μπορούμε να τελειώσουμε αυτήν την παράσταση· να καταλάβουμε αυτό το σώμα που επιμένει να εμφανίζεται στα πιο απροσδόκητα σημεία, στις πιο αναπάντεχες στιγμές· να κατανοήσουμε ποιός είναι ο δικός μας δρόμος· να απομυθοποιήσουμε τη δική μας «ζώνη του λυκόφωτος ανάμεσα στην ιστορία και τη μνήμη» (Hobsbawm, 2002, σ. 15)· να συγκροτήσουμε και να διεκδικήσουμε δημόσιους χώρους, στους οποίους μπορεί να εγκαινιαστεί μια νέα ιστορία.

Φτάνουμε στο τέλος της διαδρομής· η performer που με καθοδηγεί μου σπρώχνει απαλά το κεφάλι προς τα πίσω και μου λέει να ανοίξω τα μάτια μου, «όταν είμαι έτοιμος». Κοιτώ τον γαλανό καλοκαιρινό ουρανό και τις κορυφές από τους φοίνικες που κοσμούν τον Εθνικό Κήπο· βλέπω τον αχανή ουρανό της ιστορίας που χαρτογραφείται πάντα τώρα και μόνο με ποδαρόδρομο.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Benjamin, W. (2009). Θέσεις για τη φιλοσοφία της ιστορίας (Ν. Σιουζουλή Μετ.) [Πρόγραμμα της παράστασης *Benjamin Walter: θέσεις για τη φιλοσοφία της ιστορίας*]. Αθήνα: Bios.
- Calder, D. (2019). *Street Theatre and the Production of Postindustrial Space: Working Memory*. Manchester: Manchester University Press.
- Hobsbawm, E. J. (2002). *Η εποχή των αυτοκρατοριών: 1875-1914* (Κ. Σκλαβενίτη Μετ.). Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Lefebvre, H. (2003). *The Urban Revolution* (R. Bononno, Μετ.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Nield, S. (2012). Siting the People: Power, Protest, and Public Space. Στο A. Birch and J. Tomkins (Επιμ.), *Performing Site-Specific Theatre: Politics, Place, Practice* (σ. 219-232). Basingstoke and New York: Palgrave.
- Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham and New York: Duke University Press.
- Wickstrom, M. (2018). *Fiery Temporalities in Theatre and Performance: The Initiation of History*. London: Methuen.
- Zimmer, C. (2000). Το πτώμα και η ιστορία (Τ. Λαμπαδαρίου Μετ.). Στο Ε. Στάθη και Α. Κυριακίδης (Επιμ.), *Θεόδωρος Αγγελόπουλος*. (σ. 247-248) Αθήνα: Καστανιώτης.
- Αγγελόπουλος, Ν. (Παραγωγός) & Αγγελόπουλος, Θ. (Σκηνοθέτης). (1977). *Οι Κυνηγοί*. Γαλλία: Institut National de l'Audiovisuel.
- Βόγλης, Π. (2007). Η δεκαετία του 1940 ως παρελθόν: Μνήμη, μαρτυρία, ταυτότητα. *Τα Ιστορικά: Περιοδική Έκδοση Ιστορικών Σπουδών*, 25(47), σσ. 437-456. Αθήνα: Εκδόσεις Μουσείο Μπενάκη- Εκδοτικός Οίκος Μέλισσα.
- Κούλουθρος, Μ, & Μπατσής, Σ. (2019, Δεκέμβριος 11). Ο “Μαυροκόκκινος Δεκέμβρης”: μια

συζήτηση με τον Δημοσθένη Παπαδάτο. *Βαβυλωνία*. Ανακτήθηκε από <https://www.babylonia.gr/2019/12/11/o-mavrokokkinos-dekemvris-mia-syztisi-me-ton-dimostheni-papadato/>

Ντεριντά, Ζ. (1996). *Η Έννοια του Αρχείου* (Κ. Παπαγιώργης, Μετ.). Αθήνα: Εκκρεμές.

Χατζηστεφάνου, Α. (2009). *Δεκέμβρης '08: ιστορία ερχόμαστε... από τον ουρανό*. Αθήνα: Λιβάνης.

Ψαρρά, Α. (2018, Αύγουστος 20). «Ποτέ πια Αριστερά», το δόγμα Βορίδη. *Εφημερίδα των Συντακτών*. Ανακτήθηκε από [https://www.efsyn.gr/politiki/antipoliteysi/161415\\_pote-pia-aristera-dogma-boridi](https://www.efsyn.gr/politiki/antipoliteysi/161415_pote-pia-aristera-dogma-boridi)

### **Διαδικτυακές πηγές**

*Anaparastasi*. (χ.χ.). Ανακτήθηκε από <https://annatzakou-geopoetics.com/el/portfolio-item/anaparastasi/>

Τζακού, Α.- Geopoetics. (2016, Απρίλιος 13). *Anaparastasi*. Vimeo. Ανακτήθηκε από [https://vimeo.com/348586154?embedded=true&source=video\\_title&owner=47503916](https://vimeo.com/348586154?embedded=true&source=video_title&owner=47503916)

Βορίδης, Μ. (2018, Αύγουστος 21). Για τη χρεοκοπία ευθύνεται η ηγεμονία της ιδέας της αριστεράς περί δημοσιονομικής πειθαρχίας. *News 247*. Ανακτήθηκε από <https://www.news247.gr/politiki/voridis-gia-ti-chreokopia-eythynetai-i-igemonia-tis-ideas-tis-aristeras-peri-dimosionomikis-peitharchias.6641756.html>

*Θεματικό Φεστιβάλ στην Πειραματική Σκηνή*. Εθνικό Θέατρο. (2015, Οκτώβριος 13). Ανακτήθηκε από <https://www.n-t.gr/el/news/?nid=1742>

Μποζώνη, Α. (2016, Απρίλιος 16). Τα Δεκεμβριανά σε μια συγκλονιστική περφόρμανς στο Σύνταγμα. *The Toc*. Ανακτήθηκε από <https://www.thetoc.gr/politismos/article/ta-dekembriana-se-mia-sugklonistiki-performans-sto-suntagma/>

Ο Μπάμπης Παπαδημητρίου «φοβόταν» τη «σοβαρή Χρυσή Αυγή» (2020, Οκτώβριος 09). *The Press Project*. Ανακτήθηκε από <https://thepressproject.gr/o-babis-papadimitriou-fovotan-ti-sovari-chrysi-avgi/>

# ΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ ΣΤΗΝ ΨΗΦΙΑΚΗ ΕΠΟΧΗ

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΔΕΛΗΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΟΥ

ΝΑΤΑΛΙΑ ΚΑΤΣΟΥ

ΜΑΡΙΑ ΡΙΣΤΑΝΗ

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΣΟΥΛΤΑΝΗΣ

ΖΩΡΖΙΝΑ ΤΖΟΥΜΑΚΑ

Αικατερίνη Δεληκωνσταντινίδου

### Κριτικοί στοχασμοί περί του ψηφιακού θεάτρου (1990-2020)

Το άρθρο αυτό επιχειρεί μία στοχαστική ανασκόπηση της εξέλιξης του ψηφιακού θεάτρου από το 1990 μέχρι το 2020, όταν, με το ξέσπασμα της πανδημίας του κορονοϊού, η συμμαχία θεάτρου και ψηφιακής τεχνολογίας από καλλιτεχνική επιλογή μετατράπηκε σε στρατηγική επιβίωσης. Αρχικώς, εξετάζουμε την πλέον διασταλτική χρήση του όρου *ψηφιακό θέατρο* υπό το φως μελετημάτων τα οποία επιδιώκουν τον εννοιολογικό και μεθοδολογικό προσδιορισμό του. Έμφαση δίνεται στο ερώτημα: Υπάρχει κάποιος ανώτατος βαθμός χρήσης/ενσωμάτωσης της ψηφιακής τεχνολογίας στη θεατρική πράξη πέραν του οποίου δικαιολογείται η υιοθέτηση του όρου ψηφιακό θέατρο στα σύγχρονα θεατρικά εγχειρήματα; Στη συνέχεια, διερευνούμε κάποιες από τις νέες αισθητικές, κοινωνικοπολιτικές και επικοινωνιακές ανάγκες καλλιτεχνών και κοινών στις οποίες το ψηφιακό θέατρο καλείται να ανταποκριθεί. Τέλος, η κριτική διερεύνηση στρέφεται στις αναδυόμενες προοπτικές μετασχηματισμού των ρόλων του συγγραφέα, του σκηνοθέτη, του ηθοποιού και του θεατή, και της επανανοηματοδότησης του σώματος, του τόπου και της κοινότητας στο συγκεκριμένο του ψηφιακού θεάτρου, λαμβάνοντας υπ' όψιν και την επίδραση του φαινομένου του ψηφιακού ομορτισμού.

**Λέξεις-κλειδιά:** Ψηφιακό θέατρο, Μετασχηματισμός, Επανοηματοδότηση, Ψηφιακός Ομορτισμός

Ναταλία Κατσού

### Το θέατρο άνευ χώρου ή η υπερδομή της εικονικής σκηνής

Ο χώρος όπου λαμβάνει χώρα μία παράσταση απασχολεί τη θεωρία και την πρακτική του θεάτρου σε κάθε εποχή. Το ζήτημα της εκάστοτε δομής που στεγάζει τη θεατρική πράξη επηρεάζει τον σχεδιασμό ειδικά διαμορφωμένων κτιρίων και την εκμετάλλευση εναλλακτικών χώρων στις διαφορετικές κουλτούρες. Ταυτόχρονα, ο σκηνικός χώρος, η σκηνή, νοείται ως εκ των ων ουκ άνευ στοιχείο του θεάτρου. Όμως, η πραγματική υπόσταση του χώρου σταδιακά κρημνίζεται. Σύμφωνα με τον Baudrillard, διανύουμε την εποχή του υπερχώρου, όπου ο άνθρωπος καλείται να χαρτογραφήσει μία σύλληψη που βασίζεται στις περιοχές με επικοινωνιακή ισχύ και εντέλει τον ξεπερνάει. Η προσομοίωση αντικαθιστά τη σκηνή ως τόπο (ανα)παράστασης· η εικονική παρουσία τείνει να κανονικοποιηθεί σε κάθε έκφανση της κοινωνικής και πολιτιστικής ζωής, καλώντας το θέατρο να ανταποκριθεί σε μία πραγματικότητα άνευ χώρου. Το παρόν άρθρο θέτει το ερώτημα για ποιο είδος θεάτρου πρόκειται, όταν θεατές και ηθοποιοί βρίσκονται σε έτερους χώρους και χρόνους, και εξετάζει πώς ο χώρος του θεάτρου έλκεται εκτός ορίων προς μία καινούργια υπερδομή.

**Λέξεις-κλειδιά:** Εντοπισμός, Ετεροτοπία, Παρουσία, Παραστατικός χώρος, Υπερδομή.

Μαρία Ριστάνη

### Θεατές-Ακροατές:

#### η περίπτωση του *headphone theatre* και το *Remote παράδειγμα των Rimini Protokoll*

Με το γύρισμα του αιώνα, άρχισε να εμφανίζεται όλο και με μεγαλύτερη θέρμη το φαινόμενο του «*headphone theatre*». Πολλές, πλέον, παραστάσεις ανά τον κόσμο κινούνται με οδηγό τον ήχο και το ακουστικό βίωμα, ζητώντας από τους θεατές να παρακολουθήσουν την ζωντανή παράσταση με ακουστικά. Δημιουργείται, έτσι, ένα ιδιόμορφο κράμα άμεσου και τεχνολογικά διαμεσολαβημένου θεάματος, μια ιδιότυπη μίξη της λογικής και της αισθητικής του ραδιοφωνικού θεάτρου με τις συμβάσεις της ζωντανής θεατρικής εμπειρίας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, ανάμεσα σε πολλά άλλα, το *Remote X* των *Rimini Protokoll*, μια ακουστική περιπατητική εμπειρία που σχεδίασαν οι Stefan Kaegi και Jörg Karrenbauer (2013), με πρεμιέρα το αστικό τοπίο του Βερολίνου και με πολλές στάσεις έκτοτε ανά τον κόσμο. Το παρόν άρθρο ενέχει τη θέση προβληματισμού κυρίως αναφορικά με την εμπειρία και τον ρόλο του κοινού

στην περίπτωση του headphone theatre. Πώς λειτουργεί ο διττός ρόλος θεατή και ακροατή στο πλαίσιο της εμπειρίας του θεάτρου μέσω ακουστικών; Πώς λειτουργεί το ακουστικό βίωμα εμπύθισης και προσήλωσης στο ηχητικό ερέθισμα αναφορικά με τον συλλογικό-κοινωνικό πυρήνα και τον κεντροδοτικό χαρακτήρα της θεατρικής εμπειρίας; Παθητικοποιείται η εμπειρία; Πώς επανεγγράφεται η σχέση του κοινού με τον χώρο της σκηνής; Αντλώντας από το *Remote* παράδειγμα των *Rimini Protokoll*, το παρόν άρθρο αποτελεί μια απόπειρα να προσδιοριστεί ο ρόλος του θεατή/ακροατή στο πλαίσιο του σύγχρονου ακουστικού θεάτρου.

**Λέξεις-κλειδιά:** Ηχητικό Θέατρο, Θεατές-Ακροατές, Ακουστικά, Εμπύθιση, Rimini Protokoll

Κωνσταντίνος Σουλτάνης

### Ψηφιακό θέατρο και θέαση: Η ανάδυση του «μετα-θεατή»

Το άρθρο αυτό επιχειρεί να χαρτογραφήσει τις μεταλλάξεις που υφίσταται κατά τα τελευταία έτη η έννοια της θεατρικής θέασης, οι οποίες σχετίζονται σε μεγάλο βαθμό με την ευρεία διάδοση του φαινομένου των ζωντανά αναμεταδιδόμενων παραστάσεων. Με σημείο εκκίνησης τις θεωρίες της Peggy Phelan, του Philip Auslander, της Erika Fischer-Lichte και του Jacques Rancière, η εισήγηση καταλήγει στο συμπέρασμα πως ο θεατής της ψηφιακής εποχής διαφέρει ουσιωδώς από τον θεατή του 20<sup>ού</sup> αιώνα, της πρακτικής και της θεωρίας. Η ταυτόχρονη παρουσία θεατή και performer στον ίδιο χώρο αποτελεί μια οντολογική ειδοποιό διαφορά, που καθιστά τις δύο μορφές θέασης ξεχωριστά είδη συμβάντων, με διαφορετική λειτουργία και δυναμική. Ο «μετα-θεατής» του ψηφιακού θεάτρου κατάγεται μεν από τον θεατή του ζωντανού θεάτρου, έχει γαλουχηθεί ωστόσο σ' ένα τελείως διαφορετικό κοινωνικοπολιτικό περιβάλλον, γεγονός που επηρεάζει σημαντικά τον ρόλο που καλείται να διαδραματίσει στο πλαίσιο της θεατρικής παράστασης.

**Λέξεις-κλειδιά:** Θέαση, Μετα-θεατής, Ψηφιακό Θέατρο, Ζωντανό Θέατρο

Ζωρζίνα Τζουμάκα

### Το ζωντανό και η κονσέρβα

Την περίοδο του εγκλεισμού εξαιτίας της πανδημίας (2020-2021), για πρώτη φορά, η βιντεοσκόπηση θεατρικών παραστάσεων λειτούργησε όχι ως ντοκουμέντο-μνήμη, αλλά ως προσομοίωση-υποκατάστατο των ζωντανών παραστάσεων. Η προβολή τους στο διαδίκτυο εξυπηρέτησε, αναμφίβολα, τη συγκεκριμένη συγκυρία, εις βάρος όμως του καλλιτεχνικού αποτελέσματος. Αυτό οφείλεται στο συγκεκριμένο είδος της διαδικτυακής πρόσληψης, η οποία θέτει υπό αίρεση αυτό που μέχρι χθες ονομάζαμε παραστασιακό γεγονός. Ακύρωση της ζωντανής παρουσίας και της σχέσης ηθοποιού-θεατή, χειραγώγηση του βλέμματος του θεατή λόγω της διαμεσολάβησης της κάμερας και αλλοτρίωση του μέσου λόγω της διαφοράς ανάμεσα σε θεατρική πρόσληψη και τηλε-θέαση. Το ζήτημα εγείρει ακόμη μεγαλύτερο προβληματισμό καθώς ο εθισμός στην οθόνη του κινητού και του υπολογιστή είναι μια πραγματικότητα που δεν μπορούμε να αγνοήσουμε.

**Λέξεις-κλειδιά:** Ενεργός Θεατής/Παθητικός Θεατής, Επιτελεστικό/Μιντιακό, Εικονικό/Πραγματικό

Αικατερίνη Δεληκωνσταντινίδου

### ΚΡΙΤΙΚΟΙ ΣΤΟΧΑΣΜΟΙ ΠΕΡΙ ΤΟΥ ΨΗΦΙΑΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ (1990-2020)

Λίγο μετά το ξέσπασμα της πανδημίας, τα ψηφιακά μέσα επιστρατεύτηκαν από τους επαγγελματίες του θεάτρου σε όλον τον κόσμο. Σε αντίθεση με ό,τι συνέβη σε άλλες χώρες ωστόσο, στην περίπτωση της Ελλάδας η ψηφιακή στροφή του θεάτρου μετατράπηκε σε στρατηγική επιβίωσης, πριν προλάβει να διερευνηθεί ως καλλιτεχνική επιλογή. Όπως αναμενόταν, αυτό προκάλεσε μια κάποια σύγχυση αναφορικά με τον εννοιολογικό και μεθοδολογικό προσδιορισμό του θεάτρου που υλοποιείται με ψηφιακούς τρόπους, ή αλλιώς, του ψηφιακού θεάτρου. Το παρόν άρθρο εκκινεί από τη θέση πως η περιρρέουσα ασάφεια γύρω από τις οντολογικές και επιστημολογικές συντεταγμένες της ψηφιακής στροφής του θεάτρου είναι κάθε άλλο παρά δημιουργική διότι αποτρέπει τη συγκρότηση ενός αξιόπιστου θεωρητικού και ιστορικού πλαισίου για την παρουσία του ψηφιακού θεάτρου στη χώρα μας: δυσχεραίνει την έγκαιρη διάγνωση των νέων αναγκών στις οποίες το θέατρο καλείται να ανταποκριθεί· αποδυναμώνει τον εντοπισμό, την ερμηνεία, ακόμα και την πρόβλεψη προοπτικών μετασχηματισμού για τους ρόλους των θεατρικών δημιουργών, των συμμετεχόντων και των θεατών, δεδομένων των νέων δυνατοτήτων και προκλήσεων που κομίζει η ψηφιακή τεχνολογία· εμποδίζει την προορατική επανανοηματοδότηση του σώματος, της τεχνολογίας, του τόπου και της κοινότητας από, και σε σχέση με, τη θεατρική τέχνη· και τέλος, εμποδίζει επίσης και την επανανοηματοδότηση πολιτισμικών διεργασιών όπως η πρόσληψη και η διαφύλαξη θεατρικών παράγωγων ενόψει φαινομένων όπως ο τεχνολογικός κορεσμός, ο ψηφιακός ομορτισμός και οι μετα-ψηφιακές αμφισβητήσεις.

Παρακάτω, θα γίνει αναφορά σε μια εκλεκτική δεσμίδα αναγκών, προοπτικών μετασχηματισμού και επανανοηματοδοτήσεων, καθώς και στο φαινόμενο του ψηφιακού ομορτισμού, σε μια προσπάθεια να αρθεί η προαναφερθείσα ασάφεια. Πρώτα, όμως, είναι απαραίτητο να σταθούμε στη ίδια τη χρήση του όρου *ψηφιακό θέατρο*.

#### **Προσδιορισμός του ψηφιακού θεάτρου**

Ο όρος ψηφιακό θέατρο δεν αναφέρεται στο θέατρο που χρησιμοποιεί την ψηφιακή τεχνολογία ως εργαλείο για την παραγωγή ή/και τη διάχυση αναλογικών θεατρικών εγχειρημάτων. Για την Christiane Paul (2016), το ψηφιακό θέατρο αναφέρεται σε έργα της θεατρικής τέχνης που εμπεριέχουν ισχυρές σχέσεις αλληλεξάρτησης με την ψηφιακή τεχνολογία καθώς και εγγενείς ιδιότητες και λειτουργίες των ψηφιακών μέσων. Σημαντική είναι και η διάκριση μεταξύ ψηφιακού θεάτρου και άλλων ειδών ψηφιακής επιτέλεσης, την οποία επιχειρεί με συστηματικό τρόπο η Masura (2020). Τέσσερις αναγκαίες συνθήκες προτείνονται, από την τελευταία, για τον ορισμό του ψηφιακού θεάτρου:

1. Η διατήρηση της διάκρισης των ρόλων μεταξύ τελεστών και κοινού. Παρά τον βρόχο ανατροφοδότησης μεταξύ τελεστών και κοινού, η κύρια ροή του περιεχομένου του

θεατρικού συμβάντος έχει ως αφετηρία τους τελεστές και ως προορισμό το κοινό.

2. Η συμπαρουσία τελεστών και κοινού στον δημόσιο χώρο όπου συμβαίνει η παράσταση, ανεξάρτητα από το αν αυτός ο χώρος είναι φυσικός, μεικτός ή εξολοκλήρου ψηφιακός, και ανεξάρτητα από το αν υπάρχουν πολλαπλά κοινά που παρακολουθούν/συμμετέχουν από διαφορετικές τοποθεσίες.
3. Η ύπαρξη λόγου, προφορικής επικοινωνίας ή άλλου τύπου κείμενο που συνιστά ένα αφήγημα ή μία ιστορία συνυφασμένη με το περιεχόμενο της παράστασης.
4. Η ύπαρξη της ψηφιακής τεχνολογίας, υλισμικής (hardware) ή λογισμικής (software) φύσης, στον πυρήνα της δημιουργίας του θεατρικού εγχειρήματος.

Οι παράμετροι που προτείνει η Masura, ως επιστημολογική πυξίδα της έρευνας για το ψηφιακό θέατρο είναι χρήσιμες στον βαθμό που οριοθετούν το πεδίο και το αντικείμενο του ψηφιακού θεάτρου.

Εδώ αξίζει να υπογραμμιστεί, επίσης, πως σημαντική είναι η ποικιλία των ψηφιακών τεχνολογιών που έχουν αξιοποιηθεί στο ψηφιακό θέατρο, όπως: ψηφιακό βίντεο, ψηφιακή προβολή, κινούμενα δυνητικά (*virtual*) σκηνικά και χαρακτήρες, δυνητικές ενσαρκώσεις/προσομοιώσεις, κυβόργια, ρομποτική, επαυξημένη ή μεικτή πραγματικότητα, διαδικτυακή γραφή και ανατροφοδότηση από το κοινό με ψηφιακά μέσα σε πραγματικό χρόνο, διαδραστική δημιουργία περιεχομένου επιτόπια ή διαδικτυακά, ψηφιακή παρακολούθηση, καταγραφή ή/και ενεργοποίηση κίνησης, κυβερνοθέατρο, θέατρο μέσω τηλεδιάσκεψης και άλλες μορφές τηλεματικής επιτέλεσης. Διακρίνονται δε για την πολυτροπικότητα, τη διαμεσικότητα, την ευπλαστότητα που τις χαρακτηρίζει. Η Masura (2020) υπογραμμίζει και την ιδιότητα της μεθοριακότητας, ως συνθήκης που διατρέχει τη συνάντηση δημιουργών και κοινών με τις νέες τεχνολογίες από την οποία και γεννώνται νέες ανάγκες.

### **Νέες και αναδυόμενες ανάγκες: Δημιουργοί και πολλαπλά κοινά**

Αρκετοί μεταξύ των δημιουργών του ψηφιακού θεάτρου διατυπώνουν την ανάγκη να προσεγγίσουμε το θέατρο ως μηχανή δυνητικών και συνάμα αισθητηριακά προσβάσιμων πραγματικοτήτων, για παράδειγμα μέσω της αξιοποίησης των ψηφιακών εργαλείων για την κατασκευή θεάματος (Reaney, όπως αναφέρεται στο Allen, (1999). Εξού και οι πειραματισμοί με την ψηφιακή σκηνική τεχνολογία σε έργα όπως τα *Wings* (1996), *A Midsummer Night's Dream* (2000), *The Magic Flute* (2003) και *Adding Machine* (2014). Πράγματι, σε πολλά έργα του ψηφιακού θεάτρου, τα σκηνικά, ως συμπλέγματα μεικτών μέσων από εικόνες, ήχους, κινήσεις, υφές, κ.λπ., ζωντανεύουν φαινομενικά αβίαστα, ενώ τα σώματα των ηθοποιών και οι χαρακτήρες που υποδύονται αναμειγνύονται με τον τόπο και το τοπίο με εκπληκτική ρευστότητα. Το ίδιο πολυτροπικό σύμπλεγμα μπορεί να φιλοξενεί διαφορετικούς κόσμους ή διαστάσεις ύπαρξης, πολυειδικές/διαειδικές αλληλεπιδράσεις, ακόμα και αλληλεπιδράσεις ανθρώπων και όντων τεχνητής νοημοσύνης. Τέτοιες αλληλεπιδράσεις διαδραματίζουν καθοριστικό ρόλο σε έργα του «θεάτρου των κυβοργίων», όπως *To You, the Birdie!* (2002) της ομάδας *Wooster Group*, *Blue Bloodshot Flowers* (2001) της Susan Broadhurst και *Sayonara* (2013) του *Android-Human Theatre*. Εδώ, μπορούμε να διακρίνουμε και μια δημιουργικά εκπεφρασμένη ανάγκη για περαιτέρω διερεύνηση της συνείδησης και των εδρών της, της νόησης/νοημοσύνης (ανθρώπινης, μη-ανθρώπινης, τεχνητής), των πηγών και των εκδηλώσεών της, καθώς και των συσχετίσεων μεταξύ των παραπάνω.



Από το 1990 μέχρι σήμερα, έχει αυξηθεί δραστικά ο βαθμός αποκριτικότητας των σκηνικών και άλλων συστατικών του ψηφιακού θεάτρου στη δράση, στις συναισθηματικές μεταβολές των χαρακτήρων, σε όσα υπονοούνται κατά την εκτύλιξη της πλοκής, ακόμα και στις αντιδράσεις των θεατών κατά τη θεατρική εμπειρία. Η ανάγκη εξερεύνησης νέων τόπων και τρόπων επικοινωνίας μεταξύ όλων των συστατικών και των συντελεστών της θεατρικής εμπειρίας, που στηρίζεται σε μια διαφορετική εννόηση της αμεσότητας, είναι αισθητή. Ομοίως, είναι αισθητή και η ανάγκη ενίσχυσης της συμμετοχής πολλαπλών κοινών, η συμπερίληψη τους στη συνθήκη της επιτελεστικότητας και η εδραίωση μίας δημιουργικής σύμπραξης μαζί τους. Πράγματι, αρκετές παραγωγές του ψηφιακού θεάτρου επενδύουν στη διερεύνηση και τη διεύρυνση της αυτενέργειας των ηθοποιών μέσω κατάλληλης αξιοποίησης των ψηφιακών τεχνολογιών, όπως το έργο *The Tempest* (2000) του David Saltz, όπου το σώμα του ηθοποιού ρυθμίζει, ή χειραγωγεί, σκηνικά και άλλους χαρακτήρες. Άλλες, όπως το *Living Newspaper 1935/2001* (2002) των Tim Harris και Lee Smith, έχουν θέσει στο επίκεντρο την προαγωγή της αυτενέργειας των θεατών, καθώς οι αποκρίσεις των τελευταίων σε μια ψηφιακή εφαρμογή ανταλλαγής μηνυμάτων διαμορφώνουν τη σειρά και την εξέλιξη των γεγονότων επί σκηνής.

Δημιουργοί και πολλαπλά κοινά μιλούν, πλέον, για το ψηφιακό θέατρο και ως έναν ασφαλή χώρο στον οποίο εξετάζεται το πώς τα νέα μέσα διαμορφώνουν την αντίληψη μας για και τη διάδρασή μας με το περιβάλλον, με τους συνανθρώπους μας, με τον κόσμο, με τον ίδιο μας τον εαυτό – άλλη μια σύγχρονη ανάγκη. Στην εποχή της μετα-αλήθειας, η απόκτηση δεξιοτήτων ψηφιακού γραμματισμού είναι αποφασιστικής σημασίας, εάν πρόκειται να προσλάβουμε και να ερμηνεύσουμε με τρόπο ωφέλιμο το πλήθος των ερεθισμάτων και μηνυμάτων που μας περιβάλλουν. Το ψηφιακό θέατρο μπορεί να συντελέσει στην ανάπτυξή τους και, κατ' επέκταση, να ευνοήσει την καλλιέργεια της πολιτότητας εκ μέρους των συμμετεχόντων, αλλά και την ιδιότητα του πολίτη του κόσμου (Delikonstantinidou, 2021). Εστιάζοντας σε μορφές κυβερνοθεάτρου και ψηφιακού θεάτρου που αξιοποιεί την τηλεματική επιτέλεση, όπως το θεατρικό και εκπαιδευτικό project *Interplay* (2002-07) με «αρχιτέκτονες» τους Beth και Jimmy Miklavcic ή το *Peek A Boo* (2014) των *Elastic Future*, η Jill Dolan (2005) υποστηρίζει πως οι αναδυόμενες διαπολιτισμικές κοινότητες (*communitas*) τεχνολογίας-τέχνης-επιτέλεσης είναι ιδανικά εξοπλισμένες για να υποστηρίξουν την προαγωγή δεξιοτήτων κοινωνικού και πολιτισμικού γραμματισμού, και να καταπολεμήσουν τα φαινόμενα της αποκοινωνικοποίησης, του ρατσισμού και της πολιτισμικής ένδειας.

Δεν είναι λίγοι εκείνοι που δίνουν έμφαση στη διάσταση του ψηφιακού θεάτρου η οποία αφορά στην ισότιμη συνεργασία μεταξύ επιστημών και γνωστικών πεδίων προκειμένου να υλοποιηθεί μια παραγωγή. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ο καλλιτέχνης, ερευνητής και εκπαιδευτής Jeff Burke, ο οποίος ενορχήστρωσε το διεπιστημονικό και διαθεματικό θεατρικό πρότζεκτ *Grace Plains* (2014). Εδώ, το ψηφιακό θέατρο παρουσιάζεται ως απόκριση στην ανάγκη για χειροπιαστή δράση πάνω στις αρχές της διεπιστημονικότητας, πράγμα που εγκυμονεί σημαντικές συνέπειες και για την εκπαίδευση. Επιστήμονες, τεχνολόγοι, καλλιτέχνες διαπραγματεύονται και αναπτύσσουν κοινό λεξιλόγιο και καλλιεργούν γόνιμο διάλογο. Αυτό μας επιτρέπει να συλλάβουμε το ψηφιακό θέατρο ως έναν ζωντανό μηχανισμό μέσω του οποίου προάγεται, όχι μόνο η εννοιολόγηση, η ανάπτυξη, η εκδήλωση του καινοτόμου αλλά και, η συλλογική εξερεύνηση των ρεαλιστικών δυνατοτήτων που υφίστανται, για ένα περισσότερο

βιώσιμο επαναεξανθρωπισμένο μέλλον (Masura, 2020). Είναι σημαντικό να σημειωθεί, ακόμα, πως στις χώρες όπου έχει αναπτυχθεί περισσότερο, το ψηφιακό θέατρο συχνά αναδεικνύεται σε κέντρο πειραματικής δραστηριότητας όπου νέες τεχνολογίες εξετάζονται ως προς τα οφέλη της διάδρασής τους με τον ανθρώπινο παράγοντα – μεταξύ άλλων, βιοτεχνολογίες, όπως στα έργα των Stelarc και Yacov Sharir ή τεχνολογίες ρομποτικής, όπως στο *You n.O* (2015) του Lance Ghavari. Με αυτόν τον τρόπο, συμβάλει ουσιαστικά στις σχετικές διαβουλεύσεις για την ανάγκη ηθικής επεξεργασίας και χειραφετικότητας των τεχνολογικών επιτευγμάτων.

### Προοπτικές μετασχηματισμού και ψηφιακός ομοιομορφισμός

Παρά τις ατραπούς επινοητικότητας και δημιουργικότητας που έχει διανοίξει η ψηφιακή τεχνολογία στη θεατρική δημιουργία, δεν λείπει ο αντίλογος. Ένα ισχυρό κλώσμα αυτού επικεντρώνεται στο φαινόμενο του ψηφιακού ομοιομορφισμού. Με τον όρο αυτό αναφερόμαστε στη μετατροπή της ψηφιακής τεχνολογίας σε μία αγορά που ελέγχεται από μεγαλοεταιρικά συμφέροντα, και εμπορεύεται τον πολιτισμό σε μορφή *data* για να εξυπηρετήσει σύγχρονες σκοπιμότητες μάρκετινγκ (Weiss, 2020). Μια αγορά η οποία εγκλωβίζει τους χρήστες σε ρόλους αγοραστών και παρόχων, των οποίων το προφίλ, η αυτενέργεια και η επιρροή εξαρτώνται από την εμπορική διαπραγματευτική τους θέση (McKenzie, 2000). Μια αγορά η οποία καλλιεργεί μια λογική παζαρέματος, σύμφωνα με την οποία τα πάντα ανάγονται σε αμφίβολες αξίες αρέσκειας και αριστείας και κεφαλαιοποιούνται (σε φαντασιακό κεφάλαιο), διεκδικώντας την διαρκώς αποσπώμενη προσοχή του σύγχρονου χρήστη πολλαπλών οθονών – του νέου ψηφιακού καταναλωτή.

Από τη στιγμή που συνυπολογίζουμε τον ψηφιακό ομοιομορφισμό στην ανάγνωση για το ψηφιακό θέατρο, ο «θεατρο-πολιτισμικός ομοιομορφισμός», για τον οποίο κάνει λόγο ο Bill Blake (2014, σ. 36), αναφορικά με τις αναδυόμενες προοπτικές μετασχηματισμού των ρόλων του συγγραφέα, του σκηνοθέτη, του ηθοποιού και του θεατή, μετριάζεται. Από τη μια πλευρά, με τη δημιουργική παρέμβαση της ψηφιακής τεχνολογίας αναθεωρείται, συχνά, η συμβατική ροή περιεχομένου από τους θεατρικούς συγγραφείς και τους σκηνοθέτες, συνήθως με τη συνεισφορά και των δραματουργών, μέσω των ηθοποιών σε πολλαπλά κοινά· έστω ότι μια παραγωγή επιτρέπει την αλληλεπίδραση των μελών του κοινού αφενός με τους συντελεστές της παράστασης, αφετέρου με τις τεχνολογίες που αξιοποιούνται (όπως στα *Grace Plains* και *You n.O*).· έστω ότι ενσωματώνει ή και εξαρτάται από την εισροή περιεχομένου από τους συμμετέχοντες (όπως στο *Living Newspaper 1935/2001*)· έστω, ακόμα, ότι υιοθετεί ένα μη-ιεραρχικό μοντέλο παραγωγής, όπου κάθε συντελεστής συμβάλει στη συγγραφή και τη σκηνοθεσία αναλαμβάνοντας παράλληλα και ρόλους τεχνικού ή προγραμματιστή. Με αυτόν τον τρόπο αναπτύχθηκε, για παράδειγμα, το έργο *Elements* (2006) της ομάδας *Digital Performance Group*, όταν επτά καλλιτέχνες, τεχνολόγοι και επιστήμονες έθεσαν, ως ισότιμοι συνεργάτες, ποικίλα ψηφιακά μέσα και θεατρικά εργαλεία στην υπηρεσία ενός θεατρικού μανιφέστου οικοκριτικής. Όλα τα ανωτέρω εγχειρήματα αναδεικνύουν νέες προοπτικές, όχι μόνο για τη δυναμική της θεατρικής ομάδας και τις διεργασίες της, αλλά και για τα χειραφετητικά μοντέλα καλλιτεχνικής συνεργασίας, διανεμημένης συγγραφής και συγγραφικότητας, διαπολιτισμικής εκπαίδευσης και μάθησης.

Από την άλλη πλευρά, ωστόσο, πολλές παραγωγές του ψηφιακού θεάτρου επενδύουν στο υπερθέαμα, στις πιο μοδάτες τεχνολογίες της εκάστοτε περιόδου, και μετατρέπονται

σε δωμάτια θαυμάτων, σε βάρος της ανάπτυξης του χαρακτήρα και της ιστορίας (ενδεικτικό παράδειγμα το *Elements of Oz* των *Builder's Association*, (2015). Δεν λείπουν και οι περιπτώσεις στις οποίες το θεατρικό εγχείρημα είναι τεχνολογικά πλούσιο και καινοτόμο, αλλά αισθητικά ανεπαρκές και θεματικά αποπροσανατολισμένο, όπως συμβαίνει όταν οι παρεμβάσεις/εισροές του κοινού είναι πρόχειρες, ασυνάρτητες, άστοχες (ενδεικτικά αναφέρουμε το *Crazy Wisdom Sho*, 2001, με δημιουργό τον διάσημο σκηνοθέτη George Coates). Ο μυθικός πυρήνας, εδώ, μένει ουσιαστικά ανέγγιχτος, και ανίκανος με τη σειρά του να αγγίξει τα πολλαπλά κοινά, όσο κι αν αυτά αλληλεπιδρούν με την τεχνολογία που υποτίθεται πως υπηρετεί την (επι)κοινωνία του μύθου. Περιπτώσεις όπως αυτές πυροδοτούν ορισμένα κριτικά ερωτήματα:

Εάν το ψηφιακό θέατρο μπορεί να αποκαλύψει τη διαφορά μεταξύ δημοκρατικής ανταλλαγής απόψεων και οχλοκρατικής φλυαρίας, στοχαστικού διαλόγου και διακίνησης κοινοτοπιών, ορθού λόγου και ημι-αλήθειας, τι άλλο μπορεί να κάνει επ' αυτού; Μπορεί, για παράδειγμα, να προτείνει προδιαγραφές ώστε τα νέα συστήματα επικοινωνίας που αξιοποιούνται στο θέατρο να προάγουν τη διαφοροποίηση και διασπορά του νοήματος και όχι την κατάργησή του, την αυτενέργεια του κοινού ως παραγωγού νοήματος και κοινωνικοπολιτισμικού εταίρου και όχι ως απρόσωπου χρήστη που μετέχει στο εμπόριο της τέχνης με δέλεαρ την υπόσχεση της συν-δημιουργίας; Όταν το ψηφιακό θέατρο μοιάζει περισσότερο με περίπτερο σε φεστιβάλ νέας τεχνολογίας, με πλατφόρμα ηλεκτρονικού παιχνιδιού ή κοινωνικής δικτύωσης, ποιοι σκοποί εξυπηρετούνται τελικά; Διότι, εάν υπάρχουν διαφορετικοί σκοποί, τότε πρέπει να διατυπωθούν και διαφορετικές προδιαγραφές ώστε, κατ' αρχάς, όταν μιλάμε για ψηφιακό θέατρο να εννοούμε το ίδιο πράγμα και, επιπλέον, να μπορούμε να συμβάλλουμε στη βελτίωσή του· διαφορετικά, επιτρέπουμε στο θέατρο να γίνει βορά του ψηφιακού σπορτουισμού. Πρόκειται για ερωτήματα που οφείλουμε να συμπεριλάβουμε στον διάλογο για το θέατρο και το μέλλον του.

### **Επανανοηματοδοτήσεις: το σώμα, ο τόπος, η κοινότητα**

Όσα προηγήθηκαν συνοδεύονται από την ανάδυση προοπτικών επανανοηματοδότησης για το σώμα, τον τόπο, την κοινότητα. Το αρτιότερο εργαλείο του ηθοποιού, το σώμα, άλλοτε πολλαπλασιάζεται στο ψηφιακό θέατρο (*The Wedding of Christian Rosenkreutz* των *Troika Ranch*, 2000), άλλοτε αποκτά και δυνητική, εκτός από φυσική, υπόσταση σε άλλον τόπο (*UBU Project* του *Gertrude Stein Repertory Theatre*, 1998), άλλοτε εγγράφεται και κατοικείται από άλλες υπάρξεις (*Making of Americans* του *Gertrude Stein Repertory Theatre*, 2002), άλλοτε δοκιμάζεται ως βιολογική οντότητα, εκθέτοντας την ίδια τη φυσιολογία του στα κοινά (φυσικά και μη) ή ακόμα προσφέροντάς τη σε αυτά ώστε εκείνα να επέμβουν σε ζωτικές λειτουργίες του σώματος σε πραγματικό χρόνο μέσω ενός συνδυασμού φορετών, οπτικοακουστικών και άλλων ψηφιακών τεχνολογιών (*The Automated Body Project* των *Yacov Sharir* και *Wei Yei*, 2001, ή το πρόσφατο *Reclining Stickman* του *Stelarc* 2020). Κατά συνέπεια, η ιδέα περί ανωτερότητας της σωματικότητας σε σύγκριση με την τεχνολογική διαμεσολάβηση γίνεται αντικείμενο κριτικής, όπως και η διάκριση ανάμεσα στον άνθρωπο και τον μη-άνθρωπο στη βάση της υλικής διάστασης του σώματος. Τα δυνητικά σώματα (άβαταρς) είναι μορφές ενσωμάτωσης σε συγκεκριμένους δυνητικούς κόσμους, υποστηρίζει ο Tom Boellstroff (2011), και το ότι ένας κόσμος είναι δυνητικός δεν σημαίνει ότι είναι λιγότερο πραγματικός.

Αλλά και η χωρική διάσταση του κόσμου, με την οποία η συνθήκη της σωματικότητας είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένη, τίθεται συχνά υπό αμφισβήτηση στο ψηφιακό θέατρο. Η ψηφιακή τεχνολογία συμβάλλει σε μια διαφορετική αντίληψη, βίωση και ερμηνεία τόσο του δραματικού τόπου όσο και του θεατρικού χώρου, αλλάζοντας κατ' επέκταση και τη σχέση ανάμεσα σε τελεστές και κοινό αλλά και μεταξύ μελών του κοινού. Το θεατρικό συμβάν τότε ξεχειλίζει έξω από τα χωρικά όρια μιας συγκεκριμένης θεατρικής τοποθεσίας (*The Tempest*), τότε ενσωματώνει μία ή περισσότερες μη θεατρικές τοποθεσίες στη δραματική συνθήκη (*Three Doctors* των Talking Birds, 2006), τότε διαμοιράζεται σε και συνδέει φυσικούς και δυνητικούς τόπους (*Grace Plains, UBU Project, Making of Americans*), τότε εκτυλίσσεται αποκλειστικά σε δυνητικούς τόπους (*Interplay, Peek A Boo*). Όταν η νοηματοδότηση του χώρου αλλάζει, όπως και η τοποθέτηση και ένθεση του σώματος σε αυτόν, η υποκειμενικότητα και η διωποκειμενικότητα, για τις οποίες η τοποθέτηση στον χώρο αποτελεί προϋπόθεση, επανανοηματοδοούνται.

Αυτό έχει επιπτώσεις στο πώς κατανοούμε και βιώνουμε την κοινότητα, η οποία εδράζεται στη συνθήκη της διωποκειμενικότητας: τη διαδραστική και επικοινωνιακή σχέση μεταξύ υποκειμένων που τροφοδοτεί και τροφοδοτείται από συλλογικά νοήματα και αναπαραστάσεις. Εκεί όπου δεν εφαρμόζονται οι συνηθισμένες συμβάσεις της φυσικής συμπαρουσίας σε έναν σαφώς οριοθετημένο γεωγραφικά χώρο, οι όροι, οι κανόνες, οι ρόλοι που διέπουν τη διάδραση και επικοινωνία μεταξύ των προσώπων που απαρτίζουν την κοινότητα αλλάζουν, υποστηρίζει με πειστικό τρόπο ο Boellstroff (2011). Παραφράζοντας τη Βασιλική Λαλιώτη (2018, σ. 59), θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε πως η μελέτη του δυνητικού σώματος και τόπου στο ψηφιακό θέατρο «μπορεί να ρίξει φως τόσο σε καινούργιες όσο και σε βαθιά ριζωμένες εννοιολογήσεις και εμπειρίες της ενσωμάτωσης», της ένθεσης και της κοινότητας, ακόμα «και να αποτελέσει ένα πολύ γόνιμο έδαφος» όχι μόνο για την αμφισβήτηση παγιωμένων ιδεολογιών και ερμηνευτικών μοντέλων, αλλά και για την ανάδειξη «των δυνατοτήτων για ενεργητικότητα και αλλαγή» που ενυπάρχουν στην κοινότητα.

Μπορούμε να μάθουμε πολλά για τις σύγχρονες ανάγκες και προσδοκίες των ανθρώπων από την κοινότητα μέσα από το ψηφιακό θέατρο, όταν, φερ' ειπείν, οι συμμετέχοντες αποκτούν ενεργητικό ρόλο στην επιτέλεση, καθώς εξερευνούν τις καλλιτεχνικές δυνατότητες του κόσμου γύρω τους και δίνουν οι ίδιοι περιεχόμενο στα έργα τέχνης ή όταν η επιτελεστική δυναμική των συμμετεχόντων δεν συγκροτείται από τη φυσική δεινότητα και τοποθέτηση των σωμάτων αλλά από τις πράξεις που μπορούν αυτά να επιτελέσουν σε δυναμικούς τόπους. Έτσι, μπορούμε να ανακαλύψουμε τι χρειάζεται προκειμένου να ενισχυθεί η κοινότητα ως διαπροσωπικό δίκτυο που προωθεί και ρυθμίζει τις σχέσεις μας με άλλους ανθρώπους και με τα φυσικά ή μη περιβάλλοντα στα οποία δραστηριοποιούμαστε, αυξάνοντας την ποιότητα της κοινωνικής συναλλαγής με μακροπρόθεσμα οφέλη. Έτσι, ίσως να αποτρέψουμε τον εκφυλισμό της κοινότητας σε συνάθροιση χρηστών, και μαζί με αυτόν την έκπτωση του ενσώματου προσώπου και του κοινωνικού τόπου, από τους πολύ πραγματικούς αν και συνήθως δυνητικούς μηχανισμούς του ψηφιακού ομορτισμού.

## Επίλογος

Στο παρόν άρθρο επιχειρήθηκε μία αναστοχαστική, αν και σίγουρα όχι εξαντλητικά περιεκτική, ανασκόπηση της εξέλιξης του ψηφιακού θεάτρου τις τελευταίες τρεις δεκαετίες μέσα από

ένα σύνολο ενδεικτικών παραγωγών. Ευελπιστούμε, η μελέτη αυτή να συμβάλλει στην άρση της ασάφειας που έχει επικρατήσει, τον τελευταίο καιρό, γύρω από τη φύση του ψηφιακού θεάτρου και να ρίξει φώς στο μέλλον και τη δυναμική του, στις δυνατότητες που προσφέρει, αλλά και στις προκλήσεις που παρουσιάζει.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Allen, D.-M. (1999). The nature of spectatorial distance in VR theatre. Στο S. A. Schrum (Επιμ.), *Theatre in cyberspace: Issues of teaching, acting, and directing* (σσ. 239-248). New York, NY: Peter Lang.
- Blake, B. (2014). *Theatre and the digital*. Basingstoke: Macmillan.
- Boellstorff, T. (2011). Placing the virtual body: avatar, chora, cypherg. Στο F. E. Mascia-Lees (Επιμ.), *A Companion to the anthropology of the body and embodiment* (σσ. 504-520). Hoboken, NJ: John Wiley & Sons.
- Delikonstantinidou, A. (2021). Transformative learning streams running through digital theatre in adult education: The case of a second chance school. *Journal of transformative learning*, 8(1), 81-99. Ανακτήθηκε από <https://jotl.uco.edu/index.php/jotl/article/view/413>
- Dolan, J. (2005). *Utopia in performance: Finding hope at the theater*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Masura, N. (2020). *Digital theatre: The making and meaning of live mediated performance, US & UK, 1990–2020*. London: Palgrave Macmillan.
- McKenzie, R. B. (2000). *Trust on trial: How the Microsoft case is reframing the rules of competition*. New York, NY: Basic Books.
- Paul, C. (Επιμ.). (2016). *A companion to digital art*. Hoboken, NJ: Wiley Blackwell.
- Weiss, A. (2020). *The dark side of our digital world: And what you can do about it*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Λαλιώτη, Β. (2018). Ψηφιακή επιτέλεση και μεταανθρωπιστική ανθρωπολογία. *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 150, 37-76. Ανακτήθηκε από <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/ekke/article/view/17954/15963>

Ναταλία Κατσού

## ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΑΝΕΥ ΧΩΡΟΥ Ή Η ΥΠΕΡΔΟΜΗ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΙΚΗΣ ΣΚΗΝΗΣ

Όταν παρουσιάστηκε η ανακοίνωση για το συνέδριο αυτό, έναν χρόνο πριν περίπου, λίγοι είχαν φανταστεί ότι η έννοια του χώρου θα μεταποιηθεί, ότι η καθημερινότητα θα ψηφιοποιηθεί και ότι τα θέατρα θα βυθιστούν στη σιωπή και το σκοτάδι. Η πιο πρόσφορη μορφή επικοινωνίας, όπως φαίνεται και από τη σημερινή σύνδεση, έγινε η τηλεοπτική – μέσω οθονών και μικροφώνων, ο καθένας σε διαφορετικό χώρο. Σε μία τέτοια συνθήκη, υπάρχει χώρος για θέατρο;

Ο χώρος, κατά τον Lefebvre (2000, σσ. 300-301), «παράγεται» ως κοινωνικό συμβάν, γίνεται καταναλωτικό προϊόν και, από τον 20<sup>ο</sup> αι., την εποχή του «αποκτήματος» (Baudrillard, 1968, σ. 40), ενέχει τη «συσσώρευση» (Lefebvre, 2000, σ. 304). Σ' αυτόν τον κορεσμό του απόλυτου χώρου αναδύεται «ο αφηρημένος χώρος» όπου εδρεύει η συνείδηση (Lefebvre, 2000, σ. 344). Αυτό που μετατρέπει «τον αχανή ή αδιάφορο χώρο σε τόπο» είναι, κατά τον Yi-Fu Tuan, η εμπειρία (2001, σ. 6). Η θέση του ανθρώπου και η σχέση που αναπτύσσεται εντός έχουν οδηγό το βλέμμα (Tuan, 2001), ενώ σε μία «τοπο-ανάλυση» σπουδαίο ρόλο παίζει η μνήμη (Bachelard, 1982, σ. 35).<sup>1</sup> Ο εξημερωμένος χώρος –ο τόπος– είναι «ένας τρόπος θέασης, γνώσης και κατανόησης του κόσμου» στη διαδικασία της νοηματοδότησης (Cresswell, 2015, σ. 18, σε δική μου μετάφραση).

Όπως έχει επισημάνει ο Casey (2009, σ. 14), «το να είναι κάτι, σημαίνει να είναι κάπου» (*to be is to be in place*). Ο εν-τοπισμός (*implacement*) επιβεβαιώνει την παρουσία του κάθε όντος. Η «άρθρωση του χώρου» αναγνωρίζεται ως η *sine qua non* συνθήκη για την ύπαρξη του θεάτρου, «ακόμη και εν τη απουσία οποιασδήποτε αρχιτεκτονικής δομής», κατά τον Carlson (1989, σ. 128, σε δική μου μετάφραση· Casey, 2009). Ελάχιστη προϋπόθεση είναι το βλέμμα, η θέαση – πέραν της απρόσφορης αγωνίας του ποιος παρατηρεί ποιον. Το θέατρο αποτελεί κατεξοχήν τον χώρο της αναπαράστασης – και τον τόπο θέασης. Το θέατρο είναι, κατά τον McAuley (2000, σ. 5, σε δική μου μετάφραση), «ένα κοινωνικό συμβάν» –όπως αντίστοιχα ο χώρος για τον Lefebvre– με άξονα την σχέση μεταξύ ηθοποιών και θεατών: το συμβάν της παράστασης. Κατά τον Sauter (2000, σ. 30), η «συμβαντικότητα» (*eventness*) του θεάτρου και η επίδραση των διαφόρων επιπέδων επικοινωνίας, καλεί σε μία αναθεώρηση του όλου. Ο χώρος που καταλαμβάνεται και ενεργοποιείται από τους ηθοποιούς και τους θεατές ως «ενεργός δράστης» (*active agent*) (McAuley, 2000, σ. 41), γίνεται ο βιωμένος χώρος του θεάτρου – ή, ο χώρος της παράστασης· ή, θα τολμούσε κανείς να πει ότι ο βιωμένος χώρος αυτός γίνεται η παράσταση.

<sup>1</sup> Ίσως είναι τολμηρή η σκέψη ότι «η οργάνωση του ανθρώπινου χώρου εξαρτάται αποκλειστικά από την όραση», (Tuan, 2001, σ. 16, σε δική μου μετάφραση), όμως είναι αδιαμφισβήτητο ότι το βλέμμα προηγείται και παρασύρει την ιδέα που έχει ο άνθρωπος για τον εαυτό του εντός του χώρου αυτού. Εάν η όραση επηρεάζει την αντίληψη για τον χώρο, τότε η εμπειρία του χώρου και η μετατροπή του σε τόπο σίγουρα βασίζεται σε αυτήν την αντίληψη. Δεν είναι τυχαίο ότι σε κάποιες γλώσσες, το ρήμα «βλέπω» υποκαθιστά το «κατανώ» (Tuan, 2001, σ. 10, σε δική μου μετάφραση).



Εικόνα 1. *Les Damnés* [Οι Καταραμένοι] του Luchino Visconti, σκηνοθεσία Ivo Van Hove, Comédie Française, 2016. Δημοσιεύεται με την άδεια του φωτογράφου Christophe Raynaud de Lage.

Σχολιάζοντας τον ρόλο της τελετουργίας στο θέατρο, ο Schechner (1985) προετοιμάζεται για τη διάλυση και τη συγχώνευση των ειδών (genres). Το βασικό στοιχείο, το οποίο αδιαλείπτως εμφανίζεται και λειτουργεί ως κεντρομόλος στο θέατρο, είναι ακριβώς η έλξη του θεατή προς τους ηθοποιούς και την ερμηνεία τους (Mc Auley, 2000). Το ζήτημα της παρουσίας είναι καίριο τόσο για τα θεμέλια της ιδέας του θεάτρου, όσο και για τη σύγχρονη οπτική της θεωρίας (performance theory, performance philosophy). Η Jane Goodall αναζητά την «ποιητική της παρουσίας» (Goodall, 2008, σ. 7, σε δική μου μετάφραση) ερευνώντας τη ρητορική και την εικονιστική γλώσσα που συνοδεύει την έννοια μέσα σε διαφορετικά πολιτισμικά και ιστορικά πλαίσια του θεάτρου και της performance.<sup>2</sup> Καταλήγοντας ότι το χάρισμα, η γοητεία, ο μαγνητισμός, ο μυστικισμός, η λάμψη ή το εξασκημένο σωματικό όργανο που γεμίζει την σκηνή είναι μεν, αλλά δεν είναι πλήρως αυτό που αναζητάται ως ‘παρουσία’ στο σύγχρονο θέατρο, χρειάζεται μία μικρή μετατόπιση. Οι ιστορικές συνθήκες της μετα-τραυματικής εποχής ενεργοποιούν τη συνισταμένη του χρόνου. Το τι σημαίνει ‘παρουσία’ αναδιατυπώνεται στο ‘τι σημαίνει να είναι κανείς παρών’, ή ακόμη και ‘ποια είναι η εμπειρία του να είναι κανείς παρών’ και πότε.

Άλλωστε, στο θέατρο, η προοπτική μετατοπίζεται συνεχώς και αυτό που αναζητάται βρίσκεται πάντοτε προ της εξαφάνισης (Blau, 1982). Αυτό που παραμένει απαραβίαστο, είναι η ειλικρινής και αναπόφευκτη *ενσωμάτωση*. Ο ηθοποιός που πράττει επί σκηνής δεν μπορεί να διαχωριστεί

<sup>2</sup> Η Goodall θυμίζει ότι η ρίζα της παρουσίας (presence) είναι η λατινική *προ-αίσθηση* (*prae-sentia*), η οποία «κρέμεται πολύ κοντά στη λέξη *προαίσθημα*» (σ. 7) – ενώ για τα ελληνικά είναι το *πάρεμι* (*παρά + είμι*), ελεύθερα νοούμενο ως είμαι, υπάρχω, βρίσκομαι εκεί/εδώ/δίπλα/κάπου. Η παρουσία, κατά την Goodall, συμπυκνώνεται στο εδώ και τώρα και στη σκηνή που ενώνει ηθοποιούς και θεατές.

από την θεατρική πράξη, γίνεται το «απαρέμφατο που σχίζεται» (splitting infinitive) κατά τον Blau (1982, σ. 289). Πράττει ως άλλος, εν συνειδήσει, και αυτός είναι ο λόγος της παρουσίας του εδώ και τώρα – αλλιώς δεν θα βρισκόταν καν εκεί, και εάν προσπαθήσει να αποκοπεί, το σώμα του θα καταρρεύσει και «μέσα από την παύση» θα εισβάλει η μεταφυσική (Blau, 1982, σ. 285, σε δική μου μετάφραση).

Εδώ, μία παράκαμψη: Ένας από τους διαχωρισμούς του McAuley για τον φυσικό χώρο του θεάτρου σκιαγραφεί τον χώρο της παρουσίας, τον «παραστατικό χώρο» («presentational space») (McAuley, 2000, σ. 74-89) – ή μήπως τον χώρο της παρουσίας; Πρόκειται για τον χώρο που μαγνητίζει τους θεατές και κατακτάται από τα βλέμματά τους, εφόσον όμως τους «αποκαλυφθεί» (McAuley, 2000, σ. 74). Δεν πρόκειται για τη σκηνή μόνο ως άδειο χώρο ή ως διαθέσιμο χώρο επιτέλεσης, αλλά περιλαμβάνει, αφενός, τον σκηνογραφικό χώρο, δηλαδή το σκηνικό ως τρισδιάστατη οργάνωση του δραματικού χώρου και, αφετέρου, το σώμα του ηθοποιού με όλη την κινησιολογική του σκευή και τις φυσικές δράσεις/αλληλεπιδράσεις. Αυτό που έχει σημασία να συγκρατήσει κανείς, είναι ότι ο χώρος αυτός ενδυναμώνει τον νοητό διαχωρισμό ηθοποιού και θεατή αλλά και τη φυσική τους σύνδεση, καθώς αυτό το κάπου-αλλού, αυτό το όχι-εδώ που παρουσιάζει δεν βρίσκεται κάπου αλλού, αλλά ακριβώς εδώ. Η πραγματικότητα της σκηνής επιβάλλει την παλινδρόμηση μεταξύ του φαντασιακού χώρου, ο οποίος εννοείται και αναπαρίσταται, και του χώρου που πράγματι παρίσταται, που βρίσκεται όντως και αδιαμφισβήτητα εδώ και τώρα ενώπιον όλων. Μάλιστα, ο παραστατικός χώρος αποκλείει οποιαδήποτε ονειροπόληση ή συμβολοποίηση διαρκείας, καθώς η πραγματικότητά του δεν εκτοπίζεται ποτέ εντελώς. Αντιθέτως, «το αλλού είναι υλικά παρόν» αγκαλιάζοντας τα πάντα, φωτίζοντας τη σκηνή ως σκηνή, το σκηνικό ως αρχιτεκτονική κατασκευή και τους ηθοποιούς που πράττουν ως ηθοποιούς (παραστατικός χώρος), αλλά και τους θεατές ως τέτοιους (McAuley, 2000).

Όταν όμως ένα σενάριο, το οποίο πριν μερικά χρόνια θα ανήκε στις προβληματικές της επιστημονικής φαντασίας, πραγματοποιείται και επιβάλλει τη σίγαση και το κλείδωμα όλων των θεατρικών χώρων, τότε πού μπορεί να βρεθεί κανείς 'εδώ και τώρα' και να συντελέσει, να επιτελέσει και να παρακολουθήσει μία παράσταση; Πού μπορεί να είναι κανείς παρών;

Η πιο άμεση απάντηση είναι κάπου αλλού, σε έναν άλλο, έτερο χώρο. Μία άλλη απάντηση είναι διαδικτυακά. Από τον συνδυασμό αναδύεται μία ετεροτοπία (Katsou, 2020, 2021). Η Joanne Tompkins (2014) έχει μελετήσει τις θεατρικές ετεροτοπίες –προ covid– αμφισβητώντας την αόριστη εφαρμογή της φουκωικής σύλληψης επί παντός είδους θεατρικού μοτίβου, το οποίο απλώς ικανοποιεί το αίτημα της ετερότητας. Σύμφωνα με την Tompkins, η θεατρική ετεροτοπία είναι μία τοποθεσία που στοχάζεται ή σχολιάζει πάνω σε έναν πραγματικό τόπο και εγκαθιστά μία σχέση που εξακολουθεί και μετά το πέρας της παράστασης: δρα «σαν αλουμινόχαρτο» (Tompkins, 2014, σ. 1, σε δική μου μετάφραση) για το πώς κατανοούμε χώρους και δομές πέρα από την παράσταση. Προτείνει, έτσι, μία διαδικασία σκέψης η οποία επιχειρεί να χαρτογραφήσει την κίνηση μεταξύ θεάτρου και ζωής και τους οριακούς χωρικούς τρόπους με τους οποίους το θέατρο επιβάλλει σε όλους να σκεφτούν και να ξαναφανταστούν όσα βιώνουν. «Η ετεροτοπία προβάει τις δυνατότητες για κάτι άλλο, κάτι πέρα από- το οποίο ενεργοποιεί η θεατρική τέχνη» (σ. 3, σε δική μου μετάφραση). Το ενδιαφέρον εστιάζεται σε αυτό που προκαλεί το θέατρο, σε αυτό που προκύπτει από αυτήν τη συνδιαλλαγή μεταξύ ηθοποιών και θεατών, στο φέε μετά την παράσταση. Μέσα από τις τοπο-θετήσεις και τις μετα-τοπίσεις που διαχειρίζεται το θέατρο



προσωρινά (transiently), ωθεί το άτομο να ξανασκεφτεί και «να αναδιαρθρώσει» τον χώρο, τη δύναμη και τη γνώση (reordering) (σ. 6, σε δική μου μετάφραση). «Η ετεροτοπία διαταράσσει τον κόσμο που γνωρίζουμε» (σ. 22, σε δική μου μετάφραση)· δημιουργεί αναστάτωση και ανακατατάξεις, απαιτεί τομές και διατομές μεταξύ των εγκατεστημένων τρόπων και των πιθανοτήτων του τι θα μπορούσε να συμβεί· επιβάλλει εκρήξεις και αποδομήσεις.



Εικόνα 2. *Festen* του David Eldridge, σκηνοθεσία Αλίκη Δανέζη-Knutsen, Θέατρο Θησείο, 2006. Δημοσιεύεται με την άδεια της σκηνοθετίδος.

Εδώ προβάλλει ο Καστοριάδης και η *φαντασιακή θέσμιση* (1978, 1995)<sup>3</sup>: το ατομικό-φαντασιακό διαμορφώνεται με βάση τις παραστάσεις και τις εμπειρίες που συναντά ο άνθρωπος, καθορίζοντας τις ιδέες και τη στάση του, μορφοποιώντας τις πράξεις του και τη συμμετοχή του στην κοινωνία ως συνάρθρωση των ατομικών-φαντασιακών, στο κοινωνικό-ιστορικό. Έτσι, η παρακολούθηση, η επιτέλεση και κάθε είδους συμμετοχή σε μία θεατρική ετεροτοπία τρέφει και μορφοποιεί τη φαντασία του ανθρώπου και, κατ' επέκταση, εγγράφεται στο κοινωνικό γίγνεσθαι. Μοιάζει, λοιπόν, άθελά της, η Tompkins να διευκολύνει την αναλογία μεταξύ της κοινωνικής ζωής και της άλλης ζωής, αυτής του θεάτρου, και να συμβάλλει στη διαπίστωση ότι, αφενός, οι αλλαγές έρχονται από την ανάπτυξη της φαντασίας που οδηγεί σε πράξη, αφετέρου, όταν ενεργοποιούνται κάποια ατομικά-φαντασιακά, σχηματοποιείται η συνείδηση.

Από αυτήν την πλαισίωση, ένα άλμα στο διαδίκτυο. Χωρίς να είναι αντικείμενο αυτής της συζήτησης, η τεχνολογία στο θέατρο αποτελεί ένα σημαντικό ζήτημα: τι συμβαίνει όταν οι συντελεστές και οι θεατές βρίσκονται σε διαφορετικούς πραγματικούς χώρους και συνδέονται μέσω διαδικτύου, όταν 'βρίσκονται' εντός μίας εικονικής πραγματικότητας, η οποία όμως είναι διαφορετική για τον καθένα; Γίνεται παράσταση; Είναι δυνατό το θέατρο άνευ χώρου, επί της ουσίας;

Σύμφωνα με τον Baudrillard, η σύγχρονη εποχή που προσπάθησε να διαφύγει της αναπαράστασης μέσω του πολλαπλασιασμού των ομοιωμάτων και μέσω της σύνθεσης εαυτών-ειδώλων, «πλημμυρίζεται από πραγματικότητα» (Baudrillard, 2019, σ. 27). Η υπερ-πληροφόρηση

3 Βλ. και Πεφάνης, 2013, σσ. 153-192.

και η υπερ-επικοινωνία παράγουν την υπερ-πραγματικότητα (*hyper-réalité*). «Ο χώρος ασφυκτιά από την υπερ-παρουσία» και η μάζα αποτελείται από «νεκρο-ζώντανους» (Baudrillard, 1999, σ. 22, σε δική μου μετάφραση). Μέσα σε αυτήν την παλλόμενη πληθώρα προσομοιώσεων, το πραγματικό τοπίο υποχωρεί και επικρατεί η εικόνα του χάρτη. Τα επίκεντρα και οι εστίες αλλάζουν, κάποιοι τόποι αποκτούν ειδικό βάρος και κάποιοι άλλοι καταβυθίζονται επί του ατομικού φαντασιακού, το οποίο εντέλει επαναχαρτογραφεί τον κόσμο, διότι οι δυνάμεις μετατοπίζονται. Στην εποχή του μεταμοντέρνου, η εξουσία δεν μετράται σε ράβδους ούτε σε στρατεύματα, αλλά στα κέντρα επικοινωνίας, κατά τον Baudrillard (2019). Δεν πρόκειται απλώς για τα μέσα επικοινωνίας, αλλά για τα γεωγραφικά/τοπογραφικά κέντρα που ελέγχουν τα μέσα επικοινωνίας –τον τόπο της κεραίας και του καλωδίου– και ορίζουν τον υπερ-χώρο.

«Η ζωντανή παράσταση τώρα, συχνά, ενσωματώνει τα μέσα μαζικής ενημέρωσης [mediatization] σε σημείο που το ζωντανό συμβάν είναι το ίδιο ένα προϊόν των τεχνολογιών των MME» (Auslander, 2008, σσ. 24-25, σε δική μου μετάφραση) – αυτή η πρόβλεψη του Auslander για την επίδραση της τεχνολογίας παίρνει σήμερα διαφορετικές προεκτάσεις [Εικ. 1]. Κανείς δεν μπορεί να αρνηθεί ότι μία παράσταση που συμβαίνει διαδικτυακά δεν παύει να είναι ζωντανή, δηλαδή ο κάθε ένας συντελεστής και θεατής βρίσκεται εδώ και τώρα. Το ελάχιστο προαπαιτούμενο του εντοπισμού του κοινού χώρου, όπου το σώμα βρίσκεται σε μία σχέση με τον χώρο εντός του συμβάντος, υποκαθίσταται από την απουσία χώρου. Αυτοί οι απόντες χώροι, που δεν εμφανίζονται αλλά υπονοούνται ή μισοφαίνονται, αυτοί οι αφηρημένοι χώροι που εδρεύουν αποκλειστικά στο φαντασιακό, μπορούν ενδεχομένως να σχηματίσουν ένα καινούργιο θέατρο άνευ χώρου: μέσα από την κοινή συνείδηση και την ηθελημένη συμμετοχή στο συμβάν της παράστασης –όρος αέναος– διακρίνεται μία υπερ-δομή που συγκεντρώνει ακριβώς όλες αυτές τις παρουσίες-απουσίες και στηρίζεται στην απόλυτη σύμβαση: στον χρόνο και δη, στην ταυτοχρονία. Είναι η υπερ-δομή της θέασης – το βλέμμα είναι το ελάχιστο που καθιστά κάποιον παρόντα, και αυτή η αρχή δεν αναιρείται, ακόμη και εάν γίνεται μέσω οθονών. Αρκεί; Η διαδικασία της νοηματοδότησης στους διάσπαρτους μικροχώρους, ταυτοχρόνως, είναι ικανή και αναγκαία για να επικυρώσει μία άλλη καινούργια προοπτική του θεάτρου;

Μία χοάνη ερωτημάτων διανοίγεται εδώ και δεν υπάρχει πρόθεση να καλυφθούν σε αυτό το άρθρο. Ηθελημένα –αλλά και αναπόφευκτα– θα μείνουν εκκρεμή και ατελή, ακριβώς όπως είναι και το θέατρο, η παράσταση, η παρουσία και η καινούργια εποχή που βρίσκεται πολύ μακριά ακόμη από την μέρα-μετά. Εν είδει προσωρινού επιλόγου, σταχυολογούνται μερικά παραδείγματα παραστάσεων, όπου η χρήση τεχνολογικών μέσων και η εικονική πραγματικότητα ενδυναμώνουν την έννοια της παρουσίας και προδιαθέτουν για ένα θέατρο άνευ χώρου.

Στην παράσταση του *Festen* του David Eldridge που σκηνοθέτησε η Αλίκη Δανέζη-Knutsen στο θέατρο Θησείο το 2006 (*Οικογενειακή Γιορτή*, χ.χ.), χρησιμοποιήθηκαν οι χώροι των παρασκηνίων για τα υπόλοιπα δωμάτια του σπιτιού μέσα από τη χρήση ζωντανής βιντεολήψης και ταυτόχρονης προβολής επί σκηνής, ενεργοποιώντας παράλληλους χώρους σε μία ταυτοχρονία [Εικ. 2]. Η ιδιωτικότητα των μικρότερων *intime* χώρων, όπως η κρεβατοκάμαρα, βρισκόταν ξαφνικά εκτεθειμένη εντός της κεντρικής εστίας. Κανείς δεν αμφισβητεί την παρουσία των ηθοποιών, οι οποίοι μετακινούνται από το ένα δωμάτιο στο άλλο – το σώμα μετατοπίζεται και παλινδρομεί μεταξύ φυσικού και εικονικού, και εντοπίζεται μόνο μέσω της βιντεοπροβολής, η οποία εισβάλλει και δομεί την ετεροτοπία της οικίας. Ένα παρόμοιο εύρημα είχε χρησιμοποιήσει

και η γράφουσα στην παράσταση το έργο παίζεται χωρίς διάλειμμα εντός ενός θεάτρου-διαμερίσματος το 2007, προκειμένου να συμπλέξει τον χώρο του δημιουργού-Strindberg και του δημιουργήματος-Julie (“*The play will be non-stop*”, χ.χ.). Αυτή η κίνηση θα μπορούσε να έχει προεκτάσεις: τι συμβαίνει εάν κάποιοι ηθοποιοί βρίσκονται σταθερά σε χώρο εκτός σκηνής, εντός του ίδιου κτιρίου ή και σε διαφορετικό, και προβάλλονται μόνο live;



Εικόνα 3. *Les Damnés* (Οι Καταραμένοι) των Luchino Visconti, Niccolò Badalucco και Enrico Medioli, σκηνοθεσία Ivo Van Hove, Comédie Française, 2016. Δημοσιεύεται με την άδεια του φωτογράφου Christophe Raynaud de Lage.

Μία άλλη σύλληψη, που απογειώνει τον προβληματισμό μεταξύ χαρακτήρα και ηθοποιού, συναντάται στην παράσταση *Ubu Roi* του Alfred Jarry από τους Cheek by Jowl (Declan Donnellan) το 2014 (“*Ubu Roi*”, χ.χ.). Ο πρωταγωνιστής Bougrelas κυκλοφορεί ανά διαστήματα με μία κάμερα ανά χειράς και καταγράφει ό,τι συμβαίνει επί σκηνής, προβάλλοντάς το ταυτόχρονα σε διάφορα σημεία του σκηνικού. Ο ηθοποιός αποκτά, έτσι, μία πρόσθετη ιδιότητα, εκείνην του τεχνικού ή του θεατή ο οποίος ζουμάρει στα πρόσωπα των υπόλοιπων πρωταγωνιστών, κατευθύνει την εστίαση και μεγεθύνει ορισμένα σημεία της δράσης. Αντίστοιχη χρήση της κάμερας επί σκηνής έχει γίνει και στην παράσταση των *Καταραμένων* του Βισκόντι από τον Ivo Van Hove (“*Les Damnés*”, 2019) [Εικ. 3]. Σε μία ξεκάθαρη τιμητική αναφορά στον μεγάλο μαέστρο Βισκόντι, εισάγεται επιπλέον ένα μεταθεατρικό σχόλιο πάνω στη σχέση κινηματογράφου και θεάτρου.

Η διαφορά είναι ότι, εν προκειμένω, πρόκειται για δημιουργικά ευρήματα σε ένα πλαίσιο καλλιτεχνικών δυνατοτήτων και επιλογών, ενώ η ως άνω συζήτηση έχει ως εφελτήριο την εξελισσόμενη πραγματικότητα και τις συνθήκες που διαμορφώνουν την καθημερινότητα και την πρακτική. Εδώ αξίζει να αναφερθεί το σημαντικό βήμα των *Πυραμίδων* του Φλουράκη (2019), που σκηνοθέτησε εν μέσω πανδημίας ο Διαμαντής Καραναστάσης και είναι η πρώτη ελληνική, αμιγώς ψηφιακή παράσταση («*Πυραμίδες*», χ.χ.). [Εικ. 4] Το Θέατρο Τέχνης στη Φρυνίχου

ενεργοποιείται σε κάθε του τετραγωνικό εκατοστό, από το φουαγέ μέχρι τις τουαλέτες, καθώς σε κάθε μονόλογο χρησιμοποιείται διαφορετικός χώρος και γίνεται παραστατικός τόπος. Το επόμενο βήμα θα ήταν, αφενός, αντί για μονολόγους να υπάρξουν πολυπρόσωπες διαδράσεις μέσω των διαφορετικών τόπων ώστε να προκύψει μία πολυκύμαντη ετεροτοπία, αφετέρου, η ψηφιακή αυτή παράσταση να συμβαίνει κάθε φορά live. Μία ψηφίδα για τη συζήτηση του θεάτρου του μέλλοντος που πάντοτε εκκρεμεί.



Εικόνα 4. Πυραμίδες του Ανδρέα Φλουράκη, σκηνοθεσία Διαμαντής Καραναστάσης, Θέατρο Τέχνης, 2020. Δημοσιεύεται με την άδεια του συγγραφέα.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Auslander, P. (2008). *Liveness, Performance in a mediatized culture*, London: Routledge.
- Bachelard, G. (1982). *Η Ποιητική του Χώρου* (Ε. Βέλτσου & Ι. Χατζηνικολή, Μετ.). Αθήνα: Χατζηνικολλή.
- Baudrillard, J. (1968). *Le Système Des Objets*. Paris: Gallimard.
- (1999). *L'Échange impossible*. Paris: Galilée.
- (2019). *Ομοιώματα και Προσομοίωση* (Στέφανος Ρέγκας, Μετ.). Αθήνα: Πλέθρον.
- Blau, H. (1982). *Take Up The Bodies: Theater at the Vanishing Point*. Urbana: University of Illinois
- Carlson, M. (1989). *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*. New York: Cornell University Press.
- Casey, E. S. (2009). *Getting Back into Place: Toward a Renewed Understanding of the Place-World*. Bloomington: Indiana University Press.
- Cresswell, T. (2015). *Place: An Introduction*. Malden, MA: Wiley- Blackwell Pub.
- Goodall, J. (2008). *Stage Presence*. London: Routledge.

- Katsou, N. (2020). Theatre Heterotopias: Sea on Stage. *Body, Space & Technology*, 19(1), 1–16. Ανακτήθηκε από <http://doi.org/10.16995/bst.325>
- (2021). From Hell to Heterotopia: Romeo Castellucci’s “Inferno”. *Performance Research*, 26(1-2), 35-47. [doi.10.1080/13528165.2021.1958639](https://doi.org/10.1080/13528165.2021.1958639)
- Lefebvre, H. (2000). *La Production De L’Espace*. Paris: Anthropos.
- McAuley, G. (2000). *Space in Performance, Making Meaning in Theatre*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Sauter, W. (2000). *The Theatrical Event, Dynamics of Performance and Perception*. Iowa: University of Iowa Press.
- Schechner, R. (1985). *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Tompkins, J. (2014). *Theatre’s Heterotopias, Performance and the Cultural Politics of Space*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Tuan, Y. (2001). *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Καστοριάδης, Κ. (1978). *Η φανταστική θέσμιση της κοινωνίας* (Σ. Χαλικιάς, Γ. Σπαντιδάκη & Κ. Σπαντιδάκης, Μετ.). Αθήνα: Κέδρος
- (1995). *Χώροι του Ανθρώπου* (Ζ. Σαρίκας, Μετ.). Αθήνα: Ύψιλον.
- Πεφάνης, Γ. Π. (2013). *Περιπέτειες της Αναπαράστασης, Σκηνές της Θεωρίας II*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Φλουράκης, Α. (2019). *Πυραμίδες*. Αθήνα: Κάπα Εκδοτική.

### **Διαδικτυακές πηγές**

- Les Damnés*. Comédie Française. (2019). Ανακτήθηκε από <https://www.comedie-francaise.fr/en/events/les-damnes18-19#>
- The play will be non-stop: En spoudi*. nataliekatsou.com. (χ.χ.). Ανακτήθηκε από <https://www.nataliekatsou.com/2017/03/21/the-play-will-be-non-stop/>
- Ubu Roi*. Cheek by Jowl. (χ.χ.). Ανακτήθηκε από <https://www.cheekbyjowl.com/productions/ubu-roi/>
- Οικογενειακή Γιορτή του Ντέιβιντ Έλντριτζ*. Alike Danezi Knutsen. (2020, Απρίλιος 6). Ανακτήθηκε από <https://alikedaneziknutsen.com/festen-by-david-eldridge/?lang=el>
- Πυραμίδες - Παράταση Παραστάσεων*. Θέατρο Τέχνης Καρόλου Κουν. (χ.χ.). Ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/36jr82dv>

Μαρία Ριστάνη

ΘΕΑΤΕΣ-ΑΚΡΟΑΤΕΣ: Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ HEADPHONE THEATRE  
ΚΑΙ ΤΟ REMOTE ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΩΝ RIMINI PROTOKOLL

*People keep sticking things in my ears. Specifically, theatremakers and headphones [...] Whether they deliver live transmissions or prerecorded tracks, personal audio devices are threatening to become the latest must-have theatrical accessory*  
(Trueman, 2009)

**Ένα «θέατρο-στα-αυτιά-σου»**

«Φορέστε τα ακουστικά σας, η παράσταση αρχίζει». Τα τελευταία χρόνια, αντί θεατρικού κουδουνιού, το θέατρο ξεκινά, συχνά, και κάπως έτσι. Μετά τη σχετική προτροπή, στερεώνουμε τα ακουστικά, δοκιμάζουμε την ένταση, αφηνόμαστε στη φωνή και τον ήχο, και είμαστε ήδη σε θεατρική συνθήκη. Η παράσταση αρχίζει και η σκηνή μετατοπίζεται στον αβαρή και αχαρτογράφητο χώρο που ορίζει η απόσταση ανάμεσα στα αυτιά μας. Το θέατρο μοιάζει να παίζεται στο κεφάλι μας· καθοδηγεί και καθοδηγείται από την ακοή μας.

Ιδιαίτερως δημοφιλές τα τελευταία χρόνια, το θέατρο μέσω ακουστικών (headphone theatre) συνιστά ένα ιδιόμορφο κράμα ζωντανού και τεχνολογικά διαμεσολαβημένου θεάματος.<sup>1</sup> Πρόκειται για ένα «θέατρο-στα-αυτιά-σου» (in-ye-ear) – μια ιδιότυπη μίξη ραδιοφωνικής αισθητικής με συμβάσεις ζωντανού θεάτρου. Παρατηρώντας την εξέλιξή του, ο κριτικός Matt Trueman γράφει προβληματισμένος σε άρθρο του στην εφημερίδα *The Guardian* πως τα ακουστικά «απειλούν να γίνουν το νέο απαραίτητο θεατρικό αξεσουάρ» (Trueman, 2009, σε δική μου μετάφραση). Όλο και περισσότερες παραστάσεις, παρατηρεί, επενδύουν στο ακουστικό βίωμα και ζητούν από τους θεατές τους να παρακολουθήσουν την ζωντανή παράσταση μέσα από την ιδιωτική σκηνή των ακουστικών τους. Στο ίδιο ύφος, ο θεατρικός δημιουργός Andy Field (2010) γράφει στο *The Stage* γι' αυτήν τη σύγχρονη τάση ακουστικής διαμεσολάβησης στο θέατρο, την οποία εύστοχα συνδέει με την πανταχού παρουσία των ακουστικών στην καθημερινή ζωή και την απόλυτη, πλέον, εξοικείωσή μας με την εμπειρία της ιδιωτικής ακρόασης. Μπαίνουμε στη συνθήκη της, παρατηρεί, το ίδιο εύκολα «όπως καθόμαστε στην αναπαυτική πολυθρόνα του θεάτρου ή του σινεμά» (Field, 2010, σε δική μου μετάφραση).

Η πρόσφατη αυτή δημοφιλία των ακουστικών στο θέατρο δεν είναι τυχαία. Ακολουθεί, σαφώς, τη γενικότερη κουλτούρα ακουστικής εσωστρέφειας της εποχής μας, η οποία ξεκίνησε ήδη από τη δεκαετία του 1980 με την έλευση της πρώτης φορητής συσκευής Walkman το 1979 και τη νέα αστική εμπειρία ακουστικού νομαδισμού (Du Gay, Hall, Janes, Mackay & Negus, 2013),

<sup>1</sup> Μια κατατοπιστική εισαγωγή για το λογική του θεάτρου μέσω ακουστικών προσφέρει η Rosemary Klich (2017) στο άρθρο της “Amplifying Sensory Spaces: The In- and Out-Puts of Headphone Theatre”.

και η οποία, συνεχώς, μεταβάλλεται και ενισχύεται με νέες επιλογές σε φορητές συσκευές αναπαραγωγής ήχου και τεχνολογικές εφαρμογές. Ευρέως διαθέσιμα mp3 players, iPods, κινητά τηλέφωνα και έξυπνες εφαρμογές, αλλά και συνεχώς βελτιωμένα headsets απομόνωσης θορύβου ή εύκολης φορητότητας (AirPods), υπόσχονται μεγαλύτερη άνεση, ιδιωτικότητα και εξατομίκευση της ακουστικής εμπειρίας και συμβάλλουν στην κυρίαρχη κουλτούρα κατανάλωσης ηχητικού περιεχομένου. Από την άλλη πλευρά, με το γύρισμα του αιώνα, το θέατρο φαίνεται να στρέφεται –η μάλλον να επιστρέφει– στο ακρόαμα.<sup>2</sup> Προς αυτήν την κατεύθυνση το ωθούν οι ταχύτερες εξελίξεις στον χώρο της ακουστικής τεχνολογίας, και σίγουρα η εμφάνιση και η καθολική επικράτηση της καινοτομίας των «έξυπνων κινητών» με όλες τις άμεσες δυνατότητες αναπαραγωγής, ακρόασης και επεξεργασίας ηχητικού υλικού που παρέχουν. Άλλοι παράγοντες που συντείνουν σε αυτήν την επιστροφή στην ακουστική εμπειρία είναι ίσως «η υπερφόρτωση της οπτικής εμπειρίας στην εποχή της κινούμενης εικόνας και της κοινωνίας της θέασης» (Μπουμπάρης, 2003, σ. 214), το σχετικά χαμηλό κόστος –τής παρά ταύτα υψηλής ποιότητας– ηχητικής δημιουργίας, η νέα τάση της podcast κουλτούρας που φαίνεται να επικρατεί, άλλα και, πιο πρόσφατα, η ίδια η συνθήκη της πανδημίας και των αναγκαστικών περιορισμών που αυτή επιβάλλει. Όταν το ζωντανό συμμετοχικό βίωμα τίθεται σε αναστολή, το ακουστικό θέατρο, με τη μηδαμινή προϋπόθεση συγκεκριμένου φυσικού χώρου, φαίνεται να προσφέρει ανάσα διαφυγής για το θεατρικό συνομιλείν.

Στα χρόνια, λοιπόν, της αναγέννησης του ηχητικού πολιτισμού, το θέατρο, όπως το γνωρίζουμε, γίνεται συχνά ένα «θέατρο-στα-αυτιά-σου». Ακουστικά και ηχητικές εφαρμογές –αυτό το «μυστικό θέατρο» της ακοής όπως χαρακτηρίζει την εμπειρία και το θέαμα των Walkman-flâneurs ο Ιάπωνας μουσικολόγος Shuhei Hosokawa (1984, σ. 177, σε δική μου μετάφραση)– συνδιαλέγονται συστηματικά, τόσο με τον παραδοσιακό σκηνικό χώρο του θεάτρου όσο και με την ίδια την εμπειρία της θέασης. Πολλοί σύγχρονοι δημιουργοί των Παραστατικών Τεχνών πειραματίζονται με την ηχητική εμπειρία. Σημαντικό σταθμό για τη χρήση ακουστικών στο πλαίσιο θεατρικής συνθήκης αποτελεί, σύμφωνα με τον Andy Field (όπως αναφέρεται στο Haydon, 2013, σ. 49), η Καναδή Janet Cardiff με τους ηχητικούς περιπάτους (audio walks) που σχεδιάζει και εξελίσσει, ήδη από τη δεκαετία του 1990. Σε παρόμοιο πλαίσιο, δημιουργοί όπως ο Duncan Speakman (με τα *Subtle mobs*) ή ο David Leddy (με το *Susurrus*, 2007) σχεδιάζουν περιπατητικά δρώμενα σε εξω-θεατρικούς χώρους, με κοινή αναφορά, πυξίδα και συνεκτικό πλοηγό τα ακουστικά των θεατών και τις ηχητικές οδηγίες ή αφηγήσεις που αυτά αναπαράγουν. Ο David Rosenberg με τον Glen Neath (θεατρική κολεκτίβα *Darkfield*) εξοπλίζουν τους θεατές με ακουστικά και κάνουν θέατρο στο απόλυτο σκοτάδι, αποταυτίζοντας έτσι τη σκηνική πραγματικότητα από το ορατό και μετατοπίζοντας τη σκηνή στον αβαρή, φαντασιακό χώρο που ενεργοποιεί η εμπειρία της ιδιωτικής ακρόασης. Το καλλιτεχνικό δίδυμο Lundahl & Seidl μας καλεί να περιηγηθούμε σε οικείους οπτικά χώρους, μέσα από το φίλτρο της ακουστικής περιγραφής που επανεγγράφει αυτό που βλέπει το μάτι· χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί εδώ η ακουστική ανοικειοποίηση μουσειακών χώρων που επιχειρείται στη δουλειά τους *Symphony of a Missing Room* (2009-2014). Δημιουργοί, όπως ο Ant Hampton (με το *Etiquette*

2 Η στροφή του θεάτρου στο ακουστικό απασχολεί την πρόσφατη βιβλιογραφία. Παραθέτω μερικούς ενδεικτικούς τίτλους: *Sound: A Reader in Theatre Practice* (Brown, 2009)· *Theatre Noise: The Sound of Performance* (Kendrick & Roesner, 2011)· *Composed Theatre: Aesthetics, Practices, Processes* (Roesner & Rebstock, 2012)· *Theatre and Aural Attention* (Home-Cooke, 2015)· *Theatre Aurality* (Kendrick, 2017) κ.ά.

του 2007) ή ο Tim Crouch (με το *An Oak Tree* του 2005), καλούν τους θεατές σε ρόλο ερμηνευτών και τους καθοδηγούν μέσω ακουστικών. Τέλος, η θεατρική κολεκτίβα *Slung Low* σχεδιάζει και χρησιμοποιεί ακουστικά κατά παραγγελία για καλύτερο έλεγχο της ακουστικής εμπειρίας του κοινού, ενώ η βρετανική *Complicité* και ο Simon McBurney με το γνωστό *The Encounter* (2015) φέρνουν τα ακουστικά στη θεατρική πλατεία και πειραματίζονται με τις συμβάσεις του παραδοσιακού θεατρικού χώρου. Τα παραδείγματα είναι αναρίθμητα. Με υλικό ζωντανό ή ηχογραφημένο, και σε συνεχή διάλογο με την εξελισσόμενη ψηφιακή τεχνολογία για όλο και καλύτερη ποιότητα ήχου, το θέατρο μέσω ακουστικών φαίνεται να ανθίζει, δημιουργώντας για το κοινό καθηλωτικές εμπειρίες εμπύθισης, συχνά σε προσομοίωση κινηματογραφικής ακουστικής αισθητικής ή gaming λογικής, που επίσης βασίζεται στην ιδιωτική ακρόαση για το «απόλυτο» της εμπειρίας.

### Ένα θέατρο απομόνωσης;

Σε πρώτη ματιά, το εμπυθιστικό αυτό θέατρο των ακουστικών μοιάζει μάλλον παράδοξο, σχεδόν αντιφατικό, καθώς δοκιμάζει, κλυδωνίζει και επαναπροσδιορίζει τις σταθερές μας προσλαμβάνουσες για το θεατρικό βίωμα. Το στοιχείο που ξενίζει δεν είναι η σύζευξη της ραδιοφωνικής λογικής με το ζωντανό θέαμα –το θέατρο είναι ούτως η άλλως χώρος ακρόασης– αλλά το στεγανό της ακουστικής συνθήκης, που χαρακτηρίζει την εμπειρία του θεάτρου μέσω ακουστικών. Η σολιψιστική λογική δημιουργίας ενός, φαινομενικά τουλάχιστον, απομονωμένου θεατή/ακροατή αποτελεί, εκ πρώτης όψευς, στοιχείο ανοίκειο για τη συλλογική δυναμική του θεάτρου, όπως τη γνωρίζουμε. Η ίδια η έμφαση στη χρήση ακουστικών υπογραμμίζει την εξατομίκευση της εμπειρίας. Σημειολογικά, τα ακουστικά κωδικοποιούν την ηχομόνωση του βιώματος εντός απτών και ορατών ορίων ιδιωτικότητας: τα ακουστικά, επίσης, αποσυνδέουν, απομακρύνουν, απομονώνουν και, εν τέλει, σχηματοποιούν έναν μοναχικό θεατή/ακροατή.

Η ιδιωτική ακρόαση μέσω ακουστικών, παρατηρεί ο Ross Brown (2016), ενισχύει την αίσθηση ενός στενά προσωπικού –ακόμη και ενδοκρανιακού– ακουστικού πεδίου για τον κάθε θεατή/ακροατή, απομονώνοντας από το εδώ και τώρα του περιβάλλοντος χώρου.<sup>3</sup> Παραλλήλως, διαμορφώνεται μια ιδιότυπη, σχεδόν ιδιωτική θεατρική επικοινωνία δυαδικής λογικής και αλληλεπίδρασης –αυτό που ο Ross Brown (2016, σ. 176) εύστοχα ορίζει ως “one-to-one or many-to-one theatre”– εκ πρώτης όψευς ανοίκειο για το θέατρο που σταθερά χαρακτηρίζεται ως χώρος πολλαπλής και πολύπλοκης αλληλεπίδρασης. Μπορούμε άραγε να μιλάμε για θεατρικό κοινό και κοινό θεατρικό τόπο όταν αυτός διαιρείται και κατανέμεται σε διακριτές σκηνές ιδιωτικής ακρόασης; Η συλλογικότητα στη συμβατική θεατρική πρόσληψη φαίνεται να επανεγγράφεται στη συνθήκη του θεάτρου μέσω ακουστικών τα οποία με νέους, φαινομενικά παράδοξους όρους, μας προσκαλούν να ακούσουμε μόνοι μας μαζί.

Εξίσου, ανοίκειο αναδεικνύεται και το παθητικό βίωμα εμπύθισης που συχνά ενέχει το θέατρο με ακουστικά, καθώς προσκρούει στην αμφίδρομη, δυναμική λογική της θεατρικής επικοινωνίας. Με τη χρήση ακουστικών να επιτρέπει την (απο)σύνδεση από το εδώ και το τώρα και, αντιστρόφως, να ενισχύει την εμπύθιση στο φαντασιακό της ακρόασης, οι θεατές/ακροατές,

3 Σχετικά με την ενισχυμένη αίσθηση ενός «ενδοκρανιακού ακουστικού πεδίου» (in-head acoustic imaging), που δημιουργεί η ακρόαση με ακουστικά, ιδιαίτερα χρήσιμες είναι οι σχετικές μελέτες των Gibson (1986) και Stankieveh (2008).



εκ πρώτης όψεως, παθητικοποιούνται. Με τον δέκτη σε φαινομενική αδράνεια, αυτό που μοιάζει να αναδεικνύεται είναι η καθηλωτική δύναμη του πομπού (εν προκειμένω της φωνής ή του ήχου που φτάνει στα αυτιά μας μέσω των ακουστικών) ως βασικό –σχεδόν αποκλειστικό– μοχλό, πλοηγό και κέντρο δράσης. Η ακρόαση με ακουστικά συχνά, άλλωστε, προσδιορίζεται με όρους προσήλωσης, υποταγής ή και απώλειας αυτενέργειας και πρωτοβουλίας: «καθοδηγούμαστε πλήρως για το πού να καθίσουμε, προς τα πού να κοιτάξουμε ακόμη και τί να σκεφτούμε», γράφει ο Matt Trueman (2009, σε δική μου μετάφραση) αναλογιζόμενος το βίωμα του θεάτρου με ακουστικά. Επιπλέον, με δεδομένο ότι το υλικό πλοήγησης σε αντίστοιχες θεατρικές δράσεις είναι συχνά προ-ηχογραφημένο, η θέαση φαίνεται να μεταμορφώνεται σε απολύτως ενορχηστρωμένη εμπειρία, εκ προοιμίου σχηματοποιημένη και καθοδηγούμενη. Το αμήχανο ερώτημα που, αυτομάτως, αναδύεται είναι αν η ζωντανή επικοινωνία της θεατρικής συνεύρεσης, τελικώς, αναιρείται, ή αν μπορούμε να μιλάμε για θεατρική (δια)δράση στο πλαίσιο μιας χαρτογραφημένης ακουστικής εμπειρίας, με ελάχιστα ίσως περιθώρια για το ρευστό και το απρόβλεπτο που ενέχει το ενεστωτικό του θεάτρου.

### **Μια *Remote* αφορμή θεατρικού επαναπροσδιορισμού**

Απάντηση σε αυτήν την αμηχανία επαναπροσδιορισμού που δημιουργεί το θέατρο μέσω ακουστικών δίνουν ζωντανά παραδείγματα *headphone* θεάτρου. Μια τέτοια περίπτωση είναι η καλλιτεχνική πρωτοβουλία *Remote X* της γερμανικής κολεκτίβας *Rimini Protokoll*. Πρόκειται για μια περιπατητική δράση (*performance*) ακουστικού θεάτρου που σχεδίασαν οι Stefan Kaegi και Jörg Karrenbauer το 2013, με πρεμιέρα στο αστικό τοπίο του Βερολίνου και με πολλές στάσεις έκτοτε ανά τον κόσμο, καθώς το *Remote* ταξιδεύει από πόλη σε πόλη και αναπροσαρμόζεται στα δεδομένα του εκάστοτε *X* τόπου υποδοχής. Εδώ, γίνεται συγκεκριμένη αναφορά στο *Remote Thessaloniki* που υλοποιήθηκε στη Θεσσαλονίκη (Kaegi, & Karrenbauer, 2021), στο πλαίσιο του Διεθνούς Φεστιβάλ Δάσους. Μια ομάδα θεατών περιηγείται στην πόλη φορώντας ακουστικά. Πλοηγός τους μια τεχνητή φωνή –ο «ποιμένας» τους όπως αυτοχαρακτηρίζεται– ενώ εκείνοι η «αγέλη», όπως αποφασίζει να τους αποκαλεί, αφήνονται στις οδηγίες του και εξερευνούν την πόλη υπό το πρόσταγμα του.

Το *Remote* του τίτλου είναι, ίσως, η πιο επιτυχημένη περιγραφή της περιπατητικής δράσης των *Rimini*. *Remote* όπως μακρινός, απόμερος, απομακρυσμένος. Μια τέτοια *remote* (απόκοσμη) φωνή καθοδηγεί τους συμμετέχοντες στο αστικό τοπίο μέσω ακουστικών. Συνοδεύει τους δέκτες της σταθερά στην περιπατητική τους διαδρομή, αλλά δε συνδέεται μαζί τους, καθώς η μεταλλική της χροιά αναιρεί συνεχώς την επιχειρούμενη σύνδεση και υπενθυμίζει την απόσταση. Εν είδει *remote control*, απομακρυσμένης βοήθειας ή φωνητικής πλοήγησης GPS, η α-σώματη φωνή τηλε-κατευθύνει τους συμμετέχοντες σταθερά: όπως εύστοχα παρατηρεί ο Hendrik Werner (2017, σε δική μου μετάφραση), «αυτή η φωνή είναι παράλογη. Αυτή η φωνή δημιουργεί στιγμές ευφορίας [...] Αυτή η φωνή απαιτεί πειθαρχία [...] Αυτή η φωνή βοηθά τα απομονωμένα μέλη της ομάδας να διασχίσουν με ασφάλεια το δρόμο. Αυτή η φωνή διεκδικεί ηγετικό ρόλο». Μέσω της μουσικής επικοινωνίας των ακουστικών, η φωνή-ποιμένας κρατά, επίσης, τα μέλη της αγέλης σε απόσταση μεταξύ τους, ως *remote* πόνια υπό τον έλεγχο ενός άορατου *remote* παίκτη: πρέπει να μείνουν μαζί, αλλά αποκλειστικά προσηλωμένα, τους υπενθυμίζει, στις δικές της επιταγές. Γράφοντας για αυτή την ασώματη πλοήγηση του *Remote*

*Thessaloniki*, ο κριτικός Σάββας Πατσαλίδης (2022) παρατηρεί: «θα ήθελα πριν κλείσω να σταθώ σε αυτό που με προβλημάτισε πιο πολύ, και εννοώ την “ασώματη” φωνή [...] που μου υποδεικνυε σε όλη τη διαδρομή ακριβώς τι να κάνω, πού να πάω, πού να στρίψω, και ενίοτε πώς να σκεφτώ αντικρίζοντας τα ερείπια, την πόλη, τους ανθρώπους της, τους νεκρούς της. Με προβλημάτισε γιατί αισθάνθηκα ότι “απειλούσε” σε ένα βαθμό την προσωπική ματιά». Η αμηχανία επαναπροσδιορισμού σε αυτό το remote θέατρο ιδιωτικής και παθητικής ακρόασης επανέρχεται. Το *Remote* φαίνεται να κινείται εξίσου μακριά από τη θεατρική σύμβαση του μαζί, του ζωντανού και του απρόβλεπτου, του ενεργητικού και του «κεντροδοτικού»<sup>4</sup> που χαρακτηρίζει τη θεατρική συνεύρεση και δράση.

Σε μια δεύτερη ματιά όμως, αυτή ακριβώς η φαινομενικά remote σύμβαση της ιδιωτικής ακρόασης και η απόλυτη εμπύθιση στη φωνή είναι, επίσης, το στοιχείο που απομακρύνει τους συμμετέχοντες από το οικείο και το αναγνωρίσιμο της πόλης, της καθημερινής διαδρομής, του άλλου ή και του ίδιου, του εαυτού μέσα στο αστικό τοπίο. Η σύμβαση των ακουστικών είναι που τελικά αναγκάζει σε αποταύτιση και remote παρατήρηση του οικείου, αποτελώντας το όχημα που ανοικειοποιεί, επανεγγράφει και μεταμορφώνει την πραγματικότητα της πόλης. Το ιδιωτικό της *Remote* ακρόασης δεν απομονώνει από το αισθητηριακό περιβάλλον αλλά λειτουργεί επαυξητικά: επανεγγράφει και επαναφηγείται το οπτικό, αν-οικειοποιεί και επομένως θεατρικοποιεί –μεταλλάσσει, δηλαδή, το οικείο αστικό τοπίο σε θεατρική σκηνή– και ειδοποιεί, όπως το θεατρικό σκοτάδι στη θεατρική αίθουσα, πως η παράσταση αρχίζει. Σε τελική ανάλυση, και σε αντιδιαστολή με στερεοτυπικές προσλαμβάνουσες και προσδοκίες, η remote ακρόαση μέσω ακουστικών γεννά τη θεατρική συνθήκη, αφού μας επιτρέπει να δούμε μια εναλλακτική πραγματικότητα μέσα σε άλλη. Όπως εύστοχα παρατηρεί ο Tim Crouch (χ.χ.), το θέατρο ενεργοποιεί και ενεργοποιείται μέσα από αυτήν, ακριβώς, τη διαδικασία μεταμόρφωσης: η θεατρική σύμβαση συνίσταται και επενδύει στην ανθρώπινη ικανότητα να αντιληφθεί τη μεταφορά, με «μια σειρά μεταμορφώσεων [να] συμβαίνει μπροστά στα μάτια μας σε πραγματικό χρόνο, με πραγματικούς ανθρώπους» (Crouch, χ.χ.). Φορώντας τα ακουστικά, το κοινό του *Remote* μπαίνει σε θεατρική μεταφορά σε πολλαπλά επίπεδα, τόσο ως θεατές/ακροατές-περιπατητές του νέου αστικού τοπίου-σκηνής που γεννά το άκουσμα, όσο και ως ερμηνευτές καθαυτοί μπροστά στα μάτια περαστικών που βλέπουν το «μυστικό θέατρο» (Hosokawa, 1984, σ. 177, σε δική μου μετάφραση) του *Remote* να εκτυλίσσεται ανάμεσα τους. Τα απομονωμένα μέλη της αγέλης συσπειρώνονται τελικά γύρω από τη μυστική επικοινωνία της φωνής, (συν)ένοχα και (συν)κοινωνούντα σε αυτήν, έναντι του ανυποψίαστου κοινού. Μια συλλογικότητα γεννάται – αυτό που ο Barry Truax εύστοχα ορίζει ως «ακουστική κοινότητα» (Truax, 2001, σ. 66, σε δική μου μετάφραση)<sup>5</sup> παράλληλα και παρά τους μοναχικούς ακροατές της, με τα ακουστικά να αποδεικνύονται, εξίσου, ιδιωτικό όριο όσο και ομαδικός συνεκτικός κρίκος.

4 Ο όρος *κεντροδοτικό* χρησιμοποιείται από τον Walter Ong (1997) στο έργο του *Προφορικότητα και Εγγραμματοσύνη* με αναφορά στην ακουστική συνθήκη, στην οποία και αποδίδει κεντροδοτική δράση. Κεντροδοτικό, σύμφωνα με τον Ong, είναι το βίωμα που λειτουργεί ενωτικά και όχι κατατηματικά, δημιουργώντας την αίσθηση του ανήκειν και του συνομιλείν παρά την αίσθηση της εξ' αποστάσεως παρατήρησης. Σε ένα τέτοιο βίωμα, παρατηρεί ο Ong, λειτουργώ «εγκαθιστώντας τον εαυτό μου σ' ένα είδος πυρήνα αίσθησης και ύπαρξης» (Ong, 1997, σ. 99).

5 Ο Truax προσδιορίζει την ακουστική κοινότητα στη βάση της συμμετοχής της σε μια κοινή ηχητική πληροφορία.

Με το δεδομένο αυτής, ακριβώς, της ενεργούς θεατρικής μετατόπισης, το παθητικό βίωμα της ακρόασης μέσω ακουστικών χρήζει επίσης επαναπροσδιορισμού. Η Rosemary Klich (2019) με τον όρο *contemplative immersion* (αναστοχαστική εμπύθιση) –μια μη-τυπική προσέγγιση της εμπύθισης, που δανείζεται από τους Adorno και Benjamin, και που επιδέξια ισορροπεί ανάμεσα στο δίπολο του ενεργού στοχασμού και της φαντασιακής απόδρασης– μας βοηθά σε μια ορθότερη, ίσως, συνάρθρωση του βιώματος της ιδιωτικής ακρόασης στο θέατρο. Αυτού του είδους η «αναστοχαστική εμπύθιση», παρατηρεί η Klich, ενέχει τόσο «ψυχολογική και νοητική κατάδυση στο φαντασιακό όσο και ενεργό αναστοχασμό πάνω στο ανοίκειο αυτού του χώρου» (Klich, 2019, σ. 116, σε δική μου μετάφραση). Στην περίπτωση του *Remote* των *Rimini*, η σύμβαση των ακουστικών και η προσήλωση στη φωνή ενεργοποιούν τη *remote* απόδραση στο φαντασιακό της ακρόασης αλλά και επαναφέρουν στο εδώ και στο τώρα, με βαθύτερη, ίσως, συνειδητότητα και κριτικό στοχασμό. Η εμπειρία των ακουστικών προβληματίζει και αφυπνίζει, για παράδειγμα, γύρω από τη δυναμική της αγέλης ενώ παράλληλα την αναπαράγει. Η performance των *Rimini* θέτει καίρια ερωτήματα, όπως παρατηρεί ο Πατσαλίδης (2022), για το «πώς βλέπει ο κάθε ένας από μας την πόλη του, πώς αντιλαμβάνεται την ιστορία της, πώς η τεχνητή νοημοσύνη ελέγχει τις ανθρώπινες αντιδράσεις, ποιον ακολουθούμε όταν μας καθοδηγεί ένας αλγόριθμος», παράλληλα με την απολαυστική εμπύθιση και τη *Remote* αστική περιπέτεια που προσφέρει.

### **Εν κατακλείδι**

Το θέατρο με ακουστικά φαίνεται να δομείται γύρω από έναν αριθμό ετερόκλητων συζεύξεων; συναρθρώνει τη ζωντανή θέαση και συμμετοχή και τη διαμεσολαβημένη ψηφιακή επικοινωνία, τοποθετεί την ατομική εμπειρία ακρόασης εν μέσω συλλογικού βιώματος, καλεί σε συμμετοχικό και παθητικό βίωμα ταυτοχρόνως, κινείται ανάμεσα σε οπτικά δεδομένα και τη φαντασιακή σκηνή του ακουστικού, ενεργοποιεί το μουσικό, ιδιωτικό θέατρο του ακούειν αλλά και το μυσταγωγικό της κοινής εμπειρίας. Η σειρά των φαινομενικών αντιφάσεων που το συνιστούν είναι μεγάλη. Με αυτό το δεδομένο, και αν αναλογιστούμε τη σύγχρονη συνθήκη του επαυξημένου ορατού, της διαμεσολαβημένης πραγματικότητας, της εξατομικευμένης αίσθησης του κοινοτικού, και αρκετών ακόμη δημιουργικών (και μη) αντιφάσεων, το θέατρο των ακουστικών –*remote* όσο και κρίσιμα ενεστωτικό– μπορεί να αποτελέσει ιδανική πλατφόρμα θεατρικού συνομιλείν με το εδώ και το τώρα.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Brown, R. (2009). *Sound: A Reader in Theatre Practice*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan.
- (2016). Fix Your Eyes on the Horizon and Swing Your Ears About. Στο J. Smith & N. Verma (Επιμ.), *Anatomy of Sound: Norman Corwin and Media Authorship* (σσ. 171-92). California: University of California Press.
- Du Gay, P., Hall, S., Janes, L., Mackay, H. & Negus, K. (Επιμ.). (1997). *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*. London: Sage Publications.
- Gibson, J. (1986). *The Senses Considered as Perceptual Systems*. Westport: Greenwood Press.

- Haydon, A. (2013). Theatre in the 2000s. Στο D. Rebellato (Επιμ.), *Modern British Playwriting: 2000-2009: Voices, Documents, New Interpretations* (σσ. 40-98). London: Bloomsbury Publishing Plc.
- Home-Cooke, G. (2015). *Theatre and Aural Attention: Stretching Ourselves*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan.
- Hosokawa, S. (1984). The Walkman Effect. *Popular Music*, 4, 165-180. Ανακτήθηκε από <http://www.jstor.org/stable/853362>
- Kendrick, L. (2017). *Theatre Aurality*. London: Palgrave Macmillan.
- Kendrick, L., & Roesner, D. (2011). *Theatre Noise: The Sound of Performance*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Press.
- Klich, R. (2017). Amplifying Sensory Spaces: The In- and Out-Puts of Headphone Theatre. *Contemporary Theatre Review*, 27(3), 366-378. doi:10.1080/10486801.2017.1343247
- (2019). Of Unsound Mind and Body: Immersive Experience in Headphone Theater. Στο M. Sugiera, M. Borowski & M. Chaberksi (Επιμ.), *Emerging Affinities - Possible Futures of Performative Arts* (σσ. 107-126). Bielefeld: transcript Verlag.
- Ong, W. (1997). *Προφορικότητα και Εγγραμματοσύνη: η Εκτεχνολόγηση του Λόγου*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Roesner, D. & Rebstock, M. (Επιμ.). (2012). *Composed Theatre. Aesthetics, Practices, Processes*. Bristol: Intellect Books.
- Stankievech, C. (2008). From Stethoscopes to Headphones: An Acoustic Spatialisation of Subjectivity. *Leonardo Music Journal*, 17, 55-59. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1162/lmj.2007.17.55>
- Truax, B. (2001). *Acoustic Communication*. London: Ablex Publishing.
- Μπουμπάρης, Ν. (2003). Αναλύοντας την ακουσματική εμπειρία – προς μια πολιτισμική κοινωνιολογία του ήχου. *Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας*, 10, 207-247. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.12681/sas.705>

### **Διαδικτυακές πηγές**

- Crouch, T. (χ.χ.). An Essential Drama Interview. Ανακτήθηκε από <https://essentialdrama.com/practitioners/timcrouch/>
- Field, A. (2010). In a World That's Wired for Sound. *The Stage*. Ανακτήθηκε από <https://www.thestage.co.uk/features/in-a-world-thats-wired-for-sound>
- Kaegi, S., & Karrenbauer, J. (2021, Σεπτέμβριος). «Remote Thessaloniki». ΚΘΒΕ. Ανακτήθηκε από <https://on.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=135&fsid=5>
- Trueman, M. (2009, Δεκέμβριος 8). Warning: This Play May Contain Headphones, *The Guardian, Theatre Blog*. Ανακτήθηκε από <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2009/dec/08/headphone-play-audio-theatre>
- Werner, H. (2017). Im Laufschrift Kunst. Ανακτήθηκε από <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/text/im-laufschrift-kunst>
- Πατσαλίδης, Σ. (2022). Θέατρο franchise: Προβληματισμοί και υποθέσεις. *Χάρτης 38*. Ανακτήθηκε από <https://www.hartismag.gr/hartis-38/theatro/theatro-franchise-provlimatismoi-kai-ipotheseis>

Κωνσταντίνος Σουλτάνης

## ΨΗΦΙΑΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΘΕΑΣΗ: Η ΑΝΑΔΥΣΗ ΤΟΥ «ΜΕΤΑ-ΘΕΑΤΗ»

Κατά τη διάρκεια του 20<sup>ου</sup> αιώνα, τα νέα μέσα του κινηματογράφου, του ραδιοφώνου και της τηλεόρασης πειραματίστηκαν συστηματικά με τη θεατρική γραφή και φόρμα και παρήγαγαν πολλά κινηματογραφικά, ραδιοφωνικά και τηλεοπτικά έργα που συνομιλούσαν με την τέχνη του θεάτρου, αποσταθεροποιώντας με τον τρόπο αυτό τα θεμέλια της έννοιας της θεατρικής θέασης (Crook 2002· Tulloch 1990). Την πρώτη εικοσαετία του 21<sup>ου</sup> αιώνα, η ηγεμονία του ίντερνετ και το πέρασμα από την αναλογική στην ψηφιακή εποχή της τηλεοπτικής θέασης εισήγαγαν νέες μορφές θέασης των Παραστατικών Τεχνών, διευρύνοντας περαιτέρω τα όρια της εμπειρίας της θέασης.<sup>1</sup> Κατά την περίοδο της πανδημίας κορωνοϊού Covid-19, η παρακολούθηση θεαμάτων ψηφιακού θεάτρου –σε όλες τις πιθανές εκδοχές της– γνώρισε παγκοσμίως τεράστια δημοφιλία, καθώς αποτέλεσε τη μόνη μορφή παρουσίασης θεατρικού γεγονότος που δεν παραβίαζε τα μέτρα κοινωνικής αποστασιοποίησης (Timpralexī, 2020). Η πρωτοφανής αυτή διάδοση του ψηφιακού θεάτρου προκάλεσε πλήθος συζητήσεων και ενστάσεων, ανέδειξε μια σειρά νέων δυνατοτήτων και –ίσως– καθιέρωσε έναν νέο τύπο θεατή.

Ως προς τι διαφέρει, όμως, η θέαση ενός ζωντανού θεάματος από τη θέαση βιντεοσκοπημένων ή ζωντανά αναμεταδιδόμενων παραστάσεων; Ένα κριτήριο, βάσει του οποίου θα μπορούσε να γίνει μια πρώτη διάκριση, είναι εκείνο της αμεσότητας των αισθητηριακών αντιλήψεων. Με βάση το κριτήριο αυτό, ως θέαση μιας ζωντανής παράστασης νοείται η εμπειρία που βιώνεται όταν τουλάχιστον ένας θεατής αντιλαμβάνεται άμεσα μέσω των αισθήσεών του –δηλαδή χωρίς τη διαμεσολάβηση ψηφιακών μέσων– την ταυτόχρονη φυσική παρουσία στον ίδιο χώρο ενός τουλάχιστον performer που επιτελεί μια θεατρική δράση.

Μια δεύτερη μορφή θέασης, που σχετίζεται με το θέατρο, είναι η περίπτωση της θέασης βιντεοσκοπημένων θεατρικών παραστάσεων, κατά τις οποίες αυτό που παρακολουθεί ο θεατής δε συμβαίνει τη στιγμή της θέασης αλλά αποτελεί προϊόν προγενέστερης κινηματογράφησης. Ως προς τον βαθμό θεατρικότητας αυτής της εμπειρίας έχουν εκφραστεί πολλές απόψεις, με τους περισσότερους πλέον να τάσσονται υπέρ της θέσης πως συγγενεύει περισσότερο με την παρακολούθηση κινηματογραφικής ταινίας παρά με τη θέαση θεατρικής παράστασης.

Τα τελευταία χρόνια, όμως, έχει εμφανιστεί και μια νέα μορφή θέασης, η οποία, αν και μοιράζεται αρκετά στοιχεία με τις δύο περιπτώσεις που προαναφέρθηκαν, διαφέρει ουσιαστικά από αυτές. Πρόκειται για τη θέαση παραστάσεων που αναμεταδίδονται μέσω live streaming, μια μορφή θέασης που μπορεί να περιγραφεί ως η εμπειρία που βιώνεται όταν τουλάχιστον ένας θεατής παρακολουθεί, διαμεσολαβημένη μόνο μέσω ψηφιακών μέσων, την καλλιτεχνική

1 Κατά την τελευταία εικοσαετία, η σχέση θεάτρου και ψηφιακών μέσων έχει απασχολήσει έντονα τη θεωρία των Παραστατικών Τεχνών, παράγοντας ένα σημαντικό σώμα κειμένων που επιχειρεί να χαρτογραφήσει και να αναλύσει το φαινόμενο (βλ. ενδεικτικά: Dixon 2015· Masura 2020).

δράση ενός τουλάχιστον performer, η οποία λαμβάνει χώρα κατά τη στιγμή της θέασης. Για την ακρίβεια, στην περίπτωση του live streaming ψηφιακού θεάτρου η εμπειρία της θέασης δεν εκτυλίσσεται απολύτως ταυτόχρονα με τη θεατρική δράση, καθώς, λόγω των περιορισμών της τεχνολογίας, η ψηφιακή αποτύπωση αυτού που συμβαίνει ταυτόχρονα κάπου αλλού καθυστερεί, πάντοτε, τουλάχιστον μερικά κλάσματα του δευτερολέπτου.

Οι παραπάνω μορφές θέασης εξαρτώνται, κατά βάση, από τη θέση στην οποία βρίσκεται ο θεατής που παρακολουθεί ένα θέαμα. Έτσι, στην περίπτωση μιας παράστασης που παρουσιάζεται σε ένα θέατρο με θεατές, ενώ, ταυτοχρόνως, προβάλλεται μέσω live streaming και μένει ανεβασμένη στο ίντερνετ: όσοι βρίσκονται στο θέατρο, αποτελούν θεατές ζωντανού θεάτρου· όσοι βλέπουν την παράσταση μέσω live streaming, αποτελούν θεατές ζωντανά αναμεταδιδόμενου θεάτρου· και όσοι θα δουν τη μαγνητοσκοπημένη παράσταση, αποτελούν θεατές κινηματογραφικής ταινίας.

Από την άλλη πλευρά, ωστόσο, πολύ συχνά και η ίδια η σκηνοθεσία μιας θεατρικής παράστασης μάς υποχρεώνει να βιώσουμε την εμπειρία περισσότερων της μίας μορφών θέασης. Χάρη στις νέες τεχνολογίες, για παράδειγμα, ένας θεατής στη διάρκεια μιας παράστασης μπορεί –είτε διαδοχικά είτε και παράλληλα– να παρατηρεί τους performers που βρίσκονται μπροστά του, να βλέπει μια κινηματογραφική προβολή που έχει γυριστεί προγενέστερα και να παρακολουθεί μέσω ζωντανά αναμεταδιδόμενων βίντεο δράσεις που πραγματοποιούν σε ταυτόχρονο χρόνο οι performers, είτε επί σκηνής είτε εκτός σκηνής.

Το θέμα της σχέσης της θεατρικής θέασης με τις νέες τεχνολογίες έχει απασχολήσει έντονα τη θεωρία του θεάτρου των τελευταίων ετών και έχουν κατατεθεί πολλές οπτικές επ' αυτού.<sup>2</sup> Το 1993, η Αμερικανίδα θεωρητικός των Παραστατικών Τεχνών Peggy Phelan εξέφρασε το επιχείρημα πως καμία παράσταση δεν μπορεί να αναπαραχθεί μιντιακά χωρίς να χάσει τα ουσιώδη στοιχεία της, ανοίγοντας έναν μεγάλο κύκλο συζητήσεων σχετικά με τη σημασία του ζωντανού στοιχείου στις Παραστατικές Τέχνες (Phelan, 1993). Όπως χαρακτηριστικά δήλωσε, η παράσταση ζει αποκλειστικά και μόνο στο παρόν και «δεν μπορεί να διασωθεί, να καταγραφεί, να τεκμηριωθεί ή να συμμετάσχει με άλλον τρόπο στην κυκλοφορία αναπαραστάσεων των αναπαραστάσεων: άπαξ και το κάνει αυτό, γίνεται κάτι άλλο από παράσταση» (Phelan, 1993, σ. 146, σε δική μου μετάφραση). Τασσόμενη κατά κάθε μορφής μη ζωντανού θεάτρου, η Phelan υποστήριξε πως στο πλαίσιο της σύγχρονης εμπορευματοποιημένης και κυριαρχούμενης από τα μίντια πραγματικότητας, οι ζωντανές παραστάσεις εκφράζουν μια δυνατότητα ανατροπής και αποτελούν ένα από τα τελευταία καταφύγια αντίστασης «στην αγορά, στα μίντια, στην κυριαρχούσα κουλτούρα» (Fischer-Lichte, 2013, σ. 141).

Εν μέρει και ως απάντηση στη Phelan, το 1999 ο Philip Auslander δημοσίευσε ένα βιβλιοσταθμό αναφορικά με το θέμα της «ζωτικότητας» στις Παραστατικές Τέχνες. Ο Auslander τάχθηκε υπέρ των νέων, τηλεοπτικών, μορφών θεάτρου και υποστήριξε, μεταξύ πολλών άλλων, πως η ζωντανή παράσταση έχει προ πολλού αντικατασταθεί από μια μιντιακά αναπαραχθείσα αναπαράσταση και έτσι «οποιαδήποτε διάκριση θεωρούσαμε ότι υπάρχει μεταξύ ζωντανών και μιντιακά αναπαραχθέντων θεαμάτων καταρρέει διότι τα ζωντανά θεάματα μοιάζουν όλο και

<sup>2</sup> Η έννοια της θεατρικής θέασης και οι όροι της διάκρισης μεταξύ ζωντανής παράστασης και μιντιακά διαμεσολαβημένης αναπαράστασης έχουν απασχολήσει, πέραν των τεσσάρων συγγραφέων που αναφέρονται στο κυρίως κείμενο του παρόντος άρθρου, και πολλούς ακόμα θεωρητικούς, κυρίως από τη δεκαετία του 1960 και μετά (βλ. ενδεικτικά: Causey, 1999· Heim, 2015).

περισσότερο με τα μιντιακά αναπαραχθέντα» (Auslander, 1999, σ. 32, σε δική μου μετάφραση). Σύμφωνα με τον Auslander, η έννοια της ζωτικότητας αποτελεί μια μεταβλητή που αλλάζει διαρκώς μέσα στον χρόνο και βρίσκεται σε άμεση συσχέτιση με τις τεχνολογικές εξελίξεις. Εν τέλει, ο Auslander απομυθοποίησε τη σημασία του ζωντανού στοιχείου στις Παραστατικές Τέχνες και δεν δίστασε να χαρακτηρίσει ως κλισέ διαδεδομένες ιδέες, όπως εκείνες της «μαγείας του ζωντανού θεάτρου» ή της «ενέργειας» που υποτίθεται ότι υπάρχει μεταξύ θεατών και performers ενός ζωντανού θεάματος (Auslander, 1999, σ. 2).

Λίγα χρόνια αργότερα, το 2004, η Γερμανίδα θεωρητικός και καθηγήτρια θεατρικών σπουδών Erika Fischer-Lichte δημοσίευσε ένα βιβλίο στο οποίο κατέθεσε τη δική της άποψη επί του θέματος (Fischer-Lichte, 2013). Στον πυρήνα της συζήτησης σχετικά με τις Παραστατικές Τέχνες, η Fischer-Lichte τοποθέτησε τη συνθήκη της ταυτόχρονης παρουσίας ηθοποιών και θεατών στον ίδιο χώρο, υποστηρίζοντας πως η παράσταση αποτελεί μια συλλογική δημιουργία, «το αποτέλεσμα της διάδρασης μεταξύ ηθοποιών και θεατών» (Fischer-Lichte, 2013, σ. 64). Ενώ οι ηθοποιοί δρουν, μιλούν ή τραγουδούν, οι θεατές προσλαμβάνουν τις πράξεις τους και αντιδρούν σε αυτές. Οι αντιδράσεις των θεατών είναι κατά βάση εσωτερικές, πολλές φορές ωστόσο μπορούν και να εξωτερικευτούν, επηρεάζοντας τόσο τους άλλους θεατές όσο και τους ηθοποιούς. Κάθε παράσταση, επομένως, προκύπτει και καθοδηγείται από μια αυτοαναφορική και συνεχώς μεταβαλλόμενη «λούπα ανάδρασης» (Fischer-Lichte, 2013, σ. 77). Κατ' αυτόν τον τρόπο, η εξέλιξή της δεν είναι ποτέ, εξ ολοκλήρου, ελεγχόμενη και προβλέψιμη, αλλά εξαρτάται από την ιδιαίτερη σχέση που δημιουργείται κάθε φορά μεταξύ ηθοποιών και θεατών.

Αν και η Fischer-Lichte υποστήριξε πως η λούπα ανάδρασης μπορεί να λειτουργήσει μόνο στην περίπτωση της ταυτόχρονης φυσικής παρουσίας ηθοποιών και θεατών, πολλές παραστάσεις ζωντανά αναμεταδιδόμενου ψηφιακού θεάτρου των τελευταίων χρόνων, ειδικά της μετά covid εποχής, απέδειξαν πως η λούπα ανάδρασης μπορεί, υπό προϋποθέσεις, να λειτουργήσει και στο live streaming θέατρο. Στην περίπτωση αυτή, η ταυτόχρονη παρουσία θεατών και performers σε ένα ψηφιακό περιβάλλον υπερσχύει της χωρικής τους απόστασης, δημιουργώντας ένα ζωντανό πεδίο αλληλεπιδράσεων (Scott, 2012). Δημιουργούνται έτσι, για παράδειγμα, παγκόσμιες διαδικτυακές κοινότητες θεατών που κατά τη διάρκεια της live streaming θέασης μιας παράστασης σχολιάζουν και αντιδρούν, με πολλές από τις αντιδράσεις τους να γίνονται αντιληπτές σε πραγματικό χρόνο και από τους performers, επηρεάζοντας με τον τρόπο αυτό την ερμηνεία των τελευταίων και το συνολικό παραστασιακό αποτέλεσμα. Αυτή η αλληλεπίδραση θεατών-performers δεν μπορεί να επιτευχθεί όμως ποτέ στην περίπτωση των μαγνητοσκοπημένων παραστάσεων, καθώς εκεί οι διαδικασίες παραγωγής και πρόσληψης εκτυλίσσονται χωριστά.

Ακόμα πιο πρόσφατα, το 2007, ο Γάλλος φιλόσοφος Jacques Rancière διατύπωσε τη θεωρία του χειραφετημένου θεατή, η οποία έχει ήδη αναχθεί σε μία από τις πιο διαδεδομένες και επιδραστικές θεωρίες αναφορικά με τη σχέση πολιτικής και θέασης. Χωρίς άμεση αναφορά στο «ντιμπέιτ Phelan-Auslander», ο Rancière έδωσε έμφαση στη χειραφετητική λειτουργία του θεάτρου και υποστήριξε, επανειλημμένως, πως δεν θεωρεί τον ρόλο του θεατή παθητικό. Αντιθέτως, τον αντιλαμβάνεται ως ένα ενεργητικό υποκείμενο που δρα παρατηρώντας, επιλέγοντας, συγκρίνοντας, ερμηνεύοντας και συνδέοντας αυτό που προσλαμβάνει στο παρόν με τις αισθήσεις του «με πράγματα που έχει δει σε άλλες σκηνές, σε άλλους τόπους» (Ρανσιέρ,

2015, σ. 22). Ο Rancière διευκρίνισε πως η θεωρία του για τον χειραφετημένο θεατή αφορά τα *θεατρικά θεάματα*, δηλαδή «όλες τις μορφές θεάματος –δράμα, χορό, performance, μίμο ή άλλες– που παρουσιάζουν σώματα εν δράσει μπροστά σε ένα συγκεντρωμένο ακροατήριο» (Ρανσιέρ, 2015, σ. 10)· όλη η επιχειρηματολογία του, ωστόσο, θα μπορούσε κάλλιστα να εφαρμοστεί –τηρουμένων των αναλογιών– και στην περίπτωση της θέασης παραστάσεων ζωντανά αναμεταδιδόμενου θεάτρου, ακόμα και στην περίπτωση της θέασης κινηματογραφικών ταινιών.

Παρατηρούμε, λοιπόν, πως οι ραγδαίες τεχνολογικές εξελίξεις των τελευταίων ετών επηρεάζουν και την ίδια την έννοια της θεατρικής θέασης, διευρύνοντας τα όριά της και οδηγώντας στη διερεύνηση νέων δυνατοτήτων (Oddey & White, 2009). Η επέλαση του ψηφιακού θεάτρου προτείνει έναν νέο τρόπο θέασης θεατρικών παραστάσεων και καλεί τη θεωρία του θεάτρου να επαναπροσδιορίσει την ίδια την ουσία του θεατρικού φαινομένου. Με τον τρόπο αυτό, μεταβάλλονται οι όροι με τους οποίους προσεγγίζαμε μέχρι πρόσφατα την έννοια της θεατρικής θέασης και καλούμαστε όλες και όλοι, θεατές και performers, να ανακαλύψουμε νέους τρόπους αλληλεπίδρασης.

Εμφανίζεται, έτσι, στον χώρο των Παραστατικών Τεχνών ένας νέος τύπος θεατή, τον οποίο θα μπορούσαμε ίσως να χαρακτηρίσουμε ως «μετα-θεατή»,<sup>3</sup> ο οποίος παρακολουθεί ζωντανά θέατρο μέσω κάποιας ψηφιακής οθόνης, κινούμενος διαρκώς στο μεταίχμιο μεταξύ πραγματικού και ψηφιακού. Ο θεατής αυτός έχει γαλουχηθεί σε ένα περιβάλλον όπου οι μιντιακές απεικονίσεις ήταν και είναι αναπόσπαστο μέρος της καθημερινότητάς του, ενώ η ιντερνετική του παρουσία τού έχει διδάξει πως τα όρια μεταξύ πραγματικότητας και εικονικής πραγματικότητας πολλές φορές είναι δυσδιάκριτα. Αυτό, ωστόσο, δεν πρέπει να μας οδηγήσει στο συμπέρασμα πως ο μετα-θεατής είναι εξ ορισμού πιο παθητικός ή λιγότερο πολιτικοποιημένος από τον θεατή όπως τον ξέραμε μέχρι πρόσφατα. Ούτε και το αντίθετο, όμως. Το μέλλον θα δείξει προς ποια κατεύθυνση, τελικά, θα κινηθεί και ποιον ρόλο, πολιτικό και όχι μόνο, θα διαδραματίσει αυτός ο νέος θεατής μιας νέας εποχής. Αναμφίβολα, όμως, πρόκειται για μια αλλαγή που βιώνουμε όλες και όλοι, καθώς ο ρόλος του θεατή είναι ένας από τους πολλούς που καλούμαστε να αναλάβουμε μέσα στη μέρα, είτε πηγαίνουμε στο θέατρο είτε όχι.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Auslander, P. (1999). *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. London & New York: Routledge.
- Causey, M. (1999). The Screen Test of the Double: The Uncanny Performer in the Space of Technology. *Theatre Journal*, 51(4), 383-394. doi:10.1353/tj.1999.0083
- Crook, T. (2002). *Radio Drama. Theory and Practice*. London & New York: Routledge.
- Dixon, S. (2015). *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art and Installation*. Cambridge: MIT press.
- Fischer-Lichte, E. (2013). *Θέατρο και μεταμόρφωση: προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού* (Ν. Σιουζούλη, Μετ.). Αθήνα: Πατάκης.

<sup>3</sup> «Μετα-θεατής» διότι αποτελεί συνέχεια και διεύρυνση της έννοιας του θεατή όπως τη γνωρίζαμε μέχρι πρόσφατα αλλά και επειδή, λόγω των περιορισμών της τεχνολογίας, η θέασή του έπεται πάντοτε χρονικά –έστω και για λίγα κλάσματα του δευτερολέπτου– του πραγματικού χρόνου κατά τον οποίο επιτελείται η θεατρική δράση.



- 
- Heim, C. (2015). *Audience as Performer: The changing role of theatre audiences in the twenty-first century*. London & New York: Routledge.
- Masura, N. (2020). *Digital Theatre: The Making and Meaning of Live Mediated Performance, US & UK 1990-2020*. London: Springer Nature.
- Oddey, A. & White, C. (2009). *Modes of Spectating*. Bristol & Chicago: Intellect Books.
- Phelan, P. (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge.
- Scott, J. (2012). Dispersed and Dislocated: The construction of liveness in live intermedial performance. *Body, Space & Technology Journal*, 11(1). doi: [10.16995/bst.75](https://doi.org/10.16995/bst.75)
- Timplalexi, E. (2020). Theatre and Performance Go Massively Online During the COVID-19 Pandemic: Implications and Side Effects. *Homo Virtualis*, 3(2), 43-54. doi:[10.12681/homvir.25448](https://doi.org/10.12681/homvir.25448)
- Tulloch, J. (1990). *Television Drama. Agency, Audience and Myth*. London & New York: Routledge.
- Ρανσιέρ, Ζ. (2015). *Ο χειραφετημένος θεατής* (Α. Κιουπκιολής, Μετ.). Αθήνα: Εκκρεμές.

Ζωρζίνα Τζουμάκα

## ΤΟ ΖΩΝΤΑΝΟ ΚΑΙ Η ΚΟΝΣΕΡΒΑ

**Η** μετάδοση θεατρικών παραστάσεων από το διαδίκτυο, κατά την περίοδο του εγκλεισμού εξαιτίας της πανδημίας (2020-2021), χαιρετίστηκε με ενθουσιασμό, πρώτα από τη θεατρική κοινότητα, και πολύ γρήγορα από την ευρύτερη κοινότητα των εν δυνάμει θεατών. Αρχικώς, επιστρατεύτηκαν παλαιότερα βιντεοσκοπημένα αρχεία, στη συνέχεια, βιντεοσκοπήθηκαν, επί τούτου, παραστάσεις της τρέχουσας σεζόν, σε πολλές μάλιστα περιπτώσεις οι ηθοποιοί έπαιζαν συγκεκριμένες ημέρες και ώρες σε άδειες αίθουσες και οι θεατές παρακολουθούσαν από το σπίτι τους σε απευθείας μετάδοση, αφού είχαν πληρώσει το αντίτιμο: μια προσομοίωση θεατρικής παράστασης.

Οι λόγοι που προκάλεσαν αυτό το φαινόμενο είναι ποικίλοι. Η βίαιη αποκοπή μας από την κοινωνική και καλλιτεχνική ζωή δημιούργησε ένα είδος στέρησης που έπρεπε να καλυφθεί, ενώ παράλληλα, ο εγκλεισμός γιγάντωσε την ανάγκη μας για επικοινωνία. Καθ' όλη τη διάρκεια της καραντίνας, αυτή η ανάγκη υπηρετήθηκε σε μεγάλο βαθμό από το διαδίκτυο. Το διαδίκτυο έχει αυτό το μεγάλο προσόν: να δημιουργεί αόρατες συνδέσεις. Οι καλλιτέχνες φοβήθηκαν να μην ξεχαστούν από το κοινό τους και έτσι φρόντισαν να το κρατήσουν ζεστό, περιμένοντας τότε θα ξαναοίξουν τα θέατρα. Η αίσθηση ότι όλοι, ανεξαιρέτως, επιβιώνουμε κάτω από έκτακτες και δύσκολες συνθήκες συνέβαλε στη δημιουργία ενός γενικότερου κλίματος αλληλεγγύης, το οποίο ενισχύθηκε ακόμη περισσότερο από τη συσπείρωση των καλλιτεχνών για να διεκδικήσουν επιδόματα και αποζημιώσεις από το Υπουργείο Πολιτισμού.

Αρχικώς, οι βιντεοσκοπημένες παραστάσεις προσφέρθηκαν δωρεάν, έπειτα ζητήθηκε – δικαίως– αντίτιμο, κάποιιο μάλιστα καλλιτέχνης ή παραγωγός ίσως βρήκαν την ευκαιρία να επωφεληθούν, αναρτώντας παραστάσεις ακόμη και τριακονταετίας! Ωστόσο, το οικονομικό όφελος δεν ήταν το ισχυρότερο κίνητρο εξάπλωσης του φαινομένου. Οι συνθήκες της πανδημίας ανέδειξαν ως σημαντικότερο όλων το κοινωνικό πρόταγμα: καλλιτέχνες και θεατές επιθυμούσαν να «κάνουν κάτι». Την ίδια περίοδο, μια άλλη συγκυρία ευνόησε το πέρασμα του θεάτρου από την καλλιτεχνική απουσία και απραξία στην έντονη κοινωνική παρουσία και δράση. Η ανάδυση και εξέλιξη του κινήματος Με Τοο κατάφερε να κρατήσει ζωντανή τη σχέση καλλιτεχνών και κοινού, μέσα από έναν δημόσιο διάλογο, ο οποίος διαδραματίστηκε εκτός σκηνής: τηλεοπτικά ή διαδικτυακά.

Μέχρι τότε η βιντεοσκόπηση υπηρετούσε συγκεκριμένους σκοπούς. Η καταγραφή μιας θεατρικής παράστασης είναι, εξ ορισμού, μια πράξη αμφιλεγόμενη και αντιφατική, γιατί αιχμαλωτίζει αυτό που κανονικά διαφεύγει λόγω της εφήμερης φύσης του. Είναι, όμως, και πολύ χρήσιμη. Όπως παρατηρεί ο Δημήτρης Τσατσούλης (2011, σ. 11):

η πρακτική κινηματογράφησης θεατρικών παραστάσεων που συναντάται ήδη από το 1930 εξυπηρετούσε κυρίως εσωτερικές ανάγκες ελέγχου και πιθανών διορθώσεων του καλλιτεχνικού αποτελέσματος από τους ίδιους τους δημιουργούς

χωρίς, φυσικά, φιλοδοξία προβολής του υλικού αυτού σε ευρύ κοινό.

Η βιντεοσκόπηση αποτυπώνει πιστά τον πραγματικό χρόνο και τον ρυθμό της παράστασης και αποδίδει ικανοποιητικά τη δομή της, τη διευθέτηση του χώρου και την κίνηση των ηθοποιών. Ο Ravis (1996) επισημαίνει ότι χρησιμοποιείται ευρέως από τον σκηνοθέτη όταν θέλει να ξανανεβάσει μια παράσταση. Τον βοηθά να την προσαρμόσει σε νέους χώρους και διευκολύνει τις διαδικασίες προώθησης.

Η βιντεοσκόπηση της παράστασης αποτελεί εργαλείο προσωπικής μνήμης των καλλιτεχνών, εργαλείο διαφήμισης και διακίνησης, εργαλείο διατήρησης του ίχνους ενός εφήμερου γεγονότος, εργαλείο πολύτιμο για τους ερευνητές – όπως άλλωστε και το διαδίκτυο, ως δεξαμενή πληροφοριών και οπτικοακουστικού υλικού.

Όσο για την προβολή των βιντεοσκοπημένων παραστάσεων, σίγουρα δεν ήταν η πρώτη φορά που βλέπαμε θέατρο σε ένα μέσο μαζικής επικοινωνίας. Αν εξαιρέσουμε τα καθαρά ψυχαγωγικά, λαοφιλή, ελαφρά θεάματα που έχουν κατά καιρούς προβληθεί από τα ιδιωτικά τηλεοπτικά κανάλια, οι τηλεοπτικές εκπομπές των κρατικών καναλιών που είναι αφιερωμένες στο θέατρο προβάλλουν αποσπάσματα ή και ολόκληρες παραστάσεις με στόχο να αναδείξουν τους εκάστοτε καλλιτέχνες, να ενημερώσουν το κοινό και να το προκαλέσουν να αναζητήσει στο εξής τέτοιου είδους θεάματα, και όχι, ενδεχομένως, κάποια άλλα τα οποία έχει συνηθίσει να βλέπει. Άρα, επιτελεί ένα πολιτιστικό έργο. Η τακτική είναι γενικότερα συνδεδεμένη με μια πολιτική αποκέντρωσης και εκδημοκρατισμού, που φιλοδοξεί να καταστήσει το θέατρο προσβάσιμο σε απομακρυσμένες περιοχές ή σε αμύητο κοινό.

Πρώτη φορά, κατά τη διάρκεια της καραντίνας, η βιντεοσκοπημένη παράσταση δεν αντιμετωπίστηκε ως ντοκουμέντο, αλλά χρησίμευσε ως υποκατάστατο της ζωντανής. Ως ακτιβιστική πράξη εκπλήρωσε τον στόχο της· ως καλλιτεχνικό γεγονός, όμως;

Ας αφήσουμε στην άκρη τον κοινωνικό ενθουσιασμό. Τι μένει από αυτές τις παραστάσεις; Πόσοι τις είδαν μόνο και μόνο για να συμμετάσχουν στο φαινόμενο, για να μην «μείνουν πίσω», όπως επιτάσσουν οι καιροί και η διαδικτυακή τακτική των γρήγορων αντιδράσεων; Πόσοι τις είδαν ολόκληρες, μέχρι τέλους και πόσοι από αυτούς τις απόλαυσαν πραγματικά; Μπορεί μια βιντεοσκοπημένη παράσταση να ενδιαφέρει κάποιον εκτός από τους ερευνητές και τους επαγγελματίες του είδους και να αποτελέσει εναλλακτική μορφή θεάματος; Σήμερα που αποτιμούμε το φαινόμενο, ευχόμενοι να μην χρειαστεί να το ζήσουμε ξανά, μπορούμε ίσως να παραδεχτούμε, ανοιχτά, ότι το μιντιακό αποτέλεσμα προδίδει και αλλοιώνει το καλλιτεχνικό εγχείρημα, και ότι η διαδικτυακή θέαση θέτει πολλά ερωτήματα. Το πρόβλημα δεν εντοπίζεται μόνο σε μια –συχνά– κακή ποιότητα εγγραφής, αλλά σε μια προβληματική πρόσληψη, η οποία θέτει υπό αίρεση αυτό που μέχρι πριν ονομάζαμε παραστασιακό γεγονός.

### **Η ακύρωση της ζωντανής παρουσίας. Πόσο ζωντανό είναι το *live streaming*;**

Όπως παρατηρεί η Erika Fischer-Lichte για να επιτελεστεί μια παράσταση απαιτείται η ταυτόχρονη φυσική παρουσία ηθοποιών και θεατών, σε έναν δεδομένο χώρο και για ένα συγκεκριμένο χρονικό διάστημα. Μέσω της φυσικής τους παρουσίας, οι θεατές θεωρούνται συμπαίκτες και συνδημιουργοί της παράστασης. Το παραγόμενο από τη δράση των ηθοποιών θέαμα δημιουργεί, κατά την πρόσληψη, αντιδράσεις από την πλευρά των θεατών. Αντιδράσεις

που, με τη σειρά τους, γίνονται αντιληπτές από τους ηθοποιούς και επηρεάζουν τη δράση τους.

Ό,τι κάνουν οι ηθοποιοί έχει επίπτωση στους θεατές και ό,τι κάνουν οι θεατές έχει επίπτωση στους ηθοποιούς και στους άλλους θεατές. Υπό αυτή την έννοια, μπορεί κανείς να ισχυριστεί ότι η παράσταση προκύπτει και καθοδηγείται από μια αυτοαναφορική και συνεχώς μεταβαλλόμενη λούπα ανάδρασης.

(Fischer-Lichte, 2013, σ. 77)

Είναι το λεγόμενο feedback. Ο θεατής αποκρίνεται με το σώμα του: αναστεναγμοί, συγκίνηση, χασμουρητό, δυσανασχέτηση, γέλιο, διάφορα είδη σιωπής επηρεάζουν τους ηθοποιούς και τους συνθεατές του. Όλοι γνωρίζουμε πόσο δύσκολο είναι να σου αρέσει μια παράσταση που οι συνθεατές σου αποδοκιμάζουν ή πόσο άβολα αισθάνεσαι σαν θεατής σε μια σχεδόν άδεια αίθουσα θεάτρου. Όλα όσα περιγράφει η Fischer-Lichte είναι αδύνατον να συμβούν στο σαλόνι του σπιτιού μας.

Στο ζωντανό θέατρο, ο θεατής ελέγχει την αποκωδικοποίηση και την ανασύσταση του νοήματος της παράστασης. Είναι μια διαδικασία περίπλοκη και μοναδική, αφού εξαρτάται αποκλειστικά από τη δική του οπτική γωνία, κυριολεκτικά και μεταφορικά. Αναλόγως με τη θέση που κάθεται, με την κινητικότητα του βλέμματός του στο χώρο της σκηνής και της πλατείας, με τα σημεία που του κεντρίζουν το ενδιαφέρον, αναλόγως με τους δικούς του μηχανισμούς αντίληψης που θα ξεκλειδώσουν τις συνδηλώσεις και τους συνειρμούς του και θα του επιτρέψουν να αναγνωρίσει τα σημεία, αναλόγως με το πώς θα ανακαλέσει στη μνήμη του παρόμοιες παραστάσεις και εμπειρίες. Αυτή η ξεχωριστή οπτική είναι, τελικά, η δική του παράσταση. Στη βιντεοσκοπημένη παράσταση αυτή η πολύπλοκη διαδικασία είναι κατά κάποιον τρόπο κατευθυνόμενη.

### **Η χειραγώγηση του βλέμματος**

Χωρίς τα ζωντανά σώματα ηθοποιών και θεατών, μόνο το βλέμμα μένει, οι υπόλοιπες αισθήσεις απουσιάζουν. Και το βλέμμα, όμως, αλλοιώνεται από τη διαμεσολάβηση. Ο θεατρικός φωτισμός είναι, συνήθως, εντελώς ακατάλληλος για βιντεοσκόπηση. Και καθώς, ο θεατής δεν μπορεί να έχει την αίσθηση των υλικών, χάνει μεγάλο μέρος από την όψη, τα σκηνικά και τα κοστούμια. Από την άλλη πλευρά, το μέσο υπαγορεύει έναν συγκεκριμένο τρόπο πρόσληψης, ο οποίος εξαρτάται από τον αριθμό των καμερών, την τοποθέτησή τους στον χώρο, το καδράρισμα, την επιλογή γενικού πλάνου ή την εστίαση. Και ενώ η δυνατότητα εστίασης μοιάζει απελευθερωτική γιατί αποκαλύπτει κάποιες κρυφές ή αθέατες πλευρές, είναι στην πραγματικότητα δεσμευτική, γιατί δεν αφήνει στον θεατή περιθώρια επιλογής. Στο βλέμμα του θεατή επιβάλλεται η οπτική του τηλεσκοποθέτη, ο οποίος είτε απευθείας –αν είναι σύγχρονη η μετάδοση– είτε κατόπιν προσεκτικού μοντάζ θα συνθέσει το θέαμα, όπως ακριβώς συμβαίνει στην τηλεόραση. Επειδή το γενικό, ουδέτερο πλάνο είναι σχεδόν απαγορευτικό, γιατί μικραίνει υπερβολικά τη σκηνή χωρίς να μπορεί να αποδώσει τη συνολική προοπτική της, ο τηλεσκοποθέτης παρεμβαίνει, συνήθως, δραστικά. Όπως παρατηρεί η Ζωή Βερβεροπούλου (1998, σ. 56), ο τηλεσκοποθέτης:

με την βοήθεια των τεχνικών μέσων που διαθέτει, ανασηματοδοτεί τα ήδη υπάρχοντα ή κατασκευάζει νέα σημεία, εκπέμποντας μηνύματα, για παράδειγμα κοντινά πλάνα σε πρόσωπα ή αντικείμενα, που στην κανονική θεατρική σκηνή είναι όχι μόνο ανύπαρκτα αλλά και τεχνικά ανέφικτα. Φτάνουμε, έτσι, πλέον, [...] σε μια

υπερκωδικοποίηση σημείων [...] η δογματική υπερ-οπτικότητα της τηλεόρασης εξουδετερώνει αμετάκλητα τον θεατή-συν-δημιουργό.

Ενώ, λοιπόν, ο τηλεσκοηνοθέτης προστίθεται στον κατάλογο των δημιουργών και μάλιστα σε κομβικό ρόλο, ο θεατής αποκλείεται από τη δημιουργική διαδικασία και παρακολουθεί τηλεκατευθυνόμενος όπως στην τηλεόραση. Μόνο το λάθος της κάμερας μπορεί να διαταράξει την ροή προκατασκευασμένων σημασιών, να αφυπνίσει το βλέμμα του θεατή που τεμπελιάζει, και να το παρακινήσει στο τυχαίο και αυθόρμητο παιχνίδισμα της ζωντανής θέασης.

Από τον ανήσυχο, ενεργητικό θεατή του θεάτρου φτάνουμε στον παθητικό θεατή της τηλεόρασης και του διαδικτύου. Η διαφορά του τελευταίου, είναι ότι μετά την παράσταση μπορεί να κάνει ή να μην κάνει like, ή να αναρτήσει την κριτική του. Αυτή είναι η μόνη διάδραση, το μόνο feedback που μπορεί να προσφέρει ή να ασκήσει ο θεατής του διαδικτύου. Ενεργός ως ψηφιακή οντότητα, παραμένει παθητικός ως θεατής.

### **Η αλλοτρίωση του μέσου**

Αν η βιντεοσκόπηση είναι παλαιότερη και έχει γίνει σε μια ημέρα παράστασης με γεμάτο θέατρο, το θέαμα των άλλων θεατών απομονώνει ακόμη περισσότερο τον θεατή που βλέπει από την οθόνη του. Γίνεται παρείσακτος. Αν η βιντεοσκόπηση είναι σύγχρονη με την τηλεθέαση, τότε το μέσο μοιάζει να αποβάλλει τον ίδιο τον ηθοποιό, ο οποίος παίζει στο κενό, για τους τεχνικούς της βιντεοσκόπησης. Σε κάθε περίπτωση, ο ηθοποιός είναι απόλυτα εκτεθειμένος. Όχι μόνο γιατί η ερμηνεία του αλλοιώνεται από την παρουσία καμερών, αλλά κυρίως γιατί, ενώ ο ίδιος παίζει θέατρο, ο θεατής είναι σα να βλέπει τηλεόραση. Και αυτό που βλέπει είναι ξένο, και ως θέατρο και ως τηλεόραση. Το παραξένισμα δεν προέρχεται από ένα νέο είδος θεάματος, μια μετάλλαξη ή ένα υβρίδιο. Ο θεατής απλώς μεταφράζει το θέαμα σε λάθος γλώσσα. Η διαμεσολάβηση της κάμερας σχίζει οριστικά τον κατά Πούχνερ απόλυτο πυρήνα ηθοποιού-θεατή. Ο θεατής καλείται να αποκωδικοποιήσει κάτι επιτελεστικό, με ένα επιβεβλημένο μοντέλο θέασης και σημασιοδότησης, το οποίο τον παραπέμπει αντανάκλαστικά στον τυποποιημένο κώδικα της τηλεόρασης. Όπως υποστηρίζει η Béatrice Picon-Vallin (1998), είμαστε, πρωτίστως, θεατές της τηλεόρασης, προγραμματισμένοι ήδη από την παιδική μας ηλικία, και κατόπιν θεατές του κινηματογράφου, πριν γίνουμε, κάποια στιγμή, θεατές του θεάτρου.

Το διαδίκτυο, ως τόπος θέασης καλλιτεχνικής δημιουργίας, είναι μέσο απατηλό γιατί δίνει μια επίφαση ελευθερίας, ενώ στην ουσία είναι μια πιο έξυπνη, εξατομικευμένη τηλεόραση, που γνωρίζει τις προτιμήσεις μας, διότι τις έχει μελετήσει και γι' αυτό μπορεί να μας προσφέρει αυτό ακριβώς που επιθυμούμε. Το θέατρο στο διαδίκτυο μαζικοποιείται και εμπορευματοποιείται γιατί προωθείται, πωλείται, αγοράζεται, αναπαράγεται, καταναλώνεται και κριτικάρεται στο ίδιο μέσο, χωρίς καμία διάκριση των λειτουργιών, με το πάτημα ενός κουμπιού. Υπό αυτό το πρίσμα, τίποτε δεν διασφαλίζει πως η ψηφιακή-μιντιακή εικόνα μιας θεατρικής παράστασης δεν θα γίνει αντικείμενο μηχανικής, σπασμωδικής και εθιστικής κατανάλωσης, όπως τα άπειρα βίντεο που κυκλοφορούν στο διαδίκτυο.

Σε αντίθεση με άλλα είδη τέχνης όπως η video-art, ο κινηματογράφος, ή το ντοκιμαντέρ, τα οποία κατάφεραν να αποτυπώσουν και να αξιοποιήσουν την κοινωνική συνθήκη του εγκλεισμού παράγοντας ενδιαφέροντα έργα, συχνά προτείνοντας νέα υβριδικά θεάματα, το θέατρο δεν ήταν έτοιμο για κάτι τέτοιο. Δεν ήταν έτοιμο να προβληθεί κατ' αυτόν τον τρόπο από το πλέον

σύγχρονο μέσο μαζικής επικοινωνίας. Δεν είχε τον χρόνο να προετοιμάσει την εικόνα του, γιατί αυτό θα σήμαινε μια θεμελιώδη μετακίνηση: το βλέμμα του θεατρικού σκηνοθέτη θα άλλαζε προς όφελος του τηλεσκηνοθέτη, ακόμη κι αν το ίδιο πρόσωπο επιφορτιζόταν με τις δύο ιδιότητες, προσπαθώντας να ξαναστήσει ή και να συλλάβει εξ αρχής την παράσταση με τρόπο που να διευκολύνει τη βιντεοσκόπηση. Ίσως τότε να μιλούσαμε για επιτυχημένες αποτυπώσεις ή για πολύτιμα κινηματογραφικά ντοκουμέντα μιας δύσκολης εποχής, πάντα, όμως, θα είχαμε να κάνουμε με ένα τηλε-οπτικό είδος. Αυτό που τελικά δεν κατάφερε το θέατρο είναι να αλλάξει την ουσία του: τη ζωντανή συνύπαρξη ηθοποιού και θεατή.

### **Διαδικτυακός τόπος / παραστασιακός χώρος**

Το πρόβλημα δεν είναι βέβαια το διαδίκτυο, ούτε η ψηφιακή τεχνολογία. Αυτή έχει, ήδη, εισβάλει στη θεατρική σκηνή εδώ και πολλές δεκαετίες. Κινητά τηλέφωνα, ψηφιακές κάμερες, οθόνες και προβολές παντός τύπου, ετερογενή υλικά και τεχνικές, video art, σινεμά, ντοκιμαντέρ, εικαστικές εγκαταστάσεις και performances, περιπατητικές παραστάσεις, immersive και sight specific θεάματα προσδίδουν στο θέατρο έναν σύγχρονο, υβριδικό και πολυμορφικό χαρακτήρα. Το πρόβλημα, όπως είδαμε, προκύπτει κατά την πρόσληψη. Αυτό που κάνει τη σύγχρονη τεχνολογία έναν σημαντικό συνομιλητή του θεάτρου είναι ότι όλα τα παραστασιακά γεγονότα λαμβάνουν χώρα σε έναν συγκεκριμένο χώρο. Ο χώρος αυτός δεν είναι πάντοτε ο συμβατικός αρχιτεκτονικός χώρος που ονομάζουμε θέατρο, αλλά ένας χώρος που για συγκεκριμένο χρονικό διάστημα αφιερώνεται σε αυτόν τον σκοπό. Όποια μορφή κι αν παίρνει σήμερα, «η σκηνή είναι το μόνο πεδίο αυθεντικής αντιπαράθεσης ανάμεσα στα διάφορα είδη εικόνων που μας κατακλύζουν» (Picou-Vallin, 1998, σ. 33, σε δική μου μετάφραση). Εκεί, η τεχνολογία τίθεται αντιμέτωπη με ζωντανά σώματα ηθοποιών και θεατών, οι οθόνες λειτουργούν ως υλικά της παράστασης και όχι ως αυτόνομα σημεία· εκεί το ζωντανό σώμα του ηθοποιού αναμετριέται με τα είδωλά του, που προβάλλονται με χίλιους διαφορετικούς τρόπους· εκεί ο θεατής βρίσκει «το τελευταίο καταφύγιο για την άθληση του βλέμματος» (Ubersfeld, 1991, σ. 303, σε δική μου μετάφραση).

Ως τότε, όμως, ο θεατής θα ασκεί το βλέμμα του; Έστω και προσωρινή, η κατάργηση του θεατρικού χωρο-χρόνου και της ζωντανής συνύπαρξης ηθοποιών και θεατών που έφερε η πανδημία δεν απείλησε, βεβαίως, σε καμία στιγμή την ύπαρξη του θεάτρου, ανέδειξε όμως ένα ζήτημα που χρήζει ευρύτερης συζήτησης. Γιατί αν είναι μάταιο να περιχαρακώσουμε την τέχνη, τόσο είναι αδύνατον να περιχαρακώσουμε τη ζωή και να αγνοήσουμε αυτό που ήδη συμβαίνει. Το τελευταίο ερώτημα που θέτω λοιπόν, και το αφήνω ανοιχτό, είναι τι είναι ζωντανό;

### **Τι είναι ζωντανό;**

Ο Baudrillard (2002, σ. 33) λέει:

Στην τρέχουσα σημασία του, το εικονικό εναντιώνεται στο πραγματικό, αλλά η αιφνίδια ανάδυσή του με τις νέες τεχνολογίες δίνει την αίσθηση ότι, στο εξής, σημαδεύει την εξαφάνιση, το τέλος του πραγματικού [...] Τώρα το εικονικό είναι αυτό που επέχει θέση πραγματικού, είναι η τελική του λύση στο μέτρο που, συγχρόνως, περατώνει τον κόσμο στην οριστική του πραγματικότητα και υπογράφει τη διάλυσή του.

Πόσο εκτιμάται σήμερα η ζωντανή παρουσία; Κάποιοι αντιλαμβάνονται τη ζωή μόνο βιντεοσκοπημένη μέσα από το κινητό τους. Την ίδια τη στιγμή που ζούνε κάτι, διαλέγουν να αποδυναμώσουν τις αισθήσεις τους για να το καταγράψουν. Αντί να βιώνουν και να εγγράφουν την προσωπική εμπειρία εντός τους, την καταγράφουν για να την αναβιώσουν αργότερα ως εικόνα. Αντί να ανακαλούν τη μνήμη τους, ανατρέχουν στη μνήμη του κινητού τους.

Ο θεατής αρκείται, πολλές φορές, στην παθητικότητα των μέσων γιατί προτιμά να φτιάχνει τα δικά του βίντεο και να πρωταγωνιστεί στις δικές του ιστορίες. Με μια εφαρμογή του κινητού του βάζει το δικό του πρόσωπο στα βιντεάκια των άλλων και, όταν αυτό εξελιχτεί –πολύ σύντομα– θα μπορεί να το κάνει και στις ταινίες και στις παραστάσεις των άλλων· κι αυτό όχι επειδή ονειρεύεται να γίνει ηθοποιός αλλά γιατί του αρέσει να βλέπει τον εαυτό του, ξανά και ξανά. Και όταν βγαίνει με τους φίλους του, αντί να ζει αυτό που συμβαίνει ζωντανά δίπλα του, είναι κολλημένος στην οθόνη του κινητού του, να παρακολουθεί αυτά που συμβαίνουν κάπου αλλού, γιατί ανησυχεί μήπως κάποιος αναρτήσει κάτι και δεν προλάβει να αντιδράσει ή γιατί περιμένει μια ανταπόκριση από κάτι που ανέβασε ο ίδιος πριν από λίγο. Και οι φίλοι του το ίδιο, ο καθένας στη δική του οθόνη, ο καθένας αμίλητος και ολομόναχος δίπλα στο, κατά τα άλλα, ζωντανό σώμα του άλλου. Σίγουρα, εδώ και πολύ καιρό, το ομοίωμα προηγείται της πραγματικότητας.

Και αν ο θεατής, που κλεισμένος στο σπίτι του παρακολουθούσε θέατρο από την οθόνη του υπολογιστή του κατά την περίοδο της πανδημίας, φορούσε αντί για πιτζάμες την κάσκα, τα γυαλιά και το ειδικό γάντι, όλα όσα υποστήριξα παραπάνω περί «προσομοίωσης θεατρικής παράστασης» θα έπαιρναν ξαφνικά ένα άλλο νόημα.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Baudrillard, J. (2002). *Συνθήματα*, (Β. Τομανάς, Μετ.). Σκόπελος: Νησίδες.
- Fischer-Lichte, E. (2013). *Θέατρο και Μεταμόρφωση. Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*, (Ν. Σιουζουλή, Μετ.). Αθήνα: Πατάκης.
- Pavis, P. (1996). *L'analyse des spectacles*. Paris: Nathan Université.
- Picon-Vallin, B. (1998). Hybridation spatiale, registres de présence. Στο Β. Picon-Vallin (Επιμ.), *Les écrans sur la scène* (σσ. 9-35). Lausanne: L'Age d'homme.
- Ubersfeld, A. (1991). *L'école du spectateur*. Paris: Éditions Sociales.
- Βερβεροπούλου, Ζ. (1998, Μάρτιος) Η θεατρική πρόσληψη ως ακρόαση και τηλεθέαση. *Θεατρογραφίες, Επιθεώρηση του Κέντρου Σημειολογίας του Θεάτρου*, τ. 1. (σσ. 52-57).
- Τσατσούλης, Δ. (2011). *Διάλογος Εικόνων. Φωτογραφία και Σουρρεαλιστική Αισθητική στη Σκηνική Γραφή της Societas Raffaello Sanzio*, Αθήνα: Παπαζήσης.

# ΑΡΧΑΙΟ ΔΡΑΜΑ: ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΣΚΗΝΙΚΕΣ ΓΡΑΦΕΣ

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΑΡΒΑΝΙΤΗ  
ΣΙΜΟΝΗ ΓΚΟΛΟΥΜΠΟΒΙΤΣ  
ΧΡΥΣΑΝΘΗ ΜΗΤΤΑ



Κατερίνα Αρβανίτη

**Μορφικές επιβιώσεις σε σύγχρονα σκηνικά συμφραζόμενα: Η σκηνοθεσία των *Περσών του Αισχύλου* από τον Άρη Μπινιάρη (2017) και τον Δημήτρη Λιγνάδη (2020)**

Το παρόν άρθρο εστιάζει σε δύο πρόσφατες παραγωγές των *Περσών* του Αισχύλου, οι οποίες παρουσιάστηκαν και στην Επίδαυρο: την παραγωγή του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου σε σκηνοθεσία του Άρη Μπινιάρη (Επίδαυρος, 11-12/08/17) και την παραγωγή του Εθνικού Θεάτρου σε σκηνοθεσία του Δημήτρη Λιγνάδη (Επίδαυρος, 24-26/7/20). Η ανάλυση των παραστάσεων και των δύο παραγωγών καταδεικνύει την ύπαρξη αισθητικών επιβιώσεων, σύμφυτων με τον χώρο του αρχαίου θεάτρου και το θεσμό των φεστιβάλ, σε σύγχρονα σκηνικά συμφραζόμενα. Πιο συγκεκριμένα, και οι δύο σκηνοθέτες δίνουν έμφαση στη μουσική εκφορά του κειμένου της μετάφρασης, η οποία βασίζεται στη μετρική ανάλυση του έργου σύμφωνα με τη διδασκαλία του Θεόδωρου Στεφανόπουλου. Επιπλέον, τμήματα του αρχαίου κειμένου αποδίδονται στο πρωτότυπο, ενώ τα μέλη του Χορού καταφεύγουν και σε συνεκφωνήσεις. Ο λόγος και η εκφορά του αντιπαραβάλλεται με τη σύγχρονη εκδοχή των σκηνικών και των κοστουμιών αλλά και με τη χρήση μικροφώνων και λοιπών «νεωτεριστικών» σκηνικών αντικειμένων.

**Λέξεις-κλειδιά:** Επιβιώσεις, Καταβολές, Κείμενο, Νεωτερισμός, Επίδαυρος.

Σιμόνη-Μαρία Γκολούμποβιτς

**Ο από μηχανής θεός στον 21<sup>ο</sup> αιώνα:**

**Σκέψεις με αφορμή δύο παραστάσεις του Ευριπίδειου *Ορέστη***

Ο Ευριπίδης είναι ο αρχαίος Τραγικός που κατεξοχήν αξιοποίησε το θεατρικό επινόημα του από μηχανής θεοῦ, το οποίο και αποτελεί ουσιώδες, διαμορφωτικό στοιχείο της δραματουργίας του. Σκοπός του παρόντος άρθρου είναι η μελέτη της σκηνικής πρόσληψης του επινόηματος αυτού σε δύο επιλεγμένες σκηνικές μεταφορές του ευριπίδειου *Ορέστη*, στη νεοελληνική σκηνή του 21<sup>ου</sup> αιώνα, με έμφαση στις διαφοροποιήσεις ως προς τη δραματουργική του λειτουργία. Στην πρώτη, σε σκηνοθεσία του Σλόμπονταν Ούνκοβσκι (2008), η εμφάνιση του Απόλλωνα, που παραπέμπει στην υποδοχή κοσμικού αστέρα, προοικονομείται από τον εκκωφαντικό ήχο σειρήνων των περιπολικών και γίνεται από την αριστερή πλευρά της σκηνής μαζί με την Ελένη. Δέκα χρόνια μετά, στον *Ορέστη* του Γιάννη Αναστασάκη (2018), ο σκηνοθέτης επιλέγει να αιφνιδιάσει με διαφορετικό τρόπο το κοινό τη στιγμή της θεοφάνειας, καθώς ο θεός μετενσαρκώνεται σε έναν από τους θεατές. Ο Απόλλωνας, από τις κερκίδες, με ένα μικρόφωνο και με καθημερινή ενδυμασία, σαν σύγχρονος θεατής, αποκαθιστά την τάξη των πραγμάτων.

**Λέξεις-κλειδιά:** από μηχανής θεός, Ευριπίδης, *Ορέστης*, Σλόμπονταν Ούνκοβσκι, Γιάννης Αναστασάκης, Απόλλωνας

Χρυσάνθη Μήττα

**Η υφέρπουσα ειρωνεία των *Ικετίδων* του Ευριπίδη.**

**Η σκηνική μεταφορά τους από το Εθνικό Θέατρο και τον ΘΟΚ (2019)**

Αντικείμενο του παρόντος άρθρου αποτελούν οι υποδόριοι υπαινιγμοί στις *Ικετίδες* του Ευριπίδη και η σκηνική απόδοσή τους από το Εθνικό Θέατρο και τον ΘΟΚ, το 2019. Στις ευριπίδειες *Ικετίδες*, με το προσωπείο του εγκωμίου της αθηναϊκής δημοκρατίας, διακρίνονται αιχμές κατά της αδυσώπητης *Machtspolitik*, του παραλογισμού του πολέμου και της διαμόρφωσης της ανθρώπινης μοίρας από τον κυνικό κόσμο της πολιτικής. Στο ειρωνικό αυτό πλαίσιο, ενσωματώνονται ο αντικατοπτρισμός χαρακτηριστικών του ενός φύλου στο άλλο και τα όρια της δύναμης των ισχυρών. Στο άρθρο, θα αναλυθούν επιλεγμένες σκηνές του έργου που προβάλλουν τα ζητήματα αυτά, τα οποία με τη διαχρονικότητά τους αγγίζουν

## ΕΝΟΤΗΤΑ 8 - ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ

---

τους θεατές του 21<sup>ου</sup> αιώνα. Ειδικότερα, θα εξεταστούν η κωμικά αλαζονική παρουσίαση του Θησέα σε αντίστιξη με τις τραγικές μορφές των Ικετισσών και του Άδραστου, ο ρόλος της Αίθρας, οι σκηνές της Ευάδνης και της Αθηνάς, και ο χορός (παιδική χορωδία) των Επιγόνων και θα αναπτυχθούν στοχασμοί για τον τρόπο παρουσίασης της τραγωδίας αυτής, μιας τραγωδίας που σπάνια ανεβαίνει στη σύγχρονη σκηνή.

**Λέξεις-κλειδιά:** Ικέτιδες Ευριπίδη, Εθνικό Θέατρο-ΘΟΚ, Ειρωνεία, Σκηνική Πρόσληψη, Τραγικός Χορός

Κατερίνα Αρβανίτη

ΜΟΡΦΙΚΕΣ ΕΠΙΒΙΩΣΕΙΣ ΣΕ ΣΥΓΧΡΟΝΑ ΣΚΗΝΙΚΑ ΣΥΜΦΡΑΖΟΜΕΝΑ:  
Η ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ ΤΩΝ *ΠΕΡΣΩΝ* ΤΟΥ ΑΙΣΧΥΛΟΥ ΑΠΟ ΤΟΝ ΑΡΗ ΜΠΙΝΙΑΡΗ (2017)  
ΚΑΙ ΤΟΝ ΔΗΜΗΤΡΗ ΛΙΓΝΑΔΗ (2020)

Το παρόν άρθρο εστιάζει σε δύο σχετικά πρόσφατες παραγωγές των *Περσών* του Αισχύλου, οι οποίες παρουσιάστηκαν και στην Επίδαυρο: την παραγωγή του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου σε σκηνοθεσία του Άρη Μπινιάρη (Επίδαυρος, 11-12 Αυγούστου 2017) και την παραγωγή του Εθνικού Θεάτρου σε σκηνοθεσία του Δημήτρη Λιγνάδη (Επίδαυρος, 24-26 Ιουλίου 2020). Η ανάλυση των παραστάσεων καταδεικνύει την ύπαρξη αισθητικών επιβιώσεων, κάποιες από τις οποίες υπαγορεύονται από παλαιότερες ερμηνευτικές προσεγγίσεις του έργου και αντιπαραβάλλονται με την νεωτεριστική εκδοχή της σκηνογραφικής και ενδυματολογικής άποψης σε συνδυασμό με μουσικούς και κινησιολογικούς κώδικες.

Η τραγωδία *Πέρσες* του Αισχύλου (472 π.Χ.), πραγματεύεται τα επακόλουθα της ήττας των Περσών και προσδιορίζει το ζήτημα της ετερότητας και του ξένου στη θεατρική πραγματικότητα της εποχής, μέσα από τη μυθοποίηση της σύγκρουσης των Ελλήνων με τους Πέρσες και την τοποθέτηση της σκηνικής δράσης στα Σούσα, όπου οι ηττημένοι βιώνουν τις συνέπειες της ήττας και αναζητούν τις αιτίες της. Στο έργο αυτό, σύμφωνα με ορισμένους μελετητές, ανιχνεύονται τα στοιχεία εκείνα που τεκμηριώνουν την πολιτισμική διαφορετικότητα και που προσδιορίζουν τα ελληνικά χαρακτηριστικά σε αντίθεση με τα μη ελληνικά ή βαρβαρικά (τον σεβασμό στην ιεραρχία, την άμετρη τρυφηλότητα και την αχαλίνωτη συναισθηματικότητα) στα οποία αποδίδεται τελικά η ήττα και η ολοσχερής καταστροφή του περσικού στρατού (Hall, 1989). Η περιδιάβαση στον χώρο των παραστάσεων του έργου στη νέα ελληνική σκηνή καταδεικνύει ότι η πλειονότητα των σκηνοθετών προσεγγίζουν κυρίως το έργο με την παραπάνω ερμηνευτική πρόταση ενώ, ένα δημοφιλές θέμα, συγγενές με εκείνο της ετερότητας και της πολιτισμικής υπεροχής, είναι και ο πατριωτικός, πολιτικός χαρακτήρας που κυριάρχησε στις σκηνικές του προσεγγίσεις, ιδιαίτερα στον χώρο της Επιδαύρου (χαρακτηριστικό παράδειγμα η σκηνοθεσία του έργου από τον Μουζενίδη το 1971 για το Φεστιβάλ της Επιδαύρου, το οποίο ήταν αφιερωμένο στα 150 χρόνια της Ελληνικής Επανάστασης).

Ωστόσο, από την τελευταία δεκαετία του 20<sup>ού</sup> αιώνα, οι σκηνοθέτες προσεγγίζουν το έργο του Αισχύλου σε περισσότερο ανθρώπινο επίπεδο, με βαθιά κατανόηση και συμπάθεια για τον πόνο της συντριβής και της απώλειας. Ως χαρακτηριστικά παραδείγματα μπορούν να αναφερθούν: α) οι τέσσερις σκηνοθεσίες του έργου από τον Θεόδωρο Τερζόπουλο (1990, 1991, 2003 – παραγωγή του Ιδρύματος Μέγιερχολντ της Μόσχας) με αποκορύφωμα τους *Πέρσες* του 2006, όπου Έλληνες και Τούρκοι ηθοποιοί απέδωσαν το αντιπολεμικό σχόλιο, β) η παράσταση-διασκευή του έργου από τον Dimiter Gotscheff (Εθνικό Θέατρο, 2009) στην οποία κυριάρχησε η παρώδηση του πολέμου και, γ) η σκηνοθεσία-διασκευή του από τη Γιολάντα Μαρκοπούλου, το 2015, με τον τίτλο *We are the Persians*, στην οποία η σκηνοθέτης επικαιροποίησε το έργο μέσα

από τις ιστορίες Αφγανών και Μπαγκλαντεσιανών προσφύγων.

Η σύντομη αναφορά σε συγκεκριμένες εκσυγχρονιστικές προσεγγίσεις, οι οποίες είναι απαλλαγμένες από το ιδεολογικό φορτίο της πολιτισμικής υπεροχής, έγινε ώστε να διαφανεί η επιστροφή των δύο υπό συζήτηση παραγωγών στην ασφάλεια της νεοελληνικής παράδοσης περί της συγκριτικής υπερτέρησης των Ελλήνων, στοιχείο που τελικά καθόρισε τις αισθητικές επιλογές των δύο σκηνοθετών. Πιο συγκεκριμένα, ο Άρης Μπινιάρης, στο σκηνοθετικό σημείωμα του προγράμματος των *Περσών*, δηλώνει: «Βρισκόμαστε στο Βασίλειο του ναρκισσισμού και της αλαζονείας. [...] Η αυτοκρατορία της αλαζονείας έχει ηττηθεί από έναν πολιτισμό που δεν αναγνωρίζει τα πλούτη και την ύλη ως θεότητες [...]». (Μπινιάρης, 2017) Ακόμα περισσότερο, ο Δημήτρης Λιγνάδης κινήθηκε στην κατεύθυνση της «πατριωτικής προσέγγισης» και της «εθνικοφροσύνης της συνέχειας» σύμφωνα με τον Γιώργο Σαμπατακάκη (2020), καθώς στο δικό του σημείωμα με τίτλο τον στίχο του Εμπειρικού: «Η σήμερον ως αύριον και ως χθες» εξήρε τον στίχο «Ιτε, παιδιάς Ελλήνων» ο οποίος ακούστηκε στα αρχαία ελληνικά (χωρίς την ερασματική προφορά που κυριαρχούσε στην παράσταση) με σκοπό το χειροκρότημα του κοινού, το οποίο και έλαβε το βράδυ της 26ης Ιουλίου στην Επίδαυρο, παρόντος του πρωθυπουργού. Η συγκεκριμένη επιλογή, τονωτική του εθνικού φρονήματος, παρέπεμπε στην παράσταση του έργου, το 1920, σε σκηνοθεσία Μιλτιάδη Λιδωρίκη, στο πλαίσιο της υπογραφής της συνθήκης των Σεβρών (15 Σεπτεμβρίου 1920, Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, από την Εταιρεία Ελλήνων Συγγραφέων, σε έμμετρη μετάφραση του Ι. Ζερβού), κατά την οποία ο επευφημούμενος από τους θεατές Ελευθέριος Βενιζέλος συγκινήθηκε στην απαγγελία των στίχων «Ιτε παιδιάς Ελλήνων» (*Έθνος*, 16.9.1920). Εντούτοις, η πατριωτική έξαρση δεν προκύπτει από το κείμενο του καθηγητή Σταύρου Τσιτσιρίδη στο πρόγραμμα της παράστασης, ο οποίος δηλώνει ότι: «[Π]ουθενά στην τραγωδία δεν υπάρχει πατριωτική ρητορεία ή προπαγανδιστικός τόνος [...]» (Τσιτσιρίδης, 2017, σ. 7).

Το ιδεολογικό πλαίσιο της σκηνοθετικής σύλληψης, και στις δύο περιπτώσεις, συνυφαίνεται με την απόλυτη πιστότητα των επιλεγόμενων μεταφράσεων στο κείμενο του πρωτοτύπου καθώς και με τη ρυθμική απόδοση του νεοελληνικού λόγου, μέσω της μετρικής διδασκαλίας του καθηγητή Θεόδωρου Στεφανόπουλου, η οποία έδωσε το μέτρο της αποτελεσματικότητας του λόγου και στις δύο παραγωγές.

Πιο συγκεκριμένα, ο Άρης Μπινιάρης χρησιμοποίησε τη δόκιμη μετάφραση του Παναγιώτη Μουλλά στην ανανεωμένη μορφή της για την παράσταση του έργου σε σκηνοθεσία του Λευτέρη Βογιατζή για το Εθνικό Θέατρο, το 1999. Η ρυθμική μετάφραση στηρίχθηκε σε «ανισοσύλλαβους ιάμβους», ώστε να αποδώσει την «έμμετρη μορφή του κειμένου» (Μουλλάς, 2000, σ. 13), ενώ η μετρική διδασκαλία του Στεφανόπουλου ακολούθησε τη λογική του άδοντος Χορού, η οποία αποτέλεσε μια ολοκληρωμένη πρόταση στην καλλιτεχνική σύλληψη του Χορού και στην επιτυχία της παράστασης. Ο 13μελής Χορός της παράστασης απέδωσε τους πρώτους σαράντα στίχους της Παρόδου στα αρχαία ελληνικά σύμφωνα με τους κανόνες της αρχαίας προσωδίας, ενώ συνεκφωνούσε χαρακτηριστικές εκφράσεις σε στιγμές έντασης. Στο σημείο αυτό, υπεισέρχονται οι νεωτεριστικές σκηνοθετικές επεμβάσεις στον Χορό της παράστασης τόσο σε συνάρτηση με τη μουσική όσο και με τη συνακόλουθη εμφάνιση και κίνηση των μελών του στη σκηνή. Ο Άρης Μπινιάρης, με μουσικές σπουδές και βαθύ ερευνητικό ενδιαφέρον στους τρόπους μεταγραφής του αρχαίου ρυθμού, κατόρθωσε να αποδώσει το κείμενο του

Αισχύλου μέσα από σύγχρονους ρυθμούς οι οποίοι μετέφεραν στους θεατές τα συναισθήματα που παράγονταν από τα αρχαία μέτρα (Ζιγορούλιου, 2017, σ. 401). Η μουσική σύνθεση η οποία κυριάρχησε στον χώρο μέσω του τζουρά (Κορυφαίος), και δύο τυμπάνων (μέλη του Χορού) είχε αναλογίες με τη σύγχρονη ρόκ και ραπ σε συνδυασμό με μουσικά ανατολίτικα μοτίβα όπως το παραδοσιακό γεωργιανό τραγούδι στη σκηνή της Επιφάνειας του Δαρείου αλλά και το, σουφιστικής προέλευσης, θρηνητικό μοιρολόι του τέλους (Τσατσούλης, 2017). Η μείξη παραδοσιακών και νεωτεριστικών στοιχείων στη μουσική σύλληψη του Χορού των *Περσών*, στην προσέγγιση του Μπινιάρη, ολοκληρωνόταν με την απόλυτα αρμονικά χορογραφημένη κίνηση των μελών του στη διδασκαλία της Λίας Χαρακάκη, η οποία, επίσης, συνδύαζε το στρατιωτικό βηματισμό στην Πάροδο, με τη στυλιζαρισμένη, τελετουργική κίνηση στη σκηνή της επίκλησης του Δαρείου και τον κυκλικό χορό των Δερβίσηδων τη στιγμή της επιφάνειας. Στην ίδια αντίληψη της δημιουργικής σύνθεσης παραδοσιακών και νεωτεριστικών στοιχείων εντάχθηκε και η φυσική παρουσία των ανδρών του Χορού καθώς ο σκηνοθέτης επέλεξε νεαρούς άνδρες με στρατιωτικές στολές και αρβύλες (Ελένη Τζιρκαλλή) στη θέση των γερόντων του κειμένου του Αισχύλου. Ωστόσο, αξίζει να αναφερθεί ότι ο John Winkler διαμόρφωσε μία θεωρία σύμφωνα με την οποία τα μέλη του Χορού των παραστάσεων τραγωδίας του 5ου αιώνα ήταν νεαροί άνδρες σε στρατιωτική εκπαίδευση και χόρευαν σε «ημι-στρατιωτικούς σχηματισμούς» (Winkler, 1990, σ. 50). Η «εκσυγχρονιστικά “παραδοσιακή”» (Τσατσούλης, 2017) προσέγγιση του Χορού των *Περσών* από τον Άρη Μπινιάρη κατέταξε την παράσταση στις καλλιτεχνικά τεκμηριωμένες προτάσεις για το ανέβασμα τις τραγωδίας.

Αντίθετα, η σκηνοθεσία του Δημήτρη Λιγνάδη, εστιασμένη επίσης στη λειτουργία του Χορού και την εκφορά του λόγου μέσα από τη σύνθεση παραδοσιακών και νεωτεριστικών στοιχείων δεν κατάφερε να ολοκληρωθεί ως πρόταση [κυρίως εξαιτίας της εμμονής του σκηνοθέτη στην προβολή της ελληνικής υπεροχής και την έλλειψη συστηματικότητας της προσέγγισης]. Πιο συγκεκριμένα, ο Λιγνάδης συνεργάστηκε με τον Θεόδωρο Στεφανόπουλο του οποίου η μετάφραση, φιλοτεχνημένη ειδικά για την παραγωγή του Εθνικού Θεάτρου, αποτέλεσε ένα «σημαντικότατο κέρδος από την παράσταση» (Σαμπατακάκης, 2020). Ο Στεφανόπουλος επέλεξε, ειδικά για τα «αδόμενα μέρη, [...] λυρικά και ημιλυρικά (αναπαιστικά)», «έρρυθμη» και όχι «αυστηρώς έμμετρη μετάφραση» την οποία ο ίδιος δίδαξε μετρικά στον Χορό, ώστε στην απόδοσή τους να «υποκρούεται ή ακούγεται ευκρινώς ο αναπαιστικός ρυθμός» του πρωτοτύπου (Στεφανόπουλος, 2017, σ. 11). Επιπλέον, όπως και στους *Πέρσες* του Μπινιάρη, ο 10μελής, με τη συμπερίληψη του μουσικού, Χορός της παράστασης συνεκφώνησε τους στίχους της Παρόδου στα αρχαία ελληνικά, αλλά στην προκειμένη περίπτωση με ερασματική προφορά ενώ ο Κορυφαίος απέδιδε τους στίχους στη νεοελληνική μετάφραση. Γενικά, η ερασματική προφορά κυριάρχησε στις χορικές, ρυθμικές εκφωνήσεις και παρέπεμπε περισσότερο σε ιδεολογική επιλογή του σκηνοθέτη, ιδίως όταν εγκαταλειπόταν, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, για λόγους εθνικής ανάτασης. Οι νεωτεριστικές σκηνοθετικές επεμβάσεις του Λιγνάδη στον Χορό των *Περσών* αφορούσαν, όπως και στην περίπτωση του Μπινιάρη, στη μουσική της παράστασης, και στη συνακόλουθη κινησιολογία και εμφάνιση των μελών του Χορού στη σκηνή. Στην περίπτωση της μουσικής επένδυσης, η πρωτότυπη μουσική σύνθεση του Γιώργου Πούλιου με ανατολίτικα ηχοχρώματα αποδόθηκε μέσω, κυρίως, της θρακιώτικης λύρας του Γιώργου Μαυρίδη, (συνόδευε τον 9μελή Χορό από την Πάροδο), αλλά και του μπουζουκιού

του Γιάννη Περγλέγκα, Κορυφαίου του Χορού, το οποίο κυριάρχησε στη θρηνωδία του πρώτου στάσιμου. Η μουσική των λαϊκών οργάνων σε συνδυασμό με το θορυβώδες ανοιγοκλείσιμο του καθίσματος των στασιδίων από τα μέλη του Χορού δημιούργησαν υποβλητική ατμόσφαιρα, στην κατεύθυνση της πολιτισμικής υπεροχής των Ελλήνων, καθώς συνόδευαν τους τελευταίους στίχους 584-597 του στάσιμου, δηλωτικών της απόφασης των υπηκόων να αποτινάξουν το ζυγό των ηγεμόνων («Οι λαοί της Ασίας/ στων λαών για πολύ δεν θα στέργουν τους νόμους/ δεν θα πληρώνουν πια φόρους/ στου μονάρχη τη βία υποκύπτοντας/ δεν θα γονατίζουν στο χώμα/ τον ζυγό δεν θα δέχονται [...]»). Ως προς το νεωτεριστικό πλαίσιο της κινησιολογίας του Χορού των, επίσης, νεαρών ανδρών, η διδασκαλία του Κωνσταντίνου Ρήγου ήταν διανθισμένη από χορευτικούς σχηματισμούς με τα ακόντια, τα οποία, τα μέλη του Χορού κρατούσαν από την αρχή. Τα ίδια ακόντια χρησιμοποιήθηκαν στο τρίτο στάσιμο (852-906) αρχικά ως κουπιά, ενώ στη συνέχεια τοποθετήθηκαν κυκλικά για να οριοθετήσουν τον χώρο δράσης των μελών του Χορού (880), πριν από την είσοδο του Ξέρξη, και καθώς τα ονόματα των ελληνικών νησιών ακούγονταν, συνοδεία ανατολίτικου μοιρολογιού από γυναικεία φωνή. Επιπλέον, στα νεωτεριστικά στοιχεία της παράστασης εντάσσονταν τα κοστούμεια των ανδρών του Χορού της Εύας Νάθενα. Τα λευκά πουκάμισα, που συνδυάζονταν με, ίδιου χρώματος, μακριές φούστες, πρωταγωνίστησαν στη σκηνή της επίκλησης του φαντάσματος του Δαρείου καθώς οι άνδρες του Χορού τα στριφογύριζαν, γυμνοί από τη μέση και πάνω, και σχεδόν «αυτομαστιγώνονταν σε χορούς κυκλωτικούς» (Σαμπατακάκης, 2020), σε μία κινησιολογική ποικιλία που «χαρίζει», σύμφωνα με την κριτική της Λουίζας Αρκουμανέα (2020).

Η σκηνογραφική αντίληψη των δύο παραγωγών ακολούθησε τις σκηνοθετικές προτεραιότητες, επενδύοντας, στην περίπτωση του Μπινιάρη, σε σύγχρονες μιμιμαλιστικές επιλογές οι οποίες εστίαζαν στην κίνηση των ηθοποιών, και στην περίπτωση του Λιγνάδη, σε συμβολιστικές, παρωχημένες επινοήσεις ιδεολογικής κατεύθυνσης. Πιο συγκεκριμένα, ο Κωνσταντίνος Λουκάς σχεδίασε μία ουδέτερη κατασκευή υπερυψωμένου, σχεδόν κυκλικού οικοδομήματος, μια «όμορφη καμπυλότητα» (Ιωαννίδης, 2017), με τοξωτή πύλη στο βάθος, ώστε να εξυπηρετεί αφενός την επιφάνεια του νεκρού Δαρείου και αφετέρου την ελεύθερη κινησιολογική ανάπτυξη Χορού και υποκριτών, ενώ η Αλέγια Παπαγεωργίου, ήταν υπεύθυνη για τα εκκλησιαστικά στασίδια ελληνοχριστιανικής έμπνευσης, στα οποία κατέφευγε ο Χορός των *Περσών* του Λιγνάδη. Το σκηνικό ολοκλήρωνε ο Παρθενώνας-φωτιστικό, σύμβολο της ελληνικής πολιτισμικής υπεροχής έναντι των βάρβαρων Περσών και προϊόν της εθνικιστικής έμπνευσης του σκηνοθέτη. Ας σημειωθεί ότι στο τέλος κάθε παράστασης ο Λιγνάδης φιλούσε ευλαβικά το ομοίωμα. Στην εντελώς αντίθετη κατεύθυνση κινήθηκαν τα εκσυγχρονιστικά μικρόφωνα-ψείρες που έφεραν οι ηθοποιοί του Μπινιάρη και θεωρήθηκαν, από μερίδα των κριτικών, αντίθετα με την αισθητική της Επιδαύρου – π.χ. «αρνητικό σημείο της παράστασης η γενικευμένη χρήση μικροφώνων» (Γεωργουσόπουλος, 2017). Ως προς τα κοστούμεια των παραστάσεων των ηθοποιών των ρόλων, η Ελένη Τζιρκαλή υπηρέτησε την τελετουργική λογική της παράστασης του Μπινιάρη, όμως με σαφείς αισθητικές επιβιώσεις της κλασικιστικής παράδοσης εμφανούς στα βασιλικά ενδύματα της Άτοσσας-Καραμπέτη, μπορντώ στην αρχή και θρηνητικό μαύρο στη συνέχεια, ενώ αντίθετα η Εύα Νάθενα απομακρύνθηκε από το γενικότερα κλασικιστικό ύφος της παράστασης του Λιγνάδη και δημιούργησε μία σύγχρονη αισθητική εκδοχή στα μακριά, λευκά ενδύματα των ηθοποιών των ρόλων με κόκκινες, αιμάτινες αποτυπώσεις των στίχων του κειμένου. Ιδιαίτερη μνεία οφείλεται στο «γκόθικ νυχτικό» (Αρκουμανέα, 2020) του Δαρείου-

Καραθάνου με τον αποτυπωμένο ρεαλιστικά σκελετό καθώς και στο βικτοριανό, επιβλητικό φόρεμα της Άτοσσας-Κονιόρδου, το οποίο επανέφερε την ενδυματολογική προσέγγιση στα πρότυπα των κλασικιστικών προσεγγίσεων.

Οι ηθοποιοί των ρόλων και στις δύο παραγωγές ανταποκρίθηκαν στη ρυθμική απαγγελία που εισήγαγε η σκηνοθετική σύλληψη και υπηρέτησαν τη μείξη της παράδοσης με εκσυγχρονιστικά στοιχεία. Στην παράσταση των *Περσών* του Μπινιάρη, η τελετουργική διάσταση της προσέγγισης κυριάρχησε και στον υποκριτικό κώδικα με ταυτόχρονη προσπάθεια των ηθοποιών των ρόλων να αποφύγουν τις μελοδραματικές εξάρσεις. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα η Άτοσσα-Καραμπέτη και η εικόνα της «πρωτόγονης τελετουργίας» (Τσατσούλης, 2017) που δημιούργησε στην τελετή της επίκλησης του νεκρού Δαρείου, καθώς αρχικά γονατιστή κατέφυγε σε εντυπωσιακό στροβιλισμό του κεφαλιού με λυμένα μαλλιά, ενώ στη συνέχεια, όταν εμφανίστηκε το φάντασμα του Δαρείου, χόρεψε, ξυπόλητη, κυκλικό, δερβίσικο χορό για περίπου δεκατέσσερα λεπτά, συνοδεύοντας την παρουσία του εκεί. Στην παράσταση του Λιγνάδη, οι δοκιμασμένοι ηθοποιοί κατέφυγαν σε κάποια συναισθηματική υπερβολή στην απόδοση των ρόλων, η οποία έκλινε περισσότερο σε παραδοσιακές ερμηνείες του Εθνικού Θεάτρου και της Επιδάουρου. Η Άτοσσα-Κονιόρδου επέλεξε την μεγαλόπρεπη και κάποτε πομπώδη εκφορά του λόγου με αποτέλεσμα να εγκλωβιστεί «στα άδυτα μιας άτεγκτης και δυσάρεστης περσόνας». Από την άλλη πλευρά, η απόδοση της αγγελικής ρήσης από τον Αργύρη Πανταζάρα απέφυγε τις ρητορικές υπερβολές και κινήθηκε σε πιο καθαρές (σύγχρονες) γραμμές άρθρωσης.

Συνοψίζοντας, οι δύο πρόσφατες σκηνοθεσίες των *Περσών* του Αισχύλου, του Άρη Μπινιάρη (2017) για τον Θεατρικό Οργανισμό Κύπρου και του Δημήτρη Λιγνάδη (2020) για το Εθνικό Θέατρο, προσπάθησαν να ισορροπήσουν ανάμεσα σε παραδοσιακές μορφές προσέγγισης, οι οποίες είχαν κυριαρχήσει στην Επίδαυρο έως τις αρχές της τελευταίας δεκαετίας του 20<sup>ού</sup> αιώνα και νεωτεριστικές, εκσυγχρονιστικές αναζητήσεις. Στην περίπτωση του Μπινιάρη, η μείξη παραδοσιακών και νεωτεριστικών στοιχείων απέδωσε μια ολοκληρωμένη παράσταση με κυρίαρχη την μουσική και την τελετουργική απόδοσή της, ενώ στην περίπτωση του Λιγνάδη, η σχεδόν εμμονική προβολή, με όλα τα μέσα, της ελληνικής πολιτισμικής υπεροχής οδήγησε σε ένα μείγμα ετερόκλητων στοιχείων που αδίκησε τους συντελεστές και τους ηθοποιούς.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Hall, E. (1989). *Inventing the Barbarian, Greek self-definition through tragedy*. Oxford: Clarendon Press.
- Winkler, J.J. (1990). The Ephebes song. Στο J.J. Winkler & F.I. Zeitlin (Επιμ.), *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its social context* (σσ. 20-62). Princeton: New Jersey, University Press.
- Ziropoulou, C. (2017). Music at the Forefront: Aeschylus, *The Persians*, by the Cyprus Theatre Organization (2017), *Λογείον*, 7, 391-412.
- Γεωργουσόπουλος, Κ. (2017, Αύγουστος 28). *Περσών* απήχηση. *Τα Νέα*. Ανακτήθηκε από <https://www.tanea.gr/2017/08/28/lifearts/perswn-apixisi/>

Ιωαννίδης, Γ. (2017, Αύγουστος 14). *Πέρσες σε χρόνο ενεργού ενεστώτα*. *Η Εφημερίδα των Συντακτών*. Ανακτήθηκε από [https://www.efsyn.gr/technes/theatro/120496\\_perses-se-chrono-energoy-enestota](https://www.efsyn.gr/technes/theatro/120496_perses-se-chrono-energoy-enestota)

Μουλλάς, Π. (2000). *Αισχύλου Πέρσες*. Αθήνα: Στιγμή.

Στεφανόπουλος, Θ. (2020). *Μεταφράζοντας τους Πέρσες*. Στο *Αισχύλου Πέρσες* [Πρόγραμμα παράστασης] (σσ. 10-12). Έκδοση Εθνικού Θεάτρου.

Τσιτσιρίδης, Σ. (2020). *Αισχύλου Πέρσες*. Στο *Αισχύλου Πέρσες* [Πρόγραμμα παράστασης] (σσ. 4-9). Έκδοση Εθνικού Θεάτρου.

### **Διαδικτυακές πηγές**

Αρκουμανέα, Λ. (2020, Ιούλιος 29). *Πέρσες σε σκηνοθεσία του Δημήτρη Λιγνάδη: Το μεγάλο ανακάτεμα*. Ανακτήθηκε από <https://www.lifo.gr/culture/theatro/perses-se-skinotheresia-dimitri-lignadi-megalo-anakatema>

Μπινιάρης, Α. (2017, Ιούλιος 5). *Ο ΘΟΚ, οι Πέρσες και η θεραπευτική προοπτική τους*. *Philenews*. Ανακτήθηκε από <https://www.philenews.com/politismos/kypros/article/412960>

Σαμπατακάκης, Γ. (2020, Ιούλιος 26). *Η Επίδαυρος ως μετα-εθνικό αφήγημα: Πέρσες του Αισχύλου σε σκηνοθεσία Δ. Λιγνάδη, Εθνικό Θέατρο, Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου*. Ανακτήθηκε από <https://www.flash.gr/culture/1662078/perses-aisxylou-i-epidayros-os-ethnikon-afigima>

Τσατσούλης, Δ. (2017, Σεπτέμβριος 3), «*Πέρσες σε ρυθμό πένθους*», *Ημεροδρόμος*, Ανακτήθηκε από <https://www.imerodromos.gr/perses-se-rythmo-penthous/>



Σιμόνη-Μαρία Γκολούμποβιτς

Ο ΑΠΟ ΜΗΧΑΝΗΣ ΘΕΟΣ ΣΤΟΝ 21<sup>ο</sup> ΑΙΩΝΑ:  
ΣΚΕΨΕΙΣ ΜΕ ΑΦΟΡΜΗ ΔΥΟ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΕΙΟΥ *ΟΡΕΣΤΗ*

**Η** μηχανή, μαζί με το *έκκύκλημα*, ήταν από τους βασικούς μηχανισμούς που αξιοποιούνταν στο αρχαίο θέατρο. Η μηχανή θα μπορούσε να παρομοιαστεί με έναν γερανό με τον οποίο ένας ή περισσότεροι ηθοποιοί, με ή χωρίς κάποιο όχημα, ανυψώνονταν και ίσως αφήνονταν στο *θεολογεῖον*, τη στέγη δηλαδή του σκηνικού οικοδομήματος, πάνω στην οποία εμφανίζονται, κατά κανόνα, θεϊκές μορφές. Μολονότι δεν έχουν ανακαλυφθεί αρχαιολογικά ευρήματα που να αποδεικνύουν την ύπαρξη της μηχανής, υπάρχουν άλλες πηγές που μαρτυρούν την χρήση, όπως για παράδειγμα τα ίδια τα θεατρικά έργα. Όταν γίνεται μια αναφορά σε κάποια απροειδοποίητη είσοδο ενός χαρακτήρα στην οροφή της σκηνής ή στον ουρανό, είναι αρκετά πιθανό αυτή να επιτυγχάνεται με τη χρήση της μηχανής. Παρόλο που η ύπαρξή της είναι αδιαμφισβήτητη, η κατασκευή της αποτελεί σημείο έντονης διένεξης μεταξύ των μελετητών, αφού η υποκειμενική ερμηνεία στοιχείων προερχόμενων από αμφιλεγόμενης αξίας λογοτεχνικές αναφορές και όχι αδιάσειστα αρχαιολογικά ευρήματα αφήνει περιθώρια μεγάλης απόκλισης μεταξύ των συμπερασμάτων των μελετητών.

Η μηχανή στην πραγματικότητα μετέφερε όχι μόνο θεϊκούς, ενίοτε και θνητούς χαρακτήρες, αλλά τελικά έφτασε να ταυτιστεί η χρήση της με τη μεταφορά μόνο των θεών και καθιερώθηκε ο όρος *από μηχανής θεός*. Ήδη, στον Πλάτωνα γίνεται λόγος για τους τραγικούς ποιητές που, όταν βρεθούν σε αμηχανία, υψώνουν με τη μηχανή τους θεούς «ὥσπερ οἱ τραγωδοποιοὶ ἐπειδὴν τι ἀπορῶσιν ἐπὶ τὰς μηχανὰς καταφεύγουσι θεοὺς αἴροντες» (Κρατύλος, 425d).

### Σκηνική πρόσληψη *Ορέστη*

Στις μέρες μας, το θεατρικό επινόημα του *από μηχανής θεού* διατηρείται ως δραματική έννοια στις παραστάσεις των τραγωδιών του Ευριπίδη, αν και διαφοροποιείται ο τρόπος σκηνικής παρουσιάσής του, αναλόγως με τις εκάστοτε σκηνοθετικές επιλογές. Οι σκηνοθέτες έχουν τη δυνατότητα, πλέον, έπειτα από τη συνεχή τριβή με το αρχαίο κείμενο και την αποκωδικοποίηση των μηνυμάτων του, είτε να διατηρούν αυτούσια την εμφάνιση του *deus ex machina* στο θεολογεῖον ή σε κάποιο άλλο υπερυψωμένο σημείο επί σκηνής, όπως παραδείγματος χάριν στη στέγη του εικονιζόμενου οικοδομήματος, δίνοντας αρχαιοπρεπή χαρακτήρα στην παράσταση, είτε να προσαρμόζουν την καινοτομία του Ευριπίδη στα σύγχρονα δεδομένα, απλοποιώντας την ή κάνοντάς την ενδεχομένως πιο εντυπωσιακή, όταν τη εμπλουτίζουν με σύγχρονα τεχνολογικά μέσα, με μοντέρνα κοστούμια και σκηνικά.

### *Ορέστης*, Σλόμπονταν Ούνκοβσκι (2008)

Ο Slobodan Unkovnski (Σλόμπονταν Ούνκοβσκι), το καλοκαίρι του 2008, σε συνεργασία με την Meta Hočevar (Μέτα Χοτσέβαρ), επέλεξαν να δημιουργήσουν στην κυκλική σκηνή του Θεάτρου

Δάσους ένα γεωμετρικό σκηνικό, το οποίο αποτελούνταν από δυο παραλληλόγραμμα τμήματα, που παρέπεμπαν στο παλάτι του Αγαμέμνονα. Ανάμεσά τους υπήρχε έντονος φωτισμός και ένα μικρό κενό διαδρόμου, από όπου εμφανίζονταν, κατά τη διάρκεια της παράστασης, κάποια πρόσωπα. Μπροστά από το γεωμετρικό σκηνικό υπήρχαν σκαλιά, τα οποία οδηγούσαν στη σκηνή, μέσω ενός διαδρόμου πάνω στον οποίο βρισκόταν ένας καθρέφτης.

Κομβικό σημείο της υπόθεσης του έργου αποτελεί ο επίλογος, στον οποίο ο Απόλλωνας, ως από μηχανής θεός, εμφανίζεται για να αποκαταστήσει την τάξη των πραγμάτων. Η επιλογή και η παρέμβαση του συγκεκριμένου θεού είναι αναμενόμενη και τυπική, ενώ οποιασδήποτε άλλης θεότητας θα ήταν ασυνεπής ως προς την πλοκή, αφού ο ρόλος του Απόλλωνα αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο του μύθου του Ορέστη (Hartigan, 1987). Η εμφάνισή του λαμβάνει χώρα μετά από τις προηγούμενες των Τυνδάρω, Πυλάδη και Φρύγα, και έχει γίνει αναφορά στον θεό και από τον Ορέστη, ο οποίος τον κατηγορεί για τον άδικο χρησμό (Wolff, 1983).

Ο Απόλλωνας του Ούνκοβσκι, που ενσαρκώνεται από τον Βασίλη Μπισμπίκη, εμφανίζεται μαζί με την Ελένη (Ναταλία Δραγούμη) από την αριστερή πλευρά του θεάτρου, άφιξη που προαναγγέλλεται από τον εκκωφαντικό ήχο των σειρήνων, σαν αυτών ενός ασθενοφόρου ή περιπολικού. Η εμφάνιση του θεού παραπέμπει σε αυτήν ενός διάσημου σταρ, καθώς είναι ντυμένος με κοστουμί λευκό και φορά γυαλιά. Στα άσπρα είναι και η Ελένη, ντυμένη με ένα λευκό επιβλητικό φόρεμα, ενώ φορά λευκή κορδέλα στα μαλλιά [Εικ. 1]. Σε όλη τη διάρκεια της σκηνής της θεοφάνειας, η ίδια παραμένει ένα βουβό πρόσωπο και η λειτουργία της περιορίζεται στην ακολουθία και μόνο του θεού.

Και οι δυο χαιρετούν το πλήθος με βασιλικό χαιρετισμό. Όταν λάβουν τη θέση τους στη σκηνή, τοποθετείται ένα μικρόφωνο μπροστά τους, σαν μανουάλι, με σκοπό να εισακουστούν τα μελλούμενα. Η θεοφάνεια του Απόλλωνα προσπερνά τις κατηγορίες για το ποιόν της ανθρώπινης φύσης και του πολιτικού κόσμου και εστιάζει στη πρόβλεψη των μελλούμενων για όλα τα πρόσωπα του έργου, κυρίως, όσον αφορά στην επιβίωσή τους (Wolff, 1983). Αρχικά, ο θεός προβλέπει τη θεοποίηση της Ελένης. Έπειτα, αναφέρεται στο μέλλον του Ορέστη, ο οποίος θα ζήσει έναν χρόνο στην αρκαδική Παρρασία και μετά θα μεταβεί στην Αθήνα, όπου θα γίνει το δικαστήριο και θα παντρευτεί την Ερμιόνη, καθώς ο σύζυγός της Νεοπτόλεμος θα πεθάνει. Από την αναφορά του Απόλλωνα στο μέλλον των δυο προαναφερόμενων προσώπων, ο Παπαδημητρόπουλος καταλήγει στο συμπέρασμα ότι οι δυο ήρωες, Ελένη και Ορέστης, εμφανίζουν σημαντικές ομοιότητες, οι οποίες πιθανώς να συγκροτούν γνωρίσματα για τα οποία ο Απόλλωνας τους επιβραβεύει (Papadimitropoulos, 2012).<sup>1</sup>

Έπειτα, ο θεός προβλέπει το μέλλον και των άλλων δευτερευόντων προσώπων, της Ηλέκτρας

1 Ο Ορέστης έπρεπε να περάσει ένα είδος δοκιμασίας, έτσι ώστε να φανεί αντάξιος για το μέλλον που του επιφύλαξαν οι θεοί στο θρόνο του Άργους. Ο πρωταγωνιστής παραμέρισε τις προσωπικές του αμφιβολίες και ενστάσεις και υπάκουσε στη θέληση του Απόλλωνα, επιτελώντας την αποστολή που εκείνος του ανέθεσε. Πέραν τούτου, ο Ορέστης, έστω με την καθοδήγηση του Πυλάδη, εγκαταλείπει τη μοιρολατρική του απάθεια και λαμβάνει δραστηρικά μέτρα, έτσι ώστε να αντιμετωπίσει τους εχθρούς του, να επιβιώσει αλλά και να επιδιώξει την εξουσία που ονειρευόταν. Αυτή η δυναμική νοοτροπία που επιδεικνύει ο Ορέστης κινητοποιεί τον Απόλλωνα, ο οποίος σπεύδει να αποδείξει έμπρακτα την αποδοχή και την επιβράβευση του νέου χαρακτήρα του Ορέστη. Άλλωστε, ο ίδιος ο θεός μοιάζει να ωθείται από μια διάθεση να εκδικηθεί τους εχθρούς του Ορέστη, όπως αποκαλύπτεται στους στ. 1656-1657, όπου γίνεται λόγος για την κατάληξη του Νεοπτόλεμου. Η πλήρης αποδοχή του χαρακτήρα του Ορέστη από τον Απόλλωνα φαίνεται και από το γεγονός πως ο θεός στον λόγο του δεν κατακρίνει ούτε κάνει έστω μια απλή αναφορά στα σχέδια του Πυλάδη και του Ορέστη να σκοτώσουν την Ελένη, κόρη του Δία. (βλ. Papadimitropoulos, 2011).

και του Πυλάδη, οι οποίοι θα αποτελέσουν ένα ευτυχισμένο ζευγάρι, καθώς και του Μενέλαου, που θα βασιλέψει στη Σπάρτη. Τέλος, ο Απόλλωνας θα νουθετήσει τους Αργείους, που απειλούν με θάνατο τους δράστες της μητροκτονίας. Όλοι, εντέλει, πειθαρχούν στις θεϊκές εντολές. Προφανώς, το έργο θα μπορούσε να λήξει χωρίς τη θεϊκή επιφάνεια του Απόλλωνα, αν ο Ορέστης δεν καταβαλλόταν από μανία, όμως το τέλος του έργου, τότε, θα ήταν απότομο και βιαστικό και θα επέφερε μια δυσαρμονία. Η επαναφορά των χαρακτήρων στην πραγματικότητα, οι οποίοι από την αρχή του έργου έχουν αναπτυχθεί και τοποθετηθεί στην ιστορία σύμφωνα με τη μυθολογική εκδοχή, θα ήταν εξαιρετικά δύσκολη και αταίριαστη με το μέλλον που προβλέπεται γι' αυτούς. Πολλές φορές, η δραματοποίηση μιας περίπτωσης και η ανάπτυξη των προσωπικοτήτων από τον τραγικό ποιητή γίνεται ανεξάρτητα από το πλαίσιο του μύθου. Έτσι, ο λεπτομερής λόγος του θεού, που προβλέπει τα μελλούμενα για όλα τα επί σκηνής πρόσωπα, δεν προκαλεί δυσαρμονία στο έργο, αλλά εξισορροπεί τα συμβάντα (Grube, 1941). Χαρακτηριστικά δε, στο τέλος του λόγου του κοιτά το ρολόι του και ολοκληρώνει τα λεγόμενά του. Αφού σιγουρευτεί για την αποκατάσταση της τάξης αγκαλιάζει την Ελένη.

Το έργο κλείνει κάπως απρόσμενα, με την παρουσία όλων των προσώπων επί σκηνής, μεταξύ των οποίων είναι και ο Απόλλωνας. Στην συνέχεια, ένας άνθρωπος από το πλάι πυροβολεί τα πρόσωπα και τον χορό. Πρόκειται για τον Τυνδάρεω, ο οποίος στρέφεται κατά του Απόλλωνα και της Δικαιοσύνης. Κατευθύνει το όπλο του πάνω στον θεό και πυροβολεί πολλές φορές, όμως εκείνος παραμένει αλώβητος. Κάθε σφαίρα που κτυπά τον Απόλλωνα εκτοξεύεται στους θνητούς και τους σκοτώνει, με μόνη εξαίρεση ίσως τον Ορέστη που κείτεται βαριά τραυματισμένος. Μετά από το αιματηρό συμβάν, η σκηνή ντύνεται στα μαύρα και το μόνο φως που υπάρχει είναι εκείνο που λούζει τον Απόλλωνα και την Ελένη, οι οποίοι αποχωρούν από τα σκαλιά του διαδρόμου του γεωμετρικού σκηνικού, με έντονο τον κόκκινο φωτισμό. Στο τελευταίο δίλεπτο της παράστασης, εμφανίζεται ένας ηλικιωμένος άνδρας ληστής, ο οποίος ντυμένος στα λευκά ψάχνει τα νεκρά σώματα και κλέβει κάποια από τα αντικείμενά τους.

Ο σκηνοθέτης προσέγγισε το δράμα με τέτοιο τρόπο, ώστε σε όλη τη διάρκεια της παράστασης να διαφαίνεται η ρευστότητα της ανθρώπινης φύσης, η αβεβαιότητα, η εκδικητικότητα, ο θάνατος και η ματαιότητα, χαρακτηριστικά για τα οποία ο θεός δεν μπορεί να κάνει τίποτα παρά μόνο να τα απομονώσει. Η τραγωδία δεν οδηγεί στην κάθαρση ούτε σε κάποια ουσιώδη λύση, γεγονός που αποτελεί καινοτομία, όμως ταυτόχρονα και απογοήτευση.

Ο Ούνκοβσκι μέσω της «μεθόδου της Μέδουσας», όπως ο ίδιος την ονομάζει, προσεγγίζει την τελευταία σκηνή της εξόδου και της έλευσης του Απόλλωνα ως *deus ex machina* με απεριόριστη ελευθερία και αφήνει τους συντελεστές της παράστασης να αναπτύξουν τις ιδέες τους σε θεσμοθετημένο, όμως, από τον ίδιο πλαίσιο. Ο Απόλλωνας, με την παρουσία του στο έργο, αποτελεί ένα παράδειγμα, μέσα από το οποίο μπορεί να γίνει κατανοητός ο διαφορετικός τρόπος με τον οποίο θεοί και θνητοί αντιλαμβάνονται τις καταστάσεις. Η άγνοια των ανθρώπων τους ωθεί να κάνουν σφάλματα και να καταλήγουν σε λάθος αποφάσεις, οι οποίες, ενίοτε, μπορούν να αποβούν καταστροφικές, αν την τελευταία στιγμή δεν παρέμβει ο θεός.

Ο σκηνοθέτης εντόπισε και προσάρμοσε στη σύγχρονη νεοελληνική σκηνή του 21<sup>ου</sup> αι. τις αλληγορικές αναφορές του *Ορέστη* σε πολιτικό κυρίως επίπεδο. Μέσω της συγκεκριμένης επιλογής, ο Ούνκοβσκι θέλει να τονίσει πως η «αρρώστια» στον *Ορέστη* αποτελεί μια μεταφορά της απέραντης θλίψης σε σχέση με τον κόσμο μας, που έχει γίνει ανίατος ακόμη και από τους

από μηχανής θεούς, όσο νεωτεριστικοί, εντυπωσιακοί και μοντέρνοι και αν είναι σε σχέση με τους προπάτορές τους. Αυτή η αρρώστια είναι μεταδοτική και ταλανίζει τον σύγχρονο και γεμάτο πάθη Έλληνα, ο οποίος, συνεχώς, αναζητά αυτό το διαφορετικό, το οποίο θα τον οδηγήσει στον δρόμο της σωτηρίας.

### **Ορέστης, Γιάννη Αναστασάκη (2018)**

Μετά από δέκα χρόνια, το 2018, ο *Ορέστης* του Ευριπίδη επέστρεψε σαν πολιτικό θρίλερ στο Θέατρο Δάσους από τον σκηνοθέτη Γιάννη Αναστασάκη, ο οποίος, μέσω της παράστασης, παρουσίασε έναν διαλυμένο κόσμο ιδεών και δικαίου (Καραμήτσος, 2018). Η σκηνοθετική ματιά στόχευε στη συνολική παρουσίαση μιας μετέωρης εποχής με πλήθος αλλαγών και έντονο το πολιτικό στοιχείο της τελευταίας δεκαετίας, τόσο σε εσωτερικό όσο και σε ευρωπαϊκό επίπεδο (Θεοδοσίου, 2018). Ο ίδιος, μαζί με τον Γιάννη Θαβώρη, απέδωσαν ένα εντελώς διαφορετικά φωτισμένο σκηνικό, με το παλάτι του Αγαμέμνονα να αποδίδεται με πρόσοψη από σκαλωσιές και απαγορευτικές κορδέλες εισόδου, στην οποία υπήρχαν δυο μεγάλα και ψηλά φωτισμένα παράθυρα και μια κεντρική θύρα. Μπροστά από αυτήν υπήρχε ένας μαύρος διάδρομος, που οδηγούσε στη σκηνή.

Ο σκηνοθέτης προσέφερε μια τολμηρή σκηνοθεσία στην εμφάνιση του Απόλλωνα, στο τέλος του έργου, ο οποίος που ενσαρκώνεται από τον Δημοσθένη Παπαδόπουλο. Ενώ όλοι οι ήρωες βρίσκονται σε σύγχυση, υπό την απειλή του θανάτου της Ερμιόνης, ξαφνικά ακούγεται η φωνή του θεού μέσα από το πλήθος των θεατών στις κερκίδες, σαν ο θεός να ενσαρκώνεται σε έναν από τους θεατές. Ο Απόλλωνας, με την Ελένη να λείπει, και τοποθετημένος ψηλά στις κερκίδες, μακριά από τη σκηνή κι από τους ανθρώπους, δυσδιάκριτος στους περισσότερους θεατές, μόνος με ένα μικρόφωνο, με καθημερινή ενδυμασία, σαν σύγχρονος θεατής και με περιορισμένες κινήσεις, αποκαθιστά την τάξη των πραγμάτων και προβλέπει τα μελλούμενα για τους ήρωες, φέρνοντας έτσι τον αναγκαίο ανανεωτικό αέρα που απαιτεί ένα επαναλαμβανόμενο θεατρικό εγχείρημα.

Ο Αναστασάκης απέδωσε το τέλος του έργου με μια σκηνοθετική αυθαιρεσία, τονίζοντας τη μεταθεατρικότητα και την ειρωνεία του, η οποία ωθεί το κοινό να βγάλει τα δικά του συμπεράσματα για το αν ο θεός είναι, εν τέλει, πραγματικός ή αποτελεί είδωλο, όπως και η Ελένη. Ο από μηχανής θεός, που παρουσιάζεται την ύστατη στιγμή πριν την ολοκληρωτική καταστροφή, μοιάζει να αποκαθιστά την τάξη των πραγμάτων με έναν λοξό τρόπο, ο οποίος στην ουσία νομιμοποιεί τις πράξεις βίας που έχουν προηγηθεί, επιβραβεύοντας τον Ορέστη, την Ηλέκτρα και τον Πυλάδη.

Η παρέμβαση του θεού δεν διορθώνει κάποιο πρόβλημα στο έργο, απλώς περιορίζεται στον ρόλο του διαιτητή, του οποίου τις επιταγές οι χαρακτήρες, πρόθυμα, αποδέχονται. Η θεοφάνεια του Απόλλωνα προσπερνά τις κατηγορίες για το ποιόν της ανθρώπινης φύσης και του πολιτικού κόσμου και εστιάζει στην πρόβλεψη των μελλούμενων, με τον Ορέστη να παντρεύεται την Ερμιόνη και τον Πυλάδη την Ηλέκτρα, τον Μενέλαο να επιστρέφει στη Σπάρτη χωρίς την Ελένη και την Ελένη να γίνεται άστρο του ουρανού. Με σημείο αναφοράς το αρχαίο δραματικό κείμενο, ο σκηνοθέτης εξακολουθεί να θέτει στο προσκήνιο, όπως και ο Ευριπίδης, το αναπάντητο και διαχρονικό ερώτημα αναφορικά με τη σχέση θεών και ανθρώπων, αλλά και αναφορικά με τις θεϊκές επιταγές. Τελικά, οι θνητοί επιβίωσαν λόγω της τήρησης των θεϊκών συμβουλών ή λόγω

των θνητών επιλογών τους; Δρουν ως από μηχανής θεοί, αποκλειστικά, οι θεϊκοί χαρακτήρες ή μήπως και τα επίγεια όντα;



Εικόνα 1. Απόλλωνας (Βασίλης Μπισμπίκης) και Ελένη (Ναταλία Δραγούμη) στον *Ορέστη* του Ευριπίδη, σε σκηνοθεσία του Σ. Ούνκοβσκι, 2008 (Φωτογραφία από το αρχείο του ΚΘΒΕ).

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

Grube, G.M.A. (1941). *The Drama of Euripides*. London: Methuen.

Hartigan, K. (1987). Euripidean Madness: Herakles and Orestes. *Greece and Rome*, 34(2), 126-135.  
DOI: <https://doi.org/10.1017/S0017383500028084>

Papadimitropoulos, L. (2012). Orestes' Conviction at the Assembly in Euripides' Orestes. *L'Antiquite Classique*, 81, 1-11. Ανακτήθηκε από [https://www.persee.fr/doc/antiq\\_0770-2817\\_2012\\_num\\_81\\_1\\_3807](https://www.persee.fr/doc/antiq_0770-2817_2012_num_81_1_3807)

Wolff, C. (1983). "Orestes". Στο E. Segal (Επιμ.) *Oxford Readings in Greek Tragedy* (σσ. 340-356). Oxford: Oxford University Press.

### **Διαδικτυακές πηγές**

Θεοδοσίου, Α. (2018, Αύγουστος 21). «Ορέστης» του Ευριπίδη από το ΚΘΒΕ: Μια ροκ παράσταση με... έντεχνες ισορροπίες. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος. Ανακτήθηκε από <https://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=47028&mode=19&pg=5&item=49450>

Καραμήτσος, Φ. (2018, Αύγουστος 22). *Τίποτα δεν ανθίζει στον κόσμο της ματαίωσης*. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος. Ανακτήθηκε από <https://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=47028&mode=19&pg=5&item=49460>

Χρυσάνθη Μήττα

Η ΥΦΕΡΠΟΥΣΑ ΕΙΡΩΝΕΙΑ ΤΩΝ *ΙΚΕΤΙΔΩΝ* ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ  
Η ΣΚΗΝΙΚΗ ΜΕΤΑΦΟΡΑ ΤΟΥΣ ΑΠΟ ΤΟ ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΤΟΝ ΘΟΚ (2019)

*Τα βράχια έχει το θηρίο  
να καταφύγει, ο δούλος τους βωμούς·  
κι η μια πόλη την άλλη έχει για στήριγμα  
όταν τη βρίσκει το κακό. Αιώνια  
κανείς θνητός δεν είναι ευτυχισμένος.*  
(Ευριπίδης, *Ικέτιδες*, στ. 267-270)

Ο Χορός<sup>1</sup> των ικετιστών μητέρων των Επτά επί Θήβας απευθύνει, με τους παραπάνω στίχους, έκκληση προς τον μυθικό άνακτα της Αθήνας για προσφορά βοήθειας, διεκτραγωδώντας το εφήμερο της ευτυχίας.<sup>2</sup> Οι γερόντισσες διεκδικούν την εφαρμογή του απαράγραφτου δικαιώματος της ταφής των άψυχων σωμάτων των γιων τους, που ανίερα καταπατεί η Θήβα μετά την απόκρουση της εκστρατείας του Άργους εναντίον της. Ο Θησεάς διεξάγει πόλεμο κατά της πόλης που διαπράττει ύβρη με σκοπό την υπεράσπιση του πανελλήνιου νόμου της ταφής των νεκρών, επιβεβαιώνοντας έτσι τη φήμη της αθηναϊκής ηγεμονίας ως προστάτιδας των αδικημένων. Είναι, όμως, ο γνήσιος αλτρουισμός το κίνητρο της εκστρατείας ή αποτελεί απλώς το προκάλυμμα της αδυσώπητης μηχανής της *Machtropolitik* (πολιτικής της ισχύος); Οι *Ικέτιδες* του Ευριπίδη είναι ένα έργο αμφιλεγόμενο σημασιολογικά, που διχάζει τους μελετητές, εμπνέοντας εκ διαμέτρου αντίθετες ερμηνείες (Διαμαντάκου, 2018).<sup>3</sup> Κάποιοι το θεωρούν εγκώμιο της Αθήνας και της σύμφυτης με αυτήν δημοκρατίας και άλλοι ιχνηλατούν υποδόριους υπαινιγμούς, που υπονομεύουν τον στενώς νοούμενο πατριωτικό χαρακτήρα του.

1 Ευχαριστώ θερμά τον κύριο Άγι Μαρίνη για τις πολύτιμες επισημάνσεις του. Θερμές ευχαριστίες οφείλω, επίσης, στην κυρία Ειρήνη Μουντράκη για τη σημαντική διευκόλυνση της έρευνάς μου, στο Εθνικό Θέατρο και ιδίως στην κυρία Εύη Αγγελοπούλου για τη χορήγηση άδειας αναπαραγωγής των φωτογραφιών, καθώς και στο προσωπικό της Βιβλιοθήκης του Εθνικού Θεάτρου, που μου διασφάλισε ευγενώς πρόσβαση στο ψηφιακό υλικό.

Ταυτότητα Παράστασης: Μετάφραση: Γιώργος Κοροπούλης. Σκηνοθεσία: Στάθης Λιβαθινός. Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Σουγλίδης. Φωτισμοί: Αλέκος Αναστασίου. Μουσική: Άγγελος Τριανταφύλλου. Χορογραφία: Φώτης Νικολάου. Μουσική διδασκαλία: Μελίνα Παιονίδου. Βοηθός σκηνοθέτης: Βασίλης Ανδρέου. Βοηθός σκηνοθέτη: Μαρίνα Μυρτάλη. Βοηθός σκηνογράφου-ενδυματολόγου: Μαρία Καλαμαρά. Δραματολόγος: Ειρήνη Μουντράκη. Διανομή: Κάτια Δανδουλάκη, Θεοδωρής Κατσαφάδος, Κατερίνα Λούρα, Άκης Σακελλαρίου, Χρήστος Σουγάρης, Ανδρέας Τσέλεπος, Χάρης Χαραλάμπους. Χορός: Άννα Γιαγκιώζη, Άνδρη Θεοδότου, Κόρα Καρβούνη, Τζίνη Παπαδοπούλου, Αγλαΐα Παππά, Μαρία Σαββίδου, Κωνσταντίνα Τάκαλου, Τάνια Τρύπη, Νιόβη Χαραλάμπους. Φωτογραφικό υλικό: Φωτογραφικό Αρχείο Εθνικού Θεάτρου-φωτογράφος Ελίνα Γιουνανή

2 Οι συγκεκριμένοι στίχοι σε ορισμένες εκδόσεις αποδίδονται στον Άδραστο.

3 Πρβλ. Storey (2008) για τις διαφορετικές αναγνώσεις του έργου.

Ερμηνεύοντας το έργο με το φίλτρο της ειρωνείας αναδύονται προβληματισμοί σχετικά με τον παραλογισμό του πολέμου, τον κυνικό κόσμο της πολιτικής και τον τρόπο που αυτός διαμορφώνει την ανθρώπινη μοίρα. «Σε μια Ελλάδα που σπαράσσεται από τον Πελοποννησιακό Πόλεμο, ο Ευριπίδης εκθέτει σε ανελέητο φως τον τρόπο που ο κόσμος των ηθικών αξιών διαθλάται μέσω της περίφημης *πολυπραγμοσύνης* των Αθηναίων αλλά και των προσωπικών κινήτρων, της φιλοδοξίας των ηγετικών τους μορφών» (Μαρίνης, 2019, σ. 6). Μέσα σε αυτό το πλέγμα ενσωματώνονται και στοχασμοί για την ανθρώπινη φύση, στη μεγαλειώδη αλλά και χαμερπή διάστασή της, καθώς και ο αντικατοπτρισμός χαρακτηριστικών του ενός φύλου στο άλλο. Στην παρούσα προσέγγιση, θα αναλυθούν επιλεγμένες σκηνές του έργου, που συνδέονται με τον μίτο της ειρωνείας, καθώς και ο τρόπος παρουσιάσής τους από το Εθνικό Θέατρο και τον ΘΟΚ στην Επίδαυρο το 2019, σε σκηνοθεσία Στάθη Λιβαθινού.

Η αλυσίδα των υπαινιγμών που συνέχει το έργο αρχίζει να ξετυλίγεται ευθύς από το εναρκτήριο ταμπλώ, όπου αντιπαρατίθενται υπόρρητα η ειρήνη με τον πόλεμο και η επισφαλής ευτυχία με την πικρή ωριμότητα του πένθους. Ειδικότερα, ο τόπος δράσης του έργου είναι η Ελευσίνα, το κέντρο λατρείας της θεάς Δήμητρας και της Κόρης, που κατευθύνει συνειρμικά τη σκέψη στον ειρηνικό βίο και ανακαλεί την εικονοποιία της γεωργίας (Μαρίνης, 2019· Storey, 2008). Με την ευφορία της γης συνδέεται και η αίσια λατρευτική εκδήλωση της Αίθρας στη γιορτή των Προηροσίων, την οποία διακόπτει ο Χορός περικυκλώνοντας τη σεβάσμια γερόντισσα σε στάση λιτής. Η δυσοίωνα παρουσία των εξαθλιωμένων ικετισσών ρίχνει τη σκιά της στην αμεριμνησία της Αθήνας, προσημαίνοντας την ανάμειξη των πεπρωμένων τους. Οι ρητές αυτές τελετουργικές δράσεις, που υποδηλώνονται στο κείμενο σε αναπαριστώμενο επίπεδο, μεταφράζονται από τον σκηνοθέτη στον σκηνικό κώδικα του εξαγνισμού του χώρου από την Αίθρα με αγιασμένο νερό από μία λεκάνη, η οποία αποτελεί μόνιμο σκηνικό αντικείμενο, καθώς και του εγκλωβισμού της από τις ικετίσσοις.<sup>4</sup> Αυτές εντάσσονται σε μία ευρύτερη σκηνή πολυσύνθετη σημειολογικά, σε επίπεδο οπτικοακουστικό, η οποία αναδεικνύει τις προαναφερθείσες αντιθέσεις και την οδύνη του πολέμου. Συγκεκριμένα, ο λιτός σκηνικός χώρος με τα καμένα δέντρα του Γιώργου Σουγλίδη αναιρεί τους συμβολισμούς του δραματικού χώρου του ελευσίνιου τεμένους και η πένθιμη μουσική του Άγγελου Τριανταφύλλου με το μοιρολόι του Χορού επιβάλλει την παρουσία της θλίψης εξαιτίας της απώλειας. Επιπροσθέτως, η ιδιόζουσα συνύπαρξη της ντυμένης στα λευκά Αίθρας<sup>5</sup> με τις μαυροφορεμένες γυναίκες –που υποδηλώνεται στο κείμενο και εικονοποιείται στην παράσταση με την προσθήκη πορφυρού εσωτερικού ενδύματος– οπτικοποιεί τη *δυσφημίαν*<sup>6</sup> [Εικ. 1].

4 Βλ. Ιωαννίδη (2019), που επισημαίνει πως ο Χορός των εννέα γυναικών λειτουργεί ως όργανο συλλογικής κραυγής, με τη διάσταση της προσωπικής βίωσης του πένθους από τα μέλη του.

5 Για την εορταστικά ενδεδυμένη Αίθρα, βλ. Scully (1996).

6 Για τη *δυσφημίαν* βλ. Foley (2001).



Εικόνα 1. Ο ικετευτικός κλοιός. Φωτογραφικό Αρχείο Εθνικού Θεάτρου.  
Φωτογράφος Ελίνα Γιουνανλή.

Σε αυτά τα συμφραζόμενα ενσωματώνεται η ειρωνική αντιδιαστολή του υπεροπτικού στη μακαριότητά του Θησέα με τις καταρρακωμένες ικετίδες και τον εξαθλιωμένο Άδραστο, τον ηγέτη της μοιραίας εκστρατείας. Ο Αθηναίος ηγεμόνας παρουσιάζεται από τον Ευριπίδη αποστασιοποιημένος από το δράμα των «απαίδων μητέρων» (στ. 35). Όταν, μάλιστα, η προσοχή του μετατοπίζεται στον Άδραστο, η ψυχρότητά του κλιμακώνεται σε αυτάρεσκη απαξίωση, εκφρασμένη σε μία ρήση που αποθεώνει τη λογική και καταδικάζει τα ατοπήματα του Αργείου ηγεμόνα.<sup>7</sup> Η αλαζονική αυτή, όμως, αντιμετώπιση της *ἀμαρτίας* ταυτίζεται με το αντικείμενο απαξίωσής της, την *ὑβριν*. Το αδιέξοδο στο οποίο καταλήγει η έκκληση του Άδραστου ωθεί τον Χορό σε παράφορη ικεσία με την ακραία σωματική στάση της προσκύνησης και το άγγιγμα του βασιλιά. Η σκηνική πρόσληψη των προαναφερθέντων υπαινιγμών πραγματώνεται με τρόπο εντυπωσιακό στην κωμικά ματαιόδοξη εμφάνιση του Άκη Σακελλαρίου ως Θησέα, ντυμένου με τη λευκή και άκαπνη από τον πόλεμο στολή του, κατ' αντίστιξη με τις μαυροφορεμένες μορφές των ικετιστών και του Άδραστου, τον οποίο ενσαρκώνει ο Χρήστος Σουγάρης με αβίαστη εσωτερικότητα. Ο Αθηναίος άνακτας υιοθετεί αγέρωχη στάση και θεαματικό χειρονομιακό κώδικα μπροστά στον γονυπετή για αρκετή ώρα Αργείο ομολόγό του. Η συλλαβιστή εκφορά της λέξης «ικέτες» και το απλανές, ακατάδεκτο βλέμμα του πλάθουν μία προσωπικότητα κωμικά υπερφίαλη και αμέτοχη στον ανθρώπινο πόνο. Αυτός με μία τυποποιημένη χειρονομία νεύει στον Άδραστο να σταματήσει τον λόγο του, πριν αρχίσει να απαγγέλλει ρυθμικά τον ύμνο στη θεϊκή μέριμνα για έναν νομοτελειακά άριστο και δίκαιο κόσμο. Στη συνέχεια, η ιεροτελεστική διάσταση της σπαραχτικής ικεσίας του Χορού εξατομικεύεται στη σκηνική της πραγμάτωση, καθώς σχηματοποιείται στην προσκύνηση από μια γυναίκα, που αγκαλιάζει το πόδι του ηγεμόνα, την ώρα που αυτός κλείνει επιδεικτικά τα αυτιά του.

7 Σχετικά με τον «κόσμο» του λόγου που εκπροσωπεί ο Θησέας βλ. Burian (1985).



Ενώ όλες οι επιδείξεις *πάθους* προσκρούουν στον άτεγκτο ορθολογισμό του Θησέα, αυτός κλονίζεται μόνο στη θέα του κλάματος της μητέρας του. Η παραδοχή ότι ο πόνος άγγιξε την ψυχή του αποτελεί το προανάκρουσμα της μεταβολής της στάσης του μέσω της παρέμβασης της Αίθρας, η οποία συνιστά τον μοχλό εξέλιξης της πλοκής. Στο σημείο αυτό, υφέρπει η ειρωνεία του αντικατοπτρισμού των χαρακτήρων, οι οποίοι βαυκαλίζονται πιστεύοντας στη μοναδικότητα και γνησιότητά τους. Έτσι, ο Θησέας ατενίζοντας την Αίθρα αντικρίζει σε αυτήν το είδωλό του, ως ιδανικό πολιτικό αρχηγό, καθώς αυτή είναι προικισμένη με τα χαρακτηριστικά του ηγέτη, τα οποία επιχειρεί να του μεταλαμπαδεύσει υποδόρια με τον παραινετικό της λόγο. Ο ειρωνικός χρωματισμός της σκηνής ανιχνεύεται και στην πρόκληση της μεταστροφής του Θησέα από τη γυναικεία φωνή, που τολμά να διεισδύσει στον ανδρικό κόσμο της πολιτικής, καθώς και στην προβολή της αυτοεικόνας του ηγέτη στο εγχείρημα της απονομής δικαιοσύνης. Η καταλυτική παρέμβαση της γερόντισσας (Mendelsohn, 2002) αποδίδεται σκηνοθετικά με τη δυναμική παρουσία της Κάτιας Δανδουλάκη. Η κινησιολογία με τις έντονες χειρονομίες, που εξελίσσονται σε μια αντικλίμακα εκτεινόμενη από την πομπώδη σφοδρότητα έως την εκδήλωση στοργής, οπτικοποιεί τον πρωταγωνιστικό ρόλο της στη διαμόρφωση της υπόθεσης, ενώ η συντονισμένη στο μουσικό υπόστρωμα απαγγελία της τον υπογραμμίζει ηχητικά. Οι αντιδράσεις του Θησέα κατά την αλληλεπίδραση με τη μητέρα του εκφράζουν τη σκηνική πρόσληψη με τον τόνο της ειρωνείας. Αυτό μαρτυρεί η έκφραση αποσβολωμένης συνειδητοποίησης μπροστά στην καθηλωτική μορφή της Αίθρας, η οποία εξαιρείται με τη σκηνοθετική επιλογή της μόνιμης παρουσίας της στον χώρο του θεάτρου. Η επίδρασή της αποτυπώνεται στο προβληματισμένο ύφος του Άκη Σακελλαρίου, που αντικαθιστά την κωμικά ιλαρή επανάπαυση και αισθητοποιεί τις εσωτερικές διεργασίες της αντίληψης του καθήκοντος και της ανάγκης μετάβασης στην εγρήγορση. Η ευθυγράμμιση του ήρωα με τον ηθικό κώδικα της μητέρας του αισθητοποιείται με την τοποθέτηση των χεριών τους σε παράλληλες νοητές γραμμές.

Στον ρητορικό αγώνα που ακολουθεί μεταξύ του Θησέα και του Θηβαίου Κήρυκα θεματοποιούνται η σύγκρουση των πολιτευμάτων και ο πόλεμος. Τη σκηνή αυτή, της φιλονεικίας, διατρέχει μια λεπτή ειρωνεία, η οποία εδράζεται σε αντιθέσεις αλλά και σε αναπάντεχους αντικατοπτρισμούς, καθιστώντας το χάσμα ανάμεσα στους δύο φαινομενικό. Ειδικότερα, ερίζουν επί σκηνής τα πολιτεύματα της δημοκρατίας και της τυραννίας με τη μορφή των εκπροσώπων τους (Collard, 1975). Εδώ, ο Θησέας δράττεται της ευκαιρίας να πλέξει το εγκώμιο της αθηναϊκής πολιτείας. Η εικόνα, όμως, του ιδανικού πολιτεύματος σκιάζεται από τους μύδρους που εξαπολύει ο Κήρυκας ενάντια στη δημαγωγία που ανθεί στους κόλπους του. Το αδιέξοδο στο οποίο καταλήγει ο αγώνας λόγων, καθώς και η εντυπωσιοθηρική επιδερμικότητα της ρητορικής αυτοσυνειδησίας των συνδιαλεγόμενων (O'Sullivan, 2020) καταδεικνύουν την πρόθεση επιβολής. Έτσι, ενώ εμφορούνται από αντίθετες ιδεολογίες, οι ομιλητές εξομοιώνονται λόγω της απολυτότητας, που ψιμυθιώνεται με ρητορικά τεχνάσματα. Η σκηνική μεταφορά του επεισοδίου αποδίδει περίτεχνα την ευριπίδεια ειρωνεία στη μάχη που μαίνεται μεταξύ των δύο ανταγωνιστών, καθώς ο ένας αποτελεί απείκασμα του άλλου. Η ιχνηλατημένη στο κείμενο, μάλιστα, σύγκλιση των χαρακτήρων διαγράφεται στο επηρμένο ύφος του Άκη Σακελλαρίου και του Χάρη Χαραλάμπους. Ένα ραπάρισμα εναρμονισμένο με τον ρυθμό του μουσικού περιβάλλοντος συνέχει τον ρηχό διαξιφισμό και σε συνδυασμό με τη στομφώδη κινησιολογία παραπέμπει σε παράσταση με αγωνιστικό χαρακτήρα. Η σφοδρή

λεκτική αναμέτρηση σωματοποιείται με κινήσεις που θυμίζουν μάχη και κατά μέτωπον επίθεση με κατάληξη την αυταρχική αποπομπή του Κήρυκα. Ο Αθηναίος ηγεμόνας μετά από μια πολεμική ιαχή φοράει τη μαύρη στολή του στον ήχο του χτυπήματος των στρατιωτικών υποδημάτων από τον Χορό. Θα ηγηθεί μιας όσιας εκστρατείας, που θα υπερασπιστεί τους πανελλήνιους θεσμούς και θα διασώσει τον σεβασμό προς τους νεκρούς και τον πολιτισμό. Ωστόσο, η ατραπός που ακολουθείται είναι αυτή η τραγικά γνώριμη, που διασχίζει το πεδίο της μάχης.

Στο μοτίβο της θόλωσης των διαχωριστικών γραμμών στη συγκεκριμένη τραγωδία προστίθεται και η σκηνή της Ευάδνης, που ρίχνεται με βακχική μανία στη νεκρική πυρά του άνδρα της. Στην πτώση της αντικατοπτρίζεται το θεαματικό γκρέμισμα του υβριστή Καπανέα, του οποίου το σώμα κάπνιζε κεραυνόπληκτο από την οργή του Δία. Μιμούμενη, λοιπόν, την αποκοτιά του αγαπημένου της, επιζητεί να κατακτήσει τη δόξα και να αναδειχθεί *καλλίνικος*, ξεπερνώντας όλες τις γυναίκες στην αρετή (Mendelsohn, 2002). Το *πάντολμον έργον* της «μετεωρίζεται» ανάμεσα στα ανδρικά και γυναικεία πρότυπα της κοινωνικά αποδεκτής συμπεριφοράς, καθώς πεθαίνει με την αφοσίωση της συζύγου αλλά και με τον ηρωισμό του πολεμιστή. Για τις γυναίκες ο θάνατος είναι μια έξοδος και για κάποιες που επιθυμούν πολύ την απόδραση και παρουσιάζουν μια σχέση με το επέκεινα είναι πέταγμα (Loraux, 1995). Στο ολέθριο *αιώρημα* συμφύρονται η αρρενωπή και θηλυκή διάσταση, δεδομένου ότι η ανοίκεια στη γυναικεία κοσμιότητα ανδρεία συντελείται με νυφική αμφίεση και επιθαλάμιους όρους. Τα αρσενικά συμφραζόμενα της μάχης ή του αθλητικού αγώνα (Mastrorarde, 2010) που επιστεγάζεται με επινίκιους ύμνους, συνυφαίνονται με την εικόνα του θηλυκού διονυσιακού μαιναδισμού. Τα δυσδιάκριτα όρια μεταξύ του αρσενικού και του θηλυκού στοιχείου επεκτείνονται και στην αλληλόδραση μεταξύ της Ευάδνης και του Ίφιδος, κατά την οποία ο θρήνος του πατέρα για τον «αρρενωπό» θάνατο της κόρης παραπέμπει στη θλίψη του αρχέτυπου της μητρότητας, της θεάς Δήμητρας για την Περσεφόνη (Mendelsohn, 2002). Στην παράσταση η Κατερίνα Λούρα βρίσκεται από την αρχή στον σκηνικό χώρο, δίπλα στους μουσικούς, σε αντίθεση με την *dramatis persona*, δηλώνοντας τη σκηνοθετική εστίαση στη γυναικεία οδύνη ως απόρροια του πολέμου. Όταν έρχεται η ώρα, εισβάλλει τρέχοντας σαν μαινάδα στο κέντρο της σκηνής στολισμένη νύφη και αναρριχάται πάνω στο δέντρο, που υποκαθιστά σημειολογικά τον βράχο. Η απουσία του νεκρού ήρωα συνιστά ένα σημείο *in absentia* φορτισμένο με τη σημασία του ρυθμιστή της δράσης στη συγκεκριμένη σκηνή. Η τραγικότητα επιτείνεται από την αλληλεπίδραση με τον Ίφι, ο οποίος εμφανίζεται κρατώντας άρβυλα και έντρομος αποφεύγει να συναντήσει τη γεμάτη αποφασιστικότητα φρενίτιδα στο βλέμμα της στο μεγαλύτερο μέρος του εναγωνίου διαλόγου μεταξύ τους. Το συντονισμένο με τον ρυθμό λίκνισμά της και το έντονο βάψιμό της, που δηλώνουν τη μανία και τη μεταιχμιακή κατάστασή της μεταξύ ζωής και θανάτου, αναδεικνύονται από την εστίαση του προβολέα. Η θεαματική πτώση της στη φωτιά παριστάνεται συγκλονιστικά λιτά με την ευφυή σύλληψη του αφανισμού της μέσω του άπλετου φωτός, που έχει το χρώμα του πυρός, με τη συνοδεία μιας «εκκωφαντικά» άηχης κραυγής. Αντιστικτικά προς τη φωταψία, ακολουθεί το έρεβος του θανάτου, το οποίο επισφραγίζεται με τον καθηλωτικό λυγμό του Θοδωρή Κατσαφάδου ως Ίφιδος [Εικ. 2].



Εικόνα 2. Το πάντολμον έργον. Φωτογραφικό Αρχείο Εθνικού Θεάτρου.  
Φωτογράφος Ελίνα Γιουνανλή.

Το έργο ρίχνει αμείλικτο φως στα επίχειρα του πολέμου που εισπράττουν οι υπεύθυνοι αλλά και οι αναξιοπαθούντες. Ωστόσο, η επιθυμία για τη διαιώνιση του φαύλου κύκλου των πολεμικών διενέξεων είναι ακόρεστη, όπως μαρτυρούν οι τελευταίες σκηνές με τρόπο ειρωνικό αλλά και ταυτόχρονα ρεαλιστικό. Συγκεκριμένα, το πένθος, που κατασταλάζει ακοίμητο στις ψυχές των μητέρων, μετουσιώνεται σε δίψα για εκδίκηση στους Επιγόνους (Mendelsohn, 2002· Sifakis, 1979). Η ανόσια εκστρατεία των Επτά άφησε τα ίχνη της όχι ως αναβαθμό προς τη γνώση αλλά ως υπενθύμιση ενός χρέους συνέχισης των εχθροπραξιών. Στη σύγχρονη σκηνοθετική προσέγγιση, ιδιαίτερα ενδιαφέρον είναι το εύρημα της απόδοσης της φωνής του Χορού των αγοριών στις παιδικές χορωδίες Ναυπλίου και Λυγουριού, εξάροντας την αθωότητα, που συνθλίβεται στα δραματικά συμφραζόμενα. Ο κομμός βρίσκει την καλλιτεχνική του έκφραση στην εναλλαγή του αδόμενου λόγου των παιδιών από το κοίλον με τον εξατομικευμένα απαγγελλόμενο των γυναικών από τη σκηνή. Εντυπωσιακή είναι η επιβεβαίωση της εκδικητικής εκστρατείας εν είδει προφητείας από την *από μηχανής*<sup>8</sup> θεά Αθηνά στην έξοδο του δράματος. Η υποβλητική επιφάνειά της επισφραγίζει τη συμμαχία Αθήνας-Αργους με την αξίωση ένορκης συμφωνίας και συνιστά πολιτικό επιστέγασμα που ανακαλεί τον επιτελεστικό και θρησκευτικό χαρακτήρα της εναρκτήριας σκηνής. Το έργο πλαισιώνεται από δύο θεές με αντίθετες συνυποδηλώσεις, εφόσον εκκινεί με το μυσταγωγικό κλίμα της λατρείας της Δήμητρας, εκπροσώπου της ευφορίας της ειρήνης, και κλείνει με την κλαγγή των όπλων, που προσημαίνεται από την Αθηνά (Storey, 2008). Στην πολιτική κατακλείδα της τραγωδίας ιδιαίτερα σημαντικός είναι ο ρόλος της θεάς, η οποία δρα στη μεθοριακή περιοχή της συνέργειας του υπερφυσικού παράγοντα με την ανθρώπινη προαίρεση. Προτρέπει, ειδικότερα, τους Επιγόνους να αναλάβουν μελλοντικά εκστρατεία (Mendelsohn, 2002· Rehm, 1994) παρεμβαίνοντας στα ανθρώπινα, αλλά και την προβλέπει,

8 Σχετικά με τις διαφορετικές απόψεις για τον τρόπο και το μέρος εμφάνισης της θεάς βλ. Morwood (2007) και Storey (2008).

εκφράζοντας τη βούληση των θνητών (Burian, 1985). Θα μπορούσε, μάλιστα, να συμβολίζει το πεπρωμένο που διαμορφώνει η επιλογή της ανθρώπινης φύσης σε συνδυασμό με τους άτεγκτους μηχανισμούς της εξουσίας,<sup>9</sup> που διαφεύγουν του ελέγχου της, αλλά και υπαγορεύονται από τη φάυλη έκφασή της. Στην υπό εξέταση παράσταση διακρίνεται η πρόσληψη της σκηνής υπό το πρίσμα της ειρωνείας, καθώς η Αγλαΐα Παππά με στιβαρή επιβλητικότητα αντιμετωπίζει τον Άκη Σακελλαρίου σαν άθυρμα προορισμένο να υπακούσει στις εντολές της ρυθμικά εκφωνούμενης ρήσης της. Έκπληξη προκαλεί η ανάδυσή της από τον Χορό και η σταδιακή αποκάλυψη της ταυτότητάς της μέσα από την περσόνα μιας ικέτισσας, που κινεί τα χέρια του Αθηναίου ηγεμόνα σαν μαριονετίστας. Το σημείο αυτό θα μπορούσε να πραγματώνει σκηνικά την προαναφερθείσα σύγκλιση του υπερβατικού στοιχείου με την ανθρώπινη επιλογή, όσον αφορά στη διαμόρφωση της συλλογικής μοίρας. Μετά τον καγχασμό της θεάς και την αποχώρησή της, ο ίδιος γονατίζει, κοντά πλέον στις ικέτισσες. Έχει συντελεστεί η ωρίμασή του, που αισθητοποιείται με την απώλεια της αγέρωχης στάσης του και την εγγύτητά του με τον ανθρώπινο πόνο [Εικ. 3]. Το έργο κλείνει με την εστίαση της σκηνοθετικής ματιάς στο μεγαλείο του ταπεινού και ανθρώπινου πια Θησέα, που συνειδητοποιεί την αφοπλιστική αλήθεια της οδύνης των ανίσχυρων, καθώς και της δικής του αδυναμίας απέναντι σε ανεξέλεγκτες δυνάμεις, ακόμα και στον ίδιο του τον εαυτό.



Εικόνα 3. Η ηθική μεταμόρφωση του Θησέα.  
Φωτογραφικό Αρχείο Εθνικού Θεάτρου.  
Φωτογράφος Ελίνα Γιουνανλή.

Οι υπόρρητοι υπαινιγμοί που διαβρώνουν τον επιφανειακά εγκωμιαστικό χαρακτήρα των *Ικετίδων* ξεπερνώντας τα όρια του χρόνου αποτελούν μήτρες σύγχρονων προβληματισμών για

9 Βλ. και Fitton (1961, σ. 442): «Αυτή είναι ο Λόγος, το υπέρτατο σύμβολο του πεπρωμένου τους, η ασυνείδητη φωνή της Κρατικής Εξουσίας. Όπως οι άλλες μεγάλες θεότητες του Ευριπίδη, αυτή εκπροσωπεί μια πραγματική δύναμη που επιδρά στην ανθρώπινη συμπεριφορά, υπερβατική αλλά ουσιαστικά ανήθικη.»

μια πολυπρισματική θεματική, ανασηματοδοτημένη στο πλαίσιο των σημερινών συνθηκών. Έτσι, οι θεατές του 21<sup>ου</sup> αιώνα καλούνται να ανιχνεύσουν στο έργο βιωμένες εμπειρίες, όπως την πολύμορφη ικετεία, την εκλογίκευση του άλογου πολέμου, τη στρέβλωση των αξιών από τη γλώσσα της εξουσίας και την πολύπτυχη δράση των φύλων. Με μία λιτή σκηνοθετική κατάθεση, επικεντρωμένη στο ευριπίδειο κείμενο, φωτίζονται διαχρονικά ζητήματα, που συνδέονται με το δίκτυο του πικρού σαρκασμού. Ο συντονισμός, μάλιστα, της προσπέλασης αυτής με τη νέα μετάφραση του Γιώργου Κοροπούλη, που αποδίδει το μέτρο με σύγχρονο τρόπο, και με τη μουσική, που διαποτίζει την παράσταση, υπογραμμίζει ηχητικά την προβολή του επίκαιρου στο διηνεκές. Η αρμονική σύμπλεξη του λόγου, των ακουστικών ερεθισμάτων και της δωρική απέριττης *ὄψεως* αναδεικνύει τις αμφισημίες και τους υπαινιγμούς και συμπυκνώνει ως απαύγασμα τη βαθύτερη ειρωνεία του έργου: «Αιώνια κανείς θνητός δεν είναι ευτυχισμένος.» (Ευριπίδης, 2021, στ. 269-270) [Εικ. 4].



Εικόνα 4. Η κραυγή της ικετίσας. Φωτογραφικό Αρχείο Εθνικού Θεάτρου.  
Φωτογράφος Ελίνα Γιουνανλή.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Burian, P. (1985). Logos and Pathos: The Politics of the *Suppliant Women*. Στο P. Burian (Επιμ.), *Directions in Euripidean Criticism* (σσ. 129-155). Durham, N.C: Duke University Press.
- Collard, C. (1975). *Euripides Suppliques*. Groningen: Bouma's Boekhuis b.v. Publishers.
- Fitton, J. W. (1961). The Suppliant women and the Herakleidai of Euripides: I. The Suppliant women. *Hermes*, 89(4), 430-461. Ανακτήθηκε από <http://www.jstor.org/stable/4475182>
- Foley, H. (2001). *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton, Oxford: Princeton University Press.
- Loraux, N. (1995). *Βίαιοι θάνατοι Γυναικών στην Τραγωδία* (Α. Ροβάτσου Μετ. - πρόλογος). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

- Mastrorade, D. J. (2010). *The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mendelsohn, D. (2002). *Gender and the City in Euripides' Political Plays*. Oxford: Oxford University Press.
- Morwood, J. (2007). *Suppliant Women*. Oxford: Aris & Phillips/Oxbow.
- O'Sullivan, P. (2020). Rhetoric in Euripides. Στο A. Markantonatos (Επιμ.), *Brill's Companion to Euripides: Volume 1* (σ. 571-604). Leiden, Boston: Brill.
- Rehm, R. (1994). *Greek Tragic Theatre*. London & New York: Routledge.
- Scully, S. (1996). Orchestra and Stage and Euripides' "Suppliant Women." *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, 4(1), 61–84. Ανακτήθηκε από <http://www.jstor.org/stable/20163601>
- Sifakis, G. M. (1979). Children in Greek tragedy. *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 26, 67–80. Ανακτήθηκε από <http://www.jstor.org/stable/43646175>
- Storey, I. (2008). *Euripides: Suppliant Women*. London: Duckworth.
- Διαμαντάκου, Κ. (2018). Παραστατικότητα και αρχαία τραγωδία: Η δυνατότητα ενός κοινού (αντι)λόγου στην κρίση της δημοκρατικότητας. Στο Α. Αλτουβά, Κ. Διαμαντάκου (Επιμ.), *Ε' Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο, Αθήνα 5-8 Νοεμβρίου 2014* (σσ. 459-471). Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ.
- Ευριπίδης (2021). Ευριπίδης, *Ικετίδες* (Γ. Κοροπούλης, Μετ.- επίμετρο). Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Ιωαννίδης, Γ. (2019, Ιούλιος 08). Ο πόλεμος αφήνει μόνο τα κόκαλα των παιδιών σε μια λάρνακα. Η Εφημερίδα των Συντακτών. Ανακτήθηκε από [https://www.efsyn.gr/tehnesh/theatro/202913\\_o-polemos-afinei-mono-ta-kokala-ton-paidion-se-mia-larnaka](https://www.efsyn.gr/tehnesh/theatro/202913_o-polemos-afinei-mono-ta-kokala-ton-paidion-se-mia-larnaka)
- Μαρίνης, Α. (2019). Η «πολιτική» διεκτραγώδηση της ανθρώπινης μοίρας. Στο *Ικετίδες του Ευριπίδη* [Πρόγραμμα παράστασης] (σσ. 4-7). Αθήνα: Εθνικό Θέατρο – ΘΟΚ.

# ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΣΚΗΝΗ - ΝΕΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ

ΕΛΕΝΑ ΒΙΣΕΡΗ, ΝΙΚΗ ΝΙΚΟΝΑΝΟΥ

ΕΛΕΝΗ ΓΕΩΡΓΙΟΥ

ΜΕΝΕΛΑΟΣ ΚΑΡΑΝΤΖΑΣ

ΣΠΥΡΟΣ ΚΑΤΣΑΡΑΠΙΔΗΣ

ΙΛΙΑ ΛΑΚΙΔΟΥ

ΒΑΛΕΝΤΙΝΑ ΜΙΧΑΗΛ, ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΔΗΜΑ

ΖΑΦΕΙΡΗΣ ΝΙΚΗΤΑΣ

ΛΕΩΝΙΔΑΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ

ΜΑΡΙΑΛΕΝΗ ΣΟΛΔΑΤΟΥ

ΕΛΕΝΑ ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ

Έλενα Βισέρη, Νίκη Νικονάνου

**«Αν δεις μόνο πέτρες, καμάρες και πόρτες, νομίζω δεν έχει καμία αξία»:** μια συμμετοχική θεατροπαιδαγωγική παρέμβαση για την ερμηνεία της πολιτιστικής κληρονομιάς

Κατά τον 21<sup>ο</sup> αιώνα, το θέατρο καλείται να αντιμετωπίσει πληθώρα ζητημάτων, μεταξύ των οποίων η σχέση του με το κοινό, ο διάλογος με άλλα καλλιτεχνικά ή επιστημονικά πεδία, καθώς και η επαναδιαπραγμάτευση της θέσης του μέσα στην κοινωνία. Στον χώρο των μουσείων από την άλλη, εκπαιδευτικές εφαρμογές με την αξιοποίηση θεατρικών τεχνικών παρέχουν ένα πλαίσιο μέσα στο οποίο δύναται να επανανοηματοδοτηθεί ο ρόλος του κοινού και τελικά η μετακίνηση του κέντρου βάρους από την παθητική κατανάλωση πολιτισμικών αγαθών στην ενεργό συμμετοχή και δημιουργία. Για τη διερεύνηση των παραπάνω, σχεδιάστηκε και υλοποιήθηκε μια παρέμβαση βασισμένη στην έννοια της συμμετοχής με σκοπό να φωτιστούν πτυχές και ερμηνείες της πολιτισμικής κληρονομιάς μέσα από το «βλέμμα», τις ανάγκες και την αισθητική μιας συγκεκριμένης κοινότητας. Στο πρόγραμμα συμμετείχε μια ομάδα γυναικών τρίτης ηλικίας, η οποία συνέγραψε το σενάριο και ανέβασε μια θεατρική παράσταση με αφορμή το μνημείο Αλατζά Ιμαρέτ στη Θεσσαλονίκη.

**Λέξεις-κλειδιά:** Μουσειακό Θέατρο, Συμμετοχικό Μουσείο, Θεατροπαιδαγωγική, Μουσειοπαιδαγωγική, Κριτική Πολιτισμική Διαμεσολάβηση

Ελένη Γεωργίου

**21<sup>ος</sup> αιώνας: Το ελληνικό θέατρο μπροστά στην οικονομική και την υγειονομική κρίση**

Στο παρόν άρθρο παρουσιάζεται ο τρόπος με τον οποίο επηρεάστηκε το ελληνικό θέατρο από την οικονομική κρίση των μνημονίων και από την υγειονομική κρίση του covid-19. Η οικονομική κρίση, εκτός από την αναδιαμόρφωση της θεατρικής αγοράς, των όρων εργασίας και σκηνικής παρουσίας, των όρων επιλογής των παραστάσεων από την πλευρά του κοινού, πρόλαβε να δημιουργήσει και ένα ευρύ πεδίο θεματογραφίας έργων τόσο στην ελληνική, όσο και στην παγκόσμια δραματολογία, που αφορούν στις συνέπειες της κρίσης στην καθημερινότητά μας. Ακολούθως, η υγειονομική κρίση, σε μικρό χρονικό διάστημα, αναδιαμορφώνει σχεδόν όλη τη θεατρική πρακτική με έναν βίαιο και πρωτόγνωρο τρόπο, παραμένοντας ακόμα εν εξελίξει και θέτοντας ερωτήματα για το μέλλον του θεάτρου. Σε αυτό το πλαίσιο διερευνώνται τα πεδία της δραματολογίας, της νέας θεματολογίας, της σκηνοθεσίας και των παραστάσεων υπό το πρίσμα των πρωτοκόλλων υγιεινής και ασφάλειας, η αντίδραση του κοινού, η αναδιαμόρφωση των εργασιακών σχέσεων των συντελεστών, αλλά και οι νέοι θεατρικοί κώδικες που ενδεχομένως δημιουργούνται κατά τον σχεδιασμό μιας παράστασης, η οποία στοχεύει στη βιντεοσκόπηση της, τη διαδικτυακή ή και την τηλεοπτική προβολή της.

**Λέξεις-κλειδιά:** Ελληνικό Θέατρο, Οικονομική Κρίση, Υγειονομική Κρίση, Θεματογραφία, Σχέσεις Εργασίας, Σχεδιασμός Παραστάσεων.

Μενέλαος Καραντζάς

**«Ούτε καλύτερα, ούτε χειρότερα, καμιά αλλαγή».**

**Οι ευτυχημένες μέρες εκπαίδευσης των ηθοποιών στην Ελλάδα**

Στα 150 χρόνια που έχουν περάσει από την πρώτη θεσμοθέτηση της εκπαίδευσης των ηθοποιών στην Ελλάδα (Ωδείο Αθηνών, 1871) έχουν ιδρυθεί δεκάδες Ανώτερες ΣχολέςΔραματικής Τέχνης, από τις οποίες περίπου τριάντα λειτουργούν σήμερα. Παρόλο που το νομικό πλαίσιο που διέπει τη λειτουργία τους χρονολογείται από τη δεκαετία του '80, οι τίτλοι σπουδών που χορηγούν οι σχολές αυτές δεν έχουν αποτιμηθεί στο σύγχρονο Εθνικό Πλαίσιο Προσόντων, ενώ κάποιες προσπάθειες καθορισμού του επιπέδου σπουδών των αποφοίτων έχουν δημιουργήσει ένα εξαιρετικά συγκεχυμένο τοπίο, όπου τα ακαδημαϊκά προσόντα και τα εργασιακά δικαιώματα των ηθοποιών αμφισβητούνται. Στο χώρο του θεάτρου και των Παραστατικών Τεχνών, η «συστηματική» εκπαίδευση των ηθοποιών εμφανίζει αγκυλώσεις και αναχρονισμούς, τη στιγμή



## ΕΝΟΤΗΤΑ 9 - ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ

που τα θεατρικά εργαστήρια, τα σεμινάρια, τα σχετικά τμήματα των ΑΕΙ, τα ΙΕΚ Υποκριτικής και άλλες εκπαιδευτικές δομές και δραστηριότητες αναπτύσσονται αλματωδώς. Η ανάγκη για θεσμικές αλλαγές στην αξιολόγηση της ποιότητας και στην ακαδημαϊκή αναγνώριση της εκπαίδευσης των ηθοποιών είναι επιτακτική.

**Λέξεις-κλειδιά:** Δραματική Σχολή, Ανώτερες Σχολές Δραματικής Τέχνης, Εκπαίδευση Ηθοποιών, Τίτλοι Σπουδών Ηθοποιών

Σπύρος Κατσαραπίδης

### **Αναλύοντας το τραύμα του Ελληνικού Εμφυλίου: νέες θεατρικές πρακτικές στον 21<sup>ο</sup> αιώνα**

Το παρόν άρθρο εξετάζει την περίπτωση θεατρικών παραγωγών σε ελληνικά θέατρα, οι οποίες συνοδεύονται από συζητήσεις συντελεστών και κοινού μετά το πέρας των παραστάσεων και οι οποίες καταπιάνονται με το θέμα του Ελληνικού Εμφυλίου (*Το Κιβώτιο, Για την Ελένη κ.ά.*). Γίνεται προσπάθεια συσχετισμού του φαινομένου σε μια γενικότερη προσπάθεια απομάγευσης του θεατρικού φαινομένου και χρήσης της θεατρικής πράξης και του θεατρικού λόγου με στόχο τη διάχυση ιστορικών πληροφοριών, φαινόμενο που εντάσσει ορισμένες θεατρικές παραστάσεις στο χώρο της Δημόσιας Ιστορίας. Το άρθρο συνεξετάζει τη χρήση ιστορικών τεκμηρίων και ιστορικών πηγών σε θεατρικά κείμενα, ενώ ξεχωριστή θέση κατέχει η χρήση και αξιοποίηση του χώρου (μνημονικού και μη) σε παραστάσεις με θέμα τον Εμφύλιο. Τέλος, η δυνατότητα ανάπτυξης διαλόγου μέσω ψηφιακών μέσων από τους θεατές των παραστάσεων εξετάζεται ως νέα προοπτική και δυναμική που παρέχει σήμερα το θέατρο.

**Λέξεις-κλειδιά:** Εμφύλιος Πόλεμος, Τραυματικά Γεγονότα, Θέατρο Ντοκουμέντο, Δημόσια Ιστορία

Έλια Λακίδου

### **Από το θέατρο στον θεατρικό πολυχώρο: οικονομικά και καλλιτεχνικά αποτελέσματα του αθηναϊκού θεατρικού πληθωρισμού**

Κατά την πρώτη 20ετία του 21<sup>ου</sup> αιώνα, το θεατρικό κτήριο στην ελληνική πρωτεύουσα μεταβάλλεται συνεχώς. Από τη μία έχουμε τα αρχιτεκτονικά τοπία που ανακαινίζονται (*Παλλάς, Αλίκη*, κτήρια Εθνικού Θεάτρου) ή νέα που προστίθενται (*Badminton, Κέντρο Πολιτισμού Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος*) και από την άλλη θεατρικούς χώρους που δημιουργούνται εντός του οικιστικού και εμπορικού ιστού και που εγκιβωτίζουν στην πλειονότητά τους παραπάνω από μία σκηνές. Σε αντιδιαστολή με τη αίθουσα *Σταύρος Νιάρχος* των 1400 θέσεων, συνεχώς στήνονται μικρά θέατρα των 50 έως 80 θέσεων που συνυπάρχουν με άλλες εξίσου μικρές σκηνές εντός του ίδιου οικήματος. Η εξίσωση: ένα κτήριο/μία σκηνή αντικαταστάθηκε από το: ένα κτήριο/πολλές σκηνές, που αντιστοιχούν τελικά σε πολλαπλάσιες παραστάσεις. Στην παρούσα μελέτη θα εξετάσουμε πώς το αρχιτεκτονικό αποτύπωμα του σκηνικού χώρου του 21<sup>ου</sup> αιώνα μαρτυρά την πλασματική εντύπωση του θεατρικού πληθωρισμού που παράγει παραστάσεις, τελικά, για μικρό κοινό.

**Λέξεις-κλειδιά:** Θεατρική Αρχιτεκτονική, Θεατρικός Πολυχώρος, Θεατρικός Πληθωρισμός, Θεατρικό Κοινό

Βαλεντίνα Μιχαήλ, Αικατερίνη Δήμα

### **Η συμβολή της Δραματικής Τέχνης στην Εκπαίδευση ομάδων έγκλειστων ενηλίκων στην ανακατεύθυνση του επαγγελματικού τους προσανατολισμού: Τα βιωματικά εργαστήρια στα Καταστήματα Κράτησης της Αργολίδας**

Ένα παρεμβατικό πρόγραμμα βασισμένο στις καινοτόμες πρακτικές της Δραματικής Τέχνης στην Εκπαίδευση σχεδιάστηκε και υλοποιήθηκε με σκοπό να βοηθήσει στην ανακατεύθυνση του επαγγελματικού προσανατολισμού 30 έγκλειστων ενηλίκων σε δύο Καταστήματα Κράτησης

## ΕΝΟΤΗΤΑ 9 - ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ

στην Αργολίδα. Στόχος του προγράμματος ήταν να αναδείξει προϋπάρχοντα ενδιαφέροντα και να προωθήσει νέα κίνητρα για αναζήτηση κατάλληλης εργασίας κατά την επανένταξή τους στην κοινωνία. Η μελέτη βασίστηκε στη μεθοδολογία της έρευνας δράσης και υλοποιήθηκε το καλοκαίρι του 2019 στο Αγροτικό Κατάστημα Κράτησης Τίρυνθας και στο Κατάστημα Κράτησης Ναυπλίου. Το δείγμα αποτελούνταν από δύο ομάδες έγκλειστων των 15 ατόμων σε κάθε Κατάστημα Κράτησης. Τα αποτελέσματα της έρευνας κατέδειξαν ότι ένα πρόγραμμα παρέμβασης βασισμένο στις τεχνικές της Δραματικής Τέχνης στην Εκπαίδευση δύναται να δώσει ώθηση για την επανεξέταση της επαγγελματικής κατεύθυνσης μιας ομάδας έγκλειστων και να αναδείξει προϋπάρχουσες εμπειρίες και ενδιαφέροντα.

**Λέξεις-κλειδιά:** Δραματική Τέχνη στην Εκπαίδευση, Έγκλειστοι, Επαγγελματικός Προσανατολισμός, Αγροτικό Κατάστημα Τίρυνθας, Κατάστημα Κράτησης Ναυπλίου

Ζαφείρης Νικήτας

### **Θεατρικές γραφές στην post-Grexit εποχή. Το studio συγγραφής του Εθνικού Θεάτρου (2015-2018)**

Το παρόν άρθρο μελετά τα θεατρικά έργα που συνέθεσαν νέοι δραματουργοί, στο πλαίσιο του studio γραφής του Εθνικού Θεάτρου την περίοδο 2015-2018. Η σχετική πρωτοβουλία του Εθνικού Θεάτρου οδήγησε στην αποκάλυψη μιας σειράς από δυναμικές θεατρικές γραφές, με ειδολογική, θεματική και αισθητική ποικιλία. Τα θεατρικά έργα απηχούν τους προβληματισμούς της ελληνικής κοινωνίας στις πρώτες δεκαετίες του 21<sup>ου</sup> αιώνα. Τα επιλεγμένα κείμενα κατατάσσονται σε δύο κατηγορίες: τη δραματουργία αστικού τοπίου και τη δραματουργία επαρχιακού τοπίου. Στο σύνολό τους, τα έργα συγκροτούν έναν καθρέφτη, ο οποίος αντανακλά όλες τις όψεις της ελληνικής επικράτειας, ενώ επινοούν χαρακτήρες που διαλέγονται με ζητήματα σχετικά με τα social media, τη μετανάστευση, την απεργήμωση της επαρχίας και την οικονομική δυσπραγία στην πόλη. Πρόκειται για μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα και αφανή, μέχρι σήμερα, πτυχή της νεοελληνικής δραματουργίας, που φανερώνει τις νέες φωνές που αναζητούν τον δρόμο προς τη σκηνή.

**Λέξεις-κλειδιά:** Εθνικό Θέατρο, Νεοελληνική Δραματουργία, Dissensus, Κοινωνική Κριτική

Λεωνίδα Παπαδόπουλος

### **Νόσος και ἄκος. Το θέατρο στην εποχή του Covid-19**

Από τον Δεκέμβριο του 2019 εντοπίζεται στην πόλη Ουχάν της Κίνας η νόσος του κορονοϊού SARS-CoV-2 (covid-19). Η ταχεία εξάπλωση της υγειονομικής κρίσης είχε ως συνέπεια τη διεύρυνση των τραυματικών επιπτώσεων παγκοσμίως, τόσο σε οικονομικό όσο και σε κοινωνικό επίπεδο, θέτοντας ένα ανοιχτό πεδίο προβληματισμού αναφορικά με τη νέα πραγματικότητα μέσα στην οποία ο σύγχρονος άνθρωπος θα πρέπει να προσαρμοστεί. Το παρόν άρθρο έχει ως στόχο να καταθέσει μια ευσύνοπτη προσέγγιση τωνπολύπλευρων αντιξοοτήτων, σε συνθήκες πανδημίας, μέσα στις οποίες το θέατρο ως συλλογική πράξη καλείται να λειτουργήσει, αλλά και το πλαίσιο μέσα στο οποίο θα προσδιορίσει τις υπό διαμόρφωση προοπτικές μπροστά σε ένα αβέβαιο και ακαθόριστο μέλλον. Η αιφνίδια παύση της πληθωρικής καλλιτεχνικής δραστηριότητας των τελευταίων ετών, αν και ανασχετική σε κάθε τομέα της θεατρικής παραγωγής, προσφέρει μια ευκαιρία ενδοσκόπησης για τους στόχους της πειραματικής έρευνας, τη θεατρική παιδεία, τον ρόλο του θεατή στο σύγχρονο θέατρο, τον βαθμό ενσωμάτωσης των ψηφιακών τεχνών στην αισθητική του παραστασιακού γεγονότος και, κατ' επέκταση, στον επαναπροσδιορισμό της αξίας του ανθρώπινου σώματος επί σκηνής.

**Λέξεις-κλειδιά:** Αυτοποίηση, Ψηφιοποίηση, Support Art Workers, Διαδικτυακή Εμπειρία, Αναπαράσταση Μνήμης

## ΕΝΟΤΗΤΑ 9 - ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ

Μαριαλένη Σολδάτου

### Φιλοξενία και διαπολιτισμικότητα στην ελληνική σκηνή του 21<sup>ου</sup> αιώνα

Το παρόν άρθρο επιχειρεί να προσεγγίσει τα ζητήματα της φιλοξενίας και της διαπολιτισμικότητας στη σύγχρονη ελληνική θεατρική σκηνή, στο πλαίσιο των νέων κοινωνικών συνθηκών που διαμορφώνει ο 21<sup>ος</sup> αιώνας. Στο ανατέλλον κοινωνικό και πολιτισμικό τοπίο, διανύοντας περίοδο έντονων πληθυσμιακών μετακινήσεων, κοινωνικού μετασχηματισμού, αναθεώρησης παραδοσιακών θέσεων και στάσεων και ανάδυσης νέων αναγκών και προκλήσεων, το θέατρο, ως διαχρονικός καθρέπτης του κοινωνικού προβληματισμού, αντανακλά τον επαναπροσδιορισμό της προσωπικής/συλλογικής ταυτότητας. Οι Παραστατικές Τέχνες ενσωματώνουν τον εθνικό Άλλο στη θεματολογία τους και καταπιάνονται με έργα που αναμετρούνται με το παραδοσιακό αφήγημα του έθνους και τους περιορισμούς του. Συγκεκριμένα, η θεατρική παραγωγή, διερευνώντας το πεδίο της φιλοξενίας, δίνει βήμα έκφρασης στους ίδιους τους ξένους και παροτρύνει το κοινό να συνδιαλλαγεί με τους φορείς ξενότητας. Την ίδια στιγμή, θεατρικά έργα και σκηνικές επιτελέσεις αποτελούν πεδίο διαλεκτικής σχέσης και ανοιχτού διαύλου σύζευξης διαφόρων πολιτισμών. Παραδείγματα δραματικών κειμένων και θεατρικών παραστάσεων της ελληνικής θεατρικής σκηνής του 21<sup>ου</sup> αιώνα πλαισιώνουν το παρόν κείμενο.

**Λέξεις-κλειδιά:** Ξένος, Ξενότητα, Φιλοξενία, Διαπολιτισμικότητα, Μετανάστευση

Έλενα Σταματοπούλου

### Το θέατρο στα χρόνια της κοινωνικής αποστασιοποίησης.

#### Ένας αναστοχασμός και τρεις προτάσεις

Είμαστε ακόμα οι περισσότεροι/ες παιδιά, όχι μόνο του προηγούμενου αιώνα, αλλά και της προηγούμενης χιλιετίας. Είδαμε μπροστά στα μάτια μας να συντελείται η ψηφιακή επανάσταση, αλλά χρειάστηκε ένα ισχυρό σοκ για να παγώσουμε το χρόνο και να μπούμε στη διαδικασία επαναπροσδιορισμού του θεάτρου σε σχέση με την εποχή του. Το αναγκαστικό *rause* της καραντίνας σε μια πραγματικότητα επιταχυνόμενου χρόνου και καταϊσμούτης πληροφορίας έθεσε ουσιαστικά ερωτήματα, ως προς τη φύση του θεάτρου και την αναγκαιότητά του στη σημερινή κοινωνία. Το παρόν άρθρο θα επιχειρήσει να θέσει ερωτήματα επαναπροσδιορισμού και επαναπροσέγγισης των βασικών συνιστωσών της θεατρικής τέχνης αναφορικά με το τελετουργικό, το πολιτικό, το αισθητικό, και επιπλέον να διερευνήσει υπάρχουσες ή/και υβριδικές μορφές θεάτρου, οι οποίες μπορούν να ανταποκριθούν σε συνθήκες κοινωνικής αποστασιοποίησης, όπως το θέατρο δρόμου, το θέατρο στη φύση και το διαδικτυακό ψηφιακό θέατρο, μέσα από ένα πρίσμα ενδυνάμωσης των δεσμών συλλογικότητας σε ένα ρευστό 'εδώ και τώρα'.

**Λέξεις-κλειδιά:** Θέατρο και Πανδημία, Ψηφιακό Θέατρο, Θέατρο Δρόμου, Οικολογικό Θέατρο, Θέατρο της Περμακουλτούρας, Θεραπευτικό Θέατρο

Έλενα Βισέρη, Νίκη Νικονάνου

«ΑΝ ΔΕΙΣ ΜΟΝΟ ΠΕΤΡΕΣ, ΚΑΜΑΡΕΣ ΚΑΙ ΠΟΡΤΕΣ, ΝΟΜΙΖΩ ΔΕΝ ΕΧΕΙ ΚΑΜΙΑ ΑΞΙΑ»:  
ΜΙΑ ΣΥΜΜΕΤΟΧΙΚΗ ΘΕΑΤΡΟΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ ΠΑΡΕΜΒΑΣΗ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΡΜΗΝΕΙΑ  
ΤΗΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑΣ

### Το ζήτημα της συμμετοχής

Η συμμετοχή στον πολιτισμό, αποτελεί θεμελιώδες και αναφαίρετο δικαίωμα όλων των ανθρώπων («Πρώτη Συνθήκη της Γενεύης», χ.χ.) και ένα πεδίο το οποίο σε ένα σημαντικό βαθμό σχετίζεται με χώρους πολιτισμικής αναφοράς και μουσεία. Τα μουσεία αποτελούν ιδρύματα που ερμηνεύουν, διατηρούν και εκθέτουν την πολιτιστική κληρονομιά ενώ παράλληλα λειτουργούν ως σημαντικοί παράγοντες για τη δημιουργία ταυτοτήτων, εθνικών και κυρίαρχων αφηγήσεων, επηρεάζοντας σημαντικά τον τρόπο με τον οποίο η κοινωνία αντιλαμβάνεται τον εαυτό της και την κληρονομιά της και τα παρουσιάζει στους άλλους (Smith, 2006· Witcomb, 2003).

Το πιο επείγον ζήτημα το οποίο αντιμετωπίζουν τα μουσεία σήμερα, είναι να καταστήσουν εμφανή την κοινωνική τους αξία και σημασία και να συνομιλήσουν με την κοινωνία (Sandell, 2002). Τα τελευταία χρόνια, συνεπώς, υπάρχει μια στροφή στη συζήτηση γύρω από το ρόλο των μουσείων και ταυτόχρονα ένα ολοένα και μεγαλύτερο ενδιαφέρον για τον εκδημοκρατισμό τους και την προσέγγιση του παρελθόντος με τρόπους διαφορετικούς από την απλή μετάδοση πληροφοριών για τα ιστορικά δεδομένα και συμφραζόμενα. Στόχος είναι η συμμετοχή ατόμων ή κοινοτήτων με σκοπό τη κριτική συζήτηση των κυρίαρχων αφηγήσεων και την εγκαθίδρυση ενός βλέμματος «από τα κάτω» και μιας πιο ισότιμης σχέσης στην προσέγγιση της πολιτιστικής κληρονομιάς.

Ο όρος *συμμετοχικός* χρησιμοποιείται από τον χώρο των μουσείων ως ένας όρος ομπρέλα που καλύπτει διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους «τα μουσεία εμπλέκονται με τις κοινότητες και οι κοινότητες με τα μουσεία» (Kreps, 2013, σ. 85), και επιπλέον, αποτελεί μια λέξη-κλειδί για τις μουσειακές πρακτικές η οποία θα συνεχίσει να κερδίζει έδαφος στον χώρο του μουσείου όσο αυτό αφοσιώνεται στην πραγμάτωση του κοινωνικού του ρόλου και τη συνειδητοποίηση της κοινωνικής ευθύνης του.

Κυρίαρχο ζήτημα σήμερα είναι με ποιον τρόπο θα μπορούσαν τα μουσεία να συνδεθούν στην πράξη με τους επισκέπτες τους και να αποκτήσουν αξία και θέση στη ζωή τους, να τους εμπλέξουν ενεργά ως συμμετέχοντες και όχι ως παθητικούς καταναλωτές πολιτισμού καθώς και να παρέχουν έναν χώρο δημιουργίας, μοιράσματος και σύνδεσης μεταξύ των επισκεπτών. Η έννοια της συμμετοχής σε αυτό το πλαίσιο υποστηρίζει την μετάβαση από ένα μουσείο «για» τους επισκέπτες σε ένα μουσείο «μαζί» με τους επισκέπτες (Simon, 2010).

Στη διεθνή βιβλιογραφία υπάρχουν αρκετές προσπάθειες που επιχειρούν να διαχωρίσουν τα επίπεδα συμμετοχής του κοινού στο ευρύ φάσμα των δράσεων που φέρουν τον χαρακτηρισμό

συμμετοχική. Στις περισσότερες περιπτώσεις, κοινό χαρακτηριστικό αποτελεί η διαβάθμιση με βάση τον αυξανόμενο βαθμό εμπλοκής του κοινού αλλά και η πρόθεση του μουσείου «να αντιμετωπίσει τους επισκέπτες ως ισάξιους, ανατρέποντας με αυτόν τον τρόπο τις ιεραρχικές κατασκευές σχετικά με την παραγωγή γνώσης» (Nikonanou, Paravergou & Paraskeva, 2020, σ. 7). Η συμμετοχή συνολικά, μπορεί να επιτευχθεί με μια ποικιλία τρόπων και σε διαφορετικό κάθε φορά βαθμό, μέσα σε ένα ευρύτατο φάσμα που ξεκινά από τη απλή διάδραση ως την άμεση εμπλοκή του κοινού σε διαδικασίες παραγωγής και δημιουργίας.

Η μετατόπιση του κέντρου βάρους από ένα μουσείο μετάδοσης της γνώσης σε ένα μουσείο μαζί με τους επισκέπτες –ενεργούς συμμετέχοντες– δεν καταφέρνει μόνο να εμπλέξει και να ωφελήσει τους τελευταίους αλλά ταυτόχρονα δίνει τη δυνατότητα και στα ίδια τα μουσεία να μετατραπούν σε ενεργούς συμμετέχοντες στη ζωή της κοινότητας και να συμβάλλουν ουσιαστικά στο δημόσιο διάλογο και την κοινωνική ευημερία (Kreps, 2013).

### **Μουσειακό θέατρο και ελληνική πραγματικότητα**

Το θέατρο έχει τη δύναμη να κάνει ερωτήσεις χωρίς να προσφέρει απαντήσεις, τη δυνατότητα να εμπλέκει, να προσφέρει εμπειρίες, ενδεχομένως να προκαλεί και να παρουσιάζει καταστάσεις και ζητήματα τα οποία βρίσκονται μακριά είτε από την εποχή είτε από την καθημερινότητά μας. Αποτελεί, δηλαδή, ένα γοητευτικό και ταυτόχρονα χρήσιμο εκπαιδευτικό και ερμηνευτικό εργαλείο για ένα μουσείο, το οποίο γνωρίζει μεγάλη άνθηση σε μουσειακούς χώρους και χώρους πολιτισμικής αναφοράς διεθνώς και τα τελευταία χρόνια και στην Ελλάδα.

Ο διεθνής φορέας για το μουσειακό θέατρο, IMTAL, ορίζει το μουσειακό θέατρο ως έναν όρο-ομπρέλα που περιλαμβάνει τόσο τις θεατρικές παραστάσεις που λαμβάνουν χώρα εντός του μουσείου όσο και οποιαδήποτε θεατρική τεχνική χρησιμοποιείται σε δράσεις και προγράμματα κοινού. Στο πλαίσιο αποσαφήνισης των διαφόρων εννοιών που σχετίζονται με το μουσειακό θέατρο, προτείνει ως βασικές μορφές του είδους τη ζωντανή ερμηνεία, τη ζωντανή ιστορία, την αναπαράσταση, την ερμηνεία σε πρώτο ή την ερμηνεία σε τρίτο πρόσωπο, το παιχνίδι ρόλων και το θεατρικό παιχνίδι («*Museum Theatre Definitions*», χ.χ.).

Στο μουσειακό θέατρο εφαρμόζεται μια μεγάλη ποικιλία θεατρικών τεχνικών, όπως ο αυτοσχεδιασμός, οι μονόλογοι, η αφήγηση, η χρήση πραγματικών και φανταστικών ηρώων, η χρήση ιστορικών προσώπων και η μιμική ενώ πολύ συχνά απαντώνται η επιτέλεση, το κουκλοθέατρο, το συμμετοχικό θέατρο, το θέατρο του τέταρτου τοίχου και ο θεατρικός «περίπατος». Επιπλέον, το μουσειακό θέατρο αποτελεί χρήσιμο εργαλείο στην προσέγγιση και ερμηνεία αμφιλεγόμενων ή «δύσκολων» ζητημάτων της πολιτιστικής κληρονομιάς (Bridal, 2004· Hughes, 1998· Nikonanou & Venieri, 2017).

Στην Ελλάδα, έχουν υλοποιηθεί πολλές εφαρμογές μουσειακού θεάτρου σε μουσεία και χώρους πολιτισμικής αναφοράς. Ενδεικτικά αναφέρουμε τις ακόλουθες: η εκπαιδευτική δράση «Πηλός, κοχύλια και όνειρα...» στο Αρχαιολογικό Μουσείο Βόλου (Σέξτου, 2007), το εκπαιδευτικό πρόγραμμα «Εξερευνώντας την ιστορία ενός χειρογράφου» στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης (Αυδή κ.ά., 2008), το θεατροπαιδαγωγικό πρόγραμμα «Βυζαντινός Πολιτισμός στο σχολείο και στο μουσείο» στο Διαχρονικό Μουσείο Λάρισας (Κανάρη & Παπαϊωάννου, 2019). Ακόμη, ενδιαφέρουσες εφαρμογές μουσειακού θεάτρου αποτελούν η περιπατητική παράσταση «Φωνές της Πόλης. Ιστορικές διαδρομές με θεατρικά

δρώμενα» στη Θεσσαλονίκη (Αυδή & Χατζηγεωργίου, 2014· Nikonanou & Venieri, 2017) και το πρόγραμμα «Μία επίσκεψη στην Έκθεση των Μνημείων του Ιερού Αγώνος, Απρίλιος 1884» στο Εθνικό Ιστορικό Μουσείο στην Αθήνα (Βενιέρη, 2017).

Επιπλέον, αξίζει να αναφερθούν οι δράσεις «Θέατρο στο Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου» («Θέατρο στο Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου με ένα κλικ», 2014, 2015 και 2017) στο ομώνυμο μουσείο και «Από τη σιωπή της προθήκης στο θεατρικό λόγο» στο Μουσείο Μπενάκη σε συνεργασία με το Εθνικό Θέατρο («Από τη σιωπή της προθήκης», 2016, 2017).

Σύμφωνα με αποτελέσματα ερευνών στην Ελλάδα και το εξωτερικό, η παρακολούθηση ή η συμμετοχή σε ένα πρόγραμμα μουσειακού θεάτρου έχει μακροχρόνιο και θετικό αντίκτυπο στους θεατές (Αυδή κ.ά., 2008· Βενιέρη, 2017· Σέξτου, 2007), ενώ παράλληλα διαπιστώνεται πως το κοινό κατακτά μια πολυεπίπεδη αντίληψη για ζητήματα τα οποία είναι ενδεχομένως δύσκολα ή ευαίσθητα, αποκτά εμπειρίες και δημιουργεί συνδέσεις ανάμεσα στον εαυτό, το υπό διαπραγμάτευση θέμα και τον χώρο (Βενιέρη, 2017· Ζάχου-Καλκούνου & Ρεμεδιάκη, 2009· Κανάρη & Παπαϊωάννου, 2019). Η εμπειρία αυτή καθίσταται δυνατότερη όταν το άτομο συμμετέχει ενεργά ή αλληλεπιδρά με τους ερμηνευτές/-τριες ή όταν έρχεται σε επαφή με μουσειακά αντικείμενα (Αυδή κ.ά., 2008· Βενιέρη, 2017· Nikonanou & Venieri, 2017).

Ακόμη, επισημαίνεται η κοινωνική λειτουργία του μουσειακού θεάτρου και η δύναμή του να επιδρά στη δυναμική της κοινότητας (Nikonanou & Venieri, 2017) και τέλος, υποστηρίζεται πως το συγκεκριμένο είδος μπορεί να προτείνει εναλλακτικές ερμηνείες, «από τα κάτω» αφηγήσεις της ιστορίας ενώ ταυτόχρονα δημιουργεί ένα ασφαλές πλαίσιο μέσα στο οποίο το κοινό μπορεί να συμμετέχει εμπλουτίζοντας τις ερμηνευτικές προσεγγίσεις του συγκεκριμένου χώρου (Ζάχου-Καλκούνου & Ρεμεδιάκη, 2009).

Η αξιοποίηση του μουσειακού θεάτρου ως ερμηνευτικού μέσου σε συμμετοχικές δράσεις είναι εξαιρετικά περιορισμένη. Ωστόσο, θεωρούμε ότι έχει εξαιρετικό ενδιαφέρον να διερευνηθούν οι δυνατότητές του σε σχέση με τις σύγχρονες απαιτήσεις μιας ισότιμης συμμετοχής του κοινού και των κοινοτήτων. Σε αυτό το πλαίσιο σχεδιάστηκε ένα συμμετοχικό πρόγραμμα μουσειακού θεάτρου το οποίο απευθύνθηκε σε μια κοινότητα γυναικών τρίτης ηλικίας. Η εμπλοκή της συγκεκριμένης κοινότητας σε διαδικασίες συμβολής περιεχομένου και η ενεργός συμμετοχή της στην προσέγγιση του μνημείου μέσω της δημιουργικής έκφρασης επιχείρησε να συζητήσει κυρίαρχες αφηγήσεις και να τις εμπλουτίσει προσφέροντας εναλλακτικές ερμηνείες.

### **Συμμετοχική παρέμβαση στο Αλατζά Ιμαρέτ**

Στην παρέμβαση συμμετείχαν εννέα γυναίκες ηλικίας 55 έως 75 ετών, οι οποίες αποτελούν μέλη της θεατρικής ομάδας του Συλλόγου Καρκινοπαθών Κεντρικής Μακεδονίας. Η ομάδα πραγματοποίησε έξι τρίωρες συναντήσεις στο μνημείο του Αλατζά Ιμαρέτ τον Ιούνιο του 2019.

Σκοπός της παρέμβασης, ήταν να μελετήσει πώς η κοινότητα δημιουργεί μέσα από συμμετοχικές τεχνικές μια θεατρική παράσταση με αφορμή ένα μνημείο και πώς η διαδικασία αυτή επιδρά στην κοινότητα σε διάφορα επίπεδα. Μέσα από παρατήρηση, αναστοχαστικές συζητήσεις ανάμεσα στα μέλη της κοινότητας και ημιδομημένες συνεντεύξεις στο τέλος της παρέμβασης, επιχειρήθηκε να διερευνηθούν:

- Η εμπειρία της κοινότητας στο σύνολό της.
- Η ερμηνεία και η προσέγγιση του μνημείου από την κοινότητα.

- Ο αντίκτυπος της εμπλοκής της κοινότητας σε συμμετοχικές διαδικασίες.

Η παρέμβαση σχεδιάστηκε με σκοπό να λειτουργήσει ως μια συνάντηση ανάμεσα στην κοινότητα και το μνημείο, η οποία με εργαλείο το θέατρο παρείχε στις συμμετέχουσες περισσότερο εμπειρίες παρά γνώσεις και πληροφορίες. Επιδίωξη ήταν να έρθουν κοντά στο μνημείο και να συνδεθούν μαζί του μέσα από τη φαντασία, τη προσωπική και ομαδική δημιουργία αλλά και τις εμπειρίες τους ως κοινότητα και ως μονάδες. Απώτερος στόχος της παρέμβασης ήταν να ενσωματωθεί τρόπος τινά στις εμπειρίες της κοινότητας και να καταγραφεί στη συλλογική μνήμη ως ένας τόπος δημιουργίας, σκέψης και επαναδιαπραγμάτευσης του παρόντος και του παρελθόντος.

Κατά το σχεδιασμό και την υλοποίηση της δράσης ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο έπαιξε η έννοια του συμμετοχικού μουσείου, όπως συνοπτικά παρουσιάστηκε παραπάνω. Η δράση δημιουργήθηκε εξαρχής ως μια δράση *συνδημιουργίας*, γι' αυτό και επιδιώχθηκε από τα πρώτα στάδια η στενή συνεργασία με την κοινότητα. Βασικός στόχος ήταν η δημιουργία ενός ασφαλούς χώρου διαρκούς διαλόγου και αλληλεπίδρασης, σε πλαίσια που είχαν συμφωνηθεί εξαρχής και με διαρκή βοήθεια και οδηγίες από την ερευνήτρια.

Ήδη στην πρώτη συνάντηση αποφασίστηκε, από κοινού με τις συμμετέχουσες, ο τελικός στόχος της δράσης, δηλαδή η δημιουργία μιας θεατρικής παράστασης, η δομή των συναντήσεων και ο χωρισμός τους σε δύο μέρη, όπου στο πρώτο η ερευνήτρια θα παρέχει θεατρικές ασκήσεις και τεχνικές ενώ στο δεύτερο οι συμμετέχουσες θα ανέπτυσσαν την παράστασή τους με την ερευνήτρια σε ρόλο βοηθητικό.

Υπήρξε από την αρχή μέριμνα ώστε οι θεατρικές τεχνικές που χρησιμοποιήθηκαν κατά τη διάρκεια των συναντήσεων, να παρουσιάζουν μεγάλη ποικιλία και να καλύπτουν όσο το δυνατόν πιο ευρύ φάσμα αναφορικά με τις τεχνικές του μουσειακού θεάτρου όπως παγωμένες εικόνες, αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο, αφήγηση σε τρίτο πρόσωπο, παιχνίδι ρόλων, μονόλογοι, θέατρο του τέταρτου τοίχου, «φανταστικοί» χαρακτήρες, δημιουργικό δράμα, μιμική και αυτοσχεδιασμός.

Η ομάδα κατέληξε να ετοιμάσει μια παράσταση σε δέκα μέρη, κάθε ένα με διαφορετικό τίτλο, πλοκή και πρόσωπα.<sup>1</sup> Η συγγραφή του τελικού κειμένου και η καλλιτεχνική επιμέλεια της παράστασης πραγματοποιήθηκαν εξ ολοκλήρου από τα μέλη της κοινότητας [Εικ. 1 & 2].

1 Ενδεικτικά αναφέρονται οι τίτλοι: *Εισαγωγή: Αχ αυτοί οι τοίχοι· Το προσφυγικό· Άκουσες τι λεν στη γειτονιά· Χαμαλίκι ή ο μπρατσαράς· Πρόκειται να γίνει μια εκδήλωση· Μας κακομαθαίνετε κύριε πρόξενε· Τυχαία γνωριμία· Πόση θρωμιά και πόση κούραση· Σχολείο ή Η τέχνη σώζει ζωές· Επίλογος: Πόσες χαρές και πόσες λύπες!* Τα πρόσωπα της παράστασης είναι: καθαρίστρια, γυναίκα πρόσφυγας, νεαρή Τουρκάλα, η γυναίκα του χαμάλη, χορεύτρια ανατολίτικων χορών, γυναίκα ελαφρών ηθών, η γυναίκα του Γερμανού προξένου, δασκάλα, ποιητής και νεαρός άνεργος.



Εικόνα 1: Οι συμμετέχουσες σε ρόλο γυναίκας ελαφρών ηθών (αριστερά) και κυρίας Προξένου (δεξιά).  
(Φωτογραφία από την τελική υλοποίηση της παρέμβασης)



Εικόνα 2: Οι συμμετέχουσες σε ρόλο καθαρίστριας (αριστερά) και δασκάλας (δεξιά).  
(Φωτογραφία από την τελική υλοποίηση της παρέμβασης)

### Ερευνητικά αποτελέσματα: Η εμπειρία της κοινότητας

Σύμφωνα με τα αποτελέσματα της έρευνας, το πρόγραμμα κατάφερε να λειτουργήσει παράλληλα σε τρία επίπεδα, το ατομικό, το κοινοτικό και το κοινωνικό, τα οποία υποστηρίζονται ως πρωταρχικά για την πολυεπίπεδη εμπειρία των συμμετεχόντων και κατ' επέκταση την ενίσχυση του κοινωνικού ρόλου των μουσείων (Sandell, 2002). Στην προκειμένη περίπτωση, οι συμμετέχουσες αποκόμισαν ατομικά συναισθηματικά και ψυχολογικά οφέλη, βίωσαν ως κοινότητα μια συλλογική εμπειρία και ανακάλυψαν νέες ικανότητες και δεξιότητες. Ως προς



το κοινωνικό επίπεδο κατάφεραν μέσα από την επικοινωνία και το διάλογο να δομήσουν εναλλακτικές ερμηνείες για το μνημείο και να αφηγηθούν μια δική τους ιστορία για αυτό, μέσα από το δικό τους βλέμμα και τη δική τους φωνή. Τέλος, μοιράστηκαν το βίωμά τους με τον κοινωνικό τους περίγυρο.

Οι συμμετέχουσες υποστηρίζουν πως αποκόμισαν γνώσεις και πληροφορίες σχετικά με το Αλατζά Ιμαρέτ ενώ επιπλέον μπήκαν στη διαδικασία περαιτέρω έρευνας. Διερεύνησαν σωματικά τον ρόλο τους και τη σχέση τους με τον χώρο και τα αντικείμενα, επικοινωνήσαν μεταξύ τους, εξέφρασαν τα συναισθήματά τους και ανέπτυξαν τις αυτοσχεδιαστικές τους ικανότητες. Ακόμη, ανέπτυξαν την παρατηρητικότητά τους, τη φαντασία, την έμπνευση και τη δημιουργικότητα. Μπήκαν σε διαδικασία να σκεφτούν το μνημείο, τις ανθρώπινες ιστορίες και τη γύρω περιοχή ως ένα αδιάσπαστο σύνολο μέσα στην ιστορία της πόλης ενώ κράτησαν κριτική στάση απέναντι στην κυρίαρχη αφήγηση των χώρων πολιτισμικής αναφοράς.



Εικόνα 3: Συμμετέχουσα σε ρόλο πρόσφυγα.  
(Φωτογραφία από την τελική υλοποίηση της παρέμβασης)

Μέσα από τη διαδικασία επικοινωνήσαν μεταξύ τους, βελτιώθηκε η αυτοεικόνα τους και ενδυναμώθηκαν ως σύνολο. Τέλος, τόνισαν την αξία διεξαγωγής αντίστοιχων παρεμβάσεων για την ψυχική υγεία και το ευ ζην ατόμων τρίτης ηλικίας ενώ, τέλος, φάνηκε η αποφασιστικότητα της κοινότητας να κάνει πιο σταθερή και ορατή την παρουσία της σε χώρους πολιτισμικής αναφοράς.

### **Ερμηνεία και προσέγγιση του μνημείου**

Σε ότι αφορά τη σχέση τους με το μνημείο, οι συμμετέχουσες υποστήριξαν ότι η προσέγγιση του χώρου μέσα από θεατρικές τεχνικές επηρέασε την ερμηνεία, την έκφραση και τα συναισθήματα τους και αποτέλεσε την πρώτη ύλη για τις ιστορίες που δημιούργησαν.

Επιβεβαιώθηκε επίσης η δυνατότητα του μουσειακού θεάτρου να διερευνά και να προσεγγίζει «δύσκολα» και «ευαίσθητα» κοινωνικά και πολιτικά θέματα καθώς οι συμμετέχουσες

επέλεξαν να εισαγάγουν ή να σχολιάσουν στην παράστασή τους θέματα όπως η προσφυγιά, η πολυπολιτισμικότητα, η ανεργία, οι κοινωνικές ανισότητες και τα έμφυλα στερεότυπα, ζητήματα δηλαδή τα οποία είναι και σήμερα επίκαιρα [Εικ. 3].

Τέλος, επισημάνθηκε από τις συμμετέχουσες η συναισθηματική εμπλοκή τους με το μνημείο και η δημιουργία τόσο μιας προσωπικής όσο και συλλογικής σχέσης με αυτό, με τις ίδιες να αναφέρουν πως εκεί «έζησαν», «έφτιαξαν» και «ένιωσαν» κάτι.

### **Διαδικασίες συμμετοχής**

Η συστηματική συμμετοχή της ομάδας σε κάθε στάδιο ανάπτυξης της παρέμβασης και κατ' επέκταση σε κάθε στάδιο δημιουργίας καθώς και η συλλογική λήψη αποφάσεων αξιολογήθηκε από τις συμμετέχουσες ως σημαντικό στοιχείο τόσο για την διαμόρφωση της πλοκής της παράστασης όσο και για το τελικό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Παράλληλα επισημάνθηκε πως μέσα από τις συλλογικές διαδικασίες ενισχύθηκαν οι δεσμοί μεταξύ των μελών.

Ως θετικό στοιχείο επισημάνθηκε η ύπαρξη ομαδικών συζητήσεων ως βασικό στοιχείο της κάθε συνάντησης, καθώς η κοινότητα ένιωθε πως μέσα από αυτή τη διαδικασία μοιράζεται απόψεις και παίρνει σημαντικές αποφάσεις συλλογικά. Καθοριστικής σημασίας επίσης κρίθηκε το ζήτημα της υποστήριξης και οργάνωσης της δράσης από την ερευνήτρια.

### **Συζήτηση**

Η παραπάνω συμμετοχική παρέμβαση ανέδειξε τη δυνατότητα του θεάτρου να φωτίζει ανεξερεύνητες πτυχές της ζωής και της ιστορίας των μνημείων και της πολιτιστικής κληρονομιάς παράλληλα με τα πολλαπλά οφέλη σε ατομικό, κοινοτικό και κοινωνικό επίπεδο. Ακόμη, επιβεβαίωσε πως η υλοποίηση συμμετοχικών παρεμβάσεων προσφέρει κατάλληλο έδαφος ώστε να καλλιεργηθεί μια νέα σχέση των συμμετεχόντων με την πολιτιστική κληρονομιά δίνοντας της νέα πνοή και θέση στη σύγχρονη ζωή.

Επιπλέον, τα αποτελέσματα της έρευνας επιβεβαίωσαν ευρήματα αντίστοιχων ερευνών σχετικά με το ζήτημα της συμμετοχής και συγκεκριμένα αναφορικά με τη συμμετοχή κοινοτήτων τόσο σε μουσειακές πρακτικές όσο και στο πεδίο του μουσειακού θεάτρου. Αντίστοιχες έρευνες τονίζουν την θετική επίδραση της συμμετοχής στο ευ ζην της κοινότητας (Davis κ.ά., 2010), τη βελτίωση της αυτοεικόνας των συμμετεχόντων, την ενδυνάμωση της ατομικής και συλλογικής ταυτότητας και την ισχυροποίηση των δεσμών μεταξύ των μελών (Simon, 2010· Βενιέρη, 2017). Ακόμη, υπογραμμίζουν τη δυνατότητα του μουσειακού θεάτρου να ενθαρρύνει την εξοικείωση με θέματα «δύσκολα» και «ευαίσθητα», να προβληματίζει, να επανεξετάζει προκαταλήψεις, να ενθαρρύνει το διάλογο και τελικά να προσφέρει μια διαφορετική όψη της κυρίαρχης αφήγησης (Boeschoten, 2015· Βενιέρη, 2017).

Τέλος, η υλοποίηση δράσεων, οι οποίες εμπλέκουν διαφορετικές κοινότητες δημιουργικά στην προσέγγιση και ερμηνεία της πολιτιστικής κληρονομιάς «από τα κάτω» μέσω του θεάτρου, αποτελεί με βάση την εμπειρία της συγκεκριμένης παρέμβασης, ένα ευρύτατο πεδίο έρευνας και εφαρμογών που ελπίζουμε να αξιοποιηθεί στο μέλλον.

## **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Boeschoten, R.V. (2015). *Communities in the Museum: Engaging Local Residents in the Narratives of the Volos City Museum*. University of Thessaly. Ανακτήθηκε από [https://www.academia.edu/17946480/Communities\\_in\\_the\\_Museum\\_Engaging\\_Local\\_Residents\\_in\\_the\\_Narratives\\_of\\_the\\_Volos\\_City\\_Museum](https://www.academia.edu/17946480/Communities_in_the_Museum_Engaging_Local_Residents_in_the_Narratives_of_the_Volos_City_Museum)
- Bridal, T. (2004). *Exploring Museum Theatre*. New York: Altamira Press.
- Davis, P., Huang, H. & Liu, W. (2010). Heritage, local communities and the safeguarding of 'Spirit of Place' in Taiwan. *Museum and society*, 8(2), 80-89. Ανακτήθηκε από [https://openarchive.icomos.org/id/eprint/84/1/77-LtNt-2012\\_.pdf](https://openarchive.icomos.org/id/eprint/84/1/77-LtNt-2012_.pdf)
- Hughes, C. (1998). *Museum Theatre. Communicating with visitors through Drama*. Washington DC: American Association of Museums.
- Kreps, C. (2013). Participation, Museums and Civic Engagement. Στο A. Nicholls, M. Pereira, & M. Sani (Επιμ.), *Report 7 - 'New trends in museums of the 21<sup>st</sup> century': The Learning Museum Network Project* (σσ. 85-101). Italy: Istituto dei Beni Culturali.
- Nikonanou, N. & Venieri, F. (2017). Interpreting social issues: Museum theater's potential for critical engagement. *Museum and Society*, 15(1), 16-32. doi: 10.29311/mas.v15i1.659
- Nikonanou, N., Papavergou, E. & Paraskeva, K. (2020). The Contribution of Participatory Projects in Promoting the Inclusive Museum: Are Visitors' Artistic Creations Welcomed in an International Exhibition of Contemporary Art? *The International Journal of the Inclusive Museum*, 13(1), 1-11. doi:10.18848/1835-2014/CGP/v13i01/1-11.
- Sandell, R. (2002). *Museums, Society, Inequality*. London & New York: Routledge.
- Smith, L. (2006). *Uses of Heritage* (1st ed.). Routledge.
- Simon, N. (2010). *The Participatory Museum*. Ανακτήθηκε από <http://www.participatorymuseum.org/>
- Witcomb, A. (2003). *Re-Imagining the Museum: beyond the mausoleum*. London: Routledge.
- Αυδή, Α. & Χατζηγεωργίου, Μ. (2014). Φωνές της πόλης. Ιστορικές διαδρομές με θεατρικά δρώμενα»: ένας αλλιώτικος περίπατος στους δρόμους της Θεσσαλονίκης. *Σκηνή*, 6, 168-180, Τμήμα Θεάτρου, Α.Π.Θ. doi.org/10.26262/skene.v0i6.4501
- Αυδή, Α., Βεροπουλίδου, Ρ., Γαβριηλίδου, Ι., Φουρλίγκα, Ε. & Χατζηγεωργίου, Μ. (2008). Εξερευνώντας την ιστορία ενός χειρογράφου. Θεατρικό Εργαστήριο στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού. Στο Α. Μπούνια, Ν. Νικονάνου & Μ. Οικονόμου (Επιμ.), *Η Τεχνολογία στην Υπηρεσία της Πολιτιστικής Κληρονομιάς*, 270-280. Αθήνα: Καλειδοσκόπιο.
- Βενιέρη, Φ. (2017). *Μουσειακό Θέατρο: ιστορικές διαδρομές και σύγχρονες λειτουργίες*. Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας. Ανακτήθηκε από <https://ir.lib.uth.gr/xmlui/handle/11615/47549>
- Ζάχου-Καλκούνη, Π. & Ρεμεδιάκη, Ι. (2009). Οι νέες εκπαιδευτικές δραστηριότητες του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος. Στο Α. Τσιτούρη & Ε.Μ. Πιτσιάβα (Επιμ.), *ICOM-CECA. Εκπαιδευτικές δράσεις για την πολιτιστική κληρονομιά και το περιβάλλον 2008-2009*. Πρακτικά Ημερίδας. Αθήνα: Ελληνική Ομάδας Εργασίας ICOM-CECA. 54-58. Ανακτήθηκε από [https://icom-greece.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/38/2018/12/ICOM\\_-\\_CECA\\_proceedings\\_June\\_2009.pdf](https://icom-greece.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/38/2018/12/ICOM_-_CECA_proceedings_June_2009.pdf)

Κανάρη, Χ. & Παπαϊωάννου, Θ. (2019). Δραματική Τέχνη στην Εκπαίδευση και Μουσείο: Μια διεπιστημονική προσέγγιση. Στο Γ. Παπαδημητρίου & Χ. Κωσταρής (Επιμ.), *4ο Πανελλήνιο Συνέδριο Εκπαίδευση στον 21ο αιώνα: Σχολείο και Πολιτισμός*, 507-516. Ανακτήθηκε από [https://www.researchgate.net/publication/339443741\\_Dramatike\\_techne\\_sten\\_ekpaideuse\\_kai\\_mouseio\\_Mia\\_diepistemonike\\_prosengise](https://www.researchgate.net/publication/339443741_Dramatike_techne_sten_ekpaideuse_kai_mouseio_Mia_diepistemonike_prosengise)

Σέξτου, Π. (2007). Το θέατρο στο μουσείο ως βοηθητικό μέσο προσέγγισης της Ιστορίας στο σχολείο. *Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου «Η Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση και οι προκλήσεις της εποχής μας»*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 66-75.

### **Διαδικτυακές πηγές:**

*Museum Theatre Definitions*. IMTAL. (χ.χ.). Ανακτήθηκε από <http://www.imtal-us.org/definitions>

Από τη σιωπή της προθήκης στο θεατρικό λόγο - Μουσείο Μπενάκη. Αρχική. (χ.χ.). Ανακτήθηκε από [https://www.benaki.org/index.php?option=com\\_events&view=event&id=4808&lang=el](https://www.benaki.org/index.php?option=com_events&view=event&id=4808&lang=el)

Θέατρο στο Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου με ένα κλικ. (χ.χ.). Ανακτήθηκε από

<https://www.culturenow.gr/theatro-sto-viomixaniko-moyseio-fotaeriy-me-ena-klik/>

Πρώτη Συνθήκη της Γενεύης, Διακήρυξη των Δικαιωμάτων του Ανθρώπου και του Πολίτη. Ενωμένοι για τα Ανθρώπινα Δικαιώματα. (χ.χ.). Ανακτήθηκε από <https://gr.humanrights.com/what-are-human-rights/brief-history/declaration-of-human-rights.html>

Ελένη Γεωργίου

21<sup>ος</sup> ΑΙΩΝΑΣ: ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΜΠΡΟΣΤΑ ΣΤΗΝ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΗ  
ΚΑΙ ΤΗΝ ΥΓΕΙΟΝΟΜΙΚΗ ΚΡΙΣΗ

Το θέατρο ανέκαθεν λειτουργούσε ως καθρέφτης της ζωής και σε όλες τις εκδοχές του, δραματουργικές και σκηνικές, αντανακλούσαν ανησυχίες, αναζητήσεις, ήθη, πραγματικότητες ή ουτοπικές διαφυγές. Και στο ελληνικό θέατρο, από την αρχαιότητα μέχρι τις μέρες μας, έχουν αποτυπωθεί τόσο οι κοινωνικές και πολιτικές τάσεις κάθε εποχής, όσο και οι προβληματισμοί που προκύπτουν από τις αλλαγές και τις εξελίξεις σε κάθε τομέα του δημόσιου βίου και των κοινωνικών ανακατατάξεων.

Το πέρασμά μας στον 21<sup>ο</sup> αιώνα μάς βρήκε ανέτοιμους ως προς μία επέλαση διαδοχικών κρίσεων και αναπροσαρμογών που δημιούργησαν νέα δεδομένα τόσο στη ζωή μας όσο και στην αντανάκλασή της: το θέατρο. Μέσα σε δέκα χρόνια αντιμετωπίσαμε συνεχόμενα τόσο την οικονομική, όσο και την υγειονομική κρίση και κληθήκαμε να επαναπροσδιορίσουμε και στις δύο περιπτώσεις τις προτεραιότητές μας. Επιχειρώντας να ερευνήσουμε το αποτύπωμα των κρίσεων αλλά και των επαναπροδιορισμών μας στον τομέα του θεάτρου, βρισκόμαστε μπροστά σε ένα τεράστιο πλέγμα αλληλένδετων νημάτων που συγκρατούν και συγκροτούν την κοινωνική πραγματικότητα ως άρρηκτη με τη σκηνική. Συνοπτικά, θα μπορούσαμε να εντοπίσουμε ως κοινά χαρακτηριστικά των κρίσεων το στοιχείο του αιφνιδιασμού, την ένταση, την ανασφάλεια, την αλλαγή ως προς τις συνήθειες λειτουργίες και τους ρυθμούς, τη διακύβευση της δημόσιας ή της διεθνούς εικόνας, τις ηθικές και υλικές βλάβες, την αδυναμία ή την αντίσταση στην προσαρμογή (Almond, Flanagan & Mundt, 1973· Rosenthal & Pijnenburg, 1991).

Ως προς τα επί μέρους χαρακτηριστικά των κρίσεων φαίνεται ότι η οικονομική κρίση επέδρασε κυρίως σε εξωγενείς παράγοντες που επηρέασαν την ποιότητα της ζωής, επομένως και του θεάτρου, ενώ η υγειονομική κρίση επηρέασε κυρίως εσωτερικές διεργασίες που αποτυπώθηκαν σε εξωγενείς συμπεριφορές. Η οικονομική κρίση, έχοντας προηγηθεί, εκτός από την αναδιαμόρφωση των όρων εργασίας στη θεατρική αγορά, των όρων σκηνικής παρουσίασης και των όρων επιλογής από την πλευρά του κοινού, πρόλαβε να δημιουργήσει και ένα ευρύ πεδίο θεματογραφίας έργων τόσο στην ελληνική, όσο και στην παγκόσμια δραματουργία, που αφορούν στις συνέπειες της κρίσης στην καθημερινότητά μας.

Η οικονομική κρίση στην Ελλάδα είναι απότοκο των δεκαετιών του 1980-2010 και μιας πλασματικής οικονομικής εικόνας (Μούσης, 2008) που συνέβαλε στην αιφνίδια αύξηση του καταναλωτισμού, αλλά και στη μη ορθολογική διαχείριση του δημόσιου χρήματος. Η έλλειψη οικονομικής ρευστότητας επηρέασε γενικότερα την αγορά των πολιτισμικών αγαθών (Γκαντζιάς & Κορρές, 2011).

Ο καταναλωτισμός και η λαϊκή κουλτούρα αποτελούν βασικά χαρακτηριστικά του Νεοέλληνα που ήταν απολύτως ορατά και πριν από την οικονομική κρίση. Ένα πλήθος σύγχρονων ηθογραφικών κωμωδιών, αλλά και η ελληνική επιθεώρηση, όσο ακόμα ανθούσε, αποτύπωσαν

αυτόν τον τύπο του Νεοέλληνα.<sup>1</sup> Μια εικόνα της Ελλάδας, στα πρόθυρα της κρίσης παρουσίασε στο θέατρο ο Δημήτρης Παπαϊωάννου το 2006 στην παράσταση 2. Η λαγνεία, η βία, τα μπουζουκτσίδικα, η υπερκατανάλωση σωμάτων και πραγμάτων, και τελικά η απάνθρωπη μοναξιά (Κούτρα, 2006) φαίνεται να είναι η πρώτη απεικόνιση της οικονομικής κρίσης, που όπως είναι φυσικό ξεκίνησε πρωτίστως ως ηθική και όπως είναι αναμενόμενο αποτυπώθηκε στο ελληνικό θέατρο προετοιμάζοντας το έδαφος γι' αυτό που θα ακολουθούσε.

Και τι ακολούθησε; Αρχικά μια αλλαγή ως προς την επιλογή ρεπερτορίου. Το ρεπερτόριο, με την οικονομική κρίση επιλέγεται κυρίως με άξονα τη δημιουργία ολιγομελών σχημάτων. Στην καρδιά της κρίσης οι μονόλογοι φαίνεται να είναι η πλέον συμφέρουσα λύση. Τα παλαιότερα έργα που δεν έχουν δικαιώματα βρίσκουν πολύ πιο εύκολα το δρόμο προς τη σκηνή καθώς επίσης οι διασκευές λογοτεχνικών κειμένων, που στερούνται δικαιωμάτων, αλλά και διασκευές με αλλαγμένο τίτλο για ευνόητους λόγους.

Διάφορες μορφές επινοητικού θεάτρου βρίσκουν επίσης πιο εύκολα το δρόμο προς τη σκηνή, αφού οι συντελεστές της παράστασης γράφουν και τα κείμενα, αναδεικνύοντας το κλίμα και τους προβληματισμούς της εποχής σε διαφορετικούς τομείς, άλλοτε άσχετους με την κρίση και άλλοτε σχετικούς. Για παράδειγμα, το *brain drain* που αποτελεί και αυτό αποτέλεσμα της κρίσης παρουσιάζεται στην παράσταση του Πρόδρομου Τσινικόρη *Τηλέμαχος: Should I Stay or Should I Go?* (Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών του Ιδρύματος Ωνάση, 2013)

Επιπροσθέτως, ανεβαίνουν πολλές μεγάλες παραγωγές, που αποτελούν τη θεατρική εκδοχή γνωστών ελληνικών ταινιών, προσβλέποντας στη δοκιμασμένη συνταγή ως κράχτη επιτυχίας, στοχεύοντας παράλληλα στην προσέλκυση του μέσου θεατή.

Ως αποτέλεσμα της κρίσης στο ελληνικό θέατρο, έχουμε και τη μετατόπιση από μεγάλους και κοστοβόρους θεατρικούς χώρους, που αδυνατούν να γεμίσουν, σε άλλους πιο διαχειρίσιμους. Όλο και περισσότερες παραστάσεις και θεατρικά δρώμενα παρουσιάζονται πλέον σε χώρους μη θεατρικούς όπως καφέ, μπαρ, γκαλερί, εξωτερικούς χώρους κ.λπ., και από το 2011 και μετά, που η «Κίνηση Μαβίλη» ως κολεκτίβα καλλιτεχνών κατέλαβε για τις δράσεις της το Θέατρο *Εμπρός*, παρατηρείται μια διάθεση κατάληψης και άλλων αστικών χώρων που μετατρέπονται σε θεατρικές εστίες οι οποίες στεγάζουν πολλές ομάδες, όπως συνέβη με το *KET* (Κέντρο Ελέγχου Τηλεοράσεων) και το *Camp* (Contemporary Art Meeting Point).

Την ίδια περίοδο διαπιστώνουμε και μια αλλαγή που αφορά στην τιμολογιακή πολιτική των εισιτηρίων (Throsby, 2002· Hill, Sullivan & Sullivan, 2003). Εμφανίζονται θεατρικές ομάδες που ανεβάζουν παραστάσεις χωρίς εισιτήριο, μόνο με κουτί ελεύθερης συνεισφοράς, μια κίνηση που φαίνεται να είναι στα όρια του νόμου ή της παρατυπίας ως προς την αποτύπωση των εσόδων της παράστασης.

Το αποτύπωμα της κρίσης γίνεται άμεσα αισθητό και στον δημόσιο θεατρικό τομέα. Ακόμα και στο Εθνικό Θέατρο και στο ΚΘΒΕ γίνονται περικοπές, πόσο μάλλον στα ΔΗΠΕΘΕ και η χαμηλή υποστήριξη του κράτους επηρεάζει και τις κρατικές επιχορηγήσεις. Την περίοδο αυτή παρατηρούνται αλλαγές των εργασιακών συνθηκών για τους ανθρώπους του θεάτρου. Οι

1 Ενδεικτικά αναφέρω κάποιους αντιπροσωπευτικούς τίτλους ηθογραφιών και επιθεωρήσεων με τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά: *Μπαμπάδες με ρούμι* και *Ράους* των Ρέππα και Παπαθανασίου· *Το δώρο* και *Μπαμπά μην ξαναπεθάνεις Παρασκευή* των Ρήγα και Αποστόλου· *Και ο Σημίτης θέλει τον Γερμανό του* των Μιχαηλίδη, Τσόκαλη και Βερυκίου· *Μουρλένιουμ 2000*, των Ελευθερίου, Γεωργίου, Μυλωνά, Βερυκίου κ.ά· *Ελλάς στο παρά πέντε* των Γαλίτη και Σπυρόπουλου.

μισθοί, όπως είναι αναμενόμενο, μειώνονται. Πέρα από τα μεγάλα ονόματα που συμφωνούν τις αμοιβές τους με διαφορετικούς όρους από εκείνους με τους οποίους εργάζονται οι υπόλοιποι, οι περισσότεροι ηθοποιοί του ελεύθερου θεάτρου πληρώνονται με πολύ χαμηλά μισθολόγια και συχνά με ποσοστά. Σε πολλές περιπτώσεις οι πρόβες πραγματοποιούνται αμισθί και χωρίς ασφαλιστική κάλυψη.

Δεν είναι λίγες οι φορές που ανεβαίνουν παραγωγές με μαθητές δραματικών σχολών που δεν πληρώνονται ή που νέοι γεμάτοι πάθος ηθοποιοί, στην προσπάθειά τους να ανέβουν στη σκηνή, δέχονται να κάνουν τρεις ή τέσσερις παραστάσεις ενώ πληρώνονται για μία. Επαγγέλματα συνδεδεμένα με το θέατρο, όπως είναι οι αμπιγιέζ και οι φροντιστές αντικαθίστανται σε μεγάλο βαθμό και αρχίζουν να επικρατούν πιο ευέλικτες μορφές εργασίας ως προς τις ειδικότητες που κινούνται «περιφερειακά» και υποστηρικτικά στις παραγωγές (ταξιθέτες, ταμίες).

Η ανεργία οδηγεί ένα τμήμα των ηθοποιών προς την τυπική εκπαίδευση. Όλο και περισσότεροι ηθοποιοί με πτυχία μέχρι το 2003 και με ισοτιμίες αναζητούν εργασία στις σχολικές τάξεις ως εκπαιδευτικοί Δραματικής Τέχνης. Μοιράζονται την ενιαία ειδικότητα της Θεατρικής Αγωγής Π.Ε. 91 μαζί με τους Θεατρολόγους, με ξεχωριστό κλάδο τον ΠΕ.91.02. Το θέμα της ισοτιμίας, σαφώς δεν αφορά μόνο στην εκπαίδευση αλλά αποτελεί αποδεικτικό μισθολογικής εξέλιξης, με τις ανάλογες με Τεχνολογική Εκπαίδευση αμοιβές, για κάθε θέση του Δημοσίου.

Μέσα στην κρίση αρκετοί θίασοι και θέατρα που δεν είχαν μέχρι εκείνη τη στιγμή ενασχόληση με το παιδικό θέατρο, αναπροσαρμόζουν τον προγραμματισμό και το ρεπερτόριο τους ρίχνοντας το βάρος στις παιδικές σκηνές. Σε αυτό το πλαίσιο δημιουργίας παιδικών παραστάσεων εμφανίζονται ακόμα και οι ομάδες που με ελάχιστα υλικά και πολύ χαμηλό εισιτήριο επισκέπτονται το χώρο του σχολείου και προσαρμόζουν, όπου είναι δυνατό, την παράστασή τους.

Ως προς τη θεατρική εκπαίδευση διαπιστώνουμε πως, παρά την κρίση και την ανεργία, οι υποψήφιοι σπουδαστές των δραματικών σχολών δεν μειώνονται. Η ζήτηση για την εκπαίδευση στην υποκριτική τέχνη παραμένει σταθερά υψηλή και πολλοί νέοι δοκιμάζουν να ενταχθούν σε δραματικές σχολές. Η κρίση, όμως, σε συνδυασμό με τη μεγάλη ζήτηση δημιουργούν ασφυκτικό περιβάλλον ακατάλληλο για τη σωστή εκπαίδευση των μελλοντικών ηθοποιών.

Η επιθυμία για προσέλκυση και άλλων θεατών στο θέατρο, η δημιουργία δηλαδή ενός νέου κοινού, προκαλεί την αύξηση των θεατρικών παραγωγών χαμηλού κόστους, οι περισσότερες από τις οποίες προορίζονται και για περιοδεία στην επαρχία. Οι επιπτώσεις από αυτή την τάση, σε ότι αφορά στο αισθητικό κομμάτι του θεάτρου, είναι αναμενόμενες και αναπόφευκτες.

Μειώνοντας το κόστος της παραγωγής, το αποτέλεσμα είναι να δημιουργούνται πιο λιτές παραστάσεις, ακόμα και παραστάσεις γυμνές, στις οποίες το κείμενο και ο ηθοποιός είναι τα κυρίαρχα σημειακά συστήματα. Παρατηρούμε ότι οι συντελεστές μιας παράστασης επιμελούνται μόνοι τους, χωρίς εξειδικευμένους συνεργάτες διάφορα σημειακά συστήματα ώστε να μειωθούν ο αριθμός των συνεργατών και το κόστος της παράστασης. Παρατηρείται ακόμα μια τάση οι ηθοποιοί να λειτουργούν ως σκηνοθέτες του εαυτού τους ή των μικρών σχημάτων τους.

Αποτέλεσμα της παγκόσμιας οικονομικής κρίσης, που έπληξε και τη χώρα μας, ήταν και οι

μετακινήσεις μεγάλου αριθμού οικονομικών μεταναστών, με όλες τις επιπτώσεις στον πολιτικό και κοινωνικό τομέα, με αντικρουόμενα φαινόμενα αλληλεγγύης από τη μια και ρατσισμού ή ξενοφοβίας από την άλλη. Οι επιπτώσεις που μοιραία παρατηρήθηκαν στη ζωή των μεταναστών, αποτυπώθηκαν ως θεματογραφία σε έναν μακρύ κατάλογο θεατρικών παραστάσεων και διάφορων συλλογικών κινήσεων από την πλευρά των ανθρώπων του θεάτρου.

Μια άλλη «πολιτική» συνέπεια της οικονομικής κρίσης ήταν το ξέσπασμα και η ενδυνάμωση ακραίων πολιτικών μορφωμάτων και η επικράτηση ακραία συντηρητικών απόψεων, φυλετικών και θρησκευτικών, σε παγκόσμια κλίμακα. Για παράδειγμα, τον Οκτώβριο του 2012, η παράσταση του έργου του Τέρενς ΜακΝάλι *Corpus Christi* στο θέατρο *Χυτήριο* («Επεισόδια στο θέατρο», 2012) ξεσήκωσε αντιδράσεις από μερίδα του κλήρου («Μήνυση Σεραφείμ», 2012), από μερίδα των τότε βουλευτών της Χρυσής Αυγής («Χυτήριο: Κράτος εν κράτει», 2012) και από μερίδα πιστών με συντηρητικές απόψεις, με αποτέλεσμα η παράσταση να κατέβει.

Στον αντίποδα του φαινομένου της πόλωσης μπορούμε να δούμε θεατρικές προτάσεις όπως ήταν η παράσταση του έργου του Volker Ludwig (Φόλκερ Λούντβιγκ), *Μια γιορτή στου Νουριάν*, σε σκηνοθεσία Βασίλη Κουκαλάνη που ανέβηκε για τρία χρόνια με πολύ μεγάλη επιτυχία. Η ανατρεπτική κωμωδία εστίαζε στις σχέσεις Ελλήνων και μεταναστών και στην πολιτισμική μέθεξη.

Εστιάζοντας στα θετικά τα οποία επέφερε στο ελληνικό θέατρο η κρίση μπορούμε να μιλήσουμε συνοπτικά για το άνοιγμα νέων χώρων, για τη δημιουργία νέων ομάδων και για την εξέλιξη ενός πιο πειραματικού επινοητικού θεάτρου στη χώρα. Σε αυτή την περίπτωση η κρίση έδωσε το κίνητρο στους νέους ανθρώπους που ασχολούνται με τη θεατρική τέχνη να αποτυπώσουν την πραγματικότητα μέσα από νέους δημιουργικούς δρόμους. Από την άλλη πλευρά, το θέατρο και η τέχνη μέσα στην κρίση λειτουργούν ως ψυχολογικό καταφύγιο και για τους ανθρώπους του θεάτρου και για τους θεατές και για τους ερασιτέχνες που καταπιάνονται με τη θεατρική τέχνη.

Η δεύτερη κρίση, η υγειονομική, ξεσπάει δέκα χρόνια μετά από την οικονομική και μέσα σε ένα στενό χρονικό πλαίσιο, αναδιαμορφώνει σχεδόν όλη τη θεατρική πρακτική με έναν βίαιο και πρωτόγνωρο τρόπο, παραμένοντας ακόμα ενεργή. Με το ξέσπασμα της πανδημίας το θέατρο αντιμετωπίζεται ως τόπος μαζικής μετάδοσης του covid-19 εξ αιτίας της συγκέντρωσης πλήθους στις θεατρικές αίθουσες. Οι Παραστατικές Τέχνες που προϋποθέτουν την ταυτόχρονη παρουσία καλλιτεχνών και θεατών, βάλλονται ανεπανόρθωτα. Στην πρώτη φάση της πανδημίας τα θέατρα κλείνουν. Οι παραγωγές μένουν μετέωρες και οι εργαζόμενοι στον χώρο του θεάτρου μένουν από τη μία στιγμή στην άλλη άνεργοι.

Ο κλάδος των εργαζόμενων στο χώρο του θεάτρου, που είχε ήδη πληγεί από την οικονομική κρίση, μισθολογικά φαίνεται να βάλλεται συνεχόμενα συμπαρασύροντας στην πτωτική του τάση όλα τα επαγγέλματα που στρέφονται γύρω από αυτόν. Ακυρώνονται προγραμματισμένες παραστάσεις με εξοδολόγιο που είχε ήδη δαπανηθεί, αλλά και παραστάσεις που προγραμματιζόνταν, με αποτέλεσμα το πλήγμα να βαραίνει και παραγωγούς και καλλιτέχνες.

Η δημιουργία του μητρώου καλλιτεχνών για την παροχή οικονομικού βοηθήματος ανέδειξε και από μια άλλη πλευρά το πρόβλημα της απλήρωτης ή ανασφάλιστης εργασίας στο θέατρο, καθώς υπήρξαν εργαζόμενοι στο χώρο του θεάματος που δεν μπορούσαν να αποδείξουν την ενασχόλησή τους με αυτό. Έτσι, τίθεται η ανάγκη να ξεκαθαρίσει το τοπίο και να φανούν τα



πραγματικά δεδομένα ειδικοτήτων και εργαζόμενων στο χώρο του θεάτρου, κάτω από καθαρά επαγγελματικό πρίσμα.

Από την πλευρά του κοινού, ο περιορισμός των μετακινήσεων σε συνδυασμό με τον περιορισμό της τέχνης λειτουργούν καταλυτικά ως προς τον ψυχολογικό παράγοντα (Πούχνερ, 2021).

Η καραντίνα και στην πρώτη και στη δεύτερη φάση έκλεισε τα θέατρα και οι καλλιτέχνες στράφηκαν σε νέες, εξ αποστάσεως, λύσεις, καθώς το να λειτουργήσουν τα θέατρα με πληρότητα 50% δεν ήταν ως φαίνεται μια συμφέρουσα λύση. Είναι γεγονός πως η πρόταση για παραστάσεις υπό το πρίσμα των πρωτοκόλλων υγιεινής και ασφάλειας ξεσήκωσε θύελλα αντιδράσεων από την πλευρά των καλλιτεχνών μεμονωμένα αλλά και των καλλιτεχνικών σωματείων τους («ΣΕΗ», 2020).

Με το κλείσιμο των θεάτρων αρχίζουν οι πειραματισμοί και οι προβληματισμοί γύρω από το digital θέατρο και τις προδιαγραφές του. Προβληματισμοί που δεν είχαν αναπτυχθεί στην προ covid εποχή, παρά το γεγονός ότι μεγάλη μερίδα του κοινού απολάμβανε συχνά, πριν ξεσπάσει η πανδημία, μεταδόσεις παραστάσεων όπερας στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Θεσσαλονίκης και αλλού. Διαπιστώνουμε μέσα από αυτή τη διαδικασία ότι οι μεγάλες σκηνές παγκοσμίως ήταν ήδη έτοιμες να προχωρήσουν στην παραγωγή digital θεάτρου και στον διαμοιρασμό της, με πολύ οργανωμένες συνθήκες βιντεοσκόπησης, κάτι που δεν συνέβαινε στο ελληνικό θέατρο.

Μπροστά στις άρτια βιντεοσκοπημένες παραγωγές των ξένων παραστάσεων που προσφέρονται πλέον συστηματικά στο ελληνικό κοινό, εμφανίζονται και ελληνικές θεατρικές επιχειρήσεις που είτε προσφέρουν δωρεάν τη βιντεοσκοπημένη αρχαική παράστασή τους είτε την προσφέρουν έναντι χαμηλού εισιτηρίου. Σε αυτό το πλαίσιο, το ελληνικό κοινό είχε την ευκαιρία να παρακολουθήσει και κάποιες νέες παραστάσεις που ανέβηκαν μόνο μία φορά χωρίς την παρουσία ζωντανού κοινού.

Τα ζητήματα που ανοίγονται πλέον ως προς αυτόν τον τρόπο διάχυσης των θεατρικών παραγωγών σχετίζονται με προβληματισμούς που αφορούν: α) στην τηλεοπτική παρουσίαση των παραστάσεων, β) στον κίνδυνο να επικρατήσει αυτός ο τρόπος παρουσίασης στους νέους θεατές, γ) στις αλλαγές στη σκηνοθεσία και τη σκηνογραφία, ώστε να εξυπηρετείται παράλληλα η βιντεοσκόπηση της παράστασης, δ) στην αλλαγή οπτικής γωνίας θέασης.

Βγαίνοντας αργά αλλά σταθερά από αυτό το τούνελ δεν έχουμε πια παρά να αναλογιστούμε εάν ο ζωντανός οργανισμός της θεατρικής πράξης μπορεί να ακινητοποιηθεί σε μια μορφή αποτύπωσης και αυτή η αποτύπωση να θεωρηθεί θέατρο. Ως προς την αμφίδρομη σχέση σκηνής-πλατείας είναι που προκύπτουν τα μεγάλα ζητήματα γιατί, σαφώς, η σχέση αυτή χάνεται όταν κάποιος αρκείται στο να παρακολουθήσει μια παράσταση υπό τους όρους της βιντεοσκόπησης. Η επιλογή της βιντεοσκοπημένης παράστασης, ενώ υπάρχει η δυνατότητα της ζωντανής παρακολούθησης, αποδυναμώνει την ουσία του θεατρικού φαινομένου και τη διάδραση μεταξύ σκηνής και πλατείας.

Με τη νέα video-on-demand εκδοχή, το θέατρο, ως χώρος και ως ιδιαίτερη αρχιτεκτονική, αρχίζει να μη φαίνεται αναγκαίο. Δεν χρειάζονται πλέον καθίσματα, φουαγιέ, μπαρ, τουαλέτες. Χρειάζεται μια σκηνή, φώτα, ηθοποιοί, το κείμενο, οι κάμερες και μια καλή γραμμή internet. Δεν χρειάζονται πλέον ταμίες, ταξιθέτες, άτομα για το μπαρ. Μόνο οι απολύτως αναγκαίοι για την παράσταση.

Μια ακόμα παράμετρος της υγειονομικής κρίσης ήταν και η αναβίωση του ξεχασμένου είδους του ραδιοφωνικού θεάτρου, είτε στο κρατικό ραδιόφωνο, είτε σε ιδιωτικές διαδικτυακές πλατφόρμες. Σε σχετική προκήρυξη της ΕΡΤ το 2020, κατατέθηκαν 837 προτάσεις ραδιοφωνικών παραστάσεων, 24 από τις οποίες έχουν ήδη εγκριθεί («Το ραδιοφωνικό θέατρο», 2020), ενώ σε αυτό το πλαίσιο κινείται και το Πρόγραμμα του Φεστιβάλ Αθηνών & Επιδαύρου, «Radio Plays» («Φεστιβάλ Αθηνών & Επιδαύρου, 2021).

Ένας άλλος παράγοντας που επηρεάζεται από την υγειονομική κρίση είναι η θεατρική εκπαίδευση στον καιρό της πανδημίας. Υπάρχουν εμπορικές σχολές που συνέχισαν κανονικά το πρόγραμμά τους εξ αποστάσεως και άλλες που το διέκοψαν. Η εξ αποστάσεως εκπαίδευση για το μεγαλύτερο χρονικό διάστημα δύο συνεχόμενων ακαδημαϊκών ετών, θα φέρει στην αγορά εργασίας ηθοποιούς που δεν έχουν εκπαιδευτεί ομαδικά για μία κατεξοχήν ομαδική τέχνη, οι οποίοι, λόγω συνθηκών, έχουν προσαρμοστεί στα δεδομένα των νέων τεχνολογιών. Θα υπάρξει μια γενιά ηθοποιών που θα έχουν δοκιμαστεί ελάχιστα στη σκηνή με πραγματικούς σκηνικούς όρους.

Στη νέα φάση της πανδημίας, τον χειμώνα 2021-22, παραμένουν ανοιχτά ερωτήματα αναφορικά με τους όρους με τους οποίους λειτουργεί το θέατρο. Πίσω από τον καθαρά πρακτικό χαρακτήρα της λειτουργίας του θεάτρου με εμβολιασμένους, ορθώνονται και άλλα ερωτήματα όπως:

- Οι καλλιτέχνες του θεάτρου στέκονται στο ύψος των περιστάσεων ως προς την υγειονομική κρίση, προσπαθώντας να αξιοποιήσουν τον εκπαιδευτικό ρόλο του θεάτρου και το κύρος του ονόματός τους, ώστε να «περάσουν» θετικά μηνύματα στο κοινό ή κρατούν μια εγωιστική επιθετική στάση;
- Το διχαστικό κλίμα που δημιουργείται από καλλιτέχνες αρνητές του ιού και του εμβολίου, ή αντίστοιχα από υποστηρικτές του, δημιουργεί «εχθρούς» θεατές και κατά πόσο η στάση των καλλιτεχνών επηρεάζει τελικά τις παραστάσεις στις οποίες συμμετέχουν;

Έχουμε ήδη γίνει κοινωνοί ενός σημαντικού ανάλογου παραδείγματος, που δίχασε τον κόσμο του θεάτρου, όπως ήταν η απόφαση του Άρη Σερβετάλη να αποχωρήσει από την παράσταση *Ρινόκερος*.

Η πανδημία, ως θεματολογία, έκανε ήδη δειλά την εμφάνισή της σε κάποια έργα, τόσο στο θέατρο, όσο και στον κινηματογράφο, στην Ελλάδα και το εξωτερικό, αλλά με τις αίθουσες κλειστές, δεν είχε την ευκαιρία μέχρι τώρα να διαμορφωθεί σε τάση. Βλέπουμε μία από τις πρώτες εκδηλώσεις αυτών των κινήσεων στο ψυχολογικό μυστήριο *Covid-9*, του Άνθιμου Κατιρτζόγλου που έκανε πρεμιέρα στις 24 Σεπτεμβρίου 2021 στο *Θέατρο Σοφούλη* («Covid-9», 2021).

Συνοψίζοντας, διαπιστώνουμε πως και οι δύο κρίσεις, η οικονομική και η υγειονομική επηρέασαν και επηρεάζουν σε μία ευρεία κλίμακα το ελληνικό θέατρο από το πεδίο της δραματουργίας, τη σκηνοθεσία, τα πρωτόκολλα υγιεινής και ασφάλειας, τις σχέσεις εργασίας, τους θεατρικούς κώδικες και το σχεδιασμό των παραστάσεων, μέχρι τη σχέση με το κοινό και τις αντιδράσεις του.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Almond, A.G., Flanagan S.C., & Mundt R.G. (Eds.). (1973). *Crisis, Choice and Change: Historical Studies of Political Development*. Boston: Little Brown.
- Hill, L., Sullivan, C., & Sullivan, T. (2003). *Creative Arts Marketing*. London and New York: Routledge.
- Rosenthal, U., & Pijnenburg, B. (Eds.). (1991). *Crisis Management and Decision Making: Simulation Oriented Scenarios*. Dordrecht- Boston- London: Kluwer Academic Publishers.
- Throsby, D. (2002). *Economics and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Γκαντζιάς, Γ., & Κορρές, Γ. (2011). *Πολιτιστική Οικονομία και Χορηγίες: Οικονομική Διαχείριση και Ανάπτυξη Πολιτισμικών Μονάδων*. Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.
- Μούσης, Ν.Σ. (2008). *Ευρωπαϊκή Ένωση: Δίκαιο, Οικονομία, Πολιτική*. Αθήνα: Παπαζήσης.

### **Διαδικτυακές πηγές**

- «Covid-9»: Ένα θεατρικό έργο εμπνευσμένο από την πανδημία [δελτίο τύπου] (2021, Σεπτέμβριος 5). Ανακτήθηκε από [https://www.typosthes.gr/politismos/259537\\_covid-9-ena-theatriko-ergo-empneusmeno-apo-tin-pandimia](https://www.typosthes.gr/politismos/259537_covid-9-ena-theatriko-ergo-empneusmeno-apo-tin-pandimia)
- Επεισόδια στο θέατρο «Χυτήριο» στο Γκάζι [Άρθρο] (2012, Οκτώβριος 12). Ανακτήθηκε από <https://www.kathimerini.gr/politics/470557/epeisodia-sto-theatro-chytirio-sto-gkazi/>
- Κούτρα, Π. (2006, Δεκέμβριος 12). Παπαϊωάννου: «2» ή... ένας έρημος ανδρικός κόσμος. Ανακτήθηκε από <https://www.in2life.gr/culture/theatre/article/118220/papaioannoy-2-h-enas-erhmos-andrikos-kosmos.html>
- Μήνυση Σεραφείμ για το Corpus Christi [Άρθρο] (2012, Οκτώβριος 16). Ανακτήθηκε από <https://www.kathimerini.gr/society/470917/minysi-serafeim-gia-to-corpus-christi/>
- Πούχνερ, Β. (2021, Φεβρουάριος 6). Το θέατρο στα χρόνια της πανδημίας. *Περί Ού*. Ανακτήθηκε από <https://www.periou.gr/βάλτερ-πούχνερ-το-θέατρο-στα-χρόνια-τη/>
- ΣΕΗ: «Στο καράβι δεν κολλάει, αλλά στο θέατρο κολλάει;» [Άρθρο] (2020, Αύγουστος 19). Ανακτήθηκε από <https://www.naftemporiki.gr/story/1629434/sei-sto-karabi-den-kollaei-alla-sto-theatro-kollaei>
- Το ραδιοφωνικό θέατρο αναβιώνει στην ΕΡΤ [Άρθρο] (2020, Δεκέμβριος 23). Ανακτήθηκε από <https://www.radiotvlink.com/el/business/4490-to-radiofoniko-theatro-anavionei-stin-ert-me-dekades-agaripimenous-ithopoioiys-katatethikan-837-protaseis-oi-protos-24-nees-parastaseis>
- Φεστιβάλ Αθηνών & Επιδαύρου. *Open Plan / Radio Plays* [Δελτίο τύπου] (2021, Απρίλιος 19). Ανακτήθηκε από <http://aefestival.gr/open-plan-radio/>
- Χυτήριο: Κράτος εν κράτει η Χρυσή Αυγή με την αστυνομία να παρακολουθεί [Άρθρο] (2012 Οκτώβριος 12). Ανακτήθηκε από <https://tvxs.gr/news/ellada/kratos-en-kratei-i-xrysi-aygi-me-tin-astynomia-na-parakolythei>

Μενέλαος Καραντζάς

«ΟΥΤΕ ΚΑΛΥΤΕΡΑ, ΟΥΤΕ ΧΕΙΡΟΤΕΡΑ, ΚΑΜΙΑ ΑΛΛΑΓΗ»  
ΟΙ ΕΥΤΥΧΙΣΜΕΝΕΣ ΜΕΡΕΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ ΤΩΝ ΗΘΟΠΟΙΩΝ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

*Ούτε καλύτερα, ούτε χειρότερα, καμιά αλλαγή  
Μπέκετ, Ευτυχισμένες Μέρες*

**Η** εκπαίδευση των ηθοποιών στην Ελλάδα τον 21<sup>ο</sup> αιώνα παρέχεται από πολλούς και ποικίλους φορείς, οι οποίοι καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα εκπαιδευτικών προγραμμάτων και δραστηριοτήτων, απονέμουν ανόμοια και στις περισσότερες περιπτώσεις αδιαβάθμητα αποδεικτικά σπουδών διαφόρων τύπων και στελεχώνονται από προσωπικό που επιλέγεται συνήθως με άγνωστα κριτήρια. Εκτός από τα παραπάνω χρονίζοντα ζητήματα, για τα οποία ισχύει το «καμιά αλλαγή» του τίτλου αυτής της εργασίας, από τον Μάρτιο του 2020 και μέχρι περίπου το φθινόπωρο του 2021, η εκπαίδευση στην υποκριτική επιβαρύνθηκε με τις κοινωνικές συνέπειες της πανδημίας της Covid-19, δηλαδή την καραντίνα και το lockdown, που κράτησαν τους χώρους των σχολών κλειστούς για μεγάλα χρονικά διαστήματα, κατά τα οποία η εκπαίδευση παρέχόταν σχεδόν αποκλειστικά μέσα από το διαδίκτυο. Η αναγκαστική αυτή αλλαγή στον τρόπο εκπαίδευσης είχε ως βασικό μειονέκτημα την απώλεια της προσωπικής επαφής των σπουδαστών μεταξύ τους και με τους καθηγητές τους –συνθήκη απαραίτητη για τη λειτουργία της υποκριτικής και του θεάτρου γενικότερα, τουλάχιστον με βάση την εμπειρία που υπήρχε μέχρι την έλευση της πανδημίας– και προκάλεσε την έντονη αντίδραση των σπουδαστών, που στο πρώτο εξάμηνο του 2021 έκαναν αποχές και κινητοποιήσεις για να πιέσουν την πολιτεία να μεριμνήσει ώστε οι σπουδές τους να έχουν ουσιαστικό περιεχόμενο.

Οι πρώτες προσπάθειες οργάνωσης της εκπαίδευσης των ηθοποιών μέσω της ίδρυσης δραματικών σχολών στον ελληνικό χώρο είναι βραχύβιες και γίνονται στα μέσα του 19ου αιώνα, όπως αναφέρει ο Μανώλης Σειραγάκης (2018). Η παλαιότερη δραματική σχολή στην Ελλάδα είναι αυτή του Ωδείου Αθηνών, που ιδρύθηκε το 1871 και εξακολουθεί να λειτουργεί εδώ και 150 χρόνια. Άλλοι ιστορικοί σταθμοί στην ίδρυση δραματικών σχολών είναι η σχολή του Βασιλικού Θεάτρου (1900), η Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου του ΣΕΗ (1924), η δραματική σχολή του Εθνικού Θεάτρου (1930) και η σχολή του Θεάτρου Τέχνης (1941) (Σειραγάκης, 2018). Μετά από αναζήτηση των σχετικών στοιχείων στα αρχεία του Υπουργείου Πολιτισμού και Αθλητισμού, τον Οκτώβριο του 2021 λειτουργούν:

- 2 Ανώτερες Σχολές Δραματικής Τέχνης των Κρατικών Θεάτρων (Εθνικό, ΚΘΒΕ),
- 18 αναγνωρισμένες Ανώτερες Ιδιωτικές Σχολές Δραματικής Τέχνης στην Αθήνα,
- 5 αναγνωρισμένες Ανώτερες Ιδιωτικές Σχολές Δραματικής Τέχνης σε Θεσσαλονίκη, Πάτρα και Ηράκλειο.

Φυσικά, το τοπίο της εκπαίδευσης των ηθοποιών είναι, πλέον στις μέρες μας, εξαιρετικά

ευρύ και περιλαμβάνει κι άλλες μορφές εκπαιδευτικών φορέων, για τους οποίους θα γίνει λόγος στη συνέχεια.

Κατά την επισήμανση των σημαντικότερων στοιχείων του νομικού πλαισίου που ορίζει την εκπαίδευση των ηθοποιών στην Ελλάδα (η λεπτομερής καταγραφή αυτού του νομικού πλαισίου είναι πέρα από τους σκοπούς της παρούσας εργασίας), διαπιστώνεται ότι η παλαιότερη σχετική πράξη είναι ο Νόμος 5736 του 1933, «Περί ασκήσεως του επαγγέλματος του ηθοποιού» (ΦΕΚ 42/Α'/16-2-1933), όπου θεσμοθετείται η άδεια ασκήσεως του επαγγέλματος του ηθοποιού, η οποία χορηγείται και «εις τους διπλωματούχους ανεγνωρισμένων θεατρικών σχολών», χωρίς κάποια περαιτέρω διευκρίνιση. Μόνο, όμως, το 1942, όταν παρατηρείται η «κατακόρυφη αύξηση του αριθμού των δραματικών σχολών σε οκτώ» (Καρρά, 2020, σ. 54), εκδίδεται το πρώτο νομοθέτημα που αφορά στην εκπαίδευση των ηθοποιών, το Νομοθετικό Διάταγμα 1715, «Περί των εν κράτει Ιδιωτικών Δραματικών και Μελοδραματικών Σχολών» (ΦΕΚ 221/Α'/4-9-1942), που ισχύει για τα επόμενα 40 χρόνια. Μόλις το 1981, ψηφίζεται ένας νέος νόμος για τις δραματικές σχολές, ο Νόμος 1158 «Περί οργανώσεως και διοικήσεως σχολών Ανωτέρας Καλλιτεχνικής Εκπαίδευσης [...] και καταργήσεως Άδειας Ασκήσεως Επαγγέλματος Ηθοποιού» (ΦΕΚ 127/Α'/13-5-1981), με τον οποίο, πέρα από την κατάταξη της Ανωτέρας Καλλιτεχνικής Εκπαίδευσης στην τρίτη βαθμίδα εκπαίδευσης, ορίζεται ότι οι σχολές αυτής της κατηγορίας εκπαίδευσης εποπτεύονται από το (τότε) Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών. Με τον νόμο αυτόν, επίσης, καταργείται η άδεια εξάσκησης επαγγέλματος ηθοποιού κι έτσι η φοίτηση στη δραματική σχολή παύει να συσχετίζεται με την απόκτησή της (Μαυρομούστακος, 2006). Στη διάρκεια της δεκαετίας του '80, εκδίδονται δύο Προεδρικά Διατάγματα: το ΠΔ 370 του 1983, «Κανονισμός οργάνωσης και λειτουργίας Ανώτερων Σχολών Δραματικής Τέχνης» (ΦΕΚ 130/Α'/22-9-1983), και το ΠΔ 336 του 1989, «Οργανισμός Λειτουργίας Ανώτερων Σχολών Δραματικής Τέχνης Εθνικού Θεάτρου και Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος» (ΦΕΚ 156/Α'/14-6-1989), τα οποία ρυθμίζουν τη λειτουργία των κρατικών και ιδιωτικών σχολών Δραματικής Τέχνης μέχρι σήμερα και στα οποία περιλαμβάνεται το Πρόγραμμα Σπουδών που θα πρέπει να προσφέρει κάθε δραματική σχολή. Από τότε, και κατά τη διάρκεια των τελευταίων 30 χρόνων, οι μόνες μεταβολές που παρατηρούνται στο νομικό πλαίσιο της λειτουργίας των σχολών έγιναν το 2018, όταν αφενός τροποποιήθηκαν οι διαδικασίες εισαγωγής των σπουδαστών στις Ανώτερες Σχολές Δραματικής Τέχνης –με το άρθρο 64 του τεράστιου Νόμου 4559 που ρύθμιζε μία πλειάδα διαφορετικών εκπαιδευτικών και άλλων θεμάτων (ΦΕΚ 142/Α'/3-8-2018)– αφετέρου, όταν ιδρύθηκε το Τμήμα Σκηνοθεσίας στη Σχολή του Εθνικού Θεάτρου και καθορίστηκε ο κανονισμός λειτουργίας του με το ΠΔ 93 (ΦΕΚ 172/Α'/1-10-2018). Με βάση τα παραπάνω στοιχεία μπορούν να γίνουν δύο σημαντικές επισημάνσεις:

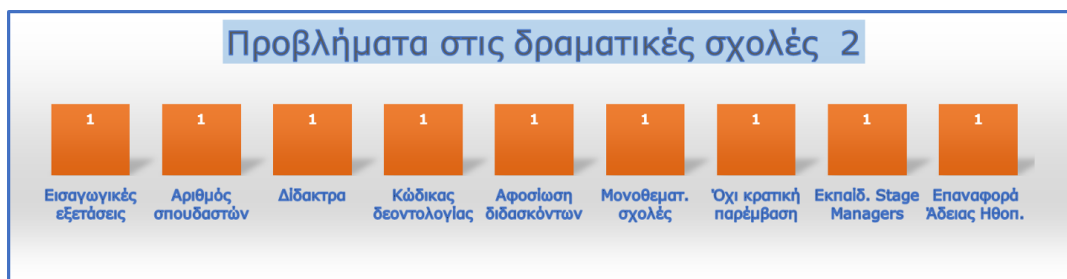
- α. συμπληρώθηκαν ήδη (και πάλι) 40 χρόνια που ισχύει, χωρίς καμία ουσιαστική τροποποίηση, ο νόμος που καθορίζει το καθεστώς λειτουργίας των δραματικών σχολών στην Ελλάδα, και
- β. οι σχολές καλλιτεχνικής εκπαίδευσης εντάσσονται στην εκπαίδευση ως «Ανώτερες» σπουδές, ανήκουν δηλαδή σε μία περιοχή της εκπαίδευσης που είναι πλέον γκρίζα και θολή, γεγονός από το οποίο προκύπτουν κάποια από τα βασικότερα προβλήματα των σχολών δραματικής τέχνης σήμερα.

Με αφορμή τόσο την Παγκόσμια Ημέρα Θεάτρου όσο και το κλείσιμο των θεάτρων λόγω της πανδημίας επί ένα χρόνο, δημοσιεύτηκε στις 27 Μαρτίου 2021 στην διαδικτυακή έκδοση της εφημερίδας *LIFO* ένα άρθρο της Αργυρώς Μποζώνη με τίτλο «Τι πρέπει να αλλάξει στις δραματικές σχολές της Ελλάδας» (Μποζώνη, 2021). Στο άρθρο παρουσιαζόταν το ρεπορτάζ που έκανε η συντάκτριά του, συζητώντας με 18 διευθυντές/διευθύντριες και καθηγητές/καθηγήτριες δραματικών σχολών «για τις παθογένειες του χώρου τους». Οι συνομιλητές της Μποζώνη ήταν 11 άντρες και 7 γυναίκες, εργάζονταν σε κρατικές (6) και ιδιωτικές δραματικές σχολές και απ' αυτούς οι πέντε ασκούσαν διευθυντικά καθήκοντα (Καγγελάρη, Αρβανιτάκης, Μουμούρης, Χατούπη, Κόρρου), ενώ ένας (Αρδίτης) είχε υπάρξει διευθυντής σπουδών σε δραματική σχολή στο παρελθόν. Το ερώτημα που απηύθυνε η Μποζώνη στους συμμετέχοντες ήταν «Ποιο είναι, κατά τη γνώμη σας, το μεγαλύτερο πρόβλημα που υπάρχει στις δραματικές σχολές και τι μπορεί να γίνει ώστε μελλοντικά να έχουμε καλλιτεχνικές σπουδές υψηλού επιπέδου, αναγνωρισμένες, ισότιμες και αποδεκτές σε όλο τον κόσμο;», και στην εισαγωγή του άρθρου της η συντάκτρια συνοψίζει πολύ εύστοχα τις βασικές παθογένειες του χώρου της εκπαίδευσης των ηθοποιών και ευελπιστεί ότι θα ανοίξει δημόσια η «συζήτηση για ένα θέμα το οποίο η πολιτεία δείχνει απρόθυμη να διευθετήσει, οι κυβερνήσεις δεν έχουν τηρήσει τις υποσχέσεις περί επίλυσής του, ενώ κομματικές σκοπιμότητες έχουν φρενάρει ακόμα και νομοσχέδια» (Μποζώνη, 2021).

Εξετάζοντας τις λεπτομέρειες του ρεπορτάζ διαπιστώνεται ότι τα προβλήματα που εντοπίστηκαν από τους συμμετέχοντες ήταν ποικίλα, ενώ ο αριθμός των προβλημάτων που ανέφερε ο καθένας τους κυμαινόταν από 1 μέχρι 7. Με βάση τις αναλυτικές απαντήσεις των 18 συμμετεχόντων και παρά την ελαφρώς διαφορετική διατύπωση των προβλημάτων από όσους/όσες απάντησαν, τα θέματα που αναδύθηκαν μπορούν να συνοψιστούν σε όσα παρουσιάζονται στα Γραφήματα 1 και 2, που δημιουργήθηκαν από το συγγραφέα του παρόντος άρθρου.



Γράφημα 1. Προβλήματα στις δραματικές σχολές- 1



Γράφημα 2. Προβλήματα στις δραματικές σχολές- 2

Από τη μελέτη των γραφημάτων προκύπτει ότι περίπου τα 2/3 των συνομιλητών της Μποζώνη (11 στους 18) θεωρούν ως ένα από τα μεγαλύτερα προβλήματα των δραματικών σχολών την έλλειψη διαβάθμισης και αναγνώρισης των πτυχίων που αυτές απονέμουν. Στη συνέχεια, 10 στους 18 θεωρούν σημαντικό πρόβλημα την επιλογή των καθηγητών που διδάσκουν στις σχολές σε σχέση με τη διδακτική τους εμπειρία και την ικανότητά τους να είναι δάσκαλοι ηθοποιών και όχι απλώς αναγνωρίσιμοι ή επιτυχημένοι καλλιτέχνες. Επίσης, οι μισοί απ' όσους/όσες απάντησαν (9 στους 18) θεωρούν σημαντικό πρόβλημα τα Προγράμματα Σπουδών των δραματικών σχολών, τα οποία, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, έχουν καταρτιστεί επισήμως πριν από 40 περίπου χρόνια και παραμένουν αμετάβλητα.

Με μικρότερη συχνότητα αναγνωρίζονται –από περίπου το 1/3 όσων ερωτήθηκαν στο ρεπορτάζ– άλλα προβλήματα ως σημαντικά, όπως η αξιολόγηση της ποιότητας των σπουδών που παρέχονται στις δραματικές σχολές και η έλλειψη σύγχρονων κριτηρίων αδειοδότησης που θα διασφαλίζουν τη επίτευξη της ποιότητας αυτής, ο πληθωρισμός των σχολών και των φορέων που παρέχουν εκπαίδευση στην υποκριτική, αλλά και η κακή σύνδεση με την αγορά εργασίας, που είναι πολύ ιδιαίτερη για το επάγγελμα του ηθοποιού. Άλλα προβλήματα που επισημάνθηκαν από 1 ή 2 συμμετέχοντες ήταν, μεταξύ άλλων, η κατάσταση των υποδομών που διαθέτουν οι δραματικές σχολές για την παροχή της εκπαίδευσης, η έλλειψη εξωστρέφειας και συνεργασιών των σχολών μεταξύ τους αλλά και με το εξωτερικό, οι εισαγωγικές εξετάσεις, η ανυπαρξία Κώδικα Δεοντολογίας στις σχολές, ενώ αναφέρθηκε και η ανάγκη επαναφοράς της Άδειας Ηθοποιού.

Το πρόβλημα της διαβάθμισης και της αναγνώρισης των πτυχίων των δραματικών σχολών έχει προκύψει από το χαρακτηρισμό τους ως «Ανώτερες» από το Νόμο 1158 του 1981, που ορίζει, επίσης, την εποπτεία τους από το Υπουργείο Πολιτισμού – και όχι από το Υπουργείο Παιδείας. «Στην Ανώτερη Βαθμίδα Εκπαίδευσης υπάγονται διάφορες σχολές που παρέχουν επαγγελματική ειδίκευση σε συγκεκριμένους τομείς που αφορούν στη θρησκεία, στην τέχνη, στον τουρισμό, στο ναυτικό, στο στρατό και στη δημόσια τάξη» (Επιχειρησιακό Πρόγραμμα, 2007). Στις σχολές αυτές περιλαμβάνονται οι Ανώτερες Εκκλησιαστικές Σχολές που εποπτεύονται από το Υπουργείο Παιδείας και Θρησκευμάτων, οι Ακαδημίες Εμπορικού Ναυτικού που εποπτεύονται από το Υπουργείο Εμπορικής Ναυτιλίας, οι Ανώτερες Σχολές Χορού και Δραματικής Τέχνης που εποπτεύονται από το Υπουργείο Πολιτισμού, οι Ανώτερες Σχολές Τουριστικής Εκπαίδευσης που εποπτεύονται από το Υπουργείο Τουρισμού, οι Ανώτερες Σχολές Υπαξιωματικών του Υπουργείου Εθνικής Άμυνας και η Ανώτερη Σχολή Αστυφυλάκων που εποπτεύεται από το Υπουργείο Δημόσιας Τάξης. Κατά τη διάρκεια των 40 ετών από την «ανωτεροποίηση» των

δραματικών σχολών, μία σειρά μεταβολών συντελέστηκε στη βαθμίδα της τριτοβάθμιας εκπαίδευσης στην Ελλάδα –κυρίως για να εναρμονιστεί αυτή με τα εκπαιδευτικά πρότυπα της Ευρωπαϊκής Ένωσης– αποτέλεσμα των οποίων είναι το γεγονός ότι η Ανώτατη (τα ΑΕΙ) και η Τεχνολογική (τα ΤΕΙ) Εκπαίδευση είναι πλέον ενιαία. Στο δεύτερο μισό του παραπάνω χρονικού διαστήματος εκδόθηκε ένας μεγάλος αριθμός νόμων, διατάξεων και αποφάσεων, που στόχο είχαν να καθορίσουν την πιθανή ή προφανή ισοτιμία των πτυχίων των Ανώτερων Σχολών με Σχολές ή Τμήματα της Ανώτατης Εκπαίδευσης, γιατί στην πορεία αναγνωρίστηκε το πρόβλημα που προέκυψε από την αδυναμία κατάταξης των τίτλων σπουδών των Ανώτερων Σχολών στο νέο εκπαιδευτικό σύστημα που διαμορφωνόταν σταδιακά. Οι Ανώτερες Εκκλησιαστικές Σχολές, για παράδειγμα, «ανωτατοποιήθηκαν» σε Ανώτατες Εκκλησιαστικές Ακαδημίες, ενώ για κάποιο χρονικό διάστημα (μέχρι το 2003) τα πτυχία των Ανώτερων Καλλιτεχνικών Σχολών ήταν ισότιμα με τα πτυχία που χορηγούσαν τα τότε ΤΕΙ. Θα πρέπει να επισημανθεί εδώ το καθεστώς ύπαρξης κρατικών και ιδιωτικών σχολών καλλιτεχνικής εκπαίδευσης, κάτι που δεν συμβαίνει στις άλλες κατηγορίες Ανώτερων Σχολών. Οι απόφοιτοι των Ανώτερων Σχολών Δραματικής Τέχνης από το 2003 και μετά, όμως, έχουν στα χέρια τους ένα πτυχίο που δεν αντιστοιχεί σε κανένα από τα επίπεδα εκπαίδευσης ή επαγγελματικής κατάρτισης (για τα οποία θα γίνει λόγος αμέσως μετά) και επομένως θεωρούνται απλώς απόφοιτοι Λυκείου, καθώς έχουν ολοκληρώσει επισήμως μόνο τη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση.

Στη διαμόρφωση της δαιδαλώδους διαδρομής για την ισοτίμηση και τη διαβάθμιση των πτυχίων των δραματικών σχολών που αναφέρθηκε παραπάνω έπαιξαν ρόλο, μεταξύ άλλων, φορείς όπως το ΙΤΕ (Ινστιτούτο Τεχνολογικής Εκπαίδευσης), που καταργήθηκε το 2003, ο ΕΟΠΠΕΠ (Εθνικός Οργανισμός Πιστοποίησης Προσόντων και Επαγγελματικού Προσανατολισμού) που ιδρύθηκε το 2011, τα ΤΕΙ (που ήταν ήδη Ιδρύματα Ανώτατης Εκπαίδευσης, από το 2001) και φυσικά τα ΑΕΙ (με τα νέα Τμήματα Θεατρικών Σπουδών που ιδρύονται σ' αυτά, με πρώτο αυτό του ΕΚΠΑ, το 1990). Ειδικά ο ΕΟΠΠΕΠ με την κατάρτιση το 2016 του Εθνικού Πλαισίου Προσόντων, που αντιστοιχεί στο Ευρωπαϊκό Πλαίσιο Προσόντων (Εθνικό Πλαίσιο Προσόντων, 2016), παρέχει μία συνολική κατηγοριοποίηση της εκπαίδευσης και της κατάρτισης στην Ελλάδα, καθορίζοντας 8 Επίπεδα Προσόντων. Απ' αυτά, το Επίπεδο 4 αντιστοιχεί σε Απολυτήριο Γενικού Λυκείου, το 5 σε Πτυχίο/Δίπλωμα Επαγγελματικής Κατάρτισης ή σε Δίπλωμα/Πτυχίο Ανώτερης Σχολής και το 6 αντιστοιχεί σε πτυχίο Ανώτατης Εκπαίδευσης. Η εξέλιξη αυτή δεν ξεκαθάρισε το τοπίο της διαβάθμισης του πτυχίου της δραματικής σχολής, γιατί, όπως γίνεται φανερό από τα παραπάνω, κάποιοι απόφοιτοι της ίδιας σχολής θα θεωρούνται ότι έχουν πτυχίο που ανήκει στο Επίπεδο 6 (αν το πτυχίο έχει ήδη ισοτιμηθεί με αυτό των παλαιών ΤΕΙ) και κάποιοι στο Επίπεδο 5 (αν/όταν ισχύσει το Εθνικό Πλαίσιο Προσόντων για τις σχολές καλλιτεχνικής εκπαίδευσης). Στο Επίπεδο 6 ανήκουν επίσης τα πτυχία των Τμημάτων Θεατρικών Σπουδών των ΑΕΙ, που έχουν ήδη ή θα έχουν στο μέλλον κατεύθυνση Υποκριτικής στο πρόγραμμα σπουδών τους.

Χαρακτηριστική ομάδα φορέων κατάρτισης που ανήκουν στο Επίπεδο 5 είναι τα ΙΕΚ (Ινστιτούτα Επαγγελματικής Κατάρτισης) δημόσια και ιδιωτικά. Σ' αυτά, η φοίτηση διαρκεί 2,5 έτη (4 εξάμηνα κατάρτισης συν ένα εξάμηνο πρακτικής), η εισαγωγή γίνεται με αίτηση του ενδιαφερόμενου και, πλέον, με δήλωση μέσα από το μηχανογραφικό δελτίο των εξεταζόμενων στις Πανελλαδικές Εξετάσεις, ενώ το πτυχίο χορηγείται μετά από Εξετάσεις Πιστοποίησης που



διεξάγει ο ΕΟΠΠΕΠ. Για λόγους σύγκρισης, αναφέρεται εδώ ότι η φοίτηση στις δραματικές σχολές διαρκεί 3 (ή 4) έτη, η εισαγωγή των σπουδαστών γίνεται κατόπιν εξετάσεων που οργανώνουν οι σχολές και το Υπουργείο Πολιτισμού, ενώ τα πτυχία απονέμονται μετά από εξετάσεις σε επιτροπή που καθορίζεται από το Υπουργείο. Οι διαφορές ανάμεσα στο κόστος της φοίτησης σε ένα ΙΕΚ και σε μία ιδιωτική δραματική σχολή είναι, επίσης, ένα ζήτημα που πρέπει να ληφθεί υπ' όψη για τη σύγκριση των δύο τύπων φορέων εκπαίδευσης και κατάρτισης. Ήδη λειτουργούν 15 δημόσια ΙΕΚ στην Ελλάδα (5 στην Αθήνα) και 7 ιδιωτικά ΙΕΚ στην Αθήνα που προσφέρουν στους καταρτιζόμενους την ειδικότητα της Υποκριτικής Τέχνης Θεάτρου-Κινηματογράφου (μάλιστα, ένα από τα προαναφερόμενα ιδιωτικά ΙΕΚ ανήκει σε εκπαιδευτικό όμιλο που διαθέτει, επίσης, και αναγνωρισμένη δραματική σχολή).

Πρόσφατα εμφανίστηκε στον ηλεκτρονικό τύπο η διαφήμιση ενός κολλεγίου στην Αθήνα, το οποίο σε συνεργασία με πανεπιστήμιο του εξωτερικού θα προσφέρει μεταπτυχιακό τίτλο σπουδών μονοετούς διάρκειας στην Υποκριτική (MA in Acting). Οι μεταπτυχιακοί τίτλοι σπουδών ανήκουν στο Επίπεδο 7 του Εθνικού Πλαισίου Προσόντων. Έτσι, μετά από περίπου δύο χρόνια θα υπάρχουν ηθοποιοί με τίτλους σπουδών που θα ανήκουν σε τέσσερα διαφορετικά Επίπεδα του Εθνικού Πλαισίου Προσόντων: στο 4, οι απόφοιτοι των δραματικών σχολών μετά το 2003, στο 5, οι απόφοιτοι των ΙΕΚ, στο 6, οι απόφοιτοι των δραματικών σχολών πριν από το 2003, καθώς και οι απόφοιτοι των ΑΕΙ με κατεύθυνση Υποκριτικής, και στο 7, οι απόφοιτοι κάποιου μεταπτυχιακού προγράμματος στην Υποκριτική. Ηθοποιοί τεσσάρων ταχυτήτων, με διαφορετική διάρκεια και φιλοσοφία εκπαίδευσης, διαφορετικά επαγγελματικά δικαιώματα, όπως προκύπτουν από το Εθνικό Πλαίσιο Προσόντων και διαφορετικές δυνατότητες πρόσβασης στη συνεχιζόμενη εκπαιδευτική διαδικασία, στη διεκδίκηση θέσεων και στις συναλλαγές τους με επίσημους φορείς. Εξετάζοντας τις πιθανές διεξόδους από την παραπάνω ζοφερή κατάσταση, μία πρόταση θα μπορούσε να είναι η «τεκνοθεσία» κάποιων από τις αναγνωρισμένες σχολές δραματικής τέχνης από πανεπιστημιακά ιδρύματα –κατά το πρότυπο των Βρετανικών σχολών εκπαίδευσης των ηθοποιών– έτσι ώστε να αξιολογηθούν τα προγράμματα σπουδών και τα κριτήρια λειτουργίας των δραματικών σχολών αυτών με βάση υψηλά ακαδημαϊκά standards αι να τους δοθεί το status των σχολών της ανώτατης εκπαίδευσης.

Εκτός από τις παραπάνω μορφές «συστηματικής» εκπαίδευσης των ηθοποιών, όμως, υπάρχει και μία πλειάδα «παράπλευρων οδών» εξάσκησης, επιμόρφωσης, καλλιέργειας, διδασκαλίας, άσκησης κτλ. στην υποκριτική, μέσα από εργαστήρια ποικίλης διάρκειας και θεματολογίας, σεμινάρια, masterclass, studio, ιδιαίτερα μαθήματα ή σειρές μαθημάτων σε σχολές που δεν επιθυμούν να αναγνωριστούν «επισήμως» ως δραματικές σχολές, όπως *Το Θέατρο των Αλλαγών*. Όπως είναι προφανές, ο χώρος της εκπαίδευσης των ηθοποιών στην Ελλάδα δύσκολα μπορεί να χαρτογραφηθεί στην ολότητά του. Θα είχε ενδιαφέρον να διεξαχθεί μία μελέτη για να αποσαφηνιστούν οι λόγοι για τους οποίους υπάρχει τόσο μεγάλη προσφορά μορφών εκπαίδευσης ηθοποιών, καθώς και αν η προσφορά αυτή καλύπτει τη ζήτηση. Η υπηρεσία του Υπουργείου Πολιτισμού και Αθλητισμού που εποπτεύει τη λειτουργία της θεατρικής και ορχηστρικής παιδείας στην Ελλάδα είναι το Τμήμα Εκπαίδευσης Θεάτρου και Χορού, που ανήκει στη Διεύθυνση Καλλιτεχνικής Εκπαίδευσης. Από το Τμήμα αυτό έχουν εκδοθεί τα «Στατιστικά Στοιχεία Εισαγωγικών Εξετάσεων Ανώτερων Σχολών Δραματικής Τέχνης» που αφορούν την περίοδο 2004-15. Με βάση τα στοιχεία αυτά, ο μέσος αριθμός των προσερχόμενων στις

εισαγωγικές εξετάσεις είναι 738 άτομα ανά έτος, ενώ τα ποσοστά επιτυχίας κυμαίνονται μεταξύ 25-40% κάθε χρονιά (Υπουργείο Πολιτισμού & Αθλητισμού, 2015). Η συλλογή και η επεξεργασία αντίστοιχων στοιχείων για τα επόμενα χρόνια καθώς και για τις «παράπλευρες οδούς» εκπαίδευσης θα μπορέσει να δώσει μια πιο σαφή ιδέα για τη ζήτηση και να καθοδηγήσει ανάλογα τις εξελίξεις στη ρύθμιση της λειτουργίας των δραματικών σχολών και γενικότερα της εκπαίδευσης των ηθοποιών. Από την προσωπική εμπειρία του συγγραφέα αυτής της εργασίας, ο αριθμός των προσερχόμενων στις εισαγωγικές εξετάσεις την τελευταία πενταετία φτάνει τις τρεις εκατοντάδες για τη δραματική σχολή του Ωδείου Αθηνών (εισέρχονται 20 σπουδαστές), ενώ ξεπερνά τα χίλια άτομα για τη δραματική σχολή του Εθνικού Θεάτρου (16 εισακτέοι).

Παρόλο που το νομικό πλαίσιο που διέπει τη λειτουργία των δραματικών σχολών χρονολογείται από τη δεκαετία του '80, οι τίτλοι σπουδών που χορηγούν οι σχολές αυτές δεν έχουν αποτιμηθεί στο σύγχρονο Εθνικό Πλαίσιο Προσόντων, ενώ κάποιες προσπάθειες καθορισμού του επιπέδου σπουδών των αποφοίτων έχουν δημιουργήσει ένα εξαιρετικά συγκεκριμένο τοπίο, όπου τα ακαδημαϊκά προσόντα και τα εργασιακά δικαιώματα των ηθοποιών αμφισβητούνται. Μέσα στο διαρκώς μεταβαλλόμενο πεδίο του θεάτρου και των Παραστατικών Τεχνών η «συστηματική» εκπαίδευση των ηθοποιών εμφανίζει αγκυλώσεις και αναχρονισμούς, τη στιγμή που τα θεατρικά εργαστήρια, τα σεμινάρια, τα σχετικά τμήματα των ΑΕΙ, τα ΙΕΚ Υποκριτικής και άλλες εκπαιδευτικές δομές και δραστηριότητες αναπτύσσονται αλματωδώς. Η ανάγκη για θεσμικές αλλαγές στην αξιολόγηση της ποιότητας και στην ακαδημαϊκή αναγνώριση της εκπαίδευσης των ηθοποιών είναι επιτακτική.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Καρρά, Κ. (2020). «Πλάθοντας έναν ρόλο»: δραματικές σχολές και θεατρική εκπαίδευση στην Αθήνα της κατοχής. Στο Β. Σαμπατακάκης (Επιμ.) *Ο ελληνικός κόσμος σε περιόδους κρίσης και ανάκαμψης, 1204-2018, Πρακτικά ΣΤ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών*, (σσ. 53-76). Αθήνα: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών.
- Μαυρομούστακος, Π. (2006). *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000, Μια επισκόπηση*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Σειραγάκης, Μ. (2018). Ενότητα 10 – Η εκπαίδευση του ηθοποιού. Δραματικές σχολές και αυτοδίδακτο. Στο *Η Υποκριτική στην Ελλάδα, μια ιστορική αναδρομή (1840-1980) (σημειώσεις)* (σσ. 66-75). Ανακτήθηκε από <https://student.cc.uoc.gr/uploadFiles/177-ΘΝΕΦ201/Ενότητα%2010.pdf>

### **Διαδικτυακές πηγές**

- Μποζώνη Α. (2021). Τι πρέπει να αλλάξει στις δραματικές σχολές της Ελλάδας. Ανακτήθηκε από <https://www.lifo.gr/culture/theatro/ti-prepei-na-allaxei-stis-dramatikes-sholes-tis-elladas>
- Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, «Εκπαίδευση και Δια Βίου Μάθηση», (2007). *Επιχειρησιακό Πρόγραμμα*. Ανακτήθηκε από [http://2007-2013.espa.gr/elibrary/Episimo\\_Keimeno\\_EP\\_Ekpaideysi-DiaBiou\\_Mathisi.pdf](http://2007-2013.espa.gr/elibrary/Episimo_Keimeno_EP_Ekpaideysi-DiaBiou_Mathisi.pdf)
- Υπουργείο Παιδείας, Έρευνας και Θρησκευμάτων. Εθνικός Οργανισμός Πιστοποίησης Προσόντων και Επαγγελματικού Προσανατολισμού (2016). *Εθνικό Πλαίσιο Προσόντων*. Ανακτήθηκε

---

από [https://www.eoppep.gr/images/European/ETHNIKO\\_PLAISIO\\_PROSONTON\\_NOVEMBER\\_2016.pdf](https://www.eoppep.gr/images/European/ETHNIKO_PLAISIO_PROSONTON_NOVEMBER_2016.pdf)

Υπουργείο Πολιτισμού & Αθλητισμού, Γεν. Δ/ση Σύγχρονου Πολιτισμού, Δ/ση Καλλιτεχνικής Εκπαίδευσης, Τμήμα Εκπ/σης Θεάτρου και Χορού (2015). *Στατιστικά Στοιχεία Εισαγωγικών Εξετάσεων Ανώτερων Σχολών Δραματικής Τέχνης σχολικών ετών 2004-2005 έως 2014-2015*. Ανακτήθηκε από [https://www.culture.gov.gr/DocLib/g\\_57125.pdf](https://www.culture.gov.gr/DocLib/g_57125.pdf)

Σπύρος Κατσαραπίδης

ΑΝΑΛΥΟΝΤΑΣ ΤΟ ΤΡΑΥΜΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΕΜΦΥΛΙΟΥ:  
ΝΕΕΣ ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΣΤΟΝ 21<sup>ο</sup> ΑΙΩΝΑ

*Έχω ακούσει πώς κακούργοι, καθισμένοι σε θέατρο,  
τόσο από τη δύναμη μονάχα του έργου πιάστηκε η ψυχή τους,  
που επιτόπου διαλάλησαν τα εγκλήματά τους γιατί ο φόνος,  
γλώσσα ας μην έχει, θα μιλήσει με πολύ θαυμάσιο όργανο.*  
(Αμλετ, πρ. Β, σκηνή 2)

Ο Ελληνικός Εμφύλιος ως θεματική στο νεοελληνικό θέατρο έχει ιδιαίτερο αποτύπωμα καθώς επικαθορίζεται από τα πολιτικά/ιστορικά γεγονότα της χώρας. Μετά από τη μερική αποσιώπηση των γεγονότων και την απαγόρευση αναφορών μέσω της λογοκρισίας στα μετεμφυλιακά χρόνια και την Δικτατορία των Συνταγματαρχών, παρατηρείται μια σταδιακή εισβολή του θέματος στη σκηνή, ιδίως τη δεκαετία του 1980, καθώς η Κυβέρνηση του ΠΑΣΟΚ αναγνωρίζει το 1982 την Εθνική Αντίσταση και αποκαθιστά τις αριστερές αντιστασιακές ομάδες (Αυγερίδης, χ.χ). Η θεματική, χωρίς να εξαφανίζεται, ατόνησε την εικοσαετία 1990-2010 και επανέρχεται δριμύτερη στα χρόνια της οικονομικής κρίσης, όταν ο δημόσιος λόγος και η πολιτική σκηνή χαρακτηρίστηκαν από έντονο διπολισμό και οξύτατους χαρακτηρισμούς (Καραμπελιάς, 2015). Το πλέον εμβληματικό γεγονός είναι το θεματικό φεστιβάλ του Εθνικού Θεάτρου για τον Εμφύλιο το 2016, με αφορμή τα 70 χρόνια από την έναρξή του.

Αρχικά, η κυρίαρχη πρακτική ήταν η συμβατική σκηνική παρουσίαση του θέματος μέσα από θεατρικά έργα που δραματοποιούσαν ευρείες θεματικές (Δατς ωλ, του Γιώργου Παπακυριάκη· *Ιστορική εξόντωση*, του Νίκου Ζακόπουλου, κ.ά.) ή ειδικές πτυχές του ιστορικού γεγονότος (*Εξορία*, του Παύλου Μάτεσι· *Σουφλέλ'*, του Ηλία Βουλβουλή, κ.ά.). Αυτό που αξίζει να ερευνηθεί στη συγκεκριμένη θεματολογία είναι ότι τα εν λόγω κείμενα και οι παραστάσεις επικεντρώνονται σε ένα θέμα με διαιρεμένη μνήμη, ένα τραυματικό γεγονός της νεώτερης ιστορίας που ακόμα δεν έχει ερευνηθεί με τρόπο ικανοποιητικό για όλους από την ιστοριογραφία (Αντωνίου & Μαραντζίδης, 2008). Επιπλέον, ενδιαφέρον είναι ότι οι μνήμες των γεγονότων ήταν έντονες στο θεατρόφιλο κοινό, του οποίου η άποψη για όσα παρασταίνονταν ήταν εν πολλοίς επηρεασμένη από προσωπικά ιστορικά/πολιτικά βιώματα, δεν στηριζόταν αυστηρά σε αισθητικά κριτήρια, γεγονός που κάνει ακόμα πιο δύσκολη την αναπαράστασή τους (Πατσαλίδης, 2018). Η αντίδραση του κοινού σε ένα πολιτικό γεγονός που δραματοποιείται, η επίδραση της παράστασης και η χρήση της ως αφορμής για παραπέρα συζήτηση του ιστορικού γεγονότος, η αποκάλυψη της σημασίας του Εμφυλίου Πολέμου για τον θεατή είναι τα νέα πεδία που προσπάθησε με

νέες φόρμες και άλλα μέσα να καλύψει το θέατρο. Η αξιοποίηση νέων τεχνικών και χώρων, μη θεατρικών κειμένων, διαφόρων επιστημών και επιστημόνων, δείχνουν –ανάμεσα σε άλλα– ότι καινοφανείς τεχνικές έρχονται να λειτουργήσουν επικουρικά στο θεατρικό γεγονός όταν αυτό καλείται να παραστήσει το κατεξοχήν διαιρετικό γεγονός της νεώτερης ελληνικής ιστορίας.

Τα πρώτα δείγματα ανανέωσης του θεατρικού λόγου και της σκηνικής πράξης μπορούν να αναζητηθούν στην παράσταση *Ο θάνατος του Βασιλικού Επιτρόπου* το 1987 στο Εθνικό Θέατρο. Το κείμενο καθαυτό είναι σημαντικό ως μία από τις πρώτες προσπάθειες καταγραφής του Εμφυλίου και των επιπτώσεών του στα μετεμφυλιακά χρόνια. Ο Γιώργος Σεβαστίκογλου αποκαλύπτει τους μηχανισμούς εξουσίας που τροφοδοτούνται από το εμφυλιακό κλίμα, και την προσπάθεια αποτίναξής τους από τους νέους, απαξιώνοντας το μετεμφυλιακό κράτος. Δίπλα σε αυτά τα μηνύματα, η παράσταση έδειξε νέες κατευθυντήριες γραμμές, καθώς σε αυτήν ανιχνεύουμε απόπειρες απαγκίστρωσης από το θεατρικό κείμενο προκειμένου να ενισχυθεί η θεατρική πράξη. Ειδικότερα, στην παράσταση του Εθνικού χρησιμοποιήθηκε τμήμα αγόρευσης του Ηλία Ηλιού, αρχηγού της ΕΔΑ, και η περιγραφή των εκτελέσεων γίνεται με χρήση εγκληματολογικού λεξικού, επιλογές που δείχνουν μια ανάγκη ανανέωσης του θεατρικού λόγου, εξαιτίας της πολυπλοκότητας του θέματος (Δέμου, 1987). Παρότι δεν αξιοποιούνται ιστορικά τεκμήρια της περιόδου του Εμφυλίου, τα χρηστικά, εξωλογοτεχνικά κείμενα σε μια παράσταση δίνουν το έναυσμα για αναζήτηση νέων δρόμων. Ο απόηχος από την παράσταση στις κριτικές των εφημερίδων θέτει το ζήτημα μιας νέας σχέσης κοινού-παράστασης, καθώς η παράσταση αναγνωρίζεται από τους κριτικούς Νικόπουλο στην *Αυγή* (Νικόπουλος, 1987) και Παγκουρέλη στον *Ελεύθερο Τύπο* (Παγκουρέλης, 1987) ως μορφή ιστορικής διδασκαλίας, ενώ ο θεατρικός κριτικός της *Αυγής* την χαιρετίζει ως μορφή εξοικείωσης με το οδυνηρό παρελθόν.<sup>1</sup>

Η θεατρική πράξη, λοιπόν, αναγνωρίζεται από τους κριτικούς ως φορέας ιστορικής γνώσης την ίδια στιγμή που θεωρείται από τους δημόσιους ιστορικούς ως μορφή παραγνωρισμένου δημόσιου ιστορικού λόγου (Dean, 2012). Έτσι, το θέατρο ως φορέας ιστορικής γνώσης ακολουθεί ανανεωτικές μεθόδους της νεώτερης ιστοριογραφικής σχολής και σε αυτό το πνεύμα θα χρησιμοποιήσει απρόσμενο υλικό προκειμένου να ανασυνθέσει την ιστορική πραγματικότητα και να ενισχύσει το μήνυμά του. Δηλωτική είναι η περίπτωση του θεατρικού έργου *Αυγά μαύρα* του Διονύση Χαριτόπουλου. Το έργο εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1995, την ίδια χρονιά που το σκηνοθέτησε ο Αντώνης Αντωνίου στην *Θεατρική Σκηνή* της Αθήνας. Η μεγάλη επιτυχία, ωστόσο, ξεκίνησε το 2013 μεσούσης της οικονομικής κρίσης και της συνακόλουθης πολιτικής έντασης. Ο συγγραφέας εμπνεύστηκε το θεατρικό κείμενο από μια γυναίκα που γεννήθηκε την περίοδο του Εμφυλίου και βίωσε τις διώξεις και τη διαμονή στις παιδοπόλεις, όπως τις αφηγήθηκε στον συγγραφέα: σε ιστοριογραφικούς όρους, ο συγγραφέας εμπνεύστηκε από μια καταγραφή προφορικής ιστορίας. Η γυναίκα προσκλήθηκε και παραβρέθηκε στην παράσταση του έργου που παρουσιάστηκε σε σκηνοθεσία Κώστα Αβραμίδα στο θέατρο *Άρατος* στη Θεσσαλονίκη τον Φεβρουάριο του 2017: έτσι η χρονική διάρκεια της παράστασης επιμηκύνεται, ο χώρος της θεατρικής εμπειρίας διευρύνεται πέραν της σκηνής, ενώ μη δραματικά πρόσωπα επεκτείνουν τη θεατρική εμπειρία και ενισχύουν το μήνυμα του θεατρικού κειμένου (Ραυτόπουλος, 2017).

Συνεχίζοντας την αξιοποίηση προφορικών μαρτυριών, στην παράσταση *Κοινός Λόγος*

1 Αντίστοιχη θεώρηση συναντούμε στον λόγο των κριτικών για την παράσταση των *Κερκεμέζων* του Χριστοφιλάκη ήδη τον προηγούμενο χρόνο («Η τύχη του έθνους», 1986).

το τραύμα του Εμφυλίου αφηγηματοποιείται αποκλειστικά από γυναίκες σε μία σειρά δραματικών γεγονότων κι έτσι έχουμε –άτυπα– μια έμφυλη ιστοριογραφία από γυναίκες που επέζησαν βιώνοντας τραυματικές εμπειρίες στη Μικρασιατική Καταστροφή, την Κατοχή, τον Εμφύλιο Πόλεμο. Η παράσταση ξεκίνησε την πορεία της το 1997 στο Θέατρο του *Νέου Κόσμου* σε σκηνοθεσία του Βαγγέλη Θεοδωρόπουλου που αξιοποίησε το κείμενο της Έλλης Παπαδημητρίου. Το θέατρο αξιοποιεί ξανά προφορικές μαρτυρίες και δρα ψυχοθεραπευτικά, αναφέροντας δύσκολες υποθεματικές του Ελληνικού Εμφυλίου, όπως άγνωστα σημεία ταφής νεκρών, φυλακίσεις, βασανιστήρια ή την εμπλοκή ξένων δυνάμεων στα ελληνικά πολιτικά πράγματα. Το θέατρο δίνει λόγο σε αντιηρωικές στιγμές και σε περιφερειακές μορφές της ιστορίας, ανανεώνει τον λόγο του με αποτελέσματα που θα βρουν μιμητές.

Η έμφυλη αφήγηση της ιστορίας έρχεται επί σκηνής και στην περίπτωση της δραματοποίησης του μυθιστορήματος *Που 'ναι η μάνα σου, μωρή;* της Δήμητρας Πέτρουλα (2011) από τη Σοφία Αβραμίδου. Η παράσταση ξεκίνησε το 2015 στον πολυχώρο *Vault* σε σκηνοθεσία Ένκε Φενολάρι και σε αυτήν την παράσταση έχουμε μία από τις πρώτες περιπτώσεις αποτύπωσης σε δημόσιο λόγο των θέσεων του κοινού, οι οποίες δεν περιορίζονται σε αισθητικές αποτιμήσεις, αλλά επεκτείνονται στα πολιτικά/στρατιωτικά γεγονότα του Εμφυλίου. Σε διαδικτυακή πλατφόρμα, όπου δίνεται λόγος σε θεατές παραστάσεων, ξεκινά δειλά και σχηματικά ένας αναστοχασμός των δραματοποιημένων γεγονότων, με τους θεατές να εκφράζουν προσωπικές θέσεις. Όταν οι θεατές αναφέρονται στο βάρος της ιστορίας, στους Χίτες, στην αριστερή ιδεολογία, στην κομματική εκμετάλλευση, στην αριστεροφροσύνη, γίνεται κατανοητό ότι στο θέατρο λειτουργούν πια νέες πρακτικές για να προκαλέσουν τους πολίτες που τις παρακολουθούν, και η επήρεια αυτών των πρακτικών δεν είναι βραχύβια (*Πού είναι η μάνα σου μωρή*, Αθηνόραμα, 2015).

Η αποτύπωση απόψεων στα ψηφιακά μέσα και σε ηλεκτρονικά περιοδικά ασφαλώς δεν είναι διάλογος. Έχουμε, όμως, και συμβατικό διάλογο μετά τις παραστάσεις του *Κιβώτιου* του Άρη Αλεξάνδρου σε σκηνοθεσία Φώτη Μακρή και Κλεοπάτρας Τολόγκου. Η παράσταση ξεκίνησε στις 4 Δεκεμβρίου 2015 στο *Studio Μαυρομιχάλη* και η επιτυχία της παράστασης (που επαναλαμβάνεται ως σήμερα) επιβεβαιώνει ότι το θέατρο συνομιλεί με την εποχή του, καθώς η πρώτη δραματοποίηση του έργου από τον Γιάννη Ρήγα στο θέατρο *Φούρνος* το 1993 πέρασε μάλλον απαρατήρητη από το κοινό, ενώ σε περιόδους πολιτικών ανακατατάξεων και συγκρούσεων ευδοκίμησε φτάνοντας στη δημιουργία blog αποκλειστικά για την παράσταση (<http://kivotio.tumblr.com/>). Η συζήτηση μετά τις παραστάσεις δείχνει ότι το αριστοτελικό έλεος και ο φόβος δεν έρχονται πια μόνο από τη μίμηση μιας πράξης αλλά και από τις συζητήσεις γι' αυτήν με καλεσμένους πρόσωπα της πολιτικής (Μανόλης Γλέζος, Ζωή Κωνσταντοπούλου, Αλέκος Αλαβάνος, κ.ά.), της ιστοριογραφίας (Αντώνης Λιάκος, Βασίλης Καρδάσης, κ.ά.) και με προσωπικότητες της καλλιτεχνικής και ακαδημαϊκής ζωής (Θεοδόσης Πελεγρίνης, Μάνος Ελευθερίου, Θανάσης Βαλτινός, κ.ά.) (*«Το Κιβώτιο» για καλό σκοπό*, 2017). Η παράσταση των παραστάσεων για δεύτερο χρόνο έφερε ακαδημαϊκούς και κριτικούς (Βαγγέλης Ραυτόπουλος, Βαγγέλης Καραμανωλάκης και Κώστας Καρπόζηλος) να συζητούν για το κείμενο, την παράσταση και τα μηνύματα που μεταφέρει στην κοινωνία του 21<sup>ου</sup> αιώνα (Μαλλιαρού, 2016). Η παράσταση με αυτόν τον τρόπο γίνεται ιστορικό/πολιτικό γεγονός, απασχολεί όχι μόνο την καλλιτεχνική επικαιρότητα αλλά και την ιστοριογραφική και δημοσιογραφική γραφίδα.

Ο διάλογος μετά τις παραστάσεις εμφανίζεται ως συμπλήρωμα της θεατρικής εμπειρίας και στην παράσταση *Για την Ελένη*, που έστησε ο Μάνος Καρατζογιάννης (2016), βασισμένος στο μυθιστόρημα του Μάνου Ελευθερίου *Η Γυναίκα που πέθανε δύο φορές*. Βιντεοσκοπημένες συζητήσεις μετά την παράσταση αναρτήθηκαν στο διαδίκτυο προκαλώντας νέες διαδικτυακές ανταλλαγές απόψεων (Στασινοπούλου, 2018), ενώ η παράσταση συζητείται και σε διαδικτυακή πλατφόρμα όπου, εκτός από κριτικές για αυτήν, η θεματική της παράστασης προκαλεί και πολιτικές-ιστορικές θέσεις (*Για την Ελένη*, Αθηνόραμα, 2018). Η πλατφόρμα δίνει αφορμή στους θεατές της να παρατηρήσουν τον παραλογισμό της εποχής, χρήστες της καλούν τους αναγνώστες/θεατές να δεχτούν επιτέλους τις αμφίπλευρες δολοφονίες και κτηνωδίες και τη σημασία της ύπαρξης δεξιάς φωνής στο ελληνικό θέατρο. Η παράσταση φέρνει σε ένα μη επιστημονικό χώρο το επίδικο ζήτημα της πολιτιστικής ηγεμονίας της Αριστεράς, ζήτημα που απασχόλησε την ιστοριογραφία και την πολιτική επί σειρά ετών και σχετίζεται με όσα ακολούθησαν τον Εμφύλιο.

Η παραπάνω παράσταση ξεκίνησε μέσα από το Φεστιβάλ του Εθνικού Θεάτρου το 2016, όπου ο Εμφύλιος ήρθε στο θεατρικό προσκήνιο και μάλιστα στην κεντρική κρατική σκηνή, 70 χρόνια μετά την έναρξή του (*Θεματικό Φεστιβάλ στην Πειραματική Σκηνή*, 2015). Το project ήταν ιδιαίτερα γόνιμο τόσο σε αριθμό έργων όσο και σε νέες καλλιτεχνικές προτάσεις. Η παρουσία της ιστορικού-συγγραφέως Ρίκης Βαν Μπουσχότεν στην παράσταση *Τόποι Μνήμης – Ανοιχτή Πρόβα* και η συζήτηση με τους θεατές για τον τρόπο που αναβίωσαν οι μνήμες των προσφύγων που εκπατρίστηκαν και απώλεσαν την οικογενειακή εστία μέσω των προφορικών μαρτυριών τους, δείχνουν ότι το ελληνικό θέατρο με αφορμή τον Εμφύλιο συνεχίζει να ανανεώνεται. Στην παράσταση χρησιμοποιήθηκαν, εκτός από το βιβλίο *Παιδιά του Ελληνικού Εμφυλίου – Πρόσφυγες και πολιτική της μνήμης* των Riki Van Boeschoten και Loring M. Danforth, φωτογραφίες προσφύγων και ακαδημαϊκές μελέτες για τον Εμφύλιο (*Τόποι Μνήμης – Ανοιχτή Πρόβα*, 2016). Αντίστοιχη χρήση νέων εκφραστικών μέσων έχουμε και στην περίπτωση της παράστασης *Civil<sup>2</sup>* σε σύλληψη και σκηνοθεσία Στέλλας Χριστοδουλοπούλου που αναψηλαφεί τη νεώτερη ιστορία («*Πώς μπορούμε να μιλήσουμε την ιστορία στη σκηνή;*», 2016). Η χρήση βίντεο, ιστορικού υλικού, φωτογραφιών από το έργο της Johanna Weber *Faces from the Greek Resistance*, αλλά και ημερολογιακών σελίδων από το έργο του Νικηφόρου Βρεττάκου *Αγρίμι*, πραγματοποιείται για να φανούν η ένταση του Εμφυλίου και η διαχρονική, υφέρπουσα παρουσία του στον ελληνικό χώρο (Christodoulou, 2016).

Με αφορμή το ίδιο φεστιβάλ οι Άρης Λάσκος, Κίττυ Παϊταζόγλου, Ελεάνα Στραβοδήμου γράφουν, σκηνοθετούν και πρωταγωνιστούν στην παράσταση *Εμφύλιος, μια ξένη χώρα*. Το βασικό ερώτημα των δημιουργών συμπυκνώνεται ως εξής: αν η δόξα των Αντιστάσεων και των ηρώων, ενώνει δια της ανατάσεως, το τραύμα και η μελαγχολία, μήπως συσπειρώνει δια του πένθους; Με αυτό το ερώτημα οι δημιουργοί ανέβασαν επί σκηνής ιστορικούς, ψυχολόγους, εκπαιδευτικούς, μαθητές Λυκείου, σχολικούς συμβούλους, απλούς ανθρώπους, που έζησαν οι ίδιοι ή οι πρόγονοί τους τον Ελληνικό Εμφύλιο, με σκοπό να διερευνήσουν μέσα από τη γνώση, την εμπειρία, τον θεατρικό λόγο, τη νομοθεσία, τις αιτίες για τις οποίες η συγκεκριμένη περίοδος απουσιάζει από τις σχολικές σελίδες και –ακόμα περισσότερο– από τις σχολικές γιορτές («*Μια Φανταστική Επέτειος του Εμφυλίου*», 2016). Η κατάργηση του παγιωμένου θεατρικού κειμένου, η αλληλεπίδραση του κοινού με τους ηθοποιούς αλλά και τους μη-ηθοποιούς που

βρίσκονται επί σκηνής κατά τη διάρκεια της παράστασης, ήταν μια καινοφανής διαδικασία, αντίστοιχη των ερωτημάτων που έθεσε η παράσταση.

Κι επειδή θέατρο δεν είναι μόνο οι ηθοποιοί και το κείμενο αλλά και ο χώρος που φιλοξενεί την παράσταση, ο Εμφύλιος γονιμοποίησε και σκηνικές αναζητήσεις. Η σκηνοθέτις Άννα Τζάκου στη δημιουργία της *Αναπαράσταση* με την οποία πραγματεύεται τα γεγονότα των Δεκεμβριανών στην Αθήνα, προχώρησε σε ένα συμμετοχικό παραστασιακό συμβάν όπου οι θεατές της performance συνδύαζαν την εμπειρία του ιστορικού περίπατου με την in situ δραματοποίηση των γεγονότων («*Αναπαράσταση*», μια περιπατητική περφόρμανς, 2016). Η αξιοποίηση στην παράσταση λογοτεχνικών κειμένων του Γιάννη Ρίτσου και του Άρη Φακίνου, τραγουδιών του Διονύση Σαββόπουλου και του Isaac Oscar, τηλεοπτικών εκπομπών του Στέλιου Κούλογλου και της ταινίας *Ο Θίασος* του Θόδωρου Αγγελόπουλου στο ίδιο χωρικό/σκηνικό πλαίσιο των ιστορικών γεγονότων ανανέωσαν τη θεατρική εμπειρία (*Η performance Αναπαράσταση της ομάδας Geopoetics*, 2016).

Ομοίως, η σημειωτική του χώρου αναδείχθηκε στην παράσταση *Άρης* της Σοφίας Αδαμίδου (2017) σε σκηνοθεσία Βασίλη Μπισμπίκη που πραγματοποιήθηκε τον Σεπτέμβριο του 2018 στην Καλύβα του Στεφανή στη Σπερχειάδα, χώρο ίδρυσης του ΕΑΜ. Η παράσταση χαιρετήθηκε ως επιστροφή του Άρη στην Σπερχειάδα (ΕΦΘΙΑ, 2018), μια επιβεβαίωση της ισχύος του θεατρικού λόγου να επαναφέρει ιστορικά δεδομένα και μια απόδειξη του επιτελεστικού ρόλου που μπορεί να έχει. Παράλληλα, μέσα στο κείμενο, η χρήση εφημερίδων της εποχής, ο όρκος του ΕΛΑΣ στην αρχή της παράστασης, αποσπάσματα από την απόφαση διαγραφής και τη δήλωση αποκήρυξης του κομμουνισμού από τον Βελουχιώτη αλλά και ιστορικές πληροφορίες ενσωματωμένες ως παράρτημα στο πρόγραμμα της παράστασης φανερώνουν ένα είδος μικτό αλλά νόμιμο που εξυπηρετεί όχι μόνο την αισθητική αλλά και την ιστορική αγωγή.

Η χρήση της θεατρικής σκηνής που περιγράφηκε παραπάνω για να επαναφέρει στο προσκήνιο τραυματικές εμπειρίες (συλλογικές ή προσωπικές), να τις φωτίσει και να προσπαθήσει να τις λύσει, δεν γίνεται τυχαία και ακούσια από τους δημιουργούς, ούτε είναι προνόμιο των Ελλήνων συγγραφέων και σκηνοθετών. Ήδη ο σαιξπηρικός Άμλετ εναποθέτει τις ελπίδες του για ομολογία του αποσιωπημένου φόνου του πατέρα του από τον δράστη στη σκηνική αναπαράσταση του εγκλήματος. Οι θεατρίνοι—εν αγνοία τους!—επωμίζονται την ευθύνη να φέρουν τον δράστη ενώπιον των πράξεων του, να αναβιώσουν τις αποσιωπημένες πράξεις, να προκαλέσουν την αντίδραση των εφησυχασμένων ενόχων, να αποκαταστήσουν την αλήθεια των γεγονότων. Με τρόπο που επιβεβαιώνεται επί σκηνής λίγο αργότερα, ο Σαίξπηρ είδε έναν βασικό ρόλο που μπορεί να επιτελέσει το θέατρο: αυτόν της αναψηλάφησης τραυματικών γεγονότων.

Αιώνες αργότερα, η ψυχοθεραπευτική δύναμη του θεάτρου χρησιμοποιείται για να αντιμετωπίσει συλλογικά τραύματα. Οι ζωηρές συζητήσεις για όσα αναπαρίστανται επί σκηνής, η χρήση ιστορικού υλικού, η αξιοποίηση προφορικών μαρτυριών, η εκμετάλλευση ιστορικών τοπόσημων για θεατρικές παραστάσεις φανερώνουν πως οι Παραστατικές Τέχνες τολμούν να υιοθετήσουν νέους τρόπους έκφρασης και να προτείνουν καινοτόμες λύσεις, ιδίως όταν ασχολούνται με δυσεπίλυτα προβλήματα, όταν ασχολούνται με συλλογικά τραυματικά γεγονότα κι όταν ανασύρουν ιστορικά γεγονότα με διαιρεμένες μνήμες, θέματα συγκρουσιακά και αμφιλεγόμενα στην κοινωνία.



Αυτή η αγωγή του πολίτη-θεατή μέσω της θεατρικής πράξης αναβιώνει με τον πιο εμφαντικό τρόπο στις ΗΠΑ, όπου το επίσημο κράτος κλήθηκε να αντιμετωπίσει τους στρατιώτες που γύρισαν με σοβαρές μετατραυματικές διαταραχές από το Ιράκ και το Αφγανιστάν. Η αμερικανική κυβέρνηση διέθεσε 3,7 εκατομμύρια δολάρια για το project *Theater of War* (<https://theaterofwar.com/>), που μέσα από τις αναγνώσεις των τραγωδιών *Αίας* και *Φιλοκτήτης* βοηθάει τους στρατιώτες και τις οικογένειές τους να διαχειριστούν τα τραύματά τους από τον πόλεμο. Το εν λόγω project δεν αποβλέπει τόσο στη δημιουργία συμβατικών παραστάσεων όσο στη συναισθηματική εμπλοκή των θεατών και στη θεραπεία των τραυμάτων τους. Τέλος, η ίδια λογική διέπει το *The Oedipus Project*, όπου η ανάγνωση του *Οιδίποδα Τυράννου* λειτουργεί θεραπευτικά σε τραύματα και απώλειες από την πανδημία covid-19 και την κλιματική αλλαγή.

Τα παραπάνω αποδεικνύουν ότι η θεατρική πράξη δύναται να κινείται πέρα από τους κλασικούς κανόνες της αισθητικής, να βρίσκεται σε επαφή με την κοινωνία που την παράγει και να εφευρίσκει νέα εργαλεία, επαναπροσδιορίζοντας κι ανανεώνοντας τα υλικά της προκειμένου να χειριστεί δυσεπίλυτες καταστάσεις. Υπηρετώντας αυτήν τη λογική οι νέες θεατρικές μορφές με τις οποίες εμφανίζεται ο Ελληνικός Εμφύλιος, οι προσπάθειες άρθρωσης ενός νέου λόγου για το ιστορικό γεγονός και οι νέες θεατρικές προτάσεις που εμπλέκουν τον ιστορικό και μη θεατρικό λόγο και χώρο στην αναπαράσταση του γεγονότος, δείχνουν ότι το ελληνικό, δίπλα στο παγκόσμιο θέατρο, ανανεώνει και επαναπροσδιορίζει τη φύση και τα εργαλεία του.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Dean, D. (2012). Theatre: A Neglected Site of Public History. *The Public Historian* 34(3), 21-39. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1525/tph.2012.34.3.21>
- Αντωνίου, Γ., & Μαραντζίδης, Ν. (Επιμ). (2008). *Η εποχή της σύγχυσης. Η δεκαετία του '40 και η Ιστοριογραφία*. Αθήνα: Εστία.
- Δέμου, Β. (1987, Ιανουάριος 25). Άπαιχτο έργο του Σεβαστίκογλου στο Εθνικό. Ο «Θάνατος βασιλικού επιτρόπου», φως στα εγκλήματα του Εμφυλίου. *Η Αυγή*. Ανακτήθηκε από [www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=189&pubID=5551](http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=189&pubID=5551)
- Η τύχη του έθνους στο Εθνικό. Αύριο «Οι Κερκεμέζοι» του Γιώργη Χριστοφιλάκη (1986, Νοέμβριος 21). Τα Νέα. Ανακτήθηκε από <http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=377&pubID=31>
- Καραμπελιάς, Γ. (2015). Η διαλεκτική του Εμφυλίου (Το Όχι και το Ναι). *Newpost*. Ανακτήθηκε από <https://newpost.gr/giwrgos-karampelias/471954/h-dialektikh-toy-emfylioy-to-oxi-kai-to-nai>
- Μαλλιαρού, Ε. (2016, Δεκέμβριος 5). Ο Αρης Αλεξάνδρου και η ουτοπία στο *Κιβώτιο*. *LIFO*. Ανακτήθηκε από [https://www.lifo.gr/articles/book\\_articles/124151](https://www.lifo.gr/articles/book_articles/124151)
- Νικόπουλος, Ν. (1987, Φεβρουάριος 12). Δραματουργική αρτιότητα. Γιώργου Σεβαστίκογλου «Θάνατος βασιλικού επιτρόπου» στο Εθνικό Θέατρο. *Η Αυγή*. Ανακτήθηκε από <http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=189&pubID=5531>
- Παγκουρέλης, Β. (1987, Φεβρουάριος 20). Οι μηχανισμοί της αυτό-δίκης. «Θάνατος βασιλικού επιτρόπου» του Γ. Σεβαστίκογλου στο Εθνικό. *Ελεύθερος Τύπος*. Ανακτήθηκε από [www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=189&pubID=5535](http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=189&pubID=5535)
- Πατσαλίδης, Σ. (2018, Μάιος 26). Εκεί και τότε, εδώ και τώρα: περί μνήμης και θεάτρου. *Times News*. Ανακτήθηκε από <https://www.timesnews.gr/ekei-kai-tote-edo-kai-tora-peri-mnimis-kai-theatroy/>

### Διαδικτυακές πηγές

- Christodoulou, S. (2016). *Civil<sup>2</sup>*. Ανακτήθηκε από <https://www.stellachristo.com/civil2>
- Theater of War Productions. (χ.χ.). Ανακτήθηκε από <https://theaterofwar.com>
- «Αναπαράσταση», μια περιπατητική περφόρμανς στο κέντρο της πόλης από την ομάδα Geopoetics. (2016, Μάρτιος 26). Ανακτήθηκε από <https://www.catisart.gr/anaparastasi/>
- Αυγερίδης, Μ. (χχ). Σπάζοντας τον πάγο. Η δεκαετία του 1940 στην ιστοριογραφία της Μεταπολίτευσης. Ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/5dxzfbja>
- Για την Ελένη. Οι κριτικές του κοινού. Αθηνόραμα. (2018). Ανακτήθηκε από <https://www.athinorama.gr/theatre/performancecratings.aspx?id=10053503>
- Εθνικό Θέατρο. Θεματικό φεστιβάλ στην Πειραματική σκηνή. Υποβολή προτάσεων/θεατρικών έργων με θέμα τον Ελληνικό Εμφύλιο (2015). Ανακτήθηκε από <https://www.n-t.gr/el/news/?nid=1742>
- Θεματικό Φεστιβάλ στην Πειραματική Σκηνή. Υποβολή προτάσεων/θεατρικών έργων με θέμα τον Ελληνικό Εμφύλιο. Εθνικό Θέατρο. (2015, Οκτώβριος 13). Ανακτήθηκε από <https://www.n-t.gr/el/news/?nid=1742>
- ΕΦΘΙΑ. (2018, September 13). Θεατρική εμφάνιση του Άρη Βελουχιώτη στην Καλύβα Στεφανή. Ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/3m9hbj9s>
- Η performance Αναπαράσταση της ομάδας Geopoetics. Τμήμα Θεάτρου Σχολής Καλών Τεχνών Α.Π.Θ. (2016, Απρίλιος 4). Ανακτήθηκε από <https://www.thea.auth.gr/2016/04/anaparastasi-geopoetics/>
- Θεατρική εμφάνιση του Άρη Βελουχιώτη στην Καλύβα Στεφανή. (2018, Σεπτέμβριος 13). ΕΦΘΙΑ, ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/3m9hbj9s>
- Μια Φανταστική Επέτειος του Εμφυλίου, που δεν γιορτάστηκε ποτέ. (2016, Απρίλιος 17). Ανακτήθηκε από <https://artplay.gr/theatro/mia-fantastiki-epeetios-tou-emfiliou-pou-den-giortastike-pote>
- Πού είναι η μάνα σου μωρή; Οι κριτικές του κοινού. Αθηνόραμα. (2015). Ανακτήθηκε από [https://www.athinorama.gr/theatre/performance/pou\\_einai\\_i\\_mana\\_sou\\_mori-10050396#UserRreviews](https://www.athinorama.gr/theatre/performance/pou_einai_i_mana_sou_mori-10050396#UserRreviews)
- Πώς μπορούμε να μιλήσουμε την ιστορία στην σκηνή; (2016, Απρίλιος 11). Ανακτήθηκε από <https://artplay.gr/theatro/pos-boroume-na-milissoume-tin-istoria-stin-skini>
- Ραφτόπουλος, Β. (2017, Φεβρουάριος 27). *Αυγά Μαύρα - Διονύση Χαριτόπουλου \*3η κριτική*. cityculture.gr. Ανακτήθηκε από <https://cityculture.gr/avga-mavra-dionisi-charitopoulou-3i-kritiki/>
- Στασινοπούλου, Π. (2018, Φεβρουάριος 14). «Για την Ελένη» και τα εμφύλια πάθη μας η μεστή 23η Κουλτουροβραδιά [κριτική - ρεπορτάζ - video - photos]. Ανακτήθηκε από <http://www.kulturosupa.gr/theatromania/kulturovradia-eleni-kritiki-reportaz-22975/>
- «Το Κιβώτιο» για καλό σκοπό στο Ευριπίδειο Θέατρο Ρεματιάς. (2017, Αύγουστος 22). Ανακτήθηκε από <http://www.texnes-plus.gr/theatro/nea/item/2105-to-kivotio-gia-kalo-skopo-sto-evripideio-theatro-rematias>
- Τόποι Μνήμης – Ανοιχτή Πρόβα στην Πειραματική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου. (2016, Μάρτιος 30). Ανακτήθηκε από <https://www.culturenow.gr/topoi-mnhmhs-anoixth-prova-sthn-peiramatikh-skhnh-toy-ethnikoy-theatroy/>

Έλια Λακίδου

ΑΠΟ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΟΝ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΠΟΛΥΧΩΡΟ: ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΑ ΚΑΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΑ  
ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ ΤΟΥ ΑΘΗΝΑΪΚΟΥ ΘΕΑΤΡΙΚΟΥ ΠΛΗΘΩΡΙΣΜΟΥ

Η παρούσα μελέτη επιχειρεί να παρουσιάσει την εξέλιξη του θεατρικού χώρου από τη σεζόν 2000-2001 έως τη σεζόν 2019-2020, οπότε και έκλεισαν τα χειμερινά θέατρα για ενάμιση χρόνο λόγω της πανδημίας του covid-19. Η Αθήνα, κατά την πρώτη εικοσαετία του 21<sup>ου</sup> αιώνα, βιώνει μία θεατρική αρχιτεκτονική κοσμογονία. Μία πόλη, η μοναδική πρωτεύουσα στην Ευρώπη, που γκρέμισε το Δημοτικό της Θέατρο την παραμονή της έναρξης του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου (Ξεπαπαδάκου, 2012) με το κενό της πλατείας Κοτζιά –που φέρει το όνομα του Δημάρχου που το κατεδάφισε– να βρίσκεται πάντα εκεί για να μας το θυμίζει: μία πόλη που μετά την απελευθέρωση και κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου, το 1947, είχε εν λειτουργία μόνο πέντε θεατρικά κτήρια (από τα δεκαπέντε προπολεμικά, καθώς τα υπόλοιπα είχαν γίνει κινηματογράφοι) (Λακίδου, 2014): μία πόλη που δεν έχτισε κτήρια αμιγούς θεατρικής χρήσης από το 1937, οπότε και ολοκληρώθηκε το *Κοτοπούλη-Rex* (Φεσσά-Εμμανουήλ, 1994): μία πόλη που είχε είκοσι δύο θέατρα στα μέσα της δεκαετίας του 1950, είκοσι εννιά κατά την μεταπολίτευση και εξήντα έξι στο τέλος του προηγούμενου αιώνα (Μαυρομούστακος, 2005,) που προέκυψαν από μετατροπές κινηματογράφων, συνεργείων, αποθηκών και νεοκλασικών κατοικιών σε θεατρικές αίθουσες με ισχνά τεχνικά μέσα και μικρές συνήθως σκηνές,<sup>1</sup> ζει μία χρυσή περίοδο.

Το Μέγαρο Μουσικής ολοκληρώνει την αίθουσα *Αλεξάνδρα Τριάντη* το 2004 (*Αλεξάνδρα Τριάντη*, χ.χ.) που μπορεί να δεξιωθεί παραγωγές λυρικού δράματος. Επίσης επαναλειτουργεί ως θέατρο ο παλιός κινηματογράφος *Παλλάς* το 2006 (*Θέατρο Παλλάς*, χ.χ.) κι έτσι ο πιο ακριβός δρόμος της πόλης, η οδός Βουκουρεστίου, αποκτά ένα γνήσιο αστικό θέατρο εντός του ισχυρού οικονομικού και διοικητικού ιστού. Το 2007 διασκευάζεται σε θέατρο το γήπεδο *Badminton* (*Θέατρο Badminton*, χ.χ.), μία από τις κληρονομίες των Ολυμπιακών Ακινήτων, που γίνεται *venue* διεθνών παραγωγών, ικανοποιώντας μετά από σχεδόν έναν αιώνα τον πόθο του Πάνου Αραβαντινού, που ονειρευόταν ένα θέατρο 2000 θέσεων, καθώς, κατά τη γνώμη του, το Εθνικό είχε σκηνή και δεν είχε αίθουσα, δηλαδή ικανό αριθμό θέσεων, ενώ το Δημοτικό είχε αίθουσα αλλά δεν είχε σκηνή (Μαυρικού, 2011). Τέλος τα σύμβολα της ιστορίας της θεατρικής αρχιτεκτονικής της χώρας, το Εθνικό Θέατρο στην οδό Αγίου Κωνσταντίνου, δημιουργία του Ερνέστου Τσίλλερ, το Δημοτικό Θέατρο του Πειραιά, έργο του Ιωάννη Λαζαρίμου (Φεσσά-Εμμανουήλ 1994), ανακαινίζονται πλήρως, το 2009 (*Εγκαίνια στο Εθνικό Θέατρο!*, 2009) και το 2013 (Λοβέρδου, 2013), παραδίδοντας στην πρωτεύουσα δύο άρτιες σκηνές.

Σε αυτά τα κτήρια, έρχονται να προστεθούν νέα, που συνεχίζουν την αθηναϊκή παράδοση

<sup>1</sup> Εξάιρεση αποτελούν το *Αμφι-Θέατρο* του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου στην Πλάκα, το *Ανοιχτό Θέατρο* του Γιώργου Μιχαηλίδη στο Γκύζη, το *Θέατρο Άλφα* στην Πατησίων, από τα παλαιότερα, το *Κάτια Δανδουλάκη* στην Αγ. Μελετίου από τα νεότερα.

της μετατροπής κτηρίων σε θέατρα, αυτή τη φορά όμως με ορθά διαρρυθμισμένους χώρους κοινού και εξυπηρετήσεων και εξοπλισμένες σκηνές στου Ψυρρή, άλλοτε καθαρά βιοτεχνική περιοχή όπου παλαιότερα υπήρχαν μόνο τα θέατρα *Αποθήκη* και *Εμπρός*, πλησίον της περιοχής Γκάζι/Κεραμεικός, τη νέα Μέκκα της διασκέδασης. Πρόκειται για τα θέατρα *Εμπορικών* (*Θέατρο Εμπορικών*, χ.χ.), *Κιβωτός*, *Πειραιώς 131* (*Θέατρο Πειραιώς 131*, χ.χ.), το *Pantheon Theatre* (πρώην Αθηνών Arena), πολύ κοντά στο νέο κτήριο του Μουσείου Μπενάκη στην Πειραιώς, ένα νυχτερινό κέντρο που λειτουργεί και ως θέατρο, πρακτική που θα ακολουθήσουν, περιστασιακά, και άλλα νυχτερινά κέντρα.<sup>2</sup> Πλάι σε αυτά τα νέα κτήρια, πρωταγωνίστριες με μεγάλη ιστορία, η Κατερίνα Μαραγκού και η Αιμιλία Υψηλάντη, δημιουργούν νέους χώρους το *Άλμα* (<http://theatroalma.gr>) και το *Αργώ* (<http://argotheater.gr>), όπου εγκιβωτίζουν μέσα στον νέο χώρο δύο σκηνές.

Αυτό το φαινόμενο, δηλαδή η υιοθέτηση της πρακτικής του θεάτρου *Αμόρε* όπου εντάσσονται περισσότερες από μία σκηνές σε ένα κτήριο (Κεντρική Σκηνή και Εξώστης) θα αναλυθεί στο παρόν άρθρο διεξοδικότερα. Διακριτά παραδείγματα με ισχυρό αποτύπωμα είναι το *Θέατρο του Νέου Κόσμου* (*Θέατρο του Νέου Κόσμου*, χ.χ.) με τρεις σκηνές, το πολιτιστικό κέντρο *Bios* (*BIOS.ΠΕΙΡΑΙΩΣ84*, χ.χ.), με δύο και ενίοτε τρεις θεατρικούς χώρους, οργανισμός που εισάγει τον όρο και την ιδέα της λειτουργίας ενός κτηρίου ως Κέντρου Πολιτισμού, με αυστηρή προσήλωση όμως στη νεανική αισθητική πρωτοπορία, και φυσικά τα πολιτιστικά κέντρα εφοπλιστικών ιδρυμάτων· οι άλλοτε επιχειρηματικοί αντίπαλοι, Ωνάσης και Νιάρχος, διαγκωνίζονται τώρα ποιου το Ίδρυμα θα καταλάβει την ηγεσία στο πολιτιστικό πεδίο, εκεί όπου εδρεύει η κυρίαρχη αισθητική των τεχνών που θεραπεύουν κάθε φορά.

Η *Στέγη* του Ιδρύματος Ωνάση, στην αρχή της λεωφόρου Συγγρού, εγκαινιάζεται λίγο πριν τα Χριστούγεννα του 2010, και τaráζει τα νερά της αθηναϊκής θεατρικής ζωής, δημιουργώντας ένα χρονικό ορόσημο (*Το Κτίριο της Στέγης*, χ.χ.). Το Κέντρο Πολιτισμού Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος δημιουργείται στο τέλος της ίδιας λεωφόρου (*Αρχιτεκτονική*, χ.χ.). Πρόκειται για ένα καινοφανές εγχείρημα καθώς εντός ενός μεγάλου πάρκου αναψυχής και μαζικού αθλητισμού συνδέονται οι Παραστατικές Τέχνες (όπερα, θέατρο, χορός) με το βιβλίο (Εθνική Βιβλιοθήκη). Η *Αίθουσα Σταύρος Νιάρχος* και η *Εναλλακτική Σκηνή*, ως τα νεότερα αποκτήματα της πρωτεύουσας (εγκαινιάζονται αμφότερα το καλοκαίρι του 2016), οδηγούν στη μεταφορά της έδρας της Λυρικής Σκηνής από το κέντρο της πόλης στο παραλιακό μέτωπο. Ουσιαστικά, το παραδοσιακό θέατρο της αστικής τάξης μεταφέρεται εκτός του οικιστικού ιστού της.

Τα δύο ιδρύματα δημιουργούν δύο μεγάλες αίθουσες, 1400 θέσεων η *Νιάρχος* και 880 θέσεων η *Στέγη*, που μαζί με το *Παλλάς* (1486) και την αίθουσα *Τριάντη* (1500), είναι εκείνες με τη μεγαλύτερη χωρητικότητα, αλλά καμία δεν μπορεί να συγκριθεί με την αίθουσα του θεάτρου *Badminton* των 2430 θέσεων, το οποίο, όμως, ρίχνει αυλαία με το τέλος της σεζόν 2015-2016.

Κοντά σε αυτά τα μεγαθήρια, άλλα ιδρύματα δημιουργούν νέα θεατρικά κτήρια, εντός πολιτιστικών πολυχώρων: το Ίδρυμα Βασίλη και Μαρίνας Θεοχαράκη, που εγκαινιάζεται το 2007, και περιλαμβάνει μεταξύ άλλων θεατρική αίθουσα 175 θέσεων (*Το Κτήριο*, 2019), το *Θέατρον* στο Ίδρυματος Μείζονος Ελληνισμού το 2008 (*Ελληνικός Κόσμος*, χ.χ.), τελευταία

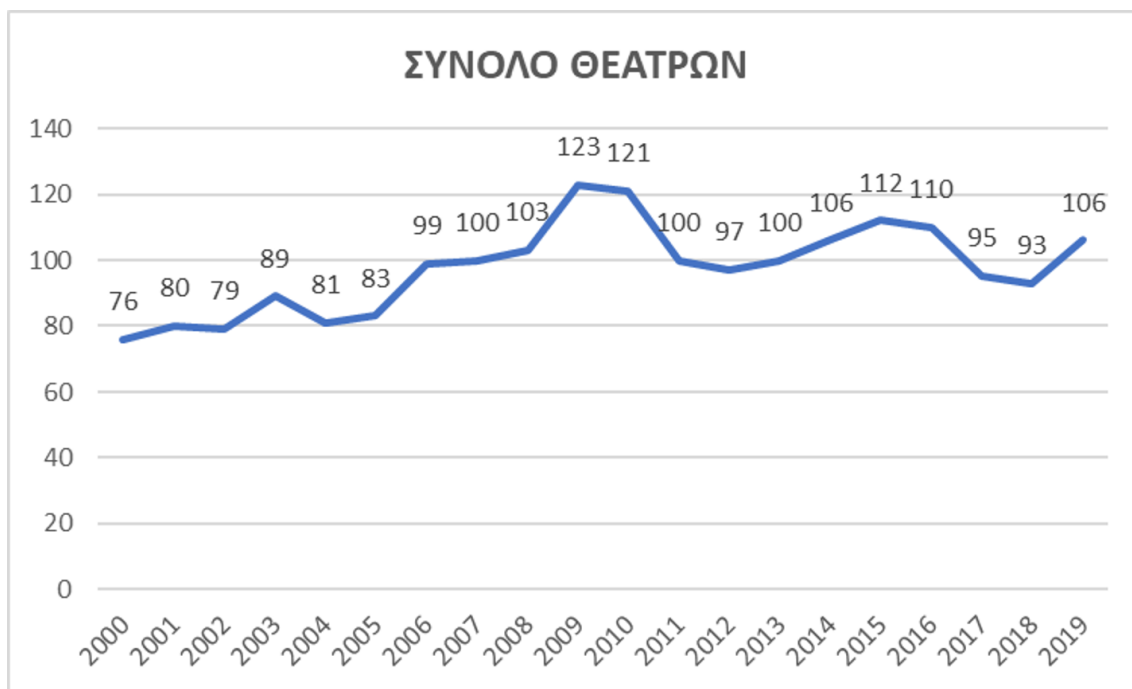
<sup>2</sup> Το πεδίο αυτό χρήζει ειδικής έρευνας καθώς οι συγκεκριμένοι χώροι εγκιβωτίζουν, χάριν του μεγάλου θεάματος, πρακτικές του ιταλογενούς θεάτρου, των πλήρως εξοπλισμένων σκηνών, οι οποίες, παρά την πληθώρα των χώρων, είναι ακόμη λίγες συγκριτικά στη χώρα. Μάλιστα στα Δελτία Τύπου του *Pantheon* σημειώνεται ότι θα διαθέτει «πολυτελή θεωρεία-σουίτες τόσο στην πλατεία όσο και στους εξώστες με PRIVÉ W.C.» (Σαρηγιάννης, 2014).

προσθήκη σε ένα συγκρότημα βιομηχανικών κτηρίων που είτε ανακαινίζει είτε χτίζει το ΙΜΕ, με δύο σκηνές 1000 και 650 θέσεων και, τέλος, το 2009, το Ίδρυμα Μιχάλη Κακογιάννη (*Το Ίδρυμα*, χ.χ.), με δύο σκηνές 328 και 70 θέσεων και μια πολυμορφική κινηματογραφική αίθουσα 121 θέσεων.

Μέσα σε αυτή την κτηριακή ανάπτυξη, που κυρίως επακολούθησε των Ολυμπιακών Αγώνων και υλοποιήθηκε χάρη σε κονδύλια ευρωπαϊκών προγραμμάτων, και πέραν των κτηρίων που ήδη αναφέρθηκαν, γεννήθηκαν και άλλοι θεατρικοί χώροι μέσα από τη λογική της ανακατασκευής μικρότερων ή μεγαλύτερων κτηρίων στο εμπορικό-βιοτεχνικό κέντρο, ενώ ακόμη και καφέ ή μπαρ δεξιώθηκαν παραστάσεις.

Για τον παρόν μελέτημα, ερευνήθηκαν οι καταχωρήσεις των παραστάσεων και των θεάτρων στο περιοδικό *Αθηνόραμα*, που ευγενικά μου παραχώρησε πρόσβαση στο αρχείο του,<sup>3</sup> κατά την τελευταία εβδομάδα κάθε Νοεμβρίου από το 2000 έως το 2019.<sup>4</sup> Επελέγη αυτό το χρονικό πλαίσιο, δηλαδή πριν ή μετά την 25<sup>η</sup> Νοεμβρίου, της εορτής της Αγίας Αικατερίνης, οπότε και ξεκινά για την Αθήνα η εορταστική χριστουγεννιάτικη περίοδος. Αν μία παράσταση φιλοδοξεί να κερδίσει το στοίχημα της εορταστικής εξόδου, θα πρέπει να έχει ήδη κλείσει ένα κύκλο παραστάσεων τουλάχιστον τριών εβδομάδων προκειμένου να αξιοποιήσει τη διάδοση του καλλιτεχνικού αποτελέσματος που συμβαίνει από στόμα σε στόμα.

Καταγράφηκε αναλυτικά το πλήθος των θεάτρων, των σκηνών και το πλήθος των παραγωγών εντός ενός θεατρικού κτηρίου στο διάστημα αυτών των είκοσι θεατρικών περιόδων την παραπάνω χρονική στιγμή.



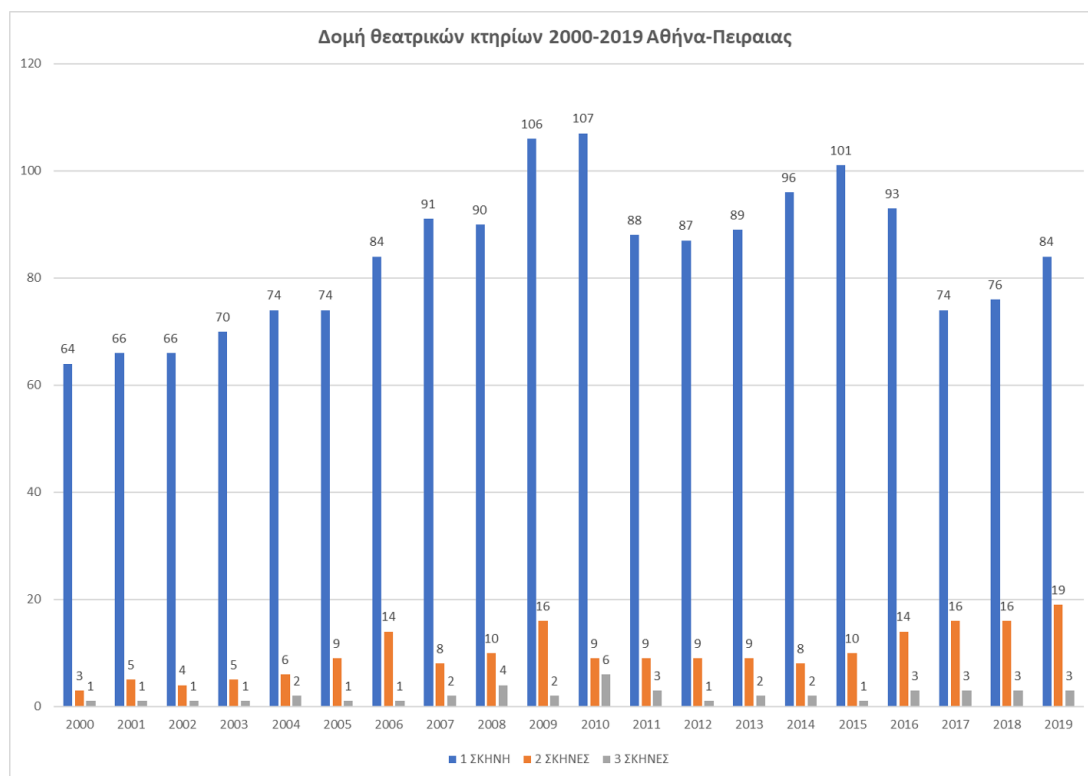
Εικόνα 1. Πλήθος θεάτρων στην Αθήνα 2000-2019.

3 Ευχαριστώ την κ. Δέσποινα Ζευκιλή για την ευγενική της συνεργασία.

4 Από αυτή την έρευνα δημιουργήθηκαν οι πίνακες και τα διαγράμματα που πλαισιώνουν του παρόν μελέτημα.

Όπως φαίνεται στην Εικ. 1, παρατηρούμε ότι από τα 76 θέατρα του 2000 φτάνουμε στα 106 το 2019, αύξηση που αντιστοιχεί στο 40%, ενώ στο τέλος της πρώτης δεκαετίας, δηλαδή το 2009 με 123 θέατρα και το 2010 με 121, η αύξηση αγγίζει το 62%.

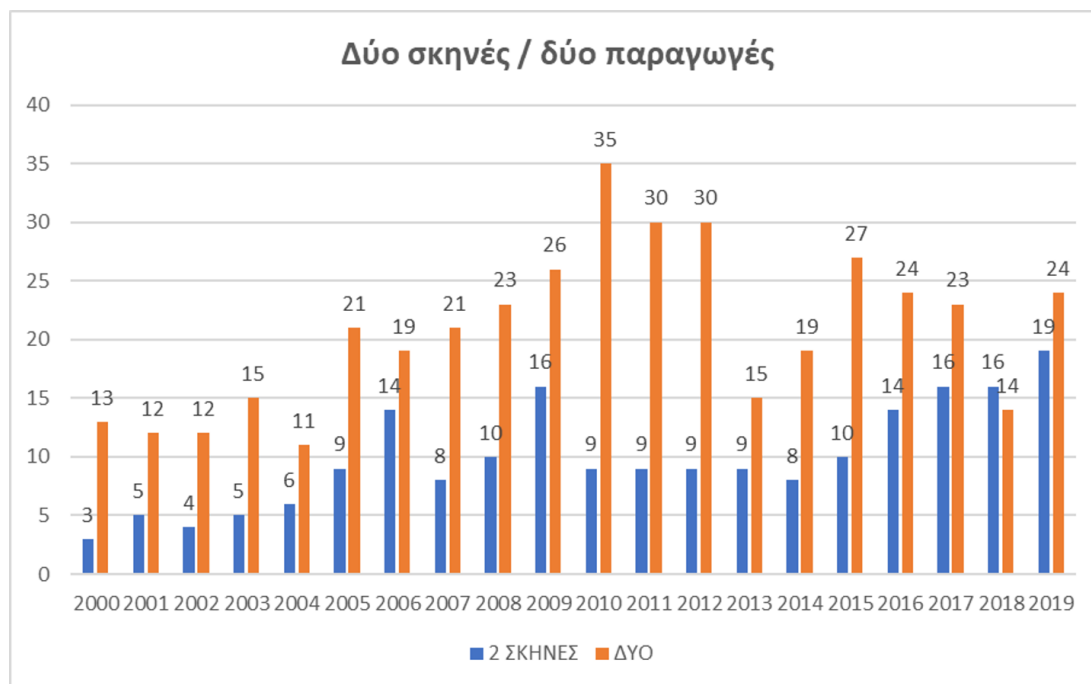
Σύμφωνα με τα δεδομένα που συλλέχθηκαν, η εικόνα του πλήθους των σκηνών εντός ενός θεατρικού κτηρίου στην πορεία αυτών των ετών είναι αυτή που παρουσιάζεται στην Εικ. 2:



Εικόνα 2. Πλήθος σκηνών εντός ενός θεατρικού κτηρίου.

Παρατηρούμε ότι από την αρχή του 21<sup>ου</sup> αιώνα, όπου μόνο τρία θέατρα είχαν δύο σκηνές και ένα θεατρικό κτήριο, τρεις, φτάνουμε στο τέλος της δεύτερης δεκαετίας, να λειτουργούν δεκαεννέα θέατρα με δύο σκηνές και τρία θέατρα με τρεις, ενώ στο μέσον της υπό εξέταση περιόδου παρατηρείται εξαπλασιασμός των θεατρικών χώρων με τρεις σκηνές.

Η αύξηση είναι της τάξης του 400% στα κτήρια που εγκιβωτίζουν περισσότερες από μία σκηνές. Το φαινόμενο αυτό μοιάζει να ικανοποιεί την ανάγκη των θιάσων και των οργανισμών να παρουσιάζουν, παραπάνω από μία παραγωγές την εβδομάδα. Αρχικά αυτό γίνεται με το μοίρασμα της εβδομάδας σε δύο ενότητες: Τετάρτη έως Κυριακή και Δευτέρα-Τρίτη. Ή με το άνοιγμα του χρόνου λειτουργίας του θεάτρου και μετά τα μεσάνυχτα, πρακτική που κι αυτή ξεκίνησε στο τέλος του 20<sup>ου</sup> αιώνα από το θέατρο *Αμόρε*. Όπως, όμως, φαίνεται στην Εικ. 3, η δεύτερη σκηνή δεν φιλοξενεί αναγκαστικά τη δεύτερη παραγωγή.



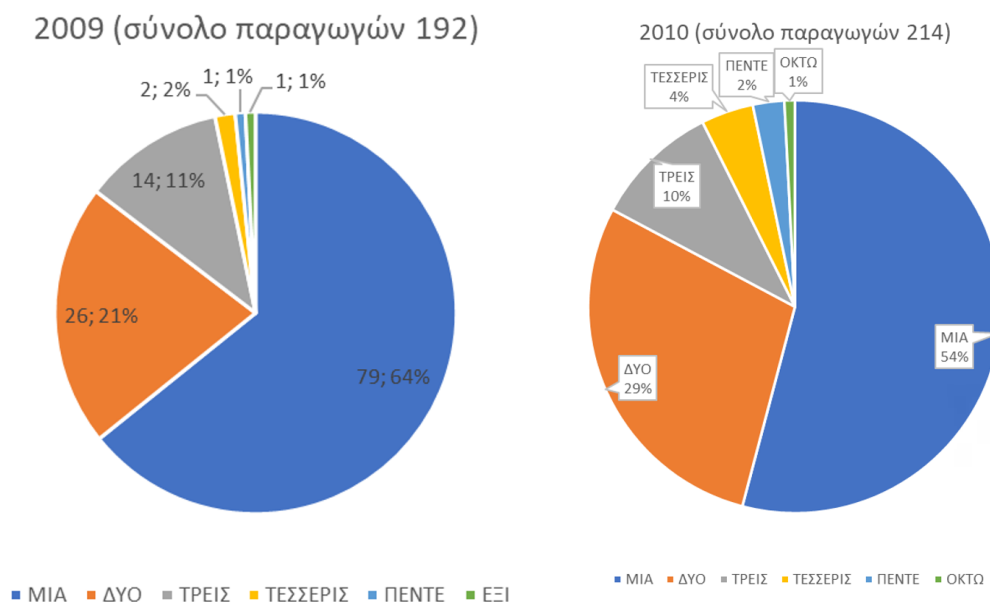
Εικόνα 3. Πλήθος παραγωγών vs πλήθος σκηνών εντός ενός θεατρικού κτηρίου Α.

Όπως εύγλωττα μας δείχνει η Εικ. 3, τα κτήρια με δύο σκηνές (μπλε χρώμα) είναι πολύ λιγότερα από το πλήθος των χώρων που δεξιώνονται δύο παραγωγές (πορτοκαλί χρώμα) σε μία εβδομάδα, αν και τις δύο τελευταίες σεζόν μοιάζει το πρόβλημα να θεραπεύεται. Αντίθετα, το γράφημα της Εικ. 4, μας δείχνει ότι όταν ένα θέατρο φιλοξενεί τρεις παραστάσεις σε μία εβδομάδα αυτό δεν γίνεται σε τρεις σκηνές αλλά μέσω της εναλλαγής περισσότερων παραγωγών στην ίδια σκηνή μέσα στη ίδια εβδομάδα.



Εικόνα 4. Πλήθος παραγωγών vs πλήθος σκηνών εντός ενός θεατρικού κτηρίου Β.

Όπως βλέπουμε από την ποσοτική ανάλυση των σεζόν 2009-10 και 2010-11, στην αρχή της οικονομικής κρίσης και ενώ το 2010 σφραγίζεται, όπως αναφέρθηκε, με το άνοιγμα της Στέγης, η θεατρική παραγωγή διατηρεί ανοδικές τάσεις.



Εικόνα 5. Κατανομή των θεατρικών παραγωγών ανά θεατρικό κτήριο τα έτη 2009 και 2010.

Από το 80% των θεάτρων που στέγαζαν μία παραγωγή την εβδομάδα, αυτό μειώθηκε στο 54% την αμέσως επόμενη χρονιά. Επομένως, το 2010, τα μισά μόλις θέατρα της Αθήνας παρουσίαζαν μία παράσταση, το 30% δύο και το 10% τρεις, ενώ παρατηρείται και το φαινόμενο οκτώ παραστάσεων σε έναν χώρο στη διάρκεια μίας εβδομάδας (πράσινο χρώμα).

Οι αιτίες του φαινομένου είναι ποικίλες και συχνά αλληλένδετες. Αρχικά υπάρχει πληθώρα ηθοποιών και νέων σκηνοθετών που ολοκληρώνουν σπουδές σε δραματικές σχολές, οι οποίες πολλαπλασιάζονται στη διάρκεια αυτών των ετών. Σύμφωνα με την ΕΛΣΤΑΤ, το 2003 οι σπουδαστές ήταν 494, το 2010 ήταν 937 και το 2020 ήταν 1141, ενώ οι διδάσκοντες σε αυτές ήταν 184 το 2003, 398 το 2010 και 373 το 2020 (*Πολιτιστικές Δραστηριότητες / 2003 / 2010 / 2020, χ.χ.*). Ένα συνεχώς αυξανόμενο πλήθος σπουδαστών και εκπαιδευτών τροφοδοτεί και τροφοδοτείται από τις διαρκώς αυξανόμενες θεατρικές παραστάσεις.

Από την άλλη, το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ μετράει ήδη 10 χρόνια ζωής στην αρχή του αιώνα, ενώ υπάρχουν στη χώρα το Τμήμα Θεάτρου του ΑΠΘ (από το 1991), το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών (από το 1993) και το 2003 ξεκινά τη λειτουργία του το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου. Έτσι εμφανίζεται, για πρώτη φορά στην ιστορία του θεάτρου στην Ελλάδα, ένας μεγάλος όγκος πληροφορημένου κοινού κι ένα επιστημονικό προσωπικό που αναζητά κι αυτό επαγγελματική απασχόληση στο θέατρο, κυρίως στην παραγωγή ή ακόμη και σε καλλιτεχνικές θέσεις όπως στη σκηνοθεσία, στη σκηνογραφία, στον φωτισμό κ.λπ. – μετά από συμπληρωματικές σπουδές.

Η καλλιτεχνική (και οικονομική) στρατηγική του *Αμόρε* με τις δύο σκηνές, τις μεταμεσονύχτιες παραστάσεις, το σύστημα συνδρομητών και το εναλλασσόμενο ρεπερτόριο, λειτουργεί ως



παράδειγμα για ένα θέατρο με καλλιτεχνική στόχευση.<sup>5</sup> Τη σεζόν 2000-2001 που ανοίγει τη χιλιετία, ανακοινώνει έξι παραστάσεις, μία παράσταση χοροθεάτρου, μία σκηνική ανάγνωση και μία ημερίδα για το νέο ελληνικό έργο σε συνεργασία με τον Πανελλήνιο Επιστημονικό Σύλλογο Θεατρολόγων (*Πλούσιο ρεπερτόριο, στο «Αμόρε»*, 2000). Αυτό έχει ως αποτέλεσμα, τα θέατρα που δημιουργούνται στο γύρισμα του αιώνα, όπως το *Θέατρο του Νέου Κόσμου*, να τελειοποιούν αυτό το παράδειγμα.

Σύμφωνα με αυτήν την επιχειρηματική στρατηγική, ο στόχος του θεάτρου είναι να κρατήσει τον θεατή όλη τη σεζόν προσφέροντάς του νέες παραστάσεις. Το ένα έργο-μία σκηνή αναζητά συνεχώς νέο κοινό για να γεμίσει την αίθουσα ενώ τα πολλά έργα στον ίδιο χώρο επιτρέπουν στον καλλιτεχνικό οργανισμό να δει ο θεατής μία καλή παράσταση, να ξανάρθει για μία ακόμη, ή και για μία τρίτη κ.ο.κ. Ουσιαστικά, αυτή η επιχειρηματική πρακτική, επιβεβαιώνει τα πορίσματα των σχετικών ερευνών πως, παρά την ύπαρξη πολλών θεάτρων στην πρωτεύουσα, το κοινό είναι μικρό, κατεχοχόν γυναικείο, μεσαίου εισοδήματος, χωρίς σύντροφο (Καποδίστρια & Κύργια 2007· Καυτατζόγλου & Εμμανουήλ 2016), οπότε η επιστροφή στο ίδιο θέατρο εξυπηρετεί την αίσθηση του ανήκειν σε μία κοινότητα θεατών (του *Αμόρε*, του *Νέου Κόσμου*, του Εθνικού κ.λπ.).

Αν αυτή η πρακτική μπορεί να αυξήσει την κίνηση σε ένα θέατρο, μπορεί παράλληλα να αυξήσει και τα κέρδη του, ώστε να επιβιώνει; Ας εξετάσουμε, υποθετικά, πόσο κοινό μπορεί ένα τέτοιο θέατρο να συγκεντρώσει για μία παραγωγή του. Η παράσταση *12 ένορκοι*, στο θέατρο Αλκμήνη, παίχθηκε για 6 σεζόν (2014-2020) (*Οι 12 Ένορκοι*, 2017). Παιζόταν στη μεγαλύτερη αίθουσα αυτού του θεατρικού πολυχώρου, δυναμικότητας 100 θέσεων. Με δύο παραστάσεις την εβδομάδα και για διάστημα 26 εβδομάδων που διαρκεί μία σεζόν (αν το θέατρο λειτουργήσει και μετά το Πάσχα), μπορεί να συγκεντρώσει σε ένα έτος 5200 θεατές, αν φυσικά όλες τις μέρες η παράσταση είναι sold-out. Μία παράσταση στην κεντρική αίθουσα της *Στέγης*, μέσα σε ένα δεκαήμερο, συγκεντρώνει 8.800 θεατές. Πρακτικά αυτό σημαίνει ότι το καλλιτεχνικό αποτύπωμα των μεγάλων θεάτρων, ειδικά εντός των Ιδρυμάτων, όπου το εισιτήριο κρατιέται συχνά χαμηλά, γίνεται ισχυρότερο λόγω της χωρητικότητας τους. Οι περισσότερες δεύτερες και τρίτες σκηνές των θεάτρων της Αθήνας είναι ακόμη μικρότερης χωρητικότητας από το παράδειγμά μας, 40-60 θέσεων. Επομένως, μία φιλοξενούμενη παραγωγή εξασφαλίζοντας 1 ή 2 ημέρες στο πρόγραμμα της εβδομάδας ενός χώρου (συνήθης πρακτική στα θέατρα *Αλκμήνη*, *Αγγέλων Βήμα*, *Vault*, *Θέατρο 104*), με 10 ή 20 παραστάσεις σε μία σεζόν, θα περιοριστεί σε ένα κοινό 400-800 έως 600-1200 θεατών στο σύνολο.

Μπορούμε να αντιπαραβάλλουμε την παραπάνω υπόθεση με τους χώρους ιστορικών θεάτρων με καλλιτεχνική στόχευση: το *Θέατρο Τέχνης* και το θέατρο *Άλφα*. Το *Θέατρο Τέχνης-Κάρολος Κουν* στην οδό Φρυνίχου διαθέτει μία αίθουσα 250 θέσεων και το θέατρο *Άλφα* μία αίθουσα 300 θεατών. Αυτό σημαίνει πως μία παράσταση του Κάρολου Κουν και του ζεύγους Ληναίου-Φωτίου μέσα σε μία εβδομάδα είχε κοινό (με 5 παραστάσεις την εβδομάδα) 1250-1500 θεατές, ενώ μία παράσταση σήμερα θα χρειαστεί πολύ περισσότερο χρόνο (αλλά και πολύ μεγαλύτερη δαπάνη) για να αγγίξει τον ίδιο αριθμό θεατών. Ταυτόχρονα, όταν μία παράσταση δημιουργήσει την αναγκαία καλλιτεχνική συζήτηση, γρήγορα αποσύρεται. Αυτό έχει ως

5 Ο ίδιος ο Γ. Χουβαρδός παραδέχεται: «Δεν ξέρω μήπως το παράκανα. Γιατί σήμερα δεν υπάρχει χώρος που να ανοίγει χωρίς να κάνει πολλά και διάφορα. Αυτό είναι και καλό και κακό, αλλά δεν είναι στο χέρι μας να κάνουμε κάτι. Στην εποχή της κρίσης έχει βοηθήσει τα νέα παιδιά, αν όχι οικονομικά, τουλάχιστον καλλιτεχνικά.» (Λοβέρδου, 2018)

αποτέλεσμα πολλές παραστάσεις να «χάνονται», γιατί ούτε το επαγγελματικό κοινό (κριτικοί, σκηνοθέτες, θεατρολόγοι) δεν μπορεί να τις δει (Σαρηγιάννης, 2017).

Αναπόφευκτα, η πολλαπλή χρήση του ίδιου χώρου για διαφορετικές παραγωγές μέσα στην ίδια εβδομάδα καθίσταται προβληματική. Σκηνογράφοι και φωτιστές, κατά κύριο λόγο, αλλά και οι σκηνοθέτες, αναγκάζονται να εργαστούν κάτω από πολύ συγκεκριμένους περιορισμούς σε μικρούς ή μεγαλύτερους χώρους δημιουργώντας, ως επί το πλείστον, μετακινούμενα σκηνικά και, αν δεν υπάρχει περίσσια φωτιστικών μέσων, υποχρεωτικά με τα ίδια φώτα να παρουσιάσουν πολλές, διαφορετικής αισθητικής, παραστάσεις.

Στο παρόν άρθρο καταγράφονται δεδομένα και πρώτες σκέψεις. Επίσης, διατυπώνεται ένας προβληματισμός γι' αυτή την αντίφαση που ζει η πρωτεύουσα ανάμεσα στο ευτυχή κατάκτηση να διαθέτει επιτέλους μεγάλα εξοπλισμένα θέατρα και στην ανάγκη για έκφραση και προβολή που οδηγεί σε έναν παραστασιακό πληθωρισμό, ο οποίος τελικά δεν φτάνει στο μεγάλο κοινό. Κλείνοντας, όμως, ας επιστρέψουμε στα σχέδια και τα όνειρα του Πάνου Αραβαντινού (Μαυρικού, 2011), καθώς λίγοι γνωρίζουν ότι ο μεγάλος σκηνογράφος είχε ονειρευτεί στη θέση των Βασιλικών Στάβλων (όπου στεγάζεται σήμερα το Μέγαρο του Μετοχικού Ταμείου Στρατού) τη δημιουργία ενός θεάτρου που θα συμπληρωνόταν με αίθουσες και άλλων χρήσεων (εστιατόρια, καφέ, αίθουσες χορού, γραφεία και καταστήματα) προκειμένου η θεατρική επιχείρηση που θα διαχειριζόταν το σύνολο του κτηρίου να μπορεί να είναι επικερδής. Η πολυμορφικότητα και η πολυχρηστικότητα επομένως, δεν είναι μία νέα ιδέα. Ούτε φυσικά το εναλλασσόμενο ρεπερτόριο. Πρωτόγνωρη είναι η πληθώρα παραστάσεων για πολύ λίγους θεατές. Και αφού φαίνεται ότι μία τέτοια στρατηγική δύσκολα είναι κερδοφόρα, μήπως τελικά μεγάλο μέρος της θεατρικής παραγωγής, κατά την πρώτη εικοσαετία του 21<sup>ου</sup> αιώνα, έχει χάσει την επαγγελματική του διάσταση;

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Καποδίστρια, Στ., & Κύργια, Ε. (2007). Δράμα = 0,627389-0,201533 x Κωμωδία: Μερικά στατιστικά στοιχεία για το θεατρικό κοινό της Αθήνας κατά τη χειμερινή θεατρική περίοδο 2005-2006. Στο Ι. Βιβιλάκης (Επιμ.), *Στέφανος: τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ* (σσ. 583-593). Αθήνα: Ergo
- Καυταντζόγλου, Ρ., & Εμμανουήλ, Δ. (2016). Κοινωνική διαστρωμάτωση και πρότυπα κατανάλωσης πολιτισμού: Το θέατρο και ο χορός στην περίπτωση της Αθήνας. *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 146, σσ. 153-188. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.12681/grsr.10645>
- Λακίδου, Ι. (2014). Η σκηνογραφία του νεοελληνικού θεάτρου. Στο Α. Surgers, *Σταθμοί της σκηνογραφίας του δυτικού θεάτρου*, Ι. Λακίδου, (Μετ.), (σσ. 237-306). Αθήνα: Αιγόκερως.
- Λοβέρδου, Μ. (2013, Οκτώβριος 22). Λαμπερά εγκαινία για το «στολίδι του Πειραιά». *Το Βήμα Online*. Ανακτήθηκε από <https://www.tovima.gr/2013/10/22/culture/lampera-egkainia-gia-to-stolidi-toy-peiraia-2/>
- (2018, Μάρτιος 30), «Αμόρε»: το «Θέατρο Τέχνης» του καιρού μας. *Το Βήμα*. Ανακτήθηκε από <https://www.tovima.gr/2018/03/30/culture/amore-to-theatro-texnis-toy-kairoy-mas/>
- Μαυρικού, Φ. Ν. (2011). *Πάνος Αραβαντινός*. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη.
- Μαυρομούστακος, Π. (2005). *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000: μία επισκόπηση*. Αθήνα: Καστανιώτης.

Ξεπαπαδάκου, Α. (2012), «Δημοτικό Θέατρο Αθηνών: Τα πρώτα χρόνια της κακοδαιμονίας ενός συγγρείου ευεργετήματος», *Αριάδνη* 18, σελ. 253-284.

Φεσσά-Εμμανουήλ, Ε. (1994). *Η Αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου, 1720-1940* (Τομ. Α & Β). Αθήνα: Ιδιωτική Έκδοση.

### **Διαδικτυακές πηγές**

ΒΙΟΣ.ΠΕΙΡΑΙΩΣ84. (χ.χ.). Ανακτήθηκε από <https://pireos84.bios.gr/building.php>

Αλεξάνδρα Τριάντη. Μέγαρο Μουσικής Αθηνών. (χ.χ.). Ανακτήθηκε από <http://www.megaron.gr/venue/aithousa-alexandra-trianti-ith>

Αρχιτεκτονική. Κέντρο Πολιτισμού Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος. (χ.χ.). Ανακτήθηκε από <https://www.snfcc.org/kpispn/arxitektoniki>

Εγκαίνια στο Εθνικό Θέατρο! Εθνικό Θέατρο. [Δελτίο Τύπου]. (2009, Οκτώβριος 23). Ανακτήθηκε από <https://www.n-t.gr/el/news/archive/?nid=694>

Ελληνικός Κόσμος. ΘΕΑΤΡΟΝ. (χ.χ.). Ανακτήθηκε από <http://www.theatron254.gr/>

Θέατρο Εμπορικών. Αθηναϊκά Θέατρα. (χ.χ.). Ανακτήθηκε από <https://a-th.gr/theatra/theatro-emporikon/>

Θέατρο Νέου Κόσμου: Ιστορία & Πρώτες Παραστάσεις. Θέατρο Νέου Κόσμου. (χ.χ.). Ανακτήθηκε από <https://nkt.gr/nkt/theatre/>

Θέατρο Παλλάς. Θεατρικές Σκηνές. (χ.χ.). Ανακτήθηκε από <http://theatrikesskines.gr/theatre-pallas/>

Θέατρο Πειραιώς 131. Αθηναϊκά Θέατρα. (χ.χ.). Ανακτήθηκε από <https://a-th.gr/theatra/peiraios131/>

Θέατρο Badminton. Wikiwand. (χ.χ.). Ανακτήθηκε από [http://www.wikiwand.com/el/%CE%98%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF\\_Badminton#](http://www.wikiwand.com/el/%CE%98%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF_Badminton#)

Οι 12 Ένορκοι. Θέατρο Αλκμήνη. (2017, Οκτώβριος 7). Ανακτήθηκε από <https://www.theatro.gr/arxeio/search/12%20ένορκοι>

Πλούσιο ρεπερτόριο, στο «Αμόρε». (2000, Σεπτέμβριος 20). *Ριζοσπάστης* Ανακτήθηκε από <https://www.rizospastis.gr/story.do?id=445850>

Πολιτιστικές Δραστηριότητες Δ/νσεων Υπουργείου Πολιτισμού / 2003. (χ.χ.). Ανακτήθηκε από <https://www.statistics.gr/el/statistics/-/publication/SCI24/2003>.

— 2010. (χ.χ.). Ανακτήθηκε από <https://www.statistics.gr/el/statistics/-/publication/SCI24/2010>

— 2020. (χ.χ.). Ανακτήθηκε από <https://www.statistics.gr/el/statistics/-/publication/SCI24/2020>

Σαρηγιάννης, Γ. Δ. Κ. (2014, Οκτώβριος 9). Η ταπεινότης, της ταπεινότητος, την ταπεινότητα, ω, ρε, ταπεινότης! ή «Pantheon» με privé w.c. [web log]. Ανακτήθηκε από <https://totetartokoudouni.blogspot.com/2014/10/pantheon-prive-wc.html>.

— (2017, Ιανουάριος 19). Εντελβאים, εντελβאים... ή Πώς έχασα, μέσα στο χείμαρρο, τρεις παραστάσεις [web log]. Ανακτήθηκε από [https://totetartokoudouni.blogspot.com/2017/01/blog-post\\_19.html](https://totetartokoudouni.blogspot.com/2017/01/blog-post_19.html).

Το Ίδρυμα. Ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης. (χ.χ.). Ανακτήθηκε από <https://mcf.gr/el/to-ιδρυμα/>

---

*Το Κτίριο της Στέγης.* Onassis.org. (χ.χ.). Ανακτήθηκε από <https://www.onassis.org/el/onassis-stegi/onassis-stegi/building>

*Το Κτήριο.* B&M Theodorakis Foundation for the Fine Arts and Music. (2019, Δεκέμβριος 6). Ανακτήθηκε από <https://thf.gr/el/to-ktirio/>

Βαλεντίνα Μιχαήλ, Αικατερίνη Δήμα

### Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΗΣ ΔΡΑΜΑΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΣΤΗΝ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ ΟΜΑΔΩΝ ΕΓΚΛΕΙΣΤΩΝ ΕΝΗΛΙΚΩΝ ΣΤΗΝ ΑΝΑΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ ΤΟΥ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΟΥ ΤΟΥΣ ΠΡΟΣΑΝΑΤΟΛΙΣΜΟΥ: ΤΑ ΒΙΩΜΑΤΙΚΑ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ ΣΤΑ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑΤΑ ΚΡΑΤΗΣΗΣ ΤΗΣ ΑΡΓΟΛΙΔΑΣ

Το πρόγραμμα υλοποιήθηκε στα πλαίσια του προγράμματος «Αναπτύσσοντας Δεξιότητες Ζωής στους έγκλειστους των Κ.Κ. Τίρυνθας και Ναυπλίου», του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών, του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, του οποίου την οργάνωση και εποπτεία έχει η Ομότιμη Καθηγήτρια κυρία Άλκηστις Κοντογιάννη.

Η πλειοψηφία του έγκλειστου πληθυσμού σε παγκόσμιο επίπεδο αντιμετωπίζει μαθησιακές δυσκολίες και έχει συχνά χαμηλό μορφωτικό επίπεδο (Mears & Aron, 2003). Η εκπαίδευση στα καταστήματα κράτησης φαίνεται σημαντική, καθώς επηρεάζει την πορεία του έγκλειστου τόσο μέσα όσο και έξω από τη φυλακή. Η εκπαίδευση στη φυλακή αποσκοπεί στη γνωριμία και επανασύνδεση των κρατουμένων με την εκπαιδευτική διαδικασία, στην ελαχιστοποίηση των δεινών του εγκλεισμού, στη δημιουργική κάλυψη του νεκρού χρόνου, που στη φυλακή αποτελεί ένα από τα αρνητικότερα στοιχεία, στην ανάπτυξη βασικών κοινωνικών και επαγγελματικών δεξιοτήτων και στην απομάκρυνσή τους από την ενασχόληση με την παραβατικότητα, τόσο μέσα στη φυλακή όσο και μακροπρόθεσμα (Δημητρούλη, Θεμελή & Ρηγούτσου, 2006).

Στόχος του παρόντος άρθρου ήταν να διερευνηθεί κατά πόσο ένα πρόγραμμα βασισμένο στη Δραματική Τέχνη στην Εκπαίδευση μπορεί να επιδράσει θετικά και να αναδείξει τις επαγγελματικές δεξιότητες των έγκλειστων ώστε να οδηγηθούν σε έναν επαναπροσδιορισμό της επαγγελματικής τους κατεύθυνσης.

#### **Εγκλεισμός και επαγγελματικός προσανατολισμός**

Τα τελευταία χρόνια παρατηρείται στα σωφρονιστικά ιδρύματα της χώρας μας μια σημαντική προσπάθεια για την ανάπτυξη και τον εμπλουτισμό των εκπαιδευτικών προγραμμάτων που αφορούν στους κρατούμενους, με σημαντικά ευεργετικά αποτελέσματα να καταγράφονται στη βιβλιογραφία. Ένα πεδίο το οποίο παραμένει, σχετικά ανεξερεύνητο είναι ο επαγγελματικός προσανατολισμός των κρατουμένων και πώς μέσα από την τυπική ή άτυπη εκπαίδευση μπορούν να βοηθηθούν γύρω από τα θέματα εργασίας και καριέρας.

Οι αποφυλακισθέντες, όταν θα κληθούν να επιστρέψουν στην κοινωνία, θα αντιμετωπίσουν σημαντικές δυσκολίες σε πολλούς τομείς και πολλές φορές θα βιώσουν φαινόμενα στιγματισμού και περιθωριοποίησης. Σε ό,τι αφορά στο επαγγελματικό τους πεδίο, οι περισσότεροι έγκλειστοι, που ασκούσαν κάποιο επάγγελμα, πριν τον εγκλεισμό τους, το έχασαν. Πολλές φορές, μάλιστα, εκτός από την εργασία τους, έχασαν και σημαντικά περιουσιακά στοιχεία. Στις περιπτώσεις που δεν υπάρχει συγκεκριμένο επάγγελμα λόγω

παραβατικότητας ή άλλων συνθηκών, ο πρώην κρατούμενος καλείται να μπει σε ένα ήδη δύσκολο σύστημα ευρέσεως εργασίας, ενώ αντιμετωπίζει ακόμα μεγαλύτερη δυσκολία λόγω του ότι οι εργοδότες είναι επιφυλακτικοί απέναντί του αλλά και λόγω άλλων κλυμάτων, που υπάρχουν στη νομοθεσία περί ποινικού μητρώου (Γιοβάνογλου, 2017).

Η συνεχής εκπαίδευση των κρατουμένων και των αποφυλακισθέντων θα τους δώσει επιπλέον ευκαιρίες απασχόλησης, ενισχύοντας ταυτόχρονα την αυτοπεποίθησή τους, ενώ το φαινόμενο της υποτροπής με άμεση συνέπεια την εκ νέου φυλάκιση θα μειωθεί σημαντικά αφού έχει αποδειχθεί ότι η έλλειψη εργασίας αποτελεί μια βασική αιτία υποτροπής (Κοντογιάννη, 2018).

Το 2003 ξεκίνησε από το Υπουργείο Δικαιοσύνης, στο πλαίσιο της λειτουργίας *Κέντρων Εκπαίδευσης Ενηλίκων στα Καταστήματα Κράτησης*, η δημιουργία εκπαιδευτικών προγραμμάτων με στόχο την ανάπτυξη δεξιοτήτων και την αναβάθμιση των υπαρχουσών, ώστε να δημιουργηθούν καλύτερες συνθήκες ισότητας ευκαιριών ανάπτυξης και ένταξης των εκπαιδευομένων στην αγορά εργασίας. Επίσης, παρέχονται προγράμματα συμβουλευτικής, σαράντα ωρών για κάθε τρίμηνο, στα οποία, ο κρατούμενος μπορεί να συμμετάσχει προαιρετικά. Ωστόσο, η προσφορά είναι μικρή και δεν μπορεί να καλύψει τα περισσότερα σωφρονιστικά ιδρύματα της χώρας, στα οποία, δεν παρέχεται λόγω συνθηκών κανένα εκπαιδευτικό πρόγραμμα που να αφορά στον επαγγελματικό προσανατολισμό των κρατουμένων (Δημητρούλη & Ρηγούτσου, 2017). Έτσι, δημιουργείται ένα σημαντικό κενό, το οποίο όμως θα μπορούν να καλύψουν προγράμματα άτυπης εκπαίδευσης, όπως το πρόγραμμα επαγγελματικού προσανατολισμού μέσω Δραματικής Τέχνης, το οποίο παρουσιάζεται στο παρόν άρθρο.

## Μεθοδολογία

Στόχος αυτής της μελέτης ήταν να διερευνηθεί κατά πόσο ένα πρόγραμμα παρέμβασης της Δραματικής Τέχνης στην Εκπαίδευση μπορεί να αναδείξει προϋπάρχοντα ενδιαφέροντα των έγκλειστων ώστε να οδηγηθούν σε έναν επαναπροσδιορισμό της επαγγελματικής τους κατεύθυνσης.

Το είδος της έρευνας που επιλέχθηκε ως το πιο κατάλληλο ήταν η έρευνα δράσης. Η επιλογή της έρευνας δράσης, ως μεθοδολογικής προσέγγισης, θεωρήθηκε αρμόζουσα για τις ερευνήτριες, λόγω του συνεργατικού της χαρακτήρα και της διασύνδεσης θεωρίας και πράξης (Grundy & Kemmis, 1988).

Τα ερευνητικά ερωτήματα που προέκυψαν κατά τη διάρκεια του σχεδιασμού ήταν τα εξής:

- Κατά πόσο ένα πρόγραμμα παρέμβασης της Δραματικής Τέχνης στην Εκπαίδευση μπορεί να αναδείξει τα προϋπάρχοντα ενδιαφέροντα των έγκλειστων;
- Κατά πόσο ένα πρόγραμμα παρέμβασης της Δραματικής Τέχνης στην Εκπαίδευση μπορεί να επαναπροσδιορίσει την επαγγελματική κατεύθυνση των έγκλειστων;

Ακολουθως, επιλέχθηκαν με δειγματοληψία σκοπιμότητας το Αγροτικό Κατάστημα Κράτησης Ενηλίκων Τίρυνθας και το Κατάστημα Κράτησης Ναυπλίου. Κατόπιν, επιλέχθηκαν 15 ενήλικες άνδρες από τον γενικό πληθυσμό του Αγροτικού Καταστήματος Κράτησης της Τίρυνθας και 15 από το Κατάστημα Κράτησης Ναυπλίου. Οι ηλικίες του δείγματος ήταν μεταξύ 20-50 ετών, 12 εξ αυτών αλλοδαποί, 10 Έλληνες Ρομά και 8 ημεδαποί. Το μορφωτικό επίπεδο αυτών είναι χαμηλό

με ελάχιστες εξαιρέσεις.

Η έρευνα δράσης υλοποιήθηκε το καλοκαίρι του 2019 και διήρκησε 12 εβδομάδες, από τον Ιούνιο έως και τον Αύγουστο, παράλληλα και στα δύο καταστήματα. Προκειμένου να γίνει η συλλογή και ο έλεγχος των δεδομένων, που προέκυψαν από την έρευνα, θεωρήθηκε ως ασφαλέστερη οδός η πολυμεθοδική προσέγγιση (Μάγος & Παναγοπούλου, 2008). Η έρευνα με αυτόν τον τρόπο κρίθηκε έγκυρη και πληρέστερη (Bell, 2001). Για την ενίσχυση της έρευνας χρησιμοποιήθηκαν διάφορα ερευνητικά εργαλεία, όπως το ερωτηματολόγιο, η συμμετοχική παρατήρηση, το ερευνητικό ημερολόγιο, οι ομάδες εστίασης (focus groups) και η ημιδομημένη συνέντευξη.

### **Παρεμβάσεις βασισμένες στη Δραματική Τέχνη στην Εκπαίδευση**

Συγκεκριμένες τεχνικές της Δραματικής Τέχνης στην Εκπαίδευση, που χρησιμοποιήθηκαν στα βιωματικά εργαστήρια ήταν οι αυτοσχέδιοι διάλογοι, τα παιχνίδια ρόλων, οι παγωμένες εικόνες, η ανίχνευση συναισθήματος, ο διάδρομος συνείδησης, ο θεατρικός αυτοσχεδιασμός, ο αυτοσχεδιασμός ανά ζευγάρια και τα παιχνίδια ρόλων.

Στόχος της πρώτης συνάντησης ήταν η γνωριμία με την ομάδα των συμμετεχόντων, κυρίως μέσω θεατρικών παιχνιδιών, όπως ο κύκλος γνωριμίας και η διερεύνηση του επαγγελματικού υπόβαθρου των συμμετεχόντων μέσω του Ερωτηματολογίου Ενδιαφερόντων που δημιούργησαν και στάθμισαν οι ερευνήτριες.

Στη δεύτερη παρέμβαση πραγματοποιήθηκε μια ανάκληση στη μνήμη συμβάντων, θετικών ή αρνητικών, από την επαγγελματική ζωή των κρατούμενων. Αυτό έγινε μέσω δημιουργίας θεατρικών σκηνών σε ομάδες, με βάση τις απαντήσεις που έδωσαν οι συμμετέχοντες στο ερωτηματολόγιο που τους δόθηκε κατά τη διάρκεια της πρώτης συνάντησης με την ομάδα.

Στην τρίτη παρέμβαση, μέσω της συναισθηματικής μνήμης, οι συμμετέχοντες ανακάλεσαν στιγμές από την παιδική τους ηλικία και αργότερα από την ενήλικη ζωή τους, με σκοπό την επικέντρωση και γνώση των δικών τους ενδιαφερόντων. Επίσης, μέσω του αυτοσχεδιασμού έγινε αναπαράσταση μιας σκηνής ατυχήματος με σύγκρουση αυτοκινήτων, στην οποία ο καθένας ανέλαβε τον ρόλο ενός επαγγελματία, ο οποίος βρίσκεται εκείνη τη στιγμή στη σκηνή του ατυχήματος. Οι αυτοσχεδιασμοί εμπλουτίστηκαν και με σκηνές συνεντεύξεων με επαγγελματίες. Μέσω της τεχνικής της παγωμένης εικόνας σε συνδυασμό με το παιχνίδι της ιδεοθύελλας, έγινε συζήτηση με λέξεις σχετικές με τα επαγγέλματα όπως η ανεργία, το σχολείο, το Πανεπιστήμιο, η αποτυχία, τα χρήματα, οι διακοπές, η δουλειά σε συνεργείο.

Τη θεματολογία της τέταρτης παρέμβασης αποτέλεσαν θεατρικοί αυτοσχεδιασμοί με παιχνίδια μεταμορφώσεων, αλλά και η δημιουργία και παρουσίαση μιας τηλεοπτικής εκπομπής με θέματα γύρω από την εργασία και τα επαγγέλματα. Η πέμπτη κατά σειρά παρέμβαση υλοποιήθηκε μέσω μιας αφήγησης ιστορίας από τις ερευνήτριες. Δημιουργήθηκαν δράσεις με την ομάδα, όπως ασκήσεις ενεργοποίησης και κινητικές ασκήσεις για μεταφορά στον χώρο δράσης της ιστορίας. Στη συνέχεια, η ομάδα των έγκλειστων, υποδύθηκε ρόλους όπως γεωργός, γιατρός, κτηνοτρόφος, αστυνομικός, δάσκαλος, παπάς καθώς, επίσης, απέδωσε και χαρακτηριστικά του ρόλου και της στάσης των ηρώων της ιστορίας. Κατόπιν, έγινε νέος χωρισμός σε ομάδες και οι έγκλειστοι δημιούργησαν δυναμικές εικόνες με τους χαρακτήρες της ιστορίας που είχε προηγηθεί.

Στην έκτη συνάντηση, αφιερώσαμε χρόνο στον αναστοχασμό με εκφραστικά μέσα από τη συζήτηση, τα εικαστικά και την κίνηση. Με στόχο τη διερεύνηση για τυχόν αλλαγές στον επαγγελματικό προσανατολισμό, προχωρήσαμε στην έβδομη και όγδοη παρέμβαση. Οι δύο επόμενες παρεμβάσεις περιείχαν, κυρίως, θεατρικές τεχνικές και αυτοσχεδιασμούς με παιχνίδια ρόλων.

Σε ένα από τα εργαστήρια, η ομάδα του κάθε καταστήματος κράτησης χωρίστηκε σε υποομάδες των 3 ατόμων. Οι συμμετέχοντες διάλεξαν ένα επάγγελμα και τον συγκεκριμένο ρόλο που θα είχαν στη δουλειά αυτή. Οι ερευνήτριες ζήτησαν από την ομάδα δουλειάς να ποζάρει σε μια αναμνηστική φωτογραφία. Μετά δόθηκε μια κατάσταση για να αυτοσχεδιάσουν. Στην κατάσταση αυτή, επίσης, έπρεπε να υπάρχει και το στοιχείο της δραματικής σύγκρουσης – π.χ. το αφεντικό είναι δυσαρεστημένο με την απόδοση των υπαλλήλων του. Με αυτόν τον τρόπο θα δοκιμάζονταν και ακραίες καταστάσεις, όπως μια ομάδα δουλειάς που εργάζεται σε καλό κλίμα και μια ομάδα δουλειάς σε πολύ άσχημο κλίμα.

Στο ενδέκατο βιωματικό εργαστήριο πραγματοποιήθηκε και στις δύο ομάδες των Καταστημάτων Κράτησης, η ημιδομημένη συνέντευξη που βασίστηκε στο ερωτηματολόγιο Career Orientations Assessment [Αξιολόγηση Επαγγελματικού Προσανατολισμού] των Akmal, Arlinkasari και Andryani (2017).

Στη δωδέκατη και τελευταία συνάντηση δόθηκε ξανά το Ερωτηματολόγιο Ενδιαφερόντων που είχε δοθεί στην αρχή της έρευνας. Διερευνήθηκαν οι αλλαγές που αναδύθηκαν σχετικά με τον επαγγελματικό τους προσανατολισμό και οι επαγγελματικοί τους στόχοι σε συνδυασμό με τη μελλοντική επανένταξη-επαναπροσδιορισμό του επαγγέλματος. Τέλος, ακολούθησε προσωπική έκθεση και καταγραφή του επαγγελματικού προφίλ του κάθε συμμετέχοντα με το πέρας του προγράμματος.

## **Αποτελέσματα**

Κατά τη διάρκεια των παιχνιδιών ρόλων ορισμένοι διαπίστωσαν ότι θα μπορούσαν να εργαστούν ως υπάλληλοι σε ένα κατάστημα ή και βοηθητικοί σε μία εκπομπή της τηλεόρασης, ενώ παλιότερα είχαν διαπιστώσει ότι τέτοιου είδους επαγγέλματα που έχουν να κάνουν με έκθεση σε κοινό ή συναναστροφή με αυτό, τους δημιουργούσε ιδιαίτερο άγχος.

Σύμφωνα με το Ερωτηματολόγιο Ενδιαφερόντων που δόθηκε, στην ερώτηση 18 του ερωτηματολογίου για το αν θα φρόντιζαν ανήμπορους ή ηλικιωμένους καταγράφηκαν τα περισσότερα ΝΑΙ (ποσοστό 87,5%). Επίσης, υψηλό ποσοστό θετικών απαντήσεων συγκέντρωσαν και οι ερωτήσεις 32 (ποσοστό 80%), για το αν θα ήθελαν να εργάζονται σε δουλειές γραφείου και 17 (ποσοστό 70%) για το αν θα ήθελαν να δουλεύουν για κάποιον φιλανθρωπικό σκοπό.

Τους απασχολούσε η εύρεση εργασίας και οι δυσκολίες που θα αντιμετώπισουν. Ειπώθηκε, επίσης, ότι η εύρεση εργασίας για αυτούς, πριν τον εγκλεισμό τους, ήταν ζωτικής σημασίας, καθώς ήταν επιβαρυνμένοι με τη συντήρηση της οικογένειας. Καταγράφηκαν στο ημερολόγιο του ερευνητή (Ερευνητικό Ημερολόγιο, 2019) οι εξής φράσεις που ειπώθηκαν από τους έγκλειστους: «Η δουλειά ήταν πολύ ψηλά για μένα γιατί συντηρούσα όλη την οικογένεια», «Έπρεπε να φέρω χρήμα γιατί πεινούσε η οικογένειά μου», «Εγώ δεν φοβάμαι τη δουλειά», «Αγαπούσα τη δουλειά μου αλλά ήθελα περισσότερα χρήματα».

Ορισμένοι συμμετέχοντες που είχαν ηλικιωμένους στο σπίτι, είτε πατέρα ή μητέρα, και



τους βοηθούσαν, θα μπορούσαν να το κάνουν σαν επάγγελμα και να βοηθούν ηλικιωμένους. Συγκεκριμένα, μέσα από τους αυτοσχέδιους διαλόγους και τις διάφορες πληροφορίες που έλαβαν εξέφρασαν την επιθυμία της προσφοράς προς τον συνάνθρωπο. Εξέφρασαν την ιδέα της φροντίδας των ηλικιωμένων και συγχρόνως, μίλησαν με τρυφερότητα γι' αυτούς. Είπαν ότι οι μεγάλοι σε ηλικία άνθρωποι κάνουν και ωραίες διηγήσεις, συγκεκριμένα, «όταν μιλάνε έχουν να μας πουν πολλά» (Ερευνητικό Ημερολόγιο, 2019).

Από το θέμα της φροντίδας των ηλικιωμένων πέρασαν στον εθελοντισμό. Ανέφεραν ότι αισθάνονται χαρά και ευγνωμοσύνη όταν έρχονται οι εθελοντές στη φυλακή για να τους διδάξουν κάποιο μάθημα και ότι λόγω αυτής της αλληλεπίδρασης κατάλαβαν, ίσως για πρώτη φορά, τη σημαντικότητα του έργου και τη χαρά της προσφοράς σε ομάδες ανθρώπων που το έχουν ανάγκη. Κάποιοι ανέφεραν, επίσης, πως στη φυλακή, συχνά, υπάρχει αλληλεγγύη μεταξύ των κρατουμένων και ο ένας προσπαθεί να βοηθήσει τον άλλον, όταν αντιμετωπίζει κάποιο πρόβλημα. Συμφώνησαν όλοι, ότι αυτό που ζουν στις φυλακές θέλουν μια μέρα να το κάνουν και αυτοί σε άλλους γιατί «είναι σημαντικό να βοηθάμε ο ένας τον άλλο, το ζούμε εδώ μέσα» (Ερευνητικό Ημερολόγιο, 2019).

Επίσης, όταν δούλεψαν σε ομάδες, συνεργάστηκαν μεταξύ τους, άκουσαν άλλες απόψεις, κλήθηκαν να μπουν σε ρόλους εργασίας που δεν είχαν ξανακάνει, καθοδηγήθηκαν από άλλους που κατείχαν το επάγγελμα και το σημαντικό ήταν ότι, αρκετοί από αυτούς εξέφρασαν την επιθυμία να ασχοληθούν με αυτά τα επαγγέλματα μετά τον εγκλεισμό τους.

Σε μια χαρακτηριστική σκηνή στο τέλος του μαθήματος μία από τις ερευνήτριες ευχαρίστησε την ομάδα για την παρουσία της στο μάθημα. Εκεί ένας έγκλειστος αναφώνησε «Εσείς μας λέτε ευχαριστώ; Είναι δυνατόν; Εμείς πρέπει να σας ευχαριστούμε καθημερινά για αυτά που μας δίνετε εδώ» (Ερευνητικό Ημερολόγιο, 2019).

Σύμφωνα με τα αποτελέσματα που καταγράφηκαν από το ερωτηματολόγιο, την ημιδομημένη συνέντευξη και τη συμμετοχική παρατήρηση, οι έγκλειστοι ανέδειξαν προϋπάρχοντα ενδιαφέροντα μετά τις παρεμβάσεις, τα οποία προβλημάτισαν και οδήγησαν σε έναν επαναπροσδιορισμό της επαγγελματικής τους κατεύθυνσης.

Τα αποτελέσματα αυτά συμφωνούν με τη μελέτη των Filella-Guin και Blanch-Plana (2002) καθώς και με την εργασία της ερευνήτριας Dierkroger (1987). Διαπιστώθηκε, επίσης, η έννοια της αναδιαμόρφωσης της ζωής και επικεντρώθηκαν στο καίριο θέμα του εγγραμματισμού και της εξέλιξης των σπουδών. Είναι σημαντικό ένας άνθρωπος που αντιμετωπίζει τους πόνους του εγκλεισμού να μην απογοητευθεί και να έχει τη διάθεση για αλλαγή και εξέλιξη. Επιπλέον, η έννοια του εθελοντισμού, που ήταν κάτι μάλλον άγνωστο έγινε επιθυμία τους για μελλοντική εργασία και αυτό αποτελεί από μόνο του μια προσωπική σημαντική εξέλιξη για τον καθένα ξεχωριστά, αλλά ταυτόχρονα αποτελεί ένα σημαντικό εφαλτήριο για τη μελλοντική τους ένταξη μέσα στην κοινωνία ως χρήσιμα μέλη της.

Αρκετά από τα μέλη της ομάδας στο Κατάστημα κράτησης του Ναυπλίου ήταν απόφοιτοι δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης ενώ κάποιοι ελάχιστοι στον αριθμό δήλωσαν ότι είχαν πετύχει την εισαγωγή τους σε Πανεπιστημιακή σχολή την οποία αργότερα αναγκάστηκαν να εγκαταλείψουν, είτε λόγω της φυλάκισής τους ή για άλλους προσωπικούς λόγους. Στη συγκεκριμένη ομάδα καταγράφηκε μεγαλύτερη ευγλωττία και άνεση στη συζήτηση σε ολομέλεια, η οποία αφορούσε το θέμα του επαγγέλματος.

Σημαντική παρατήρηση είναι ότι στο Κατάστημα Κράτησης Ναυπλίου το μορφωτικό επίπεδο ήταν υψηλότερο σε σχέση με το Αγροτικό Κατάστημα Κράτησης της Τίρυνθας. Σημαντικό να ειπωθεί είναι το γεγονός ότι οι κρατούμενοι δεν δίστασαν να μοιραστούν μαζί μας καθημερινές ιστορίες από την επαγγελματική τους ζωή και μάλιστα να αναφέρουν χωρίς περιστροφές ότι για αρκετούς από αυτούς κάποια λάθη, εσκεμμένες ή μη ενέργειες στη δουλειά τους, τους οδήγησαν σε λάθος δρόμους και ίσως ήταν και η αιτία για να βρεθούν στη φυλακή.

Στο Αγροτικό Κατάστημα Κράτησης, οι περιγραφές για τα επαγγέλματα των μελών της ομάδας δεν ήταν τόσο εκτενείς. Περιορίζονταν κυρίως σε γενικές περιγραφές επαγγελμάτων και δεν υπήρχε τόσο μεγάλη προθυμία για αφήγηση καθημερινών ιστοριών, ενώ στη συζήτηση αναφέρονταν συχνά στο θέμα του χαμηλού μορφωτικού επιπέδου τους. Αρκετοί σχολίασαν, με παράπονο, ότι δεν έχουν καταφέρει να ολοκληρώσουν τη σχολική τους εκπαίδευση, μερικοί έφτασαν μόνο μέχρι το δημοτικό και αυτό θεωρούν ότι ήταν ένα σημαντικό εμπόδιο στη ζωή τους, το οποίο δεν τους επέτρεψε να έχουν καλύτερες συνθήκες εργασίας. Επιπροσθέτως, αυτό το γεγονός μείωσε την αυτοεκτίμησή τους και τους οδήγησε σε λάθη και παραλείψεις, τα οποία θα μπορούσαν και να αποφύγουν, αν είχαν μια πιο ολοκληρωμένη μόρφωση.

### **Συμπεράσματα**

Ένα βασικό και χρήσιμο από όλες τις απόψεις συμπέρασμα που αναδύθηκε από τη συγκεκριμένη έρευνα είναι ότι οι έγκλειστοι ανέδειξαν προϋπάρχοντα ενδιαφέροντα μετά τις παρεμβάσεις, μέσω των τεχνικών της Δραματικής Τέχνης στην Εκπαίδευση, τα οποία τους προβληματίσαν και τους οδήγησαν σε έναν επαναπροσδιορισμό της επαγγελματικής τους κατεύθυνσης.

Και στα δύο Καταστήματα Κράτησης διατυπώθηκε η ανάγκη να συνεχίσουν τη μόρφωσή τους, να εξασφαλίσουν ένα απολυτήριο για να βοηθήσουν τις οικογένειές τους, να φτιάξουν τη ζωή τους ξανά. Αξιοθαύμαστο είναι το γεγονός ότι αρκετοί από αυτούς παρακολουθούν, ανελλιπώς, τα εθελοντικά μαθήματα που προσφέρει το Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου. Τα προγράμματα του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου ήταν σημαντικά, διότι κίνησαν τη διάθεση ανθρώπων, αποκλεισμένων κοινωνικά, να λάβουν περαιτέρω εκπαίδευση και να αποκτήσουν εφόδια και δεξιότητες. Όπως εξηγεί και ο Wooland (1999), ο οποίος εφαρμόζει τις τεχνικές της Δραματικής Τέχνης σε προγράμματα που υλοποιούνται σε καταστήματα κράτησης, το σημαντικότερο είναι να δημιουργηθούν κίνητρα στον ενήλικα εκπαιδευόμενο. Συμπληρωματικά, συμπεραίνει πως ορισμένες ομάδες πληθυσμού, όπως είναι οι έγκλειστοι ή οι εκπαιδευόμενοι σχολείων δεύτερης ευκαιρίας, συνήθως άτομα με χαμηλή αυτοεκτίμηση και εικόνα για το εαυτό τους, μέσω της Δραματικής Τέχνης αποκτούν πολύ γρήγορα την αίσθηση ότι μπορούν να τα καταφέρουν, αντιλαμβάνονται καλύτερα την έννοια της συνεργασίας και αναπτύσσουν σε σημαντικό βαθμό την αυτοπεποίθησή τους.

Συμπερασματικά, η εκπαίδευση στη φυλακή ανοίγει τον δρόμο της επανένταξης και της μη υποτροπής με απώτερο στόχο τη μείωση της εγκληματικότητας. Η ένταξη εκπαιδευτικών προγραμμάτων στα Καταστήματα Κράτησης είναι το μοναδικό κλειδί για ένα ανθρώπινο σωφρονιστικό σύστημα, το οποίο θα οδηγεί τους αποφυλακισμένους σε μια ομαλή και υγιή επανένταξη στην κοινωνία.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Akmal, S. Z., Arlinkasari, F. & Andryani, I. (2017). Career Orientation Scale: Validity and Reliability Test with Confirmatory Factor Analysis. Στο *International Conference on Education and Social Sciences, February 21-23, 2017, Singapore, Malaysia*. (σσ. 84-91). Singapore: Higher Education Forum.
- Bell, J. (2001). *Μεθοδολογικός Σχεδιασμός Παιδαγωγικής και Κοινωνικής Έρευνας. Οδηγός για Φοιτητές και Υποψήφιους Διδάκτορες*, (Α. Β. Ρήγα, Μετ.). Αθήνα: Gutenberg.
- Dierkroger, D. (1987). Career Counseling in Prison. *Journal of Offender Counseling*, 7(2), 34-39. Ανακτήθηκε από <https://www.ojp.gov/ncjrs/virtual-library/abstracts/career-counseling-prison>
- Filella-Guin, G. & Blanch-Plana, A. (2002). Imprisonment and Career Development: An Evaluation of a Guidance Programme for Job Finding. *Journal of Career Development*, 29(1), 55-68. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1177/089484530202900104>
- Grundy, S. & Kemmis, S. (1988). Educational Action Research in Australia: The State of the Art (an Overview). Στο S. Kemmis & R. McTaggart (Επιμ.), *The Action Research Reader* (σσ. 321-335). Victoria: Deakin University Press.
- Mears, D. & Aron, L. (2003). *Addressing the Needs of Youth with Disabilities in the Juvenile Justice System: The Current State of Knowledge*. Washington, DC: Urban Institute.
- Wooland, B. (1999). *Η διδασκαλία του δράματος στο δημοτικό σχολείο*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Γιοβάνογλου, Σ. (2017). Εξορθολογισμός κωλυμάτων επαγγελματικής επανένταξης των αποφυλακισμένων: Μια ορθολογική επανενταξιακή πολιτική. Στο Φ. Μηλιώνη (Επιμ), Πρακτικά 1<sup>ου</sup> Ετήσιου Συνεδρίου, *Επάνοδος: Η Πορεία προς την Κοινωνική Επανένταξη* (σσ. 111-121). Αθήνα 18 Δεκεμβρίου 2017. Αθήνα: Διόνικος.
- Δημητρούλη, Κ. & Ρηγούτσου, Ε. (2017). *Οδηγός για τους Εκπαιδευτές των Σχολείων Δεύτερης Ευκαιρίας σε Καταστήματα Κράτησης*. Αθήνα: Υπουργείο Εθνικής Παιδείας Έρευνας και Θρησκευμάτων. Ανακτήθηκε από [https://www.minedu.gov.gr/publications/docs2017/publications/docs2016/Odigos\\_SDE\\_low.pdf](https://www.minedu.gov.gr/publications/docs2017/publications/docs2016/Odigos_SDE_low.pdf)
- Δημητρούλη, Κ., Θεμελή, Ο., & Ρηγούτσου, Ε. (2006). Η εκπαίδευση ενηλίκων στις φυλακές. Το αποτέλεσμα μιας προσπάθειας στη χώρα μας. Στο Ζ. Κορόμηλου, Δ. Μουζάκης, Β. Σωτηροπούλου, Ν. Τσέργας & Σ. Χανής (Επιμ.), Πρακτικά Συνεδρίου, *Δια Βίου Μάθηση για την Ανάπτυξη, την Απασχόληση και την Κοινωνική Συνοχή* (σσ.199-204). Βόλος, 31 Μαρτίου-2 Απριλίου 2006. Βόλος: Ινστιτούτο Διαρκούς Εκπαίδευσης Ενηλίκων (ΙΔΕΚΕ).
- Ερευνητικό Ημερολόγιο. Β. Μιχαήλ & Α. Δήμα, (2019), Κατάστημα Κράτησης Ναυπλίου. [μη δημοσιευμένο].
- Κοντογιάννη, Α. (2018). Από το ά-τοπο, ά-χρονο και ά-χρωμο της φυλακής, στις αποχρώσεις της ζωής της δραματικής τέχνης στην εκπαίδευση μέσω του εθελοντισμού. *Εκπαίδευση και Θέατρο*, (19), 26-37. Ανακτήθηκε από [http://theatroedu.gr/Portals/0/main/images/stories/files/Magazine/T19/T19\\_Kontogiannh\\_GR.pdf?ver=2020-06-30-130533-953](http://theatroedu.gr/Portals/0/main/images/stories/files/Magazine/T19/T19_Kontogiannh_GR.pdf?ver=2020-06-30-130533-953)
- Μάγος, Κ. & Παναγοπούλου, Π. (2008). Δρω ερευνώντας και ερευνώ δρώντας: Η έρευνα δράσης στην εκπαίδευση εκπαιδευτών. Στα *Ψηφιακά Πρακτικά του 3ου Διεθνούς Συνεδρίου της Επιστημονικής Ένωσης Εκπαίδευσης Ενηλίκων με τίτλο: «Εκπαίδευση και Επαγγελματοποίηση Εκπαιδευτών Ενηλίκων»*, Μάρτιος 14-18, 2008, Αθήνα, Ελλάδα. (CD – ROM). Αθήνα: Επιστημονική Ένωση Εκπαίδευσης Ενηλίκων.

Ζαφείρης Νικήτας

ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΓΡΑΦΕΣ ΣΤΗΝ POST-GREXIT ΕΠΟΧΗ:  
ΤΟ STUDIO ΣΥΓΓΡΑΦΗΣ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ (2015-2018)

Ο 21<sup>ος</sup> αιώνας των οικονομικών κρίσεων και των υγειονομικών επιδημιών επέτεινε την ανάδυση θεατρικών έργων που λειτουργούν ως έγγραφες επιτελέσεις της κοινωνικής πραγματικότητας. Ένα σημαντικό desideratum που εγείρεται είναι η συστηματική χαρτογράφηση των αντανakλαστικών συγγραφής θεατρικού έργου στην Ελλάδα παράλληλα με τις θεσμικές πρωτοβουλίες αναφορικά με την ανάδειξη της δραματουργίας στον τόπο μας. Μια σημαίνουσα κυψέλη παραγωγής έργων από Έλληνες, τα τελευταία χρόνια, υπήρξε το studio συγγραφής του Εθνικού Θεάτρου, το οποίο ξεκίνησε τον πρώτο κύκλο την κρίσιμη χρονιά του δημοψηφίσματος για το Grexit. Τα έργα που δημιουργήθηκαν, στο πλαίσιο της παραπάνω πρωτοβουλίας, αντανakλούν μια αξιόλογη θεματική, ιδεολογική και ειδολογική ποικιλία και υπογραμμίζουν τον διαρκή παλμό της δραματουργίας στη χώρα μας, που αναζητά τρόπους σύνδεσης με το θεατρικό σανίδι. Μόνο η παραστασιακή πραγμάτωση της γόνιμης θεατρικής σοδειάς μπορεί να ολοκληρώσει τη δονούμενη κοινωνική και πολιτική διαλεκτική που ενυπάρχει στα σχετικά πονήματα, τα οποία αναμένουν τη μεταπήδηση από το χαρτί στη σκηνή. Για να θυμηθούμε την κριτική σκέψη του σύγχρονου Γάλλου φιλοσόφου Jacques Rancière (2010), τα σχετικά έργα καθρεφτίζουν το πολιτισμικό dissensus [διαφωνία] και τις ιδεολογικές ωσμώσεις που δημιουργούνται στο αθηναϊκό αστικό αλλά και το επαρχιακό τοπίο της χώρας στα χρόνια της παγκοσμιοποίησης. Όπως σημειώνει ο Rancière, η πολιτική ανάγνωση της τέχνης απαιτεί τον διαρκή και ανανεωμένο εγκιβωτισμό των καλλιτεχνικών πρακτικών στο «νέο τους πλαίσιο» (Rancière, 2010, σ. 135).

Στο παρόν άρθρο θα παρουσιάσουμε, επιλεκτικά, έργα από το studio γραφής του Εθνικού Θεάτρου κατά την περίοδο 2015-18. Στόχος μας είναι η ανάδειξη ενδεικτικών θεματικών, πτυχών αλλά και κρίσιμων αισθητικών στρατηγικών, που αξιοποιούνται στη δραματουργία νέων δημιουργών. Στα κείμενα αυτά, για να ανακαλέσουμε τη σχετική τοποθέτηση του Γρηγόρη Ιωαννίδη (2020) σε πρόσφατο άρθρο του για το ελληνικό θέατρο του 21<sup>ου</sup> αιώνα, διαφαίνεται η «διαρκής περιδίηση στο περιβάλλον της κρίσης». Ειδικότερα, τα έργα που θα εξετάσουμε μας μεταφέρουν από την καρδιά της Αθήνας στην επαρχία, και παρουσιάζουν από γηγενείς ήρωες μέχρι μετανάστες. Θεματικά κυριαρχεί η προσωπική αλλοτρίωση, οι διαπροσωπικές εντάσεις, η κοινωνική και οικονομική πίεση. Παράλληλα, ενδιαφέρουσα είναι η ειδολογική ποικιλομορφία στην οποία ανιχνεύονται ρήξεις και συνέχειες τόσο με την κιβωτό της νεοελληνικής όσο και της ευρωπαϊκής δραματουργίας. Με ανάλογο τρόπο, η γλώσσα, άλλοτε σκληρά αστική και άλλοτε λυρικά ονειρική, θωρακίζει με κατάλληλη υφολογία το εκάστοτε έργο. Ιδιαίτερως ενδιαφέρουσα είναι η σκιαγράφηση χαρακτήρων, άλλοτε με ψυχογραφικά κι άλλοτε με τυπολογικά χαρακτηριστικά. Η αισθητική δυναμική των έργων επιτρέπει την προοπτική σκηνικής τους ανάδειξης, με μια «πλατιά βεντάλια» παραστατικότητας «από τη σωματική κινησιολογία μέχρι

την τελετουργία, από τη σκηνογραφική πραγμάτωση μέχρι την υποκριτική αλληλεπίδραση» (Νικήτας, 2018, σ. 230). Το παρόν άρθρο θα προσεγγίσει τα έργα με βάση την κατάταξη σε δύο κατηγορίες, από τη μια έργα αστικού τοπίου κι από την άλλη έργα επαρχιακού τοπίου. Πρόκειται για μια σημαίνουσα διαφοροποίηση, όπως θα δούμε στη συνέχεια.<sup>1</sup>

### **Δραματουργία αστικού τοπίου**

Το τρίπρακτο έργο *Ο αστικός μύθος του Γ.Ψ.* του Αλκίνοου Δωρή μοιάζει να ξεπηδά από την κρήνη του Θεάτρου του Παραλόγου και να εμπνέεται από έργα του διεθνούς δραματολογίου, όπως το *Πάρτι Γενεθλίων* του Χάρολντ Πίντερ. Σε κάποιο εξαθλιωμένο σαλονάκι, ο οξύθυμος Μίκλος παρακολουθεί τη γυναίκα του Λιούμπα να σιδερώνει τα ρούχα του φτωχικού της και να επιδίδεται σε φορτισμένες τοποθετήσεις για την καλύτερη ζωή που ήθελε να ζήσει. Παράλληλα, ο Μίκλος έχει στήσει κάποιο μικρό ρινγκ σε ένα υπόγειο προκειμένου να ξεθυμάνει την οργή του σε πυγμαχικούς αγώνες με έναν μουγκό συντοπίτη του. Η πρόσκληση ενός μυστηριώδους ενοίκου σε μια γιορτινή βραδιά, ένα πάρτι, απογειώνει τις ονειροβασίες του άνδρα. Τον οδηγεί σε εξάρσεις για τον νόμο, τους φόρους και τις υπόγειες δυνάμεις που ποδηγετούν τη μοίρα του. Το έργο του Δωρή, διάσπαρτο με αντιρεαλιστικά στοιχεία και με την παρουσία ενός μέντιουμ που εξαπολύει προφητείες, θέτει επί τάπητος το ζήτημα των αλλοδαπών στα αστικά κέντρα της χώρας, μέσα από μια ματιά που αποκαλύπτει την καταπίεση, τον φόβο και την αποξένωση. Όλα αυτά αποδίδονται, όμως, μέσα από εφιαλτικά στοιχεία και ανορθολογικές προεκτάσεις, όχι μέσα από μια γραμμική απόδοση αιτίων και αιτιατών. Με βασικό όπλο τη γλώσσα και τον μαγνητισμό του πρωταγωνιστή, ο Δωρής κλείνει το έργο του με ένα τέλος που μοιάζει αναπόφευκτο: τον φόνο του μέντιουμ και την πυρπόληση του σπιτιού από τον Μίκλος.

Την αντίθετη όψη του ίδιου ζητήματος εξετάζει ο Σταύρος Γιαννουλάδης στο έργο του *Σιρόκος*. Ο συγγραφέας μάς μεταφέρει και πάλι σε κάποιο σαλονάκι της Αθήνας, εδώ όμως δεν συναντάμε αλλοδαπούς, αλλά Έλληνες. Ο κεντρικός χαρακτήρας, ο Μπάμπης, εκφωνεί λογύδρια ξενοφοβίας και λούζει τους, πάσης φύσεως, μετανάστες με προσβλητικά σχόλια ημιμάθειας. Ένας φίλος και η αδερφή του αποτελούν το πειθήνιο αντηχείο που αναπαράγει τις σκέψεις του άνδρα. Εδώ, σε ένα έργο που στερείται πλοκής και βασίζεται περισσότερο στον διάλογο των χαρακτήρων, η υπόθεση παίρνει μια νέα τροπή από ένα τυχαίο συμβάν. Μετά την παραγγελία φαγητού, φτάνει στο σπίτι για να παραδώσει το πακέτο κάποιος Σύριος πρόσφυγας – όπως προσδιορίζεται στον κατάλογο των χαρακτήρων του έργου– ο Αμίν. Ο ντελιβεράς μπαίνει στο σαλόνι και εξιστορεί τα δεινά που πέρασε για να φτάσει από την εμπόλεμη πατρίδα του στην Αθήνα. Οι οξύνσεις δεν λείπουν, αλλά η τελική έκβαση είναι η συμφιλίωση και η δημιουργία μιας γέφυρας ανάμεσα σε Έλληνες και αλλοδαπούς. Ο Γιαννουλάδης, σε αντίθεση με τις αντιρεαλιστικές επιλογές του Δωρή, επιλέγει από την αρχή, όπως φανερώνει στις σκηνικές οδηγίες, τη ρεαλιστική σχολή. Και επιδιώκει να περάσει το μήνυμα πως ο μόνος τρόπος να ζούμε χωρίς τους φόβους, που οικοδομούν οι ρατσιστικές προλήψεις, είναι να γνωριστούμε πάνω και πέρα από τις εθνικές διαφορές. Να προωθήσουμε τον ανθρωπισμό που ενώνει – όχι τη βία που χωρίζει. Η συνάντηση, εδώ, επιφέρει τη λύση ενώ, αντιθέτως, στο έργο του Δωρή η απόσταση στερεώνει το μίσος και την αναπότρεπτη καταστροφή.

<sup>1</sup> Ευχαριστίες στο Εθνικό Θέατρο και ειδικότερα στη υπεύθυνη δραματολογίου Δρ. Ειρήνη Μουντράκη για τη συμβολή της στη συλλογή τής υπό εξέταση δραματουργίας.

Τα δεινά της αποξένωσης και τη χρήση των social media επιχειρεί να σχολιάσει στο δικό της μονόπρακτο με τον τίτλο *Προσωποπαγίδα* η Νάντια Δράκουλα. Ένας αποθανών δημοσιογράφος, ο Δημήτρης Λάμπρου, αποκτά για λίγο φωνή και περιγράφει από τον άλλο κόσμο περιστατικά της σύντομης ζωής του· ενώ, κάποιοι αδέξιοι ιδιοκτήτες ενός γραφείου τελετών στήνουν την κηδεία του, η οποία μοιάζει περισσότερο με όχημα για γρήγορα «likes» και εκτόνωση δημόσιων ενστίκτων παρά με τελετή σεβάσμιου αποχαιρετισμού. Με γλυκόπικρο τόνο, το έργο αποτελεί περισσότερο μια φάρσα που σχολιάζει την επιδίωξη της ρηχής δημοσιότητας με κάθε κόστος και την ανταλλαγή μηνυμάτων στον δημόσιο χώρο. Πίσω από τη διακωμώδηση, ωστόσο, υφέρπει ένα ερώτημα για το απόλυτο προσωπικό ξεπούλημα στον βωμό της δημοσιότητας. Ειδικότερα, όπως πληροφορούμαστε, ο αποθανών δημοσιογράφος ονειρευόταν να φύγει σε κάποιο νησί για να ζήσει δίπλα σε αμπέλια, προτίμησε, όμως, τις σειρήνες των φώτων της πόλης που τον οδήγησαν στη σκληρή καταστροφή. Σε μια χαρακτηριστική στιγμή, ο δημοσιογράφος φυλλομετρά κάποιες από τις πιο σημαίνουσες στιγμές της ζωής του. Η σύνδεση που είχε με τους πιο κοντινούς του φίλους, η αγάπη των γονιών του και κάποια ερωτική σχέση έρχονται στο μυαλό του για να κερδίσουν, τελικώς, την πρωτιά πάνω από την ρηχή επιθυμία για προβολή στους κοσμικούς κύκλους και τα επίπλαστα φώτα της δημοσιότητας.

### **Δραματουργία επαρχιακού τοπίου**

Στο δικό της πολυσέλιδο έργο, χωρισμένο σε δέκα σκηνές, με τίτλο *Μόνο το χρώμα*, η Κλειώ Βελέντζα εστιάζει στην προνεωτερική κοινωνία ενός χωριού. Σε ένα ατμοσφαιρικό έργο (γεμάτο ελλειπτικούς διαλόγους και τη σκιά της απειλής να αιωρείται σα δαμόκλειος σπάθη) μια νύφη περιμένει ένα παιδί και ζει κάτω από τη σιδηρά επιστασία μιας ψυχοπιάστρας. Το έργο συνιστά μια ανατομία της γυναικείας ψυχολογίας, αλλά και της συναισθηματικής βίας που ελλοχεύει σε κλειστές κοινωνίες, όταν τα έθιμα και τα ήθη πρέπει να τηρηθούν και οι γηραιότεροι επιβάλλουν τη θέλησή τους στους νεότερους. Το βλέμμα του μελετητή στρέφεται, εδώ, σε έργα του ευρωπαϊκού δραματολογίου όπως ο *Ματωμένος γάμος* του Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα. Ενώ, η δολερή ψυχοπιάστρα φέρνει, επίσης, στο νου τη σκληρή Φραγκογιαννού από τη *Φόνισσα* του Παπαδιαμάντη. Σε μια χαρακτηριστική σκηνή, η νύφη στρέφεται με θυμό κατά της γηραιάς γυναίκας και της ζητά να την απαλλάξει από την παρουσία της. Μέσα από τους διαλόγους, παρελαύνουν εικόνες του αγροτικού βίου, από το θέρισμα των αγρών μέχρι τη γέννα της προβατίνας του χωριού. Το έργο επιτυγχάνει με καλό ρυθμό να προσδώσει ένταση, με τους αφαιρετικούς διαλόγους και τους σμιλεμένους χαρακτήρες. Το έργο κλείνει με την αναπόφευκτη καταστροφή. Ενώ, η ψυχοπιάστρα αναζητά τρόπους να κρατήσει κλειδαμπαρωμένη τη νύφη, ο αχυρώνας πιάνει φωτιά και η νεαρή οδεύει στις φλόγες σε μια πράξη καταστροφής.

Στο μονόπρακτο *Heaven*, ο Δαμιανός Αγραβαράς στρέφεται σε κάποιον επαρχιακό δρόμο για να παρουσιάσει την περιπέτεια ενός νεαρού ζευγαριού που παγιδεύεται από μια γυναίκα, η οποία τους εγκλωβίζει προκειμένου να ικανοποιήσει τις ψυχοπαθείς παραισθήσεις της, με στόχο να κατασκευάσει κούκλες και απεικασματα των αιχμαλώτων της. Και πάλι, η εξοχή γίνεται (όπως η πόλη) ένας τόπος απειλής και κινδύνου. Η μοναξιά και η απομόνωση οδηγούν στην απόσταση από την πραγματικότητα και στην παραβατική συμπεριφορά. Οδηγούν στην πράξη του «parricidium» [δολοφονία] (Agamben, 1998, σ. 72), της θανάτωσης ενός ελεύθερου

ανθρώπου, για να θυμηθούμε τη φιλοσοφική σκέψη του Giorgio Agamben. Σε μια χαρακτηριστική σκηνή αποπλάνησης, η γυναίκα κερνά μπισκότα τη νεαρή που σκοπεύει να αιχμαλωτίσει και της μιλά για τις παλιές δόξες του χωριού της. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά, το χωριό είχε κάποτε εξακόσιους είκοσι δύο κατοίκους, η επέκταση της εθνικής οδού, ωστόσο, το έχει οδηγήσει στην απερίμωση. Σε μια επόμενη στιγμή, η γυναίκα μιλά με μια κούκλα που παριστάνει έναν αγρότη, που δεν είναι άλλος από τον πατέρα της. Καθώς μιλά στην κούκλα δεν μπορεί να κρύψει τη χαρά της για τους απροσδόκητους επισκέπτες. Ο Αγραβαράς θίγει εδώ την απονέκρωση της ζωής στην επαρχία της χώρας και την ανάδυση μιας αλληγορικής ψυχοπάθειας στους ανθρώπους που ζουν σε χωριά-φαντάσματα. Το αρραβωνιασμένο ζευγάρι των νέων εκπροσωπεί τους κατοίκους της πόλης, που βλέπουν με κάποια δυσπιστία (ακόμη και έκδηλη αντιπάθεια) τους ανθρώπους των χωριών, ενώ οι χωρικοί έχουν μετατραπεί σε κυνηγούς συντροφικότητας με κάθε κόστος. Το πορτρέτο της γυναίκας βαθιάει με τη απεικόνιση της ιδιαίτερης σχέσης της με τη μνήμη του πατέρα της. Ο παράδεισος που ψάχνει είναι χαμένος στην επαρχία που ψυχομαχεί.

### Συμπεράσματα

Σε μια περίοδο που η σκηνική πράξη στη χώρα, όπως σημειώνει η Ζωή Βερβεροπούλου (2016, σ. 1), ιχνηλατεί «τις παραμελημένες πτυχές, αλλά και τις ορατές τριβές της νεοελληνικής κοινωνίας», η αφανής (και αδημοσίευτη) νησίδα δραματουργίας στο studio του Εθνικού Θεάτρου επιτυγχάνει την ίδια ακριβώς διεκδίκηση. Στα παραπάνω έργα, η πόλη γίνεται ο χώρος για να προσεγγιστούν σύγχρονα προβλήματα όπως η ξενοφοβία, η μετανάστευση και η χρήση της τεχνολογίας. Από την άλλη, η επαρχία και το αγροτικό τοπίο δίνουν περισσότερο χώρο για να ιχνογραφηθούν ψυχικές και ψυχολογικές διαστάσεις. Η αστική αποξένωση έρχεται να αντιπαραβληθεί με την επαρχιώτικη απερίμωση. Το ερώτημα που προκύπτει είναι: τι αντανακλούν οι εν λόγω χαρακτήρες για το νεοελληνικό σήμερα; Σε πρόσφατο άρθρο του ο Σάββας Πατσαλίδης εστίασε στο «θέατρο ως γραφή» στον 21<sup>ο</sup> αιώνα και τόνισε, εύστοχα, πως τα περισσότερα έργα δείχνουν να «μην υπακούουν σε οριστικούς κανόνες, αυστηρά δομικά πλαίσια, εθνικές τοπικότητες, ψυχολογικά ολοκληρωμένους χαρακτήρες» (Πατσαλίδης, 2019). Η διάσπαση της κλειστής δομής και της σολιψιστικής τοπικότητας γίνεται αντιληπτή στα έργα που εξετάσαμε με την ένθεση, για παράδειγμα, άλλων εθνοτήτων και την παλίμψηστη χρήση ειδολογικών αναφορών που διαπερνούν τη νεοελληνική και ευρωπαϊκή δραματουργία από την εποχή της Μπελ Επόκ (Νικήτας, υπό έκδοση) μέχρι τη μεταπολεμική περίοδο και την «πορεία ωρίμανσης» (Μαυρομούστακος, 2005, σ. 17). Παράλληλα, ωστόσο, στα έργα αναδύεται ένα αίτημα κατανόησης των ανασχηματισμών της νεοελληνικής πραγματικότητας, με σημάνσεις που υπονοούν την παράδοση και αγκυροβολούν στην ιστορία των νοοτροπιών της χώρας.

Οι «σκιές της απουσίας και της ετερότητας», για τις οποίες μίλησε ο Γιώργος Π. Πεφάνης (Pefanis, 2010, σ. 27) εξετάζοντας όψεις της σύγχρονης ελληνικής δραματουργίας, είναι παρούσες στα έργα που εξετάσαμε. Εφόσον πλησιάσουμε εγγύτερα τους χαρακτήρες που παρουσιάζονται στα έργα, από τον νευρικό Μίκλος της πόλης μέχρι την εγκλωβισμένη ανώνυμη νύφη του χωριού, κι από τον δημοσιογράφο των ρηχών φώτων μέχρι τη γυναίκα των παραισθήσεων στην επαρχία, μπορούμε να αποκομίσουμε μια ευκρινέστερη εικόνα. Ο Δημήτρης Τσατσούλης (2007, σ. 114) έκανε λόγο σε σχετική μελέτη του για τις «κοινωνικές παραμέτρους του κερματισμένου προσώπου» στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο με έμφαση στους

κοινωνικούς ρόλους, τους δραματικούς ρόλους και τη συλλογική συνείδηση. Αξιοποιώντας την κατάταξη αυτή ως πρίσμα μέσα από το οποίο προσεγγίζουμε τη δραματουργία που προέκυψε από το studio του Εθνικού Θεάτρου, μπορούμε να προβούμε σε κάποιες παρατηρήσεις. Ο κατακερματισμός του δραματικού προσώπου στα σχετικά κείμενα εκδηλώνεται με δύο τρόπους: είτε με το εδραίο διάκενο από την κοινωνική ενσωμάτωση (μέσα από την αντίσταση απέναντι στην κοινωνική ένταξη), μια στάση που οδηγεί στην υφέρπουσα βία και την εκδήλωση αντικοινωνικών και ψυχοπαθολογικών συμπεριφορών· είτε με την προσπάθεια εξόδου από την κοινωνική στείρωση ή τον εμπλουτισμό της προσωπικής και (κατ' επέκταση) συλλογικής συνείδησης μέσα από τη σύνδεση με τη μεταβαλλόμενη πραγματικότητα. Πρωτεύουσα τομή των έργων, πάντως, είναι η παθογένεια της ατομικής απομόνωσης και οι ρίζες της ανεπίδοτης κοινωνικής συνύπαρξης μέσα στην ελληνική καθημερινότητα. Ταυτόχρονα, το «μήνυμα», ως στοιχείο μιας, κατά τον Ravis (1998, σ. 209)), «ύποπτης» χρήσης της δραματουργίας απουσιάζει, και ο αναγνώστης (ή θεατής) καλείται να εξαγάγει τα δικά του συμπεράσματα.

Η πρωτοβουλία του Εθνικού Θεάτρου να πραγματοποιήσει μια σειρά από studio συγγραφής τα τελευταία χρόνια αποτελεί μια εξαιρετικά σημαντική πρωτοβουλία που επιτρέπει τη ζύμωση της θεατρικής γραφής της χώρας. Η σημασία της συμβολής είναι ιδιαίτερη, καθώς διαμορφώνει τη δυναμική μιας δραματουργίας που αποτυπώνει τα κοινωνικά και πολιτισμικά δεινά της χώρας. Την τριετία 2015-18 πάνω από πενήντα συμμετέχοντες έλαβαν μέρος στα σχετικά εργαστήρια γραφής για να καταθέσουν τις προτάσεις τους. Εξίσου σημαντική υπήρξε η συνάντηση των συμμετεχόντων με επιλεγμένους διδάσκοντες, όπως και η σκηνική πραγμάτωση επιλεγμένων έργων. Την πρώτη χρονιά, το 2015, υπό τη διεύθυνση του Ηρακλή Λογοθέτη, δίδαξαν δημιουργοί όπως ο Βασίλης Κατσικονούρης, ο Βαγγέλης Χατζηγιαννίδης και ο Μηνάς Βιντιάδης· ενώ, παρουσιάστηκαν, σε μορφή αναλογίου, τρία έργα σε σκηνοθεσία του Γιώργου Νανούρη, της Σοφίας Βγενοπούλου και της Υρούς Μανέ. Τη δεύτερη χρονιά, (2015-16), υπό την ίδια διεύθυνση, συνεργάστηκαν ως σκηνοθέτες ο Σταμάτης Φασουλής, ο Γιώργος Λύρας και ο Δημήτρης Καραντζάς. Την τρίτη χρονιά, (2017-18), τη διεύθυνση ανέλαβε η Σύλβια Λιούλιου ενώ, ανάμεσα στους πολυάριθμους εισηγητές, συμπεριλαμβάνονταν καθηγητές και καλλιτέχνες όπως η Δηώ Καγγελάρη, ο Κωνσταντίνος Παπαγεωργίου, η Στεφανία Γουλιώτη, ο Μιχάλης Βιρδιράκης, η Αμαλία Μουτούση, ο Γιάννης Οικονομίδης, ο Νίκος Φλέσσας και ο Βαγγέλης Χατζηγιαννίδης. Η σχετική πρωτοβουλία του Εθνικού Θεάτρου, επομένως, διαμορφώνει τόσο έναν δραματουργικό πυρήνα, όσο και ένα ισχυρό πλέγμα πολιτισμικού διαλόγου και καλλιτεχνικής πραγμάτωσης. Εδραιώνει, έτσι, παιδαγωγικά παραδείγματα και πολιτισμικές πολιτικές, οι οποίες χαρακτηρίζουν τη θεσμική δράση του Εθνικού Θεάτρου (Nikitas, 2020). Η post-Grexit και, στον ορίζοντά μας, η post-Covid εποχή, δείχνουν θαλαρές για τη νεοελληνική δραματουργία.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Agamben, G. (1998). *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford University Press.
- Nikitas, Z. (2020). The Young People's Stage of the National Theatre of Greece: Cultural Politics and Pedagogical Paradigms. *Critical Stages*, 22. Ανακτήθηκε από <https://www.critical-stages.org/22/the-young-peoples-stage-of-the-national-theatre-of-greece-cultural-politics-and->



[pedagogical-paradigms/](#)

- Pavis, P. (1998). *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*. Toronto and Buffalo: University of Toronto Press.
- Pefanis, P. G. (2010). Les chemins de mémoire dans la dramaturgie grecque contemporaine. *L'Annuaire théâtral: Revue Québécoise d'études théâtrales*, 48, 21-29.
- Rancière, J. (2010). *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. London and New York: Continuum.
- Βερβεροπούλου, Ζ. (2016). Από την πράξη στη θεωρία: Μια συζήτηση για το νέο θέατρο-ντοκουμέντο. *Σκηνή*, 8, 1-17. Ανακτήθηκε από <https://ejournals.lib.auth.gr/skene/article/view/5643>
- Ιωαννίδης, Γ. (2020). Πρώτες σκέψεις για το ελληνικό θέατρο του νέου αιώνα. *Χάρτης*, 19. Ανακτήθηκε από <https://www.hartismag.gr/hartis-19/theatro/prwtes-skepseis-gia-to-ellhniko-oeatro-toy-neoy-aiwna>
- Μαυρομούστακος, Π. (2005). *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000: Μια επισκόπηση*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Νικήτας, Ζ. (2018). Παραστατική δημοκρατία. «Παραστατικότητα» - μια πρόταση ορολογίας. Στο Αλεξία Αλτουβά – Καίτη Διαμαντάκου (Επιμ.), *Πρακτικά Ε΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Θέατρο και Δημοκρατία. Με αφορμή τη συμπλήρωση 40 χρόνων από την αποκατάσταση της Δημοκρατίας. Αφιερωμένο στον Βάλτερ Πούχνερ, Κεντρικό Κτήριο Πανεπιστημίου Αθηνών, 5-8 Νοεμβρίου 2014, τ. Β΄ (σ. 229-238)*. Αθήνα: ΕΚΠΑ.
- (υπό έκδοση). *Αναπαριστώντας το έθνος. Η δραματουργία του Γιάννη Καμπύση*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Πατσαλίδης, Σ. (2019). Σκέψεις και προβληματισμοί γύρω από το θέατρο του 21<sup>ου</sup> αιώνα. *Χάρτης*, 6. Ανακτήθηκε από <https://www.hartismag.gr/hartis-6/theatro/skepseis-kai-problhmatismoι-gyrw-apo-to-oeatro-toy-21oy-aiwna>
- Τσατσούλης, Δ. (2007). *Σημεία γραφής – Κώδικες σκηνής στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο*. Αθήνα: Νεφέλη.

Λεωνίδας Παπαδόπουλος

## ΝΟΣΟΣ ΚΑΙ ΑΚΟΣ. ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ COVID-19

Στα υποκειμενικά τραύματα μιας, ήδη, αγωνιώδους ζωής, εμφύλιων συγκρούσεων, οικονομικής ένδειας, πολιτικού και κοινωνικού εκτοπισμού, έρχεται να επιτείνει την απειλή της ανθρώπινης φθαρτότητας και του θανάτου, μια νέα συλλογική αβεβαιότητα, γενεσιουργός αιτία της οποίας υπήρξε η πανδημία covid-19. Ο φόβος απέναντι σε έναν, αρχικά, αόρατο εισβολέα έθεσε εκ νέου τον άνθρωπο στην ανάγκη υπεράσπισης της ανθρώπινης ζωής και της αξίας της, ως υπέρτατο αγαθό, αλλά και την ανάγκη του επαναπροσδιορισμού του τρόπου και της στάσης ζωής του σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο. Ο χρόνος της πανδημίας υπονόμωσε, στις πολλαπλές και ποικίλες εκφάνσεις της καθημερινής μας ζωής, την ψευδαισθητική εικόνα ενός κόσμου αδιατάρακτα συγκροτημένου. Ο κάθε άνθρωπος, υπό τον φόβο της κοινής έξωθεν απειλής, αποτέλεσε μέρος μιας συλλογικής τρωτότητας και μιας «εγγενούς επισφάλειας» (Μπάτλερ & Αθανασίου, 2016). Ενώ όμως αυτή η απειλή τον έφερε πιο κοντά στον συνάνθρωπό του ταυτόχρονα τον καταδίκασε σε μια συχνά οδυνηρή μοναχικότητα. Επιπλέον, η περίοδος της εμπειρίας αυτού του οικουμενικά οδυνηρού τραύματος δε στάθηκε, τελικά, μια επαρκής συνθήκη αναστοχασμού και περισυλλογής πάνω στην αξία της ανθρώπινης ζωής, αφού, τόσο κατά τη διάρκεια της πανδημίας όσο και με τη μερική άρση των περιοριστικών μέτρων που ελήφθησαν για τη διαφύλαξη της δημόσιας υγείας, ο φόβος, το πένθος και η αντιμετώπιση της ασθένειας συχνά κεφαλαιοποιήθηκαν ως αγωγοί πολιτικής επικράτησης και αμφισβήτησης των επιστημονικών πορισμάτων, δημιουργώντας συγκρουσιακούς δυισμούς.

Η ταχεία εξάπλωση της πανδημικής κρίσης –από τον Δεκέμβριο του 2019 όταν εντοπίζεται στην πόλη Γιουχάν της Κίνας η νόσος του κορωνοϊού covid-19– επέφερε σημαντικές ανακατατάξεις σε κάθε μορφή κοινωνικών δραστηριοτήτων. Οι πολύπλευρες αντιξοότητες που διαμορφώθηκαν επηρέασαν, όπως ήταν αναμενόμενο, οποιαδήποτε δράση που είχε ως προαπαιτούμενη τη δια ζώσης επικοινωνία.

Μέσα στο ευρύ σημασιολογικό φάσμα του νοσείν –εδώ με την κυριολεκτική έννοια του όρου, αφού η απειλή της πρωτοεμφανιζόμενης νόσου και η απρόβλεπτη έκβαση της ασθένειας μπορεί να οδηγήσει σε χρόνια προβλήματα υγείας και θανάτους– θα πρέπει να αναλογιστούμε την έκρυθμη κατάσταση μιας μεταφορικά πάσχουσας κοινωνίας αλλά και τον ρόλο που έπαιξε κάθε μορφή τέχνης ως «παυστήρ» πόνου. Εξάλλου, η έννοια του θεραπεύω σημαίνει φροντίζω και ικανοποιώ κάποια ανάγκη, και μέσα στις δύσκολες συνθήκες της κοινωνικής απομόνωσης ο άνθρωπος βρήκε, πολλές φορές, διέξοδο στις οθόνες των υπολογιστών, των τηλεοράσεων και των κινητών τηλεφώνων που, προβάλλοντας θεατρικές παραστάσεις, ταινίες και συναυλίες, αντικατέστησαν το θέατρο, τον κινηματογράφο, τις μουσικές εκδηλώσεις, όπως και κάθε μορφή τέχνης που προαπαιτούσε τη συνεύρεση κοινού ως αποδέκτη και συμμετέχοντα του καλλιτεχνικού γεγονότος.

Πώς όμως το θέατρο, ως συλλογική πράξη, κατάφερε να λειτουργήσει μέσα σε συνθήκες

κοινωνικής απομόνωσης και πώς μπορεί να επανακαθορίσει τη θέση του μπροστά στο αβέβαιο και ακαθόριστο μέλλον ενός ψηφιακού κόσμου, όπου η ταυτότητα δεν είναι αυτόδηλη του προσώπου;

Η αιφνίδια παύση κάθε καλλιτεχνικής δραστηριότητας τον Μάρτιο του 2020 (Κ.Υ.Α. Αριθμ. Δ1α/ΓΠ.οικ. 17733/2020), οι προθέσεις και οι προσπάθειες επανεκκίνησης της θεατρικής παραγωγής το καλοκαίρι του ίδιου χρόνου, το αυστηρό lockdown τον χειμώνα του 2020-21 που απαγόρευσε τη λειτουργία κάθε θεάματος, και οι συγκρατημένα αισιόδοξες προβλέψεις για την εξέλιξη της πανδημίας και του αιτήματος της ομαλής λειτουργίας των θεάτρων τον χειμώνα του 2021-22, διαμόρφωσαν για ενάμιση και πλέον χρόνο, στον χώρο του θεάτρου μια περίοδο αδιεξόδων, αναμονής και αναζήτησης τρόπου εκδήλωσης της δημιουργικής καλλιτεχνικής έκφρασης. Η πληθωρική θεατρική δραστηριότητα της τελευταίας εικοσαετίας στην Ελλάδα με τη δημιουργία εκατοντάδων επαγγελματικών θεατρικών ομάδων, το άνοιγμα θεατρικών σκηνών και πολιτιστικών χώρων, η ίδρυση δεκάδων δραματικών σχολών και η διοργάνωση επιμορφωτικών σεμιναρίων, σταμάτησαν, ακαριαία, σε μια εποχή που η ενσωμάτωση της ψηφιακής τεχνολογίας είχε ήδη αρχίσει να γίνεται συχνά αναπόσπαστο συστατικό του παραστασιακού φαινομένου ανιχνεύοντας τρόπους και μεθόδους ανανέωσης του, σε ολόκληρο τον κόσμο (Dixon, 2015).

Η έξαρση της πανδημίας έθεσε τους καλλιτέχνες στον χώρο των Παραστατικών Τεχνών, σε μια αμηχανία ως προς τη διαχείριση της κρίσης. Ένας από τους πιο καίριους προβληματισμούς αφορούσε την επισφαλή συνύπαρξη κοινού και δημιουργών, προαπαιτούμενο της «αυτοποιητικής» δυναμικής (Fischer-Lichte, Arjomand & Mosse, 2014, σ.20) που αναπτύσσει αυτή η μοναδική σχέση, την επόμενη μέρα. Ηθοποιοί και συντελεστές των παραστάσεων, πολλοί από τους οποίους επιδίδονταν τα τελευταία χρόνια σε έναν μαραθώνιο αγώνα συνεχούς απασχόλησης και υψηλών απαιτήσεων με πρόβες και παραστάσεις εναλλασσόμενου ρεπερτορίου, ωρομίσθιες εργασιακές συμβάσεις και ποσοστιαίες αποδοχές επί των κερδών, αντιμετώπιζαν σε μεγάλο ποσοστό, εκτός από την απόλαυση της δημιουργίας, το άγχος και την ανασφάλεια της οικονομικής και επαγγελματικής τους επιβίωσης. Με το κλείσιμο των θεάτρων, αναγκάστηκαν, μετά το πρώτο σοκ της επιβεβλημένης, λόγω των συνθηκών, αδράνειας, να αναζητήσουν νέους τρόπους επικοινωνίας με το κοινό τους.

Οι on-demand, live streaming παραστάσεις, η δωρεάν προβολή μαγνητοσκοπημένων παραστάσεων από το αρχείο κρατικών θεατρικών οργανισμών, εταιρειών και ομάδων, μια επιδιωκόμενη επανεκκίνηση του θεάτρου στο ραδιόφωνο, με πρωτοβουλία, μάλιστα, της ελληνικής ραδιοφωνίας και τηλεόρασης, και οι διαδικτυακές performances, αποτέλεσαν τη μοναδική εναλλακτική διέξοδο της θεατρικής παράστασης να υπάρξει μέσω των πολλαπλών αυτών μορφών επικοινωνίας, οι οποίες ποικίλλουν ως προς την παροντικότητα ενώ σίγουρα διαφέρουν ως προς την ενθαδικότητά τους.

Ένα μεγάλο μέρος των ανθρώπων του θεάτρου αντιμετώπισε αυτήν την αναγκαστική παύση, κυρίως κατά την περίοδο της πρώτης καραντίνας, που χρονικά συνέπεσε με την ολοκλήρωση της χειμερινής θεατρικής περιόδου 2019-20, σαν μια συνθήκη, που αν και δημιουργικά ανασχετική, προσέφερε απεριόριστο χρόνο για ξεκούραση, αναστοχασμό και έναν ενδεχόμενο επανακαθορισμό της σχέσης μεταξύ δημιουργού και παραγόμενου καλλιτεχνικού έργου. Πολύ γρήγορα, την αβεβαιότητα ως προς το μέλλον της πανδημίας ακολούθησε η

διάψευση κάθε ελπίδας για ομαλή επαναλειτουργία των θεάτρων, όπως και κάθε κοινωνικής δραστηριότητας, παρά την προσωρινή επανεκκίνηση της θεατρικής παραγωγής το καλοκαίρι του 2020. Κατά τη διάρκεια της χειμερινής περιόδου 2020-21 που τα θέατρα παρέμειναν κλειστά, ηθοποιοί, συντελεστές, παραγωγοί και θεατρικοί οργανισμοί αναζήτησαν τρόπους ώστε να αντισταθμίσουν την απουσία του ζωντανού θεάτρου, προτείνοντας, στον εξοικειωμένο με την ψηφιακή τεχνολογία θεατή, αλλά και στους αναγκαστικά εκπαιδευόμενους με αυτήν αποδέκτες, μια (μετ)αλλαγμένη, τροποποιημένη, που έχει υποστεί παρέμβαση, μορφή πρόσληψης του παραστασιακού γεγονότος.

Κατά πόσο όμως αυτή η περίοδος απέκτησε τη δυναμική μιας αλλαγής τόσο καθοριστικής που θα μπορούσε, σε συνδυασμό με την επιταχυνόμενη χρήση της τεχνολογίας, να επιφέρει αλλαγές στον πυρήνα της θεατρικής πράξης και κυρίως στη ζωντανή σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα σε ηθοποιούς και θεατές στο «εδώ και τώρα»;

Η πανδημία πυροδότησε μια προβληματική γύρω από τη διάσταση ανάμεσα στο ζωντανό θεατρικό φαινόμενο και τη διαμέσου του διαδικτύου παρακολούθηση παραστάσεων – που τουλάχιστον η μαγνητοσκόπηση πολλών από αυτές, δεν είχε καμιά πρόθεση προβολής στο ευρύ κοινό, αλλά εξυπηρετούσε μια αρχειακού τύπου καταγραφή τους ως ντοκουμέντα. Εξάλλου, οι δημιουργοί του θεάτρου, συνειδητά ή υποσυνείδητα, σπάνια ενδιαφέρονταν για το καλλιτεχνικό εκτόπισμα της μαγνητοσκόπησης των παραστάσεών τους, αφού η αξία και η γοητεία τους, όπως και του θεάτρου ως τέχνη, βρίσκεται στη ζωντανή του υπόσταση. Μέσα στον καταιγισμό των συνδρομητικών καναλιών, με τις απεριόριστες δυνατότητες παρακολούθησης ταινιών, σειρών και ντοκιμαντέρ αλλά και με τις ζωντανές εκπομπές ενημέρωσης να καταγράφουν καθημερινά στατιστικές νοσούντων, νοσηλευόμενων και θανάτων, το θέατρο επεδίωξε να κρατήσει ζωντανή τη σχέση με το κοινό του μέσα από την ψηφιοποίηση των παραστάσεων που είχαν ανεβεί την προ πανδημίας θεατρική περίοδο είτε ακόμα και με τη live streaming διαδικτυακή παρουσίαση, όπου οι ηθοποιοί έπαιζαν μπροστά στα άδεια καθίσματα της πλατείας των θεάτρων και με ένα κοινό ανοίκεια απόν.

Και ενώ, το θέατρο στο διαδίκτυο διαμόρφωσε μια νέα εμπειρία πρόσληψης της παράστασης, το οικονομικό αδιέξοδο στο οποίο βρέθηκαν οι επαγγελματίες της τέχνης αλλά και το επαγγελματικά αβέβαιο μέλλον, τους οδήγησε σε εκτεταμένες δράσεις που απέκτησαν μια πιο οργανωμένη συλλογική μορφή, κυρίως μέσω του κινήματος Support Art Workers το οποίο, έχοντας και τη συμπαράσταση μεγάλης μερίδας του κόσμου, μεταξύ άλλων απαιτούσε από την πολιτεία την οικονομική αρωγή αλλά και την προστασία της τέχνης, επαναφέροντας εκ νέου το ζήτημα της απαξίωσής της και την απουσία οργανωμένου σχεδίου στήριξης των εργαζομένων στον κλάδο του πολιτισμού.

Η πολιτεία, από τη μεριά της, προσπάθησε άμεσα ή έμμεσα να ανταποκριθεί στα αιτήματα αυτά. Αρχικά, με την παροχή μια έκτακτης επιχορήγησης σε Αστικές Μη Κερδοσκοπικές Εταιρείες που διέκοψαν τις παραστάσεις τους εξαιτίας της πανδημίας και μιας εφάπαξ οικονομικής ενίσχυσης, και στη συνέχεια με την παροχή μηνιαίων επιδομάτων ειδικού σκοπού με προαπαιτούμενη την εγγραφή των καλλιτεχνών στο ειδικό Μητρώο Καλλιτεχνών, που παρά τις όποιες αδυναμίες σύστασής του, αποτελεί μια αναγκαία βάση δεδομένων, όπου καταγράφει τους πολίτες της χώρας που εργάζονται στον τομέα του πολιτισμού. Ανάμεσα στα άλλα μέτρα ήταν: η επιδότηση θέσεων των θεάτρων, αλλά όχι των πολιτιστικών χώρων με το καθεστώς των

οποίων λειτουργούν κυρίως οι μικρότερες θεατρικές σκηνές, οι επιστρεπτές προκαταβολές, η διεύρυνση του θεσμού των κρατικών επιχορηγήσεων, αλλά και η δημιουργία άλλων όπως το «Όλη η Ελλάδα ένας Πολιτισμός», του οποίου την ευθύνη οργάνωσης και διεξαγωγής ανέλαβε η Εθνική Λυρική Σκηνή.

Πολλοί αναρωτήθηκαν, και θα συνεχίζουν να αναρωτιούνται, για το μέλλον του θεάτρου και τα τραύματα που η υγειονομική κρίση επέφερε. Ωστόσο, από το καλοκαίρι του 2021, όταν η αόρατη απειλή μεταλλάσσεται σε μια διαχειρίσιμη κρίση οι θεατρικές σκηνές προέβαλαν στα Μέσα Ενημέρωσης το ρεπερτόριο της επόμενης θεατρικής περιόδου (2021-2022). Φαίνεται ότι το θέατρο, έχοντας επιβιώσει, όπως πάντα, και έχοντας εμπειρικά καταγράψει τα ευεργετικά οφέλη της ψηφιακής του αποτύπωσης, με τις όποιες ενστάσεις διατυπώθηκαν, θα συνεχίσει να υπάρχει μέσα από τις πολυπρισματικές ειδολογικές του κατηγοριοποιήσεις. Ταυτόχρονα, όμως θα έχει τη δυνατότητα να επεκταθεί πέρα από τα καθορισμένα όρια του θεατρικού χώρου, προσφέροντας μια διαδικτυακή εμπειρία, όπου οι άνθρωποι μέσα από την οθόνη του υπολογιστή τους θα γίνονται συμμετοχικοί ενός οικουμενικού θεάτρου που, με πυρήνα τη θεατρική σκηνή, θα μπορεί να διακτινίζεται δυνητικά σε ολόκληρο τον κόσμο.

Η θνησιγενής τέχνη του θεάτρου βασίζεται στη μαγεία του φευγαλέου. Το θέατρο γνωρίζει τον τρόπο να αξιοποιεί την ίδια την ιστορία ως εφελτήριο της επιβίωσής του και μπορεί να υπάρχει, αντιμετωπίζοντας τους ορατούς και αόρατους κινδύνους του, μεταλλάσσόμενο και μεταλλάσσοντας και το ίδιο τη ζωή σε μια δημιουργική αναπαράσταση μνήμης, που υπενθυμίζει στον άνθρωπο ότι η εμπειρία της ύπαρξης διαμορφώνει το παρόν και το μέλλον του.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Dixon, S. (2015). *Digital performance: a history of new media in theater, dance, performance art, and installation*. Cambridge, Massachusetts: MIT press.
- Fischer-Lichte, E., Arjomand, M., & Mosse, R. (2014). *The Routledge introduction to theatre and performance studies*. London: Routledge.
- Μπάτλερ, Τζ., & Αθανασίου, Α. (Επιμ.). (2016). *Απ-αλλοτρίωση. Η επιτελεστικότητα στο πολιτικό* (Α. Κιουπκιολής, Μετ.). Αθήνα: Τόπος.

### **Διαδικτυακές πηγές**

- Κοινή Υπουργική Απόφαση Αριθμ. Δ1α/ΓΠ.οικ. 17733/2020 (ΦΕΚ 833/Β/12-3-2020). Ανακτήθηκε από <https://www.e-nomothesia.gr/kat-ygeia/astheneies/koine-upourgike-apophase-d1agp-oik-17733-2020.html>

Μαριαλένη Σολδάτου

ΦΙΛΟΞΕΝΙΑ ΚΑΙ ΔΙΑΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΟΤΗΤΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΣΚΗΝΗ ΤΟΥ 21<sup>ΟΥ</sup> ΑΙΩΝΑ

**Α**ν και ο Zygmunt Bauman παρατηρεί πως το «φάντασμα της ξενοφοβίας» πλανιέται διαρκώς πάνω από τον πλανήτη (Bauman, 2008, σ. 75), με την εισβολή του ξένου να πυροδοτεί αέναα τον φόβο και το μίσος του γηγενή, ο Tzvetan Todorov υπενθυμίζει πως συνυπάρχει, επίσης, η εγγενής ανθρώπινη ανάγκη του συνανήκειν σε έναν τόπο, η οποία εμπεριέχει την αγάπη και τον σεβασμό προς τον Άλλο:

Ο φόβος δεν είναι, πάντα και παντού, το κυρίαρχο συναίσθημα στις σχέσεις μεταξύ των ατόμων· πολύ πιο θεμελιώδης είναι η ανάγκη να είμαστε μαζί με τους άλλους, να συλλαμβάνουμε το βλέμμα τους για να νιώθουμε ότι υπάρχουμε. Όπως ο φόβος, έτσι και το μίσος είναι ασφαλώς ανθρώπινο συναίσθημα, δεν έπεται όμως ότι είναι κάθε φορά απαραίτητος ένας εχθρός για να επιβεβαιώνουμε την ταυτότητά μας – ατομική ή συλλογική. Για να αυτοπροσδιοριστεί, όπως άλλωστε και για να ζήσει, κάθε ανθρώπινο ον χρειάζεται να σχετιστεί με άλλους ανθρώπους, η σχέση αυτή όμως δεν ανάγεται αποκλειστικά και μόνο στην εχθρότητα: η αγάπη, ο σεβασμός, η απαίτηση αναγνώρισης, η μίμηση, ο φθόνος, ο ανταγωνισμός, η διαπραγμάτευση είναι εξίσου ανθρώπινα με το μίσος (Todorov, 2009, σ. 186).

Στον 21<sup>ο</sup> αιώνα, όπου η Ευρώπη και, πρωτίστως, ο ευρωπαϊκός νότος αναμετριέται καθημερινά με την παρουσία των ξένων που καταφθάνουν διαμέσου ανεξάντλητων μεταναστευτικών ροών, οι καλλιτέχνες ενσωματώνουν τον ξένο στα έργα τους και καλούν τον θεατή να επιλέξει, ομοίως, τη στάση του: εσωστρεφής ή εξωστρεφής, μονοπολιτισμική ή διαπολιτισμική, ξενόφοβη ή φιλόξενη. Στο πλαίσιο (ανα)παράστασης του ξένου στην ελληνική καλλιτεχνική δημιουργία, η θεατρική σκηνή εξετάζει, θέτει ερωτήματα και επιχειρεί να δώσει απαντήσεις σε θέματα ξενότητας, φιλοξενίας και διαπολιτισμικότητας.

Η παρουσία του ξένου στη θεατρική δημιουργία μετατρέπει το θέατρο σε τόπο φιλοξενίας, τόσο μέσω της δραματουργίας όσο και μέσω της θεατρικής σκηνής. Στο δραματουργικό πλαίσιο, τα θέματα ξενότητας αναπτύσσονται διαρκώς, καθώς ο ξένος φιλοξενείται παγκοσμίως σε πληθώρα θεατρικών έργων. Χαρακτηριστικά παραδείγματα της σύγχρονης ελληνικής δραματουργίας που φιλοξενούν τον ξένο, ενώ παράλληλα καταπιάνονται με τους ποικίλους τρόπους ανάπτυξης της φιλοξενίας, όπως η *απροϋπόθετη* ή η *υπό όρους φιλοξενία*,<sup>1</sup> η *φιλοξενία της περίσσειας*<sup>2</sup> και το *εξομοιωτικό μοντέλο της φιλοξενίας*,<sup>3</sup> αποτελούν τα έργα:

1 Ο Jacques Derrida, στο *Περί Φιλοξενίας*, διαχωρίζει την *απροϋπόθετη* από την *υπό όρους φιλοξενία*, βάσει της αποχής της πρώτης από περιοριστικά πλαίσια, που παρέχουν δικαίωμα υποδοχής μόνο στον ξένο που δύναται να εγγυηθεί για την ταυτότητά του, μετατρέποντάς τον σε υποκείμενο δικαίου. (Derrida & Dufourmantelle, 2006).

2 Σε αντιδιαστολή με την πρακτική της επιλεκτικής εισόδου των ξένων, ο Schéfer προτείνει τη *φιλοξενία της περίσσειας*. Πρόκειται για μια φιλοξενία που διέπεται από το πνεύμα της δωρεάς και της δαπάνης, και που δεν υπακούει σε νομικούς και δικαιοκούς περιορισμούς. (Schéfer, 2005).

3 Ο κοινωνικός ανθρωπολόγος Ευθύμιος Παπαταξιάρχης εξετάζει εκείνη τη διάσταση της φιλοξενίας που συνδέεται

*Φωτιά και νερό*, της Χρύσας Σπηλιώτη· *Ξένοι*, του Παναγιώτη Μέντη· και *Το γάλα*, του Βασίλη Κατσικονούρη.

Στο έργο *Φωτιά και νερό* ο Ξένος μετέχει παρά τη θέλησή του σε μια υπό όρους *εχθροξενία*, καθώς η απρόσμενη άφιξη ενός Δυτικού στον οίκο του πρόσφυγα Σαϊντ προσδίδει στον *hostis* τη διττή του σημασία: φιλοξενούμενος και συνάμα εχθρός. Η εξοικείωση με τον αραβικό πολιτισμό μεταμορφώνει σταδιακά τον Ξένο σε «σαντίκ», δηλαδή σε φίλο, και κατ' επέκταση, την εχθροξενία σε υπό όρους φιλοξενία (Σπηλιώτη, 2007). Στους Ξένους αποτυπώνεται η θεματική της απροϋπόθετης φιλοξενίας και της φιλοξενίας της περίσσειας στο πρόσωπο της Μπεθ. Σε αντίθεση με την ξενόφοβη συμπεριφορά που εισπράττει από το αμερικανικό κράτος, η Μπεθ προσφέρει στη μετανάστρια Κάτια την παραμονή στην οικία της, χωρίς όρους και προϋποθέσεις (Μέντης, 2008). Τέλος, το *Γάλα* επικεντρώνεται στην ιδιαίτερη φιλοξενία που παρέχει το ελληνικό κράτος στους παλιννοστούντες: αν και αποκτούν κοινά πολιτικά και νομικά δικαιώματα με τους γηγενείς, ενσωματώνονται με την προϋπόθεση της εξομοίωσής τους, προς όφελος της πολιτισμικής ομοιομορφίας, υπακούοντας έτσι στο εξομοιωτικό μοντέλο της φιλοξενίας (Κατσικονούρης, 2011).

Παράλληλα με τη δραματουργία, ως τόπος φιλοξενίας νοείται και η ίδια η θεατρική σκηνή, όπου η φιλοξενία αποκτά ανάλογη ή και μεγαλύτερη σημασία μέσω της φυσικής παρουσίας του ξένου επί σκηνής, αντλώντας τη δυναμική του εδώ και τώρα, στην οποία θεμελιώθηκε το θέατρο. Τα τελευταία χρόνια, η ανάπτυξη του συμμετοχικού θεάτρου (*participatory theatre*)<sup>4</sup> στην Ευρώπη λειτουργεί ενισχυτικά στη διεύρυνση του δημόσιου διαλόγου γύρω από τα ζητήματα του ξένου, καθώς η σκηνή έχει την ικανότητα να λειτουργεί ως «εναλλακτικός τόπος πολιτικής συμμετοχής, δίνοντας φωνή σε εκείνους που δεν μπορούν να ακουστούν» (Burrows, Dusol, Gauthier & Pfaud, 2020, σ. 5, σε δική μου μετάφραση). Η θεατρική σκηνή προσφέρει το βήμα στους ίδιους τους ξένους να επικοινωνήσουν το προσωπικό τους βίωμα, ανοίγοντας έναν πολυπολιτισμικό διάλογο τόσο μεταξύ τους όσο και με το κοινό. Επιπλέον, ο κοινοτικός χαρακτήρας του θεάτρου και των εκδηλώσεών του, πέρα από την απευθείας και όχι διαμεσολαβημένη επαφή με τον ξένο, προσφέρει τη δυνατότητα ευκαιριών για συνομιλία ή, ιδανικά, για πρόσφορη εθνική ή διεθνή συζήτηση γύρω από τα πιθανά όρια της φιλοξενίας (Jeffers, 2012).

Στις παραστάσεις *Καθαρή Πόλη* των Ανέστη Αζά και Πρόδρομου Τσινικόρη και *Είμαστε οι Πέρσες!* της Γιολάντας Μαρκοπούλου η συμμετοχή του ξένου στη δημιουργία και την επιτέλεση του θεατρικού δρώμενου είναι καθοριστικής σημασίας. Οι εν λόγω παραστάσεις παρέχουν στον ξένο τη δυνατότητα προβολής του προσωπικού του βιώματος, έναρξης ενός πολυπολιτισμικού διαλόγου και, τελικά, συμμετοχής στον δημόσιο διάλογο. Η σκηνή λειτουργεί ως βήμα διαπραγμάτευσης κοινωνικών και πολιτικών ζητημάτων, παρέχοντας φιλοξενία και δίνοντας φωνή, όχι μόνο στον επί σκηνής ξένο, αλλά και στους δεκάδες άλλους ξένους, τους οποίους εκπροσωπεί ο ερμηνευτής. Πρωτίστως, οι παραπάνω παραστάσεις, έχοντας στοιχεία του θεάτρου ντοκουμέντο και του θεάτρου της επινόησης, φιλοξενούν τη φωνή του ξένου, καθώς του παρέχουν τη δυνατότητα να συνθέσει και το κείμενο της παράστασης.

---

με την πολιτική της ομογενοποίησης. Η έξαρση της ξενοφοβίας οδηγεί τη φιλοξενία σε κρίση, καθώς και στην εκδήλωση της εξομοιωτικής τροπής της, σύμφωνα με την οποία η ταυτότητα του ξένου εξασθενεί ενώπιον της κυρίαρχης ταυτότητας του οικοδεσπότη και των πολιτισμικών προτύπων της χώρας υποδοχής. (Παπαταξιάρχης, 2014).

4 Χαρακτηριστικό παράδειγμα συμμετοχικού θεάτρου αποτελεί η γερμανική Bürgerbühne (Σκηνή των πολιτών).

Στην *Καθαρή πόλη* συναντάμε, επί σκηνής, πέντε μετανάστριες από τη Βουλγαρία, τη Μολδαβία, τις Φιλιππίνες, τη Νότια Αφρική και την Αλβανία. Η επιλογή των σκηνοθετών να δοθεί φωνή σε ιστορίες που δεν προέρχονται αποκλειστικά από τις πέντε γυναίκες, αλλά και από άλλους μετανάστες, καθώς επίσης το γεγονός ότι το περιεχόμενο διαφόρων μαρτυριών παρουσιάζει κοινά σημεία, μεταμορφώνει τη θεατρική σκηνή σε πεδίο φιλοξενίας της φωνής, όχι μόνο των πρωταγωνιστριών, αλλά, όπως αναφέρθηκε, και δεκάδων άλλων ξένων. Παρομοίως, μέσω της παράστασης *Είμαστε οι Πέρσες!* φιλοξενούνται στη θεατρική σκηνή έξι πρόσφυγες από το Αφγανιστάν, το Πακιστάν και το Μπαγκλαντές, δημιουργώντας μια σκηνική επιτέλεση της οποίας η δραματουργία διαμορφώθηκε μέσα από τις προσωπικές μαρτυρίες των ξένων. Η παράσταση περιστρέφεται γύρω από τα βιώματά τους, ενώ παράλληλα, συνδιαλέγεται με την τραγωδία του Αισχύλου *Πέρσες*.

Η φιλοξενία του ξένου επί σκηνής δεν παράγει μόνο τον πολυπολιτισμικό διάλογο, αλλά διαμορφώνει πολιτιστικά σκηνικά υβρίδια, τα οποία ενθαρρύνουν την ανάπτυξη του πολιτισμικού πλουραλισμού, τόσο στη θεατρική σκηνή όσο και στην κοινωνία. Τα τελευταία χρόνια, σκηνικά κολλάζ πολιτισμών και ταυτοτήτων αναπαρίστανται μέσω του διαπολιτισμικού θεάτρου,<sup>5</sup> σύμφωνα με το οποίο «θέατρα πολύ διαφορετικών πολιτισμών μοιράζονται την αυξανόμενη τάση μεταφοράς στοιχείων ξένων θεατρικών παραδόσεων στις δικές τους παραγωγές» (Fischer-Lichte, 1990, σ. 11, σε δική μου μετάφραση). Το διαπολιτισμικό θέατρο αναπτύχθηκε τη δεκαετία του 1970, με χαρακτηριστικές παραστάσεις που φέρουν στοιχεία μεικτής πολιτιστικής προέλευσης, όπως: *Mahabharata* του Peter Brook και *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves* της Ariane Mnouchkine.

Στην εποχή μας, το διαπολιτισμικό θέατρο, όχι μόνο διαφέρει από εκείνο της δεκαετίας του 1970, αλλά αντιμετωπίζει την απειλή της αποσύνθεσής του και τη μετατροπή του σε παγκοσμιοποιημένο θέατρο, ως απόρροια της σταδιακής εξασθένησης των πολιτισμικών ταυτοτήτων. Επιπλέον, η κριτική που ασκείται αναφορικά με τη μείωση της πολιτιστικής ποικιλομορφίας υπό την επιρροή του δυτικότροπου πολιτισμικού μοντέλου, θέτει στο στόχαστρο και το εν λόγω θέατρο, ως συνέπεια της τάσης των σκηνοθετών της Δύσης να αντιμετωπίζουν τους ξένους πολιτισμούς με αποικιοκρατικές διαθέσεις και όρους πολιτισμικής ανωτερότητας.

Στην ελληνική σκηνή του 21<sup>ου</sup> αιώνα, οι παραστάσεις *Καθαρή πόλη* και *Είμαστε οι Πέρσες!* αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα σκηνικών επιτελέσεων, στις οποίες οι ξένοι συμμετέχουν ενεργά τόσο στη δραματουργία όσο και στην υλοποίησή τους, εξετάζοντας, την ίδια στιγμή, καίρια ζητήματα του μεταναστευτικού και προσφυγικού φαινομένου. Χαρακτηριστικό γνώρισμα των δύο παραστάσεων αποτελεί η απόπειρα μετάβασης από την πολυπολιτισμική στη διαπολιτισμική συνάντηση και από τον αποκλεισμό της πολιτισμικής ανάμειξης στη σκηνική αλληλεπίδραση, σύμφωνα με τον χαρακτήρα του διαπολιτισμικού θεάτρου: «Το διαπολιτισμικό θέατρο, ωστόσο, στην αμιγή του μορφή, δέχεται τη δημιουργική, συγκρουσιακή συνάντηση πολιτισμών, τον πολιτισμικό πλουραλισμό που συνδυάζει διαφορετικά πολιτισμικά μορφώματα των οποίων η σύζευξη δεν εξαφανίζει την πολυφωνία – αντίθετα προβάλλει την υφέρπουσα σύγκρουση ως δημιουργική άμιλλα» (Τσατσούλης, 2017,

5 Η Erika Fischer-Lichte χρησιμοποιεί τον όρο «theatre interculturalism» (Fischer-Lichte, 1990), ενώ ο Patrice Pavis επιλέγει το «intercultural theatre» (Pavis, 1996 & 2010).



σσ. 328-329).

Η *Καθαρή πόλη* συστεγάζει, επί σκηνής, πέντε διαφορετικές εθνικές ταυτότητες μεταναστριών, οι οποίες δεν λειτουργούν ως φερέφωνα των σκηνοθετών τους, αντιθέτως διανθίζουν τη δραματουργία της παράστασης με θεματικές που οι ίδιες εκφράζουν την ανάγκη να αναπαραστήσουν. Οι δημιουργοί αναφέρουν πως η φωνή του ξένου έχει πρωτίστως σημασία, καθώς η *Καθαρή πόλη* αποτυπώνει τη χώρα υποδοχής μέσα από τα μάτια του μετανάστη και όχι από εκείνα των σκηνοθετών (Αζάς & Τσινικόρης, Προσωπική συνέντευξη, Δεκέμβριος 12, 2020). Εξάλλου, η έννοια της συνδιαλλαγής είναι απαραίτητο συστατικό, όχι μόνο της διαπολιτισμικότητας, αλλά εν γένει του θεάτρου, καθώς οι παραστάσεις αποτελούν προϊόντα συνεργασίας.

Ως διαπολιτισμική παράσταση που προσφέρει δυνατότητες για ανταλλαγές και πειραματισμούς κατά τη δημιουργία της, η *Καθαρή πόλη* αναπαριστά πολιτιστικά στοιχεία και συνήθειες, που προέρχονται απευθείας από τις πρωταγωνίστριες της παράστασης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο παραδοσιακός χορός της Νοτίου Αφρικής, *Bus stop*, τον οποίο χορεύουν οι τέσσερις γυναίκες όταν η Freda τραγουδάει το «*She works hard for the money*». Ο χορός διδάχτηκε από τη Mable, η οποία μαζί με τις υπόλοιπες γυναίκες προετοίμασαν μία χορογραφία την οποία και παρουσίασαν στους σκηνοθέτες. Αντιστοίχως, η Freda πρότεινε την αναπαραγωγή της επικοινωνίας με τους συγγενείς της στις Φιλιππίνες μέσω *voice tapes*, συνήθεια που χαρακτηρίζει ανθρώπους που βρίσκονται πολύ μακριά από τη χώρα καταγωγής τους. Η παράσταση, η οποία ενθαρρύνει, πέρα από την πολιτισμική αλληλεπίδραση, την ισότιμη συμμετοχή μεταξύ των μελών της, αποτέλεσε προϊόν μιας θεατρικής διαδικασίας αποστασιοποιημένης από ιεραρχικές σχέσεις, επιζητώντας, τόσο κατά τη δημιουργία της όσο και κατά την εκτέλεσή της, μια πιο δίκαιη κοινωνία.

Με τη σειρά της, η παράσταση *Είμαστε οι Πέρσες!* αποτελεί εξίσου προϊόν διαλεκτικής σύνθεσης διαφορετικών πολιτισμικών στοιχείων, αλλά και ιστορικών περιόδων, παράγοντας μια «διαπολιτισμική, μεταμοντέρνας δομής, παράσταση» (Τσατσούλης, 2017, σ. 40). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η χρήση της μητρικής γλώσσας του ξένου, κατά την απαγγελία επικήδειας προσευχής και παραδοσιακών θρηνητικών τραγουδιών και νανουρισμάτων. Η συνύπαρξη των νεοελληνικών, των φαρσί, της ούρντου και της μπάνγκλα διευρύνουν τα όρια της παράστασης, εντάσσοντάς την, όχι μόνο στο πολυπολιτισμικό και διαπολιτισμικό θέατρο, αλλά και στο πολύγλωσσο.

Η διακειμενικότητα, η οποία, άλλωστε, συγγενεύει με τη διαπολιτισμικότητα (Τσατσούλης, 2017), γίνεται έντονα αισθητή μέσα από τα σπαράγματα της τραγωδίας του Αισχύλου, *Πέρσες*, που ακούγονται με ξενική προφορά από τους επί σκηνής Αφγανούς, Πακιστανούς και πρόσφυγες του Μπαγκλαντές, λειτουργώντας ως ενωτική μνήμη δύο πολιτισμών, του ελληνικού και του περσικού (Τσατσούλης, 2017). Τα αποσπάσματα του αρχαίου κειμένου συνδέουν τα βάσανα των σύγχρονων εκπατρισμένων με τα δεινά και τον θρήνο των ηττημένων αρχαίων Περσών:

Το αρχαίο κείμενο λειτουργεί ως μια κυτταρική ιστορική μνήμη της μετατόπισης και διάσχισης των συνόρων τότε και τώρα, του θρήνου των αρχαίων Περσών (γερόντων ή γυναικών) όπως και των οικείων των σύγχρονων μεταναστών που έμειναν πίσω, για τις απώλειες και τις περιπέτειες προς την Ελλάδα: δραματικός και πραγματικός χρόνος συναντώνται πολιτισμικά καταργώντας ρήξεις και ασυνέχειες του ιστορικού

χρόνου. Η αισχύλεια τραγωδία συνιστά τον συνδυαστικό κρίκο του τότε της «γραφής» και του τώρα του βιώματος, του εδώ και του εκεί, ως κάτι που ήδη συνέβη και θα συμβαίνει (Τσατσούλης, 2017, σ. 40).

Ακόμα ένα παράδειγμα περί διαπολιτισμικότητας αντλείται, αυτή τη φορά, από την ελληνική δραματουργία και το θεατρικό έργο της Χρύσας Σπηλιώτη *Φωτιά και νερό*. Το έργο πραγματεύεται την ισλαμοφοβία, ως το πιο πρόσφατο παράδειγμα πολιτισμικής ξеноφοβίας που αναπτύσσεται στον 21<sup>ο</sup> αιώνα. Το Ισλάμ βρίσκεται στο στόχαστρο της Δύσης, με αποτέλεσμα οι μουσουλμάνοι που καταφθάνουν στην Ευρώπη τις τελευταίες δεκαετίες να περιθωριοποιούνται, λόγω της διαστρεβλωμένης ιδέας των γηγενών σε σχέση με τις παραδόσεις τους, αλλά και της πίστης τους στην ανωτερότητα του δυτικού πολιτισμού. Το έργο της Σπηλιώτη επιδιώκει την αναγνώριση και τον σεβασμό του ισλαμικού πολιτισμού μέσα από τη γνώση της ιστορίας και της ιστορικότητάς του. Επιπλέον, αντιστρέφοντας τα δυτικά στερεότυπα (ο ισλαμιστής είναι τρομοκράτης στο βαθμό που ο ευρωπαίος είναι σταυροφόρος), αποκαλύπτει την ασυναρτησία των προκαταλήψεων.

Την ίδια στιγμή, το έργο επιχειρεί μια αναδρομή στην αλληλεπίδραση και συνδιαμόρφωση των πολιτισμών, ως δημιουργικό χώρο σύζευξης στοιχείων και όχι ως πολεμικό τόπο ανάδειξης νικητών και ηττημένων. Ο Σαΐντ επιχειρεί να αποδείξει στον Ξένο πως η σημερινή θέση ισχύος της Ευρώπης δεν συνεπάγεται την καθολική επικράτησή της. Εφόσον η ιστορία κάθε λαού και πολιτισμού αναπλάθεται αέναα, σύμφωνα με εσωτερικές ανακατατάξεις ή αλληλεπιδράσεις με άλλους λαούς και πολιτισμούς, κάθε εποχή χαράζει νέες πορείες επιρροής και σχέσεις ιεραρχίας. Ο Σαΐντ ωθεί τον Ευρωπαίο να αντικρύσει την ιστορία των λαών συνολικά, υπενθυμίζοντάς του πως η κυριαρχία της Δύσης δεν είναι παρά ένας σταθμός στα χιλιάδες χρόνια εξέλιξης του ανθρώπινου πολιτισμού.

Με την πάροδο του χρόνου δημιουργήθηκαν σχέσεις σύγκρουσης και εξουσίας μεταξύ Ανατολής και Δύσης ή, ποιητικά δοσμένο στον τίτλο του έργου, τον δεσμό αλληλεξουδετέρωσης μεταξύ «νερού» και «φωτιάς». Πρωτίστως, όμως, ο χρόνος σμίλευσε το ίδιο το περιεχόμενο των πολιτισμών, καθώς, η σύζευξη της κουλτούρας της Ανατολής και της Δύσης γέννησαν τον πολιτισμό μας. Ο Todorov υπενθυμίζει πως η συνάντηση των πολιτισμών δεν είναι πολεμικό πεδίο, κατά το οποίο η μία κουλτούρα αντιμάχεται την άλλη για την παντοδυναμία και την κυριαρχία της, αλλά ερωτική σχέση, που εγκυμονεί την αλληλεπίδραση, την πρόσμιξη, τη ζωή:

Σαν πολεμιστές που καθένας τους είναι πεπεισμένος για την ανωτερότητά του, αντιπαρατίθενται μέχρι εσχάτων, μέχρι τον θρίαμβο της μίας και τον θάνατο της άλλης. Μιας και μιλάμε όμως για ανθρωπομορφισμό, αναρωτιέται κανείς μήπως θα ήταν πιο ταιριαστό για την περιγραφή της συνάντησης ανάμεσα σε κουλτούρες ένα σεξουαλικό μοντέλο. Οι κουλτούρες δεν συμπεριφέρονται τόσο ως δύο νέα αρσενικά έτοιμα για όλα προκειμένου να νικήσουν, αλλά μάλλον ως ένας άνδρας και μια γυναίκα που έρχονται σε επαφή και «σμίγουν», αποκτώντας έτσι απογόνους οι οποίοι διατηρούν γνωρίσματα και από τους δύο «γονείς». Η συνάντηση ανάμεσα σε κουλτούρες δεν παράγει συνήθως σύγκρουση, διένεξη, πόλεμο, αλλά, όπως είπαμε, αλληλεπίδραση, δάνεια, διασταυρώσεις (Todorov, 2009, σσ. 157-158).

Στις περιπτώσεις που αναφέρθηκαν, μείζον θέμα αποτελεί η πολιτισμική συνάντηση και συνύπαρξη, καθώς το διαπολιτισμικό θέατρο προσπαθεί να διευρύνει την εθνική και πολιτική οπτική, προσεγγίζοντας ξένους πολιτισμούς (Pavis, 2010). Ωστόσο, η κριτική στάση απέναντι στο

διαπολιτισμικό θέατρο της εποχής δεν παύει να θέτει τις ανησυχίες και τις απορίες της γύρω από την εξέλιξη του θεάτρου στην εποχή της παγκοσμιοποίησης. Ο Pavis αναρωτιέται αν ο διάλογος μεταξύ των πολιτισμών δεν είναι παρά ένα κενό, ακινητοποιημένο και απολιτικό σλόγκαν (Pavis, 2010). Παρομοίως, η Erika Fischer-Lichte στέκεται κριτικά απέναντι στη διαπολιτισμικότητα και τη λειτουργία της στο θέατρο (Fischer-Lichte, 1990). Από την άλλη πλευρά, σύμφωνα με τον Brian Singleton, οι ιστορικοί του θεάτρου εγκλωβίζονται συχνά σε δυαδικές αντιθέσεις μεταξύ Ανατολής και Δύσης, Πρώτου και Τρίτου κόσμου, αποικιοκράτη και αποικιοκρατούμενου. Όπως υποστηρίζει: «Η διαπολιτισμικότητα δεν επιχειρεί να δημιουργήσει μια κατάσταση “εμείς και αυτοί”, αλλά αγκαλιάζει τον πλουραλισμό και τον σχετικισμό της μαζικής παγκόσμιας κουλτούρας» (Singleton, 1997, σ. 96).

Αδιαμφισβήτητα, ο χαρακτήρας της παγκοσμιοποίησης είναι πολυδιάστατος, ενώ ο επιστημονικός λόγος, γύρω από την έννοιά της, δεν είναι ομοιογενής. Συγκροτείται από διαφορετικές και αντικρουόμενες θέσεις, με τη μία από τις δύο κυρίαρχες πλευρές να αντιμετωπίζει την παγκοσμιοποίηση ως την εποχή της σύγκρουσης πολιτισμών και της σαρωτικής πολιτισμικής ομογενοποίησης και την άλλη πλευρά να την εννοεί ως την εποχή της εγγενούς ετερογένειας και υβριδικότητας των πολιτισμών και της πρωτοφανούς διαπολιτισμικής συνθήκης και συνδιαλλαγής (Χοντολίδου, Πασχαλίδης, Τσουκαλά & Λάζαρης, 2008). Σε κάθε περίπτωση, το θέατρο του 21<sup>ου</sup> αιώνα καλείται να επαναπροσδιορίσει τη σχέση του θεατή με τον ξένο, λειτουργώντας ως τόπος υποδοχής του, ως τόπος απροϋπόθετης φιλοξενίας του και ως πεδίο συνάντησης και αλληλεπίδρασης διαφορετικών πολιτισμών.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Bauman, Z. (2008). Η κρίση στη βιομηχανία διάθεσης ανθρώπινων αποβλήτων. Στο D. Macedo & P. Gounari (Επιμ.), Π. Αράπογλου, (Μετ.), *Η παγκοσμιοποίηση του ρατσισμού* (σσ.75-83). Αθήνα: Επίκεντρο.
- Burrows, A., Dusol, J., Gauthier, H., & Pfaud, T. (Επιμ.). (2020). *Participatory Theatre: A casebook*. European Theatre Convention.
- Derrida, J. & Dufourmantelle A. (2006). *Περί φιλοξενίας. Η Αν Ντυφουρμαντέλ προσκαλεί τον Ζακ Ντεριντά να απαντήσει* (Β. Μπιτσώρης, Μετ.). Αθήνα: Εκκρεμές.
- Fischer-Lichte, E. (1990). Theatre, own and foreign. The intercultural trend in contemporary theatre. Στο E. Fischer-Lichte, J. Riley & M. Gissenwehler (Επιμ.), *The dramatic touch of difference. Theatre, own and foreign* (σσ. 11-19). Tübingen: Gunter Narr Verlag Tübingen.
- Jeffers, A. (2012). *Refugees, Theatre and Crisis. Performing Global Identities*. UK: Palgrave Macmillan.
- Pavis, P. (2010). Intercultural Theatre today (2010). *Forum Modernes Theater*, 25(1), 5-15. doi 10.1353/fmt.2010.0009
- (Επιμ.). (1996). *The Intercultural Performance Reader*. Oxon: Routledge.
- Schérer, R. (2005). *Zeus hospitalier. Éloge de l'hospitalité*. Paris: La Table Ronde.
- Singleton, B. (1997). Introduction. The Pursuit of Otherness for the Investigation of Self. *Theatre Research International*, 22(2), 93-97. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1017/S0307883300020496>

- Τοδορον, Ζ. (2009). *Ο φόβος των βαρβάρων. Πέρα από τη σύγκρουση των πολιτισμών* (Γ. Θ. Καράμπελλας, Μετ.). Αθήνα: Πόλις.
- Κατσικονούρης, Β. (2011). *Το γάλα*. Αθήνα: Κέδρος.
- Μέντης, Π. (2008). *Άπαντα τα θεατρικά* (τόμ. Γ'). Αθήνα: Αιγόκερως.
- Παπαταξιάρχης, Ε. (2014). Ο αδιανόητος ρατσισμός. Η πολιτικοποίηση της 'φιλοξενίας' την εποχή της κρίσης. *Σύγχρονα Θέματα*, 127, 46-62. Ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/3mcexhf3>
- Σπηλιώτη, Χ. (2007). *Φωτιά και νερό*. Αθήνα: Σοκόλη.
- Τσατσούλης, Δ. (2017). *Δυτικό ηγεμονικό «παράδειγμα» και διαπολιτισμικό θέατρο. Για την πρόσληψη του αρχαιοελληνικού δράματος στην Ελληνική και μη Δυτική Σκηνή*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Χοντολίδου, Ε., Πασχαλίδης, Γ., Τσουκαλά, Κ. & Λάζαρης, Α. (Επιμ.). (2008). *Διαπολιτισμικότητα, παγκοσμιοποίηση και ταυτότητες*. Αθήνα: Gutenberg.

Έλενα Σταματοπούλου

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΑΠΟΣΤΑΣΙΟΠΟΙΗΣΗΣ  
ΈΝΑΣ ΑΝΑΣΤΟΧΑΣΜΟΣ ΚΑΙ ΤΡΕΙΣ ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ

*Γενικά καθετί δημιουργικό μιμείται τον αρχέγονο δημιουργό και δημιουργεί μορφές, που είναι ένα νέο αντικείμενο θέασης, οι γεννώμενες υποστάσεις όντας απομιμήσεις αληθινών όντων, δίνουν να καταλάβουμε ότι, για τους δημιουργούς τους, ο σκοπός δεν είναι ούτε η δημιουργία ούτε η πράξη, αλλά η δυνατότητα να μπορέσουν να δουν το αποτέλεσμα.*

Πλωτίνος, *Εννεάδες*, ΙΙΙ, 8,7

Το ξέσπασμα της πανδημίας covid-19, τον Μάρτιο του 2020 και οι συνθήκες κοινωνικής αποστασιοποίησης που επέφερε, έθεσε σε αναγκαστική παύση την πραγματικότητα που έτρεχε με φρενήρεις ρυθμούς γύρω μας. Γεννημένες και γεννημένοι, η συντριπτική πλειοψηφία από εμάς, όχι μόνο τον προηγούμενο αιώνα, αλλά και την προηγούμενη χιλιετηρίδα, βρισκόμαστε καθηλωμένοι/ες σε ένα μεταβατικό στάδιο ανάμεσα σε δύο κόσμους, τον αναλογικό κόσμο στον οποίο γεννηθήκαμε και έχουμε ακόμα ζωντανή την ανάμνησή του και τον ψηφιακό στον οποίο ζούμε και ακόμα δεν έχουμε αντιληφθεί τις τεράστιες αλλαγές που προξένησε στις σχέσεις χώρου και χρόνου, κύκλου και ευθείας και στην αντίληψή μας περί αυτών. Βρισκόμαστε με το ένα πόδι στην απερχόμενη εποχή και με το άλλο στη νέα, μετεωριζόμενοι σε ένα απροσδιόριστο, εδώ και καιρό, τώρα.

Η αναγκαστική παύση που επέβαλλε η πανδημία, μας έφερε αντιμέτωπους/ες με διάφορα ερωτήματα, που βλέπαμε να πλανιούνται κάποιες στιγμές, στον αέρα, καθώς ο συνεχώς αυξανόμενος ρυθμός μετασχηματισμού της πραγματικότητας από αναλογική σε ψηφιακή και η ταυτόχρονη επιτάχυνση του χρόνου, δεν μπορούσαν να περάσουν απαρατήρητα, παρά τον καταιγισμό της πληροφορίας που δεχόμαστε και έχει καταντήσει απλός ψηφιακός θόρυβος. Απλώς δε βρισκόταν ποτέ το μεσοδιάστημα για την επεξεργασία του τεράστιου όγκου των δεδομένων, η απαραίτητη βραδύτητα της εστιασμένης συγκέντρωσης. Και το επιβεβλημένο παγκόσμιο lockdown, έδωσε τον πολύτιμο χρόνο που απαιτεί μια τόσο σημαντική διαδικασία.

Το παρόν άρθρο αποτελεί περισσότερο μια απόπειρα επικοινωνίας και μοιράσματος σκέψεων, προβληματισμών και ερωτημάτων που προέκυψαν και προκύπτουν συνεχώς, μετά τη διαδικασία επαναπροσδιορισμού τόσο της οπτικής όσο και της θεώρησης των πραγμάτων που μου πυροδότησε, όπως και σε πολλούς/ες άλλους/ες, η πανδημία covid-19 αναφορικά με τη φύση του θεάτρου και τη θέση του στον 21<sup>ο</sup> αιώνα. Πρόκειται για έναν αναστοχασμό πάνω στα αυτονόητα, σε μια κατάσταση εκτάκτου ανάγκης, όπου, από τη μία, όλα επισπεύδονται και από την άλλη, επιβραδύνονται, σε μια προσπάθεια επανατοποθέτησης των κατευθυντήριων ερμηνευτικών γραμμών.

Από τον Μάρτιο του 2020 και για το διάστημα που επιβλήθηκαν τα αυστηρά μέτρα κοινωνικής αποστασιοποίησης, το θέατρο όπως το γνωρίζαμε, έπαψε να υφίσταται σαν δυνατότητα. Δεδομένης της κατάστασης και μέσα στη διαδικασία αναζήτησης λύσεων που αφενός να επιτρέπουν το θεατρικό γεγονός, αφετέρου να ικανοποιούν τα μέτρα ασφάλειας, ξεκίνησε μια ενδοσκόπηση που όσο προχωρούσε, τόσο πιο βαθιά πλησίαζε ερωτήματα που άπτονταν τελικά στην ίδια τη φύση του θεάτρου. Τι είναι θέατρο σήμερα και γιατί μια μορφή τέχνης που έχει τις ρίζες της σε μία άλλη εποχή πολλών θεών, όπου ο χρόνος κυλούσε κυκλικά στους ρυθμούς της Μεγάλης Θεάς-Μητέρας Φύσης και αναγεννήθηκε στους κόλπους των μεσαιωνικών μυστηρίων του ενός μοναδικού θεού, Πατέρα-Δημιουργού και του γραμμικού του χρόνου, επιβιώνει ακόμα σε μια εποχή που κυριαρχεί το υπερθέαμα της ψηφιακής τεχνολογίας και οι κώδικες του «μηδέν και ένα»; Ποια είναι τα συστατικά μέρη αυτής της πανάρχαιας τέχνης και σε ποιες ανάγκες του σύγχρονου ανθρώπου απευθύνεται; Μπορεί να λειτουργήσει σε μια περίοδο πανδημίας με ό,τι συγκαταλέγεται σε αυτήν;

Αφετηρία στη διαδρομή του στοχασμού μου τέθηκε η ίδια η ετυμολογία της λέξης και συνάντησα παλιότερους και νεότερους συνοδοιπόρους, από διάφορους σταθμούς της ζωής μου, στα μονοπάτια αναζήτησης που ξετυλίχτηκαν γύρω μου σε όλη τη διάρκεια της διαδρομής – Πλωτίνος, Λάο Τσε, Γκροτόφσκι, *The Living Theatre*, Εουτζένιο Μπάρμπα, Πήτερ Μπρουκ, Richard Schechner, Victor Turner, Jacques Rancière, Ursula Le Guin, Eckhart Tolle και Lev Manovich. Ετυμολογικά, η λέξη θέατρο προέρχεται από το θεάομαι-θεῶμαι, που σημαίνει: βλέπω, παρατηρώ με προσοχή. Μια γρήγορη σταχυολόγηση από ομόρριζα, μας φέρνει μπροστά σε λέξεις όπως: θέα, θεός, θέαμα, θεατής, θεατός, θεωρία, θέαση. Μπορούμε, αν θέλουμε, να διαλογιζόμαστε μέρες πάνω στη σύνδεση του θεάτρου με κάθε μία από τις παραπάνω λέξεις. Η διαδικασία της θέασης πάντως με όλες τις προεκτάσεις της, φαίνεται να είναι κεντρική, είτε μιλάμε για θεό, είτε για θεατή είτε για θέαμα. Και εδώ μάλιστα, σημειώνω τις τρεις βασικές συνιστώσες –θεάσεις θα μπορούσα να πω– του θεάτρου με κεντρικό άξονα τις τρεις παραπάνω ομόρριζες λέξεις: θεός-τελετουργία, θεατής-κοινωνία, θέαμα-αισθητική, όπως θα δούμε και παρακάτω.

Η προσπάθεια να δοθεί ένας ορισμός στο «τι είναι θέατρο», αποδεικνύεται εξαιρετικά πιο δύσκολη υπόθεση από ό,τι αρχικά νομίζει κανείς, καθώς από ό,τι φαίνεται δεν είναι εφικτός ένας ακριβής ορισμός του θεατρικού φαινομένου λόγω της πολυδιάστατης φύσης του. Ο Eric Bentley για παράδειγμα, δίνει την ακόλουθη οπτική: «Για θεατρική κατάσταση μιλάμε τότε, όταν ο Α (ηθοποιός) ενσαρκώνει τον Β (σκηνικό ρόλο), ενώ ο Γ (θεατής) παρακολουθεί» (Bentley, 1991, σ. 150, σε δική μου μετάφραση). Ο Βάλτερ Πούχνερ από την άλλη παραθέτει την εξής άποψη: «Το θέατρο είναι μια ιδιάζουσα αμοιβαία επικοινωνία μιας ομάδας ηθοποιών και μιας ομάδας θεατών που συγκεντρώνονται στον ίδιο χώρο (θέατρο) και κατά τον ίδιο χρόνο (διάρκεια της θεατρικής παράστασης) για να δημιουργήσουν και να βιώσουν μαζί το θεατρικό γεγονός» (Πούχνερ, 2011, σ. 50).

Ποια είναι, όμως, τα στοιχεία εκείνα που είναι πρωταρχικής σημασίας και τόσο αναγκαία που χωρίς αυτά δε δύναται να υπάρξει το θεατρικό γεγονός; Ποια είναι, τελικά, τα συστατικά στοιχεία του θεάτρου; Νομίζω πως όλοι/ες θα συμφωνήσουμε σε τρεις ορίζουσες, οι οποίες πρέπει αναγκαστικά να συνυπάρχουν: θεατής, φυσικό σώμα, 'εδώ και τώρα'. Το θέατρο είναι άμεσα συνδεδεμένο με τον παροντικό χρόνο και το εφήμερο, όπως και με τη φυσική παρουσία

τόσο των ερμηνευτών όσο και των θεατών. Το θεατρικό φαινόμενο γεννιέται, εξελίσσεται, βιώνεται και ολοκληρώνεται στον παρόντα χρόνο, στο εδώ και το τώρα του κοινού χωροχρόνου ανάμεσα στη σκηνή και την πλατεία, αν μιλήσουμε με σχήματα συμβατικού θεάτρου.

Στη συνέχεια, σε μια προσπάθεια να εντοπίσω τις ιδιαιτερότητες του θεάτρου αναφορικά με τις υπόλοιπες τέχνες, παρότι συχνά εμπερικλείει στοιχεία τους, εστίασα σε μια ποιότητα που θεωρώ ζωτικής σημασίας και χωρίς αυτήν χάνει την ουσία του: το θέατρο είναι εκ φύσεως μια συλλογική τέχνη. Συνεκδοχικά, λοιπόν, προκύπτουν και κάποιες άλλες ποιότητες που απορρέουν από τη συλλογικότητα και ξεκινούν με το πρόθεμα συν: σύνδεση, συντονισμός, συμμετοχή και συνεργασία. Και εδώ έρχεται ο Πλωτίνος με τις *Εννεάδες* του για να φωτίσει μέσα από διαφορετικό πρίσμα το τοπίο της αναζήτησης και να ανοίξει τον φακό εστίασης: «Τα ανώτερα όντα κινούνται αρμονικά, ως μέρη του σύμπαντος. Τα κατώτερα όντα φθείρονται επειδή δεν έχουν την δύναμη να υποφέρουν την τάξη του σύμπαντος. Είναι σαν μία χελώνα που αν τύχει μέσα στον δρόμο μιας μεγάλης ομάδας χορευτών που προχωρεί εύρυθμα, θα καταπατηθεί, γιατί δεν θα μπορέσει να αποφύγει την τακτικότητα των χορευτικών βημάτων. Εάν όμως, αυτή, μπορούσε να ενταχθεί στον ρυθμό τους, τότε ούτε κι αυτή θα πάθαινε τίποτα από τον χορό» (Πλωτίνος, 1997, II, 9,7).

Και σε αυτό το σημείο βρίσκουμε το πλέγμα της αποτελεσματικότητας-ψυχαγωγίας (Schechner, 2011) να προσθέτει νέες παραμέτρους στον κύκλο επεξεργασίας των δεδομένων, ως προς τη λειτουργία του θεάτρου και την επίδρασή του στο άτομο ως μονάδα αλλά κυρίως ως μέλος μιας κοινότητας.

Λαμβάνοντας υπόψη, λοιπόν, όλες τις παραπάνω ψηφίδες του μωσαϊκού της ενδοσκόπησής μου, κατέληξα για ακόμα μια φορά στο συμπέρασμα που ο Ζακ Ρανσιέρ διατυπώνει στον *Χειραφετημένο θεατή*: «Το θέατρο παραμένει ο μόνος τόπος αντιπαράθεσης του κοινού με τον εαυτό του ως συλλογικότητα. Το θέατρο είναι μια υποδειγματική κοινοτική μορφή. Ενέχει την ιδέα της κοινότητας ως αυτοπαρουσίας, σε αντίθεση με την απόσταση της αναπαράστασης» (Ρανσιέρ, 2011, σ. 14).

Άτομο και κοινωνία χρειάζονται το θέατρο γιατί μέσω αυτού γίνονται συλλογικότητα, η οποία μπορεί να δει τον εαυτό της, να συνδεθεί, να συντονιστεί και να αντιληφθεί ότι τα πάντα αλληλεπιδρούν και αλληλοσχετίζονται, όπως σε έναν ενιαίο ζωντανό οργανισμό. Και φτάνουμε στο βασικό ερώτημα: Από τη στιγμή που το θέατρο είναι ζωτική ανάγκη της συλλογικότητας για να θεραπεύεται και να εξελίσσεται, πώς μπορούμε να κάνουμε θέατρο σε συνθήκες πανδημίας και κοινωνικής αποστασιοποίησης;

Τα εμπόδια, που δημιουργούν οι δοσμένες συνθήκες, που όλες και όλοι βιώσαμε κατά τη διάρκεια της επιβεβλημένης καραντίνας που ζήσαμε, μοιάζουν ανυπέρβλητα. Η φυσική παρουσία σε κλειστούς χώρους τίθεται εκτός συζήτησης ολοκληρωτικά. Αυτομάτως, αποκλείονται όλοι οι παραδοσιακοί χώροι, από το υπόγειο θεατράκι τσέπης μιας εναλλακτικής ομάδας μέχρι τη μεγαλύτερη κρατική σκηνή, πλην των ανοικτών θεάτρων. Ως εκ τούτου, απομένουν διαθέσιμοι μόνο οι υπαίθριοι φυσικοί χώροι και ο αχανής ψηφιακός χωροχρόνος.

Η ευφυΐα έγκειται στο να μπορείς να μετατρέψεις το μειονέκτημα σε πλεονέκτημα. Να μια δημιουργική πρόκληση, που γεννάει μια εξαιρετικά δύσκολη περίοδος, αν θέλουμε να δούμε την κατάσταση θετικά και αισιόδοξα.

Με μία τέτοια διάθεση, προσπάθησα να σκεφτώ και να εντοπίσω γύρω μου δούρειους

ίππους· μορφές θεάτρου, δηλαδή, και παραδείγματα, που θα μπορούσαν να λειτουργήσουν σε συνθήκες έκτακτης ανάγκης, όταν θα πρέπει να τηρούνται μέτρα ασφάλειας για τη δημόσια υγεία. Θεώρησα σημαντικό να προτείνω αναζητήσεις και παραδείγματα που συνδέονται ευθέως και πυρηνικά με κάποια από τις τρεις οργανικές διαστάσεις-θεάσεις του θεάτρου, τους πυλώνες του θεατρικού φαινομένου: τελετουργική, κοινωνικοπολιτική και αισθητική, έτσι ώστε στο σύνολό τους να αλληλοσυμπληρώνονται, παρότι και από μόνες τους συνυπάρχουν σε κάθε θεατρική μορφή, απλώς σε διαφορετικά ποσοστά.

Στον πρώτο πυλώνα, η τελετουργία επιστρέφει στο περιβάλλον της, στον χώρο που τη γέννησε. Στην αγκαλιά της Μητέρας Θεάς Φύσης. Το θέατρο στη φύση. Σύνδεση με το οικοσύστημα, ατομική και συλλογική θεραπεία. Το τεράστιο κεφάλαιο του Οικολογικού Θεάτρου πρέπει να μας τραβήξει την προσοχή. Η ανάγκη πλέον είναι επιτακτική. Η κλιματική κρίση δεν αφήνει περιθώρια για αναβολές.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, με τη θεατρική κολεκτίβα *Facta Non Verba*, της οποίας είμαι ιδρυτικό μέλος και η οποία δραστηριοποιείται στη Θεσσαλονίκη από το 2002, ξεκινήσαμε το καλοκαίρι του 2021 μια πειραματική αναζήτηση για να διαμορφώσουμε μια εφαρμογή της *περμακουλτούρας (permaculture)* στο θεατρικό πεδίο. Το συγκεκριμένο κομμάτι αποτελεί μέρος ενός γενικότερου πειραματικού, καλλιτεχνικού, εκπαιδευτικού και οικολογικού εγχειρήματος, το οποίο έχει ως κεντρικό πυρήνα τη δημιουργία μιας καλλιτεχνικής οικοκοινότητας, της *Αγραμυθίας*, στους πρόποδες των Πιερίων, δίπλα στο χωριό Λαγοράχη. Σε συνεργασία με άλλες οικοκοινοτικές ομάδες που ασχολούνται ενεργά με την περμακουλτούρα και την καλλιέργεια βρώσιμων δασών (*food forest*), όπως οι *Southern Lights* από την Πελοπόννησο και η *Αφθονία* από τη Λήμνο, αλλά και με τη φυσική δόμηση όπως ο *Νέσσος* από τη Θεσσαλία, έχουν μπει κάποιοι πρώτοι θεμέλιοι λίθοι και έχουν δρομολογηθεί κάποιοι άλλοι. Για όσες και όσους δεν γνωρίζουν τι είναι η περμακουλτούρα, θα κάνω μια μικρή εισαγωγή για να γίνει πιο κατανοητή η σκοπιά μέσα από την οποία τη συνδέουμε με τη θεατρική τέχνη. Η περμακουλτούρα αφορά μια ολιστική προσέγγιση διαχείρισης της γης, η οποία εστιάζει στην παρατήρηση του οικοσυστήματος. Προέρχεται από τη σύνδεση των λέξεων *permanent* και *culture* και πατέρας της θεωρείται ο Bill Mollison (1988). Οι αρχές της συνοψίζονται ως εξής: εστιάζει, παρατηρεί και εξάγει συμπεράσματα από τον τρόπο που συμπεριφέρεται το οικοσύστημα σε οριακά σημεία και συνοριακές περιοχές, χρησιμοποιεί και αξιοποιεί την ποικιλομορφία, τη διαφορετικότητα και τις ανανεώσιμες πηγές και λειτουργίες, εφαρμόζει την αυτορρύθμιση και δέχεται ανατροφοδότηση, λειτουργεί ενοποιητικά και όχι διαχωριστικά, ο σχεδιασμός γίνεται από το πρότυπο στη λεπτομέρεια, προκρίνοντας μικρές και αργές λύσεις και τέλος, όλα χρησιμοποιούνται για να μην υπάρχουν σκουπίδια (Morrow, 2015). Η εξερεύνηση του δρόμου που ανοίγει μια τέτοια σύνδεση θεάτρου, φύσης, πειραματισμού και παρατήρησης έχει εξαιρετικό ενδιαφέρον, διότι ανοίγονται πολλοί και διαφορετικοί ορίζοντες εφαρμογής, οι οποίοι μπορούν να λειτουργήσουν θεραπευτικά και να συμβάλουν στη σύνδεση του σύγχρονου ανθρώπου της ψηφιακής εποχής με την αναλογική φύση και κατ' επέκταση το οικολογικό πρόβλημα (Darmos, 2021).

Πάνω στη σχέση θεάτρου και φύσης είχαμε αρχίσει να δουλεύουμε μεθοδικά, με τη *Facta Non Verba*, ενάμισι χρόνο πριν το ξέσπασμα της πανδημίας, στα πλαίσια ενός ερευνητικού-πειραματικού project πάνω στον ελληνικό εμφύλιο πόλεμο και σε μια αναζήτηση σύνδεσης της



φύσης με την ιστορία για τη διαχείριση συλλογικού τραύματος (Echaritygr Portal, 2019). Τον Μάρτιο του 2019, σε συνδυασμό με μια επίσκεψη στο πάρκο Εθνικής Συμφιλίωσης, δουλέψαμε σε σημεία του Γράμμου όπου είχαν γίνει μάχες και σε ένα εγκαταλειμμένο πια χωριό που πραγματοποιήθηκαν εκτελέσεις, σε μια προσπάθεια να συνδεθούμε και να αφουγκραστούμε την ιστορία που είχε να αφηγηθεί το φυσικό περιβάλλον (elena st., 2019α, 2019β). Η δεύτερη εξόρμηση έγινε τον Ιούλιο του 2020, στην Αετομηλίτσα, τις Αρρένες και τη λίμνη Μουτσάλια, όπου κατά τη διάρκεια του εμφυλίου στεγάζονταν το αρχηγείο του Δημοκρατικού Στρατού.

Στον αντίποδα, και με γνώμονα τη δεύτερη θέαση που εστιάζει στην κοινωνικοπολιτική διάσταση του θεάτρου, εμπνευστήκαμε από την παρακαταθήκη της ιστορικής αμερικάνικης αναρχοपाσιφιστικής θεατρικής ομάδας *The Living Theatre* (Tytell, 1997), με την οποία είχαμε τη χαρά και την τιμή να συνεργαστούμε μέσα στα πλαίσια του κινήματος της αντιπαγκοσμιοποίησης. Τα θέατρα δρόμου του *Living Theatre* συνδύαζαν, με έναν μοναδικό τρόπο, τον πολιτικό ακτιβισμό με την τελετουργία, θέτοντας ως κεντρικό άξονα τη σύνδεση με τον αστικό ιστό τόσο σε επίπεδο δομής όσο και ρυθμού, μια ιδιαίτερα επίκαιρη οπτική σήμερα που μπορεί να χρησιμοποιηθεί σε συνθήκες πανδημίας.

Το θέατρο δρόμου όπως και οι περιπατητικές παραστάσεις αλλά και οι site-specific δημιουργίες είναι προτάσεις με πολλές προοπτικές και προεκτάσεις. Αναφέρω ως διαχρονικό παράδειγμα εξαιρετικής εφαρμογής που συνδυάζει όλο το τρίπτυχο, το *Six public acts* που παρουσίασε το *The Living Theatre* το 1976. Η οργανική του σύνδεση με τον αστικό ιστό, τα συστατικά του μέρη και οι κοινωνικοπολιτικές συμπαραδηλώσεις που παράγονται μέσω της σχέσης θεάτρου και αρχιτεκτονικής, κτιρίων, συμβόλων εξουσίας και πόλης είναι ιδιαιτέρως πλούσια (Τσώνος, 2018).

«Να γίνει το θέατρο ο δούρειος ίππος με τον οποίο θα αλώσουμε την πόλη» (Μπεκ, 2000), για να μνημονεύσουμε και τον ιδρυτή του *The Living Theatre* και να υπογραμμίσουμε τη δυναμική της προσέγγισης.

Ως παραδείγματα εφαρμογής, ενδιαφέρουσα προτάση στην περίοδο της πανδημίας προς αυτήν την κατεύθυνση ήταν η περιπατητική παράσταση των *Rimini Protokoll, Remote X*, τον Σεπτέμβριο του 2021 στη Θεσσαλονίκη, η οποία, παρότι συχνά είχε μια επιδερμική σχέση με την πόλη, εξυπηρετούσε αντίστοιχους σκοπούς (National Theatre of Northern Greece, 2021). Είχε ως προτεραιότητα τη σύνδεση με τον αστικό ιστό, τη μακροϊστορία και τη μικροϊστορία του. Επίσης, θα ήθελα να σημειώσω και τη διακαλλιτεχνική προσέγγιση *En κινήσει* της θεατρικής και της φωτογραφικής ομάδας του *Calderone* στην Αθήνα, τον Ιούνιο του 2020, μια φωτογραφική έκθεση και μια performance σε κίνηση, οι οποίες προσκαλούσαν σε μια βόλτα στη γειτονιά του Βοτανικού (Calderone, 2020).

Τέλος, η τρίτη θέαση εστιάζει στην αισθητική, τη μορφή και τη φόρμα σε συνδυασμό με το μέσο, που κάθε φορά αντανakλούν μια διαφορετική πραγματικότητα. Η προοπτική και οι προτάσεις που ανοίγονται προς αυτήν την κατεύθυνση είναι οι πιο αμφιλεγόμενες και εγείρουν μεγάλες ενστάσεις, καθώς παραβιάζουν τις προϋποθέσεις της φυσικής παρουσίας και διευρύνουν τα όρια του 'εδώ και τώρα' σε ανεξερεύνητα πεδία. Πρόκειται για το ψηφιακό θέατρο, το οποίο ξεκίνησε, δειλά, τα πρώτα του βήματα στα τέλη της προηγούμενης χιλιετηρίδας και με την πανδημία έχει επιταχυνθεί και προελαύνει με ιλιγγιώδεις ρυθμούς. Εφόσον, και στις δύο προηγούμενες περιπτώσεις, μιλήσαμε για συνδέσεις, στην τρίτη

περίπτωση, έχουμε τη σύνδεση με το διαδίκτυο: με τον ψηφιακό κόσμο της εικονικής πραγματικότητας και της τεχνητής νοημοσύνης.

Ευφύεστατη και δημιουργική προσέγγιση προς αυτήν την κατεύθυνση, με εξαιρετική χρήση της πλατφόρμας zoom είναι το *Languages of the Unheard* της Δανάης Θεοδωρίδου, μια συμμετοχική παράσταση, ένα ζωντανό πείραμα συνομιλίας στη γλώσσα της διαμαρτυρίας, που είχα τη χαρά και την τιμή να συμμετέχω τον Οκτώβριο του 2020 (Parageorgiou, 2021).

Κλείνοντας, ανασύρω από τη μνήμη μου, τη διπλωματική μου, στην Πληροφορική, στις αρχές της δεκαετίας του 2000, πάνω στην ψηφιακή τέχνη. Θυμάμαι ότι μου είχε κάνει μεγάλη εντύπωση το συμπέρασμα του Lev Manovich ότι, ενώ μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '80, η ψηφιακή πραγματικότητα προσπαθούσε να προσομοιάσει στην αναλογική, από τα τέλη της δεκαετίας του '90 και έπειτα, συμβαίνει με αυξητικές τάσεις, το αντίθετο. Ειδικά, από τη στιγμή που τα social media έγιναν δεύτερη φύση –ένα είδος ψηφιακής συνείδησης– η προσπάθεια της αναλογικής πραγματικότητας να προσομοιάσει στον ψηφιακό αντικατοπτρισμό της είναι κοινός τόπος.

Και επανέρχομαι στον προφητικό Manovich και τη σκέψη του, 20 χρόνια μετά:

Αυτό που ήρθε επίσης το 1995 ήταν το διαδίκτυο — το πιο υλικό και ορατό σημάδι της παγκοσμιοποίησης. Και μέχρι το τέλος της δεκαετίας, είχε γίνει επίσης φανερό το γεγονός ότι η σταδιακή ψηφιοποίηση του πολιτισμού, τελικά θα τον μεταμορφώσει εντελώς. Έτσι, για να επικαλεστούμε το παλιό μαρξιστικό μοντέλο της βάσης-εποικοδομήματος, αν η οικονομική βάση της σύγχρονης κοινωνίας από τη δεκαετία του '50 και μετά, άρχισε να στρέφεται προς μια οικονομία υπηρεσιών και πληροφοριών, και μέχρι τη δεκαετία του '70 έγινε αυτό που λέμε “μετα-βιομηχανική κοινωνία” και λίγο αργότερα μια “δικτυακή κοινωνία”, μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '90 το εποικοδόμημα άρχισε να νιώθει τον πλήρη αντίκτυπο αυτής της αλλαγής. Αν ο “μεταμοντερνισμός” του '80 ήταν η πρώτη, προειδοποιητική ηχώ αυτής της μετατόπισης που ερχόταν — ακόμα αδύναμη και εύκολα μπορούσε να αγνοηθεί, η ταχύτατη μεταμόρφωση στη δεκαετία του '90, της κουλτούρας σε e-culture, των υπολογιστών σε φορείς του παγκόσμιου πολιτισμού, των μέσων σε νέα μέσα, απαίτησε να επανεξετάσουμε τις κατηγορίες και τα μοντέλα μας (Manovich, 2002, σ. 6 σε δική μου μετάφραση).

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

Bentley, E. (1991). *The Life of the Drama*. New York: Applause.

Manovich, L. (2002). *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press.

Mollison, B. (1988). *Permaculture: A Designer's Manual*. New Zealand: Tagari.

Morrow, R. (2015). *Οδηγός περμακουλτούρας: Σχεδιασμός για την αυτάρκεια και την αυτονομία μας* (Ε. Γκώγκου, Επιμ., Τ. Λυμπέρη, Μετ). Θεσσαλονίκη: IWrite.

Schechner, R. (2011). *Θεωρία της επιτέλεσης*. Αθήνα: Τελέθριο.

Tytell, J. (1997). *The Living Theatre: Art, Exile, and Outrage*. New York: Grove Press.

Μπεκ, Τζ. (2000). *Η ζωή του θεάτρου*. Αθήνα: Οδυσσέας.

- Πλωτίνος (1995). *Εννεάδων βιβλία 30-33 (Το «μεγάλο βιβλίο»)*. Αθήνα-Γιάννενα: Δωδώνη.
- (1997). *Εννεάς Δευτέρα*. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών.
- Πούχνερ, Β. (2011). *Μια εισαγωγή στην επιστήμη του θεάτρου*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Ρανσιέρ, Ζ. (2011). *Ο χειραφετημένος θεατής*. Αθήνα: Εκκρεμές.
- Τσώνος, Α. (2018). *Site-specific: Η Πολιτική Διάσταση της Αρχιτεκτονικής στο Θέατρο και την Performance*. (Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία). Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου. Ανακτήθηκε από <https://kypseli.ouc.ac.cy/handle/11128/3693>

### **Διαδικτυακές πηγές**

- Calderone (2020, Μάιος 28). *Εν Κινήσει*. [βίντεο]. Ανακτήθηκε από <https://www.youtube.com/watch?v=Pxh36C-lnSw>
- Darmos, S. (2021, Αύγουστος 15). *The Food Forest Tour in Facta non Verba in Lagorrachi*. Ανακτήθηκε από <http://thesouthernlights.org/the-food-forest-tour-in-lagorrachi/>
- Echaritygr Portal (2019, Απρίλιος 3). *FACTA NON VERBA project kör\*: Εμφύλιος*. [βίντεο] Ανακτήθηκε από <https://www.youtube.com/watch?v=6Oc3jA2JCUk>
- elena st. (2019α, Απρίλιος 30). *Facta Non Verba-Kör. Grammos mountain Vol. 1* [βίντεο]. Ανακτήθηκε από <https://www.youtube.com/watch?v=gBbq25la2uE>
- (2019β, Απρίλιος 30). *Facta Non Verba-Kör. Grammos mountain Vol. 2* [βίντεο]. Ανακτήθηκε από <https://www.youtube.com/watch?v=JVXvZSbydc0>
- National Theatre of Northern Greece (2021, Σεπτέμβριος 1). *Remote Thessaloniki | Rimini Protokoll* [βίντεο-Trailer]. Ανακτήθηκε από <https://www.youtube.com/watch?v=nc40bAfr5Y>
- Parageorgiou, D. (2021, Μάιος 7). *Languages of the Unheard by Danae Theodoridou & Dimitri Parageorgiou*. [βίντεο]. Ανακτήθηκε από <https://www.youtube.com/watch?v=zeMFDDJPm2k>

## ΧΟΡΟΣ · ΧΟΡΟΘΕΑΤΡΟ

ΕΡΜΙΝΑ ΑΠΟΣΤΟΛΑΚΗ, ΜΙΡΑΝΤΑ ΒΑΤΙΚΙΩΤΗ

ΡΟΔΙΑ ΒΟΜΒΟΛΟΥ

ΣΤΕΛΛΑ ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ

ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΣ ΚΟΥΚΟΥΤΑΣ

ΑΝΔΡΟΝΙΚΗ ΜΑΡΑΘΑΚΗ

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΕΛ ΡΑΧΕΜΠ

ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ ΤΕΚΤΟΝΙΔΟΥ

ΑΝΝΑ ΤΣΙΧΛΗ-ΜΠΟΥΑΣΣΟΝΝΑ

Ερμίνα Αποστολάκη, Μιράντα Βατικιώτη

### **Επιτελεστικότητα και πρεκάριοι θεατές: η περίπτωση της ομάδας Αμάλαμα**

Η παρούσα μελέτη ασχολείται με την ανάλυση τριών έργων της ομάδας *Αμάλαμα*. Βασικό χαρακτηριστικό της εν λόγω τριλογίας αποτελεί η δυναμική χρήση των σκηνικών αντικειμένων και του χώρου, συμπεριλαμβανομένου εκείνου των θεατών. Πιο συγκεκριμένα, διερευνάται ο τρόπος με τον οποίο η χορογράφος επιχειρεί να συμπεριλάβει στις δραματουργικές της διατυπώσεις τις δυναμικές του σκηνικού χώρου και του κοινού. Με αναφορές σε παρόμοιες επιτελεστικές πρακτικές και σε σχετικές θεωρητικές αναλύσεις, η παρουσίαση αυτή επιδιώκει να προσεγγίσει τους τρόπους με τους οποίους η ομάδα *Αμάλαμα* προσπαθεί να «μιλήσει» για την οικονομικο-πολιτική κατάσταση της Ελλάδας, εντάσσοντάς την στο πλαίσιο της παγκοσμιοποιημένης τάξης πραγμάτων, στοχεύοντας στην κινητοποίηση του κοινού. Με τη δημιουργία χωρικών καταστάσεων που στερούνται ελευθερίας επιλογών και κινήσεων, η Μαρία Γοργία και η ομάδα της επικεντρώνεται στο ζήτημα της επισφάλειας.

**Λέξεις-κλειδιά:** Επισφάλεια, Επιτελεστικότητα, Χώρος, Αντικείμενα, Κοινό

Ροδιά Βόμβολου

### **«Dare to stutter, dare to stammer»:**

### **Φωτίζοντας τον τρόπο (αυτο)προσδιορισμού των δραματουργών χορού στον 21<sup>ο</sup> αιώνα**

Στο τέλος του 20<sup>ου</sup> αιώνα, η ανάδυση του μετα-δραματικού θεάτρου και των νέων μορφών σύγχρονου χορού άλλαξαν το πεδίο της δραματουργίας του χορού με αποτέλεσμα την εμφάνιση μιας «διευρυμένης δραματουργίας». Με αφορμή αυτές τις εξελίξεις, οι δραματουργοί άρχισαν να επανατοποθετούν και να επαναπροσδιορίζουν τον εαυτό τους με τρόπους ριζικά διαφορετικούς και αντιθετικούς από τον παραδοσιακό ρόλο τους. Ενώ προηγουμένως η δραματουργός θεωρείται συχνά «η στοχάστρια» που έχει τη διανοητική ευθύνη της καλλιτεχνικής διαδικασίας, δίνει τη σωστή λύση και προσφέρει νοσηματοδότηση, η νέα τάση φέρνει στο επίκεντρο το σώμα και την εμπειρία της δραματουργού χορού και όχι τη θεωρητική και αντικειμενική της συμβολή στη δημιουργική διαδικασία. Ενάντια σε φράσεις όπως «το εξωτερικό μάτι» ή «η εγγυήτρια της αντικειμενικής γνώσης» που χρησιμοποιούνται προκειμένου να περιγράψουν τη φιγούρα της δραματουργού μέχρι τότε, οι νέες δραματουργοί χορού μιλάνε για μια δραματουργική πρακτική της άγνοιας, του λάθους και της εμπειρίας. Το παρόν άρθρο εξετάζει πώς έχει μεταβληθεί ο τρόπος (αυτο-)προσδιορισμού της δραματουργού χορού στον 21<sup>ο</sup> αιώνα, ποια είναι τα χαρακτηριστικά του και τι ενδεχομένως διακυβεύεται, τόσο καλλιτεχνικά όσο και πολιτικά μέσα από αυτή τη μεταβολή.

**Λέξεις-κλειδιά:** Δραματουργικές Πρακτικές, Δραματουργός Χορού, Γνώση

Στέλλα Δημητρακοπούλου

### **Η αντιγραφή ως χορογραφική μέθοδος**

Αφετηρία για τη συγγραφή του παρόντος άρθρου είναι το εξής παράδοξο: Ενώ η αντιγραφή αποτελεί σημαντικό εργαλείο στην εκπαίδευση και στην πρακτική του χορού, στη χορογραφία στιγματίζεται ως αθέμιτη πρακτική. Εμβαθύνοντας στην παραπάνω παραδοχή μέσα από τα έργα «Trio A» (1966/1978) της Yvonne Rainer και «without respect but with love» (2015) της Στέλλας Δημητρακοπούλου, στο άρθρο η αντιγραφή προτείνεται αρχικά ως αναπόσπαστο μέρος για τη δημιουργία μιας υπογραφής και ως χρήσιμο εργαλείο για την κατάργησή της. Δεύτερον προτείνεται ως εργαλείο της σύγχρονης χορογράφου, που διαρρηγνύει το κύρος της ως δημιουργού-ιδιοφυΐας, και τρίτον ως διαδικασία που επηρεάζει τον σχηματισμό ενός κανόνα και ενός συνόλου αξιών στον χορό. Επιπλέον, εξετάζεται ο ρόλος της αντιγραφής ως χορογραφικής μεθόδου σε σχέση με την καθιερωμένη αντίληψη της χορογράφου ως συγγραφέα (author) καθώς και η αντιγραφή μέσω βίντεο ως εργαλείο πρόσβασης στη γνώση. Τέλος,

## ΕΝΟΤΗΤΑ 10 - ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ

υποστηρίζεται ότι η μέθοδος της αντιγραφής δεν παράγει αθέμιτα έργα τέχνης, αλλά μάλλον ότι η (α)θεμιτότητα είναι ένα γνώρισμα που αποδίδεται εξωτερικά σε ένα έργο, ανάλογα με τη θέση του μέσα σε ένα καλλιτεχνικό-ιστορικό συγκείμενο.

**Λέξεις-κλειδιά:** Χορογραφία, Βίντεο, Εκπαίδευση, Αντιγραφή, Yvonne Rainer

Αναστάσιος Κουκουτάς

### **Δραματουργία: Μια σχέση επί το έργον ή το έργο μιας σχέσης;**

Είναι η δραματουργία μια μορφή φιλοξενίας; Ποιος την επικαλείται και τι επιθυμεί να πετύχει με το κάλεσμά του ξένου στον οίκο της δημιουργίας; Αν ο δραματουργός είναι ο ξένος, μήπως η παρουσία του λειτουργεί παρασιτικά, μεταβάλλοντας την κατάσταση της συλλογικότητας που τον (υπο)δέχεται; Δίπλα σε ποιον κάθεται ο δραματουργός; Κι όταν τελειώσει η διαδικασία, τί χρωστά και σε ποιον; Υπάρχει δώρο ή μήπως υπάρχει και ζημία; Τελικά, η δραματουργία υπονοεί μια στοιχειώδη σχέση (δημιουργού/οικοδεσπότη και συνεργάτη/ξένου) ή πρόκειται για το στοιχείο της (κάθε) σχέσης με βάση το οποίο μπορούμε να αναθεωρήσουμε τόσο τη θέση του δημιουργού/ξενιστή όσο και εκείνη των συνεργατών/παρασίτων; Πρόκειται για ανταλλαγή υλικών σε ένα διάνυσμα με αρχή (σύλληψη) και τέλος (έργο) ή για έναν κόμβο όπου επιβεβαιώνεται ότι τα πράγματα λειτουργούν επειδή δεν λειτουργούν; Αν δεν υπάρχει φιλοξενία χωρίς τον ξένο, τότε δεν υπάρχει σύστημα δίχως παράσιτο. Αυτή η σταθερά είναι νόμος, αλλά πώς προέκυψε ο νόμος αυτός;

**Λέξεις-κλειδιά:** Δραματουργία, Φιλοξενία, Παρασιτική Λειτουργία, Σχισιακότητα

Ανδρονίκη Μαραθάκη

### **Προτάσεις από χορευτ@ για τη διαχείριση ζωής σήμερα**

Αν και η πρότασή μου για το συγκεκριμένο «έργο» διατηρούσε αρχικά την πρόθεση υφολογικού σχεδιασμού σε συντονισμό με μια διάλεξη στο πλαίσιο ενός συνεδρίου, ο ενδιαμέσος χρόνος, από την κατάθεση της πρότασης μέχρι την παρουσίασή της, δεν θα μπορούσε να την αφήσει ανεπηρέαστη. Από τη μία, ο ένας επιπλέον χρόνος αναμέτρησης με την πανδημία του Covid-19, και η εξαιτίας αυτού αναβολή του συνεδρίου, αναδιαμόρφωσαν-τις σχέσεις μου με ό,τι ορίζεται ως πλαίσιο, ρυθμός και κίνηση. Αναζήτησα πλέον την ετοιμότητα προσαρμογής, την εκφραστική άνεση και την πνευματική ευστροφία σε ό,τι διατηρείται ζωντανό. Από την άλλη, οι ανοικτές συνθήκες διαβίωσης έκαναν πιο διακριτή τη διαφορά μεταξύ αισθητήριας και εικονικής πράξης. Δημιουργήθηκε πιο έντονη η ανάγκη διερεύνησης των εκφραστικών διαδρομών μου που, αντί να διαδηλώνουν υπέρ για παράδειγμα του καλλιτεχνικού έργου και της σημασίας της τέχνης του χορού στη νέα καθημερινότητα, να προσπαθούν να φτάσουν όσο πιο κοντά στο να «είναι». Για τους παραπάνω λόγους, απέφυγα κατά τη διάρκεια της παρουσίασης μου την απόδοση φράσεων στους εκάστοτε εμπνευστές τους και υιοθέτησα την ίδια επιλογή και στο παρακάτω κείμενο που την αποτυπώνει, αφαιρώντας οποιαδήποτε εισαγωγικά και βιβλιογραφικές αναφορές. Η επιλογή αυτή ενέτεινε τον αρχικό μου προβληματισμό για μία διερεύνηση αυτού που ορίζουμε ως αξία γνώση, την οποία διερεύνηση της εσωτερικής φωνής, την ουσιαστική σημασία της επικοινωνίας με τον αισθητηριακό κόσμο που αναδεικνύεται, ενώ βρισκόμαστε σε κίνηση και ενώ οι σκέψεις, οι υφολογικές δομές και η γλώσσα των «άλλων» αναμειγνύονται με ό,τι αντιλαμβανόμαστε ως «δικό μας» και ως πραγματικό. Το παρακάτω κείμενο είναι απλά μία προσπάθεια προς αυτές τις κατευθύνσεις. Μία άσκηση ρυθμού προς ό,τι μπορεί να διατηρείται ζωντανό σε διάφορα περιβάλλοντα, ακριβώς όπως ένα πήδημα στον αέρα.

**Λέξεις-κλειδιά:** Χορευτ@, Πρακτική, Σχέση Πρόθεσης-δράσης, Αντίληψη

Κατερίνα Ελ Ραχέμπ

### **Πώς χορέψαμε σε απόσταση κατά την πανδημία:**

#### **Η έννοια της παρουσίας στο επίκεντρο της υβριδικής πραγματικότητας**

Η πανδημία του Covid-19 ανάγκασε τις χορευτικές κοινότητες για ένα διάστημα να μετακομίσουν στο διαδίκτυο για να επιβιώσουν, να επικοινωνήσουν, να συνεχίσουν να υπάρχουν και να δημιουργούν. Δια της απουσίας τους, μέσα από τις διαδικτυακές πλατφόρμες, το σώμα και η ανθρώπινη επαφή μας έφεραν όλους/ες αντιμέτωπους/ες με τα όρια της ψηφιακής επικοινωνίας. Ταυτόχρονα, τα τελευταία χρόνια, στην επιστήμη της Αλληλεπίδρασης Ανθρώπου-Υπολογιστή και της Εκτεταμένης Πραγματικότητας έννοιες όπως η Αίσθηση της Ενσωμάτωσης και της Παρουσίας αποτελούν αντικείμενο έρευνας τόσο σε εφαρμογές που αφορούν στο χορό όσο και σε άλλα πεδία. Με αφορμή αυτές τις έννοιες, η πρόσφατη σχετική έρευνα αλλά και η εμπειρία που μας άφησε ο χορός πίσω από την κάμερα της τηλεδιάσκεψης κατά την πανδημία, μπορούν να συνδράμουν δημιουργικά στον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε την ενσώματη παρουσία μας στον χορό και τις Παραστατικές Τέχνες (με ή χωρίς τεχνολογία).

**Λέξεις-κλειδιά:** Χορός, Τεχνολογία, Πανδημία, Εικονική Πραγματικότητα, Ενσωμάτωση, Παρουσία

Παρασκευή Τεκτονίδου

### **Η ποιητική τού μαζί και της δράσης**

Ο χορευτικός αυτοσχεδιασμός συνδέεται σχεδόν αυτονόητα με την έννοια της ελευθερίας. Θεωρητικά, τη στιγμή του αυτοσχεδιασμού, ο χορευτής συνδέεται με «τον πραγματικό του εαυτό», «κάνει ό,τι θέλει», χωρίς κανένας να τον καταπιέζει και μέσα από την πράξη αυτή τελικά απελευθερώνεται. Την άποψη αυτή επιβεβαιώνουν τόσο οι ερασιτέχνες που εμπλέκονται σε αυτοσχεδιαστικές πρακτικές, όπως, μεταξύ άλλων, το authentic movement ή το ecstatic dance, όσο και επαγγελματίες του πεδίου, ενώ την αναπαράγουν θεατρικά έργα, ταινίες και διαφημίσεις. Η ελευθερία αυτή ταυτίζεται συνήθως με την ατομικότητα, και συνεκδοχικά η ευθύνη για την κατάκτησή της εναποτίθεται αποκλειστικά στο άτομο. Η χορογραφική μεθοδολογία του Γιάννη Μανταφούνη αντιπροτείνει, απέναντι σε αυτή τη λογική, την πραγμάτωση της ελευθερίας ως μία σχέση που συμβαίνει ανάμεσα στους ανθρώπους, όπως την στοιχειοθετεί φιλοσοφικά η Hanna Arendt και Judith Butler. Το παρόν άρθρο θέτει σε συνομιλία τη συγκεκριμένη μεθοδολογία του Μανταφούνη, και ιδιαίτερα τον τρόπο με τον οποίο αυτή πραγματώνεται στην παράστασή του *Sing the Positions*, με τις θεωρίες της Hanna Arendt και της Judith Butler αναφορικά με την ελευθερία, ως μία πολιτική πράξη-δράση που εδραιώνεται με τη μορφή ενσώματων σχέσεων.

**Λέξεις-κλειδιά:** Ελευθερία, Χορογραφία, Αυτοσχεδιασμός, Κριτική

Άννα Τσίχλη-Μπουασσοννά

### **Η δραματουργία της κίνησης. Ο Κινητήρας του Καφέ, του Ανύποπτου Χρόνου, του Έρωτα και του Βαθύ Αναστεναγμού. Μια μελέτη των παραστάσεων και των διαδρομών του Κινητήρα στην κρίσιμη δεκαετία 2010-2020.**

Μια καταγραφή της εξέλιξης της ομάδας μέσα από τις παραστάσεις, όσον αφορά την αισθητική, την επιλογή συντελεστών, την επιλογή χώρων παρουσίασης, τις δραματουργικές προσεγγίσεις και τις θεματολογικές επιλογές. Παράλληλα με τη δημιουργία των παραστάσεων, ο *Κινητήρας Χοροθέατρο* μετεξελίσσεται σε *Κινητήρας Καλλιτεχνικό Δίκτυο Παραστατικών Τεχνών* με έμφαση στην έρευνα και τη δημιουργική ανταλλαγή, δηλώνοντας την ανάγκη για έκφραση μέσω διαφορετικών οδών στην κρίσιμη για τον χώρο δεκαετία 2010-20. Η κίνηση αυτή του *Κινητήρα*, ως ομάδας/δικτύου υπό την καλλιτεχνική διεύθυνση της Αντιγόνης Γύρα, δημιουργεί, πέραν των παραστάσεων, μια θέση στη διαρκώς μεταβαλλόμενη συνθήκη στην οποία προσπαθούν να λειτουργήσουν και να επιβιώσουν οι ομάδες Παραστατικών Τεχνών στην Ελλάδα την εποχή της κρίσης.

**Λέξεις-κλειδιά:** Κινητήρας, Δραματουργία, Χορός, Κίνηση

Ερμίνα Αποστολάκη, Μιράντα Βατικιώτη

ΕΠΙΤΕΛΕΣΤΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΠΡΕΚΑΡΙΟΙ ΘΕΑΤΕΣ:  
Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΟΜΑΔΑΣ ΑΜΑΛΓΑΜΑ

**Α**κολουθώντας κανείς τη δημιουργική πορεία των τελευταίων ετών της ομάδας *Αμάλαμα*, δεν μπορεί παρά να παρατηρήσει πως η Μαρία Γοργία έχει στραμμένη την προσοχή της στην οικονομικο-πολιτική κατάσταση της Ελλάδας, εντάσσοντάς την στο πλαίσιο της παγκοσμιοποιημένης τάξης πραγμάτων. Η ματιά της Γοργία επικεντρώνεται στο ζήτημα της επισφάλειας, όταν ήδη από το έργο *Τραμπάλα* (2014), όπως αναφέρεται στο δελτίο τύπου, εκείνο που διαπραγματεύεται είναι «η επισφάλεια, το άγχος, ο φόβος, ο θυμός, η μνησικακία, η βραχυπρόθεσμη σκέψη, το πλεόνασμα πληροφορίας και η έλλειψη αυτοπροσδιορισμού σε όλους τους τομείς της ζωής» («Στην Τραμπάλα», 2014). Όπως η ίδια αναφέρει, την ενδιαφέρει ο προκάριος και, όπως επεξηγεί, η δουλειά της «εκκινεί από τον θεωρητικό προβληματισμό των Michael Hardt και Antonio Negri (*Να πάρουμε τη Σκυτάλη-Διακήρυξη*), Guy Standing (*The Precariat: The New Dangerous Class*) και Judith Butler (*Ευάλωτη Ζωή*)» («Στην Τραμπάλα», 2014).

Η κατάσταση της επισφάλειας έχει συζητηθεί και αναλυθεί πολύ τις τελευταίες δεκαετίες και, ως έννοια, συμπορευόμενη με τους νεολογισμούς *precariat* και *precarization* (*προκάριος, προκαριάτο* στην ελληνική τους απόδοση), «παρ' όλο που έχει χρησιμοποιηθεί σε ποικίλα και διαφορετικά μεταξύ τους εθνικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα, παραμένει αντιστοιχισμένη με την ανασφαλή, ασταθή και ευάλωτη ανθρώπινη κατάσταση που συνδέεται με τις κοινωνικο-οικονομικές δυναμικές της αγοράς εργασίας» (Della Porta, Silvasti, Hänninen, & Siisiäinen, 2015, σ. 1, σε δική μας μετάφραση). Αυτές οι δυναμικές, που κατά βάση χαρακτηρίζονται από την ελαστικότητα των εργασιακών σχέσεων, καταφέρνουν να δημιουργήσουν το αίσθημα της επισφάλειας στο άτομο, το οποίο καταλήγει να αντιμετωπίζει ζητήματα δυσκολίας προσδιορισμού της ταυτότητάς του, αδυναμία να οργανώσει τη ζωή του, η οποία καθορίζεται από αποφάσεις εξωτερικών δυνάμεων, με αποτέλεσμα να εκφράζει οργή, ανομία, άγχος και αποξένωση (Della Porta, Silvasti, Hänninen, & Siisiäinen, 2015).

### Περί τοποθεσίας του θεατρικού χώρου

Η αποδόμηση του θεατρικού χάρτη μεγάλων αστικών πόλεων ξεκίνησε στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, όταν η δραματουργική παραγωγή δεν απαιτούσε μόνο καινούργιες αισθητικές παραμέτρους αλλά και καινούργιους χώρους παράστασης. Η ανάπτυξη εναλλακτικών παραστασιακών χώρων δεν ήταν αποτέλεσμα μόνο οικονομικών δυσχερειών ή της ψυχρής υποδοχής του πειραματικού θεάτρου από τις θεσμικές σκηνές της εποχής. Ήταν μια συνειδητή επιλογή καλλιτεχνών να αποκοπούν από ένα μονολιθικό σύστημα προώθησης των τεχνών ώστε μεταξύ άλλων να εξερευνήσουν διαφορετικές χωροθετήσεις που ζητούσε η σύγχρονη θεατρική γραφή και σκηνοθεσία. Η έκρηξη της νέας αυτής πολιτιστικής τάσης ωστόσο, πραγματοποιήθηκε στις δεκαετίες του 1960 και του 1970 στην Ευρώπη και στην Αμερική, όπου οι καλλιτέχνες,



ωθούμενοι από τις ιδέες τους αλλά και τη δεινή οικονομική τους κατάσταση, «μετανάστευσαν» σε χώρους εξεζητημένους για την εποχή. Η πειραματική σκηνή έβγαινε σιγά-σιγά από το περιθώριο και δημιουργούσε καινούργιες εστίες πολιτισμού που ανταποκρίνονταν στις αισθητικές και ιδεολογικές της προϋποθέσεις.

Στο παράδειγμα της Μαρίας Γοργία και της ομάδας *Αμάλαμα* η επιλογή της τοποθεσίας των δύο θεατρικών χώρων που παρουσιάστηκε η τριλογία *Στην άκρη του βατήρα* (2015), *Νηπιαγωγείο* (2016) και *Το μονόπετρο του Πύργου* (2017) είναι κάθε άλλο παρά τυχαία. Στην πρώτη περίπτωση, οι δύο πρώτες παραστάσεις της τριλογίας παρουσιάστηκαν στον χώρο *Μπαγκλαντές*, έναν υπόγειο χώρο, κοντά στην Ομόνοια, που λειτούργησε για τρία χρόνια (2014-2017), φιλοξενώντας διαφορετικά καλλιτεχνικά δρώμενα. Ο Γιάννης Κιμπουρόπουλος περιγράφει την πλατεία Ομοנוίας και την γύρω περιοχή ως:

τόπο έντασης που διασταυρώνονται στο βιαστικό πέρασμά τους τα σώματα των τουριστών και των μεταναστών, των μικροπωλητών και των ημι-παράνομων, των μόνιμων και των περαστικών, η πλατεία Ομόνοιας, αυτός ο πυκνωτής της πολιτισμικής ποικιλομορφίας και καθρέφτης της κοινωνικής «αταξίας», η πολύπαθη πλατεία των πέντε δρόμων και των δύο γραμμών μετρό, αποτέλεσε για κάθε αρχιτέκτονα και πολεοδόμο, κατά αναλογία με το Βενιζελικό όραμα, τη Μεγάλη Ιδέα (Κιμπουρόπουλος, όπως αναφέρεται στο Ανδριόπουλος, 2015).

Ενώ ο Θέμης Ανδριόπουλος συνεχίζει γράφοντας:

«Κάτω» από την Ομόνοια βασιλεύει η «σκοτεινή πλευρά του άστεως» όπως την ονομάζει ο Walter Siebel, εκεί όπου ασκούνται παράνομες ή ημι-παράνομες δραστηριότητες, ανοίκειοι δρόμοι με παλιά εγκαταλειμμένα κτήρια που «φιλοξενούν» αστέγους, βοερά σοκάκια το πρωί και σκοτεινά το βράδυ, με μια ανασφάλεια η οποία, ασκώντας μια ιδιότυπη έλξη, θα μπορούσε να ερεθίσει την περιέργεια κάποιου ριψοκίνδυνου πλάνητα της νύχτας (Ανδριόπουλος, 2015).

Όπως αναφέρουν σε συνεντεύξεις τους και οι εμπνευστές αυτού του εγχειρήματος:

Το *Μπαγκλαντές* είναι ένα υπόγειο στην οδό Χαλκοκονδύλη 35, πίσω από την Ομόνοια, σε μια δύσκολη και υποβαθμισμένη περιοχή, στην καρδιά της Αθήνας. Μακριά από τις «εκ των άνω» λογικές gentrification, μεγάλης ή μικρής κλίμακας, που κατά καιρούς επιχειρούνται στο πολύπαθο κέντρο της πόλης από διάφορους φορείς, η δική μας ανάγκη έγκειται απλά στο να υπάρχουμε, να κάνουμε βόλτες, να βρισκόμαστε και να δημιουργούμε στο μητροπολιτικό κέντρο, διότι αυτό πάντα αποτελούσε και αποτελεί την κύρια πηγή της έμπνευσής μας (Βασίλης Νούλας, Κώστας Κουτσολέλος, Βάσω Καμαράτου, όπως αναφέρεται στο Συκκά, 2014).

Το *Μονόπετρο του Πύργου* παρουσιάστηκε στον 5<sup>ο</sup> όροφο της οδού Μενάνδρου, στον αριθμό 47, εκεί όπου μέχρι πρότινος στεγάζονταν τα ραφεία και οι μοδίστρες του Εθνικού Θεάτρου. Ο συγκεκριμένος δρόμος βρίσκεται επίσης στην υποβαθμισμένη περιοχή της Ομόνοιας και στη σύγχρονη ιστορία της πόλης έχει συνδεθεί με την άνοδο του νεοναζισμού. Στην οδό Σωκράτους και Αγίου Κωνσταντίνου, λίγα μέτρα από την οδό Μενάνδρου, βρίσκεται το κτήριο όπου στεγαζόταν το Εφετείο Αθηνών. Από το 2001, οπότε και εγκαταλείφθηκε ώστε να μεταφερθούν

οι υπηρεσίες του στη Λ. Αλεξάνδρας, έβρισκαν σε αυτό «στέγη» τοξικοεξαρτημένοι και άστεγοι. Από το 2006 και μετά, στους «ενοίκους» του πρώην Εφετείου προστέθηκαν και μετανάστες, των οποίων ο αριθμός από την Άνοιξη του 2008 άρχισε να αυξάνει σημαντικά. Τον Απρίλιο της ίδιας χρονιάς, η αστυνομία απαίτησε την άμεση εκκένωση του κτιρίου χωρίς καμία πρόβλεψη για τη μεταστέγαση των «ενοίκων» αυτού. Μεταναστευτικές και ανθρωπιστικές οργανώσεις πρότειναν τη μετατροπή του κτιρίου σε κέντρο προσωρινής στέγασης αστέγων, μεταναστών και προσφύγων· πρόταση που ο Δήμος Αθηναίων απέρριψε. Ένα χρόνο μετά, στις 9 Μαΐου του 2009, πραγματοποιήθηκε συγκέντρωση στην πλατεία Ομονοίας, υποκινούμενη από την εγκληματική οργάνωση της Χρυσής Αυγής, με αίτημα την «Επιστροφή της Ελλάδας στους Έλληνες», που κατέληξε σε πολιορκία του πρώην Εφετείου, με σκοπό να απομακρυνθούν οι «ένοικοί» του. Το περιστατικό αυτό καταγράφεται ως ένα από τα πρώτα μαζικά παραδείγματα εδραίωσης της Χρυσής Αυγής στην Ελλάδα της πρώιμης κρίσης (Αγγελίδης, 2009).

Ο Geoffrey Bennington υποστηρίζει ότι, το θέατρο περιλαμβάνει τρία όρια, με πρώτο από αυτά τους εξωτερικούς τοίχους του κτιρίου. Πιο συγκεκριμένα αναφέρει:

Ο «πραγματικός κόσμος» βρίσκεται έξω από το θέατρο. Μέσα στο θέατρο τώρα μπαίνει ο δεύτερος διαχωρισμός, ο οποίος χωρίζει την σκηνή από το κοινό, σηματοδοτώντας αντίστοιχα τον χώρο, ο οποίος παρακολουθείται και τον χώρο, ο οποίος παρακολουθεί. Το τρίτο σημαντικό όριο διαχωρίζει την σκηνή από τα παρασκήνια (Bennington, 1988, σ. 10-11, σε μετάφραση Α. Τσίχλη).

Γενικά, τα χωρικά ερεθίσματα που λαμβάνει ένας θεατής παρέχουν πληθώρα πληροφοριών σχετικά με την παραγωγή που θα παρακολουθήσει, τον χαρακτήρα, τους στόχους και την ιδεολογία της ομάδας που την δημιούργησε, τις επιλογές που έχουν γίνει σε σχέση με το αισθητικό πλαίσιο και το πολιτισμικό περιβάλλον στο οποίο αναφέρεται η παράσταση (Τσίχλη, 2008).

Σχετικά με αυτό, ο Marvin Carlson σχολιάζει:

Ο τρόπος με τον οποίο το κοινό βιώνει και ερμηνεύει ένα έργο σε καμία περίπτωση δεν καθορίζεται μονάχα από αυτό που διαδραματίζεται επί σκηνής. Ολόκληρο το θεατρικό κτίριο, οι χώροι υποδοχής του κοινού, οι κοινόχρηστοι χώροι, η εξωτερική του μορφή, ακόμα και η θέση του μέσα στην πόλη, αποτελούν σημαντικά στοιχεία, βάσει των οποίων το κοινό σημασιοδοτεί την θεατρική εμπειρία του.

(Carlson, 1989, σ. 2, σε μετάφραση Α. Τσίχλη)

Ο Keir Elam με την σειρά του κάνει σχετική αναφορά στον ανθρωπολόγο Edward T. Hall, ο οποίος προκρίνει τον όρο *προσεγγιστικές σχέσεις* σχετικά με τους παράγοντες που σχετίζονται με την οργάνωση του αρχιτεκτονικού, σκηνικού και διαπροσωπικού χώρου στο πλαίσιο των παραστασιακών συστημάτων και κωδικών, καθώς και τη σημειολογία τους. Πιο συγκεκριμένα σημειώνει:

Η συγκεκριμένη επιστήμη στηρίζεται στην επιβεβαιωμένη υπόθεση ότι η χρήση του χώρου από τον άνθρωπο στις αρχιτεκτονικές, οικιακές, αστικές, εργασιακές και αισθητικές δραστηριότητες του δεν είναι ούτε τυχαία ούτε απλώς λειτουργική αλλά αντιπροσωπεύει μια σημειωτικώς φορτισμένη επιλογή, η οποία υπόκειται σε ισχυρούς κανόνες που παράγουν μια ευρεία κλίμακα συνδηλωτικών πολιτισμικών μονάδων (Elam, 2001, σ. 84-85).

Επιστρέφοντας, λοιπόν, στις υπό ανάλυση παραστάσεις, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι η Γοργία προσκαλεί το κοινό σε περιοχές της Αθήνας συνδεδεμένες με την επισφάλεια επιδιώκοντας να εντείνει αυτό το συναίσθημα και να οδηγήσει τον θεατή στη βίωσή του πριν ακόμα η παράσταση ξεκινήσει. Το εκάστοτε θεατρικό οικοδόμημα, είτε κτίστηκε με στόχο να χρησιμοποιηθεί ως θέατρο, είτε υπέστη μετατροπές από την αρχική του λειτουργικότητα για να διαμορφωθεί ως θεατρικός χώρος, το οποίο βρίσκεται σε ένα συγκεκριμένο γεωγραφικό σημείο (στην καρδιά της πόλης, σ' ένα προάστιο, στην εξοχή, σε μια κωμόπολη, σ' ένα χωριό) σχετίζεται με τις μνήμες που κουβαλάει ως αρχιτεκτόνημα, με την εν γένει σκηνογραφική προσέγγιση των παραστάσεων που παίζονται εκεί, με την κοινωνία που το περιβάλλει και με το κοινό του (Τσίχλη, 2008, σ. 144). Ο σύγχρονος Αθηναίος, κομμάτι της ανερχόμενης τάξης του πρεκαριάτου, ζει επισφαλής τόσο σε ατομικό όσο και σε συλλογικό επίπεδο. Στις επιλογές του ενδεχομένως να αναγνωρίζει εκ των προτέρων το συναίσθημα της επισφάλειας που θα τον ακολουθεί. Επιλέγοντας λοιπόν να παρακολουθήσει ένα δρώμενο σε έναν από τους δύο προαναφερθέντες χώρους, ακούσια ή εκούσια, επιλέγει για ακόμα μία φορά να πορευθεί επισφαλής.

### Περί θεατρικού χώρου

Συνεχίζοντας με την ανάλυση του έργου της Γοργία και της ομάδας Αμάλαμα, θα εστιάσουμε στο θεατρικό χώρο. Αναφερόμενες σε αυτόν, εννοούμε, αφενός το οικοδόμημα, που εμπεριέχει μια παράσταση και αφετέρου τον σκηνικό χώρο, που την πλαισιώνει. Ο θεατρικός χώρος ήταν ανέκαθεν ένα από τα βασικά συστατικά της θεατρικής τέχνης. Από τη γέννησή του και μετά, η ύπαρξη και η διαμόρφωσή του, διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη της δραματουργίας. Από την αρχαιότητα, το θέαμα γεννιέται από τον χώρο και επηρεάζεται από αυτόν. Πρόκειται για μια σχέση αμφίδρομη, που καθρεφτίζει το πνεύμα της κάθε εποχής και το κοινωνικό πλαίσιο (Βενιζέλος, 2015).

Σχετικά με την αίσθηση που δημιουργεί το θεατρικό οικοδόμημα και τον διαχωρισμό ανάμεσα στην περιοχή της θεατρικής δράσης και τον χώρο του κοινού, ο σημειολόγος Keir Elam επισημαίνει ότι:

το πρώτο στοιχείο που προκαλεί την προσοχή μας όταν μπαίνουμε σε ένα θέατρο είναι η υλική διευθέτηση του ίδιου του θεατρικού κτιρίου: οι διαστάσεις του, η απόσταση μεταξύ σκηνής-κοινού, η διάρθρωση του χώρου του κοινού (και συνεπώς η θέση του θεατή σε σχέση με τους άλλους θεατές και τους καλλιτέχνες), όπως επίσης το μέγεθος και η μορφή του χώρου αναμονής των θεατών.

(Elam, 2001, σ. 84)

Ο ανθρωπολόγος Edward T. Hall διακρίνει τρία επίπεδα τα οποία αφορούν τις προσεγγιστικές σχέσεις: αρχικά μιλάει για τον «παγιωμένου χαρακτήρα» χώρο (Τσίχλη, 2008, σ. 142), αναφερόμενος στη διευθέτηση του θεατρικού κτιρίου, συχνά, σε παραδοσιακές ιταλικές σκηνές, στο σχήμα και στις διαστάσεις της σκηνής και της αίθουσας: στη συνέχεια ασχολείται με τον «ήμι-παγιωμένου χαρακτήρα» χώρο (σ. 143), που περιλαμβάνει τα μετακινούμενα αντικείμενα (έπιπλα, σκηνικός διάκοσμος, φωτισμός) και στις περιπτώσεις άτυπων θεατρικών χώρων, τις διατάξεις του χώρου της σκηνής και του χώρου των θεατών και, τέλος, αναλύει τον «άτυπο χώρο» (σ. 143) αναφερόμενος στις εναλλασσόμενες προσεγγιστικές σχέσεις (γεινίαση-απόσταση) μεταξύ των ατόμων και κατά συνέπεια την αλληλενέργεια μεταξύ ηθοποιού-

ηθοποιού, ηθοποιού-θεατή, θεατή-θεατή.

Οι χωρικές απαιτήσεις της θεατρικής τέχνης ανατρέπονται σε κάθε εποχή αναδιαμορφώνοντας τη δυναμική της. Ο θεατρικός χώρος, ορισμένος σε αυστηρό πλαίσιο ή μη, εσωτερικός ή εξωτερικός, αποτελεί πάντα ένα από τα βασικά συστατικά του θεάτρου. Ανά τους αιώνες, η κάθε μεταμόρφωση του θεατρικού χώρου, προσδίδει μια νέα χωρική διάσταση που επηρεάζει την παράσταση. Με αφετηρία, λοιπόν, την σύναξη γύρω από τη φωτιά και μετά από πολλές μορφοποιήσεις έκανε την εμφάνισή του κατά τη δεκαετία του 1960 το «πειραματικό» ή «προσαρμοζόμενο» θέατρο. Πρόκειται για μια αρχιτεκτονική αντίληψη που υποστηρίζει τη διαμόρφωση θεατρικών χώρων, με δυνατότητα να μεταβάλουν την εσωτερική τους διάταξη. Εντός ενός σταθερού χωρικού περιγράμματος, η σχέση σκηνής αμφιθέατρου διαμορφώνεται χειροκίνητα ή με ηλεκτρομηχανική υποστήριξη, ανάλογα με τις ανάγκες της κάθε παράστασης. «Η σύλληψη του «προσαρμοζόμενου θεάτρου», δεν είναι άλλο παρά ο συνδυασμός όλων των μορφών των θεατρικών χώρων μέσα στο ίδιο χωρικό πλαίσιο. Η κάθε μορφή δύναται να μεταμορφωθεί ώστε να υποστηρίξει μια άλλη δραματουργική προσέγγιση. Η φυσική σχέση ηθοποιού και θεατή και ο χωρικός διάλογος ανάμεσα σε σκηνή και αμφιθέατρο παραμένουν ωστόσο βασικές αρχές» (Βενιζέλος, 2015, σ. 121). Ως προς τις μεθόδους και τις στρατηγικές προσέγγισης του «πειραματικού» θεατρικού χώρου, πολλοί δημιουργοί επιλέγουν να ασχοληθούν απευθείας με το περιβάλλον μέσα στο οποίο εργάζονται. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να χρησιμοποιούνται μη θεατρικοί χώροι, με σκοπό να δημιουργηθεί ένα δρώμενο, το οποίο να αναφέρεται στον ίδιο τον χώρο εκμεταλλευόμενο τις δυνατότητές του για την «εγγραφή» μιας επινοημένης αφήγησης. Αυτού του είδους οι επεμβάσεις ενεργοποιούν τον χώρο της παράστασης και διευκολύνουν την διαδικασία δημιουργικού συμβολισμού, η οποία μπορεί να αναφέρεται στο σύστημα των πεποιθήσεων μιας κοινωνικής ομάδας ή στις καλλιτεχνικές αξίες της κάθε ομάδας. Οι δουλειές που αναφέρονται σε χώρους έχουν ως θεμελιώδη μέριμνα την ιδιοσυστασία του χώρου της παράστασης και η εξέταση αυτών των εγχειρημάτων οφείλει να υπολογίσει τον τρόπο με τον οποίο ο χώρος της παράστασης αλληλεπιδρά με το περιβάλλον τόσο στη θεωρία όσο και στην πράξη. Πολλές από τις παραστάσεις που φέρουν τα παραπάνω χαρακτηριστικά απηχούν τις θεωρίες του Richard Schechner σχετικά με το περιβαλλοντικό θέατρο (*environmental theatre*), καθώς και τις μνήμες από τις παραστάσεις του Tadeusz Kantor. Η παράσταση *The Return of Odysseus* παιζόταν σε έναν χώρο βομβαρδισμένο κατά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο (Τσίχλη, 2008, σ. 154-155). Ο ίδιος ο Kantor αναφερόμενος σε αυτή την παράσταση την αποκάλεσε ως «την πρώτη περιβαλλοντική τέχνη» στην οποία «το κοινό βρισκόταν μέσα στο έργο τέχνης, περιτριγυρισμένο από χαλάσματα, διαφορετικά αντικείμενα, όπως μια σπασμένη ρόδα, σαπισμένες σανίδες, ένα κλεμμένο μεγάφωνο που είχε χρησιμοποιηθεί στην εκπομπή ομηρικών ωδών κ.λπ.» (Kobialka & Kantor, 1986, σ. 182). Σε πολλές από τις παραστάσεις, ειδικά σε αυτές των οποίων το κείμενο αποτελεί επινοημένο προϊόν της ομάδας, παρατηρείται και συχνή αναφορά στον χώρο, που περιβάλλει τις ζωές των δημιουργών/*performers*, στους δρόμους, στις μεγαλουπόλεις, στο μετρό, στα δωμάτια των σπιτιών, εν γένει στους δημόσιους και στους ιδιωτικούς χώρους, στην αισθητική τους, στον τρόπο που αυτοί επηρεάζουν την καθημερινότητα των ανθρώπων που ζουν ή συχνάζουν εκεί. Επομένως, όλοι οι παραστασιακοί χώροι είναι πολλαπλώς εγχαραγμένοι από τις πολιτισμικές μνήμες και ποικιλοτρόπως δηλωτικές προς τους *performers* και προς το κοινό (Τσίχλη, 2008, σ. 154-155).

Επιστρέφοντας στα προς ανάλυση έργα και τους χώρους παράστασής τους θα αναφερθούμε αρχικά στο *Μπαγκλαντές*, που σύμφωνα και με τους εμπνευστές του έχει ήδη μια «μικρή» ιστορία. Για κάποιο διάστημα συγκεντρωνόντουσαν εκεί μέλη της μπαγκλαντεσιανής κοινότητας της Αθήνας και οργάνωναν εκδηλώσεις, κυρίως με μουσική και τραγούδια από τον τόπο τους. Τα ίχνη που άφησαν (αφίσες, μικρές αρχιτεκτονικές επεμβάσεις κ.λπ.) διατηρήθηκαν στο χώρο και οδήγησαν στην επιλογή του ονόματός του. «Η σημειωτική θεωρία του θεάτρου, ορίζει ότι μια παράσταση απαρτίζεται από ένα σύνολο σημείων, που του καθενός η ύπαρξη, τυχαία ή σκόπιμη, μεταφέρει στο θεατή ένα μήνυμα, μια συγκεκριμένη πληροφορία. Κάθε στοιχείο της παράστασης αποτελεί ένα θεατρικό σημείο που παραπέμπει σε ένα ευρύτερο πολιτισμικό επικοινωνιακό κώδικα» (Βενιζέλος, 2015, σ. 149).

Προχωρώντας με την παράσταση *Στην άκρη του Βατήρα*, ο χώρος των Μπαγκλαντεσιανών της Αθήνας, κοινότητας που διαβιεί σε οικονομική και κοινωνική επισφάλεια, που έχει διαμορφωθεί σε θεατρικό χώρο επί το πλείστον χωρίς επεμβάσεις (θα μπορούσαμε να πούμε σε έναν «γυμνό» χώρο) μια γυναίκα βρισκόμενη:

πότε σε ένα γιαπωνέζικο λουτρό, πότε σε ένα σπίτι και πότε σε μια πασαρέλα, κολυμπά ανάμεσα στις δοξασίες της, στις αντιφάσεις της, στην αναποφαστικότητα της και στα αδιέξοδα που κατά κύριο λόγο η ίδια δημιουργεί στον εαυτό της. Πρόκειται για μια γυναίκα της εποχής μας, η οποία στέκεται μετέωρη ανάμεσα σε επίμονα, αναπάντητα ερωτήματα και φόβους. Η κρίση της είναι καταρχάς υπαρξιακή, αλλά ταυτοχρόνως κοινωνική, οικονομική, πολιτική, ηλικιακή. Θραυσματικές σκηνές, που αρχικά φαίνονται να αναφέρονται σε διαφορετικές προσωπικότητες γυναικών, συμπληρώνουν ένα αντιφατικό και πολύμορφο παζλ μιας προσωπικότητας που βρίσκεται στο μεταίχμιο (Παρρή, 2015).

Θα μπορούσαμε, λοιπόν, να υποστηρίξουμε πως στην παράσταση *Στην άκρη του βατήρα* η Γοργία καλεί τον Αθηναίο να παρευρεθεί σε μια παράσταση, σε μία από τις πιο επισφαλείς περιοχές της πόλης, που τοποθετείται στον χώρο συνάντησης μιας ομάδας μεταναστών, που βιώνουν και αυτοί από την πλευρά τους το δικό τους μερίδιο στην επισφάλεια, το οποίο πραγματεύεται την πολύπλευρη επισφάλεια στη ζωή μιας σύγχρονης γυναίκας. Έχοντας κατά νου τα παραπάνω, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι ο θεατής της Γοργία εντός ενός τέτοιου χώρου, τον οποίο αδυνατεί να κατατάξει, αισθάνεται επισφαλής.

Το επόμενο έργο της τριλογίας *Νηπιαγωγείο* ερευνά και εμπνέεται από τη θεματική «Ενήλικας-Παιδί». Εμπνευσμένο, εν μέρει, από τη ρητορική της Alice Miller στο έργο *Οι φυλακές της παιδικής μας ηλικίας*, από το *Η κουλτούρα του ναρκισσισμού* του Christopher Lasch, το *Νάρκισσος ή ο εραστής του εαυτού του* του Jean-Jacques Rousseau, αλλά και από άλλες ψυχαναλυτικές και κοινωνικοπολιτικές προσεγγίσεις, το έργο στοχεύει στην αφύπνιση διαχρονικών ερωτημάτων σε ό,τι αφορά την πάλη του Εαυτού με το Εγώ του και του Υποκειμένου με τον Άλλον. Ακόμα επιχειρεί να προβληματίσει σε σχέση με τους τραυματισμένους ενήλικες που τραυματίζουν με τη σειρά τους τους ανήλικους της επόμενης γενιάς, την πιθανή αντιστοιχία «ανηλικίωσης» στις ευρύτερες κοινωνικές σχέσεις και ομάδες, αλλά και στην πολιτικοκοινωνική πραγματικότητα της εποχής της κρίσης και των πρεκάρων. Σε ένα χώρο που πότε μοιάζει με τραπεζαρία-αίθουσα μνημόσυνου, πότε με αίθουσα διάσκεψης της συνόδου κορυφής, και πότε με νηπιαγωγείο, οι ενήλικες-παιδιά

κινούνται και μιλούν άλλοτε ως μόνοι performers και άλλοτε σε διάδραση με το κοινό το οποίο, σε κάποιες σκηνές του έργου συμμετέχει. Πολλά μοιάζουν συγχωνευτικά στο *Νηπιαγωγείο* και τα όρια συνεχώς παραβιάζονται καθώς οι ανήλικοι-ενήλικες παλιμπαιδίζουν και παλινδρομούν ανάμεσα στη φαντασίωση και την πραγματικότητα, στη θολή εικόνα του εαυτού τους και των άλλων, στο παιχνίδι και τη σοβαροφάνεια, στο υπερτροφικό Εγώ τους και την αυτιστική τους σχέση με τα Εγώ των άλλων («*Νηπιαγωγείο, από την ομάδα Αμάλαμα στο Μπαγκλαντές*», 2016).

Εδώ ο θεατής της Γοργία εκτός από την επισφάλεια της Ομόνοιας και την μνήμη των Μπαγκλαντεσιανών βρίσκεται διαδοχικά, αλλά απροειδοποίητα, σε άβολες χωρικές συνθήκες (μνημόσυνο, διάσκεψη συνόδου κορυφής, νηπιαγωγείο). Αυτό σε συνδυασμό με την διαρκή παραβίαση των ορίων σκηνής/πλατείας τοποθετεί τον θεατή σε επισφαλή θέση.

Το έργο *Το Μονόπετρο του Πύργου*, με κεντρική επιρροή και έμπνευση από τον *Πύργο* του Κάφκα και τον David Cooper με το βιβλίο του *Ο Θάνατος της Οικογένειας*, περνά από το προσωπικό στο συλλογικό-πολιτικό, από το έμφυλο στο βαθύτερα υπαρξιακό, από τη σουρεαλιστική σχεδόν αφήγηση του έργου του Κάφκα, στο σύγχρονο ρεαλισμό. Όπως η «Χωρομέτρης του Πύργου» έχει προσληφθεί από την Κλαμ (τα φύλα έχουν αντιστραφεί σε σχέση με το έργο του Κάφκα στην παράσταση της Γοργία), και όλη η αγωνία της είναι να ανήκει στον Πύργο, έτσι και σήμερα η αγωνία του ατόμου δεν είναι να αναπτύσσει την αίσθηση του ποιος είναι, αλλά να γίνεται ένα ορισμένο είδος (σύζυγος, πατέρας, μάνα, κ.λπ.), να ανήκει κάπου, να βρίσκει ένα σύντροφο, να παντρεύεται, να αποκτά έτσι ταυτότητα. Ο χώρος της παράστασης στη Μενάνδρου μοιάζει με όροφο δημόσιας υπηρεσίας και από τους θεατές που είναι σε καλή φυσική κατάσταση ζητείται να μην πάρουν το ασανσέρ, αλλά να ανεβούν με τα πόδια στον 5ο όροφο του «Πύργου». Εκεί, ο χώρος από δημόσια υπηρεσία θα μετατραπεί σε γραφείο συνοικειών, σε χώρους από τους οποίους πέρασε η Χωρομέτρης του Πύργου του Κάφκα κ.λπ.» (Κωτσάκη, 2017).

Χρησιμοποιώντας ξανά την θεματική της επισφάλειας, η Μαρία Γοργία θέτει τον θεατή σε αφιλόξενες χωρικές καταστάσεις (δοκιμασίες) με τελικό σκοπό την ουτοπική διαγραφή της επισφάλειας. Δημιουργεί την ψευδαίσθηση του ανήκειν σε κάποια ομάδα με σκοπό ο πρεκάριος να αισθάνεται λιγότερο μόνος. Και εδώ μοτίβο αποτελεί η απρόοπτη εναλλαγή χωρικών καταστάσεων και η καταστρατήγηση των ορίων θεατών/ηθοποιών. Για ακόμα μια φορά ο θεατής της Γοργία βρίσκεται επισφαλής στην περιοχή της Ομόνοιας ελπίζοντας στιγμιαία πως εντάσσεται σε μια ομάδα, αλλά καταλήγοντας στο τέλος πρεκάριος και μόνος.

### **Συμπεράσματα**

Η πρακτική που ακολουθεί η Γοργία είναι ένας τρόπος επιστράτευσης και αξιοποίησης όλων των συστατικών που προϋποθέτει ένα θεατρικό γεγονός. Όπως ο Schechner απαριθμεί «το θεατρικό γεγονός περιλαμβάνει θεατές, εκτελεστές, κείμενο (στις περισσότερες περιπτώσεις), αρχιτεκτονικό περιβάλλον (ή έλλειψη αυτού), εξοπλισμό παραγωγής, τεχνικούς και προσωπικό (όταν χρησιμοποιείται)» (Schechner, 1968, σ. 41). Προκειμένου να διατυπώσει σκηνικά τον πυρηνικό προβληματισμό της κάθε παράστασης, αντλεί υλικό από τις θεατρικές συμβάσεις και τις ανθρώπινες δομές που δίχως αυτές δεν μπορεί να οριστεί ένα γεγονός ως θεατρικό και επιχειρεί να δημιουργήσει ένα ζωντανό σύμπαν που πραγματώνει σκηνικά όχι μόνο την κρίση, αλλά και την πολιτική τοποθέτηση της δημιουργού απέναντι σε αυτήν.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Bennington, G. (1988). *Lyotard: Writing the Event*. New York: Columbia University Press.
- Carlson, M. (1989). *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*. New York: Cornell University Press.
- Della Porta, D., Silvasti, T., Hänninen, S., & Siisiäinen, M. (Επιμ.). (2015). *The New Social Division: Making and Unmaking Precariousness*. London: Palgrave Macmillan.
- Elam, K. (2001). *Η Σημειωτική Θεάτρου και Δράματος*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Kobialka, M., & Kantor, T. (1986). Let the Artists Die? An Interview with Tadeusz Kantor. *The Drama Review: TDR*, 30(3), 177–183. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.2307/1145755>
- Schechner, R. (1968). 6 Axioms for Environmental Theatre. *The Drama Review: TDR*, 12(3), 41-64. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.2307/1144353>
- Standing, G. (2011). *The Precariat. The New Dangerous Class*. Cornwall: Bloomsbury Academic.
- Βενιζέλος, Α. (2015). “Βιώνοντας” τον θεατρικό χώρο (Διπλωματική εργασία). Ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/3a7gurkp>
- Κιμπουρόπουλος, Γ. (1994, Ιανουάριος). Η «Ομόνοια» όλων των Ελλήνων. *Επτά Ημέρες, Η Καθημερινή*, 23. Αθήνα.
- Συκκά, Γ. (2014, Οκτώβριος 11). Στο «Μπαγκλαντές», πίσω από την Ομόνοια. *Καθημερινή*. Ανακτήθηκε από <https://www.kathimerini.gr/culture/theater/787498/sto-mpagklantes-piso-apo-tin-omonoia/>
- Τσίχλη, Ά. (2008, Νοέμβριος). Πολιτικές και κοινωνικές συνιστώσες στο ευρωπαϊκό θέατρο του τέλους του 20<sup>ού</sup> αιώνα: μια μελέτη των performances και του θεάτρου της επιπόνησης (Διδακτορική Διατριβή). Ανακτήθηκε από <https://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/18813#page/1/mode/2up>

### **Διαδικτυακές πηγές**

- Αγγελίδης, Δ. (2009, Μάιος 17). Σωκράτους 65: Στέγη για ανθρώπινα σκουπίδια (άρθρο στο «Ε» της Κυριακάτικης ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑΣ 17/5/2009) - κυριακάτικο σχολείο μεταναστών. Ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/35s2223d>
- Ανδριόπουλος Θ. (2015, Δεκέμβριος). *Η πλατεία Ομόνοιας ως όριο και ως αφηγητής*. Ανακτήθηκε από <https://www.athenssocialatlas.gr/άρθρο/πλατεία-ομόνοιας/>
- Κωτσάκη, Δ. (2017, Φεβρουάριος 10). «Το Μονόπετρο του πύργου: Version 2» στο Χώρο Αμάλαμα [Δελτίο τύπου]. *elculture*. Ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/5eywa6k4>
- Νηπιαγωγείο, από την ομάδα χορού Αμάλαμα στο Μπαγκλαντές [Δελτίο τύπου] (2016, Ιανουάριος 25). Ανακτήθηκε από <https://www.culturenow.gr/nhpiagwgeio-apo-thn-omada-amalgama-sto-mpagklantes/>
- Παρρή, Κ. (2015, Σεπτέμβριος 17). Τα διάφορα πρόσωπα της εναγώνιας γυναίκας με την performer Σάνια Στριμπάκου [Δελτίο τύπου]. *elculture*. Ανακτήθηκε από <https://elculture.gr/stin-akri-tou-vatira-periodeia/>
- “Στην Τραμπάλα” από την ομάδα χορού Αμάλαμα. OnlyTheater. (2014) Ανακτήθηκε από [http://archive.onlytheater.gr/buzz\\_/5439-stin-trabala-apo-tin-omada-xorou-amalgama.html](http://archive.onlytheater.gr/buzz_/5439-stin-trabala-apo-tin-omada-xorou-amalgama.html)

## Ροδιά Βόμβολου

«DARE TO STUTTER, DARE TO STAMMER». ΦΩΤΙΖΟΝΤΑΣ ΤΟΝ ΤΡΟΠΟ  
(ΑΥΤΟ)ΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟΥ ΤΩΝ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΩΝ ΧΟΡΟΥ ΣΤΟΝ 21<sup>ο</sup> ΑΙΩΝΑ

Το παρόν άρθρο εξετάζει πώς έχει μεταβληθεί ο τρόπος (αυτο-) προσδιορισμού των δραματουργών χορού στον 21<sup>ο</sup> αιώνα, μέσα από τη βιβλιογραφική ανάλυση του δραματουργικού λόγου.<sup>1</sup> Η εστίαση βρίσκεται στο καλλιτεχνικό επίπεδο, στο πώς δηλαδή τοποθετούνται οι δραματουργοί μέσω της πρακτικής τους και συμμετέχουν στη διαδικασία δημιουργίας.<sup>2</sup>

Αν υπάρχει ένα πράγμα στο οποίο συμφωνεί το πεδίο της δραματουργίας τόσο ακαδημαϊκά όσο και επαγγελματικά, αυτό είναι η ασάφεια της φιγούρας της δραματουργού στο σύγχρονο χορό, ασάφεια που οδηγεί σε μια διάχυτη αγωνία επαναδιαπραγμάτευσης του ρόλου και της θέσης της. Τα τελευταία χρόνια η διεθνής βιβλιογραφία για τη δραματουργία του χορού έχει αρχίσει να αποκτά πιο έντονη παρουσία και αυτό είναι «μια ευκαιρία επανεξέτασης των κλασικών υποθέσεων/προκαταλήψεων καθώς και των κληρονομούμενων πρακτικών εργασίας γύρω από τη δραματουργία, τη δραματουργική σκέψη και τη δραματουργό ειδικότερα» όπως υποστηρίζει η Synne K. Behrndt (2010, σ. 186).<sup>3</sup>

Ποια είναι όμως η κυρίαρχη αυτή αντίληψη για τη θέση της δραματουργού που έχει επικρατήσει και χρειάζεται επανεξέταση; Όπως εύστοχα λέει ο Symon Bayly (2017, σ. 171), «ανάμεσα στις πολλές ταυτότητες και ρόλους που αποδίδονται στην δραματουργό επαναλαμβάνεται μια συγκεκριμένη εικόνα: η δραματουργός μπαίνει στη σκηνή της δημιουργικότητας ως, προπάντων, προάγγελος άγχους». Από που προήλθε αυτός ο επαγγελματικός ρόλος; Ποια ήταν η παράδοση που επέτρεψε να εμφανιστεί ο ρόλος στον χορό· και τι μας λείπει που χρειαζόμαστε μια δραματουργό για να το αντισταθμίσουμε; (Van Imschoot, 2003).

Τα ερωτήματα αυτά αποτυπώνουν τον κύριο φόβο που συνοδεύει τη δραματουργό: το φόβο της μετανάστευσης από το θέατρο στο χορό ως μια φιγούρα γνώσης που είναι απαραίτητη για να αντισταθμίσει κάτι που η χορεύτρια και η χορογράφος δεν γνωρίζουν. Στον πυρήνα αυτής της αντίληψης βρίσκεται η δραματουργία ως μοντέλο λογοκεντρικό και η σύνδεση της

1 Η φράση του τίτλου «Dare to stutter, dare to stammer» προέρχεται από άρθρο της Christel Stalpeart «A Dramaturgy of the Body» (2009, σ. 123).

2 Η διδακτορική μου διατριβή μελετά τον τρόπο της τοποθέτησης (positioning) των δραματουργών σε τρία επίπεδα: micro (δημιουργική διαδικασία, καλλιτεχνικό επίπεδο), meso (το πεδίο χορού και των Παραστατικών Τεχνών) και macro (οικονομικό/κοινωνικοπολιτικό επίπεδο). Στο συγκεκριμένο άρθρο αναφέρομαι μόνο στον τρόπο που έχει αλλάξει η τοποθέτηση των δραματουργών στο micro επίπεδο. Ωστόσο αυτές οι κατηγορίες τοποθέτησης δεν είναι αποκλειστικές, αντιθέτως λειτουργούν σαν φακοί μέσα από τους οποίους ο αυτοπροσδιορισμός των δραματουργών φιλτράρεται. Πρόκειται για επικαλυπτόμενους ομόκεντρους κύκλους που πηγαίνουν από την μικρή κλίμακα στην μεγάλη, αναδεικνύοντας τον πολιτικό –με την ευρεία έννοια– ρόλο της δραματουργού ως μέρος ενός καλλιτεχνικού, πολιτιστικού και οικονομικού συστήματος.

3 Όλες οι παραπομπές είναι μεταφρασμένες από τα αγγλικά από μένα.



δραματουργού με τη θεωρία. Οι δραματουργοί είναι στοχαστές που έχουν το «προνόμιο της γνώσης» και επομένως επωμίζονται την διανοητική ευθύνη για τη δημιουργική διαδικασία. Η δραματουργός ως «το μυαλό της διαδικασίας» ενισχύει τον δυαδικό καταμερισμό της εργασίας με έναν τρόπο που «οι practitioners/χορογράφοι είναι βουβές ενώ οι θεωρητικοί/δραματουργοί είναι διανοούμενες και συγγραφείς χωρίς σώμα», επισημαίνει η δραματουργός Bojana Cvejčić (2010, σ. 41).

Έτσι η (θεατρική) δραματουργός έχει ιστορικά συνδεθεί με ένα είδος εξουσίας, μια συσχέτιση που βασίζεται στην υποτιθέμενη αξίωση της για αντικειμενικότητα και καθολική οπτική. Συγκεκριμένα στο χορό, η δραματουργός πολύ συχνά εκπροσωπεί το προνόμιο της γλώσσας, ούσα εκείνη που είναι ικανή να συλλαμβάνει τα πράγματα σε λέξεις. Ο φόβος της εισβολής της διανοούμενης στη χορευτική σκηνή μέσω της δραματουργού ενισχύθηκε λόγω της μακροχρόνιας αντίληψης του χορού ως ακατανόητου και αφηρημένου φαινομένου που είναι δύσκολο να «διαβαστεί» από άποψη γλώσσας. Με τον τρόπο αυτό, η δραματουργός καθιερώνεται ως το *εξωτερικό μάτι* που χρησιμοποιεί τη γλώσσα για να «μεταφράσει» μια αφηρημένη κινητική γλώσσα και καταλήγει να θεωρείται η αποκλειστική σχεδόν παραγωγός νοήματος για το κοινό, η οποία διορθώνει προβλήματα και γεμίζει κενά.

Μια σύντομη ιστορική αναδρομή μας βοηθάει να κατανοήσουμε την συγκρότηση αυτής της θέσης. Προερχόμενος από το θέατρο ήδη από τον 18ο αιώνα, ο επαγγελματικός ρόλος της δραματουργού αρχίζει να παίρνει μορφή στο πρόσωπο του συγγραφέα G. E. Lessing και της δουλειάς του ως κριτικού θεάτρου. Δύο αιώνες μετά, πάλι στην Γερμανία, και αυτή τη φορά συνδεδεμένη με τον Bertolt Brecht, η δραματουργός εγκαθιδρύεται ως η συνεργάτης που είναι υπεύθυνη για την ερμηνευτική ανάλυση του κειμένου και τη δημιουργία ενός concept το οποίο ο σκηνοθέτης θα θέσει σε πράξη.

Επηρεασμένος από αυτές τις εξελίξεις, ο δραματουργός εισέρχεται στο πεδίο του χορού το 1979 μέσα από την συνεργασία της Pina Bausch με τον Raimund Hoghe. Λίγα χρόνια αργότερα κατά τη διάρκεια του λεγόμενου Φλαμανδικού Κύματος στο σύγχρονο χορό, ο επαγγελματικός ρόλος όχι μόνο θα εγκαθιδρυθεί πλήρως, αλλά θα αρχίσει να θεωρείται απαραίτητος, προκειμένου να πετύχει μια χορογράφος στην «αγορά». Τη δεκαετία του 1990, ο σύγχρονος χορός έχει γίνει ένα καλά εδραιωμένο πεδίο στο Βέλγιο – περιλαμβάνοντας χορογράφους όπως η Anne Teresa De Keersmaeker, ο Jan Fabre, ο Wim Vandekeybus, ο Alain Platel. Σε συνεργασία με αυτούς τους χορογράφους, εμφανίζεται η πρώτη γενιά δραματουργών χορού όπως οι Marianne Van Kerkhoven, Andre Lepecki, Hildegard De Vuyst, Guy Cools κ.ά. και μια αντιληπτή συσχέτιση μεταξύ της δραματουργίας και της επιτυχίας άρχισε να επηρεάζει τις επιλογές προγραμματισμού (Hansen, 2015).

Σε αυτό το πλαίσιο, αρχίζει να δημιουργείται η ανησυχία ότι η δραματουργία αποτελεί μέρος μιας πολιτιστικής πίεσης που προωθεί τη συνεργασία με δραματουργό σε ένα είδος «φетиχιστικού» μοντέλου συνεργασίας στην κεντρική Ευρώπη. Υπό αυτή την άποψη, η δραματουργός επιβάλλεται στις καλλιτέχνιδες ως ενδιάμεση για να καλύψει μια «έλλειψη» στο έργο. Σύμφωνα με τη θεωρητικό Pii Hansen (2015), ωστόσο, αυτές οι περιπτώσεις είναι περισσότερο οι εκδηλώσεις των αγωνιών στο συγκεκριμένο πλαίσιο της βελγικής σκηνής του 1990 και λιγότερο ο πραγματικός τρόπος με τον οποίο οι δραματουργοί τοποθετούνται στο πεδίο.

Περνώντας στον 21<sup>ο</sup> αιώνα, η ανάδυση του μετα-δραματικού θεάτρου και της διευρυμένης

χορογραφίας άλλαξε το τοπίο και το ίδιο το πεδίο της δραματουργίας εξέφρασε την επιθυμία επαναπροσδιορισμού της θέσης των δραματουργών. Ως αποτέλεσμα, δημιουργήθηκαν δύο κύριες τάσεις: η πρώτη είναι η υπεράσπιση μιας στροφής από τη δραματουργό στο δραματουργικό, ένας εκδημοκρατισμός της δραματουργίας η οποία απο-προσωποποιείται από τη μορφή της δραματουργού, που παύει να είναι η υπεύθυνη για τη δραματουργία και η δραματουργική σκέψη γίνεται μια διαδικασία που ανήκει σε όλους. Για μερικούς, όπως η Van Imschoot (2003), αυτό θα μπορούσε να σημαίνει το τέλος της δραματουργού.

Για ένα άλλο μέρος του πεδίου, όμως, η κατάλυση του επίσημου ρόλου της δραματουργού δεν αποτελεί λύση στις αγωνίες. Αντιθέτως οι δραματουργοί στην ευρωπαϊκή σκηνή σχολιάζουν ότι, αν στις σύγχρονες πρακτικές η δραματουργική σκέψη δεν είναι η αποκλειστική ευθύνη της δραματουργού, αντί να καταλύσουμε το επάγγελμα, ίσως είναι πιο παραγωγικό να επαναδιατυπώσουμε την παρουσία της, προκειμένου να απελευθερωθεί από την παραδοσιακή θέση της. Αρχίζουν, λοιπόν, να επανατοποθετούν τους εαυτούς τους με τρόπους ριζικά διαφορετικούς, αρθρώνοντας πρακτικές που επαναδιαπραγματεύονται τη θέση και τη συμμετοχή τους στη διαδικασία δημιουργίας. Οι νέες δραματουργοί χορού μιλάνε για μια δραματουργική πρακτική της άγνοιας και του λάθους, ενώ φέρνουν στο επίκεντρο το σώμα και την εμπειρία και όχι τη θεωρητική και αντικειμενική συμβολή στη δημιουργική διαδικασία.

Σε αυτή την μετακίνηση από την γνώση στην άγνοια, κεντρική επιρροή αποτελεί η προσέγγιση του δραματουργού χορού André Lerecki. Σύμφωνα με τον Lerecki (2015, σ. 53), η δραματουργική πρακτική πρέπει να είναι «μια μεθοδική άσκηση καταστροφής της φιγούρας εκείνου που υποτίθεται ότι γνωρίζει» και η δραματουργός πρέπει να είναι σε θέση «να παρακάμψει την θέση του υποκειμένου της (προ) γνώσης». Η δραματουργία στο χορό πρέπει να οδηγείται από τη δύναμη της μη γνώσης αντί της γνώσης. Το σημείο εκκίνησης για τη δημιουργία έργων στη σύγχρονη χορογραφία δεν είναι κάτι σταθερό (όπως ένα κείμενο, μια πλοκή ή μια αφήγηση) αλλά ένα ανοιχτό πεδίο ετερογένειας όπου όλα είναι ασταθή, αφηρημένα και όχι απτά. Σε αυτή την ατμόσφαιρα αβεβαιότητας, η δραματουργός προερχόμενη από μια παράδοση γλώσσας και θεωρητικής γνώσης καταφθάνει με την συμβολική αύρα ενός υποκειμένου του οποίου η μοναδική λειτουργία είναι να γνωρίζει. Αυτό που γνωρίζει κατεξοχήν σχετίζεται με το πώς πρέπει να είναι το έργο που δημιουργείται και πώς μπορούμε να φτάσουμε εκεί. Η δραματουργός έρχεται στο στούντιο φέρνοντας μαζί της το άγχος για το αν το έργο να είναι αρκετά έτοιμο (Lerecki, 2015).

Ακριβώς όμως σε αυτό το τοπίο ρευστότητας η δραματουργός πρέπει να επιμείνει στην αβεβαιότητα και να ρωτήσει «Πώς δουλεύει κανείς από την πληθώρα του σχεδόν τίποτα; Πώς λειτουργεί κάποιος από το να μην γνωρίζει;» (Lerecki, 2010, σ.194). Ως απάντηση, ο Lerecki (2010, 2015) εισάγει την έννοια του *σφάλματος* ή *πλάνης* (errancy): Για να δουλέψει από το τίποτα, η δραματουργός πρέπει να χρησιμοποιήσει μια «ανακριβή-αλλά-αυστηρή» μεθοδολογία, όχι ευθυγραμμισμένη με τη γνώση, αλλά με την αταξία, την πλάνη και το λάθος. Η ικανότητα να κάνει λάθος και να πλανάται είναι αυτό που επιτρέπει στη δραματουργό να λειτουργεί μακριά από τη θέση του υποκειμένου που υποτίθεται ότι γνωρίζει. Αυτός είναι ο μόνος τρόπος με τον οποίο η δραματουργός στον χορό θα μπορούσε να απελευθερωθεί από τα άγχη και να βρει μια νέα θέση στο στούντιο και το πεδίο, μια θέση ως υποκειμένου μη-γνώσης.

Στην ίδια λογική, κινείται και η πρόταση της Bojana Cvejčić (2010, σ. 42), η οποία αντί για την

επίλυση προβλημάτων, τοποθετεί τη δραματουργό ως «τη στενότερη φίλη της χορογράφου στην παραγωγή ενός προβλήματος». Το βασικό χαρακτηριστικό αυτής της φιλίας μεταξύ της δραματουργού και της χορογράφου που δημιουργούν μαζί ένα πρόβλημα, είναι η άγνοια. Χρησιμοποιώντας την έννοια της άγνοιας, η Cvejić αναφέρεται στον Jacques Rancière και στον *Αδαή Δάσκαλο* (1991), ένα εγχειρίδιο στο οποίο αναλύει μια χειραφετημένη παιδαγωγική που δημιουργεί ένα πλαίσιο εκμάθησης όπου τόσο ο μαθητής όσο και ο παιδαγωγός είναι αδαείς και ίσοι στη νοημοσύνη. Με τον ίδιο τρόπο, «η δραματουργός και η χορογράφος δημιουργούν μια σχέση ίσων, όπως η σχέση μεταξύ δύο αδαών που αντιμετωπίζουν ένα βιβλίο που δεν ξέρουν να διαβάζουν» (Cvejić, 2010, σ. 43). Η άγνοιά τους αφορά το έργο που πρέπει να γίνει, το «βιβλίο» που θα γράψουν μαζί.

Η Bojana Bauer (2015), από την πλευρά της, προτείνει ότι η συμβολή της δραματουργού στην καλλιτεχνική διαδικασία δεν πρέπει να είναι μόνο από τη θέση της εννοιολογικής γνώσης και της κριτικής έρευνας, αλλά και από τη θέση της αισθητικής εμπειρίας του έργου. Μόνο τότε η δραματουργός θα μπορούσε να λειτουργήσει ως δημιουργικά παραγωγικό υποκείμενο (διαφορετικών τύπων) γνώσης και έτσι, να είναι πιο ανοιχτή στο έργο που σχηματίζεται εκείνη την στιγμή. Με αυτόν τον τρόπο, καταλήγει η Bauer (2015, σ. 48), «η δραματουργία χορού μπορεί να είναι μια ριζικά πραγματιστική πρακτική που περιλαμβάνει δράση προερχόμενη από την αισθητηριακή εμπειρία που ταιριάζει στις συνθήκες που υπάρχουν την στιγμή της δημιουργίας, αντί να υπακούει σε σταθερές θεωρίες, ιδέες ή κανόνες».

Παράλληλα, κεντρικό άξονα στον νέο αυτο-προσδιορισμό της δραματουργού αποτελεί και η μετακίνηση προς το σώμα το οποίο εισέρχεται στη συζήτηση ως αντίδραση στη μεταφορά της δραματουργού ως το εξωτερικό μάτι. Η μεταφορά αυτή συνεχίζει μια παράδοση σκέψης που, ήδη από τον Descartes, έχει διαχωρίσει το μυαλό από το σώμα, εξομοιώνοντας το μυαλό με την όραση και αναπαράγοντας το διαχωρισμό μεταξύ της σκέψης και της πράξης. Υπονοεί δηλαδή ένα μεταφυσικό διαχωρισμό μεταξύ του κεφαλιού –με το μάτι ως το προνομιούχο αισθητηριακό όργανο– και των υπόλοιπων αισθητηριακών οργάνων. Η μεταφορά υιοθετεί την αναπαράσταση της δραματουργού ως μια «ασώματη» διανοούμενη που χρησιμοποιεί μόνο το μυαλό της στη διαδικασία, χωρίς να εμπλακεί σωματικά και συναισθηματικά.

Στον αντίποδα αυτής της οπτικής, ο νέος προσδιορισμός των δραματουργών αντιδρά κατά της ιδεολογικής μείωσης τους μόνο σ' ένα μάτι και της σύνδεσης της γνώσης με την όραση. Αντιθέτως, φέρνουν στο προσκήνιο την έννοια της εγγύτητας και της φυσικής παρουσίας στο στούντιο προκειμένου να επιχειρηματολογήσουν για μια ενσώματη δραματουργία.

Ο Lepecki (όπως αναφέρεται στο Turner & Behrndt, 2008) εστιάζει στη σωματική εγγύτητα της δραματουργού στην πρόβα, προτείνοντας να δει η δραματουργός τον εαυτό της ως κάποια που φέρει όχι μόνο στοχαστική αλλά και σωματική μνήμη της διαδικασίας και μπορεί να την ανακαλέσει δημιουργικά καθώς προέρχεται από την εμπειρία μέσα στο στούντιο. Είναι, λοιπόν, αυτή ακριβώς η εγγύτητα με τη διαδικασία που της επιτρέπει να χρησιμοποιεί το σώμα της «ως μνήμη» αυτών των στιγμών. Με αυτήν την προσέγγιση, αντιτίθεται στη μεταφορά της δραματουργού ως εξωτερικό μάτι που θέτει τη γνώση και τη δύναμή της στη διάθεση της χορογράφου η οποία προσλαμβάνεται (σε συνέχεια της μεταφοράς) ως απλώς ένα σώμα ανίκανο να δει και να κατέχει γνώση. Πολεμώντας την «ανατομική τερατοποίηση του εξωτερικού ματιού» ρίχνει την προσοχή του σε ολόκληρο το σώμα του δραματουργού (Lepecki,

όπως αναφέρεται στο DeLahunta, 2000, σ. 25). Όπως πολύ ποιητικά επισημαίνει,

η δραματουργία του χορού εμπειρεύει την επαναδιαμόρφωση ολόκληρης της ανατομίας, όχι μόνο των ματιών. Όταν μπαίνω μέσα στο στούντιο να ξεκινήσω να δουλεύω για μια καινούργια παράσταση, η ερώτηση της ανατομίας γίνεται πολύ σημαντική και πολύ κυριολεκτική. Ακριβώς όπως οι χορευτές και ο χορογράφος, εισέρχομαι στο στούντιο ως δραματουργός για να ανακαλύψω ένα (καινούργιο) σώμα. (Lepescki, όπως αναφέρεται στο DeLahunta, 2000, σ. 25)

Ένας άλλος γνωστός δραματουργός στο πεδίο του χορού, ο Guy Cools χρησιμοποιεί επίσης τη μεταφορά του εξωτερικού σώματος σε αντιπαράθεση με το εξωτερικό μάτι, προσεγγίζοντας τη δραματουργία ως μια σωματική και δημιουργική πρακτική. Για να επανατοποθετήσει τη συμβολή της δραματουργού από τον ορθολογικό, αναλυτικό τομέα της «προσθήκης νοήματος» και συνοχής ο Cools (2014) επαναπροσδιορίζει το ρόλο της δραματουργού ως μάρτυρα. Για τον Cools, η δράση της μαρτυρίας είναι μια κοινή ευθύνη που έχει σωματικό χαρακτήρα. «Η σιωπηλή, αλλά αισθητή παρουσία της δραματουργού στο στούντιο επηρεάζει σωματικά και δυναμικά τον διάλογο και την δημιουργική διαδικασία» και το να φέρεις αυτό το ρόλο της μάρτυρος όσο το δυνατόν νωρίτερα στη διαδικασία δημιουργίας «είναι ένα από τα πιο ισχυρά πράγματα με τα οποία μπορείς να συμβάλεις ως δραματουργός» (Cools, 2014, σ. 27). Ως μάρτυρας, η δραματουργός χρησιμοποιεί τη δική της διαίσθηση για να παίξει με τη φυσική και σωματική εγγύτητα ή απόσταση προς τη διαδικασία και να δημιουργήσει λεπτές αλλαγές στην ενέργεια του κοινόχρηστου χώρου και των σχέσεων με την απλή απουσία ή παρουσία της στο στούντιο.

Η θεωρητικός Christel Stalpaert (2009) σχολιάζει, επίσης, ότι η συσχέτιση της δραματουργού με την προνομιακή κατάσταση του ματιού έχει ως αποτέλεσμα τη διατήρηση της διάκρισης μεταξύ σώματος και νου, πράξης και σκέψης, όρασης και αίσθησης. Ως εκ τούτου, προτείνει επίσης την αντικατάσταση της μεταφοράς του εξωτερικού ματιού με το εξωτερικό σώμα. Αυτή η διαδικασία του «να γίνει το εξωτερικό σώμα» απαιτεί μια χαλάρωση της θέσης της δραματουργού ως ειδικού, επιτρέποντας στο συναίσθημα να μπει στη γνώση και να υπερβεί τον περιορισμό της γλώσσας και της καρτεσιανής σκέψης. Η Stalpaert (2009, σ. 123) μας προσκαλεί ως δραματουργοί να παραδεχτούμε ότι μερικές φορές:

δεν έχουμε τη γλώσσα, δεν μπορούμε να αντιληφθούμε, να κατανοήσουμε και να πιάσουμε τα πάντα τελείως [...] και αντίθετα να τολμήσουμε να τραυλίσουμε, να τολμήσουμε να ψευδίσουμε, να δημιουργούμε μια ποιητική γλώσσα με το τραύλισμα. Σε ένα μεταδραματικό πλαίσιο, αυτό το είδος αποτυχίας μπορεί να είναι πολύ παραγωγικό.

Αυτό το είδος τοποθέτησης της δραματουργού μπορεί όχι μόνο να είναι πολύ παραγωγικό στο σημερινό κοινωνικοπολιτικό και καλλιτεχνικό πλαίσιο, αλλά μπορεί επίσης να δώσει στις δραματουργικές πρακτικές μια πολιτική όψη, επισημαίνει η Stalpaert (2009). Μια ενσώματη προσέγγιση στη θέση της δραματουργού προτείνει να κινηθούμε σε ασταθές έδαφος, έξω από τη ζώνη άνεσης. Αυτή η οντολογική αστάθεια συνεπάγεται νέες ευκαιρίες και δυνατότητες συνάντησης της ετερότητας με διαφορετικό τρόπο.

Χρησιμοποιώντας την οπτική του Jacques Rancière (2004, σ. 124) για την πολιτική,

ο ισχυρισμός της Stalpaert αναδεικνύει ότι εστιάζοντας στην ενσώματη διάσταση της δραματουργού αντί των πνευματικών και γλωσσικών δυνατοτήτων της, η πρακτική της γίνεται πολιτική, καθώς συμμετέχει στην «αναδιατύπωση του μερισμού του αισθητού». Για τον Rancière (2004), ο «μερισμός του αισθητού» θίγει θέματα καταμερισμού του δημόσιου χώρου ως κοινού στο οποίο ορισμένα σώματα έχουν μέρος και άλλα όχι, με βάση την κατανομή του χώρου, του χρόνου και της δραστηριότητας. Οι καλλιτεχνικές πρακτικές επομένως είναι πολιτικές, επειδή προτείνουν έναν συγκεκριμένο τρόπο αναδιατύπωσης του μερισμού του αισθητού, είτε ως συμβολή στο υπάρχον είτε ως κριτική παρέμβαση σε αυτό. Ακολουθώντας αυτό το σκεπτικό, η Stalpaert (2009) μας θυμίζει ότι μια συζήτηση για μια πρακτική της δραματουργίας που ενισχύει την ενσώματη διάσταση, είναι πολιτική επειδή δίνει ορατότητα σε πτυχές που αμφισβητούν το κυρίαρχο καρτεσιανό παράδειγμα και επιτρέπουν μια νέα κατανομή του αισθητού.

Καταλήγοντας, θα μπορούσαμε να πούμε ότι αν αυτό που είναι ορατό μέχρι τώρα, σε αυτό που ο Rancière αποκαλεί «κοινό χώρο και γλώσσα» (2004, σ. 124) της δραματουργίας, είναι μια δραματουργική φιγούρα που σχετίζεται κυρίως με τη θεωρία, τη σκέψη και τη γλώσσα, ο νέος αυτο-προσδιορισμός των δραματουργών στοχεύει να φέρει «στα κοινά» την έννοια της σωματικότητας, της εμπειρίας, της άγνοιας, του τραυλίσματος, του λάθους και της πλάνης. «Κι ωστόσο δεν υπάρχει τίποτα πιο τρομακτικό από το να λειτουργείς από την θέση της μη γνώσης» όπως μας θυμίζει ο Lepecki (2015, σ. 54).

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Bauer, B. (2015). Propensity: Pragmatics and Functions of Dramaturgy in Contemporary Dance. Στο P. Hansen & D. Callison (Επιμ.), *Dance Dramaturgy. Modes of Agency, Awareness and Engagement* (σσ. 31-50). London: Palgrave Macmillan.
- Bayly, S. (2017). Unworking Dramaturgy. Στο K. Georgelou, E. Protopapa, & D. Theodoridou, (Επιμ.), *The Practice of Dramaturgy. Working on Actions in Performance* (σσ. 169-184). Amsterdam: Valiz.
- Behrndt, S. K. (2010). Dance, Dramaturgy and Dramaturgical Thinking. *Contemporary Theatre Review*, 20 (2), 185-196. doi: [10.1080/10486801003682393](https://doi.org/10.1080/10486801003682393)
- Cools, G. (2014). *Rewriting distance. Dance dramaturgy as a somatic and creative practice. The body talking and writing* (μη δημοσιευμένη διδακτορική διατριβή). Ghent University.
- Cvejić, B. (2010). The Ignorant Dramaturg. *Maska*, 16 (131-132) - *Practical Dramaturgies* 40-53. Ανακτήθηκε από <http://sarma.be/docs/2864>
- DeLahunta, S. (2000). Dance Dramaturgy: Speculations and Reflections. *Dance Theatre Journal*, 16 (1), 20-25. Ανακτήθηκε από <http://sarma.be/docs/2869>
- Hansen, P. (2015). Introduction. Στο P. Hansen & D. Callison (Επιμ.), *Dance Dramaturgy. Modes of Agency, Awareness and Engagement* (σσ. 1-30). London: Palgrave Macmillan.
- Lepecki, A. (2010). We are not ready for the dramaturge: Some notes for dance dramaturg. Στο M. Bellisco & M.J. Cifuentes (Επιμ.), *Rethinking Dramaturgy: Errancy and Transformation* (σσ. 181-197). Barcelona Centro: Parraga.
- (2015). Errancy as Work: Seven Strewn Notes for Dance Dramaturgy. Στο P. Hansen & D.

---

Callison (Επιμ.), *Dance Dramaturgy. Modes of Agency, Awareness and Engagement* (σσ. 51-66). London: Palgrave Macmillan.

Rancière, J. (1991). *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation*. California: Stanford California Press.

— (2004). *The Politics of Aesthetics*. London: Continuum.

Stalpaert, C. (2009). A Dramaturgy of the Body. *Performance Research*, 14(3), 121-125. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1080/13528160903519583>

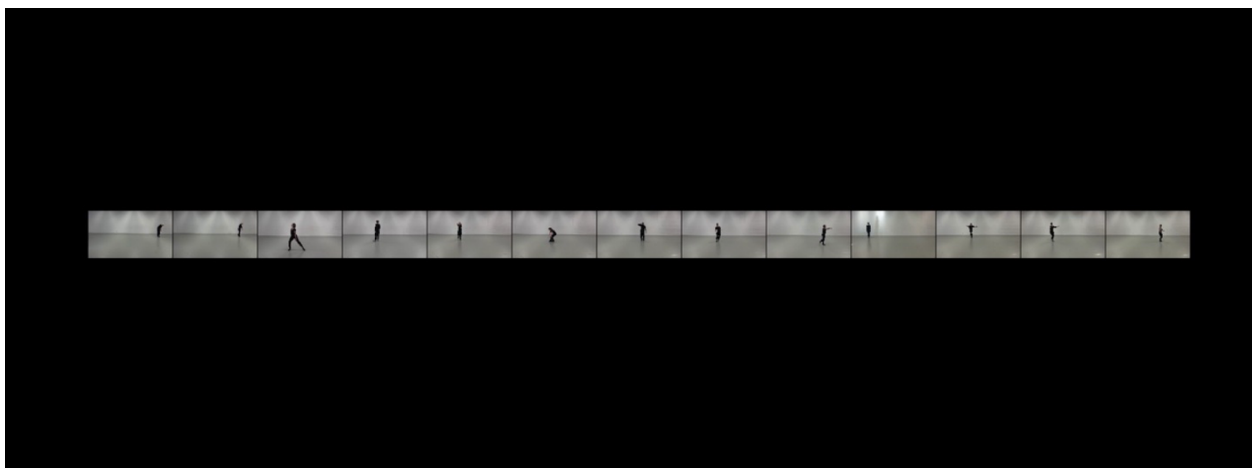
Turner, C. & Behrndt, S.K (2008). *Dramaturgy and Performance*. New York: Palgrave Macmillan.

Van Imschoot, M. (2003). Anxious Dramaturgy. *Women & Performance: a journal of feminist theory*, 13(2), 57-68. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1080/07407700308571425>

Στέλλα Δημητρακοπούλου

### Η ΑΝΤΙΓΡΑΦΗ ΩΣ ΧΟΡΟΓΡΑΦΙΚΗ ΜΕΘΟΔΟΣ

**Η** αντιγραφή παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον στη μελέτη του χορού: Αφενός χρησιμοποιείται κατά κόρον στην εκπαίδευση του χορού, αφετέρου δεν είναι αποδεκτή χορογραφική μέθοδος στην επαγγελματική καλλιτεχνική σκηνή, διότι θεωρείται αντίθετη με έννοιες όπως η διαφορετικότητα, η αυθεντικότητα και η πρωτοτυπία. Τι προκύπτει, όμως, όταν η αντιγραφή χρησιμοποιηθεί και μελετηθεί ως μια θεμελιώδης μέθοδος χορογραφικής πρακτικής; Για να απαντηθεί αυτό το ερώτημα, θα πρέπει να μελετηθεί αναλυτικά η χρήση της αντιγραφής στο πλαίσιο της εκπαίδευσης του χορού, της σύγχρονης επαγγελματικής χορογραφικής πρακτικής και των τεχνών, γενικότερα. Τα παραπάνω μελετήθηκαν στη διδακτορική μου διατριβή (*II*) *legitimate Performance: Copying, Authorship and the Canon* (Dimitrakoroulou, 2016), ενώ στο παρόν άρθρο παρουσιάζω κάποια σημεία της έρευνας αυτής μέσα από το γνωστό έργο *Trio A* (1966/1978) της Yvonne Rainer και το, όχι τόσο γνωστό έργο της γράφουσας, *without respect but with love* (Dimitrakoroulou, 2015) [Εικ.1].



Εικόνα 1. Στιγμιότυπο από το βίντεο *without respect but with love* (2015), Στέλλα Δημητρακοπούλου.

#### Η αντιγραφή ως εργαλείο στην εκπαίδευση

Η πρακτική της αντιγραφής κατέχει κεντρική θέση στην εκπαίδευση λόγω της σημασίας της για τη μαθησιακή διαδικασία. Ο ψυχολόγος Mark Nielsen, εξηγεί ότι τα παιδιά «αποκτούν πολλές από τις πιο σημαντικές κοινωνικές και γνωσιακές τους ικανότητες παρατηρώντας και αντιγράφοντας αυτό που κάνουν οι άλλοι» (Nielsen 2006, σ. 555, σε δική μου μετάφραση). Η χρησιμότητα της αντιγραφής είναι εμφανής και στις τέχνες. Η Joan A. Mullin, βασισμένη σε συνεντεύξεις ατόμων από διαφορετικές σχολές (γραφιστική, αρχιτεκτονική, ιστορία της τέχνης και εικονογράφηση), επισημαίνει τη χρησιμότητα της αντιγραφής ως τρόπου μάθησης σε όλους

τους κλάδους, αναγνωρίζοντας ότι «αναπτύσσει την επαγγελματική καλλιτεχνική ικανότητα» (Mullin & Haviland 2009, σ. 110, σε δική μου μετάφραση).

Ειδικότερα, στην εκπαίδευση του χορού, η αντιγραφή χρησιμοποιείται σε μεγάλο βαθμό στο επαγγελματικό μοντέλο εκπαίδευσης, όπως περιγράφεται από τη Susan Leigh Foster (1997). Το μοντέλο αυτό εφαρμόζεται στην επαγγελματική εκπαίδευση του χορού όπου «κύριος στόχος [είναι] η παραγωγή χορευτών με υψηλή κατάρτιση και η παραγωγή καθορισμένων προϊόντων χορού προς παρουσίαση στο κοινό» (Foster, 1997, σ. 4, σε δική μου μετάφραση). Η έμφαση δίνεται στο προϊόν, σε αντικειμενικούς σκοπούς, στην εκμάθηση υφολογικά καθορισμένων τεχνικών χορού και σε μεθόδους άμεσης διδασκαλίας, όπου ο/η δάσκαλος/-α ως ειδικός/-ή δείχνει αυτό που οι μαθητές/-τριες πρέπει να αντιγράψουν (Foster, 1997). Σε αυτές τις περιπτώσεις, στόχος είναι η δημιουργία ενός τέλει αντιγράφου. Πράγματι, μέχρι σήμερα, τόσο η διδασκαλία τεχνικών χορού, όπως ο κλασικός χορός και κάποιες τεχνικές μοντέρνου και σύγχρονου χορού, όσο και η διδασκαλία του ρεπερτορίου παραδίδονται κατά κύριο λόγο μέσω της άμεσης διδασκαλίας, όπου οι μαθητές/-τριες αντιγράφουν ότι δείχνει ο/η δάσκαλος/-α.

Το ίδιο ισχύει και στην μετάδοση των παραδοσιακών χορών, όπου απαιτείται επίδειξη από σώμα σε σώμα. Η Diana Taylor αναφερόμενη στην ενσώματη πολιτιστική κληρονομιά υπογραμμίζει ότι «οι άνθρωποι συμμετέχουν στην παραγωγή και την αναπαραγωγή της γνώσης με το να “είναι εκεί”, να είναι μέρος της μετάδοσης» (Taylor 2003, σ. 20, σε δική μου μετάφραση). Βεβαίως, στις περιπτώσεις των παραδοσιακών-κοινωνικών χορών, στόχος δεν είναι τόσο η δημιουργία ενός τέλει αντιγράφου όσο είναι η συμμετοχή και η ενοποίηση μέσω της ομοφωνίας στην κίνηση.

### Η αντιγραφή στην αγορά της τέχνης

Ενώ, λοιπόν, στην εκπαίδευση η αντιγραφή είναι μια θεμιτή μέθοδος, στην επαγγελματική καλλιτεχνική σκηνή και την αγορά της τέχνης, θεωρείται μια πράξη χαμηλού κύρους. Αυτό οφείλεται κυρίως στην κοινή πεποίθηση ότι η αντιγραφή δεν μπορεί να περιέχει προσωπική έκφραση, δεν προάγει την ατομικότητα και δεν παράγει αυθεντικά, πρωτότυπα ή καινοτόμα έργα. «Η πρωτοτυπία θεωρείται μια υπέρτατη αξία, ενώ η επανάληψη, η αντιγραφή και η αναπαραγωγή απαξιώνονται» γράφει η θεωρητικός της τέχνης Rosalind Krauss (1985/1997, σ. 160, σε δική μου μετάφραση). Αυτό συμβαίνει σε τέτοιο βαθμό, ώστε εξουσιοδοτημένα άτομα, θεσμοί ή εταιρείες, να ποινικοποιούν την αντιγραφή. Τα πνευματικά δικαιώματα, λοιπόν, διασφαλίζουν τον οικονομικό και ηθικό έλεγχο κάθε δημιουργού πάνω στα έργα τα οποία υπογράφει.

Ο χορός, λόγω της εφήμερης φύσης του, της έλλειψης ενός πλήρους και ακριβούς συστήματος σημειογραφίας, καθώς και λόγω της ιδιαίτερης σχέσης του με τη γραφή, έχει μια ιδιαίτερη σχέση με την αντιγραφή και δεν επιτρέπει στην υπογραφή του/της δημιουργού/συγγραφέα να λάβει τη σταθερή και μόνιμη μορφή μιας *επιγραφής* ή ενός *χαράγματος* όπως σε άλλες μορφές τέχνης. Τι μορφή, λοιπόν, έχει η χορογραφική υπογραφή, πώς σχηματοποιείται επιβεβαιώνοντας τον ρόλο του/της χορογράφου ως δημιουργού/συγγραφέα; Ο χορογράφος Xavier Le Roy (2002/2003) αναλογιζόμενος την εμπειρία του όταν ήταν νέος χορογράφος λέει:

Προσπαθούσα να δημιουργήσω ένα συγκεκριμένο είδος κίνησης, μια «γλώσσα»,



μια υπογραφή(;) ως το πρώτο βήμα που απαιτεί η συνήθης εξέλιξη της καριέρας ενός χορογράφου. Αν αυτό γίνει αποδεκτό, το επόμενο βήμα είναι να επεκτείνεις και να μεταδώσεις αυτή τη «γλώσσα» σε άλλους προκειμένου να κάνεις ομαδική χορογραφία, σαν ένα είδος κλώνου του εαυτού σου, που επιτρέπει στην υπογραφή σου να εδραιωθεί και να αναγνωριστεί. Μετά από αυτό έχεις πρόσβαση σε μεγαλύτερα μέσα παραγωγής.

(Le Roy & Von Hantelmann, 2003, σε δική μου μετάφραση)

Στα λόγια του τονίζεται η σημασία της χορογραφικής υπογραφής στην αγορά του χορού, καθώς και ο εγγενής ρόλος της αντιγραφής στην εδραίωση μιας χορογραφικής υπογραφής. Η εμπορευματοποίηση του χορού, όμως, οδηγεί στη δημιουργία τυποποιημένων προσδοκιών από το κοινό, τους επιμελητές και τους παραγωγούς και, ως εκ τούτου, στην συγκρότηση ενός κανόνα.

### **Ο Κανόνας**

Με τον όρο αυτό δεν αναφέρομαι σε μια χορογραφική κατασκευή, στην οποία οι κινήσεις που εκτελούνται από έναν χορευτή επαναλαμβάνονται διαδοχικά και με ακρίβεια από τους επόμενους χορευτές. Κανόνας, σύμφωνα με το λεξικό Τριανταφυλλίδη («κανόνας», χ.χ.), είναι «ό,τι ρυθμίζει με την ισχύ του νόμου ή της συνήθειας, τον τρόπο συμπεριφοράς και γενικά τις σχέσεις των ατόμων μέσα στο κοινωνικό ή σε οποιοδήποτε άλλο σύνολο». Η δημιουργία, όμως, ενός κανόνα ακολουθεί μια διαδικασία αντίστοιχη με αυτήν του χορογραφικού κανόνα, που αποκαλύπτεται μέσα από την αντιγραφή. Όπως γράφει και ο John Guillory (1993, σ. 55, σε δική μου μετάφραση): «Η κανονικότητα δεν είναι ιδιότητα του ίδιου του έργου, αλλά της μετάδοσής του» και η αντιγραφή είναι αναπόσπαστο κομμάτι της μετάδοσης αυτής.

Έχοντας κατά νου ότι ο/η καλλιτέχνης ως συγγραφέας/δημιουργός συμβάλλει στον κανόνα και ταυτόχρονα εξαρτάται από αυτόν, τα ερωτήματα που προκύπτουν είναι: πώς τοποθετούνται οι καλλιτέχνες σε σχέση με τον κανόνα; Ειδικότερα, εφόσον η αντιγραφή αποτελεί αναπόσπαστη συνθήκη για την ύπαρξη της χορογραφικής υπογραφής, μπορεί η αντιγραφή να γίνει και ένα εργαλείο για την κατάργηση της υπογραφής;

### **Trio A, Yvonne Rainer**

Σε σχέση με τα ερωτήματα αυτά, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το έργο *Trio A* (1966) της Yvonne Rainer [Εικ. 2]. Διάφοροι καλλιτέχνες και ερμηνευτές το έχουν ανακατασκευάσει, οικειοποιηθεί ή έχουν χρησιμοποιήσει μέρη του στα έργα τους, με την άδεια της Rainer ή χωρίς. Την δεκαετία του 1960 η Rainer είχε δηλώσει ότι το *Trio A* ήταν μια χορογραφία που μπορούσε να μάθει και να εκτελέσει οποιοσδήποτε, χορευτής ή μη, οπότε άρχισε σιγά-σιγά να αποκτά την ιδιότητα ενός δημοφιλούς έργου στην καλλιτεχνική σκηνή της εποχής. Όπως λέει η συνεργάτιδά της Pat Catterson (2009, σ. 4, σε δική μου μετάφραση) ήταν «ο χορός όλων των ανθρώπων», γεγονός που οδήγησε σε μια ποικιλία εκδοχών του *Trio A* – λόγω των διαφορετικών τρόπων με τους οποίους το εκτελούσαν διαφορετικοί άνθρωποι. Υπήρχαν, επομένως, πολλαπλές εκδοχές του *Trio A*. Όλες αυτές οι διαφορετικές παραστάσεις ήταν εξίσου έγκυρες. Αυτό άρχισε να αλλάζει όταν η Rainer διαφοροποίησε τη στάση της και επέβαλε αυστηρό έλεγχο για το πώς, πότε και από ποιον θα εκτελούνταν το κομμάτι. Η Rainer εξηγεί την αλλαγή της στάσης της ως εξής:

Όταν άρχισα να διδάσκω το *Trio A* σε όποιον ήθελε να το μάθει –ειδικευμένους, ανειδίκευτους, επαγγελματίες, χοντρούς, γέρους, άρρωστους, ερασιτέχνες– και έδωσα σιωπηρή άδεια σε όποιον ήθελε να το διδάξει, οραματίστηκα τον εαυτό μου σαν μια μεταμοντέρνα ευαγγελίστρια του χορού που φέρνει την κίνηση στις μάζες [...] Λοιπόν, τελικά είδα ένα *Trio A* που δεν μου άρεσε. Ήταν πέμπτης γενιάς και δεν πίστευα στα μάτια μου.

(Rainer, όπως αναφέρεται στο Banes, 1987, σ. 53, σε δική μου μετάφραση)

Μετά από αυτό η Rainer επέλεξε να παρεμποδίσει την αντιγραφή του έργου, αυξάνοντας τον έλεγχο που ασκεί η ίδια ως δημιουργός στις επανεκτελέσεις του και επιβάλλοντας την πιστοποίηση της αυθεντικότητάς τους. Ενδεχομένως, θεωρεί ότι με αυτόν τον τρόπο θα αποφύγει την διαστρέβλωση των αξιών, που η ίδια θέλει να πρεσβεύει μέσω του έργου της. Έκτοτε, δεν δέχεται ούτε την καταγραφή σε βίντεο που έγινε το 1978 από την Sally Banes, ούτε την καταγραφή με το σύστημα Labanotation, ως αξιόπιστες πηγές για την εκμάθηση του *Trio A*. Πλέον, ο μόνος αξιόπιστος τρόπος εκμάθησης είναι από σώμα σε σώμα, από την ίδια την Rainer ή από κάποια από τις θεματοφύλακες του.



Εικόνα 2. Στιγμιότυπο από το βίντεο *Trio A* (1978), Sally Banes (παραγωγός) & Yvonne Rainer (χορογράφος).

Σήμερα υπάρχουν πέντε θεματοφύλακες παγκοσμίως και υπάρχει σαφής ιεραρχική διάκριση μεταξύ αυτών και των ερμηνευτριών, καθώς όποια μαθαίνει το *Trio A* καλείται να υπογράψει ένα συμβόλαιο, που δηλώνει ρητά ότι απαγορεύεται να το διδάξει. Πλέον, είναι ξεκάθαρη η διαφοροποίηση μεταξύ εξουσιοδοτημένων ή παράνομων αντιγράφων. Με αυτόν τον τρόπο το *Trio A* έχει γίνει ένας χορός που υπάρχει μόνο μέσα από επιλεγμένα σώματα, ενώ κάποτε, «σύμφωνα με τα λόγια της Sally Banes, αντιπροσώπευε το σώμα μιας δημοκρατίας» (Bryan-Wilson, 2012, σ. 63, σε δική μου μετάφραση).

## Η ιεραρχία που ενυπάρχει στον τρόπο μετάδοσης του έργου δεν εντοπίζεται μέσα στην ίδια τη χορογραφία

Η σημασία της μη-ιεραρχικής διάκρισης φαίνεται και στην ίδια τη χορογραφία, η οποία αντανακλά τις πεποιθήσεις της Rainer εκείνη την εποχή. Το ίδιο το *Trio A* είναι μια χορογραφία που δημιουργήθηκε σκόπιμα χωρίς κινητικές φράσεις, δυναμικές ή κορύφωση, προκειμένου να εξαλειφθεί εντελώς η ιεραρχία μεταξύ των κινήσεων, μια ιδέα που προωθούσε η Rainer στο δοκίμιο της *A Quasi Survey of Some 'Minimalist' Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A* (1968). Στις μέρες μας, η προσέγγιση στη διδασκαλία και την εκτέλεση του *Trio A* είναι εξαιρετικά λεπτομερής. Η Rainer το αναγνωρίζει αυτό. Σε ένα άρθρο της το 2009 γράφει:

Στο πνεύμα της δεκαετίας του 1960, ένα κομμάτι μου θα ήθελε να πει: «Άστο». Γιατί να προσπαθείς να το βάλεις σε καλούπι; Γιατί είμαι πλέον τόσο επιλεκτική και απαιτητική, τόσο επικριτική απέναντι στην ίδια μου την απόδοση, τόσο αυταρχική όσον αφορά τις λεπτομέρειες – τα χέρια πάνε έτσι, όχι αλλιώς, το βλέμμα εδώ, όχι εκεί, τα πόδια σε αυτή τη γωνία, όχι σε εκείνη; Την τελευταία δεκαετία έχω γίνει πολύ πιο αυστηρή – κάποιιοι θα μπορούσαν να πουν εμμονική – όχι μόνο σε ό,τι αφορά τα προσόντα εκείνων στους οποίους επιτρέπω να διδάσκουν το χορό αλλά και στη δική μου μετάδοση των ιδιαιτεροτήτων του.

(Rainer, 2009, σ. 17, σε δική μου μετάφραση)

Πλέον, ο τρόπος με τον οποίο πρέπει να εκτελείται το *Trio A* προκειμένου να έχει το κύρος του «καθαυτού» είναι πολύ ακριβής και συγκεκριμένος. Η Rainer έχει τυποποιήσει το έργο με στόχο να παράγει αντίγραφα που φέρουν την υπογραφή της. Συνυπολογίζοντας σε αυτό την αναγνωρισιμότητα του έργου ως σήμα κατατεθέν της δημιουργού, μπορούμε να πούμε ότι το *Trio A* αποτελεί αυτό καθαυτό την χορογραφική υπογραφή της Rainer.

Παρόλο που μπορούμε να κατανοήσουμε, σε κάποιον βαθμό, την αγωνία της Rainer σχετικά με την αυθεντικότητα του έργου της, υπάρχει μια μεγάλη αντίφαση μεταξύ του χαρακτήρα του χορού στη δεκαετία του '60 και του τρόπου με τον οποίο υπάρχει σήμερα. Η αυστηρότητα και η επιμονή στην ακρίβεια με την οποία το *Trio A* διδάσκεται σήμερα, η ιεραρχική δομή και ο πλήρης έλεγχος της εκτέλεσης και της παρουσίασης του έργου από την δημιουργό του, φαίνονται παράδοξα σε σχέση με την αρχική του υπόσταση. Αυτά τα παράδοξα ενισχύουν τη μεταμόρφωση του *Trio A* στον χρόνο, από πρότυπο ενός επαναστατικού χορού στη δεκαετία του '60 σε ένα εμβληματικό έργο που κινδυνεύει να γίνει μουσειακό σήμερα.

### ***without respect but with love*, Stella Dimitrakopoulou**

Για την δημιουργία του βιντεοχορού *without respect but with love* (2015) [Εικ. 3 και 4] εφάρμοσα μια διπλά αθέμιτη διαδικασία αντιγραφής. Πρώτον, δεν χρησιμοποίησα ως πρότυπο το ίδιο το *Trio A*, όπως διδάσκεται σήμερα, αλλά το βίντεο της Sally Banes. Δεύτερον, η μετάδοση της πληροφορίας μέσω της αντιγραφής δεν γίνεται από σώμα σε σώμα, όπως απαιτεί η Rainer, αλλά από βίντεο σε σώμα.

Έτσι οι ερμηνεύτριες και οι ερμηνευτές δεν συναντιούνται ποτέ μεταξύ τους. Χρησιμοποίησα το βίντεο αναγνωρίζοντας τη σημαντικότητά του, ως μέσο τεκμηρίωσης και ως

δημιουργικού εργαλείου, το οποίο διευκολύνει τη διαδικασία της αντιγραφής. Ταυτοχρόνως όμως, αναγνωρίζω ότι η διαδικασία μετάδοσης της γνώσης μέσω βίντεο, εγείρει σημαντικά ερωτήματα σχετικά με την οντολογία του χορού – μιας τέχνης που θεωρείται εφήμερη και μη αναπαραγωγίμη, μιας τέχνης που υπάρχει στο σώμα. Επιπλέον, είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι το βίντεο, εδώ, προτείνεται ως εργαλείο που μπορεί να υποστηρίξει εξίσου την εξέλιξη του έργου όσο και την διαφύλαξή του.



Εικόνα 3. Στιγμιότυπο από το βίντεο *without respect but with love* (2015), Στέλλα Δημητρακοπούλου.

### Η αντιγραφή ως τρόπος διάδοσης του χορού

Ο στόχος της αντιγραφής, σε αυτήν την περίπτωση, δεν είναι η δημιουργία ακριβούς αντιγράφου, καθώς αυτή η επιλογή είναι διαμετρικά αντίθετη με τις αξίες που το ίδιο το *Trio A* πρεσβεύει. Μένοντας πιστοί/ές στις επαναστατικές αξίες του έργου, η αντιγραφή χρησιμοποιείται για τη διάδοσή του ώστε να παραμείνει διαρκώς μεταβαλλόμενο και άρα ζωντανό μέσα στην ιστορία.

Το *without respect but with love* καταδεικνύει με ποιον τρόπο το *Trio A* δεν έπαψε ποτέ να αλλάζει, πρώτα από όλα, επειδή υπάρχει μέσα σε ζωντανά σώματα, δηλαδή σε μια ύλη που εξελίσσεται. Τα σώματα του 2020 δεν είναι ίδια με τα σώματα του 1960, αυτό το αναγνωρίζει και η Rainer άλλωστε, «είναι αδύνατο» λέει, «να εμψύσησεις σε αυτούς τους ανθρώπους [σήμερα] αυτό το είδος της τραχιάς, βαρύγδουπης κινητικής αίσθησης που είχα ως χορεύτρια και που μετέδιδα στους ανθρώπους που μάθαιναν το χορό τότε» (Banes & Rainer, 2001, σε δική μου μετάφραση). Επιπλέον, το *Trio A* είναι ένας χορός που ζει στο κάθε άτομο που τον εκτελεί και αλλάζει κάθε φορά που εκτελείται. Όπως παραδέχεται η Catterson, «παρόλο που η Υνοπνε έχει γίνει πιο προστατευτική προς το έργο της και πιο δογματική για τις λεπτομέρειές του απ' ό,τι ήταν το 1969, εντούτοις, η επανεκτέλεσή του όσο προσεκτικός κι αν είναι κανείς στις λεπτομέρειές του, φαίνεται διαφορετική» (Catterson 2009, σ. 9, σε δική μου μετάφραση). Η διαφορετικότητα είναι σημαντική για το *Trio A* και το *without respect but with love* τονίζει ότι έτσι πρέπει να παραμείνει ώστε να ενώνει τα σώματα, όχι μέσω της ακριβούς αντιγραφής, ούτε μέσω της ομοφωνίας (όπως στους παραδοσιακούς χορούς), αλλά μέσω της καλλιέργειας μιας μη ιεραρχικής σχέσης διαφορετικότητας.



Εικόνα 4. Στιγμιότυπο από το βίντεο *without respect but with love* (2015), Στέλλα Δημητρακοπούλου.

### Πιστότητα στην επαναστατικότητα του έργου

Μέσα από το έργο *without respect but with love* (2015), το *Trio A* προτείνεται ως ένα διαρκώς μεταβαλλόμενο έργο στο οποίο οι αλλαγές δεν συμβαίνουν μόνο όταν το επιθυμεί η Rainer, αλλά όπως και στο παρελθόν, οι αλλαγές είναι πέρα από τον έλεγχό της. Όσο περισσότερα αντίγραφα δημιουργούνται, ανεξαρτήτως του αν είναι καλές ή κακές αντιγραφές, τόσο πιο κοντά πλησιάζει το έργο τις αρχικές του δημοκρατικές αξίες, αντιστρέφοντας την αντίληψη που θεωρεί, εν γένει, αθέμιτη την αντιγραφή. Έτσι, οι διαφορετικές παρουσιάσεις του *Trio A* δεν είναι ανακατασκευές του: είναι όλες αυτό, αλλά είναι όλες ξεχωριστές. Παραμένει, επομένως, ένας χορός που είναι πιστός περισσότερο στις αξίες της επαναστατικότητάς του παρά στο όνομα της δημιουργού του.

### Συμπεράσματα

Παραπάνω, διερευνήθηκε η λειτουργία της αντιγραφής στην εκπαίδευση του χορού και στη χορογραφική πρακτική. Από την ανάλυση που προηγήθηκε προκύπτουν τα εξής συμπεράσματα σε σχέση με την αντιγραφή ως χορογραφική μέθοδο:

- α. Η αντιγραφή είναι μια μέθοδος που χρησιμοποιείται στην εκπαίδευση του χορού, στην καλλιτεχνική πρακτική εντός της ίδιας της χορογραφικής διαδικασίας, καθώς και για τη δημιουργία διαλόγου μεταξύ διαφορετικών χορογραφικών έργων.
- β. Μέσω της αντιγραφής δεν παράγονται αθέμιτα έργα τέχνης, αλλά η (α)θεμιτότητα είναι ένα γνώρισμα που αποδίδεται εξωτερικά σε ένα έργο, αναλόγως με τη θέση του μέσα σε ένα συγκεκριμένο καλλιτεχνικό και ιστορικό συγκείμενο.
- γ. Η αντιγραφή επιτρέπει τη δημιουργία ενός χώρου, όπου καμία χορογραφική υπογραφή δεν παγιώνεται ούτε καταργείται – αντιθέτως, η αντιγραφή γίνεται εργαλείο για την αποσταθεροποίηση της χορογραφικής υπογραφής μέσω του διαλόγου διαφορετικών έργων χορού.

Τέλος, στόχος αλλά και αποτέλεσμα της αντιγραφής δεν είναι μόνο η δημιουργία ακριβούς αντιγράφου, αλλά και η διάσωση ενός έργου στον χρόνο και η διάδοσή του στο ευρύ κοινό μέσω της επανεκτέλεσης.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Banes, S. (1987). *Terpsichore in sneakers: Post-modern dance*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Bryan-Wilson, J. (2012). Practicing Trio A. *October Magazine*. *MIT Press Journals*, 140, 54-74. Ανακτήθηκε από [http://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/OCTO\\_a\\_00089](http://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/OCTO_a_00089)
- Catterson, P. (2009). I promised myself I would never let it leave my body's memory. *Dance Research Journal*, 41(2), 3-11. doi:10.1017/S0149767700000607
- Dimitrakopoulou, S. (2016). *(Il)legitimate performance: Copying, authorship, and the canon* (διδακτορική διατριβή). Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance. Ανακτήθηκε από <https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/18254/>
- Foster, S. L. (1997). Dancing Bodies. Στο J. C. Desmond, *Meaning in motion: New cultural studies in dance* (σσ. 235-257). Dunham and London: Dyke University Press.
- Guillory, J. (1993). *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. University of Chicago Press.
- Krauss, R. (1997). *The originality and the avant-garde and other modernist myths*. London, England: MIT Press. (Αρχική έκδοση, 1985)
- Le Roy, X., & Von Hantelmann, D. (2003, Ιανουάριος 30). *Interview*. Xavier Le roy. Ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/23xbay7x>
- Mullin, J. & Haviland C. P. (2009). *Who owns this text? Plagiarism, authorship and disciplinary cultures*. Logan, UT: USU Press.
- Nielsen, M. (2006). Copying actions and copying outcomes: Social learning through the second year. *Developmental Psychology*, 42(3), 555-565. doi: 10.1037/0012-1649.42.3.555
- Rainer, Y. (1968). A Quasi Survey of Some 'Minimalist' Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A. Στο Rainer, Y. (1974). *Work, 1961-1973*. New York University Press.
- (2009). Trio A: Genealogy, Documentation, Notation. *Dance Research Journal*, 41(2), 12-18. doi:10.1017/S0149767700000619
- Taylor, D. (2003). *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*. Durham & London: Duke University Press.
- Κανόνας. (χ.χ.). Στο *Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής του Ινστιτούτου Νεοελληνικών Σπουδών Ιδρύματος Μανώλη Τριανταφυλλίδη. Η Πύλη για την ελληνική γλώσσα*. Ανακτήθηκε από [https://www.greek-language.gr/greekLang/modern\\_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?page=6&fq=καν&dq=](https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?page=6&fq=καν&dq=)

### **Διαδικτυακές πηγές**

- Banes, S. & Rainer, Y. (2001). *Talking dance: Yvonne Rainer and Sally Banes*. Ανακτήθηκε από <http://walkerart.org/magazine/talking-dance-yvonne-rainer-and-sally-banes>

---

Dimitrakoulou, S. (2015). *without respect but with love*. [έργο βιντεοχορού]. Ανεξάρτητη παραγωγή. <https://vimeo.com/151397618> και <https://vimeo.com/149513456>

**Κατάλογος Εικόνων (πηγή προέλευσης στιγμιότυπων)**

Banes, S. (παραγωγός) & Rainer, Y. (1978). *Trio A*. [κινηματογραφική ταινία]. Committee on Media and Performance Art Funds.

Dimitrakoulou, S. (2015). *without respect but with love*. [έργο βιντεοχορού]. Ανεξάρτητη παραγωγή. <https://vimeo.com/151397618> και <https://vimeo.com/149513456>

Αναστάσιος Κουκουτάς

ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ: ΜΙΑ ΣΧΕΣΗ ΕΠΙ ΤΟ ΕΡΓΟΝ ή ΤΟ ΕΡΓΟ ΜΙΑΣ ΣΧΕΣΗΣ;

Θα ξεκινήσω με μια αναφορά στην φιλοξενία, έτσι όπως εννοιολογείται από τον Ζακ Ντερριντά, για να αντικρούσω το επιχείρημα της Πιλ Χάνσεν ότι οι πολλαπλές λειτουργίες της δραματουργίας προϋποθέτουν έναν βαθμό υπευθυνότητας και εμπιστοσύνης, ο οποίος δεν μπορεί να ανευρεθεί στο πρόσωπο του «επισκέπτη» (Hansen & Callison, 2015), υπονοώντας έτσι την αμφιβολία ως προς τη δέσμευση του επισκέπτη για όσα διαδραματίζονται στον χώρο όπου προσκαλείται (χώρο τόσο στη φυσική του διάσταση, τον χώρο προβών δηλαδή, όσο και στη συμβολική του, τον χώρο που δημιουργεί η χορογραφική πρακτική). Παρότι δέχομαι ότι ετυμολογικά και ουσιαστικά υπάρχουν διαφορές ανάμεσα στον *επισκέπτη* και τον *ξένο*, θα προσπαθήσω να αποδείξω ότι η *ξενότητα* του δραματουργού-ως-επισκέπτη δημιουργεί έναν σύνθετο τρόπο πρόσληψης της δραματουργίας, περιπλέκοντας τους όρους της δέσμευσης και της ευθύνης, τους οποίους η Χάνσεν προσπαθεί να χαρακτηρίσει ως προϋποθέσεις.

Όταν το 2018 κλήθηκα ως δραματουργός, σε μεγάλη χορευτική παραγωγή γνωστού καλλιτεχνικού ιδρύματος, στην αρχή της διαδικασίας και προκειμένου να μου επιτραπεί η είσοδος στον χώρο προβών μου δόθηκε προσωρινά η κάρτα του επισκέπτη. Η κάρτα αυτή μου εξασφάλιζε την είσοδο στο κτήριο, αλλά πολύ περισσότερο επιβεβαίωνε, για μένα προσωπικά, την αμηχανία που συνοδεύεται από την παρουσία του δραματουργού στις πρόβες, ως υποκειμένου που, ενδεχομένως, ήδη γνωρίζει πράγματα για τη διαδικασία και άρα κρίνει (ή αναμένεται ότι μπορεί να κρίνει) την παραγωγικότητα και την ευρηματικότητα των ανθρώπων που συμμετέχουν στις πρόβες. Η θέση αυτή ενισχύεται από τη συχνότητα με την οποία ο δραματουργός καλείται να είναι παρών – συνήθως απαλλάσσεται από το καθήκον να βρίσκεται εκεί συνεχώς, να παρακολουθεί τη δημιουργία εν εξελίξει, αξιολογώντας ενδεχομένως τις προτεινόμενες λύσεις για κάθε φάση της διαδικασίας. Υποψιάζομαι ότι η μεταιχμιακότητα της δραματουργίας –ως εργαλείο που δρα συμπληρωματικά στη χορογραφία– η συγκυριακή ή/και αποσπασματική χρησιμότητά της προσδιορίζει και την παρουσία του δραματουργού ως προσώπου, το οποίο είναι (εκεί) χωρίς *πάντα* να είναι. Σχήμα παράδοξο αλλά, αν μη τι άλλο, θυμίζει τη διακινδύνευση για την οποία ο Ντερριντά κάνει λόγο στην συνθήκη της απροϋπόθετης φιλοξενίας (Κακολύρης, 2013).

Για τον Ντερριντά, η «καθαρή» ή «απροϋπόθετη», όπως την ονομάζει, φιλοξενία «είναι ένα ρίσκο, επειδή δεν μπορούμε να καθορίσουμε ποιος θα είναι ο φιλοξενούμενός μας ή πώς θα συμπεριφερθεί ως φιλοξενούμενος» (Ντερριντά, όπως αναφέρεται στο Κακολύρης, 2013, σ. 43). Με άλλα λόγια, δεν υπάρχουν κανόνες βάσει των οποίων θα μπορούσε να αποφασίζει κάποιος κάθε φορά για το τι επιτάσσει η συγκυρία να πράξει, χωρίς να πάψει να είναι φιλόξενος. Η απόφαση της φιλοξενίας μου ζητά κάθε φορά να εφευρίσκω τον δικό μου κανόνα, να επενδύω σ'εκείνη την ανοιχτότητα που φανερώνεται μέσω της παρουσίας του άλλου. Αυτό σημαίνει ότι, για να υπάρξει το πραγματικό συμβάν της φιλοξενίας, χρειάζεται να ξεκινήσουμε από το τίποτα,



δηλαδή από την άρνηση της παραδοχής ότι ο δραματουργός είναι κάποιος που εισέρχεται στη διαδικασία επειδή γνωρίζει.<sup>1</sup>

Αλλά, αν αρνηθώ το προτέρημα της γνώσης, ότι δηλαδή γνωρίζω εκ των προτέρων τους λόγους για τους οποίους προσκαλούμαι στη δημιουργία ενός έργου, τότε προκύπτει το εξής ερώτημα που οφείλω να θέσω εγώ ο ίδιος στον εαυτό μου: «τι κάνω εδώ;» Πώς μπορώ, ως επισκέπτης, να διαχειριστώ τον κίνδυνο της κατάλυσης και να διαφυλάξω το δικαίωμα να μην γνωρίζω τίποτα για το μέλλον της σχέσης μου με τον οικοδεσπότη; Θα μπορούσαμε να προσδιορίσουμε, άραγε, τη δραματουργία ως ένα εργαλείο, μια παρασιτική λειτουργία που μας βοηθά να προσεγγίσουμε το ίδιο το συμβάν της παρείσδυσης ή, για να το πω πιο απλά, να αποδεχτούμε το μπάσταρδο ως ανεξάλειπτο στοιχείο της δημιουργίας, χωρίς τον φόβο ότι έτσι θίγονται η μεγαλοφυΐα, η γοητεία, η αυθεντικότητα, η επισημότητα του τίτλου που προσδιορίζουν ιστορικά τον χορογράφο;

Για να είμαι σαφής, στην κοινώς αποδεκτή και ισοζυγισμένη ανταλλαγή μεταξύ δραματουργίας και χορογραφίας μέσα από εύπεπτους όρους όπως συνεργασία ή συλλογικότητα, αντιπροτείνω εκείνον του *ασύμπτωτου*. Όπως υποστηρίζει και ο Αντρέ Λεπέκι, «η θεμελιακή ένταση της δραματουργίας στον χορό εντοπίζεται στη “σχέση ανάμεσα στη γνώση και την κυριότητα”». Η ένταση αυτή δεν υποκινείται από τη δραματουργία αλλά από το πρόσωπο που την ενσαρκώνει (σε κάθε περίπτωση, χωρίς να πρέπει να το ταυτίσουμε απαραίτητα με τον δραματουργό): πρόκειται, λοιπόν, για ένα πρόσωπο του οποίου η παρουσία θέτει σε αμφισβήτηση την προνομιακή σχέση του δημιουργού με το έργο» (Lerecki, 2015, σ. 53, σε δική μου μετάφραση). Η δραματουργία, σύμφωνα και με τα όσα έχω αναφέρει για τη φιλοξενία, *λειτουργεί επειδή δεν λειτουργεί*, αφού «υποδέχεται τον οποιοδήποτε»<sup>2</sup> και υπό τον όρο αυτής της υποδοχής διακινδυνεύει την ίδια της την κατάλυση. Για τον λόγο αυτό, πολύ περισσότερο από το να είναι λύση η δραματουργία είναι πρωτίστως *προβληματική*.

Στην προσπάθειά μας να συλλάβουμε τη χορογραφία ως ένα σύστημα που λειτουργεί αρμονικά –επιτρέποντάς του, ενδεχομένως, να συνομιλεί με ιστορικά θεμελιωμένους όρους της αισθητικής και του καλλιτεχνικού πράττειν– παραμένουμε προσκολλημένοι στην αρχή του ενός, στην ιδέα ενός ξενιστή-δημιουργού, κατασκευάζοντας έτσι μια αλυσίδα παρασίτων όπου ο ένας τρώει από τον άλλο, χωρίς ο δεύτερος να μπορεί να αποκομίσει κάτι από τον πρώτο. Με όρους ανταλλαγής, «ο ξενιστής δίνει τα πάντα και δεν παίρνει τίποτα, ενώ το παράσιτο παίρνει τα πάντα δίχως να δίνει τίποτα» (Serres, 2009, σ. 11). Το παράσιτο, στην παραπάνω αλυσίδα, «είναι ένας καταχρηστικός προσκεκλημένος, ένα αναπόφευκτο ζώο, η διατάραξη ενός μηνύματος [έμφαση δική μου]» (Serres, 2009, σ. 29). Η προσπάθεια να εννοηθεί η δραματουργία ως ένα έκκεντρο σύστημα, το οποίο συμβάλλει στην εμβάθυνση της χορογραφικής πρακτικής αρθρώνεται μονομερώς, επιτρέποντας την άκριτη αποδοχή μιας άλλης παραδοσιακά θεμελιωμένης θέσης, εκείνης που καθιστά αδιαμφισβήτητη την κυριότητα του χορογράφου

1 Μέχρι πρόσφατα, στο ελληνικό πεδίο του χορού, ο δραματουργός θεωρούνταν το πρόσωπο που γνωρίζει, εκείνος που επιχειρεί λογικές συνδέσεις σε δράσεις φαινομενικά ασύνδετες, που δημιουργεί νοηματικές γέφυρες στα μέρη που αναζητούν τη συνοχή του συνόλου κατά τη χορογραφική διαδικασία.

2 Στο σημείο αυτό παραφράζω τον Κακολύρη (2013, σ. 43), ο οποίος στο άρθρο του αναφέρει για την φιλοξενία: «Η φιλοξενία, εντούτοις, για να είναι “πραγματική” φιλοξενία, δεν πρέπει να κάνει διακρίσεις, πρέπει να υποδέχεται τον οποιοδήποτε, πράγμα που σημαίνει ότι έτσι διακινδυνεύει πάντα να ανοίγει την πόρτα στην ίδια της την κατάλυση, εφόσον ο ερχόμενος άλλος μπορεί ακόμη και να καταστρέψει τον οίκο που θα τον δεξιωθεί».

στο αντικείμενο της χορογραφίας. Θέλω να πω πως, ακόμη και σε περιβάλλοντα που ευνοούν τη συνεργατικότητα, τις οριζόντιες διαδικασίες, η φιγούρα του χορογράφου γύρω από την οποία οργανώνονται όχι μόνο οι διαδικασίες αλλά και ολόκληρη η οικονομία του θεάματος, παραμένει αναλλοίωτο, διεκδικώντας την καθολική, ενική παρουσία του στη διεθνή αγορά και στην αποτύπωση της ταυτότητας της παράστασης. Η ανάγκη να εκδημοκρατίσουμε τη δραματουργία, ως μια, κατά τ' άλλα, απόπειρα ριζοσπαστικοποίησης της αξίας και της γνώσης που παράγουν τα σώματα εντός της χορογραφίας, δεν επέφερε την ίδια πρόθεση αμφισβήτησης στην επιβεβαιωμένη και αδιαπραγμάτευτη αξία του χορογράφου. Ειρωνικά, αν στο πρόσωπο του δραματουργού εμφανίστηκε το ενδεχόμενο της κατάλυσης μιας αυστηρά ιεραρχημένης σχέσης και διαδικασίας, ο χορογράφος παραμένει ο θεματοφύλακας της ιστορικά θεμελιωμένης διάκρισης των σχέσεων εντός της καλλιτεχνικής παραγωγής.

Επαναλαμβάνω, το κυνήγι του δραματουργού, οι αμήχανες εντάσεις γύρω από το πρόσωπό του –αν και κατά πόσο υφίσταται, τι επιτελεί, ποια η θέση του μέσα στην ήδη υπάρχουσα ιεραρχία του καλλιτεχνικού πράττειν– θα πρέπει να μας κάνει να υποψιαζόμαστε και για εκείνες τις λεπτομέρειες που αφήνει εκτός, με σημαντικότερη όλων, ενδεχομένως, τη διάθεση εκδημοκρατισμού της δραματουργίας, χωρίς να θέσουμε υπό αμφισβήτηση την ίδια τη λειτουργία της χορογραφίας (όπως συλλαμβάνεται ιδεατά στο πρόσωπο του χορογράφου). Αν στη λογική φορά των πραγμάτων ο οικοδεσπότης προπορεύεται ενώ ο επισκέπτης έπεται, προτείνω την αντιμετάθεση στη σειρά κατάταξης, να δούμε δηλαδή τον επισκέπτη ως αφορμή για την επαναξιολόγηση του οικοδεσπότη, να συλλάβουμε δηλαδή τη δραματουργία ως φιλοξενία.

Μπορεί, ωστόσο, να υπάρξει φιλοξενία-δραματουργία χωρίς το πρόσωπο του επισκέπτη-δραματουργού; Σε τί απαντά αυτή η στάση που μας παροτρύνει στο να θέτουμε διαρκώς, χωρίς προσδοκία οριστικής απόκρισης, το ερώτημα: «Ποιος είσαι;» Μια σχέση, επομένως, που προτάσσει την παραίτηση από κάθε δική μου επιβεβαίωση: «Είμαι ο δραματουργός». Πώς μπορώ να (μην) αποκρίνομαι στο παραπάνω ερώτημα στο πλαίσιο των έμμισθων σχέσεων εργασίας, όταν βασική προϋπόθεση συμμετοχής παραμένει ο καθορισμός της δικής μου ταυτότητας; Με άλλα λόγια, πως μπορώ να μείνω ξένος σε έναν χώρο τον οποίο ζητώ να οικειοποιηθώ ή μου ζητείται να οικειοποιηθώ, για να μπορέσουν οι άλλοι να με ταυτοποιήσουν; Αν οι έννοιες *κατέχω, γνωρίζω, συλλαμβάνω* είναι συνώνυμες των μορφών εξουσίας οι οποίες επιβάλλονται στα πρωτόκολλα συνεργασίας, πώς μπορώ να διαχειριστώ την οικονομία της βίας (και τη βία της οικονομίας) εντός της οποίας συλλαμβάνομαι; Μέσα από ποιες διαδικασίες μετατρέπομαι από επισκέπτη σε εκπρόσωπο της οικονομίας της φιλοξενίας;

Αν οι σχέσεις μας μετατράπηκαν σε πρωτογενές στοιχείο της μεταφορτικής παραγωγής, πώς μπορεί η δραματουργία ως προϊόν σχέσεων να διατηρήσει το απροϋπόθετο για το οποίο έκανε λόγο ο Ντερριντά; Όπως σημειώνει η Μπογιάννα Κούνστ, το project εισήλθε στο πεδίο της τέχνης ως συνώνυμο ανοιχτών, διαδικαστικών και διακαλλιτεχνικών πρακτικών, οι οποίες υποτίθεται ότι εστιάζουν στις υλικές συνθήκες του παρόντος, στην ετερογένεια, στην ανταλλαγή πρακτικών από άλλα πεδία και την αποϊεραρχικοποίηση της εργασίας (Kunst, 2014). Τα projects εγκαθιδρύουν μια νέα σχέση με το παρόν και τη διαχείριση του χρόνου, καθώς οι σχέσεις που αναπτύσσονται εντός τους ενισχύουν τη διάθεση εξερεύνησης, πειραματισμού και ενδεχομένως εκείνην του παιχνιδιού. Παρ' όλ' αυτά, η χρονική συνιστώσα στα project έχει να κάνει με τον σχεδιασμό του μέλλοντος – είναι πολύ χαρακτηριστική η έμφαση στην

προθεσμία (τα λεγόμενα deadlines), τον πεπερασμένο χρονικό ορίζοντα με τον οποίο έχουμε μάθει να λειτουργούμε ως συνεργάτες.

Η μετατόπιση της εργασίας από τη διαχείριση του παρόντος στον προγραμματισμό του μέλλοντος επέβαλε και έναν άλλο τρόπο αξιολόγησης της δουλειάς, των σχέσεών μας εντός εργασιακού περιβάλλοντος. Η συνεργασία δεν είναι το αθροιστικό πλεόνασμα του μόχθου όσων εργάζονται για έναν κοινό στόχο, αλλά η επίτευξη μιας εργασίας χωρίς ιδιότητες που αντιτίθεται στην παραγωγικότητα της εργασίας. Το έργο μιας (έμμισθης) σχέσης δεν είναι το ίδιο με μια σχέση επί το έργον. Υπάρχει μια διαφορετική χρονικότητα στις δύο αυτές προσεγγίσεις, η οποία καθορίζει και τον τρόπο που επιλέγουμε να είμαστε στη συνεργασία. Όπως λέει και ο Σάιμον Μπάιλυ σχολιάζοντας τον Ανρί Λεφέβρ, «αυτό που θα μπορούσε να θεωρηθεί ένα project, για παράδειγμα, ενός αρχιτέκτονα για τον σχεδιασμό ενός σύγχρονου μουσείου τέχνης, είναι απλώς μια σύμβαση ορισμένου χρόνου για τον ηλεκτρολόγο» (Bayly, όπως αναφέρεται στο Kunst, 2014, σε δική μου μετάφραση). Με άλλα λόγια, η σημερινή παραγωγή δεν αναλύεται τόσο μέσα από τον καταμερισμό ή τον διαχωρισμό της χειρωνακτικής από την πνευματική εργασία, αλλά μέσα από τη χρονικότητα και τη διαχείριση της σχέσης, όπως αυτή ορίζεται ανάμεσα σε εργασία και project.

Το ερώτημα που τίθεται με βάση τον παραπάνω συλλογισμό είναι αν η δραματουργία παραμένει μια ζωντανή σχέση (μια σχέση επί το έργον) ή αν έχει υποπέσει τελικά στη λειτουργία των υπηρεσιών (άυλης εργασίας), όπως συμβαίνει και στην περίπτωση της φιλοξενίας για την τουριστική βιομηχανία. Πρόκειται, δηλαδή, για ένα δίλημμα που συμπεριλαμβάνει εντός του ένα σύνθετο σύνολο μορφών ζωής, με πολιτικές, οικονομικές και ηθικές προεκτάσεις. Μας φέρνει αντιμέτωπους με μια προαιώνια πάλη μεταξύ ποίησης και δράσης. Επιστρέφουμε, επομένως, στη ρίζα ενός πολύ σημαντικού φιλοσοφικού και πολιτικού προβλήματος: η δραματουργία είναι μια δραστηριότητα με έργο ή χωρίς έργο;

Επιμένω σε αυτή την παράμετρο της εργασίας-χωρίς-έργο, κυρίως γιατί η εργασία του δραματουργού είναι κατά βάση επικοινωνιακή. Όχι επειδή αναλύει, σχολιάζει, γράφει, πληροφορεί, ρωτά, συζητά, επιχειρηματολογεί –σαν τη δραστηριότητα κάποιου σοφού ή γνώστη ενός αντικειμένου– αλλά επειδή, χρησιμοποιώντας το έργο σαν αφορμή, μιλά. Δεν αφορά, επομένως, το τι λέγεται για το έργο (αλλιώς θα μιλούσαμε για τον δραματουργό-ως-αυθεντία), αλλά την παρεμβολή του ίδιου του λόγου, του γεγονότος της ομιλίας. Η ομιλία, γράφει ο Βίρνο παραπέμποντας στην Άρεντ, προϋποθέτει και μαζί ιδρύει από την αρχή τον «δημόσια διαμορφωμένο χώρο» (Virno, 2007, σ. 61) – θα πρόσθετα ότι μερικές φορές καταλύει και τον χώρο αυτόν, δημιουργώντας τους όρους της επαναστάσεώς του. Ωστόσο, στη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή –και με τη λογική που περιγράψαμε παραπάνω– η δραματουργία δεν συνέβαλε στον επικοινωνιακό και διανοητικό αυτοσχεδιασμό, στη διατήρηση του απρόβλεπτου και στην ανοιχτότητα του άτυπου. Αντιθέτως, στράφηκε στην ικανοποίηση της επιχειρηματικής παραγωγικότητας, έγινε δέσμια του project.

Κάθε φορά που η εργασία του δραματουργού και η συμβολή του στη δημιουργική διαδικασία ορίζεται ως δεξιοτεχνική δραστηριότητα και τυποποιείται δεν πλήττεται απλώς ο δραματουργός ως εργαζόμενος. Η απώλεια, πιστεύω, συμβαίνει σε μια συνθήκη προατομική που αντιστοιχεί στη δημιουργικότητα, εν γένει. Πολύ περισσότερο από την ιδέα μιας ανταγωνιστικότητας ανάμεσα σε δραματουργό και δημιουργό –όχι ότι δεν υπάρχει– υποστηρίζω ότι η δραματουργία επαναφέρει την ιδέα ενός ασύμπτωτου, μιας δυσ-συμμετρίας

η οποία απαντάται στις μεταφορντικές σχέσεις και την «πολιτικοποίηση της εργασίας» (Virno, 2007, σ. 77). Αυτό που προσπαθώ να περιγράψω είναι η μετάβαση από τον πλούτο της δημιουργικότητας στη δημιουργικότητα του πλούτου – όπως απαντάται στα συμφραζόμενα της «πολιτιστικής βιομηχανίας» (Virno, 2007, σ. 62).

Το απροϋπόθετο της φιλοξενίας, για το οποίο μιλήσαμε στην αρχή, μας επαναφέρει στη ριζική ξενότητα του άλλου, στον τρόπο διαχείρισης του οίκου και των προσώπων που υποδέχεται, ακολουθώντας μια γραμμή διαφορετική από εκείνη της φαντασίωσης της συγχώνευσης, της ενότητας, της ολοκλήρωσης, της υποταγής. Το απροϋπόθετο αναφέρεται, έτσι όπως το χρησιμοποιώ εδώ, σε μια άμορφη και αντίθεση αντίληψη της δημιουργικής σύμπραξης. Αν επικαλούμαστε τον εκδημοκρατισμό της δραματουργίας, θα πρέπει να σκεφτούμε ότι ο εκδημοκρατισμός είναι, ουσιωδώς, μια πράξη διαφωνίας που αμφισβητεί και εγείρει ερωτήματα για τη νομιμότητα του οίκου και μερικές φορές του θεσμού, πόσω μάλλον αν λάβουμε υπόψη μας το ηθικό αίτημα που προκύπτει από το παραπάνω. Ως εκ τούτου, στον βαθμό που η φιλοξενία αναφέρεται και σε μια ηθική εμπειρία, σε μια στιγμή ετερο-επίδρασης, καλό θα ήταν να δούμε την ευθύνη που μας αναλογεί μέσα από την εμπειρία μιας χιουμοριστικής αυτο-διαίρεσης. Για ευκολία, θα συνοψίσω σχηματικά τα όσα επιχειρήσα να διατυπώσω εδώ, με την παρακάτω ταυτότητα συντελεστών από την παράσταση της Ελπίδας Ορφανίδου, *Pharmacist or Balloonist* [Εικ. 1].

## CREDITS

CONCEPT	WHO CARES?
PERFORMANCE	FRIENDS AND COLLEAGUES
COSTUMES	WE FIT IN IT
LIGHTS	YOU WILL SEE
SOUND	SOMETHING MELODIC
DRAMATURGY	WHATEVER WORKS
OUTSIDE EYE	YOU
ARTISTIC ASSISTANCE	DOES MIRACLES
A CREATION OF	ELPIDA ORFANIDOU
AND GUESTS	LOUISE BERNADETTE MOCHIA, MARTIN BEERETZ, IGOR DOBRICIC, KAHORI FURUKAWA, HERMANN HEISIG, IXCHEL MENDOZA HERNANDEZ, CLAUDIA HILL, KRISZTINA KASSAY, PANAYOTIS LAMBIS, INÉS MORENO, ELENA POLZER, JULIETTE QUILICI, TIAN ROTTEVEEL, SIMONE TRUONG, SAADET TÜRKÖZ, CHRISTINA THEMELI, CHRYSsa VLACHOPOULOU, ANNA WEISSENFELS, MAY ZARHY

Εικόνα 1. Πίνακας συντελεστών της παράστασης, *Pharmacist or Balloonist*, Ελπίδα Ορφανίδου, 2018, (<https://www.onassis.org/whats-on/5th-young-choreographers-festival/5th-young-choreographers-festival-elpida-orfanidou>) © με την ευγενική παραχώρηση της καλλιτέχιδος.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Hansen, P. & Callison, D. (Επιμ). (2015). *Dance Dramaturgy: Modes of Agency, Awareness and Engagement*. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan
- Kunst, B. (2014, Μάιος 29- Ιούνιος 1). *The Project at Work*. Εισήγηση στο συνέδριο “The Public Commons and the Undercommons of Art, Education and Labor” Gießen, Germany. Ανακτήθηκε από <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1539155/FULLTEXT01.pdf>
- Lepecki, A. (2015). Errancy as Work: Seven Strewn Notes for Dance Dramaturgy. Στο P. Hansen & D. Callison, (Επιμ). *Dance Dramaturgy: Modes of Agency, Awareness and Engagement*, (σ. 53). Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan
- Serres, M. (2009). *Το παράσιτο*. Αθήνα: Σμίλη.
- Virno, P. (2007). *Γραμματική του πλήθους. Για μια ανάλυση των σύγχρονων μορφών ζωής*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Κακολύρης, Γ. (2013). Η ηθική της φιλοξενίας: Ο Ζακ Ντερριντά για την απροϋπόθετη και την υπό όρους φιλοξενία. *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 140-141 Β'-Γ', 39-55.

## Ανδρονίκη Μαραθάκη

### ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΑΠΟ ΧΟΡΕΥΤ@ ΓΙΑ ΤΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ ΖΩΗΣ ΣΗΜΕΡΑ

**Α**νοίγω τα μάτια μου. Έχω αποφασίσει πως όταν θέλω να κοιμηθώ και σκέφτομαι, θα τα ανοίγω, για να ξεχωρίζω διάπλατα πως η διαδικασία του σκέφτομαι είναι εντελώς άλλη από αυτήν μιας δράσης. Όπως το κοιμάμαι. Το κάνω συχνά και με άλλες δράσεις μου, γιατί με έχω πιάσει να κάνω συνήθως το αντίθετο. Να περπατάω και να σκέφτομαι το email που πρέπει να απαντήσω, να κινούμαι και να σκέφτομαι το επόμενο που θα κάνω, να σ' ακούω και να μιλάω από μέσα μου για το τι θα μου πεις μετά. Να είμαι αλλού από εκεί που είμαι. Ανοιχτά τα μάτια λοιπόν, αφού δεν κοιμάμαι.

Συνεχίζω να σκέφτομαι τι είναι αυτό που μπορώ να σας πω και ενώ δεν θέλω να σας πείσω, καθώς το να πείσω κάποι@ πάντα είναι άγονο. Οι σκέψεις πέφτουν βροχή. Περνάω από τη μια στην άλλη και μοιάζουν με μπάμπουσκες από λόγια άλλων. Πόσο βαθιά πρέπει να μπω για να ακούσω ό,τι θα ήθελα να πω; Θα μπορώ να πιάσω με τα δάχτυλά μου αυτή την τόσο τόσο μικρή μπάμπουσκα; Μοιάζει με σημείο. Μέσα από όλες αυτές τις φωνές, μέσα από όλες αυτές τις πληροφορίες που χρειάζεται να διαχειριστώ, μέσα από όλα αυτά τα όνειρα των άλλων πώς δεν θα μπερδευτώ; Τι γνωρίζω; Τι σημαίνει γνώση; Ποιά γνώση είναι άξια εντός αυτού του πλαισίου σήμερα;

Αρχίζω να γράφω. Μοιάζει με μονόλογο. Θα πεις ένα μονόλογο σε ένα συνέδριο; Ναι. Γιατί όχι; Αναρωτιέμαι. Μπορεί να μιλάμε όλοι για την ποιητική του σώματος, αλλά ποιο είδος λόγου είναι αυτό που όντως την επιτρέπει; Αντιδρώ. Δεν είμαι μόνο εγώ κάτι δυναμικό που επιθυμεί αλλαγή. Το πλαίσιο εξελίσσεται και αυτό, οφείλει να εξελίσσεται και αυτό.

Με συλλαμβάνω. Προσδοκώ ο άλλος να κάνει κάτι αντί για μένα. Αδειάζω από ευθύνες. Μετά, με πιάνω να φαντάζομαι χειροκροτήματα, να προσδοκώ το ξεχώρισμα μιας διάλεξης ανάμεσα στις άλλες (που ακόμη δεν έχει γραφτεί). Κρυφοί εαυτοί· αθέατοι· τους πιάνεις σε δευτερόλεπτα μόνο αν κάνεις διαλογισμό. Οι άνθρωποι είμαστε γελοία πλάσματα και αρκετά περίεργα. Είμαι στις διαλέξεις που κατηγοριοποιούνται ως «εντός πρακτικής». Πώς να μιλήσω για να είμαι «εντός πρακτικής»;

Θυμάμαι ένα ζωγράφο που ένωνε τους αστερισμούς στα σχέδια του διαφορετικά από τον τρόπο που τους έβλεπαν οι άλλοι και λίγο πριν επίσημα οριστούν από την ανθρωπότητα σε αυτούς τους σχηματισμούς που τους βλέπουμε ακόμη και σήμερα. Έζησε τη ζωή του σε ψυχιατρική κλινική εξαιτίας αυτού.

Σκέφτομαι. Η διαφορετική αντίληψη της πραγματικότητας εμφανίζει έναν όχι τέλειο εαυτό, μία «αθέατη πλευρά» του εαυτού, ίσως ά-σχημη με την έννοια όχι μόνο του «όχι ωραίου» αλλά και με την έννοια του «όχι σχηματοποιημένου». Ίσως να διαθέτει υφή και ποιότητα, αλλά όχι καθαρά περιγράμματα που κινούνται από το σημείο Α στο σημείο Β και μετά στο σημείο Γ. Η διαφορετική αντίληψη της πραγματικότητας ενώνει τα αστέρια με άλλους τρόπους, εμφανίζει ανοίκειους αστερισμούς, ανοίκειες πλευρές του εαυτού και κυρίως της σχέσης του με τους

άλλους. Κατηγοριοποιείται ως διαφορετική, αλλά αυτές οι σκιές των εαυτών είναι όλων μας.

Θυμάμαι την «οραματική ή περιθωριακή» τέχνη, την τέχνη που απορρέει από τις ψυχιατρικές κλινικές, την τέχνη που δεν αναγνωρίζεται ούτε καν από τ@ν ίδι@ τ@ν δημιουργό της ως τέχνη. Σκέφτομαι. Η γνώση που δεν εμπεριέχει αυτοσυνειδησία και η γνώση που συνειδητά δεν επιθυμεί να επικοινωνηθεί με έναν τρόπο είναι διαφορετικές ή είναι σκιές του ίδιου εαυτού; Το «εντός πρακτικής» είναι μια κατηγοριοποίηση που δεν με διευκολύνει σε μία ολιστική προσέγγιση της υπόστασης. Μιλώ στο πρώτο ενικό. Ίσως έτσι οι λέξεις πλησιάσουν την εμπειρία. Ίσως έτσι οι σκέψεις πλησιάσουν τις πράξεις.

Έχεις συνειδητοποιήσει πόσα πολλά και πόσο γρήγορα σκέφτεσαι; Πώς να μιλήσω για την γνώση τού να συλλαμβάνεις τον καταγιστικό τους ρυθμό, ενώ δεν προλαβαίνεις ούτε μία από αυτές τις σκέψεις να πραγματώσεις; Πώς να μιλήσω για τη γνώση του «μένω ακίνητη» και σκέφτομαι ολόκληρο κόσμο, και ο κόσμος λείπει; Ο κόσμος ακόμη νοητός, αλλά ακόμη και ασύλληπτος. Πώς να μιλήσω για τις σκέψεις και έτσι τις επιλογές των αθέατων εαυτών; Ποια είναι η υλική υπόσταση της σκιάς, της σιωπής, της απουσίας, ποιος ο τρόπος που μας εμφανίζονται στη ζωή; Πόσο απτά μπορώ να σκεφτώ τις επιλογές που κάνω και ταυτόχρονα όσες λείπουν;

Όταν χορεύω, γνωρίζω πως δεν υπάρχει θεωρητική γνώση, σκέψη ή συμπεριφορά που να μην διυλίζεται στην πράξη και στη δημιουργική διαδικασία. Η συνομιλία αυτών είναι συνεχής και αδιάκοπη. Πολλές στιγμές ασυνείδητη. Αλλά κυρίως υιοθετεί μία άλλη διαδικασία σκέψης από αυτήν που έχουμε συνηθίσει να ορίζουμε ως «σκέψη».

Σε μία πρόβα ή σε ένα μάθημα @ εαυτ@ μου είναι γυμν@ μπροστά μου και πολύ άμεσα αναγνωρίζω αν ό,τι σκέφτομαι πραγματώνεται και φτιάχνει κόσμο ή αν καθυστερώ, ετεροχρονίζομαι, απουσιάζω ή δεν συντονίζομαι, δηλαδή αν σκέφτομαι πιο γρήγορα και πιο πολλά από αυτά που πραγματώνω ή πραγματώνω πιο πολλά και πιο γρήγορα από αυτά που σκέφτομαι. Είναι θέμα συντονισμού. Μετά, όταν η συνομιλία αυτή σκεπτομορφών και δράσεων αναγνωρίζεται ως υπαρκτή στην πρόβα, όσοι χορεύουμε διερωτόμαστε αυτόματα για την σχέση αυτής στην καθημερινότητά μας.

Ξεκινάς με το να μαθαίνεις να ελέγχεις την κίνηση του σώματος ανάμεσα σε θέσεις-αστέρια Α, Β, Γ. Μαθαίνεις να κινείσαι σε διαδρομές της φυσικής υπόστασής του. Μετά από αρκετές ώρες πρακτικής, κατανοείς βιωματικά πως το σώμα δεν είναι μόνο αυτό. Δεν θα άξιζε η προσπάθεια, δεν θα άντεχε η υπομονή κανενός για να ανακαλύψει τις εξαιρετικά ευαίσθητες ισορροπίες που πρέπει να εφευρίσκει, ενώ κινείται κάθε του στιγμή και ενώ οι αντοχές του φθείρονται στο πέρασμα του χρόνου. Κατανοείς πως «αυτό» που μελετάς και «αυτό με το οποίο» εργάζεσαι δεν είναι κάτι άλλο πέρα από το πώς πραγματώνεται @ εαυτ@ σου. Όπως τώρα. Σε αυτό το πλαίσιο. Σε αυτό το συνέδριο. Όπως αν σου πω τώρα σκέψου ένα χρώμα, δεν μπορείς να το σκεφτείς πέρα από την ύλη του, το πράσινο ας πούμε, να φανταστείς εικόνα του μέσα σου και να το δεις πέρα από τα φύλλα ενός δέντρου ή το γρασίδι ή ακόμη και ξέχωρα από ένα χαρτί εκτύπωσης ενός δειγματολογίου.

Οι επιλογές κίνησής μου και σκέψης μου σε μία πρόβα αντανακλούν ό,τι κάνω κάθε μέρα και αντανακλώνται στις επιλογές της κάθε μέρας μου. Είμαι ο συντονισμός σκέψης και δράσης. Είμαι κίνηση και η κίνηση μου είμαι εγώ. Θυμάμαι τι είχα πρωτοπεί για αυτή την διάλεξη: «Εντάξει, νομίζω για 15 λεπτά μπορείς να παραμείνεις ειλικρινής». Ας ορίσω την ειλικρίνεια, χωρίς να διαχωρίσω εμένα ως χορεύτρια και εμένα ως άνθρωπο: Ειλικρίνεια είναι ο πλήρης

συντονισμός της ολότητας της ύπαρξης – όλων των διαστάσεων του σώματος και αυτών με το περιβάλλον τους. Η ειλικρίνεια προϋποθέτει διαύγεια. Οι ταχύτητες που αναπτύσσονται (ενώ χορεύεις ή ζεις) στην αντίληψη, στην κίνηση και στην σχέση αντίληψης και κίνησης είναι ασύλληπτες. Είπα δυο φορές τη λέξη ασύλληπτος: «Οι ταχύτητες αντίληψης και κίνησης είναι ασύλληπτες» και «πως ο κόσμος που φτιάχνεται μέσα στις σκέψεις είναι ακόμη νοητός αλλά και ασύλληπτος». Τίποτα από όλα αυτά δεν είναι συλλαμβάνουσες πραγματικότητες. Όταν χορεύεις ή όταν ζεις, είναι αδύνατον να συλλάβεις μια πραγματικότητα. Διότι είσαι εντός της. Και πάντα αναμετριέσαι με το να βρεις ησυχία στον πόθο σου για το ασύλληπτο. Πειθαρχείς σε μία καθημερινή ενασχόληση για μια-δυο στιγμές επαφής με την ασύλληπτη μετεώρισή σου στο κενό. Επαναορίζεις την ακινησία, έτσι όπως δεν την συλλαμβάνουν συνήθως· ως την συνεχή εύρεση της ισορροπίας. Εκπαιδεύεσαι στο να βρίσκεις την αναγκαία για την επιβίωση σταθερότητα, έτσι όπως δεν την συλλαμβάνουν συνήθως· στην κίνηση. Το να παραμένεις σταθερός σε ολότητα γνωρίζεις πως είναι ασύλληπτο. Όλα αλλάζουν και ας θέλουμε να κρατήσουμε την Ακρόπολη για πάντα όπως ήταν. Σταθερός, πλέον, σημαίνει να «μαθαίνω να μαθαίνω», να αυτορυθμίζομαι, να σταθεροποιούμαι ως προς το πώς αλλάζω. Μαθαίνεις το να μην κάνεις καν προσπάθεια να σε «συλλάβεις» κατά την διάρκεια της πράξης, καθώς γνωρίζεις το ασύλληπτο: πως η δημιουργική πράξη και η κριτική επεξεργασία αυτής είναι διαφορετικές εγκεφαλικές διαδικασίες, οπότε λαμβάνουν χώρα με ετεροχρονισμό και δεν ενδείκνυται η ταυτόχρονη εξέτασή τους, καθώς η μία διαδικασία εμποδίζει την άλλη.

Γνωρίζεις πως για να μελετήσεις τις αισθήσεις χρειάζεται να μην θεωρείς δεδομένο αυτό που το σώμα νιώθει. Και καθώς η λειτουργία της ανθρώπινης αντίληψης είναι αντίθετη αυτού, δηλαδή ό,τι αντιλαμβανόμαστε ως παρόν ανήκει σε κλάσματα του δευτερολέπτου του παρελθόντος, δηλαδή ήδη ξέρουμε από πριν το τι θα κάνουμε ή το πώς θα μοιάζει το γύρω μας (είναι θέμα οικονομίας δυνάμεων του σώματος), καθώς λοιπόν προσπαθείς να παραμείνει ο κόσμος ασύλληπτος από εσένα τ@ν ίδι@, γίνεσαι εφευρετικ@ και κυρίως βρίσκεις ψυχραιμία και παραμένεις ήσυχ@, αφού οποιαδήποτε αγωνία θα σφίξει το νευρομυϊκό σου σύστημα και τη νόσή σου και οι δικτυώσεις των διαφόρων διαστάσεων του σώματός σου θα σταματήσουν να επικοινωνούν. Γίνεσαι εφευρετικ@ με το να αναζητάς μια πολύ μικρή αλλαγή έστω σε ένα σημείο σου, καθώς γνωρίζεις πως ό,τι αλλάζει, αλλάζει ανάλογα με την δική σου ευαισθησία στα αισθητηριακά σου ερεθίσματα, δηλαδή ανάλογα με το πώς εσύ ο ίδιος νιώθεις τον κόσμο. Έτσι, αναλαμβάνεις την ευθύνη των δράσεών σου, της πρακτικής σου και των σκέψεων που έπονται αυτής και δεν προσδοκάς μεγαλεπήβολες αλλαγές, αφού νιώθεις ήδη πως οι αλλαγές σφυρίζουν αδιάκοπα σαν αέρας στο «δέρμα» σου συνέχεια. Επιβραδύνεις το ρυθμό σου, για να αφουγκραστείς την πληροφορία που επιστρέφει σαν ηχώ. Απελευθερώνεις τον έλεγχο στη ροή, δεν κολυμπάς αντίθετα. Κάνεις οικονομία δυνάμεων. Όταν επιθυμείς να διαφωνήσεις ή να αντικρούσεις, χρησιμοποιείς τη δράση του άλλου για να αλλάξεις τη φορά και την κατεύθυνση των συμβάντων. Η πραγματικότητα που βιώνεις είναι μη κοινή πραγματικότητα, αλλά εντόνως κατανοείς πως μόνο μέσα από τη συνύπαρξη διαμορφώνεται και συλλαμβάνεται ως πραγματικότητα· ως ένας τρίτος κόσμος ανάμεσα σ' εσένα και στον άλλο. Και όλα τα κάνεις με μία ελαφράδα. Αναγνωρίζεις το ότι εμείς οι άνθρωποι είμαστε κυρίως γελοία πλάσματα, πως ό,τι έχουμε ορίσει τριγύρω μας ως πραγματικό είναι πραγματικά περίεργο, ασύλληπτο. Το μόνο που σε γειώνει είναι η αναγνώριση της υλικής υπόστασης, των τρόπων που λειτουργεί και προσφύεται στις άλλες διαστάσεις του σώματος. Γνωρίζεις πως η γνώση, όταν είναι ανεξάρτητη



της δράσης, είναι ψευδαίσθηση.

Σήμερα, η απτότητα των επιλογών μας δεν θα εμφανιστεί ενώπιόν μας, αν συνεχίζουμε να πιστεύουμε πως πάνω από το διάφραγμα βρίσκονται τα «αγαθά» όργανα που ευθύνονται για τα «αγαθά» πάθη και κάτω από αυτό βρίσκονται τα μη «αγαθά» που ευθύνονται για τα «μιαρά» πάθη. Δεν θα εμφανιστεί, αν δεν συλλάβουμε πως δεν είμαστε το σώμα μας, δεν είμαστε η νόησή μας, είμαστε η κίνηση των δράσεων με τις οποίες γεμίζουμε τη καθημερινότητά μας. Είμαστε η πρακτική μας. Και όλα τα παραπάνω ανακαλύπτονται μόνο μέσω της πρακτικής και της παρατήρησης,<sup>1</sup> της άρρητης και ρητής γνώσης. Είναι ένα πήδημα που χρειάζεται να κάνεις εσύ. Δεν μπορώ να το κάνω εγώ για εσένα. Μιλώ στον πρώτο ενικό. Ίσως έτσι οι λέξεις πλησιάσουν την εμπειρία. Ίσως έτσι οι σκέψεις πλησιάσουν τις πράξεις.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

Για πληροφορίες σχετικά με τη συνοδευόμενη βιβλιογραφία, όποι@ ενδιαφέρεται μπορεί να επικοινωνήσει με την συγγραφέα του άρθρου.

---

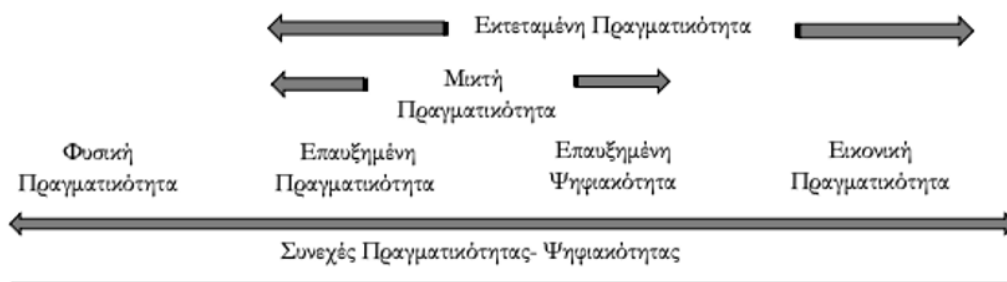
1 Αν και το ένα συμπεριλαμβάνει φυσικά το άλλο, δημιουργώ εσκεμμένα απόσταση μεταξύ τους.

Κατερίνα Ελ Ραχέμπ

ΠΩΣ ΧΟΡΕΨΑΜΕ ΣΕ ΑΠΟΣΤΑΣΗ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΠΑΝΔΗΜΙΑ:  
Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣ ΣΤΟ ΕΠΙΚΕΝΤΡΟ ΤΗΣ ΥΒΡΙΔΙΚΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ

**Εκτεταμένη Πραγματικότητα, Χορός και Τεχνολογία**

Ο όρος *Εκτεταμένη Πραγματικότητα* (ΕΠ), αποτελεί τη μετάφραση του όρου *Extended Reality* ο οποίος αγκαλιάζει με τη σειρά του τους όρους *Εικονική*, *Μικτή* και *Επαυξημένη Πραγματικότητα*. Σύμφωνα με τη θεωρία του «Συνεχούς Πραγματικότητας-Ψηφιακότητας» [Εικ. 1] όπως ορίστηκε από τους Milgram και Kishino (1994), στο ένα άκρο βρίσκεται το φυσικό περιβάλλον ενώ αντιδιαμετρικά βρίσκεται η Εικονική Πραγματικότητα, όπου οι χρήστες εμβυθίζονται ιδανικά πλήρως στο εικονικό περιβάλλον το οποίο είναι εξ ολοκλήρου ψηφιακό. Αντιστοίχως, η Μικτή Πραγματικότητα μπορεί να συμπεριλαμβάνει είτε επαύξηση του φυσικού περιβάλλοντος, π.χ. προσθέτοντας με μία κινητή συσκευή ψηφιακά αντικείμενα ή διάδραση πάνω σε φυσικά περιβάλλοντα, είτε επαύξηση του εικονικού περιβάλλοντος π.χ. βλέποντας τον εαυτό μας ως βίντεο μέσα σε ένα εικονικό περιβάλλον (αντί το κανονικό μας δωμάτιο), που προβάλλεται σε μία οθόνη.



Εικόνα 1. Συνεχές Πραγματικότητας- Ψηφιακότητας (Milgram και Kishino, 1994).

Τα τελευταία χρόνια και πριν το ξέσπασμα της πανδημίας του Covid-19, ο χώρος της διεπιστημονικής και διαθεματικής έρευνας είχε αναδείξει με ποικίλους τρόπους γόνιμες συνδέσεις μεταξύ της πληροφορικής και των Παραστατικών Τεχνών και συγκεκριμένα του χορού (Raheb κ.ά., 2019· Stergiou κ.ά., 2019· Jürgens κ.ά., 2021· Kico κ.ά, 2018· Moura κ.ά., 2019). Στο πλαίσιο μιας σύντομης ιστορικής αναδρομής, αξίζει να αναφερθούν οι πρώτες συνεργασίες του Merce Cunningham με ομάδες επιστημόνων της πληροφορικής με στόχο την ανάπτυξη ψηφιακών περιβαλλόντων για την καλλιτεχνική δημιουργία (Schiphorst, 2013). Επί παραδείγματι, κάποιες εφαρμογές οι οποίες συνδυάζουν το Σύστημα Ανάλυσης Κίνησης και σημειογραφίας του Laban με την ψηφιακή εμπύχωση χαρακτήρων (Calvert κ.ά., 2005· Wilke

κ.ά., 2005), τους πειραματισμούς του William Forsythe όπου μέσω ψηφιακών οπτικοποιήσεων καθιστά ορατές τις χορογραφικές γεωμετρίες του σώματος και του χώρου (Forsythe & Kaiser, 1999), αλλά και τη συνεργασία του Wayne McGregor με ερευνητές γνωσιακής επιστήμης (May κ.ά., 2011) και πιο πρόσφατα με την Google Art για την εφαρμογή Τεχνητής Νοημοσύνης στη χορογραφία (Plone, 2019).

Σε ερευνητικά έργα όπως το WhoLoDance (*Wholodance website*, χ.χ.), διεπιστημονικές ομάδες αναζητούν και σχεδιάζουν ψηφιακά περιβάλλοντα με στόχο την πολυμεσική μελέτη της ενσώματης γνώσης και τη δημιουργία υποστηρικτικών περιβαλλόντων μάθησης του χορού υιοθετώντας τεχνολογίες ΕΠ (Raheb κ.ά., 2019· Rizzo κ.ά., 2018· Cisneros κ.ά., 2019). Ενδεικτικά αναφέρουμε το περιβάλλον *Choreomorphy* όπου χορευτές σε πραγματικό χρόνο μπορούν να δουν την κίνησή τους στην οθόνη σε ένα εικονικό σώμα [Εικ. 2], το οποίο αλλάζει μορφές, συχνά προκαλώντας στους χορευτές που αυτοσχεδιάζουν μπροστά στην οθόνη το ερώτημα: «Είναι δικό μου αυτό το σώμα;» (Tsampounaris κ.ά., 2016· Raheb κ.ά., 2018). Το ερώτημα αυτό δεν είναι άλλο από αυτό που στον χώρο της έρευνας της ΕΠ, ονομάζεται *Αίσθηση της Ενσωμάτωσης* ή απλά *Ενσωμάτωση* (Embodiment) (Kilteni κ.ά., 2012). Η ενσωμάτωση σε ένα περιβάλλον ΕΠ όπου αλληλεπιδρούμε με τις σωματικές μας κινήσεις, αφορά στο αν και σε ποιο βαθμό αισθανόμαστε ότι έχουμε σώμα και αν αυτό το σώμα το νιώθουμε ως δικό μας (Nimchargoen κ.ά., 2018). Μια σχετιζόμενη έννοια είναι αυτή της *Αίσθησης Παρουσίας*, η οποία αφορά στο κατά πόσο ικανοποιείται η ψευδαίσθηση ότι είμαστε παρόντες στο εικονικό περιβάλλον.



Εικόνα 2. Στιγμιότυπο από την εφαρμογή *Choreomorphy* (Raheb, 2018, Tsampounaris 2017), η οποία είχε αναπτυχθεί στο πλαίσιο του ερευνητικού έργου *WhoLoDance* (Rizzo, 2018).

Το κατά πόσο ένα εικονικό σώμα που βλέπουμε σε ένα εικονικό περιβάλλον ως άβιαταρ το νιώθουμε ως δικό μας, είναι ένα ερώτημα που απασχολεί την έρευνα στην ΕΠ εδώ και αρκετά χρόνια. Για όσους δουλεύουν πρακτικά και εκφράζονται μέσα από το σώμα, ίσως είναι ήδη γνωστό ότι και στη φυσική πραγματικότητα, οι έννοιες της παρουσίας και η βαθύτερη αντίληψη του σώματος μας, ως ένα σύνθετο, πολυαισθητηριακό φαινόμενο, δεν είναι δεδομένες ή απόλυτες. Εν μέρει, ο σύγχρονος χορός και οι σωματικές πρακτικές μάς υπενθυμίζουν, συνεχώς, ότι η αίσθηση της ενσωμάτωσης δεν είναι κάτι που υπάρχει ή δεν υπάρχει (εκτός και αν μιλάμε για παθολογικές καταστάσεις όπως αυτές που περιέγραφε

ο Sacks [1985]), αλλά κάτι δυναμικό που καλλιεργείται και εξασκείται. Υπό αυτό το πρίσμα, ο σύγχρονος χορός και οι σωματικές πρακτικές ως ένα πεδίο έρευνας, αναστοχασμού και επαναπροσδιορισμού του σώματός μας, μπορεί να συνδράμει εξαιρετικά στον διεπιστημονικό τομέα της έρευνας της Αλληλεπίδρασης Ανθρώπου-Υπολογιστή (Jürgens κ.ά., 2021· Fdili-Alaoui κ.ά., 2015· Porat, 2016· Carlson κ.ά., 2015). Χαρακτηριστικές είναι οι καλλιτεχνικές αναζητήσεις των ομάδων Gibson-Martelli (*Artists Gibson / Martelli*, χ.χ.), οι οποίες συνδυάζουν την ΕΠ με σωματικές πρακτικές όπως τη Skinner Releasing Technique (SRT) (*About Skinner Releasing Technique*, χ.χ.). Άλλο ένα παράδειγμα αποτελεί η δράση Meta-academy (2017) η οποία φιλοξενήθηκε το 2013-15, σχεδόν μια δεκαετία πριν την πανδημία και την εποχή του χορού ως τηλεδιάσκεψη, στη διαδικτυακή πλατφόρμα που ίδρυσε του Marion-Barrios Solano (*Dance-tech*, χ.χ.) Αυτή η δράση-πείραμα, έδινε τη δυνατότητα σε ανθρώπους από διαφορετικά μέρη του πλανήτη, μπροστά από την οθόνη τους, να εξερευνήσουν τα όρια της εφαρμογής πρακτικών «αυτοσχεδιασμού εξ επαφής» (contact improvisation) σύμφωνα με τη φιλοσοφία και τη διδασκαλία της Nancy Stark Smith.

### **Ο χορός κατά την πανδημία**

Θα περίμενε, λοιπόν, κάποιος/α κατά τη διάρκεια της πανδημίας του Covid-19, οι τεχνολογίες αυτές να βρουν πρόσφορο έδαφος. Αντιθέτως, το μεγαλύτερο μέρος της χορευτικής κοινότητας εγκλωβίστηκε πίσω από πλατφόρμες τηλεδιάσκεψης μέσω βίντεο και προσπάθειες μιας σύγχρονης ή ασύγχρονης επαφής μέσω της δισδιάστατης οθόνης. Αν μέχρι τώρα η τεχνολογία ήταν ένας επαυξημένος καθρέπτης ή ένας τρόπος να δούμε αόρατες γεωμετρίες και να χορέψουμε με διαφορετικά σώματα –έστω στα όρια της έρευνας και της πειραματικής καλλιτεχνικής δημιουργίας– κατά την πανδημία ήταν το μόνο παράθυρό μας προς τον έξω κόσμο. Με τον τρόπο αυτό, η τεχνολογία μπήκε στις ζωές μας ως μια λύση ανάγκης, συχνά χωρίς προετοιμασία ή άλλη επιλογή ακόμα και σε τομείς που φαινομενικά δεν την είχαν καμία ανάγκη έως τότε. Ακόμα και για εκείνους/ες για τους οποίους/ες η τεχνολογία αποτελεί πεδίο επιστημονικής έρευνας, η παραπάνω συνθήκη ήταν κάθε άλλο παρά εύκολη, κυρίως γιατί για να μελετήσει κανείς την αλληλεπίδραση χρειάζεται ανθρώπινη συμμετοχή, παρατήρηση, συζήτηση, δράση στο πεδίο.

Ο χορός, από την άλλη, έκανε την εμφάνισή του με κάποιους ιδιαίτερους τρόπους στο ευρύ κοινό κατά τη διάρκεια της πανδημίας. Χαρακτηριστική είναι η χρήση του χορού ως ένα σύμβολο για την ελπίδα και την υπερπήδηση εμποδίων στη διαφήμιση παγκόσμιας εταιρείας διανομής, η οποία κατά την πανδημία πολλαπλασίασε τα κέρδη της. Το μότο της διαφήμισης ήταν «η παράσταση πρέπει να συνεχιστεί», δείχνοντας μια νεαρή χορεύτρια να δίνει παράσταση στην τσάντα της μέσα στο χιόνι ενάντια στις ακυρώσεις της πραγματικής παράστασης (*Amazon: The show must go on*, 2020). Κατά την πανδημία, είδαμε επίσης βίντεο με χορευτές μεγάλων ομάδων να χορεύουν σε σαλόνια, τσάντες, μπαλκόνια, με σκοπό να δώσουν ενθαρρυντικό μήνυμα όπως το «Swans for relief» (Phillips, 2020), όπως και πολλά βίντεο με ιατρικό προσωπικό να χορεύει χαρούμενο με τις μάσκες του εν ώρα υπηρεσίας. Πολλές και μεγάλες ομάδες χορού προσέφεραν δωρεάν μαθήματα ή παραστάσεις, σε ένα κλίμα συμπαραστάσης ή ακόμα και ρομαντικοποίησης της κατάστασης. Πολλοί από εμάς παρακολουθήσαμε παραστάσεις στο ορθογώνιο της οθόνης ή του κινητού, και προσπαθήσαμε να οδηγήσουμε ή να συμμετάσχουμε

σε μαθήματα αυτοσχεδιασμού ψάχνοντας για καλό σήμα και σημεία στο δωμάτιό μας, όπου δε θα κινδυνεύαμε εμείς ή τα έπιπλα. Μπορεί ωστόσο αυτή η εμπειρία να αφήσει κάτι δημιουργικό και χρήσιμο;

### **Από την ΕΠ στο υβριδικό περιβάλλον και τον δυνητικό χώρο**

Ακόμα και αν τα μέλη της κοινότητας του χορού κατά την πανδημία είχαν τη δυνατότητα πρόσβασης και την τεχνογνωσία για τη χρήση της ΕΠ, δε γνωρίζουμε αν κάτι τέτοιο θα κάλυπτε τις πρακτικές τους ανάγκες. Επίσης, ίσως φαίνεται υπερβολικό να αποκαλούμε εικονικό περιβάλλον την οθόνη του υπολογιστή και την τηλεδιάσκεψη. Ωστόσο, η αίσθηση παρουσίας σε έναν ενδιάμεσο, δυνητικό χώρο είναι ένα σημείο στο οποίο έχει ενδιαφέρον να σταθούμε. Τέτοιοι δυνητικοί χώροι όχι μόνο δίνουν τη δυνατότητα να συνυπάρχουν οι συμμετέχοντες ταυτοχρόνως σε έναν εικονικό και πραγματικό χώρο (στον χώρο της τηλεδιάσκεψης στην οθόνη του σπιτιού μας), αλλά σπάνε τα όρια μεταξύ ιδιωτικού, κοινωνικού ή και δημόσιου χώρου. Η ενσώματη παρουσία μας σε αυτά δεν αποτελεί μια βεβαιότητα αλλά ένα σημείο πάνω σε ένα φάσμα. Μπορούμε να αποκαλύψουμε μόνο τη φωνή μας, το πρόσωπό μας ή ένα μέρος του σώματός μας, να αλλάξουμε γωνία στην κάμερα ή να αποκαλύψουμε μόνο την κίνησή μας πίσω από ένα ανθρωπόμορφο ή αφηρημένο ψηφιακό σώμα ή αποτύπωμα.

Ο Mel Slater (Slater & Steed 2000), ερευνητής ΕΠ, έχει αναλύσει την αίσθηση παρουσίας στον εικονικό χώρο και τους παράγοντες που επιδρούν στην απώλεια της ψευδαίσθησης ότι βρισκόμαστε στον εικονικό και όχι στο φυσικό μας χώρο φορώντας ειδικό εξοπλισμό. Μπορεί μια πλατφόρμα τηλεδιάσκεψης να μην επιχειρεί και ενδεχομένως να μη χρειάζεται να μας δημιουργήσει ψευδαίσθηση εμπύθισης σε ένα νέο περιβάλλον με τη σύγχρονη επιστημονική έννοια του όρου, ωστόσο κάθε φορά που συμμετέχουμε σε ένα μάθημα ή πρόβα μέσω τηλεδιάσκεψης είμαστε ταυτόχρονα στον χώρο μας και στον ψηφιακό χώρο. Δημιουργείται ένας δυνητικός χώρος στον οποίο η παρουσία μας βρίσκεται κάπου ενδιάμεσα. Και μπορεί η επιθυμητή και ενδεχομένως αποτυχημένη, απομακρυσμένη αίσθηση ενσωμάτωσης και παρουσίας μας στον ψηφιακό, απομακρυσμένο χώρο να είναι ωφέλιμη μέσω ακριβώς αυτής της αποτυχίας της: να τονίσει ακόμα πιο ξεκάθαρα τη συνείδηση του σώματός μας (πίσω και όχι μπροστά) από την οθόνη στο δικό μας δωμάτιο, στο εδώ και τώρα, ίσως με έναν τρόπο που η φυσική παρουσία μας σε μία αίθουσα χορού ή πρόβας να μην το επέτρεπε, δίνοντάς μας παράλληλα τη δυνατότητα της σύγχρονης σύνδεσης μέσα από μια νέα συνθήκη, ειδικά αν δε μείνουμε στην αναπαράσταση του σώματός μας στην οθόνη.

Η Porat (2016) αναφέρει ότι οι Παραστατικές Τέχνες υπήρξαν πάντα ένας χώρος μίξης πραγματικότητας και εικονικότητας, και τονίζει ότι η αντίληψη του σώματος είναι πέρα από το ορατό, όπως φαίνεται στα όσα επισημαίνει η Deirdr Sklar (2008, σ. 87, σε δική μου μετάφραση):

Το να βλέπεις, υπονοεί ένα αντικείμενο, κάτι να δεις. Και για να δει κανείς ένα αντικείμενο, πρέπει να είναι ξεχωριστό από αυτόν, σε αρκετή απόσταση για να το φέρει στο επίκεντρο. Αυτή η αναγκαιότητα για δεκτική απόσταση δεν ισχύει για καμία από τις άλλες αισθήσεις. Η στενή συσχέτιση μεταξύ της απόστασης όρασης και αντικειμενοποίησης (με την έννοια του να δει κάτι αντικειμενικά, αλλά και του να δει ως αντικείμενο αυτό που βλέπει) δεν είναι τυχαία. Η αντικειμενοποίηση που υπονοείται στην όραση συνδέεται με την αντικειμενικότητα του νου, ενώ η

σωματική αίσθηση που υπονοείται στην επαφή συνδέεται με την εγγύτητα και την υποκειμενικότητα της ιδιοδεκτικότητας. Η κιναισθησία, ακόμα πιο ιδιοδεκτική από την αφή, έχει παραλειφθεί εξ ολοκλήρου από το δυτικό αισθητήριο.

Έτσι, αναλύοντας ένα από τα έργα της ομάδας Gibson Martelli που προαναφέρθηκε, το έργο «White Island», η Deirdr Sklar τονίζει πώς συχνά η απουσία ορατότητας του σώματός μας, η πλήρης απουσία του ως αντικειμένου, μπορεί να στρέψει όλη την προσοχή μας σε αυτό ως υποκειμένου (Porat, 2016).

Η τεχνολογία προσφέρει τη δυνατότητα να επεκτείνουμε την προσβασιμότητα σε όσους είναι σε απόσταση, αλλά και σε όσους δεν επιθυμούν την πλήρη ενσώματη παρουσία. Συγκεκριμένα, στα διαδικτυακά, εμπυθιστικά εικονικά περιβάλλοντα κοινωνικού χαρακτήρα οι συμμετέχοντες μπορούν να αλληλοεπιδρούν μέσα από τα άβαταρ (την ψηφιακή αναπαράσταση του σώματος/εαυτού τους), τα οποία μπορούν να κινήσουν με το δικό τους σώμα μέσα από τηλεχειριστήρια και αισθητήρες. Στη μελέτη των Freeman & Maloney (2021) αναφέρεται η μαρτυρία μιας συμμετέχουσας η οποία διαπιστώνει πως παρουσιάζοντας τον εαυτό της στο κοινωνικό ΕΠ βελτίωσε την κατανόησή της για τον εαυτό της και ένιωσε πιο σίγουρη με δύο τρόπους. Πρώτον, βρισκόταν σε ένα εξαιρετικά καθηλωτικό και ρεαλιστικό περιβάλλον με άλλους ανθρώπους. Αυτό μείωσε τον φόβο της να ασκήσει ένα χορευτικό στυλ για το οποίο ήταν άπειρη μπροστά σε κοινό. Δεύτερον, η εκτέλεση χορού στο κοινωνικό εικονικό χώρο απαιτούσε τις ακριβείς κινήσεις του σώματος στον κόσμο εκτός σύνδεσης. Όπως αναφέρει, «πράγματι χόρευα χρησιμοποιώντας το σώμα μου», (Freeman & Maloney, 2021, σ. 18, σε δική μου μετάφραση). Αυτό την βοήθησε άμεσα να βελτιώσει τις πραγματικές χορευτικές της ικανότητες στον κόσμο εκτός σύνδεσης, σε έναν κοινωνικό χώρο που της προσέφερε, ενδεχομένως, λιγότερο άγχος κοινωνικής έκθεσης από ό,τι μια πραγματική αίθουσα χορού.

## Επίλογος

Τα τελευταία χρόνια λέγεται συχνά ότι «το μέσο είναι το μήνυμα» ορμώμενοι από την πρόταση του Marshall McLuhan (1964). Η εποχή μας, η εποχή της ΕΠ, της Τεχνητής Νοημοσύνης και της Μέτα-Αλήθειας απαιτεί όσο ποτέ οι άνθρωποι που εργαζόμαστε με το σώμα και την ανθρώπινη σύνδεση να εμπλακούμε ενεργά και να συνδιαλλαγούμε, όχι ως χρήστες και καταναλωτές τεχνολογίας, αλλά ως συμμετέχοντες και δημιουργοί στην επανασχεδίαση των σύγχρονων τεχνολογιών. Η ψηφιακή τεχνολογία δεν αποτελεί ούτε τον από μηχανής θεό αλλά ούτε μια δαιμονική δύναμη που μας απομακρύνει από την ουσιαστική ανθρώπινη επαφή, όπως συχνά ανησυχήσαμε κατά την πανδημική κρίση. Είναι μαζί μας εδώ και αρκετά χρόνια και θα παραμείνει καλώντας μας να επινοήσουμε τρόπους να γίνουμε συν-δημιουργοί, να την επαναπροσδιορίσουμε μέσα από τις αξίες μας, μέσα από τον χορό και τις Παραστατικές Τέχνες.

Το σώμα και ο χορός δεν αποτελούν αντικείμενα για χάρη των οποίων διαμεσολαβεί η τεχνολογία. Αντιθέτως, ο χορός με την τεχνολογία μπορούν να λειτουργήσουν από κοινού δημιουργώντας ένα πεδίο εξερεύνησης, το οποίο μας επιτρέπεται να στοχαστούμε πάνω στο σώμα ως φαινόμενο και στη σύνδεσή μας με τον άλλον άνθρωπο ή τον χώρο σε ένα ευρύ φάσμα παρουσίας και εμπειρίας (Weber, 2020). Μια τέτοια οπτική επιτρέπει τη διεύρυνση των ορίων μεταξύ κοινωνικού και ιδιωτικού χώρου και υπόσχεται να προσφέρει έναν ασφαλή χώρο, ο οποίος μπορεί να αγκαλιάσει στον χορό και στις Παραστατικές Τέχνες πιο εσωστρεφείς διαθέσεις και ιδιουσυγκρασιακές εκφράσεις, όπου μπορούμε να είμαστε παρόντες όσο και όπως επιθυμούμε.

**Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Calvert, T., Wilke, W., Ryman, R., & Fox, I. (2005). Applications of computers to dance. *IEEE Computer Graphics and Applications*, 25(2), 6–12. doi: 10.1109/MCG.2005.33.
- Carlson, K., Tsang, H. H., Phillips, J., Schiphorst, T., & Calvert, T. (2015, Αύγουστος). Sketching movement: designing creativity tools for in-situ, whole-body authorship. Στο *Proceedings of the 2nd International Workshop on Movement and Computing* (σσ. 68-75). Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1145/2790994.2791007>
- Cisneros, R. E., Wood, K., Whatley, S., Buccoli, M., Zaroni, M., & Sarti, A. (2019). Virtual reality and choreographic practice: The potential for new creative methods. *Body, Space & Technology*, 18(1). Ανακτήθηκε από <http://doi.org/10.16995/bst.305>
- Fdili Alaoui, S., Schiphorst, T., Cuykendall, S., Carlson, K., Studd, K., & Bradley, K. (2015, Ιούνιος). Strategies for embodied design: The value and challenges of observing movement. Στο *Proceedings of the 2015 ACM SIGCHI Conference on Creativity and Cognition* (σσ. 121-130). Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1145/2757226.2757238>
- Forsythe, W., & Kaiser, P. (1999). Dance geometry. *Performance Research*, 4(2), 64-71. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1080/13528165.1999.10871671>
- Freeman, G., & Maloney, D. (2021). Body, avatar, and me: The presentation and perception of self in social virtual reality. *Proceedings of the ACM on Human-Computer Interaction*, 4(CSCW3), 1-27. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1145/3432938>
- Jürgens, S., Correia, N. N., & Masu, R. (2021, Φεβρουάριος). The body beyond movement: (missed) opportunities to engage with contemporary dance in HCI. Στο *Proceedings of the Fifteenth International Conference on Tangible, Embedded, and Embodied Interaction* (σσ. 1-9). Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1145/3430524.3440624>
- Kico, I., Grammalidis, N., Christidis, Y., & Liarokapis, F. (2018). Digitization and visualization of folk dances in cultural heritage: a review. *Inventions*, 3(4), 72. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.3390/inventions3040072>
- Kilteni, K., Groten, R., & Slater, M. (2012). The sense of embodiment in virtual reality. *Presence: Teleoperators and Virtual Environments*, 21(4), 373-387. Ανακτήθηκε από [https://doi.org/10.1162/PRES\\_a\\_00124](https://doi.org/10.1162/PRES_a_00124)
- May, J., Calvo-Merino, B., Delahunta, S., McGregor, W., Cusack, R., Owen, A. M., ... & Barnard, P. (2011). Points in mental space: an interdisciplinary study of imagery in movement creation. *Dance Research*, 29(supplement), 404-432. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.3366/drs.2011.0026>
- McLuhan, Marshall (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. Canada: McGraw-Hill
- Milgram, P., & Kishino, F. (1994). A taxonomy of mixed reality visual displays. *IEICE Transactions on Information and Systems*, 77(12), 1321-1329. Ανακτήθηκε από <https://www.researchgate.net/publication/231514051>
- Moura, J. M., Barros, N., & Ferreira-Lopes, P. (2019, Μάιος). From real to virtual embodied performance-a case study between dance and technology. Στο *Proceedings of the 25th International Symposium on Electronic Art (ISEA 2019)* (σσ. 370-377). Gwangju: ISEA International. Ανακτήθηκε από [https://www.researchgate.net/publication/334763138\\_From\\_](https://www.researchgate.net/publication/334763138_From_)

[real\\_to\\_virtual\\_embodied\\_performance\\_-\\_a\\_case\\_study\\_between\\_dance\\_and\\_technology](#)

- Nimcharoen, C., Zollmann, S., Collins, J., & Regenbrecht, H. (2018, Οκτώβριος). Is that me? – Embodiment and body perception with an augmented reality mirror. Στο *2018 IEEE International Symposium on Mixed and Augmented Reality Adjunct (ISMAR-Adjunct)* (σσ. 158-163). doi: [10.1109/ISMAR-Adjunct.2018.00057](https://doi.org/10.1109/ISMAR-Adjunct.2018.00057)
- Popat, S. (2016). Missing in Action: Embodied Experience and Virtual Reality. *Theatre Journal*, 68(3), σσ. 357-378. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1353/tj.2016.0071>
- Raheb, K. E., Stergiou, M., Katifori, A., & Ioannidis, Y. (2019). Dance interactive learning systems: A study on interaction workflow and teaching approaches. *ACM Computing Surveys (CSUR)*, 52(3), 1-37. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1145/3323335>
- Raheb, K. E., Tsampounaris, G., Katifori, A., & Ioannidis, Y. (2018, Μάιος). Choreomorphy: A whole-body interaction experience for dance improvisation and visual experimentation. Στο *Proceedings of the 2018 International Conference on Advanced Visual Interfaces* (σσ. 1-9). Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1145/3206505.3206507>
- Rizzo, A., El Raheb, K., Whatley, S., Cisneros, R. E. K., Zanoni, M., Camurri, A., ... & Morley-Fletcher, E. (2018). WhoLoDancE: Whole-body Interaction Learning for Dance Education. *CEUR Workshop Proceedings*, 41-50. Ανακτήθηκε από <https://www.researchgate.net/publication/328744193>
- Sacks, O. (1998). *The Man Who Mistook his wife for a hat: And other clinical tales*. Simon & Schuster.
- Schiphorst, T. (1997). Merce Cunningham: Making Dances with a Computer. Στο D. Vaughan (Επιμ.), *Choreography and Dance. vol. 4. part 2* (σσ. 79–98). London: Harwood Academic Press.
- Sklar, D. (2008). Remembering Kinesthesia: An Inquiry into Embodied Cultural Knowledge. Στο C. Noland & S. A. Ness (Επιμ.), *Migrations of gesture* (σσ. 85-111). University of Minnesota Press.
- Slater, M., & Steed, A. (2000). A virtual presence counter. *Presence*, 9(5), 413-434. Ανακτήθηκε από [10.1162/105474600566925](https://doi.org/10.1162/105474600566925)
- Stergiou, M., El Raheb, K., & Ioannidis, Y. (2019, Οκτώβριος). Imagery and metaphors: From movement practices to digital and immersive environments. Στο *Proceedings of the 6th International Conference on Movement and Computing* (σσ. 1-8). Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1145/3347122.3347141>
- Tsampounaris, G., El Raheb, K., Katifori, V., & Ioannidis, Y. (2016, Νοέμβριος). Exploring visualizations in real-time motion capture for dance education. Στο *Proceedings of the 20th Pan-Hellenic Conference on Informatics* (σσ. 1-6). Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1145/3003733.3003811>
- Wilke, L., Calvert, T., Ryman, R., & Fox, I. (2005, Ιούλιος 1). From dance notation to human animation: The LabanDancer project: Motion Capture and Retrieval. *Computer Animation and Virtual Worlds*, 16(3-4), 201-211. Ανακτήθηκε από <https://dl.acm.org/doi/abs/10.5555/1089870.1089893>

**Διαδικτυακές πηγές**

*About Skinner Releasing Technique*. Skinner Releasing Institute: About Skinner Releasing Technique. (χ.χ.). Ανακτήθηκε από <http://www.skinnerreleasing.com/aboutsrt.html>



- 
- Amazon: The show must go on.* (2020, Νοέμβριος 4) YouTube. Ανακτήθηκε από <https://www.youtube.com/watch?v=l8qZfNrmk3o>
- Artists Gibson / Martelli.* GM. (χ.χ.). Ανακτήθηκε από <https://gibsonmartelli.com/>
- Dance-tech.* art | embodiment | cognition | networks | post-humanism | crypto. (χ.χ.). Ανακτήθηκε από <http://www.dance-tech.net/>
- Meta-Academy: Embodied online co-creativity (2013-2015).* Rachel Boggia. (2017, Αύγουστος 31). Ανακτήθηκε από <https://rachelboggia.com/portfolio/meta-academy/>
- Phillips, J. S. (2020, Μάιος 5). *Swans for relief.* YouTube. Ανακτήθηκε από <https://www.youtube.com/watch?v=PT14o5Wq7gE>
- Plone, A. (2019). *The influence of Artificial Intelligence in Dance Choreography.* Digital Kenyon: Research, Scholarship, and Creative Exchange. Ανακτήθηκε από [https://digital.kenyon.edu/dh\\_iphs\\_prog/7/](https://digital.kenyon.edu/dh_iphs_prog/7/)
- Weber, R. (2020, Οκτώβριος 2). *Moving embodied dance practices online.* The Activist History Review. Ανακτήθηκε από <https://activisthistory.com/2020/10/02/moving-embodied-dance-practices-online/>
- Wholodance website.* (χ.χ.). Ανακτήθηκε από <http://www.wholodance.eu/>

## Παρασκευή Τεκτονίδου

## Η ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΤΟΥ ΜΑΖΙ ΚΑΙ ΤΗΣ ΔΡΑΣΗΣ

**Εικόνα πρώτη: Να χορεύεις σαν να μη σε βλέπει κανείς**

**Μ**ία, ιδιαίτερης ομορφιάς, νεαρή γυναίκα, είναι καθισμένη σε ένα τραπέζι με καλοντυμένους και αστραφτερούς, οικείους της, συνδαιτημόνες. Μοιάζει ωστόσο να αισθάνεται «έξω από τα νερά της». Σηκώνεται διακριτικά βγαίνει έξω, μένει μόνη της, στέκεται απέναντι μας και μας κοιτά με ένα άτολμο χαμόγελο σαν να προσπαθεί να πάρει θάρρος, ενώ ένα δάκρυ κυλά στο μάγουλό της. Ένα έντονα ρυθμικό τραγούδι ξεκινά και η νεαρή γυναίκα αρχίζει έναν δυναμικό, παράξενο χορό αρχικά με τα μάτια, το στόμα, το πρόσωπο και στη συνέχεια με όλο της το σώμα. Χορεύει διασχίζοντας τον χώρο σαν να μην τη βλέπει κανείς, παίζει με το είδωλο της στον καθρέφτη, τρέχει δυναμικά στις σκάλες, μάς κοιτά ξανά, γλύφει μία ανδρική προτομή, μιμείται κινήσεις ζώων, πολεμικών τεχνών, μπαλέτου και ταινιών δράσης, κάνει άλματα και ρόδες στον αέρα, προσγειώνεται στα ψηλά της τακούνια, ρίχνει κάτω έναν άντρα, εκτινάσσει τα χέρια και τα πόδια της για να απογειωθεί τελικά διαρρηγνύοντας ένα γιγαντιαίο μάτι από λουλούδια. Το σώμα της είναι ταυτόχρονα ενεργητικό και μαλακό, αποφασιστικό και λυμένο. Η ιδιαίτερη κίνησή της δεν θυμίζει κάποια συγκεκριμένη τεχνική χορού. Ωστόσο, οι εξοικειωμένοι με την ποπ κουλτούρα χρήστες αναγνωρίζουν την κινητική γλώσσα του χορογράφου Ryan Heffington, ενώ κάποιοι από αυτούς κατηγορήσαν τον χορογράφο για έλλειψη πρωτοτυπίας συγκρίνοντας τη συγκεκριμένη διαφήμιση με προηγούμενες δουλειές του. Ο ίδιος, ωστόσο, σε συνέντευξή του δήλωσε ότι ένα μεγάλο μέρος της χορογραφίας έγινε αυτοσχεδιαστικά (Kim, 2016).

Το παραπάνω διαφημιστικό σποτενός αρώματος της εταιρίας Kenzo, του 2016 είχε ιδιαίτερα μεγάλο αντίκτυπο. Διαχύθηκε στον παγκόσμιο ιστό μέσα από εκατομμύρια προβολές, διαμοιρασμούς και σχόλια στα κοινωνικά δίκτυα, παρωδήθηκε στο YouTube από δεκάδες χρήστες, σχολιάστηκε σε θεματικά άρθρα, έγινε αντικείμενο ερμηνείας σε blog, διαμάχης για λογοκλοπή σε ένα μεταγενέστερο video clip, χαρακτηρίστηκε το καλύτερο βίντεο αρώματος όλων των εποχών, ενώ κέρδισε επτά λέοντες στο διεθνές φεστιβάλ δημιουργικότητας των Κανών (*A pride of awards for Kenzo*, 2017).

Η επιτυχία του οφείλεται, όπως αναδεικνύουν οι αναφορές σε αυτό, τόσο στην ισχυρή σωματικότητα της Margaret Qualley, όσο και κυρίως στο «ελεύθερο πνεύμα» της χορογραφίας, όπως υποστήριξε ο δημιουργός της (Kim, 2016). Η διαδρομή προς την ελευθερία, μοιάζει να μας υποδεικνύει η διαφήμιση, απαιτεί να αποδεχθούμε το πραγματικό μας σώμα για να εκφράσουμε τον βαθύτερό μας εαυτό, εκείνον που κρύβουμε από τους άλλους, ή αντίστροφα. Να αποδεχθούμε τον βαθύτερό μας εαυτό για να εκφράσουμε το πραγματικό μας σώμα. Σε κάθε περίπτωση, πρέπει να εγκαταλείψουμε ή να υπερβούμε το κοινωνικό σύνολο και τις νόρμες που επιβάλλει, ακόμη και αν το σύνολο αυτό απαστράπτει. Η ελευθερία που

εικονοποιεί η ιδιόρρυθμη κινητική γλώσσα της Qualley, αφορά μία προσωπική υπόθεση, έξω από την πειθαρχία που επιβάλλει το βλέμμα των άλλων αλλά και εκείνη που υποχρεώνει κάποια συγκεκριμένη σωματική πρακτική.

Από την απελπισμένη ταραντέλα που μεταμορφώνει την Νόρα στο *Κουκλόσπιτο* του Ίψεν (Ibsen), μέχρι την εν λόγω διαφήμιση και αρκετές σκηνές ταινιών του δημοφιλούς κινηματογράφου, πρωταγωνιστές και πρωταγωνίστριες απελευθερώνονται μέσα από ατομικές διαδρομές και χειραφετούνται τελικά μέσα από ιδιαίτερα επικεντρωμένες στο εδώ και τώρα, προσωπικές, συναισθηματικές, αυτοσχεδιαστικές στιγμές.

Η ελευθερία που πραγματώνεται στις παραστάσεις αυτές, συμπίπτει με τον ορισμό της ελευθερίας που διαβάζουμε στα λεξικά ως τη «δυνατότητα αυτόβουλης και απεριόριστης δράσης σύμφωνα με τις επιθυμίες κάποιου» (Μπαμπινιώτης, 2012, σ. 586).

Ερασιτέχνες που συμμετέχουν σε αυτοσχεδιαστικές χορευτικές πρακτικές επαληθεύουν το αίσθημα αυτής της ελευθερίας μέσω του χορού, μία αίσθηση που συχνά συνδέεται με την χαρά (Veenhoven, 2016· Bond, 2019) και την απόλαυση (Goldman, 2010· Veenhoven, 2016). Τις σκέψεις αυτές επικυρώνουν, επίσης, κείμενα και μαρτυρίες ερασιτεχνών χορευτών (Goldman, 2010· Walker, 2020). Τις σκέψεις αυτές επικυρώνουν επίσης, εθνογραφικές διατριβές που μελετούν την εμπειρία ερασιτεχνών χορευτών (Walker, 2020).

Όπως παρατηρεί η Bojana Cvejic από τις αρχές του 20<sup>ού</sup> αιώνα, η πράξη του χορεύειν ταυτίστηκε στον μοντέρνο χορό, με την ελευθερία ως την έκφραση μίας εσωτερικής αναγκαιότητας (Cvejic, 2016). Η κίνηση θεωρείται συνδεδεμένη με το συναίσθημα και άρα ο χορός είναι ένας ικανός τρόπος να εξωτερικεύει τον εσωτερικό κόσμο, να μεταφέρει συναισθήματα και να τα επικοινωνεί. Ενδεικτικός είναι ο τρόπος με τον οποίο ο Αμερικανός κριτικός John Martin ισχυροποίησε αυτή τη σύνδεση εισάγοντας την έννοια της *μετακίνησης*, του σιωπηλού εσωτερικού χορού που βιώνει ο θεατής σε σύμπλευση με το σώμα των performers, για να υποστηρίξει τον εξπρεσιονιστικό χορό των Mary Wigman και Martha Graham (Martin, όπως αναφέρεται στο Foster, 2010· Reason & Reynolds, 2010). Η άποψη ότι η πράξη του χορού αφορά στην αυτοέκφραση του προσωπικού συναισθήματος «κληρονομήθηκε» στις ποικίλες μορφές χοροθεραπείας, καθώς και σε αυτοσχεδιαστικές πρακτικές όπως, μεταξύ άλλων, την «αυθεντική κίνηση» (authentic movement) και τον εκστατικό χορό (Barrero Gonzalez, 2019· Wiedenhofner, 2017· Kossak, 2009). Η επίγνωση και η συνειδητότητα της συναισθηματικής, ενσώματης εμπειρίας του εαυτού, που είναι συνδεδεμένη άρρηκτα με την ελευθερία επιλογών στην κίνηση, προκρίνει την πραγμάτωση της ελευθερίας ως μία ατομική πράξη. Στο πλαίσιο αυτής της λογικής, το σώμα κατανοείται ως τόπος έκφρασης και επίτευξης της ατομικής ελευθερίας, ενώ εντοπίζονται στην χορευτική ενσώματη εμπειρία δυνατότητες αντίστασης απέναντι σε επιβεβλημένους ηγεμονικούς, κυρίαρχους κανόνες.

Οι ιδέες αυτές απηχούν στα λόγια επαγγελματιών του χορού, όπως τουλάχιστον μας αποτυπώνονται στη σειρά ντοκιμαντέρ *Move*, του τηλεοπτικού δικτύου Netflix η οποία συστήνει στο κοινό τους «φοβερους χορευτές και χορογράφους που διαμορφώνουν την κίνηση σε όλο τον κόσμο» (Degeorges, Demaiziere, & Teurlai 2020). Ενδεικτικά αυτής της απήχησης είναι τα λόγια του Ισραηλινού χορογράφου Ohad Naharin, δημιουργό της αυτοσχεδιαστικής *κινητικής γλώσσας* με το όνομα Gaga:

Από τότε που θυμάμαι τον εαυτό μου τον θυμάμαι πάντα να χορεύει. Το πόσο ... με εξιτάρει αυτό. Και το πόσο με σαγηνεύει το να αφουγκράζομαι το σώμα μου. Ο χορός με συνδέει με όλες μου τις αισθήσεις. *Συνδέομαι μονομιάς με τον πραγματικό μου εαυτό. Μπορώ να συνδεθώ με την καθάρη μου φόρμα με το ζώο μέσα μου, με το πάθος... για την ουσία της ύπαρξης. Ο χορός δεν έχει να κάνει με την παράσταση. Είναι μία μύχια ενέργεια που μπορείς να την πραγματώσεις μόνος* [υπογράμμιση και μετάφραση δική μου] (Degeorges, Demaiziere, & Teurlai 2020).

Αυτό το «ζώο μέσα μου», «ο πραγματικός μου εαυτός» και το «μόνος» του Naharin, ενδυναμώνει το ιδεολόγημα της ατομικιστικής ελευθερίας που οικειοποιείται η διαφήμιση της Kenzo. Η άποψη υποστηρίζει ότι κάθε άτομο, όποιο και αν είναι, έχει τη δυνατότητα να πετύχει την αυτοεκπλήρωση και τελικά την ελευθερία, εφόσον απομονωθεί, στραφεί στον πραγματικό του εαυτό και τον αποδεχθεί. Από τον μοναχικό καβαλάρη που απομακρύνεται την ώρα που ο ήλιος δύει, μέχρι τους πρωταγωνιστές ταινιών και διαφημίσεων, η ελευθερία παρουσιάζεται να αφορά μία προσωπική επιλογή, μία μοναχική κατάκτηση, που ταυτίζεται με την απόδραση από τον άλλοτε «βαρετό», άλλοτε «ξένο» και άλλοτε «απειλητικό» κόσμο. Σε όλες τις παραπάνω περιπτώσεις ο εαυτός διαχωρίζεται ριζικά από το σύνολο.

Αυτήν την ελευθερία εικονογραφεί η μοναχική οδήγηση ενός πανάκριβου τζιπ, το οποίο είναι αδύνατο να αποκτηθεί από τον καθένα, ή το εξίσου μοναχικό ταξίδι που σου εξασφαλίζει η σταγόνα ενός επώνυμου αρώματος σε ερημικές παραλίες – που είναι ερημικές ακριβώς επειδή κάποιοι άλλοι έχουν αποκλειστεί. Η πληθώρα τέτοιων απεικονίσεων αναδεικνύει ότι το σχήμα της μοναχικής, ατομικιστικής ελευθερίας, επιμένει να αντικατοπτρίζει τις επιθυμίες και τους μύχιους πόθους του κοινού και τελικά να ενισχύει την κατανάλωση.

Στο σχήμα αυτό που θέλει τον δρόμο προς την ελευθερία να είναι μία βαθιά προσωπική υπόθεση, μία αναπόδραστη σχέση με τον εαυτό έξω από τον κόσμο, αντιτίθεται η προσέγγιση της ελευθερίας της Hanna Arendt. Η ελευθερία, γράφει η Arendt, δεν βρίσκεται στο εσωτερικό του ανθρώπου –τη βούληση, τη σκέψη ή τα συναισθήματά του– αλλά στον χώρο ανάμεσα στους ανθρώπους και έτσι εξαρτάται από την παρουσία και την ισότητα των άλλων. «Το άτομο που απομονώνεται δεν είναι ποτέ ελεύθερο» συνεχίζει, «ελεύθερο μπορεί να γίνει μόνο όταν βγει από την απομόνωσή του, μπει στην πόλιν και αναλάβει δράση εκεί» (Arendt, 2009, σσ. 234-235). «Η πόλις» για την Arendt, δεν αφορά μία συγκεκριμένη υλική τοποθεσία, όπως για παράδειγμα μία συγκεκριμένη πόλις-κράτος, ή ένα «αρχιτεκτονικό δεδομένο» αλλά δημιουργείται όποτε κάποιοι άνθρωποι βρίσκονται μαζί ως ίσοι τόσο σε επίπεδο λόγου όσο και της δράσης. Η ελευθερία είναι, έτσι, ταυτόσημη με την πολιτική και εδραιώνεται, υποστηρίζει η Arendt με τη μορφή ενσώματων σχέσεων.

Σε διάλογο με τη θεωρία της Arendt, η Judith Butler υποστηρίζει emphaticά τη θέση ότι το ατομικό σώμα εξαρτάται πάντα και αδιαπραγμάτευτα από όλα τα άλλα σώματα, όχι μόνο εκείνα με τα οποία έχει γεωγραφική εγγύτητα αλλά και όσα υπάρχουν παντού στη γη. Η Butler επιμένει στην έννοια της αλληλεξάρτησης τονίζοντας ότι όλες «οι άλλες ζωές είναι κομμάτι της ζωής που με υπερβαίνει» (Butler, 2018, σ. 58), την ίδια στιγμή που κάθε «εγώ» είναι, από θέση, μία συμμαχία ανάμεσα στις διάφορες πολιτιστικές του «διακυμάνσεις», ένα «σύνολο από ταυτότητες», μία συναρμογή (Butler, 2018).

Η ικανότητά μου για εμπρόθετη δράση, υποστηρίζει η Butler, γεννιέται από την εξάρτησή

μου με τους άλλους αλλά και το περιβάλλον και το βιολογικό δίκτυο που συντηρεί τη ζωή με βιώσιμους τρόπους. Η άσκηση της ελευθερίας, λοιπόν, δεν είναι κάτι που προέρχεται από εμένα ή από εσένα, αλλά από αυτό που υπάρχει ανάμεσά μας, από τον δεσμό που σχηματίζουμε τη στιγμή που ασκούμε την ελευθερία μαζί, έναν δεσμό χωρίς τον οποίο δεν θα υπάρχει καμία ελευθερία.

Τις αρχές αυτής της ελευθερίας, που η έλευση της πανδημίας και της οικολογικής κρίσης φαίνεται να αναδεικνύουν ως αναγκαία –και ίσως ως μονόδρομο για τη συνέχεια της ζωής– μοιάζει να πραγματώνει η παράσταση *Sing the positions*, που παρουσιάστηκε στην αίθουσα Β΄ της Πειραιώς 260 στα πλαίσια του Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου το 2018. Μία αυτοσχεδιαστική παράσταση για δύο performers, μία εφαρμογή της χορογραφικής μεθοδολογίας του χορογράφου και χορευτή Γιάννη Μανταφούνη με την Γαλλίδα χορεύτρια και μουσικό Manon Parent.

### **Εικόνα δεύτερη: Ένα χορευτικό κονσέρτο για δύο**

Πάνω στη σκηνή ο Γιάννης Μανταφούνης και η Manon Parent με αθλητικά ρούχα και παπούτσια, κουβεντιάζουν χαλαρά με γνωστούς τους από το κοινό πριν σβήσουν τα φώτα. Η σκηνή, ένα μαύρο τετράγωνο, είναι άδεια εκτός από ένα μικρό ξύλινο τραπέζι στο οποίο διακρίνουμε μουσικά όργανα και συστήματα επεξεργασίας του ήχου σε πραγματικό χρόνο. Σβήνουν τα φώτα και οι δύο performers ξεκινούν να κινούνται και να συνθέτουν μουσική με τα όργανα και τραγουδώντας. Δημιουργούν επί τόπου ρυθμικά μοτίβα με τα οποία αλληλεπιδρούν κινητικά. Περπατούν, μιλούν, απομακρύνονται και προσεγγίζονται, αναστενάζουν, αλλάζουν μέτωπα, ταχύτητες, επίπεδα και ρυθμούς, τραγουδούν ο ένας μέσα στο στόμα του άλλου, τρέχουν μαζί, ραπάρουν, περιστρέφονται, φωνάζουν, αγκαλιάζονται, γκρουβάρουν. Απλώνουν μαλακά τα χέρια και τα πόδια τους στον χώρο. Τοποθετούνται σε πολύπλοκες, εφήμερες, ανοίκειες, πόζες. Το τραγούδι τους εκτείνεται από την όπερα μέχρι την ποπ. Ένα κολάζ ετερογενών μουσικών και κινητικών στοιχείων. Σώματα πανέτοιμα και χαλαρά, άγρυπνα και ευαίσθητα, ενεργά και λυμένα, που πράττουν συνεχώς απρόβλεπτες επιλογές. Η κίνηση τους δεν θυμίζει κάποια αναγνωρίσιμη χορευτική τεχνική. Όποιος έχει δει ξανά παραστάσεις του Γ. Μανταφούνη ωστόσο αναγνωρίζει την ιδιαίτερη, ιδιοσυγγρασιακή χορογραφική του γλώσσα.

Οι δύο performers δεν υποδύονται χαρακτήρες, δεν μιμούνται, δεν ερμηνεύουν, ούτε καταθέτουν ένα προσωπικό βίωμα. Βρίσκονται στη σκηνή και δημιουργούν μαζί πληθυντικές δράσεις. Δράσεις πλουραλιστικές και θεαματικές, μέσα στο άδειο σκηνικό, που δεν σημαίνουν κάτι άλλο από αυτό που ποιούν. Δράσεις που συμβαίνουν με αμεσότητα και καθώς δεν επαναλαμβάνονται σε κάποια προηγούμενη ή επόμενη παράσταση παράγουν συνεχώς ένα νέο έργο. Ένα ελεύθερο παιχνίδι που συστήνεται στην αρχή του διαλόγου και της αλληλεπίδρασης. Διαδρούν ταυτόχρονα μεταξύ τους και με την ενέργεια που επιστρέφουμε εμείς που βρισκόμαστε στην πλατεία. Όταν μας ζητά να τραγουδήσουμε όλοι μαζί, άλλωστε, ανταποκρινόμαστε με ενθουσιασμό. Είναι και οι δύο εξαιρετικοί performers εξίσου ως χορευτές και ως μουσικοί. Η ισχυρή τους σωματική παρουσία μας επηρεάζει. Η ζωτικότητα και η ενέργειά τους διαστέλλει τον χωροχρόνο και μας απορροφά. Η δική μας ανάταση επιστρέφει στη σκηνή. Για εξήντα λεπτά, η σκηνή συντονίζεται με την πλατεία σε μία δυναμική, αμφίδρομη πράξη ανατροφοδότησης που δημιουργεί το ολοκληρωμένο γεγονός της παράστασης. Το

χειροκρότημα είναι θερμό.

Φεύγοντας από το θέατρο, όλοι μοιάζουν ενθουσιασμένοι. Η επίδραση της παράστασης μοιάζει να τους διαπερνά με την ώθηση ενός εκρηκτικού ωστικού κύματος. Παρατηρεί κανείς χαρά, υπερδιέγερση, μία περίεργη έξαψη, ενέργεια και αναζωογόνηση. Συζητούν ζωηρά για αυτή την ακατάτακτη παράσταση μοιράζοντας συναισθήματα, άμεσες σκέψεις και συνειρμούς. Για την επιδραστική παρουσία, των performers, τη δραματουργία που αναδύεται ως μία πράξη που απαιτεί τόλμη και ικανότητα.

Ο Γ. Μανταφούνης αποκαλύπτει τα «μυστικά» της παράστασης σε ένα βίντεο, στο οποίο παρουσιάζει τη χορογραφική του μεθοδολογία (Mandafounis, δημοσίευτο βίντεο, 2021).<sup>1</sup> Η μεθοδολογία του καλλιεργεί, μεταξύ άλλων, τη συνειδητότητα, την αποδοχή, την αμοιβαιότητα και την ετοιμότητα, μέσα από «ιδέες, ασκήσεις και έννοιες». Η κατάκτηση της βαθιά σωματικής και συναισθηματικής επίγνωσης έχει ως συνέπεια την ισχυρή παρουσία των performers στο εδώ και τώρα της παράστασης, η οποία προκαλεί στο κοινό την άμεση κιναισθητική επίδραση. Η αποδοχή, η αμοιβαιότητα και η ετοιμότητα, τους επιτρέπουν να αλληλοεπιδρούν μεταξύ τους αλλά και με τους θεατές, να τροφοδοτούνται από την ενέργεια του κοινού, σε μία συνεχή διαδραστική σχέση.

Κεντρικός άξονας της μεθόδου αυτής είναι η καλλιέργεια «“εγώ” απελευθερωμένων από το να είναι το κέντρο της προσοχής» (Mandafounis, δημοσίευτο βίντεο, 2021), μέσα από ασκήσεις που καλλιεργούν την αντίληψη του σώματος σχετικά με το άμεσο περιβάλλον και ότι αυτό συμπεριλαμβάνει (έμβια και μη όντα). Αντί να δημιουργώ την κίνηση, λέει ο Μανταφούνης, «αφήνομαι να κινηθώ», αντί να κινούμαι προς, αφήνομαι να με διαπερνούν οι κατευθύνσεις, αντί να στηρίζομαι στον χώρο, «στηρίζομαι από αυτόν», αντί να κινούμαι μόνος, αλληλεπιδρώ συνεχώς με έναν φίλο, αόρατο αν χορεύω solo, ή υπαρκτό, όπως στην περίπτωση του *Sing the positions*. «Οφείλω να κρατώ αδιάλειπτα την προσοχή μου απασχολημένη, δημιουργώντας συνεχώς “προβλήματα” που με εκπλήσσουν [...] Έτσι αποφεύγω να παρασύρομαι σε άλλες σκέψεις, ή να πηγαίνω ασυνείδητα σε ασφαλείς και οικείες σωματικές λύσεις και υπερβαίνω συνεχώς τα όρια, στοχεύοντας στο να συνεχίσω». (Mandafounis, δημοσίευτο βίντεο, 2021)

### **Μία εναλλακτική προσέγγιση της ελευθερίας**

Ο Μανταφούνης δημιουργεί τη χορογραφική του μεθοδολογία σε μία στιγμή που φαίνεται ότι η ελευθερία ταυτίζεται, επίμονα ακόμη, με την εξατομικευμένη ελεύθερη βούληση και την «ικανότητα να αποφασίζεις και να ενεργείς ανεξάρτητα από κάθε εξωτερικό ή εσωτερικό παράγοντα», ορισμό που δίνει στην ελευθερία το *Λεξικό της Νέας Ελληνικής* του Ιδρύματος Μανόλη Τριανταφυλλίδη («ελευθερία», χ.χ.). Σύμφωνα με αυτή τη λογική, θεωρούμαστε «ελεύθεροι όσο λιγότερες είναι οι εξωτερικές παρεμβάσεις, όσο μικρότερα είναι τα εμπόδια που συναντάμε στις προτιμήσεις και την κίνηση μας» (Σεβαστάκης, 2021). Η διεκδίκηση της ελευθερίας αυτής μοιάζει να συμπυκνώνεται και να περιορίζεται στο «ελεύθερο δικαίωμα να...» με τη φράση να ολοκληρώνεται κάθε φορά με μία ευρεία γκάμα περιεχομένων αντίστοιχων με τις υποκειμενικές μας πεποιθήσεις, τα ιδιαίτερα φρονήματά μας και τις «μύχιες μας ευαισθησίες» (Σεβαστάκης, 2021). Ποιό είναι άραγε το έρεισμα αυτής της ελευθερίας όταν δεν προϋποθέτει την ισότητα;

<sup>1</sup> Πρόκειται για προσωπική πληροφόρηση ενός δημοσίευτου βίντεο του Γιάννη Μανταφούνη.

Υπάρχουν και εκείνοι που υποστηρίζουν ότι όλοι είμαστε αξιωματικά ίσοι λαμβάνοντας ως δεδομένο και αυτονόητο ότι όλοι έχουμε την ίδια ικανότητα για αυτάρκεια· μία ικανότητα που προϋποθέτει σχέση μεταξύ ίσων (Harvey, 2007· Butler 2017). Την ίδια στιγμή, η πραγματικότητα διαψεύδει και αναιρεί αυτόν τον ισχυρισμό, καθώς οι υπάρχουσες συνθήκες, μεταβαλλόμενες συνεχώς, υπονομεύουν όλο και περισσότερο τις δυνατότητες που θα επέτρεπαν την όποια ικανότητα για αυτάρκεια.

«Κανείς δεν λειτουργεί χωρίς τις συνθήκες που μας επιτρέπουν να λειτουργούμε», γράφει η Judith Butler (2108, σ. 28) «μολονότι, κάποιες φορές πρέπει να ενεργήσουμε για να δημιουργήσουμε και να διατηρήσουμε αυτές ακριβώς τις συνθήκες». Η αμερικανίδα φιλόσοφος προτείνει να αναγνωρίσουμε την μεταξύ μας αλληλεξάρτηση και να λειτουργήσουμε με όρους συνοίκησης, ως μία διακριτή ηθική και κοινωνική εναλλακτική στην «υπευθυνοποίηση». Η εξάσκηση της δράσης εντός της αλληλεπίδρασης και της αμοιβαιότητας που υποστηρίζει η μεθοδολογία του Γ. Μανταφούνη και πραγματώνει το *Sing the positions*, είναι μία πρόταση να επανα-διαπραγματευτούμε με τις κυρίαρχες νοηματοδοτήσεις της ελευθερίας και να τις επανεξετάσουμε υπό το πρίσμα της αμοιβαιότητας. Να αναζητήσουμε την ελευθερία έξω από τον εαυτό και ανάμεσα στους άλλους, να την αντιληφθούμε με όρους συνοίκησης, συμβίωσης και αλληλεξάρτησης, να λειτουργήσουμε ακούγοντας προσεκτικά και ταυτόχρονα εμάς, τους άλλους και το εκάστοτε περιβάλλον με ό,τι αυτό περιλαμβάνει (έμβια και μη όντα). Μία πρόταση που μοιάζει σήμερα να είναι επίκαιρη, επιτακτική και αναγκαία.

Ενδεχομένως, αν αντιληφθούμε την ελευθερία υπό το πρίσμα αυτό και εξασκήσουμε άλλους τρόπους για την πραγμάτωσή της, ίσως τότε να αντικαταστήσουμε την κοινωνική αποστασιοποίηση με την κοινωνική εγγύτητα, ακόμη και αν χρειαστεί, ακόμη λίγο, μέχρι το τέλος της πανδημίας, να διατηρήσουμε την απόσταση που επιβλήθηκε ανάμεσα στα σώματά μας.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Arendt, H. (2009). *Υπόσχεση πολιτικής*. Τζ. Κον, (Επιμ.), & Κ. Χαλμούκου (Μετ.). Αθήνα: Κέδρος.
- Barrero Gonzalez, L. F. (2019). Dance as therapy: embodiment, kinesthetic empathy and the case of contact improvisation. *Adaptive Behavior*, 27(1), 91-100. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1177/1059712318794203>
- Bond, K. (Επιμ.). (2019). *Dance and the Quality of Life*, Social Indicators Research Series, 73. Cham, Switzerland: Springer Verlag.
- Butler, J. (2018). *Σημειώσεις για μία επιτελεστική θεωρία της συνάθροισης*. Ρ. Σινοπούλου, (Επιμ.), Μ. Λαλιώτης (Μετ.). Αθήνα: Angelus Novus.
- Cvejic, B. (2016). *Choreographing Problems: Expressive Concepts in Contemporary Dance and Performance*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan UK.
- Foster, S. (2010). *Choreographing empathy: Kinesthesia in performance*. London & New York: Routledge.
- Goldman, D. (2010). *I want to be ready: Improvised dance as a practice of freedom*. The University of Michigan Press.

- Harvey, D. (2007). *Ο Νεοφιλελευθερισμός. Ιστορία και Παρόν*. Α.-Μ. Αλαβάνου, (Μετ.) Αθήνα: Καστανιώτης.
- Kossak, M. S. (2009). Therapeutic attunement: A transpersonal view of expressive arts therapy. *The arts in psychotherapy*, 36(1), 13-18. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1016/j.aip.2008.09.003>
- Reason, M., & Reynolds, D. (2010). Kinesthesia, empathy, and related pleasures: An inquiry into audience experiences of watching dance. *Dance research journal*, 42(2), 49-75. Ανακτήθηκε από <https://www.jstor.org/stable/23266898>
- Veenhoven, R. (2016). What we have learnt about happiness. Στο F. Maggino (Επιμ), *A Life Devoted to Quality of Life*. Social Indicators Research Series, 60, (σσ. 151-170). Cham, Switzerland: Springer Verlag.
- Walker, H. C. (2020). *Ecstatic Dance: A Depth Psychological Exploration of Movement Suppression and its Liberation* (Διδακτορική διατριβή). Pacifica Graduate Institute ProQuest Dissertations Publishing. 28544597. Ανακτήθηκε από <https://www.proquest.com/openview/aef3fbd0e90451992c7aafc854083f8e/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>.
- Wiedenhofer, S. e. (2017). Active factors in dance/movement therapy: Health effects of non-goal-orientation in movement. *American Journal of Dance Therapy*, 39(1), 113-125. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1007/s10465-016-9240-2>
- Μπαμπινιώτης. (2012). *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*. Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας.
- Σεβαστάκης, Ν. (2021, Μάιος 20). Ελευθερία και αμοιβαία δέσμευση (II). *Lifo*. Ανακτήθηκε από <https://www.lifo.gr/stiles/optiki-gonia/eleytheria-kai-amoiibaia-desmeysi-ii>

### **Διαδικτυακές πηγές**

- A pride of awards for Kenzo World Video at Lions Cannes!* LVMH. (2017, Ιούνιος 29). Ανακτήθηκε από <https://www.lvmh.com/news-documents/news/a-pride-of-awards-for-kenzo-world-video-at-lions-cannes/>
- Degeorges, I. (Παραγωγός) & Demaiziere, T. & A. Teurlai (Σκηνοθέτες). (2020). *Move: Featuring Ohad Naharin* [Τηλεοπτικό ντοκυμαντέρ]. USA-France: Netflix.
- Kim, M. (2016, Αύγουστος 31). *Meet the man behind Margaret Qualley's insane dance solo in the new Kenzo Commercial* [Συνέντευξη]. Vogue. Ανακτήθηκε από <https://www.vogue.com/article/kenzo-perfume-margaret-qualley-ryan-heffington>
- Ελευθερία. (χ.χ.). Στο *Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής του Ινστιτούτου Νεοελληνικών Σπουδών Ιδρύματος Μανώλη Τριανταφυλλίδη. Η Πύλη για την ελληνική γλώσσα*. Ανακτήθηκε από [https://www.greek-language.gr/greekLang/modern\\_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?lq=%CE%B5%CE%BB%CE%B5%CF%85%CE%B8%CE%B5%CF%81%CE%AF%CE%B1&dq=](https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?lq=%CE%B5%CE%BB%CE%B5%CF%85%CE%B8%CE%B5%CF%81%CE%AF%CE%B1&dq=)



Άννα Τσίχλη-Μπουασσοννά

Η ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ ΤΗΣ ΚΙΝΗΣΗΣ: ΜΙΑ ΜΕΛΕΤΗ ΤΩΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ ΚΑΙ ΤΩΝ ΔΙΑΔΡΟΜΩΝ  
ΤΟΥ *ΚΙΝΗΤΗΡΑ* ΣΤΗΝ ΚΡΙΣΙΜΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ 2010-2020

Το παρόν άρθρο επιχειρεί μια καταγραφή της εξέλιξης της ομάδας *Κινητήρας Χοροθέατρο* μέσα από τις παραστάσεις της κατά την κρίσιμη δεκαετία 2010-2020 εστιάζοντας στη δραματουργία της κίνησης. Το άρθρο ξεκινάει με θεωρητικά ερωτήματα, στη συνέχεια αναφέρεται στις τέσσερις παραστάσεις και κλείνει με συμπεράσματα σχετικά με τις πρακτικές της δραματουργίας στις παραστάσεις του *Κινητήρα* αλλά και γενικότερα με τις επιλογές στις παραστάσεις που αναφέρθηκαν.

Στο ερώτημα «Γιατί να τεκμηριωθεί ο Χορός;», η απάντηση ανταποκρίνεται σε διαφορετικές ανάγκες και χρήσεις: α. άμεσα, η τεκμηρίωση και καταγραφή του χορού αποτελεί εργαλείο προώθησης και επικοινωνίας με το κοινό, αλλά και υλικό σε προτάσεις για επιχορηγήσεις κ.ά. και β. σε βάθος χρόνου, η καταγραφή προσφέρει χρήσιμο υλικό τόσο σε πρακτικούς του χορού, όσο και σε φοιτητές, ακαδημαϊκούς, κριτικούς της τέχνης και άλλους που ασχολούνται με την μελέτη και ανάλυση των επιτελεστικών πρακτικών (performance practices) όσο και σε πιθανές μελλοντικές επανεκτελέσεις της. Ο χορός, ιστορικά, έχει λάβει μικρότερη οικονομική ενίσχυση και λιγότερη προσοχή και καταγραφή, συγκριτικά με τις άλλες Παραστατικές Τέχνες. Πιθανώς η ελλιπής καταγραφή των χορευτικών πρακτικών να συνδέεται με αυτό. Η σημασία της οργανωμένης τεκμηρίωσης αποκτά, επομένως, ιδιαίτερη σημασία για τις μελλοντικές χορογραφίες ώστε να ενισχυθεί ο ρόλος του χορού στην πρόσληψη των Παραστατικών Τεχνών, αντιστοίχως και η θεωρία, η κριτική και η οικονομική ενίσχυση που αφορά στις συγκεκριμένες επιτελεστικές πρακτικές (Smigel, 2006).

Η Bojana Cvejić στο βιβλίο της *Choreographing Problems* αναφέρει ότι η οργανική σχέση σώματος και κίνησης και η σύνθεση των δύο

αποτελεί κάτι περισσότερο από τη χορογραφική ιδέα που ιστορικά καθιέρωσε τον σύγχρονο χορό στις αρχές του εικοστού αιώνα. [Η σύνθεση] συνεχίζει επίσης να καθορίζει την αναγνώριση στην δημιουργική διαδικασία και την πρόσληψη του σύγχρονου χορού. Ως εκ τούτου, το κινούμενο σώμα στο σύγχρονο χορό προκαλεί τα ακόλουθα ερωτήματα σχετικά με την ταυτότητα του: ποιος ή τι είναι αυτό το σώμα ή η κίνηση, γιατί το σώμα κινείται όπως κινείται, τι χαρακτηρίζει την κίνηση αυτή ή τι την εκφράζει, και ούτω καθεξής. (Cvejić, 2015, σ. 74, σε δική μου μετάφραση)

Στα ερωτήματα αυτά θα μπορούσαν να προστεθούν και άλλα που να αφορούν στη σχέση του σώματος και της κίνησης με τον χώρο στον οποίο δίνεται η παράσταση, με το κοινό και με την ίδια την δραματουργία της κίνησης, όπως εξελίσσονται και διαφοροποιούνται μέσα από την κάθε παράσταση. Επίσης, θα μπορούσαμε να αναλογιστούμε πώς εξελίσσεται και αλληλεπιδρά η ίδια η ομάδα μέσα από τις διαφορετικές ζυμώσεις και τις παραστάσεις σε

σχέση με την ίδια, με τους καλλιτέχνες συνεργάτες, με την κοινότητα στην οποία χωρικά θέτει την βάση της και με το κοινό στο οποίο απευθύνεται. Στη συνέχεια θα αφήσουμε ανοικτά αυτά τα ερωτήματα καθώς θα γίνει αναφορά στις παραστάσεις της δεκαετίας 2010-20 της ομάδας *Κινητήρας Χοροθέαμα*.

Η δεκαετία 2010-20 σημάδεψε το ελληνικό τοπίο του χορού με τις δυσκολίες αλλά και τις ευχάριστες ανατροπές και εξελίξεις. Η έλλειψη πόρων και χώρων οδήγησε αρκετές ομάδες, χορευτές και χορογράφους σε νέα μοντέλα δράσης με εξωστρέφεια, συνεργασίες, συμπράξεις, residencies και νέους τρόπους επικοινωνίας και συχνά παρουσίασης μέσω των μέσων κοινωνικής δικτύωσης, των διαδικτυακών πλατφορμών και της ψηφιακής καταγραφής. Κατά τη διάρκεια αυτής της δεκαετίας, η ομάδα *Κινητήρας Χοροθέατρο* βρίσκεται στον δικό της χώρο, το *Κινητήρας Στούντιο* στο Κουκάκι, όπου λειτουργεί ως residency αλλά και ως χώρος μαθημάτων, προβών και παραστάσεων. Παράλληλα η ομάδα αναπτύσσει κοινωνική δράση και προσεγγίζει μέσα από προγράμματα και παραστάσεις τις πολλές διαφορετικές κοινωνικές και ηλικιακές ομάδες, με χαρακτηριστικά παραδείγματα τις δράσεις του Προγράμματος ΕΚ-ΠΛΗΞΗ (για εκπαιδευτικούς και παιδιά προσχολικής ηλικίας μέχρι και εφήβους) και τις ομάδες Υ (Youth/Νέοι), Ω (Ενήλικες Όριμης Ηλικίας) (Δρογγίτη, 2021). Μέσα από την ασφάλεια αλλά και τις ευθύνες και τις υποχρεώσεις του χώρου, ο *Κινητήρας* ως Καλλιτεχνικό Δίκτυο Παραστατικών Τεχνών δημιουργεί τις παραστάσεις που αφήνουν το αποτύπωμά του: *Ο Καφές*, *Ανύποπτος Χρόνος*, *Έρωντας* και *Βαθύς Αναστεναγμός*. Η καταγραφή και παρουσίαση των παραστάσεων αυτών, παρά τον περιληπτικό της χαρακτήρα στο παρόν άρθρο, στοχεύει να διευρύνει τον διάλογο και να συνεισφέρει στο πεδίο της χαρτογράφησης και τεκμηρίωσης τόσο της (ερευνητικής) δημιουργικής διαδικασίας όσο και των ίδιων των παραστάσεων. Στο παρόν άρθρο θα δοθεί έμφαση στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους ως προς τις θεματικές και αισθητικές επιλογές, εστιάζοντας στην κίνηση και την δραματουργία.

### **Ο Καφές**

Το 2014 η Αντιγόνη Γύρα αποφασίζει να αρχίσει να δουλεύει μια μεικτή ομάδα (επαγγελματίες, ερασιτέχνες, μαθητές του *Κινητήρα Στούντιο*) με θέμα τον καφέ [Εικ. 1]. Με την παράσταση *Ο Καφές*<sup>1</sup> τίθεται ως στόχος να επανασυστηθεί η διευρυμένη ομάδα του *Κινητήρα*, μετά από μια μεταβατική περίοδο αλλαγών και αυτοπροσδιορισμού. Η ιδέα και η θεματική της παράστασης ανήκει στην Αντιγόνη Γύρα, αλλά, στο δημιουργικό κομμάτι της παράστασης, οι αρμοδιότητες μοιράζονται σε ομάδες και όχι σε μεμονωμένους καλλιτέχνες. Έτσι στην παράσταση *Ο Καφές* υπάρχουν ομάδες σκηνοθεσίας/χορογραφίας, εικαστικών/σκηνικών/κοστούμιών, μουσικής σύνθεσης/επεξεργασίας/επιμέλειας, συγγραφής/δραματουργίας, επικοινωνίας, φωτισμών.

Ως προς την δραματουργία της παράστασης, χρειάστηκε να εξελιχθεί μέσα από διαφορετικά στάδια. Το πρώτο βήμα ήταν ένα εργαστήριο γνωριμίας και ανταλλαγής απόψεων για τον καφέ: οι στιγμές του, οι σημασίες του, οι μορφές του, οι μνήμες μας από τον καφέ, οι πρώτες γεύσεις και οι πιο σημαντικοί καφέδες, οι καφέδες με σημάδια της μοίρας. Πώς μεταφράζονται οι καφέδες σε κίνηση, σε στιγμές, σε ανάσες και παύσεις, σε τρέξιμο και έρωτα; Η Αντιγόνη Γύρα και η ομάδα (χορογράφοι και χορευτές) ξεκίνησαν μια σειρά συναντήσεων μέσα από την οποία προέκυψαν τα σόλι, τα ντουέτα και οι ομαδικές χορογραφίες που ανταποκρίνονταν στις

1 Ο Καφές παρουσιάστηκε στο *Κινητήρας Στούντιο* στις 19-23 Δεκεμβρίου του 2014 και στις 2-6 Ιανουαρίου 2015.

στάσεις και στις στιγμές των διαφορετικών καφέδων. Το ζητούμενο για το επόμενο στάδιο ήταν, πώς συνδέονται οι ενότητες αυτές μεταξύ τους και πώς γίνονται οι μεταβάσεις από την μια εικόνα/σκηνή στην άλλη. Η λύση βρέθηκε σε μια χρονική σχέση με την έννοια του καφέ: από την πιο αναγνωρίσιμη και αρχετυπική σκηνή του ελληνικού καφέ της παρηγοριάς στο τέλος μιας κηδείας, στους γαλλικούς καφέδες της δεκαετίας του '80 και στη συνέχεια στους φραπέδες και στους καπουτσίνο με όλες τις γεύσεις, χωρίς να ξεχνάμε ενδιάμεσα τα σφηνάκια-εσπρέσο.



Εικόνα 1. *Ο Καφές*, Φωτογραφία: Παύλος Μαυρίδης.

Η κίνηση σε κάθε ενότητα-χρονική περίοδο-καφέ δημιουργούσε την αφήγηση των καθημερινών προσωπικών και συλλογικών ιστοριών και υπογράμμιζε την ένταση που δημιουργείται από τους καφέδες. Οι στιγμές του μοναχικού καφέ, οι στιγμές της φαινομενικής ηρεμίας εναλλάσσονταν με τις γεμάτες ρυθμό και πάθος ομαδικές στιγμές. Ο αποσπασματικός χαρακτήρας των εικόνων της παράστασης, μέσω των σωμάτων και της σχεδόν συνεχόμενης επί σκηνής κίνησης, χαρακτηριζόταν από στιγμές λυρικότητας αλλά και από πολύ χιούμορ και δημιουργούσε ένα ταξίδι και ένα διαθλασμένο καθρέφτη της ζωής μας με σπειροειδή προβολή στον χρόνο. Ανάμεσα στις ενότητες-σκηνές, υπήρχαν ομάδες χορευτών που κινούνταν μαζί από την μια άκρη της σκηνής στην άλλη και από πίσω προς τα μπρος ή ανάποδα, δημιουργώντας μια 'ανθρώπινη κουρτίνα' και φτιάχνοντας ένα ιδιόρρυθμο κινησιολογικό μοτίβο. Η Σάντρα Βούλγαρη (2015) είχε σχολιάσει σχετικά:

Μια διαρκής εναλλαγή στις σκηνές και στα συναισθήματα [...] Σε μια οθόνη δύο τηλεπαρουσιάστριες φτιάχνουν έναν καφέ με ό,τι υλικό θα μπορούσατε να φανταστείτε, ενώ την ίδια ώρα ζωντανά μια άλλη παρουσιάστρια μιλάει σε υποτιθέμενα γαλλικά για την εθνική συνήθεια των Ελλήνων κουνώντας με νόημα το σέικερ του καφέ. Η Ελλάδα της παράδοσης και του σκυλάδικου. Στο βάθος μια μυστηριώδης γυναικεία μορφή ντυμένη στα άσπρα στέκεται σαν άγαλμα όρθια μέσα σε ένα ενυδρείο. Αυτό που περισσότερο με συγκίνησε ήταν το δέσιμο το οποίο ένιωσα ότι υπάρχει μεταξύ όσων συνεργάστηκαν για τον «Καφέ». Μια αδιόρατη ενέργεια, γοητευτική και αισιόδοξη που σε συνεπαίρνει.

## Ανύποπτος Χρόνος

Ο *Ανύποπτος Χρόνος*<sup>2</sup> αποτέλεσε το επόμενο βήμα της ομάδας του *Κινητήρα* [Εικ. 2]. Ως προς την θεματολογία, η παράσταση εμπνεύστηκε από το ομώνυμο ποίημα του Χρήστου Πολυμενάκου για να διερευνήσει την έννοια του χρόνου ως στιγμή αλλά και ως διάρκεια με όλες τις αλλαγές, εκκινήσεις, στάσεις που συμβαίνουν ανύποπτα, σε φάσεις που κανείς δεν τις περιμένει. Με την παράσταση αυτή ο *Κινητήρας* βγαίνει στους δρόμους, τις πλατείες και τα πάρκα της πόλης, επανεξετάζοντας τις έννοιες του δημόσιου και του ιδιωτικού χώρου και δίνοντας έμφαση στο τυχαίο, το ξαφνικό, το απρόβλεπτο που μπορεί να ξεκινήσει ανάμεσα στους ανύποπτους διαβάτες. Αντίστοιχες πρακτικές και τεχνικές παραστάσεων δρόμου υπήρχαν ήδη σε παλαιότερες παραστάσεις του *Κινητήρα* όπως το *1896* και η *Λυσιστράτη*<sup>3</sup> αλλά και σε πιο πρόσφατες δράσεις όπως οι *Απρόσμενες Αναγνώσεις/POP UP Readings*<sup>4</sup> και η συμμετοχή στη δράση *The Walk/Το Ταξίδι*.<sup>5</sup>



Εικόνα 2. *Ανύποπτος Χρόνος*, Φωτογραφία: Τάσσος Βενετσάνοπουλος.

2 Ο *Ανύποπτος Χρόνος* παρουσιάστηκε στις 22-25 Απριλίου 2016 στις πλατείες Κλαυθμώνος, Αμερικής και Κεραμικού και στον Εθνικό Κήπο στο πλαίσιο του *In Progress Feedback Festival 2016* και σε συνεργασία με το Δήμο Αθηναίων καθώς και στο 23<sup>ο</sup> Φεστιβάλ Χορού Καλαμάτας στις 16 Ιουλίου 2017 στην Κεντρική Πλατεία της Καλαμάτας.

3 Οι παραστάσεις *1896* και *Λυσιστράτη* παρουσιάστηκαν από τον *Κινητήρα Χοροθέατρο* σε δημόσιους χώρους (πάρκα, πλατείες κ.λπ.) το 2005 στο πλαίσιο της *Πολιτιστικής Ολυμπιάδας* σε παραγωγή του «Αθήνα 2004».

4 Οι *Απρόσμενες Αναγνώσεις/POP UP Readings* παρουσιάστηκαν από την καλλιτεχνική ομάδα *ΓΑΒ* του *Κινητήρα* (Αντιγόνη Γύρα, Βίκυ Αδάμου, Ιάσοντας Βενετσάνοπουλος) από τις 22 Απριλίου έως την 1 Μαΐου 2018 σε διάφορα σημεία της Αθήνας στο πλαίσιο της διοργάνωσης *Αθήνα 2018 – Παγκόσμια Πρωτεύουσα Βιβλίου*, μια διάκριση που έλαβε ο δήμος Αθηναίων και η πόλη μας από την UNESCO. Ως δρώμενο χαρακτηριζόταν από το στοιχείο του αναπάντεχου, του απρόβλεπτου, του τυχαίου και ανύποπτου.

5 *The Walk/Το Ταξίδι* αποτέλεσε μια δράση με διεθνή χαρακτήρα: μια κούκλα ύψους 3,5 μέτρων ταξιδεύει από την Τουρκία στην Αγγλία με τα πόδια, συμβολίζοντας τα παιδιά-πρόσφυγες που βρίσκονται σε ατέρμονη περιπλάνηση. Στην στάση της Αμάλι στην Αθήνα, η ομάδα του *Κινητήρα* συμμετείχε με δρώμενο, αποτελούμενη από επαγγελματίες χορευτές και μουσικούς με τα παιδιά, τους γονείς και τ' αδέρφια τους, μαζί με προσφυγοπούλα από διαφορετικές δομές φιλοξενίας και σε συνεργασία με το Α' έτος της δραματικής σχολής *Δήλος*. Το δρώμενο πραγματοποιήθηκε στις 2 Σεπτεμβρίου 2021.

Η ιδιαιτερότητα του *Ανύποπτου Χρόνου* έγκειται στην κινησιολογία, η οποία χρησιμοποιεί το βασικό μοτίβο του κύκλου: η ομάδα των χορευτών στροβιλίζεται σε μια κυκλική φορά που ενίοτε αλλάζει, διακόπτεται, ανατρέπεται. Στη δίνη της κυκλικής φοράς μπορεί να παρασυρθούν ή απλά να βρεθούν οι περαστικοί και να γίνουν έτσι κοινωνοί και αποδέκτες των αντιδράσεων και των αλλαγών που συμβαίνουν τριγύρω τους. Μια από τις βασικές οδηγίες που δόθηκαν στο στάδιο δημιουργίας της παράστασης ήταν ότι κάθε μοτίβο και κάθε στάση ή αλλαγή θα έπρεπε να χαρακτηρίζεται από ενεργητικό ρήμα που αντίστοιχα θα έδινε το κίνητρο για τη δράση. Μεμονωμένες κινήσεις-αντιδράσεις παράλληλα με ομαδικές δράσεις έφερναν εικόνες και μνήμες (ατομικές και συλλογικές) και έδιναν την αίσθηση συνεχόμενης ροής, ακόμα και στις ακινησίες. Ο Δημήτρης Τσατσούλης (2017) γράφοντας για την παράσταση που δόθηκε στην Κεντρική Πλατεία της Καλαμάτας, στο πλαίσιο του 23ου Φεστιβάλ Χορού Καλαμάτας, εστίασε στο «χορογραφημένο πλήθος ως ακατέργαστο όγκο» και βρήκε «ενδιαφέροντες τους μετασχηματισμούς του σε αλυσίδες που αυτό-διαρρηγνύονται». Στην τελική εικόνα της παράστασης οι συμμετέχοντες φορούσαν, ο καθένας στον δικό του χρόνο και ρυθμό, ολόσωμες ημιδιαφανείς φόρμες, δίνοντας έτσι την εικόνα ενός αεικίνητου συνόλου. Οι παραστάσεις δρόμου έχουν μια ιδιαίτερη γοητεία και αποτελούν στοίχημα για την λειτουργία του σώματος, της κίνησης και της δραματουργίας στον δημόσιο χώρο με όλα τα εμπόδια που θέτει (δέντρα, πεζοδρόμια) αλλά και σε σχέση με τα άλλα σώματα που κινούνται σε αυτό.

### Έρωτας

Με τον *Έρωτα* [Εικ. 3],<sup>6</sup> συνεχίζεται η ενότητα που ξεκίνησε με τον *Καφέ* και τον *Ανύποπτο Χρόνο*. Στην παράσταση αυτή η θεματολογία εστιάζει στις διαφορετικές αποχρώσεις, εκφράσεις και εκφάνσεις του έρωτα, ανεξαρτήτως ηλικίας και φύλλου. Η καθημερινότητα του έρωτα, το πάθος, το σώμα έρχονται στο κέντρο της σκηνης και μέσα από μια σειρά σκηνικών συνθέσεων δίνουν στην ομάδα των χορευτών τον χώρο για να μελετήσουν το άγγιγμα, το βλέμμα, την κίνηση και την ακινησία. Η συνεργασία της Αντιγόνης Γύρα με τους 8 χορογράφους που δημιούργησαν 6 σκηνικές συνθέσεις, με την ίδια ομάδα χορευτών κάτω από την γενική θεματολογία του έρωτα, αποτέλεσε σπουδαία εμπειρία τόσο στο δημιουργικό στάδιο όσο και στις παραστάσεις, παρά τις δυσκολίες ενός τόσο σύνθετου εγχειρήματος. Η θεματολογική και κινησιολογική ιδιαιτερότητα κάθε σκηνικής σύνθεσης, εκ πρώτης μπορεί να ξένιζε τον θεατή αλλά και τους ίδιους τους συμμετέχοντες. Στη συνοχή της παράστασης βοήθησαν τα αλληπάλληλα εργαστήρια με χορογράφους και δραματολόγο καθώς και το γεγονός ότι επρόκειτο για την ίδια ομάδα χορευτών, για τα ίδια σώματα που διηγούνταν τις διαφορετικές εκφάνσεις του έρωτα. Στον *Έρωτα*, δηλαδή, τα σώματα των χορευτών αποτελούν τον συνδεδετικό κρίκο και συνθέτουν την δραματουργία. Μέσα από μοτίβα συνόλου, ντουέτα, γραμμές και επαναλήψεις ξεδιπλώνονται οι διαστάσεις του έρωτα: ο έρωτας ενός ζευγαριού που φέρει την φθορά του χρόνου, ο ζηλιάρης έρωτας, η ένταση του έρωτα, ο έρωτας ως κινητήρια δύναμη, ο γυμνός έρωτας και ο αδύναμος έρωτας.

6 Ο *Έρωτας* παρουσιάστηκε στο *Κινητήρας Στούντιο* από τις 3 ως τις 28 Μαΐου 2017. Η Αντιγόνη Γύρα ανέλαβε την καλλιτεχνική διεύθυνση και τον συντονισμό της ομάδας και τις χορογραφίες των 6 σκηνικών συνθέσεων ανέλαβαν οι: Βίκυ Αδάμου, Πάρις Ερωτοκρίτου, Αμάλια Μπένετ και Κατερίνα Σκιαδά, Johnny O και Ιωάννα Καμπυλαυκά, Πέρσα Σταματοπούλου και Άρτεμις Λαμπίρη.



Εικόνα 3. Έρωτας, φωτογραφία Πάυλος Μαυρίδης.

### **Βαθύς Αναστεναγμός**

Η ενότητα των παραστάσεων της ομάδας *Κινητήρας Καλλιτεχνικό Δίκτυο Παραστατικών Τεχνών* στη δεκαετία 2010-2020 κλείνει με τον *Βαθύ Αναστεναγμό* [Εικ. 4],<sup>7</sup> μια παράσταση εμπνευσμένη από το βιβλίο της Nancy Huston *Dolce Agonia* (2005). Θεματολογικά, ο *Βαθύς Αναστεναγμός* συνοψίζει τις βασικές έννοιες που είχαν παρουσιαστεί στις προηγούμενες παραστάσεις: έρωτας, θάνατος, χρόνος και οι οποίες αποτελούν τα μοτίβα που πλάθουν τις σχέσεις, τις κουβέντες, τις κινήσεις και γενικότερα την ύπαρξη μιας ομάδας ανθρώπων που συναντιούνται γύρω από το δείπνο της Ημέρας των Ευχαριστιών. Η κίνηση και η δραματουργία της παράστασης υφάνθηκαν σε πολλούς άξονες: επίπεδα που δημιουργούνταν από το τραπέζι (που αποτελούσε το βασικό σκηνικό στοιχείο), διαφορετικοί χρόνοι (στο παρόν παρεμβάλλονται σκηνές από το παρελθόν και το μέλλον), οι σχέσεις των προσώπων μεταβάλλονται, εξελίσσονται, ακυρώνονται. Κατά το δημιουργικό στάδιο της παράστασης διερευνήθηκαν οι χαρακτήρες, οι σχέσεις, οι σωματικές ενέργειες και εν γένει οι κινήσεις και τα μοτίβα του κάθε χαρακτήρα μέσα από σεμινάρια, δείπνα και πολλούς αυτοσχεδιασμούς, κολλάζ και life maps. Το αποτέλεσμα ήταν να δημιουργηθούν νέοι χαρακτήρες από εκείνους του βιβλίου, συχνά συνδυάζοντας κάποια από τα χαρακτηριστικά και τις ιστορίες των αρχικών χαρακτήρων.

Οι εικόνες της παράστασης βασίστηκαν στη χρονική δομή της πλοκής του βιβλίου, μια μέρα δηλαδή με την προετοιμασία του δείπνου, την άφιξη των καλεσμένων, το δείπνο και τον ύπνο μετά. Ο σωματικός πόνος, η κόπωση, το μεθύσι, ο έρωτας αλλά και οι παραγλωσσικές εκδηλώσεις του σώματος, όπως το κλάμα, ο λόξιγκας, το φτέρνισμα, ο βήχας, το γέλιο, μπήκαν στην παράσταση στο κέντρο των σωματικών δράσεων.

<sup>7</sup> Ο *Βαθύς Αναστεναγμός* παρουσιάστηκε σε σκηνική σύνθεση της καλλιτεχνικής ομάδας *ΓΑΒ του Κινητήρα* (Αντιγόνη Γύρα, Βίκυ Αδάμου, Ιάσωνας Βενετσάνοπουλος) από τις 9 Φεβρουαρίου ως τον Μάρτιο του 2018 στο *Κινητήρας Στούντιο*.



Εικόνα 4. *Βαθύς Αναστεναγμός*, Φωτογραφία: Ελένη Τάξερη.

### Κίνηση και δραματουργία

Ολοκληρώνοντας, θα ήθελα να συνοψίσω κάποια γενικότερα χαρακτηριστικά που υπάρχουν και στις τέσσερις παραστάσεις και χαρακτηρίζουν την δουλειά της ομάδας *Κινητήρας Καλλιτεχνικό Δίκτυο Παραστατικών Τεχνών* την δεκαετία 2010-20.

Ως προς την θεματολογία, επιλογή της Αντιγόνης Γύρα και της ομάδας ήταν να επιλεγούν έννοιες που θα χαρακτηρίζουν τις διαφορετικές εκφάνσεις και εκφράσεις του ανθρώπου και θα προσεγγίζουν τον κόσμο και τις καταστάσεις που βιώνει, με χιούμορ, ευαισθησία και ενσυναίσθηση. Αρχετυπικές έννοιες όπως ο έρωτας, ο θάνατος και ο χρόνος εξετάζονται μέσα από την τραγικότητα και την γελοιότητα τους, όπως και μέσα από την καθημερινότητα και την υπέρβαση. Οι κόσμοι που δημιουργούνται, αλλάζουν και μετασχηματίζονται, τα σώματα δημιουργούν μορφές που γιορτάζουν την φθαρτή τους υπόσταση, ερωτεύονται, κοροϊδεύουν, πονάνε, πεθαίνουν και επιστρέφουν.

Οι επιλογές των συντελεστών και των χορευτών καλύπτουν όλη την γκάμα των ηλικιών, των σωματότυπων, επαγγελματιών και ερασιτεχνών, που γίνονται με την σειρά τους κοινωνοί του τρόπου δουλειάς αλλά και της αίσθησης της μεγάλης οικογένειας που χαρακτηρίζει τον *Κινητήρα* ως *Δίκτυο Παραστατικών Τεχνών*. Η έννοια του ensemble, του συνόλου, της συλλογικότητας, βρίσκει εφαρμογή και μέσα από τις ομάδες σκηνοθεσίας/χορογραφίας (βλ. *Ο Καφές* και *Βαθύς Αναστεναγμός*), και τις ομάδες των υπόλοιπων συντελεστών – π.χ. εικαστικών/σκηνικών/κοστούμιών, μουσικής σύνθεσης/επεξεργασίας/επιμέλειας, φωτισμών, επικοινωνίας και συγγραφής/δραματουργίας (βλ. *Ο Καφές*). Οι ομάδες αυτές λειτουργούν ως κομμάτι του ensemble και της ομαδικής δημιουργικής δουλειάς, συμβάλλοντας και συμπληρώνοντας το κοινό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα.

Πιο συγκεκριμένα, η σχέση δραματολόγου-χορογράφου, στην περίπτωση του *Κινητήρα* από

το 2000 υπήρξε καθοριστική για τις δουλειές της ομάδας, ήδη σε μια εποχή που η παρουσία του δραματολόγου στις παραστάσεις χορού δεν ήταν αυτονόητη. Πολλά έχουν αλλάξει στον χορό την τελευταία εικοσαετία ως προς την δραματουργία των παραστάσεων. Η Ροδιά Βόμβολου στην εισήγησή της στο παρόν συνέδριο (2021), αναφέρεται στη σχέση της δραματουργού με την χορογράφο και την δημιουργική διαδικασία, στο κέντρο της οποίας βρίσκεται το σώμα, τόσο των χορευτών όσο και της ίδιας της δραματουργού. Η φυσική της παρουσία στο στούντιο, η εγγύτητα και η δυνατότητα του σφάλματος, η δύναμη της μη-γνώσης, η επιμονή και η αβεβαιότητα ενισχύουν αυτή την ίδια την παρουσία της δραματουργού. Επαυξάνοντας, θα συμπληρώσω την ελευθερία και την ανάγκη για διαρκή πειραματισμό μέσα από την δραματουργία, με άξονες την αποσπασματικότητα, την αυτοαναφορικότητα, τις ασυνέχειες και τους διαφορετικούς τρόπους συνεργασίας και διαρκούς ανατροφοδότησης που χαρίζει η σταθερή συνεργασία χορογράφου – δραματολόγου και ομάδας μέσα στα χρόνια στην περίπτωση του *Κινητήρα*.

Ενδεικτικά θα αναφερθώ στις εξής πρακτικές που εφαρμόστηκαν με διαφορετικούς τρόπους ως κομμάτι της δουλειάς που συνδυάζει την δραματουργία, είτε με στόχο μια συγκεκριμένη παράσταση είτε στην συνολική πρακτική της ομάδας:

- εργαστήρια δραματουργίας και κίνησης εστιασμένα στη θεματολογία των παραστάσεων, με διαφορετικά εργαλεία, όπως ο κινητικός αυτοσχεδιασμός, το κολλάζ με διαφορετικά υλικά, έννοιες και σώματα, τη δημιουργία και την έρευνα εννοιών και χαρακτήρων μέσω life maps ως βάση για τον σωματικό αυτοσχεδιασμό και πειραματισμό,
- χρήση υβριδικών τρόπων συνεργασίας και συμμετοχής που συνδυάζουν την δια ζώσης παρουσία και την τεχνολογία (skype, zoom, messenger), ήδη από την προ-covid εποχή,
- συστηματική καταγραφή, αρχειοθέτηση και τεκμηρίωση των παραστάσεων, δημιουργώντας ψηφιοποιημένα αρχεία,
- συναντήσεις-συζητήσεις ανατροφοδότησης και αναστοχασμού της ομάδας.

Τέλος, μέσα από τις διαρκείς ζυμώσεις η ομάδα κατάφερε, άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο, να εξελίξει σκέψεις, ιδέες και τρόπους δουλειάς, θέτοντας την ίδια την ομάδα στο κέντρο ως σημείο έναρξης και επιστροφής, επιπόνησης, εξερεύνησης και ενδυνάμωσης του ταξιδιού τής κάθε πρόβας και της κάθε παράστασης και διατηρώντας ταυτόχρονα τη διαρκή πρόθεση και αναζήτηση για άνοιγμα προς διαφορετικές κατευθύνσεις και συνεργασίες.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Cvejic, B. (2015). *Choreographing Problems, Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*. NY: Palgrave Macmillan.
- Huston, N. (2005). *Dolce Agonia*. Αθήνα: Άγρα.
- Smigel, L. (2006). *Documenting Dance, A Practical Guide*. Washington DC: Dance Heritage Coalition.
- Βούλγαρη, Σ. (2015, Ιανουάριος 6). Στιγμές από τη ζωή μας γύρω από ένα φλιτζάνι καφέ. *Η Καθημερινή*. Ανακτήθηκε από <https://www.kathimerini.gr/culture/theater/798359/stigmes-apo-ti-zoi-mas-gyro-apo-ena-flitzani-kafe/>
- Δρογγίτη, Σ. (2021). *Η Δράση του Καλλιτεχνικού Δικτύου Παραστατικών Τεχνών «Κινητήρας» που απευθύνεται σε Παιδιά και Εφήβους* (μη δημοσιευμένη μεταπτυχιακή εργασία). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Τσατσούλης, Δ. (2017, Ιούλιος 21) «Αναζωογονημένο Φεστιβάλ Χορού Καλαμάτας» *Ημερόδρομος*. Ανακτήθηκε από <https://www.imerodromos.gr/anazoogonimeno-festival-chorou-kalamatas/>



11

**ΜΟΥΣΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ · ΟΠΕΡΑ ·  
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ**

ΜΑΡΙΝΑ ΠΑΠΑΔΑΤΟΥ

ΝΙΚΟΣ ΠΟΥΛΑΚΗΣ

ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ ΦΙΣΤΟΥΡΗΣ

Μαρίνα Παπαδάτου

### **Άρης Μπινιάρης: στον δρόμο για ένα θέατρο μέθεξης με ροκ μουσική υπόκρουση**

Τα πρώτα χρόνια του 21<sup>ου</sup> αιώνα βρίσκουν την ελληνική θεατρική πραγματικότητα να αντιμετωπίζει το φάσμα της Κρίσης. Στο θεατρικό μας τοπίο, ωστόσο, ανατέλλουν ανατρεπτικά σκηνοθετικά ιδιόλεκτα, υπενθυμίζοντάς μας ότι το θέατρο παραμένει μια τέχνη με γρήγορα αντανakλαστικά επιβίωσης, εγγενώς υβριδική και πολιτική. Μια τέτοια περίπτωση, ο Άρης Μπινιάρης, διαμορφώνει διακριτό θεατρικό στίγμα, δίνοντας στη μουσική-μουσικότητα κυρίαρχο ρόλο. Ο ίδιος θεωρεί την παράσταση *Το Θείο Τραγί* ορόσημο στην καλλιτεχνική του πορεία και με τις παραστάσεις *Το '21* και *Υψωμα 731* σχηματίζει μια τριάδα συναυλιακής θεατρικής αφήγησης, βασισμένης στη φόρμα του performer με ροκ μπάντα. Από τη σκηνική αυτή πρόταση αναδεικνύονται ζητήματα προς διερεύνηση, όπως η θεατρικότητα της ροκ συναυλίας και ο εξεγερτικός-διονυσιακός χαρακτήρας που αυτή μπορεί να εμψυχήσει στη θεατρική παράσταση. Ο Μπινιάρης, ως δημιουργός-performer, καλεί τον θεατή, ο οποίος βρίσκεται σε τροχιά αποδυνάμωσης υπαρξιακής και κοινωνικής, σε εκ-στατική εμπειρία μέσα από τις παλμικές δονήσεις λόγου και μουσικής που διαπερνούν το σώμα. Πρόκειται για μυσταγωγική χειρονομία σε αναζήτηση θεατρικής *communitas* (κοινωνία μέθεξης), εμπνεόμενης από τη δυναμική μιας ροκ συναυλίας.

**Λέξεις-κλειδιά:** Συναυλιακό Θέατρο, Συναισθηματική Επήρεια, Μουσικοτροπία, Κοινωνία Μέθεξης

Νίκος Πουλάκης

### **Προς μία νέα (μουσ)οικολογία του κινηματογράφου: Από τη ζωντανή επιτέλεση στον σύγχρονο ηχητικό σχεδιασμό**

Η εμφάνιση του κινηματογράφου και η συνακόλουθη εξάπλωση των οπτικοακουστικών μέσων μαζικής επικοινωνίας κατά τη διάρκεια του 20<sup>ου</sup> αιώνα άλλαξαν τον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι μέχρι τότε προσελαμβάναν, διαχειρίζονταν και ερμήνευαν την πραγματικότητα. Καθώς η δυτική σκέψη και αντίληψη στηρίζονται στον διαχωρισμό των αισθήσεων και δίνουν προτεραιότητα στην οπτική διάσταση των φαινομένων, οι παραδοσιακοί αναλυτές, κριτικοί και θεωρητικοί του κινηματογράφου έτειναν πάντοτε προς το να αποκλείουν τη μουσική/ηχητική πλευρά των ταινιών από τις προσεγγίσεις τους. Ωστόσο, η οντότητα της κινηματογραφικής ταινίας είναι εξίσου οπτική και ακουστική. Η σχέση ανάμεσα στον ήχο και τις κινούμενες εικόνες ξεκινά, ήδη, από τις απαρχές του κινηματογράφου μέσα από τις μουσικές υποκρούσεις ζωντανής επιτέλεσης, ακολουθώντας μία ιδιαίτερη πορεία έως και τη σύγχρονη πρακτική του ψηφιακού ηχητικού σχεδιασμού. Το άρθρο αναδεικνύει ορισμένα βασικά στάδια της εν λόγω πορείας, εξετάζοντας παλαιότερες και νεότερες τάσεις αναφορικά με την αισθητική της κινηματογραφικής μουσικής.

**Λέξεις-κλειδιά:** Κινηματογράφος, Μουσική, Μουσικολογία, Ηχοτοπίο, Ηχητικός Σχεδιασμός

Δημοσθένης Φιστουρής

### **Προβληματική για την πορεία της όπερας από τον 20<sup>ο</sup> προς τον 21<sup>ο</sup> αιώνα: Ζητήματα σύνθεσης, αισθητικής και διαχείρισης στη βιομηχανία της όπερας**

Από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, στη μεταβαγκνέρια εποχή της όπερας, η ανθρώπινη φωνή σταδιακά αποποιήθηκε τον φορέα της κύριας μελωδίας και οδηγήθηκε στις ατραπούς του εξπρεσιονισμού, δωδεκαφθογισμού, σειραϊσμού, ενώ αργότερα συνδυάστηκε με τα ηλεκτρονικά μέσα και τα στοιχεία της τυχειότητας, προσβλέποντας σε μια πιο ρεαλιστική, ψυχογραφική ή διευρυμένη ερμηνευτική έκφραση. Τα τελευταία χρόνια, τα λυρικά θέατρα στρέφονται προς έργα Μπαρόκ, Mozart και ρομαντικού *belcanto*, καθώς παρατηρείται εμφανής έλλειψη μεγάλων δραματικών φωνών για τις απαιτητικές όπερες των συνθετών: Verdi, Wagner και Puccini. Οι διαδικτυακές παραστάσεις *Opera stream* είναι η νέα μόδα, ενώ οι διανομές των λυρικών τραγουδιστών

## ΕΝΟΤΗΤΑ 11 - ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ

---

γίνονται πλέον από παραγωγές τύπου *Regietheater*, που δίνουν έμφαση, κυρίως, στη βελτιστοποίηση της οπτικής εντύπωσης, και δευτερευόντως στην εύρωστη φωνητική αντήχηση. Σε αυτό το κείμενο προβληματισμού εξετάζονται τα παραπάνω φαινόμενα και οι νέες εξελίξεις στη σύγχρονη βιομηχανία της όπερας.

**Λέξεις-κλειδιά:** Δραματική Φωνή, Διανομή, Regietheater, Opera Stream

Μαρίνα Παπαδάτου

ΑΡΗΣ ΜΠΙΝΙΑΡΗΣ: ΣΤΟΝ ΔΡΟΜΟ ΓΙΑ ΕΝΑ ΘΕΑΤΡΟ ΜΕΘΕΞΗΣ  
ΜΕ ΡΟΚ ΜΟΥΣΙΚΗ ΥΠΟΚΡΟΥΣΗ

*Ο κόσμος θα 'πρεπε να φεύγει από το θέατρο με την ίδια αίσθηση που έχεις μετά από μια πραγματικά καλή ροκ συναυλία. Δεν θέλεις να μιλήσεις γι' αυτήν, θέλεις απλά να την αφήσεις να βουίζει μέσα σου.*

Μάρτιν Μακντόνα<sup>1</sup>

Από την επίδραση της ροκ συναυλίας (ή και άλλων ειδών δημοφιλούς μουσικής) στο θέατρο, αναδύθηκε τα τελευταία χρόνια ένα νέο είδος μουσικού θεάτρου, το συναυλιακό θέατρο (gig theatre) που, όπως διαφαίνεται, θα διαγράψει δυναμική πορεία στα θεατρικά πράγματα. Εκπρόσωπος του νέου αυτού ρεύματος στην Ελλάδα είναι ο Άρης Μπινιάρης, με τις τρεις παραστάσεις του: *Το Θείο Τραγί*, *Το '21* και *Υψωμα 731*. Σε αυτό το άρθρο, ανιχνεύονται συνοπτικά οι επιδράσεις της ροκ συναυλίας στο συναυλιακό θέατρο και προτείνονται οι έννοιες της συναισθηματικής επενέργειας και της μουσικοτροπίας, ως θεωρητικά εργαλεία για την προσέγγιση της μεθεκτικής διάστασης στις παραστάσεις του Μπινιάρη.

Αναζητώντας τους συνδεδετικούς κρίκους ανάμεσα στη ροκ συναυλία και το θέατρο, ας δώσουμε τον λόγο σε σκηνοθέτες και δραματουργούς. Ο Καναδός σκηνοθέτης Lepage δηλώνει ότι ανακαλύπτει το θέατρο μέσα από τη θεατρικότητα των ροκ συναυλιών του προοδευτικού ρεύματος της ροκ μουσικής. Όπως εξηγεί, για τη γενιά της δεκαετίας του '70, το θέατρο στη χώρα του συγκρινόμενο με τις ροκ συναυλίες «ήταν ήδη νεκρό, δεν αντανάκλούσε την ταυτότητα κανενός, ούτε ανέβαζε στη σκηνή τις πραγματικές ανησυχίες των ανθρώπων» (Huxley & Witts, 2002, σ. 280, σε δική μου μετάφραση). Από την άλλη μεριά, στη Βρετανία, οι Μακντόνα και Νίλσον, δημιουργοί του *Θεάτρου Στα Μούτρα (In-Yer-Face Theatre)*, φωτίζουν μια άλλη διάσταση στη σύγκριση θεατρικής παράστασης και ροκ συναυλίας, αυτήν της συναισθηματικής εμπειρίας που ταρακουνάει τα μέλη του κοινού καθώς και το ρίγος της συμπαρουσίας: «Είσαι εκεί, είσαι με άλλους ανθρώπους» (Νίλσον, όπως αναφέρεται στο Χατζηβασιλείου, 2020, σ. 98).

Αναμφίβολα, η πρόσληψη της θεατρικής παράστασης είναι σε κάθε περίπτωση ενσώματη, αξίζει, ωστόσο, να τονιστεί η πλεονάζουσα εκδήλωση της σωματικότητας του κοινού ως καθοριστικός παράγοντας της συναυλιακής εμπειρίας, με την ταυτόχρονη αίσθηση του συνανήκειν και τη δυνατότητα πηγαίας επέμβασης στα επί σκηνής τελούμενα.

Στον πυρήνα μιας ιδανικής ροκ συναυλίας, η συνεχής, αισθησιακή απεύθυνση των performers προς το σωματικό είναι του αποδέκτη αλλά και η αλληλεπίδραση των σωμάτων των μελών του κοινού μεταξύ τους και με τους performers, δημιουργούν καταστάσεις συλλογικής

<sup>1</sup> Όπως αναφέρεται στο Chambers & Jordan (2006, σ. 24, σε δική μου μετάφραση).

μέθεξης.

Ο Nick Cave περιγράφει πόσο νοσταλγεί τη συναυλιακή εμπειρία κατά τη διάρκεια της κοινωνικής απομόνωσης λόγω της πανδημίας με τα εξής λόγια: «Μου λείπει [...] η ορμή της συναυλίας όπου όλες οι άλλες ανησυχίες διαλύονται μέσα σε μια ανόθευτη, ζώδη αμοιβαία σχέση με το κοινό μου. Μου λείπει η πλήρης παράδοση στη στιγμή, το χάσιμο του εαυτού, η σωματικότητα όλου αυτού, η φρενίτιδα της κοινοτικής αγάπης που μας τρέφει, η θρησκεία, η θεσπέσια ανταλλαγή σωματικών υγρών [...] το οργανιστικό άφημα στη ζωντανή συναυλία» (Cave, 2021, σε δική μου μετάφραση).

Ο Cave συμπυκνώνει έξοχα τον διονυσιακό χαρακτήρα που μπορεί να αποκτήσει μια ροκ συναυλία, τη δυναμική βακχείας και ερωτισμού που αναπτύσσεται, την απόδραση από τη στάση του περιοριστικού εγώ και την τελετουργική συμπαράσυρση στην αίσθηση, έστω και στιγμιαία, της αδιαφοροποίητης ενότητας με τα υπόλοιπα μέλη της κοινότητας που είναι παρόντα στη συναυλία.

Ο Victor Turner επινόησε τον όρο *communitas* (κοινωνία μέθεξης) για να αποκρυσταλλώσει αυτήν την υπερβατική, μεταιχμιακή εμπειρία «συντροφικότητας», «ιερότητας», «μέσα κι έξω απ' τον χρόνο», όταν δημιουργείται μια βαθιά, υπαρξιακού χαρακτήρα «κοινωνική σύνδεση» μεταξύ αυτών που γίνονται κοινωνοί της τελετουργικής/τελεστικής συνθήκης. Είναι μια ιδιαίτερου τύπου (επι)κοινωνία καθώς οι συμμετέχοντες βιώνουν την ένταση της συλλογικής παρουσίας ελεύθεροι και απογυμνωμένοι από τις κοινωνικές τους ταυτότητες (Turner, 1969/1991, σ. 96, σε δική μου μετάφραση).

Αναλογιζόμαστε την τελετουργική καταγωγή του θεάτρου και τη διονυσιακή του ρίζα από τον εκστατικό διθύραμβο, και ο μίτος μας οδηγεί στην αρτωική σκληρότητα με την αναφορά στους θεατές-φίδια (Αρτώ, 1992) και την κιναισθητική συμμετοχή τους, αλλά και στην αγωνία του Lorca για τον οποίο μεταφορικά «οι θέσεις στο θέατρο πρέπει να είναι γεμάτες 'σκληρές βελόνες'» (Richter, 2014, σ.133, σε δική μου μετάφραση) ώστε να κινητοποιηθεί το κοινό προς μια μεθεκτική σχέση με την αλήθεια που εκφράζεται καλλιτεχνικά στη σκηνή.

Η ιδιότυπη συμμετοχική εμπειρία του κοινού σε μια συναυλία πηγάζει από τον ενθουσιασμό και την έξαρση των fans συγκροτημάτων και τροβαδούρων, από την έστω και φαντασιακή οικειότητα με τον performer, με τον οποίο αισθάνεται κανείς ότι συνδέεται και μαζί σχηματίζουν μια μικρο-φυλή αυθεντικότητας. Το κοινό νιώθει ότι συμπεριλαμβάνεται γνήσια στο παραστασιακό γεγονός και ότι επιτελεί την επικύρωση της αυθεντικότητας, καθώς συναρπάζεται ισότιμα από τη μουσική και τον λόγο με τους performers της συναυλίας.

Το νέο υβρίδιο, θεάτρου και συναυλίας, με την ηχητική του ένταση προσκαλεί τον θεατή σε μια ετερογενή θεατρική εμπειρία, υποβάλλοντας τεταμένες αισθήσεις και ρυθμική παράδοση στα παλλόμενα σώματα των μουσικών-performers. Το καινούργιο θεατρικό ρεύμα κατάγεται από την κουλτούρα των μικρών χώρων ζωντανής μουσικής και των μουσικών φεστιβάλ (Radosavljević, 2019).

Ο Άρης Μπινιάρης, ως προς την τριάδα των παραστάσεων *Το Θείο Τραγί*, *Το '21* και *Ύψωμα 731*, εντάσσεται στο συναυλιακό θέατρο, όρος που απαντάται για πρώτη φορά στην Ιρλανδία, το 2002 (Radosavljević, 2019). Ο Μπινιάρης ανεβάζει το *Θείο Τραγί* το 2011, και στο ερώτημα πώς συνέλαβε τη μορφή της συναυλιακής θεατρικής αφήγησης, ανακαλεί ότι την εποχή που είχε αποφασίσει να αποδώσει το έργο σε μονόλογο ακούγοντας ένα βράδυ τον Screamin' Jay

Hawkins να ερμηνεύει το τραγούδι *Monkberry Moon Delight* του Paul McCartney, γεννήθηκε στο μυαλό του η φόρμα μιας ροκ μπάντας πάνω στη θεατρική σκηνή, μια συνθήκη που του φάνηκε δραματουργικά ιδανική για να αναδείξει τον εκρηκτικό λόγο του Σκαρίμπα (Μπινιάρης, προσωπική συνέντευξη 27/1/2021).

Με την παρουσία της ροκ μπάντας παράγονται σημασίες και συνειρμοί, τόσο σε δραματουργικό επίπεδο όσο και ως προς τη σχέση performer-θεατή. Η μπάντα παραπέμπει μετωνυμικά στο ροκ «που μοιάζει πάντα αναδυόμενο και μειονοτικό, αυτή είναι η φύση του» (Κολοβός & Χρηστάκης, 2018, σ. 12) με αποτέλεσμα να δημιουργούνται ανατρεπτικές, πέρα από ιστορικές επαληθεύσεις, ταυτίσεις καθώς το ροκ λειτουργεί ως σύμβολο και ήχος επανάστασης με αιτία, ενέργεια, νεύρο, δυναμισμό και εξωστρέφεια.<sup>2</sup>

Στο *Θείο Τραγί* (θέατρο *Bios*, 2011) ο Μπινιάρης εμφανίζεται φορώντας μια μπλούζα με το λογότυπο των Motörhead. Δίνει την εντύπωση μιας αμφίσημης μορφής ενός fan-performer στο ρόλο του frontman. Με τη *mise en scène* μουσικών οργάνων και μικροφώνου, το κοινό μεταφέρεται στη συνθήκη επικείμενης συναυλίας, στην ατμόσφαιρα αδημονίας και προσμονής για την έλευση των μουσικών-performers.

Ο Μπινιάρης ενσταλάζει στις τρεις παραστάσεις<sup>3</sup> την προσωπική του σύνδεση με τα μουσικά του ακούσματα από το ευρύ φάσμα της πανκ-ροκ. Οι αναφορές του στο γεγονός ότι στα μαθητικά του χρόνια έπαιζε σε μπάντες (ακόμα και τώρα ερμηνεύει και γράφει στίχους στο συγκρότημα *Orgazma*) συμπεριλαμβάνουν τη διάσταση της δημιουργίας σχέσεων μέσω της μουσικής.<sup>4</sup> Αυτό παραπέμπει στον όρο *μουσικοτροπία* που επινόησε ο Σμολ, δηλαδή την εμπλοκή με τη μουσική, είτε παίζει κανείς είτε ακροάται, ως ένα πεδίο εξερεύνησης της ύπαρξης ή αναπαράστασης σχέσεων, τις οποίες οι συμμετέχοντες φαντάζονται ως ιδανικές. (Σμολ, 2010). Την έννοια του μουσικοτροπώ, στην ευφυή απόδοσή του στα ελληνικά τόσο κοντά στο ερωτοτροπώ, θεωρώ ότι επιχειρεί να μεταφέρει ο Μπινιάρης και στη σύνδεση σκηνής-πλατείας, καθιστώντας τον θεατή όχι απλό αποδέκτη αλλά ενεργό μέλος της συλλογικής μουσικής πράξης που εμπεριέχει τη θεατρική αφήγηση.

2 Το δραματουργικό πλαίσιο της ροκ μπάντας πρωτοεμφανίζεται στο *Αλτουσέρ-ροκ* (1996) σε σκηνοθεσία Albrecht Hirche και Μιχαήλ Μαρμαρινού (Τσίλλερ, 2020). Οι περφόρμερ ως μέλη grunge συγκροτήματος παίζουν μουσική ενώ παράλληλα, με αποσπάσματα από την αυτοβιογραφία του φιλόσοφου Αλτουσέρ που δολοφόνησε τη γυναίκα του (φορούν κάποια στιγμή όλοι το προσωπίο του), διαμορφώνεται ένα πυκνό δίκτυο σημασιών παραπέμποντας, ανάμεσα στ' άλλα, και στο εγγενώς αντιφατικό ροκ ιδίωμα «ας μην ξεχνάμε ότι όποιος κι αν γέννησε το ροκ, η μαμή που το ξεγέννησε ήταν φυσικά η μουσική βιομηχανία» (Κολοβός και Χρηστάκης, 2018, σ. 12)– άλλοτε ανατρεπτικό κι άλλοτε εγκλωβισμένο, «ένα παιχνίδι μεταξύ πραγματικού και απατηλού κόσμου» (σ. 14).

3 Το 2009 παίζονται στο ΚΘΒΕ ο *Βασιλιάς Ληρ* σε σκηνοθεσία Σ. Λιβαθινού και στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών η *Ζαν Ντ'Αρκ—ένα ορατόριο για τα θάματα* σε σκηνοθεσία Β. Καπότσι, στα οποία το ροκ διαπνέει τη σκηνοθετική σύλληψη και μια ροκ μπάντα παίζει ζωντανά επί σκηνής. Επίσης, διευρυμένη ροκ μπάντα εμφανίζεται, όπως μου επισήμανε η Ιουλία Πιπινιά, στο *Μαρά/Σαντ* σε σκηνοθεσία της Ε. Θεοδώρου στο Εθνικό Θέατρο, το 2010. Οι παραστάσεις αυτές συνομιλούν με την εξέγερση των Δεκεμβριανών του 2008 ενάντια στην κρατική καταστολή με τη δολοφονία του Γρηγορόπουλου.

3 Ροκ μουσική παίζεται ζωντανά επί σκηνής αποτελώντας στοιχείο οργανικά ενταγμένο στην δραματουργία και στην εκδοχή των *Βακχών* του Μπινιάρη, του 2018. Η μελέτη αυτής της παράστασης, ως σύγχρονης σκηνικής προσέγγισης της τραγωδίας, θα απαιτούσε ξεχωριστό άρθρο στο οποίο η παράσταση των *Βακχών* θα μπορούσε επιπλέον να συνεξεταστεί με την παράσταση *Γυναίκες* (2011) του Μουσαούαντ, όπως μας επισήμανε ο Γρηγόρης Ιωαννίδης στη συζήτηση που ακολούθησε την παρούσα ανακοίνωση.

4 «[...] η τέχνη της μουσικής με συνεπήρε πρώτη. Ως ακροατής αρχικά, με φίλους, γράφαμε κασέτες, πηγαίναμε σε συναυλίες, ανταλλάσαμε δίσκους, ήταν τρόπος να κάνεις σχέσεις. Αργότερα κάναμε τις πρώτες απόπειρες να γράψουμε δική μας μουσική σε μπάντες.» (Μαντζάνας, 2018).

Ο συντονισμός performer-κοινού αποτελεί ζήτημα ζωτικής σημασίας για τον Μπινιάρη. Στις παραστάσεις του επιζητά την προσήλωση του θεατή μέσω σωματικής ακρόασης, ρυθμικής διέγερσης και κιναισθητικής συμμετοχής. Έτσι, καθώς οι καθισμένοι θεατές δονούνται από τη δυνατή, νευρώδη μουσική ανταποκρινόμενοι με λικνίσματα, συσπάσεις, ρυθμικές μικροκινήσεις των ποδιών και του κεφαλιού, δημιουργείται ένταση ισχυρή, από το δυσανάλογο μεταξύ της σφοδρής επίδρασης που εξαπολύεται από τη σκηνή και της συμβατικής συνθήκης παρακολούθησης. Οι θεατές, εν τέλει, βρίσκονται στο πεδίο του θεάτρου ταλαντευόμενοι ταχύτατα κι ορμητικά σε ένα εκκρεμές, ανάμεσα στην καταγιστική εμπίωση και τη στοχαστική παρακολούθηση.

Ο Μπινιάρης έρχεται σε επαφή με τον λόγο του Σκαρίμπα στα δεκαοκτώ του, μέσω του Νικόλα Άσιμου, ακούγοντας τη μελοποίηση του ποιήματος του Σκαρίμπα «Ουλαλούμ». Ο χαλκίδαίος συγγραφέας, με το σθένος και τη διαύγεια του πνευματικού του έργου, λειτουργεί αποκαλυπτικά για τον Μπινιάρη.

Επιλέγει από τη νουβέλα *Το Θείο Τραγί* τη χειμαρρώδη αγόρευση του αποσυνάγωγου Γιάννη και μας απευθύνεται «κατά πρόσωπο», «όλους συναγμένους και σούμπιτους», (Σκαρίμπας, 1993, σ. 69) προσδιορίζοντας, εξ αρχής, το θεματικό κέντρο του έργου: την τραγική αντινομία της ανθρώπινης φύσης, μια διχασμένη εγκε-φαλλική ιδιοσυγκρασία, έκπτωτη από τη μακαριότητα της ζωικότητας, να αμφιβάλλει και να απέχει από αυτήν έντρομη, αποζητώντας ένα σημείο ταυτότητας μέσα στο σύμπαν. Από τη θεατρικότητα του σκαριμπικού λόγου στην πρωτοπρόσωπη αφήγηση του alter ego του συγγραφέα, συνονόματου αντιήρωα, ο Μπινιάρης αντλεί τον ρόλο του rock performer-frontman σε μια δραματουργική σύλληψη που δημιουργεί μια αδιάσπαστη ενότητα διαδοχικών ταυτίσεων από τον τραγοπόδαρο Πάνα στον Γιάννη, «εξαίσιο τέρας», «ογκόλιθος που κυλάει απροσδόκητα μες στο απέραντο ανθρώπινο έλος» (Σκαρίμπας, 1993, σ. 141) κι από «το κοχλάζον θυμικό» (Σπανδωνίδης, όπως αναφέρεται στο Σκαρίμπας, 1993, σ. 103) του Σκαρίμπα στην προσωπική του ανάγκη για ένα καλλιτεχνικό εγχείρημα εναρμονισμένο με τις υπαρξιακές του αναζητήσεις. Ο αντιήρωας-Γιάννης, που λυπάται «τα κοτρόνια πού 'ναι άψυχα και δεν μπορούν να αιστάνονται» (Σκαρίμπας, 1993, σ. 21), επιστρέφει για να επαναφέρει τις ζωογόνες δυνάμεις όλων των συναισθημάτων, ενστίκτων και ορμών που έχουν καταπνιγεί.

Η προβληματική του Σκαρίμπα, αλλά και η δραματουργική χρήση της μουσικής και της επιτελεστικής εκφοράς του λόγου από τον Μπινιάρη θα μπορούσαν να φωτιστούν με το εννοιολογικό εργαλείο της συναισθηματικής επενέργειας ή του παθήματος, όπως έχει αποδοθεί στα ελληνικά ο όρος του Σπινόζα *affectus*. Η φιλοσοφική έννοια του παθήματος σημαίνει τη δυναμική του σώματος να επιδρά και να δέχεται επιδράσεις (Σπινόζα, 1913/2009). Χρησιμοποιείται, εναλλακτικά, με τη σημασία του συναισθήματος αλλά δεν ταυτίζονται απαραίτητα, καθώς το πάθημα είναι μια ένταση, μια ζωτικότητα που διαφεύγει της σημασιολόγησης, γιατί έχει τον χαρακτήρα του προ-γλωσσικού, προ-υποκειμενικού και διανθρώπινου. Είναι περισσότερο μια εμπειρία σχέσης, μια ενδιάμεση κατάσταση που κυοφορεί δυνατότητες, μια συνάντηση που δεν μπορεί να εξηγηθεί πλήρως λεκτικά (Massumi, 2002). Το πάθημα είναι μια μήτρα γέννησης συναισθημάτων, στη βάση του, ωστόσο, βρίσκεται η ενσώματη ύπαρξη και η σύνδεσή της με άλλα σώματα, υλικά ή και άυλα όπως ο λόγος, η εικόνα, ο ήχος.

Ο Μπινιάρης δομεί τον παραστασιακό λόγο με ακρίβεια παρτιτούρας, συνθέτοντας μια

εναλλαγή αφήγησης και τραγουδιών spoken word, εν είδει χορικών. Συνενώνει στίχους από τη νουβέλα με φράσεις που προκύπτουν από την έρευνά του και υποβάλλουν τον ζόφο της μεσοπολεμικής περιόδου. Ο τράγος γίνεται έφηβος, η αρχετυπική μορφή της αντίδρασης που εκπροσωπεί το ροκ ενάντια στις κοινωνικές συμβάσεις.

Η εκφορά του λόγου του Μπινιάρη<sup>5</sup> δραματοποιεί τα πρόσωπα της ιστορίας, σαρκαστικά υποδύεται ότι υποδύεται, ζωντανεύει με μαεστρία τον εσωτερικό ρυθμό του κειμένου, επιτονίζει εμφατικά, δίνει ανάγλυφα την υλική οντότητα των σημαινόντων εξάιροντας φωνήματα και λέξεις κι αποδίδοντας τη μουσικότητα και το αισθητικό τους μέγεθος. Επιτελεστική εκφορά που εγγράφεται στο σώμα του θεατή. Παθηματική λειτουργία του λόγου που εμπλέκει τον θεατή σε εμπύωση, με αποτέλεσμα να στοιχειώνεται από τις διαφορετικές φωνές ακόμα και να τις ακούει ως δικές του. Η χρήση του μικροφώνου εντείνει τη συναισθηματική επενέργεια με μια παλέτα ηχητικών διακυμάνσεων από το ουρλιαχτό ως την άχνα, από τον εκκωφαντικό ήχο ως τον αισθησιακό ψίθυρο επιτείνοντας τη σωματικότητα της εμπειρίας.

Με το '21 (2015) ο Μπινιάρης επανέρχεται στη φόρμα του συναυλιακού θεάτρου αναλαμβάνοντας, αυτή τη φορά και τη δραματουργία, εμπνευσμένος από το έργο του Σκαρίμπα *Το '21 και η αλήθεια* αλλά και από την παρησία του συγγραφέα να πάρει θέση απέναντι στην Ιστορία.

Η παράσταση ξεκινά με αποσπάσματα από την παραίνηση να αποκηρυχθεί η βούληση για επανάσταση. Ο πατερναλιστικός λόγος του Πατριάρχη Άνθιμου τιτλοφορείται *Διδασκαλία Πατρική* και καλεί το κοινό της εποχής να μη δώσει ακρόαση στις φωνές που πρεσβεύουν «το σύστημα της ελευθερίας» (Άνθιμος, 1798, σ. 13): «Αδελφοί... κλείσατε τα αυτιά σας, μη δώσετε ακρόαση» (Άνθιμος, 1798, σ. 14).<sup>6</sup> Ο αναδιπλασιασμός της συνθήκης ακρόασης λειτουργεί σε κατοπτρική σχέση με την πραγματική performance. Ο εξουσιαστικός εκκλησιαστικός λόγος εκφωνείται σαρκαστικά από τον Μπινιάρη ταυτόχρονα, όμως, αποτυπώνεται η μειλίχια, κατευναστική, αισθαντική εκφορά της λόγιας γλώσσας του, ικανή να εκμαυλίσει τον ακροατή και να τον αποτρέψει από κάθε επαναστατική πρωτοβουλία. Στον δημαγωγικό λόγο της παράλληλης πολιτικής εξουσίας αντιπαράκειται η μαρτυρία που δίνει ο αγωνιστής της επανάστασης, αυτός που έκλεισε τα αυτιά του στη συμμόρφωση και αφουγκράστηκε την ανυπότακτη ζωτικότητα του, το άγριο ζώο μέσα του που εξεγέρθηκε, όπως παρακολουθούμε στα animation που προβάλλονται πάνω σ' ένα αντίσκηνο με πολλαπλή σημασιοδότηση αλλά και παραπομπή στην «ολέθριαν σκηνή» των επαναστατών για να επιχειρήσουν «έργον μιάρόν» (Μπινιάρης, 2015). Η επιτελεστική εκφορά με τα παραγωγιστικά της γνωρίσματα ως τεχνάσματα, μας βάζει σε δίνη ακρόασης, την ίδια στιγμή που ο δυναμισμός της μουσικής άλλοτε συνδέεται με τον εξουσιαστικό λόγο κι άλλοτε με τον επαναστατικό αντίλογο. Η αποκωδικοποίηση δεν είναι μονοδιάστατη διότι ο δυνάστης κατέχει τόσο εξωτερική όσο και εσωτερική θέση μέσα μας.

Τη δραματική ατμόσφαιρα της εξόδου των αγωνιστών την εμβιώνει ο θεατής μέσα από την αφήγηση, η οποία υποβάλλει αλληπάλληλα αισθητηριακά ερεθίσματα, ενώ παράλληλα με τη συναισθηματική επήρεια της μουσικής, η ενσυναισθητική συμμετοχή αποκορυφώνεται.<sup>7</sup>Ο

5 Πρόκειται για φωνητική χειρονομία, όπως υπογραμμίζει ο Τσατσούλης (2014), στην κριτική του για την παράσταση στο θέατρο της Οδού Κυκλάδων-Λευτέρης Βογιατζής.

6 Ο Μπινιάρης παραλλάζει ελάχιστα τις συγκεκριμένες φράσεις από το πρωτότυπο.

7 Για πρωτοφανή μέθεξη κάνει λόγο η Κακουδάκη (2015).



Μπινιάρης δίνει φωνή στον ανώνυμο επαναστάτη που ζητά σύνδεση: «Να θυμάσαι καρδιά μου. Να θυμάσαι κι εμένα» (Μπινιάρης, 2015). Η αφήγηση κλείνει κυκλικά με τη φωνή της εξουσίας, η οποία προτρέπει σε άρνηση ακρόασης και αποξένωση, ενώ η μουσική από κρητική λύρα μας κατακλύζει και αντηχεί μέσα μας ως άρρητο σύστημα ελευθερίας.

Στο τρίτο εγχείρημα συναυλιακού θεάτρου με τον τίτλο *Υψωμα 731* (2019), ο Μπινιάρης συνεχίζει να διερευνά την αποκαλυπτική δυναμική της Ιστορίας, όταν ανατραπεί η απονευρωμένη παρουσίασή της και υπονομευθεί η θεσμοθετημένη σκόπιμη απόσταση που μας χωρίζει απ' αυτήν, ώστε να μπορέσει να παίξει κρίσιμο ρόλο στην ατομική και συλλογική αυτοσυνειδησία.

Ο Μπινιάρης, και πάλι, γράφει το κείμενο, μια σύνθεση που συμπεριλαμβάνει μαρτυρίες και λόγους του Μουσολίνι. Παράλληλα, εξελίσσει τη φόρμα του συναυλιακού θεάτρου που είχε προτείνει. Προσθέτει δεύτερο αφηγητή, χρησιμοποιεί κοστούμεια και θεατρικό μακιγιάζ ενώ ο φωτισμός λειτουργεί πολυεπίπεδα με αποκορύφωμα το *blacklight*, το οποίο εμφανίζει απόκοσμα τα πρόσωπα, σαν σκελετούς.

Με τους δύο performers δημιουργείται χορικότητα αλλά και εξατομίκευση στην εκφορά του λόγου και ζωντανεύουν οι αγωνιώδεις διάλογοι των παλικαριών του υψώματος. Οι μουσικοί, ντυμένοι στο χακί, αποκτούν οργανικότερη σύνδεση με τη δράση. Είναι τέτοια η ηλεκτρισμένη ένταση της μουσικής και η ωμότητα των περιγραφών, που ο θεατής βάλλεται σπλαχνικά. Η φόρτιση της συναισθηματικής επήρειας μετατρέπεται σε δοκιμασία. Η ενσυναισθητική εμβύθιση του θεατή γίνεται παθηματική συνάντηση με τα πάσχοντα σώματα των στρατιωτών ενώ η δυνατή ροκ μουσική και οι μανιασμένες βρισιές τους κάνουν τα πρόσωπα οικεία, κοντινά μας, κι ας αναδύθηκαν σκυφτά σαν χθόνιες δυνάμεις. Η εθελούσια κατάβαση τους στον Άδη ενάντια στο δόγμα του επιβεβλημένου θανάτου εκλύει μέσα μας αντηχήσεις υπαρξιακής αναγέννησης.

Στον διάλογο που επιχειρώ να ανοίξω για το συναυλιακό θέατρο του Άρη Μπινιάρη, θα ήθελα να προσθέσω, σχετικά με τους προτεινόμενους θεματικούς άξονες, ότι η δραστικότητα της συναισθηματικής επενέργειας πάνω στον θεατή καθώς και η επιλογή μιας συγκεκριμένης μορφής μουσικοτροπίας –ο Σμολ θεωρεί την μουσικοτροπία «πάνω απ' όλα μια πολιτική πράξη» (2010, σ. 321)– συνεπάγονται διαρκή καλλιτεχνική επαγρύπνηση για το ζήτημα της διαχείρισης της σκηνικής εξουσίας.

Συμπερασματικά, στον πυρήνα της καλλιτεχνικής ταυτότητας του Μπινιάρη δεσπόζει το ρήμα μετέχω. Στις υπό συζήτηση παραστάσεις, η ροκ μπάντα, είτε παίζει στο studio ηχογράφησης είτε σε ζωντανή συναυλία, εμβληματοποιείται ως αρχετυπική συνθήκη αυτόνομης διάδρασης-συνδημιουργίας και δίνει το έναυσμα για τη δημιουργία *communitas* (κοινωνία μέθεξης) με όχημα την μουσικοτροπία, εμπνέοντας δυναμικά τόσο τη διαδικασία της θεατρικής πρόβας όσο και το τελετουργικό μοίρασμα της θεατρικής εμπειρίας μεταξύ τελεστών και κοινού.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η σχέση που φαίνεται να αναπτύσσει ο Μπινιάρης με τα κείμενα, καθώς στη διαδικασία της ανάγνωσης μετέχει του κειμένου, ειδικότερα με την έννοια ότι αντιμετωπίζει το κείμενο ως ταυτόχρονο ακρόαμα. Τι είδους ακρόαση μπορεί να ενυπάρχει στη σιωπηλή ανάγνωση; Όπως επισημαίνει η Leighton (2018, σ. 6, σε δική μου μετάφραση) «ο σκοπός της λογοτεχνίας είναι με κάποιον τρόπο να δυναμώσει η ένταση του ήχου όταν στην ακρόαση δεν ακούμε τίποτα, να γίνει ομιλία ή τραγούδι». Ο Μπινιάρης αφουγκράζεται

στα κείμενα τη διαμόρφωση των νοημάτων μέσω της ρυθμικότητας και της μουσικότητας, των διαστάσεων, δηλαδή του λόγου που ασκούν παλμική, παθηματική επίδραση στον αποδέκτη και με τον ίδιο τρόπο, με το αυτί, συνθέτει τα δικά του κείμενα.

Έχοντας εντυφλήσει στη μετρική του αρχαίου δράματος, τον συναρπάζει σταθερά η μουσικότητα του λόγου των τραγικών ποιητών. Εν αρχή ην η μουσική, αυτή είναι η τέχνη που, όπως ομολογεί, τον οδήγησε στην ποίηση και στο θέατρο. Φυσική απόρροια, αυτής της προσέγγισης, είναι η αναζήτηση των κατάλληλων εκφραστικών μέσων για τη μεθεκτική σχέση του θεατή με το παραστασιακό γεγονός, ώστε να δημιουργηθεί μια μεταμορφωτική εμπειρία συν-κίνησης ή, όπως ορίζει τη μέθεξη ο Εμπειρικός (2020, σ. 77), αυτό «το θαύμα του εντός και εκτός εαυτού, κάθε φορά που εν εκστάσει συντελείται».

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Chambers, L., & Jordan, E. (2006). *The Theatre of Martin McDonagh: A World of Savage Stories*. Dublin: Carysfort Press.
- Huxley, M., & Witts, N. (Επιμ.). (2002). *The Twentieth-Century Performance Reader* (2<sup>η</sup> έκδ.). Λονδίνο: Routledge.
- Leighton, A. (2018). *Hearing Things: The Work of Sound in Literature*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Massumi, B. (2002). *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham, NC: Duke University Press.
- Richter, D. F. (2014). *García Lorca at the Edge of Surrealism: The Aesthetics of Anguish*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press.
- Turner, V. (1991). *The Ritual Process: Structure and Anti - structure*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press. (Αρχική έκδοση, 1969).
- Άνθιμος, (Πατριάρχης Ιεροσολύμων), (1798). *Διδασκαλία Πατρική*. Κωνσταντινούπολη: Παρά τω Τυπογράφω Πογώς Ιωάννου εξ Αρμενίων. Ανακτήθηκε από <http://digital.lib.auth.gr/record/126122/files/1.pdf>
- Αρτώ, Α. (1992). *Το θέατρο και το είδωλο του* (Π. Μάτεσις, Μετ.). Αθήνα: Δωδώνη.
- Εμπειρικός, Α. (2020). *Οκτάνα*. Αθήνα: Ίκαρος.
- Κολοβός, Γ. Ν., & Χρηστάκης, Ν. (Επιμ.). (2018). «*Το ροκ πέθανε...Ζήτη το ροκ!*»: Κείμενα για τις σύγχρονες μουσικές τάσεις και υποκουλτούρες. Αθήνα: Απρόβλεπτες.
- Σκαρίμπας, Γ. (1993). *Το θείο τραγί* (Κ. Κωστίου, Επιμ.). Αθήνα: Νεφέλη.
- Σμολ, Κ. (2010). *Μουσικοτροπώντας: Τα νοήματα της μουσικής πράξης και της ακρόασης* (Δ. Παπασταύρου & Σ. Λούστας, Μετ.). Θεσσαλονίκη: Ιανός ο μελωδός.
- Σπινόζα, Μ. (2009). *Ηθική* (Ε. Βανταράκης, Μετ.). Αθήνα: Εκκρεμές. (Αρχική έκδοση, 1913)
- Τσίλλερ, Α. (2020). Συνέντευξη με τον Adrian Frieling. *Θεατρογραφίες*, (25), 130-135.
- Χατζηβασιλείου, Χ. (2020). *Σύγχρονη βρετανική δραματουργία: Το θέατρο Στα Μούτρα (In-Yer-Face Theatre)* ως ανάγνωση της κοινωνικής τοπογραφίας του 1990. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.

### **Διαδικτυακές πηγές**

Cave, N. (2021, Ιανουάριος). Nick Cave- the red hand files- issue #129- how is your lockdown? *The Red Hand Files*. Ανακτήθηκε από <https://www.theredhandfiles.com/how-is-your-lockdown/>

Radosavljević, D. (2019). Edinburgh Fringe 2019: Gig Theatre. *The Theatre Times*. Ανακτήθηκε από <https://thetheatretimes.com/edinburgh-fringe-2019-gig-theatre/>

Κακουδάκη, Τ. (2015, Οκτώβριος 27). 500 λέξεις και δυο αριθμοί για το '21: Από την τυραννική συμβατικότητα σε έναν ορίζοντα αφύπνισης. *Popaganda*. Ανακτήθηκε από <https://popaganda.gr/art/500-lexis-ke-dio-arithmi-gia-21/>

Μαντζάνας, Θ. (2018, Μάρτιος 21). Άρης Μπινιάρης για τις «Βάκχες»: Η μουσική μιας θεατρικής παράστασης είναι ο εσωτερικός παλμός της. *Huffpost*. Ανακτήθηκε από [https://www.huffingtonpost.gr/entry/ares-mpiniaries-gia-tis-vakches-e-moesike-mias-theatrikes-parastases-einai-o-esoterikos-palmos-tes\\_gr\\_5ab0f0fee4b0e862383b4eec](https://www.huffingtonpost.gr/entry/ares-mpiniaries-gia-tis-vakches-e-moesike-mias-theatrikes-parastases-einai-o-esoterikos-palmos-tes_gr_5ab0f0fee4b0e862383b4eec)

Τσατσούλης, Δ. (2014, Δεκέμβριος 13). «Φωνητικότητα»- «Χορικότητα». *Ημεροδρόμος*. Ανακτήθηκε από <https://www.imerodromos.gr/critic/>

### **Παραστασιολογία**

Μπινιάρης, Α. (Σκηνοθέτης). (2015, Ιούλιος 3-4). Το '21 του Άρη Μπινιάρη. *Φεστιβάλ Αθηνών*. Αθήνα: Πειραιώς 260.

Νίκος Πουλάκης

ΠΡΟΣ ΜΙΑ ΝΕΑ (ΜΟΥΣ)ΟΙΚΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ:  
ΑΠΟ ΤΗ ΖΩΝΤΑΝΗ ΕΠΙΤΕΛΕΣΗ ΣΤΟΝ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΗΧΗΤΙΚΟ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟ

Η παρουσία του κινηματογράφου ήδη από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, αρχικά ως εργαλείο καταγραφής της πραγματικότητας και αργότερα ως τέχνη των κινούμενων εικόνων, αλλά και ευρύτερα η συνακόλουθη εξάπλωσή του (μαζί με τα λοιπά οπτικοακουστικά μέσα μαζικής επικοινωνίας) κατά τη διάρκεια του 20<sup>ου</sup> αιώνα, μετασημάτισαν τον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι έως τότε προσελάμβαναν, διαχειρίζονταν και ερμήνευαν τον κόσμο γύρω τους (Bordwell, 1997). Η δισυπόστατη φύση του κινηματογραφικού μέσου (ταυτόχρονα τεχνική και καλλιτεχνική) εκφράστηκε διαμέσου της σχέσης του με τις κυρίαρχες παραδόσεις της στατικής φωτογραφίας και του σκηνικού δράματος της εποχής εκείνης. Η αμφίσημη αυτή διασύνδεση με τη ρεαλιστική αναπαράσταση και τη μυθοπλαστική αφήγηση καθιέρωσε τον κινηματογράφο ως το πλέον ιδιαίτερο, ίσως, πολιτισμικό δημιούργημα του προηγούμενου αιώνα, και ως ένα από βασικά στοιχεία της μετάβασης από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή.

Ωστόσο, καθώς η δυτική σκέψη και αντίληψη στηρίζονται στον επιμέρους διαχωρισμό των αισθήσεων και δίνουν προτεραιότητα στην οπτική διάσταση των φαινομένων ως διακριτή και υπερέχουσα, οι παραδοσιακοί αναλυτές, κριτικοί και θεωρητικοί του κινηματογράφου έτειναν πάντοτε προς το να αποκλείουν τη μουσική/ηχητική πλευρά των ταινιών από τις προσεγγίσεις τους. Σε αυτό συνέβαλε, συχνά, και η διαδεδομένη άποψη ότι η μουσική (και ο ήχος γενικότερα) αποτελούν ειδικές διαστάσεις του κινηματογράφου, για την ερμηνευτική μελέτη των οποίων είναι απαραίτητες εξειδικευμένες γνώσεις και τεχνικές ανάλυσης. Ωστόσο, η οντότητα της κινηματογραφικής ταινίας, το *φιλμικό σώμα* (filmic body), είναι εξίσου οπτική και ακουστική. Και ακόμα περισσότερο: «Κάθε ταινία πρέπει να γίνει αντιληπτή ως ένα μόρφωμα, η ολότητα του οποίου είναι κάτι περισσότερο από το άθροισμα των μερών του» (Carroll, 1996, σ. 141, σε δική μου μετάφραση). Η ίδια η σχέση ανάμεσα στον ήχο και τις κινούμενες εικόνες ξεκινά, ήδη, από τις απαρχές του κινηματογράφου μέσα από τις μουσικές υποκρούσεις ζωντανής επιτέλεσης, συνεχίζεται ως βασικό στοιχείο της κινηματογραφικής διαδικασίας, η οποία εγγράφεται πάνω στην ίδια την ταινία και ακολουθεί μία ιδιαίτερη πορεία στην ευρύτερη ιστορία της οπτικοακουστικής παραγωγής των πολυμέσων του 20<sup>ου</sup> και 21<sup>ου</sup> αιώνα, φτάνοντας τελικά έως και τη σύγχρονη πρακτική του ψηφιακού ηχητικού σχεδιασμού (digital sound design).

Ξεκινώντας με τον Βρετανό John Blacking (1973), διάφοροι εθνομουσικολόγοι αλλά και πολιτισμικοί ανθρωπολόγοι που μελετούν τις Παραστατικές Τέχνες (performing arts) αναφέρονται στη μουσική ως ανθρώπινα οργανωμένο ήχο (humanly organized sound). Αυτό, δηλαδή, που επιθυμούν να αναδείξουν είναι ότι, παρότι η μουσική αποτελεί μία μη-αναπαραστατική τέχνη, η ουσία της δεν μπορεί να περιορίζεται σε μία αυτοαναφορική καλλιτεχνική διαδικασία αλλά πρέπει να ερμηνεύεται εντός ενός χωροχρονικά συγκεκριμένου επιτελεστικού πλαισίου. Με άλλα λόγια, η μουσική αποτελεί ένα σύνθετο

πολιτισμικό μόρφωμα που ξεδιπλώνεται σε τρία επίπεδα μέσα από τις βιωματικές, τις εκφραστικές και τις επικοινωνιακές διαστάσεις της. Τι εννοούμε, όμως, όταν εξερευνούμε τη σχέση της μουσικής με τις κινούμενες εικόνες ή όταν μιλάμε, ειδικότερα, για κινηματογραφική μουσική; Ποιες είναι οι επιμέρους αναφορές της σε άλλα διακριτά ή άδηλα στοιχεία της κουλτούρας; Πώς προσλαμβάνεται και ερμηνεύεται από την ποικιλία των ακροατηρίων/θεατών σε διαφορετικές χωροχρονικές συνθήκες; Πώς ορίζεται η κινηματογραφική μουσική από όσους ασχολούνται με αυτήν και πώς ο όρος έχει αλλάξει ιστορικά; Ποιες είναι οι κύριες θεωρίες περί κινηματογραφικής μουσικής και με ποιον τρόπο θα μπορούσαμε να τις επανακαθορίσουμε; Αν σταθούμε μονάχα στη σημειογραφία, όπως αποτυπώνεται στο πεντάγραμμο, ιδιαίτερα μάλιστα στην περίπτωση της κινηματογραφικής μουσικής, θα καταλήξουμε στο συμπέρασμα ότι ο μουσικός ήχος είναι απόλυτος, ευδιάκριτος, ενιαίος και μονοδιάστατος (Altman, 1992). Περιοριζόμαστε, τουτέστιν, σε ένα σύστημα διαχείρισης που απορρίπτει τα φαινομενολογικά χαρακτηριστικά της μουσικής ως σύνθετου, ετερογενούς, ιδιότυπου και πολυδιάστατου φαινομένου.

Προβλήματα στην κατανόηση της έννοιας της κινηματογραφικής μουσικής υφίστανται ανέκαθεν και, προφανώς, παραπέμπουν στην πολυπλοκότητα εννοιολογικής προσέγγισης των επιμέρους συστατικών της. Τόσο κατά τις πρακτικές όσο και στις αναλυτικές χρήσεις της, η έννοια δε διαθέτει μία κοινά αποδεκτή σημασία, καθώς, διαφοροποιώντας το πλαίσιο αναφοράς, αλλάζει και η νοηματοδότησή της. Η πιο συνηθισμένη, από τις εν λόγω χρήσεις, είναι εκείνη που έχει καλλιεργηθεί συστηματικά από τη μουσικολογία του κινηματογράφου (film musicology) και βασίζεται στη –δυτικής προέλευσης– θεωρία περί διαχωρισμού των αισθήσεων και, ως εκ τούτου, των τεχνών. Όπως χαρακτηριστικά περιγράφει ο ανθρωπολόγος William O. Beeman, ο οποίος εξετάζει συγκριτικά την κινηματογραφική μουσική με άξονα δύο ξεχωριστά πρότυπα, αυτά της αμερικανικής και της ινδικής κινηματογραφίας:

η μουσική στη δυτική παράδοση υφίσταται ως αυτόνομη και διαχωρίσιμη οντότητα μέσα στο συνολικό φάσμα της καλλιτεχνικής δημιουργίας [...] Όταν συνυπάρχει με άλλες μορφές τέχνης, αποτελεί διακριτό κανάλι έκφρασης [...] Σε τύπους παραστάσεων που συνδυάζουν διάφορες μορφές τέχνης –όπως η όπερα ως συνδυασμός δράματος και μουσικής και το μπαλέτο ως σύζευξη μουσικής και χορού– πάντοτε μία από τις τέχνες αυτές θεωρείται επικρατέστερη: η μουσική κυριαρχεί του δράματος στην όπερα και ο χορός υπερισχύει της μουσικής στο μπαλέτο. (Beeman, 1981, σ. 8, σε δική μου μετάφραση)

Με βάση την ανωτέρω λογική, οι αναλυτικές ερμηνείες του κινηματογραφικού μορφώματος, ανέκαθεν, υιοθετούσαν σχεδόν αποκλειστικά την οπτικοκεντρική (optiocentric) εστίαση σε βάρος της μουσικοκεντρικής (musocentric) ή της φωνοκεντρικής (vococentric) διερεύνησης έναντι της ευρύτερης ηχοκεντρικής (sonocentric) προσέγγισης: μεταξύ του οπτικού και του ακουστικού ερεθίσματος επικρατούσε το πρώτο, αλλά ακόμα και ανάμεσα στις ηχητικές διαστάσεις του οπτικοακουστικού συνεχούς υπερίσχυε η ανθρώπινη φωνή (Chion, 1994). Επιχειρώντας μία συνοπτική επισκόπηση στη διασύνδεση μουσικής και κινηματογράφου, θα μπορούσαμε –σε γενικές γραμμές– να προσδιορίσουμε τέσσερις ιδιωματικές περιπτώσεις κινηματογραφικών μουσικών εκφάνσεων που συνδέονται με αντίστοιχες περιόδους στην ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου: α) το αυτοσχεδιαστικό ιδίωμα της ζωντανής μουσικής

επιτέλεσης κατά την περίοδο του βωβού κινηματογράφου (από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα έως και τη δεκαετία του 1920), β) το συμφωνικό ιδίωμα της κλασικής περιόδου (από τη δεκαετία του 1930 έως και τη δεκαετία του 1950), γ) το εκλεκτικό ιδίωμα της δημοφιλούς περιόδου (από τη δεκαετία του 1960 έως και τη δεκαετία του 1970) και δ) το ψηφιακό ιδίωμα της σύγχρονης περιόδου (από τη δεκαετία του 1980 έως σήμερα). Προφανώς, η συγκεκριμένη οριοθέτηση δεν είναι απόλυτη και σταθερή, καθώς τα συγκεκριμένα μουσικά-κινηματογραφικά ιδιώματα διακρίνονται για την αλληλοδιείσδυσή τους, τόσο ως προς το χρονικό πλαίσιο εμφάνισης και χρήσης τους όσο και ως προς τις υφολογικές ιδιαιτερότητες, βάσει των οποίων έχουν χαρακτηριστεί και καθιερωθεί.

Κατά την περίοδο του βωβού κινηματογράφου υπερτερεί η πρακτική της ζωντανής μουσικής επιτέλεσης, με τις αυτοσχεδιαστικές επιλογές των εκτελεστών να παίζουν πρωταγωνιστικό ρόλο στη μουσική επένδυση των ταινιών. Στην περίοδο του κλασικού (κυρίως αμερικανικού και ευρωπαϊκού) κινηματογράφου κυριαρχεί η συμφωνική μουσική υπόκρουση των ταινιών σε νεοκλασικό και μεταρομαντικό στυλ, ενώ, αντιθέτως, κατά την επόμενη περίοδο οι δημοφιλείς μουσικές εκφράσεις (όπως η ποπ, η ροκ, η τζαζ και ποικίλα άλλα τοπικά μουσικά ιδιώματα) έρχονται στο προσκήνιο της μουσικής επένδυσης του κινηματογράφου μέσα από υβριδικές συνθέσεις. Τέλος, στη σημερινή εποχή η έννοια της κινηματογραφικής μουσικής έχει διευρυνθεί αρκετά και συμπλέκεται άμεσα με τις υπόλοιπες ηχητικές διαστάσεις της κινηματογραφικής ταινίας, ήτοι την ανθρώπινη ομιλία και τους ήχους περιβάλλοντος, οι οποίες σε προγενέστερες φάσεις λειτουργούσαν –σε μεγάλο βαθμό– χωρίς ιδιαίτερη μεταξύ τους σύνδεση. Ο ψηφιακός ηχητικός σχεδιασμός στις κινηματογραφικές ταινίες αποτελεί μία σύγχρονη πρακτική, η οποία αποτυπώνει ξεκάθαρα τις τρέχουσες τεχνολογικές αλλά και αισθητικές εξελίξεις στον χώρο του κινηματογραφικού ήχου. Μουσική, ηχητικά εφέ και προφορικός λόγος –όχι στην αρχική ηχογραφημένη έκφασή τους αλλά σε μία πολλαπλώς επεξεργασμένη εκδοχή– διαπλέκονται σε ένα ενοποιημένο ακουστικό συνεχές, ενώ ο όρος *ηχητικό κανάλι* (soundtrack) λαμβάνει πλέον ουσιολογική νοηματοδότηση, με δεδομένο ότι οι διαχωριστικές γραμμές ανάμεσα στα επιμέρους φιλικά-ηχητικά στοιχεία είναι αρκετά συγκεχυμένες (Birtwistle, 2016).

Κατά την τυπική προσέγγιση της μουσικολογίας, από ιστορικής και συστηματικής άποψης, η κινηματογραφική μουσική εξετάζεται αποκλειστικά στο πλαίσιο του δυτικού (αμερικανικού και ευρωπαϊκού) κινηματογράφου και δηλώνει τη συνοδευτική μουσική (background music), την οποία δημιουργούν για τις ταινίες ειδικοί συνθέτες, οι λεγόμενοι κινηματογραφικοί (Rosar, 2002). Ο επιθετικός προσδιορισμός «κινηματογραφική» χαρακτηρίζει τη μουσική αυτή όχι μόνο λόγω της χρήσης της στο πλαίσιο της κινηματογραφικής παραγωγής, αλλά και ως μία ιδιαίτερη συνθετική τεχνική, ως ένα διακριτό στιλ κοντά στο συμφωνικό ύφος της υστερο-ρομαντικής εποχής της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής παράδοσης. Σύμφωνα με την παραπάνω αντίληψη, η ρεαλιστική μουσική και τα τραγούδια των ταινιών δεν θεωρούνται κινηματογραφική μουσική (film score) και δεν αποτελούν πεδίο συστηματικής μελέτης. Επίσης, τα περισσότερα κείμενα χρησιμοποιούν τον συγκεκριμένο όρο προκειμένου να περιγράψουν το μουσικό προϊόν ως διακριτό τμήμα της ηχητικής μπάντας μίας ταινίας (soundtrack). Τέλος, από την πλευρά της μουσικολογικής ειδολογικής κατηγοριοποίησης, συχνά αναφέρεται σε ένα ιδιαίτερο μουσικό είδος (music genre) ή υποκατηγορία της σκηνικής μουσικής –όπως η μουσική στην όπερα, στην

επιθεώρηση, στο μπαλέτο, στα λοιπά θεατρικά είδη και στην τηλεόραση— είτε στη δημοφιλή μουσική (popular music), ως τμήμα της μαζικής πολιτιστικής βιομηχανίας είτε, κάποιες φορές, στη σύγχρονη έντεχνη μουσική – στην περίπτωση αυτή, έχοντας κυρίως συμφωνική υφή.

Ωστόσο, ξεφεύγοντας από τις παλαιότερες συστηματικές προσεγγίσεις, η κινηματογραφική μουσική μπορεί να διερευνηθεί ως μία διευρυμένη –βιωματικά, αναλυτικά και ερμηνευτικά– έννοια. Ποικίλα μοντέλα, τόσο σε θεωρητικό όσο και σε μεθοδολογικό επίπεδο, έχουν κατά καιρούς χρησιμοποιηθεί για την επιστημονική μελέτη της σχέσης του κινηματογράφου και της μουσικής. Από τα πλέον διαδεδομένα πρότυπα κειμενικής αφηγηματικής προσέγγισης της κινηματογραφικής μουσικής είναι αυτό της Claudia Gorbman (1987), σύμφωνα με το οποίο διακρίνονται οι ακόλουθοι τρεις τύποι μουσικής στον κινηματογράφο, ανάλογα με τη σύνδεση μουσικής και εικόνας: α) η *διηγητική μουσική* (diegetic music), β) η *μη-διηγητική μουσική* (non-diegetic music) και γ) η *μετα-διηγητική μουσική* (meta-diegetic music). Καθώς η διήγηση (diegesis) προσδιορίζει το φανταστικό χωροχρονικό σύμπαν των γεγονότων και των χαρακτήρων, αλλά και της μεταξύ τους διάδρασης, όπως αυτή κατασκευάζεται από την αφήγηση σε μία ταινία, διηγητική είναι η μουσική η οποία ενισχύει τη ρεαλιστική διάσταση και συμπληρώνει το παραστατικό σκέλος της ιστορίας, προσφέροντας αληθοφανείς αποδόσεις της. Ως μη-διηγητική χαρακτηρίζεται η μουσική η οποία μεταφέρει στο φιλικό κείμενο εξω-διηγητικούς (μη-ρεαλιστικούς) συνδηλωτικούς συμβολισμούς που εμπίπτουν στη σφαίρα της μυθοπλαστικής παρουσίασης, παρεμβαίνουν σχολιαστικά στην πλοκή και ενδυναμώνουν την αφηγηματική της ανάπτυξη. Τέλος, η μετα-διηγητική μουσική αναιρεί την κύρια αφηγηματική ροή της ταινίας, μετατοπίζοντας την κινηματογραφική δράση προς ένα διυποκειμενικό επίπεδο ερμηνείας που υπερβαίνει τα όρια των λοιπών κατηγοριών κινηματογραφικής μουσικής.

Με στόχο να κρατήσει τη μελέτη της κινηματογραφικής μουσικής μακριά από στερεοτυπικά παραδείγματα παλαιότερων προσεγγίσεων και μεταφέροντας τη συζήτηση από την κειμενική ανάλυση στην πρόσληψη από τους θεατές, η μουσικολόγος Anahid Kassabian προσφέρει ένα διαφορετικό πλαίσιο με τη χρήση μίας μεθοδολογίας που ενισχύει τον ρόλο του κοινού. Η Kassabian (2001) διακρίνει στις ταινίες δύο βασικά είδη ταύτισης (identification) των θεατών με τη μουσική του κινηματογράφου: α) την *ταύτιση αφομοίωσης* (assimilating identification), κατά την οποία οι θεατές συνδέονται με τη μουσική των ταινιών μέσω μίας αυστηρής και ελεγχόμενης κατάστασης και β) την *ταύτιση σχέσης* (affiliating identification), κατά την οποία οι θεατές προσλαμβάνουν την κινηματογραφική μουσική μέσω μίας ανοικτής και σχετικά υποκειμενικής διαδικασίας. Από τη μία μεριά, η ταύτιση αφομοίωσης καταλήγει στην αναπαραγωγή στατικών όψεων της κυρίαρχης, ηγεμονικής ιδεολογίας και κουλτούρας, ενώ, από την άλλη, η ταύτιση σχέσης συμβάλλει στη δημιουργία πολύμορφων και ιδιαίτερων καταστάσεων της μουσικής και κινηματογραφικής εμπειρίας. Αναφερόμενη κυρίως σε ταινίες του αμερικανικού κινηματογράφου, η Kassabian διατυπώνει την άποψη ότι η πρωτότυπη μουσική υπόκρουση (original score) λειτουργεί με τρόπο αφομοιωτικό, ενώ η επένδυση που βασίζεται σε συλλογή προϋπάρχουσας μουσικής (compilation score) επενεργεί συσχετιστικά. Η πρώτη περίπτωση αφορά βασικά στη μουσική υστερο-ρομαντικού και νεοκλασικού ύφους, όπως έχει διαμορφωθεί μέσα από την εξάπλωση και την επικράτηση της χολιγουντιανής μουσικής-κινηματογραφικής παράδοσης, ενώ στη δεύτερη συνθήκη εντάσσονται τα διάφορα δημοφιλή τραγούδια (popular songs) που εμφανίζονται στη μουσική των ταινιών. Επίσης, η Kassabian

επισημαίνει ότι ο παραπάνω διαχωρισμός δεν μπορεί να είναι κατηγορηματικός, καθώς στην κινηματογραφική μουσική συνδυάζονται, εκ των πραγμάτων, οι εν λόγω διαστάσεις τόσο σε προσωπικό όσο και σε συλλογικό επίπεδο πρόσληψης.

Ο Rick Altman, ένας από τους σημαντικότερους θεωρητικούς του ήχου και της μουσικής στον κινηματογράφο, διατυπώνει μία κριτική στάση απέναντι σε συντηρητικές μεθόδους ανάλυσης της σχέσης μουσικής και κινηματογραφικής εικόνας. Ο Altman (1992) αναφέρεται στις κλασικές, παραδοσιακές συμβάσεις που περιορίζουν το οπτικοακουστικό μόρφωμα στο μουσικό προϊόν αυτό καθαυτό, με συνέπεια οι προτεινόμενες αναλύσεις να εστιάζουν, τελικά, στις καθαρά φυσικές-ηχητικές ιδιότητες της μουσικής, όπως η ένταση, το ύψος και η χροιά. Αντίθετα με τη λογική αυτή, ο Altman προτείνει την υπέρβαση της κειμενοκεντρικής μελέτης των ταινιών (και, κατ' επέκταση, της κινηματογραφικής μουσικής), μέσω της προσέγγισης του κινηματογράφου ως γεγονότος (event), το οποίο διαμορφώνει και διαμορφώνεται από τη γενικότερη κουλτούρα της παραγωγής και της πρόσληψής του ως πολιτισμικού φαινομένου. Σε αυτό το νέο πλαίσιο, το φιλικό και μουσικό-κινηματογραφικό πεδίο συνομιλούν, αδιαλείπτως, με το ευρύτερο πολιτισμικό ηχοτοπίο (soundscape) της κουλτούρας στην οποία εντάσσονται.

Σε παραπλήσιο επίπεδο, το οποίο συνδέεται με τις θεωρητικές αναζητήσεις της ακουστικής οικολογίας (acoustic ecology), ο Michel Chion (1994) παρέχει μία θεμελιακή αφετηρία ανάγνωσης της κινηματογραφικής οπτικοακουστικής σφαίρας, μέσω τριών ειδών ακρόασης: α) την *αιτιακή ακρόαση* (casual listening), η οποία έχει βασικό στόχο της τη συγκέντρωση πληροφοριών σχετικά με την αιτία και την πηγή του ήχου, β) τη *σημασιολογική ακρόαση* (semantic listening), η οποία στηρίζεται σε συγκεκριμένες συνδηλώσεις και χρησιμεύει στην αποκωδικοποίηση των νοημάτων και γ) την *αφαιρετική ακρόαση* (reduced listening), κατά την οποία το ηχητικό μόρφωμα αποκόπτεται από το περιβάλλον του και αποσυνδέεται από το αρχικό πλαίσιο προέλευσής του. Η συγκεκριμένη προσέγγιση έχει εφαρμογή στη μουσική και στην ευρύτερη ηχητική κινηματογραφική πραγματικότητα, όπου η σχέση ανάμεσα στον ήχο και την εικόνα ακολουθεί μία, μερικώς, προαποφασισμένη αλλά και παράλληλα προκύπτουσα οπτικοακουστική σύμβαση (audiovisual contract) και ολοκληρώνεται με την συνεργατική διάδραση του οπτικού και του μουσικού-ηχητικού στοιχείου κάθε ταινίας (Chion, 1994).

Με ποιον τρόπο, επομένως, μπορούν να συμβάλουν οι αρχές της ακουστικής οικολογίας στη μελέτη της κινηματογραφικής μουσικής, στρέφοντας το ενδιαφέρον από τη μουσικολογία του κινηματογράφου (film musicology) προς μία ερμηνευτική και φαινομενολογική μουσ-οικολογία του κινηματογράφου (film mus-ecology); Βασικό στοιχείο της μεταστροφής αποτελούν οι όροι *κινηματογραφικό ηχοτοπίο* (cinematic soundscape) ή *φιλικό ηχοτοπίο* (filmic soundscape) σε ορισμένες περιπτώσεις (Stilwell, 2001), οι οποίοι ωστόσο δεν χαρακτηρίζονται από ευρεία χρήση στις μουσικές-κινηματογραφικές αναλύσεις των ταινιών. Εντούτοις, κρίνονται εξαιρετικά χρήσιμοι, καθώς αποκαλύπτουν όψεις του οπτικοακουστικού κινηματογραφικού περιβάλλοντος, οι οποίες σε κάθε άλλη περίπτωση θα περνούσαν απαρατήρητες. Βλέπουμε αρκετά συχνά ότι, οι θεωρητικοί των μουσικών-κινηματογραφικών σπουδών και της ακουστικής οικολογίας μοιράζονται παρόμοιες ανησυχίες για την υπέρμετρη προσοχή που δίνεται στον οπτικό παράγοντα και προσπαθούν να αναδείξουν κρυμμένες πτυχές μέσα από την ακουστική (μουσική και ηχητική) διερεύνηση του κινηματογραφικού μέσου. Σε μία κριτική (αναλυτική και συνθετική) θεώρηση, η οποία



προσεγγίζει βιωματικά τον κινηματογράφο και τη μουσική του ως επιτελεστικές διαδικασίες, οι οποίες συνδέονται με ένα συγκεκριμένο (ιστορικά και πολιτισμικά) εμπειρικό, εκφραστικό και επικοινωνιακό πλαίσιο, το κινηματογραφικό ηχοτόπιο ως κύριο μεθοδολογικό εργαλείο μίας ερμηνευτικής φαινομενολογίας της κινηματογραφικής μουσικής αποτελεί εξαιρετικά σημαντική επιστημονική συμβολή. Ειδικότερα, στις σύγχρονες περιπτώσεις του ψηφιακού ηχητικού σχεδιασμού, όπου τα όρια μεταξύ των τυπικών κατηγοριοποιήσεων της κινηματογραφικής μουσικής είναι θολά, ανεπαίσθητα και διφορούμενα (Kulezic-Wilson, 2008), η ανάλυση της κινηματογραφικής μουσικής δεν έχει ως πρόθεσή της να επικυρώσει το αυθεντικό και κυρίαρχο νόημα μίας και μοναδικής οπτικοακουστικής διασύνδεσης, αλλά να προσεγγίσει την κινηματογραφική μουσική ως ανοικτό μόρφωμα διυποκειμενικών εμπειριών.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Altman, R. (1992). The Material Heterogeneity of Recorded Sound. Στο R. Altman (Επιμ.), *Sound Theory, Sound Practice* (σσ. 15-31). London & New York: Routledge.
- Beeman, W. O. (1981). The Use of Music in Popular Film: East and West. *Society for Visual Anthropology Newsletter*, 4(2), 8-13. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1525/var.1988.4.2.8>
- Birtwistle, A. (2016). Electroacoustic Composition and the British Documentary Tradition. Στο L. Greene και D. Kulezic-Wilson (Επιμ.), *Palgrave Handbook of Sound Design and Music in Screen Media: Integrated Soundtracks* (σσ. 387-402). London: Palgrave Macmillan.
- Blacking, J. (1973). *How Musical is Man?* Seattle, WA: University of Washington Press.
- Bordwell, D. (1997). *On the History of Film Style*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Carroll, N. (1996). *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chion, M. (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen* (C. Gorbman, Μετ.). New York: Columbia University Press.
- Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Kassabian, A. (2001). *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. London & New York: Routledge.
- Kulezic-Wilson, D. (2008). Sound Design is the New Score. *Music, Sound and the Moving Image*, 2(2), 127-131. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.3828/msmi.2.2.5>
- Rosar, W. H. (2002). Film Music: What's in a Name? *Journal of Film Music*, 1(1), 1-18. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1558/jfm.v1i1.1>
- Stilwell, R. J. (2001). Sound and Empathy: Subjectivity, Gender and the Cinematic Soundscape. Στο K. J. Donnelly (Επιμ.), *Film Music: Critical Approaches* (σσ. 167-187). Edinburgh: Edinburgh University Press.

## Δημοσθένης Φιστουρής

ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΚΗ ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΟΡΕΙΑ ΤΗΣ ΟΠΕΡΑΣ ΑΠΟ ΤΟΝ 20<sup>ο</sup> ΠΡΟΣ ΤΟΝ 21<sup>ο</sup> ΑΙΩΝΑ:  
ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΣΥΝΘΕΣΗΣ, ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΚΑΙ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ ΣΤΗ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑ ΤΗΣ ΟΠΕΡΑΣ

Πάνω από 400 χρόνια, η όπερα εξακολουθεί να εξελίσσεται και να μεταλλάσσεται ως μια πολυσύνθετη Παραστατική Τέχνη, που συνδυάζει τη μουσική με τη δραματική ποίηση καθώς και τις άλλες μορφές τέχνης, όπως τον διάκοσμο (σκηνικά και κοστούμια), τον χορό και τη μιμική. Πολλοί συνθέτες επεδίωξαν αυτή τη συνένωση, όπως ενδεικτικά ο Wagner, ο οποίος πρέσβευε ότι ούτε η μουσική θα έπρεπε να υποτάσσεται στη δραματική ποίηση (Goethe, Hegel), ούτε η ποίηση στη μουσική (Schopenhauer, Nietzsche) αλλά και οι δυο να αδελφώνονται με ίσα δικαιώματα μέσα σε ένα μουσικόδραμα προκειμένου να ολοκληρωθεί το μεταφυσικό νόημα της ίδιας της τέχνης (Παπανούτσος, 2003). Ωστόσο, η ενότητα των επιμέρους στοιχείων της όπερας τελικά υπήρξε ένας ευσεβής πόθος της θεωρίας καθώς, στο διάβα του χρόνου, η πράξη έδειξε ότι πάντοτε κάποιο από αυτά διεκδικούσε τα πρωτεία εις βάρος των υπολοίπων, για να αναδείξει το δικό του αισθητικό αποτέλεσμα (Τσέτσος, 2018). Συνεπώς το ιδιόμορφο αυτό καλλιτεχνικό αμάλγαμα πολλαπλών δυνατοτήτων και εύθραυστων ισορροπιών, κατά περιόδους, υφίστατο ενδογενείς διαταραχές από τις οποίες προέκυψαν πολλές και ποικίλες εκδοχές του είδους, οι οποίες τελικά διαμόρφωσαν την ίδια του την ιστορία, την Ιστορία της Όπερας (Katz, 1994).

Στην όπερα, τα δρώντα πρόσωπα αντί να ομιλούν, τραγουδούν. Πρόκειται για μια παράξενη σύμβαση, η οποία όχι μόνο έγινε αποδεκτή, αλλά τελικά διαμόρφωσε τις ασματικές μορφές καθώς επηρεάστηκε από τις αισθητικές τάσεις της εκάστοτε εποχής (όπως π.χ., από το αρχικό λιτό απαγγελτικό ύφος *stile recitativo* στην μελισματική μπαρόκ *aria da capo*, και μετά το ραφινάρισμα του κλασικισμού, στο μελίρρυτο ρομαντικό δεξιοτεχνικό τραγούδι της φόρμας *cavatina-cabaletta*, το οποίο σταδιακά μετασηματίσθηκε σε μια πιο ρεαλιστικά απαγγελτική ρομάντζα, για να απαλλαγεί πλήρως από την ιδιότητα του φορέα της μελωδίας κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα).

Από τα 400 χρόνια εξέλιξης του είδους, σήμερα το μεγαλύτερο ποσοστό της οπερατικής κληρονομιάς, που ανακυκλώνεται στα λυρικά θέατρα ανά τον κόσμο, βασίζεται κυρίως στην εργογραφία του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Το γεγονός αυτό οφείλεται στις ιστορικές εκείνες τάσεις, οι οποίες με τη δυναμική τους συνέχισαν την κληρονομιά της όπερας μέχρι σήμερα, ως ένα μουσειακού τύπου καλλιτεχνικό προϊόν (Fearn, 1997). Στις μέρες μας, τα έργα αυτής της κληρονομιάς φαντάζουν σαν μπιμπελό, έτοιμα προς κατανάλωση, καθώς ο τομέας της βιομηχανίας της δυτικής κλασικής μουσικής φροντίζει να τα εκθειάζει ως κάτι το ιερό, αφού από αυτά συνεχίζει να τρέφεται (Αντόρνο, 2012).

Ως εκ τούτου, για να μην ξεθωριάσει η κληρονομιά αυτή, χρειάζεται μια νέα ματιά, όχι μόνο για την καλύτερη κατανόηση της ιστορικής σημασίας αυτής της παράδοσης, αλλά και για την μετάπλασή της σε ένα πολιτιστικό προϊόν που να κομίζει κάτι το νέο, το οποίο αναμετρούμενο

με το παλαιό, να το υπερβαίνει σε ποιότητα.

Με το πέρας της πρώτης εικοσαετίας του 21<sup>ου</sup> αιώνα, από τους πειραματισμούς τόσο στη δημιουργικό όσο και στο μεταπλαστικό τομέα για το νέο, προκύπτουν ορισμένα ζητήματα προβληματικής, όπως ενδεικτικά: α) οι διανομές των λυρικών τραγουδιστών, β) η συνέχεια της οπερατικής κληρονομιάς κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα και γ) οι νέες τάσεις σκηνοθεσίας στην όπερα.

### 1. Ζητήματα διανομής και η έλλειψη δραματικών φωνών

Από τις δραματικές όπερες του 19<sup>ου</sup> και των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα, αυτές που έχουν καθιερωθεί διεθνώς και ως εκ τούτου καταγράφουν τα περισσότερα εισιτήρια, άρα αποφέρουν τα περισσότερα έσοδα στα ταμεία των λυρικών θεάτρων, είναι ενδεικτικά οι: *Nabucco*, *Rigoletto*, *Trovatore*, *Don Carlo*, *Aida*, *Forza del Destino* και *Otello* του Giuseppe Verdi, *Die Walküre* και *Tristan und Isolde* του Richard Wagner, *Carmen* του George Bizet, *Tosca*, *Madama Butterfly* και *Turandot* του Giacomo Puccini, *Cavalleria Rusticana* του Pietro Mascagni, *I Pagliacci* του Ruggero Leoncavallo και *Salome* του Richard Strauss.

Ωστόσο, ήδη από τις αρχές του 1990, ένα ζήτημα, το οποίο επισημαίνεται από αρχιμουσικούς (όπως Riccardo Muti και James Levin), κριτικούς και ειδήμονες, είναι η εμφανής έλλειψη μεγάλων και δραματικών φωνών για τις απαιτητικές όπερες των συνθετών: Verdi, Wagner και Puccini (Moravcsik, 2016). Για παράδειγμα, λίγοι είναι οι κριτικοί που αποδέχονται ότι οι σύγχρονοι διάσημοι λυρικο-δραματικοί τενόροι, όπως Roberto Alagna, Marcelo Alvarez, Marco Berti και Johan Kaufmann έχουν φωνητική ευρωστία ανάλογη με την προηγούμενη γενιά των τενόρων όπως Gianfranco Cecchele (1938-2018), Giuseppe Giacomini (1940-2021), Franco Bonisoli (1938-2003), Lando Bartolini (1937), Nicola Martinucci (1941) και Placido Domingo (1941). Η προβληματική αυτή κατάσταση παρατηρείται και στις άλλες φωνές, όπως βαρυτόνους, βαθύφωνους, δραματικές ψιφώνους και μεσοφώνους.

Ελλείπει των δραματικών φωνών, οι διευθύνσεις των θεάτρων έχουν στραφεί σε ένα πιο ελαφρύ ρεπερτόριο προκειμένου να κάνουν άνετα τις διανομές των λυρικών τραγουδιστών. Ως εκ τούτου, σήμερα παρατηρείται μια σημαντική στροφή στο ρεπερτόριο του Μπαρόκ, του Mozart και του ιταλικού ρομαντικού belcanto, κυρίως Rossini και Donizetti.

Πώς τελικά οδηγήθηκε η όπερα σε αυτή τη φωνητική ένδεια;

#### 1.1. Φωνητική ωρίμανση και επαγγελματικές επιλογές

Η πλούσια και ηχηρή ενορχήστρωση του δραματικού ρεπερτορίου κυρίως του δεύτερου ημίσεως του 19<sup>ου</sup> αιώνα προϋποθέτει φωνές που να μπορούν να διαπερνούν άνετα το ηχητικό φράγμα της ορχήστρας. Διάσημοι λυρικοί τραγουδιστές που διέγραψαν μακρά καριέρα στο χώρο της όπερας κατά την τελευταία πενηκονταετία, όπως Pavarotti, Gedda, Bergonzi, Bruson, Giaotti και Freni, αναφέρουν επισταμένως το πόσο προσεκτικά προετοίμασαν τη σταδιακή μετάβασή τους από το ελαφρύ προς το δραματικό ρεπερτόριο, προκειμένου να διατηρήσουν τη φωνητική τους ακμή και παράλληλα να βελτιώσουν τις ερμηνευτικές τους δεξιότητες (Matheopoulos, 1989· Fussi, 2000). Βεβαίως σε αυτόν το γενικό κανόνα υπάρχουν και μερικές εξαιρέσεις, όπως π.χ. η Zinka Milanov (1906-1989) η οποία ευθύς εξαρχής τραγούδησε το δραματικό ρεπερτόριο του Verdi, όπως π.χ., *Trovatore*, *Aida* και *Forza* (αφού ταίριαζε πλήρως στη φωνή της), ενώ αρνήθηκε συστηματικά να τραγουδήσει Wagner, για να διατηρήσει τη

φωνητική της υγεία και να μεριμνήσει για τη διάρκεια της σταδιοδρομίας της (Hines, 1985).

Στη εποχή μας, ελλείψει μεγάλων δραματικών φωνών, οι διευθύνσεις των θεάτρων σε συνεργασία με τους καλλιτεχνικούς εργολάβους (agencies) προκειμένου να ανεβάσουν δραματικά έργα υψηλών φωνητικών απαιτήσεων, επιλέγουν ή και ωθούν ελαφριές φωνές σε βαρύτερους ρόλους. Κατά συνέπεια, νέοι λυρικοί τραγουδιστές, χωρίς να έχουν την κατάλληλη φωνητική ωρίμανση, οδηγούνται πρώιμα σε φωνητικό και επαγγελματικό αδιέξοδο.<sup>1</sup>

### 1.2. Η άνοδος της βάσης χορδίσματος

Κατά την τελευταία εικοσαετία, η βάση χορδίσματος έχει ανέβει αισθητά ψηλά στα 442-444 Hz, προκειμένου τα ηχοχρώματα των οργάνων (κυρίως των πνευστών) να ακούγονται πιο λαμπερά στις μεγάλες αίθουσες συναυλιών που παρουσιάζουν μεγάλη απορροφητικότητα λόγω του πολυπληθούς ακροατηρίου και της αυξανόμενης θερμοκρασίας (Kuijken, 2013). Ωστόσο, αν αναλογιστούμε το γεγονός ότι το 1881 στην Ιταλία, ο Verdi είχε επιβάλει το χόρδισμα στα 432 Hz (Conatti & Medici, 1994), τότε στην εποχή μας, η υψηλή αυτή βάση με το συνεπαγόμενο ανέβασμα της τεσιτούρας αναγκάζει μοιραία τις δραματικές φωνές να εγκαταλείπουν τους αντίστοιχους ρόλους λόγω φωνητικής καταπόνησης και να αντικαθίστανται από ελαφρότερες φωνές, οι οποίες όμως αδυνατούν να παρέχουν τις απαιτούμενες ηχοχρωματικές δυναμικές, με αποτέλεσμα να καλλιεργείται μια τελείως διαφορετική ακουστική/αισθητική πρόσληψη στο ακροατήριο (Φιστουρής, 2021). Για παράδειγμα, διάσημοι λυρικοί τενόροι της εποχής μας όπως οι Gregory Kunde, Roberto Alagna και Alexandrs Antonenko φιγουράρουν στον άκρως δραματικό ρόλο του *Otello* του Verdi, όταν από το 1940 μέχρι και το 1980, μεσουρανούσαν οι ηχηρές, σκούρες και ηρωικές φωνές των τενόρων Ramon Vinay, Mario del Monaco και John Vickers.

### 1.3. Η λανθάνουσα φωνητική τέχνη της όπερας

Οι διαδικτυακές παραστάσεις Opera stream είναι μια νέα τάση, όπου όλες οι φωνές ακούγονται με εξισορροπημένη δυναμική από τα ηλεκτρονικά μέσα αναπαραγωγής, με αποτέλεσμα το κοινό να έχει τελείως διαφορετικές προσλαμβάνουσες για τα φωνητικά ηχοχρώματα και τη δυναμική των τραγουδιστών.<sup>2</sup>

Σήμερα παρατηρείται το φαινόμενο λυρικοί καλλιτέχνες να τραγουδούν με μικρόφωνα κεφαλής, ενισχυμένα με ηλεκτρονικά μέσα (δίνοντας μια στρεβλή εικόνα του φυσικού ήχου) σε:

α) παραγωγές μιούζικαλ που έχουν μεγάλη απήχηση και υψηλές εισπράξεις (ενδεικτικά, *The Phantom of the opera*, *Cats*, *Les Misérables*, *Rent* κ.ά.) ή/και

β) ειδικά διαμορφωμένους συναυλιακούς χώρους, όπου παρουσιάζουν ένα εύληπτο ποτ-πουρί με αποσπάσματα από όπερες, ενίοτε δε και σε ποπ διασκευές ή/και με γνωστά τραγούδια του διεθνούς ρεπερτορίου (όπως π.χ. *Strangers in the night*, *La Vie En Rose*,

1 Πολλές φορές ζητήθηκε από τη Mirella Freni να τραγουδήσει δραματικό ρεπερτόριο ήδη από την αρχή της καριέρας της. Ωστόσο, εκείνη αρνήθηκε συστηματικά. Έκανε τις επιλογές της με φειδώ και σταδιακά με την ωρίμανση της φωνής, πέρασε στο δραματικό ρεπερτόριο (όπως *Madama Butterfly*, *Tosca*, *Fedora* και *Aida*), παρατείνοντας τη διάρκεια της σταδιοδρομίας της για πάνω από 40 χρόνια (Fussi, 2000).

2 Προς επίρρωση του γεγονότος είναι η μαρτυρία του διάσημου τενόρου-μαέστρου Placido Domingo για τη δραματική σοπράνο Birgit Nilson, της οποίας οι επαγγελματικές ηχογραφήσεις ποτέ δεν κατάφεραν να αναδείξουν πλήρως την τεράστια σε ένταση, όγκο και ηχοχρώματα φωνή της (Domingo, 1984).

*Ochichornia* κ.ά.). Πρόκειται για ένα εγχείρημα που ενώ προσβλέπει στο να επικοινωνήσει τη λυρική τέχνη στις ευρύτερες αστικές μάζες, οικειοποιούμενο μια ευρύτερη λαϊκή αισθητική, λειτουργεί καθ' υπαγόρευση του κέρδους και τελικά καταλήγει να γίνεται κιτς, προβάλλοντας παρακμιακούς αστέρες.<sup>3</sup>

## 2. Σχετικά με την κληρονομιά της οπερατικής δημιουργίας του 20<sup>ου</sup> αιώνα και τη φωνητική παράδοση

Η μουσική του 20<sup>ου</sup> αιώνα θα μπορούσε να χαρακτηριστεί σαν ένα ευρύ και συνεχώς μεταβαλλόμενο ηχητικό φάσμα, όπου οι εκφραστικές φόρμες του παρελθόντος έπαψαν να αποτελούν *a priori* προϋποθέσεις. Κατ' επέκταση, όλη η μουσική δημιουργία του 20<sup>ου</sup> αιώνα, είτε αυτή ήταν συνδεδεμένη με τη παράδοση είτε όχι, τονική ή ατονική, συντηρητική ή επαναστατική, προσπάθησε να καθιερώσει τις δικές της εκφραστικές και διανοητικές προϋποθέσεις (Σάλτσμαν, 1983).

Όσον αφορά το ζήτημα της χάραξης νέων δρόμων, τη μουσική δημιουργία του 20<sup>ου</sup> αιώνα μπορούμε να τη χωρίσουμε σε δυο περιόδους (Σάλτσμαν, 1983).

- Στην πρώτη περίοδο, μετά το 1900, παρατηρείται η εγκατάλειψη της λειτουργικής τονικότητας, ενώ ακολουθούν εξερευνησεις νέου υλικού πριν και μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο με τις νέο-τονικές και δωδεκάφθογγες συνθέσεις.
- Στη δεύτερη περίοδο, η οποία αρχίζει λίγο μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, οι συνθέτες αναζητούν νέες αφετηρίες και πειραματίζονται με νέους πρωτοποριακούς τρόπους σύνθεσης, με αποτέλεσμα κάθε μουσικό έργο ουσιαστικά να αποτελεί μια νέα πρόταση για νέες μορφές έκφρασης και πνευματικής επικοινωνίας. Ωστόσο, στην πορεία αυτή, «ό,τι διατηρεί αυθαίρετα το ξεπερασμένο θέτει σε κίνδυνο αυτό που θέλει να διατηρήσει και, έχοντας τύψεις, πωρώνεται με το νεωτερικό» (Αντόρνο, 2012, σ. 37).

Με τους μεταβαγκνέριους συνθέτες και τις ταχείες αλλαγές στην μουσική και ειδικότερα στην όπερα κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, η ανθρώπινη φωνή έπαψε να λειτουργεί ως φορέας της κύριας μελωδίας. Μέσω του *sprechstimme* (ομιλία-τραγούδι) οδηγήθηκε στις ατραπούς του εξπρεσιονισμού, δωδεκαφθογισμού, σειραϊσμού, ενώ συνδυάστηκε με τη χρήση των ηλεκτρονικών μέσων και τα στοιχεία της τυχαιότητας, προσβλέποντας σε μια πιο ρεαλιστική ή διευρυμένη ερμηνευτική έκφραση (Fearn, 1997). Παρά ταύτα, υπάρχουν αρκετές όπερες του 20<sup>ου</sup> αιώνα που ανέδειξαν τη φωνητική διάσταση του είδους και συνιστούν μια σημαντική κληρονομιά που συντηρείται επιμελώς από τη μουσική βιομηχανία καθώς η δημοτικότητα τους εγγυάται εξασφαλισμένες εισπράξεις. Οι όπερες αυτές, γνώρισαν τεράστια προβολή και επιτυχία χάρη στις ερμηνείες κορυφαίων λυρικών τραγουδιστών, κυρίως του δεύτερου μισού του 20<sup>ου</sup> αιώνα, όπως ενδεικτικά:

1. Τα δυο δράματα *Salome* (1905) και *Elektra* (1909) του Richard Strauss (θεωρούνται ορόσημα για την εξέλιξη της όπερας κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, τόσο για τη συμπύκνωση των μουσικών μέσων, όσο και για το διεισδυτικό τους ψυχολογικό περιεχόμενο). Οι ομώνυμοι γυναικείοι ρόλοι απαιτούν τεράστιες φωνητικές και ερμηνευτικές δεξιότητες. Κορυφαίες δραματικές υψίφωνοι όπως Inge Borkh, Birgit Nilson, Teresa Stratas και Gwyneth Jones

<sup>3</sup> Όπως π.χ., το σχήμα “The Italian Tenors”, ακολουθώντας το πρότυπο των διάσημων τριών τενόρων Pavarotti-Domingo-Carreras, στο Κλειστό Ολυμπιακό Στάδιο Γαλασιού *Christmas Theater* (“Viva la vita”, 2020).

συνέβαλαν ουσιαστικά στην προβολή αυτών των έργων. Επίσης από τις εύθυμες όπερες του Strauss, στη μεν α) *Der Rosenkavalier* [Ο ιππότης με το ρόδο, 1911] διακρίθηκαν οι ερμηνείες των δραματικών υψιφώνων Christa Ludwig, Anna Tomowa-Sintow και Kiri Te Kanawa στο ρόλο της Marschallin και των μεσοφώνων Frederica von Sade και Αγνής Μπάλτσα στον ανδρικό ρόλο του Octavian, στη δε β) *Ariadne auf Naxos* (Η Αριάδνη στη Νάξο, 1912, 1916) πολύ σημαντικές θεωρούνται οι ερμηνείες της δραματικής υψιφώνου Jessye Norman στον ομώνυμο ρόλο, της Edita Gruberova στον ρόλο πυροτέχνημα-κολορατούρας της Zerbinetta καθώς και του δραματικού τενόρου James King στο ρόλο του Bacchus.

2. Τα δυο κορυφαία εξπρεσιονιστικά δράματα του Alban Berg: α) *Wozzeck* (1925)· διάσημοι βαρύτονοι όπως, ο Walter Berry, ο Tito Gobbi και ο Dietrich Fischer-Dieskau ερμήνευσαν υποδειγματικά τον ομώνυμο ρόλο του φαινομενικά αποκτηνωμένου ήρωα, και β) *Lulu*, με πρώτη διδάξασα την Κρητικής καταγωγής Teresa Stratas στο ομώνυμο ρόλο το 1979 στην τρίπρακτη εκδοχή, υπό τη διεύθυνση του αρχιμουσικού Pierre Boulez.
3. Η γαλλική όπερα *Les dialogues des Carmélites* (Διάλογοι Καρμηλιτισών, 1957) του Francis Poulenc. Τον δραματικό γυναικείο ρόλο της σοπράνο Madame Lidoine, τον σημάδεψαν με την ερμηνεία τους η Τουρκάλα Leyla Gencer (Σκάλα του Μιλάνου, παγκόσμια πρεμιέρα 1957) και η Γαλλίδα Régine Crespin.
4. Στην Ιταλία, πέρα από τις τελευταίες όπερες του Puccini, διακρίθηκε η όπερα *Francesca da Rimini* (1914) του Riccardo Zandonai (όπου την ομώνυμη ηρωίδα ερμήνευσαν κορυφαίες υψίφωνοι όπως Magda Olivero, Leyla Gencer και Renata Scottò). Ως συνέχεια της ιταλικής φωνητικής παράδοσης, η όπερα *Il cappello di paglia di Firenze* (Ένα καπέλο από ψάθα Φλωρεντίας, 1955) του Nino Rota εξακολουθεί να γοητεύει το κοινό. Μετά τον διάσημο Έλληνα τενόρο Νικόλα Φυλακουρίδη που ερμήνευσε το πρωταγωνιστικό ρόλο του Fadinard στην πρεμιέρα, ακολούθησαν οι Ugo Benelli, Juan Diego Florez κ.ά.
5. Η αγγλική όπερα *Peter Grimes* (1945) του Benjamin Britten. Τον ομώνυμο ρόλο ερμήνευσε ο προσωπικός φίλος του συνθέτη, ο λυρικός τενόρος Peter Pears, ενώ αργότερα ο John Vickers, με τη μεστή δραματική φωνή του, εμπλούτισε το ρόλο με περίσσεια ηχοχρωμάτων.
6. Η όπερα *Antony and Cleopatra* (1966) του Samuel Barber στις ΗΠΑ. Η δραματική σοπράνο Leontyne Price με τα βελούδινα σκούρα ηχοχρώματά της καθόρισε το φωνητικό πρότυπο της Κλεοπάτρας.
7. Η ρώσικη όπερα *Lady Macbeth of Mtsensk* (1934) του Shostakovich, η οποία αργότερα προσαρμόσθηκε σε *Katerina Izmailova* (1966). Ο ομώνυμος ρόλος ερμηνεύθηκε υποδειγματικά από τη δραματική Ρωσίδα υψίφωνο Galina Vishnevskaya.

### 3. Νέες τάσεις στη σκηνοθεσία της όπερας

Πολλές διανομές των λυρικών τραγουδιστών γίνονται πλέον από παραγωγές τύπου *Regietheater*, με έμφαση στη βελτιστοποίηση της οπτικής εντύπωσης εις βάρος μιας εύρωστης φωνητικής αντήχησης όπως συνέβαινε τουλάχιστον μέχρι και τις τελευταίες δεκαετίες του 20<sup>ού</sup>

αιώνος.<sup>4</sup>

Η ετυμολογία της λέξης Regietheater προέρχεται από τη σύνθεση δυο όρων, ενός λατινικού, όπως Regie, δηλαδή σκηνοθεσία (ο όρος χρησιμοποιείται στη Γερμανία ήδη από τα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα) και ενός ελληνικού όρου, όπως theater (Müller, 2014). Ήδη από τη δεκαετία του 1950, ο όρος Regietheater (Θέατρο Σκηνοθέτη) συναντάται στα γερμανόφωνα χρονικά των εφημερίδων, ενώ αργότερα, υιοθετήθηκε από τον διεθνή τύπο. Οι πρώτοι γνωστοί γερμανοί σκηνοθέτες ήταν οι: α) Wieland Wagner (1917–1966), εγγονός του διάσημου συνθέτη Richard Wagner, με τις πειραματικές του παραγωγές στην Κρατική Όπερα της Στουτγάρδης την περίοδο 1954-1966, τις οποίες στη συνέχεια μετέφερε στο Φεστιβάλ του Μπαϊρόιτ ("*Winter-Bayreuth*", 2022) και β) ο αυστριακός Walter Felsenstein (1901-1975) στη Komische Oper Berlin, όπου έδρασε στην μεταπολεμική περίοδο και αφιερώθηκε σε ένα σύγχρονο μουσικό θέατρο κοντά στο κοινό, ακολουθώντας ουσιαστικά τις αρχές του παλαιότερου προκατόχου του Hans Gregor (1886-1945), ο οποίος την περίοδο της καλλιτεχνικής θητείας του 1905-1911 πρέσβευε σε μια τέχνη χωρίς σύμβαση, προκατάληψη και καλλιτεχνική ματαιοδοξία (Komische Oper Berlin, χ.χ.).

Στις μέρες μας, ο όρος αναφέρεται κυρίως στο ιδιαίτερα προσωπικό στυλ του εκάστοτε σκηνοθέτη, πολλές φορές δε για το ανατρεπτικό έως και προκλητικό τρόπο μετάπλασης ενός έργου (Müller, 2014). Για παράδειγμα, σε μια παραγωγή της όπερας *Die Entführung aus dem Serail* [Απαγωγή από το Σεράι] του Mozart στην όπερα του Βερολίνου, το 2004, ο Calixto Bieitos, προχώρησε σε μια υπέρβαση της οριενταλιστικής διάστασης του έργου, μεταφέροντας τη δράση από το παλάτι του Σελίμ πασά σε έναν σύγχρονο ευρωπαϊκό οίκο ανοχής (Müller, 2014). Σε μια άλλη παραγωγή της ίδιας όπερας στο Σάλτσμπουργκ, το 2006, ο Stefan Herheim αναπροσάρμοσε τους ομιλούμενους διαλόγους σε συνεργασία με τον Wolfgang Willaschek, κατήργησε το μη-τραγουδιστικό ρόλο του πασά Σελίμ, και μετέφερε τα γεγονότα στον εσωτερικό κόσμο της ανθρώπινης ψυχής. Το χαρέμι μεταλλάχθηκε σε ένα ψυχολογικό χώρο λαχτάρας και επιθυμίας, ελκυστικό και ταυτόχρονα απειλητικό. Το ανατολίτικο σκηνικό των γενίτσαρων έδωσε τη θέση του σε πιο οικείες εικόνες σεξουαλικών ορμών και παρορμήσεων. Ο Herheim προσπάθησε να δείξει πώς τα δυο φύλλα αποτυγχάνουν στην αναζήτηση της ευτυχίας, καθώς εγκλωβίζονται σε συμβάσεις και υποτάσσονται στους εσωτερικούς τους δαίμονες. «Όταν ο άνθρωπος χωρίζεται σε δύο φύλα, αποπροσανατολίζεται και από εκεί και πέρα αναζητά να επιστρέψει στην αρχική του μορφή, σε συνεχώς νέους αστερισμούς.» ("*Die Entführung aus dem Serail*", 2006, σε δική μου μετάφραση).

Αξιοσημείωτο επίσης είναι το ανέβασμα της όπερας-μπαλέτο *Les Indes Galantes* (1735) του συνθέτη Jean-Philippe Rameau, από τον νεαρό σκηνοθέτη και εικαστικό καλλιτέχνη Clément Cogitore, το 2019 στην Opéra National de Paris ("*Les Indes Galantes*", 2022). Στην παραγωγή αυτή, ιδιαίτερα ευρηματική θεωρείται η σκηνή του Χορού των Αγρίων (Danse des Sauvages) στο ύφος του χορού K.R.U.M.P. (Kingdom Radically Uplifted Mighty Praise), μιας μορφής underground χορού που γεννήθηκε στην αφροαμερικανική κοινότητα του Λος Άντζελες στις αρχές της δεκαετίας του '90 ως ένα μέσο διαμαρτυρίας και αντίστασης κατά της αστυνομικής βίας. Όπως αναφέρει ο Cogitore σε μια συνέντευξη που κυκλοφόρησε στο κανάλι της Παρισινής

4 Τα λυρικά θέατρα που διευθύνονται από σκηνοθέτες και όχι από αρχιμουσικούς, όπως συνέβαινε παλιότερα, παρουσιάζουν διανομές όπου πρωτεύον κριτήριο αποτελεί η καλή εμφάνιση ή/και υποκριτική επιδεξιότητα και δευτερευόντως η φωνητική δεινότητα, με αποτέλεσμα να αποκλείονται από τη διανομή αξιόλογες δραματικές φωνές, όπως η περίπτωση της σοπράνο Debora Voigt λόγω παχυσαρκίας (Voigt, 2015).

Opéra National στο YouTube, όσον αφορά την αναπαράσταση της ετερότητας στη σύγχρονη Δύση, διευρύνονται οι προοπτικές του έργου μετά από 300 περίπου χρόνια. Η μουσική και η χορογραφία προχωρούν με μια προοδευτική λάμψη σε μια σύγχρονη τελετουργία με βαθιά απελευθερωτική ενέργεια. Ο χορός K.R.U.M.P αναπαριστά τη βία αναίμακτα για να οδηγήσει στην εξάλειψή της μέσω της συμβολικής αναπαράστασης της τέχνης (Opéra National de Paris, 2017).

#### 4. Δια ταύτα

Η όπερα στο κατώφλι του 21<sup>ου</sup> αιώνα, βρίσκεται ενόψει νέων προκλήσεων και εύθραυστων ισορροπιών. Για παράδειγμα, το νέο που κομίζει π.χ. η παραγωγή του *Otello* του Verdi σε σκηνοθεσία του αντισυμβατικού Robert Wilson είναι η αναπαράσταση του έργου ως ερώτηση και η επιδίωξη καθαρών κινήσεων που να μην εικονογραφούν το κείμενο ή τη μουσική (Μύλλερ, 2022). Ωστόσο, μια τέτοια θεώρηση δημιουργεί ένα στατικό πεδίο που αποτρέπει τον δυναμικό παλμό της Βερντιάνικης ορχήστρας να διατρέξει τη σκηνή, με αποτέλεσμα οι τραγουδιστές να οδηγούνται σε ένα αποστασιοποιημένο ερμηνευτικό ύφος που να παραπέμπει μάλλον στο όψιμο μπαρόκ ή στον κλασικισμό.

Το νέο που φαίνεται να κομίζει η ερμηνεία του διάσημου soprano (ανδρική σοπράνο) Samuel Mariño (ο οποίος διαθέτει φυσική φωνή κόντρα-τενόρου και όχι το σύνηθες ενισχυμένο φαλσέττο), είναι κυρίως η διάδοση ενός μηνύματος αποδοχής και αυτοέκφρασης ("*Extravagantly talented*", 2022). Ωστόσο, το δυναμικό μουσικό μάρκετινγκ που προωθεί τον αξιόλογο καλλιτέχνη με την παραπάνω δικαιωματική αξίωση, ενέχει τη δημιουργία μιας νέας τάσης που μπορεί να οδηγήσει στον εκτοπισμό των γυναικείων φωνών που εκ παραδόσεως τραγουδούν το αντίστοιχο ρεπερτόριο.<sup>5</sup>

#### Βιβλιογραφικές αναφορές

- Conatti, M. & Medici, M. (1994). *The Verdi-Boito Correspondence* (W. Weaver, Μετ.). Chicago: University of Chicago Press.
- Domingo, P. (1984). *My First Forty Years*. London: Penguin Books.
- Fearn, R. (1997). *Italian Opera Since 1945*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
- Fussi, F. (2000). Interviste – Tecnica e arte sulla scena: Il parere degli artisti. Στο F. Fussi (Επιμ.), *La voce del cantante – Saggi di foniatra artistica* (σσ. 167-204). Torino: Omega Edizioni.
- Hines, J. (1985). *Great Singers on Great Singing*. London: Victor Gollancz.
- Katz, R. (1994). *The Powers of Music: Aesthetic Theory and the Invention of Opera*. New Brunswick: Transaction Publishers.
- Kuijken, B. (2003). *The Notation is Not the Music: Reflections on Early Music Practice and Performance*. Indiana: Indiana University.

---

<sup>5</sup> Όπως π.χ. η καθιερωμένη μεσόφωνος στον ανδρικό ρόλο του Octavian στην όπερα *Der Rosenkavalier* του Richard Strauss. Εντούτοις, ιδιαίτερο μουσικο-σκηνικό ενδιαφέρον θα παρουσίαζε αν μια τέτοια φωνή της ανδρικής υψιφώνου ερμήνευε τον ρόλο του Oscar (σοπράνο), του πιστού ακόλουθου του κυβερνήτη της Βοστώνης Riccardo (παραπέμπει στον δολοφονηθέντα βασιλιά της Σουηδίας Γουστάβο III, το 1792), από την όπερα *Un Ballo in Maschera* (Χορός Μεταμφιεσμένων) του Verdi.



- Matheopoulos, H. (1989). *Bravo: The World's Great Male Singers Discuss Their Roles*. London: Victor Gollancz Ltd.
- Moravcsik, A. (2016). Where Have the Great Big Verdi Voices Gone? Στο Schmid-Reiter, I. (Επιμ.), *"Poetischer Ausdruck der Seele": Die Kunst Verdi zu singen* (σσ. 83-128). Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft.
- Müller, U. (2014). Regietheater/Director's Theater. Στο H. M. Greenwald (Επιμ.), *The Oxford Handbook of Opera* (σσ. 582-605). Oxford: Oxford University Press.
- Voigt, D. (2015). *Call Me Debbie: True Confessions of a Down-to-Earth Diva*. New York: Harper.
- Αντόρνο, Τ. Β. (2012). *Η Φιλοσοφία της Νέας Μουσικής*, (Τ. Σιέτη και Ο. Ψυχοπαίδη-Φράγκου, Μετ.). Αθήνα: Νήσος.
- Μύλλερ, Β. (2022). Ρόμπερτ Ουίλσον: «Η δουλειά μου δεν είναι πολιτική» - Συνέντευξη στον Βόλφγκανγκ Μύλλερ (Festspielhaus Baden-Baden Magazin 2019). Στο Ν. Α. Δοντάς (Επιμ.) *Οθέλλος Τζουζέπε Βέρντι*, [Πρόγραμμα παράστασης] (σσ. 14-20). Αθήνα: Εθνική Λυρική Σκηνή, (έντυπο 127<sup>α</sup>).
- Παπανούτσος, Ε. (2003). *Αισθητική*. Αθήνα: Νόηση. (Αρχική έκδοση, 1948)
- Σάλτσμαν, Ε. (1983). *Εισαγωγή στη μουσική του 20<sup>ού</sup> αιώνα*, (Γ. Ζερβός, Μετ), Αθήνα: Νεφέλη.
- Τσέτσος, Μ. (2018), Θεατρικότητα και μουσικότητα. Συμβολή στην αισθητική της όπερας. Στο Μ. Τσέτσος, Γ. Φιτσιώρης, Ι. Φούλιας, *Αφιερωματικός τόμος εις μνήμην Ολυμπίας Ψυχοπαίδη-Φράγκου (1944-2017)* (σσ. 92-108). Αθήνα: Εκδόσεις Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.
- Φιστουρής, Δ. (2021). Διαφορές σε τσιτουρές και αντηχήσεις μεταξύ τραγουδιστών όπερας και παραδοσιακής μουσικής. Στο Α. Γεωργάκη & Ε. Αγγελάκης (Επιμ.), *Τεχνικές και Τεχνολογίες της Άδουσας Φωνής* (σσ. 40-51). Αθήνα: Fagotto.

### **Διαδικτυακές πηγές**

- Die Entführung aus dem Serail (Mozart 22)*. UNITEL. (2006). Ανακτήθηκε από <http://www.unitel.de/en/product/do/detail.html?id=1051>
- Extravagantly talented – male soprano Samuel Mariño signs with Decca Classics*. Decca Classics. (2022, Μάρτιος 25). Ανακτήθηκε από <https://www.deccaclassics.com/en/artists/samuel-marino/news/extravagantly-talented-male-soprano-samuel-mario-signs-with-decca-classics-265953>
- Komische Oper Berlin. (χ.χ.). Ανακτήθηκε από <https://www.komische-oper-berlin.de/entdecken/geschichte/>
- Les Indes Galantes - Clément Cogitore*. Onassis.org. (2022, Μάρτιος). Ανακτήθηκε από <https://www.onassis.org/el/whats-on/onassis-new-choreographers-festival-9-onc-9/les-indes-galantes-clement-cogitore>
- Opéra National de Paris (2017, Σεπτέμβριος 22). *Entretien avec Clément Cogitore*. YouTube. Ανακτήθηκε από [https://www.youtube.com/watch?v=UMv4EyS08\\_g](https://www.youtube.com/watch?v=UMv4EyS08_g)
- "Viva la vita" the Italian tenors στο Christmas theater την δευτέρα 6 Ιανουαρίου*. Street Radio. (2020, Ιανουάριος 5). Ανακτήθηκε από <https://streetradio.gr/v2/viva-la-vita-the-italian->

[tenors-sto-christmas-theater-tin-deftera-6-ianouariou/](#)

*Winter-Bayreuth. Wieland Wagner: Experimente an der Staatsoper Stuttgart 1954–1966 - Stadtpalais – Museum für Stuttgart.* StadtPalais. (2022, Ιανουάριος 25). Ανακτήθηκε από <https://www.stadtpalais-stuttgart.de/ausstellungen/winter-bayreuth-wieland-wagner-experimente-an-der-staatsoper-stuttgart-1954-1966>

## ΠΡΟΣΛΗΨΗ, ΚΡΙΤΙΚΗ ΚΑΙ SOCIAL MEDIA

ΝΙΚΟΣ ΓΙΑΛΛΗΣ  
ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ ΚΑΦΕΤΖΟΠΟΥΛΟΥ  
ΝΑΤΑΛΙ ΜΗΝΙΩΤΗ  
ΑΝΤΩΝΙΑ ΠΙΤΣΙΛΟΥ

Νίκος Γιαλελής

**Διαμεσολάβηση του θεάτρου στην Ελλάδα και διαδικτυο:  
νέα είδη λόγου περί του θεάτρου και νέες πρακτικές**

Η διαμεσολάβηση του θεάτρου είτε με τη μορφή της θεατρικής Κριτικής είτε, γενικότερα, του δημοσιογραφικού περί θεάτρου λόγου, δε μοιάζει να έχει μελετηθεί επαρκώς από κοινωνιολογικής σκοπιάς, τόσο διεθνώς όσο και στη χώρα μας. Ταυτόχρονα, η άνοδος του διαδικτύου φαίνεται να επιφέρει σημαντικές αλλαγές ως προς τα μέσα, τις λειτουργίες, το περιεχόμενο αλλά και τα άτομα και τους οργανισμούς που διαμεσολαβούν. Στο παρόν άρθρο, αφού αναφερθούν συνοπτικά οι κυριότερες κατευθύνσεις της κοινωνιολογικής σκέψης ως προς την Κριτική, αλλά και την πολιτισμική διαμεσολάβηση γενικότερα –έντυπη και ηλεκτρονική– παρουσιάζεται μέρος των ευρημάτων και τα συμπεράσματα έρευνας του 2020 σχετικά με το καθεστώς της διαμεσολάβησης του θεάτρου στην Ελλάδα μέσω διαδικτύου: εφαρμόζοντας δειγματοληψία σκοπιμότητας, επιλέχθηκαν τρεις περιπτώσεις ηλεκτρονικών Μέσων, με τα ευρήματα να αναδεικνύουν κοινά σημεία αλλά και διαφορές μεταξύ παλαιών και νέων πολιτισμικών διαμεσολαβητών και πρακτικών διαμεσολάβησης, αλλά και επιμέρους πεδία για περαιτέρω έρευνα.

**Λέξεις-κλειδιά:** Πολιτισμικοί Διαμεσολαβητές, Διαδικτυακή Διαμεσολάβηση, Ελληνικό Θέατρο, Νομιμοποίηση, Θεατρικά Βραβεία Κοινού

Ιφιγένεια Καφετζοπούλου

**Θέατρο και Social Media**

Θέμα του άρθρου αποτελεί η θέση του θεάτρου στη σύγχρονη ψηφιακή εποχή και συγκεκριμένα η σχέση μεταξύ θεάτρου και social media. Ως βάση της προσέγγισης χρησιμοποιείται η θεωρία περί θεατρικότητας του Ρώσου θεωρητικού Nikolai Evreïnov, με την επέκταση της οποίας δημιουργεί τη θεωρία της θεατροποιημένης ζωής (театрализация жизни). Αναλύοντας τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης μέσα από την οπτική της θεατροποιημένης ζωής του Ν. Evreïnov, θα συνδέσω τη θεωρία του με την γκοφμανική παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή, υποδεικνύοντας την άρρηκτη σχέση μεταξύ θεάτρου και ζωής, τόσο υλικής, όσο και ψηφιακής.

**Λέξεις-κλειδιά:** Θεατρικό Ένστικτο, Μεταμόρφωση, Θεατρικότητα, Αυτο-βιο-ανακατασκευή, Ψηφιακή Πραγματικότητα, Μέσα Κοινωνικής Δικτύωσης

Ναταλί Μηνιώτη

**Ελένη Βαροπούλου: μια κριτικός του μέλλοντος**

Η Ελένη Βαροπούλου πάσχιζε, στο τελευταίο τέταρτο του 20<sup>ου</sup> αιώνα, να φέρει το ελληνικό αναγνωστικό κοινό σε επαφή με το ευρωπαϊκό πρωτοποριακό θέατρο και ταυτοχρόνως έθετε νέες βάσεις στη θεατρική κριτική γραφή του εγχώριου τύπου. Η πένα της στόχευε να μεταμορφώσει τη μάζα των θεατών σε *θεατρικό κοινό* έτοιμο να αντισταθεί στην προχειρότητα, να εκτιμήσει την ποιότητα και να συμβάλει με τους καλλιτέχνες της σκηνής στη δημιουργία του σύγχρονου θεάτρου. Το παρόν άρθρο εστιάζει στην ανάδειξη των βασικών στοιχείων της μορφής και του περιεχομένου της κριτικογραφίας της, παραλληλίζοντάς τα με τα αιτήματα της σύγχρονης κριτικής γραφής, ώστε να αναδειχθεί η σημαντικότητα του έργου της και η επίδραση που άσκησε στο ευρύτερο κοινό και τελικά στην ίδια την εξέλιξη του θεάτρου στη χώρα μας. Προκειμένου να αναδειχθεί ανάγλυφα ο ανανεωτικός αέρας που φέρνει η κριτικός Ελένη Βαροπούλου, επιλέγονται κείμενά της από τον πολύπαθο χώρο του αρχαίου ελληνικού δράματος, το οποίο πάντα φορτίζει συναισθηματικά το ελληνικό κοινό.

**Λέξεις-κλειδιά:** Θεατρική Κριτική, Παραστάσεις Αρχαίου Δράματος, Ελένη Βαροπούλου

Αντωνία Πιτσιλού

**Η πρόσληψη των Αισχύλειων *Περσών* από το ελληνικό θεατρικό κοινό του 21<sup>ου</sup> αιώνα: οι περιπτώσεις των D. Gotscheff, Γ. Μαρκοπούλου και Δ. Λιγνάδη**

Η συχνή επιλογή της τραγωδίας των *Περσών* από τους σκηνοθέτες του 21<sup>ου</sup> αιώνα έγκειται στα διαχρονικά θέματα που πραγματεύεται και τα οποία συνδέονται με τον δημοκρατικό και απολυταρχικό τρόπο διακυβέρνησης, τη θεϊκή δικαιοσύνη, την ήττα και τον θρήνο των Περσών. Ζητήματα τα οποία επαναπροσδιορίζονται στα σύγχρονα κοινωνικοπολιτικά συμφραζόμενα της Ελλάδας των ετών 2001–2021 και εμφορούνται από τις πολιτισμικές εκφάνσεις των ιδεολογιών του εθνισμού, εθνικισμού και διεθνισμού, όπως εντοπίζονται στις επιμέρους σκηνοθετικές προσεγγίσεις και επισημαίνονται στην κριτικογραφία στον έντυπο και ηλεκτρονικό Τύπο, καθώς και στις διαθέσιμες απόψεις και αντιδράσεις του θεατρικού κοινού. Στο παρόν άρθρο εστιάζω στις παραστάσεις των *Περσών* σε σκηνοθεσία D. Gotscheff (Εθνικό Θέατρο, 2009), *Είμαστε οι Πέρσες!* σε σύλληψη και σκηνοθεσία Γ. Μαρκοπούλου (Polyplanity Productions – ΣΥΝΕΡΓΕΙΟ, 2015) και *Περσών* σε σκηνοθεσία Δ. Λιγνάδη (Εθνικό Θέατρο, 2020) και επιχειρώ να διακρίνω αφενός τις σύγχρονες σημασιολογικές προεκτάσεις που εμπλουτίζουν ή μη το αισχύλειο κείμενο, αφετέρου την αντίστοιχη ανταπόκριση των θεατών σε αυτές.

**Λέξεις-κλειδιά:** Ανταπόκριση Κοινού, Κοινωνικοπολιτικό Πλαίσιο, Πολιτειακές Ιδεολογίες, Πολιτισμικά Συμφραζόμενα

Νίκος Γιαλελής

ΔΙΑΜΕΣΟΛΑΒΗΣΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΚΑΙ ΔΙΑΔΙΚΤΥΟ:  
ΝΕΑ ΕΙΔΗ ΛΟΓΟΥ ΠΕΡΙ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΚΑΙ ΝΕΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ

Ο όρος του Pierre Bourdieu (2002) *πολιτισμικός διαμεσολαβητής* δηλώνει «ό,τι» –ή όποιον– «παρεμβαίνει ανάμεσα σ’ ένα έργο και την πρόσληψή του» (Heinich, 2014, σ.75). Μέρος της βιβλιογραφίας χρησιμοποιεί, ταυτόχρονα ή εναλλακτικά, όρους όπως *πυλωρός*, *μεσίτης* ή *πολιτισμικός μεσάζων*, ενώ πολλά επαγγέλματα αλλά και θεσμοί έχουν μελετηθεί ως πολιτισμικοί διαμεσολαβητές, συχνότερα εκείνα του κριτικού, του δημοσιογράφου και του διαφημιστή. Ωστόσο μια επισκόπηση της βιβλιογραφίας φανερώνει γρήγορα πως ειδικότερα η διαμεσολάβηση των Παραστατικών Τεχνών έχει, διεθνώς αλλά και στη χώρα μας, ελάχιστα μελετηθεί, αλλά και πως η άνοδος του διαδικτύου φαίνεται να της επιφέρει σημαντικές μεταβολές. Το παρόν άρθρο περιλαμβάνει μέρος των ευρημάτων και των συμπερασμάτων μιας προκαταρκτικής έρευνας πάνω στη διαμεσολάβηση του θεάτρου μέσω διαδικτύου η οποία διεξήχθη το 2020<sup>1</sup> πριν όμως προχωρήσουμε στην παρουσίασή τους, θα ήταν σκόπιμη μια, κατά το δυνατόν, συνοπτική επισκόπηση της σχετικής βιβλιογραφίας.

### Θεωρητικό πλαίσιο

Η σχετική με τη διαμεσολάβηση βιβλιογραφία στηρίζεται κυρίως στο έργο του Pierre Bourdieu, του Howard Becker, καθώς και ορισμένων θεωρητικών των Πολιτιστικών και Δημιουργικών Βιομηχανιών.

Έννοιες του Bourdieu (1993, 2002, 2006) που επανέρχονται τακτικά είναι εκείνες του *πεδίου* και των *ειδών του κεφαλαίου* (οικονομικό, πολιτισμικό, κοινωνικό) –με τη δυνατότητά τους, αφενός, να «αναμετατρέπονται», αφετέρου, να καθίστανται «συμβολικό κεφάλαιο», κεφάλαιο δηλαδή που εξασφαλίζει νομιμοποίηση εντός ορισμένου πεδίου (Townley & Gullledge, 2015)– αλλά και η θέση του ότι μια κοινωνιολογία της τέχνης οφείλει να συνυπολογίζει στους δημιουργούς ενός έργου τέχνης τους παραγωγούς της αξίας και του νοήματός του, δηλαδή τους κριτικούς, τους εκδότες, κ.λπ. (Bourdieu, 1993).

Ο Howard Becker (1974, 1982), πάλι, θεωρεί *Κόσμο* μιας τέχνης, «όλα τα πρόσωπα των οποίων οι δραστηριότητες είναι σημαντικές στην παραγωγή των χαρακτηριστικών έργων που ο συγκεκριμένος Κόσμος ορίζει ως τέχνη» (Becker, 1982, σ. 34). Έτσι, η έκφραση αισθητικών κρίσεων καθίσταται ουσιώδες μέρος της συλλογικής δραστηριότητας εντός ενός τέτοιου Κόσμου. Τονίζει τη σημασία της φήμης και της δικτύωσης των καλλιτεχνών για την εξεύρεση εργασίας, υπογραμμίζοντας τη συμβολή των επαγγελματιών που έχουν τη δυνατότητα να δημιουργούν φήμη στην αύξηση των πιθανοτήτων ενός καλλιτέχνη να ζήσει από την εργασία του (Becker, 1974, 1982). Παράλληλα, επισημαίνει πως η σημασία που οι ίδιοι οι καλλιτέχνες δίνουν

1 Για μια αναλυτικότερη παρουσίαση της σχετικής συζήτησης και της έρευνας, βλ. Γιαλελής (2020).

στη γνώμη όσων καθορίζουν την πρόσβαση στα κανάλια διανομής του έργου τους θα μπορούσε να επηρεάζει ως έναν βαθμό και το έργο καθεαυτό. Υποστηρίζει, τέλος, ότι όσοι γράφουν περί αισθητικής τείνουν συχνά να γράφουν με όρους ηθικής: έργα που οι ίδιοι θεωρούν πως «δεν αξίζουν» να λέγονται τέχνη έναντι έργων που επάξια «κέρδισαν» τον τίτλο (Becker, 1982).

Επιπλέον, σημαντικοί θεωρητικοί των Πολιτιστικών και Δημιουργικών Βιομηχανιών έχουν συχνά αναδείξει την αβεβαιότητα και τα υψηλά επίπεδα ανασφάλειας που χαρακτηρίζουν την απασχόληση σ' αυτές, με τη μη αμειβόμενη εργασία να αποτελεί συνήθη συνθήκη για ένα σημαντικό ποσοστό των νεοεισερχόμενων – συνθήκη που παρέχει, ωστόσο, συχνά τη βάση για τη δημιουργία φήμης (Hesmondhalgh & Baker, 2011· Menger, 2006). Έχει επίσης υποστηριχθεί ότι και οι ίδιοι οι δημιουργικοί εργαζόμενοι φαίνεται συχνά να αυτό-αξιολογούνται με όρους ηθικής, χρησιμοποιώντας έννοιες όπως το «ταλέντο» ή η «αφοσίωση» (Banks, 2006). Έτσι, παρατηρείται η ύπαρξη «δεξαμενών υποαπασχολούμενης δημιουργικής εργασίας» στις οποίες αρκετοί φαίνονται διατεθειμένοι να περάσουν καιρό «αποφασισμένοι να παραγάγουν πολιτιστικό έργο για το οποίο να είναι περήφανοι» (Hesmondhalgh, 2002, σ. 167). Ωστόσο, έχει επισημανθεί πως οι σταδιοδρομίες στα δημιουργικά επαγγέλματα χαρίζουν συχνά ένα είδος «ψυχικού εισοδήματος», που σε ένα βαθμό αντισταθμίζει την επαγγελματική αβεβαιότητα (Adler, 2006· Hesmondhalgh & Baker, 2011).

Στην ειδικότερη βιβλιογραφία γύρω από τους Πολιτισμικούς Διαμεσολαβητές υποστηρίζεται, μεταξύ άλλων, ότι τα πεδία στα οποία αυτοί δραστηριοποιούνται χαρακτηρίζονται από αστάθεια, υπερπροσφορά –πολιτισμικών αγαθών και επίδοξων καλλιτεχνών– και έλλειψη αδιαμφισβήτητων ποιοτικών κριτηρίων (Janssen & Verboord, 2015). Παράλληλα, έχει επισημανθεί ότι πολύ συχνά οι διαμεσολαβητές προτιμούν νεοεισερχόμενους καλλιτέχνες και μη «νόμιμα», ακόμα, είδη (Maguire & Matthews, 2010), σε βαθμό που η νομιμοποίηση καλλιτεχνικών ειδών και καλλιτεχνών καθώς και η δημιουργία συναίνεσης σε σχέση με «avant-garde» καλλιτέχνες και είδη, φαίνεται να αποτελεί σημαντικό μέρος ή και ουσιαστικό αντικείμενο της πολιτισμικής διαμεσολάβησης (Becker, 1982· Menger, 2006· Allen & Lincoln, 2004). Οι πολιτισμικοί διαμεσολαβητές έχουν επίσης συχνά συνδεθεί με την έλευση της μεταμοντέρνας κουλτούρας (Wright, 2005): καθώς η αβεβαιότητα –οικονομικής αλλά και αισθητικής φύσης– μοιάζει να αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό της σύγχρονης τέχνης, οι διαμεσολαβητές φαίνεται πως παίζουν εξέχοντα ρόλο στις προσπάθειες άμβλυνσής της.<sup>2</sup> Οπωσδήποτε έχουν εκφραστεί επιφυλάξεις σχετικά με τις πραγματικές δυνατότητες επιρροής των διαμεσολαβητών στο κοινό (Moor, 2008· Negus, 2002), ωστόσο στις σύγχρονες συνθήκες ζωής, που ο χρόνος είναι περιορισμένος και η αγορά μεγάλη, η επίδρασή τους εύλογα θεωρείται σημαντική (Janssen & Verboord, 2015).

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης η δημιουργία και η χρήση, από πρόσωπα και θεσμούς που λειτουργούν ως πολιτισμικοί διαμεσολαβητές «αξιολογικών» ιεραρχικών κατατάξεων: λίστες (π.χ. σε άρθρα του είδους «οι 10 καλύτεροι σκηνοθέτες/ηθοποιοί») και βραβεία φαίνεται να επιχειρούν να συμβάλουν στην αντικειμενικοποίηση της καλλιτεχνικής αξίας και τη μείωση της αβεβαιότητας (Allen & Lincoln, 2004· Quemine, 2018).<sup>3</sup>

2 Βλ. σχετικά: Anand & Peterson (2000)· Dempster (2006)· Hennion (2018)· Hesmondhalgh (2002)· Janssen & Verboord (2015)· Moulin & Quemine (1993) και Quemine (2018).

3 Έχει επισημανθεί πως, απονέμοντας βραβεία, ένας οργανισμός προάγει τόσο την νομιμοποίηση του ίδιου του πεδίου στο οποίο δραστηριοποιείται –ως «πεδίου όπου πραγματοποιούνται εξαιρετικά επιτεύγματα»– όσο και τον

Η ανάπτυξη του διαδικτύου φαίνεται πως δεν άφησε ανεπηρέαστα τα επαγγέλματα που σχετίζονται με διαδικασίες πολιτισμικής διαμεσολάβησης: οι χρήστες του διαδικτύου αναζητούν όλο και συχνότερα ενημέρωση, όχι μόνο από τους επαγγελματίες κριτικούς αλλά και από άλλους χρήστες, καθώς οι ιστότοποι πολιτιστικού περιεχομένου φαίνεται να αυξάνονται, διαθέτοντας, όλο και συχνότερα, συμμετοχικό interface όπου μπορεί ο χρήστης-μέλος του κοινού να δώσει την κριτική του, να αλληλεπιδράσει με άλλους χρήστες και να συμμετάσχει στη διαμόρφωση γνώμης για τα πολιτισμικά προϊόντα (Janssen & Verboord, 2015). Αξίζει αναφοράς η επισήμανση του Verboord (2014) πως η αύξηση των ιστοσελίδων είχε ταυτόχρονα δύο αντιφατικές συνέπειες: αμφισβήτηση της αξιοπιστίας τους, από τη μια, ανάδυση νέων καθεστώτων αξιοπιστίας και δημιουργίας φήμης πλάι στις «παραδοσιακές» πηγές νομιμοποίησης, από την άλλη. Ο ίδιος υποστηρίζει ότι η ανάδυση συστημάτων online αξιολόγησης και βαθμολόγησης «έχει κάνει τα μοτίβα της προσοχής των Μέσων πιο διαφανή» (Verboord, 2014, σ. 925), καθώς παρέχεται η δυνατότητα σύγκρισης των απόψεων επαγγελματιών και ερασιτεχνών κριτικών – κάτι που δεν αποκλείεται να λαμβάνεται κάποτε υπόψη από την «καθιερωμένη» κριτική (Verboord, 2014). Κομβικής σημασίας είναι και η έννοια της *οικονομίας της προσοχής*: «σε μια κορεσμένη από Μέσα κοινωνία, η προσοχή γίνεται ένα σπάνιο εμπόρευμα» (Verboord, 2014, σ. 924, σε δική μου μετάφραση) και μάλιστα φαίνεται συχνά να ρέει με μη προβλέψιμο τρόπο.

Καθώς τα τελευταία χρόνια εμφανίζονται και στη χώρα μας διαδικτυακά περιοδικά, σελίδες και ιστολόγια σχετικά με το θέατρο και φαίνεται να αποκτούν ολοένα σημαντικότερο ρόλο και αποδοχή ως πολιτισμικοί διαμεσολαβητές, φάνηκε ενδιαφέρουσα η διεξαγωγή μιας προκαταρκτικής έρευνας σχετικά με τη διαδικτυακή διαμεσολάβηση του θεάτρου, μέρος των ευρημάτων της οποίας παρουσιάζεται στις αμέσως επόμενες ενότητες.

## Η έρευνα

Το εύρος του δειγματοληπτικού πλαισίου και η έλλειψη σχετικών ερευνών οδήγησαν στην επιλογή της δειγματοληψίας σκοπιμότητας ως δειγματοληπτικής μεθόδου. Τονίζεται ότι επιλογή αυτής της μεθόδου δεν επιτρέπει σε καμία περίπτωση να γενικεύσουμε για τον πληθυσμό, δίνει όμως τη δυνατότητα να περιγραφεί το δείγμα και να εξεταστεί υπό το πρίσμα της μελετηθείσας βιβλιογραφίας, χρησιμεύοντας ως βάση για μελλοντική έρευνα.<sup>4</sup> Επιλέχθηκαν τρεις περιπτώσεις:

Περίπτωση Α': ιστότοπος με πλούσιο περιεχόμενο σχετικά με το θέατρο και τους καλλιτέχνες του· τα τελευταία χρόνια οργανώνει ετήσια απονομή Θεατρικών Βραβείων Κοινού.

Περίπτωση Β': ιστολόγιο – ο blogger εργαζόταν παλαιότερα για πολλά χρόνια σε αθηναϊκή εφημερίδα ως καλλιτεχνικός συντάκτης.

Περίπτωση Γ': ιστότοπος περιοδικού το οποίο έχει θεσμοθετήσει Βραβεία Κοινού· στον συγκεκριμένο ιστότοπο παρέχεται στους χρήστες η δυνατότητα να δώσουν οι ίδιοι τις κριτικές τους και να βαθμολογήσουν τις παραστάσεις.

Κατά την πρώτη φάση της έρευνας χρησιμοποιήθηκε η μέθοδος της ανάλυσης περιεχομένου για τις στήλες κάθε περίπτωσης που θεωρήθηκε πως παρουσιάζουν συνάφεια

*ίδιο τον εαυτό του*, ως νομιμοποιητικό παράγοντα (Allen & Lincoln, 2004).

4 Βλ. ενδεικτικά, Babbie (2007) ή και Dawson (2002).



με τα θιγόμενα από τη βιβλιογραφία θέματα: λειτουργικό μέγεθος δείγματος αποτέλεσαν δημοσιεύματα της χρονικής περιόδου από τον Οκτώβριο του 2012 ως και τον Φεβρουάριο του 2020.

Τη δεύτερη φάση της έρευνας αποτέλεσαν ημιδομημένες συνεντεύξεις εις βάθος, με έναν διαμεσολαβητή από κάθε Περίπτωση.

## Ευρήματα

Ξεκινώντας από τα κοινά σημεία, στις συνεντεύξεις τους οι τρεις διαμεσολαβητές δήλωσαν ότι:

- προσπαθούν να παρακολουθούν παραστάσεις χωρίς προκατάληψη και να γράφουν «για όλα τα είδη αναγνωστών»,
- δε θεωρούν ότι έχουν κάποια «εξουσία» στο θεατρικό πεδίο,
- νιώθουν κερδισμένοι σε «ψυχικό εισόδημα»,
- θεωρούν την υποκειμενικότητα της ματιάς τους ουσιαστικό στοιχείο της επαγγελματικής τους ταυτότητας,
- γνωρίζουν τι γράφουν οι άλλοι αλλά δεν επηρεάζονται, ενώ λαμβάνουν υπόψη την προβολή των καλλιτεχνών από άλλα μέσα,
- πιστεύουν ότι το διαδίκτυο οδηγεί πολλές φορές τους καλλιτέχνες να επιλέγουν την απευθείας επικοινωνία με το κοινό –συνήθως μέσω των Μέσων Κοινωνικής Δικτύωσης– συχνά με λάθη και προχειρότητες, ενώ
- αναφέρθηκαν σε καλλιτέχνες και παραστάσεις που «αξίζουν» ή «δεν αξίζουν».

Βεβαίως αναδείχθηκαν και αρκετές διαφορές, κυρίως μεταξύ της Περίπτωσης Α' (που εξαρχής λειτουργεί αποκλειστικά διαδικτυακά) και των Περιπτώσεων Β' και Γ' που προέρχονται από τον κόσμο της έντυπης δημοσιογραφίας:

- Στην ιστοσελίδα Α' το ποσοστό των αναφορών σε μη καθιερωμένα ακόμη πρόσωπα και θεατρικούς οργανισμούς (όπως Δραματικές Σχολές, θέατρα μικρής σχετικά χωρητικότητας και φεστιβάλ για νέες ομάδες) είναι κοντά στο 50% των κύριων ονομάτων που αναφέρονται, ενώ στις περιπτώσεις Β' και Γ' σχεδόν το 90% αποτελούν ονόματα καθιερωμένων προσώπων και οργανισμών. Στις συνεντεύξεις, μάλιστα, ο διαμεσολαβητής Α' υποστηρίζει ότι οι νέοι δεν προβάλλονται αρκετά και θεωρεί καθήκον του ιδίου να το κάνει, ενώ οι Β' και Γ' θεωρούν ότι προβάλλονται από «ικανοποιητικά» ως και «υπέρ του δέοντος».
- Ελάχιστα είναι τα ονόματα προσώπων και οργανισμών που αναφέρονται από κοινού και στις τρεις Περιπτώσεις: μόνον 44, σε σύνολο άνω των 2500, σαν κάθε διαμεσολαβητής να έχει σαφώς διαφορετικό προσανατολισμό.
- Οι διαμεσολαβητές Β' και Γ' επαναφέρουν συχνά τη συζήτηση σε δεοντολογία και «ασυμβίβαστα». Αντίθετα ο Α' εμφανίζει μια αρκετά χαλαρότερη στάση: δε βρίσκει δεοντολογικό πρόβλημα στην προσωπική σχέση με καλλιτέχνες, φιλική και επαγγελματική, ενώ ασχολείται και με το casting (ένα ενδιαφέρον παράδειγμα αναμετατροπής του κοινωνικού σε συμβολικό, τουλάχιστον, κεφάλαιο).
- Οι Β' και Γ' θεωρούν τα έντυπα πιο αξιόπιστα. Ο Α', αντίθετα, αμφισβητεί την αξιοπιστία των εντύπων, υποστηρίζοντας πως το διαδίκτυο συμβάλλει στη διαφάνεια.
- Ο Α' επισημαίνει ότι οι παραπάνω προβεβλημένοι καλλιτέχνες, για ένα site σαν το δικό

του, φέρνουν μάλλον λιγότερα «views», καθώς το περιβάλλον των μη προβεβλημένων προωθεί τις συνεντεύξεις τους.

Θα άξιζε, τέλος, μια αναφορά στα ευρήματα σχετικά με τα Βραβεία κοινού (για την περίοδο που μελετήθηκε, τα βραβεία της Περίπτωσης Γ΄ ήταν σαφώς ήδη καθιερωμένα –η διαμεσολαβήτρια Γ΄ επιβεβαιώνει τους Allen & Lincoln (2004) δηλώνοντας ότι πρόθεση του Μέσου-Περίπτωσης Γ΄ ήταν να αναβαθμιστεί το κύρος του θεατρικού πεδίου συνολικά– ενώ τα βραβεία της Περίπτωσης Α΄ μόλις δημιουργούνταν):

- Τα Βραβεία της Περίπτωσης Γ΄ αναφέρονται σε παραστάσεις «καθιερωμένων» θεάτρων και συντελεστών, εξ ων προέρχονται και οι νικητές. Αντίθετα, σ΄ εκείνα της Α΄ Περίπτωσης οι μισοί βραβευθέντες για την περίοδο που εξετάσαμε είναι μη «καθιερωμένοι» ακόμα, και από μικρότερα θέατρα.
- Μόνο μία φορά βραβεύθηκε στα Α΄ και Γ΄ η ίδια παράσταση ως «καλύτερη».

Επιπλέον, στα Βραβεία της Περίπτωσης Α΄:

- Υπάρχουν αρκετές κατηγορίες βραβείων που αφορούν ειδικά νεότερους καλλιτέχνες.
- Βραβεύεται ο καλλιτέχνης του οποίου η συνέντευξη είχε μέσα στη χρονιά τα περισσότερα views (ένα ενδιαφέρον παράδειγμα αναμετατροπής των views σε συμβολικό κεφάλαιο).
- Υπάρχει «βραβείο Συντακτών Πολιτιστικών Ιστοσελίδων» (μια χρονιά μάλιστα ονομάστηκε «Βραβείο Κριτικών»).
- Κάθε χρόνο η εκδήλωση διοργανώνεται σε όλο και μεγαλύτερης χωρητικότητας χώρο, η βραδιά έχει όλο και περισσότερους χορηγούς και η σελίδα κατέστη χορηγός επικοινωνίας κρατικών οργανισμών.

### Παρατηρήσεις

Λαμβανομένων, πάντοτε, υπόψη των περιορισμών της έρευνας θα άξιζε να επισημανθεί πως, πράγματι, πλάι στην επαγγελματική κριτική, έντυπη και διαδικτυακή –ίσως, πια, και σε αλληλεπίδραση μαζί της– φαίνεται να αναδύεται ένα πολύμορφο τοπίο λόγου για το θέατρο διαδικτυακά, ενώ και η σχέση ομολογίας, που αναφέρεται από τη βιβλιογραφία, μεταξύ του βαθμού καθιέρωσης των πολιτισμικών διαμεσολαβητών και των καλλιτεχνών και οργανισμών με τους οποίους αυτοί ασχολούνται φαίνεται να επιβεβαιώνεται.

Επίσης, παρατηρείται αμοιβαία αμφισβήτηση της αξιοπιστίας και της νομιμότητας μεταξύ έντυπων και διαδικτυακών μέσων, με εκατέρωθεν προβαλλόμενο επιχείρημα τις διαφορές ως προς τη λειτουργία των πυλωρών, καθώς θεωρείται πως υπάρχει περισσότερος έλεγχος της πληροφορίας στα έντυπα μέσα από ό,τι στα ηλεκτρονικά, κάτι που δίνει σε όλες τις πλευρές επιχειρήματα αυτοπροσδιορισμού αναφορικά με δίπολα όπως αξιοπιστία/αναξιοπιστία, έλεγχος/ελευθερία, δημοκρατικότητα/αποκλεισμός.

Παράλληλα, οι έννοιες της «ηθικής» και της «επαγγελματικής δεοντολογίας» επανέρχονται συχνά: από τις συνεντεύξεις προκύπτει πως οι συγκεκριμένοι, τουλάχιστον, διαμεσολαβητές, μοιάζουν να αισθάνονται ηθικά υποχρεωμένοι να προβάλουν ό,τι και όποιον οι ίδιοι θεωρούν ότι «άξιζει», ενώ κατηγορηματική είναι η άρνησή τους ότι έχουν κάποια μορφή εξουσίας στο θεατρικό πεδίο· θεωρώντας την ειλικρίνειά τους αναμφισβήτητη, ας διακινδυνεύσουμε την επισήμανση ότι αρνούμενοι –ή υποτιμώντας– τη σημασία τους ως μελών του Κόσμου, με την μπεκεριανή έννοια, του ελληνικού θεάτρου, είναι σαν να αρνούνται και το ενδεχόμενο συμβολής

τους στα όποια επιτεύγματα αλλά και τις αστοχίες του.

Την ίδια στιγμή μια νέα φυσιολογία πολιτισμικού διαμεσολαβητή φαίνεται, πράγματι, να αναδύεται: προερχόμενος από άλλο δημοσιογραφικό πεδίο, ο Α΄ εστιάζει μάλλον στους ηθοποιούς παρά στο θέατρο και η στάση του ως προς τη διαμεσολάβηση εμφανίζεται χαλαρότερη: δεν αξιώνει τίτλο «ειδικού», επιβεβαιώνοντας τον Verboord (2014) που επισημαίνει πως, στο πλαίσιο της οικονομίας της προσοχής, παλαιότερες εγγυήσεις «νομιμότητας», όπως το πολιτισμικό κεφάλαιο ή ο βαθμός καθιέρωσης, καθίστανται πλέον πληροφορίες άνευ ιδιαίτερης αξίας. Επιπλέον, ο διαμεσολαβητής Α αναφέρει ρητά πως υπάρχει ένα είδος «ορίου» στην προβολή ενός καλλιτέχνη, πέρα από το οποίο το να είναι κανείς ήδη προβεβλημένος γίνεται αιτία να μην προβληθεί άλλο, αφού είναι οι λιγότερο προβεβλημένοι που φέρνουν τελικά στο Μέσο περισσότερη προσοχή, με «likes», «views» και «shares». Η δήλωση αυτή κάνει να φαίνεται πράγματι εύλογη η εστίαση της «νεοεισερχόμενης» Περίπτωσης Α΄ στην παρουσίαση νεοεισερχομένων καλλιτεχνών.

Κλείνοντας, θα άξιζε να παρατηρήσουμε πως αν οι νεοεισερχόμενοι καλλιτέχνες και τα μικρότερα θέατρα θεωρηθούν ένα θεατρικό υποπεδίο, η Περίπτωση Α΄ φαίνεται να φιλοδοξεί να αποτελέσει εξέχοντα παράγοντα νομιμοποίησης και αντικειμενικοποίησης της καλλιτεχνικής αξίας εντός του, επιτελώντας εδώ ό,τι οι άλλες Περιπτώσεις κάνουν για το πεδίο του πιο «καθιερωμένου» θεάτρου: συνεντεύξεις, υποψηφιότητες και βραβεία ίσως να καθιστούν πιο ευχάριστη την αναμονή όσων βρίσκονται στον «προθάλαμο» της, κατά Becker (1982), «επαγγελματικής ενσωμάτωσης». Άλλωστε, αν πράγματι σε έναν μεταμοντέρνο κόσμο είμαστε καταδικασμένοι να αυτοπροσδιοριζόμαστε αυτό-βιογραφούμενοι, όπως ισχυρίζονται οι Negus & Pickering (2004), δε μοιάζει διόλου αμελητέα η αντικειμενικοποίηση της καλλιτεχνικής αξίας ενός νεοεισερχόμενου, την οποία προσφέρει η προσοχή ενός Μέσου, με τη μορφή ενός βραβείου ή μιας συνέντευξης – ένας νεοεισερχόμενος μπορεί, τουλάχιστον, να τα χρησιμοποιήσει στα Μέσα Κοινωνικής Δικτύωσής του. Η αναγνώριση της αξίας –ή έστω ακόμα και της ύπαρξης– ενός νεοεισερχόμενου από ένα Μέσο Επικοινωνίας, θα μπορούσε να συντελεί στην άμβλυση τόσο της τυχόν αμφισβήτησης της καλλιτεχνικής του υπόστασης από το κοινωνικό του περιβάλλον, όσο και της εγγενούς, όπως αναφέρει η βιβλιογραφία, στους δημιουργικούς εργαζομένους, αυτό-αμφισβήτησης. Μια τέτοια ενθάρρυνση, όταν κανείς φιλοδοξεί να δραστηριοποιηθεί επαγγελματικά εντός ενός τόσο κορεσμένου πεδίου, θα μπορούσε να είναι, πράγματι, πολύτιμη για τον ίδιο, βοηθώντας, βέβαια, την ίδια στιγμή και ένα Μέσο, όπως η Περίπτωση Α΄, να αυξήσει το συμβολικό του κεφάλαιο.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Adler, M. (2006). Stardom and Talent. Στο V. A. Ginsburgh & D. Throsby (Επιμ.), *Handbook of the Economics of Art and Culture, Vol. 1* (σ. 895–906). Oxford: North-Holland.
- Allen, M.P., & Lincoln, A.E. (2004). Critical Discourse and the Cultural Consecration of American Films. *Social Forces*, 82(3), 871–893. Ανακτήθηκε από <http://www.jstor.org/stable/3598360>
- Anand, N., & Peterson, R.A. (2000). When Market Information Constitutes Fields: Sensemaking of Markets in the Commercial Music Industry *Organization Science*, 11(3), 270–284. Ανακτήθηκε από <https://www.jstor.org/stable/2640261>

- Babbie, E. (2007). *The practice of social research* (12η έκδ.). Belmont: Wadsworth.
- Banks, M. (2006). Moral Economy and Cultural Work. *Sociology*, 40(3), 455–472. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1177/0038038506063669>
- Becker, H.S. (1974). Art as collective action. *American Sociological Review*, 39(6), 767–776. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.2307/2094151>
- (1982). *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production: essays on art and literature*. Cambridge: Polity Press.
- (2002). *Η διάκριση: κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης* (Κ. Καψαμπέλη, Μετ.). Αθήνα: Πατάκης (το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1979).
- (2006). *Οι κανόνες της τέχνης. Γένεση και δομή του λογοτεχνικού πεδίου* (Ε. Γιαννοπούλου, Μετ.). Αθήνα: Πατάκης (το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1992).
- Dawson, C. (2002). *Practical Research Methods: A user friendly guide to mastering research techniques and projects*. Oxford: How To Books.
- Dempster, A.M. (2006). Managing Uncertainty in Creative Industries: Lessons from Jerry Springer the Opera. *Creativity and Innovation Management*, 15(3), 224-233. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1111/j.1467-8691.2006.00391.x>
- Heinich, N. (2014). *Κοινωνιολογία της Τέχνης* (Π. Αγγελόπουλος, Μετ.). Αθήνα: Πλέθρον (το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2001).
- Hennion, A. (2018). A Plea for Responsible Art: Politics, the Market, Creation. Στο V.D. Alexander, S. Hägg, S. Häyrynen, & E. Sevänen (Επιμ.), *Art and the Challenge of Markets Volume 2: From Commodification of Art to Artistic Critiques of Capitalism*, (σσ. 145-169). Cham: Springer International Publishing.
- Hesmondhalgh, D. (2002). *The Cultural Industries*. London: Sage.
- Hesmondhalgh, D., & Baker, S. (2011). *Creative Labour: Media work in three cultural industries*. London: Routledge.
- Janssen, S., & Verboord, M. (2015). Cultural Mediators and Gatekeepers. Στο J. D. Wright (Επιμ.), *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences: Second Edition, Vol. 5* (σσ. 440–446). Oxford: Elsevier.
- Maguire, J.S., & Matthews, J. (2010). Cultural Intermediaries and the Media. *Sociology Compass*, 4(7), 405–416. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1111/j.1751-9020.2010.00285.x>
- Menger, P.M. (2006). Artistic Labor Markets: Contingent Work, Excess Supply and Occupational Risk Management. Στο V. A. Ginsburgh & D. Throsby (Επιμ.), *Handbook of the Economics of Art and Culture, Vol. 1* (σσ. 765–811). Oxford: North-Holland.
- Moor, L. (2008). Branding Consultants as Cultural Intermediaries. *The Sociological Review*, 56(3), 408–428. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.2008.00797.x>
- Moulin, R., & Quemin, A. (1993). La certification de la valeur de l'art. Experts et expertises. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 48(6), 1421–1445. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.3406/ahess.1993.279223>

- Negus, K. (2002). The Work of Cultural Intermediaries and the Enduring Distance Between Production and Consumption. *Cultural Studies*, 16(4), 501–515. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1080/09502380210139089>
- Negus, K., & Pickering, M. (2004). *Creativity, Communication and Cultural Value*. London: Sage.
- Quemin, A. (2018). The Uneven Distribution of International Success in the Visual Artists Among Nations, According to the Rankings of the 'Top 100 Artists in the World'. Στο V. D. Alexander, S. Hägg, S. Häyrynen, & E. Sevänen (Επιμ.), *Art and the Challenge of Markets Volume 1* (σσ. 249–275). Springer International Publishing. Ανακτήθηκε από [https://doi.org/10.1007/978-3-319-64586-5\\_9](https://doi.org/10.1007/978-3-319-64586-5_9)
- Townley, B., & Gullledge, E. (2015). 'The Market for Symbolic Goods': Translating Economic and Symbolic Capitals in Creative Industries. Στο C. Jones, M. Lorenzen, & J. Sapsed (Επιμ.), *The Oxford Handbook of Creative Industries* (σσ. 119-135). Oxford: Oxford University Press.
- Verboord, M. (2014). The impact of peer-produced criticism on cultural evaluation: A multilevel analysis of discourse employment in online and offline film reviews. *New Media & Society*, 16(6), 921–940. doi:10.1177/1461444813495164
- Wright, D. (2005). Mediating production and consumption: cultural capital and 'cultural workers'. *The British journal of sociology*, 56(1), 105–121. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1111/j.1468-4446.2005.00049.x>
- Γιαλελής, Ν. (2020). Πολιτισμική Διαμεσολάβηση μέσω διαδικτύου στην Ελλάδα: παραδείγματα από τον χώρο του θεάτρου (Μεταπτυχιακή εργασία). Ανακτήθηκε από <http://pandemos.panteion.gr/index.php?op=record&lang=el&pid=iid:20305>

Ιφιγένεια Καφετζοπούλου

### ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ SOCIAL MEDIA

**Η** σκέψη του Ρώσου θεωρητικού Nikolai Evreinov αποδεικνύεται, μέσα από το ευρύ φάσμα απήχησης των θεωριών του, πρωτοποριακή ακόμα και μετά τα 70 χρόνια από τον θάνατό του. Υπήρξε από τους πρώτους θεωρητικούς, που εντόπισε την πραγματική αξία και ουσία του θεάτρου, την οποία δε συσχετίζει με τη θεατρική παράσταση που λαμβάνει χώρα σε ένα θέατρο, επάνω σε μία σκηνή, με επαγγελματίες ηθοποιούς (Evreinoff, 2013). Σύμφωνα με τον Evreinov, το είδος αυτό του θεάτρου βρίσκεται πολύ μακριά από τον πυρήνα του γνήσιου θεάτρου, τον οποίο ο ίδιος εντοπίζει στην καθημερινή μας ζωή. Η καρδιά του θεάτρου βρίσκεται μέσα σε κάθε έμβιο ον, αποτελεί μία βασική και μόνιμη ανάγκη κάθε ανθρώπου, ένα βασικό ένστικτο, όπως ακριβώς η τροφή, το νερό και η σεξουαλική επαφή, απαραίτητα για την επιβίωση (Evreinoff, 2013).

Το θεατρικό ένστικτο συντελεί στην έκφραση της θεατρικότητας (Evreinoff, 2013), η οποία, σύμφωνα με τον Evreinov αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση για την κοινωνική επιβίωση του ανθρώπου, την ταυτοποίησή του ως ενδόκοσμο-Είναι (Χάιντεγκερ, 1985), ως μέλος δηλαδή μιας κοινωνικής ομάδας με την οποία αλληλοεπιδρά αλλά και αυτοπροσδιορίζεται. Διότι, σύμφωνα με τη θεωρία του Evreinov για τη θεατρικότητα, η ζωή είναι πάντοτε θεατροποιημένη (Еврейнов, 2005): η αλληλεπίδραση τόσο με το ίδιο το Εγώ, όσο και με τον εκάστοτε Άλλο, προϋποθέτει και απαιτεί πάντοτε τη διαμεσολάβηση του *ρόλου*. Σύμφωνα με τον Landy, ο ρόλος ορίζεται ως «μια βασική μονάδα προσωπικότητας, που εμπεριέχει ειδοποιά γνωρίσματα, τα οποία της προσδίδουν μοναδικότητα και συνοχή» (Landy, όπως αναφέρεται στο Jones, 2013, σ. 297). Ο ρόλος λειτουργεί ως αναπόσπαστη και αναγκαία προϋπόθεση όχι μόνο για τη συγκρότηση της προσωπικότητας του ατόμου, αλλά και για την διατήρησή του στη ζωή, διότι όπως υποστηρίζει χαρακτηριστικά ο Evreinov, δεν υπάρχει αληθινός εαυτός· το μόνο που υπάρχει είναι στρώματα ρόλων, τα οποία εάν απεκδυθούμε δε μένει τίποτε άλλο από το να πεθάνουμε. (Evreinoff, 2013).

Όπως υποστηρίζει ο Evreinov, προσπαθούμε συνεχώς να φαινόμεστε διαφορετικοί: πιο αδύνατοι, πιο παχουλοί, πιο ψηλοί, χρησιμοποιούμε μακιγιάζ, αξεσουάρ κ.λπ. (Evreinoff, 2013). Όλες αυτές οι πράξεις είναι ξεκάθαρα δείγματα θεατρικότητας και συγκεκριμένα μιας βασικής υποκατηγορίας και προϋπόθεσης της θεατρικότητας, δηλαδή της *μεταμόρφωσης*, την οποία ο Evreinov χαρακτηρίζει ως βασική πηγή ζωτικής δύναμης (Еврейнов, 1924). Η μεταμόρφωση, ως διαρκής αλλαγή της μορφής αποτελεί αναπόσπαστο χαρακτηριστικό της ανθρώπινης υπόστασης στην πορεία ζωής, καθώς, όπως ακριβώς και σε μία θεατρική παραγωγή καμία παράσταση δεν είναι όμοια με την προηγούμενή της, έτσι και η εκάστοτε καθημερινή παράσταση ζωής του ανθρώπου είναι ενική, δίχως τη δυνατότητα να επαναληφθεί πανομοιότυπα. Μία παράσταση-κλώνος τοποθετείται –τουλάχιστον μέχρι στιγμής– στη σφαίρα της φαντασίας, τόσο στο θέατρο της επαγγελματικής σκηνής, όσο και στο θέατρο της καθημερινής ζωής.

Τα τελευταία χρόνια παρατηρείται μια διπλού τύπου παράσταση στην καθημερινή ζωή,

ως άλλη μια απόρροια των τεχνολογικών αλμάτων. Η παράσταση του Εγώ, η παράσταση της διαρκούς ανοικοδόμησης του εαυτού, πραγματοποιείται πλέον μέσω της ενεργοποίησης και δημιουργίας μιας διπλής πραγματικότητας, που λειτουργεί ως χώρος-πλαίσιο, εντός του οποίου εκτυλίσσεται η καθημερινή παράσταση. Η πλαισίωση διαδραματίζει σημαντικό ρόλο για το αποτέλεσμα της παράστασης, καθώς διαμορφώνει την ποιότητά της και τον ορίζοντα προσδοκίας των θεατών. Οι δύο πραγματικότητες της καθημερινής ζωής, όπως έχουν διαμορφωθεί τα τελευταία χρόνια –η υλική και η ψηφιακή– συνυπάρχουν και συμπορεύονται, αλληλοσυμπληρώνονται, ενδεχομένως συγκρούονται και αλληλεξαρτώνται με αποτέλεσμα την ολοένα και μεγαλύτερη θόλωση των μεταξύ τους ορίων και την αδυναμία ύπαρξης της μίας ανεξάρτητης και αποκομμένης από την άλλη. Με ολοένα και πιο δυσδιάκριτα όρια, η κατάσταση μοιάζει πλέον μονόδρομος, δίχως δυνατότητα επιστροφής, εφόσον η ψηφιακή πραγματικότητα έχει πλέον μετατραπεί σε κομμάτι της καθημερινότητας, με αποτέλεσμα να μην κάνουμε λόγο για δύο ξεχωριστές πραγματικότητες αλλά για μία, η οποία σχηματίζεται από τη μείξη των δύο εκδοχών.

Η καθημερινότητα, όπως προαναφέραμε, είναι θεατροποιημένη και η θεατρικότητα προϋποθέτει, όπως ακριβώς και στο συμβατικό θέατρο, τη δημιουργία μιας κοινότητας, μιας κοινωνίας, μιας συλλογικότητας. Όπως ακριβώς ο ηθοποιός έχει ανάγκη τον θεατή, ως τον ελάχιστο αναγκαίο όρο επιβεβαίωσης της ιδιότητάς του, έτσι και ο ηθοποιός της καθημερινής ζωής έχει ανάγκη τον Άλλο, ο οποίος επιβεβαιώνει, ενισχύει ή αναιρεί τον ρόλο που έχει επιλέξει κάθε φορά να διαδραματίσει ο ηθοποιός της καθημερινότητας. Στη σύγχρονη διπλή, όμως, εκδοχή της καθημερινότητας, η έννοια της κοινωνίας γίνεται δυσυπόστατη, δημιουργώντας μια διάθλαση της ατομικής και, κατ' επέκταση, της κοινωνικής θεατρικότητας.

Η μεταμόρφωση, η οποία σύμφωνα με τον Enveinon αποτελεί βασική εκδήλωση θεατρικότητας, δεν περιορίζεται στις δυνατότητες που προσφέρει ο υλικός κόσμος, αλλά ενισχύεται τώρα από την εμφάνιση του ψηφιακού. Η θεωρία του Enveinon για την θεατρικότητα, όχι απλώς επιβεβαιώνεται αλλά έχει στη διάθεσή της ένα ευρύτερο πεδίο εφαρμογής. Το άτομο διαθέτει μεγαλύτερη ποικιλία μέσων, αξιοποιήσιμων για την επίτευξη της μεταμόρφωσης, έχοντας έτσι τη δυνατότητα να δημιουργήσει δύο πτυχές εαυτότητας, την υλική και την ψηφιακή, οι οποίες είτε συγκλίνουν είτε αποκλίνουν, με τον ανάλογο βαθμό σύγκλισης ή απόκλισης. Για την οικοδόμηση της υλικής προσωπικότητάς του ο άνθρωπος επιλέγει τους ρόλους που επιθυμεί να διαδραματίσει, σύμφωνα πάντα με τους περιορισμούς που επιβάλλει κάθε φορά το ανάλογο κοινωνικό του πλαίσιο. Διαθέτει, όμως, τη δυνατότητα να δημιουργήσει και μία παράλληλη ψηφιακή προσωπικότητα, σκηνοθετώντας με ακόμα μεγαλύτερη ευελιξία την επιθυμητή ζωτική του παράσταση.

Η συνύπαρξη της υλικής με την ψηφιακή πραγματικότητα λειτουργούν ως ένα παράδειγμα μεταμόρφωσης, καθώς η καινούργια ψηφιακή πραγματικότητα αποτελεί μεταμόρφωση της ήδη υπάρχουσας υλικής. Ποια είναι τα κοινά στοιχεία θεατρικότητας, που μπορούμε να εντοπίσουμε τόσο στην υλική όσο και στην ψηφιακή πραγματικότητα; Καταρχήν, την έννοια του εαυτού ως ρόλου: στην υλική πραγματικότητα οικοδομούμε τον ρόλο που κάθε φορά επιθυμούμε να διαδραματίσουμε, επιλέγοντας την ανάλογη ενδυμασία, χτένισμα, κούρεμα ή βάζιμο μαλλιών, την ανάλογη γλώσσα του σώματος (κινήσεις, χειρονομίες,

τρόπος βαδίσματος), τον ανάλογο τρόπο και τόνο ομιλίας (λ.χ. την χρήση επιτηδευμένου ή καθημερινού λεξιλογίου, εάν ο επιδιωκόμενος ρόλος είναι διανοούμενος ή λαϊκός άνθρωπος αντίστοιχα), τη χρήση μακιγιάζ ή μη κ.λπ. Αντιστοίχως, στην ψηφιακή πραγματικότητα –στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης– κάθε άνθρωπος, που αποκαλείται χρήστης, σκηνοθετεί επίσης τον εαυτό του ως ρόλο, ο οποίος αποκαλείται «προφίλ». Το προφίλ του χρήστη είναι το αποτέλεσμα των σκηνοθετικών επιλογών του υποκειμένου, μία πεντακάθαρη αποτύπωση του θεατρικού χαρακτήρα του εαυτού, ο οποίος υφίσταται μόνο ως μια επιφάνεια-δέκτης της διαρκούς παρέμβασης του σκηνοθέτη, ως μία παράσταση εν εξελίξει. Στο εικονικό προφίλ, η σκηνοθεσία διαθέτει ακόμη μεγαλύτερο βαθμό διαμεσολάβησης, διότι παρέχει στον σκηνοθέτη τον χώρο και τον χρόνο –δηλαδή την κατάλληλη απόσταση από τον Άλλο– καθώς η επαφή δεν είναι πλέον άμεση, όπως μία μετωπική συνάντηση στην υλική ζωή.

Η σκηνοθεσία του προφίλ παρέχει την ευκαιρία στο Εγώ να αυτοσκηνοθετηθεί με μεγαλύτερη ευχέρεια, σύμφωνα με το επιθυμητό πρότυπο των ρόλων, ακόμη και αν το δεδομένο χρονικό διάστημα το Εγώ-ηθοποιός βρίσκεται μακριά από τον επιθυμητό στόχο. Ας δώσουμε κάποια παραδείγματα: ο Α δεν έχει καταφέρει ακόμα να ξεπεράσει την συστολή του, με αποτέλεσμα να αντιμετωπίζει δυσκολίες στις κοινωνικές του συναναστροφές. Επιθυμεί να διαδραματίσει στην καθημερινότητά του τον ρόλο ενός κοινωνικά άνετου τύπου, αλλά δεν έχει κατορθώσει ακόμα την επίτευξη της πλήρους ενσάρκωσης του ρόλου. Το παράλληλο ψηφιακό του προφίλ, λειτουργώντας ως δίκτυ ασφαλείας, τοποθετεί τον χρήστη σε μία ενδιάμεση, μεταίχμιακή κατάσταση επικοινωνίας, προσφέροντάς του τη δυνατότητα απόκρυψης της κοινωνικής του συστολής: η ανταλλαγή μηνυμάτων λ.χ. στο messenger δίνει χρόνο στον χρήστη να χαλιναγωγήσει μια ενδεχόμενη υπερένταση ή αμηχανία και γενικά την πρόκληση αρνητικών ή ανασταλτικών συναισθημάτων, να οργανώσει και να συντάξει τη σκέψη του, καθώς απουσιάζουν τα παραγωγικά στοιχεία, επιτυγχάνοντας εντέλει μια κοινωνική συνδιαλλαγή, την οποία ενδεχομένως να αδυνατούσε να φέρει εις πέρας στην υλική του ζωή.

Δεύτερο παράδειγμα αποτελεί η περίπτωση ενός ανθρώπου, ο οποίος δεν έχει κατορθώσει ακόμα να σκηνοθετήσει τον ρόλο που επιθυμεί σε ό,τι αφορά στην εξωτερική του εμφάνιση, διότι, όπως υποστηρίξαμε προηγουμένως ακόμη και η όψη μας, σύμφωνα με τον Ενρεϊνον, αποτελεί μία παράσταση, έναν ρόλο, καθώς το σώμα είναι μια εγγράψιμη επιφάνεια, μία σκηνή (Μπαρτ, 2007). Εάν ένα υποκείμενο δεν έχει διαμορφώσει, ακόμη, τον ρόλο-όψη που επιθυμεί και κατ' επέκταση η εμφάνισή του, η εξωτερική δηλαδή σκηνή, του προκαλεί αισθήματα δυσaréσκειας και μείωση της αυτοπεποίθησής του, με αποτέλεσμα τη δυσκολία χειρισμού των κοινωνικών επαφών του, πάλι η σκηνοθεσία του ψηφιακού του προφίλ λειτουργεί βοηθητικά: ο σκηνοθέτης εστιάζει στην παρουσίαση και ανάδειξη των χαρακτηριστικών, τα οποία κατατάσσει στα δυνατά προσόντα της προσωπικότητάς του, στα στοιχεία, δηλαδή, εκείνα που είναι ικανά να συνεισφέρουν στη δημιουργία μιας επιτυχημένης παράστασης· αποκρύπτει, δηλαδή, τα στοιχεία εκείνα, που θεωρεί αδύναμα –στην προκειμένη περίπτωση την εμφάνισή του– αναδεικνύοντας παράλληλα τα δυνατά του, όπως λ.χ. τα πνευματικά του προσόντα, τα προσόντα του χαρακτήρα του (ενσυναίσθηση, κοινωνικές και καλλιτεχνικές ευαισθησίες, ευφράδεια λόγου, χιούμορ κ.λπ.). Σκηνοθετεί, κατευθύνει τον θεατή, φωτίζοντας και ταυτόχρονα συσκοτίζοντας, δηλαδή παρεμβαίνοντας, δημιουργώντας μία εκδοχή. Κάθε παράσταση δεν αποτελεί, εξάλλου, κατ' ουσίαν και μία νέα εκδοχή – ενός κειμένου, ενός γεγονότος, μιας



προσωπικότητας, μιας παραγωγής; Το υποκείμενο σκηνοθετώντας, ανοικοδομώντας και παρουσιάζοντας μία εκδοχή του Είναι του, για την οποία αισθάνεται όχι μόνο ικανοποιημένος αλλά και περήφανος, αποκτά το δικό του κοινό, τους δικούς του θεατές, γίνεται μέλος μιας κοινότητας, με την οποία μοιράζεται κοινά ενδιαφέροντα, κατάσταση που ενδεχομένως στην υλική του ζωή να μην είχε κατορθώσει να επιτύχει, λόγω αναστολών που τα αρνητικά συναισθήματα για την εξωτερική του εμφάνιση να επέφεραν.

Μέσα από το παράδειγμα της δυσaréσκειας του υποκειμένου με την εμφάνισή του προκύπτει και ένα τρίτο παράδειγμα θεατρικότητας στην ψηφιακή ζωή του ατόμου: εφόσον η θεατρικότητα αποτελεί έκφανση της μεταμόρφωσης, η οποία υποφώσκει σχεδόν σε κάθε πτυχή της καθημερινής ζωής του ανθρώπου, ο οποίος δεν κυκλοφορεί απογυμνωμένος αλλά πραγματοποιεί παρεμβολές (επιλογή ενδυμασίας, βάψιμο μαλλιών, μακιγιάζ, αξεσουάρ, συμπληρώματα για επίδειξη ενός πιο γυμνασμένου σώματος), στην ψηφιακή ζωή οι δυνατότητες μεταμόρφωσης παρουσιάζονται πολλαπλασιασμένες. Δημιουργείται μια κατάσταση διαρκούς ροϊκότητας, η οποία επικροτεί και αναδεικνύει την ανοιχτότητα του γίνεσθαι και όχι την κλειστότητα και τον περιορισμό του τελικού είναι, αποκηρύσσοντας κατ' επέκταση την αυθεντία της φύσης, την αποθέωση της φυσικής εμφάνισης και φυσικού εαυτού: η απόλυτα φυσική εμφάνιση καθίσταται στην πραγματικότητα μια ουτοπία, καθώς, δεδομένων των καθημερινών σκηνοθετικών επιλογών του υποκειμένου, η ψηφιακή πραγματικότητα μας καλωσορίζει στην ευλυγισία της όψης: με την χρήση της κατάλληλης εφαρμογής δίνεται η δυνατότητα στον χρήστη να αυξομειώσει το ύψος, το βάρος, να μεταβάλλει το σχήμα του προσώπου, των φρυδιών, των χειλιών, της μύτης, των ματιών, του χρώματός τους, την ποιότητα του δέρματος, να μεταβεί σε διαφορετική ηλικιακή κατηγορία κ.λπ. Παρατηρούμε, δηλαδή, τη διαθεσιμότητα ενός ευρέως φάσματος δυνατοτήτων μεταμόρφωσης, οι οποίες βοηθούν τον χρήστη να απεγκλωβιστεί από την περιοριστική αντίληψη της αναγκαστικής αποδοχής του αποκαλούμενου φυσικού εαυτού.

Η δημιουργία ενός συγκεκριμένου ψηφιακού προφίλ συμπορεύεται με τη δημοσίευση φωτογραφιών ή βίντεο του χρήστη, κειμένων, απόψεων, τραγουδιών κ.λπ. δηλαδή με την παρουσίαση της σκηνοθεσίας του εαυτού. Η δημοσίευση-προβολή-παρουσίαση ενέχει, επίσης, στοιχεία θεατρικότητας, καθώς εμπεριέχει την ακόλουθη σχέση: ο Α υποδύεται έναν ρόλο Β, ενώ ο Γ παρακολουθεί. Η έννοια της δημοσίευσης, ισοδυναμεί με την άρση του ιδιωτικού-απόκρυφου και την έκθεσή του σε έναν κοινό χώρο, όπου ο ηθοποιός της ζωής εκθέτει το σώμα, τη φωνή, τα εκφραστικά του μέσα, τα συναισθήματά του κ.λπ., κατ' αναλογία με μια επαγγελματική θεατρική παράσταση, όπου ο ηθοποιός συναντιέται με τον θεατή του σε έναν κοινό χώρο, ο οποίος στην υλική πραγματικότητα είναι στερεοτυπικά ο χώρος του θεάτρου, όπου η παράσταση λαμβάνει χώρα στο ενδιάμεσο γίνεσθαι (Puchner, 2010) μεταξύ κοινού και ηθοποιού, μεταξύ σκηνής και πλατείας. Αντιστοίχως, στο θέατρο της καθημερινής ζωής η παράσταση επιτελείται, επίσης, σε ένα ενδιάμεσο γίνεσθαι, λ.χ. μεταξύ ενός προϊσταμένου και του υπαλλήλου του, μεταξύ ενός καθηγητή και μαθητή, μεταξύ δύο φίλων, ενός πωλητή και ενός πελάτη κ.λπ. Στην ψηφιακή παράσταση ζωής ο χώρος συνάντησης, το ενδιάμεσο γίνεσθαι είναι το προσωπικό προφίλ του καθενός και η αρχική σελίδα ροής των αναρτήσεων (λ.χ. Facebook, Instagram).

Πραγματοποιείται μια διπλού τύπου σχέση, θεατή και θεώμενου, όπου ο κάθε όρος

είναι φορτισμένος, ταυτοχρόνως και με τις δύο ιδιότητες. Έτσι, ο ψηφιακός ηθοποιός είναι ταυτόχρονα ψηφιακός θεατής και αντιστρόφως: δημοσιεύω λ.χ. μια φωτογραφία ή ένα βίντεο στον προσωπικό μου τοίχο-σκηνή, σκηνοθετώντας και ταυτόχρονα ερμηνεύοντας την παράστασή μου, την οποία παρακολουθούν οι θεατές-φίλοι-ακόλουθοι, οι οποίοι με τη σειρά τους δημοσιεύουν-παρουσιάζουν τη δική τους σκηνοθεσία, που εγώ παρακολουθώ, από την πλευρά, πλέον, του θεατή. Δημιουργείται έτσι το ακόλουθο σχήμα: ο σκηνοθέτης-ηθοποιός της ζωής σκηνοθετεί και ερμηνεύει την ψηφιακή παράσταση ζωής του, δημιουργώντας ένα κολλάζ από θραύσματα ζωής, ένα κοσμικό-ζωτικό κολλάζ, μία σύνθεση εκτεθειμένων αποσπασμάτων ζωής (Parker-Starbuck, 2011), ορατών ακόμη και από χιλιάδες μάτια, δημιουργώντας έναν *κατοπτισμό* (Mann, 2004), δηλαδή, έναν ανεστραμμένο πανοπτισμό (panopticism) (Bentham, 2011): ενώ στον πανοπτισμό δίνεται η αίσθηση πως ένα μάτι παρακολουθεί από ψηλά τη δράση των πολλών, στον κατοπτισμό οι πολλοί παρακολουθούν τη δράση του ενός, δημιουργώντας μια καινούργια τυραννία, την τυραννία των likes και της αποδοχής.

Τα likes διαδραματίζουν τον ρόλο του χειροκροτήματος, της επιβεβαίωσης δηλαδή πως η παράσταση ήταν αρεστή στο κοινό, έχοντας γνωρίσει επιτυχία και αποδοχή. Τα likes και τα σχόλια των θεατών λειτουργούν ως ο συνδετικός κρίκος ανάμεσα στον θεατή και τον θεώμενο, δημιουργώντας τη διάδραση, τον διάλογο ηθοποιού και θεατή και «παραπέμποντας σε έναν σύγχρονο Χορό» (Αθανασάτου, 2021, σ. 81). Κατ' αναλογία με την παράσταση της επαγγελματικής, αλλά και της καθημερινής υλικής σκηνής, κάθε παράσταση, ανάλογα με το είδος της, διαθέτει ένα ανάλογο κοινό, με το οποίο συνήθως μοιράζονται κοινά ενδιαφέροντα, στόχους και αισθητική.

Οι συνομιλίες μεταξύ των χρηστών πραγματοποιούνται μέσω της εφαρμογής messenger, η οποία στη σύγχρονη εποχή έχει αντικαταστήσει τον ρόλο ενός αγγελιοφόρου, καθώς μέσω της γρήγορης ανταλλαγής μηνυμάτων από ανθρώπους που βρίσκονται κυριολεκτικά στην άλλη άκρη της γης, δίνεται η ψευδαίσθηση ενός μετωπικού διαλόγου. Με τη βιντεοκλήση προστίθενται τα παραγλωσσικά στοιχεία, τα οποία απουσιάζουν από τη χρήση γραπτών μηνυμάτων. Η βιντεοκλήση δεν περιορίζεται μόνο σε μια δυαδική διάδραση, αλλά δύναται να καταστεί πολυπρόσωπη, μέσω της προσθήκης περισσότερων ατόμων, δημιουργώντας μια ομαδική συνομιλία. Δημιουργείται, έτσι, η αίσθηση της κοινότητας, της ομαδικής διάδρασης, η οποία λαμβάνει χώρα σε ένα διαθλασμένο εδώ-τώρα, όπου οι συμμετέχοντες είναι ταυτοχρόνως παρόντες και απόντες. Ο κάθε συμμετέχων παρουσιάζει τη δική του σκηνογραφική εκδοχή, μέσω ενός συγκεκριμένου φόντο-σκηνικού, που έχει επιλέξει να τον περιβάλλει. Έχει, αντιστοίχως, επιλέξει τον ενδυματολογικό του κώδικα, το χτένισμα, το μακιγιάζ, σκηνοθετώντας μία παράσταση, η οποία αναμειγνύεται με τις παραστάσεις των υπολοίπων συμμετεχόντων, συνθέτοντας ένα κολλάζ, που θα μπορούσαμε να παραλληλίσουμε με το μεταδραματικό θέατρο, εφόσον πρόκειται για τη σύνθεση ετερόκλητων στοιχείων (Πεφάνης, 2007).

Η ψηφιακή παράσταση, κατ' αναλογία με την υλική, παρά την πληθώρα αναλογιών που παρουσιάζει με το θέατρο, δύναται μονάχα να συμπίπτει και όχι να ταυτίζεται μαζί του. Όπως σημειώνει ο Πεφάνης (2007) υπάρχει ένα κριτήριο διαχωρισμού ανάμεσα στη ζωή και το θέατρο, το κριτήριο της ηθικής δέσμευσης: στη ζωή εάν επιλέξω να διαδραματίσω τον ρόλο του δολοφόνου και διαπράξω φόνο θα επακολουθήσουν οι ανάλογες συνέπειες, στιγματίζοντας ολόκληρη την υπόλοιπη ζωή μου, σε αντίθεση με το θέατρο, όπου ο ρόλος του δολοφόνου

τελειώνει μαζί με τη λήξη της παράστασης. Το θέατρο, εφόσον αποτελεί μία ετεροτοπία (Foucault, 2012), λειτουργεί ως ένα δίκτυ ασφαλείας, το οποίο χωρά και αγκαλιάζει όλο το φάσμα ρόλων, οι οποίοι όμως αρχίζουν και τελειώνουν μαζί με την έναρξη και τη λήξη της παράστασης. Κατ' αναλογία, λοιπόν, με το θέατρο της υλικής ζωής, στο θέατρο της ψηφιακής ζωής ισχύει ο ίδιος διαχωρισμός. Ο σκηνοθέτης και ηθοποιός της ψηφιακής κοινότητας οφείλει να λαμβάνει υπόψη του τις συνέπειες, που ενδέχεται να επιφέρει η κατάχρηση ή η επιλογή λανθασμένων προτύπων ρόλων: όταν ο χρήστης λ.χ. επιλέγει ρόλους, που στοχεύουν στην παραπλάνηση ή αποπλάνηση, έχοντας εκμεταλλευτεί την απόκρυψη της υλικής υπόστασής του.

Ο προβληματισμός που προκύπτει από τη χρήση της έννοιας της θεατρικότητας, όχι μόνο στην καθημερινή υλική πραγματικότητα αλλά και στην άυλη ψηφιακή, σχετίζεται με αυτήν ακριβώς την απουσία της έννοιας της υλικότητας, έννοιας καθοριστικής για την ίδια την ύπαρξη του θεάτρου. Διότι, πού αλλού έγκειται η γοητεία και η ιδιαιτερότητα του θεάτρου, χάρις στην οποία παραμένει ακόμα ζωντανό, παρόλη την ανάπτυξη άλλων παρόμοιων μέσων, τα οποία θα μπορούσαν να είχαν σημάνει τον θάνατό του, όπως λ.χ. του κινηματογράφου; Πώς μπορούμε, λοιπόν, να μιλάμε για θεατρικότητα, όταν απουσιάζει η υλικότητα του σώματος του ηθοποιού;

Εφόσον κάνουμε λόγο για τη δραστηριότητα των social media, η λέξη media σηματοδοτεί ένα μέσο, μία διαμεσότητα. Κάνουμε λόγο για την ύπαρξη avatar, δηλαδή ειδώλων, για ανδροειδή, τα οποία αποτελούν δημιουργήματα των υλικών ανθρώπων, αδυνατώντας όμως να υπάρξουν αποκομμένα και ανεξάρτητα από αυτά. Αποτελούν μία προέκταση, μία συμπλήρωση, ένα alter ego της υλικής υπόστασης του ανθρώπου, με την οποία συμπορεύονται χωρίς σε καμία περίπτωση –τουλάχιστον προς το παρόν– να κάνουμε λόγο για αντικατάσταση της υλικής από την ψηφιακή ζωή. Μονάχα για σύμπλευση κάνουμε λόγο, όπου η ψηφιακή ταυτότητα, παράλληλη και συμπληρωματική με την υλική, χάνει την αιτία της ύπαρξής της, σε περίπτωση απουσίας της τελευταίας. Το θέατρο των social media επιτελείται από *γίνεσθαι-ανδροειδή* (Parker-Starbuck, 2011), από μια ανάμειξη των ζωντανών σωμάτων και των φαντασμάτων-εικόνων τους.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Bentham, J. (2011). *The Panopticon Writings*. London: Verso.
- Evreinoff, N. (2013). *The Theatre in Life*. USA: Martino Publishing Mansfield Centre, CT.
- Foucault, M. (2012). *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Golub, S. (1984). *Evreinov, the Theatre of Paradox and Transformation*. Michigan: UMI Research Press.
- Jones, P. (2013). *Δραματοθεραπεία. Το θέατρο ως τρόπος ζωής και θεραπείας*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Mann, S. (2004, Οκτώβριος 10). "Sousveillance": *Inverse surveillance in multimedia imaging*. Στο MULTIMEDIA '04: Proceedings of the 12th annual ACM international conference on Multimedia. (σσ. 620-627). Ανακτήθηκε από <https://dl.acm.org/doi/10.1145/1027527.1027673>
- Parker-Starbuck, J. (2011). *Cyborg Theatre. Corporeal/Technological Intersections in Multimedia Performance*. California: Performance Interventions.
- Puchner, W. (2010). *Θεωρητικά Θεάτρου*. Αθήνα: Παπαζήσης.

- Αθανασάτου, Ι. (2021). Έμφυλες αναγνώσεις της τραγωδίας στον κινηματογράφο. Διακειμενικές προσεγγίσεις. Στο Π. Γ. Πεφάνης & Ι. Αθανασάτου (Επιμ.) *Σκηνές, εικόνες, βλέμματα. Διασταυρώσεις του θεάτρου και του κινηματογράφου*. Αθήνα: ΕΑΠ.
- Μπαρτ, Ρ. (2007). *S/Z*. Αθήνα: Νήσος.
- Πεφάνης, Π. Γ. (2007). *Σκηνές της θεωρίας. Ανοιχτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Χάιντεγκερ, Μ. (1985). *Είναι και Χρόνος. Τόμος Β*. Αθήνα-Γιάννινα: Δωδώνη.
- Евреинов, И. (1924). *Театр у животных. (О смысле театральности с биологической точки зрения)* [Το θέατρο των ζώων (Η έννοια της θεατρικότητας υπό το πρίσμα της βιολογίας)]. Л.-М.: Книга.
- (2005). *Оригинал о портретистах* [Η αυθεντικότητα για τους προσωπογράφους]. Москва: Совпадение.

Ναταλί Μηνιώτη

ΕΛΕΝΗ ΒΑΡΟΠΟΥΛΟΥ: ΜΙΑ ΚΡΙΤΙΚΟΣ ΤΟΥ ΜΕΛΛΟΝΤΟΣ

**Η** (επι)στροφή στη μελέτη της κριτικογραφίας της Ελένης Βαροπούλου το τελευταίο τέταρτο του 20<sup>ου</sup> αιώνα έχει στόχο να αναδείξει τα χαρακτηριστικά εκείνα τα οποία την καθιστούν ως σήμερα πολύτιμη πυξίδα για την πορεία του θεατρικού φαινομένου στην Ελλάδα. Ανάμεσά τους, εντοπίζονται η ανανεωτική γραφή που χρησιμοποίησε η κριτικός σε επίπεδο μορφής και σε επίπεδο περιεχομένου, καθώς αποτύπωσε με σύγχρονους όρους τη δυναμική σχέση του κειμένου με την παράσταση (Βερβεροπούλου, 2008)· η έγνοια που επέδειξε για τη δημιουργία ενός «θεατρικού ή “χειραφετημένου” θεατή» (Βαροπούλου, 2009, σ. 18) με απαιτήσεις ως προς την καλλιτεχνική δημιουργία (Σαμπατακάκης, 2009)· και ταυτοχρόνως, η συμβολή της στη διαμόρφωση και εξέλιξη της θεατρικής τέχνης μέσα από την επίδραση που ασκεί ο διττός διάλογος που αναπτύσσει ο κριτικός λόγος με το κοινό και με τους καλλιτέχνες (Βερβεροπούλου, 2008). Κι αν τα παραπάνω στοιχεία μπορούν να εντοπιστούν, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, και σε άλλες σύγχρονες της υπογραφές, η κριτικογραφία της παραμένει, ως τις μέρες μας, μοναδική, αναφορικά με τη μέριμνα που επέδειξε ώστε να δημιουργήσει διαύλους επικοινωνίας ανάμεσα στο ελληνικό θέατρο και το θέατρο της Ευρώπης και με τη συνακόλουθη μεθοδική προσπάθειά της για ένταξη του πρώτου στον ευρύτερο ευρωπαϊκό θεατρικό χάρτη. Ο «ευρωπαϊκός» αυτός προσανατολισμός των κειμένων της όχι μόνο έδωσε πολυπρισματικό χαρακτήρα στο κριτικό της έργο, αλλά το κατέστησε και μοναδικά πολύτιμο για την καταγραφή της σύγχρονης ιστορίας του θεάτρου στην Ελλάδα (Βερβεροπούλου, 2008). Στην πραγματικότητα, αυτό που με έκανε να στραφώ στο έργο της ήταν η ικανότητα της γραφής της να λειτουργήσει ως προπομπός και στη συνέχεια ως φιλόξενος οικοδεσπότης όλων εκείνων των εγχώριων και ξένων δημιουργών, οι οποίοι με τις νεωτερικές δουλειές τους κατέκλυσαν και συνεχίζουν να κατακλύζουν τις κρατικές και ιδιωτικές σκηνές της χώρας μας κυρίως μετά το γύρισμα του αιώνα.

Αν και ο περιορισμένος χώρος του άρθρου με οδήγησε να εστιάσω σε κριτικές της Βαροπούλου που είχαν ως αντικείμενο παραστάσεις αρχαίου ελληνικού δράματος, τα συμπεράσματα στα οποία κατέληξα είναι αντιπροσωπευτικά του συνόλου της δουλειάς της, όπως φαίνεται και από μια δική της παρατήρηση σε άρθρο της στο *Βήμα* (Βαροπούλου, 1987γ),

Και είναι φυσικό, το αρχαίο δράμα –προνομιακή πολιτιστική κληρονομιά των Ελλήνων– να κουβαλάει σήμερα, διογκωμένα και επείγοντα τα προβλήματα που λιμνάζουν στον χώρο της σκηνικής αναζήτησης και θεατρικής έρευνας, στο πεδίο της θεατρικής πολιτικής, στη σφαίρα των ιδεολογικών και αισθητικών προϋποθέσεων.

Έτσι, λοιπόν, δόθηκε η δυνατότητα: πρώτον να προβληθούν όλες οι ανανεωτικές της απόψεις για την παραστασιακή προσέγγιση των κλασικών δραματικών κειμένων, μέγιστο σημείο τριβής με τον παρωχημένο κριτικό λόγο και τη γενικότερη αντίληψη που επικρατούσε στην Ελλάδα εκείνη την εποχή (και σε έναν βαθμό ακόμη σήμερα)· και δεύτερον να φανεί

ανάγλυφα η διαφορετική θέση που εκφράζει, επιχειρηματολογώντας μακριά από δογματισμούς και συναισθηματικές ακρότητες, με το βλέμμα στραμμένο στον σύγχρονο θεατρολογικό και ευρύτερα επιστημονικό λόγο, απέναντι σε ένα πολυπληθέστατο μέτωπο διανοουμένων, θεατρικών κριτικών και απλού κόσμου που έβλεπαν το αρχαίο ελληνικό δράμα και το ανέβασμά του στη σκηνή με σχεδόν θρησκευτικούς και εθνικοπατριωτικούς όρους (Kaltsounas, Karaoglou, Minioti & Parazoglou, 2021· Σαμπατακάκης, 2009).

Η επιστημονική κατάρτιση της Βαροπούλου –σπουδές στη θεατρολογία, σημειολογία και θεωρία των μέσων μαζικής επικοινωνίας στο Παρίσι– σε συνδυασμό με την ιδεολογική της τοποθέτηση –ακραιφνής υποστηρίκτρια του ευρωπαϊκού προσανατολισμού της χώρας ακόμα κι όταν η εσωστρέφεια των περισσότερων εγχώριων πολιτικών σχημάτων τα μεταπολιτευτικά χρόνια οδηγούσαν τους Έλληνες στον ευρωσκεπτικισμό– εξασφάλισαν σταθερή τροχιά στις κινήσεις της στον χώρο της θεατρικής κριτικής, παρέχοντας στον αναγνώστη (θεατή και θεατρικό δημιουργό) ένα στέρεο έδαφος πάνω στο οποίο μπορούσε να αναπτυχθεί ουσιαστικός διάλογος. Επρόκειτο για ένα «διαυγές όραμα» που είχε εξαρχής στο μυαλό της για το θέατρο στην Ελλάδα, στηριγμένο στη νεωτερικότητα και στην ευρωπαϊκή του ταυτότητα (Βαροπούλου, 2009), και το οποίο επικοινωνούσε στο κοινό της με αταλάντευτη προσήλωση και σοβαρότητα. Σε αυτήν τη στάση της ρόλο έπαιξε η άμεση και ζωντανή επαφή που διατηρούσε με τα πιο γνωστά κέντρα θεάτρου στην Ευρώπη (Γαλλία, Γερμανία, Αυστρία, Ιταλία κ.ά.), αρθρογραφώντας για παραστάσεις και θεατρικές πρακτικές τους στον καθημερινό και περιοδικό τύπο. Δραστηριότητα που την έκανε να ξεχωρίζει όχι μόνο από τους Έλληνες αλλά και από τους ξένους συναδέλφους της, αφού αποτέλεσε ίσως μοναδική περίπτωση κριτικού στην Ευρώπη η οποία γνώριζε και παρακολουθούσε εκ του σύνεγγυς την παγκόσμια θεατρική παραγωγή και μπορούσε να εποπτεύει και να διαμορφώνει τις εξελίξεις στον ευρύτερο ευρωπαϊκό θεατρικό χώρο μέσα από την αρθρογραφία της σε διάφορα θεατρικά έντυπα χωρών της Ευρώπης – αλλά και μέσα από επιτελικές θέσεις που κατά καιρούς αναλάμβανε, εκπροσωπώντας τη χώρα μας σε ευρωπαϊκές θεατρικές διοργανώσεις και επιτροπές (Βαροπούλου, 1987β, 1987α· Βερβεροπούλου, 2008). Επιδίωξε να μετατοπίσει σταδιακά τους αναγνώστες της από το ελληνικό στο ευρωπαϊκό θεατρικό περιβάλλον, να διευρύνει την αντιληπτική τους ικανότητα, τις προσδοκίες και τις απαιτήσεις τους, καθώς τους ενστάλαξε την ιδέα πως οι εγχώριες παραστάσεις δεν μπορεί παρά να αποτελούν μέρος της ιστορίας και της εξέλιξης του ευρωπαϊκού θεάτρου με το οποίο και συνδιαλέγονται (Βαροπούλου, 1992α, 1995).

Στον βαθμό, μάλιστα, που η κριτική της Βαροπούλου λειτούργησε και ως καταγραφή και σχολιασμός των ιδεολογικών και αισθητικών μετατοπίσεων της ελληνικής κοινωνίας σε σχέση με το θέατρο τα χρόνια που εξετάζουμε, μπορούμε να τη χωρίσουμε σε δύο περιόδους: πριν και μετά τη μαζική έλευση των ξένων σκηνοθετών στη χώρα μας με παραστάσεις αρχαίου δράματος το καλοκαίρι του 1985, στο πλαίσιο των διοργανώσεων *Αθήνα Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης* και *Πρώτη Διεθνής Συνάντηση Αρχαίου Δράματος στους Δελφούς*.

Στην πρώτη περίοδο, που το νεοκλασικίζον ύφος των παραστάσεων αρχαίας τραγωδίας του Εθνικού Θεάτρου έχει κουράσει θεατές και κριτικούς και που η στροφή προς τη λαϊκή παράδοση που έχει υποδείξει με τις σκηνοθεσίες πάνω στην αρχαία κωμωδία ο Κάρολος Κουν έχει γίνει πια αποδεκτή με ενθουσιασμό από όλους, η Βαροπούλου καταθέτει το θεατρικό της όραμα πολύ

πέρα από τις προσδοκίες που καλλιεργούν οι συνάδελφοί της στο αναγνωστικό τους κοινό. Σε αυτό το πλαίσιο, δημοσιεύει τρία άρθρα στις σελίδες της *Μεσημβρινής* που επιχειρούν να κατατοπίσουν τον αναγνώστη εφιστώντας την προσοχή του στον παραπλανητικό όρο αναβίωση που έχει καθιερωθεί στην Ελλάδα για την απόδοση της σκηνικής και ερμηνευτικής «χρήσης» των κλασικών κειμένων, ο οποίος εμποδίζει την ουσιαστική κατανόηση της σκηνικής πρόσληψης των κειμένων αυτών με σύγχρονο τρόπο (Βαροπούλου, 1982α, 1982β, 1982γ). Υπ' αυτό το πρίσμα, τα κυρίαρχα αφηγήματα, που μιλούν για ιερά κείμενα, ιερούς τόπους παραστάσεων και προτείνουν ερμηνευτικές προσεγγίσεις των τραγωδιών με γνώμονα την ηρωολατρία, αμφισβητούνται και η ίδια εμφανίζεται ουσιαστικά ανοιχτή σε κάθε είδους νεωτερική πρόταση που προτείνεται από καλλιτέχνες και καλλιτεχνικά σχήματα. Χαιρετίζει τις ποικίλες και ευδόκιμες προσπάθειες ανεβάσματος της αριστοφανικής κωμωδίας, καθώς θεωρεί ότι αποτελούν μια πολύπλευρη, ανανεωτική και μοναδική σε παγκόσμιο επίπεδο ματιά στο συγκεκριμένο και τόσο ιδιαίτερο αυτό δραματικό είδος. Τέτοιες είναι, εκτός από τις παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης σε σκηνοθεσία του Κάρολου Κουν (Βαροπούλου, 1982δ), η «φοκλορική» *Λυσιστράτη* «του άστεως» κι όχι «της υπαίθρου» του Σπύρου Ευαγγελάτου (Βαροπούλου, 1976, σελ. 4) και η «γκροτέσκα» *Λυσιστράτη* του Ανδρέα Βουτσινά στο ΚΘΒΕ (Βαροπούλου, 1983, σελ. 7), ο *Πλούτος* του Νίκου Χαραλάμπους στον ΘΟΚ (Βαροπούλου, 1981), βασισμένος στο «Θέατρο της εικόνας», το οποίο ευδοκιμεί από δεκαετίας στην Ευρώπη, αλλά και ο διασκευασμένος από τον Μιχάλη Χουρμούζη «αυθόρμητος» και «χειροποίητος» *Πλούτος* που απευθύνεται «στο κοινό της γειτονιάς», σκηνοθετημένος από τον Σταύρο Ντουφεξή για το Θέατρο της Καισαριανής (Βαροπούλου, 1978, σελ. 6).

Αντιθέτως, οι κριτικές της με αντικείμενο τις εγχώριες παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας προβάλλουν σημαντικές ενστάσεις, καθώς η κριτικός δεν εντοπίζει το πρόβλημα μόνο στο κουρασμένο νεοκλασικίζον ύφος τους αλλά κυρίως στην παρωχημένη αρχαιολατρία που τις συνοδεύει (Βαροπούλου, 1984β). Στην προσπάθειά της να κάνει πιο αντιληπτές τις θέσεις της μέσα από έναν γόνιμο και εξωστρεφή θεατρικό διάλογο, η Βαροπούλου διανθίζει την κριτική της για τις εγχώριες παραστάσεις με αναφορές σε σκηνοθετικές προτάσεις που κατατίθενται σε σημαντικές ευρωπαϊκές σκηνές εκείνη την εποχή, καθώς κρίνει ότι είναι μεταφραστικά και ερμηνευτικά πιο ευανάγνωστες, αισθητικά ταιριαστές με τις ιδέες που προβάλλουν και, στο σύνολό τους, ενδιαφέρουσες και επίκαιρες (Βαροπούλου, 1980, 1979γ). Από τις ελληνικές σκηνικές προτάσεις της τραγωδίας ξεχωρίζει μόνο ορισμένες όπως τις οιονεί τοποειδικές *Τρωάδες* του Γιάννη Τσαρούχη στο σπίτι της οδού Καπλανών (Βαροπούλου, 1977), την παράτολμη δραματουργικά *Ψυχοστασία* του Ευαγγελάτου (Βαροπούλου, 1979α) πάνω σε αισχύλεια αποσπάσματα, την αισθητικά και ιδεολογικο-πολιτικά ωριμότερη δεύτερη *Ορέστεια* του Κουν το 1982 (Βαροπούλου, 1982ε), τη μεταμοντέρνα *Άλκηστη* του Γιάννη Χουβαρδά (Βαροπούλου, 1984γ), κ.ά. Σε άλλες περιπτώσεις παραστάσεων, η κριτικός εστιάζει σε ένα ενδιαφέρον στοιχείο τους και φροντίζει να το αναδείξει μέσα από τις παρατηρήσεις της, κατευθύνοντας τον σκηνοθέτη και την ομάδα σε γόνιμα πεδία σκέψης και σκηνικού πειραματισμού. Στις ευριπίδειες *Ικέτιδες* του Χαραλάμπους, για παράδειγμα (ΘΟΚ, 1979), την απασχολεί το ζήτημα της σκηνικής χρήσης των υφασμάτων (Βαροπούλου, 1979β). Αλλά και στις περιπτώσεις εκείνες που το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα δεν την ικανοποιεί, όπως η *Ελένη* του Βουτσινά και η *Αντιγόνη* του Γιώργου Ρεμούνδου, στο ΚΘΒΕ (1982) και το Εθνικό

Θέατρο αντιστοιχώς (Βαροπούλου, 1982στ, 1984α), τα κριτήριά της δεν είναι δογματικά και δεν εμπεριέχουν αφορισμούς (σε αντίθεση με την τακτική και την αντίδραση πολλών κριτικών θεάτρου εκείνα τα χρόνια στις μεταμοντέρνες σκηνοθεσίες).

Η δεύτερη περίοδος, που ακολουθεί μετά τις διοργανώσεις του 1985, χαρακτηρίζεται από τις βίαιες αντιδράσεις της κριτικής και του κοινού στην εισβολή των ξένων, κυρίως ευρωπαϊών, σκηνοθετών (ενδεικτικά Σαμπατακάκης, 2017-2018), των οποίων οι εκσυγχρονιστικές σκηνοθετικές απόπειρες σε έργα των αρχαίων τραγικών θεωρούνται αιρετικές, βλάσφημες, έως και ανθελληνικές. Ακόμα πιο επιθετική διάθεση παρατηρείται όταν ο ξένος σκηνοθέτης καλείται να δουλέψει με ελληνικούς θιάσους, καθώς η πράξη αυτή κρίνεται σχεδόν ως προδοσία των θιασαρχών, με το σκεπτικό ότι γίνονται το όχημα με το οποίο οι «ασεβείς» αλώνουν την Επίδαυρο. Ίσως το πιο χαρακτηριστικό δείγμα είναι η κριτική του Τάσου Λιγνάδη στην *Καθημερινή* για την παράσταση *Οιδίπους Τύραννος* του θιάσου *Αθήναιον*, στην οποία επιπλήττει το ζεύγος Καζάκου-Καρέζη για τη δυνατότητα που έδωσαν στον γεωργιανό σκηνοθέτη Ρόμπερτ Στούρουα να πατήσει το πόδι του στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου (Λιγνάδης, 1989). Στο ίδιο ύφος, ωστόσο, είναι και η κριτική του Κώστα Γεωργουσόπουλου στα *Νέα* οκτώ χρόνια αργότερα, όταν ο ανατολικογερμανός σκηνοθέτης Ματίας Λάνγκχοφ έρχεται να δουλέψει με τον θίασο του ΚΘΒΕ, ανεβάζοντας *Βάκχες* του Ευριπίδη. Εκεί γίνεται λόγος για τα ιερά κείμενα –της κλασικής γραμματείας– που δεν πρέπει να αγγίζονται από αδαείς (Γεωργουσόπουλος, 1997). Το διακύβευμα σε σχέση με την προηγούμενη περίοδο έχει μετατοπιστεί. Το ανέβασμα των αρχαιοελληνικών έργων στη σκηνή δεν είναι πια μια εσωτερική υπόθεση αναζήτησης ενός ανανεωμένου σκηνοθετικού ύφους, αλλά ένας αγώνας υπέρ βωμών και εστιών που πρέπει να δώσει ο Έλληνας καλλιτέχνης, εντός αλλά κυρίως εκτός συνόρων, αποκαθιστώντας τη χαμένη τιμή της τραγωδίας, των ηρώων της, του αρχαίου θεάτρου της Επιδαύρου και της ίδιας της ελληνικής του ταυτότητας τελικά.

Σε αυτή τη μαζικά εκδηλωμένη ξеноφοβία που συνδυάζεται μοναδικά με τον φόβο του αφελληνισμού και τον ευρωσκεπτικισμό, τους οποίους κληροδότησε στην ελληνική κοινωνία η ένταξη της χώρας στην ΕΟΚ (Kaltsounas, κ.ά., 2021), οι κριτικές της Βαροπούλου (1992γ) αποτελούν πραγματική όαση έλλογης σκέψης. Παραμένουν σταθερά προσανατολισμένες στο θεατρικό όραμά της, συνεχίζουν να χαρακτηρίζονται από τη δέουσα σοβαρότητα που οφείλει να έχει ο κριτικός δημόσιος λόγος και αποκτούν μεγαλύτερη διείσδυση στο αναγνωστικό κοινό, αφού η μεταπήδησή της στην εφημερίδα *Το Βήμα*, το 1984, της δίνει τη δυνατότητα να απευθυνθεί σε ένα ευρύτερο αναγνωστικό κοινό και ταυτόχρονα να επεκτείνει την αρθρογραφία της, πέρα από τη θεατρική κριτική και τη θεματική γύρω από το θέατρο, και σε κείμενα με μεγαλύτερη θεματική και υφολογική εμβέλεια. Υπογραμμίζεται, εντονότερα από όσο στην προηγούμενη περίοδο, το κοινωνικό, πολιτικό, θεσμικό και ευρύτερα πολιτιστικό πλαίσιο μέσα στο οποίο συμβαίνουν οι προσπάθειες του νεωτερικού, πειραματικού παραστασιακού δρώμενου στην Ελλάδα (Βαροπούλου, 1987γ, 1989α, 1990α, 1990β, 1991β, 1992α). Ζητήματα όπως η παρουσία, η κριτική ικανότητα και η αλληλεπίδραση του ελληνικού θεατρικού κοινού και του καλλιτεχνικού προϊόντος (Βαροπούλου, 1991γ), η οργάνωση και διαχείριση των εγχώριων φεστιβάλ από την πολιτειακή ηγεσία, με προεξέχον αυτό της Επιδαύρου (Βαροπούλου, 1986β, 1991α, 1992β), φαινόμενα εμπορευματοποίησης του θεάτρου και της τέχνης γενικότερα (Βαροπούλου, 1986α, 1990γ), αντίστοιχοι προβληματισμοί



για τις σκηνικές διατυπώσεις που καταγράφονται στο ευρωπαϊκό και το διεθνές περιβάλλον (1987β, 1987γ, 1988δ, 1989β, 1989γ), εμπεριέχονται σε κριτικές παραστάσεων και σε αυτοδύναμα άρθρα στη δημοσιογραφική της ατζέντα.

Σε αυτό το πολυεπίπεδο πλαίσιο της αρθρογραφίας της, το κρινόμενο αντικείμενο συλλαμβάνεται ακόμα πιο έντονα ως «διαπλοκή σχέσεων» και ερμηνεύεται σε βάθος, ξεπερνώντας την απλή περιγραφή και αξιολόγησή του (Μουλλάς, 1994, σ. 10). Έτσι, η γραφή της διαφοροποιείται σημαντικά από εκείνη των άλλων συναδέλφων της κι όταν στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1980 καταγράφονται ορισμένες προσπάθειες ανανέωσης της σκηνικής παρουσίασης της τραγωδίας από ελληνικούς θιάσους, σε αναζήτηση μιας νέας ελληνικής τραγικής ταυτότητας, δεν θριαμβολογεί από την κερκίδα των νικητών αλλά εκφράζεται μέσα από έναν γόνιμο προβληματισμό σχετικά με τη μελλοντική πορεία της νέας πρότασης (Βαροπούλου, 1988β, 1990δ). Απόκλιση από τον κυρίαρχο κριτικό λόγο εμφανίζουν τα κείμενά της κι όταν αναφέρεται στους Ευρωπαίους σκηνοθέτες που καλούνται να σκηνοθετήσουν στην Επίδαυρο Έλληνες ηθοποιούς. Παρακολουθώντας από κοντά την καλλιτεχνική τους πορεία στις σκηνές του εξωτερικού (βλ. 1988γ, 1988α), η Βαροπούλου προχωρεί σε βάθος στην ανάλυση του συνολικού έργου τους (1989δ, 1997α), αλλά και στην ουσιαστική ερμηνεία της εκρηκτικής συνάντησης που σημειώνεται ανάμεσα σε αυτούς και το ευαίσθητο, ή ακόμα καλύτερα ευερέθιστο, σε ζητήματα τραγωδίας ελληνικό θεατρικό κοινό (1997α, 1997β).

Σήμερα, το στοίχημα της ευρωπαϊκής μας θεατρικής ταυτότητας μοιάζει να έχει κερδηθεί. Οι ελληνικές σκηνές βρίσκονται σε αγαστή συνεργασία με εκείνες του εξωτερικού, ανταλλάσσοντας με ενθουσιασμό τις θεατρικές παραγωγές τους, τις ιδέες και τις πρακτικές τους. Ο κριτικός λόγος, επίσης, έχει προσαρμοστεί στη νέα συνθήκη και το διαδίκτυο έχει παίξει τον δικό του καθοριστικό ρόλο στις εξελίξεις. Αδιαμφισβήτητα, τα κείμενα της Βαροπούλου υπήρξαν πραγματικοί προπομποί όσων ακολούθησαν. Η επιλογή ωστόσο να παρουσιαστούν εδώ δεν ήταν για να αποτίσουμε φόρο τιμής στην κριτική και να της εξασφαλίσουμε μια περίοπτη θέση στο μουσείο. Το αντίθετο, ο πολυχρηστικός χαρακτήρας των κειμένων της βασισμένος στη νευρώδη, περιεκτική, δημοσιογραφική γραφή και στην ανάπτυξη ενός σύντομου στοχασμού (Βαροπούλου, 2009) σχετικά με ένα θέμα, μια παράσταση, ένα γεγονός, που λειτούργησε τόσο ως αντικείμενο διερεύνησης όσο και ως αφορμή για έναν βαθύτερο προβληματισμό, αποτελεί ένα αξεπέραστο ακόμα και σήμερα πρότυπο κριτικής γραφής και, κυρίως, κριτικής σκέψης.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Βαροπούλου, Ε. (1976, Ιούνιος 13). *Λυσιστράτη*. *Η Αυγή*, σ. 4.
- (1977, Σεπτέμβριος 24). *Οι Τρωάδες* του Τσαρούχη της οδού Καπλανών. *Η Αυγή*, σ. 4.
- (1978, Αύγουστος 26). *Πλούτος* από το Θέατρο της Καισαριανής. *Η Πρωινή [Ελευθεροτυπία]*, σ. 6.
- (1979α, Ιούνιος 20). *Ψυχροστασία*: από το Αμφι-Θέατρο στο Ηρώδειο. *Η Πρωινή*, σ. 6.
- (1979β, Αύγουστος 23). *Ικέτιδες*. *Η Πρωινή*, σ. 6.
- (1979γ, Σεπτέμβριος 29). *Ατρείδες*: Κείμενα Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη στον Λυκαβηττό. *Η Πρωινή [Ελευθεροτυπία]*, σ. 6.

- (1980, Αύγουστος 5). Αντιφάσεις και τυποποίηση. *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη. *Μεσημβρινή*, σ. 7.
- (1981, Αύγουστος 24). *Πλούτος* και «Θέατρο της Εικόνας». *Μεσημβρινή*, σ. 7.
- (1982α, Ιανουάριος 27). Κλασικά έργα στη σύγχρονη σκηνή. *Μεσημβρινή*, σ. 8.
- (1982β, Φεβρουάριος 03). Η ασέβεια στους κλασικούς. Κλασικά έργα στη σύγχρονη σκηνή Β' Μέρος. *Μεσημβρινή*, σ. 8.
- (1982γ, Φεβρουάριος 10). Η «χρήση» των κλασικών κειμένων στις μέρες μας. Κλασικά έργα στη σύγχρονη σκηνή Γ' Μέρος. *Μεσημβρινή*, σ. 8.
- (1982δ, Ιούλιος 16). Αναζητώντας τον Αριστοφάνη. Η προσφορά του Κουν. *Μεσημβρινή*, σ. 7.
- (1982ε, Αύγουστος 6). Η *Ορέστεια* και η σχηματοποίηση του τραγικού. *Μεσημβρινή*, σ. 7.
- (1982στ, Αύγουστος 28). Ο άλλος ακαδημαϊσμός στην *Ελένη*. *Μεσημβρινή*, σ. 7.
- (1983, Σεπτέμβριος 12). Μια γκροτέσκα *Λυσιστράτη*. *Μεσημβρινή*, σ. 7.
- (1984α, Ιούλιος 18). Πολύπαθη *Αντιγόνη*. *Το Βήμα*, σ. 12.
- (1984β, Αύγουστος 22). Γνώση παράδοσης. *Το Βήμα*, σ. 12.
- (1984γ, Αύγουστος 28). Ασυνήθιστο δίπτυχο. *Το Βήμα*, σ. 12.
- (1986α, Αύγουστος 24). *Λυσιστράτη*, Μπουμπουλίνα, Βλαχοπούλα. *Το Βήμα*, σ. 42.
- (1986β, Σεπτέμβριος 28). Μετά την εμποροπανήγυρη. *Το Βήμα*, σ. 41.
- (1987α, Ιανουάριος 25). Η ΕΟΚ πάει θέατρο. *Το Βήμα*, σ. 53.
- (1987β, Μάιος 24). Διάλογος για τα διεθνή φεστιβάλ. *Το Βήμα*, σ. 54.
- (1987γ, Αύγουστος 02). Το μετέωρο δράμα. *Το Βήμα*, σ. 45.
- (1988α, Ιούνιος 19). Δύο πολύκροτες πρεμιέρες στη Βιέννη. *Το Βήμα*, σ. 57.
- (1988β, Αύγουστος 21). Λαογραφική *Ηλέκτρα*. *Το Βήμα*, σ. 46.
- (1988γ, Σεπτέμβριος 18). Οι κλόουν της εξουσίας. *Το Βήμα*, σ. 67.
- (1988δ, Οκτώβριος 16). Μετά την χάρτα των Δελφών, τι; *Το Βήμα*, σ. 63.
- (1989α, Απρίλιος 16). Με άξονα την αποκέντρωση. *Το Βήμα*, σ. 63.
- (1989β, Ιούνιος 11). Η Ευρώπη επί σκηνής. *Το Βήμα*, σ. 57.
- (1989γ, Ιούλιος 09). Σε έξαρση οι διασκευές του αρχαίου δράματος. *Το Βήμα*, σ. 50.
- (1989δ, Αύγουστος 6). Οιδίπους Τύραννος. *Το Βήμα*, σ. 50.
- (1990α, Μάρτιος 4). Το ρεπερτόριο αναβαθμίζει. *Το Βήμα*, σ. 65.
- (1990β, Μάιος 6). Κρατική πολιτική και θέατρο. *Το Βήμα*, σ. 59.
- (1990γ, Ιούλιος 8). Θανάσιμο άλμα της Βουγιουκλάκη. *Το Βήμα*, σ. Β18.
- (1990δ, Σεπτέμβριος 2). *Ιφιγένεια εν Ταύροις*. Θεσσαλικό. *Το Βήμα*, σ. Β16.
- (1991α, Ιούνιος 23). Φεστιβάλ επαρχιωτισμού. *Το Βήμα*, σ. Β14
- (1991β, Δεκέμβριος 1). Οι θεατές, η κρίση, οι αλλαγές. *Το Βήμα*, σ. 25.
- (1991γ, Δεκέμβριος 22). Καταφύγιο στους κλασικούς. *Το Βήμα*, σ. Β9.
- (1992α, Απρίλιος 19). Η θεατρική πράξη αναζητεί νέα έκφραση. *Το Βήμα*, σ. Β14.
- (1992 β, Ιούνιος 21). Συγκίνηση και φθορά. *Το Βήμα*, σ. 47.

- (1992γ, Ιούλιος 5). Με το βλέμμα του άλλου σε οικείες μορφές. *Το Βήμα*, σ. Β4.
- (1995, Ιανουάριος 08). Το νέο κοινό αντιστέκεται. *Το Βήμα*, σ. Γ5.
- (1997α, Αύγουστος 24). Ο ξένος Λάνγκχοφ. *Το Βήμα*, σ. 34.
- (1997β, Σεπτέμβριος 7). Εγκώμιο σκανδάλων. *Το Βήμα*, σ. 41.
- (2009). *Το θέατρο στην Ελλάδα. Η παράδοση του καινούργιου: 1974-2006*, (τ.1.). Αθήνα: Άγρα.
- Βερβεροπούλου, Ζ. (2008). Η κριτική του θεάτρου στον τύπο. Στο: Π. Πολίτης (Επιμ.). *Ο λόγος της μαζικής επικοινωνίας. Το ελληνικό παράδειγμα* (σ. 444-481). Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών (Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη).
- Γεωργουσόπουλος, Κ. (1997, Σεπτέμβριος 2). Ανιστόρητες μπουρμπουλήθρες. *Τα Νέα*. Ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/yvgyw5y52>
- Λιγνάδης, Τ. (1989, Αύγουστος). Από τον Μινωτή στον Στούρουα. Οι δύο Οιδίποδες στην Επίδαυρο. *Η Καθημερινή*. Ανακτήθηκε από [http://www.thea.auth.gr/koinochristi-archaiognosia-db/uploads/20191125160700\\_Lignadis\\_OT\\_OC\\_1989.pdf](http://www.thea.auth.gr/koinochristi-archaiognosia-db/uploads/20191125160700_Lignadis_OT_OC_1989.pdf)
- Μουλλάς, Π. (1994). «Προλεγόμενα». Στο Τσ. Τοντόροφ, *Κριτική της κριτικής. Ένα μυθιστόρημα μαθητείας* (Γ. Κιουρτσάκης, Μετ.), (σσ. 5-18). Αθήνα: Πόλις.
- Σαμπατακάκης, Γ. (2009). Μίμησις-Ήθος-Διάνοια: Οι εθνοκεντρικές παράμετροι της νεοελληνικής θεατρικής κριτικής. *Επιστημονική Επιθεώρηση Τεχνών του Θεάτρου*, 1, 185-223.
- (2017-2018). Έξω οι Ούνοι... Τα θεατρικά σκάνδαλα στην Επίδαυρο Β'. *Θεάτρου Πόλις*, (τχ. 3-4), 8-21.
- Kaltsounas, E. Karaoglou, T. Minioti, N. & Papazoglou, E. (2021, Απρίλιος 1). 'Communal Hellenism' and Ancient Tragedy Performances in Greece (1975–1995): The Ritual Quest. *Journal of Greek Media and Culture*, 7(1), 69-103. Ανακτήθηκε από [https://doi.org/10.1386/jgmc\\_00028\\_1](https://doi.org/10.1386/jgmc_00028_1)

Αντωνία Πιτσιλού

Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΩΝ ΑΙΣΧΥΛΕΙΩΝ ΠΕΡΣΩΝ  
ΑΠΟ ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΚΟΙΝΟ ΤΟΥ 21<sup>ΟΥ</sup> ΑΙΩΝΑ:  
ΟΙ ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΙΣ ΤΩΝ D. GOTSCHOFF, Γ. ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟΥ ΚΑΙ Δ. ΛΙΓΝΑΔΗ

Οι *Πέρσες* είναι μία τραγωδία ιδιαίτερα προσφιλής στους σκηνοθέτες του 21<sup>ου</sup> αιώνα. Παρατηρούμε ότι από το 2001 μέχρι το 2021 υπάρχουν δεκατέσσερις παραστάσεις των *Περσών*, οι οποίες παρουσιάστηκαν από επαγγελματικούς θιάσους στο πλαίσιο κάποιου ελληνικού φεστιβάλ.<sup>1</sup> Σε σύγκριση, μάλιστα, με τις άλλες αισχύλειες τραγωδίες, οι *Πέρσες* παραστάθηκαν συχνότερα το εν λόγω χρονικό διάστημα και σε συγκεκριμένες πολιτιστικές εκδηλώσεις.<sup>2</sup> Ενδεικτικά, οι *Επτά επί Θήβας* έχουν παρασταθεί έξι φορές,<sup>3</sup> οι *Ικέτιδες* δύο φορές,<sup>4</sup> η *Ορέστεια* ως ενιαία τριλογία πέντε φορές<sup>5</sup> και ως μεμονωμένες τραγωδίες, ο *Αγαμέμνων* τέσσερις φορές,<sup>6</sup> οι *Χοηφόροι* δύο φορές<sup>7</sup> και οι *Ευμενίδες* δύο φορές,<sup>8</sup> και τέλος, ο *Προμηθέας Δεσμώτης* οκτώ φορές.<sup>9</sup>

Η συχνή επιλογή της τραγωδίας των *Περσών* έγκειται στα διαχρονικά θέματα που πραγματεύεται και τα οποία συνδέονται με τον δημοκρατικό και απολυταρχικό τρόπο διακυβέρνησης, τη θεϊκή δικαιοσύνη, την ήττα και τον θρήνο των Περσών, ήτοι του εθνικού Άλλου (Sommerstein, 2016). Ζητήματα τα οποία επαναπροσδιορίζονται στα σύγχρονα κοινωνικοπολιτικά συμφραζόμενα της Ελλάδας των ετών 2001-2021 και εμφορούνται από τις πολιτισμικές εκφάνσεις των ιδεολογιών του «εθνισμού» (2002), «εθνικισμού» (2002) και «διεθνισμού» (2002), όπως εντοπίζονται στις υπό συζήτηση σκηνοθετικές προσεγγίσεις και επισημαίνονται στην κριτικογραφία στον έντυπο και ηλεκτρονικό Τύπο, καθώς και στις

1 Πρόκειται για τις παραστάσεις των *Περσών* σε σκηνοθεσία Τσακίρη (2003)· Τερζόπουλου (2006)· Κονιόρδου (2006)· Τσακίρη (2008)· Gotscheff (2009)· Αβδελιώδη (2011)· Νικολαΐδη (2012)· Κοντούρη (2014)· Μαρκοπούλου (2015, 2017: επανάληψη της πρώτης παράστασης του 2015)· Φριντζήλα (2015)· Οικονόμου (2016)· Μπινιάρη (2017)· Λιγνάδη (2020).

2 Για λόγους οικονομίας χώρου αναφέρω μόνο τις αισχύλειες τραγωδίες που παρουσιάστηκαν από επαγγελματικούς θιάσους στο πλαίσιο κάποιου ελληνικού φεστιβάλ των ετών 2001 – 2021. Να σημειωθεί βέβαια ότι η προτίμηση των *Περσών* έναντι των άλλων αισχυλείων τραγωδιών απαντάται και στα ευρύτερα παραστατικά γεγονότα της ελληνικής θεατρικής σκηνής του 21<sup>ου</sup> αιώνα.

3 Πρόκειται για τις παραστάσεις των *Επτά επί Θήβας* σε σκηνοθεσία Κυριαζή (2001)· Fokin (2002)· Κιμούλη (2004)· Αζά (2011)· Grauzinis (2016, 2017: επανάληψη της πρώτης παράστασης του 2016).

4 Πρόκειται για τις παραστάσεις των *Ικέτιδων* σε σκηνοθεσία Στέργιογλου (2014)· Ρυ (2017).

5 Πρόκειται για τις παραστάσεις της *Ορέστειας* σε σκηνοθεσία Κόκκου (2001)· Neuhäuser (2007)· Θάνου (2010)· Χουβαρδά (2016)· Βουλγαράκη – Μελεμέ – Μαυραγάνη (2019).

6 Πρόκειται για τις παραστάσεις του *Αγαμέμνονα* σε σκηνοθεσία Γκόνη (2005)· Μπρούσκου (2008)· Κοντούρη (2013)· Grauzinis (2018).

7 Πρόκειται για τις παραστάσεις των *Χοηφόρων* σε σκηνοθεσία Τσιάνου (2009)· Χιώτη (2018).

8 Πρόκειται για τις παραστάσεις των *Ευμενίδων* σε σκηνοθεσία Συνοδινού (2004) και σε σύλληψη και ερμηνεία Γουλιώτη (2018).

9 Πρόκειται για τις παραστάσεις του *Προμηθέα Δεσμώτη* σε σκηνοθεσία Καζάκου (2005)· Τερζόπουλου (2010)· Λυγίζου (2014)· Φιλίππου (2015)· Ρυ (2017)· Φριντζήλα (2018)· Τσακίρη (2019)· Μπινιάρη (2021).

διαθέσιμες απόψεις και αντιδράσεις του θεατρικού κοινού.

Από τις παραστάσεις των *Περσών* που μελετώ στη διδακτορική μου διατριβή,<sup>10</sup> επέλεξα στο παρόν άρθρο να επικεντρωθώ σε τρεις και να επιχειρήσω να διακρίνω αφενός τις σύγχρονες σημασιολογικές προεκτάσεις που εμπλουτίζουν ή μη το αισχύλειο κείμενο, αφετέρου την αντίστοιχη πρόσληψη των θεατών σε αυτές.

Η πρώτη υπό μελέτη παράσταση είναι οι *Πέρσες* σε σκηνοθεσία D. Gotscheff και παραγωγή του Εθνικού Θεάτρου που είχαν παρουσιασθεί στο ελληνικό κοινό, αρχικώς, στο Φεστιβάλ Επιδαύρου (31 Ιουλίου- 1 Αυγούστου 2009), και μετέπειτα σε περιοδεία σε άλλα περιφερειακά φεστιβάλ και διοργανώσεις του ιδίου έτους («*Πέρσες του Αισχύλου*», 2009). Η δεύτερη είναι οι *Πέρσες* σε σκηνοθεσία Δ. Λιγνάδη και παραγωγή του Εθνικού Θεάτρου που είχαν παρασταθεί ομοίως στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου (24-26 Ιουλίου 2020) στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Επιδαύρου και κατόπιν σε περιοδεία σε άλλα περιφερειακά φεστιβάλ και διοργανώσεις του ιδίου έτους («*Πέρσες Αισχύλου*», 2020). Πρόκειται, όπως θα διαπιστώσουμε εν συνεχεία, για ένα παραστασιακό γεγονός που βρίσκεται, τηρουμένων των αναλογιών, στον αντίποδα των κατά Gotscheff *Περσών*, τόσο σε επίπεδο σκηνοθετικής οπτικής όσο και σε επίπεδο πρόσληψης και ανταπόκρισης του θεατρικού κοινού. Η τρίτη είναι η παράσταση ντοκουμέντο *Είμαστε οι Πέρσες!* σε σύλληψη και σκηνοθεσία Γ. Μαρκοπούλου, η οποία αν και παρουσιάσθηκε στο Φεστιβάλ Αθηνών (3-4 Ιουνίου 2015) στον ειδικά διαμορφωμένο χώρο της Πειραιώς 260 (Χώρος Ε΄) σε παραγωγή της Α.Μ.Κ.Ε., Polyplanity Productions – ΣΥΝΕΡΓΕΙΟ («*Είμαστε οι Πέρσες!*», 2015),<sup>11</sup> την αναφέρω τελευταία, διότι θεωρώ ότι συνιστά μία σκηνική σύλληψη που επέχει θέση παραδείγματος των ερμηνευτικών διαστάσεων που δύναται να λάβει το κείμενο των *Περσών* του 472 π.Χ.

Ο Αισχύλος, ως εκ τούτου, με την τραγωδία των *Περσών*, ανάμεσα στα άλλα, προειδοποιεί και εφιστά την προσοχή του κοινού του 5<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ. στις μελλοντικές επεκτατικές πολιτικές ενέργειες της ηγεσίας της αθηναϊκής πόλεως-κράτους, τις συνέπειες των οποίων επαληθεύει αργότερα η έκβαση της Σικελικής εκστρατείας του 415 με 413 π.Χ. (Herington, 2000). Παρουσιάζει, εν ολίγοις, σκηνικά τον αντίκτυπο που είχε στην Περσία η ήττα των περσικών στρατευμάτων στη ναυμαχία της Σαλαμίνας και μετέρχεται, ως μέσο προειδοποίησης και αφύπνισης, το δραματικό πρόσωπο του Ξέρξη, ο οποίος επιθύμησε ένα μεγαλείο που υπερέβαινε τα όρια που έχουν τεθεί στους θνητούς και τιμωρήθηκε από τους αθάνατους εγγυητές της δικαιοσύνης (Lossau, 2009).

Ο Gotscheff, ακολούθως, μέσω της σκηνοθετικής του οπτικής θεωρώ ότι δεικνύει, όχι τα μελλοντικά, αλλά τα υπάρχοντα 'κακώς κείμενα' των κοινωνικών και πολιτικών συνθηκών, τα οποία έχουν επιβιώσει στο διάβα των αιώνων μέχρι και τον 21<sup>ο</sup>. Οι *Πέρσες* του δεν συνιστούν πλέον προειδοποίηση, αλλά διαπίστωση. Μία διαπίστωση που ανταποκρίνεται στο αίτημα του ιστορικού πεσμιισμού του επικού-πολιτικού θεάτρου και επισημαίνει τον φαύλο κύκλο των ιστορικών γεγονότων και τη συνακόλουθη αδυναμία αλλαγής και συλλογικής αντίδρασης (Kalb,

10 Το θέμα της διδακτορικής μου διατριβής αφορά τη μελέτη επιλεγμένων παραστάσεων των *Περσών* που παρουσιάσθηκαν στην ελληνική θεατρική σκηνή του 21<sup>ου</sup> αιώνα και ειδικότερα την απόδοση της αισχύλειας θεικής δικαιοσύνης σε αυτές με επιβλέπουσα καθηγήτρια, την Αναπληρώτρια Καθηγήτρια κ. Αρβανίτη και συνεπιβλέποντες καθηγητές, τον Αναπληρωτή Καθηγητή κ. Σαμπατακάκη και τον Επίκουρο Καθηγητή κ. Μαρίνη.

11 Το θεατρικό γεγονός *Είμαστε οι Πέρσες!* είχε παρουσιασθεί και στις 27 με 29 Μαΐου 2017 στο πλαίσιο του Φεστιβάλ *Mind the Fact* στον ειδικά διαμορφωμένο χώρο του Παλαιού Αμαξοστασίου Ο.Σ.Υ. ("*Station Athens*", 2017).

1998).

Οι ανωτέρω παρατηρήσεις εδράζονται, κατ' αρχάς, στην ύπαρξη του επιπρόσθετου δραματικού προσώπου με την ονομασία *Ένα άλλο πρόσωπο* που υποδύεται η Λ. Κιτσοπούλου και το οποίο επιχειρεί αφενός μέσω των εμβόλιμων αποσπασμάτων από τον μυλλερικό *Φιλοκτήτη* (Τσατσούλης, 2009),<sup>12</sup> αφετέρου μέσω της απαγγελίας της παρόδου (στ. 140-150), του πρώτου επεισοδίου (στ. 422-432) και του πρώτου στασίμου (στ. 532-597), να αφυπνίσει τον επταμελή γυναικείο Χορό, τον επταμελή ανδρικό *Αγγελιαφόρο* και κατ' επέκταση τους παρευρισκόμενους θεατές (Χατζηγιάννου, 2009).<sup>13</sup> Ειδικότερα, το *Ένα άλλο πρόσωπο*, εν είδει μπρεχτικού αφηγητή και σαιξπηρικού τρελού (Τσατσούλης, 2009), με την αρωγή των ποικίλων παρεμβάσεών του, οι οποίες συνδέονται με την περιστροφή του μπλε εξάμετρου τοίχου, επιτυγχάνει την αδιάλειπτη υπενθύμιση της εμπόλεμης κατάστασης και της συναφούς επιδιωκόμενης αντίδρασης, (Ιωαννίδης, 2009) με απώτερο στόχο να μετασχηματίσει τις ενδεχόμενες επιπτώσεις μία ανυπακοής, (όπως διατυπώνονται διά στόματός του στους στίχους 532-597 του πρώτου στασίμου) (Garvie, 2009), σε επίμονη προτροπή προς την επίτευξή της.

Επιπροσθέτως, το προαναφερθέν αίτημα του ιστορικού πεσιμισμού του επικού-πολιτικού θεάτρου ενισχύεται από τον ειρωνικό λεκτικό και σωματικό τρόπο απόδοσης των δραματικών προσώπων *Δαρείου* και *Ξέρξη* των ηθοποιών Χατζησάββα και Καραθάνου, αντιστοίχως (Ιωαννίδης, 2009). Συγκεκριμένα, με το να απολλύει ο μεν *Δαρείος* τη χθόνια υπερβατική του φύση (Πατσαλίδης, 2009), ο δε *Ξέρξης* την τραγικά αποδοσμένη μορφή του (Καράλη, 2009), εξάιρεται ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα της αισχύλειας δραματοουργίας: η ευθύνη των ηγεμόνων έναντι του λαού που έχουν στην εξουσία τους (Romilly, 1997). Επίσης, η παρωδιακή τους εμφάνιση μας κατευθύνει στη χαρακτηριστική μέθοδο του μπρεχτικού και μεταμπρεχτικού θεάτρου να τονίζει τα ουσιώδη μέσω της παρωδίας προσώπων και καταστάσεων (Σαμπατακάκης, 2014).

Επομένως, ενώ ο Gotscheff με την αρωγή του πολιτισμικού αυτού άλματος –μα και γέφυρας– τοποθετεί τους *Πέρσες* του 2009 στο ιδεολογικό πλαίσιο του διεθνισμού – ανταποκρινόμενος στη διαχρονική και καθολική υφή της αρχαιοελληνικής τραγωδίας, γενικώς και της τραγωδίας των *Περσών*, ειδικότερα (Ορφανού, 2009)– η ανταπόκριση των θεατών ήταν στην πλειονότητά της αρνητική με δριμείες αντιδράσεις περί 'βεβήλωσης' του ιερού χώρου της Επιδάουρου, οι οποίες αγγίζουν την ιδεολογία και τη ρητορική του εθνικισμού («εθνικισμός», 2002· Τσατσούλης, 2017).<sup>14</sup>

12 Πρόκειται για τον πρόλογο του *Φιλοκτήτη* του Müller: «Κυρίες και Κύριοι, από τα χρόνια τα τωρινά / Το θέαμά μας επιστρέφει στα χρόνια τα παλιά / Τότε ακόμη ήσανε οι άνθρωποι θανάσιμοι εχθροί / Συνήθειο είχαν τη σφαγή και τη ζωή επισφαλή. / Κι ας το παραδεχτούμε ευθύς: μοιραίο είν' αυτό / Πού εδώ σας δείχνουμε, το νόημα δεν είναι ηθικό / Για τή ζωή κάτι εδώ να διδαχτείτε δεν μπορείτε / Αν πάσο πάτε, είστε ελεύθεροι ν' αποσυρθείτε / Διόλου, δεν θα γελάσετε εσείς / Μ' ό,τι από κοινού κάνουμε τώρα εμείς.» (Müller, 2008, σ. 19) και τα ακόλουθα λόγια του Φιλοκτήτη από τον *Φιλοκτήτη* του Müller: «Δεν υφίστανται πόλεις, ψέμα κι οι πρασινάδες σας / [...] Ξεριζώστε τα μάτια σας, ψεύδονται, άδειες / Οι κόγχες μιλάνε την αλήθεια, η ζωή μου η ίδια / Άλλη αλήθεια δεν έχει παρά το θάνατό σου.» (Müller, 2008, σ. 73).

13 Πέραν του ότι ήμουν θεατής του θεατρικού γεγονότος της 1<sup>ης</sup> Αυγούστου 2009, είχα τη δυνατότητα να παρακολουθήσω τη μαγνητοσκοπημένη καταγραφή της παράστασης στη βιβλιοθήκη του Εθνικού Θεάτρου και να καταγράψω λεπτομερώς τα αποσπάσματα που εκφώνησε το *Ένα άλλο πρόσωπο* από τον μυλλερικό *Φιλοκτήτη* και τους στίχους των αισχύλειων *Περσών*.

14 Ενδεικτικές είναι και οι παρατιθέμενες απόψεις των θεατών στην ιστοσελίδα του περιοδικού *Αθηνόγραμμα* («ΠΕΡΣΕΣ. Οι κριτικές του κοινού», 2009).

Στον αντίποδα της σκηνοθετικής προσέγγισης των *Περσών* του 2009 βρίσκονται οι *Πέρσες* του 2020. Παρότι, ο Λιγνάδης επισημαίνει, τόσο σε προηγηθείσα του θεατρικού γεγονότος συνέντευξή του (Δουλγερίδης, 2020) όσο και στο σκηνοθετικό του σημείωμα στο πρόγραμμα της παράστασης (Λιγνάδης, 2020), τις διαχρονικές θεολογικές έννοιες της *ἄτης*, *ὑβρεως* και *τίσεως* που συνδέονται άμεσα με τη θεϊκή δικαιοσύνη (Fisher, 1992), συνάμα περιστέλλει την καθολική ισχύ της αισχύλειας θεοδικίας και την περιορίζει στα στεγανά της πατριωτικής οπτικής της ελληνικής πολιτισμικής υπεροχής.

Η επισήμανση αυτή ενισχύεται κυρίως από τα εξής τρία θεατρικά σημεία της παράστασης: πρώτον, υπερτονίζεται η πολιτισμική αντίθεση μεταξύ της αθηναϊκής δημοκρατίας και της περσικής μονοκρατορίας –όπως αποτυπώνεται στους στίχους 241-245 του πρώτου επεισοδίου– με την *Ατσοσα* της ηθοποιού Λ. Κονιόρδου να επαναλαμβάνει, emphaticά, τρεις φορές και με στομφώδες ύφος την ερώτηση: «Καὶ ποιὸν ἔχουνε μονάρχη καὶ ἡγέτη τοῦ στρατοῦ;» (Στεφανόπουλος, 2020, σ. 22), προκειμένου, μέσω της απάντησης του Χορού: «Κανενὸς δὲν εἶναι δοῦλοι καὶ κανέναν δὲν τοὺς δίνει διαταγές» (Στεφανόπουλος, 2020, σ. 22), να εκμαιεύσει το θερμό χειροκρότημα του κοινού στοχεύοντας, τοιουτοτρόπως, στο συναίσθημα της ελληνικής υπεροχής. Γεγονός που επαληθεύτηκε στην παράσταση του Σαββάτου 25 Ιουλίου που ήμουν και εγώ θεατής, ενώ στην παράσταση της Παρασκευής 24 Ιουλίου δεν υπήρχε η προσδοκώμενη ανταπόκριση, εφόσον το κοινό δεν χειροκρότησε (Σαμπατακάκης, 2020).

Δεύτερον, στο ίδιο εννοιολογικό πλαίσιο της ελληνικής πολιτισμικής υπεροχής κινείται και ο τρόπος εκφοράς των γνωστών στίχων 402-405 του πρώτου επεισοδίου: «Ἴτε παῖδες Ἑλλήνων, ἔλευθερῶστε τὴν πατρίδα, ἔλευθερῶστε τὰ παιδιά καὶ τίς γυναῖκες σας, τὰ ἱερά τῶν πατρῶν θεῶν, τοὺς τάφους τῶν προγόνων. Νῦν ὑπὲρ πάντων ἀγών.» (Στεφανόπουλος, 2020, σ. 27), με την απαγγελία του *Αγγελιαφόρου* του ηθοποιού Πανταζάρα να μετατρέπεται από καταβεβλημένη, ψυχικά και σωματικά, σε έντονη και σθεναρή, εγκαταλείποντας την πρότερη ερασματική προφορά της αρχαίας ελληνικής γλώσσας, με απώτερο στόχο την έντονη συναισθηματική εκδήλωση των θεατών μέσω των χειροκροτημάτων (Σαμπατακάκης, 2020), όπως πραγματοποιήθηκε στην παράσταση του Σαββάτου 25 Ιουλίου και όχι της Παρασκευής 24 Ιουλίου (Χαρμπής, 2020).<sup>15</sup>

Τρίτον, το επιστέγασμα της προώθησης της τότε αθηναϊκής –της νυν ελληνικής πολιτειακής– υπεροχής συνιστά η μικρογραφία του Παρθενώνα εν είδει φωτιστικού – σύμβολο της αθηναϊκής δημοκρατίας του 5<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ.– το οποίο έγινε αντικείμενο ασπασμού από τον σκηνοθέτη στο τέλος της παράστασης του Σαββάτου 25 Ιουλίου, μία βραδιά που το θεατρικό γεγονός αναμεταδιδόταν διαδικτυακά από το θέατρο της Επιδάουρου σε όλον τον κόσμο (Χαρμπής, 2020).

Συνοψίζοντας, παρόλο που σε επίπεδο προθέσεως ο Λιγνάδης τονίζει τις άνευ κοινωνικοπολιτικού προσδιορισμού έννοιες *ἄτης*, *ὑβρεως* και *τίσεως*, οι οποίες συνιστούν στο αισχύλειο κείμενο το ενωτικό σημείο που υπερβαίνει τις εθνικές ετερότητες Ελλήνων και Περσών (Hall, 1996), η σκηνοθετική οπτική του προβάλλει μεν έναν καλώς εννοούμενο εθνισμό, ο οποίος δίνει, όμως, έρεισμα στην ανάπτυξη εθνικιστικής επιχειρηματολογίας, όπως συμπεραίνουμε από τη θετική κριτική αντιμετώπιση του κοινού, ιδίως στην παράσταση του

15 Να ληφθεί δε ότι στους κατά Gotscheff *Πέρσες* οι στίχοι 402-405 του πρώτου επεισοδίου ακούστηκαν χαμηλόφωνα σαν να ακούγονται μετά βίας από την απομακρυσμένη Σαλαμίνα (Σαμπατακάκης, 2020).

Σαββάτου 25 Ιουλίου.<sup>16</sup>

Σε αντιδιαστολή με τους *Πέρσες* σε σκηνοθεσία Λιγνάδη, η παράσταση ντοκουμέντο *Είμαστε οι Πέρσες!* σε σύλληψη και σκηνοθεσία Μαρκοπούλου υπογραμμίζει, μέσω του διεθνισμού και της διαπολιτισμικότητας, την πολιτισμική συνέχεια του σύγχρονου ξεριζωμού ανατολικών λαών καταγόμενων από την κατά Αισχύλο περσική μονοκρατορία, και καθιστά την ύβριν και τον θρήνο των Περσών της πρώτης παράστασης του 472 π.Χ. σε ανέανο σύμβολο ενθύμησης, προειδοποίησης και αφύπνισης, απαλλαγμένο από πολιτισμικές διαφοροποιήσεις. Η αφήγηση της ήττας των περσικών στρατευμάτων του πρώτου επεισοδίου του *Αγγελιαφόρου* ενώνεται με τις μαρτυρίες των προσφύγων από το Αφγανιστάν, το Πακιστάν και το Μπαγκλαντές, οι οποίοι σε σπαστά Ελληνικά εξιστορούν, παραλλήλως σαν άλλοι Πέρσες *Αγγελιαφόροι* τις περιπέτειές τους στην πορεία τους, όχι πια στην Περσία, αλλά στην Ελλάδα (Τσατσούλης, 2017). Στη συγκεκριμένη σκηνοθετική πρόταση, η ανταπόκριση του κοινού ήταν στην πλειονότητά της θετική, ας μη λησμονούμε, όμως, ότι παρουσιάσθηκε στον διαμορφωμένο χώρο της Πειραιώς 260 (Χώρος Ε΄) και όχι στην Επίδαυρο ή σε κάποιο άλλο αρχαίο θέατρο (Τσατσούλης, 2015).

Ανακεφαλαιώνοντας, η συνοπτική αυτή παράθεση των κύριων σημείων των τριών υπό συζήτηση παραστάσεων, ως προς τις πολιτισμικές εκφάνσεις των ιδεολογιών του «εθνισμού» (2002), «εθνικισμού» (2002) και «διεθνισμού» (2002), δεικνύει την ευρύτερη κριτική θεώρηση των θεατών. Επί παραδείγματι, οι κάθε είδους προσωπικές πεποιθήσεις που συνυφαίνονται με την 'ορθή' απόδοση των έργων του αρχαιοελληνικού δράματος, που άλλοτε υποβαθμίζουν τις τρεις σκηνοθετικές οπτικές, καθώς οι φορείς τους δεν δύνανται να τις κατανοήσουν και άλλοτε αναδεικνύουν, εναργώς, πτυχές των σκηνικών προσεγγίσεων που ενέχονται στις προθέσεις των τριών σκηνοθετών. Κοινή δε συνισταμένη των, ενπροκειμένω, δύο πόλων της κριτικής πρόσληψης εκ μέρους του θεατρικού κοινού, συνιστά η διανοητική και συναισθηματική ανταπόκριση στο προερχόμενο, από το αισχύλειο κείμενο, θέμα της πολιτειακής διαφοροποίησης αθηναϊκής δημοκρατίας και περσικής μονοκρατορίας.

Σημαντικό, συνεπώς, μέρος των θεατών παραφράζει τον σημαίνοντα ρόλο του δημοκρατικού πολιτεύματος –ο οποίος εντάσσεται στα πολιτισμικά συμφραζόμενα της Αθήνας του 5<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ.– και συσχετίζει την τότε αθηναϊκή ηγεμονία με την ετεροχρονισμένη σύγχρονη αντίληψη περί της ελληνικής υπεροχής που απορρέει από την ιδιοποίηση των κοινωνικοπολιτικών επιτευγμάτων ενός προ πολλού παρελθοντικού πολιτισμού. Η εν λόγω, όμως, αντίληψη περί της ελληνικής υπεροχής τα έτη 2001-2021 δοκιμάζεται από τις υπάρχουσες πολιτικές και οικονομικές συνθήκες και δυσχέρειες, με απότοκο να επιζητείται η αναγκαιότητα υπεράσπισης της οιασδήποτε εκδοχής εθνικής ανωτερότητας.

Καταληκτικά, με δεδομένο το προαναφερθέν ιδεολογικό πλαίσιο, οι *Πέρσες* σε σκηνοθεσία Gotscheff με το να αναγάγουν την αισχύλεια δραματοποίηση της νίκης των Ελλήνων στη ναυμαχία της Σαλαμίνας του 472 π.Χ. σε υπόδειγμα των συνεπειών των ιμπεριαλιστικών πολέμων και να μετριάζουν το επιζητούμενο συναίσθημα 'πατριωτικής' ρητορείας, έλαβαν στην πλειονότητά τους αρνητικές κριτικές, εν αντιθέσει με τους *Πέρσες* σε σκηνοθεσία Λιγνάδη που απέσπασαν θετικές κριτικές –κυρίως, για το θεατρικό γεγονός του Σαββάτου 25 Ιουλίου– καθώς ανέδειξαν, παρά τις δηλωμένες προθέσεις του σκηνοθέτη, έναν κακώς

16 Μετά το πέρας του θεατρικού γεγονότος της 25<sup>ης</sup> Ιουλίου 2020 είχα τη δυνατότητα να ακούσω τις επιμέρους θετικές γνώμες των θεατών που συνδέονται με εθνικιστική επιχειρηματολογία.



εννοούμενο εθνοπατριωτικό χαρακτήρα. Τέλος, η παράσταση *Είμαστε οι Πέρσες!* σε σύλληψη και σκηνοθεσία Μαρκοπούλου θεωρώ ότι θα είχαν αρνητική κριτική αντιμετώπιση αν είχαν παρουσιασθεί στην Επίδαυρο ή σε κάποιο άλλο αρχαίο θέατρο, αναλογιζόμενη τις αντιδράσεις του θεατρικού κοινού στους κατά Gotscheff *Πέρσες*, αλλά και σε πρότερα θεατρικά γεγονότα, όπως παραδείγματος χάριν, οι *Βάκχες* σε σκηνοθεσία Langhoff (Κ.Θ.Β.Ε., 1997) και η *Μήδεια* σε σκηνοθεσία Vasiliev (ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Πάτρας, 2008).

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Fisher, N. R. E. (1992). *Hybris: A Study in the Values of Honour and Shame in Ancient Greece*. Warminster: Aris & Phillips.
- Garvie, A. F. (2009). *Aeschylus: Persae: With Introduction and Commentary*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Hall, E. (1996). *Aeschylus: Persians: Edited with an Introduction, Translation and Commentary*. Oxford/New York: Aris & Phillips.
- Herington, J. (2000). *Αισχύλος* (Μ. Γιούνη, Μετ.). Θεσσαλονίκη: Βάνιας.
- Kalb, J. (1998). *The Theater of Heiner Müller*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lossau, M. J. (2009). *Αισχύλος* (Ν. Π. Μπεζαντάκος, Μετ.). Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Müller, H. (2008). *Φιλοκτήτης* (Ε. Βαροπούλου, Μετ.). Αθήνα: Άγρα.
- Romilly, J. de (1997). *Αρχαία ελληνική τραγωδία* (Μ. Καρδαμίτσα-Ψυχογιού, Μετ.). Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Sommerstein, A. H. (2016). *Η ζωή και το έργο του Αισχύλου* (Π. Πολυκάρπου, Μετ.). Αθήνα: Gutenberg.
- Διεθνισμός (2002). Στο Γ. Μπαμπινιώτης *Λεξικό της νέας Ελληνικής γλώσσας: Με σχόλια για τη σωστή χρήση των λέξεων* (2η έκδ.). Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας.
- Δουλγερίδης, Δ. (2020, Ιούνιος 9). Δημήτρης Λιγνάδης: Θέλω να φτάσω τα αγάλματα, όχι να τα γκρεμίσω. *Τα Νέα*. Ανακτήθηκε από <https://www.tanea.gr/2020/06/09/interviews/thelo-na-ftaso-ta-agalmata-oxi-na-ta-gkremiso/>
- Εθνικισμός (2002). Στο Γ. Μπαμπινιώτης *Λεξικό της νέας Ελληνικής γλώσσας: Με σχόλια για τη σωστή χρήση των λέξεων* (2η έκδ.). Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας.
- Εθνικισμός (2002). Στο Γ. Μπαμπινιώτης *Λεξικό της νέας Ελληνικής γλώσσας: Με σχόλια για τη σωστή χρήση των λέξεων* (2η έκδ.). Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας.
- Ιωαννίδης, Γ. (2009, Αύγουστος 3). Οι δυναστείες την εποχή της κρίσης. *Ελευθεροτυπία*. Ανακτήθηκε από <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=69512>
- Καράλη, Α. (2009, Αύγουστος 3). Δεν είδαμε Πέρσες, αλλά Περσίδες. *Έθνος*, σ. 24-25.
- Λιγνάδης, Δ. (2020). *Αισχύλου Πέρσες* [σκηνοθετικό σημείωμα στο πρόγραμμα της παράστασης]. Αθήνα: Εθνικό Θέατρο.
- Ορφανού, Ν. (2009, Ιούλιος 29). Ντίμιτερ Γκότσεφ: Οι ηττημένοι Πέρσες είμαστε εμείς. *ΕΦ*, 17, σ. 28-30.
- Πατσαλίδης, Σ. (2009, Οκτώβριος). Η νίκη των Περσών. *Αυλαία*, 57, σ. 96-98.

- Σαμπατακάκης, Γ. (2014). “Έξω οι Ούνοι...”: Ιδιοκτησιακές ιδεολογίες και πολιτισμικές δυσανεξίες στα ελληνικά φεστιβάλ (Εθνικό Θέατρο και Κ.Θ.Β.Ε.). Στο Α. Δημητριάδης, Ι. Πιπινιά & Α. Σταυρακοπούλου (Επιμ.), *Σκηνική πράξη στο μεταπτυχιακό θέατρο: Συνέχειες και ρήξεις* (σ. 435-449). Θεσσαλονίκη: Α.Π.Θ.
- Στεφανόπουλος, Θ. (2020). *Αισχύλου Πέρσες*. Αθήνα: Εθνικό Θέατρο.
- Τσατσούλης, Δ. (2009, Οκτώβριος). Συγκροτημένη άποψη. Ελένη Βαροπούλου (Μετ.), Ντίμιτερ Γκότσεφ (Σκηνοθεσία), Εθνικό Θέατρο, Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου, πρώτη παράσταση: 31.7.2009. *Νέα Εστία*, 166 (1826), σ. 729-732.
- (2015, Ιούνιος 8). Πρόσφυγες: Οι άλλοι “Πέρσες”: Polyplanity Productions – ΣΥΝΕΡΓΕΙΟ, Φεστιβάλ Αθηνών – Πειραιώς 260 [E] 3-4 Ιουνίου 2015. *Ημεροδρόμος*. Ανακτήθηκε από <https://www.imerodromos.gr/perses/>
- (2017). *Δυτικό ηγεμονικό “παράδειγμα” και διαπολιτισμικό θέατρο: Για την πρόσληψη του αρχαιοελληνικού δράματος στην Ελληνική και μη Δυτική σκηνή*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Χαρμπής, Α. (2020, Ιούλιος 29). “Πέρσες”...συζητήσιμοι στην Επίδαυρο. *Η Καθημερινή*. Ανακτήθηκε από <https://www.kathimerini.gr/culture/theater/1089612/perses-syzitisimoi-stin-epidayro/>
- Χατζηγιάννου, Ε.Δ. (2009, Ιούλιος 25). Οι Πέρσες έγιναν Περσίδες. *Τα Νέα*. Ανακτήθηκε από <https://theatreworld.wordpress.com/2009/07/25/%CE%BF%CE%B9>

### **Διαδικτυακές πηγές**

- Station Athens. Mind the fact. (2017). Ανακτήθηκε από <https://www.mindthefact.gr/el/project/station-athens/>
- Είμαστε οι Πέρσες! Polyplanity. (2015). Ανακτήθηκε από <http://www.polyplanity.com/ell/project70>
- Πέρσες Αισχύλου - ΚΑΛΟΚΑΙΡΙΝΗ ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ. Εθνικό Θέατρο. (2020, Ιούλιος 24). Ανακτήθηκε από [https://www.n-t.gr/el/events/oldevents/The\\_Persians](https://www.n-t.gr/el/events/oldevents/The_Persians)
- Πέρσες του Αισχύλου - ΚΑΛΟΚΑΙΡΙΝΗ ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ. Εθνικό Θέατρο. (2009, Ιούλιος 31). Ανακτήθηκε από <https://www.n-t.gr/el/events/oldevents/perses>
- ΠΕΡΣΕΣ. [Οι κριτικές του κοινού] Athinorama.gr. (2009). Ανακτήθηκε από <https://www.athinorama.gr/theatre/performance/perses-2007325#UserReviews>
- Σαμπατακάκης, Γ. (2020, Ιούλιος 26). Η Επίδαυρος ως μετα-εθνικό αφήγημα: Πέρσες του Αισχύλου σε σκηνοθεσία Δ. Λιγνάδη, Εθνικό Θέατρο, Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου. *ΑΝΤΙΚΡΙΤΙΚΑ*. Ανακτήθηκε από [https://antikritika.blogspot.com/2020/07/blog-post\\_26.html](https://antikritika.blogspot.com/2020/07/blog-post_26.html)

# ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ

ΓΕΩΡΓΙΑ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΥ, ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΖΑΠΑΝΤΗΣ

ΕΙΡΗΝΗ ΠΟΛΥΔΩΡΟΥ

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΡΑΠΤΟΥ

ΜΑΝΩΛΗΣ ΣΕΙΡΑΓΑΚΗΣ

Γεωργία Δημοπούλου, Δημήτρης Ζαπάντης

### **Η διαχείριση του πολιτιστικού πλούτου από τη θεωρητική πλαισίωση στην πρακτική εφαρμογή**

Η Γαλλική επανάσταση προκάλεσε αλλαγές στο παρόν και στο μέλλον της Ευρώπης στο πολιτικό, κοινωνικό, οικονομικό, ιδεολογικό αλλά και στο πολιτισμικό πεδίο. Στρέφοντας το ενδιαφέρον μας στην επανάσταση που επήλθε στο πολιτισμικό πεδίο μπορούμε να επισημαίνουμε μια σημαντική τομή· μετά τη Γαλλική επανάσταση η χρηματοδότηση του πολιτισμού μετατοπίστηκε από την ηγεμονική τάξη στην ανερχόμενη αστική. Η κατώτερη στην ιεραρχία αστική τάξη ενισχύθηκε και μπορούσε, πλέον, να απολαύσει τα πνευματικά προϊόντα σε πιο προσιτές τιμές. Σημαντικά προς αυτήν την κατεύθυνση συνέβαλε και το γεγονός ότι αρκετά από τα προϊόντα του πνεύματος χρηματοδοτούνταν πλέον από τις κυβερνήσεις ή άλλους δημόσιους φορείς. Σήμερα, θα πρέπει να επιχειρηθεί αναθεώρηση των μοντέλων και των πρακτικών του παρελθόντος και να αναζητηθούν νέες προτάσεις στη διαχείριση του πολιτιστικού πλούτου. Με το παρόν άρθρο έχουμε στόχο να συγκεράσουμε παρελθόν και παρόν, και να εξετάσουμε πώς μπορούν να προταθούν νέοι τρόποι χρηματοδότησης ή πώς οι παλιοί μπορούν να προσαρμοστούν στη νέα πραγματικότητα. Η ερευνά μας θα αναδείξει το θεωρητικό πλαίσιο, και θα αξιοποιήσει παραδείγματα και πρακτικές από την περιοχή της δυτικής Ελλάδας.

**Λέξεις-κλειδιά:** Πολιτιστικός Πλούτος, Θέατρο, Πνευματικά Προϊόντα, Βιομηχανική Επανάσταση, Οικονομική Διαχείριση Πολιτιστικών Πόρων

Ειρήνη Πολυδώρου

### **Covid-19 και η δημόσια χρηματοδότηση του θεάτρου στην Ελλάδα. Μια σύγκριση με τα διαθέσιμα ευρωπαϊκά δεδομένα**

Με το ξέσπασμα του Covid-19 η οικονομία των πολιτιστικών και δημιουργικών βιομηχανιών ή τομέων (ΠΔΤ) ήταν η πρώτη που χτυπήθηκε και η τελευταία που θα ανακάμψει. Αν και με διαφορετικές ταχύτητες, οι χώρες της Ευρώπης ανακοίνωσαν μέτρα στήριξης του πολιτισμού, συμπεριλαμβανομένου και του θεάτρου. Από τις εξελίξεις, τις διαμαρτυρίες και τις τοποθετήσεις των εκπροσώπων των καλλιτεχνών στον δημόσιο λόγο μέχρι και τον Δεκέμβριο του 2021, προκύπτει ότι οι δράσεις για δημόσια στήριξη, δεν ανταποκρίνονται πλήρως στις ανάγκες που εκφράζουν οι άνθρωποι του πολιτισμού και του θεάτρου. Υπό αυτό το πρίσμα, το παρόν άρθρο εξετάζει τη δημόσια χρηματοδότηση του θεάτρου στην Ελλάδα, συγκριτικά με τα διαθέσιμα ευρωπαϊκά δεδομένα, κατά την περίοδο του Covid-19, διερευνώντας και τη σχέση μεταξύ κυβερνητικών εξαγγελιών και τοποθετήσεων της Κοινωνίας των Πολιτών ως προς την επάρκεια στήριξης επί των πραγματικών αναγκών του κλάδου.

**Λέξεις-κλειδιά:** Πολιτιστική Πολιτική, Θέατρο, Δημόσια Χρηματοδότηση, Ευρώπη

Ελευθερία Ράπτου

### **Θεατρικά τοπία και σύγχρονη περιφερειακή πολιτική για τον πολιτισμό**

Στο νέο οικονομικό, κοινωνικό και πολιτιστικό τοπίο που διαγράφεται στον 21<sup>ο</sup> αιώνα, ποια είναι η θέση του θεάτρου και ειδικότερα ποια μπορεί να είναι η επιχειρησιακή και οργανωτική οπτική σύμφωνα με την οποία μπορούμε να αναδιοργανώσουμε την καλλιτεχνική δράση στην περιφέρεια; Υπάρχει δυνατότητα για το σχεδιασμό και την εφαρμογή μιας συνεκτικής περιφερειακής πολιτιστικής πολιτικής σε εθνικό επίπεδο; Ποια η θέση του θεάτρου και γενικότερα των Παραστατικών Τεχνών σε αυτό το πλαίσιο και πώς η πολιτιστική παραγωγή και διάχυση μπορούν να εκπορεύονται από τόπους έτερους του μεγαλύτερου αστικού κέντρου της χώρας μας; Ποια η θέση της χώρας και ειδικότερα των περιφερειών της στον διεθνή πολιτιστικό χάρτη, ιδιαιτέρως υπό το πρίσμα με το οποίο προσεγγίζεται η περιφερειακή ανάπτυξη σε επίπεδο Ευρωπαϊκής Ένωσης; Μέσα από ένα πυκνό δίκτυο ερωτημάτων, στο παρόν άρθρο, γίνεται προσπάθεια ανάδειξης των σύγχρονων προκλήσεων που αντιμετωπίζει το θέατρο και

## ΕΝΟΤΗΤΑ 13 - ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ

οι τέχνες γενικότερα, σε επίπεδο σχεδίασης, οργάνωσης και εφαρμογής πολιτικών για τον πολιτισμό. Ειδικότερα, επιχειρείται η εστίαση στο διαχρονικό και εσχάτως επιτακτικό ζήτημα μιας νέας περιφερειακής πολιτιστικής πολιτικής, η οποία καλείται να οργανώσει, να προάγει με σύγχρονους όρους και μεθόδους και να οδηγήσει στην εξωστρέφεια την εγχώρια σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή.

**Λέξεις-κλειδιά:** Σύγχρονος Πολιτισμός, Περιφερειακή Πολιτιστική Πολιτική, Πολιτιστική Διαχείριση, Στρατηγικές Ανάπτυξης, Τοπική Αυτοδιοίκηση

Μανώλης Σειραγάκης

### **Στενή περιφέρεια που απομακρύνεται από το κεφάλι: το αλλοπρόσαλλο σώμα τής θεατρικής ζωής στην Ελλάδα**

Ο υδροκεφαλισμός της θεατρικής ζωής στην Ελλάδα έχει από νωρίς επισημανθεί. Η περιφέρεια παρουσιάζεται ως μια έρημος με μόνες οάσεις τα ΔΗΠΕΘΕ –παρόλο που δεν εκτελείται πια ο ιστορικός τους ρόλος– και μεμονωμένους θιάσους ρεπερτορίου που δύσκολα μπορούν να καταχωριστούν στο επαγγελματικό ή το ερασιτεχνικό θέατρο, παθογένεια διαδεδομένη και στο «επαγγελματικό» θέατρο του κέντρου. Η επαρχία παραμένει terra incognita που δεν βρίσκει πρόθυμους εξερευνητές, ως εκ τούτου οι νέες τάσεις και τα αντίστοιχα ρεύματα δεν καταφέρνουν να εξαπλωθούν, αλλά εγκλωβίζονται μόνο στην Αθήνα. Το κέντρο δεν επικοινωνεί με την επαρχία, το κοινό διχάζεται, με το δεκτικό στο καινούργιο και υποψιασμένο τμήμα του να συρρικνώνεται συνεχώς. Το κεφάλι του ελληνικού θεάτρου δεν έχει εξασφαλίσει επικοινωνία με το υπόλοιπο σώμα και η περιφέρειά του προσπαθεί να βρει μόνη το δρόμο της, άλλοτε λικνιζόμενη στο ρυθμό που της υποβάλει ο εκάστοτε περιοδύων εμπορικός θίασος και άλλοτε ακινητώντας, περιμένοντας μια έκπληξη από τις διάσπαρτες τοπικές καλλιτεχνικές δυνάμεις, επιχορηγούμενες ή μη. Το παρόν άρθρο θα θέσει τις βάσεις για την έρευνα των επιμέρους εκφάνσεων του προβλήματος (ΔΗΠΕΘΕ, θίασοι ρεπερτορίου, επιχορηγούμενοι θίασοι περιφέρειας, μακρόβια σχήματα, νέα δυναμική) και θα προτείνει κάποιες ιδέες για άμεση εφαρμογή.

**Λέξεις-κλειδιά:** Θέατρο στην Περιφέρεια, ΔΗΠΕΘΕ, Ερασιτεχνικό Θέατρο, Θέατρο στην Κρήτη, Αποκέντρωση.

Γεωργία Δημοπούλου, Δημήτρης Ζαπάντης

### Η ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ ΤΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟΥ ΠΛΟΥΤΟΥ ΑΠΟ ΤΗ ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΠΛΑΙΣΙΩΣΗ ΣΤΗΝ ΠΡΑΚΤΙΚΗ ΕΦΑΡΜΟΓΗ

**Μ**ε την έναρξη της διττής επανάστασης –βιομηχανικής και αστικής (1789-1848)– οι τέχνες, γνώρισαν εξαιρετική άνθιση, με ευρεία κατανομή καλλιτεχνικών επιτευγμάτων ανάμεσα στα έθνη (Hobsbawm, 2015). Ειδικότερα, κάποια είδη όπως η λογοτεχνία του μυθιστορήματος (Ρωσία), η μουσική με τους Μότσαρτ και Χάυντν, η όπερα με τους Ροσσίνι, Ντονιτσέτι και Μπελλίνι, καθώς και κινήματα που συμπεριλάμβαναν και θεατρικές απολήξεις, όπως ο κλασικισμός της Βαϊμάρης, το κίνημα «θύελλα και ορμή» στη Γερμανία ή ο προ-ρομαντισμός ως απάντηση στον κλασικισμό, ουσιαστικά συναποτέλεσαν αποτύπωση του δημόσιου βίου μέσω του θεάτρου, και οδήγησαν σε μια ισχυρή εθνική συνείδηση.<sup>1</sup> Στην Ελλάδα, δεν μπορούμε να μιλήσουμε για ελληνική τέχνη εκείνης της περιόδου, καθώς δεν υπήρχε ακόμα το ελλαδικό κράτος, όμως, υπήρχε ο ελληνισμός του εξωτερικού και η προεπαναστατική δημιουργία επηρεασμένη πάντα από τον ευρωπαϊκό διαφωτισμό (Σπάθης, 2015).

Με το παρόν άρθρο, έχουμε στόχο να συγκεράσουμε παρελθόν και παρόν. Αναλύοντας τους μηχανισμούς του παρελθόντος, μας ενδιαφέρει να περάσουμε στο πολιτιστικό παρόν και να εξετάσουμε πώς μπορούν να προταθούν νέοι τρόποι χρηματοδότησης ή πώς οι παλιοί μπορούν να προσαρμοστούν στη νέα πραγματικότητα. Η έρευνά μας θα αναδείξει το θεωρητικό πλαίσιο, χρησιμοποιώντας παραδείγματα και πρακτικές από την περιοχή της δυτικής Ελλάδας. Κατά αυτό τον τρόπο, λειτουργώντας δειγματοληπτικά, θα εξετάσουμε τον μικρόκοσμο μιας περιφέρειας (της Δυτικής Ελλάδας), αναζητώντας τα σημεία που συντέμνεται με τον θεατρικό μακρόκοσμο του θεατρικού τοπίου στη Ελλάδα γενικότερα.

#### 1.

Σε κέντρα ανερχόμενης αστικής κοινωνίας οι μορφωμένοι αστοί έδιναν μεγαλύτερη βάση στις επιστήμες απ' ό,τι στις τέχνες. Κυριότερος εκπρόσωπος στον διαφωτισμό ήσαν οι εγκυκλοπαιδιστές. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι πως ο Βύρων έβγαλε αρκετά χρήματα με τα ποιήματά του, αλλά ένας εκδότης, ονόματι Κόνσταμπλ, έδωσε στον Douglas Stewart (Ντάγκλας Στιούαρτ) χίλιες λίρες για να προετοιμάσει έναν πρόλογο με θέμα «η πρόοδος της φιλοσοφίας», ώστε να την εντάξει στην εγκυκλοπαίδεια Britannica (Hobsbawm, 2015). Θα μπορούσαμε να πούμε πως η επιστήμη και η τεχνολογία χρησίμευσαν ως μούσες για την τέχνη, όλα αυτά υπό την ηγεμονία της ανερχόμενης πλέον αστικής τάξης.<sup>2</sup> Η εξέλιξη της αστικής κοινωνίας οδήγησε στην αναζήτηση νέων θεσμών οι οποίοι θα προήγαγαν μια νέα κουλτούρα. Στα παραπάνω, δεν μπορούμε να αρνηθούμε τη λαϊκή κουλτούρα, που ουσιαστικά τελούσε υπό

1 Δεν ενδιαφέρει την παρούσα εργασία η σύνδεση με εθνικιστικές αποχρώσεις όπου αυτές προέκυψαν.

2 Εννοείται πως υπήρχε μεγάλη διαφορά ανάμεσα σε μορφωμένους και τον απλό λαό εκείνη την εποχή.

εξαφάνιση, με τη μετακίνηση στις αστικές μεγαλουπόλεις που δημιουργούνται. Έτσι, έχουμε το λαϊκό συνοικιακό θέατρο της Βιέννης, τη λαϊκή όπερα, την *Commedia dell'arte*, τις παραστάσεις με διάλεκτο σε διάφορες ιταλικές πόλεις ακόμα και τις ιπποδρομίες ή την πυγμαχία κ.ά. (Hobsbawm, 2015).

Οι χώρες της κεντρικής Ευρώπης –ουσιαστικά, στο δεύτερο μισό του 18<sup>ου</sup> αιώνα– ανέδειξαν εντυπωσιακή παραγωγή στα πεδία των τεχνών απ' ό,τι έναν αιώνα νωρίτερα. Υπήρχαν, βεβαίως οι περιορισμοί της γλώσσας για κάθε χώρα, αλλά αυτό αναδείκνυε και μια εθνική ταυτότητα – με εξαίρεση ίσως τη Σκανδιναβία και τον Ίψεν, που ουσιαστικά κατέκτησαν ένα μεγαλύτερο κοινό. Σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη των τεχνών και ειδικότερα των θεαμάτων έπαιξε και η αρχιτεκτονική των μεγαλουπόλεων, όπου πλέον δεν χιζόνταν βασιλικά ανάκτορα αλλά αριστοκρατικά μέγαρα αστών που υποστήριζαν οικονομικά την τέχνη και μπορούσαν να την προβάλλουν.

Για τις τέχνες, εκείνη την εποχή ο κύριος οικονομικός αρωγός ήταν οι κυβερνήσεις, δημόσιοι φορείς και η αστική τάξη· κάτι που εν πολλοίς ισχύει και σήμερα. Παράλληλα, όλο και «μεγάλωνε η μερίδα των κατώτερων τάξεων, στις οποίες η τεχνολογική και βιομηχανική εξέλιξη έκανε τα προϊόντα των δημιουργικών πνευμάτων προσιτά σε όλο και μεγαλύτερες ποσότητες και όλο και χαμηλότερες τιμές» (Hobsbawm, 2015, σ. 393). Πλέον, τα θεάματα, άνοιγαν τα ταμεία τους και για τους κοινούς θνητούς. Ουσιαστικά, οι αστοί εκτός από το εμπόριο, πλέον ασχολούνταν και με έργα-σύμβολα πολιτισμού, απορρίπτοντας κάθε οικονομικά ωφελιμιστικό χαρακτήρα, πιστοποιώντας έτσι την πνευματική τους εξέλιξη (Hobsbawm, 2015).

## 2.

Τα καλλιτεχνικώς ανήσυχα στρώματα ουσιαστικά κυριάρχησαν στην κεντρική Ευρώπη. Όσον αφορά στις απομονωμένες ιστορικά περιφέρειες της Ευρώπης, όπως η βηρική χερσόνησος και η Ελλάδα, οι καλλιτεχνικές εξελίξεις, απότοκο της ελευθερίας που χάρισε στην τελευταία η επανάσταση του 1821, ήρθαν καθυστερημένα. Στο σημείο αυτό να αναφέρουμε πως ο δυτικός κόσμος ήδη θεωρούσε την ελληνική γραμματεία συστατικό του· παράλληλα, οι ποιητικές του Αριστοτέλη στον δυτικό κόσμο από την Αναγέννηση έως το 18<sup>ο</sup> αιώνα είχαν υπεραναλυθεί (Hobsbawm, 2015). Ερχόμενοι στα ιστορικά συμφραζόμενα, χωρίς να δώσουμε μεγάλη έμφαση στο πολιτικό κεφάλαιο, αξίζει να αναφέρουμε πως οι περισσότεροι Έλληνες έμοιαζαν αρκετά με τους υπόλοιπους Βαλκάνιους αγρότες, με τη διαφορά, όμως, πως, αρκετά μεγάλη μερίδα Ελλήνων απάρτιζε τη διεθνή εμπορική τάξη με έδρα τις παραδουνάβιες ηγεμονίες και τα περίξ της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Επίσης, σε διοικητικό επίπεδο, επάνδρωσαν αρκετά υψηλά κλιμάκια και θα μπορούσαμε να πούμε πως οι μορφωμένες τάξεις των Βαλκανίων, της Μαύρης Θάλασσας και της Ανατολικής Μεσογείου, είχαν εξελληνιστεί. Η οικονομική ανάπτυξη που γνώρισε ο Ελληνισμός της διασποράς, η διεπαφή των Ελλήνων με τα μεγάλα (καλλιτεχνικά) κέντρα της Γαλλίας, Ιταλίας κ.ά. επέφεραν ανάπτυξη σε όλους τους τομείς, ακόμα και στον καλλιτεχνικό τομέα. Χαρακτηριστικό είναι πως ο παμβαλκανικός οραματιστής Ρήγας, προσάρμοσε τη Μασσαλιώτιδα σε Ελληνικά δεδομένα, ενώ τα μανιφέστα των 'γραμματιζούμενων' της επανάστασης συντάχθηκαν με Ιακωβίνικη ορολογία (Hobsbawm, 2015).

Ερχόμενοι στην ελληνική ιδιαιτερότητα του θεάτρου, οι προσπάθειες να αποκτήσει το θέατρο υπόσταση στην Ελλάδα όμοια με αυτή της υπόλοιπης Ευρώπης και, εί δυνατόν, των αρχαίων προγόνων της αντιμετώπισε αρκετές δυσκολίες. Από τον Μεταστάσιο το 1779 έως

σήμερα, γνώρισε αρκετές αντιστάσεις είτε από συντηρητικούς είτε από παραδοσιακούς μηχανισμούς, όπως η εκκλησία (Σπάθης, 2015). Όμως, κατά τη φράση του Ν. Πίκκολου, «οι νέοι Γραικοί εραστές του θεάτρου» βρήκαν το δρόμο για να εδραιωθεί το θέατρο και να αντιμετωπίσουν πρακτικά ζητήματα (Σπάθης, 2015, σ. 108). Οι ερασιτέχνες ηθοποιοί, αφού οργάνωσαν θέατρα σε αυλές, σχολεία, κ.λπ., διατήρησαν μια συνέχεια στις παραστάσεις και ουσιαστικά έδωσαν στο θέατρο μια κοινωνική σημασία. Εννοείται, βεβαίως ότι δεν γινόταν λόγος για επαγγελματισμό στους Έλληνες ηθοποιούς εκείνης της περιόδου και οποιαδήποτε χρηματοδότηση ήταν περισσότερο στο πεδίο της υλικοτεχνικής υποστήριξης παρά της αμοιβής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η πρώτη παρουσίαση αρχαίου έργου στην Ελλάδα τον Αύγουστο του 1818 (*Φιλοκτήτης*), που ουσιαστικά προώθησε μια νεο-ελληνική προσέγγιση κλασικισμού στα πρότυπα του ευρωπαϊκού διαφωτισμού (Σπάθης, 2015). Από αυτό μπορούμε να αντιληφθούμε πως, το ελληνικό θέατρο, από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα και μετά, ουσιαστικά μιμήθηκε το ευρωπαϊκό θέατρο περισσότερο σε ιδεολογικό πεδίο παρά σε οικονομικές πρακτικές· εύλογα, καθώς έπρεπε να προετοιμάσει το ιδεολογικό έδαφος της Επανάστασης και μετά να καθιερώσει την ιδεολογία του διαφωτισμού και τη θεατρική αναγκαιότητα στο κοινό. Βεβαίως, ξεχωρίζει ένα επεισόδιο το οποίο φανερώνει τις παθογένειες εκείνης της εποχής σε οικονομικό επίπεδο. Ο Στέφανος Οικονόμου το 1819, σε μια παράστασή του, αντιγραφή του *Φιλάργγυρου*, χτίζει έναν όμοιο ήρωα, τον Εξηνταβελόνη, όπου σκοπό έχει να προωθήσει την οικονομική καταστροφή που προκαλούν τα γράμματα, καθώς στο φιλολογικό σχολείο στη Σμύρνη οι πατριώτες συνεισφέρουν «αδράν συνδρομή» (Σπάθης, 2015, σ. 147). Στην συνέχεια ο *Εξηνταβελόνης* προσωποποιείται από την κριτική της εποχής και την εκκλησία προβάλλοντας μια έννοια πως τα γράμματα κάνουν κακό. Επί της ουσίας όμως ο Οικονόμου είναι ο φιλοχρήματος τύπος όπως ο *Φιλάργγυρος* που παρουσίασε, καθώς το φιλολογικό σχολείο κόστιζε το χρόνο 60.000 γρόσια και στο σύνολό του σπαταλήθηκαν 700.000 γρόσια. Τελικά, η έλλειψη πειθαρχίας και οράματος οδήγησε σε οικονομική καταστροφή τους ηθοποιούς εκείνης της πρώιμης περιόδου.

Άξιο αναφοράς είναι το γεγονός πως από το Σεπτέμβριο του 1883, που είχε ιδρυθεί ένας σύνδεσμος ηθοποιών (χωρίς επιτυχία) με σκοπό να αποτελέσει κάτι σαν σύλλογο των μετοχικών θιάσων, λειτούργησε αντίθετα απ' ό,τι στην υπόλοιπη Ευρώπη, καθώς οι θιασάρχες δεν είχαν κανέναν πάνω από το κεφάλι τους και έτσι δεν υπήρχε κόντρα εργοδοσίας και εργαζομένων. Στη συνέχεια, το 1894, η πρωτοβουλία συνασπισμού θεατρικών συγγραφέων, ώστε να διεκδικήσουν τα δικαιώματά τους, οδηγήθηκε σε σιωπηρή αποτυχία, μέχρι το 1908 όταν ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος αναδείχθηκε πρόεδρος της Εταιρίας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων και διεκδίκησε τα δικαιώματά τους. Πέθανε όμως από φυματίωση και ο αντικαταστάτης του, Χαρ. Άννινος, διεκδίκησε –αν και αντισυνδικαλιστής– τα δικαιώματα των ηθοποιών. Ουσιαστικά, συσπείρωση διεκδίκησης οικονομικών συμφερόντων έχουμε για πρώτη φορά με τη λήξη του μεγάλου πολέμου το 1917 και την ίδρυση του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών. Οι ηθοποιοί διεκδίκησαν ποσοστά από τις εισπράξεις, ενώ το 1919 έχουμε την πρώτη μεγάλη απεργία του Σωματείου. Η εξουσία απάντησε με απεργοσπαστικές κινήσεις και θιάσους εξωτερικού (Χατζηπανταζής, 2017).

Αντιλαμβανόμαστε πως, στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, λόγω αστάθειας και έλλειψης κανονικής αστικοποίησης, αντίθετα από την Ευρώπη, οι Έλληνες ηθοποιοί και γενικότερα οι ασχολούντες



με το θέατρο έπρεπε να διεκδικήσουν μόνοι τους τα χρηματικά τους έπαθλα. Μεγάλη ακμή που προσιδίαζε σε ευρωπαϊκούς ρυθμούς γνώρισαν, όμως, τα σωματεία των ηθοποιών στην πρώιμη αστική βενιζελική περίοδο (1918)· σιγά-σιγά, η εργασία του ηθοποιού εντάσσεται στα επαγγέλματα της αστικής τάξης. Αντιλαμβανόμαστε πως στο υπό αστικοποίηση ελληνικό τοπίο οι τρόποι χρηματοδότησης ήσαν δυο, είτε μέσω κρατικής χορηγίας ή χορηγιών από εύπορους συμπολίτες είτε μέσω της ίδρυσης ιδιωτικών σχολών δραματουργίας-υποκριτικής με συμβούλιο που θα λειτουργούσε εδραζόμενο σε κάποιο θέατρο και θα είχε ανταποδοτική μορφή σε σχέση με τους ηθοποιούς.

Στο μεσοπόλεμο εντοπίζεται μια κρίση στο θέατρο. Η παγκόσμια οικονομική κάμψη, η αλλαγή της κοινωνικής σύστασης και τα υπέρογκα δάνεια της ελληνικής κυβέρνησης επηρεάζουν αρνητικά τα θεάματα. Σημαίνοντα ρόλο έχει η φορολογία που επιβάλλεται στο θέατρο. Συγκεκριμένα, το 1926 έχουμε τους υψηλούς μισθούς των ηθοποιών (εκείνη την εποχή ενυπάρχει και το φαινόμενο του βεντετισμού) και τα υψηλά ενοίκια των θεατρικών χώρων. Αυτό έχει ως συνέπεια την αύξηση των τιμών των εισιτηρίων. Το 1935, οι εκπρόσωποι του θεάτρου δηλώνουν πως «αν λείψουν τα θεατρικά δάνεια και οι κρατικές επιχορηγήσεις, όλοι οι υπάρχοντες θιάσοι θα διαλυθούν» (Βασιλείου 2005, σ. 50) Η αντίδραση του κράτους επέρχεται το 1932, με την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου και τη σταθερότητα που εκπέμπει. Ως αντίδραση στην κρατική οικονομική σταθερότητα του ελληνικού θεάτρου, ο Σπ. Μελάς με τις Κυβέλη και Κοτοπούλη, ιδρύει τον θιάσο της *Ιεράς Ένωσης* με σκοπό να σπάσει το 'μονοπώλιο', όπως το αποκαλούσε, του Εθνικού Θεάτρου, πράγμα που γίνεται. Βλέπουμε, λοιπόν, πως στον θεατρικό κόσμο εκείνης της εποχής, εντοπίζεται έστω και για λόγους εγωιστικούς αρχικά, οικονομικούς στη συνέχεια, μια μορφή φιλελεύθερου ανταγωνισμού στη χώρα, κάτι που, ουσιαστικά, θα διαρκέσει ως σήμερα. Ο ανταγωνισμός αυτός επέφερε καλύτερα και ποιοτικότερα έργα, σταθερή παρουσία θιάσων –αρκετοί διαλύθηκαν– την ύπαρξη δραματολογίου προς μια κατεύθυνση και γενικότερα έδειξαν το δρόμο προς τα πού να κινηθούν οι οραματιστές του θεάτρου για να καρπωθούν την όποια επιτυχία.

Μεγάλη ανάπτυξη στο θέατρο έχουμε από τη δεκαετία του 1980 και μετά, καθώς φορείς θεατρικής έκφρασης και συλλογικά όργανα δραστηριοποιήθηκαν συμμετέχοντας στα κέντρα λήψης αποφάσεων με σκοπό την οικονομική ενίσχυση των θιάσων. Το κράτος οργανώνει ένα θεσμικό πλαίσιο, θέτει κανόνες, αναγνωρίζει δικαιώματα και ουσιαστικά με την αυτονόμηση του υπουργείου πολιτισμού, το 1980, διοργανώνεται μια κατευθυντικότητα των κονδυλίων στο θέατρο. Η ίδρυση των 16 ΔΗΠΕΘΕ από τη Μελίνα Μερκούρη ουσιαστικά δίνει μερίδιο από την κρατική 'πίτα' σε θέατρα εκτός Εθνικού και ΚΘΒΕ. Αυτό ήταν ένα μοντέλο οικονομικού διαμοιρασμού στο χώρο του πολιτισμού που γινόταν σε αρκετές χώρες της Ευρώπης (Βασιλείου, 2005), με τη διαφορά, όμως, πως στην Ελλάδα ο διαμοιρασμός δεν γινόταν πάντα με αμιγώς καλλιτεχνικά κριτήρια. Αντιλαμβανόμαστε ότι, με εξαίρεση διάφορους θιάσους εκτός ΔΗΠΕΘΕ –τους λεγόμενους ημικρατικούς θιάσους– το ελληνικό κράτος των δύο τελευταίων δεκαετιών του 20<sup>ου</sup> αιώνα (1980-2000) επέλεξε μια πολιτική (κομματική) πολιτιστική κατεύθυνση, αντί να υιοθετήσει αμιγώς καλλιτεχνικά κριτήρια –εννοείται πως υπάρχουν και λαμπρές εξαιρέσεις– ρεπερτορίου, πρωτοτυπίας και να ενισχύσει τον ανταγωνισμό. Ως συνέπεια αυτής της πολιτικής είναι το γεγονός πως, ακόμα και σήμερα, αρκετές θεατρικές παραστάσεις προσπαθούν να δεθούν με ή χωρίς επιτυχία στο κρατικό 'άρμα' χρηματοδότησης.

Στο οικονομικό πεδίο, από το 1978 που ξεκινάει ο θεσμός των επιχορηγήσεων του ελεύθερου θεάτρου (εκτός των Εθνικό Θέατρο, ΚΘΒΕ, Λυρική Σκηνή, Άρμα Θέσπιδος και Θέατρο Τέχνης του Κουν) αποκτά χαρακτήρα επίσημης κρατικής πολιτικής όπου, από το 1995 και μετά, τα κριτήρια αξιολογούνταν από την Επιτροπή Εθνικής Πολιτικής Θεάτρου με ένα από τα κριτήρια αξιολόγησης να είναι και η κριτική του τύπου για τις παραστάσεις, με ό,τι αυτό συνεπάγεται σε προβλήματα διαφάνειας για τους κριτικούς της εποχής. Ο διαχωρισμός όμως σε επιχορηγούμενα θέατρα και μη οδήγησε τα μη επιχορηγούμενα σε αναπροσαρμογή των αισθητικών αποτελεσμάτων των θιάσων και της δραματουργίας αυτών, η οποία προσαρμογή ήταν αναγκαία, ώστε να καλυφθούν οι οικονομικές απαιτήσεις που χρειαζόνταν για το τελικό αποτέλεσμα. Αυτό είχε ως συνέπεια να δημιουργηθούν νέοι θίασοι πιο 'τολμηροί' στη δραματουργία τους και να παρασύρουν έτσι και νέους θεατές (Βασιλείου, 2005).

Στα παραπάνω εντοπίζεται, όμως, ένα πρόβλημα· οι όποιες προσπάθειες δραματουργίας απ' όλα τα θέατρα αποσκοπούν στην προσπάθεια προσέλκυσης κοινού, παρά σε έναν παιδευτικό ρόλο του θεάτρου. Αυτό έχει ως συνέπεια το έργο να αποτιμάται με την εμπορικότητά του και τον αριθμό εισιτηρίων που έκοψε. Αυτό το φαινόμενο, ειρήσθω εν παρόδω, δεν είναι μόνο ελληνικό, δείχνει μια φθίνουσα πορεία του εθνικού χαρακτήρα του θεάτρου, με την όποια πνευματική διακίνηση ιδεών και οδηγεί το θέατρο να λειτουργεί σε καταναλωτικά πλαίσια.

### 3.

Αφού είδαμε το γενικότερο οικονομικό-κοινωνικό-θεατρικό πλαίσιο σε Ελλάδα και Ευρώπη περίπου ως τις μέρες μας, θα προσεγγίσουμε την ιδιαιτερότητα της Δυτικής Ελλάδας δειγματοληπτικά σε σχέση με την υπόλοιπη Ελλάδα. Σε μια έρευνα που πραγματοποίησε η εταιρία πολιτιστικής διαχείρισης MOSAIC με έδρα την Πάτρα και ολοκληρώθηκε το 2019 (Γιωτόπουλος κ.ά., 2019), διακρίνουμε μερικά ενδιαφέροντα σημεία. Αυτό που είναι άξιο λόγου είναι πως η ευρωπαϊκή πολιτιστική και δημιουργική βιομηχανία, σε παγκόσμια επίπεδο, είναι ένας υπολογίσιμος πυλώνας, τρίτος την τάξη μετά την Ασία και τις Χώρες που τις βρέχει ο Ειρηνικός και με ετήσιο κύκλο εργασιών 535,9 δισ. ευρώ, ο οποίος κύκλος δημιουργεί το 5.3% του ευρωπαϊκού ΑΕΠ. Απασχολεί περισσότερους από 7.000.000 εργαζόμενους και, για να έχουμε μέτρο σύγκρισης, εννοώντας πως απασχολεί πενταπλάσιους Ευρωπαίους από τον κλάδο των τηλεπικοινωνιών. Παράλληλα, και κατά τη διάρκεια της κρίσης, είναι ο μόνος τομέας που έδειξε αύξηση απασχόλησης στην Ευρώπη. Ερχόμενοι στα καθ' ημάς, βλέπουμε πάντα από την ίδια έρευνα πως στην Δυτική Ελλάδα υπήρχαν 1.241 επιχειρήσεις που δραστηριοποιούνταν στον χώρο του πολιτισμού σε σύνολο 43.753 σε όλη την Ελλάδα.<sup>3</sup> Οι εργαζόμενοι ανέρχονται σε 2.850 στην Δυτική Ελλάδα, σε σύνολο 122.922 στην υπόλοιπη Ελλάδα, ενώ ο τζίρος ανέρχεται σε 48.132 εκατομμύρια ευρώ σε σύνολο 4.802,714 δισ. ευρώ σε όλη τη χώρα.

Από το προαναφερθέν ποσό, όσον αφορά τη Δυτική Ελλάδα, το 50% πήγε σε μη κρατικά επιδοτούμενα σχήματα θεάτρου ή ελεύθερους επαγγελματίες, στο χώρο του πολιτισμού το 57%, το ποσό όλων των δραστηριοτήτων ήταν ποσά άνω των 10.000 ευρώ και το 70% όσων δραστηριοποιήθηκαν στο χώρο του πολιτισμού και της δημιουργίας, έγινε στην Πάτρα. Στα

<sup>3</sup> Λέγοντας επιχειρήσεις που δραστηριοποιούνται στον πολιτισμό, δεν εννοούμε μόνο τα θέατρα αλλά και εκδοτικούς οίκους, βιβλιοθήκες, μουσεία, οπτικοακουστικές επιχειρήσεις, επιχειρήσεις αρχιτεκτονικών δραστηριοτήτων, επιχειρήσεις λιανικού χαρακτήρα διαμοιρασμού πολιτιστικών αγαθών κ.ά.

παραπάνω βλέπουμε ότι το μερίδιο ανά φορέα πολιτιστικής δημιουργικής βιομηχανίας στη Δυτική Ελλάδα, όσον αφορά τις τέχνες και την ψυχαγωγία μόνο, ανέρχεται στο 14,67%, στην πολιτιστική εκπαίδευση στο 7,90% και στο λιανικό εμπόριο πολιτιστικών αγαθών στο 5,64%. Από το 2012 έως το 2016, η αύξηση στην πολιτιστική βιομηχανία της Ελλάδας, συμπεριλαμβανομένης και της Δυτικής Ελλάδας, ήταν με αρνητικό πρόσημο, όταν με εξαίρεση το 2015 στην υπόλοιπη Ευρώπη, η αύξηση ήταν σταθερή· και από το 2016 και μετά ανοδική (δηλαδή, από το 2% το 2012 και μηδενική το 2015, στο 4% το 2016). Παράλληλα, ο ετήσιος ρυθμός αύξησης της απασχόλησης στη Δυτική Ελλάδα από το 2012 έως το 2016, αφού κυμαίνεται αρνητικά ξεκινώντας στο -11,48% με κατώτατο σημείο ένα 22,32%, φτάνει το 2016 να λειτουργεί αντιστρόφως και να φτάνει στο +11,18%, όταν στην υπόλοιπη Ελλάδα ξεκινά από το -13,07% και φτάνει στο +7,51%. Η υπόλοιπη Ευρώπη δεν γνωρίζει αυτές τις μεγάλες διακυμάνσεις, είτε αρνητικές είτε θετικές, καθώς ξεκινά από το +3,33% το 2014, φτάνει σε ένα -0,84%, και επανέρχεται το 2016 στο +1,78%. Το ποσοστό πωλήσεων στις τέχνες και τα θεάματα στη δυτική Ελλάδα ανέρχεται στο 5% και τα αγαθά λιανικού πολιτιστικού εμπορίου στο 12%.

Από τα παραπάνω μπορούμε να εξάγουμε το συμπέρασμα πως το 50% της χρηματοδότησης που αφορά τα μη κρατικά επιδοτούμενα σχήματα της πολιτιστικής δημιουργικής βιομηχανίας μπορεί, με βάση τον προαναφερθέντα τζίρο, να λειτουργήσει με ένα σχετικό πεδίο αυτονομίας. Ειδικότερα στο θέατρο, το 5% των 48.132 εκατομμυρίων ευρώ στη Δυτική Ελλάδα ανέρχεται σε 2.406,60 ευρώ· για να αντιληφθούμε το επίπεδο οικονομικής διαφοροποίησης, το ΔΗΠΕΘΕ Πάτρας κάθε χρόνο έχει προϋπολογισμό 700.000 ευρώ και το 2016, με μια έξτρα επιδότηση, πήρε από το Υπουργείο Πολιτισμού 182.000 ευρώ, ήτοι 882.000 ευρώ («Εγκρίθηκε ομόφωνα», 2015· Υπουργείο Εσωτερικών, 2016). Αντιλαμβανόμαστε, λοιπόν, πως το ποσό εκτός ΔΗΠΕΘΕ –δηλαδή κρατικού-δημοτικού επιδοτούμενου θεατρικού φορέα– είναι αρκετά μεγάλο.

Το γεγονός, όμως, πως ένα τέτοιο ποσό (2.406 εκ. ευρώ) δεν ενάγεται σε μια ποιοτική αναβάθμιση και θεατρική αξιοπιστία σημαίνει, όπως προκύπτει και από την ίδια έρευνα, πως οι επιχειρήσεις του θεατρικού κλάδου και της πολιτιστικής δημιουργικής βιομηχανίας γενικότερα, δεν αντιλαμβάνονται το γενικότερο σύστημα όπου ανήκουν και το γεγονός πως χρειάζεται μια ευρεία αντίληψη με αποτέλεσμα να απουσιάζουν οι συνεργατικές πράξεις, όπως η δημιουργία-ενίσχυση δημιουργικών κόμβων που θα μπορούσαν να συναποτελέσουν ένα παράθυρο δραστηριοποίησης και χαρτογράφησης του κοινού τύπου.

Η παραπάνω έρευνα καταλήγει στο συμπέρασμα πως ενυπάρχει αμοιβαία έλλειψη εμπιστοσύνης στους φορείς της πολιτείας και της τοπικής αυτοδιοίκησης σε σχέση με τους δημιουργούς, καθώς επίσης στην έλλειψη πόρων, χρόνου και αυτονομίας. Ακόμα μια φορά, λοιπόν, μιλώντας με οικονομικά στοιχεία, το θέατρο λειτουργεί μέσα στο πεδίο του καταναλωτισμού, εύλογα καθώς το θέατρο με την προαναφερθείσα αστικοποίηση έχει ενταχθεί σε ένα επαγγελματικό πλαίσιο. Όλα αυτά όταν ακόμα ένας θεατρικός φορέας εν είδει κρατικού θεάτρου Δυτικής Ελλάδας είναι υπό δημιουργία.<sup>4</sup>

Συμπερασματικά, είδαμε πώς τα τελευταία διακόσια χρόνια εξελίχθηκε η κοινωνία συναρτήσει του θεατρικού προϊόντος ή αν προτιμάτε της βιομηχανίας θεαμάτων γενικότερα. Αντιλαμβανόμαστε πως η αστικοποίηση της κοινωνίας, απότοκο της Γαλλικής Επανάστασης και της οικονομικής αναπτυξιακής πολιτικής της Αγγλίας, δημιούργησε στο ευρύ κοινό, που

4 Υπεγράφη η δημιουργία του παρουσία του υφυπουργού κ. Γιατρομανωλάκη τον Ιούνιο του 2021.

παλαιότερα είχε αποκλειστεί από τα φεουδαρχικά συστήματα, την ανάγκη για συμμετοχή στα θεάματα και στην τέχνη γενικότερα. Η Ελλάδα, έστω και καθυστερημένα, ακολούθησε τον ευρωπαϊκό δρόμο όπως σχεδόν σε όλες τις εκφάνσεις της η ελληνική αστικοποιημένη τάξη. Με τις ιστορικές ιδιαιτερότητες που την κράτησαν πίσω στις εξελίξεις λόγω τουρκοκρατίας, φτάνουμε στο σήμερα για να προσπαθήσουμε να αντλήσουμε κονδύλια όσον αφορά το παραγωγικό κεφάλαιο του θεάτρου από το κράτος. Όμως, με τον σχετικά μεγάλο τζίρο των μη κρατικά επιδοτούμενων θεάτρων μπορεί να υπάρξει μια οικονομική ανακύκλωση, συσχετισμένη με δημιουργικούς κόμβους και με μια αναβάθμιση του προϊόντος.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

Hobsbawm, E. J., (2015). *Η εποχή των επαναστάσεων*. Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.

Γιωτόπουλος, Κ., Κατσαντά, Δ., Σάρλης, Γ., Τσιλίρας, Α., Αναστασόπουλος, Π., Σκουλίδη, Χ., κ.ά. (2019). *Καταγραφή με χαρτογράφηση και αξιολόγηση ανάλυσης περιβάλλοντος (context analysis) της Δημιουργικής Βιομηχανίας στη Δυτική Ελλάδα*. [Μελέτη διακρατικού project-Ανακοίνωση σε Συμπόσιο] Συμπόσιο σε Έργο SPARC Interreg GR-IT 2014-2021. Πάτρα: Επιμελητήριο Αχαΐας. (υπό έκδοση).

Βασιλείου, Α., (2005). *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση*. Αθήνα: Μεταίχιμο.

Σπάθης, Δ., (2015). *Από τον Χορτάση στον Κουν*. Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.

Χατζηπανταζής, Θ. (2017). *Διάγραμμα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*. Ηράκλειο: Π.Ε.Κ.

### **Διαδικτυακές πηγές**

Εγκρίθηκε ομόφωνα από το Δημοτικό συμβούλιο της Πάτρας η νέα προγραμματική σύμβαση του ΔΗΠΕΘΕ. NewsNowgr.com. (2015, Ιανουάριος 30). Ανακτήθηκε από <https://www.newsnowgr.com/article/780010/egkrithike-omofona-apo-to-dimotiko-symvoulio-tis-patras-i-nea-programmatiki-symvasi-tou-dipethe.html>

Υπουργείο Εσωτερικών (2016, Νοέμβριος 30). *Επιχορήγηση Νομικών Προσώπων ΟΤΑ της Χώρας για την εξόφληση ληξιπρόθεσμων υποχρεώσεών τους προς τρίτους*. Ανακτήθηκε από <https://www.ypes.gr/UserFiles/f0ff9297-f516-40ff-a70e-eca84e2ec9b9/apof37397-30112016.pdf>

Ειρήνη Πολυδώρου

### COVID-19 ΚΑΙ Η ΔΗΜΟΣΙΑ ΧΡΗΜΑΤΟΔΟΤΗΣΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΜΙΑ ΣΥΓΚΡΙΣΗ ΜΕ ΤΑ ΔΙΑΘΕΣΙΜΑ ΕΥΡΩΠΑΪΚΑ ΔΕΔΟΜΕΝΑ

#### **Το πλήγμα των επιπτώσεων της πανδημίας στους Πολιτιστικούς και Δημιουργικούς Τομείς**

**Μ**ε το ξέσπασμα του Covid-19 και τα διαδοχικά lockdowns από το 2020 κι έπειτα προέκυψε ένα δραματικό πλήγμα για τους Πολιτιστικούς και Δημιουργικούς Τομείς (ΠΔΤ) – τον τέταρτο μεγαλύτερο εργοδότη της οικονομίας της Ελλάδας (Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού, 2014)– αλλά και της Ε.Ε. (Damiano Ricci, 2021), καθώς απασχολεί περί το 3,6% των εργαζομένων, με ποσοστό αυτοαπασχολούμενων μεγαλύτερο από το διπλάσιο του μέσου όρου της συνολικής ευρωπαϊκής οικονομίας (EUROSTAT, 2021). Βαθύτερο ήταν το πλήγμα για τους τομείς της μουσικής και των Παραστατικών Τεχνών, όπου οι ζημιές του τζίρου κατά το έτος 2020 της τάξεως του 75% και 90% αντιστοίχως (European Parliament, 2021).

#### **Η δημόσια στήριξη των ΠΔΤ και του θεάτρου στην Ελλάδα έναντι των επιπτώσεων της πανδημίας**

Στην Ελλάδα, τον Απρίλιο του 2020, ανακοινώθηκαν μέτρα συνολικού ύψους 15 εκατομμυρίων ευρώ για τον πολιτισμό για την αντιμετώπιση των συνεπειών της πανδημίας Covid-19 (ΥΠΠΟΑ, 2020β), συμπεριλαμβανομένης της ενίσχυσης θεατρικών παραγωγών, αν και δεν δόθηκε αναλυτική κατανομή των κονδυλίων ανά επιμέρους τομέα των ΠΔΤ.

Επισημαίνεται ότι ο ετήσιος προϋπολογισμός του ΥΠΠΟΑ για το 2020 ανερχόταν στα 335.200.000 ευρώ (Υπουργείο Οικονομικών, 2019) και ήταν, ήδη, κατά σχεδόν 14 εκατομμύρια μειωμένος συγκριτικά με τον προϋπολογισμό του 2019, ο οποίος ανερχόταν σε 349 εκατομμύρια ευρώ (Υπουργείο Οικονομικών, 2018), ενώ το 2021 ανήλθε στα 359.100.000 (Υπουργείο Οικονομικών, 2020), σημειώνοντας αύξηση 7,13%.

Εστιάζοντας στο θέατρο, σε συνέχεια της ετήσιας τακτικής προκήρυξης του Ιανουαρίου του 2020 (ΥΠΠΟΑ, 2020α), το αρχικό 1.000.000 ευρώ του προϋπολογισμού αυξήθηκε κατά 1.000.000, προκειμένου να αντιμετωπιστούν οι ανάγκες που προέκυψαν από την πανδημία. Από τις 156 κατατεθείσες προτάσεις, επιδοτήθηκαν οι 111 με το ποσό των 2.099.000 ευρώ, για τη δημιουργία θεατρικών παραγωγών την περίοδο 2020-2021, με ανώτατο ποσό επιδότησης, ανά σχήμα, τις 30.000 ευρώ και κατώτατο τις 7.000 ευρώ. Επιπλέον, επιδοτήθηκαν 15 ακόμη φορείς και ομάδες με 215.800 ευρώ, για τη δημιουργία θεατρικών δράσεων το 2020, φτάνοντας συνολικά το ποσό των 2.314.800 ευρώ («ΥΠΠΟΑ: 2.314.800 ευρώ», 2020). Σε αυτά προστέθηκαν 260.000 ευρώ ως έκτακτη ενίσχυση για τα Δημοτικά Περιφερειακά Θέατρα (ΔΗΠΕΘΕ) και 568.000 ευρώ ως έκτακτη επιχορήγηση σε 41 παραγωγές, αλλά και φυσικά πρόσωπα, φτάνοντας στα 3.142.000 ευρώ, τα οποία ήταν κατά τις διατυπώσεις του Υπουργείου η συνολική ενίσχυση του

θεάτρου για το 2020 (ΥΠΠΟΑ, 2020γ).

Αφαιρώντας τα ποσά για τα ΔΗΠΕΘΕ, το συνολικό ποσό επιδοτήσεων του ελεύθερου θεάτρου για το 2020 ανέρχεται στα 2.882.800 ευρώ. Ακόμη, το προαναφερόμενο 1.000.000 ευρώ είχε, ήδη, ανακοινωθεί ως τακτική επιχορήγηση για το θέατρο, άρα το συνολικό κονδύλι για τη στήριξη του θεάτρου, συγκεκριμένα έναντι της πανδημίας το 2020, ανήλθε σε 1.882.800 ευρώ.<sup>1</sup> Επιπλέον, των ανωτέρω ποσών, τον Αύγουστο του 2021 ανακοινώθηκαν επιδοτήσεις της τάξεως των 181.000 ευρώ για δράσεις και φεστιβάλ θεάτρου και χορού (ΥΠΠΟΑ, 2021), ωστόσο στην ανακοίνωση δεν προκύπτει ξεκάθαρα το ακριβές ποσό για το θέατρο.

Επίσης, τα ανωτέρω ποσά δεν συμβαδίζουν ακριβώς με τα στοιχεία της Ελληνικής Στατιστικής Αρχής, σύμφωνα με τα οποία δόθηκαν επιχορηγήσεις του Υπουργείου Πολιτισμού 3.101.800 ευρώ για το 2020 σε 406 θεατρικά σωματεία (έναντι 1.094.000 σε 70 θεατρικά σωματεία το 2019), 1.283.000 στα 13 Δημοτικά Περιφερειακά Θέατρα (έναντι 700.000 ευρώ το 2019) και 18.569.650 στους δύο εποπτευόμενους φορείς θεάτρου (έναντι 13.850.000 το 2019), ενώ το σύνολο των επιχορηγήσεων του ΥΠΠΟΑ για το 2020 ανήλθαν σε 89.645.093 ευρώ (έναντι 58.735.582 του 2019) (ΕΛΣΤΑΤ, 2020· 2021).

Ωστόσο, από τις μαζικές αντιδράσεις και θεσμικές παρεμβάσεις φορέων εκπροσώπησης των ΠΔΤ, εν γένει, και του θεάτρου συγκεκριμένα προκύπτει ότι, κατά τη δική τους οπτική γωνία, τα αιτήματά τους δεν αντιμετωπίστηκαν επαρκώς (Ράλλη, Σπίνου & Χατζηαντωνίου, 2021).

Η απογοήτευση των ανθρώπων των ΠΔΤ παρουσιάζεται παρόμοια και στην Ευρώπη. Στο χαρακτηριστικό παράδειγμα της Γερμανίας, που φάνηκε να κάνει πρώτη τη διαφορά ανακοινώνοντας πακέτο 50 δισεκατομμυρίων για τον πολιτισμό, σύντομα αποκαλύφθηκε ότι δεν επρόκειτο για μέτρα αποκλειστικά για τους ΠΔΤ, αλλά για οριζόντια μέτρα στήριξης των μικρομεσαίων όλης της οικονομίας (Brown, 2020). Κατόπιν κινητοποιήσεων των Γερμανών των ΠΔΤ, η κυβέρνηση επανήλθε με νέα μέτρα 2,5 δισεκατομμυρίων αμιγώς για τον πολιτισμό, ανακοινώνοντας το μεγαλύτερο πακέτο στήριξης του πολιτισμού μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο (Connolly, 2021). Παρομοίως στη Γαλλία, τον Μάρτιο του 2020, δόθηκαν πρώτες παροχές αποδίδοντας 5 εκατομμύρια ευρώ στο θέαμα συμπεριλαμβανομένου του θεάτρου, συν άλλα 5 εκατομμύρια αποκλειστικώς για το θέατρο τον Ιούλιο του 2020 (Ministère de la Culture, 2020). Ωστόσο, η ανεπάρκεια των μέτρων οδήγησε σε μαζικές αντιδράσεις των καλλιτεχνών, με χαρακτηριστική την επιστολή στον πρωθυπουργό και με πρωτεργάτες διάσημους καλλιτέχνες, όπως η Catherine Deneuve τον Απρίλιο του 2020 (Diffley, 2020), τις παρεμβάσεις στα Cesar Awards (Rfi, 2021), αλλά και τις καταλήψεις τριάντα εκ των σημαντικότερων χώρων πολιτισμού της χώρας την άνοιξη του 2021, πυροδοτώντας αντίστοιχες κινητοποιήσεις και σε άλλες χώρες, μεταξύ αυτών και η Ελλάδα. Στην Ισπανία, η τοπική αυτοδιοίκηση της Βαρκελώνης έδωσε το παράδειγμα ανακοινώνοντας μέτρα στήριξης των ΠΔΤ (Ajuntament de Barcelona, 2020), ενώ σημαντική βάση αποτέλεσε η αναλυτική χαρτογράφηση των ΠΔΤ, που υπήρχε ήδη από το 2019, αναδεικνύοντας τη σημαντικότητα των επικαιροποιημένων στατιστικών στοιχείων για τη χάραξη στιβαρών πολιτικών (Villarroya & Ateca-Amestoy, 2021). Ωστόσο, το γεγονός ότι δεν

<sup>1</sup> Κατά τα άλλα, υλοποιήθηκε και το πρόγραμμα: *Όλη η Ελλάδα, ένας Πολιτισμός*, καθώς επίσης και άλλα μέτρα περί μείωσης ΦΠΑ, επιδότησης άδειας θέσης, στήριξης των ΑΜΚΕ, διανομή επιδομάτων για τους εγγεγραμμένους στο Μητρώο Καλλιτεχνών, τα οποία είναι εκτός των σκοπών του παρόντος άρθρου.

συμπεριλήφθηκαν οι εργαζόμενοι στους ΠΔΤ στην πρώτη ανακοίνωση μέτρων της χώρας τον Μάρτιο του 2020, προκάλεσε έντονες αντιδράσεις σε συνέχεια των οποίων προωθήθηκε η συνεργασία των Υπουργείων Οικονομικών και Πολιτισμού, ώστε το 2021 ο προϋπολογισμός του Υπουργείου Πολιτισμού της Ισπανίας αυξήθηκε κατά 37% (Villarroya & Ateca-Amestoy, 2021).

Σε γενικές γραμμές, στον πυρήνα των προβλημάτων παραμένει η χαμηλή ιεράρχηση των ΠΔΤ στην πολιτική ατζέντα, συνολικά. Είναι χαρακτηριστικό ότι το 2017 ο μέσος όρος της Ε.Ε. για δαπάνες πολιτιστικών υπηρεσιών έναντι των γενικών δαπανών των κρατών, ανερχόταν σε μόλις 1%, με την Ελλάδα στην τελευταία θέση με μόλις 0,3%, ενώ κάτω από τον μέσο όρο της Ε.Ε. βρίσκονται και: η Γερμανία (0,9%), η Ιρλανδία (0,8%), η Κύπρος (0,7%), το Ηνωμένο Βασίλειο (0,6%) η Ιταλία (0,6%) και η Πορτογαλία (0,3%) (Ευρωπαϊκό Ελεγκτικό Συνέδριο, 2020).

### **Οι πολιτικές στήριξης των ΠΔΤ και του θεάτρου έναντι των επιπτώσεων της πανδημίας στην Ευρώπη**

Πρώτη, χρονικά, ήλθε η Διακήρυξη των 26 Υπουργών Πολιτισμού ως αντίδραση του Συμβουλίου των Υπουργών Πολιτισμού υπό την Κροατική τότε Προεδρία, οι οποίοι μεταξύ άλλων δεσμεύθηκαν για μια φιλόδοξη και βιώσιμη πολιτική έναντι των επιπτώσεων της πανδημίας στους ΠΔΤ και αργότερα τόνισαν την ανάγκη για δέσμευση ειδικών χρηματοδοτικών πόρων, συγκεκριμένα για τον πολιτισμό, εν μέσω του υπό συζήτηση (τότε) Ευρωπαϊκού Ταμείου για τον Κορωνοϊό (EU Corona Recovery Fund) (EU2020HR, 2020a· 2020b),<sup>2</sup> που εξελίχθηκε μετέπειτα στον Μηχανισμό Ανάκαμψης και Ανθεκτικότητας (RRF - Recovery and Resilience Facility) (European Commission, 2020).<sup>3</sup> Παράλληλα, φορείς της Κοινωνίας των Πολιτών, με την στήριξη μερίδας Ευρωβουλευτών, προώθησαν εκστρατεία για δέσμευση ποσοστού 2% από το RRF υπέρ του πολιτισμού στα Εθνικά Σχέδια Ανάκαμψης και Ανθεκτικότητας των κρατών-μελών,<sup>4</sup> η οποία έλαβε ευρεία στήριξη αργότερα στο σχετικό ψήφισμα από την Ολομέλεια του Ευρωκοινοβουλίου (Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο, 2020β).

Ωστόσο, στην πράξη, οι μόνες χώρες που διαθέτουν στα Εθνικά Σχέδια Ανάκαμψης 2% για τον πολιτισμό είναι η Τσεχία (3,92%), η Ιταλία (2,19%) και η Γαλλία (2%), ενώ πλησιάζει και η Αυστρία (1,92%) (Culture Action Europe, 2021). Η Ελλάδα δηλώνει ποσοστό 1,06%, διαθέτοντας για τον πολιτισμό 610 εκατομμύρια, από τα 57,6 δισεκατομμύρια, τα οποία είναι το σύνολο των χρημάτων του πακέτου RRF το οποίο συμπεριλαμβάνει ευρωπαϊκά και εθνικά κονδύλια (Culture Action Europe, 2021).

Αναλυτικά, η Ελλάδα διαθέτει 25 εκατομμύρια για προώθηση της έρευνας και καινοτομίας, μεταξύ άλλων τομέων και στον πολιτισμό· 30 εκατομμύρια για την αύξηση της δηλωμένης εργασίας στους ΠΔΤ· 174 εκατομμύρια για έξυπνες περιβαλλοντικές και πολιτιστικές υποδομές

2 Με την άνοδο των επόμενων προεδριών, της Γερμανικής, της Πορτογαλικής και της Σλοβενικής μάλλον αναχαϊτίστηκε η αρχική ώθηση που είχε δοθεί για συντονισμένη ευρωπαϊκή δράση για τα θέματα πολιτισμού, ενώ δεν συνεχίστηκε και η συλλογή στοιχείων και καλών πρακτικών που είχε ξεκινήσει η Κροατική προεδρία.

3 Στα ελληνικά απαντάται και ως Ταμείο Ανάκαμψης και Ανθεκτικότητας. Αποσκοπεί στην στήριξη των κρατών μελών έναντι των επιπτώσεων του Covid-19 έως το 2026. Συνολικά διαθέτει 723,8 δισεκατομμύρια ευρώ (τιμές 2021) εκ των οποίων τα 385,8 δισεκατομμύρια ευρώ είναι σε μορφή δανείων και 338 δισεκατομμύρια ευρώ είναι σε μορφή επιδοτήσεων.

4 Προκειμένου ένα κράτος-μέλος να χρηματοδοτηθεί από το RRF οφείλει να καταθέσει προς έγκριση από την Επιτροπή το σχετικό Εθνικό Σχέδιο Ανάκαμψης και Ανθεκτικότητας (National Plans for Recovery and Resilience). Για το ελληνικό σχέδιο βλ. Ελλάδα 2.0 (2021).

μέσω της ψηφιοποίησης εκθέσεων και μουσείων· 168 εκατομμύρια γενικώς για τον πολιτισμό ως όχημα ανάπτυξης για την ενίσχυση των επαγγελματιών, του εθνικού κινηματογράφου, των ψηφιακών πλατφορμών, των υποδομών και των εξαγωγών ελληνικού πολιτιστικού προϊόντος· 50 εκατομμύρια για δημιουργία μουσείου ενάλιων αρχαιοτήτων στον Πειραιά· 38 εκατομμύρια για την ανάπτυξη της συνεισφοράς του πολιτισμού στην πρόοδο για την πνευματική υγεία και την αργυρή οικονομία· 33 εκατομμύρια για τον Οργανισμό Διαχείρισης και Ανάπτυξης Πολιτιστικών Πόρων· 30 εκατομμύρια για αναβάθμιση των φυσικών υποδομών των μνημείων και εγκατάσταση δικτύου 5G· 24 εκατομμύρια για την προστασία εμβληματικών περιοχών και μνημείων από την κλιματική αλλαγή· 14 εκατομμύρια για την ανάπτυξη ανώτατης καλλιτεχνικής εκπαίδευσης· 11 εκατομμύρια για τη δημιουργία πέντε εμβληματικών πολιτιστικών μονοπατιών· 8 εκατομμύρια για εργασίες συντήρησης στην Ακρόπολη, και 5 εκατομμύρια για ενίσχυση των δεξιοτήτων των επαγγελματιών του πολιτισμού (Ελλάδα 2.0, 2021). Ουσιαστικά, σε συμφωνία με τις επιταγές της Επιτροπής για 37% του RRF για την πράσινη μετάβαση και 20% για την ψηφιακή μετάβαση, η έμφαση και στο ελληνικό σχέδιο δίνεται στην πράσινη μετάβαση, την ψηφιοποίηση ή τη δημιουργία υποδομών ή και στην προστασία, συντήρηση ή ανάδειξη της κληρονομιάς, ενώ μέχρι και τον Δεκέμβριο του 2021 δεν γίνεται κάποια αναφορά στην ενίσχυση της σύγχρονης θεατρικής παραγωγής στο ελληνικό σχέδιο για το RRF (Ελλάδα 2.0, 2021).

Παράλληλα, τον Ιούνιο του 2020, την κρίσιμη στιγμή που σχεδιαζόταν ο ευρωπαϊκός προϋπολογισμός για την επόμενη περίοδο 2021-2027,<sup>5</sup> η Επιτροπή εισηγήθηκε μείωση για το βασικό κανάλι χρηματοδότησης του πολιτισμού, το πρόγραμμα Δημιουργική Ευρώπη (Creative Europe) (European Parliament, 2020). Μετά τη συντονισμένη κινητοποίηση Ευρωβουλευτών και Κοινωνίας των Πολιτών, τελικά ο προϋπολογισμός για το Πρόγραμμα Δημιουργική Ευρώπη αυξήθηκε κατά 63%, φτάνοντας τα 2,5 δισεκατομμύρια ευρώ για την επταετία 2021-2027 (European Parliament, 2021).

Περαιτέρω, στην ίδια λογική πολλών χωρών όπως η Γαλλία, η Ισπανία και η Ελλάδα, δόθηκε ευελιξία και αναπροσαρμόστηκαν οι προθεσμίες για παραδοτέα που είχαν ήδη δρομολογηθεί προ πανδημίας (European Commission, 2021a). Δεδομένης της συμπληρωματικής αρμοδιότητας της Ε.Ε. για τον πολιτισμό,<sup>6</sup> η απόκριση της Επιτροπής στην πανδημία ήταν, κυρίως, η προσπάθεια ένταξης του πολιτισμού ως εργοδότη μικρομεσαίων επιχειρήσεων σε οριζόντια μέτρα ή ταμεία, η δημιουργία πλατφόρμας διαλόγου και ανταλλαγής καλών πρακτικών και η ανακοίνωση οδηγιών για ασφαλές άνοιγμα του πολιτισμού, αν και μόλις τον Ιούνιο του 2021 (European Commission, 2021b).

Ως προς το θέατρο, η Επιτροπή στο πλαίσιο της Ευρωπαϊκής Πρωτοβουλίας για το Θέατρο (European Theatre Initiative) υλοποίησε το 2020 το πρώτο Ευρωπαϊκό Φόρουμ Θεάτρου με συμμετοχή 150 φορέων και απότοκο τη Διακήρυξη της Δρέσδης, την οποία υπογράφουν 12 μεγάλα ευρωπαϊκά δίκτυα θεάτρου και Παραστατικών Τεχνών, καλώντας επειγόντως για πολιτικές ανάκαμψης άμεσα αλλά και μετά την πανδημία, ενώ αναφέρεται και στη διεξαγωγή έρευνας δημοσκόπησης για την κατάσταση των θεάτρων στην Ε.Ε., τα αποτελέσματα της οποίας αναμένονται (European Commission, 2021c).

5 Δηλαδή το Πολυετές Δημοσιονομικό Πλαίσιο (MFF – Multiannual Financial Framework 2021 – 2027).

6 Σημειώνεται εδώ ότι ο πολιτισμός ως τομέας πολιτικής εντάσσεται στις συμπληρωματικές αρμοδιότητες της Ε.Ε., δηλαδή η Ένωση έχει εξουσιοδοτηθεί από τα κράτη μέλη μόνο για να κάνει προτάσεις ή συστάσεις, όχι όμως και να παράγει ευρωπαϊκή νομοθεσία με υποχρεωτική ισχύ για τα κράτη μέλη (Ευρωπαϊκή Επιτροπή, χ.χ.).



Συγκριτικά με την Επιτροπή και το Συμβούλιο των Υπουργών, φαίνεται πως το Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο στάθηκε πιο μαχητικά για τις διεκδικήσεις των ΠΔΤ. Ήδη τον Απρίλιο του 2020 στο πρώτο γενικό Ψήφισμα για συντονισμένη δράση της Ε.Ε. για την πανδημία, υπάρχουν δύο άρθρα όπου οι Ευρωβουλευτές ζητούν τη λήψη ειδικών μέτρων συγκεκριμένα για τον πολιτισμό (Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο, 2020α, άρθρα 33 και 43). Τον Σεπτέμβριο του 2020 το Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο πέρασε με συντριπτική πλειοψηφία το ψήφισμα για την Πολιτιστική Ανάκαμψη της Ευρώπης με κύριο αίτημα την προαναφερόμενη δέσμευση ποσοστού 2% υπέρ του Πολιτισμού από το RRF, καλώντας τα κράτη-μέλη για απτά μέτρα ενίσχυσης των ΠΔΤ, όπως μείωση του ΦΠΑ και φοροαπαλλαγές για τον τομέα του πολιτισμού (Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο, 2020β).

Οι πιέσεις των Ευρωβουλευτών της Επιτροπής Πολιτισμού συνεχίστηκαν κατά τη διάρκεια του 2021, με ψηφίσματα, κοινοβουλευτικές ερωτήσεις και άτυπο κοινοβουλευτικό έργο, με πιο χαρακτηριστικό ίσως το ψήφισμα περί της Κατάστασης των Καλλιτεχνών στην Ευρώπη (Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο, 2021). Κύρια αιτήματα των Ευρωβουλευτών<sup>7</sup> είναι σταθερά το 2% του RRF για τον πολιτισμό, η συλλογή δεδομένων, ορισμών και χαρτογράφησης των ΠΔΤ και η ανάγκη για προστασία των καλλιτεχνών, εργαζομένων και επαγγελματιών των ΠΔΤ έναντι των επισφαλών εργασιακών και εισοδηματικών συνθηκών των ΠΔΤ, που υπήρχαν ήδη και εντάθηκαν περαιτέρω με την πανδημία (Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο, 2021). Έμφαση δίνεται, επίσης, στις διαφορετικές ταχύτητες μεταξύ των διαφορετικών κρατών μελών ως προς τα μέτρα στήριξης έναντι των επιπτώσεων της πανδημίας Covid-19, αλλά και ως προς τα προϋπάρχοντα σχήματα και δίκτυα κοινωνικής και εισοδηματικής προστασίας, τα οποία φαίνεται να έκαναν τη διαφορά ως προς τις ταχύτητες στήριξης των ανθρώπων του πολιτισμού κατά την πανδημία (Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο, 2021), συμπέρασμα το οποίο επιβεβαιώνεται και από τις προτάσεις του Οργανισμού Οικονομικής Συνεργασίας και Ανάπτυξης για τον Πολιτισμό (OECD, 2020).

### **Συμπεράσματα**

Παρά το γεγονός ότι οι ΠΔΤ είναι ο τέταρτος εργοδότης της οικονομίας, το κύριο πρόβλημα στην Ευρώπη και στην Ελλάδα είναι προφανώς η ιεράρχηση του πολιτισμού, και ακόμα περισσότερο της θεατρικής παραγωγής, χαμηλά στην πολιτική ατζέντα. Ίσως, οι πρόσφατες ανακοινώσεις του ΥΠΠΟΑ για εργασιακές και ασφαλιστικές μεταρρυθμίσεις με αξιοποίηση 773.024 ευρώ από το RRF βοηθήσουν σημαντικά, ωστόσο δεν έχει ανακοινωθεί ένας σαφής οδικός χάρτης και η αποτελεσματικότητα του μέτρου μένει να αποδειχθεί.

Τα κράτη, σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό, και σε πρότερο ή μεταγενέστερο χρόνο, προσπάθησαν να εισαγάγουν μέτρα στήριξης για τον πολιτισμό και μέσω οριζόντιων μέτρων, ωστόσο ήλθαν αντιμέτωπα με ειδικά χαρακτηριστικά και χρόνιες παθολογίες των ΠΔΤ, όπως η εποχικότητα, οι επισφαλείς εργασιακές και εισοδηματικές συνθήκες, οι άτυπες μορφές εργασίας ή η αδήλωτη εργασία, για τα οποία απαιτείται σοβαρός πολιτικός σχεδιασμός, τόσο για την αντιμετώπιση του επείγοντος της κατάστασης όσο και για τον μέσο και μακροπρόθεσμο ορίζοντα εφαρμογής τους.

Πάντως, η εικόνα που παρουσιάζουν τα ποσά που διατέθηκαν για τη στήριξη των ΠΔΤ είναι συγκεχυμένη, και σίγουρα δεν βοηθά ούτε στη χάραξη στιβαρών πολιτικών, ούτε στην άμβλυση

<sup>7</sup> Σημειώνεται ο καθοριστικός ρόλος του Έλληνα Ευρωβουλευτή και ηθοποιού Αλέξη Γεωργούλη ως σκιάδους εισηγητή σε όλα τα προαναφερόμενα ψηφίσματα, αλλά και η ευρύτερη δράση του για τις χρηματοδοτήσεις του πολιτισμού (Γεωργούλης, 2020α· 2020β· 2021).

της δυσπιστίας των ανθρώπων του πολιτισμού απέναντι στις κυβερνητικές πρακτικές.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

Connolly, K. (2021, Μάιος 28). Germany insures culture sector against Covid cancellations with €2.5BN fund. *The Guardian*. Ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/2fkv5c5z>

Ράλλη, Ν., Σπίνου, Π., & Χατζηαντωνίου, Ν. (2021, Αύγουστος 25). Η πρώτη αντίδραση του χώρου του πολιτισμού. *Η Εφημερίδα των Συντακτών*. Ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/5eu6tm5e>

ΥΠΠΟΑ: 2.314.800 ευρώ για την ενίσχυση του Ελεύθερου Θεάτρου και θεατρικών δράσεων. (2020, Ιούνιος 8). *Ναυτεμπορική*. Ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/3u2amhzn>

### **Διαδικτυακές πηγές**

Ajuntament de Barcelona. (2020, Μάρτιος 18). *Ten measures to support culture in the city in the face of COVID-19*. Info Barcelona. Ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/ycknc8fk>

Brown, K. (2020). *Germany Has Rolled Out a Staggering €50 Billion Aid Package for Small Businesses that Boosts Artists and Galleries—and Puts Other Countries to Shame*, Ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/2p8d9w2y>

Culture Action Europe (2021). *Culture in the EU's National Recovery and Resilience Plans*. Ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/4mf4f725>

Damiano Ricci, A. (2021, Απρίλιος 21). *A cultural pandemic: How covid-19 hit Europe's creative sector*. VoxEurop. Ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/57k2xvfv>

Diffley, A. (2020, Απρίλιος 30). *Deneuve, Dujardin, Sy Slam French culture minister over covid-19 inaction*. RFI. Ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/2p9fr42m>

EU2020HR – Croatian Presidency of the Council of the European Union (2020a) *Ministers of Culture and Media discussed measures aimed at assisting the cultural and creative sector*. Ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/2ncsj989>

— (2020b). *Ministers of Culture and Media discussed measures aimed at assisting the cultural and creative sector*. Ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/42dt9zfw>

European Commission (2020). *The Recovery and Resilience Facility*. Ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/2s4y39b8>

— (2021a). *Culture and Creativity*. Ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/mrxevbpbv>

— (2021b). *Culture and Creativity – Coronavirus Response*. Ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/5h3ckb5x>

— (2021c). *European Theatre Initiative*. Ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/4bwnvsm>

European Parliament (2020). *Long-term EU budget: MEPs slam cuts to culture and education*. Ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/ypwaacv2>

— (2021). *MEPs approve the EU's new culture programme*. Ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/yprxvex8>

EUROSTAT (2021). *Culture Statistics – Cultural employment*. Ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/2p8hj54n>

- Ministère de la Culture (2020). *Mobilisation exceptionnelle de 5 milliards d'euros en faveur de la culture et des médias pour répondre aux conséquences économiques de la COVID-19*. Ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/ybzwwhp3>
- OECD (2020). *Culture shock: COVID-19 and the cultural and creative sectors*. Ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/49v85u58>
- Rfi. (2021, Μάρτιος 13). 'No culture, no future': French film awards turn into protest over Covid closures. RFI. Ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/mpnbhs3j>
- Villarroya, A., & Ateca-Amestoy, V. (2021, Φεβρουάριος 17). *Country Reports - Spain*. Compendium of Cultural Policies & Trends. Ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/36eata4z>
- Γεωργούλης, Α. (Ευρωβουλευτής). (2020α, Οκτώβριος 3). *Προτάσεις χρηματοδότησης του πολιτισμού στο ψήφισμα για την πολιτιστική ανάκαμψη της Ευρώπης*. Ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/pcxnjbyd>
- (2020β, Δεκέμβριος 23). *Πρωτοβουλία Γεωργούλη – 104 ευρωβουλευτές – στηρίζετε την ευρωπαϊκή πολιτιστική ανάκαμψη*. Ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/ej5z9rjc>
- (2021, Ιούνιος 25). *Εξήντα τρεις (63) τροπολογίες Α. Γεωργούλη, για την «κατάσταση των καλλιτεχνών και την πολιτιστική ανάκαμψη της Ευρώπης*. Ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/5x4t4pk3>
- Ελλάδα 2.0 (2021). *Εθνικό Σχέδιο Ανάκαμψης και Ανθεκτικότητας – Το Πλήρες Σχέδιο*. Ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/535zz3n4>
- ΕΛΣΤΑΤ (2020). *Επιχορηγήσεις σε Πολιτιστικούς Φορείς (2019)*. Ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/2bpea2e8>
- (2021). *Επιχορηγήσεις σε Πολιτιστικούς Φορείς (2020)*. Ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/ycyshce6>
- Ευρωπαϊκή Επιτροπή (χ.χ.). *Τομείς δράσεις της ΕΕ*. Ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/29w3jds8>
- Ευρωπαϊκό Ελεγκτικό Συνέδριο (2020). *Επενδύσεις της ΕΕ σε χώρους πολιτισμού: ζήτημα που χρήζει μεγαλύτερης εστίασης και συντονισμού*. Ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/3secbkxd>
- Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο (2020α). *Ψήφισμα του Ευρωπαϊκού Κοινοβουλίου της 17ης Απριλίου 2020 σχετικά με τη συντονισμένη δράση της ΕΕ για την καταπολέμηση της πανδημίας COVID-19 και των συνεπειών της*. Ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/2p97nm2x>
- (2020β). *Ψήφισμα του Ευρωπαϊκού Κοινοβουλίου της 17ης Σεπτεμβρίου 2020 σχετικά με την πολιτιστική ανάκαμψη της Ευρώπης*. Ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/mr3uscwn>
- (2021). *Ψήφισμα του Ευρωπαϊκού Κοινοβουλίου της 20ής Οκτωβρίου 2021 σχετικά με την κατάσταση των καλλιτεχνών και την πολιτιστική ανάκαμψη στην ΕΕ*. Ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/49wup9ru>
- Υπουργείο Οικονομικών (2018). *Κρατικός Προϋπολογισμός 2019*. Ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/2p8we634>
- (2019). *Κρατικός Προϋπολογισμός 2020*. Ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/39zxf3nd>
- (2020). *Κρατικός Προϋπολογισμός 2021*. Ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/2p9xs8fj>
- Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού (2014). *Μελέτη για τη Χαρτογράφηση της Πολιτιστικής και*

- Δημιουργικής Βιομηχανίας στην Ελλάδα. Ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/mpwdavez>
- ΥΠΠΟΑ (2020α, Ιανουάριος 14) Πρόσκληση εκδήλωσης ενδιαφέροντος για επιχορήγηση ή/και αιγίδα επαγγελματικών σχημάτων ελεύθερου θεάτρου για θεατρική παραγωγή για την καλλιτεχνική περίοδο 2020-2021. Ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/5bfr56xk>
- (2020β, Απρίλιος 2). Μέτρα ενίσχυσης του Σύγχρονου Πολιτισμού λόγω των επιπτώσεων της υγειονομικής κρίσης. Ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/4xdnnyuw>
- (2020γ). Επιπλέον 568.000 ευρώ από το ΥΠΠΟΑ για την παραγωγή θεατρικών παραστάσεων. Ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/2p8553yf>
- (2021). 181.000 ευρώ από το ΥΠΠΟΑ για επιχορήγηση ή/και παροχή αιγίδας σε δράσεις και φεστιβάλ στον τομέα του θεάτρου και του χορού, κλασικού και σύγχρονου, το 2021. Ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/bdehm5f5>

Ελευθερία Ράπτου

ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΤΟΠΙΑ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑΚΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΓΙΑ ΤΟΝ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟ

**Α**ς παραθέσουμε ένα παράδειγμα διοικητικής διαχείρισης τοπικού φεστιβάλ στην περιοχή του Αιγαίου. Στο παρόν δεν κρίνεται σκόπιμο η αναφορά στην ταυτότητα των συντελεστών, ούτε φυσικά και των εμπλεκόμενων δομών. Το ζητούμενο εδώ (σε μια περίπτωση πέρα ως πέρα αληθινή) δεν είναι μια καταγγελτική οπτική ή μια προσέγγιση όπου κυριαρχεί η κακώς εννοούμενη 'διδασκτική' της πολιτιστικής πολιτικής. Το ζητούμενο είναι να έχουμε τη δυνατότητα να σχεδιάζουμε στρατηγικά και με όραμα και φυσικά να θεραπεύουμε (αν δεν μπορούμε να προλαμβάνουμε) συστημικές ασυνέπειες ή διοικητικές ασυνέχειες και στείρες διοικητικές πρακτικές κατά την παραγωγή και διάχυση του σύγχρονου πολιτισμού σε εθνικό επίπεδο, έχοντας πάντα κατά νου τη διεθνή εξωστρέφεια και τις καλές πρακτικές.

Έστω ότι αποφασίζεται από ενεργά μέλη της τοπικής κοινωνίας η οργάνωση φεστιβάλ πολιτισμού στη νησιωτική περιοχή του Αιγαίου, εκεί όπου η έννοια του ορίου, του συνόρου, είναι ζωντανή, πολιτισμικά ισχυρή και δυνάμει παραγωγική. Σχεδόν με μια βιοτεχνική λογική, ο υπεύθυνος του εν λόγω θεατρικού φεστιβάλ, και ο μικρός πυρήνας δρώντων γύρω από αυτόν, καταφέρνουν να χτίσουν με προσωπικές δημόσιες σχέσεις, καινοτόμα λογική και επίμονη επικοινωνία με τη διοίκηση της περιφέρειας, τη διοικητική μηχανή του δήμου καθώς και το πολυδαίδαλο σύστημα του Υπουργείου Πολιτισμού, τις εκδηλώσεις του πρώτου έτους. Οι εκδηλώσεις αυτές κρίνονται κατά γενική ομολογία επιτυχημένες, η διάχυση είναι ευρεία, το επίπεδο υψηλό και διαφοροποιείται των 'παραδοσιακών' θερινών εκδηλώσεων, που συχνότατα λειτουργούν ως πρελούδια για γλέντι στις πλατείες και ως ευκαιρίες δημοσίων σχέσεων τοπικού χαρακτήρα. Μια πενιχρή ενίσχυση από κάποια γενική γραμματεία βοήθησε επίσης, αλλά ο προγραμματισμός για το επόμενο έτος είναι σημαντικός και οπωσδήποτε χρειάζονται περισσότεροι πόροι. Κυρίως, χρειάζεται η διοικητική ομπρέλα της αυτοδιοίκησης Α' και Β' βαθμού. Στην κεντρική διοίκηση, στο αρμόδιο υπουργείο (εδώ το ΥΠΠΟΑ) συμπεριλαμβάνεται, επιτυχώς, ο πολιτιστικός οργανισμός στα μητρώα, επιχορηγείται με ένα βασικό, μικρό αλλά σημαντικό (κυρίως ως προς τη συμπερίληψη) ποσό. Όμως, ο εν λόγω τοπικός πολιτιστικός οργανισμός στην προσπάθειά του να απολάβει χρηματοδότησης σε επίπεδο περιφέρειας, σε εποχές μάλιστα που η ΕΕ ενισχύει την περιφερειακή πολιτική με συγκεκριμένες στρατηγικές, διοικητικές και χρηματικές βοήθειες, αντιμετωπίζει κυκεώνα γραφειοκρατίας, αρνητικό κλίμα, έως και απαξίωση. Η ίδια η περιπέτεια, όπως συνεχίζει να διαδραματίζεται, τείνει να είναι ένα θεατρικό έργο από μόνο του. Η κάθε τοπική κοινωνία οπωσδήποτε αποτελεί δυνάμει ένα θεατρικό τοπίο in vivo, παραφράζοντας διασταλτικά την περίφημη ρήση του Καλδερόν.

Το θεωρητικό πλαίσιο εντός του οποίου η ανάπτυξη των περιφερειών αποτελεί ζητούμενο στην παγκόσμια οικονομία είναι πολυπρισματικό και διαχρονικό. Θεωρητικοί της οικονομίας, πολεοδομίας, χωροταξικής ανάπτυξης, πολιτικής οικονομίας και πολιτιστικής πολιτικής έχουν καταθέσει τις απόψεις τους, ενώ φυσικά οι αναθεωρήσεις είναι συχνές καθώς σε συνθήκες

παγκοσμιοποίησης πάντα υπάρχει ρευστότητα και άρα χρειάζεται ευελιξία. Σε επίπεδο διεθνών οργανισμών και πολιτικών-διεθνικών συσσωματώσεων και δομών (όπως η ΕΕ) η πολιτική ενίσχυσης των περιφερειών είναι απολύτως εκπεφρασμένη και ενισχύεται τόσο με νομοθετήματα όσο και με χρηματοδοτικά εργαλεία. Σύμφωνα με την προσέγγιση της νέας περιφερειακότητας (new regionalism) κατά τη δεκαετία του '90, βασική είναι η σημασία της περιοχής για την αναπτυξιακή διαδικασία. Βασικό χαρακτηριστικό της προσέγγισης είναι η ανάδειξη της περιφέρειας ως αναγκαίο συστατικό στοιχείο της σύγχρονης κεφαλαιοκρατικής ανάπτυξης, με την έννοια ενός τόπου στον οποίο παράγεται και πραγματοποιείται η ανάπτυξη (Λαμπριανίδης, 2017). Πάνω σε αυτό το μοντέλο γίνονται πολλές θεωρητικές παρεμβάσεις και φυσικά έχουν υπάρξει και πολλές αναθεωρήσεις και αναπροσαρμογές. Οι Cooke & Morgan επισημαίνουν την ύπαρξη μιας δικτυωμένης *σχεσιακής οικονομίας* (associational economy) σε ορισμένες ευρωπαϊκές περιφέρειες, ενώ άλλοι θεωρητικοί, όπως ο Florida, έχουν κάνει λόγο για *περιοχές μάθησης* (learning regions), ως απόρροια συγκέντρωσης της καινοτομίας σε διάφορες περιοχές-περιφέρειες (Λαμπριανίδης, 2017). Ο Putnam (2001) εστιάζει στο ότι το ανταγωνιστικό πλεονέκτημα μιας περιοχής είναι ενσωματωμένο (embedded) στη λειτουργία της τοπικής κοινωνίας των πολιτών και εκδηλώνεται ως *κοινωνικό κεφάλαιο*. Σταδιακά πλέον, στις δύο πρώτες δεκαετίες του 21<sup>ου</sup> αιώνα, η σημασία των πολιτιστικών παραγόντων στο αναπτυξιακό προφίλ κάθε περιοχής όχι μόνο υπογραμμίζεται, αλλά αποτελεί ένα από τα κεντρικά εργαλεία σχεδιασμού περιφερειακής ανάπτυξης. Μέσα από τις θεωρητικές διαδρομές και τις διεθνείς πρακτικές, ο ερευνητής της πολιτιστικής πολιτικής θα μπορούσε να βρει διαθλάσεις και απηχήσεις στην πολιτιστική ανάπτυξη κάθε περιφέρειας, αλλά κυρίως σε ποιοτικά και όχι μόνο ποσοτικά χαρακτηριστικά αυτής της ανάπτυξης.

Στην Ελλάδα, πέρα από την Περιφέρεια Αττικής, οι υπόλοιπες διοικητικές περιφέρειες δεν ανήκουν σε αυτό που ονομάζεται από τους ειδικούς πόλεις-περιφέρειες και επομένως η οικονομία χωρικής συγκέντρωσης δεν έχει την ίδια δυναμική ή χαρακτήρα όπως σε άλλες περιοχές της Ευρώπης. Επιπροσθέτως, παρατηρείται συνεχής αποδυνάμωση της πρωτογενούς και δευτερογενούς παραγωγής στη χώρα μας, μια διαδικασία που, υπό το καθεστώς των ραγδαίων διεθνών εξελίξεων, γίνεται σαφές και επείγον ότι πρέπει να αναστραφεί, όπως και το ότι η πολιτιστική δυναμική και ταυτότητα τόσο σε τοπικό όσο και εθνικό επίπεδο χρήζουν εντατικής υποστήριξης, καθώς είναι μέρος της παραγωγής σε οποιαδήποτε βαθμίδα.

Η γεωγραφία είναι απόλυτη σταθερά και εξακολουθεί να αποτελεί, είτε σε τοπικό είτε σε υπερτοπικό και διεθνές επίπεδο, σημαντικός πυλώνας σε κάθε αναπτυξιακό σχέδιο, με την πολιτιστική ανάπτυξη να την περιλαμβάνει εκ των πραγμάτων σε κάθε επιχειρησιακό σχέδιο. Σε αυτό το πεδίο, η ανεύρεση, σχεδίαση και ανάπτυξη των κρίσιμων χωρικών συσσωματώσεων, οι κόμβοι, τα δίκτυα διασποράς και τα σημεία πολιτιστικής δράσης σε κάθε περιοχή, είναι απόλυτης σπουδαιότητας. Στον σχεδιασμό της περιφερειακής πολιτιστικής πολιτικής είναι απαραίτητο να ληφθούν υπόψη μια σειρά από παράγοντες που καλύπτουν ένα ευρύτερο πεδίο αλληλόδρασης, όπως: μακρό- και μικρό-οικονομικές διαδικασίες, σχέσεις που ήδη υπάρχουν και άλλες που μπορούν να αναπτυχθούν μεταξύ των περιφερειών, η οργάνωση του χώρου και της τοπικής κοινωνίας, ο ρόλος του κράτους και τα απορρέοντα θέματα ίσης/άνισης ανάπτυξης, η επικοινωνία του επιτελικού κέντρου με τους εκτελεστικούς άξονες, οι οικονομικοί παράγοντες, οι μορφωτικές συνθήκες κ.λπ.

Σε ποιο σημείο άραγε βρισκόμαστε σε ό,τι αφορά την περιφερειακή πολιτική για τον σύγχρονο πολιτισμό; Η διερώτηση είναι πολύ συγκεκριμένη: ποιο είναι το επιχειρησιακό σχέδιο (ετήσιο και σε βάθος τετραετίας) κάθε περιφέρειας στην Ελλάδα για το σύγχρονο πολιτισμό; Επικαιροποιείται το εκάστοτε σχέδιο ανά έτος; Υπάρχει σαφής διανομή των κονδυλίων, έλεγχος των χρηματοδοτήσεων, αξιολόγηση του παραγόμενου πολιτιστικού προϊόντος, εξωστρέφεια, διαπεριφερειακή διασύνδεση και υπερτοπικές συνέργειες; Υπάρχει σαφής εικόνα, οργανόγραμμα και εφαρμογή σύγχρονων πρακτικών για τον πολιτισμό στην Αυτοδιοίκηση Α' και Β' βαθμού; Αν όχι γιατί, και αν ναι, τότε ποιο ακριβώς είναι το πολιτιστικό τοπίο που διαγράφεται και ποια τα οφέλη; Έχουν, η κεντρική διοίκηση και το αρμόδιο υπουργείο, τα εργαλεία θετικής παρέμβασης σε περιφερειακό επίπεδο, τον ελεγκτικό μηχανισμό και τη δυνατότητα κεντρικού σχεδιασμού της σύγχρονης περιφερειακής πολιτιστικής πολιτικής, στοιχεία που συνάδουν με τα σύγχρονα επίδικα και τις απαιτήσεις; Υπάρχει, εν τέλει, εμπροσθοβαρής περιφερειακή πολιτιστική πολιτική για το σύγχρονο πολιτισμό, με επιτελικότητα, εκτελεστικότητα και επανατροφοδότηση;

Σε αυτό το σημείο θα πρέπει επίσης να λάβουμε υπόψη και τα ακόλουθα: η ελληνική περιφέρεια είναι, συγχρόνως, περίκλειστη αλλά και δεκτική στις αλλαγές και τις πολιτιστικές ανταλλαγές. Υπάρχουν διάσπαρτα πάρα πολλά κύτταρα πολιτισμού, πολλές κυψέλες πολιτισμού που, όμως, προσπαθούν εναγωνίως να αρδεύσουν και να τροφοδοτηθούν σε ένα συχνά άνυδρο και αφιλόξενο πεδίο. Άνυδρο ως προς τη διαχείριση των πόρων, αφιλόξενο ως προς τη στρεβλή εννόηση των πολιτιστικών δράσεων στην περιφέρεια, των τοπικών πολιτικών σκοπιμοτήτων, των αναχρονισμών, της αποσπασματικής δράσης συχνά ανταγωνιστικής μεταξύ των δρώντων σχημάτων, της φτωχής δικτύωσης μεταξύ περιοχών και ρηχών συνεργασιών. Οι πολιτιστικές δράσεις στην ελληνική περιφέρεια, και φυσικά εδώ περιλαμβάνονται οι πλείστες όσες παραστασιακές δραστηριότητες, μοιάζει να υπακούουν στην παραβολή του καλού σπορέα. Πολλές σπείρονται, ελάχιστες ευδοκίμουν και δίνουν καρπό. Αλλά και αν αυτό θα μπορούσε να δικαιολογηθεί, καθώς υπάρχουν όρια στην αιεφορία και την αποδοτικότητα, στη δική μας εγχώρια συνθήκη καθίσταται δύσκολο, ακόμα και σε δοκιμασμένες περιφερειακές πολιτιστικές οντότητες, να επιτελέσουν με συνέχεια και συνέπεια το έργο τους.

Συνεπώς, με επίκεντρο την παραγωγή πολιτισμού και επομένως την παραγωγή τέχνης θα μπορούσε κανείς να διερωτηθεί συμπληρωματικά: Τι τέχνη θέλουμε και πόση τέχνη μπορούμε να έχουμε σε περιφερειακό επίπεδο; Πόση και τι είδους τέχνη, πόσο και τι είδους θέατρο μπορεί να αναπτυχθεί στην περιφέρεια, πόσο ο σύγχρονος πολιτισμός σε ποικίλες αναλογίες μορφών τέχνης μπορεί να ευδοκιμήσει και να λειτουργήσει ως αναπτυξιακός πόλος και δίκτυο στην περιφέρεια; Βεβαίως, στην κλιμάκωση της διερώτησης χρειάζεται να έχουμε κατά νου ότι το πολιτιστικό αγαθό, εφόσον συντίθεται εντός μιας παραγωγικής διαδικασίας και εφόσον παρέχεται από τον τριτογενή τομέα της οικονομίας, περνάει μέσα και από γραφειοκρατικές διαδικασίες καθ' όλη την πορεία του. Από τη φάση της παραγωγής μέχρι τη φάση της κατανάλωσης. Εξάλλου, αρκετά ζητήματα διοικητικού χαρακτήρα που αφορούν στο κράτος, στους ΟΤΑ, στις οργανώσεις κερδοσκοπικού ή μη χαρακτήρα εξακολουθούν να υφίστανται. Η διαχείριση του πολιτιστικού αγαθού χρειάζεται τη χάραξη σαφούς και ευέλικτης πολιτιστικής πολιτικής, που δεν θα παραγνωρίζει την οικονομική και κοινωνική ανάπτυξη, αλλά ούτε και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της εκάστοτε περιφέρειας. Η πολιτιστική πολιτική για τον σύγχρονο

πολιτισμό, γενικώς, και για την περιφέρεια ειδικότερα, χρειάζεται να κινείται σε δύο επίπεδα κάθετα και οριζόντια. Χρειάζεται να έχει επιτελικό χαρακτήρα, αλλά και εφαρμοστικό, επιχειρησιακό, εκτελεστικό. Φυσικά η κεντρική, ηγεμονεύουσα πολιτική απηχεί και την εκάστοτε πολιτιστική πολιτική.

Το νήμα της πολιτιστικής πολιτικής για τον σύγχρονο πολιτισμό στην περιφέρεια έχει δύο κρίσιμες άκρες. Η μια είναι η κεντρική διοίκηση. Ως κεντρική διοίκηση εννοούμε το ΥΠΠΟΑ, την εκάστοτε πολιτική ηγεσία και τα υπόλοιπα συμπλεκόμενα υπουργεία· εννοούμε, επίσης, διευθύνσεις υπουργείων, γενικές γραμματείες και ανθρώπινο δυναμικό· εννοούμε κεντρικές αποφάσεις για τον σχεδιασμό και την υλοποίηση της πολιτιστικής πολιτικής στην περιφέρεια. Από την άλλη πλευρά του νήματος βρίσκονται οι τοπικές κοινωνίες, οι δημοτικές υπηρεσίες, οι δήμοι και η περιφέρειες με όλες τις υπέρ-αρμοδιότητες που έχουν και με όλες τις δυνατότητες για χρηματοδότηση πολιτιστικών δράσεων αλλά και χάραξη πολιτιστικής πολιτικής σε τοπικό επίπεδο.

Τι μας λείπει ή δεν έχει ορθολογικό σχεδιασμό: α) Ένας διαμετακομιστικός κόμβος ρύθμισης, εφαρμογής του πολιτιστικού σχεδιασμού, αξιολόγησης και ανατροφοδότησης του πολιτιστικού τοπίου, των δράσεων και της εξωστρέφειας που παράγουν (κοινωνικής και οικονομικής φύσης)· β) Το δίκτυο που θα συνδέει τις δράσεις ανά περιφέρεια και διαπεριφερειακά μέσα στη χώρα όσο και διεθνώς, θα τροφοδοτεί τον διαμετακομιστικό κόμβο με πληροφορίες, και θα λειτουργεί ως γέφυρα μεταξύ των κυττάρων πολιτισμού σε τοπικό επίπεδο.

Υπήρξαν ωστόσο παρεμβάσεις ή προσπάθειες δραστηκής αλλαγής του πολιτιστικού χάρτη στην περιφέρεια. Από το 2011, με την ομάδα του Παύλου Γερούλανου, εγκαινιάζεται η προσπάθεια χάραξης μιας συνεκτικής πολιτικής για τον σύγχρονο πολιτισμό, γενικώς, και την περιφέρεια ειδικότερα. Το σχέδιο-πρόταση, που εκπονήθηκε από την τότε ομάδα εργασίας, έδειχνε πραγματικά τον δρόμο. Σε προηγούμενη περίοδο, επί υπουργίας Θάνου Μικρούτσικου με το Δίκτυο Πόλεων, υπήρχε βούληση για την απαρχή της διαπεριφερειακής διαχείρισης και ανάπτυξης του πεδίου του σύγχρονου πολιτισμού, πέρα από την Αθήνα. Τα ΔΗΠΕΘΕ, θεσμός που εγκαινιάστηκε τη δεκαετία του '80 από την Μελίνα Μερκούρη, αποτελούν εξάλλου την πρώτη μεταπολιτευτική προσπάθεια για αποκέντρωση και ανάπτυξη θεατρικών πόλων στην επικράτεια. Απαιτείται, όμως, αναμόρφωση του θεσμού. Και αυτό, εντέλει, εμπίπτει σε μια συνολική πολιτιστική πολιτική για την περιφέρεια.

Το διαρκές αίτημα ενός σαφούς και καινοτόμου σχεδίου, με τις συνεχείς πολιτικές αλλαγές κάπου χάθηκε· κάπου έγιναν, όμως, και προσπάθειες έστω τμηματικές για να πραγματοποιηθούν ορισμένα από τα ζητούμενα. Το 2019 υπήρξε ειλικρινής, δημοκρατική σε επίπεδο διαβουλεύσεων και συντονισμένη προσπάθεια να εκσυγχρονισθεί και να κωδικοποιηθεί σε ένα προωθημένο νομοσχέδιο, επί υπουργίας Μυρσίνης Ζορμπά,<sup>1</sup> η περιφερειακή πολιτική για τον σύγχρονο πολιτισμό, ένα σχέδιο νόμου που αφορούσε ειδικά στην οργάνωση, τη λειτουργία και την ανάπτυξη του σύγχρονου πολιτισμού στην περιφέρεια. Ωστόσο, και σε αυτήν την περίπτωση, όπως πολύ συχνά συμβαίνει, πολλά νομοθετήματα δεν προλαβαίνουν να ψηφισθούν ή και δεν συνεχίζεται η εφαρμογή τους από τη μετέπειτα τάξη πραγμάτων και τις πολιτικές αλλαγές. Αναδεικνύεται, εντέλει, ως μείζον ζήτημα και ως κομβικό

<sup>1</sup> Στη σύνταξη του εν λόγω νομοσχεδίου η γράφουσα συμμετείχε σε όλα τα στάδια, ως ειδική σύμβουλος πολιτιστικής πολιτικής.



ζητούμενο για μια στιβαρή πολιτιστική πολιτική για το σύγχρονο πολιτισμό, η πολυθρύλητη συνέχεια του κράτους και των καλών πρακτικών.

Σε επίπεδο περιφερειών, τα ερωτήματα ζητούν και εκεί απαντήσεις: υπάρχουν θέσεις εργασίας στον πολιτισμό; Αν ναι, πώς εξασφαλίζουμε τη μακροβιότητα και την ανάπτυξη τους; Αν όχι, τι μπορούμε να κάνουμε σε τοπικό επίπεδο για να υπάρξουν; Θέματα όπως τα παρακάτω χρήζουν σύγχρονων και αποτελεσματικών λύσεων αν θέλουμε οι περιφέρειες να λειτουργήσουν ορθολογικά και αποτελεσματικά σε επίπεδο πολιτιστικής πολιτικής και παραγωγής: ανισοκατανομή του διοικητικού και εργατικού δυναμικού, εποχικότητα δράσεων, άνισες χρηματοδοτήσεις από περιφερειακά όργανα, κυρίως αιρετά, και άρα ευεπίφορα σε πελατειακές συμπεριφορές, ανεπάρκεια ειδικευμένου προσωπικού στην περιφέρεια, έλλειψη ειδικών συμβούλων, και κυρίως έλλειψη ενός διοικητικού φορέα ανεξάρτητου και δημόσιου, ο οποίος θα γεφύρωνε ουσιαστικά το διοικητικό περιφερειακό σύστημα με την κεντρική διοίκηση του υπουργείου και θα διευκόλυνε τη χρηματοδοτική ροή, τις συνέργειες, την αξιολόγηση, τη χρήση των χρηματοδοτικών εργαλείων που έχουμε στη διάθεσή μας.

Επίσης, βασικό ζήτημα είναι το ότι ακόμα και στο πολυκερματισμένο τοπίο, στο οποίο υπάρχει πολιτιστική δραστηριότητα στην περιφέρεια, η διαπεριφερειακή συνεργασία σε εθνικό και διεθνές επίπεδο στον σύγχρονο πολιτισμό, επί της ουσίας, βρίσκεται σε νηπιακό επίπεδο. Λειτουργούμε, κυρίως, ως εισαγωγείς και όχι ως εξαγωγείς έργου. Η εξωστρέφεια είναι απαραίτητη. Στη νέα τάξη πραγμάτων μετά την πανδημία, τις γεωπολιτικές ανακατατάξεις και τις οικονομικές εξελίξεις που έπονται, οι τεκτονικές αλλαγές θα αφορούν και στον πολιτισμό και πρέπει, για μια φορά, να είμαστε μπροστά από τις εξελίξεις, οι οποίες είναι ραγδαίες.

Στα ερωτήματα που τίθενται και τα οποία χρήζουν άμεσου στρατηγικού σχεδιασμού και εφαρμοστικού πλαισίου, θα μπορούσαμε να καταλήξουμε στο σύντομο αυτό άρθρο, ότι για να έχουμε αποτελεσματική παρέμβαση σε επίπεδο περιφερειών θα πρέπει να αναλύσει κανείς όλο το παραγωγικό μοντέλο της κάθε περιοχής, να έχουν διερευνηθεί οι υπαρκτές ή οι ανύπαρκτες στρατηγικές ανάπτυξης, το ατομικό και συλλογικό όραμα για πρόοδο και τελικά εκείνα τα ζητήματα που αφορούν στον πυρήνα της παραγωγικής, οικονομικής, κοινωνικής ταυτότητας αλλά και της δυναμικής του κάθε τόπου. Πέρα από την οικονομική προφάνεια, την εκάστοτε πολιτική ροπή, πέρα από την εργασιακή αγωνία, πέρα από την ανάγκη να δούμε αποφασιστικά, συλλογικά και διεπαγγελματικά, τον νέο οικονομικό προσανατολισμό και τις παραγωγικές-πολιτιστικές δυνατότητες του κάθε τόπου, διαφαίνεται καθαρότερα από ποτέ ότι σε επίπεδο πολιτισμού:

1. Δε φτάνει αποκλειστικά και μόνο ο κεντρικός σχεδιασμός, δεν επαρκεί αποκλειστικά και μόνο η ιδιωτική ή η δημόσια πρωτοβουλία, δεν είναι αρκούντως δυναμική και ευρηματική από μόνη της η αυτοδιοίκηση πρώτου και δεύτερου βαθμού σε ό,τι αφορά την παραγωγή, οργάνωση, τον σχεδιασμό και τη στοχευμένη πολιτιστική πολιτική που θα ακουμπά στις ανάγκες των τοπικών κοινωνιών και θα δίνει δυνατότητα ανάπτυξης.
2. Χρειάζεται οπωσδήποτε η εφαρμογή μια κάθετης και οριζόντιας διασύνδεσης των δομών και των παραγωγικών συντελεστών στον χώρο του πολιτισμού (όπως ακριβώς είναι αναγκαίο να γίνει και στους υπόλοιπους παραγωγικούς τομείς) και να εμπεδωθούν οι συνέργειες και η συνεργασία του δημόσιου και του ιδιωτικού τομέα προς όφελος όλων.

3. Χρειάζεται να ενισχυθούν οι τοπικοί κόμβοι πολιτισμού, να οργανωθούν δίκτυα που θα ενώνουν γεωγραφικά, χωρίς να είναι πάντα αναγκαία η παρουσία του κέντρου ή της πρωτεύουσας. Σε αυτό, πρέπει να ληφθούν υπόψη οι ιδιαιτερότητες κάθε τόπου αλλά και να σχεδιαστεί συνεργατικά σε επίπεδο αυτοδιοίκησης και περιφερειών το είδος των τεχνών, το είδος των πολιτιστικών παραγωγών που θα πρέπει να ενισχυθούν. Η περιπτωσιολογία, ο ρηχός και ευκαιριακός σχεδιασμός, οι περιστασιακές χρηματικές ενισχύσεις με γνώμονα ιδιοτελή κριτήρια, η έμφαση στην ταυτότητα, την ποιότητα και όχι κατ' ανάγκη στην ποσότητα, η χρονική διασπορά σε όλο το έτος και όχι μόνο στο καλοκαίρι, οι διαπεριφερειακές συνεργασίες, είναι μερικά μόνο από τα ζητήματα που λειτουργούν ως δείκτες για το τί και πόσα μπορούμε να κάνουμε, τι θέλουμε, και πώς το κάνουμε πράξη.
4. Ο παράγων πανεπιστήμιο στην περιφέρεια, ο μορφωτικός τουρισμός, οι συνεργασίες στο πλαίσιο των τριμερών και διμερών συμφωνιών που έχουν γίνει σε διεθνές επίπεδο δεν θα πρέπει να παραγνωρίζονται. Έχουμε, για παράδειγμα, αναπτύξει την πολιτιστική αξία που προσδίδουν οι αδελφοποιήσεις πόλεων της περιφέρειας με πόλεις του εξωτερικού προς όφελός μας;
5. Τόσο από την Ε.Ε. όσο και εθνικά, δίνεται μεγάλη ελευθερία σχεδιασμού στην αυτοδιοίκηση με πολύ καλά χρηματοδοτικά εργαλεία. Χρειάζεται δραστική ενίσχυση της τοπικής διοίκησης με προσωπικό που θα γνωρίζει τα πολιτιστικά ζητήματα και θα έχει εξειδικευμένες γνώσεις διοίκησης.
6. Το ζητούμενο δεν είναι μόνο η εισαγωγή καλλιτεχνικής παραγωγής είτε από το κέντρο προς την περιφέρεια είτε από το εξωτερικό, αλλά η δυνατότητα δημιουργίας και ενίσχυσης σχημάτων καλλιτεχνικών που θα έχουν την έδρα τους στην περιφέρεια και θα εξάγουν πολιτιστικό προϊόν υψηλής ποιότητας και μοναδικής ταυτότητας.

Εν τέλει, το ερώτημα πόση τέχνη μπορούμε και θέλουμε να παράγουμε, πόσο και τι πολιτισμό θέλουμε στην περιφέρεια δεν γίνεται να απαντηθεί ευκαιριακά και αποσπασματικά. Χρειάζεται, κατ' αρχάς, να απαντήσουμε στο ερώτημα για το πόση ανάπτυξη θέλουμε, τί είδους και με ποιους τρόπους θα την πετύχουμε. Τι θέλουμε για τον τόπο μας και πώς θα το πετύχουμε. Και τούτο δεν γίνεται με διάσπαρτες και κακοσχεδιασμένες επιδοτήσεις, δεν γίνεται με εξαγγελίες, δεν γίνεται με εύνοιες και φυσικά δεν γίνεται με τις επιταγές της μόδας ή της πολιτικής συγκυρίας.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Putnam, R. (2001). *Bowling alone: the collapse and revival of American community*. New York: Touchstone.
- Λαμπριανίδης, Λ. (2017). *Οικονομική Γεωγραφία. Στοιχεία θεωρίας και εμπειρικά παραδείγματα*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

Μανώλης Σειραγάκης

ΣΤΕΝΗ ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑ ΠΟΥ ΑΠΟΜΑΚΡΥΝΕΤΑΙ ΑΠΟ ΤΟ ΚΕΦΑΛΙ:  
ΤΟ ΑΛΛΟΠΡΟΣΑΛΛΟ ΣΩΜΑ ΤΗΣ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ ΖΩΗΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

**Α**ς παραδεχτούμε ότι το θέατρο στην περιφέρεια δεν έχει ποτέ ουσιαστικά μελετηθεί· δεν έχει χαρτογραφηθεί ή αναλυθεί ικανοποιητικά γιατί δεν έχει ποτέ απασχολήσει πραγματικά τη νεαρή, στην Ελλάδα, επιστήμη της θεατρολογίας. Με εξαίρεση επιμέρους μελέτες (Πούχνερ 1992· Δήμου 2001· Στιβανάκη 2001), το πρόβλημα εμφανίζεται οξύτερο στις προσπάθειες διαγραμματικής περιγραφής της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου, ειδικά του μεταπολεμικού.<sup>1</sup> Εκεί οι απειροελάχιστες αναφορές στην κατάσταση στην ελληνική επαρχία αποτελούν προϊόν επινόησης, προέρχονται από τον χώρο του φανταστικού, στερούνται οποιασδήποτε επαφής με την πραγματικότητα και έχουν απωλέσει κάθε σχέση με την επιτόπια έρευνα.

Ενδεχομένως αυτή η παράλειψη της ελληνικής θεατρολογίας να μην αποτελεί υποχρεωτικά μειονέκτημα. Είναι σαν να μας δείχνουν τα ίδια τα πράγματα ότι το συγκεκριμένο κενό θα καλυφθεί καλύτερα από τους επιστήμονες της Πολιτιστικής Διαχείρισης ή των Κοινωνικών Επιστημών παρά από τους θεατρολόγους. Η ποικιλία και η πολυμορφία του θεατρικού φαινομένου στην περιφέρεια, οι ωσμώσεις και ο υβριδικός του χαρακτήρας είναι τέτοια που θα ήταν άστοχο να επαναλάβουμε τα λάθη που παρατηρούνται κατά τη μελέτη, ανάλυση και εξιστόρηση του θεάτρου στην Αθήνα, να επενδύσουμε δηλαδή στην αισθητική των παραστάσεων, στη μελέτη της καλλιτεχνικής δράσης σημαντικών προσώπων σε επιτελικές ειδικότητες (σκηνοθέτες, ηθοποιοί, συγγραφείς), στη χαρτογράφηση των καλλιτεχνικών ρευμάτων που φεύγουν κι εκείνων που έρχονται. Προέχουν αντίθετα τα ζητήματα επαγγελματικής και διοικητικής οργάνωσης των ιδιόρρυθμων σχημάτων που παράγουν θέατρο στην επαρχία και η θέση του θεάτρου στην τοπική κοινωνία. Για τη θεατρική ζωή εκεί, κομβικό ζήτημα αποτελεί ο αριθμός των θιάσων αυτών, η διασπορά των παραστάσεων τους μέσα στη διάρκεια του έτους, η ύπαρξη ή –συχνότερα– ανυπαρξία σχετικών εκδηλώσεων στη διάρκεια του χειμώνα, η αναγκαστική χρήση χώρων –προορισμένων για άλλες χρήσεις– ως θεατρικών, με τα προβλήματα που αυτό συνεπάγεται. Όσο ξεδιπλώνει κανείς τα ζητήματα του θεάτρου της περιφέρειας, διαπιστώνει ότι δε διαφέρουν πολύ από τα αντίστοιχα του θεάτρου στο κέντρο, απλώς αμφότερα έχουν αποσιωπηθεί ή παραμεληθεί για χρόνια.

Ο φορέας νομιμοποίησης του θεάτρου της περιφέρειας, το ποιός δηλαδή θα κρίνει αυτό το θέατρο, αναδεικνύει ένα σημαντικό μεθοδολογικό ζήτημα. Παρότι σπάνια κι ελάχιστα καταπιαστήκαμε ως τώρα με το σύνολο των εκφάνσεων του θεάτρου της περιφέρειας, αξίζει να

<sup>1</sup> Οι διαφορές μεταξύ προπολεμικού και μεταπολεμικού θεάτρου και η δραματική μείωση της σχετικής δραστηριότητας στην ανθηρή θεατρικά, μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1930, ελληνική επαρχία μπορούν πλέον ευκολότερα να εξηγηθούν με κλειδί την κρατική παρέμβαση και την σχετική φοροεισπρακτική πολιτική (βλ. Σειραγάκης, 2020).

δούμε ποιες ήταν αυτές οι εκφάνσεις που επιλέχθηκαν ως σημαντικότερες για να μελετηθούν ή έστω ευκαιριακά να αναφερθούν, με ποια κριτήρια κατά καιρούς επιλέγονται και, το βασικότερο, από ποιον. Την ιεράρχηση αυτή αναλάμβανε πάντα το υδροκέφαλο κέντρο. Με την αυταρέσκεια του μόνου, υποτίθεται, τόπου στον οποίο παράγεται θέατρο στην Ελλάδα, το αποτέλεσμα ήταν η απόλυτη σιωπή για τις περιοχές εκτός Αθήνας. Λίγες φορές έγιναν κινήσεις από επιμέρους κριτικούς που άφησαν την ασφάλεια της εγγύτητας και παρακολούθησαν παραστάσεις –ευκαιριακά ωστόσο και χωρίς την παραμικρή πιθανότητα να καλύψουν ικανοποιητικά τον χώρο– σε θιάσους της επαρχίας για να γράψουν γι’ αυτούς. Και η κριτική είναι, πάντως, μια παράμετρος της λειτουργίας του θεάτρου που πραγματοποιείται με εντελώς διαφορετικούς όρους στο θέατρο της περιφέρειας, η λειτουργία της οποίας παραμένει επίσης αχαρτογράφητη.

Το πρόβλημα της χαρτογράφησης της θεατρικής ζωής στην επαρχία δεν λύθηκε, παραδόξως, ούτε μετά την ίδρυση των πανεπιστημιακών τμημάτων θεατρολογίας (δύο από αυτά εδρεύουν στην περιφέρεια) και τη μαζική παραγωγή πτυχιούχων ερευνητών θεατρολόγων, αφού η ριζωμένη νοοτροπία δεν άφησε περιθώρια σοβαρής ενασχόλησης με το περιφρονημένο πεδίο. Στο Εργαστήριο Θεάτρου, Κινηματογράφου και Μουσικής του Πανεπιστημίου Κρήτης, στο Τμήμα Φιλολογίας, γίνεται στο συγκεκριμένο πεδίο –ήδη από τα πρώτα χρόνια της ίδρυσής του– μια δουλειά, αν όχι συστηματική, πάντως απαλλαγμένη από την παραπάνω προβληματική προκατάληψη. Στο επίκεντρο της προσοχής μας έχει τεθεί η θεατρική ζωή στην Κρήτη, χωρίς να αποκλείεται το θέατρο σε άλλες περιοχές της περιφέρειας. Το αποτέλεσμα είναι ως τώρα μια διατριβή για το θέατρο στο Ρέθυμνο που υποστηρίζεται σύντομα (Τζανιδάκη, 2022), τρεις διπλωματικές εργασίες μεταπτυχιακού επιπέδου (Τζαγκαράκη, 2016· Ντόλκος, 2017· Παπουτσάκη, 2019) και αρκετές προπτυχιακές εργασίες. Χρησιμοποιούμε το θέατρο στην Κρήτη ως case study για να μπορέσουμε να εξάγουμε συμπεράσματα με πιθανή πανελλαδική ισχύ. Στο ίδιο πλαίσιο, για να γραφτεί το λακωνικό σημείωμα που διαβάζετε εδώ, δεν επιστρατεύτηκε μόνο η εμπειρία του γράφοντα. Σε συνεργασία με έναν από τους πιο δραστήριους τοπικούς θεατρικούς πυρήνες, το σωματείο *Αντίβαρο*, οργανώθηκε μια μικρής κλίμακας έρευνα και προσπάθεια χαρτογράφησης, μοιράστηκαν στους θιάσους ερωτηματολόγια και οργανώθηκε στο Ρέθυμνο ημερίδα για το επαγγελματικό θέατρο στην Κρήτη (3 Ιουλίου 2021), με στόχο την καταγραφή της δράσης, των προβλημάτων, αλλά και τη διεκδίκηση καλύτερων συνθηκών για τη λειτουργία του θεάτρου στην Κρήτη.

Από τα θέματα συζήτησης της ημερίδας μπορεί κανείς να εξαγάγει τα πρώτα συμπεράσματα για τα μείζονα ζητήματα της θεατρικής ζωής και δράσης στην περιφέρεια. Το βασικότερο από αυτά σχετίζεται με την αποσαφήνιση του όρου επαγγελματισμός. Έγινε γρήγορα αντιληπτό ότι είναι ματαιοπονία να οριστεί με ακρίβεια τι είναι ερασιτεχνισμός και τι επαγγελματισμός, ποιος νομιμοποιείται και ποιος αφορίζεται, αφού στα επαγγέλματα του χώρου δεν υπάρχει ελεγχόμενη πύλη εισόδου μέσω άδειας, δεν υπάρχουν –φευ– εργασιακά δικαιώματα, ο σχετικός πληθωρισμός των λειτουργών του, φαινόμενο που παρατηρείται παγκόσμια, έχει δημιουργήσει μια θολή κατάσταση που καθιστά σχεδόν αδύνατη κάθε προσπάθεια χαρτογράφησης ακόμα και σε στενό τοπικό επίπεδο. Παρηγοριά της επαρχίας είναι ότι η κατάσταση παραμένει εξίσου θολή στο θεατρικό κέντρο, που παραμένει γι’ αυτήν ένα σταθερό πρότυπο. Οι επαγγελματίες του θεάτρου στην περιφέρεια ιεραρχούν ως πρώτιστο καθήκον τους να επιτίθενται σφοδρά στους

ερασιτέχνες, παρόλο που γνωρίζουν ότι η επαγγελματική τους υπόσταση εξαρτάται άμεσα από αυτούς: εκείνοι είναι οι μαθητές στα εργαστήριά τους, οι πιστότεροι θεατές στις παραστάσεις τους, οι αιμοδότες στις προσπάθειές τους, οι έμμεσοι εργοδότες τους στις αμέτρητες επαρχιακές ερασιτεχνικές ομάδες, με μόνο επαγγελματία τον αμειβόμενο σκηνοθέτη.

Το δεύτερο ζήτημα, που αναδύθηκε στην ημερίδα, ήταν η εντελώς νέα εικόνα του θεάτρου της περιφέρειας. Στις δυο πρώτες δεκαετίες του 21<sup>ου</sup> αιώνα όχι μόνο σημαντικά πρόσωπα αλλά και πλήρη θεατρικά σχήματα από το κέντρο κατηφόρισαν προς την Κρήτη: το 2000 οι θίασοι *ΟΜΜΑ* του Αντώνη Διαμαντή και *Μνήμη* του Μιχάλη Βιρβιδάκη (Ρεμεδιάκη 2021). Ακολουθώντας τον δρόμο που είχε ανοίξει με ανάλογες απόπειρες η Μαίρη Βοσταντζή τη δεκαετία του 1970, οι νέες απόπειρες δεν βούλιαξαν αλλά στέριωσαν και κάρπισαν. Οι τρεις μεγαλύτερες πόλεις του νησιού διαθέτουν διψήφιο αριθμό θεατρικών σχημάτων με σταθερή, ενίοτε πολυετή δραστηριότητα, με ιδιαίτερος σταθερή και θερμή σχέση με το κοινό τους, με μόνιμη –κάποιες σπάνιες φορές ιδιόκτητη– έδρα, με αξιοσημείωτο αριθμό εκπαιδευμένων σε σχολές επαγγελματιών στις τάξεις τους. Επιτρέψτε μου, εδώ, ένα ενδιαφέρον συμπέρασμα, το οποίο προκύπτει από την διατριβή για το Ρέθυμνο που αναμένεται (Τζανιδάκη, 2022): η πόλη που έχει το 1/3 του μεγέθους των Χανίων και το 1/4 του Ηρακλείου έχει περίπου ίδιο αριθμό σχημάτων με τις άλλες δύο, γεγονός που η έρευνα τείνει να αποδώσει στη λειτουργία, από τα τέλη της δεκαετίας του 1970 κι έπειτα, του Πανεπιστημίου, της ζωτικότητας του φοιτητικού στοιχείου και της κινητικότητας του Τομέα Θεατρολογίας, Κινηματογράφου και Μουσικολογίας. Σε αντίστοιχα συμπεράσματα για την γονιμοποιητική επίδραση των πανεπιστημιακών τμημάτων θεατρολογίας ανά την επικράτεια έχουν καταλήξει κι άλλοι ερευνητές (Πατσαλίδης, 2013).

Πρόταση της ημερίδας ήταν να δημιουργηθεί ένα δίκτυο επαγγελματικών θεατρικών σχημάτων στην Κρήτη, το οποίο θα συνδεθεί με ένα αντίστοιχο που θα μπορούσε να δημιουργηθεί στην υπόλοιπη Ελλάδα. Την ίδια ακριβώς περίοδο είχαν κορυφωθεί οι ενέργειες μιας σειράς μικρών ανεξάρτητων θεατρικών σχημάτων της περιφέρειας στην ηπειρωτική Ελλάδα με ίδιους πάνω-κάτω στόχους. Η πρωτοβουλία ατόνησε, ωστόσο, με την παρατεταμένη αδράνεια που σχετίζεται με την πανδημία, αλλά και με την εκκωφαντική σιωπή των φορέων της περιφέρειας στην οποία μεταφέρθηκαν τα αιτήματα – παρόλο που η δημιουργία ενός τέτοιου δικτύου αποτελεί παλαιότερη σκέψη του ΥΠΠΟΑ που έμεινε, επίσης, στα χαρτιά.

Με βάση όλα τα παραπάνω, η χαρτογράφηση της θεατρικής δραστηριότητας στο νησί με αποκλειστικό γνώμονα τη δράση του ΔΗΠΕΘΕ κι ενός ή δύο ακόμη επιχορηγούμενων θιάσων, αποδεικνύεται διάτρητη. Πολύ περισσότερο μάλιστα που ο ίδιος ο θεσμός τόσο των ΔΗΠΕΘΕ, συνολικά, όσο και της τοπικής εκδοχής του έχει από καιρό απαξιωθεί στα μάτια των θεατών του νησιού. Η έμφαση του οργανισμού στη θερινή περίοδο και οι συμπαραγωγές του με σχήματα του κέντρου χτίζουν την εντύπωση ενός περιστασιακού θιάσου-επισκέπτη κατά την διάρκεια του καλοκαιριού ο οποίος, στρυμωγμένος ανάμεσα σε δεκάδες άλλους, δεν αφήνει το παραμικρό στίγμα, δεν προσφέρει ουσιαστικές λύσεις στο πρόβλημα του άνυδρου θεατρικού χειμώνα και της χαρτογράφησης, συνένωσης και ανάπτυξης των δημιουργικών καλλιτεχνικών μονάδων του νησιού.

Η εμμονή των ερευνητών (του κέντρου) να δίνουν αξία στους θιάσους ανάλογα με το status που τους προσδίδει η κεντρική εξουσία μέσω του θεσμού των ΔΗΠΕΘΕ ή των επιχορηγήσεων,

αποδεικνύεται λανθασμένη πρακτική για δυο ακόμα λόγους. Από τη μία γιατί πολλοί τοπικοί θίασοι έχουν βρει (και) άλλους εξίσου σημαντικούς παράγοντες απόκτησης κύρους: ποιοτική αναβάθμιση της δουλειάς τους, συμπαραγωγές με σχήματα και σκηνοθέτες του κέντρου ή ακόμα και ηθοποιούς από το εξωτερικό, παράκαμψη της κεντρικής χρηματοδότησης, εξασφάλιση χρηματοδότησης από ευρωπαϊκά προγράμματα ή από την τοπική αυτοδιοίκηση, εξωστρέφεια με παραστάσεις σε αθηναϊκά θέατρα ή ακόμα και σε Φεστιβάλ του εξωτερικού, έγκριση προτάσεων και εξασφάλιση της ανάλογης επιχορήγησης στο ιδιαίτερα βολικό γι' αυτές πρόγραμμα της Εθνικής Λυρικής Σκηνής «Όλη η Ελλάδα ένας Πολιτισμός», το οποίο αποτελεί βασικό εργαλείο ώσμωσης δυνάμεων του κέντρου και της περιφέρειας, φτάνοντας πια στον τρίτο χρόνο επιτυχούς λειτουργίας του. Η ζωή του θεάτρου στην περιφέρεια είναι πολύχρωμη, πολύβουη και ζωντανή, την ίδια ώρα που τα ΔΗΠΕΘΕ συγκεντρώνουν ισχυρά πυρά πανταχόθεν, και τα οποία κατατάσσονται στους πιο γερασμένους και παρωχημένους θεσμούς πολιτισμού, παρά τα λίγα σχετικά χρόνια της ζωής τους. Στην άμιλλα με τους υπόλοιπους μη κρατικούς θιάσους της περιφέρειας, τα ΔΗΠΕΘΕ στην πλειονότητά τους θυμίζουν κακέκτυπο εμπορικών ή κατεστημένων συντηρητικών θιάσων, αποκλείοντας συχνά την όποια πρωτοτυπία, καινοτομία ή πρωτοπορία. Ακόμα κι η πιο πρόχειρη σύγκριση του ρεπερτορίου τους με το αντίστοιχο των ελεύθερων σχημάτων, τόσο στην Κρήτη όσο και αλλού, το αποδεικνύει περίτρανα. Η αντίστοιχη σύγκριση των οικονομικών μεγεθών και των προϋπολογισμών τους εντείνει ακόμα περισσότερο τον σχετικό προβληματισμό εις βάρος του κρατικού θεσμού, στον οποίο το μεγαλύτερο μέρος του προϋπολογισμού κατευθύνεται σε ανελαστικά έξοδα (μισθοδοσία διοικητικών υπαλλήλων) αφήνοντας ελάχιστα περιθώρια για φιλόδοξες ή έστω αξιοπρεπείς νέες παραγωγές. Σε όλα τα ΔΗΠΕΘΕ ο αριθμός των ηθοποιών επί σκηνής –κατά κανόνα μονοψήφιος– είναι αισθητά μικρότερος από τον αντίστοιχο των διοικητικών υπαλλήλων και τεχνικών. Επιβεβαιώνοντας τα παραπάνω, το ΔΗΠΕΘΕ Κρήτης αναγκάζεται για την περίοδο κατά την οποία γράφεται το παρόν άρθρο να περιορίσει την παρέμβασή του στη χειμερινή θεατρική ζωή του νησιού σε έναν μονόλογο.<sup>2</sup>

Στον χώρο του θεάτρου της περιφέρειας ουσιαστικός κερδισμένος είναι αυτός που καταφέρνει να εδραιώσει τη δυναμικότερη, σταθερότερη και θερμότερη σχέση με το ολοένα αναπτυσσόμενο θεατρικό κοινό. Κι είναι ακριβώς αυτή η θερμότητα, η τεράστια δύναμη αυτής της σχέσης σκηνής και πλατείας, ερμηνευτών και κοινού, πομπού και δέκτη, που αξίζει περισσότερο από οτιδήποτε άλλο την προσοχή του ερευνητή, όχι βέβαια μόνο στο θέατρο της περιφέρειας. Αυτονόητα, κάτι τέτοιο ανοίγει τον δρόμο στους ερασιτέχνες να διεκδικήσουν σχεδόν ισότιμα κι εκείνοι την προσοχή μας, ακόμη και να επαναξιολογηθούν φαινόμενα τα οποία κατά την πρώτη περίοδο λειτουργίας των ΔΗΠΕΘΕ θεωρούνταν αποφευκτέα. Ένα τέτοιο φαινόμενο είναι εκείνο της οικειότητας του κοινού με τα εμφανιζόμενα στη σκηνή πρόσωπα.

Οι προσπάθειες των πρώτων ΔΗΠΕΘΕ να αποκτήσουν κοινό εξασφαλίζοντας συνεργασίες ηθοποιών που έγιναν ευρύτερα γνωστοί από την τηλεόραση, αν και αποτελεσματική, είχε ξεσηκώσει αρκετές αντιδράσεις. Σήμερα, που αποτελεί κοινή διαπίστωση ότι η θεατρική ζωή συνολικά δεν έχει εξασφαλισμένη τη δυνατότητα επιβίωσής της, αν διαρραγούν οι δεσμοί με το τηλεοπτικό κοινό, το θέατρο στην επαρχία αναζητά αλλού αυτή τη θερμή σχέση, και η σκηνική οικειότητα λειτουργεί διαφορετικά: ο φίλος, ο συνάδελφος, ο συγγενής, ο διπλανός άνθρωπος

2 Φ. Ντοστογιέφσκι, *Το όνειρο ενός γελοίου*, σκηνοθ. Γ. Κουτλής.

τολμούν ν' ανέβουν στη σκηνή και μαζί με άλλους συμπολίτες «παίζουν καλύτερα κι από τους επαγγελματίες», σύμφωνα με την φράση-κλισέ που συνοδεύει τις πιο επιτυχημένες σχετικές απόπειρες. Στην αξιολόγηση μιας παράστασης υπεισέρχονται παράμετροι που δύσκολα μπορεί να φανταστεί ο θεατής του κέντρου.

Αυτή η υψηλή ιεράρχηση της θερμότητας στην επικοινωνία σκηνής-πλατείας μάς υπενθυμίζει τον μεθοδολογικό προβληματισμό που αναπτύξαμε παραπάνω: η μελέτη του θεάτρου στην επαρχία θα ήταν ίσως χρήσιμο να εγκαταλείψει δοκιμασμένες πρακτικές της θεατρολογίας και να στραφεί σε αντίστοιχες που αφορούν στη μελέτη της ιδιάζουσας λειτουργίας μικρότερων κοινοτήτων. Να αντιμετωπιστεί, δηλαδή, το θεατρικό φαινόμενο στην επαρχία με όρους περισσότερο φαινομενολογικούς, εγκαταλείποντας το κανονιστικό μοντέλο, δίνοντας αξία στα τοπικά καλλιτεχνικά δημιουργήματα στον βαθμό που ικανοποιούν την κοινότητα η οποία τα γέννησε, και όχι στον βαθμό που ικανοποιούν το αισθητικό κριτήριο του επαγγελματία κριτικού που έρχεται από το κέντρο κουβαλώντας το αντίστοιχο αισθητικό σύμπαν και ο οποίος βέβαια πολύ σπάνια εμφανίζεται.

Μια τέτοια ανάλυση σπρώχνει στα ακραία της όρια τη μελέτη ενός θεάτρου το οποίο μόνο συμβατικά μπορεί να θεωρηθεί επαγγελματικό. Αυτό όμως δεν είναι κι ένα από τα βασικότερα προβλήματα της θεατρικής ζωής του κέντρου, για το οποίο η κριτική εθελουφλεί; Με βάση τα παραπάνω ας ξαναδούμε τώρα τι θεατρική ζωή διαμορφώνουν στην περιφέρεια όλοι αυτοί οι μικροί θίασοι, επικεφαλής των οποίων ήταν καλλιτέχνες που κινήθηκαν φυγόκεντρα από την Αθήνα τα τελευταία χρόνια. Πολύχρωμη και πολύβουη, απαντήσαμε παραπάνω. Θα συνιστούσαμε, επομένως, σε έναν υποψιασμένο θεατρόφιλο ή έναν κριτικό της Αθήνας να πάρει το αεροπλάνο για να δει στην Κρήτη παραστάσεις που θα τον ικανοποιήσουν; Ασφαλώς όχι. Θα περίμενε κανείς να δει στην περιφέρεια παραστάσεις με αφομοιωμένα τα νέα ρεύματα, για παράδειγμα το μεταδραματικό ή το μεταμοντέρνο θέατρο ή τα δεκάδες παρακλάδια τους; Σε καμιά περίπτωση· τόσο οι τοπικοί καλλιτέχνες όσο και το κοινό τα αγνοούν παντελώς.

Το θέατρο είναι μια κοινωνική τέχνη και δεν μπορεί κανείς να κρίνει αρνητικά τους σκηνοθέτες και ηθοποιούς στην περιφέρεια (οι υπόλοιπες θεατρικές καλλιτεχνικές ειδικότητες είναι σχεδόν άγνωστες) που φροντίζουν το παραγόμενο θέαμα να αρέσει στο κοινό τους και όχι σε ένα άλλο κοινό –εκείνο της πρωτεύουσας– το οποίο δεν γνωρίζουν και δεν τους αφορά. Έπειτα, το γεγονός ότι μετακινήθηκαν προς την περιφέρεια αρκετοί επαγγελματίες ηθοποιοί, δεν μπορεί από μόνο του να γεννήσει την προσδοκία θεατρικής ζωής αντίστοιχης με την αθηναϊκή. Οι θίασοι παραμένουν στη συντριπτική πλειονότητά τους υβριδικοί, ερασιτεχνικοί ή στην καλύτερη περίπτωση ημιεπαγγελματικοί. Απομένουν: να δρομολογηθεί η συνεργασία με επαγγελματίες ηθοποιούς στους θιάσους, η συνεργασία και με τις υπόλοιπες τεχνικές και καλλιτεχνικές θεατρικές ειδικότητες, η γενικότερη ανάπτυξη καλλιτεχνικής συνείδησης στο νέο πλαίσιο των θιάσων, η γνωριμία και εξοικείωση με άλλες ειδικότητες και καλλιτεχνικές πρακτικές και, τέλος, το χτίσιμο αμιγώς θεατρικών χώρων. Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί το γεγονός ότι η ειδικότητα του φωτιστή είναι σχεδόν άγνωστη στην Κρήτη, αφού συχνά συγχέεται με κείνη του επαγγελματία που νοικιάζει τον φωτιστικό και ηχητικό του εξοπλισμό σε ένα θίασο.

Η αισιόδοξη πρόβλεψη είναι ότι όσο περνά ο καιρός, η απόσταση ανάμεσα στην τεχνική οργάνωση και συγκρότηση των θιάσων του κέντρου και της περιφέρειας θα μειώνεται. Τι θα συμβεί όμως με την αντίστοιχη καλλιτεχνική; Θα αφομοιώσει η περιφέρεια τα νέα ρεύματα

και τις αντίστοιχες τάσεις που γονιμοποιούν τη θεατρική ζωή της πρωτεύουσας ή θα πορευτεί σε έναν δικό της δρόμο; Θα συνεχίσει να απομακρύνεται από την κεφαλή της θεατρικής ζωής δημιουργώντας ένα αλλοπρόσαλλο σώμα; Ή μήπως μπορούμε να την απαλλάξουμε από τη σχετική ευθύνη, αφού δεν είναι αυτή που απομακρύνεται αλλά –με ρυθμούς που είναι αμφίβολο ποιοι και πόσοι μπορούν να παρακολουθήσουν– αυτό το υδροκέφαλο κέντρο; Ή μήπως είναι μόνο ένα τμήμα του σώματος του θεατρικού κέντρου που απομακρύνεται και προχωρώντας μπροστά όσο πιο γρήγορα μπορεί, ξεχνά να κοιτάξει ποιος ακολουθεί και αν όντως κάτι τέτοιο συμβαίνει; Μήπως η απόσταση κέντρου-περιφέρειας είναι μεγάλη ακόμα και στον χώρο του ίδιου του αθηναϊκού θεατρικού κέντρου; Μήπως, δηλαδή, τα δυο τμήματα για τα οποία συζητάμε δεν αποτελούν στην ουσία ένα ακέραιο και ενιαίο σώμα αλλά δυο εντελώς διακριτούς κόσμους;

Ο προβληματισμός αυτός θέτει σε αμφισβήτηση την ανάγκη να επιδιωχθεί τελικά σύγκλιση. Αν αποδεχτούμε τις σημαντικές διαφοροποιήσεις στο κοινό των δύο περιοχών (κέντρου και εγγύτερης ή απώτερης περιφέρειας, επαρχίας), τις διαφορές στη νοοτροπία, στις συνθήκες ζωής, στα προβλήματα που οι άνθρωποι αντιμετωπίζουν, στα ερεθίσματα που δέχονται, στις διαφορετικές καθημερινές προτεραιότητες, θα ήταν παραλογισμός να επιδιωχθεί οποιαδήποτε σύγκλιση. Το θέατρο αντανakλά την κοινωνία που το γέννησε. Ό,τι καλείται διαφορά ανάμεσα στο κέντρο και την περιφέρεια αντανakλά ουσιαστικά τις διαφορετικές κοινωνικές πραγματικότητες, τις οποίες φυσικά και η θεατρική παραγωγή ακολουθεί.

Από την άποψη αυτή, όμως, το θέατρο στην περιφέρεια αντιμετωπίζει έναν μεγάλο κίνδυνο, καθώς συγκρίνεται ή συζητείται παράλληλα με το θέατρο της πρωτεύουσας. Προσπαθώντας να ακολουθήσει το κατά σύμβαση πρότυπό του, δηλαδή το θέατρο του κέντρου, κινδυνεύει να καταλήξει ένα θλιβερό κακέκτυπο. Όσο, δηλαδή, προσπαθεί να μεταφέρει μόνον εξωτερικά θεατρικές καινοτομίες και πρωτοτυπίες της πρωτεύουσας, αφιτράριστες και αναφομοιώτες από τους καλλιτέχνες αγωγούς, τόσο δημιουργείται, στην περιφέρεια, μια θεατρική ζωή παρωδία. Όσο το θέατρο στην περιφέρεια επεξεργάζεται γόνιμα τα ερεθίσματα του δικού του ξεχωριστού κόσμου θα γεννά νέες, ή θα ανανεώνει παλιότερες φόρμες, καθιστώντας τις λειτουργικές και δημιουργικές. Σ' αυτή την περίπτωση θα οικοδομήσει μια θεατρική ζωή που δεν θα έχει λόγο να τη συγκρίνει κανείς αλλά μόνο να τη γευτεί και να την απολαύσει.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Δήμου, Μ. (2001). *Η θεατρική ζωή και κίνηση στην Ερμούπολη της Σύρου κατά το 19<sup>ο</sup> αιώνα (1826-1900). Τάσεις, επιλογές και μεθοδεύσεις της θεατρικής ζωής* (Διδακτορική διατριβή). Αθήνα: ΕΚΠΑ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών. Ανακτήθηκε από <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/13200>
- Ντόλκος, Α. (2017). *Χαρτογραφώντας το αρχείο ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Σερρών: μια πρώτη απόπειρα: 2011-2017, περίοδος Καλλιτεχνικής Διεύθυνσης Παναγιώτη Μέντη* (Μεταπτυχιακή εργασία ειδίκευσης). Ρέθυμνο: Πανεπιστήμιο Κρήτης, Τμήμα Φιλολογίας.
- Παπουτσάκη, Ε. (2019). *Παραστάσεις Κρητικού αναγεννησιακού θεάτρου στο Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Κρήτης* (Μεταπτυχιακή εργασία ειδίκευσης). Ρέθυμνο: Πανεπιστήμιο Κρήτης, Τμήμα Φιλολογίας



- Πατσαλίδης, Σ. (2013). Από το μοντέρνο στο μεταμοντέρνο: το νεοελληνικό θέατρο στα τέλη του 20<sup>ου</sup> και στις αρχές του 21<sup>ου</sup> αιώνα. Στο *Θεατρικές Παρεμβάσεις* (σσ. 199-217). Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Πούχνερ, Β. (1992). Το θέατρο στην ελληνική επαρχία· μία επισήμανση. Στο Β. Πούχνερ, *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές Επισημάνσεις* (σσ. 331-371). Αθήνα: Παϊρίδης.
- Ρεμεδιάκη, Ι. (2021). *Εταιρεία Θεάτρου Μνήμη – Θέατρο Κυδωνία. Είκοσι χρόνια θέατρο στα Χανιά 2000-2020*. Χανιά: Μνήμη Εταιρεία Θεάτρου.
- Σειραγάκης, Ε. (2020). Θεατρικοί αστέρες, πειθαρχία και κράτος: Το επάγγελμα του ηθοποιού στον Μεσοπόλεμο. Στο Ε. Α. Δελβερούδη & Ν. Ποταμιάνος (Επιμ.), *Δουλεύοντας στον χώρο του θεάματος. Ελληνικό θέατρο και κινηματογράφος, 19<sup>ος</sup>-20<sup>ος</sup> αιώνας* (σσ. 53-77). Ρέθυμνο: Πανεπιστήμιο Κρήτης, Φιλοσοφική Σχολή.
- Στιβανάκη, Ε. (2001). *Θεατρική ζωή, κίνηση και δραστηριότητα στην Πάτρα από το 1828 έως το 1900*. Πάτρα: Περί Τεχνών.
- Τζαγκαράκη, Β. (2016). *Η θεατρική ζωή στην Κρήτη 1896-1922* (Μεταπτυχιακή εργασία ειδίκευσης). Ρέθυμνο: Πανεπιστήμιο Κρήτης, Τμήμα Φιλολογίας.
- Τζανιδάκη, Ά. (2022 αναμένεται). *Το θέατρο στο Ρέθυμνο: 20<sup>ος</sup> αιώνας* (Μη δημοσιευμένη διδακτορική διατριβή). Ρέθυμνο: Πανεπιστήμιο Κρήτης, Τμήμα Φιλολογίας.

# ΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ ΚΑΙ ΝΕΑΝΙΚΟ ΚΟΙΝΟ

ΜΑΡΙΑ ΔΗΜΑΚΗ-ΖΩΡΑ

ΑΙΜΙΛΙΑ ΚΑΡΑΝΤΖΟΥΛΗ

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΤΟΜΑΡΑ, ΕΛΕΝΗ ΧΑΤΖΗΓΕΩΡΓΙΟΥ

## ΕΝΟΤΗΤΑ 14 - ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ

Μαρία Δημάκη-Ζώρα

**Έξι πρόσωπα (για παιδιά και εφήβους) ζητούν συγγραφέα:**

**Η ελληνική δραματουργία για ανήλικους θεατές και οι προκλήσεις του 21<sup>ου</sup> αιώνα**

Το θέατρο για ανήλικους θεατές αντιμετωπίζει σήμερα μεγάλες προκλήσεις. Μία από αυτές σχετίζεται, άμεσα, με τη δραματουργία για παιδιά και εφήβους, που δεν παρουσιάζεται πλούσια σε πρωτότυπα έργα και τροφοδοτείται κυρίως από δραματοποιήσεις και διασκευές γνωστών έργων, με προφανή την εξυπηρέτηση της ανάγκης για προώθηση των παραστάσεων σε όσο το δυνατόν ευρύτερο κοινό. Παράλληλα, παραμένει πάντοτε ανοιχτή, σε διεθνές επίπεδο, η συζήτηση για την ύπαρξη ή όχι θεμάτων ταμπού στη δραματουργία για παιδιά και εφήβους, καθιστώντας τις επιλογές θεματικών από τους συγγραφείς ακόμη πιο περιορισμένες. Ο σφικτός, σε ορισμένες περιπτώσεις, εναγκαλισμός του θεάτρου για ανήλικους θεατές με την εκπαίδευση αποτελεί μια, ακόμη, μεγάλη πρόκληση για το είδος: πρέπει ή όχι το θέατρο να συνδέεται στενά με το σχολείο; Τα ερωτήματα που εγείρονται είναι, όμως, ακόμη περισσότερα, αν αναλογιστούμε ότι οι εκδόσεις θεατρικών έργων για παιδιά και εφήβους είναι λίγες, ενώ και η θεατρική κριτική για αυτό το είδος είναι αρκετά περιορισμένη.

**Λέξεις-κλειδιά:** Θέατρο για Ανήλικους Θεατές, Δραματουργία για Παιδιά και Εφήβους, Δραματοποίηση, Διασκευή, Ανήλικο Κοινό

Αιμιλία Καραντζούλη

**Ο επαναπροσδιορισμός του 'εδώ' και του 'τώρα' στο νεανικό κοινό της νέας εποχής**

Η ραγδαία εξέλιξη της τεχνολογίας τα τελευταία χρόνια επηρέασε όλες τις πτυχές της ανθρώπινης ζωής, ενώ ολόκληρες γενιές φαίνεται να ζουν, να ενημερώνονται και να διαμορφώνουν την αντίληψή τους μέσα σε έναν ψηφιακό κόσμο. Το θέατρο για νεανικό κοινό δε μένει ανεπηρέαστο καθώς οι αποδέκτες του αλλάζουν ριζικά και μαζί με αυτό αναδιαμορφώνονται και ανασηματοδοτούνται έννοιες όπως: παρουσία, αμεσότητα, θεατρική ψευδαίσθηση, άπαξ της θεατρικής παράστασης και, φυσικά, αμφίδρομη επικοινωνία της σκηνής και της πλατείας. Ταυτόχρονα, νέες έννοιες όπως η εικονική ή επαυξημένη πραγματικότητα και οι υβριδικές μορφές του cyber- και digital drama εισάγονται σε μια προσπάθεια να ανταποκριθούν στις νέες ανάγκες και τα ενδιαφέροντα της ψηφιακής γενιάς στην οποία απευθύνεται. Μέσα από την αναφορά στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του σύγχρονου κοινού ανήλικων θεατών και σε ενδεικτικές παραστάσεις που έλαβαν χώρα στις αθηναϊκές θεατρικές σκηνές κατά τα τελευταία χρόνια, η παρούσα εισήγηση στοχεύει στην ανάδειξη των νέων αναγκών, δυνατοτήτων και ενδιαφερόντων του συγκεκριμένου κοινού που αναπόδραστα επηρεάζουν το θέατρο ως κύρια μορφή έκφρασης του ανθρώπινου πολιτισμού.

**Λέξεις-κλειδιά:** Θέατρο για Κοινό Ανήλικων Θεατών, Θεατρική Ψευδαίσθηση, Ψηφιακά Μέσα, Ψηφιακό Θέατρο.

Αγγελική Τομαρά, Ελένη Χατζηγεωργίου

**Εφαρμοσμένο θέατρο για εφήβους: Το παράδειγμα της Σοφίας Βγενπούλου**

Τα τελευταία δέκα χρόνια, που η Ελλάδα βιώνει σκληρές οικονομικο-κοινωνικές συνθήκες, αναδείχθηκαν καλλιτεχνικά σχήματα, τα οποία συνεργάστηκαν συλλογικά με ευάλωτες κοινωνικά ομάδες για τη δημιουργία είτε δρώμενων είτε θεατρικών παραστάσεων που διέπονταν από στοιχεία κοινωνικής παρέμβασης. Ζητήματα όπως το μεταναστευτικό, η έμφυλη βία, η αποξένωση κι ο αποκλεισμός, αναδείχθηκαν μέσα από τις πρακτικές του εφαρμοσμένου θεάτρου, με κύρια επιδίωξη τη χαρτογράφηση της καθημερινότητας και των προβλημάτων που αντιμετωπίζουν οι ευάλωτες κοινωνικά ομάδες, αποσκοπώντας σε μια ευνοϊκή κοινωνική αλλαγή. Σε αυτό το πλαίσιο, η παρούσα εισήγηση πραγματεύεται το παράδειγμα της Σοφίας Βγενπούλου, η οποία μέσω του έργου της με εφήβους Έλληνες και μετανάστες, κατορθώνει να μετασχηματίσει τη θεατρική πράξη σε ένα πεδίο δράσης και έρευνας. Το ερώτημα που τίθεται,

## ΕΝΟΤΗΤΑ 14 - ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ

---

είναι αν οι εφηβικές θεατρικές παραστάσεις δύνανται να βοηθήσουν τους μετέχοντες έφηβους να ανακαλύψουν και να ενισχύσουν την ατομική και κοινωνική τους ταυτότητα, μέσα σε ένα διαρκώς εναλλασσόμενο και γεμάτο προκλήσεις κοινωνικό βίο.

**Λέξεις-κλειδιά:** Σοφία Βγενοπούλου, Εφαρμοσμένο Θέατρο, Εφηβικό Θέατρο

Μαρία Δημάκη-Ζώρα

*ΕΞΙ ΠΡΟΣΩΠΑ (ΓΙΑ ΠΑΙΔΙΑ ΚΑΙ ΕΦΗΒΟΥΣ) ΖΗΤΟΥΝ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ:*

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ ΓΙΑ ΑΝΗΛΙΚΟΥΣ ΘΕΑΤΕΣ ΚΑΙ ΟΙ ΠΡΟΚΛΗΣΕΙΣ ΤΟΥ 21<sup>ΟΥ</sup> ΑΙΩΝΑ

Το θέατρο για παιδιά και εφήβους αναπτύχθηκε, σε διεθνές επίπεδο, στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, συνδεδεμένο στενά με την ανάδειξη της έννοιας της παιδικότητας και τη διαφορετική θεώρηση που αναπτύχθηκε σχετικά με το παιδί και την παιδική ηλικία (Cunningham, 2006· Δασκαλάκης, 2013). Αναδύθηκε, ουσιαστικά, όταν το παιδικό κοινό άρχισε να αναγνωρίζεται ως κοινό που είχε ανάγκη από ένα διαφορετικό είδος θεάτρου από αυτό που απευθυνόταν στους ενήλικες (McCaslin, 1978· Γραμματάς, 2010· van de Water, 2012). Η σύνδεσή του με την εκπαίδευση ήταν πολύ στενή, ήδη από τα πρώτα χρόνια. Σήμερα το είδος αυτό γνωρίζει εμπορική επιτυχία, αφενός γιατί απευθύνεται σε ένα ευρύ κοινό που αναπτύσσει όλο και μεγαλύτερη δυναμική και αφετέρου γιατί συνδέεται στενά με την εκπαίδευση, η οποία λειτουργεί και ως δίαυλος επικοινωνίας μεταξύ των θεατρικών σκηνών και του κοινού στο οποίο αυτές απευθύνονται.

Οι αθηναϊκές σκηνές που παρουσιάζουν παραστάσεις για παιδικό και εφηβικό κοινό αυξάνονται τα τελευταία χρόνια – ήδη βρίσκονταν, πριν από την υγειονομική κρίση του Covid-19, σε άνοδο. Παράλληλα, ο ίδιος ο όρος *θέατρο για ανήλικους θεατές*, που αντικατέστησε τον παλαιότερο όρο *παιδικό θέατρο*, απηχεί μια διαφορετική προσέγγιση στο είδος (Γραμματάς, 1996). Η αναπροσαρμογή, η επαναπραγμάτευση των εννοιών παιδικότητα και παιδική ηλικία και του περιεχομένου τους αποτελεί αδήριτη ανάγκη στο πλαίσιο της σύγχρονης ψηφιακής και παγκοσμιοποιημένης κοινωνίας (Buckingham, 2000). Το σημερινό παιδί προσλαμβάνεται ως οντότητα και προσωπικότητα πολύ διαφορετικά από το παιδί παλαιότερων εποχών, αφού διαμορφώνεται μέσα σε πολύ διαφορετικές συνθήκες, έχει άλλες προσδοκίες, ποικίλες ανάγκες και ειδικά ενδιαφέροντα (Πατσαλίδης, 2014).

Μια πρώτη αισιόδοξη θεώρηση είναι ότι οι Έλληνες συγγραφείς και καλλιτέχνες του είδους, ήδη από την περίοδο της μεταπολίτευσης, επιδίωξαν και έδωσαν σημαντικά έργα και υψηλότερες, αισθητικά, παραστάσεις λαμβάνοντας, εξίσου, υπ' όψιν τη μορφοπαιδευτική αποστολή του συγκεκριμένου είδους και την καλλιτεχνική του διάσταση. Ο αποκάλυπτος διδακτισμός και η παιδαγωγίζουσα οπτική του παρελθόντος εγκαταλείφθηκαν ως παρωχημένες και στη θέση τους αναδείχθηκε η επιδίωξη της αυτονόμησης του θεατρικού γεγονότος ως καλλιτεχνικής δημιουργίας (Γραμματάς, 1996· Δημάκη-Ζώρα, 2015). Αυτή ήταν, και είναι, τουλάχιστον η προθετικότητα των καλλιτεχνών που ασχολούνται σοβαρά με το είδος.

Ο δρόμος από τις προθέσεις προς την υλοποίηση παρουσιάζει, όμως, και σημαντικές προκλήσεις, καθώς φτάνουμε πλέον στο τέλος του πρώτου τετάρτου του 21<sup>ου</sup> αιώνα. Η ίδια η φύση του είδους θέατρο για ανήλικους θεατές απαιτεί μια ερευνητική πορεία αναζήτησης από την πλευρά των δραματουργών και των συντελεστών μιας παράστασης, ενώ από την άλλη το θέατρο για παιδιά, όπως και το θέατρο, γενικότερα, επηρεάζεται άμεσα από τις κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες των τελευταίων δεκαετιών (Bedard, 2009).

Είναι σαφές ότι, η ειδοποιός διαφορά του θεάτρου για ανήλικους θεατές δεν έγκειται στην ποιότητα και την αισθητική αξία των έργων, αλλά στο πλαίσιο που διαμορφώνουν οι ανάγκες των παιδιών: κοινωνικές, πνευματικές, εκπαιδευτικές και ηθικές. Το θέατρο που απευθύνεται σε παιδικό κοινό οφείλει να τις λαμβάνει υπόψη και να κινείται μέσα στα όρια που θέτουν. Ωστόσο, το πλαίσιο αυτό δεν είναι προδιαγεγραμμένο και γνωστό, αλλά ένα δυναμικό πλέγμα αναγκών που προσδιορίζονται από το οικονομικό, κοινωνικό και πολιτισμικό πρόσωπο κάθε εποχής (van de Water, 2012). Συνεπώς, η πρώτη και μεγαλύτερη πρόκληση για τους δημιουργούς είναι να διερευνήσουν και να γνωρίσουν σε βάθος αυτό το πλέγμα αναγκών του νέου θεατή.

Η ίδια η έννοια της παιδικής ηλικίας, όπως και της παιδικότητας, είναι μια κοινωνική κατασκευή που λαμβάνει το περιεχόμενό της και οριοθετείται διαφορετικά, ανάλογα με την εποχή και τις συνθήκες που επικρατούν (James, Jenks, & Prout, 1998). Από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, στον οποίο κυριαρχούσε η έννοια της «παιδικής αθωότητας», έως την παιδαγωγική σκέψη του 20<sup>ου</sup> αιώνα, που έφερε στο προσκήνιο τη δύναμη της εκπαίδευσης και τη διαδικασία της κοινωνικοποίησης του παιδιού μέσα από την τυπική και άτυπη εκπαίδευση, οι επιστήμονες προχωρούν σε σύγχρονες, κοινωνιολογικές κατά βάση, θεωρήσεις της έννοιας παιδική ηλικία, οι οποίες διερευνούν διαφορετικά τον όρο (Δασκαλάκης, 2013). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η θεώρηση της έννοιας από τον William Corsaro, η οποία μπορεί να φωτίσει σημαντικές πτυχές, άμεσα συνυφασμένες με την πολιτιστική παραγωγή και, συνεπώς, με το θέατρο για παιδιά και εφήβους. Ο Corsaro (2008) προσεγγίζει την έννοια της παιδικής ηλικίας, εισάγοντας, ως εναλλακτική διατύπωση για τον όρο κοινωνικοποίηση τον όρο ερμηνευτική αναπαραγωγή. Το προσδιοριστικό επίθετο 'ερμηνευτική' συμπεριλαμβάνει και αποτυπώνει όλες τις δημιουργικές και καινοτόμες πτυχές που μπορεί να προσλάβει η συμμετοχή των παιδιών στην κοινωνία. Ο όρος 'αναπαραγωγή' προβάλλει, παράλληλα, την ιδέα ότι τα παιδιά συμβάλλουν ενεργά στην κοινωνική παραγωγή και αλλαγή, αναδιαμορφώνοντας το πλαίσιο με τη δική τους συμβολή και όχι απλώς εντασσόμενα στο ήδη υπάρχον κοινωνικό σύστημα, όπως συνδηλώνει ο όρος κοινωνικοποίηση. Ο Corsaro διαμορφώνει αυτήν την έννοια πάνω στη θέση ότι τα παιδιά είναι αναπόσπαστο κομμάτι της κοινωνίας, που όχι μόνο υιοθετούν και εσωτερικεύουν τις κοινωνικές επιταγές, αλλά επίσης, τις οικειοποιούνται, τις επανεφευρίσκουν και τις αναπαράγουν, ως ενεργά μέλη, δημιουργώντας ταυτόχρονα τις δικές τους παιδικές κουλτούρες (Corsaro, 2008).

Εάν αξιοποιήσουμε αυτές τις θεωρήσεις στον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζουμε το θέατρο για παιδιά και εφήβους, θα διαπιστώσουμε ότι ορισμένες φορές οι αντιλήψεις των ενηλίκων για αυτό το είδος θεάτρου, μπορεί να επηρεάζονται από την αδυναμία ή την αποτυχία τους να δουν τα παιδιά ως άτομα που μπορούν να συνεισφέρουν ενεργά στην κοινωνία. Αντιθέτως, αν αυτή η θεώρηση υιοθετηθεί από τους δραματουργούς και τους καλλιτέχνες, θα μπορούσε να οδηγήσει σε παραγωγή καλλιτεχνικού έργου με υψηλή αισθητική αρτιότητα και με έμφαση στην ανοιχτότητα του κειμένου ως δραματικού έργου αλλά και ως παράστασης. Ο σύγχρονος ανήλικος θεατής είναι σε θέση (ή πρέπει να τον ενθαρρύνουμε να είναι σε θέση) να ανασηματοδοτήσει τα στοιχεία του κειμένου και τους κώδικες της παράστασης, διαμορφώνοντας τη δική του θέαση και αξιοποιώντας το υλικό αυτό για να εμπλουτίσει τις προσλαμβάνουσες και τις εντυπώσεις του από τον κόσμο και να αναπτύξει ελεύθερα, όπως δικαιούται κάθε παιδί, την προσωπικότητά του.

Η πρόκληση αυτή απαιτεί, όμως, από τους δημιουργούς αφοσίωση και σεβασμό στο είδος, αφοσίωση και σεβασμό στον ανήλικο θεατή. Ας δανειστούμε εδώ τα λόγια της Suzanne Osten, ιδρύτριας και καλλιτεχνικής διευθύντριας του θεάτρου Unga Klara στη Στοκχόλμη και πρωτοπόρου στην έρευνα και τη δημιουργία θεάτρου για παιδιά. Η Osten βασίζει τη σχέση των δημιουργών με το κοινό σε δύο θεμελιώδεις αρχές: στην αποδοχή εκ μέρους τους ότι τα παιδιά είναι εξίσου σημαντικά (με τους ενήλικες) ως κοινό και στην αποδοχή ότι το κοινό αυτό μπορεί να αντιληφθεί, να προσλάβει και να σημασιοδοτήσει τα πάντα, στο πλαίσιο της καλλιτεχνικής δημιουργίας (van de Water, 2012).

Επιχειρώντας να μιλήσουμε ειδικότερα για τη σύγχρονη δραματοουργία για παιδιά στην Ελλάδα και διαπιστώνοντας ότι βασίζεται σε μεγάλο μέρος στις δραματοποιήσεις και τις διασκευές, θα μπορούσαμε, με βάση τις παραπάνω επισημάνσεις, να δεχθούμε ότι η διασκευή κλασικών έργων της ελληνικής και παγκόσμιας δραματοουργίας, η δραματοποίηση λογοτεχνικών έργων της παιδικής και εφηβικής λογοτεχνίας, αλλά και η δημιουργία έργων με την οπτική της διακειμενικότητας, παρουσιάζουν μια ξεχωριστή δυναμική και δυνατότητα, προσφέροντας τον τεράστιο εννοιολογικό και αξιακό πλούτο των έργων αυτών, ιδωμένο όμως από μια σύγχρονη οπτική που ταιριάζει στις ανάγκες του ανήλικου θεατή. Ωστόσο, αυτή η παρατήρηση ισχύει εκεί όπου υπάρχει, από την πλευρά των δραματοουργών και όλων των συντελεστών μιας παράστασης, η διάθεση για έρευνα, αναζήτηση, γνώση των παιδαγωγικών παραμέτρων, διάθεση για ουσιαστική προσέγγιση του σύγχρονου ανήλικου θεατή, διότι διαφορετικά είναι προφανές ότι η άντληση από το πλήθος των γνωστών τίτλων ή συγγραφέων μπορεί να εξυπηρετεί, κυρίως, την ανάγκη προώθησης των παραστάσεων σε ευρύτερο κοινό. Εάν αυτός είναι ο κύριος σκοπός, τότε η προϋπόθεση που θέσαμε παραπάνω δεν λαμβάνεται υπ' όψιν, αφού η επιλογή δεν γίνεται με πρωταρχικό σκοπό να βοηθήσει τα παιδιά να απολαύσουν μια πολύτιμη και ουσιαστική πολιτιστική εμπειρία, αλλά πρωτίστως για να προσελκύσει το ενδιαφέρον των ενήλικων συνοδών, γονέων ή εκπαιδευτικών.

Παράλληλα, παραμένει πάντοτε ανοιχτή, σε διεθνές επίπεδο, η συζήτηση για την ύπαρξη ή όχι θεμάτων ταμπού στη δραματοουργία που απευθύνεται σε παιδικό και εφηβικό κοινό, γεγονός που μπορεί να καθιστά τις επιλογές θεματικών από τους συγγραφείς ακόμη πιο περιορισμένες (Falconi, 2015). Στην ελληνική δραματοουργία συγκεκριμένα, τα θέματα που, συνήθως, έλκουν το ενδιαφέρον των συγγραφέων θα λέγαμε ότι σχετίζονται με την προβολή διαχρονικών αξιών, αφενός μέσω της συμβολικής δύναμης και της παιδαγωγικής αξίας του παραμυθιού όταν πρόκειται για μικρότερες ηλικίες, αφετέρου μέσω ζητημάτων που αφορούν στην κοινωνική πραγματικότητα, τις οικογενειακές και τις ανθρώπινες σχέσεις, κυρίως στο εφηβικό θέατρο. Στο τελευταίο τέταρτο του 20<sup>ου</sup> αιώνα, όπως προαναφέρθηκε, γράφτηκαν και παραστάθηκαν έργα με θεματικές που αγγίζουν το σύγχρονο παιδί και τον έφηβο (Μενδρινού, 2016). Ωστόσο, δεν θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι η πορεία αυτή συνεχίστηκε με την ίδια δυναμική και ένταση και στον 21<sup>ο</sup> αιώνα, ιδίως την τελευταία δεκαετία των δύο μεγάλων κρίσεων, της οικονομικής και της υγειονομικής. Παρά το γεγονός ότι ζητήματα όπως ο ρατσισμός, ο σχολικός εκφοβισμός, το μεταναστευτικό και οι συνέπειές του στη ζωή των παιδιών-προσφύγων απαντώνται συχνά σε έργα που γράφονται και παρουσιάζονται, δεν θα μπορούσαμε εύκολα να αποφανθούμε για το αν η πραγμάτευσή τους αναδεικνύεται με ιδιαίτερη τόλμη ή ακολουθεί μια περισσότερο αναμενόμενη οδό. Αυτό,

όμως, απαιτεί μια έρευνα με μεγάλο εύρος δεδομένων, η οποία πρέπει να πραγματοποιηθεί στο μέλλον, προκειμένου να είμαστε σε θέση να αντλήσουμε περισσότερα στοιχεία και να προσεγγίσουμε ερευνητικά το θέμα αυτό. Ζητήματα όπως η ενδοοικογενειακή βία, οι έμφυλες ταυτότητες, η σεξουαλικότητα, οι αναπηρίες, οι ποικίλες εξαρτήσεις, ο θάνατος αγαπημένων προσώπων, θίγονται σε ορισμένα έργα, δεν αποτελούν, όμως, τις θεματικές που θα βρεθούν πρώτες στις προτιμήσεις των θεατρικών συγγραφέων για παιδιά και εφήβους και αυτό είναι εν μέρει κατανοητό.

Εδώ, εγείρεται η επόμενη πρόκληση, η οποία σχετίζεται άμεσα με το ερώτημα, κατά πόσο οι συγγραφείς που ασχολούνται με αυτό το είδος είναι απολύτως αδέσμευτοι στις επιλογές τους, εφόσον το κοινό στο οποίο απευθύνονται δεν είναι αυτόνομο, αφού δεν αποφασίζει το ίδιο για τις παραστάσεις που θα παρακολουθήσει (Bedard, 2009). Ο σφιχτός εναγκαλισμός με την εκπαίδευση αποτελεί μια ακόμη μεγάλη πρόκληση για το είδος: πρέπει ή όχι το θέατρο να συνδέεται στενά με το σχολείο;

Η απάντηση δεν είναι, βεβαίως, μονοσήμαντη. Από τη μια πλευρά, το θέατρο για παιδιά και εφήβους είναι εγγενώς συνδεδεμένο με την παιδαγωγία και η διάσταση αυτή δεν μπορεί να αμφισβητηθεί. Η προσπάθεια των εκπαιδευτικών να διασυνδέσουν τα παιδιά με το θέατρο, είναι όχι μόνο απαραίτητη αλλά και πολύτιμη, ιδίως αν συνυπολογίσουμε το γεγονός ότι υπάρχουν παιδιά που δεν θα πήγαιναν ποτέ να παρακολουθήσουν θεατρικές παραστάσεις, αν αυτό δεν γινόταν στο πλαίσιο της τυπικής εκπαίδευσης. Παράλληλα, οι εκπαιδευτικοί έρχονται ως αρωγοί (και οφείλουν να το πράττουν) στην εδραίωση της σχέσης του παιδιού με το θέατρο, προσφέροντας θεατροπαιδαγωγικά προγράμματα που σχετίζονται με την εκάστοτε παράσταση, προετοιμάζοντας το πριν και αξιολογώντας το μετά από την εμπειρία της παράστασης και βοηθώντας τους μαθητές και τις μαθήτριες να προσλάβουν τα σημειώματα, να αποκωδικοποιήσουν αλλά και να ανασημασιοδοτήσουν το έργο. Όλα αυτά βέβαια τελούν υπό την προϋπόθεση ότι ο/η εκπαιδευτικός είναι σε θέση να κάνει πράξη την «πάμμουσο παιδαγωγία» (Γραμματάς, 2014), κατέχοντας όλα εκείνα που απαιτούνται: εμπειριστατωμένη γνώση, θεωρητική κατάρτιση, παιδαγωγική επάρκεια, θεατρολογική ενημέρωση, θεατρική εμπειρία, αισθητική καλλιέργεια.

Από την άλλη πλευρά, η σύνδεση του σχολείου με το θέατρο για παιδικό και εφηβικό κοινό είναι τόσο στενή, που η προσέλευση στις αντίστοιχες θεατρικές σκηνές εξαρτάται, σχεδόν αποκλειστικά, από το σχολείο και τις επιλογές των εκπαιδευτικών, οι οποίοι ουσιαστικά αποφασίζουν για το τι θα παρακολουθήσουν οι μαθητές και οι μαθήτριες. Σε αυτό το πλαίσιο, είναι εύκολα εξηγήσιμο γιατί οι θίασοι και οι ομάδες αποβλέπουν στο να προσελκύσουν τους εκπαιδευτικούς και να ικανοποιήσουν τις δικές τους απαιτήσεις από το είδος, παρά να απευθυνθούν στο ίδιο το κοινό που είναι τα παιδιά. Αυτό δημιουργεί μια διαμεσολαβημένη επικοινωνία σκηνής και πλατείας: οι εκπαιδευτικοί επιλέγουν με βάση αυτό που πιστεύουν ότι θα έπρεπε να δουν τα παιδιά, οι θίασοι προσπαθούν να ικανοποιήσουν τις προσδοκίες των εκπαιδευτικών, δημιουργώντας κάτι που είναι κοντά σε αυτό που θα έπρεπε να δουν τα παιδιά και το αποτέλεσμα είναι ότι τα παιδιά βλέπουν αυτό που θα έπρεπε να δουν σύμφωνα με τους εκπαιδευτικούς τους. Ο Roger Bedard υποστηρίζει ότι το θέατρο για παιδιά και το σχολείο αναγκαστικά εμπλέκονται σε μια σχέση αλληλεπίδρασης, δημιουργώντας αυτό που ο ίδιος αποκάλεσε θέατρο-αλλά-όχι-θέατρο (theatre-but-not-theatre), το οποίο είναι, απολύτως,



προσαρμοσμένο στο σχολικό πολιτισμικό συγκείμενο που επιβάλλει το πλαίσιο, το οποίο κατόπιν πολλοί καλλιτέχνες του θεάτρου ακολουθούν, πιστεύοντας πως αντανakλά σωστά τις ανάγκες, τις γνώσεις και την αντιληπτική ικανότητα του σύγχρονου παιδιού (Bedard, 2009).

Η διαφυγή από αυτόν τον φαύλο κύκλο μπορεί, συνεπώς, να δοθεί μόνο μέσω μιας ουσιαστικής διαφοροποίησης στη θεώρηση της παιδικής ηλικίας από τους εκπαιδευτικούς και τους ανθρώπους του θεάτρου ως μιας δυναμικής ηλικίας, που ερμηνευτικά (ανα)παράγει μέσα της την υπάρχουσα κοινωνική και πολιτισμική πραγματικότητα. Στην πράξη αυτό μπορεί να επιτευχθεί, μεταξύ άλλων, αφενός με την ενίσχυση της θεατρικής παιδείας των εκπαιδευτικών, αφετέρου με την προώθηση μιας ευρύτερης συνεργασίας μεταξύ εκπαιδευτικών και καλλιτεχνών του θεάτρου για παιδιά. Η ερευνητική διαδικασία πριν από τη δημιουργία ενός κειμένου και μιας παράστασης, λ.χ. με την ενεργό συμμετοχή και των παιδιών, αποτελεί μια πρόταση που θα επέτρεπε σε όσους ασχολούνται με το θέατρο για ανήλικο κοινό να προσεγγίσουν το σύγχρονο παιδί ως θεατή και, συνεπώς, να απευθυνθούν σε αυτό με σεβασμό στις δικές του ανησυχίες και με εμπιστοσύνη στη δική του δημιουργική φαντασία. Σε αρκετές ευρωπαϊκές χώρες αυτή η πρακτική ακολουθείται από συγκεκριμένους θιάσους και παράγει αποτελέσματα που αξιοποιούνται, κατόπιν, στην παράσταση (van de Water, 2012).

Γενικότερα, το κοινό των ανηλικών θεατών, παιδιών και εφήβων, θέτει ένα μεγάλο εύρος προκλήσεων στους συγγραφείς, σκηνοθέτες, ηθοποιούς και όλους τους συντελεστές της παράστασης, καθιστώντας απαραίτητη από μέρους τους τη μελέτη και αποκωδικοποίηση μιας επιπλέον παραμέτρου: του τρόπου με τον οποίο προσλαμβάνει και αντιδρά το κοινό αυτό, συλλογικά, στα σημεία και τους κώδικες της παράστασης (Reason, 2010). Και εδώ η συνέργεια με την εκπαίδευση μπορεί να αποβεί πολύτιμη, απαγκιστρωμένη από τα κάθε είδους καθοδηγητικά μοντέλα του παρελθόντος.

Έχουμε, συνεπώς, σήμερα ανάγκη από ανανέωση και εμπλουτισμό της δραματουργίας για παιδιά και εφήβους, αφενός με έργα που θα σέβονται και θα αξιοποιούν τον πλούτο των κλασικών έργων, των έργων της παιδικής και εφηβικής λογοτεχνίας και του παραμυθιού, αφετέρου με πρωτότυπα έργα, που θα πραγματεύονται όλα τα θέματα της σύγχρονης ζωής και θα μιλούν στον ανήλικο θεατή με ειλικρίνεια και σεβασμό για το *τώρα* της δικής του ζωής. Ο χώρος έχει ανάγκη και από τους ήδη καταξιωμένους συγγραφείς και από νέα πρόσωπα και νέες φόρμες. Αρκεί να γίνει συνείδηση ότι δεν πρόκειται για ένα θέατρο, πιο εύκολο, πιο πρόχειρο ή πιο απλοϊκό. Αντιθέτως, είναι το είδος που αντιμετωπίζει πρώτο τις προκλήσεις των καιρών, γιατί είναι το είδος που απευθύνεται πρώτο στον νέο θεατή, ο οποίος/η οποία (συν)διαμορφώνει *τώρα* με την πρόσληψή του/της το θέατρο του μέλλοντος.



**Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Bedard, R. L. (2009). The Cultural Construction of Theatre for Children and Young Audiences: A Captive Eddy of Recursive Harmonies. *Youth Theatre Journal*, 23(1), 22-29. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1080/08929090902851551>
- Buckingham, (2000). *After the Death of Childhood. Growing Up in the Age of Electronic Media*. Cambridge: Polity Press.
- Corsaro, W. A. (2008). *The Sociology of Childhood*. 2<sup>nd</sup> ed. Thousand Oaks: Pine Forge.
- Cunningham, H. (2006). *The Invention of Childhood*. London: BBC Books.
- Falconi, M. I. (2015). Theatre for Children and Youth: Art or Pedagogy? *Youth Theatre Journal*, 29(2), 159-165. doi: 10.1080/08929092.2015.1084828
- James, A., Jenks, C. & Prout, A. (1998). *Theorizing Childhood*. Cambridge: Polity.
- McCaslin, N. (1978). *Theatre for Young Audiences*. New York & London: Longman.
- Reason, M. (2010). *The Young Audience: Exploring and Enhancing Children's Experiences of Theatre*. London: Trentham Books/UCL.
- van de Water, M. (2012). *Theatre, Youth and Culture. A Critical and Historical Exploration*. New York: Palgrave MacMillan.
- Γραμματάς, Θ. (1996). *Fantasyland. Θέατρο για Παιδικό και Νεανικό Κοινό*. Αθήνα: Τυπωθήτω.
- (2010). Εισαγωγή. Στο Θ. Γραμματάς (Επιμ.), *Στη Χώρα του Τοτώρα*. (σσ. 15-30). Αθήνα: Πατάκης.
- (2014). Εισαγωγή. Στο Θ. Γραμματάς (Επιμ.), *Πάμμουσος Παιδαγωγία. Η παιδαγωγική του Θεάτρου* (σσ. 13-20). Αθήνα: Ταξιδευτής.
- Δασκαλάκης, Δ. Ι. (2013). *Όψεις της παιδικής ηλικίας*. Αθήνα: Διάδραση.
- Δημάκη-Ζώρα, Μ. (2015). Συνέχειες και ρήξεις στην εξέλιξη του Θεάτρου για ανήλικους θεατές στην Ελλάδα. Στο Κ. Α. Δημάδης (Επιμ.), *Πρακτικά του Ε΄ Πανευρωπαϊκού Συνεδρίου της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών «Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία, (τ. 4)*, Αθήνα (σσ. 373-385). Ανακτήθηκε από [https://www.eens.org/EENS\\_congresses/2014/books/tomo4.pdf](https://www.eens.org/EENS_congresses/2014/books/tomo4.pdf)
- Μενδρινού, Ι. (2016). *Το ελληνικό θέατρο για ανήλικους θεατές στο τελευταίο τέταρτο του 20ού αιώνα*. (Διδακτορική διατριβή). Διαθέσιμο από: Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών. Ανακτήθηκε από <https://phdtheses.ekt.gr/eadd/handle/10442/39824>
- Πατσαλίδης, Σ. (2014). Επικοινωνώντας με τον νέο θεατή. Στο Θ. Γραμματάς (Επιμ.), *Πάμμουσος Παιδαγωγία. Η παιδαγωγική του Θεάτρου* (σσ. 23-33). Αθήνα: Ταξιδευτής.

Αιμιλία Καραντζούλη

Ο ΕΠΑΝΑΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟΣ ΤΟΥ 'ΕΔΩ' ΚΑΙ ΤΟΥ 'ΤΩΡΑ'  
ΣΤΟ ΝΕΑΝΙΚΟ ΚΟΙΝΟ ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΕΠΟΧΗΣ

**Η** σχέση του θεάτρου με την πραγματικότητα αποτελεί, ανέκαθεν, βασικό σημείο συζήτησης, ανάλυσης και μελέτης στις θεατρικές σπουδές. Οι διαφορετικές θεωρίες που έχουν διατυπωθεί –ξεκινώντας από τον Αριστοτέλη (1937) ο οποίος αντιλαμβάνεται τη μίμηση της ανθρώπινης δράσης ως αναγκαία προϋπόθεση για τη θεατρική τέχνη και φτάνοντας μέχρι την προσέγγιση του θεάτρου ως ενός συνόλου σημείων με απεριόριστη δυνατότητα σημασιοδότησης από τους Ubersfeld (1978), Pavis (1976, 1982) και Fischer-Lichte (1992)– βρίσκονται πάντοτε σε άμεση συνάρτηση με την πραγματικότητα του θεατή στον οποίο το θέατρο επιδιώκει να «μιλήσει» και με τον οποίο συντελείται η σύνθετη θεατρική επικοινωνία (Γραμματάς, 2015).

Ο θεατής, μέσα από τις διαφορετικές του λειτουργίες, επηρεάζει πολύπλευρα το θεατρικό γεγονός. Ως εγγεγραμμένος επηρεάζει την επικοινωνία μεταξύ συγγραφέα και θεατρικού κειμένου καθώς αυτό απευθύνεται σε έναν τελικό αποδέκτη που ενυπάρχει στο κείμενο, ως ιδεατός επηρεάζει τη λειτουργία του γεφυροποιού σκηνοθέτη στη συντεταγμένη της επικοινωνίας του τελευταίου με την παράσταση που απευθύνεται σε ένα ορισμένο κοινό και ως πραγματικός θεατής επηρεάζει τη σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ αυτού και του/ των ηθοποιού/ηθοποιών της παράστασης μέσω της θεατρικής σύμβασης (Γραμματάς, 2017). Σε κάθε περίπτωση, η παραγωγή του προσφερόμενου θεάματος επηρεάζεται από τα ενδιαφέροντα του κοινού, τις προσλαμβάνουσες, τους κώδικες πρόσληψης και επεξεργασίας των μηνυμάτων και σημασιοδότησης των θεατρικών σημείων (Παπακώστα, 2010), τα οποία όπως είναι φυσικό δε μένουν σταθερά και αμετάβλητα στο πέρασμα του χρόνου. Ειδικότερα, όταν κάνουμε λόγο για ένα κοινό ανήλικων θεατών, το οποίο ανήκει σε μια γενιά διαφορετική από αυτή των δημιουργών και συντελεστών μιας θεατρικής παράστασης, τα ιδιαίτερα ενδιαφέροντα, οι συνήθειες και η «πραγματικότητά» του οφείλουν να αποτελούν αντικείμενο αναζήτησης και μελέτης για την ουσιαστική και σε βάθος κατανόησή τους.

Στην προσπάθεια αυτής της κατανόησης του σημερινού κοινού ανήλικων θεατών θα ήταν χρήσιμη μια αναδρομή στην τυπολογία του ανήλικου θεατή (Γραμματάς, 2017). Η αντιμετώπιση του κοινού ανήλικων θεατών ως «αιώνιων ανήβων» (Γραμματάς, 2017, σ. 499) κυριάρχησε μέχρι τη δεκαετία του 1960, φέρνοντας στο επίκεντρο της θεατρικής παραγωγής τον στόχο της διασκέδασης, αλλά και της προσφοράς γνώσεων και εμπειριών. Το παραμυθιακό και φανταστικό στοιχείο, η περιπέτεια, το υπερφυσικό, η ωραιοποίηση και ο εξωραϊσμός φαίνεται να επικρατούν, απομακρύνοντας τους ανήλικους θεατές από την αντικειμενική πραγματικότητα και στοχεύοντας μεταξύ άλλων στον εντυπωσιασμό, αλλά και την αποδοχή του σκηνικά προβαλλόμενου μηνύματος, με βάση πάντοτε τις κυρίαρχες παιδαγωγικές και κοινωνικές

αντιλήψεις της εποχής.<sup>1</sup> Τις επόμενες δύο δεκαετίες ο συγκεκριμένος προσανατολισμός αλλάζει παράλληλα με τις παιδαγωγικές και κοινωνιολογικές εξελίξεις της εποχής και η έννοια της συμμετοχικότητας έρχεται στο επίκεντρο. Κατά την περίοδο αυτή αυξάνονται οι προσπάθειες για ενεργητική συμμετοχή του ανήλικου θεατή-μικρομέγαλου ανθρωπάκου στη θεατρική παράσταση, ενώ ως εγγεγραμμένος θεατής αντιμετωπίζεται κάτω από τη σκοπιά του δυνάμει αγωνιστή για την κοινωνική αναδιαμόρφωση<sup>2</sup> (Δημάκη, 2015). Η δεκαετία του '90 φέρει μαζί της μεγάλες αλλαγές με το θέατρο για κοινό ανήλικων θεατών να αναζητά νέες φόρμες που θα ενισχύουν όχι μόνο τη συμμετοχή, αλλά αυτή τη φορά και τη διάδραση. Ο ερωτώμενος θεατής καλείται πια να ανταποκριθεί στα διαδραματιζόμενα και να μετατραπεί σε συνδημιουργό του προβαλλόμενου θεάματος.<sup>3</sup>

Τα τελευταία χρόνια οι ανήλικοι θεατές μεγαλώνουν και διαμορφώνουν τα ενδιαφέροντα και τις δεξιότητές τους παράλληλα με τις τεχνολογικές εξελίξεις οι οποίες στις τρεις δεκαετίες που ακολουθούν τον ερωτώμενο θεατή φαντάζουν ραγδαίες. Μέρα με τη μέρα ο κόσμος αλλάζει, αναδιαμορφώνοντας την πραγματικότητα που ζούμε την κάθε στιγμή και επηρεάζοντας σε μεγάλο βαθμό τις προσλαμβάνουσες, αλλά και την ικανότητα επεξεργασίας των μηνυμάτων από τον εκάστοτε δέκτη. Σε κάθε περίπτωση, η παιδαγωγική αποστολή και οι αξίες που φέρει το θέατρο για παιδικό και νεανικό κοινό φυσικά διατηρούνται, αναζητώντας ταυτόχρονα νέους τρόπους προσέγγισης και μετάδοσής τους. Η προσαρμογή αυτή μοιάζει να ακολουθεί τη σημείωση του Μπ. Μπρέχτ «[...] όταν η συγκεκριμένη πραγματικότητα αλλάζει, πρέπει να αλλάξει και η τέχνη και μάλιστα στη διαλεκτική ενότητά της, τόσο στο περιεχόμενο όσο και στη μορφή [...]» (Μπρέχτ, όπως αναφέρεται στο Mittenzwei, 2004, σ. 38).

Οι σημερινοί ανήλικοι θεατές αποτελούν μία γενιά που φαίνεται να χειρίζεται τη γλώσσα των ηλεκτρονικών υπολογιστών, των ψηφιακών παιχνιδιών και του διαδικτύου κατ' αναλογία με τη μητρική της γλώσσα (Prensky, 2001 Tapscott, 1998), μια γενιά που πλοηγείται ελεύθερα μέσα στο πλήθος των πληροφοριών του κυβερνοχώρου, μία γενιά που έχει την ικανότητα να δημιουργεί δικό της ψηφιακό περιεχόμενο (Φανουράκη, 2016), που βιώνει καθημερινά την κατάργηση των χωροχρονικών αποστάσεων μέσα από την ψηφιακή παρουσία, που για μήνες ολόκληρους αντικατέστησε τη σχολική πραγματικότητα με την πραγματικότητα ψηφιακών εργαλείων σύγχρονης και ασύγχρονης τηλεκπαίδευσης, μα κυρίως που αποδέχεται, κρίνει, απορρίπτει, προσλαμβάνει και επεξεργάζεται με έναν τρόπο πολύ διαφορετικό από τις προηγούμενες. Το

1 Ενδεικτικά μπορούν να αναφερθούν έργα του Γρ. Ξενόπουλου (*Το καινούργιο φόρεμα, Το ψέμα του Πετράκη, Ο Ήλιος και ο Άνεμος*), της Α. Μεταξά (*Το θέατρο του παιδιού τομ. Ι, ΙΙ*), της Ε. Λόντου-Δημητρακοπούλου (*Το τραγούδι της ειρήνης*) και του Στ. Σπεράντζα (*Ο Ικαρος- Παιδικό δραματικό όνειρο σε μία πράξη*).

2 Η Ξ. Καλογεροπούλου (*Οδυσσευβάχ, Ελίζα και ίδρυση της Παιδικής Σκηνης*) και ο Δ. Ποταμίτης (*Ανάποδα Παραμύθια, Ιστορίες του παππού Αριστοφάνη*) θέτουν με το έργο τους τις βάσεις της δεκαετίας του '70. Έργα της Ε. Φακίνου (*Ντενεκεδούπολη*), της Ά. Ζέη (*Ματίας ο Πρώτος, Ο Κεραμιδοτρέχαλος*), της Ζ. Σαρή (*Το γαϊτανάκι, Ο Φαντασμένος, Ο Στρατάρχης*), του Γ. Ξανθούλη (*Ο μάγος με τα χρώματα, Ανέβα στη στέγη να φάμε το σύννεφο, Τύμπανα, τρομπέτα και κόκκινα κουφέτα*), του Γ. Νεγρεπόντη (*Ο φίλος μας ο Αίσωπος, Τζιτζι-Μίτζι-Μπόμπιρες*) και του Γ. Καλατζόπουλου (*Το ηλεκτρονικό όνειρο ή Ταξίδι στη φαντασία, Τα καινούργια ρούχα του βασιλιά*) αντικατοπτρίζουν τη συγκεκριμένη πραγματικότητα την περίοδο αναφοράς.

3 Αξίζει να επισημάνουμε πρωτοποριακές δημιουργίες της Ξ. Καλογεροπούλου και του Θ. Μοσχόπουλου (*Οικογένεια Νώε, Το σκλαβί*), του Δ. Σεϊτάνη (*Παραμυθιάδα, Αν εσύ... ήμουν εγώ, Γαπωνέζικο κήποι*), αλλά και έργα του Ε. Τριβιζά (*Οι ιππότες της τηγανιτής πατάτας, Οι δραπέτες της σκακιέρας, Ο πόλεμος της κουτσουλιάς*) και του Γ. Καλατζόπουλου (*Δον Κιχώτης, Η χώρα των πουλιών, Τουραντό, Που να σκάσεις Κριστομπίτα, δε θα πάρεις τη Ροζίτα*), οι οποίοι συνεχίζουν την πλούσια συγγραφική δράση.

γεγονός αυτό αναδιαμορφώνει μεταξύ άλλων σε βάθος την έννοια της επικοινωνίας γενικότερα και της θεατρικής επικοινωνίας, ειδικότερα.

Πολλοί και διαφορετικοί όροι έχουν χρησιμοποιηθεί για να περιγράψουν τη γενιά που γεννήθηκε ανάμεσα στα τέλη της δεκαετίας του 1990 και στις αρχές της δεκαετίας του 2010. Ως *Γενιά Z/Generation Z* (Turner, 2015) προσδιορίζονται από το γεγονός ότι αποτελούν τους απογόνους της *Γενιάς X (Generation X)*, ως *Μετά-Μιλένιαλς/Post-Millennials* (Dimock, 2019) προσδιορίζονται από το γεγονός ότι έπονται της γενιάς των Millennials, ενώ με τους όρους *iGeneration* (Rosen, 2011) ή *Digital Learners* (Prensky, 2008) αρχίζει να δίνεται έμφαση στην παρουσία και σημασία των νέων τεχνολογιών στη ζωή τους. Το ίδιο ισχύει και για τον όρο *Digital Natives (Ψηφιακοί Γηγενείς)* που αρχικά χρησιμοποίησε ο Prensky, για να τονίσει την παρουσία του ψηφιακού κόσμου στη ζωή τους από την πρώτη στιγμή της γέννησής τους και της έναρξης κατανόησης του κόσμου γύρω τους (Prensky, 2001). Η αιφνίδια αλλαγή της καθημερινότητας από τις επιπτώσεις της πανδημίας του νέου κορωνοϊού SarsCov-2 είχε ως απόρροια τη δημιουργία δύο ακόμη όρων, *Quaranteens* και *OnlineSchoolteens*, που δίνουν έμφαση στην απομόνωση και την ψηφιακή σχολική ζωή αντίστοιχα (Gauvin κ.ά., 2022). Ο όρος όμως που ίσως πληρέστερα χαρακτηρίζει τους σημερινούς ανήλικους συμπεριλαμβάνοντας σε μια γενική έννοια τα χαρακτηριστικά όλων των παραπάνω είναι *Surprise proof*, η ορολογία που υποδηλώνει «μια γενιά που νομίζει πως τα ξέρει όλα και που τίποτα δεν τη ξαφνιάζει» (Πατσαλίδης, 2014, σ. 24).<sup>4</sup>

Τα χαρακτηριστικά αυτά των σημερινών ανήλικων δεν δύναται να μην επηρεάσουν τους σημερινούς δημιουργούς στην παραγωγή έργων του θεάτρου για παιδιά και νέους. Γίνεται φανερό πως τα θέματα που αφορούν τους σύγχρονους ανήλικους θεατές είναι πολύ διαφορετικά από παλαιότερα. Οι σημερινοί ανήλικοι βομβαρδίζονται από ερεθίσματα κάθε είδους και έχουν μάθει να αντιδρούν σε αυτά σε πολύ σύντομο χρόνο, σχεδόν ακαριαία, παράλληλα με τη συνεχή τους ευελιξία και προσαρμογή στα νέα δεδομένα. Ενώ κατά την περίοδο του ερωτώμενου θεατή οι νέες τεχνολογίες αξιοποιούνταν με έναν τρόπο δελεαστικό με σκοπό την παρακίνηση των ανήλικων για συμμετοχή (Γραμματάς, 2017), στην παρούσα φάση φαίνεται να επιδιώκεται πολύ περισσότερο η απόκρυψη της μηχανής, αποβλέποντας στην παροχή μιας εμπειρίας όσο το δυνατόν πιστότερης προς την καθημερινή ζωή (Zizek, 1996). Άλλωστε, το θέατρο εξακολουθεί ανάμεσα στις άλλες τέχνες, να είναι αυτό που περισσότερο ασχολείται με αντικείμενα που ομοιάζουν ή παριστάνουν ότι είναι άλλα αντικείμενα (Carlson, 1989) και μέσα σε αυτό το πλαίσιο η τεχνολογία δύναται να αποδειχθεί σημαντικός σύμμαχος στη λειτουργία της θεατρικής ψευδαίσθησης, κατά την οποία το προβαλλόμενο θέαμα εκλαμβάνεται ως πραγματικότητα από τη συνείδηση του ανήλικου θεατή που μετέχει ταυτόχρονα στο χωροχρονικό πλαίσιο της πραγματικότητας και του φανταστικού (Γραμματάς, 2017).

Σε κάθε περίπτωση, το θέατρο βασίζεται στην παραγωγή ενός νοήματος και στην πρόσληψη αυτού από τους θεατές. Στο κομμάτι της παραγωγής μπορούμε να συμπεριλάβουμε όλους

4 Με το πέρασμα των χρόνων οι γενιές φαίνεται να «αλλάζουν» σε όλο και συντομότερο χρονικό διάστημα. Ξεκινώντας από τη *Silence Generation* και τους γεννημένους τη δεκαετία του 1920, θα μεταβούμε στην επόμενη γενιά, τους *Baby Boomers* στα τέλη της δεκαετίας του '40. Είκοσι σχεδόν χρόνια θα διαρκέσει η μετάβαση στην γενιά *X* και τους γεννημένους στα μέσα της δεκαετίας του 1960. Δεκαπέντε χρόνια αργότερα το 1981 μπορούμε να κάνουμε λόγο για τους *Millennials*. Οι γεννημένοι το 1997 φαίνεται να εγκαινιάζουν την γενιά για την οποία γίνεται η αναφορά στην παρούσα μελέτη και στην οποία έχουν αποδοθεί οι ποικίλοι ορισμοί που αναφέρθηκαν, ενώ οι γεννημένοι από το 2010 και έπειτα αποτελούν την *Generation Alpha*, τα χαρακτηριστικά της οποίας διαμορφώνονται σε παρόντα χρόνο (βλ. Lavelle, 2019 Shaw Brown, 2020).

όσους συμμετέχουν στη δημιουργία μιας παράστασης και στο κομμάτι της πρόσληψης όλες τις αντιδράσεις των θεατών που την παρακολουθούν (Fischer-Lichte, 2008). Ως εκ τούτου, θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε κοινό άξονα της θεατρικής ψευδαίσθησης και των δυνατοτήτων των νέων τεχνολογιών την έννοια του μη πραγματικού, αλλά και την ανάγκη για μετάδοση και πρόσληψη ενός ορισμένου μηνύματος, μέσω μιας μορφής αλληλεπίδρασης. Σχετικά με τις ανήλικους θεατές, εξακολουθεί να υπάρχει μια αγωνιώδης στόχευση για αύξηση της συμμετοχής στη δράση. Ο συγκεκριμένος στόχος οδηγεί στην ανάγκη για πολλαπλασιασμό των διόδων επαφής (Γραμματάς, 2017) και οι δυνατότητες των νέων τεχνολογιών και των ψηφιακών μέσων φαίνεται να κερδίζουν όλο και περισσότερο έδαφος προς αυτήν την κατεύθυνση, καθώς πέρα από την αληθοφάνεια που δύνανται να προσφέρουν στο προβαλλόμενο θέαμα, μπορούν να δημιουργήσουν διαδραστικά περιβάλλοντα τεχνητών αλληλεπιδράσεων (artificial interaction) με αξιοποίηση απλών γλωσσών προγραμματισμού (Montfort, 2016).

Οι αλληλεπιδράσεις αυτές είναι σε θέση να εντείνουν και να ενισχύσουν τη λειτουργία της θεατρικής ψευδαίσθησης, η οποία εκλαμβάνεται στη συνείδηση του ανήλικου θεατή ως πραγματικότητα που δεν τίθεται υπό αμφισβήτηση και να οδηγήσουν σε αυτό που ο M. Csikszentmihaly (2008) ονόμασε «Κατάσταση Ροής» (Flow), την εσωτερική δηλαδή έμπνευση που προκαλεί έντονη συγκέντρωση σε μια ορισμένη ασχολία με απουσία του 'εγώ'. Ο M. Prensky (2007) αξιοποίησε τη συγκεκριμένη θεωρία για να μιλήσει για το Ψηφιακό Παιχνίδι μέσα στο οποίο διαφαίνεται η έννοια του ρόλου στην απόλυτη ταύτιση του παιδιού με τον ήρωα. Ο ρόλος αναδιαμορφώνεται από την παραδοσιακή/ψευδαισθητική στη σύγχρονη/ψηφιακή μορφή του διατηρώντας και αναπροσαρμόζοντας τα βασικά χαρακτηριστικά και τις λειτουργίες του. Η αξιοποίηση των ψηφιακών μέσων είναι σε θέση να δημιουργήσει πρωτόγνωρα περιβάλλοντα δράσης, να προσφέρει δυνατότητες επιλογής και διάδρασης του ανήλικου και να τον κάνει ουσιαστικό συμμετέχο στο άπαξ της θεατρικής εμπειρίας, ενισχύοντας τη σύμβαση μεταξύ θεατών και ηθοποιών για την αποδοχή ως αληθινού αυτού που εκ των προτέρων γνωρίζουμε πως αποτελεί μία ψευδαίσθηση (Γραμματάς, 1999).

Ο κυβερνοχώρος σήμερα, αλλά και οι πολυπληθείς δυνατότητες των ψηφιακών μέσων και των νέων τεχνολογιών μας προσφέρουν ποικίλους τρόπους να δημιουργούμε, να μιλάμε και να μοιραζόμαστε το θέατρο. Η αξιοποίησή τους στο θέατρο ανήλικων θεατών φαίνεται να κερδίζει όλο και περισσότερο έδαφος. Παρ' όλα αυτά, στον ελλαδικό κυρίως χώρο φαίνεται να μην αξιοποιούνται ακόμη επαρκώς οι δυνατότητες διάδρασης και οι πιο προηγμένες μορφές του Ψηφιακού Θεάτρου. Αναδεικνύεται, ωστόσο, τόσο η αναγνώριση των χαρακτηριστικών του ιδιαίτερου σύγχρονου αυτού κοινού, όσο και η προσπάθεια ανταπόκρισης στη θεαματολογία που αφορά τους ανήλικους, αλλά και στους τρόπους με τους οποίους οι ίδιοι έχουν μάθει να επικοινωνούν.

Την τελευταία πενταετία, ενδιαφέρουσες παραστάσεις που αξιοποιούν τις τεχνολογικές δυνατότητες και απευθύνονται σε κοινό ανήλικων θεατών έχουν λάβει χώρα στα θέατρα της Αθήνας. Στο *Συρανό ντε Μπερζεράκ* του E. Rostand, στο *Θέατρο Κάππα* το 2019, ο Η. Καρελλάς αξιοποιεί την τεχνολογία κυρίως για την ενίσχυση του εικαστικού πλαισίου της παράστασης, καθώς χρώματα, φώτα και σκιές μπλέκονται στη δράση, σύγχρονα και ασύγχρονα. Ενδιαφέρον προκαλεί κυρίως το προωθητικό κείμενο της παράστασης μέσω του οποίου διαφαίνεται πως ο κατακλυσμός της ζωής των ανήλικων από τεχνολογικά μέσα ενέπνευσε ως ένα βαθμό την

υλοποίηση της συγκεκριμένης παραγωγής (Μπίτσικα, 2019).

Ένα χρόνο αργότερα, οι δυνατότητες του διαδικτύου αξιοποιούνται από την Εφηβική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου στο πλαίσιο της παραγωγής *Πιστεύω στους μονόκερους* του Μ. Μορπούργκο (διδασκ. Β. Χατζηγιαννίδης) σε σκηνοθεσία Σ. Βγενοπούλου. Πιο συγκεκριμένα, η διαδικτυακή δράση *Η Κυρία Μονόκερος σας γράφει* απευθύνθηκε σε σχολεία επιδιώκοντας να αξιοποιήσει «λίγο διαδίκτυο και πολλή φαντασία» («*Το Εθνικό Νέων*», 2020). Ειδικότερα, σύμφωνα με το Δελτίο Τύπου πρόθεση των διοργανωτών της δράση ήταν να διερευνηθούν και να δοκιμαστούν «τρόποι για να χρησιμοποιηθεί το διαδίκτυο, όχι για να αντικαταστήσει την εμπειρία του θεατή και τη ζωντανή εκπαίδευση, αλλά για να εκτοξεύσει τη φαντασία» («*Το Εθνικό Νέων*», 2020). Η κυρία Μονόκερος, ο κεντρικός χαρακτήρας του έργου, αλληλογράφησε με μαθητές από 80 συνολικά σχολεία. Οι ίδιοι συμμετείχαν μέσω της διαδικτυακής αυτής αλληλογραφίας σε πλήθος δημιουργικών δραστηριοτήτων, γράφοντας ακόμα «τους πρώτους τους θεατρικούς διαλόγους και ημερολόγια των χαρακτήρων των ιστοριών» («*Συνεχίζεται η διαδικτυακή δράση*», 2021).

Τη θεατρική σεζόν 2019-20, στο Υπόγειο του Θεάτρου Τέχνης παρουσιάζεται η εφηβική παράσταση *Μια μέρα Χωρίς* της Ε. Οικονόμου-Βαμβακά σε σκηνοθεσία της ίδιας. Η σχέση των ανήλικων με την τεχνολογία αποτελεί το κυρίαρχο θέμα, καθώς το κείμενο είναι βασισμένο σε συνεντεύξεις εφήβων, γονιών και θεραπευτών που συμμετέχουν στα προγράμματα του ΚΕΘΕΑ για την εξάρτηση από το διαδίκτυο. «Η ασθένεια της εποχής μας λέγεται Fomo (Fear of Missing Out), δηλαδή το αίσθημα ανασφάλειας που μας δημιουργείται όταν, παρακολουθώντας τα κοινωνικά δίκτυα, διαπιστώνουμε ή μάλλον υποθέτουμε ότι οι άλλοι περνάνε καλύτερα από εμάς [...]» («*Μία μέρα χωρίς*», 2019) σημειώνεται στο δελτίο τύπου της παράστασης αναδεικνύοντας την προσπάθεια κατανόησης του σύγχρονου κοινού στο οποίο απευθύνεται.

Την ίδια θεατρική σεζόν, το *Θέατρο Σταθμός* επιλέγει να απευθυνθεί στους ανήλικους θεατές με την παράσταση *Παιχνίδια Διατροφής* της Α. Φωστήνη σε σκηνοθεσία Μ. Μαραγκού, όπου η τεχνολογία επικρατεί και πάλι στη θεματολογία και όχι στη δυνατότητα διάδρασης του κοινού. Ωστόσο, τα *video*, η αξιοποίηση γυαλιών εικονικής πραγματικότητας, αλλά και η πλοκή που εξελίχθηκε στο πλαίσιο ενός βιντεοπαιχνιδιού μέσα στο οποίο οι ηθοποιοί ως έφηβοι εγκλωβίζονταν, δημιούργησαν μια επίκαιρη παράσταση που φάνηκε να επιδιώκει την κατανόηση του κοινού στο οποίο απευθύνθηκε.

Την προηγούμενη θεατρική σεζόν (2018-19), η *Στέγη* του Ιδρύματος Ωνάση φιλοξενεί την παράσταση των D. Wetzel, Γ. Παναγιωτάκη και Ν. Χανακούλα *Bubble Jam* σε σκηνοθεσία του πρώτου. Εδώ μπορούμε να κάνουμε λόγο για μια προηγμένη αξιοποίηση της τεχνολογίας, καθώς τα πρόσωπα του έργου βρίσκονται σε κάποιο απομακρυσμένο chatroom. Οι θεατές γίνονται ταυτόχρονα χρήστες της τεχνολογίας και ξεκινούν τη συμμετοχή τους στο θεατρικό γεγονός μέσα από μηνύματα που λαμβάνουν στα κινητά τους.

Τα κινητά δένονται στα σώματα των χρηστών και όλοι μαζί σε ένα cloud που τους κατευθύνει [...] Κάθε παράσταση είναι ένα τεστ σε διάλογο με τους δημιουργούς του. Ανάλογα με τις απαντήσεις και τις αντιδράσεις τους, οι χρήστες πλοηγούνται σε διαφορετικές πορείες μέσα σε μια κοινή ιστορία. (Wetzel, 2018)

Τη φετινή θεατρική σεζόν το Ίδρυμα Ωνάση παρουσιάζει ξανά μετά από δύο χρόνια το musical *Moby Dick* σε σκηνοθεσία Γ. Κακλέα και μουσική Δ. Παπαδημητρίου. Προηγμένες

τεχνολογίες χρησιμοποιούνται στους κώδικες της σκηνογραφίας καθώς τα 3D Graphics και τα ολογράμματα που αξιοποιούνται φαίνεται να επιτυγχάνουν τον στόχο της ενίσχυσης της θεατρικής ψευδαίσθησης και της απόδοσης αληθοφάνειας στο προσφερόμενο θέαμα.

Καθώς η αλλαγή και ο συνεχής επαναπροσδιορισμός του 'εδώ' και του 'τώρα' παραδόξως αποτελούν σταθερές της ζωής, η προσαρμοστικότητα με την έννοια της ανταπόκρισης και έκφρασης των νέων δεδομένων φαίνεται να αναδεικνύεται σε ένα από τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά των σύγχρονων δημιουργών. Πολύ περισσότερο, όταν γίνεται λόγος για ένα κοινό τόσο ιδιαίτερο όσο αυτό των ανήλικων θεατών, το θέατρο καλείται διαρκώς να βρίσκει τρόπους να μιλήσει στα ενδιαφέροντα και τις ανάγκες τους, διατηρώντας ταυτόχρονα την παιδαγωγική του αποστολή και παραμένοντας φορέας αξιών και προτύπων. Ο ρόλος, η αφήγηση, η δράση, οι διάλογοι, οι χαρακτήρες και η πλοκή δεν παραγκωνίζονται, αλλά πολύ περισσότερο δύναται να αποκτήσουν μία νέα σύγχρονη δυναμική, ώστε να προσεγγίσουν και να συνεπάρουν το κοινό ανήλικων μέσα στο σύνθετο πολιτισμικό φαινόμενο του θεάτρου.



Η ερευνητική εργασία υποστηρίχτηκε από το Ελληνικό Ίδρυμα Έρευνας και Καινοτομίας (ΕΛ.ΙΔ.Ε.Κ.) στο πλαίσιο της Δράσης «Υποτροφίες ΕΛ.ΙΔ.Ε.Κ. Υποψηφίων Διδασκτόρων» (Αριθμός Υποτροφίας: 16209..)

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Carlson, M. (1989). The Iconic Stage. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 3(2). 3-18.  
Ανακτήθηκε από <https://journals.ku.edu/jdtdc/article/view/1709>
- Csikszentmihalyi, M. (2008). *Flow: the Psychology of Optimal Experience*. USA: Harper Perennial Modern Classics.
- Fischer-Lichte, E. (1992). *The Semiotics of Theater*. USA: Indiana University Press.
- Gauvin, L., Barnett, T.A., Dea, C., Doré, I., Drouin, O., Frohlich, K.L., Henderson, M., Sylvestre, M.P. (2022). Quarantots, quarankids, and quaranteens: how research can contribute to mitigating the deleterious impacts of the COVID-19 pandemic on health behaviours and social inequalities while achieving sustainable change. *Canadian Journal of Public Health*, 113(1), 53-60. doi: 10.17269/s41997-021-00569-6.
- Lavelle, D. (2019). Move over, millennials and Gen Z— here comes Generation Alpha. *The Guardian*. Ανακτήθηκε από <https://www.theguardian.com/society/shortcuts/2019/jan/04/move-over-millennials-and-gen-z-here-comes-generation-alpha>
- Mittenzwei, W. (2004). Η πρόσληψη του Μπρεχτ στα δύο γερμανικά κράτη. Στο Ν. Βαλαβάνη (Επιμ.), *Μπέρτολντ Μπρεχτ: Κριτικές Προσεγγίσεις*. Αθήνα: Πολύτροπον.
- Montfort N. (2016). *Exploratory Programming for the Arts and Humanities*. Massachusetts/London/ England: The MIT Press Cambridge.
- Pavis, P. (1976). *Problèmes de sémiologie théâtrale*. Montréal: Presses de l'Université du Québec.
- (1982). *Languages of the stage: essays in the semiology of the theatre*. New York: Performing Arts Journal Publications.



- (1984). *Language of the Stage. Essays on the Semiology of the Theatre*. New York: Performing Arts Journal Publication.
- Prensky, M. (2001). Digital Natives, digital immigrants Part1. *Horizon*, 9(5), 1-6.
- (2007). *Μάθηση βασισμένη στο Ψηφιακό Παιχνίδι. Αρχές, δυνατότητες και παραδείγματα εφαρμογής στην εκπαίδευση και την κατάρτιση*. Μ. Μεϊμάρης, (Επιμ.). Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Rosen, L. D. (2011). Teaching the i-generation. *Educational Leadership*, 68(5), 10-15. Ανακτήθηκε από [http://bb.plsweb.com/pln/course\\_documents/9f70cd864cde7bf8e25f95d7a564f658.pdf](http://bb.plsweb.com/pln/course_documents/9f70cd864cde7bf8e25f95d7a564f658.pdf)
- Tapscott, D. (1998). *Growing up Digital: The Rise of the Net Generation*. New York: McGraw Hill.
- Turner, A. (2015). Generation Z: Technology and Social Interest. *The Journal of Individual Psychology*, 71(2), 103-113. doi: 10.1353/jip.2015.0021
- Ubersfeld, A. (1978). *Lire le théâtre*. Paris: Éditions Sociales.
- Zizek, S. (1996). Cyberspace, or the Virtuality of the Real. *Journal of the Centre for Freudian Analysis Sc Research*, 7. Ανακτήθηκε από <https://jcfar.org.uk/wp-content/uploads/2016/03/Cyberspace-and-the-Virtuality-of-the-Real-Slavoj-Zizek.pdf>
- Αριστοτέλης. (1937). *Περί Ποιητικής* (Σ. Μένανδρος, Μετ.). Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας
- Γραμματάς, Θ. (1999). *Διδακτική του Θεάτρου*. Αθήνα: Τυπωθήτω.
- (2015). *Το θέατρο ως πολιτισμικό φαινόμενο*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- (2017). *Θεατρική Αγωγή και Παιδεία*. Αθήνα: Διάδραση.
- Δημάκη-Ζώρα, Μ. (2015). Συνέχειες και ρήξεις στην εξέλιξη του Θεάτρου για ανήλικους Θεατές στην Ελλάδα. Στο Κ. Α. Δημάδης (Επιμ.) *Ε΄ Πανευρωπαϊκό Συνέδριο της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών, Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία, τομ. Δ΄, Θεσσαλονίκη 2-5 Οκτωβρίου 2014* (σ.361-373). Ανακτήθηκε από [https://www.eens.org/EENS\\_congresses/2014/dimaki\\_maria.pdf](https://www.eens.org/EENS_congresses/2014/dimaki_maria.pdf)
- Παπακώστα, Α. (2010). Κώδικες και συστήματα σκηνικής πρακτικής στο θέατρο για ανήλικους θεατές. Στο Θ. Γραμματάς (Επιμ.), *Στη χώρα του Τοτώρα* (σ. 361-410). Αθήνα: Πατάκης.
- Πατσαλίδης, Σ. (2014). Επικοινωνώντας με τον θεατή. Στο Θ. Γραμματάς (Επιμ.), *Πάμμουσος Παιδαγωγία: η παιδαγωγική του θεάτρου* (σ. 23-33). Αθήνα: Ταξιδευτής.
- Φανουράκη, Κ. (2016). *Το θέατρο στην εκπαίδευση με τη χρήση των ψηφιακών τεχνολογιών*. Αθήνα: Παπαζήσης.

### **Διαδικτυακές πηγές**

- Dimock, M. (2019). Defining generations: Where Millennials end and Generation Z begins. *Pew Research Center*. Ανακτήθηκε από <https://www.pewresearch.org/fact-tank/2019/01/17/where-millennials-end-and-generation-z-begins/>
- Prensky, M. (2008). The 21st-century digital learner. How tech-obsessed iKids would improve our schools. Ανακτήθηκε από <https://www.edutopia.org/ikid-digital-learner-technology-2008>
- Shaw Brown, G. (2020). After Gen Z, meet Gen Alpha. What to know about the generation born 2010 to today. *ABC News*. Ανακτήθηκε από <https://abcnews.go.com/GMA/Family/gen-meet-gen-alpha-generation-born-2010-today/story?id=68971965>

Wetzel, D., - Rimini Protokoll [Δελτίο τύπου] (2018). *Bubble Jam*. Onassis.org. Ανακτήθηκε από <https://www.onassis.org/el/press/bubble-jam-daniel-wetzel>

Μια μέρα χωρίς. Θέατρο Τέχνης Καρόλου Κουν. [Δελτίο τύπου] (χ.χ.). Ανακτήθηκε από <https://www.theatro-technis.gr/%CE%BC%CE%B9%CE%B1-%CE%BC%CE%AD%CF%81%CE%B1-%CF%87%CF%89%CF%81%CE%AF%CF%82>

Μπίτσικα, Ν. (2019). «Συρανό ντε Μπεζεράκ» σε σκηνοθεσία Ηλία Καρελλά στο Θέατρο Κάππα. Ανακτήθηκε από <https://elculture.gr/syrano-nte-berzerak-theatro-kappa/>

Συνεχίζεται η διαδικτυακή δράση «Η ΚΥΡΙΑ ΜΟΝΟΚΕΡΟΣ ΣΑΣ ΓΡΑΦΕΙ!». Εθνικό Θέατρο. (2021, Μάρτιος 18). Ανακτήθηκε από <https://www.n-t.gr/el/youngstage/news?nid=33868>

Το Εθνικό Νέων ανακοινώνει τη διαδικτυακή δράση ο ΚΥΚΛΟΣ ΤΟΥ ΜΟΝΟΚΕΡΟΥ. Εθνικό Θέατρο. [Δελτίο τύπου] (2020, Νοέμβριος 9). Ανακτήθηκε από <https://www.n-t.gr/el/news/?nid=33794>

Αγγελική Τομαρά, Ελένη Χατζηγεωργίου

### ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ ΓΙΑ ΕΦΗΒΟΥΣ: ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΗΣ ΣΟΦΙΑΣ ΒΓΕΝΟΠΟΥΛΟΥ

**Κ**ατά τη διάρκεια της τελευταίας εικοσαετίας, με τα αποτελέσματα της παγκοσμιοποίησης ορατά, η παγκόσμια οικονομική κρίση στα τέλη του 2000, όπως και η παγκόσμια υγειονομική κρίση με την εξάπλωση της πανδημίας Covid-19, έχουν συμβάλλει σε διαθρωτικές αλλαγές τόσο στις κοινωνικές συνθήκες στο εσωτερικό των χωρών της Δύσης, όσο και στις γεωπολιτικές σχέσεις τους στο εξωτερικό. Ίσως είναι η πρώτη φορά, που η διατάραξη της ειρήνης σε χώρες εκτός Ευρώπης και Αμερικής επηρέασαν τόσο άμεσα το εσωτερικό των χωρών της Δύσης. Το μεταναστευτικό φαινόμενο προκάλεσε ρατσισμό και κοινωνική πόλωση, ενώ παρατηρείται και η ανελευθερία τύπου (ένα από τα σοβαρά ζητήματα που θέτει σήμερα η ΕΕ για όλες τις χώρες-μέλη).

Σε αυτό το πλαίσιο, αναδείχθηκαν καλλιτεχνικά σχήματα τα οποία συνεργάστηκαν συλλογικά με ευάλωτες κοινωνικά ομάδες για τη δημιουργία δρώμενων ή θεατρικών παραστάσεων, με επίκεντρο ζητήματα όπως το μεταναστευτικό, η έμφυλη βία, η αποξένωση, αποσκοπώντας σε μια ευνοϊκή κοινωνική αλλαγή. Το παρόν άρθρο πραγματεύεται το παράδειγμα της Σοφίας Βγενοπούλου, η οποία μέσω του έργου της με εφήβους Έλληνες και μετανάστες, κατορθώνει να μετασχηματίσει τη θεατρική πράξη σε ένα πεδίο δράσης και έρευνας. Το ερώτημα που τίθεται, είναι αν οι εφηβικές θεατρικές παραστάσεις δύνανται να βοηθήσουν τους μετέχοντες εφήβους να ανακαλύψουν και να ενισχύσουν την ατομική και κοινωνική τους ταυτότητα, μέσα σε ένα διαρκώς εναλλασσόμενο και γεμάτο προκλήσεις κοινωνικό βίο.

Κι αν μέχρι σήμερα στοχοποιούσαμε τους νέους με την υπερβολική χρήση των ψηφιακών μέσων των social media, του Chat, του TikTok κ.ά., με επιπλήξεις πως δεν ξέρουν άλλον τρόπο να επικοινωνήσουν μεταξύ τους, η υποχρεωτική καραντίνα λόγω πανδημίας (Covid-19), μας ανάγκασε όλους να υιοθετήσουμε όσα τεχνολογικά μέσα ήταν διαθέσιμα προκειμένου να επικοινωνήσουμε, να διδάξουμε, να συνυπάρξουμε, έστω και ψηφιακά. Αν όλες αυτές οι πρωτόγνωρες συνθήκες μας έχουν προκαλέσει άγχος και αγωνία για να διαχειριστούμε τα νέα δεδομένα, μπορούμε ίσως να φανταστούμε ποια είναι η φυσική κατάσταση των εφήβων οι οποίοι βιώνουν και πρέπει να αντιμετωπίσουν καθημερινά αλλαγές;

Η σχέση παιδιού και κοινωνίας είναι, εκ φύσεως, συγκρουσιακή. Η σχέση του με τον κόσμο είναι αποφασιστικής σημασίας. Ζει σε μια κατάσταση αλλαγής, σε μια δυναμική ρευστότητα, η οποία βρίσκει τον προσανατολισμό της μόνο όταν γίνεται μάρτυρας της ζωής. Η ψυχή ενός παιδιού μοιάζει με την κοινωνία στη δομική της αστάθεια, όπως σημειώνει ο θεατρικός συγγραφέας, μεταξύ άλλων και εφηβικών έργων, Edward Bond (1997).

Πώς όμως συνδέεται το Εφαρμοσμένο Θέατρο (Nicholson, 2005) με τις κοινωνικές αλλαγές και με τους εφήβους; Είναι, άραγε, μια μορφή θεάτρου που μπορεί να συμβάλλει

εποικοδομητικά στη διαχείριση της συγκρουσιακής φύσης τους, στην πάλη για την απόδοση νοήματος στον κόσμο και στην αναζήτηση της ταυτότητας τους;

Το Εφαρμοσμένο Θέατρο, ως μία νέα μορφή θεατρικής πρακτικής, έρχεται να συμβαδίσει με τις έρευνες των ανθρωπιστικών επιστημών (Carlson, 2014) και της σύγχρονης παιδαγωγικής της δεκαετίας του '60 (Παπαδόπουλος, 2010), οι οποίες επιδιώκουν οι προσεγγίσεις τους να ερμηνευθούν με βάση τις κοινωνικοπολιτικές αλλαγές (Carlson, 2014). Δημιουργήθηκε, ως ένα κοινωνικό επακόλουθο της διεύρυνσης του θεάτρου, πέρα από τους συμβατικούς όρους που το διέπουν (ηθοποιοί, σκηνή, δραματικό κείμενο) και κατά το οποίο μπορούν να συντελεστούν σημαντικές αλλαγές σε κοινότητες ή συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες (Prentki & Preston, 2010), ενώ αποτελεί ομπρέλα για είδη θεάτρου όπως το Θέατρο Κοινότητας (Erven, 2001), το Θέατρο Επινόησης (Govan, Nicholson & Normington, 2007), το Θέατρο Ντοκουμέντο (Βερβεροπούλου, 2016), το Θέατρο στην Εκπαίδευση (Γραμματάς, 2014) κ.ά. Ανάμεσα στους κύριους στόχους του, είναι η χειραφέτηση και ενδυνάμωση των ευπαθών ομάδων, η ενίσχυση της ατομικής ταυτότητας, η διαπολιτισμικότητα, η κοινωνική αλλαγή κ.ά. Μια από τις θεμελιώδεις αρχές του εφαρμοσμένου θεάτρου είναι η δημοκρατία, η ισότιμη συμμετοχή. Όλοι έχουν φωνή που μπορεί ν' ακουστεί. Η αληθινή δημοκρατία είναι η δυνατότητα να δράσεις και να αντιδράσεις στις πράξεις των άλλων (Prentki & Abraham, 2020).

Ως απόρροια των παραπάνω, και με την πεποίθηση ότι το θέατρο μπορεί να συμβάλλει σε ένα δικαιότερο κόσμο, πολλές καλλιτεχνικές ομάδες, συνεργάστηκαν συλλογικά με ανθρώπους της εργατικής τάξης (Burvill, 1986), όπως και με έφηβους (McKenna, 2014), για τη δημιουργία δρώμενων ή παραστάσεων και συχνά με τη συγγραφή δικών τους δραματικών κειμένων, προκειμένου να αναδείξουν κοινωνικά ζητήματα, όπως ο ρατσισμός, η περιθωριοποίηση, ο εκφοβισμός κ.ά. (Ντάλφος, 2015).

Αυτό ακριβώς επεδίωκε να κάνει ο Augusto Boal (2000) στη Λατινική Αμερική την ίδια εποχή, με το Θέατρο του Καταπιεσμένου, όπου ο θεατής (spectator) βγαίνει από την παθητική θέση και συμμετέχει ως δρών ηθοποιός (actor) και αντιστρόφως (spect-actor). Έτσι, ο συμμετέχων όπως μπορεί να παρέμβει και να μεταμορφώσει τη μυθοπλασία έτσι μπορεί να μεταμορφώσει και τον ίδιο τον εαυτό του. Οι τεχνικές του Boal χρησιμοποιούνται, μεταξύ άλλων, ευρέως μέχρι και σήμερα στο Εφαρμοσμένο Θέατρο.

Η Σοφία Βγενοπούλου, μισό αιώνα μετά, όταν μιλάει για την εμπειρία της από τις παραστάσεις της με έφηβους πιστεύει πως το θέατρο έχει μια μεταλλακτική αξία για τους έφηβους, η οποία υποτιμάται συστηματικά και θεωρεί πως «το θέατρο για νέους οφείλει και μπορεί να είναι πεδίο μελέτης, έρευνας, και πειραματισμού από καταξιωμένους καλλιτέχνες, να έχει αναμφισβήτητη καλλιτεχνική αξία, και να αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι μιας πολιτισμένης κοινωνίας» (Βγενοπούλου, προσωπική συνέντευξη, 24 Σεπτεμβρίου, 2021). Γι' αυτό και το έργο της εστιάζει στη συλλογική δημιουργία με ομάδες εφήβων, ακόμα και με υψηλού κινδύνου ή ευπαθείς ομάδες, για την επίτευξη παραστάσεων οι οποίες μετουσιώνουν την αξία της τέχνης σε ουσιαστική αλλαγή.

Στα μέσα του 20<sup>ού</sup> αιώνα, ως αποτέλεσμα των σύγχρονων θεωρήσεων της παιδαγωγικής, κοινωνιολογίας και παιδοψυχολογίας, το Εφαρμοσμένο Θέατρο αναπτύσσεται και στην εκπαίδευση. Στην Αγγλία λειτουργεί από το 1956 το πρώτο εφηβικό θέατρο στον κόσμο, το National Youth Theatre ("National Youth Theatre", χ.χ.), όπου η Dorothy Heathcote πρωτοπορεί

με το Εκπαιδευτικό Δράμα, και το Belgrade Theatre του Λονδίνου με το Θέατρο στην Εκπαίδευση (Prentki & Abraham, 2020), το οποίο απευθύνεται σε παιδιά και νέους, με παραστάσεις και θεατροπαιδαγωγικά προγράμματα στα σχολεία από επαγγελματίες ηθοποιούς, δημιουργώντας ένα πεδίο διερεύνησης και κατανόησης των ζητημάτων που αφορούν στην ίδια τους τη ζωή (Rosenberg, 1973). Στη Γερμανία, η σκηνή GRIPS ανεβάζει το 1975 το πρώτο της εφηβικό έργο με τίτλο *Αυτό είναι απίστευτο!* (*Das hältste ja im Kopf nicht aus*) (Ludwig χ.χ.). Το κείμενο προήλθε μέσα από την εντατική έρευνα ενός έτους των συντελεστών του θιάσου στις παιδικές χαρές του Neukölln, (Νοικέλν), σε τάξεις και σε χώρους απασχόλησης για αποφοίτους δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης. Παρόμοια παραδείγματα με το National Youth Theatre συναντάμε σε Ευρώπη και Αμερική, ενώ στην Ελλάδα, τα θεμέλια θέτει από το 1976 ο Λάκης Κουρετζής (2008), ο οποίος αναπτύσσει μια νέα παιδαγωγική θεωρία του Θεατρικού Παιχνιδιού, ενώ από τη δεκαετία του '90 εντάσσεται ως μάθημα η Θεατρική Αγωγή στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση ως αποτέλεσμα της ίδρυσης τμημάτων Θεατρολογίας στα πανεπιστήμια. Στο κέντρο των αναζητήσεων, για μια μετάβαση από το παραδοσιακό σχολικό θέατρο, τέθηκε ο προβληματισμός της αυτοπραγμάτωσης του ατόμου μέσα από μια δημιουργική και βιωματική εκπαιδευτική διαδικασία, ώστε να είναι δυνατόν να επιτευχθεί η χειραφέτηση του κριτικού νου (Πούχνερ, 1997).

Τη δεκαετία του '90, αναδεικνύεται το εφηβικό θέατρο, ως ανεξάρτητο θεατρικό είδος, καθώς δημιουργήθηκε μια νέα δραματουργία που απευθύνεται σε εφηβικό κοινό, με έφηβους ήρωες οι οποίοι εκφράζονται με γλώσσα οικεία προς τους θεατές, ενώ συχνά τίγονται θέματα σεξουαλικότητας και βίας. Βία που ασκούν και βία που βιώνουν. Δύο από τα χαρακτηριστικά έργα της περιόδου του '90 είναι το *Tuesday* και το *Eleven Vests* του Edward Bond το 1993 και 1997 αντίστοιχα (Bond, 1997).

Το 1995 το Εθνικό Θέατρο της Αγγλίας, δημιουργεί το πρόγραμμα *Connections* με στόχο τη δημιουργία σύγχρονων θεατρικών έργων, με την προϋπόθεση ότι θα παιχτούν από νεανικές ομάδες και για νεανικό κοινό (Banks, 2011). Οι συγγραφείς των έργων συνεργάζονται με νέους ανθρώπους προκειμένου να δημιουργήσουν έργα, τα οποία ανταποκρίνονται στις ανησυχίες, τη φαντασία και τις ιδέες των νέων, τα οποία είναι κατάλληλα για κοινό από 13 έως 19 ετών, ενώ από το 2011 σχολεία και ομάδες εφήβων, πρωταγωνιστούν στη σκηνή με δικά τους έργα (Banks, 2011).

Στην Ελλάδα, το είδος θεάτρου το οποίο απευθύνεται αποκλειστικά σε ένα εφηβικό κοινό, με δραματουργία που αφορά αποκλειστικά την εφηβική ζωή, έρχεται με κάποια καθυστέρηση. Την πρώτη προσπάθεια, αλλά όχι ακόμα οργανωμένη, τη συναντάμε το 1999 με την Ξένια Καλογεροπούλου. Έχοντας διαγράψει μια σημαντική πορεία στο παιδικό θέατρο, η Καλογεροπούλου ανεβάζει το έργο του άγγλου συγγραφέα, Φίλιπ Ρίντλεϊ *Παραμύθι για Δύο*, (με πρωτότυπο τίτλο *Fairytalesheart*) σε δική της μετάφραση και σκηνοθεσία Θωμά Μοσχόπουλου («*Παραμύθι για δύο*», 2020). Αυτό, ίσως, να είναι το πρώτο εφηβικό έργο στην Ελλάδα. Παρόλα αυτά, το ανέβασμα αυτό δεν στάθηκε αρκετό ώστε να εδραιωθεί το εφηβικό θέατρο στη χώρα μας, σύμφωνα με τα πρότυπα του εξωτερικού.

Μεσολαβεί μια δεκαετία, από το 1999, με διάσπαρτες προσπάθειες ομάδων που ασχολήθηκαν με το εφηβικό θέατρο μέχρι που η Σοφία Βγενοπούλου, από το 2009 κάνει μια συστηματική προσπάθεια να δημιουργήσει εφηβική σκηνή στην Ελλάδα («*Chatroom του Έντα*

Γουόλς», χ.χ.), όταν επιλέγει ν' ανεβάσει στο θέατρο Χώρα το έργο *Chatroom*, του Έντα Γουόλς, το οποίο γράφτηκε το 2005 στο πλαίσιο του προγράμματος *Connections*. («*Chatroom*», 2010). Η υπόθεση πραγματεύεται τις σχέσεις εφήβων, που επικοινωνούν μέσω chatrooms, ενώ οι συζητήσεις τους δεν είναι πάντα αθώες, καθώς μια παρέα προτρέπει τον κεντρικό ήρωα να αυτοκτονήσει. Με αυτό το έργο ανοίγει η αυλαία του εφηβικού θεάτρου, μια συμπαραγωγή της *GrasshopperYouth* και της εταιρείας παραγωγής *Λυκόφως*. Η εταιρεία *Λυκόφως* συνεχίζει τις επόμενες χρονιές με δύο ακόμα παραστάσεις εφηβικού θεάτρου. Την επόμενη χρονιά από το *Chatroom*, ανεβαίνει το *Ρισπέκτ (Θάβοντας τον αδελφό σου στο πεζοδρόμιο)* του Τζάκ Θορν σε σκηνοθεσία Τζωρτζίνας Κακουδάκη («*Ρισπέκτ*», χ.χ.), και το 2011 ανεβαίνει το *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* σε διασκευή-σκηνοθεσία Νάντιας Φώσκωλου (Ζούση, 2011).

Τις παραστάσεις συμπλήρωναν θεατροπαιδαγωγικά προγράμματα σχεδιασμένα από θεατρολόγους, είτε με τη μορφή έντυπου υλικού το οποίο προετοιμάζε τους εφήβους πριν δουν την παράσταση αλλά και για την επεξεργασία μετά την παράσταση των ζητημάτων που πραγματεύεται το εκάστοτε έργο, είτε μετά το τέλος της παράστασης με την ενεργό συμμετοχή των θεατών υπό την καθοδήγηση θεατρολόγου και με τη βοήθεια των ίδιων των ηθοποιών («*Ρισπέκτ*», χ.χ.).

Για τη Σοφία Βγενοπούλου, η παράσταση *Chatroom*, αποτέλεσε το έναυσμα για τα επόμενα φεστιβάλ εφηβικού θεάτρου που εμπνεύστηκε και φιλοξένησε, αρχικώς το *Θέατρο του Νέου Κόσμου* και στη συνέχεια η *Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών*, καθώς πρόθεσή της ήταν εξαρχής να ανοίξει ο δρόμος ώστε να θεμελιωθεί και στην ελληνική πραγματικότητα ο θεσμός του εφηβικού ή νεανικού θεάτρου («*Η GRASSHOPPER και το Εφηβικό Θέατρο*», χ.χ.).

Παράλληλα, η Σοφία Βγενοπούλου συνεχίζοντας τη δράση της, σκηνοθετεί, το 2011, στο *Θέατρο του Νέου Κόσμου* το εφηβικό έργο του Dennis Kelly *DNA*, το οποίο πραγματεύεται το φαινόμενο της βίας και του εκφοβισμού μεταξύ των εφήβων (Κατσαδήμα, 2011). Η παράσταση υπήρξε το έναυσμα για το πρώτο εφηβικό φεστιβάλ θεάτρου.

Η ιδέα ενός φεστιβάλ προέκυψε με αφορμή το εκπαιδευτικό πρόγραμμα της παράστασης, κατά το οποίο οι μαθητές μπήκαν στη διαδικασία να γράψουν κείμενα τα οποία θέλησαν στην πορεία να παραστήσουν («*Η GRASSHOPPER και το Εφηβικό Θέατρο*», χ.χ.). Έτσι, υπό την καθοδήγηση της Βγενοπούλου και της *GrasshopperYouth* το *Θέατρο του Νέου Κόσμου* φιλοξενεί το πρώτο εφηβικό φεστιβάλ την άνοιξη 2011, με πρωτότυπα θεατρικά έργα εφήβων μαθητών («1<sup>ο</sup> Φεστιβάλ Εφηβικού Θεάτρου», 2011).

Αργότερα, η Σοφία Βγενοπούλου κατά το πρότυπο του αγγλικού προγράμματος *Connections*, αναθέτει στον Βαγγέλη Χατζηγιαννίδη να γράψει το πρώτο ουσιαστικά ελληνικό εφηβικό θεατρικό έργο, το *Στην Οθόνη Φως* («*Η GRASSHOPPER*», χ.χ.), το οποίο παίχτηκε στη *Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών* το 2011, από επαγγελματίες ηθοποιούς. Οι συντελεστές οργάνωσαν εργαστήρια σε επτά από τα σχολεία που παρακολούθησαν την παράσταση, με αποτέλεσμα να προκύψουν νέα κείμενα γραμμένα από τους μαθητές και εμπνευσμένα μέσα από την καθημερινότητά τους. Τα πρωτότυπα έργα τους παρουσιάστηκαν στο δεύτερο εφηβικό φεστιβάλ στη *Στέγη* το 2012, καθιερώνοντας ουσιαστικά τον θεσμό του φεστιβάλ με τη συνεργασία και την καλλιτεχνική επιμέλεια της Σοφίας Βγενοπούλου, του Βαγγέλη Κυριακού και της Κατερίνας Σκουρλή («*Η GRASSHOPPER*», χ.χ.). Συμμετέχουν σχολικές ομάδες, ανεξάρτητες θεατρικές ομάδες εφήβων αλλά και σχολεία διαπολιτισμικής εκπαίδευσης και με ειδικές

εκπαιδευτικές ανάγκες («2<sup>ο</sup> Φεστιβάλ Εφηβικού Θεάτρου», 2012).

Η ελληνική δραματουργία εμπλουτίζεται μ' ένα ακόμα έργο, πάλι με ανάθεση, της Σοφίας Βγενοπούλου αυτή τη φορά στον Γιάννη Τσίρο, ο οποίος γράφει τα *Ελεύθερα Ύδατα* και παίζεται στη Στέγη το 2012 («*H GRASSHOPPER*», χ.χ.). Ενώ ένα τρίτο έργο, το *Τρένο*, προέκυψε όταν ο Λένος Χρηστίδης δούλεψε συστηματικά με το 14<sup>ο</sup> Λύκειο Περιστερίου, στο πλαίσιο του 3<sup>ου</sup> εφηβικού φεστιβάλ. Η παράσταση αυτή στέφθηκε με επιτυχία, τόσο που η *Στέγη* το παρουσίασε την επόμενη χρονιά, επεξεργασμένο από επαγγελματικό θίασο. Ο Λένος Χρηστίδης λέει πως, ουσιαστικά, έτσι γεφυρώθηκαν οι δύο αιχμές του οράματος της Βγενοπούλου σε μία («*H GRASSHOPPER*», χ.χ.).

Η Βγενοπούλου το 2017 αναλαμβάνει υπεύθυνη του νεοσυσταθέντος Μικρού Εθνικού, για παιδικές και εφηβικές παραστάσεις. Κατά το πρότυπο διοργάνωσης θεατρικών εργαστηρίων που μέχρι τώρα εφάρμοζε, δημιουργήθηκε υπό το Εθνικό Θέατρο, το εκπαιδευτικό πρόγραμμα *Θέατρο στα Ελληνικά*. Στην προκειμένη περίπτωση, οι συμμετέχοντες ήταν έφηβοι πρόσφυγες από δομές φιλοξενίας ασυνόδευτων ανηλίκων αλλά και Έλληνες έφηβοι, με τη συνεργασία επαγγελματιών ηθοποιών. Μέσα στο ασφαλές πλαίσιο της θεατρικής τέχνης, δημιουργήθηκαν συνθήκες ώστε οι ευάλωτες αυτές κοινωνικά ομάδες να μπορούν να ενταχθούν όσο το δυνατόν πιο ομαλά μέσα στην ελληνική κοινωνία, αλλά και να κοινωνήσουν το προσωπικό τους τραύμα με τους συνομήλικους Έλληνες εφήβους. Οι μνήμες, τα όνειρα οι εμπειρίες των παιδιών μέσα από αυτοσχεδιασμούς, θεατρικές τεχνικές, δημιουργική γραφή, ομαδικότητα, και συμμετοχικές διαδικασίες, δημιούργησαν ένα συνεργατικό έργο –*Ταξίδι*– που ανέβηκε το 2018 στο Εθνικό (Βράγκου, 2020).

Η αποστολή της σκηνης του Μικρού Εθνικού, είναι η δημιουργική ανάπτυξη ενός πεδίου όπου δημιουργείται ένα πλέγμα «καλλιτεχνικών και εκπαιδευτικών δράσεων», όπου πρωταγωνιστές γίνονται οι ίδιοι οι έφηβοι και το περιβάλλον τους («*Το Θέατρο στο Νέο Σχολείο*», χ.χ.).

Η Σοφία Βγενοπούλου (προσωπική συνέντευξη, 24 Σεπτεμβρίου, 2021) πιστεύει πως «η τέχνη έχει μια απελευθερωτική και μετουσιωτική αξία, όχι για να γίνουμε όλοι καλλιτέχνες – πράγμα το οποίο λέει πάντα στα παιδιά– αλλά για να μπορούμε να διεκδικούμε την ελευθερία του μυαλού μας, να μην είμαστε “σκλάβοι” και να μην είμαστε χειραγωγήσιμοι. Τα μυαλά μας δεν μπορούμε να αφήσουμε να τα εγκλωβίσει κανείς».

Συνοψίζοντας, η Σοφία Βγενοπούλου συμβάλλει στη δημιουργία ελληνικής δραματουργίας για και με εφήβους δουλεύοντας συστηματικά μαζί τους και υιοθετώντας τις πρακτικές του Εφαρμοσμένου Θεάτρου. Παράλληλα, δουλεύει και με ευάλωτες ομάδες, παιδιά με ειδικές ανάγκες και μετανάστες και από την εμπειρία της σημειώνει τα εξής:

Η εφηβική ορμή στο περιθώριο μπορεί να είναι απρόβλεπτη και πιθανά καταστροφική, συχνά και αυτοκαταστροφική [...] Η εφηβική ορμή, όμως, σε μια ομάδα που έχει ασκηθεί στην μεταξύ των μελών της συνεργασία και μάλιστα στον δρόμο προς μια δημιουργική έκρηξη, είναι δώρο για τους συμμετέχοντες και για την κοινωνία γενικότερα. Διότι οι ανησυχίες των νέων ανθρώπων δεν είναι αποκλειστικά δικές τους, καθρεφτίζουν αυτές της κοινωνίας, και υπάρχει εκεί μια ευκαιρία για όλους μέσα από τη δική τους ξεχωριστή, φρέσκια και ανατρεπτική οπτική. Αυτό, λοιπόν, είναι όλη η ουσία αυτής της δουλειάς, πώς ο ευάλωτος

νέος άνθρωπος βρίσκει τον χώρο του στην ομάδα και ασκείται στο να ΔΡΑ προς τον κοινό στόχο της ομάδας. Ούτε δράση εκτός, με διάφορους αντικοινωνικούς τρόπους, ούτε απάθεια και χαλάρωση, απόσυρση, παραίτηση. Αυτός είναι και ο λόγος που το μόνο που με ενδιαφέρει στις δουλειές με νέους ανθρώπους και για νέους ανθρώπους είναι οι δουλειές συνόλου και είναι ο βασικός τρόπος που δουλεύω. (Βγενοπούλου, προσωπική συνέντευξη, 24 Σεπτεμβρίου, 2021)

Ως αποτέλεσμα των προγραμμάτων που κατά καιρούς εφαρμόζει, οι μαθητές αποκτούν μια ολοκληρωμένη βιωματική εμπειρία στη τέχνη του θεάτρου και αποκτούν οφέλη που αποτυπώνονται στα λόγια τους, όταν μιλούν για αισθήματα υπερηφάνειας, σεβασμού, αυτοπεποίθησης, συλλογικότητας. Το πιο σπουδαίο ίσως, είναι πως οι μεγάλοι τους αντιμετωπίζουν, επιτέλους, σοβαρά και ακούν τη φωνή τους. Στα παρακάτω λόγια ενός μαθητή από το Ειδικό Γυμνάσιο Ιλίου, ο οποίος συμμετείχε το 2014 στην παράσταση *Μια απολύτως συνηθισμένη καθημερινή ιστορία*, αποκρυσταλλώνεται όλη η ουσία της θεατρικής παιδείας: «Όταν ξεκινήσαμε, δεν είχα καταλάβει. Μου άρεσε που μας άφηναν να κάνουμε λάθη. Ένιωσα ελεύθερος. Έμαθα τα λόγια τόσο γρήγορα, ενώ στην αρχή μου φαινόταν ακατόρθωτο. Ένιωσα σπουδαίος» («4<sup>ο</sup> Φεστιβάλ Εφηβικού Θεάτρου», 2014).

Τέλος, φαίνεται πως το Εφαρμοσμένο Θέατρο για εφήβους αρχίζει να διαμορφώνεται θεσμικά παράλληλα με την ανάπτυξη της αντίστοιχης ελληνικής δραματουργίας. Απομένει να παρακολουθήσουμε την εξέλιξη του εφηβικού θεάτρου τόσο δραματουργικά όσο και σκηνικά, με την ένταξή του στο μόνιμο ρεπερτόριο των θεάτρων.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Banks, A. (2011). Introduction, *National Theatre Connections 2011: Plays for Young People*. London: Bloomsbury.
- Boal, A. (2000). *Theatre of the Oppressed* (A. Charles, M.-O. Leal McBride & E. Fryer (Μετ.)). London: Pluto Press.
- Bond, E. (1997). *Eleven Vests & Tuesday. Two plays for young people*. Great Britain: Methuen Drama.
- Burvill, T. (1986). Sitetrack: Discovering the Theatricality of Community. *New theatre Quartely*, 2(5), 80-89. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1017/S0266464X00001949>
- Carlson, M. (2014). *Performance. Μια Κριτική Εισαγωγή* (Ε. Ράπτου, Μετ.). Αθήνα: Παπαζήσης.
- Erven, V. E. (2001). *Community Theatre. Global Perspectives*. London & New York: Routledge.
- Govan, E., Nicholson, H., & Normington, K. (2007). *Making a Performance, Devising Histories and Contemporary Practices*. London & New York: Routledge.
- McKenna, J. (2014). Creating community theatre for social change. *Studies in Theatre and Performance*, 34(1), 84-89. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1080/14682761.2013.875721>
- Nicholson, H. (2005). *Applied Drama, The Gift of Theatre*. London: Palgrave Macmillan.
- Prentki, T., & Abraham, N. (2020). *The Applied Theatre Reader*. London: Routledge.
- Prentki, T., & Preston, S. (2010). Applied Theatre: An introduction. Στο T. Prentki & S. Preston (Επιμ.) *The Applied Theatre Reader*. Routledge, London & New York.



- Rosenberg, H. (1973). Theatre in Education: The Belgrade Team. *The Elementary School Journal*, 74(2), 84–87. Ανακτήθηκε από <http://www.jstor.org/stable/1000710>
- Βερβεροπούλου, Ζ. (2016). Από την Πράξη στη Θεωρία: Μια Συζήτηση για το Νέο Θέατρο Ντοκουμέντο. *Σκηνή*, 8, 1-17. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.26262/skene.v0i8.5643>
- Βράγκου Π. (2020). *Το εφηβικό θέατρο ως σύγχρονη και διεθνής θεατρική έκφραση των σκέψεων και της φωνής των εφήβων. Συσχετίζοντας το εφηβικό θέατρο στον οργανισμό Goodman Theater του Ιλλινόις και στο Εθνικό θέατρο της Ελλάδας* (Διπλωματική εργασία). Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο. Διαθέσιμο από [https://apothesis.eap.gr/bitstream/repo/49485/1/110807\\_BΡΑΓΚΟΥ\\_ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ.pdf](https://apothesis.eap.gr/bitstream/repo/49485/1/110807_BΡΑΓΚΟΥ_ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ.pdf)
- Γραμματάς, Θ. (2014). *Το Θέατρο στην Εκπαίδευση. Καλλιτεχνική Έκφραση και Παιδαγωγία*. Αθήνα: Διάδραση.
- Κουρετζής, Λ. (2008) *Το Θεατρικό Παιχνίδι και οι διαστάσεις του*. Αθήνα: Ταξιδευτής.
- Ντάλφος, Κ. (2015). *Επιτελεστικές πρακτικές τέχνης. Διαδικασίες συγκρότησης κοινών τόπων – Δρώντα πρόσωπα*. Αθήνα: Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα. Ανακτήθηκε από <https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/3174/3/Perform-Final-KOY.pdf>
- Παπαδόπουλος, Σ. (2010). *Παιδαγωγική του Θεάτρου*. Αθήνα: Ιδιωτική.
- Πούχνερ, Β. (1997). *Κείμενα και Αντικείμενα: Δέκα Θεατρολογικά Μελετήματα*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- 1<sup>ο</sup> Φεστιβάλ Εφηβικού Θεάτρου. (2011, Μάιος 7-8) [θεατρικό πρόγραμμα]. *Θέατρο του Νέου Κόσμου*.
- 2<sup>ο</sup> Φεστιβάλ Εφηβικού Θεάτρου. (2012, Μάιος 12-13), [θεατρικό πρόγραμμα]. *Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, Ίδρυμα Ωνάση*.
- 4<sup>ο</sup> Φεστιβάλ Εφηβικού Θεάτρου. Έφηβοι πολίτες του κόσμου. (2014, Απρίλιος 11-13), [θεατρικό πρόγραμμα]. *Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, Ίδρυμα Ωνάση*.

### **Διαδικτυακές πηγές**

- «Chatroom», *tnxs*, (2010, Ιανουάριος 1). Ανακτήθηκε από <https://bit.ly/3qNBGo6>
- Chatroom του Έντα Γουόλς (2009-2010)*. [efivikotheatro.wordpress.com](http://efivikotheatro.wordpress.com). (χ.χ.). Ανακτήθηκε από <https://efivikotheatro.wordpress.com/archive/chatroom/>
- Ludwig, V. (χ.χ.). *History*. GRIPS Theater. Ανακτήθηκε από <https://www.grips-theater.de/en/unser-haus/geschichte#the-70s-grips-prevails-743>
- National Youth Theatre | Our story*. (χ.χ.). Ανακτήθηκε από <https://www.nyt.org.uk/about-us/our-story>
- Ζούση, Μ. (2011, Σεπτέμβριος 2). Ρωμαίος και Ιουλιέτα: Σαίξπηρ...για εφήβους, *in2life*. Ανακτήθηκε από <https://bit.ly/35nNbv5>
- Η GRASSHOPPER και το Εφηβικό Θέατρο στην Ελλάδα*. GRASSHOPPER YOUTH. (χ.χ.). Ανακτήθηκε από <http://efivikotheatro.gr/2014/festivalhistory.html>
- Κατσαδήμα, Α. (2011, Φεβρουάριος 2). *DNA*, Σκηνοθεσία: Σοφίας Βγενοπούλου. *24grammata*. Ανακτήθηκε από <https://bit.ly/3DqVYJj>

---

Παραμύθι για δύο, του Φίλιπ Ρίντλεϊ στο θέατρο μονής Λαζαριστών. (2020, Ιανουάριος 15). *CultureNow.gr*. Ανακτήθηκε από <https://www.culturenow.gr/paramythi-gia-dyo-toy-filip-rintlei-sto-theatro-monis-lazariston/>

*Ρισπέκτ (Θάβοντας τον αδελφό σου στο πεζοδρόμιο) του Τζακ Θορν (2010-2011)*. *efivikotheatro.wordpress.com*. (χ.χ.). Ανακτήθηκε από <https://efivikotheatro.wordpress.com/archive/respect/>

*Το Θέατρο στο Νέο Σχολείο*. Εθνικό Θέατρο. (χ.χ.). Ανακτήθηκε από <https://www.n-t.gr/el/educ/newschool>

## **ΑΠΟΨΕΙΣ, ΟΨΕΙΣ, ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΜΕΤΑΞΥ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΠΡΑΞΗΣ**

ΒΑΙΟΣ ΚΑΜΙΝΙΩΤΗΣ

ΓΕΩΡΓΙΑ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΥ, ΣΠΥΡΟΣ ΜΠΕΤΣΗΣ

ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΚΟΡΕΝΤΙΝΗ

ΜΟΣΧΟΥΛΑ ΚΥΡΗ

ΙΩΑΝΝΑ ΛΙΟΥΤΣΙΑ

ΧΡΗΣΤΟΣ ΠΡΟΣΥΛΗΣ

ΤΟΝΙΑ ΤΣΑΜΟΥΡΗ

Βάιος Φ. Καμινιώτης

### Η επανάκαμψη της θεατρικής παράδοσης

Στην εποχή της πανδημίας του κορωνοϊού αρκετά θέατρα επέλεξαν το live streaming. Μολονότι αυτή η υβριδικής μορφής θεατρική τέχνη φάνηκε ως αναγκαία και επαρκής συνθήκη διάσωσης των παραστάσεων, η βασική σταθερά του θεάτρου, η διά ζώσης επικοινωνία, όχι μόνον δεν εκτοπίστηκε, αλλά σε πολλές περιπτώσεις επανέκαμψε δυναμικά, διεκδικώντας την κατεχοχόν παραδοσιακή και αρχετυπική δομή του θεάτρου, την άμεση επικοινωνία θεατών και καλλιτεχνών. Πολλές θεατρικές παραστάσεις δηλαδή δεν γίνονταν μόνον σε κλειστές ή υπαίθριες σκηνές, αλλά και σε τσάρτες, πλατείες, ακόμη και στον δρόμο. Λόγω αυτής της χωρικής μετατόπισης έχει επηρεαστεί και ο χρόνος της παράστασης. Η ώρα έναρξης δεν καθορίζεται αυστηρά –ή και δεν υφίσταται– προτιμάται ο αίθριος καιρός και σε πολλές περιπτώσεις αξιοποιείται το φυσικό φως της ημέρας. Όταν δεν πρόκειται για καθορισμένο χώρο και χρόνο, το κοινό συνίσταται από περαστικούς και ετερόκλητους ανθρώπους. Κατ' επέκταση, το κείμενο της παράστασης –όταν (προ)υπάρχει– είναι ρευστό με δυνατότητες αυτοσχεδιασμού, ενώ καταργείται η αυθεντία του συγγραφέα. Το θέατρο αυτό απευθύνεται σε ένα ευρύ κοινό και διεκδικεί τη βασική συνθήκη ύπαρξής του: την άμεση και ζώσα επικοινωνία και την ελευθερία της έκφρασης. Στη μετανεωτερική περίοδό του και εν μέσω της πανδημίας, το θέατρο ανασύρει από τη μακρά μνήμη του παραδοσιακές μορφές και αναγεννάται από τις στάχτες του.

**Λέξεις-κλειδιά:** Θέατρο του Δρόμου, Θέατρο Εμπρός, Good Chance Theater, Θέατρο του Άλλου

Γεωργία Κανελλοπούλου, Σπύρος Μπέτσης

### Το ensemble της κοινωνικής αποστασιοποίησης

Το θεατρικό ensemble αποτελεί μια σταθερά της θεατρικής πρακτικής και ένα προσφιλέσ πλαίσιο δράσης νέων καλλιτεχνών στη θεατρική τέχνη. Στην περίοδο της υποβόσκουσας απειλής για παύση ή ματαίωση της θεατρικής πράξης, της κοινωνικής αποστασιοποίησης και της επικινδυνότητας που συνοδεύει τις συναντήσεις δια ζώσης λόγω της πανδημίας του Covid-19, δημιουργούνται εύλογα κάποια ερωτήματα προς διερεύνηση: Τι σημαίνει θεατρική ομάδα και πώς διαμορφώνεται; Πώς εξυπηρετεί την θεατρική πρακτική η παρουσία ομάδων με συνεχή δράση; Υπάρχει σήμερα η έννοια του ensemble ή η κυριαρχία του σκηνοθέτη την απεμπολεί; Πώς οι νέοι δημιουργοί δύνανται να υπάρξουν στο πεδίο, τη στιγμή που η είσοδος και η διερεύνησή του γίνεται ακόμα πιο δύσκολη; Μπορεί ο χώρος των Παραστατικών Τεχνών να συνεχίσει να εξελίσσεται χωρίς νέες 'γεννήσεις'; Και τελικά ακόμα και στη σημερινή εποχή μάς απασχολεί ένα ερώτημα που ενώ μοιάζει ήδη ξεπερασμένο, συνεχίζει να απασχολεί την θεατρική πραγματικότητα: θέλουμε ένα θέατρο συνεργασίας ή ένα θέατρο του ενός;

**Λέξεις-κλειδιά:** Ensemble, 21<sup>ος</sup> Αιώνας, Συνδημιουργία, Πανδημία, Συλλογικότητες

Δέσποινα Κορεντίνη

### Θεατρική Κριτική και Διαδικτυακή Επικοινωνία

Συμμετέχοντας σε ένα workshop για νέους κριτικούς στη Στοκχόλμη, μια από τις κύριες θεματικές προς συζήτηση ήταν: τι σημαίνει να είσαι κριτικός θεάτρου στη σύγχρονη εποχή, ποια είναι η τέχνη της θεατρικής κριτικής σήμερα και αν συνδέεται με την πολιτική. Για κάποιους, ο ρόλος του κριτικού είναι να μορφώσει το φιλοθέαμον κοινό, συμβάλλοντας και στην επιλογή καλύτερου έργου. Για κάποιους άλλους, ο μόνος έγκριτος κριτικός είναι το κοινό. Στη σημερινή εποχή, όπου το διαδίκτυο κυριαρχεί και η έντυπη κριτική έχει περιοριστεί, δόθηκε το βήμα ώστε να μπορούν να κριτικογραφούν άπαντες. Στον μαραθώνιο της συζήτησης για τη θεατρική κριτική, εστιάζουμε στον σύγχρονο κριτικό και στον τρόπο που επικοινωνεί την καλλιτεχνική διαδικασία με το ευρύ κοινό, καθώς η σοβαρή και εποικοδομητική κριτική δεν θα πρέπει να μένει στις προτιμήσεις (likes) και στις κοινοποιήσεις (shares) μέσω των κοινωνικών δικτύων.

**Λέξεις-κλειδιά:** Θεατρική Κριτική, Διαδικτυακή Κριτική, Κριτικός, Πολιτική, Θεατρική Παράσταση

Μοσχούλα Κύρη

**Ο επαναπροσδιορισμός της σχέσης των ανθρώπινων και των μη ανθρώπινων όντων:  
Η περίπτωση της performance *The Others* της Rachel Rosenthal**

Η περίπτωση της Αμερικανίδας performer Rachel Rosenthal αποτελεί ένα σημαντικό παράδειγμα καλλιτεχνικού εγχειρήματος, το οποίο επιχειρεί να αναδείξει και να επαναπραγματευτεί τις σχέσεις μεταξύ ανθρώπινων και μη ανθρώπινων όντων. Η παράσταση της *The Others* (1984) είναι ιδιαιτέρως επίκαιρη, δεδομένης της κοινωνικής αναταραχής που η πανδημία του ιού covid-19 επέφερε προσφάτως, με την έννοια ότι φέρνει στο προσκήνιο τα ζητήματα που αφορούν στη σχέση του ανθρώπινου ζώου και των άλλων όντων. Στο παρόν άρθρο, παρουσιάζονται τα ιδεολογικά και κοινωνικά συγκείμενα, που η θεατρική performance *The Others* αναδεικνύει, ενώ εγείρονται προβληματισμοί που αφορούν στην επανεξέταση των ορίων ανάμεσα στα ανθρώπινα και μη ανθρώπινα όντα.

**Λέξεις-κλειδιά:** Rachel Rosenthal, Performance, Ζωικότητα, Ανθρωπινότητα

Ιωάννα Λιούτσια

**Ψηφιακές επιτελέσεις τον καιρό της πανδημίας:  
Η περίπτωση της performance *Γοργόνες ή Θάνατος είναι να μην μπορείς ν' αγγίξεις τον άλλον***

Μετά την πρωτόγνωρη εμπειρία της πανδημίας, αναδύθηκε η ανάγκη εύρεσης νέων τρόπων και μορφών θεατρικής δημιουργίας. Το θέατρο, ως ζωντανός οργανισμός και καθρέφτης της εποχής του, προσαρμόζεται στις αλλαγές και μεταμορφώνεται. Στο κατώφλι της τέταρτης βιομηχανικής επανάστασης, το θέατρο δεν θα μπορούσε παρά να αναζητήσει την έκφρασή του στον ψηφιακό κόσμο. Μία τέτοια θεατρική επιτέλεση, ψηφιακή και συγχρονική, παρουσιάστηκε τον Ιούνιο του 2020 στην πλατφόρμα του zoom με τον τίτλο: *Γοργόνες ή Θάνατος είναι να μην μπορείς ν' αγγίξεις τον άλλον*. Η επιτέλεση δημιουργήθηκε, εξ' ολοκλήρου, στην ψηφιακή πλατφόρμα και συνοδεύθηκε από συζήτηση μεταξύ επιστημόνων, καλλιτεχνών και κοινού. Ως μέλος της ομάδας δημιουργίας αυτής της ψηφιακής επιτέλεσης, θα παρουσιάσω τα στάδια δημιουργίας της, τις δυσκολίες, την αποδοχή και την κριτική που δέχθηκε, ενώ παράλληλα θα προβώ σε μια συνολική αποτίμηση, ώστε να προκύψουν, ενδεχομένως χρήσιμα συμπεράσματα για το μέλλον.

**Λέξεις-κλειδιά:** Ψηφιακή Επιτέλεση, Χοροθέατρο, Πανδημία, Διακαλλιτεχνικότητα, Πλατφόρμανς (Platformance)

Χρήστος Προσύλης

**Ανιχνεύσεις της θεωρητικής πρακτικής και φιλοσοφίας της μεθόδου υποκριτικής και σκηνοθεσίας Acting Code (Κώδικας Υποκριτικής), στις Παραστατικές Τέχνες και τον κινηματογράφο**

Η πολυπλοκότητα της σύγχρονης τεχνολογικής ζωής, επηρεάζει και την καθημερινή ζωή σε πολλά επίπεδα, αναπόφευκτα και τη ζωή των σκηνοθετών, των ηθοποιών και των καλλιτεχνών, εν γένει, ειδικότερα στο θέατρο, τις Παραστατικές Τέχνες, αλλά και στον κινηματογράφο. Τα παραδοσιακά συστήματα και οι μέθοδοι υποκριτικής και σκηνοθεσίας έχουν περιορισμούς σε αυτό το σύγχρονο τεχνολογικό περιβάλλον, καθώς δημιουργήθηκαν πολύ μακριά από τις ανάγκες του κοινωνικού, τεχνολογικού, καλλιτεχνικού και φιλοσοφικού περιβάλλοντος της εποχής μας. Η μέθοδος Acting Code είναι μια πολύ σύγχρονη τεχνική υποκριτικής και σκηνοθεσίας για το θέατρο, τον κινηματογράφο και τις Παραστατικές Τέχνες. Η μέθοδος Acting Code χρησιμοποιεί νέες τεχνολογίες και δημιουργεί έναν κώδικα, ο οποίος λειτουργεί σαν λειτουργικό σύστημα για τους ηθοποιούς και τους σκηνοθέτες, όπως το αντίστοιχο λειτουργικό σύστημα των υπολογιστών.

**Λέξεις-κλειδιά:** Acting Code, Κώδικας, Υποκριτική, Σκηνοθεσία

Τόνια Τσαμούρη

**Age Matters: Οι Τρεις Ψηλές Γυναίκες του Edward Albee**

Ο ηλικιακός ρατσισμός (ageism) εμφανίζεται, τα τελευταία χρόνια, μεταξύ των πλέον γνωστών και αναγνωρίσιμων κοινωνικών προκαταλήψεων, όπως αυτές με γνώμονα το φύλο, το χρώμα, αλλά και τη σεξουαλική προτίμηση. Η ακαδημαϊκός Margaret Morganroth-Gullette μελέτησε, στο πιο πρόσφατο βιβλίο της, με τίτλο *Ending Ageism*, τους τρόπους εμφάνισης αλλά και τις συνέπειες της ηλικιακής διάκρισης, επισημαίνοντας ότι συχνά οι νεότεροι ασκούν λεκτικό και φυσικό εκφοβισμό, σε ανθρώπους μεγαλύτερης ηλικίας, ιδιαίτερα στις γυναίκες που βρίσκονται σε δυσμενέστερη θέση καθώς μεγαλώνουν ηλικιακά, σε σχέση με τους συνομήλικούς τους άνδρες, όπως θα αναλυθεί στη συνέχεια. Το παρόν κείμενο προσεγγίζει, υπό αυτό το θεωρητικό πλαίσιο, τις *Τρεις Ψηλές Γυναίκες* του Edward Albee, έργο στο οποίο κυριαρχεί το στοιχείο της ηλικιακής διαδοχής. Τρεις γυναίκες, σε διαφορετικές ηλικιακές φάσεις, συνομιλούν για τη ζωή βάσει των εμπειριών τους, λίγο πριν η μία από αυτές πεθάνει. Ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίζεται, αρχικά, η ηλικιωμένη γυναίκα, αλλά και η σημασία της ηλικιακής ωρίμανσης σε συνδυασμό με τη γυναικεία φύση τους θα αποτελέσουν τη βάση του παρόντος άρθρου.

**Λέξεις-Κλειδιά:** Ηλικιακές Διακρίσεις, Albee, Γήρας, Γυναίκα, Ηλικιωμένοι, Φεμινισμός

Βάιος Φ. Καμινιώτης

### Η ΕΠΑΝΑΚΑΜΨΗ ΤΗΣ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ

**Α**ναγκαία και επαρκής συνθήκη για να υπάρξει θέατρο είναι η άμεση επικοινωνία.<sup>1</sup> Μια ομάδα ηθοποιών –ή και μόνον ένας– παριστάνει κάτι μπροστά στα μάτια μιας ομάδας θεατών –ή και μόνον ενός– σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο. Αυτή η διά ζώσης συνεύρεση δεν έχει καταργηθεί από τις απαρχές του θεάτρου μέχρι και τις πιο σύγχρονες παραστάσεις που χρησιμοποιούν τεχνολογικά μέσα, όπως είναι η χρήση ηλεκτρικού φωτισμού ή βιντεοπροβολών. Ωστόσο, εναλλακτικές μορφές της θεατρικής τέχνης –όπως μαγνητοσκοπημένες παραστάσεις ή το ραδιοφωνικό θέατρο– εντοπίζονται στον 20<sup>ο</sup> αιώνα και καταργούν το διά ζώσης και τον εφήμερο και ανεπανάληπτο χαρακτήρα της θεατρικής παράστασης (Παπανδρέου, 1989).

Στις αρχές του 21<sup>ου</sup> αιώνα, πάντως, και κατά τη διάρκεια της πανδημίας του κορωνοϊού από το 2019, το θέατρο επλήγη παγκοσμίως, δεδομένου ότι η διά ζώσης επικοινωνία που προϋποθέτει η θεατρική παράσταση θέτει σε κίνδυνο τη δημόσια υγεία. Οι ζωντανής ροής βιντεοσκοπημένες παραστάσεις (live streaming) έγιναν δημοφιλείς από τους θεατρόφιλους τον καιρό της πανδημίας και διεκδικούν, πλέον, τη νέα μορφή του θεάτρου στην εποχή μας, η οποία, όπως επισημαίνει ο Liponetsky (2012), έχει φύγει από τον μετα-μοντερνισμό και βιώνει έναν υπερ-μοντερνισμό. Το άτομο δηλαδή δεν διεκδικεί την αναγνώριση της ταυτότητάς του και τη μοναδικότητα της ύπαρξής του στην κοινότητα ή την εθνοτική ομάδα που ανήκει, αλλά μέσα στην παγκοσμιοποιημένη κοινωνία, στο πλαίσιο της οποίας βιώνει ανασφάλεια, ψυχολογικά προβλήματα και κρίση ταυτότητας, δεδομένου ότι επιδιώκει το άμεσο κέρδος και καταναλώνει χάριν του ατομικού του ευδαιμονισμού ούτε καν της κοινωνικής του ανάδειξης ή επιδεικτικής κατανάλωσης. Σ' αυτή την εποχή της απομόνωσης το θέατρο διεκδικεί πιο εύκολα τη συνέχειά του μετασχηματισμένο – κατ' ανάλογο τρόπο και με την εξ αποστάσεως εκπαίδευση. Μελλοντικά μάλιστα, πέρα από τη δυνατότητα της άμεσης επαφής, ίσως θα υπάρχει –εκ του παραλλήλου– και η εξ αποστάσεως θέαση.

Το ερώτημα, όμως, που τίθεται είναι το εξής: αποτελεί το κλείσιμο των θεάτρων εξαιτίας της πανδημίας του κορωνοϊού αναγκαία και επαρκή συνθήκη, ώστε να επέλθει στη θεατρική τέχνη ένας τέτοιος μετασχηματισμός; Είναι το μέλλον του θεάτρου αναπόφευκτα συνδεδεμένο με το «εξ αποστάσεως», καθιστώντας «το διά ζώσης» την παραδοσιακή του μορφή; Και αν ναι, ποιοι εν τέλει από τον χώρο του θεάτρου αποφασίζουν και αποδέχονται κάτι τέτοιο; Θεατρικοί επιχειρηματίες; Συγγραφείς; Σκηνοθέτες; Ηθοποιοί; Ακαδημαϊκοί; Ο μεταμοντερνισμός στο θέατρο (Πατσαλίδης, 2010), αλλά και στην κοινωνική θεωρία (Craib, 1998) έχει φτάσει στα όριά του· ήταν εύλογο, επομένως, ο Σάββας Πατσαλίδης να θέσει ως προβληματισμό του συνεδρίου το ερώτημα «και μετά το μεταμοντέρνο, τι;»

Στο παρόν άρθρο θα αναφέρω περιπτώσεις, οι οποίες καταδεικνύουν ότι το θέατρο

<sup>1</sup> Το κείμενο σε πολλά σημεία του στηρίζεται σε in vivo παρατήρηση. Επιπλέον, ευχαριστώ θερμά τον Βαγγέλη Σαγρή και την Τατιάνα Σκανάτοβιτς για τη συζήτηση και τις πληροφορίες.

συνεχίζει να απευθύνεται σε ένα ευρύ κοινό και να διεκδικεί τη βασική συνθήκη ύπαρξής του: την άμεση και ζώσα επικοινωνία και την ελευθερία της έκφρασης. Αυτή η «παραδοσιακή» δομή του θεάτρου επανακάμπτει την περίοδο της πανδημίας –αν και επί της ουσίας δεν έχει καμφθεί ποτέ– και έρχεται ως απόλυτη προϋπόθεση της ύπαρξής του. Ως εκ τούτου, το ίδιο το θέατρο αποδομεί όρους, όπως μοντέρνο/νεωτερικό, μεταμοντέρνο/μετανεωτερικό ή υπερμοντέρνο.

### **Το θέατρο εν κινήσει**

Το θέατρο μπορεί να υπάρξει παντού. Οι κοινωνικές ομάδες πλέον δεν είναι αυστηρά προσδεδωμένες με έναν τόπο, δεδομένου ότι η γεωγραφική κινητικότητα είναι στις μέρες μας εύκολη και αυτό, όπως γράφει ο Appadurai (1991), έφερε την απεδαφοποίηση του πολιτισμού, διότι πολλοί άνθρωποι, καθώς μεταναστεύουν, ανασυγκροτούν και ανασυνθέτουν την ιστορία τους σε νέους τόπους, καθιστώντας εξαιρετικά ρευστή την έννοια του «έθνο». Από την άλλη, ο Auge (1995) θεωρεί ότι οι άνθρωποι σήμερα ζουν σε μη τόπους, σε απρόσωπους δηλαδή χώρους. Αυτή η συνεχής ροή των σωμάτων, τα οποία διεκδικούν λόγο, εκφράζεται και θεατρικά. Το *Good Chance Theater* μέσα από τη συνεργασία καλλιτεχνών από όλον τον κόσμο δημιουργεί νέα είδη επικοινωνίας, καθώς συνδέει ετερόκλητους ανθρώπους, ιστορίες και πολιτισμούς. Οι συντελεστές του επισημαίνουν ότι συνεργάζονται με καλλιτέχνες από όλον τον κόσμο και δημιουργούν θέατρα σε περιοχές με μεγάλο προσφυγικούς πληθυσμούς, στους οποίους δίνεται η δυνατότητα να αλληλοεπιδράσουν με τις τοπικές κοινωνίες μέσω της τέχνης. ελπίζουμε να δημιουργήσουμε ουσιαστικές ευκαιρίες για αλληλεπίδραση μεταναστών και τοπικών κοινοτήτων μέσω των τεχνών («Good Chance: What we do», χ.χ.).

Μια πολύ φιλόδοξη δημιουργία τους ήταν το *Ταξίδι*. Μια τεράστια κούκλα ύψους 3,5 μέτρων με τη μορφή ενός μικρού κοριτσιού που είναι πρόσφυγας ταξιδεύει περισσότερα από 80.000 χιλιόμετρα, αναζητώντας τη μητέρα της. Η Αμάλ –το όνομα της κούκλας– αποτελεί σύμβολο για εκατομμύρια παιδιά πρόσφυγες και επιχειρεί ένα τεράστιο ταξίδι από τα σύνορα Συρίας-Τουρκίας και διασχίζοντας πάνω από 70 πόλεις, κοινότητες και χωριά, καταλήγει στο Ηνωμένο Βασίλειο, φωτίζοντας τις ιστορίες των παιδιών προσφύγων που αντιπροσωπεύει («Good Chance: The Walk», χ.χ.).

### **Το χορεύον σώμα**

Αν μεταφερθούμε σε μικρότερη γεωγραφική κλίμακα, στο κέντρο της Αθήνας, οι καλλιτέχνες του δρόμου δεν σταμάτησαν λόγω της πανδημίας. Ένας από αυτούς, ο Μιχάλης, κάποια βράδια στην οδό Βασιλίσσης Σοφίας, στο ύψος της Εθνικής Πινακοθήκης και του Χίλτον –όπου και τον συνάντησα στις 10 Απριλίου 2021– περίμενε τη στάθμευση των αυτοκινήτων στον κόκκινο σηματοδότη και στο διάστημα αυτών των λίγων λεπτών επιδιόταν σε ένα νούμερο με αναμμένους πυρσούς, προσπαθώντας να διασκεδάσει οδηγούς και περαστικούς έναντι προαιρετικού αντιτίμου [Εικ.1]. Ο ίδιος θεωρεί την performance του επάγγελμα, για το οποίο έχει εξασκηθεί πάνω από δέκα χρόνια και από το οποίο βιοπορίζεται. Συνάμα, η δουλειά του αυτή αποτελεί και χόμπι, καθώς τον ενθουσιάζει η διασκέδαση και ο ενθουσιασμός που εισπράττει από τον κόσμο, γεγονός που καθιστά επιλογή του τον δρόμο ως καλλιτεχνικό χώρο.





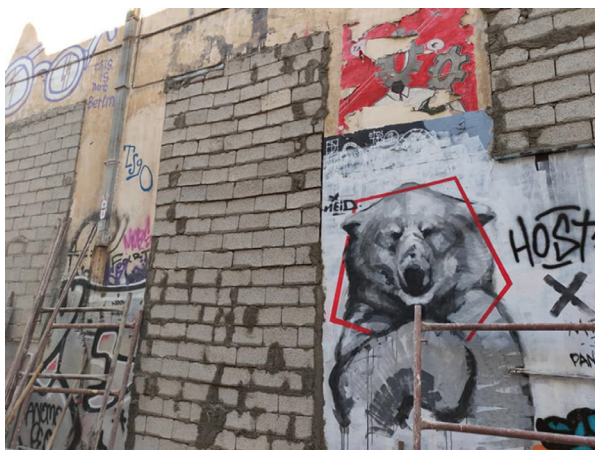
Εικόνα 1. Ο Μιχάλης εν ώρα εργασίας [Με την ευγενική παραχώρηση του καλλιτέχνη].

### Το θέατρο του 'άλλου'

Ας παραμείνουμε στο κέντρο της Αθήνας σε μια εξαιρετικά πολυσύχναστη και τουριστική περιοχή, στου Ψυρρή, κοντά στη στάση «Μοναστηράκι» του μετρό. Εκεί βρίσκεται το θέατρο *Εμπρός* το οποίο στεγάζεται σε κτήριο του 1933 και χαρακτηρίζεται ως νεότερο μνημείο. Το κτήριο αρχικά ήταν τυπογραφείο της εφημερίδας ΕΜΠΡΟΣ και αργότερα περιήλθε στην Κτηματική Εταιρεία του Δημοσίου (ΚΕΔ). Το 1988 ο χώρος νοικιάστηκε από τον θεατρικό οργανισμό *Μορφές*, μέλη του οποίου ήταν οι καλλιτέχνες Δημήτρης Καταλειφός, Γιώργος Κέντρος, Ράνια Οικονομίδου και ο Τάσος Μπαντής. Λειτουργήσε ως θέατρο μέχρι το 2007 και έμεινε ανενεργός μέχρι το 2011, οπότε και κατελήφθη από την καλλιτεχνική «Κίνηση Μαβίλη» («ΕΜΠΡΟΣ», χ.χ.: Μποζώνη, 2021). Έκτοτε τελεί υπό κατάληψη και αυτοπροσδιορίζεται ως ελεύθερο και αυτοδιαχειριζόμενο θέατρο με το όνομα *Εμπρός*. Κάθε Κυριακή γίνεται μια ανοιχτή συνέλευση, η οποία συναποφασίζει για τις παραστάσεις και τις δράσεις που πρόκειται να ανεβούν. Όποιος έρχεται στη συνέλευση, αποτελεί αυτοστιγμεί και μέλος της και έχει δικαίωμα λόγου. Όποιος θέλει μπορεί να διεκδικήσει τον χώρο με μόνο κριτήριο τις κενές ημέρες και ώρες. Δεν υπάρχουν κριτήρια επιλογής ενός έργου και, πράγματι, μπορεί κάποιος να δει από τις πιο avant-garde παραστάσεις μέχρι και ερασιτεχνικές. Επιπλέον, το *Εμπρός* είναι ένας ευρύτερος χώρος δημιουργικής έκφρασης: δεν γίνονται μόνον παραστάσεις, αλλά και εικαστικές εκδηλώσεις, συναυλίες, χορός, αντιρατσιστικά φεστιβάλ. Το σύνθημα είναι: «Κανείς δεν είναι ξένος στο Εμπρός».

Η είσοδος στις παραστάσεις είναι ελεύθερη, δεν υπάρχει εισιτήριο παρά μόνον, αν θέλει κάποιος στο τέλος της παράστασης ενισχύει κατά το δοκούν την προσπάθεια του σχήματος που παρακολούθησε. Το κοινό είναι ετερόκλητο: θα συναντήσεις εκεί από τους πιο απαιτητικούς θεατές μέχρι και τους πιο απλούς, λαϊκούς ανθρώπους που η μόνη τους επαφή με το θέατρο

είναι το *Εμπρός*. Επίσης είναι αρκετά ελαστικός ο κώδικας συμπεριφοράς του κοινού: η εκδήλωση της αρέσκειας ή της δυσαρέσκειας είναι πιο έντονη σε σχέση με τα άλλα θέατρα, το ποτό δεν απαγορεύεται και, φυσικά, αν σε κάποιον δεν αρέσει η παράσταση, θα φύγει.



Εικόνα 2. 19 Μαΐου 2021: Το σφράγισμα του θεάτρου.



Εικόνα 3. Η αντίσταση.

Τηρώντας τα πρωτόκολλα ασφαλείας, το *Εμπρός* δεν λειτούργησε στην πανδημία. Στις 19 Μαΐου 2021 το θέατρο σφραγίστηκε από την αστυνομία, καθώς η λειτουργία του κρίθηκε παράνομη [Εικ.2]. Αμέσως κινητοποιήθηκε και αντέδρασε η συνέλευση με συγκέντρωση διαμαρτυρίας ενάντια στην εκκένωση του θεάτρου [Εικ.3].

Μετά την εκκένωσή του, έγινε ανακατάληψη και το *Εμπρός* λειτουργεί και πάλι κανονικά. Στη διάρκεια της πανδημίας ακολούθησε πρόγραμμα πολιτιστικών δράσεων και εκδηλώσεων στην πλατεία έξω από το θέατρο για τις επόμενες μέρες. Ενδεικτικά, αναφέρω: Γιορτές και δραστηριότητες για τα παιδιά και τους γονείς, από την Παιδαγωγική Ομάδα *Το Σκασιαρχείο*, την Ομάδα Παιδαγωγών *Τα θρανία της Άνοιξης* και την Ομάδα Δημιουργικής Απασχόλησης παιδιών *Μαργαρίτα*.

Τη Δευτέρα 24/5/2021, αφρικανικές κοινότητες της Αθήνας προσέφεραν την εμπειρία της μουσικής, του χορού και των πολιτισμών τους σε μια μεγάλη αντιρατσιστική γιορτή με τη συμμετοχή της *UBUNTU Αφρικανική Ομάδα Εμπρός*, της *ANASA Διαπολιτισμικό Κέντρο Νέων Αφρικανικής Καταγωγής* και της *VEELEN Ομάδα Αφρικανικών Χορών*.

Την Τρίτη 25/5/2021, οργανώθηκε γλέντι με την ομάδα παραδοσιακών χορών του *Εμπρός* και μουσικούς από διάφορα περιοχές της Ελλάδας. Ακολούθησαν παραστάσεις από το *Θέατρο του Καταπιεσμένου*: «Τί συμβαίνει όταν σου κάνουν έξωση από το σπίτι σου;» και «Σεξουαλική κακοποίηση στους χώρους εργασίας». Ακόμη, θεατρικός αυτοσχεδιασμός από την ομάδα *Ροοχοοτεω - Θεατρικός Αυτοσχεδιασμός* («ΕΜΠΡΟΣ», χ.χ. «Ελεύθερο Αυτοδιαχειριζόμενο Θέατρο», χ.χ.).

Επέλεξα να αναφερθώ στο εν λόγω θέατρο, επειδή είναι πράγματι ελεύθερο, πειραματικό, δημόσιο, λαϊκό και επαναστατικό. Συνιστά έναν χώρο του 'άλλου', δεδομένου ότι πολλά σχήματα δεν θα είχαν τη δυνατότητα να ανεβάσουν τις παραστάσεις τους. Πρόκειται για έναν χώρο ετεροτοπικό (Foucault, 2012), στο κέντρο, ωστόσο, της πόλης. Όπως αναφέρει ο Τάσος Σαγρής, (2021) συμμετέχων στο όλο εγχείρημα του θεάτρου: «Το εμπρός είναι μια σκηνή θεάτρου σε

μία πλατεία». Και η Τατιάνα Σκανάτοβιτς (προσωπική συνέντευξη, 6 Ιουνίου 2021) μου ανέφερε τα εξής:

Το Ελεύθερο Αυτοδιαχειριζόμενο Θέατρο *Εμπρός* είναι μοναδικό παράδειγμα στην Ελλάδα, αλλά και στον κόσμο, κατειλημμένου θεάτρου, ελεύθερου και ανοιχτού σε όλες και όλους, ουσιαστικά (και όχι τυπικά ή θεσμικά) Δημοσίου Θεάτρου, όπου η τέχνη παράγεται αυτοοργανωμένα από την κοινωνική βάση και επιστρέφει σ' αυτήν ως προσφορά. Και γι' αυτό είναι κόμβος συνάντησης όλων των ακτιβιστών καλλιτεχνών και των κινημάτων πρωτοβουλιών αντίστασης σε κάθε μορφή εξουσίας, εκμετάλλευσης και επιβολής.

Μέσα από αυτές τις λίγες περιπτώσεις που ανέφερα καταδεικνύεται ότι εκεί «έξω», αλλά όχι μακριά, παρά «δίπλα» μας υπάρχει ζωντανό το «θέατρο του άλλου», όπως βέβαια υπάρχουν και οι άλλοι, οι διαφορετικοί από εμάς. Το θέατρο αυτό διεκδικεί χώρο και λόγο, απευθυνόμενο στο ευρύ κοινό. Στηρίζει την ύπαρξη του στην ελευθερία της έκφρασης και στην άμεση, ζωντανή επικοινωνία, στην κατεξοχήν «παραδοσιακή» συνθήκη της τέχνης του θεάτρου.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Appadurai, A. (1991). Global ethnoscaples Notes and queries for a transnational anthropology. Στο R. G. Fox (Επιμ.), *Recapturing anthropology: Working in the present* (σσ. 191-210). New Mexico: School of American Research Press.
- Auge, M. (1995). *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London: Verso.
- Craib, I. (1998). *Σύγχρονη κοινωνική θεωρία. Από τον Πάρσονς στον Χάμπερμας*. Μ. Τζιαντζή & Π. Λέκκας (Μετ.). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Foucault, M. (2012). *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*. Τ. Μπέτζελος (Μετ.). Αθήνα: Πλέθρον.
- Lipovetsky, G. (2012). *Παγκοσμιοποίηση και υπερ-νεωτερικότητα, Κοσμοπολιτισμός και Δυτική κουλτούρα*. Β. Τομανάς (Μετ.). Αθήνα: Νησίδες.
- Μποζώνη, Α. (2021, Μάιος 20). «Εμπρός»: το κτίριο, η ιστορία και ο αντίκτυπός του στο ελληνικό θέατρο. *Lifo*. Ανακτήθηκε από <https://www.lifo.gr/culture/theatro/empros-ktirio-i-istoria-kai-o-antiktypos-toy-sto-elliniko-theatro>
- Παπανδρέου, Ν. (1989). *Περί θεάτρου*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Πατσαλίδης, Σ. (2010). *Θέατρο, Κοινωνία, Έθνος. Από την Αμερική στις Ηνωμένες Πολιτείες, Β τόμος, 1960-2009*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Σαγρής, Τ. (2021, Ιούνιος 4). Τάσος Σαγρής: Το Εμπρός είναι μια σκηνή θεάτρου σε μια πλατεία. *Documento*. Ανακτήθηκε από <https://www.documentonews.gr/article/tasos-sagris-to-empros-einai-mia-skini-theatroy-se-mia-plateia/>

### **Διαδικτυακές πηγές**

- GOOD CHANCE: WHAT WE DO (χ.χ.). Ανακτήθηκε από <https://www.goodchance.org.uk/what-we-do>
- GOOD CHANCE: THE WALK (χ.χ.). Ανακτήθηκε από <https://www.goodchance.org.uk/thewalk>

---

*Ελεύθερο Αυτοδιαχειριζόμενο Θέατρο (χ.χ.).* Ανακτήθηκε από <https://www.embros.gr/>

*ΕΜΠΡΟΣ (χ.χ.).* Ανακτήθηκε από <https://embrosthater.blogspot.gr>

*ΕΜΠΡΟΣ. ΕΛΕΥΘΕΡΟ ΑΥΤΟΔΙΑΧΕΙΡΙΖΟΜΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ (χ.χ.).* Ανακτήθηκε από <https://www.facebook.com/embrosgr>

Γεωργία Κανελλοπούλου, Σπύρος Μπέτσης

### Το ENSEMBLE της κοινωνικής αποστασιοποίησης

Στις 10 Ιανουαρίου 2020, η Εταιρεία Θεάτρου *Θέρος* και η δημιουργική ομάδα του *ΑΠΑΡΆΜΙΛΛΟΝ*, διοργάνωσαν μια συζήτηση για το Πειραματικό Θέατρο με αφορμή την επανάληψη των παραστάσεων *Καλλιόπη, ο δρόμος των τεράτων* και *ΚΕΦΑΛΑΙΟ: Αθήνα/ATHENS: CAPITAL*, αντίστοιχα, στο Θέατρο Χώρος, παραστάσεις που δημιουργήθηκαν στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Νέων Δημιουργών της Πειραματικής Σκηνής του Εθνικού Θεάτρου (Μάιος 2019), που έτυχε να είναι και η τελευταία δράση της Πειραματικής Σκηνής, πριν το κλείσιμό της από την νέα –τότε– καλλιτεχνική διεύθυνση.

Στη συζήτηση αυτή, η συνάδελφος θεατρολόγος και ηθοποιός Ειρήνη Δένδη, εκφράζει ένα ερώτημα που δεν μπορούσαμε ποτέ να φανταστούμε ότι θα γίνει η πραγματικότητά μας: Τι θα συνέβαινε αν το θέατρο σταματούσε να υπάρχει για ένα χρόνο; Αν υποθέσουμε πως η θεατρική πρακτική είχε φτάσει σε ένα σημείο κορύφωσης στην εποχή πριν την πανδημία –με χιλιάδες παραστάσεις κάθε χρόνο και με εργοστασιακούς ρυθμούς παραγωγής– τι συνέβη μετά από την αναγκαστική παύση; Το παρόν άρθρο επικεντρώνεται, αρχικά στην έννοια της θεατρικής ομάδας (*ensemble*) όπως αυτή παρουσιάζεται στις δύο πρώτες δεκαετίες του 21<sup>ου</sup> αιώνα στην Ελλάδα, καθώς και στο ποιες λειτουργίες των συλλογικών πρακτικών ενδεχομένως μπορούν να εμπλουτίσουν τη θεατρική πράξη μέσα από πιο ελεύθερες και συμμετοχικές διαδικασίες, σύμφωνα με τις ανάγκες που αναδύθηκαν κατά την διάρκεια της πανδημίας.

#### Ο όρος *ensemble*

Στο παρόν άρθρο χρησιμοποιούμε τον όρο ομάδα ως την ελληνική μετάφραση του *ensemble*. Σίγουρα, οι διαφοροποιήσεις της έννοιας του όρου θα μπορούσαν να αποτελέσουν μια ξεχωριστή μελέτη. Ο όρος ομάδα (*ensemble*) «παραπέμπει σε μια συλλογική δημιουργία, δηλαδή σε μια μέθοδο παραγωγής, όπου ένας αριθμός ατόμων συνεργάζεται σε όλες τις φάσεις ολοκλήρωσης ενός project, που συχνά εμπεριέχει και την διαδικασία της συγγραφής» (Πατσαλίδης, 2012).

Το θεατρικό *ensemble* έχει μία σταθερή παράδοση στην ανατολική Ευρώπη η οποία συνεχίζει αδιάλειπτα μέχρι σήμερα. Οι δεκαετίες '60 και '70 ήταν ιδιαιτέρως σημαντικές για την ιστορία του θεατρικού *ensemble*, από όπου είναι φανερό ότι οι κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες οδήγησαν στην αμφισβήτηση των εξουσιαστικών δομών και γενικότερα στην αμφισβήτηση κάθε μορφής ιεραρχίας (Πατσαλίδης, 2012), αλλά και στην αναζήτηση νέων μορφών λειτουργίας των συντελεστών εντός της θεατρικής διαδικασίας.

Όπως γράφει η Α. Σιδηροπούλου (2018, σ. 538):

Η συλλογικότητα με την έννοια της ύπαρξης ενός 'ensemble' που εργάζεται ταυτόχρονα προς την επίτευξη ενός κοινού στόχου, μιας κοινής αισθητικής, διέπει κατεξοχήν τη δουλειά των ομάδων θεάτρου της επινόησης. Πέρα, όμως, από το

καθαρά 'εργαλειακό' κομμάτι, η συλλογικότητα αφορά κυρίως την αντιμετώπιση του θεατή ως ενός ακόμα πράκτορα δράσης, που διαμορφώνει με τη σειρά του την ταυτότητα της παράστασης συμπληρωματικά με τους ηθοποιούς-συγγραφείς.

Δεν μπορούμε βεβαίως, να ορίσουμε έναν συγκεκριμένο τρόπο λειτουργίας για το θεατρικό ensemble, αφού η κάθε περίπτωση αποτελεί και ένα ξεχωριστό παράδειγμα (λ.χ. ομάδες όπου όλα τα μέλη είχαν λόγο στη δημιουργία αλλά οι αποφάσεις λαμβάνονταν από συγκεκριμένα άτομα, ομάδες όπου κανείς δεν ξεχώριζε ανεξαρτήτως από τον ρόλο ή τις ευθύνες του εντός της ομάδας, ομάδες όπου τα μέλη δούλευαν ξεχωριστά και μετά συναντιόντουσαν και ένωναν τις ατομικές τους προτάσεις, ομάδες όπου υπάγονται στην καθοδήγηση ενός σκηνοθέτη-auteur κ.ά.). Μπορούμε, ωστόσο, να εντοπίσουμε κάποια κοινά μοτίβα που εμφανίζονται στις πρακτικές του ensemble, κυρίως σε αυτά του θεάτρου της επινόησης και των καλλιτεχνικών του παραγώγων, π.χ. συλλογική επεξεργασία του δραματουργικού υλικού, συστηματική έρευνα, κοινές εκπαιδευτικές διαδικασίες και σε ορισμένες περιπτώσεις κοινοβιακός τρόπος ζωής, σταθερά μέλη κ.ά. (Τσίχλη-Μπουασσονά, 2018).

Παρά τα πολλά παραδείγματα που μας προσφέρει η ιστορία του παγκοσμίου σύγχρονου θεάτρου (*Living Theatre, Wooster Group, Forced Entertainment* κ.ά.), αποτελεί γεγονός ότι στην πλειονότητα «τέτοιων ομάδων υπάρχει μία προσωπικότητα (σκηνοθέτης, επινοητής κ.ά.), γύρω από την οποία στήνεται και διαμορφώνεται η ομάδα, γεγονός το οποίο εγείρει το ερώτημα μέχρι ποιο βαθμό υπάρχει συλλογικό όραμα και συμμετοχικός τρόπος λειτουργίας στις ομάδες ή αν η ομάδα κινητοποιείται και εμπνέεται από έναν εμπνευσμένο δημιουργό-σκηνοθέτη» (Τσίχλη-Μπουασσονά, 2018, σ. 706), ερώτημα το οποίο θα μας απασχολήσει στην συνέχεια.

### **To ensemble στην Ελλάδα**

Στην Ελλάδα δεν μπορούμε να μιλήσουμε για τη διαμόρφωση του θεατρικού ensemble με τον ίδιο τρόπο. Οι δεκαετίες '60 και '70, που αποτέλεσαν τις καταγωγικές ρίζες του φαινομένου στο εξωτερικό, εδώ διαμορφώθηκαν μέσα από εντελώς διαφορετικές κοινωνικοπολιτικές ζυμώσεις. Παρόμοιες αναζητήσεις στις ελληνικές ομάδες εμφανίζονται κυρίως στις δεκαετίες '80 και '90.

Ο όρος συναντάται από το μη επαγγελματικό θέατρο μέχρι και παραγωγές, όπου η ομάδα δημιουργείται μόνο για το ανέβασμα μιας παράστασης. Το συνηθέστερο μοντέλο που παρατηρείται στην ελληνική πραγματικότητα είναι αυτό του θεατρικού ensemble που οργανώνεται γύρω από το όραμα ενός σκηνοθέτη. Το ensemble σε αυτή την περίπτωση εμφανίζεται είτε ως δραματουργικός πυρήνας της διαδικασίας της δημιουργίας του έργου (βλ. *Theseum ensemble*), είτε ως κοινωνός μιας συγκεκριμένης μεθόδου (βλ. Θέατρο Άττις), είτε ως συνδημιουργός ορισμένων πτυχών της παραστασιακής διαδικασίας (βλ. *bijoux de kant, nona melancholia, vasistas*), είτε δοκιμάζοντας σε κάθε παράσταση διαφορετικούς ρόλους και ιδιότητες (βλ. *C for circus*), είτε τέλος ως σύνολο με σταθερούς συντελεστές (βλ. *4frontal, Abovo*). Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα μιας συνολικής εφαρμογής της έννοιας της συνδημιουργίας και κατάργησης των ιεραρχικών δομών σε όλο το φάσμα της διαδικασίας, είναι αυτό των *Blitz*. Σε αυτήν την περίπτωση, όλα τα μέλη της ομάδας συνολικά έχουν την ευθύνη για κάθε στοιχείο της δημιουργικής διαδικασίας. Βέβαια, οι *Blitz* δεν υπάρχουν με αυτή τους τη μορφή μέχρι σήμερα, καθώς τα μέλη της ομάδας ακολούθησαν ξεχωριστές πορείες. Ίσως αυτό είναι ένα ενδιαφέρον σημείο για να σκεφτούμε πάνω στην έννοια της ομάδας και κατά πόσο η

δημιουργία της πρέπει ή όχι να συνδέεται με μια διάρκεια στο χρόνο.

### Κίνηση και Ακινησία

«Χρειάζεται να επισυμβούν εξόχως σοβαρά γεγονότα για να αποφασίσουμε να κινηθούμε» λέει ο Ζορζ Περέκ (2000, σ. 99), να κινηθούμε προς μία διαφορετική κατεύθυνση.

Οι δύο πρώτες δεκαετίες του 21<sup>ου</sup> αιώνα χαρακτηρίζονται από μία σειρά συνεχόμενων και ετερόκλητων κοινωνικο-πολιτικών αναταραχών και εξελίξεων που, μοιραία, αντικατοπτρίζονται και στα θεατρικά τεκταινόμενα. Αναφέρουμε εδώ το παράδειγμα της *Κίνησης Μαβίλη* που, ως αποτέλεσμα της οικονομικής κρίσης, της έλλειψης χρηματοδότησης και των πολιτικών εξελίξεων, εξέφρασε μια πληθώρα καλλιτεχνών της περιόδου, με πρόταγμα, μεταξύ άλλων, την ανταλλαγή και συνάντηση καλλιτεχνών, καθώς και την έρευνα σε θεωρητικό και πρακτικό επίπεδο. Δέκα χρόνια μετά, το θέατρο *Εμπρός* είναι ακόμα ανοιχτό αλλά με εντελώς διαφορετικούς όρους και συνθήκες. Τα μέλη της τότε *Κίνησης* ακολουθούν ανεξάρτητες πορείες και συχνά υπογράφουν παραγωγές σε μεγάλους φορείς και θεσμούς.

Από τις ανάγκες που φαίνεται να εκφράστηκαν από την *Κίνηση Μαβίλη* και την ενεργοποίηση του θεάτρου *Εμπρός* (έρευνα, συλλογικότητα, συνάντηση, νέα δραματουργία, μελέτη νέων μορφών και απαγκίστρωση από το μοντέλο αγοράς-ζήτησης), φτάσαμε στην δεύτερη δεκαετία του 21<sup>ου</sup> αιώνα, όπου όλη η θεατρική παραγωγή συγκεντρώνεται στην Αθήνα, με χιλιάδες παραστάσεις κάθε χρόνο που δεν ανταποκρίνονται στον αριθμό του κοινού που τις παρακολουθεί, με δυσμενείς εργασιακές συνθήκες, απλήρωτες πρόβες, κατάργηση των συλλογικών συμβάσεων και γενικότερα με τη λογική ότι το θέατρο δεν είναι τίποτα άλλο παρά ένα προϊόν που πάση θυσία πρέπει να πωληθεί, «μια εμπορική επιχείρηση, μια επιχείρηση που περιλαμβάνει αναπόφευκτα την ανταλλαγή χρημάτων για αγαθά ή υπηρεσίες» (Carlson, 2001, σ. 16, σε δική μας μετάφραση).

Όπως αναφέρει ο Peter Brook, το θέατρο πάσχει εξαιτίας μιας παρεξήγησης. Αντιμετωπίζεται ως ένα ακόμα εμπορεύσιμο προϊόν το οποίο διέπεται από δύο στάδια. Πρώτο στάδιο: κατασκευάζω. Δεύτερο στάδιο: πουλώ. Η πρόβα διαμορφώνει ένα αποτέλεσμα, το οποίο στον κατάλληλο χρόνο φτάνει στα χέρια κάποιου αγοραστή (Brook, 2013). Η εμπορική αυτή προσέγγιση διαμορφώνει μέχρι και σήμερα το τοπίο των λεγόμενων 'box office' παραγωγών.

Όλα αυτά μέχρι την αιφνίδια έλευση της νέας συνθήκης της πανδημίας και της αναγκαστικής παύσης. Εκεί που οι σκηνές ήταν γεμάτες, με την αναγκαστική παύση αναδύθηκε στην επιφάνεια ένα μέρος του παρασκηνίου. Φανερώθηκαν κάποιοι από τους εξουσιαστικούς μηχανισμούς ή της εφαρμογές της βίας που υπάρχουν μέσα στην διαδικασία δημιουργίας μιας παράστασης και που εμείς ως θεατές δεν μπορούμε να διακρίνουμε πάνω σκηνή: δεινές εργασιακές συνθήκες, σεξουαλική κακοποίηση, άκριτη βία, βιασμοί, διακρίσεις κατά των γυναικών, σχέσεις εξουσίας κ.ά. Πέρα από αυτά, και εξαιτίας αυτών, γεννήθηκαν, όπως είναι φυσικό, και νέα θεατρικά κινήματα όπως: το «Support art workers», το «Women in Arts», το σωματείο «Κάτω από τη Σκηνή», κινητοποιήσεις των σπουδαστών των δραματικών σχολών και, ακόμα, η τριήμερη ανάληψη του Εθνικού Θεάτρου από την *Αφανή Συμμετοχική Εταιρεία* (Ερμίδα, 2021), μετά την παραίτηση του Δημήτρη Λιγνάδη, που είναι μόνο μερικά από τα παραδείγματα που μπορούμε να αναφέρουμε.

Η περίοδος αυτή ανέδειξε τη δημιουργία συλλογικοτήτων και ομαδικών εγχειρημάτων.

Μπορεί σε αυτή την περίπτωση η δημιουργία των ομάδων να μην σχετίζεται με τη δημιουργία ενός καλλιτεχνικού έργου, με μία δηλαδή on stage διαπραγμάτευση, αλλά με τη διαπραγμάτευση των κοινωνικών και εργασιακών σχέσεων του θεάτρου και των εργαζομένων σε αυτό, δηλαδή με μια offstage πολιτική μορφή.

Το ζητούμενο σε αυτή την περίοδο μιας φαινομενικής ακινησίας είναι το πώς οι εργαζόμενοι του θεάτρου θα βρίσκονται από εδώ και πέρα μέσα στη θεατρική διαδικασία, σε ποιες εργασιακές συνθήκες και με ποιο κόστος. Άλλο ένα ενδιαφέρον χαρακτηριστικό αυτής της περιόδου είναι πως, τόσο στο εμπορικό όσο και στο πειραματικό θέατρο αυτών των φαινομενικά διαφορετικών ειδών, φάνηκε πως κατοικούν τα ίδια μοτίβα εξουσίας και οι ίδιες προβληματικές, είτε οι θυσίες γίνονται στον βωμό του κέρδους είτε στον βωμό του άρτιου καλλιτεχνικού αποτελέσματος.

### **Τι θέατρο θέλουμε;**

Οφείλουμε σε αυτό το σημείο να πούμε το εξής: Ίσως τελικά να έπρεπε να εντάξουμε στη συζήτηση περί της καλλιτεχνικής δημιουργίας και τις συνθήκες μέσα στις οποίες δημιουργείται το καλλιτεχνικό έργο, που δεν είναι άλλες από τις εργασιακές. Να μην μιλάμε πια μόνο για το ποια μορφή ή είδος εργασίας παράγει ένα άρτιο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα ή έστω ένα αποτέλεσμα που με οποιονδήποτε τρόπο μας τέρπει, αν είναι ομαδικό ή αν έχει ξεκάθαρους όρους, αν γίνεται στα πλαίσια μιας κολεκτίβας ή σε μια κλασσική εργασιακή συνθήκη. Ίσως να έπρεπε να αποσυνδέσουμε για λίγο την έννοια του αποτελέσματος, εν προκειμένω της παράστασης, από το θέατρο και να επικεντρωθούμε στις συνθήκες που οδηγούν σε αυτήν.

Η πρόσφατη ιστορία καταδεικνύει για άλλη μια φορά, ότι για πολλούς λόγους, οι εξουσιαστικές δομές βρίσκουν προσφιλές έδαφος στη θεατρική διαδικασία. Ίσως ένας λόγος είναι πως ιστορικά, παραδοσιακά, μας έχει δοθεί ένας τρόπος εργασίας στη θεατρική πρακτική, κατά κύριο λόγο ιεραρχικός, που σχεδόν πάντα καταλήγει στα να ανταποκρίνεται στην καλλιτεχνική επιθυμία ενός ανθρώπου, του σκηνοθέτη παρόλο που οι σύγχρονες πρακτικές δίνουν μεγαλύτερη έμφαση στην δουλειά του ensemble (Pavis, 1996). Θα είχε μεγάλη αξία για εμάς, τόσο ως μελετητές του θεάτρου όσο και ως δημιουργοί, να ζήσουμε μια περίοδο θεατρικής ιστορίας όπου αυτή η δομή θα αλλάξει, όπου θα σταματήσουμε να τα θυσιάζουμε όλα στο βωμό του αποτελέσματος και των οικονομικών απολαβών. Δεν είναι τυχαίο πως όλα τα μεγάλα θεατρικά κινήματα της πρωτοπορίας, έδωσαν προτεραιότητα στην προσπάθειά τους να αλλάξουν αυτήν ακριβώς τη σχέση εξουσίας. Πώς μπορούμε να μιλάμε για το θέατρο, πώς μπορούμε να βρισκόμαστε σε μία πρόβα, πώς μπορούμε να δηλώνουμε ότι κάνουμε κάτι καινούργιο ή κάτι πρωτοποριακό ή έστω κάτι ουσιαστικό, χωρίς να έχουμε λάβει υπόψη όσα συνέβησαν την προηγούμενη χρονιά στην ελληνική θεατρική πραγματικότητα; Τα ερωτήματα των '60s επανέρχονται ενώ αναρωτιόμαστε ποιος είναι ο τρόπος με βάση τον οποίο μπορούμε να δουλεύουμε από εδώ και πέρα;

Εύλογα καταλήγουμε σε κάποια συμπεράσματα: Ένας σκηνοθέτης σε μια τυπική σχέση σκηνοθέτη-ηθοποιού μπορεί να λειτουργήσει όχι μόνο ως απόλυτη αυθεντία αλλά και ως συνεργάτης ή ακόμα, μια παράσταση μπορεί να υπάρξει και χωρίς σκηνοθέτη. Επιπρόσθετα, κάθε καλλιτέχνης μπορεί να διατηρήσει την ατομική του έκφραση σε μια εντελώς συλλογική διαδικασία χωρίς να επιβάλλεται μια ενιαία αισθητική. Μπορούμε, όπως συμβαίνει και



στα παραδείγματα των πολιτικών γύρω από το θέατρο που αναφέρθηκαν παραπάνω, να αμφισβητήσουμε τις παλιές νόρμες που μας διδάσκουν ως τη μόνη αλήθεια και να εξερευνήσουμε νέες προσεγγίσεις για να κάνουμε θέατρο που δεν θα βασίζεται πια στον πόνο και την εκμετάλλευση. Το να συζητάμε και να ακούμε ουσιαστικά, μπορούν να αποδειχθούν χρήσιμα εργαλεία για το θέατρο, ανάλογα με το πλαίσιο και τους στόχους της εκάστοτε παράστασης. Τέλος, ο αριθμός των εισιτηρίων που πωλούνται δεν πρέπει να είναι το μοναδικό μέτρο καλλιτεχνικής αξίας μιας παράστασης. «Το θέατρο είναι μια μορφή γνώσης· πρέπει και μπορεί επίσης να είναι ένα μέσο μεταμόρφωσης της κοινωνίας. Το θέατρο μπορεί να μας βοηθήσει να χτίσουμε το μέλλον μας, αντί να περιμένουμε απλώς να συμβεί» (Esslin, 2004, σσ. 15-16, σε δική μας μετάφραση).

Ίσως να πρέπει πραγματικά να τελειώνουμε με τα αριστουργήματα ή τα αριστουργήματα να σταματήσουν να ορίζονται βάσει του αποτελέσματος αλλά βάσει της διαδικασίας και του περιεχομένου που αυτή η διαδικασία φέρει. Ίσως έτσι οδηγηθούμε σε ένα θέατρο, νέο, πειραματικό, οικείο ή ανοίκειο, πιο ανθρώπινο, ένα πρόσφορο έδαφος για σύνδεση και επαφή με τον άλλον, απομακρυσμένο από τα φαντάσματα του παρελθόντος, πιο κοντά σε μια θεατρική ευτοπία (Πατσαλίδης, 2021). Αυτό το θέατρο θέλουμε.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Brook, P. (2013). *Ένας Άλλος Κόσμος: Σαράντα χρόνια θεατρικής δημιουργίας*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείο της Εστίας.
- Carlson, M. (2001). *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. Michigan: University of Michigan Press.
- Esslin, M. (2004). *The Theatre of the Absurd*. New York: Vintage Books
- Pavis, P. (1996). Introduction: The Modern Director. Στο P. Pavis (Επιμ.) *The Intercultural Performance Reader*. New York: Routledge
- Ερμίδη, Α. (2021, Απρίλιος 2). Το Εθνικό Θέατρο «αναλαμβάνεται» για τρεις ημέρες από καλλιτέχνες με σκοπό τον δημόσιο διάλογο. *Documento*. Ανακτήθηκε από <https://tinyurl.com/3ee78fjk>
- Περέκ, Ζ. (2000). *Χορείες Χώρων*. Α. Κυριακίδης (Μετ.). Αθήνα: ύψιλον / βιβλία.
- Σιδηροπούλου, Α. (2018). Η δραματουργία του συλλογικού στη δημοκρατία της παράστασης: Νέες φωνές στην ελληνική σκηνοθεσία του 21<sup>ου</sup> αιώνα. Στο Α. Αλτουβά & Κ. Διαμαντάκου (Επιμ.), Πρακτικά Ε Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου (Β' Τόμος), Αθήνα 5-8 Νοεμβρίου 2014 (σσ. 535-543). Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Τσίχλη-Μπουασσονά, Α. (2018). Κέντρα παραστατικών τεχνών και αναζήτησης δημοκρατικών μοντέλων θεατρικής πράξης και έρευνας. Στο Α. Αλτουβά & Κ. Διαμαντάκου (Επιμ.), Πρακτικά Ε Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου (Β' Τόμος), Αθήνα 5-8 Νοεμβρίου 2014 (σσ. 695-706). Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

### **Διαδικτυακές πηγές**

- Πατσαλίδης, Σ. (2012). Περί ομάδας και κατεστημένου: μακρινές υποσχέσεις, άμεσα αδιέξοδα. [web log]. Ανακτήθηκε από [https://savaspatsalidis.blogspot.com/2012/12/blog-post\\_9.html](https://savaspatsalidis.blogspot.com/2012/12/blog-post_9.html)
- (2021). Πώς πάμε από τη θεατρική δυστοπία στη μακρινή ευτοπία; [web log]. Ανακτήθηκε από [https://savaspatsalidis.blogspot.com/2021/03/blog-post\\_20.html](https://savaspatsalidis.blogspot.com/2021/03/blog-post_20.html)

Δέσποινα Κορεντίνη

### ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΚΡΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΗ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ

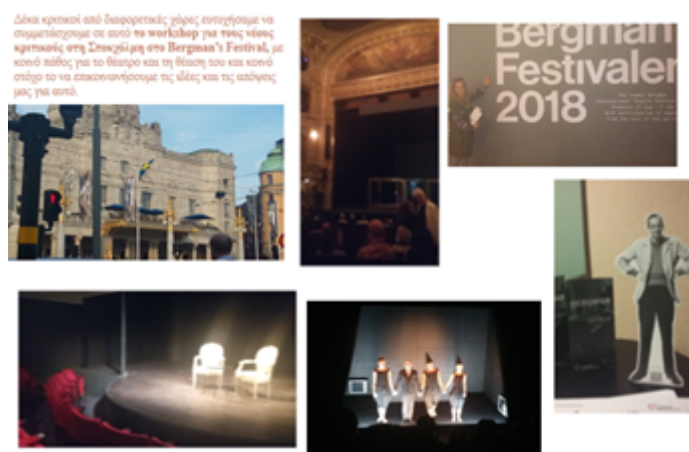
Δέκα κριτικοί από διαφορετικές χώρες συμμετείχαμε σε ένα workshop για νέους κριτικούς στη Στοκχόλμη, με κοινό πάθος για το θέατρο και την πρόσληψή του [Εικ. 1]. Κοινός στόχος ήταν να επικοινωνήσουμε τις ιδέες και τις απόψεις μας για αυτό. Τα έξι μερόνυχτα στη Στοκχόλμη, ήταν έξι μερόνυχτα γεμάτα πολιτισμό. Θεατρικές παραστάσεις διαδέχτηκαν η μία την άλλη, στο πλαίσιο του *Bergman's Festival*, δημιουργώντας έναν παράδεισο για τους κριτικούς. Άλλωστε, ο Bergman αποτελεί το σημείο αναφοράς για τους σινε-θεατρόφιλους και κριτικούς των περισσότερων χωρών.



Εικόνα 1: Στιγμιότυπα από τη συμμετοχή στο workshop για νέους κριτικούς στη Στοκχόλμη.  
(Προσωπικό αρχείο της γράφουσας)

Σύμφωνα με τον Robert Musil, Αυστριακό συγγραφέα, το θέατρο έχει σχέση με όλα τα πεδία της ανθρώπινης δραστηριότητας. Κι αυτό είναι πέρα ως πέρα αληθινό. Μέσα από κάθε θεατρικό έργο που παρακολουθήσαμε, στο πλαίσιο του φεστιβάλ (*Safe; Fenix; Topographies of Paradise; Roma Arme; Last Child; Hearing*), αναδείχθηκαν, λιγότερο ή περισσότερο επιτυχημένα, διαχρονικά πολιτικο-κοινωνικά και θρησκευτικά θέματα, καθώς μια θεατρική παράσταση αναπόφευκτα εντάσσεται στον δημόσιο λόγο ως ένα μέσο παραγωγής του, αποκτώντας έτσι κοινωνικο-πολιτικό χαρακτήρα. Στο εναρκτήριο έργο *Safe* του Falk Richter ήταν σαφείς οι αναφορές στο πώς οι αλλαγές που υφίσταται ο κόσμος, σε επίπεδο οικονομικό και πολιτικό –ασκείται έμμεση

κριτική στο πολιτικό γίνεσθαι—, κοινωνικό και κλιματικό, επηρεάζουν τόσο τον συναισθηματικό κόσμο του σύγχρονου Δυτικού ατόμου όσο και τον τρόπο που σκέφτεται και αλληλοεπιδρά στις σχέσεις του με το φυσικό και κοινωνικό περιβάλλον. Το Φεστιβάλ ήταν αφιερωμένο στον Bergman [Εικ. 2], που μέσα από τα έργα του αποδείχτηκε κυρίαρχος στην τέχνη της ανάλυσης της οικογενειακής δυναμικής και της ανθρώπινης συμπεριφοράς. Επομένως δεν θα μπορούσαν να απουσιάζουν οι θεατρικές παραστάσεις βασισμένες στα έργα του όπως το *Smiles of a summer (Swedish) night*, το *Riten* και το *Seventh Seal opera production concert*, στο Modern Museum από την *International Brazilian Opera Company* (Κορεντίνη, 2018).



Εικόνα 2: Στιγμιότυπα από το Φεστιβάλ που ήταν αφιερωμένο στον Bergman.  
(Προσωπικό αρχείο της γράφουσας)

Πέρα από την κριτική πρόσληψη των παραστάσεων, στο πλαίσιο των συζητήσεων που ακολούθησαν τόσο μεταξύ των συμμετεχόντων όσο και με τους δραματουργούς, σκηνοθέτες, ηθοποιούς και θεατρικούς κριτικούς, εκτός από τη διεύρυνση των πνευματικών μας οριζόντων, επικαιροποιήθηκε ο τρόπος πρόσληψης των σύγχρονων διεθνών θεατρικών προσεγγίσεων. Στο πλαίσιο αυτών των ανοιχτών συζητήσεων, η ενημέρωση σχετικά με τον Bergman και την καλλιτεχνική συνεισφορά του τόσο στο σινεμά όσο και στο θέατρο υπήρξε διαρκής, ενώ κατέστη σαφής η επιρροή που έχει ο Bergman, μέσω των έργων του, τόσο στη Σουηδία όσο και σε άλλες χώρες, παγκοσμίως. Επίσης, ανταλλάχθηκαν ιδέες και απόψεις αναφορικά με τη σχέση του θεάτρου με την πολιτική και τη σημασία του να είσαι κριτικός, δεδομένων των πολιτικών συνθηκών σε κάθε χώρα. Ως συμμετέχοντες στο workshop κληθήκαμε να γράψουμε κριτική για κάποιες από τις παραστάσεις που παρακολουθήσαμε. Μέσω της κριτικής, οι περισσότεροι από τους συμμετέχοντες αναφέρονταν στο είδος του εκάστοτε θεατρικού έργου, τη σκηνοθεσία και το ιστορικό, κοινωνικό και πολιτικό πλαίσιο, κριτικάροντας εν συνόλω τις ερμηνείες των ηθοποιών. Στο πλαίσιο της συζήτησης περί θεάτρου και πολιτικής, υπογραμμίστηκε από τους συμμετέχοντες ότι σε καθεστώς δημοκρατίας είναι επιτρεπτή κάθε πολιτική τοποθέτηση μέσω του θεατρικού έργου, στα όρια που αυτή δεν είναι εριστική και δεν προκαλεί, καθώς το θέατρο είναι ένα κατεξοχήν πολιτιστικό προϊόν της Δημοκρατίας. Στην θέαση οποιασδήποτε πολιτικοποιημένης παράστασης, ο κριτικός θα πρέπει, γράφοντας την κριτική του, να είναι αντικειμενικός απέναντι στο θεατρικό αποτέλεσμα, να μείνει ανεπηρέαστος από τις πολιτικές

του απόψεις και να μην τοποθετηθεί πολιτικά μέσω της κριτικής.

Ο Ernest Hemingway είχε πει, χάριν αστειότητας, πως «ανάμεσα σε έναν κριτικό και σε έναν ρινόκερο, θα διάλεγα να σκοτώσω τον δεύτερο, γιατί ο πρώτος επιτίθεται πιο επικίνδυνα» (Πεφάνης, 2007, σ. 247). Μια από τις απαραίτητες προϋποθέσεις που κάνουν έναν κριτικό να είναι καλός, είναι ότι πρέπει να αγαπάει το θέατρο και να είναι γνώστης του. Ο κριτικός δεν πρέπει να αποτελεί τον βιτριολικό και κομπλεξικό επικριτή της καλλιτεχνικής-θεατρικής δημιουργίας του εκάστοτε σκηνοθέτη και της απόδοσης των ηθοποιών αλλά να είναι αυστηρός, αντιλαμβανόμενος περισσότερο απ' τους καλλιτέχνες που κρίνονται. Η κριτική δεν στοχεύει στην χειραγώγηση του κοινού και τον εκφοβισμό των παραγόντων μιας θεατρικής παράστασης αλλά στον εντοπισμό αστοχιών που αφορούν την παράσταση, ώστε να μην επαναληφθούν σε μελλοντικές καλλιτεχνικές-θεατρικές δουλειές, και στην εμβάθυνση του επιλεγόμενου έργου και της σκηνοθετικής του προσέγγισης. Ο κριτικός πρέπει να είναι αντικειμενικός στη θέαση των έργων ως καλλιτεχνικών γεγονότων, να μην διακατέχεται από εμπάθεια και να μένει ανεπηρέαστος από τις όποιες προσωπικές σχέσεις διατηρεί με τους δημιουργούς των καλλιτεχνικών δρώμενων, τηρώντας βασικούς κανόνες δεοντολογίας. Να σημειωθεί πως η έννοια της πολιτικής παίρνει προεκτάσεις καθώς χρησιμοποιείται για να δηλώσει και την πολιτική που ακολουθείται από τις θεατρικές παραγωγές όσον αφορά την επικοινωνία της παράστασης για την προώθησή της στα μέσα και την προσέγγιση των κριτικών, επομένως ο κριτικός, διακρινόμενος για τον επαγγελματισμό του και την συνέπειά του απέναντι στους αναγνώστες του, «δεν πρέπει να αγοράζεται», όπως έχει πει ο Αλέξης Σολομός, σπουδαίος σκηνοθέτης, μεταφραστής, θεωρητικός του θεάτρου και συγγραφέας (Σολομός, όπως αναφέρεται στο Μήλας, 2013). Δεν πρέπει να συνδέεται επαγγελματικά με πολιτιστικούς οργανισμούς που έχουν αναλάβει την παραγωγή ή την προώθηση παραστάσεων, στις οποίες ο ίδιος εν συνεχεία κάνει κριτική.

Ο Βρετανός κριτικός Kenneth Tynan έχει πει πως «Οι κριτικές αποτελούν γράμματα προς τις επόμενες γενιές, λειτουργώντας ως παροντική, εμπειριστατωμένη καταγραφή ενός εφήμερου συμβάντος, όπως είναι μία θεατρική παράσταση, κι αποτελώντας σημείο αναφοράς και μνήμης για το κοινό, την καλλιτεχνική κοινότητα και τους επιστημονικούς μελετητές του σήμερα και του αύριο» (Μπλάτσου, 2017). Επίσης, όταν ο Michael Billington ρωτήθηκε από την κριτικό Ιωάννα Μπλάτσου, για το ποιες είναι οι προϋποθέσεις ενός καλού κριτικού, απάντησε:

Να αγαπά με πάθος το θέατρο και να έχει την κατάλληλη θεωρητική κατάρτιση ώστε να γνωρίζει για τι γράφει, να έχει μια συνολική εικόνα του τι είναι θέατρο και που αυτό οδηγείται την εποχή που γράφει γι' αυτό και με τη γραφή του να είναι ικανός να ξεσηκώνει και να παρακινεί ακόμα και εκείνους που δεν πάνε στο θέατρο. Ακόμα, ο καλός κριτικός πρέπει να έχει την ικανότητα να επικεντρώνεται στην παράσταση που εκτυλίσσεται μπροστά του και να μένει ανεπηρέαστος από τις αντιδράσεις και τις απόψεις του συνοδού του ή του κοινού, ενώ θα πρέπει να είναι έτοιμος να θυσιάσει τις θεατρικές του φιλίες για να πει χωρίς περιστροφές την αλήθεια» (Μπλάτσου, 2017).

Στα «μη» ενός κριτικού συμπεριλαμβάνονται το «να μην αποκοιμείται στις παραστάσεις, να μη συγγέει έναν αφροδισιακό ηθοποιό με έναν καλό ηθοποιό και να μην πιστεύει ό,τι διαβάξει στις εφημερίδες για τους ηθοποιούς» (Μπλάτσου, 2017).

Προσωπικά, η κριτική στην οποία προβαίνω μετά το πέρας των παραστάσεων, αρχικά εστιάζει στην ανάλυση των ψυχολογικών, κοινωνικών και πολιτικών σημείων των έργων, πριν υπεισέλθω στην κριτική αποτίμηση της σκηνοθεσίας, της υποκριτικής και της συνολικής παραγωγής των έργων. Δεν προβάλλω καμία από τις πολιτικές και κοινωνικές πεποιθήσεις μου, ασχέτως αν αυτές ταυτίζονται ή όχι με αυτές που προβάλλονται στις παραστάσεις, κάτι που θεωρώ ότι θα πρέπει να κάνει ένας κριτικός που διαθέτει επαγγελματική ακεραιότητα. Στα *Θεατρολογικά Ι*, αναφέρεται από τον Τάσο Λιγνάδη πως «το ήθος και το ύφος της Κριτικής αποτελούν την περιουσία της και την αρχοντιά της» (Λιγνάδης, 1990, σ. 248). Η μεροληψία και η έλλειψη τεκμηρίωσης αποτελούν τους χειρότερους εχθρούς της κριτικής σκέψης (Πεφάνης, 2007). Μάλιστα, σύμφωνα με τον Σολομό (Σολομός, όπως αναφέρεται στο Μήλας, 2013), «ο καλός κριτικός πρέπει να αισθάνεται πως ανήκει στην παράσταση που βλέπει και όχι στο μέσο που τον έστειλε», και η θέση αυτή όπως φάνηκε από τους κριτικούς που συμμετείχαν στο workshop ήταν αποδεκτή. Εκείνη τη στιγμή υπηρετεί μια Τέχνη και δεν πρέπει να είναι δέσμιος των πολιτικών του πεποιθήσεων, ούτε να παρασύρεται από τις δημόσιες και διαπροσωπικές σχέσεις τόσο του μέσου όσο και του ιδίου. Επί της ουσίας, ο κριτικός πρέπει να μην είναι ανερμάτιστος αλλά να έχει μια πνευματική –συνεχώς εξελισσόμενη– προσωπικότητα, έστω και αντιδραστική.

Είναι γεγονός ότι τα μέσα μαζικής ενημέρωσης χρησιμοποιούνται για τη θεατρική ενημέρωση, αναδεικνύοντας τον μιντιακό λόγο ως ένα πολύ χρήσιμο εργαλείο που διασώζει στο χρόνο ό,τι απομένει από μια παράσταση ακόμα και μετά το πέρας αυτής (Βερβεροπούλου, 2017). Η κριτική, πέρα από την κρίση που βιώνει παγκοσμίως, στις μέρες μας έχει διαφοροποιηθεί. Η διαδικτυακή κριτική κερδίζει όλο και μεγαλύτερο έδαφος, δίνοντας βήμα και σε νέους κριτικούς. Ωστόσο, παρατηρείται η παρουσία ατόμων που ως θεατές-bloggers/αρθρογράφοι πολιτιστικών σε ενημερωτικά portals (συνήθως μη καταρτισμένοι) γράφουν τη γνώμη τους για μια παράσταση που παρακολούθησαν, συχνά εκθειάζοντάς την είτε γιατί γνωρίζουν κάποιον συντελεστή αποκτώντας μια πρόσκληση είτε γιατί κοινοποιώντας την μέσω των κοινωνικών δικτύων αποσπών τις διαδικτυακές προτιμήσεις (likes) και κοινοποιήσεις (shares) και η δημοτικότητα τους αυξάνεται, σε μια προσπάθεια να εδραιωθούν στη θεατρική κριτική, καθώς μια θετική κριτική ισοδυναμεί με μια καλή διαφήμιση (Hirsch, 1972). Παράλληλα παρατηρείται πως λιγότερος χώρος στα μίντια εκχωρείται σε κριτικές αξιολογήσεις που προσφέρουν τεχνική και αξιολογική αναφορά-καθοδήγηση στην παράσταση και περισσότερος σε εκείνες που απλώς παρέχουν πληροφορίες (ατζέντα θεαμάτων, πολιτιστικές και ψυχαγωγικές ειδήσεις), αποτελώντας ένα φαινόμενο που έχει σημειωθεί από ερευνητές και επαγγελματίες του κλάδου (Béga, 2003· Debenedetti, 2006) και συνοδεύεται από την εμφάνιση του όρου που ο Creton (2000, όπως αναφέρεται στο Debenedetti, 2006, σ. 32) αποκαλεί «promotional neo-criticism» (προωθητική νεοκριτική) ή την αντικατάσταση της παραδοσιακής κριτικής από παράφραση του υλικού που παρέχεται σε δελτίο τύπου.

Αρκετοί τέτοιοι «κριτικοί»-bloggers του διαδικτύου ή του Τύπου, κατά τη γραφή των κειμένων τους, αναλώνονται στην περιγραφή της υπόθεσης του έργου, στο βιογραφικό του θεατρικού συγγραφέα και στις προηγούμενες σκηνοθεσίες του ίδιου έργου. Δεν εστιάζουν στο σκηνικό εγχείρημα και την αξιολόγηση της καλλιτεχνικής του αξίας αλλά στα «περί» αυτού του εγχειρήματος. Δεν είναι λίγες οι φορές που η κριτική συγχέεται ή συγχωνεύεται

σε ποικίλα ρεπορτάζ/φωτορεπορτάζ ή σε στήλες διαδικτυακών σελίδων που ενημερώνουν για τα προσωπικά των καλλιτεχνών, προβαίνοντας σε διαφήμιση των παραστάσεων και των χορηγών τους, «μετονομάζοντας τις ρουμπρικές πολιτισμού σε ρουμπρικές ψυχαγωγίας» (Βερβεροπούλου, 2017), ασκώντας μια ανεξέλεγκτη και ποιοτικά αμφίβολη επιρροή στο ευρύ κοινό (Πατσαλίδης, 2014β). Εκτός των bloggers που αυτο-ονομάζονται κριτικοί, η θεατρική κριτική καλείται να αντιμετωπίσει και την τεχνολογία που η καλπάζουσα εξέλιξή της θα περιορίσει μελλοντικά τη δυνατότητα του ατόμου να (επι)κρίνει αλλά και το κοινό που του δίνεται διαδικτυακά το βήμα, παίρνοντας τη θέση του fast-forward κριτικού-σχολιαστή (Πατσαλίδης, 2010, 2014α), αξιολογώντας με αστεράκια το έργο με βάση τη δημοτικότητα κάποιων ηθοποιών, σκηνοθετών, παραγωγών, το είδος του έργου (προτίμηση σε μια εύληπτη κωμωδία) ή και την αθρόα προσέλευση των θεατών (sold-out παραστάσεις).

Η κριτική ως αναπόσπαστο μέρος της θεατρικής κουλτούρας, λειτουργεί ως εργαλείο έρευνας κι ανάπτυξης, αναδεικνύει καλλιτεχνικές τάσεις και δημιουργούς, κι αποτελεί τον δημόσιο στοχασμό πάνω στην σημασία και την αξία της θεατρικής πράξης, την φέρνει στο προσκήνιο ανοίγοντας συζητήσεις για αυτήν, ανακινώντας, εν τέλει, τη συζήτηση για το τι είναι καλό θέατρο (Βερβεροπούλου, 2017). Ο κριτικός, ως αρμόδιος πολιτιστικός διαμεσολαβητής, έχει ως εργαλείο τη γλώσσα, στην προσπάθεια του να ζωντανέψει μέσα από τις λέξεις την ανάμνηση του θεατρικού γεγονότος, έχοντας απομακρυνθεί από τον χώρο της θεατρικής εμπειρίας (Πατσαλίδης, 2017). Τόσο το περιεχόμενο όσο και η γλώσσα και η δομή των κειμένων των κριτικών αξιολογούνται από τους αναγνώστες. Η γλώσσα ως φορέας επικοινωνίας και πολιτισμού αποτελεί εργαλείο στη θεατρική κριτική, καθώς ο κριτικός αποκωδικοποιεί τους θεατρικούς κώδικες, αναλύει κι ερμηνεύει τα παραστασιακά δεδομένα και τα κοινοποιεί. Στην κριτική, κάθε λέξη έχει νόημα. Το δυσνόητο, ασύντακτο και μεγάλης έκτασης κείμενο («σεντόνι»), που συναντάται ως επί το πλείστον στο διαδίκτυο αλλά και στο έντυπο, δεν επιτυγχάνει τους στόχους της κριτικής να ενημερώσει τους θεατές για το δραματουργικό εγχείρημα, αξιολογώντας τη σκηνοθεσία, την υποκριτική ικανότητα των ηθοποιών, τη σκηνογραφία και το συνολικό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα.

Ολοκληρώνοντας, το θέατρο πρέπει να είναι για όλους (καλλιτέχνες, σκηνοθέτες, δραματουργούς, κριτικούς και κοινό), ανεξαρτήτως πολιτικών πεποιθήσεων, ένας χώρος πνευματικής και πολιτικής συνάντησης («Ιάκωβος Καμπανέλλης», 2015). Αποστολή του θεάτρου σε κάθε χώρα, είναι να εκπαιδεύσει το κοινό, να του δώσει τροφή για σκέψη, να του δείξει μια άλλη οπτική γωνία, έναν άλλο τρόπο σκέψης, δημιουργώντας γέφυρες μεταξύ όλων των χωρών με την τέχνη. Κι όπως έχει πει και ένας Έλληνας κριτικός θεάτρου, ο Τάσος Λιγνάδης, μια θεατρική σκηνή είναι και πρέπει να συνεχίσει να είναι φορέας μιας ανοιχτής παιδείας, που εκθέτει το γυμνό γεγονός της ζωής σαν μάθημα δραστικό της αλήθειας (Πολενάκης, 2015).

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Béra, M. (2003). Critique d'art et/ou promotion culturelle? *Réseaux* (117), 153-187. Ανακτήθηκε από <https://www.cairn.info/revue-reseaux1-2003-1-page-153.htm>
- Debenedetti, S. (2006, Ιανουάριος). The role of media critics in the cultural studies. *International Journal of Arts Management*, 8(3), 30-42. Ανακτήθηκε από [https://www.researchgate.net/publication/265166759\\_The\\_Role\\_of\\_Media\\_Critics\\_in\\_the\\_Cultural\\_Industries](https://www.researchgate.net/publication/265166759_The_Role_of_Media_Critics_in_the_Cultural_Industries)

- Hirsch, P. M. (1972). Processing Fads and Fashions: An Organization Set Analysis of Cultural Industry Systems. *American Journal of Sociology*, 77(4), 639–659. Ανακτήθηκε από [https://www.academia.edu/2400318/Processing\\_Fads\\_and\\_Fashions\\_An\\_Organization\\_Set\\_Analysis\\_of\\_Cultural\\_Industry\\_Systems](https://www.academia.edu/2400318/Processing_Fads_and_Fashions_An_Organization_Set_Analysis_of_Cultural_Industry_Systems)
- Λιγνάδης, Τ. (1990). *Θεατρολογικά Ι* (2η εκδ.). Αθήνα: Μπούρας.
- Πατσαλίδης, Σ. (2010, Ιανουάριος). Ο θάνατος της κριτικής. *Ελευθεροτυπία*. Ανακτήθηκε από [https://savaspatsalidis.blogspot.com/2010/09/blog-post\\_6552.html](https://savaspatsalidis.blogspot.com/2010/09/blog-post_6552.html)
- (2014α, Ιανουάριος). Αστεράκια αντί κριτικής. *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*. Ανακτήθηκε από [https://savaspatsalidis.blogspot.com/2014/01/blog-post\\_29.html](https://savaspatsalidis.blogspot.com/2014/01/blog-post_29.html)
- (2014β). Περί θεατρικής κριτικής και φαντασμάτων. *Συνέχειες και ρήξεις: σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο*, Στο Α. Δημητριάδης, Ι. Πιπινιά, Α. Σταυρακοπούλου (Επιμ.), *Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου «Σκηνική Πράξη στο Μεταπολεμικό Θέατρο: Συνέχειες και Ρήξεις»*, Τμήμα Θεάτρου, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, (σσ. 451-458). Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις ΑΠΘ.
- Πεφάνης, Γ. (2007). Στοιχεία για μια κριτική της θεατρικής κριτικής. *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, τόμ. ΛΗ', 248-276.
- Πολενάκης, Α. (2015, Ιούλιος 4). Οι «Μικρές αλεπούδες» της Λίλιαν Χέλμαν με το «Σαουμπίνε»/ Το Πολιτικό Θέατρο, μέρος δεύτερο. *Η Αυγή*. Ανακτήθηκε από [https://www.avgi.gr/tehnes/147827\\_politiko-theatro-meros-deytero](https://www.avgi.gr/tehnes/147827_politiko-theatro-meros-deytero)

### **Διαδικτυακές πηγές**

- Βερβεροπούλου, Ζ. (2017, Απρίλιος 29). Από τη θεατρική είδηση στη θεατρική κριτική. *The Greek Play Project - Σύγχρονη Ελληνική Δραματουργία*. Ανακτήθηκε από <http://www.greek-theatre.gr/public/gr/greekplay/index/reviewview/83>
- Ιάκωβος Καμπανέλλης: Δεν νοείται το θέατρο να μην είναι πολιτικό. το ΘΕΑΤΡΟ. (2015, Ιούνιος 9). Ανακτήθηκε από <https://totheatro.blogspot.com/2015/06/blog-post.html>
- Κορεντίνη, Ν. (2018, Σεπτέμβριος 7). Το θέατρο θέτει ζήτημα ταυτότητας. αθηΝΕΑ. Ανακτήθηκε από <https://a8inea.com/to-theatro-theti-zitima-taftotitas/>
- Μήλας, Π. (2013, Σεπτέμβριος 27). Αλέξης Σολομός: Ο καλός κριτικός δεν πρέπει να αγοράζεται. Cat Is Art. Ανακτήθηκε από <https://www.catisart.gr/solomos-alexis-kritiki-theatrou/>
- Μπλάτσου, Ι. (2017, Φεβρουάριος 1). Κριτική της κριτικής. *The Greek Play Project*. Ανακτήθηκε από <http://www.greek-theatre.gr/public/gr/greekplay/index/pointviewview/1104>
- Πατσαλίδης, Σ. (2017, Μάρτιος 23). Θεατρική κριτική και αγορά. Parallaxi. Ανακτήθηκε από <https://parallaximag.gr/ipokimeniki-ke-antikimeniki-theatriki-kritiki-10312>

Μοσχούλα Κύρη

### Ο ΕΠΑΝΑΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΣΧΕΣΗΣ ΤΩΝ ΑΝΘΡΩΠΙΝΩΝ ΚΑΙ ΤΩΝ ΜΗ ΑΝΘΡΩΠΙΝΩΝ ΟΝΤΩΝ Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ PERFORMANCE *THE OTHERS* ΤΗΣ RACHEL ROSENTHAL

Το ερώτημα, «θα ήταν προτιμότερο τα ζώα να θανατώνονται έγκαιρα και ανώδυνα ή να μην είχαν απλώς καν γεννηθεί» (Visak & Garner, 2015, σ. 252, σε δική μου μετάφραση) αποτελεί τη λυδία λίθο του εν λόγω κειμένου, συνοδεύοντας τη διερεύνηση των ανακαθορισμών μεταξύ του δημόσιου και ιδιωτικού βίου στα πλαίσια της performance, μέσω της οποίας δοκιμάζονται τα όρια του εαυτού και του άλλου. Στη σφαίρα του δημόσιου βίου οι παραστασιακοί πειραματισμοί αφορούν, εν προκειμένω, στον αναπροσδιορισμό των σχέσεων ανθρώπων και ζώων, εμβαθύνοντας τη ρηξιακή σχέση τους και στις επακόλουθες πολλαπλές ερμηνείες που αυτό επιδέχεται.

Στην παράσταση *The Others* η Rachel Rosenthal διερευνά τα κοινωνικά, πολιτικά, οικολογικά και ηθικά προτάγματα για την απελευθέρωση των ζώων από την ανθρώπινη κυριαρχία, για τα δικαιώματα των ζώων ως «υποκειμένων ζωής» και τον ειδολογικό σωβινισμό που βιώνουν. Η Rosenthal έρχεται αντιμέτωπη με το ζώο-μηχανή του Descartes· εν είδει κατηγορητηρίου, η performance της καταγγέλλει την πνευματοκρατική αυτή αντίληψη ως ανθρωποκεντρική παράνοια, αποτίοντας φόρο τιμής σε όλα τα πλάσματα που έχουν υποφέρει βάνουσα και σπαρακτικά από την αρχή του ανθρώπινου πολιτισμού έως και σήμερα.

Η συνάντηση με τον άλλο είναι αναμφίβολα απαραίτητη για τη συγκρότηση του υποκειμένου, αποτελώντας όρο *sine qua non* στη συγκρότησή του, καθώς ανάμεσά τους δημιουργείται ένα πλέγμα, μέσω του οποίου γίνεται η σύλληψη της ολότητάς μας και η αέναη εναλλαγή στοιχείων που συνθέτουν το είναι μας. Μεταξύ αυτών των δύο πεδίων, η μετασηματιστική ενέργεια που ανακυκλώνεται είναι ζωτικής σημασίας για την ύπαρξη των υποκειμένων (Fischer-Lichte, 2008).

Στο σύγχρονο παραστασιακό περιβάλλον εγείρονται κρίσιμα ερωτήματα με ηθικό αλλά και πολιτικό προσανατολισμό. Η performance και το μεταμοντέρνο θέατρο μπορούν να είναι φορείς πολιτικών μηνυμάτων, αλλά και μέσα ή στρατηγικές αμφισβήτησης, ανατροπής ή ακόμα και εδραίωσης μιας πολιτικής, όπως, συμβαίνει στην περίπτωση της Rosenthal. Υπό το πρίσμα αυτό, χρειαζόμαστε θεωρητικά, καλλιτεχνικά και ερμηνευτικά εργαλεία, ώστε να μπορούμε να διαχειριζόμαστε τον ρατσισμό, την κοινωνική απόκλιση, τα στερεότυπα, την κακοποίηση των ζώων. Φέρνοντας στο προσκήνιο την Αμερικανίδα performer, αναδεικνύεται η βροντότητα της φωνής της, στο μέτρο, που η παρουσία του ζώου μπορεί να συνδυαστεί στενά και ανεμπόδιστα με τις φιλοσοφικές συλλήψεις της ζωικότητας.

Η Rosenthal, με όχημα την ηθική φιλοσοφία, εξερευνά την ταυτότητά της ως μέλος μιας πολιτισμικά, κοινωνικά ή πολιτικά περιθωριοποιημένης κοινότητας. Αναδεικνύει με σθένος τις ποικίλες εκδοχές της ταυτότητας, δημιουργώντας ένα έργο που αντιστέκεται δυναμικά στην εκμετάλλευση των ζώων και κατ' επέκταση στον ανθρωποκεντρισμό και τις κεντρικές



εξουσίες. Η τέχνη της performer βρίσκει πρόσφορο έδαφος στα λόγια του Phillip Zarilli: «η παράσταση, ως τρόπος πολιτιστικής δράσης, δεν είναι απλά ο αντικατοπτρισμός κάποιων ουσιωδών, απαραίτητων και σταθερών ιδιοτήτων μιας στατικής και μονολιθικής κουλτούρας, αλλά αντιθέτως είναι ένα πεδίο δράσης και αντιπαλότητας με κέντρο την ατέρμονη διαδικασία της αναθεώρησης των εμπειριών και των νοημάτων που συστήνουν την εκάστοτε κουλτούρα» (Zarilli, 1992, σ. 108, σε δική μου μετάφραση). Το *The Others* αποτελεί ένα μανιφέστο για την ανθρώπινη ελευθερία και την πολιτική ορθότητα, που, μεταξύ άλλων, καλεί το άτομο να δράσει προς όφελος όλων των έμβιων όντων με απώτερο σκοπό την ευημερία και την ευζωία τους.

Η performance έλαβε χώρα πρώτα στο *Japan American Theatre* του Los Angeles στις 18 Δεκεμβρίου 1984, επιχειρώντας την ανάδειξη των σχέσεων των ανθρώπινων με των μη ανθρώπινων όντων, εμφανίζοντας στο περιεχόμενο της ηθικής ευθύνης που φέρει το υποκείμενο προς τον άλλο άνθρωπο και κατ' επέκταση στο ζώο, όπως αυτό διαμορφώνεται με βάση τη σχέση ταυτότητας και ετερότητας, οικειότητας και ξενότητας. Στη σκηνή βρίσκονται πάνω από 40 διαφορετικά είδη ζώων με τους ανθρώπους συνοδούς τους. Όλα ερχόμενα από καταφύγιο, καθώς στο τέλος της παράστασης όλοι οι σκύλοι και γάτες υιοθετούνται.

Στη σκηνή, όλα τα ζώα κινούνται ελεύθερα στον χώρο. Η παράσταση αρχίζει και τελειώνει σαν παραμύθι, συγκεκριμένα με το *Σπιτάκι του δάσους* των αδερφών Grimm (Jacob Ludwig Carl Grimm and Wilhelm Carl Grimm, 1995). Η performance έχει πολλές εναλλαγές σύντομων σκηνικών διαλογικών και μονολογικών τμημάτων με προβολές διαφανειών και video με ζώα που δείχνουν να υποφέρουν σε φάρμες και εργαστήρια. Η Rosenthal αναφέρεται, επίσης, σε συγκεκριμένους αριθμούς ζώων που θανατώνονται ετησίως σε ολόκληρο τον κόσμο. Ειδικότερα, 70-100 εκατομμύρια ζώα θανατώνονται κάθε χρόνο στις ΗΠΑ χάριν της επιστήμης, 4-5 δισεκατομμύρια ζώα σκοτώνονται στις ΗΠΑ για φαγητό, 400 εκατομμύρια ζώα για γούνες, ενώ περίπου 50 εκατομμύρια σκυλιά και γάτες σκοτώνονται.

Η ιδέα της αμοιβαίας ζωικότητας που περιπλέκεται γύρω από την ανθρώπινη εμπειρία, έχει λάβει την πιο ενδιαφέρουσα διατύπωση στην έννοια του *γίνεσθαι-ζώου* του Γάλλου φιλόσοφου Gilles Deleuze. «Όλα τα *γίνεσθαι* είναι είδη *μοριακά*, διότι το γίνεσθαι δε σημαίνει να μιμείσαι ή να ταυτίζεσαι με κάτι ή κάποιον και ούτε σημαίνει να δημιουργείς μια αναλογία με σχέσεις μορφής» (Deleuze & Guattari, 2017, σ. 293). Στην περίπτωση της Rosenthal, η performance αποτυπώνει τη συνάντηση του ανθρώπινου με το ζωικό σώμα, σε τέτοιο βαθμό που στην πραγματικότητα η ίδια «ταυτίζεται πάντα περισσότερο με τα ζώα απ' ό,τι με τους ανθρώπους. Ο πόνος των ζώων ήταν και είναι τόσο αληθινός σε εκείνη, ώστε τον νιώθει με φυσικό τρόπο στο σώμα της» (Grilikhes, 1997, σ. 60, σε δική μου μετάφραση). Η σωματική της κατάσταση αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτού που αποκαλεί ο Derrida: «στην πιθανότητα να μοιραστούμε την πιθανότητα αυτής της αδυναμίας με τα ζώα, η αγωνία αυτής της ευπάθειας και η ευπάθεια αυτής της αγωνίας». (Derrida, 2008, σ. 28, σε δική μου μετάφραση). Ένα τέτοιο ριζικό και συναισθηματικό άνοιγμα προς τη ζωή των μη ανθρώπινων όντων, και, άρα, της συνεχούς αλλοίωσης και μεταλλαγής, δηλαδή του γίνεσθαι-ζώο, αποδεικνύει αυτό που έχει σημειώσει και η Una Chaudhuri για την Rosenthal: «η παράσταση του εαυτού είναι πάντα περισσότερο ειρωνική παρά νοσταλγική, πάντα εστιάζει στο πέραν του εαυτού παρά απλά και μόνο στην έκφρασή του» (Chaudhuri, 2001, σ. 7, σε δική μου μετάφραση).

Στο πλαίσιο της performance, η διαδικασία απόδρασης προς τη ζωικότητα, αναδεικνύεται

η απεξάρτηση του εαυτού από τον ρόλο και την ταυτότητα. Πιο συγκεκριμένα, ο εαυτός λαμβάνει πολλαπλές μορφές, και ταυτόχρονα, «το γεγονός πως έχω συνείδηση ότι ο εαυτός μου παίζει έναν ρόλο μου απαγορεύει την ταύτιση με τον ρόλο» (Πεφάνης, 2010, σ. 270). Όπως προσφυώς δηλώνουν οι Deleuze και Guattari, «σε ένα γίνεσθαι-ζώο έχουμε πάντα να κάνουμε με μια ομάδα, με έναν πληθυσμό, με μια πολλαπλότητα» (Deleuze & Guattari, 2017, σ. 295). Η Rosenthal κινείται προς το γίνεσθαι-ζώο, όπως ο άνθρωπος του Bacon αποτελεί οιονεί σφαχτάρι (Sylvester, 1988), ορίζοντας τελικά μια ζώνη απροσδιοριστίας, αναποφασιστικότητας ανάμεσα στον άνθρωπο και το ζώο, καθώς το κρέας ανακινεί συναισθήματα λύπης, συμπόνιας και ελέους, αφού κάθε άνθρωπος που υποφέρει είναι από κρέας (Βούλγαρη, 2011). Αυτή η πραγματικότητα του γίνεσθαι είναι άμεσα συνυφασμένη με την ακραία εκείνη στιγμή, κατά την οποία ο άνθρωπος δεν είναι παρά ένα ζώο, γίνεται ένα ζώο ενώπιον του θανάτου άλλων ζώων. Αυτή η ζωολογική φυσιογνωμία της Rosenthal, εκτός του ότι ανάγεται στον πόνο του σώματος και αποτυπώνει το φθαρτό του σώματος ως σάρκας και τη θνητότητα, θέτει επί τάπητος ζητήματα ταυτότητας και αναπαράστασης. Το σώμα της Rosenthal λειτουργεί πολύπλευρα, καθώς αναζητείται η βαθύτερη ουσία του «εγώ», του υποκειμένου.

Όπως σημειώνει η Aleksandra Wolska «η performance θεωρημένη ως μια διαδικασία του γίνεσθαι, δε νοιάζεται για το τέλος, αλλά αναπτύσσεται μέσω αυτού σε άλλες μορφές συνέχειας. Μετασχηματίζει τον κόσμο σε ένα θέατρο κατά το οποίο ο θέαμα δεν είναι παρά μία φάση σε μία διαδικασία που επεκτείνεται συνεχώς στην πραγματική ζωή» (Wolska, όπως αναφέρεται στο Πεφάνης, 2018, σ. 203).

Υπ' αυτή την έννοια, οι άνθρωποι και τα ζώα δε συνιστούν πλέον οριστικές και αμετάβλητες κατηγορίες, αλλά διαδικασίες, καθώς τα όρια μεταξύ τους δεν είναι παρά μια πρόκληση για ανοίγματα, διηθήσεις, διασταυρώσεις και συγχωνεύσεις (Orozco, 2013). Υπό αυτό το πρίσμα, η Rosenthal απεδαφικοποιείται (Deleuze & Guattari, 2017) και μεταμφιέζεται με την έννοια, που έχει προβάλλει ο William James, ότι ο άνθρωπος επιδεικνύει μια διαφορετική πλευρά του εαυτού του σε κάθε μία από τις διαφορετικές κοινωνικές ομάδες που συναναστρέφεται. (James, 1890). Η performance είναι ένα ζωντανό εργαστήριο της ανθρώπινης συνείδησης, καθώς σύμφωνα με τον Ricoeur: «στο εσωτερικό της πλασματικής περιφέρειας της μυθοπλασίας, ουδέποτε σταματούμε να εξερευνούμε νέους τρόπους αξιολόγησης πράξεων και φανταστικών προσώπων. Τα νοητικά πειράματα που διεξάγουμε μέσα στο μεγάλο εργαστήριο του φαντασιακού είναι επίσης εξερευνήσεις που διενεργούνται μέσα στο βασίλειο του καλού και του κακού». (Ricoeur, 2008, σ. 21). Στην performance *The Others* παρουσιάζεται η μέριμνα της ανθρώπινης ζωής και η περιπέτεια άρσης των εμποδίων που χωρίζουν τον εαυτό από τους Άλλους.

Η Rosenthal δε διστάζει να φέρει επί σκηνής όλες αυτές τις φρικτές εικόνες των ζώων που βασανίζονται, στο βωμό της επιστήμης και του καπιταλισμού, τα τρομακτικά στατιστικά της σφαγής των ζώων για κρέας, γούνα και διασκέδαση. Καθώς η οθόνη πίσω από τη σκηνή προβάλλει τα αμείλικτα τεκμήρια, η καλλιτέχνης, μέσω αλληπάλληλων εικόνων δράσης συνθέτει τα απτά στοιχεία με τον χορό, τις κραυγές, τις βίαιες σωματικές κινήσεις και την πάλη. Πέρα από το πλαίσιο ενημέρωσης και τον αυστηρό του τόνο, το *The Others* μοιάζει με ένα πείραμα, μια προσπάθεια εύρεσης ενός πρωτοκόλλου της performance, που αφενός να μην εντάσσεται στα πλαίσια του υπερ-μμητισμού της μοντέρνας κουλτούρας που

απομακρύνεται από τη φύση, αφετέρου να αναδεικνύει τις ανθρωπιστικές παρεμβάσεις, που έχουν οδηγήσει στο χείλος της καταστροφής. Όπως είναι φυσικό, η Rosenthal, παρά την αφοσίωση και την επιθυμία της, δεν μπορεί να μιλήσει για όλα τα ζώα. Σε μια προσπάθεια να το επιτύχει, όμως, δίνει την ισχυρή και την ειλικρινή της φωνή στους άλλους, στα ανθρώπινα και τα μη ανθρώπινα ζώα που υποφέρουν.

Η συνύπαρξη των ανθρώπινων και μη ανθρώπινων όντων, όταν τίθεται υπό την ανθρωποκεντρική οπτική είναι φανερό ότι κινείται μέσα σε έναν φαύλο κύκλο, από τον οποίο δύσκολα μπορεί να ξεφύγει υπερβαίνοντας την κυρίαρχη εικόνα του ανθρώπου. Στο πλαίσιο αυτό, ο ίδιος ο άνθρωπος θέτει τα κριτήρια για αυτό που ο ίδιος αξιώνει να τον διακρίνει από τα ζώα, και στη συνέχεια εντοπίζει και επιβεβαιώνει στον εαυτό του την ύπαρξη αυτών ακριβώς των διακρίσεων. Έτσι, διαπιστώνουμε ότι ο άνθρωπος τρέφεται από μια ειδική αντίληψη του κόσμου και της φύσης: από μια στάση θεμελιωμένη σε μια προκατάληψη, η οποία στερείται ηθικού θεμελίου και η οποία αποδίδει μια διαφορετική αξία και μια ανώτερη προνομιακή θέση στα ανθρώπινα όντα σε σχέση με τα άλλα είδη. Ωστόσο, όσο κι αν ενδέχεται να μην ισχύει απολύτως η θέση του Wittgenstein: «Αν ένα λιοντάρι μπορούσε να μιλήσει, εμείς δε θα μπορούσαμε να το καταλάβουμε» (Wittgenstein, 1977, σ. 278), τούτο δε σημαίνει, ότι δε μπορούμε να μπούμε στο μυαλό του λιονταριού. Ίσως, θα ήταν περισσότερο πρόσφορο αν σκεφτόμασταν, ακολουθώντας τον Frans de Waal (2016), να θέσουμε μαζί του το ερώτημα: *Είμαστε αρκετά έξυπνοι, ώστε να καταλάβουμε πόσο έξυπνα είναι τα ζώα;*

Σε ένα πλαίσιο όπου ακολουθείται ο παραπάνω ηθικός κώδικας, ο άνθρωπος αποκτά το χρέος να διερωτάται ποια είναι η ευθύνη του στο κοινωνικό πεδίο, γεγονός που συνυφαίνεται με το άνοιγμα στην ετερότητα του άλλου. Κατά τον Levinas, αυτό που παραπέμπει στην ευθύνη απέναντι στον άλλον, είναι το πρόσωπο. Αυτό δεν είναι ένα αντικείμενο, όπως τα άλλα, δεν είναι αυτό που θα μπορούσε να απεικονισθεί σε μια φωτογραφία, ούτε αυτό που θα μπορούσε να γίνει αντικείμενο περιγραφής, βάσει των εξωτερικών χαρακτηριστικών του. Αντιθέτως, ο καλύτερος τρόπος να συναντήσει κανείς τον πλησίον του είναι να μην παρατηρήσει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά του προσώπου του, αλλά να τον «ενατενίσει» (*dévisager*) (Levinas, 1982), να προχωρήσει πέρα από ό,τι του προσφέρει μια ακινητοποιημένη εικόνα του, αφού το πρόσωπο δεν ταυτίζεται ποτέ με αυτό που προσλαμβάνει η όραση (Μπακονικόλα-Γιαμά, 2000). Το πρόσωπο, πίσω από την εμφάνιση, τίθεται ως η έκφραση του *ανυπεράσπιστου* και της *γυμνότητας* του πλησίον.

Αυτή η συνάντηση με το μη ανθρώπινο, δε μας επιβάλλει μόνο να ανακαλύψουμε εκ νέου τη ζωικότητα μας, τη ζωική φύση μας, αλλά μας ωθεί και σε μια νέα ερμηνεία της γλώσσας και του λόγου. Όπως ακριβώς κάνουμε λόγο για «κοινωνίες ζώων», με τον ίδιο τρόπο οφείλουμε να κάνουμε λόγο και για «γλώσσες ζώων» στον πληθυντικό αριθμό. Αυτόν τον πληθυντικό μετατρέπει ο Derrida σε ενικό, για να διαπιστώσει ότι και πάλι ο άνθρωπος υποπίπτει σε αυθαιρεσία: «Είναι μια λέξη, το ζώο είναι μια ονομασία που οι άνθρωποι έχουν θεσπίσει, ένα όνομα για το οποίο έλαβαν το δικαίωμα και την εξουσία να αποδίδουν στο άλλο έμβιο ον». (Derrida, όπως αναφέρεται στο Πεφάνης, 2018, σ. 300). Στην performance, η Rosenthal βρίσκεται αντιμέτωπη με μια πρόκληση: να αναδείξει ότι όλη η φύση μιλάει, κάθε πλάσμα μιλάει με τη δική του ξεχωριστή, όμως όχι για αυτό κατώτερη, αλλά εξίσου μοναδική, γλώσσα. Σκοπός της είναι το άνοιγμα εκείνο, προς τον άλλον, δίνοντας έμφαση στην έννοια της ετερότητας, κάνοντας

τον άνθρωπο να υπερβεί πια την αποκλειστικά ανθρωποκεντρική εστίασή του· να συμπεριλάβει τον άλλον, όποια μορφή και αν έχει αυτός, ανοίγοντας τις πόρτες προς τον άλλον του φυσικού και αμιγώς ζωικού κόσμου.

Σε συνομιλία με την performer έρχεται η ανθρωπολόγος Jane Goodall, η οποία συνέχισε τη μεγάλη παράδοση της ηθολογίας, δίνοντάς της ένα νέο πρόσωπο, πιο ανοιχτό στο ευρύ κοινό. Ο αγώνας της για την προστασία των ειδών που απειλούνται με εξαφάνιση ήταν εξαιρετικός, καθώς η τεράστια συμβολή της στην ηθολογία είναι από μόνη της μια πλούσια πηγή επιχειρημάτων υπέρ της ηθικής αντιμετώπισης των μη ανθρώπινων ζώων. Συνυπέγραψε μαζί με τους γνωστούς υποστηρικτές των δικαιωμάτων των ζώων, Peter Singer και Tom Regan –από τους οποίους το έργο της Rosenthal αφορμάται τη διακήρυξη υπέρ της απόδοσης όχι μόνο ηθικών, αλλά και νομικών δικαιωμάτων σε όλα τα είδη των μεγάλων πιθήκων. (Cavaleri & Singer, 1993).

Ανθρώπινα και μη ανθρώπινα όντα. Πόσο πορώδης είναι η γραμμή ανάμεσά τους; Το *The Others* αναπροσδιορίζει τις σχέσεις μεταξύ τους, βρίσκοντας πρόσφορο έδαφος στο εξαιρετικό δοκίμιο του Peter Steeves (Steeves, 2006), το οποίο είναι σε μορφή δραματοποιημένης συνομιλίας, όπου ο συγγραφέας χρησιμοποιεί αποσπάσματα και φανταστικές απαντήσεις από Πλατωνικές και Σωκρατικές φιγούρες της αρχαιότητας. Διερευνώντας τις ευαισθησίες της Rosenthal, αντιλαμβάνεται κανείς πως η ζωικότητα στην performance είναι κάτι περισσότερο από ένα σύμβολο του ανθρώπου. Ο Steeves, αντιπαραβάλλοντας το έργο *Monogram* του Robert Rauschenberg, το οποίο παρουσιάζει μια βαλσαμωμένη κατσίκα μέσα σε ένα λάστιχο αυτοκινητού, με το οποίο, όπως υποστηρίζει ρητά, η Rosenthal έρχεται σε πλήρη σύγκρουση, υπερβαίνει τη μεταμοντέρνα αισθητική. Το αληθινά μεταμοντέρνο ζώο δεν παρελαύνει στη σκηνή σαν μυθικό σύμβολο του ανθρώπου, αλλά ούτε είναι κι εκεί τυχαία, αφού ο καλλιτέχνης επηρεάζεται από την κουλτούρα και τη γλώσσα, δίνοντας με αυτόν τον τρόπο στην τέχνη μια δυνατή και στεντόρεια φωνή. Κι αναρωτιέμαι, αν στη θέση αυτής της κατσίκας, βρισκόταν όμορφα τοποθετημένα ένας άνθρωπος; Τι θα συνέβαινε αν οι ρόλοι άνθρωπος-ως θηρευτής και ζώο-ως θήραμα αντιστρέφονταν;

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Cavaleri, P. & Singer, P. (Επιμ.). (1993). *The Great Ape Project, Equality beyond Humanity*. New York: St. Martin's Griffin.
- Chaudhuri, U. (2001). Introduction: Instant Rachel. Στο R. Rosenthal, *Rachel's Brain and Other Storms* (σσ. 1-14). London: Continuum.
- De Waal, F. (2016). *Are we Smart Enough to Know How Smart Animals Are?* New York: W.W. Norton & Company.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2017). *Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια 2. Χίλια πλατώματα*. Β. Πατσογιάννης (Μετ.). Αθήνα: Πλέθρον.
- Derrida, J. (2008). *The Animal That Therefore I Am*, New York: Fordham University Press.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance. A new Aesthetics*. London and New York: Routledge.
- Grilikhes, A. (1997). Taboo Subjects: An Interview with Rachel Rosenthal. Στο M. Roth (Επιμ.), *Rachel*

- Rosenthal (σσ. 60-78). Baltimore MD & London: Johns Hopkins University Press.
- James, W. (1890). *Principles of Psychology*. New York: Henry Holt & Co.
- Levinas, E. (1982). *Éthique et Infini*. France: Fayard Radio.
- Orozco, L. (2013). *Theatre and Animals*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Ricoeur, P. (2008). *Ο ίδιος ο εαυτός ως άλλος*. Β. Ιακώβου (Μετ.). Αθήνα: Πόλις.
- Steeves, H. P. (2006). Rachel Rosenthal is An Animal. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 39(4), 1–26. Ανακτήθηκε από <https://www.jstor.org/stable/44030434>
- Sylvester, D. (1988). *Η ωμότητα των πραγμάτων, Συζητήσεις με τον Francis Bacon*. Σ. Παντελάκης (Μετ.). Αθήνα: Άγρα.
- Visak, T. & Garner, R. (Επιμ.) (2015). *The Ethics of Killing Animals*. Oxford: Oxford University Press.
- Wittgenstein, L. (1977). *Φιλοσοφικές έρευνες*. Π. Χριστοδουλίδης (Μετ.). Αθήνα: Παπαζήσης.
- Zarilli, P. (1992). For Whom Is the King a King? Issues of Intercultural Production, Perception and Reception in Kathikali *King Lear*. Στο J. Roach & J. Reinelt, *Critical Theory and Performance*, (σσ. 108-134). Michigan: University of Michigan Press, Ann Arbor.
- Βούλγαρη Σοφία (2011). Ανθρωποζώα και τέρατα στο έργο του Γιώργου Χειμωνά: Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα). Στο Κ. Α. Δημάδης (Επιμ.) *Πρακτικά του Δ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, Τόμος Β', (Γρανάδα, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010)*, (701-720). Αθήνα: ΕΕΝΣ.
- Μπακονικόλα-Γιαμά, Ε. (2000, Σεπτέμβριος). Ο ανθρωπισμός του Ε. Levinas. Στο *Ελληνική Φιλοσοφική Επιθεώρηση*, τόμ. 17(51), 207-214.
- Πεφάνης, Γ. Π. (2010). Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα). Στο Κ. Δημάδης (Επιμ.), *Πρακτικά Δ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, Γρανάδα 9-12 Σεπτεμβρίου 2010, Τόμ. Α', (583-595)*. Αθήνα: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών.
- (2018). *Θεατρικά Bestiaria, Θεατρικές και Φιλοσοφικές Σκηνές της Ζωικότητας*. Αθήνα: Παπαζήσης.

Ιωάννα Λιούτσια

### ΨΗΦΙΑΚΕΣ ΕΠΙΤΕΛΕΣΕΙΣ ΤΟΝ ΚΑΙΡΟ ΤΗΣ ΠΑΝΔΗΜΙΑΣ: Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ PERFORMANCE *ΓΟΡΓΟΝΕΣ Ή ΘΑΝΑΤΟΣ ΕΙΝΑΙ ΝΑ ΜΗΝ ΜΠΟΡΕΙΣ Ν' ΑΓΓΙΞΕΙΣ ΤΟΝ ΑΛΛΟΝ*

**Μ**ε αυτόν τον προφητικό, ή ενάντιο στην καθημερινότητα και την πραγματικότητα που ζούμε τον τελευταίο ενάμιση χρόνο, τίτλο ξεκινήσαμε, τον μακρινό πια Φεβρουάριο του 2020 και ενώ ακόμη ο κορονοϊός δεν είχε χτυπήσει την πόρτα της Ελλάδας, να σχεδιάζουμε μια υβριδική χοροθεατρική δημιουργία, τρεις γυναίκες καλλιτέχνιδες, προερχόμενες η κάθε μία από διαφορετικό καλλιτεχνικό πεδίο. Η Δομνίκη Βαγιάτη από τον χορό, η Θεώνη Καρακάντζου από τα εικαστικά και συγκεκριμένα από τη ζωγραφική, κι η υπογράφουσα το άρθρο το θέατρο και την ποίηση.

Στόχος μας ήταν να εξερευνήσουμε τα σημεία εκείνα, όπου οι καταβολές μας επικοινωνούσαν, να φύγουμε από τη ζώνη ασφάλειάς μας –με όσα η καθεμία θεωρούσε δεδομένα, γνωστά και τετριμμένα– και να πειραματιστούμε με την κυριολεκτική έννοια του όρου. Δεν είχαμε θέσει ως στόχο να οδηγηθούμε σε κάποιο τελικό αποτέλεσμα αξιο παρουσίας. Αντίθετα μας ενδιέφερε να ακολουθήσουμε έναν δρόμο προσωπικής ανακάλυψης και αποκάλυψης, χωρίς την πίεση που προκύπτει από τους όρους εργασίας κατά τη διάρκεια της επαγγελματικής δημιουργίας – που φυσικά καλώς και πρέπει να υπάρχει αλλά πολλές φορές διαλύει τον καλλιτέχνη μέσα σε οικονομικές συναλλαγές και καπιταλιστικά παζλ επιβίωσης προς λύση.

Το πρώτο υλικό έμπνευσης, το οποίο αποτέλεσε και την κειμενική βάση του διακαλλιτεχνικού μας εγχειρήματος, ήταν η συλλογή διηγημάτων *Χαμογελάνε οι Τζοκόντες; (Περιπλανώμενοι Σαββατιανοί, 2019)*. Από κείμενα αυτού του τόμου αντλήθηκε ο τίτλος του έργου, αλλά και η Γοργόνα ως κύριος δραματουργικός αλλά και επιτελεστικός οδηγός, αναφορικά με τη σωματικότητα στην επιτέλεσή μας. Η Γοργόνα αποτέλεσε και το κυρίαρχο στοιχείο στην οπτική επικοινωνία του έργου μας [Εικ. 1].

Στο σημείο αυτό έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε τον τρόπο με τον οποίο οι κοινωνικές συνθήκες και η χρονική συγκυρία νοηματοδοτούν εκ νέου τα καλλιτεχνικά δημιουργήματα. Όταν πρωτοξεκινήσαμε να συζητάμε και να διαβάζουμε τα διηγήματα, η φράση *Θάνατος είναι να μην μπορείς να αγγίξεις τον άλλον* αποτέλεσε μια φράση-αγκάθι και για τις τρεις συνδημιουργούς, διατηρώντας όμως διαφορετικό περιεχόμενο για την καθεμία. Στη συνέχεια, με την έλευση της πανδημίας και τη γενίκευση των περιορισμών και των αυτοπεριορισμών, η φράση του τίτλου απέκτησε ένα άλλο, πιο καθολικό, νόημα το οποίο φαίνεται να διατηρήθηκε και κατά την ψηφιακή μας πρεμιέρα, τον Ιούνιο του 2020.

Ως μέλος της ομάδας δημιουργίας αυτής της ψηφιακής και συγχρονικής performance, θα προσπαθήσω, στη συνέχεια, να παρουσιάσω με συντομία τα στάδια δημιουργίας της, τις δυσκολίες που συναντήσαμε, την υποδοχή της από το κοινό που την παρακολούθησε και, τέλος, θα προβώ σε μια συνολική αποτίμηση με απώτερο στόχο, την εξαγωγή συμπερασμάτων

χρήσιμων για το μέλλον.



Εικόνα 1. Αφίσα της ψηφιακής performance *Γοργόνες ή Θάνατος είναι να μην μπορείς ν' αγγίξεις τον άλλο*. Πηγή: προσωπικό αρχείο. Facebook. (χ.χ.). Ανακτήθηκε από <https://www.facebook.com/photo/?fbid=2591513051103138&set=gm.2629292437398331>

Όπως προείπα, αρχική μας πρόθεση ήταν η ομαδική δημιουργία και η καλλιτεχνική συνομιλία σ' ένα περιβάλλον ασφαλές, που θα μας απελευθέρωνε από την προσκόλληση σε όσα ήδη γνωρίζαμε, θα μας απελευθέρωνε από κανονιστικές οδηγίες που ορισμένες φορές μπορεί να ολισθήσουν στη διατύπωση αφοριστικών προτάσεων όπως «αυτό δεν είναι θέατρο», «αυτό δεν το κάνουμε στον χορό», «αυτό είναι πολύ ναϊφ» κ.ο.κ. Χωρίς να έχουμε αναπτύξει, προηγουμένως, φιλικούς δεσμούς, αλλά ερχόμενες κοντά μέσα από την καλλιτεχνική μας έκφραση και εργασία, συμφωνήσαμε πως αυτός ο στενός πυρήνας ομάδας θα είναι τόσο ο performer όσο και ο δάσκαλος, ο σκηνοθέτης και ο δραματουργός ταυτοχρόνως. Ήμασταν ανοιχτές στην κριτική και διαθέσιμες στα ερεθίσματα που έφερνε η κάθε μία στην πρόβα από τον κόσμο της.

Δυστυχώς ή ευτυχώς, οι επιδημιολογικές συνθήκες δεν επέτρεψαν τη διά ζώσης συνέχιση των προβών μας – οι οποίες δεν είχαν ξεπεράσει τις δύο ή τρεις πρώτες αναγνωριστικές. Ακολούθησε μία μικρή παύση. Μία παύση συνειδητοποίησης και επαναπροσδιορισμού μέσα στο χάωδες, δυστοπικό σύμπαν που δημιουργήθηκε γύρω μας. Σύντομα, οι πρόβες μας επέστρεψαν, αυτή τη φορά ψηφιακά.

Οι συναντήσεις μας συνεχίστηκαν μέσω της πλατφόρμας του zoom. Η κάθε performer στον προσωπικό της χώρο, προσπαθούσε να βρεθεί σ' έναν κοινό χρόνο και κοινό ψηφιακό τόπο με τις άλλες δύο performers, σε μια προσπάθεια δημιουργίας ασφαλούς και φιλικού περιβάλλοντος – που σίγουρα δεν μοιάζει να είναι, εκ πρώτης, το zoom και οι λοιπές πλατφόρμες τηλεδιασκέψεων.

Δυσκολίες ασφαλώς υπήρχαν πολλές και περιελάμβαναν ευρεία γκάμα πραγμάτων. Κάποιες από τις δυσκολίες που συναντήσαμε ήταν πρακτικές: χαμηλή ποιότητα σύνδεσης στο ίντερνετ, περιορισμένο χώρο για κίνηση, είτε λόγω του κάδρου που μπορούσε να καταγράψει η κάμερα του υπολογιστή είτε λόγω της πραγματοποίησης της πρόβας εντός της κατοικίας με έπιπλα και λοιπά αντικείμενα τα οποία έπρεπε πιθανόν να μετακινηθούν κ.λπ. Άλλες δυσκολίες ήταν ψυχολογικές:

μειωμένη διάθεση για πρόβα λόγω των συνθηκών της πανδημίας και της συναισθηματικής κατάπτωσης που επέφερε στους περισσότερους η καραντίνα ή η έλλειψη συγκέντρωσης, με δεδομένο ότι καλούμασταν να δημιουργήσουμε και να αφεθούμε ελεύθερες σ' έναν χώρο ο οποίος προηγουμένως είχε άλλες λειτουργίες ιδιωτικής κι όχι επαγγελματικής ή καλλιτεχνικής φύσης και στον οποίο μάλιστα πιθανόν συνυπήρχαμε με άλλα άτομα, εκτός του καλλιτεχνικού πλαισίου που προσπαθούσαμε να κατασκευάσουμε εν κυβερνοχωρικό κενώ.

Ωστόσο, οι δυσκολίες δεν σταματούσαν εδώ. Πόσο εύκολο είναι να διατηρήσεις μια καθαρή, συνολική εικόνα γι' αυτό που κάνουν οι άλλες performers, και το οποίο προκύπτει από τον συνδυασμό των προτάσεων και των δράσεών σας; Ο πειραματισμός δεν έγκειται πια μόνο στην αναμέτρηση με τα δικά σου σωματικά, φυσικά και φωνητικά μέσα, τον χώρο και τις προτάσεις των άλλων performers. Το μέσο τώρα αλλάζει, καθώς προστίθεται η διάσταση του ψηφιακού. Πώς γράφει αυτό που συμβαίνει εκείνη την ώρα στην κάμερα; Τι δυνατότητες επιτέλεσης μπορεί να μου προσφέρει το ίντερνετ και το zoom ειδικότερα; Εν τέλει, τι είναι αυτό που κάνω; Μια βιντεοσκοπημένη (ανα)παράσταση ανάμνησης χοροθεατρικών κωδίκων, όπως θα παρουσιαζόταν αν δεν υπήρχε η πανδημία;

Στις προκλήσεις και τα ερωτήματα αυτά προσπαθήσαμε, αν όχι να δώσουμε λύσεις κι απαντήσεις, να βρούμε έστω διεξόδους που να μας ικανοποιούν αισθητικά και να δικαιώνουν και την αρχική μας διάθεση για καταβύθιση στο άγνωστο, όπως διαφορετικά η καθεμία το όριζε για τον εαυτό της. Κάποιοι από τους τρόπους που μεταχειριστήκαμε για να αντεπεξέλθουμε στα ερωτήματα αυτά ήταν η καταγραφή της πρόβας μέσω βίντεο, χάρη στις δυνατότητες που παρείχε η πλατφόρμα, και εν συνεχεία η ομαδική ταυτόχρονη παρακολούθηση και ο σχολιασμός της από την ομάδα. Το βίντεο, επιπλέον, βοήθησε σε κάποιες περιπτώσεις και σε μεμονωμένα σημεία της επιτέλεσης, καθώς δεν ήταν λίγες οι φορές που ατομικά ανταλλάσσαμε βίντεο με μία πρότασή μας, ή μια βελτίωση που δοκιμάζαμε πάνω σ' ένα κινησιολογικό μοτίβο ή τραγούδι κ.λπ. Ταυτοχρόνως, μία από τις πιο γενναίες αποφάσεις που κληθήκαμε να πάρουμε ήταν να καταφέρουμε να αφεθούμε στην τυχαιότητα που προέκυπτε από τον συγχρονισμό ή μη της ταχύτητας τόσο των δικών μας συνδέσεων, αλλά και όσων θα μας παρακολουθούσαν. Να αποδεχτούμε, δηλαδή, πως με κανέναν τρόπο δεν μπορούμε να προκαθορίσουμε το τελικό αποτέλεσμα και το live μοντάζ που θα προκύψει την ώρα της επιτέλεσης. Καθώς, λοιπόν, προχωρούσαν οι πρόβες και μέχρι την τελευταία στιγμή, το παραστασιακό κείμενο άλλαζε. Προσθέταμε και αφαιρούσαμε πράγματα συνεχώς, μέχρι το σημείο να θεωρήσουμε πως έχουμε ένα συμπαγές κείμενο που ανταποκρίνεται στα ζητούμενα όλων, και το οποίο μας αφορά προσωπικά και καλλιτεχνικά τη δεδομένη χρονική στιγμή.

Η τελική επιτέλεση παρουσιάστηκε τον Ιούνιο του 2020 σε ψηφιακή, συγχρονική εκδοχή (*Γοργόνες ή Θάνατος είναι να μην μπορείς ν' αγγίξεις τον άλλον, 2020*), παρόλο που η καραντίνα είχε ήδη αρθεί έναν μήνα νωρίτερα. Αφενός, το θολό τοπίο σχετικά με τη διεξαγωγή παραστάσεων και δημόσιων δράσεων αφετέρου η αντίληψή μας ότι πρόκειται για ένα έργο που απέκτησε οντότητα εντός του μεταιχμιακού αυτού τόπου όπου συνυπήρχαν οι προσωπικοί μας χώροι και το διαδικτυακό cloud, μας οδήγησαν στην απόφαση να πάρουμε το ρίσκο της δημόσιας παρουσίας της μέσω της πλατφόρμας του zoom, σε μια περίοδο όπου όλοι είχαν δικαιολογημένα απηυδήσει από τον εγκλεισμό και τις οθόνες και αναζητούσαν τη ζωντανή επαφή και τους εξωτερικούς χώρους.

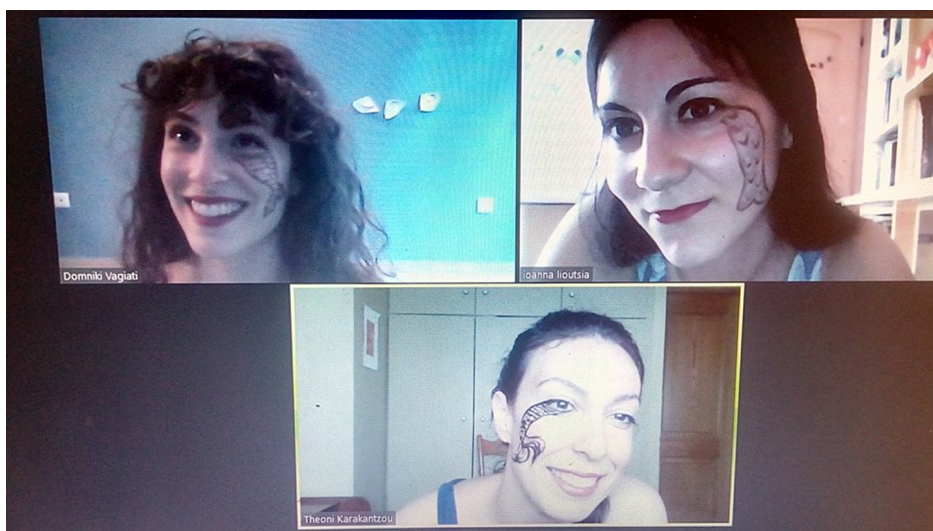


Η πρωτεϊκή ανάγκη για πειραματισμό μάς οδήγησε, επίσης, στην απόφαση να πλαισιώσουμε τη σύντομη τριαντάλεπτη performance με τοποθετήσεις από επιστήμονες και καλλιτέχνες σχετικά με το ζήτημα του εγκλεισμού, της μεταβολής του χώρου της οικίας από ιδιωτικό σε δημόσιο και τη συνάρτηση αυτών με την καλλιτεχνική δημιουργία. Έτσι, ο Άρης Στυλιανού μίλησε για «Τέχνη και ενάμισι μέτρο κοινωνία», η Χρύσα Σάγου για «Εν-σώματες αλληλεπιδράσεις: η συνάντηση με τον Άλλον», η Μαίτσα Χατζηϊωαννίδου αναρωτήθηκε «Υπάρχει λίγη πόλη μέσα στο σπίτι;» και τέλος, ο Τάσος Καραδέδος σχολίασε στην τοποθέτησή του τη φράση «Θάνατος είναι να μην μπορείς να αγγίξεις τον Άλλον».

Τις τοποθετήσεις ακολούθησε συζήτηση με το κοινό, από την οποία προέκυψαν ενδιαφέροντα θέματα ως προς τη στάση του κοινού απέναντι σ' αυτό που παρακολούθησαν. Για τους περισσότερους ήταν μια πρωτόγνωρη εμπειρία και κάπως άβολη· άλλοι ένιωθαν πως εισβάλλουν στον προσωπικό χώρο των δημιουργών και άλλοι πως παρακολουθούν reality show. Την εντύπωση αυτή επεξέτεινε και η περιοδική χρήση μιας ηχογραφημένης φωνής, μη ταυτιζόμενης με τις φωνές των performers. Κάποιοι άλλοι ένιωσαν πως βλέπουν κάτι προκατασκευασμένο που δεν συμβαίνει εκείνη τη στιγμή. Η ψευδαίσθηση ότι παρακολουθούν κάτι ήδη έτοιμο, κάποια ταινία ή βίντεο, διαλύθηκε τη στιγμή που άνοιξε μια ρωγμή στον τέταρτο τοίχο –που στην περίπτωσή μας είναι η οθόνη του laptop– και η οποία επέτρεψε την όσο γίνεται πιο άμεση επικοινωνία του performer με τον θεατή. Η ρωγμή αυτή δημιουργήθηκε όταν περίπου στη μέση της performance, πλησιάσαμε την κάμερα του υπολογιστή μας, γιατί κι εμείς μεταχειριζόμασταν τα ίδια τεχνικά μέσα με τους θεατές, και σκεπάσαμε την κάμερα μας με ένα λεπτό ύφασμα, μ' ένα διχτάκι. Από το σημείο εκείνο και μετά οι θεατές φαίνεται να ένιωσαν πως αυτό που συμβαίνει είναι κάτι ζωντανό, είναι κάτι που αφορά στον καθένα τους ξεχωριστά και συμβαίνει εκεί, μπροστά στα ματιά τους. Η performance απέκτησε έτσι περισσότερο υλική και απτή διάσταση και έπαψε να αποτελείται από αφηρημένες εικόνες και δράσεις που γίνονται σ' ένα συγκεχυμένο τοποθετημένο αλλού. Ωστόσο, έλειπε από το κοινό το αίσθημα της κοινότητας που προσφέρει η από κοινού παρακολούθηση παραστάσεων, αυτός ο κοινός παλμός που μοιράζονται οι θεατές μιας παράστασης.

Η έλλειψη αυτή φανερώθηκε και στο τέλος της performance, σε μία άβολη μεν στιγμή, η οποία όμως υπήρξε κοινή για performers και θεατές κι επομένως τους ενέταξε, τουλάχιστον, σ' ένα κοινό πλαίσιο αμηχανίας μπροστά στον νέο–επιτελεστικό κόσμο. Πρόκειται για την αμηχανία που προκύπτει λόγω της αδυναμίας επιδοκιμασίας ή αποδοκιμασίας του θεατή προς το παραστασιακό γεγονός· τη στιγμή που συνήθως το κοινό χειροκροτεί ή αποχωρεί. Τη στιγμή εκείνη, στο μεταίχμιο μεταξύ πραγματικότητας και διαδικτύου, δε συνέβη τίποτα. Σαν να μη δόθηκε ποτέ ένα τέλος στην επιτέλεση αυτή, σταμάτησε μόνο με τη δική μας χαλάρωση και επικέντρωση μπροστά στις οθόνες, θέτοντάς μας πια στην ίδια πλευρά με τους θεατές [Εικ. 2]. Δεν υπάρχει τίποτα πια να δείτε εδώ, αυτό δεν είναι παρά μόνο το σπίτι μας.

Από τότε, και με τα θέατρα κλειστά, την πανδημία να επιμένει και την περσινή σεζόν, εξοικειωθήκαμε όλοι μας με live-streaming ή online παραστάσεις. Από την προσωπική μου εμπειρία εκείνον τον πρώτο, αχαρτογράφητο καιρό της πανδημίας, διατηρώ, πιο έντονα από όλα, το αίσθημα έλλειψης της αύρας διάδρασης μεταξύ κοινού και performers, ιδιαίτερα όταν μιλάμε για ένα υβριδικό είδος, όπου η παρουσία του θεατή υπάρχει ως υποψία αλλά όχι ως βεβαιότητα, καθώς το μόνο δηλωτικό της παρουσίας τους είναι οι αριθμοί και τα ονόματα των συμμετεχόντων (participants).



Εικόνα 2. Στιγμιότυπο με τις τρεις performers (Δομνίκη Βαγιάτη, Θεώνη Καρακάντζου, Ιωάννα Λιούτσια) στο τέλος της ψηφιακής performance, 2020.

Παρ' όλ' αυτά, με δεδομένο ότι η πανδημία παραμένει και επηρεάζει τη ζωή και την τέχνη μας, θεωρώ πως οι Παραστατικές Τέχνες θα πρέπει να δείξουν γενναιότητα και φιλοπεριέργεια και, αντί να φοβηθούν τα νέα μέσα, να τα εκμεταλλευτούν και να τα εντάξουν στη δημιουργική διαδικασία, ανανεώνοντας τα εκφραστικά τους μέσα. Ένας τρόπος είναι ενδεχομένως και αυτή η υβριδική μορφή που προκύπτει από τον συνδυασμό της ζωντανής επιτέλεσης (performance), και της ευρείας χρήσης και φιλοξενίας της δράσης σε μια πλατφόρμα σύγχρονων τηλεδιασκέψεων, όπου το κοινό μπορεί να έχει κατά κάποιον τρόπο μια υπόσταση ή αλληλεπίδραση. Μορφή την οποία θα μπορούσαμε να ονομάσουμε «πλατφόρμανς», διαχωρίζοντάς την από προγενέστερες ή άλλες μορφές επιτέλεσης που θα την έθεταν σε σύγκριση με το ζωντανό ή παραδοσιακό θέατρο ή και με τη διαμεσολαβημένη, σχεδιασμένη εξ' ολοκλήρου για μαγνητοσκόπηση, performance.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

*Γοργόνες ή Θάνατος είναι να μην μπορείς ν' αγγίξεις τον άλλον.* Facebook. (2020, Ιούνιος 11). [καταγραφή της ψηφιακής performance]. Ανακτήθηκε από <https://www.facebook.com/100007334056147/videos/2593169950937448>

Περιπλανώμενοι Σαββατιανοί. (2019). *Χαμογελάνε οι Τζοκόντες*; Κ. Ανετάκης (Επιμ.). Αθήνα: Οδός Πανός.

Χρήστος Προσύλης

### ΑΝΙΧΝΕΥΣΕΙΣ ΤΗΣ ΘΕΩΡΗΤΙΚΗΣ ΠΡΑΚΤΙΚΗΣ ΚΑΙ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ ΤΗΣ ΜΕΘΟΔΟΥ ΥΠΟΚΡΙΤΙΚΗΣ ΚΑΙ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑΣ ACTING CODE (ΚΩΔΙΚΑΣ ΥΠΟΚΡΙΤΙΚΗΣ), ΣΤΙΣ ΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ ΚΑΙ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

**Η** μέθοδος Acting Code χρησιμοποιεί τις νέες τεχνολογίες όπως αυτές διαμορφώθηκαν τις τελευταίες τέσσερις δεκαετίες, σαν βάση φιλοσοφική και σαν βάση θεωρητικής πρακτικής στην υποκριτική και τη σκηνοθεσία του θεάτρου, του κινηματογράφου και των Παραστατικών Τεχνών. Η βάση αυτή δομείται, κυρίως, από την ψηφιακή τεχνολογία και τις νέες τεχνολογίες των ηλεκτρονικών υπολογιστών, ψηφιακές ή υβριδικές, συμπεριλαμβανομένης της τεχνητής νοημοσύνης και των επερχόμενων βιοτεχνολογικών, ρομποτικών και κβαντικών εξελίξεων. Δομείται, επίσης, από παραμέτρους της αρχαίας Ελληνικής φιλοσοφίας και του αρχαίου Ελληνικού δράματος. Αλλά, τι είναι λοιπόν η μέθοδος Acting Code με λίγα και απλά λόγια;

Η μέθοδος Acting Code (Κώδικας Υποκριτικής) είναι μια πολύ σύγχρονη τεχνική-μέθοδος υποκριτικής και σκηνοθεσίας για θέατρο, κινηματογράφο και Παραστατικές Τέχνες (performing arts), που δημιουργεί έναν κώδικα, ο οποίος λειτουργεί σαν λειτουργικό σύστημα για τους ηθοποιούς και τους σκηνοθέτες, όπως το αντίστοιχο λειτουργικό σύστημα των υπολογιστών. Πάνω σε αυτό το λειτουργικό σύστημα, η μέθοδος Acting Code, δημιουργεί μεταφορικά σαν ένας ανοιχτός κώδικας, προγράμματα ή εφαρμογές, για προσαρμοσμένες δράσεις υποκριτικής και σκηνοθεσίας. Χτίζει τεχνικές και εφαρμογές, και βρίσκει δημιουργικές λύσεις σε καλλιτεχνικά και εκφραστικά ζητήματα που προκύπτουν στο σύγχρονο τεχνολογικό μας περιβάλλον, για καλλιτέχνες και ειδικά για ηθοποιούς, performers και σκηνοθέτες. Η μέθοδος Acting Code προσαρμόζεται, αναλόγως, με την προσωπικότητά τους, τις ικανότητές τους, τις γνώσεις και την εκπαίδευσή τους, το πολιτιστικό τους υπόβαθρο, τις τεχνολογίες που χρησιμοποιούν ή δεν θέλουν να χρησιμοποιούν, την αισθητική τους, τους στόχους και την εκφραστικότητά τους. Γι' αυτό και η μέθοδος Acting Code λειτουργεί σαν ένας προσαρμοσμένος υπολογιστής, σαν ένα εργαλείο, για τους καλλιτέχνες, με σκοπό να ανακαλύψουν αποτελεσματικές δημιουργικές λύσεις, μεγιστοποιώντας έτσι την ποιότητα και το αποτέλεσμα του καλλιτεχνικού τους έργου (Prosylis, 2020).

Είναι αναμφισβήτητο δεδομένο ότι στο σύνολό τους σχεδόν, οι μέθοδοι και οι τεχνικές υποκριτικής και σκηνοθεσίας, δημιουργήθηκαν κάτω από τις παλαιότερες φιλοσοφικές και δημιουργικές προσεγγίσεις του 19<sup>ου</sup> και του 20<sup>ου</sup> αιώνα, που δεν έλαβαν υπόψη, όπως είναι φυσικό, τις σύγχρονες τεχνολογικές εξελίξεις. Το κενό είναι εμφανές, κατά γενική παραδοχή, και βλέπει κανείς τα προβλήματα που προκύπτουν καθημερινά. Από τις συνήθειες της απλής καθημερινής τεχνολογικής ζωής που επηρεάζουν τη δημιουργία του καλλιτεχνικού έργου (όπως τα έξυπνα τηλέφωνα, τα video games και τα κοινωνικά δίκτυα στο διαδίκτυο), μέχρι ακραίες τεχνολογικές συνθήκες δημιουργίας, όπως για παράδειγμα την υποκριτική ή τη σκηνοθεσία σε studio με διαδραστικά ψηφιακά περιβάλλοντα (CGI - Computer-generated imagery),

και τεχνολογίες τρισδιάστατης καταγραφής κίνησης (3D motion capture) και συνδυασμού πραγματικής δράσης με 3D animation σε πραγματικό χρόνο.

Η μέθοδος Acting Code, λοιπόν, οργανώνει τα πάντα, όπως κάνει το λειτουργικό σύστημα του υπολογιστή. Δημιουργεί, έτσι, μια σύνδεση και μια διασύνδεση μεταξύ του ατόμου και του καλλιτεχνικού περιβάλλοντος (είτε στο θέατρο, είτε στον κινηματογράφο), των πόρων που χρησιμοποιεί (τεχνολογικών και μη), των δεδομένων και της διαδικασίας, είτε για την υποκριτική, είτε για την σκηνοθεσία ή την performance, και ίσως στο μέλλον και σε άλλα είδη καλλιτεχνικών ή επιστημονικών έργων και δράσεων. Ακολουθώντας, δημιουργεί ένα είδος «ανοιχτού κώδικα», προκειμένου να δημιουργηθεί εύκολα ένα πρόγραμμα ή μία εφαρμογή, που να είναι δυνατό να ταιριάζει πολύ καλά στο λειτουργικό σύστημα του καλλιτέχνη.

Εκτός από τις σύγχρονες αυτές φιλοσοφικές και θεωρητικές πρακτικές που έχουν να κάνουν με τις νέες τεχνολογίες, η μέθοδος Acting Code, συνδέεται στενά και με το αρχαίο Ελληνικό δράμα, και την αρχαία Ελληνική φιλοσοφία. Στη μέθοδο Acting Code, χαρακτηριστικά οι όροι *διεπαφή (interface)*, *μεταφορά (metaphor)* και *κάθαρση (catharsis)*, είναι εξαιρετικά σημαντικοί. Η διεπαφή είναι με απλά λόγια ένα κοινό όριο στο οποίο δύο ή περισσότερα ξεχωριστά μέρη του συστήματος υπολογιστών (υλικό, λογισμικό, συσκευές, άνθρωποι κ.λπ.) ανταλλάσσουν πληροφορίες. Στη μέθοδο Acting Code, είναι το κοινό όριο στο οποίο ο καλλιτέχνης (μέσω του Λειτουργικού Συστήματος Acting Code – Acting Code Operating System) ανταλλάσσει πληροφορίες όλων των ειδών (ενέργειες, λέξεις, συναισθήματα, κινήσεις κ.λπ.) με άλλα συστήματα (ηθοποιούς, προσωπικό παραγωγής, σενάριο, σκηνικό, μουσική, κοινό κ.λπ.).

Στη μέθοδο Acting Code, ο όρος ‘μεταφορά’ επίσης, χρησιμοποιείται για να περιγράψει τη δράση η οποία μεταφέρει πληροφορίες και άλλα στοιχεία, μεταξύ των δεδομένων του συστήματος, των κωδικών, των ενεργειών κ.λπ. – σύμφωνα με τις δραστηριότητες, τα προγράμματα, τις εφαρμογές κ.λπ. του Λειτουργικού Συστήματος Acting Code του καλλιτέχνη. Ακολουθεί την ερμηνεία του όρου ‘μεταφορά’ < αρχαία ελληνική: μεταφορά < μεταφέρω < μετά + φέρω. Η αριστοτελική και ποιητική ‘κάθαρση’ επίσης, είναι μια κρίσιμη διαδικασία στη μέθοδο Acting Code. Πολύ σημαντικό στοιχείο, που προέρχεται βεβαίως από την αρχαία ελληνική τραγωδία. Βοηθά στη διεπαφή του Acting Code, ώστε να μεταφέρει χρήσιμα καθαρά στοιχεία μεταξύ των συστημάτων. Η κάθαρση εδώ, χρησιμεύει ως καταλυτικό φιλοσοφικό και δομικό στοιχείο στη διαδικασία υποκριτικής και σκηνοθεσίας [Εικ. 1].

Η μέθοδος Acting Code περιλαμβάνει 33 επίπεδα εκπαίδευσης, εκ των οποίων τα πρώτα 29 συνιστούν τη βασική εκπαίδευση, και τα υπόλοιπα 4 τη διδασκαλία της μεθόδου Acting Code (επίπεδο 30), καθοδήγηση και διαλογισμό (επίπεδο 31), έρευνα, διαχείριση και ανάπτυξη (επίπεδα 32 και 33), που διαμορφώνονται σύμφωνα με την εκπαίδευση και την εμπειρία.

### **Επίπεδα Εκπαίδευσης Acting Code**

1. Επίπεδο επαγωγής
2. Αυτοκατανόηση
3. Εαυτός και Κόσμος
4. Λειτουργικό σύστημα Acting Code και Κόσμος
5. Το λειτουργικό μου σύστημα
6. Κατανόηση της διεπαφής

7. Σύνταξη κώδικα
8. Δημιουργία προγραμμάτων και εφαρμογών
9. Μεταφορά και Κάθαρση
10. Κόσμος και σκηνή
11. Εαυτός και σκηνή
12. Acting Code για τη σκηνή
13. Κόσμος και κάμερα
14. Εαυτός και κάμερα
15. Acting Code για την κάμερα
16. Κόσμος και υπολογιστές
17. Εαυτός και υπολογιστές
18. Acting Code για υπολογιστικά συστήματα
19. Κόσμος και περιβάλλον διάδρασης και τεχνητής νοημοσύνης
20. Εαυτός και περιβάλλον διάδρασης και τεχνητής νοημοσύνης
21. Acting Code για περιβάλλον διάδρασης και τεχνητής νοημοσύνης
22. Κόσμος και Διαδίκτυο
23. Acting Code και Διαδίκτυο
24. Κείμενο και υπερκείμενο
25. Σύνδεση Συστημάτων και Κόσμου
26. Μετα-πρακτική και αυτοαξιολόγηση
27. Εργασία βάσει ανοιχτού κώδικα
28. Ενημερώσεις και διορθώσεις κώδικα
29. Το λειτουργικό μου σύστημα και οι αρχαίες ελληνικές ρίζες
30. Επίπεδα εκπαιδευτή (3 βαθμίδες)
31. Επίπεδα προγύμνασης και διαλογισμού (2 βαθμίδες)
32. Master (2 βαθμίδες)
33. Grand Master

Η μέθοδος Acting Code είναι δημιουργημένη με τέτοιον τρόπο, ώστε να αξιοποιεί πλήρως όλες τις δυνατότητες, τις γνώσεις και τις δεξιότητες των ηθοποιών και των σκηνοθετών. Δεν καταργεί οποιονδήποτε άλλο τρόπο δουλειάς ή τεχνική ή μέθοδο που γνωρίζει κάποιος. Το ακριβώς αντίθετο. Επίσης, δεν απαιτεί εξειδικευμένες γνώσεις υπολογιστών, πέρα από τις συνήθεις δεξιότητες και γνώσεις στην σύγχρονη καθημερινή μας ζωή. Μπορεί να εφαρμοστεί σε οποιοδήποτε καλλιτεχνικό περιβάλλον, τεχνολογικά εξειδικευμένο και απαιτητικό ή μη, ακόμα και σε περιπτώσεις απουσίας οποιασδήποτε τεχνολογίας.

Ξεκίνησε να αναπτύσσεται από τον γράφοντα στα τέλη της δεκαετίας του 1990, και μετά από δύο περίπου δεκαετίες έρευνας στην Αθήνα και το Λονδίνο, έλαβε την τελική μορφή το 2015. Στα αμέσως επόμενα χρόνια η εργασία επικεντρώθηκε στην απλούστευση και την ανάπτυξη μεθοδολογίας της διδασκαλίας και της εφαρμογής της, ώστε να είναι διαθέσιμη άμεσα στην κοινότητα των καλλιτεχνών. Το διάστημα 2017-2018, δημιουργήθηκε ένα σχετικό εγχειρίδιο, που περιέγραφε τη μέθοδο, και το 2020 ολοκληρώθηκε η πρώτη φάση του βιβλίου (Acting

Code. Advanced acting and directing technique for theatre, film and the performing arts. An Introduction.), που θα αποτελέσει μελλοντικά τη βάση για την εισαγωγή στη μέθοδο και τη μελέτη της μεθόδου. Το βιβλίο ετοιμάστηκε στα αγγλικά για έκδοση στις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής, και αυτή τη στιγμή διορθώνεται και μεταφράζεται στα ελληνικά, για ταυτόχρονη έκδοση και στις δύο γλώσσες, με την τελική διορθωμένη του και πλήρη μορφή.

Τη μέθοδο διαχειρίζεται πλέον η Cosmocinema του Λονδίνου, και το εκπαιδευτικό της μέρος το επιμελείται το Ινστιτούτο Κώδικα Υποκριτικής (Acting Code Institute) με έδρα την Αθήνα.



Εικόνα 1. Φωτογραφία από το έργο του Χρήστου Προσύλη με τίτλο *Αφήγημα Ιφιγένεια* (performance & video art installation), στο χώρο του Ιδρύματος Μιχάλης Κακογιάννης, τον Φεβρουάριο του 2020, στο οποίο εφαρμόστηκαν τεχνικές της μεθόδου Acting Code. Photo by Christos Prosylys. © 2020.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

Prosylys, C. (2020). Acting Code From the ancient Greek philosophical systems to the Acting Code system, the contemporary advanced acting and directing technique for theatre, film and the performing arts. An Introduction. *Philosophy, Art, Therapy, 1 Special Edition - Therapies: Theory & Practice*. 79-83. Ανακτήθηκε από [https://www.researchgate.net/publication/358079100\\_PATH\\_1\\_SPECIAL\\_EDITION](https://www.researchgate.net/publication/358079100_PATH_1_SPECIAL_EDITION)

Τόνια Τσαμούρη

### AGE MATTERS: ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΨΗΛΕΣ ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΤΟΥ EDWARD ALBEE

**Η** πανδημία covid-19 που έπληξε τον 21<sup>ο</sup> αιώνα, διαχώρισε τους ανθρώπους με ηλικιακά κριτήρια. Η κοινωνία, προκειμένου να προστατεύσει τους πιο αδύναμους υγειονομικά, δηλαδή τους εξήντα και άνω, τους απομόνωσε διαχωρίζοντάς τους ηλικιακά, αλλά κυρίως κοινωνικά. Οι ηλικιακές διακρίσεις κερδίζουν διαρκώς έδαφος σε μια κοινωνία, η οποία όπως φαίνεται στον Τύπο, σε ταινίες, αλλά και τηλεοπτικές σειρές, λατρεύει την νεότητα. Όσοι, λοιπόν, βρίσκονται στη μέση ή στην τρίτη ηλικία, προσπαθούν να μεγαλώνουν καλά χωρίς να γερνούν και επιδίδονται σε ένα ανελέητο κυνήγι νεότητας, που μετατρέπεται σχεδόν σε αυτοσκοπό.<sup>1</sup> Κατά συνέπεια, η σύγχρονη δυτική κοινωνία αρνείται στους ανθρώπους το δικαίωμα να μεγαλώνουν, αλλά και να γερνούν.

Με το ζήτημα των ηλικιακών διακρίσεων και του γήρατος, ασχολείται η Margaret Morganroth-Gullette (2017). Η συγγραφέας αναφέρει ότι η ηλικιακή διάκριση αφορά σε ένα χαρακτηριστικό με το οποίο δεν γεννιέται κάποιος (όπως το φύλο ή το χρώμα του δέρματος), αλλά αντιθέτως μεταβάλλεται. Οι άνθρωποι δεν μένουν νέοι για πάντα, ενώ πολλοί δεν φτάνουν στη μέση ή στην τρίτη ηλικία. Ωστόσο, οι νέοι συγκρούονται κοινωνικά, για πολλούς και ποικίλους λόγους, με τους μεσήλικες και τους ηλικιωμένους.<sup>2</sup> Η ηλικιακή ωρίμανση τρομάζει τους ανθρώπους υπενθυμίζοντάς τους το πεπερασμένο της ανθρώπινης φύσης και, συνεπώς, οι γηραιότεροι παραμερίζονται κοινωνικά επειδή «οι άνθρωποι απομακρύνονται από άλλα άτομα ή ομάδες που τους φοβίζονται» (Morganroth-Gullette, 2017, σ. xxi)<sup>3</sup>. Οι σύγχρονες δυτικές κοινωνίες φτάνουν στο σημείο να εξορίζουν τους μεγαλύτερους ανθρώπους, ενώ βρίσκονται ακόμα εν ζωή. Όπως σημειώνει η συγγραφέας, είναι ενδεικτικό ότι άτομα τρίτης ηλικίας απουσιάζουν από διαφημίσεις, εκτός εάν πρόκειται για προϊόντα προορισμένα για ηλικιωμένους, «η οπτική λήθη εξορίζει [τους ηλικιωμένους] εκ των προτέρων, σαν να μην αξίζει να μας βλέπουν, ενώ είμαστε ακόμα ζωντανοί» (σ. 24). Δημιουργείται, λοιπόν, η στρεβλή εντύπωση ότι όποιοι δεν διαθέτουν αρυτίδιαστο πρόσωπο και σφριγηλό σώμα είναι κοινωνικά ανεπιθύμητοι. Οι ηλικιωμένοι, από την άλλη, αδυνατούν (ή δεν θέλουν) να ταυτιστούν με τα προβαλλόμενα πρότυπα, με αποτέλεσμα να αισθάνονται κοινωνικοί παρίες. Πίσω όμως από

1 Αναφορικά με την ηλικιακή γήρανση σε γυναίκες και άντρες, βλ. Clarke & Korotchenko (2011)· Slevin (2010).

2 «Από τις ομάδες του Facebook που αφορούν στα μεγαλύτερα άτομα, και αριθμούν συνολικά περίπου εικοσιπέντε χιλιάδες μέλη, μια μελέτη έδειξε ότι το 74% κακολογούσε τους μεγαλύτερους ανθρώπους και ένα 37% θα ήθελε να τους απαγορεύσει κοινωνικές δραστηριότητες, όπως η οδήγηση ή τα ψώνια» (Morganroth-Gullette, 2017, σ. 54). Οι νέοι θεωρούν ότι οι άνω των σαράντα ετών αφενός, τους στερούν θέσεις εργασίας και αφετέρου, τους επιβαρύνουν οικονομικά, αναγκάζοντάς τους να συντηρούν τα συστήματα περίθαλψης και συνταξιοδότησης προς όφελος των μεγαλύτερων. Κατά την Barbara Hillier (2018, σ. 55, σε δική μου μετάφραση), «το να θεωρείς ηλικιωμένους ως μη παραγωγικούς ανθρώπους, είναι κάτι που ενισχύει την ηλικιακή διάκριση και ενέχει δημόσιες πολιτικές συνέπειες, όπως για παράδειγμα στον καταμερισμό της δημόσιας υγείας».

3 Όλες οι μεταφράσεις των αποσπασμάτων και των θεατρικών έργων, εκτός εάν αναφέρεται, ανήκουν στην γράφουσα.

«μια κουλτούρα η οποία αμφισβητεί διαρκώς την αξία της ζωής σε μεγαλύτερες ηλικιακά ομάδες» (σ. 31), ελλοχεύει ο κίνδυνος της απαξίωσης των ίδιων των ηλικιωμένων.<sup>4</sup>

Οι Toni Calasanti, Kathleen F. Slevin και Neal King γράφουν για τον διαφορετικό τρόπο που αντιμετωπίζουν την ηλικιακή ωρίμανση τα δύο φύλα, εστιάζοντας στις γυναίκες οι οποίες «έρχονται αντιμέτωπες με την περιφρόνηση και τον αποκλεισμό, καθώς μεγαλώνουν» (Calasanti, Slevin, & King, 2006, σ. 14). Αναφέρουν ότι οι φεμινιστικές μελέτες σταματούν πριν την είσοδο των γυναικών στην εμμηνόπαυση.<sup>5</sup> Έτσι, όμως δημιουργείται μια στρεβλή εντύπωση ότι η κοινωνία ενδιαφέρεται για τις γυναίκες, όσο αυτές είναι ενεργές αναπαραγωγικά.<sup>6</sup> Όπως αναφέρουν, «οι γυναίκες, καθώς μεγαλώνουν, γίνονται αόρατες σεξουαλικά» (Calasanti κ.ά., 2006, σ. 21), ακόμα και εάν οι ίδιες νιώθουν ερωτικά δραστήριες. Συνεπώς, η «νεανική εμφάνιση» μετατρέπεται σε ολοένα πιο απαιτητικό και κοπιαστικό σχέδιο ζωής (σ. 15).

Η Margaret Cruickshank κάνει ένα βήμα παραπέρα υπογραμμίζοντας ότι τα ηλικιωμένα γυναικεία σώματα θεωρούνται μη ελκυστικά, χωρίς όμως κάποιος να αναρωτιέται «πώς διαχειρίζονται οι ηλικιωμένες γυναίκες αυτή την απόρριψη» (Cruickshank, 2013, σ. 148). Η συγγραφέας αναφέρει ότι οι νεότερες γυναίκες περιθωριοποιούν τις μεγαλύτερες θεωρώντας τις ως Άλλον. Αυτή η συναισθηματική απόσταση δημιουργεί στις νεότερες την ψευδαίσθηση «ότι υπάρχουν μεγάλες διαφορές ανάμεσα» τους (σ. 186), ενώ παράλληλα απομονώνει κοινωνικά τις μεγαλύτερες.

Το θέμα των ηλικιακών διακρίσεων, αλλά και του γήρατος, απασχόλησε ιδιαίτερα τον Αμερικανό θεατρικό συγγραφέα, Edward Albee, στο σύνολο του έργου του. Ο Albee χαρακτηρίστηκε, ήδη από το πρώτο του έργο –*Η Ιστορία του Ζωολογικού Κήπου* (1959)– εκπρόσωπος του Θεάτρου του Παραλόγου στην άλλη μεριά του Ατλαντικού,<sup>7</sup> μολονότι τα κείμενά του κινήθηκαν στο ρεαλισμό.<sup>8</sup> Στο επίκεντρο του ενδιαφέροντός του έθεσε κυρίως τη σύγχρονη δυτική οικογένεια, βαδίζοντας με έναν εντελώς δικό του τρόπο στα βήματα του πατέρα του ρεαλισμού, Henrik Ibsen.<sup>9</sup> Επέρριψε την ευθύνη για τα δεινά που αντιμετωπίζουν οι σημερινές κοινωνίες στην οικογένεια, με έναν συχνά τολμηρό τρόπο. Ρόλο-κλειδί στα έργα του, όπως και στις σύγχρονες δυτικές κοινωνίες, σύμφωνα με τον συγγραφέα, κατέχει η μορφή της

4 Αναφορικά με την εικόνα που έχουν οι γυναίκες για το σώμα τους κατά τη διαδικασία της γήρανσης, βλ. επίσης L. H. Clarke (2011).

5 Η B. Hillier (1998) αναφέρεται στην πενιχρή φεμινιστική βιβλιογραφία αναφορικά με τις ηλικιωμένες γυναίκες.

6 Κατά την J. Kristeva (1980), η εγκυμοσύνη δεν είναι ενδεικτική, καθώς το γυναικείο σώμα μετατρέπεται σε αντικείμενο που επηρεάζεται από την πατρική λειτουργία. Συνεπώς, όσο βρίσκεται σε αναπαραγωγική ηλικία είναι δυναμικά ελεγχόμενο από την πατριαρχική κοινωνία προκειμένου για την δημιουργία απογόνων. Αλλά και η I. M. Young (2005, σ. 46) επισημαίνει ότι «η εγκυμοσύνη παραλείπει την υποκειμενικότητα», καθώς η έγκυος νιώθει συχνά διχασμένη ή διπλασιασμένη ή χωρίς να έχει κέντρο εστίασης. Όλα αυτά οφείλονται στο γεγονός ότι η έγκυος, «βιώνει το σώμα της σαν να είναι, αλλά και σαν να μην είναι ο εαυτός της».

7 Βλ. M. Έσολιν (2001)· R. B. Jackson & M. C. Hartig (2004)· C. W. E. Bigsby, (2000)· και David Krasner (2005).

8 «Ο 'ρεαλισμός' του Albee, κατά τον ίδιο, βρίσκεται λιγότερο στον ψυχολογικό ρεαλισμό της Μεθόδου που αφορά σε 'πιστευτούς χαρακτήρες' που κάνουν 'πιστευτά πράγματα' (έναν ρεαλισμό που ο Albee, νωρίς στην καριέρα του, χλεύαζε ως 'αληθινά το Θέατρο του Παραλόγου'), παρά στην αλήθεια της σκέψης και του συναισθήματος που δημιουργείται στο μυαλό του θεατή καθώς εξελίσσεται το έργο, με όλα τα άμεσα θεατρικά του γυρίσματα και ανατροπές» (Bottoms, 2005, σ. 10).

9 Σύμφωνα με τον M.Y. Bennett, ο Albee «εμπνεύστηκε από το Παράλογο, αναμφίβολα, αλλά ενσωμάτωσε επίσης πολλά δραματικά είδη στα έργα του, περιλαμβάνοντας ρεαλιστικές και νατουραλιστικές κωμωδίες δωματίου» (Bennett, 2017, σ. 106), άποψη με την οποία συμφωνεί και ο T. P. Adler (2011).



μητέρας, μια φιγούρα με την οποία και ο ίδιος είχε πολύπλοκη σχέση.<sup>10</sup>

Στις *Τρεις Ψηλές Γυναίκες*, ο Αμερικανός συγγραφέας εστίασε στη γυναικεία ψυχοσύνθεση σε διαφορετικά ηλικιακά στάδια, στη διαδικασία της γήρανσης, στη σχέση των γυναικών μεταξύ τους, αλλά και σε σχέση με την ίδια την ηλικία τους. Ο Albee ανήκει στους ελάχιστους θεατρικούς συγγραφείς της γενιάς του, που έπλασε πρωταγωνιστικούς ρόλους για γυναίκες που βρίσκονται στη μέση και την τρίτη ηλικία. Ήδη, στα πρώτα του θεατρικά έργα – *Sandbox* (1959), *Αμερικανικό Όνειρο* (1960) – πρωταγωνιστούν δύο γυναίκες ογδόντα χρονών.<sup>11</sup>

Οι *Τρεις Ψηλές Γυναίκες*<sup>12</sup> θεωρούνται ως το πλέον εσκεμμένα αυτοβιογραφικό κείμενο του συγγραφέα.<sup>13</sup> Το Αμερικάνικο θέατρο, αυτής της περιόδου, νοσταλγούσε το παρελθόν και πειραματιζόταν με την «αισθητική του ψυχολογικού ρεαλισμού», δηλαδή, με τη «γραμμικά δομημένη πλοκή, συνηθισμένους διαλόγους και οικιακό ή εργασιακό σκηνικό» (Black & Friedman, 2018, σ. 93).<sup>14</sup> Ο Albee προσπάθησε να ανασυνθέσει το παρελθόν μέσω της μητέρας του. Το έργο χωρίζεται σε δύο Πράξεις. Εμφανίζονται τρεις γυναίκες, η Α (ενενήντα-δύο χρονών), η Β (πενήντα-δύο ετών) και η Γ (είκοσι-έξι ετών).<sup>15</sup> Στην Πρώτη Πράξη, η Γ, δικηγόρος, επισκέπτεται για κάποιες νομικές υποθέσεις την κατάκοιτη Α στο σπίτι της, την οποία προσέχει η Β. Αρχικά, η Β και η Γ αντιμετωπίζουν την ηλικιωμένη ως βάρος και ενόχληση. Στο τέλος της Πρώτης Πράξης, η Α παθαίνει εγκεφαλικό. Η Δεύτερη Πράξη ξεκινάει με την Α σε κώμα και δίπλα της, τις Β και Γ. Σύμφωνα με τον Stephen Bottoms, η Πρώτη Πράξη είναι ρεαλιστικά γραμμένη, αλλά στην δεύτερη, ο συγγραφέας «στρέφεται στον εξπρεσιονισμό» (Bottoms, 2005, σ. 102), κάνοντας σαφές ότι οι τρεις γυναίκες είναι μία, σε τρεις διαφορετικές ηλικίες της ζωής της.<sup>16</sup> Η ίδια γυναίκα «βλέπει όλη τη ζωή της να περνάει μπροστά από τα μάτια της» (Bottoms, 2005, σ. 102), ενώ ξαναθυμάται τον παλιό εαυτό της, λίγο πριν το τέλος. Έτσι, ο συγγραφέας φωτίζει τις συγκρούσεις που ανακύπτουν μεταξύ των τριών γυναικών λόγω ηλικίας.<sup>17</sup>

10 Τον συγγραφέα υιοθέτησαν από βρεφική ηλικία οι Reed και Frances Albee, το 1928. Στα δεκαέξι του έφυγε από το σπίτι, λόγω έντονων διαφωνιών με τους γονείς του. Έκτοτε δεν ξαναείδε τον πατέρα του, ενώ ούτε οι σχέσεις με τη μητέρα του αποκαταστάθηκαν ποτέ εντελώς, ενώ τον αποκλήρωσε αφότου πέθανε.

11 Μεσήλικες και ηλικιωμένες γυναίκες σε βασικούς ρόλους συναντώνται επίσης στα: *Ποιος Φοβάται την Βιρτζίνια Γουλφ* (1962)· *Ευαίσθητη Ισορροπία* (1966)· *Όλα στον Κήπο* (1967)· *Η Κυρία από το Ντιμπούκ* (1980)· *Finding the Sun* (1983)· *Marriage Play* (1987)· *Η Γίδα ή Ποια είναι η Σύλβια;* (2000).

12 Ανέβηκε για πρώτη φορά στο Vienna's English Theatre σε σκηνοθεσία του συγγραφέα, το 1991, και τιμήθηκε με βραβείο Pulitzer το 1994, προσφέροντας στον συγγραφέα καθολική αποδοχή, περισσότερο από τριάντα χρόνια αργότερα (Krasner, 2005).

13 Στην Ελλάδα, πρωτοπαρουσιάστηκε το 1995-1996, σε σκηνοθεσία Ανδρέα Βουτσινά με τις Κατερίνα Μαραγκού, Ζωή Λάσκαρη, Ελένη Χατζηαργύρη. Επαναλήφθηκε το 2016-2017 σε σκηνοθεσία Άρη Τρουπάκη με τις Μπέτυ Αρβανίτη, Μαρία Κεχαγιόγλου, Νεφέλη Κουρή.

14 Οι *Τρεις Ψηλές Γυναίκες* «είναι ομολογουμένως βιογραφικό, ένα πορτραίτο της θετής μητέρας του θεατρικού συγγραφέα, με την οποία δεν συμφιλώθηκε ποτέ» (Bottoms, 2005, σ. 22). Επίσης, σύμφωνα με την Abbotson, οι *Τρεις Ψηλές Γυναίκες* «αποτυπώνουν την μητέρα του σε τρία στάδια της ζωής της, βασισμένο σε ιστορίες που η ίδια του είπε μετά τη συμφιλίωσή τους το 1965» (Abbotson, 135). Τέλος, ο ίδιος ο συγγραφέας, έγραψε ότι «Με τις *Τρεις Ψηλές Γυναίκες* μπορώ να προσδιορίσω ακόμα και τη στιγμή που ξεκίνησα να το γράφω, επειδή συμπίπτει με την πρώτη συναίσθηση της συνειδητοποίησής μου» (Albee, όπως αναφέρεται στο Krasner, 2005, σ. 247).

14 Ανάλογη ήταν η τάση και στον κινηματογράφο. Ενδεικτικές ταινίες, τα *Total Recall* (1990) και *Memento* (2000). Βλ. σχετικά, C. Harisson (2010).

15 Υπάρχει και μια ανδρική παρουσία που παραμένει βουβή.

16 «Ο Albee κάνει συνειδητό το πέρασμα του χρόνου βάζοντας τις ηρωίδες του να ενσαρκώνουν πολλαπλούς εαυτούς» (Lipscomb, σ.129).

17 «Η καθεμία έχει διαφορετικό επίπεδο αντίληψης αναφορικά με το πώς πρόκειται να λάβουν χώρα τα γεγονότα. Η νεανική αφέλεια συγκρούεται με την εμπειρία της μέσης ηλικίας, η οποία με τη σειρά της έρχεται αντιμέτωπη με τον

Αρχικά, οι δυο γυναίκες οικτίζουν την Α, θεωρώντας ότι πάσχει από άνοια, καθώς παλινωδεί ανάμεσα στη σημερινή και την παιδική της ηλικία,

*(Περιπλανιέται, κουτσαίνει· πολύ χαρούμενη· προς την Γ)*

Α: Έσπασα το ποτήρι! Πήρα το ποτήρι και το πέταξα στον νεροχύτη! Έσπασα το ποτήρι και τώρα πρέπει να το καθαρίσει! *(Η Β έχει ξαναμπεί μέσα)*

Β: Κακό κορίτσι!

Α: Έσπασα το ποτήρι! Έσπασα το ποτήρι!

*(Χασκογελάει· ξαφνικά καταρρέει το πρόσωπό της και κλαίει· τότε)*

Πρέπει να κάτσω! Δε μπορώ να καθίσω μόνη μου! Γιατί δε με βοηθάει κάποιος;!

*(Albee, 2005, σ. 328)*

Η προχωρημένη ηλικία της Α την έχει φέρει σε δεινή θέση, καθώς αδυνατεί να αυτοεξυπηρετηθεί και εξαρτάται από τη βοήθεια των άλλων.<sup>18</sup> Καθώς γερνάει μια γυναίκα, αναγκάζεται να μάθει ότι αναπόφευκτα θα πρέπει να «συνεργαστεί με ιατρικούς επαγγελματίες που ενδέχεται να είναι αδιάφοροι απέναντι στις ανάγκες της ή και να νιώθουν άβολα με δυναμικές ηλικιωμένες γυναίκες» (Cruickshank, 2013, σ. 104). Αντιστοίχως, η Β και η Γ αντιμετωπίζουν με συγκαταβατικότητα την Α,

Β: Θέλεις να πας; *(Σηκώνεται)* Θέλεις το δοχείο; Είναι νούμερο ένα; Θέλεις το δοχείο;

Α: *(Ντρέπεται να το συζητήσει)* Όχι... Όχιιιι!

Β: Α! *(Πηγαίνει προς την Α)* Εντάξει. Μπορείς να περπατήσεις;

Α: *(κλαψουρίζοντας)* Δεν ξέρω!

*(σ. 315)*

Οι δύο γυναίκες, κυνικές απέναντι στις ανάγκες της Α, αντιμετωπίζουν με δυσφορία και απορία τις προσπάθειές της να διατηρήσει την αξιοπρέπεια και την αυτοκυριαρχία της.<sup>19</sup> Η Γ θεωρεί και αντιμετωπίζει την Α σαν ένα άβουλο πλάσμα, το οποίο, λόγω προχωρημένης ηλικίας, έχει χάσει τον έλεγχο και την αξιοπρέπειά της, ακυρώνοντας όλη την προηγούμενη ζωή της. Με έκπληξη αντιμετωπίζει τις διηγήσεις της Α, από τα νεότερα χρόνια της, αλλά και τον δυναμισμό που πασχίζει να διατηρήσει:

Α: Παλιά ήθελα όλα να είναι εντάξει και το θέλω και τώρα· ακόμα το θέλω! *(σ. 331)*

Η Γ αδυνατεί να φανταστεί τον εαυτό της στο μέλλον· «Δε μπορώ να κάνω προβολή» *(σ. 349)*. Σύμφωνα με την Baba Copper,<sup>20</sup> αυτή η αδυναμία ή απροθυμία των νεότερων γυναικών αποτελεί ένα είδος ρατσισμού προς τις μεγαλύτερες γυναίκες,

Ο ηλικιακός ρατσισμός εμποδίζει την επικοινωνία ανάμεσα στις νέες και τις ηλικιωμένες γυναίκες, σαν ένας καθρέφτης ασφαλείας – οι μεγαλύτερες μπορούν να δουν τις νεότερες, βοηθούμενες από τις αναμνήσεις της δικής τους νεότητας, αλλά οι πιο νέες δε μπορούν, ή δεν θέλουν, να δουν το μέλλον τους στις ηλικιωμένες

κυνισμό της τρίτης ηλικίας» (Bercovitch, 2008, σ. 50).

18 Σύμφωνα με την Morganroth-Gullette (2017, σ. 36), «κανείς δεν μπορεί να νιώθει μόνιμα ασφαλής από τη στιγμή που αρχίζει να γερνάει».

19 Κατά την Cruickshank (2013, σ. 111), «ένα διαρκές πρόβλημα είναι ότι η υγεία των ηλικιωμένων γυναικών είναι σχεδόν αόρατη για την κοινωνία».

20 Η Copper είναι συγγραφέας του εμβληματικού βιβλίου, *Over the Hill: Reflections on Ageism Between Women*.

γυναίκες. Διαισθανόμενες ότι σημαντικές πληροφορίες μπορεί να αποκρύπτονται στην άλλη μεριά του καθρέφτη, οι νέες κολλούν το πρόσωπό τους, ρίχνοντας μια γρήγορη ματιά στα δικά τους είδωλα αναζητώντας νευρικά τις ατέλειες της ηλικίας. Οι ηλικιωμένες, από την άλλη μεριά, τις παρακολουθούν με θλίψη, αναγνωρίζοντας στα πρόσωπα των νέων γυναικών τη δική τους άρνηση να μεγαλώσουν.

(Corper, όπως αναφέρεται στο Cruickshank, 2013, σ. 159)

Η Γ αρνείται πεισματικά και οργισμένα να γίνει σαν την Α,

«(με οργή): Δεν θα γίνω...αυτό! (Δείχνει την Α)», ή σαν την Β, «Ούτε έτσι θα γίνω (Προς την Α, δείχνοντας την Β)» (σ. 355)

Η νέα γυναίκα βλέπει την προβολή της στις δύο μεγαλύτερες γυναίκες, τις οποίες θεωρεί αποτυχημένες. Η Γ, η πιο ανυπόμονη και απόλυτη, βρίσκεται στην αρχή της ζωής της. Ελπίζει ότι οι καλύτερες στιγμές της είναι στο μέλλον, γεγονός που την γεμίζει αδημονία, αλλά και άγχος,

Γ: Και οι ευτυχισμένες εποχές... οι πιο ευτυχισμένες στιγμές; Δεν τις έχω ζήσει ακόμα, έτσι δεν είναι; Τα έχω ζήσει όλα στα είκοσι-έξι μου; ... Το ξέρω ότι οι καλύτερες στιγμές μου –Οι πιο ευτυχισμένες;– δεν έχουν έρθει ακόμα. Πρόκειται να έρθουν. Δεν θα έρθουν; (σ. 382-383)

Την αγωνία της Γ διασκεδάζει η μεσήλικας Β,

Β: Αυτό που μου αρέσει περισσότερο εδώ που βρίσκομαι, είναι ότι δεν υπάρχουν πλέον πολλά που θα πρέπει να περάσω ακόμα, και αυτό δεν σημαίνει ότι κατεβάζω ρολά – για εμένα, σε κάθε περίπτωση. Μου ανοίγει νέες πίστες – παρακμής, απαξίωσης, παραξενιάς, αλλά πραγματικά ενδιαφέρουσες! (σ. 383)

Η Α εμφανίζεται σαρωτική, θέτοντας σε εντελώς διαφορετική προοπτική την έννοια της ευτυχίας,

Α: Είστε παιδιά και οι δύο. Η πιο ευτυχισμένη στιγμή από όλες; Αλήθεια; Η πιο ευτυχισμένη στιγμή; ... Όταν όλα έχουν τελειώσει. Όταν σταματάμε. Όταν μπορούμε να σταματήσουμε. (σ. 383-384)

Η Α στο τέλος, οδηγεί σε μια ενδιαφέρουσα ανατροπή των χαρακτήρων. Στην Πρώτη Πράξη, η Α παρουσιάζεται με άνοια, λόγω ηλικίας, και εξαρτώμενη από άλλους, ενώ η Β και η Γ είναι πιο σίγουρες για τον εαυτό τους. Στο τέλος όμως, η ηλικιωμένη γυναίκα είναι αυτή που αποδεικνύεται πιο σοφή και σίγουρη.

Ο Albee δημιούργησε ένα «παράξενα τρυφερό πορτρέτο μιας υπερήλικης, ετοιμοθάνατης γυναίκας, απευθείας στο πρότυπο της πρόσφατα αποθανούσας μητέρας του» (Bottoms, 2005, σ. 7). Έθεσε σε πρώτο πλάνο το θέμα της γυναικείας ηλικίας, όπως γίνεται σαφές από την πρώτη φράση, «Α: Είμαι ενενήντα ενός» (Albee, 2005, σ. 310). Η Γ την διορθώνει, «Είσαι ενενήντα δύο» (σ. 310), δείχνοντας, εξ αρχής, ότι τις δύο γυναίκες δεν τις χωρίζει η ηλικία, αλλά ο τρόπος που βλέπουν τη ζωή. Η Γ δυσκολεύεται (ή δεν θέλει) να κατανοήσει τη ματαιοδοξία της Α, αφού θεωρεί ότι μια ηλικιωμένη δε μπορεί να είναι επιθυμητή,

Γ: Γιατί να πεις ψέματα για ένα χρόνο; Μπορώ να καταλάβω να λες ψέματα για δέκα – ή τουλάχιστον να προσπαθείς να το κάνεις... Να λες ψέματα για έναν χρόνο; Τι

είδους ματαιοδοξία είναι αυτή;

(σ. 314)

Είναι ενδιαφέρον ότι η νεότερη Γ θεωρεί λογική τη γυναικεία ματαιοδοξία αναφορικά με την ηλικία, αλλά όχι όταν προέρχεται από μια ηλικιωμένη. Καθιστά, λοιπόν, σαφές ότι τα γηρατειά είναι γυναικεία υπόθεση.<sup>21</sup>

Ο Albee, σε αντίθεση με την παγκόσμια δραματουργία, έπλασε πολλούς γυναικείους πρωταγωνιστικούς ρόλους μετά τη μέση ηλικία. Όντας ο ίδιος στην τρίτη ηλικία όταν έγραψε το έργο, θέλησε να υπογραμμίσει ότι η ηλικία είναι θέμα αντίληψης. Στις δυτικές κοινωνίες του 21<sup>ου</sup> αιώνα, το γήρας έχει εξοριστεί από τη ζωή των ανθρώπων ως ταυτόσημο με την παρακμή και το αναπόφευκτο τέλος. Οι άνθρωποι, σαν σύγχρονοι Φάουστ, πασχίζουν να παραμείνουν νέοι, ενώ οι γυναίκες, στις οποίες απευθύνεται το μεγαλύτερο κομμάτι της σύγχρονης οικονομίας, αποτελούν τα πιο εύκολα θύματα. Οι νεότερες θεωρούν ότι «τα γηρατειά ήταν κάτι που συνέβαινε μόνον στις μητέρες και τις γιαγιάδες μας» (Cruikshank, 2013, σ. 112). Πιστεύουν ότι μπορούν να αποφύγουν τα γηρατειά διατηρώντας την νεανική τους όψη και το σφριγηλό σώμα για πάντα. Στην εποχή που η επιμήκυνση του μέσου όρου ζωής είναι πραγματικότητα, οι άνθρωποι αδυνατούν ακόμα να ισορροπήσουν ανάμεσα στην αέναη νεότητα και το γήρας, εξορίζοντας, τις μετά τα νιάτα ηλικίες, από τη ζωή τους.

### **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Abbotson, C. W. S. (2005). *Masterpieces of 20<sup>th</sup> Century American Drama*. Connecticut: Greenwood Press.
- Adler, T. P. (2011). Interview with Edward Albee. Στο J. Herrington (Επιμ.), *The Playwright's Muse*. New York: Routledge.
- Albee, E. (2005). *The Collected Plays of Edward Albee: vol. 3*. New York: Overlook Duckworth.
- Bennett, M. Y. (Επιμ.). (2017). *New Perspectives in Edward Albee Studies*. Lieden: Brill.
- Bercovitch, S. (Επιμ.). (2008). *The Cambridge History of American Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bigsby, C. W. E. (2000). *Modern American Drama, 1945-2000*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Black, C. & Friedman, S. (2018). *American Drama: Playwriting in the 1990s*. London: Bloomsbury Methuen Drama.
- Bottoms, S. (Επιμ.). (2005). *The Cambridge Companion to Edward Albee*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Calasanti, T., Slevin, K. F. & King, N. (2006, Άνοιξη). Ageism and Feminism: From ?et cetera? to center. *NWSA Journal*, 18(1), 13-30. Ανακτήθηκε από [https://vtechworks.lib.vt.edu/bitstream/handle/10919/80404/Ageism\\_and\\_Feminism\\_From\\_Et\\_Cetera\\_to\\_C.pdf?sequence=5](https://vtechworks.lib.vt.edu/bitstream/handle/10919/80404/Ageism_and_Feminism_From_Et_Cetera_to_C.pdf?sequence=5)
- Clarke, L. H., (2011). *Facing Age. Women Growing Older in Anti-Aging Culture*. Maryland: Rowman

21 Οι γυναίκες φοβούνται μην χαρακτηρισθούν γριές ή μεγάλες ήδη από τη δεκαετία των 20, «οι νέες γυναίκες 'πουλούν τον εαυτό τους, συνήθως χτυπώντας του, ότι είναι 'γριές'. Το βλέπω όλη την ώρα στο Facebook – 'Βοήθεια, είμαι επισήμως γριά' λέει μια γυναίκα στα 25<sup>α</sup> γενέθλιά της» (Morganroth-Gullette, 2017, σ. 57). Βλ. επίσης, Woodward (2022, 2006).

& Littlefield Publishers Inc.

- Clarke, L. H., & Korotchenko, A. (2011, Σεπτέμβριος). Aging and the Body: A Review. *Canadian Journal on Aging*, 30(3), 495-510. doi:10.1017/S0714980811000274
- Cruikshank, M. (2013). *Learning to Be Old*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers Inc.
- Esslin, M. (2001). *The Theatre of the Absurd*. New York: Vintage Books.
- Harrison, C. (2010). *American Culture in the 1990's*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Hillyer, B. (1998). The Embodiment of Old Women: Silences. *Frontiers: A Journal of Women Studies*, 19(1), 48–60. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.2307/3347132>
- Jackson, R. B. & Hartig, M. C. (2004). *American Drama*. New York: Facts on File.
- Krasner, D. (Επιμ.). (2005). *A Companion to Twentieth Century American Drama*. Malden: Blackwell Publishing.
- Kristeva, J. (1980). *Desire in Language* (T. Gora, A. Jardine & L. S. Roudiez, Μετ.). New York: Columbia University Press.
- Lipscomb, V. B. (2016). *Performing Age in Modern Drama*. New York: Palgrave/Macmillan.
- Morganroth-Gullette, M. (2017). *Ending Ageism*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Slevin, K. F. (2010, Μάρτιος). “If I had lots of money... I’d have a body makeover:” Managing the Aging Body, *Social Forces*, 88(3), 1003-1020. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1353/sof.0.0302>
- Woodward, K. (2002, Άνοιξη). Against Wisdom: The Social Politics of Anger and Aging. *Cultural Critique*, 51, 186–218. Ανακτήθηκε από <http://www.jstor.org/stable/1354640>
- (2006, Άνοιξη). Performing Age, Performing Gender. *NWSA Journal*, 18(1), 162-189. Ανακτήθηκε από <https://www.semanticscholar.org/paper/Performing-Age%2C-Performing-Gender-Woodward/3f981eb4c19f093c61bd119d319231044feabb1e>
- Young, I. M. (2005). *On Female Body Experience*. Oxford: Oxford University Press.

# **ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ**



### Αθανασίου-Τάκη, Μαρίνα

Η Μαρίνα Αθανασίου-Τάκη είναι απόφοιτος του Τμήματος Κλασικών Σπουδών και Φιλοσοφίας του Πανεπιστημίου Κύπρου, Magister Artium στην Εκπαιδευτική Ηγεσία, στις Θεατρικές Σπουδές με κατεύθυνση τη Σκηνοθεσία και Υποκριτική, και διδάκτωρ στις θεατρικές σπουδές με κατεύθυνση τη σκηνοθεσία.



### Ανδρεάδη, Ιόλη

Η Ιόλη Ανδρεάδη είναι σκηνοθέτις με διεθνή παρουσία, θεατρική συγγραφέας, θεατρολόγος (πτυχίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Θέατρο Τέχνης), κάτοχος μεταπτυχιακών τίτλων σπουδών (Πάντειο Πανεπιστήμιο, Βασιλική Ακαδημία Δραματικής Τέχνης στο Λονδίνο), καθώς και διδάκτορας της Ερευνητικής Ομάδας για την Επιτέλεση του King's College London. Είναι συγγραφέας του βιβλίου *Performance: Σκηνοθεσία, Φιλοσοφία, Πολιτισμός* (Κάπα Εκδοτική).



### Αποστολάκη, Ερμίνα

Η Ερμίνα Αποστολάκη είναι καλλιτέχνιδα και σκηνογράφος. Η καλλιτεχνική της πρακτική περιλαμβάνει τον σχεδιασμό σκηνικών και κουστουμιών για το θέατρο, τον κινηματογράφο και τη διαφήμιση καθώς και τη δημιουργία performances και εγκαταστάσεων. Έχει συνεργαστεί με σημαντικούς θεατρικούς οργανισμούς όπως τη Schaubühne, το Εθνικό Θέατρο και τη Λυρική Σκηνή. Ταινίες που έχει εργαστεί έχουν βραβευτεί σε φεστιβάλ όπως το Cannes Film Festival, το Drama International Short Film Festival και το South-East European Film Festival.



### Αρβανίτη, Κατερίνα

Η Κατερίνα Αρβανίτη είναι Αναπληρώτρια Καθηγήτρια στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών. Αποφοίτησε από το Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων και έκανε μεταπτυχιακές σπουδές στην Κλασική Φιλολογία και τη Θεατρολογία στα Πανεπιστήμια του Λονδίνου (UCL), του Reading και του Kent, από το οποίο έλαβε και τον τίτλο της διδάκτορας στις Θεατρικές Σπουδές, το 1996. Τα ερευνητικά και διδακτικά της ενδιαφέροντα επικεντρώνονται στις σύγχρονες παραστάσεις του αρχαίου ελληνικού δράματος. Είναι συγγραφέας του δίτομου έργου *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο*.



### Βάλβη, Αιμιλία

Η Αιμιλία Βάλβη είναι ηθοποιός, απόφοιτη Δραματικής Σχολής Σύγχρονου Θεάτρου Αθήνας. Αριστούχος απόφοιτη του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ (2006) και αριστούχος μεταπτυχιακή απόφοιτη (2021) του Μεταπτυχιακού Προγράμματος Σπουδών: «Θέατρο και Κοινωνία» του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πελοποννήσου. Ως

ηθοποιός, (1999 – 2020), έχει συνεργαστεί με: Απλό Θέατρο, Θέατρο του Νέου Κόσμου, ΚΘΒΕ, Θεατρικό Οργανισμό Κύπρου, ΔΗΠΕΘΕ Κοζάνης, Φεστιβάλ Ανίγνωση OFF κ.ά. Έχει διδάξει ως διδάσκουσα ΠΔ 407 (2020-21) τα μαθήματα «Αγωγή του θεατρικού λόγου» και «Υποκριτική και θεατρικό κείμενο» στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου.



### Βατικιώτη, Μιράντα

Η Μιράντα Βατικιώτη είναι συγγραφέας και δραματουργός. Σπούδασε στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου της Πάτρας, επέστρεψε στην Αθήνα για μεταπτυχιακές σπουδές στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών: «Παγκόσμιο Θέατρο: Πράξη – Δραματουργία – Θεωρία», απ' όπου αποφοίτησε με άριστα και από το 2014 είναι υποψήφια διδάκτωρ στη Σχολή Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου. Εργάζεται στο θέατρο ως δραματουργός και performer και έχει συνεργαστεί με πλήθος καλλιτεχνών σε Ελλάδα και εξωτερικό. Από το 2019 είναι project manager στο Δίκτυο για τα Δικαιώματα του Παιδιού.



### Βισέρη, Έλενα

Η Έλενα Βισέρη είναι απόφοιτη του τμήματος Θεάτρου της Σχολής Καλών Τεχνών του ΑΠΘ με ειδίκευση στην υποκριτική. Επίσης, είναι κάτοχος μεταπτυχιακού διπλώματος με τίτλο «Επιστήμες της αγωγής. Αισθητική αγωγή: θεωρία και δράσεις» του Τμήματος Επιστημών Προσχολικής Αγωγής και Εκπαίδευσης της Παιδαγωγικής Σχολής του ΑΠΘ και υποψήφια διδάκτωρ του τμήματος Προσχολικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας.



### Βόμβολου, Ροδιά

Η Ροδιά Βόμβολου είναι δραματουργός και ερευνήτρια χορού με βάση της το Άμστερνταμ και την Αθήνα. Εκπονεί τη διδακτορική της διατριβή στο Department of Media and Performance Studies του Πανεπιστημίου της Ουτρέχτης, ερευνώντας τον τρόπο (αυτό)προσδιορισμού του δραματουργού του χορού μέσα στο σύγχρονο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο και στο πεδίο της γνώσης. Με υποτροφία του Κοινωφελούς Ιδρύματος Ι.Σ. Λάτση απέκτησε μεταπτυχιακό τίτλο με Άριστα στο πρόγραμμα Contemporary Theatre, Dance and Dramaturgy του Πανεπιστημίου της Ουτρέχτης. Είναι, επίσης, αριστούχος απόφοιτος του Τμήματος Θεάτρου της Σχολής Καλών Τεχνών του ΑΠΘ στην κατεύθυνση Δραματολογίας-Παραστασιολογίας. Ως δραματουργός και μέντορας συνεργάζεται με οργανισμούς, dance houses και ανεξάρτητους-ες χορογράφους στην Ευρώπη.



### Γεωργίου, Ελένη

Η Ελένη Γεωργίου έλαβε πτυχίο (2006), μεταπτυχιακό δίπλωμα (2008) και διδακτορικό δίπλωμα (2014) από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ. Έλαβε, επίσης, μεταπτυχιακό δίπλωμα (2018) από το Τμήμα Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του ΕΚΠΑ. Έχει ολοκληρώσει δύο μεταδιδακτορικές έρευνες στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών και στο Τμήμα Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του ΕΚΠΑ και πραγματοποιεί μια τρίτη μεταδιδακτορική έρευνα στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου.



Είναι απόφοιτος της Δραματικής Σχολής του Σύγχρονου Θεάτρου Αθήνας-Γιώργου Κιμούλη, διπλωματούχος αριστούχος Μονωδίας και πτυχιούχος Αρμονίας. Έχει αρθρογραφήσει σε έντυπα και ηλεκτρονικά περιοδικά και έχει εκδώσει μονογραφίες, μεταφράσεις και ποιητικές συλλογές. Είναι διδάσκουσα στο Τμήμα Εικαστικών Τεχνών της ΑΣΚΤ.



### Γιαλελής, Νίκος

Ο Νίκος Γιαλελής είναι ηθοποιός, απόφοιτος της Ανώτερης Σχολής Δραματικής Τέχνης «Βεάκη» (1998), πτυχιούχος του Τμήματος Επικοινωνίας και ΜΜΕ του ΕΚΠΑ (2007), κάτοχος ΔΜΣ με κατεύθυνση «Πολιτιστική Διαχείριση» του τμήματος ΕΜΠΟ του Παντείου Πανεπιστημίου (2020) και υποψήφιος διδάκτορας του ίδιου Τμήματος (2021).



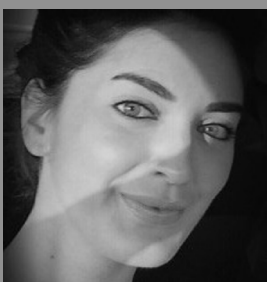
### Γιλμάζ, Κωνσταντίνα-Αϊσέ

Έχει τελειώσει το τμήμα Φιλολογίας στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών και εργάζεται ως φιλόλογος στην ιδιωτική εκπαίδευση. Ακόμα, ολοκλήρωσε τις μεταπτυχιακές της σπουδές στο Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών “Κοραής”, στο τμήμα Φιλολογίας του ΕΚΠΑ, με αντικείμενο τη Νεοελληνική Φιλολογία, στο οποίο εκπόνησε διπλωματική εργασία αναφορικά με τις όψεις σεξουαλικότητας στην πεζογραφία του Θανάση Βαλτινού. Είναι υποψήφια διδάκτωρ στο Τμήμα Φιλολογίας του ΕΚΠΑ, στον Τομέα Νεοελληνικής Φιλολογίας. Ακόμα είναι προπτυχιακή φοιτήτρια στο τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ.



### Γκολούμποβιτς, Σιμόνη-Μαρία

Η Σιμόνη-Μαρία Γκολούμποβιτς είναι φιλόλογος και εκπαιδευτικός. Εκπονεί διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών με θέμα: «Το επιπρόσημο του *από μηχανής θεοῦ* στον Ευριπίδη και η πρόσληψή του στη νεοελληνική σκηνή». Δημοσιεύει παράλληλα κριτικές θεάτρου· πρόσφατα κείμενά της στο περιοδικό *Τόπος Θεάτρου*: «Κασσάνδρα: Μαγική μετάβαση στο Θέατρο Φιλίππων» και «Αΐας: εικαστική αναπαράσταση».



### Δελικωνσταντινίδου, Αικατερίνη

Η Αικατερίνη Δελικωνσταντινίδου έλαβε διδακτορικό τίτλο στις θεατρικές σπουδές από το Τμήμα Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Πραγματοποίησε μεταδιδακτορική έρευνα για τις εφαρμογές του ψηφιακού θεάτρου στην εκπαίδευση ενηλίκων υπό τη σκέπη του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών (ΕΚΠΑ), με χρηματοδότηση από το ΙΚΥ. Εργάζεται ως διδάσκουσα στο Τμήμα Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του ΕΚΠΑ. Η πρώτη της μονογραφία με τίτλο *Latinx Reception of Greek Tragic Myth: Healing and Radical Politics* (2020) κυκλοφορεί από τον Peter Lang. Τα ερευνητικά ενδιαφέροντά της εστιάζουν στο θέατρο και τις Παραστατικές Τέχνες, στην πρόσληψη του μύθου, στην εκπαίδευση και το ψηφιακό παράδειγμα.



### Δήμα, Αικατερίνη

Η Αικατερίνη Δήμα είναι υποψήφια διδάκτωρ στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου. Έχει ολοκληρώσει το πρόγραμμα μεταπτυχιακών σπουδών «Δραματική Τέχνη και Παραστατικές Τέχνες στην Εκπαίδευση και Δια Βίου Μάθηση» του ίδιου Τμήματος και έχει σπουδάσει στο Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης του ΕΚΠΑ. Έχει δημοσιεύσει άρθρα σε επιστημονικά περιοδικά και είναι υπότροφος προγράμματος ΕΣΠΑ.



### Δημάκη-Ζώρα, Μαρία

Η Μαρία Δημάκη-Ζώρα είναι Αναπληρώτρια Καθηγήτρια του Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Αθηνών, με γνωστικό αντικείμενο «Θεατρολογία-Νεοελληνική Δραματουργία και Πολιτισμός». Έχει λάβει μέρος σε ελληνικά και διεθνή συνέδρια και έχει συγγράψει επιστημονικά άρθρα σχετικά με τη νεοελληνική δραματουργία και λογοτεχνία του 19<sup>ου</sup> και του 20<sup>ου</sup> αιώνα, καθώς και το θέατρο για ανήλικους θεατές. Από το 2016 κ.ε. είναι επιστημονική υπεύθυνη της σειράς «Θέατρο για Παιδιά και Νέους» της Κάπα Εκδοτικής, στην οποία εκδίδονται θεατρικά έργα για παιδιά. Είναι Διευθύντρια του Εργαστηρίου Τέχνης και Λόγου του Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής Εκπαίδευσης του Ε.Κ.Π.Α., μέλος της «Επιτροπής Κρατικού Βραβείου Συγγραφής Θεατρικού έργου για παιδιά» του Υπουργείου Πολιτισμού και μέλος του Δ.Σ. του Κέντρου Ερευνών και Τεκμηρίωσης του Μουσικού και Δραματικού Συλλόγου «Ωδείο Αθηνών – 1871».



### Δημητρακοπούλου, Στέλλα

Η Δρ. Στέλλα Δημητρακοπούλου (<http://stella-dimitrakopoulou.blogspot.com>) ασχολείται με τον χορό και την performance. Διδάσκει στο Τμήμα Παραστατικών και Ψηφιακών Τεχνών και στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα «Θέατρο και Κοινωνία» του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου. Το 2016 ολοκλήρωσε τη διδακτορική της διατριβή, «(Il)legitimate Performances: Copying, Authorship and the Canon» (Trinity Laban, Λονδίνο).



### Δημοπούλου, Γεωργία

Η Γεωργία Δημοπούλου είναι απόφοιτος κλασικής φιλολογίας του ΕΚΠΑ. Κάτοχος μεταπτυχιακού διπλώματος στο Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο του τμήματος Θεατρικών σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών (ΜΑ). Διδάκτωρ φιλολογίας στο Ινστιτούτο Κλασικών, Βυζαντινών και νεοελληνικών σπουδών του Κρατικού Πανεπιστημίου της Τιφλίδας στο Ivane Javakishvili Tbilisi State University (PhD.). Φοιτά στο τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών (2020) και στο Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών (Π.Μ.Σ.) στο Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης. Εργάζεται ως φιλόλογος στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση (2023). Έχει δημοσιεύσει άρθρα σε επιστημονικά περιοδικά και έχει συμμετάσχει με ανακοινώσεις σε συνέδρια και ημερίδες. Έχει υπάρξει επιμορφώτρια σε Σεμινάριο της Ελληνικής γλώσσας και εξετάστρια στις Εξετάσεις Πιστοποίησης Επάρκειας της Ελληνομάθειας (Τιφλίδα, Ινστιτούτο Κλασικών, Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών).

### Ζαπάντης, Δημήτριος



Ο Δημήτριος Ζαπάντης είναι θεατρολόγος, απόφοιτος του τμήματος θεατρολογίας πανεπιστημίου Πατρών. Είναι υποψήφιος μεταπτυχιακός φοιτητής στο αρχαίο θέατρο στο τμήμα θεατρολογίας του Πανεπιστημίου Πατρών και απόφοιτος Ι.Ε.Κ. Βυζαντινής πολιτιστικής κατάρτισης. Είχε σκηνοθετήσει την θεατρική παράσταση <Σταθμός Ωρίων> στο θέατρο Act k και έχει εργαστεί ως καθηγητής υποκριτικής στο κέντρο τεχνών Patras Arts. Γράφει κριτική στο Tetartopress και έχει πάρει μέρος σε επιμορφωτικά σεμινάρια ελληνικής φιλοσοφίας. Επιστημονικοί τομείς που τον ενδιαφέρουν: Αρχαίο και σύγχρονο θέατρο, αρχαίο και σύγχρονο δράμα, πρόσληψη, δραματικά κείμενα, θεατρικές επιτελέσεις.

### Θανάσουλα, Χριστίνα



Η Χριστίνα Θανάσουλα είναι πτυχιούχος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ και κάτοχος Master of Arts in Advanced Theatre Practice (strand of Lighting Design) του Royal Central School of Speech and Drama του Λονδίνου. Έχει σχεδιάσει φωτισμούς για περισσότερες από 230 παραστάσεις θεάτρου, όπερας και χορού, τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό. Είναι η συγγραφέας του Επαγγελματικού Περιγράμματος και του Εκπαιδευτικού Υλικού της ειδικότητας του *Τεχνικού φωτισμού ζωντανών οπτικοακουστικών εκδηλώσεων* (ανάθεση ΙΝΕ/ΓΣΕΕ), καθώς και του βιβλίου «Σχεδιασμός Φωτισμών: ζωγραφίζοντας επί σκηνής στις τέσσερις διαστάσεις» (2021). Έχει διδάξει με σύμβαση Π.Δ 407/80 το μάθημα του Θεατρικού Φωτισμού στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ.

### Θεοδωρίδου, Δανάη



Η Δανάη Θεοδωρίδου είναι σκηνοθέτις και ερευνήτρια των σύγχρονων Παραστατικών Τεχνών. Ολοκλήρωσε το πρακτικό της διδακτορικό στο Πανεπιστήμιο Roehampton του Λονδίνου. Διδάσκει στο Τμήμα Θεάτρου του ΑΠΘ και στο Fontys University of Applied Sciences της Ολλανδίας. Είναι μια από τις συγγραφείς του βιβλίου *The Practice of Dramaturgy: Working on Actions in Performance* (Valiz, 2017). Για περισσότερες πληροφορίες: [www.danaetheodoridou.com](http://www.danaetheodoridou.com)

### Θέος, Αργύρης



Ο Αργύρης Θέος είναι Διευθυντής Φωτογραφίας στον κινηματογράφο και Σχεδιαστής Φωτισμών στο θέατρο. Το έργο του περιλαμβάνει 11 μεγάλο μήκους ταινίες, 19 τηλεοπτικές σειρές και φωτισμούς σε 79 παραστάσεις. Διατέλεσε Γενικός Γραμματέας της Ένωσης Ελλήνων Κινηματογραφιστών GSC. Είναι πρόεδρος του ΟΣΔ Πνευματικών Δικαιωμάτων «Ισοκράτης» και μέλος του Δ.Σ. της IMAGO – International Federation of Cinematographers. Διδάσκει θεατρικό φωτισμό στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, έχει διδάξει Φωτογραφία Κινηματογράφου στο ΙΕΚ ΑΚΜΗ, Φωτογραφία, Κινηματογράφηση και Οπτικοακουστικό Γραμματισμό στην άτυπη εκπαίδευση. Ονειρεύεται να μην συνταξιοδοτηθεί ποτέ.



### Ιακώβου, Άννα-Μαρία

Η Άννα-Μαρία Ιακώβου είναι απόφοιτη της Νομικής Σχολής του ΑΠΘ και τελειόφοιτη στο Τμήμα Θεάτρου του ΑΠΘ στις κατευθύνσεις Σκηνοθεσίας και Υποκριτικής. Απόφοιτη του εργαστηρίου του Θεάτρου Τέχνης «Ακτίς Αελίου», υπήρξε μέλος του Θεάτρου Εταιρότητα και ιδρυτικό μέλος της Monstrare Art Group. Ως ηθοποιός και βοηθός σκηνοθέτη έχει συνεργαστεί με τους Θωμά Βελισσάρη, Γιάννη Μόσχο, Νίκο Σακαλίδη, Βασίλη Παπαβασιλείου κ.ά.



### Κακουδάκη, Τζωρτζίνα

Η Τζωρτζίνα Κακουδάκη είναι θεατρολόγος, σκηνοθέτις και θεατροπαιδαγωγός. Έχει ασχοληθεί συστηματικά με επιμόρφωση των εκπαιδευτικών μέσω του θεάτρου και την αξιοποίηση της δημοκρατικής εκπαίδευσης στην τάξη και την κοινότητα. Έχει ηγηθεί σε πλήθος οργανισμούς και σχολές σε δράσεις για νέους, ως δραματουργός, σκηνοθέτις, καθηγήτρια θεάτρου, με έμφαση στο αρχαίο δράμα. Από το 2016 ως το 2019 ήταν η Καλλιτεχνική Υπεύθυνη του «Λυκείου Επιδαύρου».



### Καλογεροπούλου, Παναγιώτα

Phd στη Συγκριτική Δραματολογία–Θεωρία και Φιλοσοφία του Θεάτρου (ΕΚΠΑ-Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας), DEA Συγκριτικής Λογοτεχνίας (Πανεπιστήμιο ParisX–Nanterre). Διδάσκει στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση και κατά διαστήματα, στο Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας. Πεδία επιστημονικού ενδιαφέροντος: Δραματολογία 20<sup>ου</sup> και 21<sup>ου</sup> αιώνα, πρόσληψη αρχαίου δράματος στη σύγχρονη δραματουργία, μεταγραφές του Μύθου, θεωρία και φιλοσοφία του Θεάτρου με έμφαση στην έννοια του Τραγικού, πολιτική φιλοσοφία και ζητήματα ταυτότητας.



### Καμινιώτης, Βάιος Φ.

Ο Βάιος Φ. Καμινιώτης είναι εντεταλμένος διδάσκων λαογραφίας στο Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου και μεταδιδακτορικός ερευνητής σε ζητήματα ετερότητας του αρχαίου δράματος στο Πάντειο Πανεπιστήμιο. Σπούδασε κοινωνιολογία (Πάντειο Πανεπιστήμιο), αρχαιολογία (ΑΠΘ) και θέατρο (ΕΚΠΑ). Τα ερευνητικά του ενδιαφέροντα στρέφονται στον έντεχνο λαϊκό λόγο, στην ανθρωπολογία της διατροφής και στην ανθρωπολογία και την κοινωνιολογία του θεάτρου και της τέχνης.



### Κανελλοπούλου, Γεωργία

Η Γεωργία Κανελλοπούλου γεννήθηκε στην Πάτρα το 1994. Είναι αριστούχος απόφοιτη του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών (2017) και τελειόφοιτη στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα της Σχολής Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου με τίτλο «Θέατρο και Κοινωνία: Θεωρία, Σκηνική Πράξη και Διδακτική», με ειδίκευση «Σκηνική Πρακτική, Διδακτική & Κοινωνικές Εφαρμογές». Έλαβε μέρος στο Φεστιβάλ νέων καλλιτεχνών του Ευρωπαϊκού Πολιτιστικού Κέντρου Δελφών ως σκηνοθέτης. Έχει παρακολουθήσει

ως υπότροφος το Summer School του Πανεπιστημίου του Harvard στην Ελλάδα καθώς και σειρά σεμιναρίων δημιουργικής γραφής, θεατρικής συγγραφής και υποκριτικής. Εργάζεται ως δραματουργός και βοηθός σκηνοθεσίας (Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου, Θέατρο Τέχνης Καρόλου Κουν, Πειραματική Σκηνή Εθνικού Θεάτρου, Στέγη Ιδρύματος Ωνάση, Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, ΑΠΑΡΆΜΙΛΛΟΝ κ.ά.). Είναι μέλος της δημιουργικής ομάδας του ΑΠΑΡΆΜΙΛΛΟΝ, χώρου αφιερωμένου στην έρευνα στις Παραστατικές Τέχνες και της ομάδας Not a Project, με στόχο τον συγκερασμό θεατρικής θεωρίας και θεατρικής πράξης.



### Καραγεωργίου, Ζωή

Η Ζωή Καραγεωργίου είναι υποψήφια διδάκτωρ της Σχολής Εφαρμοσμένων Τεχνών (ΕΑΠ), καθηγήτρια Πληροφορικής στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση και βραβευμένη συγγραφέας. Δραστηριοποιείται ενεργά στη δημιουργική γραφή και στην υποκριτική, τα οποία συνδυάζει με την τεχνολογία. Συμμετέχει ως ηθοποιός και εμψυχώτρια σε θεατρικές ομάδες. Το ερευνητικό της έργο περιλαμβάνει άρθρα και κριτικές σε ελληνικά και διεθνή συνέδρια.



### Καραντζάς, Μενέλαος

Ο Μενέλαος Καραντζάς είναι απόφοιτος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ και κάτοχος MFA στη Σκηνοθεσία Θεάτρου από την East 15 Acting School. Εκπονεί διδακτορική διατριβή με θέμα τις παραστάσεις και την πρόσληψη του Αρχαίου Δράματος στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ. Εργάζεται ως σκηνοθέτης θεάτρου, δραματολόγος, σύμβουλος δραματουργίας και μεταφραστής. Διδάσκει στη Δραματική Σχολή «Το Θέατρο των Αλλαγών» και παρέχει επικουρικό διδακτικό έργο στο ΤΘΣ του ΕΚΠΑ και στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων του ΕΜΠ.



### Καραντζούλη, Αιμιλία

Η Αιμιλία Καραντζούλη είναι απόφοιτη του Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής Εκπαίδευσης και του Τμήματος Φιλοσοφίας Παιδαγωγικής και Ψυχολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του ΕΚΠΑ. Είναι κάτοχος του Μεταπτυχιακού Τίτλου Σπουδών «Θέατρο και Εκπαίδευση» και υποψήφια διδάκτωρ του Πανεπιστημίου Αθηνών στον ίδιο τομέα με υποτροφία από το Ελληνικό Ίδρυμα Έρευνας και Καινοτομίας. Έχει εργαστεί επί τέσσερα χρόνια ως εκπαιδευτικός της Φιλεκπαιδευτικής Εταιρείας στα Αρσάκεια Δημοτικά Σχολεία Ψυχικού, εκπονώντας πλήθος πολιτιστικών προγραμμάτων. Έχει συμμετοχή σε ερευνητικά προγράμματα του Πανεπιστημίου Αθηνών και ασχολείται με τον σχεδιασμό εκπαιδευτικών προγραμμάτων και δράσεων της εταιρείας Paths of Greece. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα στρέφονται γύρω από την αξιοποίηση του συγκερασμού των Νέων Τεχνολογιών και των δυνατοτήτων του Θεάτρου στην εκπαιδευτική διαδικασία.



### Κατσαραπίδης, Σπυρίδων

Ο Σπυρίδων Κατσαραπίδης είναι πτυχιούχος του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων και εργάζεται, περισσότερα από δέκα χρόνια, ως εκπαιδευτικός στη Μέση Εκπαίδευση. Έχει ολοκληρώσει μεταπτυχιακές σπουδές στη Δημόσια Ιστορία με θέμα διπλωματικής τον Ελληνικό Εμφύλιο στο θέατρο και έχει συμμετάσχει σε τοπικά και διεθνή συνέδρια για θέματα λογοτεχνίας, κυρίως του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Εργασίες του έχουν δημοσιευτεί σε περιοδικά και τόμους πρακτικών συνεδρίων.



### Κατσού, Ναταλία

Η Ναταλία Κατσού είναι υποψήφια διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ υπό την επίβλεψη του καθηγητή κ. Γιώργου Π. Πεφάνη. Αριστούχος απόφοιτος Θεατρικών Σπουδών και πτυχιούχος Νομικής και Υποκριτικής, ολοκλήρωσε το μεταπτυχιακό της, Master of Fine Arts, στη Σκηνοθεσία Θεάτρου στο East 15 Acting School του Πανεπιστημίου του Essex ως υπότροφος «Μινωτή» του ΜΙΕΤ. Διδάσκει Θέατρο και Δράμα στο Πανεπιστήμιο Goldsmiths του Λονδίνου.



### Καφετζοπούλου, Ιφιγένεια

Η Ιφιγένεια Καφετζοπούλου είναι υποψήφια διδάκτωρ Θεατρολογίας στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ· στη διατριβή της ασχολείται με τη «Θεωρητική και δραματουργική σκέψη του Nikolai Evreinov». Αριστούχος απόφοιτος μεταπτυχιακού προγράμματος: «Από το κείμενο στη σκηνή. Το ελληνικό θέατρο σε διάλογο με το παγκόσμιο» (Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ) και αριστούχος απόφοιτος του ίδιου Τμήματος.



### Κονομή, Μαρία

Επίκουρη Καθηγήτρια στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών - διδάσκει στο προπτυχιακό και το μεταπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών του τμήματος. Έχει κάνει σπουδές εξειδίκευσης στη σκηνογραφία και ενδυματολογία (BA and MA) στο University Arts London και είναι αριστούχος διδάκτορας του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ. Εργάστηκε σε πάνω από εξήντα παραγωγές παρουσιάζοντας την δουλειά της σε σημαντικούς θεατρικούς οργανισμούς και σε φεστιβάλ τεχνών και κινηματογράφου στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Έχει πολυετή διδακτική προϋπηρεσία στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο και το Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου, το Τμήμα Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, τα Πανεπιστήμια Πατρών και Πελοποννήσου, κ.ά. Τα ερευνητικά και συγγραφικά της ενδιαφέροντα περιστρέφονται γύρω από τη σύγχρονη σκηνική πράξη με έμφαση στη σκηνογραφία-ενδυματολογία, τις νέες χωρικές μορφές θεάτρου, τις θεωρητικές και διεπιστημονικές προσεγγίσεις στη σκηνογραφία-ενδυματολογία. Το 2021 εξέδωσε την μονογραφία Μοντέρνα και σύγχρονη σκηνογραφία. Ορόσημα και εξελίξεις από την Κάπα Εκδοτική.



### Κορεντίνη, Δέσποινα

Η Δέσποινα Κορεντίνη, αριστούχος απόφοιτος του Αρσακείου Σχολείου, είναι απόφοιτος του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του ΕΚΠΑ και κάτοχος του μεταπτυχιακού τίτλου «Επιστήμες της Αγωγής» του Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου. Έχοντας ειδίκευση στη Χαρισματική Εκπαίδευση, εργάζεται στην Ελληνική Mensa, στα προγράμματα χαρισματικότητας. Τον Ιούνιο του 2020, βραβεύτηκε ως διακεκριμένη εκπαιδευτικός από τα Education Leaders Awards. Παράλληλα με την εκπαίδευση, ως μέλος της Ελληνικής Ένωσης Κριτικών Θεάτρου και Παραστατικών Τεχνών, ασχολείται επαγγελματικά με την κριτική θεατρικών παραστάσεων στην ηλεκτρονική ενημερωτική ιστοσελίδα *αθηΝέα*.



### Κουκουτάς, Αναστάσιος

Ο Αναστάσιος Κουκουτάς είναι θεωρητικός του χορού, δραματουργός και αρθρογράφος. Έχει συνεργαστεί, ως κειμενογράφος, με καλλιτεχνικούς οργανισμούς όπως το Φεστιβάλ Αθηνών, Στέγη Γραμμάτων & Τεχνών, Φεστιβάλ «Δημήτρια», ΟΜΜΑ κ.ά. Έχει συμμετάσχει ως σύμβουλος δραματουργίας σε παραστάσεις θεάτρου και χορού (Φεστιβάλ Αθηνών, Στέγη Γραμμάτων & Τεχνών, Πειραματική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου, Arc for Dance Festival, Θέατρο Πόρτα κ.ά.). Αρθρογραφεί συστηματικά στις διαδικτυακές πλατφόρμες *und-athens.com*, *artist.gr* και *springbackmagazine.com*



### Κουτσούμπα, Μαρία

Η Μαρία Κουτσούμπα είναι Καθηγήτρια στη Σχολή Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού του ΕΚΠΑ και Καθηγήτρια-Σύμβουλος στο ΕΑΠ. Έχει επίσης εκπαιδευτεί στο σύστημα σημειογραφίας του Laban και στην ανοικτή και εξ αποστάσεως εκπαίδευση (ΕΑΠ). Τα ερευνητικά ενδιαφέροντα/δημοσιευμένο έργο της αφορούν στις ανθρωπιστικές επιστήμες και χορό/τέχνη/πολιτισμό, την ανάλυση της χορευτικής μορφής, την πολιτιστική πολιτική και διαχείριση, και την εκπαίδευση του χορού.



### Κύρη, Μοσχούλα

Η Μοσχούλα Κύρη (1996) γεννήθηκε και μεγάλωσε στη Ρόδο. Αποφοίτησε από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ και συνεχίζει τις μεταπτυχιακές σπουδές της στον τομέα της «Δραματουργίας και της Παράστασης». Εργάστηκε στο ΚΘΒΕ σε πρόγραμμα θεατρικής εκπαίδευσης για ανήλικους ασυνόδευτους πρόσφυγες ηλικίας 14 έως 17 ετών. Έχει συμμετάσχει σε πλήθος καλλιτεχνικών διοργανώσεων και έχει ασχοληθεί με την αρχειοθέτηση σημαντικού υλικού του Θεάτρου Τέχνης Κάρολος Κουν.



### Κυριαζοπούλου, Ματίνα-Ιωάννα

Η Ματίνα-Ιωάννα Κυριαζοπούλου είναι εκπαιδευτικός και Υπ. διδάκτορας Φιλοσοφίας, με σπουδές στη Φιλοσοφία (BA και MA ΑΠΘ, PhD Πανεπιστήμιο Κρήτης) και στο αντικείμενο Επικοινωνία & Πολιτισμός (MA ΑΠΘ). Εκπόνησε τη διδακτορική της διατριβή ως υπότροφος του Πανεπιστημίου Κρήτης. Από το 2012 απασχολείται σε ακαδημαϊκά ερευνητικά προγράμματα. Έχει δημοσιεύσει επιστημονικά άρθρα, κριτικές βιβλίων (φιλοσοφικών και λογοτεχνικών), εγκυκλοπαιδικά λήμματα και μεταφράσεις φιλοσοφικών άρθρων και έχει συμμετάσχει σε επιστημονικά συνέδρια σχετικά με την τέχνη και την αισθητική.



### Λακίδου, Ίλια

Η Ίλια Λακίδου είναι Δρ. Θεατρολογίας, μέλος ΕΔΙΠ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του ΕΚΠΑ (2017 έως σήμερα). Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα επικεντρώνονται στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου με έμφαση σε ζητήματα όψης, όπως και σε θέματα που άπτονται της σχέσης πολιτικής και θεάματος, καθώς και στη διδακτική του θεάτρου στην εκπαίδευση.



### Λεοντάρης, Γιάννης

Σκηνοθέτης και Καθηγητής στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου. Άρθρα και επιστημονικές εργασίες του έχουν δημοσιευθεί σε επιστημονικά περιοδικά, πρακτικά συνεδρίων και συλλογικούς τόμους. Εργάστηκε ως σκηνοθέτης στον κινηματογράφο (1987-2003) και στο θέατρο (2005 μέχρι σήμερα). Κατά τη διετία 2016-17 διετέλεσε Πρόεδρος του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου.



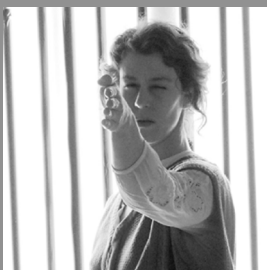
### Λιούτσια, Ιωάννα

Η Ιωάννα Λιούτσια είναι απόφοιτη των Τμημάτων Θεάτρου ΑΠΘ (κατεύθυνση Σκηνοθεσίας), Ιστορίας-Αρχαιολογίας ΑΠΘ (ειδίκευση Ιστορίας Τέχνης) και της Ανωτέρας Δραματικής Σχολής «Β. Διαμαντόπουλος», καθώς και υποψήφια διδάκτορω στο τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΠΑΠΕΛ. Μέλος της Ένωσης Κριτικών Θεάτρου και Παραστατικών Τεχνών.



### Μάντζαρη, Θεοδώρα

Η Θεοδώρα Μάντζαρη είναι απόφοιτος του Τμήματος Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του ΕΚΠΑ και της Δραματικής Σχολής Αθηνών-Γ. Θεοδοσιάδης. Είναι, επίσης, απόφοιτος του μεταπτυχιακού προγράμματος «Αγγλική Λογοτεχνία, Πολιτισμός και Ιδεολογία» του Τμήματος Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του ΕΚΠΑ και υποψήφια διδάκτορας του ίδιου Τμήματος.



### Μαραθάκη, Ανδρονίκη

Η Ανδρονίκη Μαραθάκη είναι χορογράφος, ερμηνεύτρια και δασκάλα χορού. Με την υποστήριξη του Ι.Κ.Υ. ξεκίνησε την καλλιτεχνική της έρευνα στην χορογραφία στο C.S.S.D. ("modulated choreographies"). Από τότε, διατηρώντας την ελαστικότητα στο τι μπορεί να σημαίνει χορός και επεκτείνοντας τα όρια στην καθοδήγηση του χορού και τη χορογραφία, ενδιαφέρεται για τους διάφορους τρόπους με τους οποίους ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται την κίνηση και με αυτόν τον τρόπο διαμορφώνει πολιτιστικές μορφές και κοινωνικές σχέσεις σε διάφορα περιβάλλοντα. Με την υποστήριξη χορηγιών παρουσίασε το πεντάπτυχο "Ερωτας & Επανάσταση" και το τρίπτυχο της θεματικής "it's not about if you will love me tomorrow" που συμπεριλαμβάνει και το project "holy purple". Διαμορφώνει την προσωπική της πρακτική στον αυτοσχεδιασμό χορού, πραγματοποιεί εργαστήρια χορού για μικτά τμήματα επαγγελματιών και μη χορευτών, ήταν εκπαιδευτικός του προγράμματος "Dancing to Connect" της Στέγης του Ιδρύματος Ωνάση και μέλος του προγράμματος "Zoom In" του Duncan Dance Centre. Τέλος η διάλεξη της για την καλλιτεχνική έρευνα στο χορό εντάσσεται στο ηλεκτρονικό αρχείο του Κέντρου Έρευνας για τις Ανθρωπιστικές Επιστήμες και του TWIXTlab (<https://artistic-research.gr>).





### Μερκούρη, Έλλη

Η Έλλη Μερκούρη είναι απόφοιτη του Τμήματος Θεάτρου του ΑΠΘ (2011), του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών «Φυσική Αγωγή & Αθλητισμός» της Σχολής Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού του ΕΚΠΑ (κατεύθυνση στον χορό), του ΚΘΒΕ (2004) και του Κέντρου Έρευνας και Πρακτικών Εφαρμογών του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος «Δεσμοί» (2011). Έχει μακρόχρονη καλλιτεχνική και διδακτική εμπειρία στις Παραστατικές Τέχνες σε άτομα με και χωρίς αναπηρία.



### Μηνιώτη, Ναταλί

Διδάκτωρ του Τμήματος Θεάτρου του Α.Π.Θ. Έχει διδάξει στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου και σε δραματικές σχολές. Έχει δουλέψει ως δραματολόγος σε θεατρικές παραγωγές (Εθνικό Θέατρο, Φεστιβάλ Αθηνών κ. ά.). Συμμετέχει σε θεατρικά συνέδρια εντός και εκτός Ελλάδας και έχει δημοσιεύσει άρθρα σε θεατρολογικά επιστημονικά περιοδικά.



### Μήττα, Χρυσάνθη

Η Χρυσάνθη Μήττα είναι φιλόλογος και διδάσκει στη Μέση Εκπαίδευση. Εκπονεί διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών με θέμα τις *Ικέτιδες* του Ευριπίδη (επιτελεστικότητα, σκηνοθεσία, διακείμενα), ενώ έχει συμμετάσχει στο ερευνητικό πρόγραμμα (ΕΣΠΑ): «Η μάσκα στην *commedia dell' arte* και την αρχαία ελληνική κωμωδία. Συγκριτική και ιστορική προσέγγιση, με έμφαση στη μεθοδολογία της υπόκρισης» (Πανεπιστήμιο Πατρών, ακαδημαϊκός σύμβουλος κ. Άγης Μαρίνης).



### Μιχαήλ, Βαλεντίνα

Η Βαλεντίνα Μιχαήλ είναι υποψήφια διδάκτωρ στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου. Απόφοιτος του μεταπτυχιακού προγράμματος του ίδιου Τμήματος με τίτλο «Δραματική Τέχνη και Παραστατικές Τέχνες στην Εκπαίδευση και στη δια βίου μάθηση» και του μεταπτυχιακού προγράμματος «Θεατρικές Σπουδές» του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου με ειδίκευση στη θεατρική αγωγή.



### Μόσχου, Χριστιάνα

Η Χριστιάνα Μόσχου είναι απόφοιτη του τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών και του μεταπτυχιακού Ψυχοπαιδαγωγική της Ένταξης από το Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Το 2021 έλαβε με ευφημο μνεία τον διδακτορικό της τίτλο για την διατριβή «Αγωγή του Πολίτη και Δημοκρατία: Ικανότητες κοινωνικής αλληλεπίδρασης εφήβων μαθητών. Μία δια-πολιτισμική μελέτη μέσω του κοινωνικού θεάτρου στο Μεξικό και την Ελλάδα» από το Universidad Veracruzana και το ΑΠΘ. Εργάζεται στην εκπαίδευση, διατελεί Γενική Γραμματέας του Πανελληνίου Επιστημονικού Συλλόγου Θεατρολόγων και είναι από τα

ιδρυτικά μέλη του Ελληνικού Παραρτήματος της Ευρωπαϊκής Κοινότητας για την Δημοκρατική Παιδεία. Έχει σκηνοθετήσει παραστάσεις κοινωνικού θεάτρου στην Ελλάδα και το Μεξικό. Στην καλλιτεχνική δουλειά της, το βίωμα, το δράμα και το θέατρο αποτέλεσαν το μέσο για να εκφραστεί η κοινωνική αλληλεγγύη, η ευαισθητοποίηση, η αντίσταση και η διεκδίκηση. Το νήμα που συνδέει μεταξύ τους τις διαφορετικές θεατρικές προσεγγίσεις είναι η εντοπιότητα και η γυναικεία αφήγηση.

### Μπέτσης, Σπύρος



Ο Σπύρος Μπέτσης γεννήθηκε το 1994 στην Αθήνα. Είναι απόφοιτος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών (2018). Το 2017 έλαβε μέρος στο Φεστιβάλ νέων καλλιτεχνών του Ευρωπαϊκού Πολιτιστικού Κέντρου Δελφών ως performer στην παράσταση *Αργαλειός* - "Urban Dig Δελφοί". Εργάστηκε ως βοηθός σκηνοθέτη (Θέατρο *Αργώ*, Φεστιβάλ Αισχύλεια, Θέατρο *Φούρνος*, Θέατρο *Σταθμός*, Θέατρο Τέχνης). Ως ηθοποιός συμμετείχε στην παράσταση "Δεσποινίς Δυστυχία" του Τσιμάρια Τζανάτου, σε σκηνοθεσία Χρύσας Καψούλη (2018). Τον Απρίλιο του 2019 εκδόθηκε το πρώτο θεατρικό του κείμενο, με τίτλο "ΕΞΙΗ" (εκδόσεις Αιγόκερως), που παρουσιάστηκε σε σκηνοθεσία Δημήτρη Μπαμπίλη στον χώρο του *ΑΠΑΡΆΜΙΛΛΟΝ*, τον ίδιο χρόνο. Το 2019 παρακολούθησε το 8ο Διεθνές Εργαστήριο "Μέθοδος του Θεόδωρου Τερζόπουλου", ενώ το καλοκαίρι του 2021 συμμετείχε στο Εκπαιδευτικό σεμινάριο του Anatoli Vasiliev «Μαθήματα Υποκριτικής». Το 2021 ξεκίνησε τις σπουδες σκηνοθεσίας κινηματογράφου, της σχολής Σταυράκου. Απο το 2020 συνεργάζεται με την Ομάδα Σημείο Μηδέν και τον σκηνοθέτη Σάββα Στρούμπο.



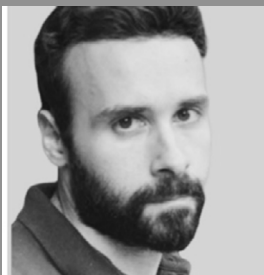
### Μπουζιώτη, Διονυσία

Η Διονυσία Μπουζιώτη είναι αριστούχος απόφοιτος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών (BA, MA). Εκπόνησε τη διδακτορική της διατριβή με υποτροφία στο University of Leeds στην Αγγλία και είναι πιστοποιημένη εκπαιδευτικός της Ανώτατης Εκπαίδευσης (AFHEA). Με κύριο ερευνητικό πεδίο την ιατρική φαινομενολογία στο δράμα εστιάζει σε νέες όψεις στην ερμηνευτική κείμενου και εξετάζει μοντέλα εκπαίδευσης ηθοποιών σκηνοθετώντας σε μεταδραματική αισθητική από το 2015 σε Ελλάδα και Αγγλία. Πρόσφατα διορίστηκε ως μεταδιδακτορική ερευνήτρια στο Leeds Arts and Humanities Institute (LAHRI).



### Μπουσιοπούλου, Θάλεια

Η Θάλεια Μπουσιοπούλου είναι μέλος ΕΕΠ του τμήματος Θεατρικών Σπουδών Αθήνας. Είναι διδάκτωρ του Πανεπιστημίου Lille και μεταδιδακτορική ερευνήτρια του Τμήματος Θεατρικών σπουδών του ΕΚΠΑ. Απόφοιτος του Φ.Π.Ψ. του ΕΚΠΑ, πραγματοποίησε το μεταπτυχιακό της στο τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ ως υπότροφος του ΙΚΥ. Από το 2005 έως το 2022 εργάστηκε ως φιλόλογος στη δημόσια δευτεροβάθμια εκπαίδευση. Μελέτες της έχουν δημοσιευθεί σε ελληνικά και ξένα επιστημονικά περιοδικά. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα εστιάζονται στον χώρο της θεωρίας και της φιλοσοφίας του θεάτρου.



### Νικήτας, Ζαφείρης

Ο Ζαφείρης Νικήτας είναι διδάσκων του Τμήματος Θεάτρου ΑΠΘ και διδάκτωρ Θεατρολογίας. Έχει δημοσιεύσει άρθρα σε ελληνικά και διεθνή περιοδικά με κριτές (*Θεατρογραφίες, Σκηνή*, υπό δημοσίευση στο *Παράβασις* και το *Brecht Yearbook, Critical Stages* κ.ά.) και έχει συμμετάσχει σε επιστημονικά συνέδρια (ΕΚΠΑ, *Frei Universität Berlin, Sapienza Università di Roma* κ.ά.). Είναι μέλος της ερευνητικής ομάδας του προγράμματος «Έρευνα Κοινού Παραστάσεων Αρχαίου Δράματος» και η μονογραφία του *Αναπαριστώντας το έθνος. Η δραματολογία του Γιάννη Καμύση* είναι υπό δημοσίευση. Ως σκηνοθέτης και δραματογράφος έχει συνεργαστεί με το *Münchener Kammerspiele*, το *Thomas Bernhard Institute* (Σάλτσμπουργκ), τα *Δημήτρια*, τη *Biennale του Μιλάνου* κ.ά. Τέλος έχει δημοσιεύσει τρία λογοτεχνικά βιβλία και μια μετάφραση σε συνεργασία με τον Καθηγητή ΑΠΘ Δημήτριο Ζ. Νικήτα, ενώ ολοκλήρωσε επίσης νομικές σπουδές πριν τις θεατρικές.



### Νικονάνου, Νίκη

Η Νίκη Νικονάνου είναι Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Μουσειακής Εκπαίδευσης στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα αφορούν τη θεωρία και πράξη της μουσειοπαιδαγωγικής, την κριτική πολιτισμική διαμεσολάβηση, τη πολιτισμική συμμετοχή και συμπερίληψη. Έχει δημοσιεύσει βιβλία και άρθρα και έχει επιμεληθεί επιστημονικές εκδόσεις για τη μουσειακή μάθηση και εμπειρία. (<http://www.ece.uth.gr/main/el/content/83-nikonanoy-niki>)



### Νταρακλίτσα, Ελίνα

Η Ελίνα Νταρακλίτσα γεννήθηκε στην Αθήνα. Είναι επίκουρη καθηγήτρια παγκόσμιας δραματολογίας στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, δραματογράφος και καθηγήτρια-σύμβουλος στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο όπου διδάσκει Θεατρική Γραφή στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα της Δημιουργικής Γραφής. Επίσης, έχει διατελέσει συντονίστρια και καθηγήτρια-σύμβουλος στο Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου, καθώς και ακαδημαϊκή υπεύθυνη και καθηγήτρια Ιστορίας Θεάτρου και Ιταλικής Δραματολογίας στο Τμήμα Παραστατικών Τεχνών του Πανεπιστημίου του Γκαλάτι στη Ρουμανία. Επίσης, έχει διδάξει στο Τμήμα Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του ΕΚΠΑ και στο Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου. Είναι επιστημονική συνεργάτις του Τμήματος Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου του Μιλάνου, του Τμήματος Τεχνών και Επικοινωνίας του Ανοικτού Πανεπιστημίου του Μιλάνου και του Τμήματος Παραστατικών Τεχνών του Πανεπιστημίου της Αβινιόν. Οι σαράντα πέντε μελέτες της έχουν δημοσιευθεί σε επιστημονικά περιοδικά και συλλογικούς τόμους στην Ελλάδα και στο εξωτερικό και αφορούν στην ιστορία, την αισθητική και τη δραματολογία του ευρωπαϊκού και του αμερικανικού θεάτρου. Στα επιστημονικά της ενδιαφέροντα περιλαμβάνονται επίσης, η μελέτη της γαλλικής δραματολογίας, της ιταλικής λογοτεχνίας, οι φιλοσοφικές και αισθητικές διαστάσεις του έργου του *Gabriele D'Annunzio*, του *Luigi Pirandello*, του *Jean Paul Sartre*, κ.ά. Έχει μεταφράσει έργα του *Giacomo Leopardi*, του *Luigi Pirandello*, του *Jean Paul Sartre* κ.ά., και έχει εκδώσει δέκα μονογραφίες, ενώ είναι υπό έκδοση ακόμα μία. Τέλος, έχει γράψει τρία κινηματογραφικά σενάρια, τα οποία έχουν αποσπάσει επτά πρώτα βραβεία καλύτερου σεναρίου σε διεθνή φεστιβάλ, ένα λιμπρέτο, στίχους σε μουσικές συνθέσεις γραμμένες για θεατρικές παραστάσεις και δύο θεατρικά έργα.



### Παλαιολόγου, Χριστίνα

Η Χριστίνα Παλαιολόγου είναι Επίκουρη Καθηγήτρια Θεατρολογίας στο Τμήμα Αγωγής και Φροντίδας στην Πρώιμη Παιδική Ηλικία του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής, και διδάκτορας του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Διαθέτει άρθρα σε επιστημονικά περιοδικά, ανακοινώσεις σε ελληνικά και διεθνή συνέδρια και ετεροαναφορές σε επιστημονικά περιοδικά.



### Παπαδάτου, Μαρίνα

Η Μαρίνα Παπαδάτου είναι απόφοιτος του Τμήματος Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας και του Τμήματος Θεάτρου του ΑΠΘ, στο οποίο απέκτησε μεταπτυχιακό δίπλωμα στην κατεύθυνση Δραματολογίας-Παραστασιολογίας, καταθέτοντας εργασία με τίτλο: «Λένα Πλάτωνος. Ο θεατρικός της τροπισμός». Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα εστιάζονται σε ζητήματα σχετικά με την έννοια της θεατρικότητας, τη μελέτη της αυλαίας και τις σχέσεις του θεάτρου με τις άλλες τέχνες.



### Παπαδόπουλος, Λεωνίδας

Ο Λεωνίδας Παπαδόπουλος είναι θεατρολόγος και σκηνοθέτης. Διδάκτορας του Τμήματος Κλασικών Σπουδών του King's College, University of London με υποτροφία του ΙΚΥ και του Ιδρύματος Ωνάση. Αριστούχος απόφοιτος του προπτυχιακού και μεταπτυχιακού προγράμματος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του ΕΚΠΑ και απόφοιτος της Δραματικής Σχολής του Σύγχρονου Θεάτρου Αθήνας-Γιώργου Κιμούλη.



### Πατσαλίδης, Σάββας

Ο Σάββας Πατσαλίδης, είναι ομότιμος καθηγητής θεατρολογίας του Τμήματος Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του ΑΠΘ. Επί σειρά ετών συνεργάστηκε και με το ΕΑΠ, τη Δραματική Σχολή του ΚΘΒΕ, το μεταπτυχιακό πρόγραμμα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΑΠΘ, καθώς και με πανεπιστήμια του εξωτερικού (σε Αυστραλία, Βουλγαρία, Πορτογαλία, Ρουμανία, Καναδά, Κίνα) ως επισκέπτης καθηγητής. Από το 1984 μέχρι σήμερα έχει συνεργαστεί με διάφορα έντυπα με την ιδιότητα του κριτικού θεάτρου και Παραστατικών Τεχνών. Έχει δημοσιεύσει περίπου 1200 κριτικές θεάτρου, καθώς και 14 βιβλία για το θέατρο και τις Παραστατικές Τέχνες. Έχει επίσης επιμεληθεί και συν-επιμεληθεί άλλα 14. Ανάμεσα στις δημοσιεύσεις του είναι τα βιβλία: Από την αναπαράσταση στην παράσταση (εκδ. Ελληνικά Γράμματα), Θέατρο και παγκοσμιοποίηση (εκδ. Παπαζήση), *Θέατρο και Θεωρία II* (University Studio Press), *Κωμωδίας εγκώμιον* (University Studio Press), και η βραβευμένη δίτομη μελέτη 1500 σελίδων, *Θέατρο, κοινωνία, έθνος* (University Studio Press). Είναι πρόεδρος της Ελληνικής Ένωσης Κριτικών Θεάτρου και Παραστατικών Τεχνών και αρχισυντάκτης (Editor-in-chief) του περιοδικού της Διεθνούς Ένωσης Κριτικών Θεάτρου *Critical Stages* ([www.critical-stages.org](http://www.critical-stages.org)).



### Πιτσιλού, Αντωνία

Η Αντωνία Πιτσιλού είναι πτυχιούχος Κλασικής Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων (2013) και κάτοχος Διπλώματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του προγράμματος “Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο” του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών (2018). Κατά τη διάρκεια των μεταπτυχιακών της σπουδών υπήρξε υπότροφος του Κοινοφελούς Ιδρύματος “Αλέξανδρος Σ. Ωνάσης” (2015-2018). Από το 2019 εκπονεί τη διδακτορική της διατριβή στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών με επιβλέπουσα καθηγήτρια, την Αναπληρώτρια Καθηγήτρια κ. Αικατερίνη Αρβανίτη. Το θέμα της διατριβής της αφορά τη μελέτη επιλεγμένων παραστάσεων των *Περσών* που παρουσιάστηκαν στην ελληνική θεατρική σκηνή του 21<sup>ου</sup> αιώνα και ειδικότερα την απόδοση της αισχύλειας θεϊκής δικαιοσύνης σε αυτές. Ακόμη, από το 2018 φοιτά και ως προπτυχιακή φοιτήτρια στο ανωτέρω Τμήμα μέσω κατατακτηρίων εξετάσεων. Στα ερευνητικά της ενδιαφέροντα συγκαταλέγεται η κειμενική και σκηνική πρόσληψη των έργων του αρχαιοελληνικού δράματος στη σύγχρονη εποχή.



### Πολυδώρου, Ειρήνη

Η Ειρήνη Πολυδώρου είναι απόφοιτος Διοικητικής Επιστήμης και Τεχνολογίας του Οικονομικού Πανεπιστημίου Αθηνών (πρώην ΑΣΟΕΕ), αριστούχος απόφοιτος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών, αριστούχος μεταπτυχιακού Διεθνών Ευρωπαϊκών Σπουδών του Παντείου Πανεπιστημίου και κάτοχος European Diploma in Cultural Project Management από το Fondation Marcel Hicter, με την υποστήριξη του Ευρωπαϊκού Συμβουλίου και της UNESCO.



### Πολυχρονίδου, Αναστασία

Η Αναστασία Πολυχρονίδου (1991) είναι απόφοιτος του Τμήματος Θεάτρου του ΑΠΘ, με ειδίκευση στη κατεύθυνση Δραματολογία-Παραστασιολογία, και κάτοχος μεταπτυχιακού διπλώματος στη Σύγχρονη Δραματοουργία Χορού και Θεάτρου (Contemporary Theatre, Dance and Dramaturgy) του Πανεπιστημίου της Ουτρέχτης. Κατά τη διάρκεια των σπουδών της, ειδικεύτηκε πάνω στο δραματοουργικό τρόπο προσέγγισης και ανάλυσης του θεάτρου και χορού. Έκτοτε έχει εξοικειωθεί σε διαφορετικά είδη συγγραφής, ενώ παράλληλα συνεργάζεται με χορευτές και χορογράφους ως σύμβουλος δραματοουργίας στην Ελλάδα και την Ολλανδία.



### Πουλάκης, Νίκος

Ο Νίκος Πουλάκης είναι διδάκτορας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, όπου και υπηρετεί ως ΕΔΙΠ. Επίσης, διδάσκει ως μέλος ΣΕΠ στο ΕΑΠ. Τα βιβλία του Μουσικολογία και Κινηματογράφος: Κριτικές Προσεγγίσεις στη Μουσική των Σύγχρονων Ελληνικών Ταινιών και Μουσική από το Οπτικό Θέατρο και τον Βωβό Κινηματογράφο κυκλοφορούν από τις εκδόσεις Orpheus.



### Πουλοπούλου, Κορνηλία

Η Κορνηλία Πουλοπούλου γεννήθηκε το 1961 στην Αθήνα. Σπούδασε στο Τμήμα Βιολογίας του ΕΚΠΑ και πραγματοποίησε την πτυχιακή της στο ΕΚΕΦΕ Δημόκριτος, στο Εργαστήριο Ιολογίας και Βιοχημείας. Το MA της στο Cornell University είναι πάνω στη Γενετική και τη Νευροβιολογία, ενώ η διδακτορική της διατριβή στη Νευροφυσιολογία-Νευροφαρμακολογία στο Τμήμα Μοριακής Ιατρικής του Cornell University. Έπειτα, διετέλεσε Post Doctoral Fellow για τις Νευροευκφυλιστικές Παθήσεις στην École Supérieure στο Παρίσι. Είναι Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Πειραματικής Νευροφυσιολογίας της Ιατρικής Σχολής Αθηνών στη Νευρολογική Κλινική και Διευθύντρια του Εργαστηρίου Κυτταρικής Νευροφυσιολογίας-Νευροβιολογίας. Έχει ένα γιο.



### Πούλου, Αγγελική

Η Αγγελική Πούλου είναι διδάκτορας Θεατρικών Σπουδών, υποστηρίζοντας τη διατριβή «Η σκηνοθεσία της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας στην ψηφιακή εποχή» (Université de la Sorbonne Nouvelle & Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ). Διδάσκει στο Τμήμα Ψηφιακών Τεχνών και Κινηματογράφου καθώς και στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ. Είναι μέλος της καλλιτεχνικής κολεκτίβας Medea Electronique, όπου συμμετέχει ως επιμελήτρια και δραματουργός.



### Προσύλης, Χρήστος

Ο Χρήστος Προσύλης είναι σκηνοθέτης θεάτρου και κινηματογράφου, δραματουργός, ηθοποιός - performer, εικαστικός και συγγραφέας. Δραστηριοποιείται στην Αθήνα και το Λονδίνο. Είναι απόφοιτος του Τμήματος Θεάτρου της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Έχει σπουδάσει επίσης Σκηνοθεσία Κινηματογράφου και Υποκριτική. Έχει master στις Ψηφιακές Μορφές Τέχνης από την Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας και το Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο. Η έρευνά του επικεντρώνεται στη σκηνοθεσία και υποκριτική θεάτρου και κινηματογράφου με νέες τεχνολογίες, καθώς και την performance, τη βιντεοτέχνη και τις εικαστικές τέχνες με νέες τεχνολογίες. Είναι ο εμπνευστής και δημιουργός της μεθόδου υποκριτικής και σκηνοθεσίας Acting Code, για θέατρο, κινηματογράφο και Παραστατικές Τέχνες. Είναι επίσης ο εμπνευστής και καλλιτεχνικός υπεύθυνος του Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου του Λονδίνου (London Greek Film Festival), του Ινστιτούτου Κώδικα Υποκριτικής (Acting Code Institute), και της ερευνητικής καλλιτεχνικής ομάδας Κοσμοθέατρο (Cosmotheatre). Website: [www.prosyllis.com](http://www.prosyllis.com)



### Προύσαλη, Εύη

Η Εύη Προύσαλη διδάσκει στο Μεταπτυχιακό Τμήμα Παραστατικές Τέχνες του ΕΑΠ, είναι διδάκτορας Θεατρικών Σπουδών, μεταδιδάκτορας του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών (ΕΚΠΑ), δραματουργός και κριτικός θεάτρου. Είναι, επίσης, πτυχιούχος Χημείας του Πανεπιστημίου Πατρών, με μεταπτυχιακή έρευνα στο Ινστιτούτο Παστέρ, Αθήνα. Έχει διδάξει στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών (ΕΚΠΑ), στην «Ακαδημία Πλάτωνος» (ΕΚΠΑ), στο Τμήμα Παραστατικών Τεχνών (Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Ναύπλιο), στο Τμήμα Εικαστικών της ΑΣΚΤ, κ.ά. Έχει συμμετάσχει με εισηγήσεις σε

ελληνικά και διεθνή Συνέδρια και Ημερίδες, έχει δημοσιεύσει επιστημονικά άρθρα σε ελληνικά και διεθνή περιοδικά και πρακτικά συνεδρίων και έχει συμμετάσχει με άρθρα σε συλλογικούς τόμους. Έχει συνεργαστεί ως Σύμβουλος Δραματουργίας σε θεατρικές παραστάσεις στην Αθήνα, έχει σκηνοθετήσει παραστάσεις/performances και έχει συνεργαστεί ως Κριτικός Θεάτρου από το 2000 έως σήμερα με έντυπα και ηλεκτρονικά μέσα. Είναι μέλος της Ελληνικής Ένωσης Κριτικών Θεάτρου και Παραστατικών Τεχνών, της Ελληνικής Φιλοσοφικής Εταιρείας, της Ελληνικής Γνωσιακής Εταιρείας και Γενική Γραμματέας του Ελληνικού Κέντρου του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου (2019). Διετέλεσε, επίσης, μέλος των κριτικών επιτροπών του ΥΠΠΟΑ για τους δόκιμους Έλληνες συγγραφείς και των Βραβείων Κουν του Δήμου Αθηναίων. Στο επίκεντρο των ενδιαφερόντων της είναι η διεπιστημονική προσέγγιση των Σύγχρονων Παραστατικών Τεχνών, η Γενετική της Τέχνης, η Κοινωνιολογία της Τέχνης, καθώς και η Γνωσιακή προσέγγιση και Πρόσληψη των Παραστατικών Τεχνών.

### Ράπτου, Ελευθερία



Η Ελευθερία Ράπτου είναι ιδρυτικό μέλος της Ελληνικής Ένωσης Κριτικών Θεάτρου και Παραστατικών Τεχνών, ενώ έχει διατελέσει Αντιπρόεδρος στο Διοικητικό Συμβούλιο του Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου. Θεατρολόγος, κάτοχος Μεταπτυχιακού Διπλώματος Ειδίκευσης (Msc) της Σχολής Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του ΕΜΠ στην κατεύθυνση Σχεδιασμός-Χώρος-Πολιτισμός και υποψήφια διδάκτωρ ΕΜΠ. Διδάσκει ως εξωτερικός επιστημονικός συνεργάτης στη Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών ΕΜΠ, στο μεταπτυχιακό κύκλο σπουδών. Δραστηριοποιείται σε ποικίλα πεδία του πολιτισμού και σε αυτό το πλαίσιο έχει διατελέσει Ειδική Σύμβουλος Πολιτιστικής Πολιτικής στο ΥΠΠΟΑ. Ασχολείται συστηματικά με τη συγγραφή θεωρητικών κειμένων για το θέατρο, την παραστασιακή τέχνη γενικότερα, την πολιτιστική πολιτική, το θέατρο για παιδιά, καθώς και με μεταφράσεις θεατρικών έργων και μελετημάτων θεωρίας του θεάτρου. Αρθρογραφεί για το θέατρο, τον πολιτισμό, την πολιτιστική πολιτική στον ημερήσιο και περιοδικό τύπο, και ως κριτικός θεάτρου έχει εστιάσει την περίοδο 2009- 2020 στην κριτική του θεάτρου για παιδιά, εφήβους, νέους.

### Ράχεμπ, Κατερίνα Ελ



Η Δρ. Κατερίνα Ελ Ραχέμπ είναι Επίκουρη Καθηγήτρια στο Τμήμα Παραστατικών και Ψηφιακών Τεχνών, Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, μεταδιδακτορική ερευνήτρια στο Τμήμα Πληροφορικής και Τηλεπικοινωνιών του ΕΚΠΑ, συνεργαζόμενο μέλος ΔΕΠ με το Ερευνητικό Κέντρο «Αθηνά», απόφοιτη της Επαγγελματικής Σχολής Ν. Κονταξάκη, διπλωματούχος Μηχανικός ΕΜΠ.

### Ριστάνη, Μαρία



Η Μαρία Ριστάνη είναι απόφοιτος του Τμήματος Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Είναι κάτοχος μεταπτυχιακού διπλώματος στην Αγγλική Λογοτεχνία από το ίδιο τμήμα, ενώ το 2012 ορκίστηκε διδάκτωρ του τμήματος έχοντας ολοκληρώσει τη διδακτορική της διατριβή πάνω στην εργογραφία του Ιρλανδού Σάμουελ Μπέκετ, με ιδιαίτερη έμφαση στην μουσικότητα της γραφής του. Από το 2007 διδάσκει στο τμήμα Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του ΑΠΘ – από το 2017 και μετά με την ιδιότητα του μόνιμου μέλους ΕΔΙΠ – μαθήματα

σύγχρονου αγγλόφωνου θεάτρου αλλά και μεθοδολογίας έρευνας και ακαδημαϊκής γραφής. Ερευνητικά κινείται στο χώρο του σύγχρονου αγγλικού και αγγλόφωνου θεάτρου με ιδιαίτερη έμφαση στο θέατρο του Ιρλανδού Σάμουελ Μπέκετ αλλά και σε πολιτισμικές τάσεις του ύστερου 20<sup>ου</sup> και 21<sup>ου</sup> αιώνα (θέατρο του παραλόγου, in-yer-face theatre, μεταδραματικό θέατρο και περφόρμανς κ.ά.) Τα τελευταία χρόνια έχει στραφεί ερευνητικά στο χώρο του ήχου και της ακουστικής εξετάζοντας συμπράξεις με τη θεατρική πράξη (ραδιοφωνικό θέατρο / podcast art / headphone theatre). Μέρος της δουλειάς της έχει παρουσιαστεί με ανακοινώσεις σε συνέδρια της Ελλάδας και του εξωτερικού, αλλά και με δημοσιευμένα άρθρα σε διεθνή περιοδικά και κεφάλαια σε συλλογικούς τόμους.



### Ρόζη, Λίνα

Η Λίνα Ρόζη είναι Αναπληρώτρια Καθηγήτρια στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών. Τα διδακτικά και ερευνητικά της ενδιαφέροντα στρέφονται γύρω από τις σύγχρονες τάσεις της ευρωπαϊκής και ελληνικής δραματουργίας, τη θεωρία και την ερμηνεία του θεάτρου και του πολιτισμού του 20<sup>ου</sup> αιώνα και ειδικότερα τα μοντέλα ανάλυσης που προέρχονται από διαφορετικά πεδία της θεωρητικής κριτικής.



### Σειραγάκης, Μανώλης

Ο Μανώλης Σειραγάκης είναι Επίκουρος Καθηγητής θεατρολογίας στο Πανεπιστήμιο Κρήτης, ηθοποιός, σκηνοθέτης, ιδρυτής της ομάδας Αντίβαρο που εδρεύει στο Ρέθυμνο και καλλιτεχνικός διευθυντής του ομώνυμου Φεστιβάλ που συμπλήρωσε τον έβδομο χρόνο λειτουργίας του. Ζει στο Ρέθυμνο από το 2009.



### Σιδηροπούλου, Αύρα

Η Αύρα Σιδηροπούλου είναι σκηνοθέτις και Αναπληρώτρια Καθηγήτρια και Ακαδημαϊκή Υπεύθυνη στο Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα «Θεατρικές Σπουδές» του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου. Έχει πλούσια καλλιτεχνική και ακαδημαϊκή δραστηριότητα, με διεθνείς παραγωγές και θεατρικά σεμινάρια σε διάφορα μέρη του κόσμου. Έχει συγγράψει δύο μονογραφίες για τη θεωρία, μεθοδολογία και πρακτική της σκηνοθεσίας: *Authoring Performance: The Director in Contemporary Theatre* (Palgrave Macmillan 2011) και *Directions for Directing. Theatre and Method* (Routledge 2018). Παράλληλα, είναι επιμελήτρια του διεθνούς συλλογικού τόμου *Staging 21<sup>st</sup>-Century Tragedies. Theatre, Politics and Global Crisis* (Routledge 2022), ενώ συν-επιμελήθηκε τον συλλογικό τόμο *Adapting Greek Tragedy. Contemporary Contexts for Ancient Texts* (Cambridge University Press 2021). Υπήρξε υπότροφος του Japan Foundation (Πανεπιστήμιο του Τόκιο), Επισκέπτρια Ερευνήτρια στο Martin E. Segal Theatre Center, CUNY, της Νέας Υόρκης, καθώς και στα Πανεπιστήμια Freie (Βερολίνο), MIT, Surrey, Leeds και Queen Mary (Ηνωμένο Βασίλειο). Ήταν υποψήφια για το διεθνές βραβείο θεάτρου 2020 Gilder/Coigney International Award της League of Professional Theatre Women (Νέα Υόρκη).





### Σολδάτου, Μαριαλένη

Η Μαριαλένη Σολδάτου είναι υποψήφια διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ. Απόφοιτος του μεταπτυχιακού προγράμματος «Théâtre: écritures et représentations» του Université Sorbonne Nouvelle-Paris III (υπότροφος του κληροδοτήματος Αντωνίου Παπαδάκη) και του προπτυχιακού προγράμματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ. Έχει ολοκληρώσει κύκλο σπουδών στο Charles University της Πράγας, μέσω του προγράμματος Erasmus. Είναι Υπεύθυνη της θεατρικής σειράς των εκδόσεων Αιγόκερως. Έχει εργαστεί στο Τμήμα Προγραμματισμού και Παραγωγής Εκδηλώσεων του Κέντρου Πολιτισμού Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος, ως βοηθός σκηνοθέτη και θεατρολόγος στο Εθνικό Θέατρο, ως δραματουργός στο Γαλλικό Ινστιτούτο και ως θεατροπαιδαγωγός σε σχολεία της Αθήνας. Έχει μεταφράσει το θεατρικό έργο *Μύγες* του Jean-Paul Sartre.



### Σουλτάνης, Κωνσταντίνος

Ο Κωνσταντίνος Σουλτάνης είναι θεατρολόγος, απόφοιτος των Τμημάτων Θεάτρου και Νομικής του ΑΠΘ, κάτοχος μεταπτυχιακού διπλώματος ειδίκευσης στην πολιτική θεωρία και φιλοσοφία του Τμήματος Πολιτικών Επιστημών ΑΠΘ και υποψήφιος διδάκτορας του Τμήματος Θεάτρου ΑΠΘ.



### Σταθάκη, Ακτίνα

Η Ακτίνα Σταθάκη έλαβε το διδακτορικό της από το Πανεπιστήμιο του Τορόντο (θέατρο και μεταποικιακές σπουδές). Εχει εργαστεί ως ερευνήτρια και υπεύθυνη παραγωγής και καλλιτεχνικού προγραμματισμού στο Τορόντο, τη Νέα Υόρκη, τη Σαγκάη και την Αθήνα. Διευθύνει τον οργανισμό Between the Seas με στόχο την προώθηση των πολιτιστικών ανταλλαγών μεταξύ Μεσογείου και Αμερικής.



### Σταματοπούλου, Έλενα

Η Έλενα Σταματοπούλου είναι εκπαιδευτικός (πληροφορικός και θεατρολόγος), σκηνοθέτις, μεταπτυχιακή ιστορική ερευνήτρια στο Ιόνιο Πανεπιστήμιο και διδακτόρισα Θεατρολογίας του ΑΠΘ. Αυτήν την περίοδο εκπονεί μεταδιδακτορική έρευνα στο Τμήμα Θεάτρου ΑΠΘ. Ιδρυτικό μέλος, σκηνοθέτις και ηθοποιός της θεατρικής συλλογής Facta Non Verba που δραστηριοποιείται στη Θεσσαλονίκη από το 2002 και συγγραφέας του βιβλίου *Το νεοελληνικό θέατρο στα χρόνια της καχεκτικής δημοκρατίας 1944-1967* (εκδόσεις Ισνάφι).



### Τεκτονίδου, Παρασκευή

Η Παρασκευή Τεκτονίδου έχει πτυχίο φλάουτου από το ωδείο Μουσικό Κολλέγιο και πτυχίο Μουσικολογίας από το Τμήμα Μουσικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών του ΑΠΘ. Το 2010 ολοκλήρωσε το μεταπτυχιακό Δραματολογίας και Παραστασιολογίας του Τμήματος Θεάτρου της ίδιας σχολής. Αυτή τη στιγμή, μελετά ως υποψήφια διδάκτορας της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών ζητήματα που αφορούν τη χορογραφία και τη δραματουργία στη σύγχρονη Αθήνα. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα

αφορούν στη διαδικασία δημιουργίας της παράστασης, την ίδια την πράξη της επιτέλεσης καθώς και τις διεργασίες θέασης και πρόσληψής της. Ταυτόχρονα, εργάζεται ως εκπαιδευτικός μουσικής στην εκπαίδευση. Έχει συνεργαστεί ως κριτικός χορού με διάφορα ηλεκτρονικά ιστολόγια που αφορούν τον πολιτισμό και αυτή τη στιγμή συνεργάζεται με το ένθετο «Αναγνώσεις» της εφημερίδας *Η Αυγή*. Από το 2018, είναι μέλος της Ένωσης Κριτικών και Παραστατικών Τεχνών.

### Τζάκου, Άννα



Η Άννα Τζάκου είναι περφόρμερ, σκηνοθέτης και ερευνήτρια. Σπούδασε υποκριτική στη Θεσσαλονίκη και τεχνικές της σύγχρονης performance στην Αμερική (Naropa University, Boulder, CO). Απέκτησε διδακτορικό στις παραστατικές πρακτικές (Exeter Αγγλίας) για τη σύσταση μιας μεθοδολογίας σώματος και τοπίου. Έχει εργασθεί σε θεατρικές παραγωγές/ performances του Φεστιβάλ Αθηνών, της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών, της Athens Biennale, των Δημητρίων κ.ά. Το 2012 συστήνει την ομάδα Georoetics με την οποία επινοεί/ σκηνοθετεί παραστάσεις τόσο σε αστικούς χώρους όσο και σε φυσικά τοπία. Περισσότερες πληροφορίες στο: <https://annatzakou-georoetics.com>

### Τζουμάκα, Ζωρζίνα



Απόφοιτος της Φιλοσοφικής Σχολής του ΕΚΠΑ (Γαλλική Γλώσσα και Φιλολογία) και της Σορβόννης (DEA Théâtre et Arts du Spectacle). Ερευνήτρια-υποψήφια διδάκτωρ ED 267 Arts et Médias, IRET-Sorbonne Nouvelle. Ως θεατρολόγος έχει συμμετάσχει με ανακοινώσεις σε συνέδρια και διεθνή συνέδρια, έχει δημοσιεύσει άρθρα για το σύγχρονο θέατρο και έχει διδάξει σε δραματικές σχολές. Ως δραματουργός έχει γράψει και διασκευάσει κείμενα για το θέατρο. Ως σκηνοθέτης έχει συνεργαστεί με τα θέατρα : ΜΠΙΠ, Θέατρο του Νέου Κόσμου, Θέατρο Τέχνης-Φρυνίχου, Εθνικό Θέατρο, Αλκμήνη, Φούρνος, Beton7, Τεχνόπολη, Θεμέλιο και Théâtre de la Virgule / Γαλλία.

### Τιμπλαλέξη, Έλενα



Η Έλενα Τιμπλαλέξη είναι μέλος ΕΕΠ στο Εργαστήριο Νέων Τεχνολογιών του Τμήματος ΕΜΜΕ, ΕΚΠΑ. Εκπόνησε μεταδιδακτορική έρευνα (2015-17) στον τομέα Ψηφιακά Μέσα και Θέατρο με Υποτροφία Αριστείας ΙΚΥ-Siemens και τη διδακτορική της διατριβή με υποτροφία του ΙΚΥ στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ. Είναι υπότροφος του Κοινωφελούς Ιδρύματος Αλέξανδρος Σ. Ωνάσης στη Θεατρική Πρακτική. Βραβευμένη θεατρική συγγραφέας, σκηνοθέτης παραστάσεων-performances και video artist με τη Καλλιτεχνική Σύμπραξη Magenta.

### Τομαρά, Αγγελική



Η Αγγελική Τομαρά σπούδασε Θεατρολογία, Διαχείριση Ανθρωπίνων Πόρων και Διοίκηση στο ΕΚΠΑ και τώρα ολοκληρώνει το Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα στο ίδιο πανεπιστήμιο με τίτλο «Από το κείμενο στη σκηνή». Από το 2012, εργάζεται επαγγελματικά στο θέατρο ως σκηνογράφος και το 2015 ανέλαβε να οργανώσει τη δική της θεατρική ομάδα, ανεβάζοντας παραστάσεις και θεατρικά αναλόγια. Έχει συμμετάσχει σε διεθνή και εγχώρια συνέδρια σκηνογραφίας και θεατρολογίας.



### Τσαμούρη, Τόνια

Η Τόνια Τσαμούρη είναι Θεατρολόγος (Τμήμα Θεάτρου, Α.Π.Θ.). Ασχολήθηκε με το θέατρο του Harold Pinter και την θεωρία της Φαινομενολογίας τόσο στο Μεταπτυχιακό της (Drama Department, Royal Holloway University of London), όσο και στη Διδακτορική της Διατριβή (Τμήμα Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, Α.Π.Θ.). Ως μεταδιδακτορική ερευνήτρια ασχολήθηκε με το θέατρο του Edward Albee, αλλά και το σύγχρονο γυναικείο αμερικάνικο θέατρο σε σχέση με την θεωρία κατά των ηλικιακών διακρίσεων (Τμήμα Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, Α.Π.Θ.). Διδάσκει Ιστορία Θεάτρου και Δραματολογία στην Δραματική Σχολή «Αθηνών»-Γ. Θεοδοσιάδης, στον Πειραιϊκό Σύνδεσμο και στο Αμερικάνικο Κολλέγιο Ελλάδας-Deree. Κατέχει τη στήλη της κριτικής στο θεατρικό περιοδικό «Θεατρογραφίες» των Εκδόσεων Δωδώνη. Είναι μέλος της Ένωσης Κριτικών Θεάτρου και Παραστατικών Τεχνών.



### Τσίχλη-Μπουασσοννά, Άννα

Η Άννα Τσίχλη-Μπουασσοννά είναι κάτοχος πτυχίου του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ και μεταπτυχιακού τίτλου στις Παραστασιακές Σπουδές του The Royal Central School of Speech and Drama. Εκπόνησε διδακτορική διατριβή στο Πάντειο Πανεπιστήμιο. Το ακαδημαϊκό έτος 2017-18 παρακολούθησε το πρόγραμμα CAS με αντικείμενο τον Χορό και τις Παραστασιακές Τέχνες στο Ινστιτούτο Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου της Βέρνης. Από το 2005, διδάσκει σε προπτυχιακό και μεταπτυχιακό επίπεδο στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Σχολή Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου με γνωστικό αντικείμενο: «Σκηνοθεσία και Θεατρική Πρακτική». Δίδαξε, επίσης, στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα Θεατρικών Σπουδών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου και στο The Royal Central School of Speech and Drama, σε δραματικές σχολές, σε κέντρα θεραπείας και απεξάρτησης, σε σχολεία και σε θεατρικά εργαστήρια στην Ελλάδα, στην Κύπρο, στην Δανία, στην Ελβετία και στην Αγγλία. Συμμετείχε σε φεστιβάλ, συνέδρια και ευρωπαϊκά ερευνητικά και εργαστηριακά προγράμματα, σε επιτροπές αξιολόγησης στην Ελλάδα και το εξωτερικό και διαθέτει δημοσιεύσεις σε επιστημονικά περιοδικά, συλλογικούς τόμους, πρακτικά συνεδρίων. Επινόησε και σκηνοθέτησε θεατρικές παραστάσεις, performances, video art, events και happenings. Ως δραματολόγος και σκηνοθέτις έχει συνεργαστεί με πολλές ομάδες χορού και σωματικού θεάτρου.



### Φελεκίδου, Ρία

Η Ρία Φελεκίδου σπούδασε Νομική, Δημοσιογραφία και Δημιουργική Γραφή. Εργάστηκε ως δικηγόρος και δημοσιογράφος, ενώ σήμερα είναι εκπαιδευτικός στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση. Μέλος της Ομάδας Διαχείρισης της ένταξης των προσφυγοπαίδων στην Εκπαίδευση τα τρία πρώτα χρόνια. Έχει εκδώσει εννιά παιδικά βιβλία, μία νουβέλα και τρεις ποιητικές συλλογές και είναι αφηγήτρια.



### Φελοπούλου, Σοφία

Η Σοφία Φελοπούλου είναι Αναπληρώτρια Καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ. Τα επιστημονικά της ενδιαφέροντα εστιάζουν στη νεότερη και σύγχρονη ευρωπαϊκή δραματολογία και τα σύγχρονα ρεύματα, στη θεωρία και την αισθητική του θεάτρου, στη σχέση κειμένου και σκηνής, καθώς και στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο και τη σύγκρισή του με το ευρωπαϊκό.



### Φιστουρής, Δημοσθένης

Ο Δημοσθένης Φιστουρής είναι διδάκτωρ ιστορικής και συστηματικής μουσικολογίας του ΕΚΠΑ. Διδάσκει ιστορία της όπερας και λυρικό τραγούδι στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Είναι εισηγητής του εξ αποστάσεως προγράμματος επιμόρφωσης του ΕΚΠΑ “Ιστορία της Όπερας: Ορόσημα, Μεταμορφώσεις, Παραδόσεις και Καινοτομίες”. Ως επιστημονικός συνεργάτης του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, έχει διδάξει μαθήματα ιστορίας της μουσικής. Κείμενά του έχουν δημοσιευθεί σε διεθνή μουσικολογικά συνέδρια. Το 2017, από τις εκδόσεις Ορφέως, κυκλοφόρησε η διατριβή του με τίτλο Οι όπερες του Σπύρου Σαμάρα - Μουσικοδραματολογική ανάλυση και αισθητική ερμηνεία. Ως υπότροφος του Ιδρύματος “Αλέξανδρος Ωνάσης”, σπούδασε όπερα και λυρικό τραγούδι στην Ιταλία, δίπλα σε κορυφαίους λυρικούς καλλιτέχνες, όπως ενδεικτικά Paride Venturi, Luigi Alva, Arrigo Pola, Carlo Bergonzi και Renata Scottò. Ως τενόρος, έχει συνεργαστεί με την Εθνική Λυρική Σκηνή, το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, την Όπερα Θεσσαλονίκης, το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης-Δημήτρια.



### Φράγκου, Μαρίσια

Η Δρ. Μαρίσια Φράγκου είναι απόφοιτος των Τμημάτων Αγγλικής Φιλολογίας (ΕΚΠΑ) και Θεατρικών Σπουδών του Royal Holloway, University of London όπου και εκπόνησε τη διδακτορική της διατριβή με θέμα τη δραματολογία της Phyllis Nagy (2010). Είναι επίκουρη καθηγήτρια Παραστατικών Τεχνών στο Πανεπιστήμιο Canterbury Christ Church στο Ηνωμένο Βασίλειο από το 2014. Οι μελέτες της πάνω στις αναπαραστάσεις ταυτότητας και επισφάλειας στο σύγχρονο ευρωπαϊκό θέατρο έχουν δημοσιευθεί σε διεθνή περιοδικά (*Modern Drama*, *Contemporary Theatre Review*, *Performing Ethos*) και συλλογικούς τόμους (Routledge, Palgrave, Bloomsbury). Έχει συν-επιμεληθεί τα αφιερώματα «Dramaturgies of Change: Greek Theatre Now» (*Journal of Greek Media and Culture*, 2017) και «Μεθοδολογικές Προσεγγίσεις στις Σύγχρονες Θεατρικές Σπουδές» (*Σκηνή*, 2020). Το βιβλίο της *Ecologies of Precarity in Twenty-First Century Theatre: Politics, Affect, Responsibility* (2019) κυκλοφορεί από την Bloomsbury.



### Χάγερ, Φίλιππος

Ο Φίλιππος Χάγερ είναι πτυχιούχος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών, κάτοχος μεταπτυχιακού διπλώματος από το Goldsmiths, Πανεπιστήμιο του Λονδίνου, και διδακτορικού τίτλου από το Royal Holloway, Πανεπιστήμιο του Λονδίνου. Διδάσκει θεωρία και ιστορία θεάτρου στο Πανεπιστήμιο Canterbury Christ Church και στο παρελθόν έχει διδάξει, ανάμεσα σε άλλα, στα πανεπιστήμια Queen Mary, Πανεπιστήμιο του Λονδίνου, Πανεπιστήμιο του Winchester, Πανεπιστήμιο

του Birmingham και Πανεπιστήμιο του Kent. Η έρευνά του εστιάζει στη θεωρία και πρακτική της επιτέλεσης με ιδιαίτερη έμφαση στις τομές μεταξύ πολιτεότητας, αστικού χώρου και ιστορικής μνήμης στην Ελλάδα και την Ευρώπη. Έχει επιμεληθεί το *Performances of Capitalism Crises and Resistance: Inside/Outside Europe* (Palgrave, 2015) και το τεύχος «Dramaturgies of Change: Greek Theatre Now» (*Journal of Greek Media and Culture* 3:2, 2017) και έχει δημοσιεύσει μελέτες σε διεθνή (*Contemporary Theatre Review, Critical Stages/Scènes Critiques, Théâtre/Public*) και ελληνικά περιοδικά (*Synthesis, Σκηνή*), καθώς και σε συλλογικούς τόμους και πρακτικά συνεδρίων.

### Χαμάλη, Μαρία



Η Μαρία Χαμάλη γεννήθηκε στη Λευκωσία. Είναι απόφοιτος του Τμήματος Νεοελληνικών και Βυζαντινών Σπουδών του Πανεπιστημίου Κύπρου και κάτοχος Μεταπτυχιακού και Διδακτορικού τίτλου του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Επί σειρά ετών υπήρξε μέλος του European Network of Research and Documentation of Ancient Greek Drama καθώς και μέλος της οργανωτικής επιτροπής των δεκαπενθήμερων καλοκαιρινών μαθημάτων στην Επίδαυρο με τίτλο Intensive course on the study and performance of Ancient Greek Drama. Από το 2003 εργάζεται ως καθηγήτρια ελληνικής φιλολογίας στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση Κύπρου, ως θεατρολόγος (συνεργασία με θεατρικούς οργανισμούς και θεατρικές ομάδες στην Κύπρο και την Ελλάδα για τη συγγραφή θεατρικών προγραμμάτων) και από το 2017 ως κριτικός θεάτρου στην εφημερίδα *Πολίτης* όπου αρθρογραφεί για κυπριακές, ελληνικές και διεθνείς θεατρικές παραγωγές. Έχει συγγράψει περισσότερα από 120 κριτικά σημειώματα. Από το 2018 μέχρι το 2020 εργάστηκε στο Υπουργείο Παιδείας, Πολιτισμού, Αθλητισμού και Νεολαίας, ως Σύμβουλος Λογοτεχνίας, ενώ υπήρξε μέλος της Κριτικής Επιτροπής Βραβείων ΘΟΚ για τις χρονιές 2017 και 2019. Από το 2019 είναι μέλος του Ομίλου Λογοτεχνίας και Κριτικής Κύπρου. Το 2021 κυκλοφόρησε το μελέτημά της με τίτλο *Αμερικανική δραματουργία και ελληνική σκηνή (1931-1965): Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Arthur Miller* από τις εκδόσεις Σοκόλη. Έχει συμμετάσχει σε πολλά θεατρολογικά και λογοτεχνικά συνέδρια στην Κύπρο, την Ελλάδα και το εξωτερικό, ενώ άρθρα της είναι δημοσιευμένα σε επιστημονικά περιοδικά και σε πρακτικά συνεδρίων και ημερίδων.

### Χατζηγεωργίου, Ελένη



Η Ελένη Χατζηγεωργίου είναι απόφοιτη της Δραματικής Σχολής του Πειραϊκού Συνδέσμου και του Τμήματος των Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ. Μεταπτυχιακή φοιτήτρια του Προγράμματος Σπουδών «Από το κείμενο στη σκηνή. Το ελληνικό θέατρο σε διάλογο με το παγκόσμιο» του ΕΚΠΑ. Έχει εργαστεί ως δασκάλα θεατρικού παιχνιδιού και ως ηθοποιός, ενώ τα τελευταία χρόνια διδάσκει Θεατρική Αγωγή σε δημόσια σχολεία της Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης. Έχει παρακολουθήσει σεμινάρια και εργαστήρια για το Θέατρο στην Εκπαίδευση και την τέχνη.



### Χατζηδημητρίου, Πηνελόπη

Η Πηνελόπη Χατζηδημητρίου, γνωστή για τη διδακτορική της διατριβή (Τμήμα Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, ΑΠΘ) στο σκηνοθετικό έργο του Θεόδωρου Τερζόπουλου (Θέατρο Άττις) και τη συνεργασία τους έκτοτε, έκανε τις μεταπτυχιακές της σπουδές στη σκηνοθεσία και τη θεωρία του θεάτρου στο Royal Holloway, University of London. Το 2010 εξέδωσε το βιβλίο της *Θεόδωρος Τερζόπουλος: Από το Προσωπικό στο Παγκόσμιο* (University Studio Press), ενώ κείμενά της έχουν δημοσιευτεί σε ελληνικές και ξένες εκδόσεις (Σαιξπηρικό, Theater der Zeit, Peter Lang, Bloomsbury Methuen Drama κ.λπ.). Έχει διδάξει στο Τμήμα Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του ΑΠΘ, στο Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Ευρωπαϊκού Πολιτισμού του ΑΠΘ, σε Ανώτερες Δραματικές Σχολές κ.ά. Κριτικές της δημοσιεύτηκαν στη *Iavart*, *Theater der Zeit*, *Critical Stages*, *Athens Voice* κ.ά.



### Χατζηπροκοπίου, Μάριος

Ο Μάριος Χατζηπροκοπίου είναι Επίκουρος Καθηγητής Σπουδών Επιτέλεσης και Γραφής στο τμήμα Πολιτισμού, Δημιουργικών Μέσων και Βιομηχανιών του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας. Άρθρα έχουν δημοσιευθεί σε διεθνή επιστημονικά περιοδικά και συλλογικούς τόμους. Έχει παρουσιάσει περφόρμανς και παραστασιακές διαλέξεις διεθνώς (βλ. ενδεικτικά: Παν/μιο Οξφόρδης, Mouvoir Tanztheater/Κολωνία, Spinnerei/Λειψία, Ίδρυμα Ωνάση, Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Mostra Latinoamericana de Performances Urbanas/ Βραζιλία κ.α.), ενώ έχει συνεργαστεί ως δραματουργός σε διάφορες παραγωγές (Φεστιβάλ Αθηνών, Δημητρίων κ.α.). Έχει μεταφράσει τέσσερα βιβλία της Clarice Lispector. Το πρώτο του βιβλίο ποίησης *Τοπικοί Τροπικοί* (Αντίποδες 2019) συμπεριελήφθη στις βραχείες λίστες και την τελική ψηφοφορία για το Κρατικό Βραβείο Ποίησης.



### Χρυσοβιτσάνου, Βασιλική

Η Βασιλική Χρυσοβιτσάνου είναι Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Αρχαιολογίας στο Τμήμα Συντήρησης Αρχαιοτήτων και Έργων Τέχνης του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής. Είναι απόφοιτος της Σχολής Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης του Πανεπιστημίου της Σορβόνης, όπου και εκπόνησε τη διδακτορική της διατριβή. Διαθέτει άρθρα σε επιστημονικά περιοδικά, ανακοινώσεις σε ελληνικά και διεθνή συνέδρια και ετεροαναφορές σε επιστημονικά περιοδικά.

«Στον 21<sup>ο</sup> αιώνα είναι, πλέον, φανερό ότι το αισθητικό δράμα συμπλέκεται άρρηκτα με το κοινωνικό δράμα, όπως ο R. Schechner αναλυτικά εισηγήθηκε στην περίφημη *Θηλιά του Απείρου*. Το σχήμα του Schechner αποτυπώνει την άμεση αλληλεπίδραση της τέχνης με τον κόσμο. Το κοινωνικό δράμα, η κοινωνική και πολιτική δράση, τροφοδοτεί *ουσιαστικά* το αισθητικό δράμα, δηλαδή τις Παραστατικές Τέχνες, οι οποίες με τη σειρά τους (επανα)φέρουν σε νέα ορατότητα το *Πραγματικό* προκειμένου να το (ανα)διαμορφώσουν και να το (επανα)προσδιορίσουν. Τα 80 άρθρα αυτού του τόμου αναδεικνύουν, με ενάργεια και πλουραλισμό, τις αισθητικές και κοινωνικές ορίζουσες του παραστασιακού γεγονότος. Οι ερευνητές/τριες μελετούν τις σημαντικότερες σκηνικές τάσεις, εγχώριες και διεθνείς, την έννοια της διευρυμένης δραματουργίας, νέες μεθόδους υποκριτικής και ερμηνευτικής προσέγγισης, τα ζητήματα της Κριτικής σε σχέση με τα social media, τα ζητήματα που ανέκυψαν από την πανδημία, τον προβληματισμό αναφορικά με τις νέες πρακτικές του live streaming ή/και του βιντεοσκοπημένου θεάτρου, το ψηφιακό θέατρο, τις θεωρητικές και πρακτικές αναζητήσεις του, την αισθητική αποτύπωση της «μετα»-μετανεωτερικότητας, αλλά και την ανάγκη θεσμικών αλλαγών στο πεδίο της εκπαίδευσης στον χώρο των Παραστατικών Τεχνών, μέχρι την ανάγκη χάραξης Πολιτιστικής Πολιτικής με τη συμπερίληψη της περιφέρειας, σε μια Ελλάδα της οικονομικής δυσπραγίας, των επιχορηγήσεων του ΥΠΠΟΑ και των Ιδιωτικών Κοινωφελών Ιδρυμάτων.»

Εύη Προύσαλη

«Ο τόμος αυτός, χωρίς να προσφέρει κάποιο ελιξίριο στα δεινά του θεάτρου και της κριτικής ή απόλυτες απαντήσεις σε όλα τα ερωτήματα, δίνει μια περιεκτική εικόνα της σύγχρονης θεατρολογίας στη χώρα μας. Ήταν άλλωστε, εξ αρχής, η πρόθεσή μας να δώσουμε βήμα στις νέες φωνές του χώρου να ακουστούν, να γνωρίσουν στο ευρύτερο κοινό τις ερευνητικές τους ανησυχίες. Και όπως θα διαπιστώσει, ιδίοις όμμασι, ο αναγνώστης του τόμου αυτού, υπάρχει ποιότητα στην ελληνική θεατρολογία, όπως υπάρχει και εύρος ενδιαφερόντων, τα οποία καλύπτουν πολλές και σημαντικές πτυχές του χώρου, θέτουν θέματα προς συζήτηση, προτείνουν λύσεις, καταθέτουν απορίες. Γι' αυτό, πρόθεσή μας είναι να συνεχίσουμε ως Ένωση Κριτικών τις δράσεις μας, προκειμένου να ενισχυθεί ο διάλογος τόσο ανάμεσα στους κριτικούς όσο και ανάμεσα στους κριτικούς/θεωρητικούς/ερευνητές και τους καλλιτέχνες.»

Σάββας Πατσαλίδης

