

Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο  
Διατμηματικό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών

Σχεδιασμός – Χώρος- Πολιτισμός  
Σχολή Αρχιτεκτόνων

Διπλωματική Εργασία

**«Επίσκεψη στην ετερότητα:  
Το σώμα της υπόκρισης ως χωροποιητικός μηχανισμός»**

Έρευνα. Ειρήνη Κουμπαρούλη  
Επιβλέπων . Σταύρος Σταυρίδης

## Περιεχόμενα

Σημείωμα προλόγου .....	σελ. 4
Υπόθεση εργασίας .....	σελ. 5
<b>Κεφάλαιο Α. Σκηνές της Εαυτότητας</b> .....	σελ. 7
Κοινωνικές πρακτικές και νοηματοδότηση του χώρου .....	σελ.7
Ταυτότητες και πραξιακή θεώρηση .....	σελ.9
Ταυτότητες και παραστασιακή επιτέλεση .....	σελ.16
Ασυνέχειες ταυτοτήτων _ ασυνέχειες χώρων .....	σελ.19
Ο μετεωρισμός ως βηματισμός για την κατοίκηση της ασυνέχειας .....	σελ. 22
Από τον εαυτό στον ρόλο και την ταυτότητα .....	σελ. 26
Ο ρόλος ως κατασκευή .....	σελ.28
Απόσταση από τον ρόλο .....	σελ.30
Συνειδητοποίηση , επανάληψη, διάκριση .....	σελ.35
Επίσκεψη στην ετερότητα .....	σελ.39
Ενεργοποίηση του μυθικού κόσμου .....	σελ. 43
Ενδιάθετες χωρικότητες στην επιτελεστική διαδικασία .....	σελ.48
<b>Κεφάλαιο Β. Περάσματα προς την ετερότητα</b> .....	σελ.55
<b>Β1.Η σωματικότητα ως υλικότητα της επιτελεστικής διαδικασίας</b> ...σελ.55	
Ενσάρκωση _ Στην υπηρεσία του Ρόλου και της ψευδαίσθησης .....	σελ. 57
Αντιστροφή της σχέσης Ηθοποιού και Ρόλου .....	σελ.62
Η έκθεση της σχέσης Ηθοποιού – Ρόλου .....	σελ. 67
<b>Β2. Το σώμα ως ήχος</b> .....	σελ. 78
Από την αναπαράσταση της γλώσσας στην αναπαράσταση της φωνής.....	σελ.80
Το ηχητικό σώμα _ ο μεθοριακός χώρος της εμπειρίας .....	σελ.82
Το ηχητικό σώμα _η μετατόπιση του κοινωνικού .....	σελ.86

Από τη φωνή της γλώσσας στη φωνή ως γλώσσα .....	σελ.88
<b>B3. Φαινόμενα Παρουσίας</b> .....	σελ.89
Η κατασκευή της παρουσίας .....	σελ. 92
Η παρουσία ως ανάδυση του ενσαρκωμένου πνεύματος .....	σελ. 95
Η παρουσία ως κατάφαση του ανεπαρκούς .....	σελ.96
Φαινόμενα Παρουσίας και Μεθοριακός χώρος .....	σελ. 100
Συνοπτικός πίνακας κεφαλαίου β. ....	σελ.101
<b>Κεφάλαιο Γ. Ώσμωση ρόλου και θεατή</b> .....	σελ.102
Γ1. Η παράσταση εκβάλλει στο κοινό_	
η ανάδυση της λούπας της ανάδρασης .....	σελ.102
<b>Γ2. Αλλαγή Ρόλων</b> .....	σελ.106
Η δοκιμή των αναπαραστάσεων .....	σελ. 106
Αλλαγή Ρόλων μέσω νέων νοηματικών δεικτών .....	σελ.109
Ο ρόλος του βλέμματος στη συγκρότηση της εμπειρίας .....	σελ.113
<b>Γ3.Δημιουργία Κοινότητας</b> .....	σελ.117
Προς τη νοηματοδότηση των από σκηνης κοινοτήτων .....	σελ.118
Η οριακή κοινωνική πραγματικότητα της εμπειρίας .....	σελ.121
Οι αναπαραστάσεις των μηχανισμών της κοινότητας .....	σελ. 126
Προς τη δημιουργία μιας σιωπηρής κοινότητας .....	σελ.132
<b>Γ4. Η μετατόπιση της σχέσης δημόσιου – ιδιωτικού</b> .....	σελ.133
Το άγγιγμα ως αποσταθεροποίηση της σχέσης δημόσιου – ιδιωτικού ...σελ.136	
Από το ακούσιο του δημόσιου στο εκούσιο του ιδιωτικού .....	σελ. 137
Αφαιρώντας το νοηματικό φορτίο από την πράξη .....	σελ.140
Συνοπτικός πίνακας κεφαλαίου γ. ....	σελ.142
<b>Κεφάλαιο Δ. Συμπεράσματα</b> .....	σελ.143
Βιβλιογραφία .....	σελ.148
Διαδικτυακές πηγές .....	σελ.156

## Σημείωμα προλόγου

Η θεώρηση της αρχιτεκτονικής ως **πράξη**, συνδέει την έρευνα για το χώρο με το σύνολο των πρακτικών που τον πλάθουν, που τον καθιστούν γενόσημο, που επαναπροσδιορίζουν τα όρια της εμπειρίας και του νοήματός του. Σε μια τέτοια προοπτική μελέτης του χώρου, μέσα από το πρίσμα της πρακτικής, η παρούσα έρευνα εκβάλλει σε πεδία κριτικής αναρώτησης περί **υποκειμένου- ταυτότητας** και την προβληματική σχετικά με την χωρική εκφραστική του συμπεριφορά.

Σε μία λογική μητροπολιτικής συνθήκης, όπου οι χωρικές ασυνέχειες δομούν και δομούνται ταυτόχρονα από ασυνέχειες ταυτοτήτων, η κατοίκηση της εκφραστικής συμπεριφοράς του υποκειμένου σε ένα χώρο πέραν των οικείων ταυτοτικών χαρακτηριστικών, ένα χώρο ενδιάμεσο που βρίσκει τρόπο να συνομιλήσει με το έτερο, δημιουργεί νέους τόπους ανάδυσης **νοήματος**. Η μελέτη τρόπων παράγωγής ταυτότητας, όπως και τρόπων με τους οποίους τούτη η ταυτότητα βρίσκει νέα όρια μέσα στο **πεδίο της ετερότητας**, εντοπίζει βηματισμούς με βάση τους οποίους το υποκείμενο- ως φορέας νοήματος, καθώς μετατοπίζει τα ταυτοτικά του χαρακτηριστικά μεταβάλλει με τη σειρά του το νόημα και την εμπειρία του χώρου που κατοικεί. Ο τρόπος ανάδυσης νέων ταυτοτήτων συγκροτεί ταυτόχρονα και νέα παραγωγή χώρου.

## Υπόθεση εργασίας

Η παρούσα μελέτη με θέμα: «*Επίσκεψη στην ετερότητα: Το σώμα της υπόκρισης ως χωροποιητικός μηχανισμός*», με όχημα την ιδιαίτερη χωροχρονική συνθήκη της θεατρικής σκηνής, μελετά πρακτικές με τις οποίες ο μετεωρισμός καθίσταται εφικτός κι έτσι διανοίγει νέα πεδία αναπαράστασης-νοηματοδότησης και εμπειρίας του χώρου.

Στο **κεφάλαιο Α**, εισάγονται **θεμελιώδεις έννοιες** για τη συγκρότηση και την κατασκευή της **ταυτότητας** στο πεδίο του κοινωνικού, για την επιτελεστική διαδικασία του ρόλου και την δυναμική σχέση με τα πεδία της εαυτότητας. Συνακόλουθα, περνώντας από την κοινωνική σκηνή στο παράδειγμα της θεατρικής σκηνής επιχειρείται η θεμελίωση **βασικών αρχών της υπόκρισης** και των παραγόμενων **χωρικών συνθηκών**, μέσα από το πρίσμα που διατρέχει όλο το εύρος της μελέτης: Το υποκείμενο της υπόκρισης ιδωμένο μέσα από τις δυναμικές παραλλαγές της σχέσης εαυτού – ετέρου.

Στο μεν **κεφάλαιο Β**, μελετάται τούτο το δίπολο ως η δυναμική δυάδα **ηθοποιού- ρόλου** ενώ στο δε **Κεφάλαιο Γ** μελετάται το δίπολο ως δυναμική σχέση **μεταξύ ρόλου- θεατή**. Και στις δύο περιπτώσεις η έρευνα επιχειρεί να εντοπίσει το **πολλαπλό υποκείμενο της υπόκρισης**, καθώς τούτο υποκείμενο είναι εκείνο που ενεργοποιεί οποιοδήποτε χωροποιητικό μηχανισμό της χωροχρονικής εμπειρίας του μετεωρισμού.

Βασικό ερευνητικό εργαλείο είναι η **περιγραφή και η ανάλυση επιτελέσεων- παραστάσεων** από το χώρο του θεάτρου και ως εξαίρεση από την τέχνη της performance, οι οποίες θέτουν στο επίκεντρο της συγκροτητικής τους λογικής για το Κεφάλαιο Β, τη σχέση ρόλου με το ηθοποιό για το Κεφάλαιο Γ, τη σχέση ηθοποιών και θεατών. Και στα δύο κεφάλαια, κατά την ανάλυση των παραστάσεων και των αντίστοιχων θεωριών που τις συνοδεύουν, εντοπίζονται πρακτικές οι οποίες εκκινούν από το υποκείμενο της υπόκρισης και αρθρώνουν έναν **ξεχωριστό χωροποιητικό**

**μηχανισμό.** Οι πρακτικές ως μηχανισμός προσδιορίζονται μέσα από το πρίσμα της αναπαράστασης, του νοήματος ή της εμπειρίας της παραγόμενης χωρικής συνθήκης.

Καθ' όλη την έκταση της μελέτης, επιχειρούνται νοητικά περάσματα στο **πεδίο της φιλοσοφίας**, τα οποία επιτρέπουν, μέσα από τα εννοιολογικά τους σχήματα μια παράλληλη τεκμηρίωση.

Τέλος, **στο κεφάλαιο Δ** επιχειρείται η διατύπωση συμπερασμάτων ή ανοιχτών ερωτημάτων που άπτονται της δύναμης του μετεωρισμού αφενός ως χωροπλαστικού βηματισμού κατοίκησης της ασυνέχειας και αφετέρου ως επαναπροσδιορισμό των ορίων υποκειμένου της υπόκρισης, ένα τέτοιο υποκείμενο που ίσως να μπορεί να διανοίξει νέα πεδία στο επίπεδο του κοινωνικού .

.....

## Κεφάλαιο Α. Σκηνές της Εαυτότητας .

### Κοινωνικές πρακτικές και νοηματοδότηση του χώρου

Η θεώρηση του πολιτισμού ως συστήματος συμβόλων και σημασιών, με αιτιακή και δομική ισχύ επί του κοινωνικού, και η φαινομενολογική έμφαση στην προσδιορισμένη και υποκειμενικά βιωμένη εμπειρία<sup>1</sup>, θέτει το **νόημα** και την διαδικασία συμβολικής παραγωγής του στο επίκεντρο της πολιτισμικής ανάλυσης ως καθολική διάσταση της κοινωνικής ζωής και παράλληλα φέρνει στο προσκήνιο το ζήτημα της υποκειμενικής ταυτότητας, της πολιτισμικής εννοιολόγησης του Εαυτού, ως υποκειμένου της κοινωνικής δράσης και «αγωγού νοήματος»<sup>2</sup>.

Οι διαδικασίες παραγωγής νοήματος, από την υιοθέτηση της υποκειμενικής ταυτότητας, καθιστά τον κοινωνικό χώρο, εκφραστή και φορέα νοηματοδότησης αλλά και πλάστη νέων δυναμικών σχέσεων στο πεδίο του κοινωνικού. Η λειτουργία της ανθρωπολογικής γνώσης, της απόδοσης συμβολικών σημασιών, καθώς και των διαδικασιών συγκρότησης και καθιέρωσής τους<sup>3</sup>, προσδιορίζει ένα πεδίο ερμηνείας και χρήσης του χώρου μέσα από το πρίσμα της ταυτοποιητικής διεργασίας των υποκειμένων.

Ο πολιτισμός διαμορφώνεται κάθε φορά στα πλαίσια σχέσεων άνισης, συνεπώς και ελεγχόμενης, πρόσβασης σε υλικούς και κοινωνικούς πόρους, μια

<sup>1</sup> Η συμβολική ανθρωπολογία μπορεί με τον τρόπο αυτό να τοποθετηθεί εντός μιας παράδοσης ερμηνευτικής ανάλυσης που ξεκινάει από τον Schleiermacher τον 18ο και συνεχίζεται με τον (νεοκαντιανισμό του) Dilthey τον 19ο αιώνα και τον Husserl τον 20ο. Βλ: R. Scruton, «Η Ευρωπαϊκή Φιλοσοφία από τον Fichte στον Sartre», Ιστορία της Δυτικής Φιλοσοφίας, σελ. 314-5.

<sup>2</sup> Παπαταξιάρχης Ε. «Περί της Πολιτισμικής Κατασκευής της Ταυτότητας» στο Πούλος Π. (επιμ.) (1996) *Περί Κατασκευής* (τοπικά β'), Αθήνα: Νήσος, σελ. 205.

<sup>3</sup> Α. Μπακαλάκη, : «Εκδοχές της έννοιας του Πολιτισμού στην Ανθρωπολογία», Σύγχρονα Θέματα, σελ. 62-63. Ρ. Erickson, L. Murphy, *Ιστορία της ανθρωπολογικής σκέψης*, σελ. 190-196.

διαφορική κατανομή της ισχύος επιβολής μιας εικόνας του κόσμου ως κυρίαρχης και πρωτεύουσας έναντι εναλλακτικών ειδοχών για την οργάνωση των αντιλήψεων, των πρακτικών και των κοινωνικών σχέσεων. Επομένως, η εξατομίκευση του πολιτισμού και η θεώρησή του ως συνεκτικού, αφομοιωμένου, συναινετικού, στατικού και οριοθετημένου κοινωνικά, συντελεί στην απόκρυψη των άνισων σχέσεων στα πλαίσια των οποίων συγκροτήθηκε, της μεταβλητότητας και της εσωτερικής ανομοιογένειάς του, καθώς και της λειτουργίας του στην αναπαραγωγή των ασύμμετρων αυτών σχέσεων.

Η ταυτότητα του υποκειμένου, ως ψυχικός υποκειμενικός ορίζοντας συγκρότησης του Εαυτού, καθίσταται ένας κεντρικός άξονας στην οργάνωση των κοινωνικών σχέσεων και φορέας του τρόπου συγκρότησης συστημάτων οργάνωσης, αναπαράστασης<sup>4</sup> και νοηματοδότησης του χώρου. Το υποκείμενο, ως κάτι το δεδομένο, το ανιστορικό και το σταθερό, στο οποίο έρχεται να εγγραφεί η αυθαίρετη, ιστορικά και κοινωνικά μεταβλητή κοινωνική συνθήκη<sup>5</sup>, έφερε, μέχρι και τα τέλη του 1970<sup>6</sup>, την κατάφαση μιας κοινωνικής οικουμενικότητας. Έκτοτε επισημαίνεται, προκειμένου να προσδιοριστεί οντολογικά, μια θεμελιακή κοινωνική, συμβολική και οντολογική διαίρεση, που αναιρούσε και ταυτόχρονα επαναθεμελιώνει την δυτικοκεντρική παραδοχή περί ενιαίου ανθρώπινου υποκειμένου. Μέσα από την εδραίωση των διαχωρισμών, η θεωρία της ανθρωπολογίας<sup>7</sup> στρέφεται στη μελέτη των διαδικασιών και των τρόπων με τους οποίους συγκροτούνται και καθιερώνονται κοινωνικά-πολιτισμικά σε διάφορα συμφραζόμενα οι νοητικές-συμβολικές κατηγορίες, μέσω των οποίων νοηματοδοτείται η εμπειρία, οργανώνεται η κοινωνική χωρική εκφορά των ανθρώπων και κατασκευάζεται η υποκειμενικότητά τους.

---

<sup>4</sup> Παπαταξιάρχης Ε. «Περί της Πολιτισμικής Κατασκευής της Ταυτότητας» στο Πούλος Π. (επιμ.) (1996) *Περί Κατασκευής* (τοπικά β'), Αθήνα: Νήσος. σελ. 204.

<sup>5</sup> Ο.π. σελ. 204.

<sup>6</sup> Ο.π. σελ. 204.

<sup>7</sup> Μπακαλάκη, Α : « Ειδοχές της έννοιας του Πολιτισμού στην Ανθρωπολογία», Αθήνα: Σύγχρονα Θέματα, 1997, σελ. 36



Στα πλαίσια ευρύτερων θεωρητικών επεξεργασιών και μετατοπίσεων, με την επίδραση της σκέψης του Foucault, της θεωρίας του Austin, της πραξιακής θεώρησης και του μεταδομισμού, τέθηκε εκ νέου το πρόβλημα της συσχέτισης μεταξύ των συμβολικών μορφών και κατηγοριών με τις κοινωνικές πρακτικές. Η απάντηση που δόθηκε ήταν πως οποιαδήποτε συμβολική κατηγορία που συγκροτείται μέσω μιας διαδικασίας κοινωνικής πρακτικής ή επιτέλεσης, δεν αποτελεί μια σταθερή συνιστώσα της κοινωνίας ή του υποκειμένου, αλλά υπόκειται διαρκώς σε μια δυνατότητα αλλαγής ή αναίρεσης. Η κοινωνική πραξεολογία του P. Bourdieu με την ολιστική προσέγγιση και τη συσχέτιση της με την οικονομική οργάνωση, την κοινωνική δομή, και τις συμβολικές αναπαραστάσεις των κοινωνικών πρακτικών, και η επιτελεστική θεωρία της Butler με την μεταδομιστική και ψυχαναλυτική της προσέγγιση, συνιστούν δύο κεντρικά παραδείγματα τούτης της κατεύθυνσης στη μελέτη του ζητήματος της ταυτότητας σε επίπεδο κατασκευής και διατήρησής της.

## Ταυτότητες και πραξιακή θεώρηση

Το θεωρητικό παράδειγμα της πραξιακής προσέγγισης μπορεί να εφαρμοστεί και να αναγνώσει την κοινωνικά συγκροτημένη λογική της πρακτικής, τόσο στις σύγχρονες καπιταλιστικές κοινωνίες και σε κάθε επιμέρους πεδίο τους, όσο και στις λεγόμενες προκαπιταλιστικές κοινωνίες που χαρακτηρίζονται από στενή συνάφεια ή σύμπτωση οικονομικής, κοινωνικής-συγγενικής, πολιτικής και θρησκευτικής τάξης, όπου, δηλαδή, δεν έχουν διαφοροποιηθεί, δεν έχουν αυτονομηθεί τα διάφορα πεδία δράσης που συγκροτούν το κοινωνικό σύμπαν των καπιταλιστικά ανεπτυγμένων κοινωνιών<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Όπως επισημαίνει ο Bourdieu, η αυτονόμηση της οικονομικής σκέψης από το σύνολο των μη-οικονομικών νοημάτων και σχέσεων στο οποίο ήταν εμβαπτισμένη, παρείχε την ιστορική συνθήκη για τη συγκρότηση επιστημονικών πειθαρχιών. Τούτο σημαίνει ότι υπάρχουν ιστορικές-κοινωνικές συνθήκες που προσδιορίζουν τις δυνατότητες μιας επιστήμης και ανακρίνουν την παραδοχή της αντικειμενικής,

Το σύστημα των συμβολικών αντιστίξεων<sup>9</sup> (αρσενικό/ θηλυκό, άνδρας/γυναίκα, ψηλό/χαμηλό, πάνω/κάτω, ξηρό/υγρό, σκληρό/μαλακό, ευθύ/καμπύλο, έξω-δημόσιο/μέσα-ιδιωτικό) που διατρέχουν το βιολογικό, το φυσικό, το κοινωνικό και το θρησκευτικό-κοσμολογικό επίπεδο δομούν καθολικά το κοινωνικό σύμπαν και – μέσω της υποκειμενικής ιδιοποίησής τους – την υποκειμενική αντίληψη και δράση στο χώρο. Τα ίδια τα σώματα, τα πράγματα, τα εργαλεία παραγωγής, ο χώρος και ο χρόνος ταξινομούνται, κατηγοριοποιούνται, οργανώνονται και διακρίνονται συσχετιστικά εντός ενός συνόλου ομόλογων αντιθέσεων. Κάθε όρος φέρει μια «σημασιολογική πυκνότητα»<sup>10</sup>, ως λειτουργία των συμβολικών συσχετίσεων, συνδηλώσεων, συναφειών, αντιστοιχιών και διακρίσεων<sup>11</sup> με άλλους όρους.

Ως εκ τούτου η κοινωνική κατασκευή της ταυτότητας αποτελεί λειτουργία αυτών των κατηγοριών που παράγουν, ορίζουν και οργανώνουν συσχετιστικά τα διακριτικά γνωρίσματα του υποκειμένου. Οι διακριτές ταυτότητες, όντας αντικειμενοποιημένες στο σύνολο του κοινωνικού και υποκειμενικά βιωμένου χώρου, οι εγαθιδρυμένες αναλογίες μεταξύ αυτών των διαιρέσεων, ενισχύονται και νομιμοποιούνται ως ανεξάρτητες από την υποκειμενική νόηση σχέσεις. Και αντίστροφα, οι ίδιες οι ιεραρχικές κοινωνικές σχέσεις νοούνται ως θεμελιακές και συνεπώς φυσικοποιούνται.

Αυτή η κατασκευή, ούσα προϊόν και διαδικασία κοινωνικής κυριαρχίας, για να αναπαραχθεί και να διατηρηθεί, απαιτεί μια διαρκή, συνεχή

καθολικής και «καθαρής» θεωρίας. Bourdieu, Pierre: *Outline of a Theory of Practice*/ μετάφραση R. Nice, Cambridge: Cambridge University Press, 1977, σελ. 122

<sup>9</sup> Bourdieu, Pierre: *Η ανδρική κυριαρχία* / μετάφραση Έφη Γιαννοπούλου, Αθήνα : Εκδόσεις Πατάκη, 2007, σελ. 46.

<sup>10</sup> Ό.π., σελ. 41.

<sup>11</sup> Με τον τρόπο αυτό ορίζεται και η σχετική αυτονομία του πολιτισμού, ως συστήματος συμβόλων και σημασιών, από κάθε επιμέρους πεδίο κοινωνικών σχέσεων, συνεπώς, και η διακριτή δομική ισχύ του. Κάθε συμβολική συσχέτιση και κάθε νοητική πράξη συσχέτισης και συνειρμικής σύνδεσης μπορεί να νοηθεί ως συνθετική και όχι αναλυτική.

C. MacCormack, Marilyn Strathren : *Nature, culture and gender: a critique*, Melbourne, Cambridge University press, 1980. σελ. 1-24.

συλλογική κοινωνική διεργασία κατασκευής αυτών των διαιρέσεων. Προϋποθέτει, λοιπόν, σύστημα κοινωνικών σχέσεων οργανωμένο σύμφωνα με τις αρχές διαίρεσης, εντός του οποίου τα υποκείμενα κοινωνικοποιούνται, εσωτερικεύουν αυτές τις αρχές<sup>12</sup> και να τις εφαρμόζουν με τη σειρά τους στον κοινωνικό χώρο. Αυτή η εργασία συμβολικής κατασκευής είναι επίσης ονοματοθετική. Παράγει αναπαραστάσεις για τον αντικειμενικό κόσμο και για το ίδιο το υποκείμενο και το σώμα του, αλλά και πρακτικές οι οποίες το επικυρώνουν. Πράξεις εξωτερικεύσης, σωματοποίησης και αντικειμενοποίησης στον κοινωνικό χώρο, οι οποίες αναπαριστούν και λειτουργούν ως συστήματα δυνατοτήτων, με στόχο να επιβάλλουν έναν ορισμό όπου κάθε δυνητικότητα οικειοποίησης άλλων νοημάτων αποτρέπεται.<sup>13</sup>

Αυτές οι κοινωνικές και νοητικές κατηγορίες, παράγονται τόσο μέσω του βιώματος των καθημερινών, άτυπων, πολιτικά λειτουργικών διακεκριμένων και οργανωμένων σχέσεων και δραστηριοτήτων, όσο και μέσω δημόσιων επίσημων τελετών, που έχουν ως λειτουργία τη συμβολική θεμελίωση ενός «εραρχικού διαχωρισμού»<sup>14</sup>, τη συμβολική καθιέρωση της ταυτότητας και ρόλου, και την προετοιμασία για την άσκηση του ρόλου αυτού. Αυτές οι διαφοροποιητικές τελετές, τονίζουν τα συμβολικά κατασκευασμένα εξωτερικά σημεία διαφοράς, εγκαθιδρύοντας τη διαφορά ως κάθετη ρήξη με το άλλο.

Η λειτουργία της κοινωνικοποίησης, νοητική και σωματική, καθιστά το υποκείμενο έναν φορέα μίμησης ταυτοτικών χαρακτηριστικών μιας δεδηλωμένης πραγματικότητας<sup>15</sup> και επίσης φορέα των εσωτερικευμένων αρχών θεώρησης και διαίρεσης του κοινωνικού κόσμου. Μέσω της μιμητικής

<sup>12</sup> Θα μπορούσε κανείς να πει πως το σύνολο των εσωτερικεύσεων αρθρώνει με ένα τρόπο το πολλαπλό πεδίο της Εαυτότητας.

<sup>13</sup> Αυθάρτητα αποκλείονται «όλες τις δυνητικότητες που είναι βιολογικά εγγεγραμμένες στην «διδαστραμμένη πολυμορφική διάθεση», που κατά τον Freud χαρακτηρίζει το παιδί στα πρώτα χρόνια της ζωής του». Bourdieu, Pierre: *Outline of a Theory of Practice* / μετάφραση R. Nice, Cambridge: Cambridge University Press, 1977, σελ. 64.

<sup>14</sup> Ο.π., σελ. 66-69.

<sup>15</sup> Ο.π., σελ. 44.

συμπεριφοράς, τα υποκείμενα, εσωτερικεύοντας τις δομημένες νοητικές και σωματικές δομές, οργανώνουν την αντίληψη και τη δράση τους στον κοινωνικό χώρο καθιστώντας τις κοινωνικές σχέσεις παράγωγα αντικειμενοποίησης· τις ταυτοποιούν, τις συγκροτούν, τις οργανώνουν πρακτικά και νοηματικά σύμφωνα με τα κοινωνικώς ταυτοτικά σχήματα.

Η μιμητική συμπεριφορά έχει τις ρίζες της σε βαθιά βιολογικά και κοινωνικά υποστρώματα. Μέσω της μιμητικής πρακτικής παρέχεται ως μέθοδος μια πολύμορφη εκπαίδευση όπου λεκτικά και εξωλεκτικά, συνειδητά ή μη, το υποκείμενο προσομοιάζει σε ταυτότητες με αναγνωρίσιμα χαρακτηριστικά. Η μίμηση αρθρώνει τρόπους ώστε το υποκείμενο να εξοπλιστεί με ταυτοτικά χαρακτηριστικά που να του εξασφαλίζουν μεγαλύτερη ένταξη στο πλαίσιο του κοινωνικού. Ο φόβος του αποκλεισμού από το κοινωνικό, η ανάγκη για επιβίωση ή για συμβίωση, η ανάγκη για υιοθέτηση «μιας ταυτότητας» είναι μερικές από τις πρότερες βιολογικές και κοινωνικές επιταγές που το υποκείμενο φέρει ήδη από τη γέννησή του. Τελικό καταφύγιο κάθε μιμητικής μεταμόρφωσης δεν είναι η απόλυτη εξομοίωση στο φυσικό περιβάλλον αλλά η απόλυτη εξομοίωση με πρότυπα εικόνες που έρχονται να προβάλλουν χαρακτηριστικά μιας αναγνωρίσιμης ταυτότητας με σαφές κοινωνικό πρόσημο<sup>16</sup>.

Η μιμητική συμπεριφορά υιοθετείται μέσα από «στάδια μαθητείας έκδηλης διατύπωσης κανόνων συμπεριφοράς».<sup>17</sup> Σύμφωνα με τον Bourdieu, σε κάθε κοινωνία υπάρχουν μορφές εκπαίδευσης, εγχαράξεις και καλλιέργειες των κυρίαρχων αξιών τις οποίες ονομάζει «δομικές ασκήσεις»<sup>18</sup>. Πρόκειται για ένα δίκτυο από πρακτικές στις οποίες μετέχουν οι νεότεροι «αποκτώντας δεξιότητες που θα αναπτύξουν αργότερα ως ενήλικες».<sup>19</sup> Τούτες οι πρακτικές στις οποίες το υποκείμενο συνειδητά ή ασυνειδητά «μαθαίνει ανάμεσα στις μεθόδους μιας απλής εξοικείωσης μέχρι την έκδηλη και ρητή μετάδοση

<sup>16</sup> Σταυρίδης, Σταύρος: *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σιγητή* / Αθήνα : Ελληνικά Γράμματα, 2002, σελ 159

<sup>17</sup> Ο.π., σελ 159.

<sup>18</sup> Bourdieu, Pierre: *Outline of a Theory of Practice* / Πιερ Μπουρντιέ· μετάφραση R. Nice, Cambridge: : Cambridge University Press, 1977, σελ 88

<sup>19</sup> Σταυρίδης, Σταύρος: *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σιγητή* / Αθήνα : Ελληνικά Γράμματα, 2002, σελ 160

διδαγμάτων και οδηγιών, [...] ,μορφές πρακτικής δεξιότητας στην τέχνη της ζωής.»<sup>20</sup>

Η γνώση για τον Bourdieu η οποία συλλαμβάνεται μέσω των «κιεκτημένων προδιαθέσεων»<sup>21</sup>, αποτελεί προϊόν της οντολογικής συνέργειας της αμοιβαίας κατοχής υποκειμένου και αντικειμενικού κόσμου. Αυτή η κοινωνική δεξιότητα, σε συνάφεια με τη πολιτισμική και κοινωνική συγκρότηση του υποκειμένου και τα όρια που αυτή επιβάλλει, τού επιτρέπει να αναγνωρίζει επιθυμητές εκβάσεις και ερεθίσματα στις διάφορες «σφαίρες παιγνίου» των κοινωνικών χώρων και να ανταποκρίνεται, με βάση μια ορθολογική επιλογή πορείας δράσης και συμπεριφοράς, όντας συναρμοσμένο στο σύμπαν των αντικειμενικών σημασιών, από το ίδιο το γεγονός της κοινωνικής τους ύπαρξης. Με τον ίδιο τρόπο που συναιρούνται αίτιο και αιτιατό, υποκείμενο και αντικείμενο, ενοποιείται και το συνειδητό με το ασυνείδητο στην έννοια της κοινωνικά συγκροτημένης προδιάθεσης.

Αυτή η συμφωνία αντικειμενικών και νοητικών δομών, «μορφών του είναι» και «μορφών του γινώσκειν»<sup>22</sup>, που ορίζουν την εμπειρία, την ανάγνωση και το νόημα του κόσμου βάσει των κατηγοριών με τις οποίες είναι συγκροτημένος, καθιστά τις κατασκευασμένες διαιρέσεις του άμεσα αναγνωρίσιμες ως φυσικές, όπου τα κοινωνικά κυρίαρχα υποκείμενα και οι ομάδες τους νοηματοδοτούν τον κόσμο, στοιχειοθετώντας, με τον τρόπο αυτό, την συμβολική παραγνώριση των σχέσεων κυριαρχίας – είτε την νομιμοποίηση, είτε την πλήρη παραγνώρισή τους ως τέτοιων – στα πλαίσια

<sup>20</sup> Bourdieu, Pierre: *Outline of a Theory of Practice* / Πιερ Μπουρντιέ · μετάφραση R. Nice, Cambridge: : Cambridge University Press, 1977, σελ 88

<sup>21</sup> Bourdieu, Pierre : *Πρακτικοί λόγοι : Για τη θεωρία της δράσης* / Pierre Bourdieu · μετάφραση Ράνια Τουτουτζή. , Αθήνα : Πλέθρον, 2000,σελ. 97-98.

<sup>22</sup> Αυτή η συμφωνία, η οποία συνιστά ταυτόχρονα το αναγκαίο θεμέλιο της κοινωνικής κυριαρχίας, καθώς και της εμπειρίας, της πρωτογενούς σχέσης οικειότητας με τον χώρο, καθίσταται δυνατή μέσω του αντικειμενικού συντονισμού των υποκειμένων να αναφέρονται στη διαδικασία κωδικοποίησης και αποκωδικοποίησης του κοινωνικού χώρου στο ίδιο το σύστημα σημειωτικών σχέσεων. Bourdieu, Pierre: *Outline of a Theory of Practice* / Πιερ Μπουρντιέ · μετάφραση R. Nice, Cambridge: : Cambridge University Press, 1977 , σελ. 45.

των οποίων επιβάλλονται<sup>23</sup> και τις οποίες εξυπηρετούν. Η λογική της κυριαρχίας λειτουργεί με έναν τέτοιο τρόπο, ώστε να ενσταλάζει, μέσω του βιώματος των κοινωνικών σχέσεων, εκείνων των προδιαθέσεων που ανταποκρίνονται στους κανονιστικούς ορισμούς και διακρίσεις της ταυτότητας και ικανοποιούν ή αποτυγχάνουν να ικανοποιήσουν τις κοινωνικά συγκροτημένες συλλογικές προσδοκίες από τον φορέα της ταυτότητας και του ρόλου.

Αυτός ο βιολογικός και κοινωνικός μηχανισμός τροφοδοτεί τα υποκείμενα με διάφορα «προσωπεία», τα οποία μοιάζουν σα να εξασφαλίζουν την ένταξη ή παραμονή στο κοινωνικό αλλά που υιοθετούνται με το πρόσημο του αναγκαιού. Πρόκειται για «προσωπεία» τα οποία η ανάγκη ή η κατασκευή της ανάγκης τα καθιστούν ένα ιδιαίτερο εισιτήριο για την ένταξη, την επιβίωση, την επιβολή, την εξουσία, για την «ευδαιμονία». Η μιμητική προσαρμοστικότητα, η οποία στην σύγχρονη κοινωνία διέπεται από τον πολιτισμό της διαφήμισης και των μέσων ενημέρωσης, φέρει σαν χαρακτηριστικό γνώρισμα το στοιχείο της μεταμφίεσης, την επιδέξια χρήση της αλλαγής, την ενορχήστρωση μιας αυτοσκηνοθεσίας, μιας προσωπικής κατασκευής του εαυτού και της εικόνας του. Η συγγένεια των πρακτικών της μίμησης με αυτές του πεδίου της υπόκρισης είναι πέρα από προφανές.

---

<sup>23</sup> Bourdieu, Pierre :*Πρακτικοί λόγοι : Για τη θεωρία της δράσης* / Pierre Bourdieu · μετάφραση Ράνια Τουτουτζή, Αθήνα : Πλέθρον, 2000, σελ. 100-101. Ο Bourdieu περιγράφει ως «ασυνείδητες» κατηγορίες εκείνες που δεν αναγνωρίζονται ως τέτοιες, δηλαδή ως προϊόν συμβολικής βίας, αλλά που έχουν παραχθεί από ένα συγκεκριμένο διαφορικά-ιεραρχικά προσδιορισμένο σημείο θέσης του κοινωνικού χώρου. P. Bourdieu, Bourdieu, Pierre:*Η ανδρική κυριαρχία / μετάφραση Έφη Γιαννοπούλου*, Αθήνα : Εκδόσεις Πατάκη, 2007, σελ. 38. Ο Bourdieu δεν φαίνεται να παραδέχεται την αρχή του ασυνείδητου των ψυχαναλυτικών θεωριών, δηλαδή την ύπαρξη ενός ψυχικού τόπου απωθημένων επιθυμιών και ορμών, τις οποίες λογοκρίνει το συνειδητό. Ταυτόχρονα απορρίπτει μια φαινομενολογική ή θετικιστική θεώρηση ως προς τους σκοπούς, τις επιθυμίες ή το περιεχόμενο, τις μορφές και τα ενεργήματα μιας διάνοιας ή ενός ορθού λόγου, που στην περίπτωση της συμβολικής βίας αναγκάζεται να υποθέσει μια «διπλή συνείδηση» γνώσης και απώθησης μιας αντικειμενικής αλήθειας. Bourdieu, Pierre:*Outline of a Theory of Practice/ Πιερ Μπουρντιέ · μετάφραση R. Nice, Cambridge: : Cambridge University Press, 1977, σελ. 96-97 και Bourdieu, Pierre :Πρακτικοί λόγοι : Για τη θεωρία της δράσης / Pierre Bourdieu · μετάφραση Ράνια Τουτουτζή, Αθήνα : Πλέθρον, 2000,σελ. 97-98.*

Η πράξη « κάνω σα να»<sup>24</sup>, δηλαδή «προσπαθώ μέσα από την συμπεριφορά μου να δείξω ότι είμαι κάτι», ενεργοποιεί μια σύγκριση ανάμεσα σε αυτό που είμαι και σε αυτό που θέλω να δείξω. Ακόμα και αν είναι εντελώς σχηματική μια τέτοια συμπεριφορά, δηλαδή υπάρχει μια συνείδηση ανάμεσα στο τι από τον εαυτό μου είμαι και τι δείχνω, ωστόσο έχει ξεινήσει ήδη ένα ταξίδι που ο εαυτός δύναται να κατοικήσει στα πεδία του ετέρου με το πρόσχημα του σχήματος και να γίνει τελικά αυτό που δείχνει πως είναι. Και αντίστροφα, όταν η μιμητική συμπεριφορά δεν έχει τη συνείδηση της προσποίησης, η σύγκριση παρόλο που δεν είναι διαρκώς φανερή, ωστόσο δε καταργείται αλλά είναι εκεί για ιδρύσει την μιμητική εξομίωση. Σε κάθε περίπτωση, η μίμηση καθίσταται εκεί που το υποκείμενο είναι σε θέση να απολέσει μέρος της ταυτοτικής του υπόστασης και να υιοθετήσει έκδηλα χαρακτηριστικά του συνόλου.

Η μίμηση αρθρώνει με τη έννοια της σύγκρισης μια σχέση κατάργησης, μια σχέσης απάλειψης, όπου, σιωπηρά η μη, νομιμοποιεί τα όμοια και εχθρεύεται τα έτερα. Ακόμα και στην περίπτωση που πρόσχημά της είναι μια προδηλωτική διαφορά από το σύνολο, είναι για να συγκροτήσει ένα ομοιογενές σύνολο από διαφορές που μεταξύ τους έχουν τελικά μια τέτοια κοντινότητα που ανάγονται σε ομοιογένεια. Αντί οι αποκλίσεις από τα κανονιστικά πρότυπα να νοούνται ως ακυρώσεις του κανόνα και παραδείγματα διάψευσής του, συλλαμβάνονται με ιεραρχικούς όρους που ενισχύουν και θεμελιώνουν τον κανόνα, προσανατολίζοντας σε μεγάλο βαθμό τις δράσεις τόσο των κυρίαρχων υποκειμένων όσο και των κυριαρχημένων ομάδων.

<sup>24</sup> Σταυρίδης, Σταύρος: *Από την πόλη θόνη στην πόλη σκηνή* / Αθήνα : Ελληνικά Γράμματα, 2002, σελ

## Ταυτότητες και παραστασιακή επιτέλεση

Η J. Butler, από την οπτική μιας πιο ριζοσπαστικής μεταδομιστικής προσέγγισης, ασκεί κριτική παράλληλη με την κριτική του Bourdieu επί των δύο αντίθετων, αλλά επιστημονικά συμπληρωματικών τρόπων γνώσης του κόσμου, του υποκειμενισμού και του αντικειμενισμού.<sup>25</sup> Διερευνώντας τη σχέση μεταξύ της υλικότητας του σώματος, η Butler – σε συμφωνία με τον Bourdieu – επισημαίνει ότι δεν υπάρχει κάποια προκοινωνική πραγματικότητα, κάποιο «αντικείμενο» αποκαθαρμένο και ανεξάρτητο από τις κατηγορίες μέσω των οποίων αυτό γίνεται αντιληπτό και από τις πρακτικές που το οροθετούν και το σημασιοδοτούν.

Η θεωρία της επιτελεσιμότητας δεν θεωρεί το υποκείμενο αποκλειστικά παράγωγο της υποκειμενικής ταυτότητας, είτε προηγείται ως αίτιο, είτε έπεται ως αιτιατό, χρονικά της κατασκευής, αλλά στρέφεται στην χρονικότητα, στην χρονική διάσταση της ίδιας της κατασκευής, η οποία νοείται ως διαδικασία εντός της οποίας συγκροτείται, παράγεται και αναδύεται το υποκείμενο<sup>26</sup>. Τούτη η διαδικασία είναι ιστορικά, πολιτισμικά και πολιτικά τοποθετημένη και μεσολαβημένη. Αυτοί οι κοινωνικοί, πολιτισμικοί και πολιτικοί παράγοντες συνθέτουν τις συνθήκες συγκρότησης του υποκειμένου και ορίζουν την τροπικότητα της ύπαρξής του.

Η ταυτότητα, αποτελεί μια πολιτισμική σύμβαση, μια πολιτισμικά προσδιορισμένη κατασκευή, η οποία μέσω της συγκεκριμένης οριοθέτησης και της κοινωνικής της χρήσης καθίσταται κανονιστική, καθότι ορίζει και παράγει μια σειρά από εγκλεισμούς και αποκλεισμούς. Έχει μια δύναμη να ρυθμίζει, δηλαδή να οριοθετεί, να διαφοροποιεί, να θέτει σε κυκλοφορία και να σημασιοδοτεί, τα σώματα που ελέγχει. Μέσω της ρυθμιστικής, αποκλειστικής αυτής οριοθέτησης το κανονιστικό πρότυπο μιας ορισμένης

<sup>25</sup> Bourdieu, Pierre: *Outline of a Theory of Practice* / Πιερ Μπουρντιέ · μετάφραση R. Nice, Cambridge: Cambridge University Press, 1977, σελ. σελ. 43-86.

<sup>26</sup> Butler, Judith. *Σώματα με σημασία* / Τζούντιθ Μπάτλερ · μετάφραση Πελαγία Μαρκέτου, Αθήνα: Εκκρεμές, 2008, σελ. 188-189.



ταυτότητας ορίζει, επομένως επιβάλλει, με έναν πολύ συγκεκριμένο τρόπο και τις ίδιες τις πρακτικές πραγμάτωσης, επιτέλεσής του, μέσω των οποίων επανεπιβεβαιώνεται. Η επιβεβλημένη και ρυθμιστική<sup>27</sup> επιτέλεση της ταυτότητας μπορεί έτσι να νοηθεί ως μια επιβεβαιωτική πρακτική ταύτιση με το κανονιστικό πρότυπο, μέσω της οποίας πραγματοποιεί μια την πρακτική σήμανση κατά το κανονιστικό έτερο, το άλλο πρότυπο.

Συγκροτείται επομένως ένα **ρυθμιστικό σχήμα** που ορίζει συγκεκριμένους βηματισμούς αντιληπτών «σωματικών μορφοποιήσεων» και εφικτής «μορφολογικής παραγωγής»<sup>28</sup>, σχήμα το οποίο οργανώνει το χώρο και τον κάνει φορέα επικύρωσης και ανάδειξης του ίδιου του ρυθμιστικού σχήματος. Ταυτόχρονα, τούτο το ρυθμιστικό σχήμα, οργανώνει, κυρίως σε επίπεδο συμβόλων και χώρου, μια επικράτεια απαξιωμένων, υποτιμημένων προσδιορισμών και ταυτοτήτων<sup>29</sup>. Η χρήση από την Butler των δύο όρων «**αποκλεισμός**» και «**αποκειμενοποίηση**», για την περιγραφή αυτής της λειτουργίας της κοινωνικής και πολιτισμικής οργάνωσης, συγκροτεί την διαφορά με βάση τις δύο βασικές θεωρητικές προσλαμβάνουσες της θεωρίας της παραστασιακής επιτέλεσης. Ο χώρος καθίσταται εκφραστής, φορέας και όχημα για αυτή τη διττή λειτουργία. Η έννοια του αποκλεισμού αναφέρεται στην λειτουργία της κατασκευής που οριοθετεί, παράγει συμβολικές συσχετίσεις – νόημα<sup>30</sup>, ενώ η έννοια της αποκειμενοποίησης αναφέρεται στη θεωρία ότι το νόημα ενός σημείου εξαρτάται πάντα από την αντίθεση ή διάκρισή του από άλλα σημεία, το σημείο «στοιχειώνεται» από τα ίχνη των όρων που αποκλείει.

Συγκροτείται επομένως ένας «εξωτερικός χάρτης» των ορίων του υποκειμένου, ο οποίος κινδυνεύει να διαρραγεί, κι εντούτοις, να θέσει υπό αμφισβήτηση το θεμελιώδες εσωτερικό του υποκειμένου. Αυτή η πιθανότητα και δυνατότητα διάρρηξης της συγκροτημένης ταυτότητας βιώνεται

<sup>27</sup> «Ρυθμισμένη» και «ρυθμιστική», κατά το διττό λεξιλόγιο των αντιθέτων κατά τον Bourdieu.

<sup>28</sup> Ό.π. σελ. 196-197.

<sup>29</sup> Ό.π. σελ. 183-184, σημ. 2, σελ. 200.

<sup>30</sup> Παπαταξιάρχης Ε.: «Περί της Πολιτισμικής Κατασκευής της Ταυτότητας» στο Πούλος Π. (επιμ.) (1996) *Περί Κατασκευής (τοπικά β')*, Αθήνα: Νήσος. σελ. 198.

υποκειμενικά, ως απειλή διάλυσης της ακεραιότητάς του, ως ένα υποκείμενο που προσδένεται ταυτοτικά στο κοινωνικό όχημα αλλά ταυτόχρονα το αμφισβητεί.

Η αυθαιρεσία του επιβεβλημένου πολιτισμικού κανονιστικού προτύπου και η αναπόφευκτη αστάθεια και ατέλεια της επιτέλεσης της ταυτότητας ορίζει την ανάγκη μιας επαναλαμβανόμενης και διαρκούς επιτέλεσης, μιας διαδικαστικής επανάληψης των κανονιστικών αξιώσεων του προτύπου, που συνιστά τη διαδικασία υλικοποίησής του. Αυτή η διαδικασία επαναληπτικών επιτελέσεων του κανονιστικού προτύπου, είναι χρονική και συσσωρευτική, καθώς τα ενεργήματα της επικυρώνουν την επιβεβαίωση του προτύπου, χωρίς όμως να νοείται ή να βιώνεται τούτη η πράξη ως επαναληπτική. Κατά την Butler, τούτη η εκφρασμένη στο χώρο ταυτότητα παγώνεται μέσω της **επαναληπτικής συσσώρευσης των ενεργημάτων επιβεβαίωσής της**. Το ίδιο ισχύει και για το ιζηματικό αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας, μέσω της οποίας φυσικοποιείται.

Όπως και στην πραξιακή θεώρηση του Bourdieu, έτσι και στην επιτελεστική θεώρηση της Butler, το κανονιστικό πρότυπο, οι αυθαίρετες συμβολικές κατηγορίες, ο κοινωνικός νόμος<sup>31</sup>, ο κοινωνικός χώρος, έχουν πολιτική λειτουργία· ορίζουν το πεδίο της ανθρώπινης ενσυνείδητης, σκέψης και δράσης εντός των κοινωνικών συμβάσεων – και των δυνατηκότητων που αυτές προσδιορίζουν – τις οποίες νομιμοποιούν είτε τις ίδιες, είτε τους αποκλεισμούς και αποκλειστικότητες που παράγουν. Αυτή η λειτουργία των συμβολικών προτύπων επιτυγχάνεται μέσω της απόκρυψης της ίδιας της κανονιστικής λειτουργίας τους, μέσω της μεταμφίεσής τους από εξωτερικά επιβεβλημένο νόμο σε εσωτερικά **βιωμένη αναγκαιότητα**. Επομένως ο κοινωνικός χώρος, ο οποίος οργανώνεται, νοηματοδοτείται και συμβολοποιείται βάσει των παραπάνω κανονιστικών προτύπων ουσιαστικά περισσότερο είναι παράγωγο των εξωτερικά επιβεβλημένων νόμων παρά συγκροτεί πρόταγμα μιας εσωτερικής χωρικής ανάγκης των υποκειμένων.

<sup>31</sup> Bourdieu, Pierre: *Η ανδρική κυριαρχία* / μετάφραση Έφη Γιαννοπούλου, Αθήνα : Εκδόσεις Πατάκη, 2007, σελ. 49.

Η Butler, όπως κι ο Bourdieu, θεωρούν πως τα υποκείμενα καθίστανται τα ίδια συνένοχα<sup>32</sup> στην υποτέλειά τους, αφού επιβεβαιώνουν και επανεπιβεβαιώνουν το παραγωγικό αποτέλεσμα της ίδιας της εξουσίας. Ως πρακτική αντίστασης, βάσει της θεώρησής της, η Butler προτείνει μια λογική όχι της ταυτότητας, αλλά της **αποταύτισης**, της αξιοποίησης της αναπόφευκτης αστάθειας του κανονιστικού παραδείγματος – που αποτελεί συνθήκη του τρόπου συγκρότησης της ταυτότητας, προκειμένου να χαλαρώσουν ή να διαρραγούν τα όρια του κανονιστικού προτύπου.

## Ασυνέχειες ταυτοτήτων \_ ασυνέχειες χώρων

Με βάση τα δύο παραδείγματα, της κοινωνικής πραξεολογία του P. Bourdieu και της επιτελεστικής θεωρία της Butler, τεκμηριώνεται πως η ταυτότητα αποτελεί κοινωνική κατασκευή όπως επίσης κοινωνική κατασκευή αποτελεί και ο τρόπος διατήρησής της.

Βλέπουμε λοιπόν πως είτε μιλάμε για πραξιακές κατηγορίες που καθιστούν διακριτικά τα γνωρίσματα του υποκειμένου, κατά Bourdieu, είτε μιλάμε για ρυθμιστικά σχήματα- πρότυπα που οριοθετούν τα συνεκτικά σημεία της ταυτότητας μέσω εγκλεισμών και αποκλεισμών, κατά Butler, η **συγκρότηση του πεδίου της ταυτότητας βιώνεται ως ασυνέχεια**. Ως μια υποκειμενική πρόσληψη του κόσμου η οποία, ύστερα από τις νεωτερικές κατακτήσεις, βιώνεται με μια εξαιρετική ένταση, προκειμένου να διατηρεί και να επιβεβαιώνει τούτη την ασυνέχεια. Βρίσκεται μπροστά σε μια επιταγή ένταξης, συνέχισης και επιβεβαίωσης των ταυτοτικών κατηγοριών και σχέσεων και αποκλείει καταστατικά μια ταυτόχρονη κατοίκηση σε άλλα ταυτοτικά χαρακτηριστικά.

<sup>32</sup> J. Butler, *Imitation and Gender Insubordination. Cultural Theory and Popular Culture: An Anthology*. Ed. J. Storey. 2009, σελ. 310.

Πρόκειται για ένα θραυσματικό υποκείμενο, το οποίο εντοπίζει αποικρυσταλλώσεις των κοινωνικών του ρόλων στο πεδίο του χώρου, και προσπαθεί να καταστρώσει βιώσιμες συνεκτικές δομές και μηχανισμούς που θα του επιτρέπουν να αντιλαμβάνεται τον κόσμο μέσα από το πρίσμα μιας κοντινής στην έννοια συνέχειας – κυριαρχία. Η ευθύνη της βιωσιμότητας ή όχι τούτης της θραυσματικής ταυτότητας βαραίνει το ίδιο το υποκείμενο, το οποίο είτε απωθεί, αν μιλήσει κανείς με ψυχαναλυτικούς όρους, τα ιζήματα του εαυτού που επιφέρουν κραδασμούς στην εγκαθίδρυση των κοινωνικών κατηγοριοποιήσεων, είτε προβαίνει στην επιτέλεση των κοινωνικών διαχωρισμών με μεγαλύτερη ένταση. Τούτες οι ασυνέχειες στη συγκρότηση των ταυτοτήτων δημιουργούν με τη σειρά τους, μέσω των πράξεων που τις επικυρώνουν, ασυνέχειες στο τρόπο που τα υποκείμενα κατοικούν στον χώρο και το χρόνο.

Η σχέση ταυτότητας και κοινωνικού χώρου καθίσταται πολύπλοκη, πολυσχιδής και αμφίδρομη. Όχι μόνο η θραυσματοποίηση της ταυτότητας ενσταλάζει στο χώρο πρακτικές εξίσου ασυνεχείς και επομένως τον καθιστά επίσης ασυνεχή, αλλά και ο ίδιος χώρος, δομική και δομούσα αρχή, γυμνάζει τα υποκείμενα να αποκτούν και να διατηρούν ασυνέχειες ως προς τη ταυτοτική συγκρότησή τους. Η τομή στην εμπειρία της πόλης που επέφερε η νεωτερικότητα, λειτουργεί τραυματικά ως προς τη συγκρότηση των ατομικών και συλλογικών ταυτοτήτων<sup>33</sup>. Η πρόσληψη του χώρου γίνεται με αποσπασματικό τρόπο καθιστώντας το υποκείμενο μόνιμο δράστη ενός μόνο αυτοτελούς μέρους από τη συνολική αφήγηση της νεωτερικής πόλης.

Μιλώντας για τη εμπειρία της ασυνέχειας, δηλαδή το πεδίο από συγκλίνουσες πορείες στο χώρο και στο χρόνο με όμοιο προσανατολισμό, η πρόταση της Butler για αποταύτιση των υποκειμένων έρχεται να μιλήσει, ίσως από άλλο δρόμο, για την εξημέρωση της τούτης της εμπειρίας. Μοιάζει σαν η νεωτερική πόλη να διανοίγει μια νέα προοπτική στη σχέση ταυτότητας με την ετερότητα ως συνθήκη κινήτρια και ταυτόχρονα απειλητική για την κοινωνική αναπαραγωγή.

---

<sup>33</sup> Σταυρίδης, Σταύρος: *Μετέωροι χώροι της ετερότητας*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2010, σελ.31.

Η ετερότητα, ως καταστατικά τοποθετημένη εκτός του κανονιστικού προτύπου, μοιάζει να βρίσκεται απέναντι από την ταυτότητα και να συγκροτεί μαζί της σχέσεις αμοιβαίου αποκλεισμού<sup>34</sup>. Είναι έτερο ό,τι δεν είναι ίδιο. Η εννοιολογική διακριτικότητα των δύο εννοιών καθίσταται εφικτή εφόσον η διάκριση μεταξύ των παραμένει ενεργή. Και αντίστροφα, είναι η σύγκριση ανάμεσα στις δύο έννοιες που τις προσδένει με σχέση αντιθετική και τις καθιστά διακριτές. « Η ετερότητα είναι εντέλει μια ετερότητα ως προς μια ταυτότητα»<sup>35</sup>.

Ποικίλες εγχαράξεις της σωματική μνήμης, συνήθειες του καθημερινού βίου, κινήσεις και πράξεις του υποκειμένου, ψυχικές και νοητικές επενδύσεις σε χώρο και χρόνο, είναι μερικά από τα σημεία με τα οποία η ταυτότητα προσδιορίζει κάθε πτυχή της κατοίκησης. Η εμπειρία της ασυνέχειας και η νοηματοδότησή της σχετίζεται, δια μέσω των ταυτοτήτων, με την έννοια της κατοίκησης. Κατοίκηση και Ασυνέχεια αλληλοτροφοδοτούνται με τρόπο αμοιβαίο, σε μια διαρκή σχέση αλληλοθεμελίωσης. Η κατοίκηση δε μπορεί να υπάρξει ερήμην της ασυνέχειας και ταυτόχρονα η κατοίκηση νοηματοδοτεί την ασυνέχεια.

Με ποιον τρόπο, λοιπόν, εξημερώνεται η εμπειρία της ασυνέχειας και πως επιτυγχάνεται η κατοίκηση αυτής της ενδιάμεσης περιοχής ταυτότητας και ετερότητας; Με δεδομένο ότι η κάθε ετερότητα κουβαλά εντός της τη δική της ταυτότητα, πως μπορεί κανείς να καταστρώσει ταυτοτικά περάσματα από το ίδιο στο άλλο, διατηρώντας ταυτόχρονα την συγκροτητική πυρηνική σύνθεση του εαυτού;

---

<sup>34</sup> Ο.π. σελ. 33.

<sup>35</sup> Ο.π. σελ. 33.

## Ο μετεωρισμός ως βηματισμός για την κατοίκηση της ασυνέχειας

Ο όρος του μετεωρισμού, ως τρόπος νοηματοδότησης της αστικής ασυνέχειας, θεμελιώνεται από τον Σ. Σταυρίδη ως ένας ιδιαίτερος βηματισμός<sup>36</sup>, μια ταλάντευση ανάμεσα στα διακρινόμενα μέρη. Τούτη η πρακτική μπορεί να εμφανίζει την ασυνέχεια, «ως διακοπή, αναίρεση, διαχωρισμό, όμως το νόημά της βρίσκεται στην ένταση που γεννιέται από τη διάκριση, στην αιώρηση ανάμεσα στην επιβεβαίωση και την άρση της»<sup>37</sup>.

Η εμπειρία και η νοηματοδότηση του μετεωρισμού μας επιτρέπει να δώσουμε μια διαφορετική προοπτική στην βιωμένη ασυνέχεια. Κατά το μετεωρισμό η εμπειρία της ασυνέχειας αναίρεται και ταυτόχρονα επιβεβαιώνεται. Η συνθήκη του μετεωρισμού εγκαθιδρύει έναν ενδιάμεσο χωρόχρονο, ένα «βρίσκομαι ανάμεσα» το οποίο επιτυγχάνει την επαφή των αντιθέτων και ταυτόχρονα συγκροτείται από την απόστασή τους. Η διακοπή της συνέχειας είναι προϋπόθεση για την εμπειρία του μετεωρισμού.

Ο μετεωρισμός μετατρέπει την εμπειρία της ασυνέχειας σε ενεργό πεδίο διάκρισης και διάνοιξης νέων πεδίων συσχέτισης. Τούτη η πρακτική του μετεωρισμού εκκινεί από το υποκείμενο και την ταυτότητα αλλά εγκαθιστά περάσματα τα οποία εμβάλουν τα ταυτοτικά χαρακτηριστικά σε συνομιλία με στοιχεία ετερότητας. Μέσα από τούτη τη σχέση αναδύονται νέα πεδία νοήματος και εμπειρίας. Το πέραςμα από την ταυτότητα στην ετερότητα και η επιστροφή, τούτη η χωροχρονική εκκρεμότητα, δημιουργεί μια δυναμικότητα όπου τα υποκείμενα και οι ταυτότητές τους εκτίθενται σε μετεωρισμούς<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> Ο Σ. Σταυρίδης διακρίνει την έννοια του μετεωρισμού ως έναν από τους θεμελιακούς τρόπους με τους οποίους νοηματοδοτείται η εμπειρία την αστικής ασυνέχειας. Διακρίνει εκτός του μετεωρισμού τη συνθήκη της *τομής* και της *άρθρωσης*. Σταυρίδης, Σταύρος: *Μετέωροι χώροι της ετερότητας*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2010, σελ.43.

<sup>37</sup> Όπ.π. σελ. 43.

<sup>38</sup> Όπ.π. σελ. 46.

Η **θεατρική σκηνή** είναι κατεξοχήν μια χωροχρονική συνθήκη μετεωρισμού. Μέσω της θεατρικής πρακτικής οι ταυτότητες, επιτελούμενες, εκτίθενται σε μετεωρισμούς. Η σκηνή, ως χωρική κατάφαση αλλά και ως πράξη εκθέτει τις ταυτότητες σε μετεωρισμούς, εγκαθιστώντας μια σχέση με το πεδίο της ετερότητας. Στο θέατρο οι ταυτότητες παραπέμπουν σε μια δυναμικότητα, σε μια ανοικτότητα ή σε μια ελλειπτικότητα σχηματισμών.

Μέσα από την επικράτεια της παράστασης, τα σώματα των ηθοποιών βρίσκονται ανάμεσα σε ένα «εδώ και τώρα» αλλά ταυτόχρονα μετεωρίζονται σε ένα «αλλού» και σε ένα «άλλοτε». Κατοικείται επομένως, μέσω της θεατρικής πρακτικής, τούτη η χωροχρονική ασυνέχεια με τέτοιο τρόπο ώστε να καθίσταται πάντα ενεργός η απόσταση των θεατών από τον έργο προκειμένου να γίνει αντιληπτό το νόημα και η εμπειρία του μετεωρισμού.

Η ιδιαίτερη χωροχρονική συνθήκη της σκηνής<sup>39</sup>, κατοικείται πάντα από τουλάχιστον δύο πρόσωπα και η σκηνή ως συνθήκη συγκροτείται από την **συνάντηση** τους<sup>40</sup>, η οποία, σύμφωνα με τον Martin Buber, αποτελεί μια ιδιαίτερη διάσταση της ανθρώπινης ύπαρξης<sup>41</sup>. Τούτη η συνάντηση δεν αποτελεί μια απλή δυάδα υποκειμένων (π.χ. ενός ηθοποιού και ενός θεατή) αλλά υπερβαίνει την οπτική των δύο προσώπων που εμπλέκονται στη συναλλαγή<sup>42</sup>. Μέσα σε αυτή τη συνάντηση ο έτερος της δυάδας είναι απαραίτητος για τη συγκρότηση του υποκειμένου<sup>43</sup>. Ο P. Ricœur στο βιβλίο του «*Ο εαυτός ως άλλος*» αναφέρει: «η ετερότητα δεν προστίθεται έξωθεν στην εαυτότητα, σαν για να παραλάβει τη σολιψιστική της παρεκτροπή, αλλά..... ανήκει στο νοηματικό περιεχόμενο και στην οντολογική συγκρότησή της»<sup>44</sup>.

<sup>39</sup> Με τον όρο σκηνή εδώ νοείται τόσο η κειμενική όσο και η θεατρική.

<sup>40</sup> Πεφάνης Γιώργος Π.: *Περιπέτειες της Αναπαράστασης, σκηνές της θεωρίας II*, Παπαζήσης, Αθήνα 2012 (1999), σελ. 433.

<sup>41</sup> Buber Martin: *Το πρόβλημα του άνθρωπο*, Γνώση, Αθήνα 1987, όπως αναφέρεται στο βιβλίο του Γ. Πεφάνη: *Περιπέτειες της Αναπαράστασης, σκηνές της θεωρίας II*, Παπαζήσης, Αθήνα 2012 (1999), σελ. 433.

<sup>42</sup> Butler Judith: *Λογοδοτώντας για τον εαυτό*, Εκκρεμές, Αθήνα 2009, σ.49-50

<sup>43</sup> Πεφάνης Γιώργος Π.: *Περιπέτειες της Αναπαράστασης, σκηνές της θεωρίας II*, Παπαζήσης, Αθήνα 2012 (1999), σελ. 433.

<sup>44</sup> Ricœur Paul: *Ο ίδιος ο εαυτός ως άλλος*, Πόλις, Αθήνα 2008, σελ. 412.

Επομένως η συγκρότηση του πεδίου της ταυτότητας αναδύεται μόνο μέσα από την σχέση της με την ετερότητα όχι σαν σχήμα εξωτερικό οριοθετώντας την πρώτη, αλλά ως βασικός συγκροτητικός και γενετήσιος συντελεστής της. Με άλλα λόγια, η ταυτότητα υπάρχει μόνο εάν μέσα της κατοικεί η ετερότητα.

Προχωρώντας τη σκέψη του Ricœur , ο Γ. Πεφάνης αναφέρει χαρακτηριστικά: «Ο ηθοποιός είναι ηθοποιός επειδή υπάρχει ένας τουλάχιστον θεατής που τον βλέπει όχι ως εξωτερικός παρατηρητής, αλλά ως εσωτερική σε αυτόν διάσταση και ,αντιστρόφως , ο θεατής είναι θεατής , επειδή ενώπιον του και εντός του ένας ηθοποιός υποδύεται έναν ρόλο».<sup>45</sup> Μοιάζει δηλαδή, μέσα στην υπόσταση του ηθοποιού, να ιδρύεται μία σκηνή, έναν ιδιαίτερο χώρο όπου η ταυτότητά του θεάται από κάτι έξω από αυτήν. Σαν να υπάρχει ένα πεδίο συγκρότησης, εντός του ηθοποιού όπου η ταυτότητα να μπορεί να συναντήσει την ετερότητα υπό όρους. Μοιάζει να ιδρύεται εντός του μια σκηνή ικανή να δημιουργήσει μια ιδιότυπη συνάντηση μεταξύ του ιδίου και του άλλου. Ο άλλος αποτελεί την πρώτη προϋπόθεση για την συγκρότηση του εγώ καθότι ,κατά τον Ricœur, «ο άλλος προϋποτίθεται εξαρχής»<sup>46</sup>. Το θέατρο , επομένως, στην ουσία του είναι η «νεργοποίηση του ερωτήματος για τη συνάντηση»<sup>47</sup>.

Ο τρόπος με τον οποίο η ταυτότητα συνομιλεί με την ετερότητα, μέσα στο πεδίο της θεατρικής υπόκρισης, αποτελεί ένα ζωντανό εργαστήριο πειραματισμού και κατάφασης για το πώς τα πεδία του εαυτού πετυχαίνουν τελικά τούτη την ιδιαίτερη επίσκεψη στην ετερότητα και καθιστούν τον μετεωρισμό εφικτό. Οι πολλαπλοί βηματισμοί που ανακαλύπτει το θέατρο ως τρόπο συνομιλίας του εαυτού με το έτερο συγκροτούν ταυτόχρονα

<sup>45</sup> Πεφάνης Γιώργος Π.: *Περιπέτειες της Αναπαράστασης, σκηνές της θεωρίας II*, Παπαζήσης, Αθήνα 2012 (1999), σελ. 433-434.

<sup>46</sup> «Με τον έναν ή με τον άλλον τρόπο ανέκαθεν γνώριζα ότι άλλος δεν είναι ένα εκ των αντικειμένων της σκέψης μου αλλά , όπως εγώ ένα υποκείμενο σκέψης [...] ότι μαζί σκοπεύουμε τον κόσμο ως κοινή φύση» Ricœur Paul: *Ο ίδιος ο εαυτός ως άλλος*, Πόλις, Αθήνα 2008, σελ. 429-430.

<sup>47</sup> Guénoun Denis : *Relation. (Entre théâtre et philosophie)*, Les Cahiers de l'Égaré, Paris 1997, σελ. 102-103.



χωροποιητικούς μηχανισμούς , τρόπους ανάδυσης νέων εμπειριών και νοημάτων του χώρου.

Η συνάντηση της συγκρότησης του εγώ με την συγκρότηση του άλλου, υπερβαίνει κατά τον Γ.Π.Πεφάνη κατά πολύ την απλή дуάδα , καθώς ανάμεσά τους παρεμβάλλεται έναν ισχυρό πολιτισμικό ίζημα <sup>48</sup> που τους συνέχει αδιάλυτα. Ο εαυτός και ο άλλος υπερβαίνουν τη дуάδα για δύο επιπλέον λόγους που βασίζονται στον τρόπο νοηματοδότησης του εαυτού. Ο εαυτός, αυτή η ρευστή έννοια του υποκειμένου <sup>49</sup>, (α)συλλαμβάνει τη ζωή του μέσα από μια αφήγηση και (β) την θεάται μέσα από την κοντινότητα της με την έννοια του αγαθού. Το γεγονός ότι μπορούμε να ερμηνεύσουμε τη ζωή μας ως μία ιστορία, ως μια συνεκτική αφηγηματική διαδρομή με ή χωρίς ένα πραγματικό ακροατήριο, προϋποθέτει πως έχουμε συλλάβει ήδη από πριν τον τρόπο με τον οποίο ο χωροχρόνος και οι εσωτερικές του κατοικήσεις έχουν διαμορφώσει τα πεδία του εαυτού. Υπάρχει πάντα ένας εσωτερικός συγκροτητικός αφηγηματικός μηχανισμός ο οποίος είναι ικανός να συλλάβει «τι ακριβώς συμβαίνει με τον εαυτό μου σε αυτή τη “σικηνή” που βρισκόμαι τώρα» αλλά και «πως συγκροτήθηκε αυτή, πως έγινε αυτό που έγινε και που πηγαίνω<sup>50</sup>». Εδώ, αν και ο τρόπος σύλληψης του βίου του εαυτού μας βουτά

---

<sup>48</sup> « Το ίζημα αυτό είναι μια ανεξάντλητη παρακαταθήκη στοιχείων [...] Περιλαμβάνει τους τρόπους και διαβολέυσης μας, τις εμπειρίες, τα προσωπικά και συλλογικά φαντάσματα που μας στοιχειώνουν [...] τα τοπία συναισθημάτων που έχουμε κατοικήσει, τις ιστορικές αποταμιεύσεις και τις πολιτισμικές επενδύσεις μας, τη βιβλιοθήκη που (άμεσα ή έμμεσα) έχουμε αφομοιώσει και τους θεσμούς που έχουμε ενστερνιστεί, τις ιδεολογίες, τα υποσυνείδητα περιεχόμενα, τις εμμονές και τις πνευματικές έξεις μας, [...] τις γενικές και συγκεκριμένες στοχοθεσίες μας». Πεφάνης Γιώργος Π.: *Περιπέτειες της Αναπαράστασης, σκηνές της θεωρίας II*, Παπαζήσης, Αθήνα 2012 (1999), σελ. 433-435.

<sup>49</sup> Σύμφωνα με τον C.Taylor, το ελεύθερο αποδεσμευμένο υποκείμενο και συνακόλουθα η ιδέα μιας κοινωνίας αποτελούμενης από φορείς ατομικών δικαιωμάτων , είναι απόκτημα του νεωτερικού πολιτισμού . Και αυτό προσδιορίζει καθοριστικά και τη σύλληψη της αφηγηματικότητας του βίου της εαυτότητας. Taylor Charles: *Πηγές του εαυτού. Η γένεση της νεωτερικής ταυτότητας*, Ίνδικτος, Αθήνα 2007, σελ.183

<sup>50</sup> Οι αποκρυσταλλώσεις του εαυτού και οι πολλαπλές του ερμηνείες, έχουν απασχολήσει τα πεδία της φιλοσοφίας: Από ο χαϊντεγκεριανό In-der-welt-sein , μέχρι το Σαρτρικό υποκείμενο και το ρικεριανό αφηγηματικό υποκείμενο, οι νοηματοδοτήσεις του εαυτού είναι αποτέλεσμα μιας σειράς ερωτημάτων , η

στα πεδία της χρονικότητας, ωστόσο είναι χωρικές συγκροτήσεις αυτές που αρθρώνουν τον βίο ως μια συνεκτική αφήγηση.

Σύμφωνα με τον C.Taylor, «έχουμε μια αίσθηση του ποιοι είμαστε μέσω της αίσθησης που έχουμε για το που βρισκόμαστε εν σχέσει με το αγαθό»<sup>51</sup>. Τα κοινωνικά υποκείμενα, οι ρόλοι που αυτά υποδύονται και οι ταυτότητες που συγκροτούν, προσδιορίζουν μέσω των πρακτικών τους μια σχέση με έναν ηθικό χάρτη ορισμένο και διαμορφούμενο από κάποιες δεοντολογίες, τελικότητες και καταφάσεις κοινωνικών δεσμών και σχέσεων. Το καταστάλαγμα τούτης της συνεκτικής αφήγησης του βίου του εαυτού, συγκροτεί την περιοχή της εαυτότητας η οποία όπως είδαμε φέρει συγκριμένους ηθικούς προσανατολισμούς και χρησιμοποιεί το χώρο για συγκροτήσει τελικά τούτη την ερμηνεία του βίου.

## Από τον εαυτό στον ρόλο και την ταυτότητα

Η ιστορία της νεώτερης φιλοσοφίας ερευνά μια παλέτα από μοντέλα εαυτού, τα οποία σχηματίστηκαν, αναδύθηκαν και σχημάτισαν με την σειρά τους τον τρόπο πρόσληψης του κόσμου προσδιορίζοντας κάθε φορά την νοηματοδότηση του ερωτήματος «ποιος είμαι»<sup>52</sup>. Η ερώτηση αυτή μας οδηγεί ακριβώς στον πυρήνα της θεατρικής σύμβασης. Μέσω αυτής «ο εαυτός μπορεί να υπερβασθεί, όχι να καταρτηθεί, μέσω μιας δυναμικής σχέσης με τον άλλον». Η τέχνη του θεάτρου καθιστά εφικτή και εμφανή την πολλαπλότητα του

---

ανάλυση των οποίων δεν αποτελούν αντικείμενο τούτης της έρευνας, τίθενται στο πλαίσιο μιας συνεκτικής αφήγησης.

<sup>51</sup> Taylor Charles: *Πηγές του εαυτού. Η γένεση της νεωτερικής ταυτότητας*, Ίνδικτος, Αθήνα 2007, σελ.182

<sup>52</sup> Ο Γ.Π. Πεφάνης προσδιορίζει τούτη την ποικιλία των πολλαπλών εαυτών μέσα από απαντήσεις που δόθηκαν στα πεδία της φιλοσοφίας με βάση το κεντρικό ερώτημα του «ποιος είμαι». Το ερώτημα μπορεί να πάρει τη μορφή «ποιος μιλά, και μας κατευθύνει σε μια φιλοσοφία γλωσσικού υποκειμένου, β) ποιος πράττει, γ) ποιος αφηγείται τον εαυτό του, δ) ποιος είναι το ηθικό υποκείμενο, ε) ποιος είμαι απέναντί σου. Πεφάνης Γιώργος Π.: *Περιπέτειες της Αναπαράστασης, σημίες της θεωρίας II*, Παπαζήσης, Αθήνα 2012 (1999), σελ. 438-439. Τούτη η έρευνα δε αναπτύσσει τις πολλαπλές κατηγοριοποιήσεις της εαυτότητας αλλά στέκεται στην αυταπόδειχτη κατάφαση της ύπαρξης των πολλαπλών προσεγγίσεων της.

εαυτού. Από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, πολλαπλότητα και μεταμπίση θα αποτελέσουν αναλυτικές έννοιες στη προσέγγιση του εαυτού.

Εάν λοιπόν ο εαυτός αποτελεί τούτη τη πολλαπλή έννοια του υποκειμένου και εάν ο ρόλος αποτελεί τη σύλληψη του εαυτού σε μια συγκεκριμένη σκηνή του καθημερινού βίου, τότε η ταυτότητα αποτελεί το σύστημα γνωρισμάτων και σχέσεων που διέπουν τον εαυτό. Συμπεραίνουμε, επομένως ότι « Ο εαυτός συγκροτεί σταδιακά την ταυτότητά του μέσω των ρόλων που αναλαμβάνει ενώπιον των άλλων.»<sup>53</sup> Με άλλα λόγια, το σύνολο των ρόλων που επιτελούνται στην κοινωνική σκηνή, συγκροτούν την ταυτότητα ως εντοπισμένη εκφορά του πεδίου της εαυτότητας.

Μετατοπίζοντας το κέντρο την προβληματικής από τα πεδία του εαυτού σε αυτά του ρόλου διαπιστώνουμε ότι το υποκείμενο, ως αυτοεξημενόμενο ον, συγκροτείται μέσα από τη συνάντηση. Ως ένα υποκείμενο με σημαντικότερο χαρακτηριστικό του τον διαλογικό του χαρακτήρα<sup>54</sup>. Κατ' αντιστοιχία ο ρόλος είναι μια σκηνή, μια παράσταση ή ένα πεδίο ενσάρκωσης πολιτισμικών υποδειγμάτων που το εκάστοτε κοινωνικό περιβάλλον φαντάζεται και σχεδιάζει αφήνοντας τα πεδία της φαντασίας, της πολιτικής και της ηθικής να δημιουργούν σχέσεις που δεν είναι ούτε κλειστές ούτε ανοιχτές<sup>55</sup>. Ο ρόλος «θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μια σκηνή όπου συναντιούνται δύο αντίρροπες δυνάμεις: η μία εκφράζει την επίδραση προϋπάρχοντος ρόλου[...] στη συμπεριφορά του παρόντος ηθοποιού και η άλλη τις αποκλίσεις ή τις αναπλάσεις του ρόλου μέσω της διαπροσωπικής διάδραση των ηθοποιών»<sup>56</sup>. Επομένως, συμπεραίνουμε πως οι ρόλοι αποτελούν αναπόδραστο στοιχείο της κοινωνικής συγκρότησης των υποκειμένων<sup>57</sup>.

<sup>53</sup> Ό.π.,σελ. 437.

<sup>54</sup> Taylor Charles: *The Ethics of Authenticity*, Harvard University Press, Cambridge, MA. 1991, σελ. 27.

<sup>55</sup> Weber Max: *Βασικές αρχές της κοινωνιολογίας*, Κένταυρος, Αθήνα 1983.σελ. 296-301.

<sup>56</sup> Πεφάνης Γιώργος Π.: *Περιπέτειες της Αναπαράστασης, σκηνές της θεωρίας II*, Παπαζήσης, Αθήνα 2012 (1999), σελ. 446-447.

<sup>57</sup> Πεφάνης Γιώργος Π.: *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλωσης του δραματικού λόγου*, Παπαζήσης, Αθήνα 2012 (1999).σελ. 342.

## Ο ρόλος ως κατασκευή

Το γεγονός ότι οι κρυσταλλώσεις των ταυτοτήτων δεν είναι φυσικές διαδικασίες, αλλά κοινωνικές κατασκευές, καθιστά το υποκείμενο ικανό να επιχειρεί το ίδιο την συγκρότηση των ταυτοτικών του χαρακτηριστικών<sup>58</sup>. Να επιχειρεί να κατασκευάσει ρόλους τους οποίους θα εκπροσωπεί στο πεδίο του κοινωνικού.

Πάνω σε αυτό το κρίσιμο αναλυτικό εργαλείο βασίστηκε ο E. Goffman για να ερευνήσει τον κοινωνικό μηχανισμό σε σχέση με τη δομή του ατομικού χαρακτήρα. Στο έργο του *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή*, συγκρίνει την καθημερινή συμπεριφορά του υποκειμένου στην σκηνή του κοινωνικού, με τη θεατρική δόμηση και εκτέλεση των ρόλων στο πεδίο του θεατρικού. Αντίθετα με θεωρίες έκφρασης που κανείς θεωρεί ότι έχει μια εκφραστική συμπεριφορά σύμφωνα με αυτό που είναι, ο Goffman θεωρεί πως κανείς εκφράζεται σύμφωνα με τους όρους που θέτει η θέση που κατέχει σε ένα εντοπισμένο σύστημα δραστηριοτήτων και έτσι αποκτά έναν «εντοπισμένο εαυτό»<sup>59</sup>. Η έκφραση δεν αναβλύζει, αλλά αντίθετα κατασκευάζεται<sup>60</sup>. Βλέπουμε λοιπόν την αναπόδραστη σχέση του ρόλου, ως απόσπασμα μιας ταυτότητας, η οποία βρισκόμενη σε συγκεκριμένες χωροχρονικές δυναμικές αρθρώνει μια εντοπισμένη σχέση με τον εαυτό. Έναν εντοπισμένο εαυτό.

«Ο εαυτός, θεωρούμενος ως ένας χαρακτήρας που εκτελείται, δεν είναι ένα οργανικό πράγμα που έχει μια εντοπισμένη θέση και η θεμελιώδης μοίρα του είναι να γεννηθεί, να ωριμάσει και να πεθάνει. Αποτελεί μια θεατρική εντύπωση (dramatic effect) η οποία αναδύεται διάχυτα από μια

<sup>58</sup> Αυτή η πρακτική δεν είναι μόνο στοιχείο του μεταμοντέρνου υποκειμένου, αλλά αποτελεί γενικό χαρακτηριστικό της νεωτερικότητας και των ταυτοτήτων που συγκροτούν το νεωτερικό βίο. Πεφάνης Γιώργος Π.: *Περιπέτειες της Αναπαράστασης, σκηνές της θεωρίας II*, Παπαζήσης, Αθήνα 2012 (1999), σελ. 461 και Bauman Zygmunt: «Identity in the globalizing world», *Social Anthropology*, 9:2, 2001, (σ. 121-129), σελ. 124.

<sup>59</sup> Goffman, Erving, 1922-1982. *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή* / Erving Goffman: *The Presentation of Self in Everyday Life*, μετάφραση Μαρία Γκόφρα Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2006, σελ. 188.

<sup>60</sup> Σταυρίδης, Στάυρος. *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2002, σελ. 200

σκηνή στην οποία παρουσιάζεται...»<sup>61</sup>. Μέσα λοιπόν στον εντοπισμένο χώρο της κοινωνικής σκηνης, εμφανίζεται ο μηχανισμός του ρόλου ο οποίος μέσα από διαδικασίες στο σύστημα των σχέσεων που επιτελούνται δεν αφήνει ανεπηρέαστο το πεδίο του εαυτού .

Αρθρώνεται, επομένως, ένας διττός μηχανισμός , αυτός του εαυτού και του ρόλου και ανάμεσά τους αναπτύσσεται μια ιδιότυπη σχέση. Την εκπροσώπηση τούτης τη σχέσης την αναλαμβάνει ο ρόλος , χωρίς όμως η επιτέλεση του να αφήνει ανεπηρέαστο τον εαυτό. Όταν ένα άτομο εμφανίζεται μπροστά σε άλλους έχει πολλά κίνητρα ώστε να προσπαθήσει να ελέγξει την εντύπωση που αποκομίζουν από την κατάσταση. «Οι συνήθεις τεχνικές που υιοθετούν οι άνθρωποι για να στηρίζουν τέτοιες εντυπώσεις, [...] προϋποθέτει τη θεατρική τέχνη<sup>62</sup>. Επομένως μιλάμε για ένα μηχανισμό συγκρότησης του εαυτού, ο οποίος καθιστά τον ρόλο ικανό να δημιουργήσει τέτοιες αναπαραστάσεις ώστε να μπορεί να διαμορφώσει τις εντυπώσεις που επιθυμεί. Το φιλτράρισμα των εντυπώσεων καθιστά ένα κομμάτι του εαυτού θεατό και διαθέσιμο στις δυναμικές επιρροές του κοινωνικού, ένα πεδίο λιγότερο διαθέσιμο αλλά ικανό να εκτεθεί στο πεδίο του κοινωνικού και ένα άλλο κομμάτι που ο εαυτός θα προτιμήσει να παραμείνει ως εσωτερική σε αυτόν διάσταση, αθέατη από τα κοινωνικά υποκείμενα. Τούτη η οργάνωση του εαυτού ενώπιον των άλλων και το φιλτράρισμα των εντυπώσεων που το υποκείμενο αφήνει να αναδυθούν ως αναπαραστάσεις του ρόλου που επιτελείται, δημιουργεί στον ίδιο τον εαυτό τουλάχιστον δύο άκρα ·έναν «προσκηνιακού τύπου» εαυτό και έναν εαυτό παραμένει στο «παρασκήνιο» . Ανάμεσα τους φυσικά μπορούν να διακριθούν πολλαπλές αποκρυσταλλώσεις του εαυτού , τις οποίες , το υποκείμενο είναι έτοιμο να επανδρώσει προκειμένου να διατηρήσει συγκεκριμένες εντυπώσεις και επομένως συγκεκριμένες αναπαραστάσεις.

«Ο ρόλος περιλαμβάνει έναν ή περισσότερους εντοπισμένους ρόλους τουτέστιν προκαθορισμένα σχήματα δράσεως που εκτυλίσσονται κατά τη

<sup>61</sup> Goffman, Erving, 1922-1982. *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή* / Erving Goffman: *The Presentation of Self in Everyday Life*, μετάφραση Μαρία Γκόφορα Αθήνα : Αλεξάνδρεια, 2006,σελ.101.

<sup>62</sup> Ό.π.,σελ.70-71.

διάρκεια μιας «παράστασης» και που ενδέχεται να «παίζονται και σε διαφορετικές περιστάσεις»<sup>63</sup>. Η ακαθοριστία του εαυτού αμβλύνεται όταν το υποκείμενο υιοθετεί συγκεκριμένες αναπαραστάσεις μέσω του ρόλου ενταγμένες μέσα σε ένα κοινωνικό πλαίσιο. Ο ρόλος δεν αποτελεί μόνο μια ιδιαίτερη εκφορά της σχέσης με τον εαυτό αλλά συγκροτεί και φαινότυπο των κοινωνικών σχέσεων που διακυβεύονται ανάμεσα στους ρόλους. Το υποκείμενο, μπορεί να ερμηνεύσει τον εαυτό του μέσα από την συνδιαλλαγή με τους άλλους ρόλους άλλων υποκειμένων αλλά κυρίως με άλλους ρόλους που παράγει το ίδιο το υποκείμενο.

Ένας ακόμη διαχωρισμός που αναγνωρίζει στην κριτική του ο Goffman, αφορά στη διάκριση ανάμεσα στην εκτέλεση ενός ρόλου και στην ερμηνεία του. Για την ερμηνεία ενός ρόλου το υποκείμενο κάνει χρήση των ιδιαίτερων εκφραστικών δυνατοτήτων και επιλογών του στην προσπάθειά του να χειριστεί τις εντυπώσεις που δίνει στους άλλους. Δε πρόκειται βέβαια για συμπεριφορά απολύτως ελεγχόμενη και προϋπολογισμένη. Σε αυτή τη διαδικασία εμπλέκονται το συνειδητό και ασυνειδητό υλικό του υποκειμένου όπως επίσης η κοινωνική εκπαίδευση που το έχει διαπλάσει.

## Απόσταση από τον ρόλο

Προκειμένου να μελετηθούν τα όρια της εκφραστικής συμπεριφοράς των υποκειμένων στα πλαίσια εφαρμογής της έννοιας του ρόλου, ο Goffman δοκιμάζει να ερευνήσει και την περίπτωση κατά την οποία η σχέση του ρόλου με τον εαυτό, εγγεγραμμένη σε συγκεκριμένες συνθήκες, να μην χαρακτηρίζεται σαν μια σχέση παραγωγής ή ανάδειξης, αλλά μια σχέση αμφισβήτησης. Έτσι, διακρίνονται συμπεριφορές που, χωρίς να εγκαταλείπουν ολότελα το περίγραμμα του ρόλου, καταφέρνουν να στοιχειοθετήσουν σχόλια

---

<sup>63</sup> Ο.π.,σελ.71-72.

για αυτόν, να τον αμφισβητήσουν και μαζί με αυτόν να αμφισβητήσουν και τον εαυτό που κατασκευάζει έναν τέτοιο ρόλο.

Παρατηρώντας τα παιδιά και τον τρόπο με τον οποίο μπαينوβγαίνουν στα πεδία της οικειοποίησης ρόλων, ο Goffman παρατηρεί πως συχνά υιοθετούν «εκδηλώσεις ασέβειας» και πρακτικές με τις οποίες εξερευνούν τα όρια αυτής της εκφραστικής κοινωνικής «φύσης». Μέσα από τη συμπεριφορά της αμφισβήτησης ουσιαστικά ψηλαφούν την προοπτική της κριτικής απέναντι στο ρόλο που σχηματίζουν. «Παριστάνοντας τον ρόλο που παίζουν τα παιδιά αποστασιοποιούνται από αυτόν<sup>64</sup>. Γι' αυτό και μπορούν να μπαينوβγαίνουν σε ρόλους με τους οποίους ο ίδιος ο εαυτός τους δεν είναι τόσο συμφιλωμένος ή μπορεί να έχει και εντελώς εχθρική σχέση.

Για να μπορεί να συμβεί μια τέτοια σχέση ανάμεσα σε ρόλο και εαυτό, το υποκείμενο χρειάζεται να είναι σε θέση, μέσα από διαδικασίες συνειδητοποίησης, να μπορεί να ξεχωρίσει τον ρόλο και τον εαυτό ως δύο σχετικά ξεχωριστές οντότητες, χρειάζεται ο εαυτός να έχει **«απόσταση από το ρόλο»<sup>65</sup>**. Μέσα από αυτή την απόσταση, ο εαυτός μπορεί να εντοπίσει εκείνα τα σημεία της εκφραστικής συμπεριφοράς του ρόλου του που τον καθιστούν κοινωνικά λειτουργικό και να μπορεί να τα εξελίξει μέσα από κοινωνικές διεργασίες και δυναμικές. Τούτα τα σημεία οργανώνουν έναν ρόλο οποίος «δεν παίζεται» αλλά «παριστάνει». Οι αναπαραστάσεις, λοιπόν, του ρόλου εσωκλείουν μέσα στο νοηματικό τους περιεχόμενο, τους συμβολισμούς και τις αντίστοιχες σχέσεις με τον εαυτό, μέσα από μια εντοπισμένη απόσταση από αυτόν.

Εάν χαθεί αυτή η απόσταση μεταξύ του εντοπισμένου εαυτού και του ρόλου του, μιλάμε για την περίπτωση του **«εναγκαλισμού»**. Ο εναγκαλισμός ενός ρόλου αντιστοιχεί ουσιαστικά με αυτό που η μπρεχτική θεωρία ονομάζει ταύτιση με τον ρόλο<sup>66</sup>. Σε αυτή την περίπτωση, «το άτομο εξαφανίζεται εντελώς μέσα στον εν δυνάμει εαυτό του [...] και ότι επιβεβαιώνει εκφραστικά

<sup>64</sup> Σταυρίδης, Σταύρος. *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2002, σελ. 204.

<sup>65</sup> Ο.π., σελ. 169-267.

<sup>66</sup> Σταυρίδης, Σταύρος. *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2002, σελ. 203.

την αποδοχή του»<sup>67</sup>. Αν ο ρόλος απορροφήσει εντελώς τον ηθοποιό, τότε ο τελευταίος γίνεται αυτό που επιτελεί επί σκηνής. Αφήνεται στο εξωτερικό περιγράμμα του ρόλου χωρίς να μπορεί να διατηρήσει την ικανότητα διαχείρισης ή παραγωγής του.

Ο **Didotot**, ήδη από το 1770, προσπάθησε να προσδιορίσει αυτή τη περιέργη πρόσφυση ανάμεσα στον εαυτό που ενσαρκώνεται επί σκηνής και σε αυτόν που τον υποβασιάζει. Στο κείμενό του *Το παράδοξο με τον ηθοποιό* διαχωρίζει την εκφραστική λειτουργία από την υποτιθέμενη φυσική της ρίζα, το συναίσθημα. «[...] το ταλέντο συνίσταται όχι στο να αισθάνεται, (ο ηθοποιός) [...], αλλά στο να αποδίδει με σχολαστική ακρίβεια τα εξωτερικά σημεία του συναίσθημάς του.»<sup>68</sup> Εδώ βρίσκεται το παράδοξο: Όσο πιο καλός είναι ένας ηθοποιός τόσο λιγότερο το συναίσθημα επηρεάζει το παίξιμό του. «Η άκρα ευαισθησία δημιουργεί μέτριους ηθοποιούς. Η μέτρια ευαισθησία δημιουργεί το πλήθος των κακών ηθοποιών. Και η απόλυτη έλλειψη ευαισθησίας προετοιμάζει τους εξαισιούς ηθοποιούς.»<sup>69</sup> Και πάλι εδώ η **απόσταση μεταξύ ρόλου και ηθοποιού** μπαίνει στο επίκεντρο της κριτικής του Diderot. Αν ο ηθοποιός θέλει προκαλέσει συγκεκριμένες σκέψεις και συναίσθημα, θα πρέπει να επεξεργαστεί έτσι το παίξιμό του ώστε να μη χαθεί ο ίδιος στα δικά του συναίσθημα.

Αν αυτό που εκφράζουμε, κατά τον Diderot, μας παρασύρει, σημαίνει πως είτε δεν είμαστε σε θέση να το εκφράσουμε καθότι παραλύουμε μπροστά στη δύναμη των συναίσθημάτων, είτε ότι θα αποτύχουμε να προκαλέσουμε σε εκείνους που απευθυνόμαστε το αποτέλεσμα που επιδιώκουμε. «Η ευαισθησία συνοδεύεται πάντα από την αδυναμία οργάνωσης.»<sup>70</sup> Επομένως απαιτείται από

<sup>67</sup> Goffman, Erving, 1922-1982. *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή* / Erving Goffman: *The Presentation of Self in Everyday Life*, μετάφραση Μαρία Γκόφρα Αθήνα : Αλεξάνδρεια, 2006,σελ.203.

<sup>68</sup> Diderot, Denis, 1713-1784. *Το παράδοξο με τον ηθοποιό* / Ντενί Ντιντερό · μετάφραση Αιμίλιος Βέζης, Αθήνα : Πόλις, 1998, σελ 40.

<sup>69</sup> Ο.π.,σελ 41.

<sup>70</sup> Ο.π.,σελ 38.



την πλευρά του ηθοποιού μια απόλυτη **διαχείριση** του εσωτερικού<sup>71</sup> κόσμου του ώστε να μπορεί να μην χάνεται στη θάλασσα των συναισθημάτων του και να μπορεί να είναι αποτελεσματικός και ακριβής στην επίδοσή του. Για να επιτευχθεί τούτη η διαχείριση και για να κατακτηθεί η ακρίβεια, η απόσταση είναι απαραίτητη.

Στο πλαίσιο της υποκριτικής τέχνης, ο ηθοποιός επιδιώκει να ενεργοποιήσει από ένα ιδιαίτερο απόθεμα του εαυτού του<sup>72</sup>, τις αισθήσεις, τις γνώσεις, τη σωματική μνήμη του, τη φαντασία και την τεχνική του, προκειμένου να αναζητήσει τη δική του ερμηνεία στο ρόλο. Όπως αναφέρει και ο Lecoq στο *Ποιητικό Σώμα*: «Εάν ο ρόλος και το άτομο είναι ένα και το αυτό, το παίξιμο ακυρώνεται, [...] ο ηθοποιός μαθαίνει να παίζει άλλο πράγμα από τον εαυτό του». «Δεν παίζει τον εαυτό του, παίζει με τον εαυτό του»<sup>73</sup> Επομένως, η απόσταση του ηθοποιού από τον ρόλο του και η επιδεξιότητα του να τον προσεγγίσει, τον οδηγούν στην κατασκευή του ρόλου, στην δόμηση μιας κατασκευασμένης συμπεριφοράς όπως αντίστοιχα κατασκευάζεται και η ταυτότητα ως κοινωνικός προσδιορισμός.

Η επιτέλεση της αποστασιοποιητικής διαδικασίας μας φωτίζει πεδία αναζήτησης πάνω στην εκφραστική συμπεριφορά και τους μηχανισμούς της. Αυτοί οι μηχανισμοί επίσης αποτελούν όχημα για την κατασκευή του ρόλου. Τα εργαλεία με τα οποία ο ηθοποιός δομεί τον ρόλο του και παίρνει απόσταση από αυτόν είναι κοντά στα εργαλεία με τα οποία η ταυτότητα κατασκευάζεται στα πεδία του κοινωνικού. Καταλαβαίνουμε εδώ πόσο έντονη είναι η κοντινότητα ζωής και σκηνης, όταν μιλάμε για διαδικασίες ταυτοποίησης εαυτού και ρόλου. «Όλος ο κόσμος δεν είναι, φυσικά, μια

<sup>71</sup> Ο όρος «εσωτερικός κόσμος» μπαίνει εδώ ως σχήμα λόγου θέλοντας να διαχωρίσει τα συναίσθημα που φέρει ο ηθοποιός που υποβαστάζει έναν ρόλο από τα συναίσθημα που «βιώνει» ο ίδιος ο ρόλος εκείνη τη στιγμή. Η συζήτηση για το αν τα συναίσθημα είναι εσωτερική διεργασία ή πεδίο που διαμοιράζεται ως ενέργεια ως ενδιάμεσο χώρο των ηθοποιών είναι ευρεία και δε μπορεί να μελετηθεί σε τούτη την έρευνα.

<sup>72</sup> Σταυρίδης, Σταύρος. *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2002, σελ. 180.

<sup>73</sup> Lecoq, Jacques: *Το ποιητικό σώμα : Μια διδασκαλία της θεατρικής πράξης / Ζακ Λεκόν · μετάφραση Έλενα Βόγλη, Αθήνα : Κοάν, 2005, σελ92.*

σκηνή, όμως οι κρίσιμες περιπτώσεις στις οποίες δεν είναι, δεν προσδιορίζονται εύκολα»<sup>74</sup>, αναφέρει ο Goffman. Δεν πρόκειται όμως για μια απλή αναπαραγωγή του κοινωνικού<sup>75</sup>. «(Αναζητούμε) ένα πρόσωπο βγαλμένο από τη ζωή, όχι ένα πρόσωπο της ζωής»<sup>76</sup> αναφέρει ο επισημαίνει ο Lecoq στο *ποιητικό σώμα*.

Η εφαρμογή τούτης της απόστασης ως πράξη θεατρική, εκθέτει εκτός από αποκρυσταλλωμένες αναπαραστάσεις ρόλων και την ίδια τη σύμβαση της θεατρικής δράσης. Μέσω της απόστασης από το ρόλο το υποκείμενο δημιουργεί χώρο ώστε να μπορεί να τον επικροτήσει ή να αμφισβητήσει, εκθέτοντας τη συμπεριφορά του και αναδεικνύοντας το συμβατικό κοινωνικό του χαρακτήρα.

Η κατανόηση της θεατρικής τέχνης, ως κατασκευαστική διαδικασία, βρίσκει στον πυρήνα της τούτη την αποστασιοποιητική διαδικασία μεταξύ ρόλου και εαυτού, εκτός από βασικό μηχανισμό κατασκευής του ρόλου και βασικό κριτήριο διαχωρισμού της θεατρικής τέχνης από άλλες γειτνιάζουσες τέχνες όπως αυτή της performance, από τελετουργίες και επιτελέσεις που δοκιμάζουν τα όρια του θεάτρου μέσα σε πεδία της ιεροτελεστικής του ρίζας<sup>77</sup>. Η αποστασιοποίηση συγκροτεί πυρηνικό μηχανισμό κατασκευής και

<sup>74</sup> Goffman, Erving, 1922-1982. *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή* / Erving Goffman: *The Presentation of Self in Everyday Life*, μετάφραση Μαρία Γκόφρα, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2006, σελ. 72

<sup>75</sup> Το πώς υποβασιμάζει ο ηθοποιός τον ρόλο του και πως ο ρόλος αρθρώνει αναπαραστάσεις πέρα από την αναπαραγωγή του κοινωνικού αναλύεται κεφάλαιο Β.

<sup>76</sup> Lecoq, Jacques: *Το ποιητικό σώμα: Μια διδασκαλία της θεατρικής πράξης* / Ζακ Λεκόν · μετάφραση Έλενα Βόγλη, Αθήνα: Κόαν, 2005, σελ.92.

<sup>77</sup> «Οι συμμετέχοντες στην λατρεία πιστεύουν ότι η καταληψία είναι κάτι πραγματικό και ότι τα άτομα καταλαμβάνονται με τυχαίο τρόπο από θεούς τους οποίους δε μπορούν να επιλέξουν». Goffman, Erving, 1922-1982. *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή* / Erving Goffman: *The Presentation of Self in Everyday Life*, μετάφραση Μαρία Γκόφρα, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2006, σελ.74. Δεν είναι λίγες οι φορές που σε ένα θέατρο τελετουργίας, οι ηθοποιοί «χάνονται» μέσα σε αυτό που επιτελούν και αυτό είναι δείγμα της ικανότητας και της αποτελεσματικότητάς τους. Παράδειγμα αποτελεί ο ιερός χορός Sanghyang Dedari του Μπαλινέζικου θεάτρου, μέσω του οποίου καλούνται τα πνεύματα που θεωρείται ότι «μπαίνουν» στους ηθοποιούς και τους φέρνουν σε κατάσταση έκστασης, όσο διαρκεί η παράσταση.

θεμελίωσης της φύσης της συμπεριφοράς, είτε μιλάμε για την υποκριτική τέχνη είτε για τη συμπεριφορά του κοινωνικού υποκειμένου.

Η ίδια η αναζήτηση ενός ρόλου από τον ηθοποιό, μέσα στα όρια της υποκριτικής τέχνης, τούτη η ιδιαίτερη σχέση-όχημα του θεατρικού γεγονότος, διακρίνει το θέατρο από τα πολλαπλά παράλληλα πεδία -κοντινών στο θέατρο - επιτελέσεων από τούτη την ιδιότυπη πρακτική: την απόσταση του ηθοποιού από τον ρόλο και τη δόμηση της σχέσης αυτής ως κατασκευαστική διαδικασία με αρχή μέση και τέλος και σαφή χρονικό ορίζοντα. Από την τελετουργία, μέχρι τα όρια της ψυχαγωγίας, της αισθητικής, της μαγείας και της τέχνης της Performance, ο εργάτης της θεατρικής συνθήκης προσπαθεί να διατυπώσει λόγο πάνω σε αυτή την ιδιαίτερη σχέση. Ο λόγος αυτός στηρίζεται στον πειραματικό-βιωματικό τρόπο με τον οποίο δουλεύει στο εργαστήριο ενώ ταυτόχρονα προσδιορίζει την πρότασή του τοποθετώντας την μέσα στα πεδία της φιλοσοφίας, της θεωρίας και της κριτικής. Η απόσταση του προϊόντος ρόλου από τον παραγωγό ηθοποιό καθιστά το πείραμα της θεατρικής υπόκρισης, «ένα ζωντανό εργαστήρι ανθρωπίνης συνείδησης»<sup>78</sup>.

## Συνειδητοποίηση, επανάληψη, διάκριση

Ως αφετηρία για την κατασκευή της εκφραστικής συμπεριφοράς, το υποκείμενο της υπόκρισης δε μπορεί να εργαστεί στο πεδίο της μεταμόρφωσης αν δε περάσει σε πρώτο στάδιο από μια διαδικασία συνειδητοποίησης του ποια είναι η ταυτότητά του. Ο ηθοποιός δουλεύει «πάνω στον εαυτό του, με ό,τι διαθέτει εκείνη τη στιγμή ως γνώρισμα, να

---

Βλέπε Βασιλειάδη Εύα: «το σώμα στο θέατρο», *Ιστορική αναδρομή*, διαδικτυακή πηγή: <http://www.respublica.gr/2016/07/column/bodyintheater/>

<sup>78</sup> Περφάνης Γιώργος Π.: *Περιπέτειες της Αναπαράστασης, σκηνές της θεωρίας II*, Παπαζήσης, Αθήνα 2012 (1999), σελ. 442.

οικοδομήσει αυτόν τον άλλον εαυτό»<sup>79</sup> Επιτελεί μέσω μετασχηματισμών μια αυτοετέρωση, την γένεση ενός άλλου από τον εαυτό, της άρθρωσης από τον εαυτό μιας αντι-θέσης ως ετέρου στην εμπλοκή του στο δράμα της διαλεκτικής<sup>80</sup>. Ξεκινά από τα ίδια του τα υλικά. Χρησιμοποιεί τα πιο κεφαλαιώδη εκφραστικά του μέσα: το νου, το σώμα, τα συναισθήματά και τη φαντασία του. Όταν αυτή η τετράδα συντονίζεται σε μια μοναδική συνισταμένη, τότε ο ηθοποιός βρίσκεται σε μια ανοικτή σχέση με το έτερο, σε ένα τεράστιο πεδίο πλούτου, αναζήτησης και ελευθερίας όπου νέα δεδομένα αναβλύζουν ως βιωμένες πληροφορίες για τον ρόλο που ψάχνει. Οι πρώτες δοκιμές είναι πάντα πολύ πλούσιες σε πληροφορία. Μέσα στο πεδίο των δοκιμών, μέσω της επανάληψης, ο ηθοποιός δοκιμάζει ξανά και ξανά να βρει το ίδιο σημείο της αναζήτησης για να μπορέσει να πιάσει το νήμα της διαδρομής που διήνυσε πριν. Θα δοκιμάσει εντοπίσει εκείνους τους μηχανισμούς που αναδύθηκαν από την προηγούμενη δοκιμή.

Σε τούτη την ευρεία περιοχή των δυνητικών απαντήσεων ο ηθοποιός συναντά πάρα πολλές εκδοχές για να πλουτίσει και εμβυθύνει τον ρόλο που οικοδομεί. Οι εκδοχές αυτές είναι φορτισμένες με πληροφορίες που ξεκινούν από το γνώριμο και εκβάλλουν στο πεδίο του έτερου. Επιστρέφοντας ο ηθοποιός από τις πρώτες του δοκιμές είναι πλούσιος σε υλικό το οποίο θα πρέπει να κατεργαστεί περισσότερο, όπως ένας γλύπτης δουλεύει το γλυπτό του. Το υλικό αυτό, που έρχεται από μια μήτρα οικειότητας και ετερότητας είναι πλούσιο σε καινούρια πληροφορία· Πρόκειται για πληροφορία η οποία αφενός μπορεί να υποστηρίξει έναν ρόλο αλλά αφετέρου, καθότι καινούρια, ενημερώνει με νέα πληροφορία τον πεδίο του εαυτού που υποβαστάζει τον ρόλο. Είναι ένα κράμα ακατέργαστο ανάμεσα σε ένα καινούριο υλικό όπου ρόλος και εαυτός είναι πλεγμένοι.

<sup>79</sup> Σταυρίδης, Σταύρος: *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή* / Σταύρος Σταυρίδης · επιμέλεια σειράς Δημήτρης Τσατσούλης., Αθήνα : Ελληνικά Γράμματα, 2002, σελ 169

<sup>80</sup> Περφάνης Γιώργος Π.: *Περιπέτειες της Αναπαράστασης, σκηνές της θεωρίας II*, Παπαζήσης, Αθήνα 2012 (1999), σελ. 450.

«Αυτό που έρχεται να ενισχύσει τη γνώμη μου είναι η ανισότητα των ηθοποιών που παίζουν με την ψυχή τους. Μην περιμένετε από αυτούς καμία ομοιομορφία. Το παίξιμό τους είναι εκ περιτροπής δυνατό κι αδύναμο, θερμό και ψυχρό, ανούσιο και έξοχο. Θα τα χαλάσουν αύριο στο σημείο που σήμερα ήταν υπέροχοι»<sup>81</sup>. Εδώ ο Diderot θέτει ένα πολύ σημαντικό στοιχείο για τη δουλειά του ηθοποιού. Το στοιχείο της **σταθερότητας στην επανάληψη**. Μέσα από την συνειδητή σχέση με το υλικό του ρόλου προτείνεται από το μέρος του ηθοποιού ένας βηματισμός που είναι σχετικά σταθερός και συγκεκριμένος. Δεν έχει τόσο σημασία αν πρόκειται για μια επιτυχημένη πρόταση, αλλά ότι αυτή η πρόταση, ως συνειδητή πρόταση, φέρει σταθερά στοιχεία με τα οποία μπορεί κανείς να δουλέψει.

Αλλά και στο πεδίο της κοινωνικής σκηνης, ο **Sennett** σχολιάζοντας την θεωρία του Diderot, παρατηρεί: «Κοινωνικές ενέργειες εγγενώς εκφραστικές είναι εκείνες οι οποίες μπορούν να επαναληφθούν. Επαναλήψιμες κοινωνικές ενέργειες είναι εκείνες στις οποίες ο δρών τηρεί απόσταση μεταξύ της προσωπικότητας του και της ομιλίας ή της εμφάνισής του σε τρίτους»<sup>82</sup>. Είτε λοιπόν μιλάμε για την θεατρική ή την κοινωνική σκηνή, η δόμηση της εκφραστικής συμπεριφοράς εγκαθιδρύεται μέσω της επανάληψης.

Μέσα από το **πεδίο των δοκιμών** εντοπίζεται ο τρόπος σύνθεσης του «αισθητικού και τελετουργικού μέρους της παράστασης»<sup>83</sup>. Παράσταση σημαίνει: ποτέ για πρώτη φορά. Παράσταση σημαίνει: *επαναλαμβανόμενη συμπεριφορά*. Μέσα από αυτή την ελάχιστη επανάληψη και την δυνατότητά της να ανοίγεται στα πεδία του χρόνου και του χώρου, εδραιώνεται ένα ελάχιστο πεδίο δοκιμών. Η δοκιμή, δηλαδή αυτή η επαναλαμβανόμενη συνειδητή πράξη του ηθοποιού να διανοίγει μονοπάτια προς την ετερότητα, αποτελεί ιδρυτική πράξη κατασκευής ενός ρόλου. Η δοκιμή, μετωρίζεται πάντα

<sup>81</sup> Diderot, Denis, 1713-1784. Το παράδοξο με τον ηθοποιό / Ντενί Ντιντερό · μετάφραση Λιμίλιος Βέζης, Αθήνα : Πόλις, 1998, σελ 33.

<sup>82</sup> Sennett, Richard. Η τυραννία της οικειότητας : Ο δημόσιος και ο ιδιωτικός χώρος στον δυτικό πολιτισμό / Ρίτσαρντ Σένετ · μετάφραση Γιώργος Ν. Μέρτικας, Αθήνα : Νεφέλη, 1999.σελ. 150.

<sup>83</sup> Barba, Eugenio :Η μυστική τέχνη του ηθοποιού : Αρχές θεατρικής ανθρωπολογίας / Εουτζένιο Μπάρμπα, Νικόλα Σαβαρέζε · μετάφραση Μαρία Χατζημμανουήλ. - Αθήνα : Κοάν, 2008, σελ 32-33.

ανάμεσα σε σταθερά σημεία που αντιλαμβάνεται το εδώ και τώρα σώμα του ηθοποιού και ανάμεσα σε άγνωστα πεδία ετερογένειας. Η δοκιμή δε μπορεί ποτέ να είναι η ίδια, ακόμα και αν ακολουθεί πιστά μια προηγούμενη μνήμη δοκιμής. Είναι πάντα μετατοπισμένη και πάντα μετεωριζόμενη. Στόχος των δοκιμών είναι να δημιουργηθεί μια παρτιτούρα, μια «συμφωνημένη τελετουργία»: μια σταθεροποιημένη συμπεριφορά την οποία ο καθένας από τους συμμετέχοντες αποδέχεται ότι θα εκτελέσει.<sup>84</sup>

Η δόμηση ενός ρόλου ορίστηκε από τον Richard Schecher ως **ανακαινισμένη συμπεριφορά**, βασιζόμενος μια μεγάλη σειρά κανόνων που θεμελιώνονται στην προειφραστικότητα. «Η ανακαινισμένη συμπεριφορά είναι συμπεριφορά ζωντανή, επεξεργασμένη με τον τρόπο που επεξεργάζεται ένας σκηνοθέτης του κινηματογράφου μια σειρά ενός φιλμ. Οι σκηνές από το φιλμ αυτό της συμπεριφοράς μπορούν να ανακαταμεληθούν ή να ανακατασκευαστούν· είναι ανεξάρτητες από το σύστημα προέλευσής τους (κοινωνικό, ψυχολογικό, τεχνολογικό) από το οποίο παρασχέθηκαν. Έχουν τη δική τους ζωή.»<sup>85</sup> Ο Schecher υποστηρίζει πως η πρωταρχική πηγή της συμπεριφοράς που γέννησε την ανακαινισμένη συμπεριφορά μπορεί να χαθεί, να αγνοηθεί ή να βρισκείται σε αντίθεση με τη δεύτερη. Παρ' όλο που ηθοποιός δε χάνει την σχέση του με την «πηγή» του, ωστόσο η υπόσταση του φαινοτύπου της ανακαινισμένης συμπεριφοράς στέκεται ανεξάρτητη. Ανεξάρτητα με το αν ο τρόπος με τον οποίο πραγματοποιήθηκαν, βρέθηκαν ή εμφανίστηκαν οι σκηνές της κατασκευασμένης συμπεριφοράς ήταν συνειδητός και επεξεργασμένος ή άγνωστος και κρυφός, η ανακαινισμένη συμπεριφορά συγκροτεί ένα αυτόνομο κόσμο προς επεξεργασία. «Η ανακαινισμένη συμπεριφορά βρίσκεται «εκεί πέρα», μακριά από «εμένα». Πρόκειται για μια έξω-καθημερινή παρουσία. Είναι κάτι ξεχωριστό, και γι' αυτό μπορούμε να εργαστούμε πάνω σε αυτό.»<sup>86</sup> Οι εκτελεστές έρχονται σε επαφή με τμήματα

<sup>84</sup> Ο.π., σελ 32-33.

<sup>85</sup> Ο.π.,σελ 32.

<sup>86</sup> Barba, Eugenio :*Η μυστική τέχνη του ηθοποιού : Αρχές θεατρικής ανθρωπολογίας /* Εουτζένιο Μπάρμπα, Νικόλα Σαβαρέζε · μετάφραση Μαρία Χατζηγεμμανούλ.,Αθήνα : Κοάν, 2008, σελ 33.

τούτης της συμπεριφοράς, τα αποκαθιστούν, τα ανακαλούν στη μνήμη τους ή ακόμη και τα επινοούν και προβαίνουν σε μία ανασύνθεση της συμπεριφοράς.

Η μορφή της ανακαινισμένης συμπεριφοράς είναι εμφανής και επιδέχεται αλλαγές. Η παρτιτούρα που την οργανώνει δύναται να αλλάξει καθώς δεν αποτελεί «φυσικό γεγονός», αλλά δείγμα ατομικής και ομαδικής επιλογής των υποκειμένων. Επειδή υπάρχει ως «δεύτερη φύση» υπόκειται πάντοτε σε αναθεώρηση. «[...]μερικές φορές οι ανακαινίσεις γίνονται με τόση φροντίδα, ώστε η ανακαινισμένη συμπεριφορά αφού αποκατασταθεί, [...], συνδέεται με το παρόν πολιτιστικό περιβάλλον σα κομμάτι δέρματος που μεταμοσχεύτηκε με επιτυχία.»<sup>87</sup>

## Επίσκεψη στην ετερότητα

«Επισημαίνοντας την απόσταση από τον εαυτό που ένας ρόλος κατασκευάζει, μπορεί κανείς να προσεγγίσει τούτο τον εαυτό σαν ένα μέσο να βρεθεί στη μέση ενός άλλου, χωρίς ποτέ να γίνει ολότελα ο άλλος, ούτε να ορίσει με απόλυτο τρόπο με αυτό το άλλο σαν μια σχέση ξενότητας, εχθρότητας.»<sup>88</sup> Τούτη η πρακτική, στην περίπτωση του ηθοποιού αποκτά κεφαλαιώδη σημασία, καθώς μέσα από τις κοινωνικές διεργασίες με τις οποίες δημιούργησε τη δική του ταυτότητα, προσπαθεί να επαναδημιουργήσει μια ξένη- την ταυτότητα του ρόλου του- και να δοκιμαστεί στα πεδία της ετερότητας. Μέσα στο εργαστήριο του ηθοποιού, εκεί που η υιοθέτηση νέων ταυτοτικών χαρακτηριστικών είναι έκδηλη, προφανής και «νομιμοποιημένη», τούτη θεατρική πρακτική αποτελεί κορυφαία οδό για να προσεγγίσει κανείς μέσω του σώματος της υπόκρισης την κατοίκηση σε αυτόν τον μετέωρο χώρο ανάμεσα σε ετερότητα και ταυτότητα.

<sup>87</sup> Ο.π., σελ 34.

<sup>88</sup> Σταυρίδης, Σταύρος. *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2002, σελ. 205.

Ο ηθοποιός προκειμένου να προσεγγίσει αυτόν τον τόπο, προκειμένου να τον κατασκευάσει και έπειτα να κατοικήσει εντός του, χρειάζεται να φτιάξει μια διαδρομή, ένα δικό του μονοπάτι, για να μπορεί να επισκεφθεί αυτό το πεδίο του ρόλου όποτε το χρειάζεται. Πολλές φορές το μονοπάτι αυτό δεν διαχωρίζεται από τον ίδιο τον τόπο της ετερότητας, καθώς οι ίδιες οι χειρονομίες προσδιορισμού του διανοίγουν ταυτόχρονα και καινούριες χαράξεις του στον κόσμο του ρόλου.

Η αποστασιοποιητική διαδικασία κρίνεται απαραίτητη όχι μόνο διότι δημιουργεί χώρο σε μια λογική οργάνωσης του διπλού Εαυτός- ρόλος αλλά επίσης και γιατί δημιουργεί χώρο για το ταξίδι προς το έτερο. Η απόσταση εξασφαλίζει ένα ιδιαίτερο ταξίδι – μια διαδρομή από τον εαυτό στο έτερο και πάλι πίσω. Μια διαδρομή- μια επίσκεψη- που καθιστά τον μετωρισμό ανάμεσα στα δύο εφικτό.

Ο μετωρισμός ως γεγονός δεν μπορεί να εξασφαλιστεί με σιγουριά. Μπορεί κανείς να έχει κατασκευάσει όλα τα υλικά του, προκειμένου να βρεθεί πιο κοντά στην πιθανότητα να συμβεί. Η επίσκεψη στην ετερότητα ως συνθήκη ελέγχεται αλλά βεβαίως δεν κατέχεται<sup>89</sup>. Αλλά και η ίδια η συνθήκη του μετωρισμού, κατά τη διάρκειά της, είναι ιδιαίτερα απρόβλεπτη και εύθραυστη. Όσο λαμβάνει χώρα η μετέωρη δράση επί σκηνής, οποιοσδήποτε λάθος χειρισμός μπορεί να καταστρέψει το εγχείρημα της μεταμφίεσης.

Κρίσιμη για την αποτελεσματικότητα της διαδικασίας της επίσκεψης στην ετερότητα, κρίνεται η έκδηλη οριοθέτηση της χρονική διάρκειά της. Ηθοποιοί και θεατές, μπαίνουν στη διαδικασία συνάντησης με το έτερο και βγαίνουν από αυτήν μόνο μέσα από καθαρούς και συμφωνημένους σηματοδότες. Ο σαφής χρονικός ορίζοντας για την θεατρική πράξη του μετωρισμού, αφενός συμβάλει στην ενίσχυση της από κοινού συμφωνίας για συμμετοχής στην επιτέλεση, αφετέρου εγγυάται ένα ταξίδι συνάντησης με το έτερο και μια επιστροφή, η οποία συμβαίνει, μεταξύ άλλων όταν η επιτέλεση έχει αρχή μέση και τέλος.

---

<sup>89</sup> Ο.π.,σελ208.



Η διαφυγή σε έναν άλλον εαυτό συνδυάζεται και με μία επιστροφή<sup>90</sup>. Η διαδικασία της επιτέλεσης δε μπορεί να ειθέτει τα μέλη της σε μόνιμα ανοικτές διαδικασίες μετεωρισμού, γιατί τότε δημιουργείται σύγχυση στην πρόσληψη ή στην αποτελεσματικότητα της επιτέλεσης. «Η θεατρικότητα πάνω απ' όλα χαρακτηρίζεται από την ένταση της σχέσης της με το μη θεατρικό»<sup>91</sup> Για να συμβεί λοιπόν ο μετεωρισμός, χρειάζεται να έχουμε επίγνωση πότε τελείται η εκτελεστική διαδικασία και πότε όχι.

Η απόσταση από τον ρόλο, η συνειδητή δόμηση του υλικού του εαυτού σε σχέση με αυτό του ρόλου, η επαναληπτική διαδικασία στο πεδίο των δοκιμών είναι μερικές από τις θεμελιώδεις πρακτικές που οργανώνουν μια δομημένη κίνηση επίσκεψης στην ετερότητα και μία πιθανότητα ανάδυσης της χωροχρονικής εμπειρίας του μετεωρισμού. Ωστόσο φαίνεται πως τούτη η δυναμική περιοχή ανάμεσα στον εαυτό και τον ρόλο να ζητά από το υποκείμενο κάτι παραπάνω.

Ο Lacoue-Labarthe συνεχίζοντας τη σκέψη του Diderot, αναφέρει: «για να (ανα)παραστήσω ή να (ανα)παράγω οτιδήποτε, με το πιο ισχυρό νόημα του όρου- πρέπει να μην είμαι τίποτα αφ' εαυτού, να μην έχω τίποτα προσίδιο.»<sup>92</sup> Προκειμένου το υποκείμενο να μπορέσει να συσχετιστεί με τους τόπους του ετέρου, θα πρέπει να έχει βρεθεί σε μια πηγαία «ανοικειότητα» (*impropriété*) η οποία τον καθιστά ικανό να αναπαριστά τα πάντα<sup>93</sup>. Η πρόταση της J. Butler περί “αποταύτισης” παρουσιάζει μια κοντινότητα με αυτή την ιδέα της «ανοικειότητας». Με άλλα λόγια, προκειμένου το υποκείμενο να εκβάλει στις όχθες του ετέρου, θα πρέπει να έχει μετατρέψει ως

<sup>90</sup> Ο.π.,σελ 208.

<sup>91</sup> Σταυριδης, Σταύρος: *Από την πόλη θόνη στην πόλη σκηνή* / Σταύρος Σταυριδης, Αθήνα : Ελληνικά Γράμματα, 2002, σελ 178

<sup>92</sup> Philippe Lacoue-Labarthe: *L'imitation des modernes. Typographies II*, Éditions Galilée | La philosophie en effet, Paris 1986, σελ. 27. “όπως αναφέρεται από τον Πεφάνη Γιώργο Π.: Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου, Παπαζήσης, Αθήνα 2012 (1999).σελ. 451.

<sup>93</sup> Esa Kirkkoppelto : *Le Théâtre de l'expérience*, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, Paris, 2008., όπως αναφέρεται από τον Πεφάνη Γιώργο Π.: *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου*, Παπαζήσης, Αθήνα 2012 (1999).σελ. 451.

ένα βαθμό τα οικεία πεδία συγκρότησής του σε ανοικεία. Η ετερότητα αναδύεται από το γεγονός ότι καθίσταται ανοικείο, κάτι που μέχρι τώρα ήταν γνώριμο, οικείο.

Τούτη η λογική της διαδικασίας ανοικείωσης του οικείου, μοιάζει να προσεγγίζει, ίσως από άλλο δρόμο, τη λογική αποσταθεροποίησης του οικείου που εντοπίζουμε στα αιτήματα του ρομαντικού κινήματος. Τότε ήταν που ζητήθηκε από την τέχνη η καλλιέργεια μιας σχέσης με τον κόσμο που να αναζητά ένα θαμμένο στη συνήθεια αρχικό νόημα.<sup>94</sup> Σύμφωνα με τα λόγια του Novalis « στο βαθμό που αποδίδω στο κοινότοπο ένα υψηλό νόημα, στο καθημερινό μια μυστηριώδη εμφάνιση, στο οικείο την αξιοπρέπεια του μη οικείου, στο περασμένο τον αέρα του απείρου...»<sup>95</sup>, ο κόσμος ρομαντικοποιείται. Το αίτημα των ρομαντικών συνδύαζε την ανάδειξη μιας άλλης πλευράς πρόσληψης του κόσμου, μέσα από την επέμβαση στο οικείο<sup>96</sup>. Μια πρόσληψη του κόσμου όπου το οικείο καθίσταται παράξενο, αφαιρώντας του τα αυτονόητα γνωρίσματά του, υπονομεύοντας τις εγκαθιδρυμένες ερμηνείες του, διαλύοντας τις προφανείς συνάφειές του, παραλλάσσοντας εγχάραιτες εντυπώσεις στο χώρο και στο σώμα. Αν καταφέρει κανείς να αναιρέσει τη συνήθεια και επομένως και μια τελούμενη αναπαραγωγή του υπάρχοντος, τότε η υπονόμευσή της δημιουργεί ρωγμές στην ορισμένη κοινωνική πραγματικότητα και επομένως ένα κοιτάγμα- στον ίδιο αυτό κόσμο –ανοικείο, παράξενο, αλλιώτικο. Τούτο το αίτημα της ανοικείωσης, οργανώνει μια διεργασία η οποία καταφέρνει να καταστήσει το οικείο,

<sup>94</sup> Σταυρίδης, Σταύρος: «Μπρεχτική Αποστασιοποίηση και Ετερότητα, Οι μετέωροι τόποι των κατωφλιών», Από τα Σύγχρονα Θέματα, τεύχ. 71-72 (Απρ. - Σεπτ. 1999) σελ. 94-98, Παντειακές δημοσιεύσεις Πάνδημος, 1999.σελ. 94.

<sup>95</sup> Larmore, Charles. *Η ρομαντική κληρονομιά: Φαντασία, Κοινότητα, Ειρωνεία, Αυθεντικότητα / Τσαρλς Λαρμόρ* · μετάφραση Στέφανος Ροζάνης. - Αθήνα: Πόλις, 1998, σελ. 44.

<sup>96</sup> Σταυρίδης, Σταύρος: «Μπρεχτική Αποστασιοποίηση και Ετερότητα, Οι μετέωροι τόποι των κατωφλιών», Από τα Σύγχρονα Θέματα, τεύχ. 71-72 (Απρ. - Σεπτ. 1999) σελ. 94-98, Παντειακές δημοσιεύσεις Πάνδημος, 1999.σελ. 94.

ανοίκειο. Πρόκειται για μια διεργασία όπου δεν παράγει απλά το ανοίκειο, αλλά ανοικιώνει το οικείο<sup>97</sup>.

Η σχέση της σκέψης των ρομαντικών με την θεμελιώδη πρακτική της υπόκρισης είναι εξαιρετικά κοντινή. Στο θέατρο το προφανές υποσιιάπτεται συνεχώς. Η πεποίθηση πως η τέχνη μπορεί να αναδειξει τρόπους αναμόρφωσης της σχέσης μας με τον κόσμο, μέσα από το να καταστήσει τον κόσμο να φαντάζει παράξενο, βρίσκει στο γλωσσάρι της θεατρικής σκηνης μια πρακτική εφαρμογή τούτης της ιδέας. Η αποσυναρμολόγηση της οικείας πρόσληψης του κόσμου και η συγκρότηση νέων θεάσεων και νοημάτων επ' αυτής θέτει στο κέντρο το σύγχρονο υποκείμενο, εντός του οποίου δημιουργείται μια δυναμική σχέση που εκκινά από τον εαυτό για να οικειοποιηθεί το ανοίκειο, αλλά ταυτόχρονα εκκινά από το οικείο του εαυτού για το μετατρέψει σε ανοίκειο. Μια τέτοια διαδικασία, στην περίπτωση της θεατρικής σκηνης, ενεργοποιεί έναν παράδοξο κόσμο- κατασκευασμένο και επιτελούμενο προκείμενου να προσεγγιστεί, μέσα σε συγκεκριμένο χρονικό πλαίσιο, η επίσκεψη στην ετερότητα.

## Ενεργοποίηση του μυθικού κόσμου

Θέλοντας να προσεγγίσει ένας ηθοποιός έναν ρόλο ουσιαστικά θέλει να οργανώσει μια κατασκευή ενός «νέου» ταυτοτικού τύπου για το ίδιο. Ενόσ τύπου εκφραστικών συμπεριφορών που αυτός εγγράφει εντός του τον κόσμου του ρόλου που υπηρετεί. Αυτός ο κόσμος, σε όποιο είδος θεάτρου κι αν αναφερόμαστε, είναι πάντα ευρύτερος από αυτόν που αρχικά λαμβάνει στα χέρια του ως κείμενο από τον συγγραφέα. Είναι πλουσιότερος ακόμα και από αυτόν τον κόσμο που βλέπει ο θεατής σε μια παράσταση. Αυτός ο κόσμος πρέπει με έναν τρόπο να εντοπιστεί και να είναι προσβάσιμος και ανοιχτός .

Η πρόσβαση σε όλους τους πιθανούς κόσμους του θεατρικού συμβάντος είναι εννοιολογική και βιωματική και όχι φυσική. Η ενεργοποίηση

<sup>97</sup> Ο.π.,σελ 94.

του δραματικού κόσμου ξενικά από εκεί που ήδη βρίσκεται το υποκείμενο.<sup>98</sup> Οι πιθανοί κόσμοι υλοποιούνται μόνο όταν ο πραγματικός κόσμος αλλάξει ώστε να γίνει ένας από αυτούς.<sup>99</sup> Τούτη η αλλαγή, η μεταμφίεση κατά τη Fiscer—Lichte, αυτό το «ζωντάνεμα» προϋποθέτει την ενεργοποίηση μιας σειράς πρακτικών που επιφέρουν έναν μετεωρισμό από ένα «εδώ» και «τώρα» σε ένα «αλλού» και ένα «άλλοτε». Οι αναπόδεικτοι κόσμοι είναι πραγματικοί μόνο για τους υποτιθέμενους κατοίκους τους.<sup>100</sup> Η από σιηνής εμφάνιση του μυθικού κόσμου<sup>101</sup>, μέσω της δραματοποίησης<sup>102</sup> κατασκευάζει μια ενθαρρυντική συρραφή κόσμων ως μια τάξη των πραγμάτων του δραματικού.

Η τάξη των πραγμάτων που συνομολογείται ως άμεσο περικείμενο, είτε από τη θέση του συνομολογούντος της επιτέλεσης είτε του παραλήπτη

<sup>98</sup> Rescher, Nicholas: *A Theory of Possibility: A Constructivistic and Conceptualistic Account of Possible Individuals and Possible Worlds* / Pittsburg U.P, 1975, σελ92

<sup>99</sup> Elam, Keir. *Η σημειωτική θεάτρου και δράματος* / Keir Elam · μετάφραση Καίτη Διαμαντάκου, Αθήνα : Ελληνικά Γράμματα, 2001, σελ 135.

<sup>100</sup> Ίσως οι μόνες εξαιρέσεις σε αυτή την δεσμευμένη από το «εδώ» θέση του κόσμου είναι διαφόρου τύπου αντιλήψεις οι οποίες, και μεν καθιστούν την πρόσβαση σε άλλους κόσμους εφικτή, δεν έχουν όμως σχέση με την θεατρική τέχνη ως παραστάσιμη λειτουργία. «Τέτοιες είναι η ονειρική αντίληψη (ο κόσμος του ονείρου), η παραισθητική αντίληψη και οι ψυχωτικές (π.χ. οι σχιζοφρενικές) εμπειρίες.» Σε αυτά τα πλαίσια, το περικείμενο του ατόμου υποχωρεί δίνοντας χώρο σε μια εναλλακτική αντίληψη του κόσμου η οποία βιώνεται ως πραγματική. Keir Elam :*Η Σημειωτική θεάτρου και δράματος* / μετάφραση Καίτη Διαμαντάκου, Αθήνα : Ελληνικά γράμματα ,2001, σελ 135.

<sup>101</sup> Μια σημαντική διάκριση η οποία ορίζει σε μεγάλο βαθμό την αρχή της παραστάσιμης λειτουργίας είναι η διαφορά ανάμεσα στην *διήγηση*, δηλαδή στην αφηγηματική περιγραφή και την *δραματοποίηση*, δηλαδή την απευθείας αναπαράσταση της ιστορίας του μύθου. Αυτή η διαφορά στην αφηγηματική λογική του δράματος ενεργοποιεί μια δυναμική στην απόσταση των κόσμων που προσεγγίζονται από σιηνής μέσω της επιτέλεσης· κάποιοι κόσμοι παραμένουν ξεκάθαρα απομακρυσμένοι και άλλοι παρουσιάζονται ως υποθετικά πραγματικές κατασκευές.

<sup>102</sup> Στη σημειολογία του δράματος ο όρος «δραματοποίηση» αντικαθίσταται από τον όρο «μίμηση», ερχόμενος από τον Αριστοτελικό ορισμό του δράματος περί:« μίμησης πράξεως». Στην παρούσα έρευνα τοποθετείται ο όρος δραματοποίηση θέλοντας να δοθεί έμφαση αφενός στην διαφοροποίηση από την αφηγηματική πρακτική και αφετέρου στην απομάκρυνση από την μιμητική κοινωνική πρακτική όπως ορίστηκε παραπάνω.

της, είναι προσανατολισμένη προς ένα «εκεί και τότε»<sup>103</sup>, προς ένα φανταστικό «κάπου αλλού» τοποθετημένο σε ένα συγκεκριμένο χρονικό ορίζοντα. Συνήθως πρόκειται για το παρελθόν αλλά δεν αποκλείεται να αναφέρεται και το μέλλον. Τούτη η προσδιορισμένη *χρονικότητα* της αφήγησης είναι εφικτή μέσω της φαντασίας η οποία, κάνοντας άλματα στο χρόνο, μπορεί να ανακαλέσει μορφές, περιγραφές, χαρακτήρες, μπορεί να συνάψει και να συνδέσει χωρικότητες που μοιάζουν να είναι μεταξύ τους ασύνδετες.

Ο Foucault είχε διατυπώσει μέσω των αρχών της ετεροτοπίας μία τέτοια συγκρότηση του χωρικού: «Ένας μόνο πραγματικός τόπος μπορεί να παραθέτει αρκετούς χώρους, αρκετές τοποθεσίες, που είναι μεταξύ τους ασύμβατες».<sup>104</sup> Σε έναν τέτοιο μηχανισμό στηρίζεται κυρίως η θεατρική συγκρότηση του δραματικού κόσμου. Η θεατρική σκηνή καθίσταται εξ' ολοκλήρου μια ετεροτοπία καθώς μονίμως δημιουργεί «νέα νοητικά τοπία, νέους συνειδησιακούς τόπους»<sup>105</sup>. Το σημαντικό σε αυτή την πρόταση ανάγεται στο γεγονός ότι η ετεροτοπία αναδεικνύει συρραφές πραγματικών και φανταστικών τόπων γεννώντας μια συνεκτική δομή. Μέσα σε αυτή τη δομή τόποι ξένοι μεταξύ τους διαδέχονται ο ένας τον άλλο και συγκροτούν μια χωρική κοσμολογική μεταφορά, ένα μικρόκοσμο με αυστηρή σημειολογία.

Οι δραματικοί κόσμοι παρουσιάζονται στο θεατή ως «υποθετικά πραγματικές κατασκευές» από τη στιγμή που λαμβάνουν χώρα και εξελίσσονται στο «εδώ και τώρα» χωρίς την αφηγηματική διαμεσολάβηση. Πρόκειται για έναν επίσης πραγματικό κόσμο ο οποίος, μέσω της υποθετικής του υπόστασης, αναφέρεται σε ένα χωροχρονικό «εδώ και τώρα» μέσα από τη μετατόπιση των δεικτών που τον συγκροτούν.

« Η θεατρική παράσταση μεταγράφει μεταφορικά την εννοιολογική πρόσβαση στους πιθανούς κόσμους σε «υλική» πρόσβαση, από τη στιγμή που

<sup>103</sup> Elam, Keir. *Η σημειωτική θέατρον και δράματος* / Keir Elam · μετάφραση Καίτη Διαμαντάκου, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2001, σελ. 136.

<sup>104</sup> 3<sup>η</sup> αρχή της Ετεροτοπίας: Foucault Michel: *Περί αλλοτινών χώρων (Des espaces autres)* (1967), Ετεροτοπίες σελ.6

<sup>105</sup> Περφάνης Γιώργος: *Περιπέτειες της Αναπαράστασης, σκηνές της θεωρίας II*, Παπαζήσης, Αθήνα 2012 (1999),σελ. 131

ο κατασκευασμένος κόσμος δεν συνομολογείται ούτε περιγράφεται , αλλά εκτίθεται φαινομενικά στο κοινό- με άλλα λόγια , επιδεικνύεται .»<sup>106</sup> Η παραπάνω φράση συμπυκνώνει κάποιες καίριες συνιστώσες για την θεατρική πρακτική. Αφενός, το γεγονός ότι καθίσταται εφικτή η «εδώ και τώρα» παρουσία και αντίληψη του χώρου και ταυτόχρονα η δυνατότητα πρόσβασης σε πιθανούς φανταστικούς χώρους που αναδύονται μπροστά στα μάτια των θεατών. Αφετέρου, η διπλή συνύπαρξη των κόσμων έχει υλική υπόσταση, αυτό που η Erika Fischer - Lichte ονομάζει «επιτελεστική εκδήλωση της υλικότητας»<sup>107</sup>. Οι κόσμοι αυτοί ,εκτίθενται μπροστά στα μάτια μιας κοινότητας , διαμοιράζοντας, ως φαντασιακή εμπειρία<sup>108</sup> , μια επινοημένη κατασκευή η οποία επιδεικνύει ένα νόημα για το περιεχόμενό της. Δείχνει κάτι παραπάνω από την ίδια την πράξη. Πρόκειται για μία πράξη , η οποία έχει κατασκευαστεί ως τέτοια για να κατοικεί σε δύο παράλληλα ταυτόχρονα χωροχρονικά συστήματα και να μιλά για τον εαυτό της με ένα νέο νόημα.

Με αυτό τον τρόπο συγκροτείται ένας αντιληπτικός κόσμος ο οποίος, με βάση τον πραγματικό, μπορεί να προτείνει μέσω της ανάδυσης της θεατρικής παράστασης, άλλους κόσμους που φέρουν άλλες οπτικές νοήματος και εμπειρίας. Οι συρραφές των διαφορετικών κόσμων, οι διηθήσεις του ενός μέσα στον άλλον είναι παράγωγα κατασκευής, ενός καλλιτεχνικού προϊόντος.

Η εγκαθίδρυση του μυθικού κόσμου , παρόλη την κατασκευαστική λογική του καταφέρει να μιλήσει για την ίδια τη ζωή. Κάπου μέσα στο ίδιο το δραματικό κατασκευάσμα κατοικεί η ζωή. «Κάθε μυθοπλασιακή ιστορία», σημειώνει ο φιλόσοφος της γλώσσας John Searle , «δεν είναι ζητούμενη η αναπαράσταση μιας τάξης πραγμάτων αλλά η ίδια η ζητούμενη τάξη

<sup>106</sup> Ο.π.,σελ 136.

<sup>107</sup> Fischer - Lichte, Erika. *Θέατρο και μεταμόρφωση : Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού* / Erika Fischer - Lichte · μετάφραση Νατάσα Σιουζουλή , Αθήνα : Εκδόσεις Πατάκη, 2013, σελ.153-267.

<sup>108</sup> Ο Θεατής δεν εισέρχεται στο «εδώ και τώρα» του δραματικού κόσμου. Το δικό του προσδιορισμένο περιεχόμενο παραμένει θεατρικό και όχι δραματικό... αλλά συμφωνεί να «απορροφηθεί μέσα σε αυτόν και να αποδεχθεί ότι είναι ένα μέρος του “σαν να” ανήκε σε αυτόν». Elam, Keir. *Η σημειωτική θεάτρου και δράματος* / Keir Elam · μετάφραση Καίτη Διαμαντάκου , Αθήνα : Ελληνικά Γράμματα, 2001, σελ 139.

πραγμάτων».<sup>109</sup> Διαφορετικά απ' ό τι άλλοι πιθανοί κόσμοι , οι οποίοι αποικτούν υπόσταση μόνο όταν εν μέρει έχουν οριστεί και περιγραφεί όπως για παράδειγμα συμβαίνει στο μυθιστόρημα, στην περίπτωση του δραματικού κόσμου ο θεατής γίνεται μάρτυρας ενός κόσμου που υπάρχει πριν από αυτόν και τον οποίο ανακαλύπτει *in medias res* κατά τη διάρκεια της παράστασης μέσα από περιγραφές, ταυτοτικά χαρακτηριστικά των ατόμων που τον κατοικούν , χρονολογικές και χωρικές συνισταμένες και άλλους αφηγηματικούς οδηγούς. Πρόκειται για ιδιότητες και πράξεις που συνθέτουν αφ' εαυτών την περιγραφή τους . Τούτοι οι επί σκηνής σημειακοί φορείς λειτουργούν ως προσδιορισμοί που συγκροτούν τον δραματικό κόσμο.

Η *δραματοποίηση* ανάγεται λοιπόν σε μια κορυφαία πρακτική η οποία ισοδυναμεί με τον προσδιορισμό του αναπαριστώμενου κόσμου<sup>110</sup> και ο ηθοποιός, αναπαριστώντας τον ρόλο του, αποτελεί κομμάτι αυτού του υποθετικού κόσμου. Ο Alessandro Serpieri αναφέρει σχετικά: «(Τα δραματικά πρόσωπα έρχονται) σε επαφή μεταξύ του ή με τα αντικείμενα ή με το χώρο της σκηνής , μέσω δεικτικών επιδεικτικών και χωρικών σχέσεων. Από αυτή τη διαδικασία πηγάζει η περιπλοκή , συναρπαστική δύναμη του θεατρικού γεγονότος [...] επειδή το θέατρο είναι μίμηση του βιωμένου και όχι αμεριμνησία του εξιστορημένου».<sup>111</sup>

Το θεατρικό γεγονός λαμβάνει χώρο όταν δημιουργείται για πρώτη φορά μπροστά στα μάτια των θεατών και η μίμηση του βιωμένου προϋποθέτει όχι απλώς μια αναπαράσταση τούτης της στιγμής αλλά μια εκ νέου γέννησή της. Μια στιγμή μέσα σε αυτή την ιδιαίτερη χωροχρονική συνθήκη η οποία δημιουργείται μέσα από τις αιτιατικές σχέσεις σαν να ήταν για πρώτη και μοναδική φορά. Τούτο το επιτελεστικό γεγονός, ως βιωμένο γεγονός από τον

<sup>109</sup> Searle, John R.: *The logical status of Fictional Discourse/* New Literary History, 6, 1975 ,σελ 328.

<sup>110</sup> Εάν αυτός ο δραματικός κόσμος έπρεπε να περιγραφεί σχολαστικά από τα γεγονότα και να δοθούν τα πλήρη πορτραίτα των χαρακτήρων που κατοικούν εντός του, τότε η φυσική παρουσία των ηθοποιών επί σκηνής είναι πλεονάζουσα. Το μόνο που θα χρειαζόταν θα ήταν ένας αφηγητής.

<sup>111</sup> Serpieri , Alessandro: *Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale/* Στο Serpieri et al, *Come comunica il teatro* ,1978, σελ 20.

ηθοποιό αλλά και από τον θεατή, πλάθει με ένα δυναμικό τρόπο τη βιωματική σχέση με τη συγκρότηση του θεατρικού.

Μέσα στην ορισμένη και σηματοδοτημένη περιοχή που ονομάζεται σκηνή, εγγράφεται ταυτόχρονα μια ποικιλία από τρόπους, δημιουργημένοι από την φανταστική γεωγραφία των συντελεστών της, του συγγραφέα, του σκηνοθέτη, των ηθοποιών και των θεατών. Η χαρτογράφηση του θεαματικού χώρου ερείδεται επί δύο μεγάλων ενοτήτων, του **κειμένου** και της **παράστασης**, που αποτελούν τη βάση της επιστημονικής σύμβασης με την οποία προσεγγίζουμε το θεατρικό προϊόν<sup>112</sup>. Η παρούσα μελέτη επικεντρώνεται στο ,οργανωμένο από το σώμα της υπόκρισης, πεδίο της παράστασης.

## Ενδιάθετες χωρικότητες στην επιτελεστική διαδικασία.

Στη περίπτωση που μιλάμε για μια επιτελεστική διαδικασία που ξεκινά από το κείμενο για να εκβάλει ως παράσταση στην θέασή της από το κοινό, αλλά ακόμα και αν κάποια από αυτά τα συνήθη στάδια παραληφθούν, μπορούμε να εντοπίσουμε κάποιες χωρικότητες που αναδύονται από την θεατρική πρακτική και τη χωρική διαστρωμάτωση που εκείνη παράγει. Οι αναδυόμενες επάλληλες χωρικότητες συν-συγκροτούν τούτη τη θεατρική συλλογική κατασκευή με χωρικούς όρους. Η αποδελτίωση των επάλληλων χώρων που δημιουργούνται κατά τη δημιουργία μιας παράστασης προσφέρει πέρα από μια εντοπισμένη τυπολογία χωρητικότητας και έναν συλλογισμό για τι σημαίνει σχέση με την ετερότητα για κάθε μια από τούτες τις επάλληλες χωρικότητες.

Ο **κειμενικός χώρος** δημιουργείται από τις διακειμενικές σχέσεις «πραγματικών ή φανταστικών χώρων» του κειμενικού χάρτη της αφήγησης

<sup>112</sup> Θωμαδάκη, Μαρίκα: *Φιλοσοφία του σημείου και χάος: Το πείραμα της θεατρικής μεταφοράς*, Αθήνα: Προπομπός, 2003.σελ.142.



του συγγραφέα<sup>113</sup>. Πρόκειται για μια ενδιάθετη σκηνογραφία που ενυπάρχει μέσα στην κειμενικό λόγο και μας πληροφορεί κυρίως για την αισθητική απόδοση του χώρου, την ψυχολογική ατμόσφαιρα του πλαισίου δράσης, την τοπογραφική και κοινωνική οργάνωση της εποχής. Ο **αρχιτεκτονικός χώρος** φιλοξενεί το επιτελεστικό γεγονός και μέσα από υλική του φύση δημιουργεί μια πρώτη χωρική πρόσληψη του δρώμενου που πρόκειται να συμβεί, ήδη κατά την είσοδο των θεατών. Συγκροτεί μια υλική γέφυρα ανάμεσα στον αστικό ιστό και στο θεατρικό χώρο. Ο **σκηνικός χώρος** ή αλλιώς ο **αμιγώς θεατρικός χώρος**<sup>114</sup> είναι ο χώρος της σκηνής όπου εκτίθενται τα σώματα των ηθοποιών και τα περιβάλλοντα αντικείμενα<sup>115</sup>. Ο σκηνικός χώρος «περιλαμβάνει το αφηρημένο σύνολο των σκηνικών σημείων (χωροθέτηση και κίνηση των ηθοποιών, σχέσεις με την φωτεινότητα και την ακουστική κ.ο.κ.)»<sup>116</sup> Ο **διαπροσωπικός χώρος ή δραματικός χώρος**, ως χωρική έκφραση των σχέσεων που αναπτύσσονται μεταξύ του έμφυχου δυναμικού, είναι ο χώρος όπου συμβολοποιούνται τα σκηνικά αντικείμενα, οι φιγούρες, οι δυναμικές τους σχέσης και το όχημα της αφήγησης του μύθου. Στο δραματικό χώρο, οι σχέσεις ή αλλιώς οι «γειτνιασείς» μεταξύ ηθοποιού-ηθοποιού, ηθοποιού-θεατή και θεατή-θεατή<sup>117</sup> δημιουργούν επίσης έναν σημαντικό χωρικό συντελεστή. Τούτος ο άτυπος χώρος σχετίζεται άμεσα με τη δυναμική του θεατρικού λόγου και της κίνησης του σώματος επί σκηνής.

Η παράθεση αυτή είναι ενδεικτική για τον τρόπο αντίληψης και σύστασης του συντακτικού που αφορά στο χώρο. Η πρώτη ύλη στην

<sup>113</sup>Βάσιμα επιχειρήματα τεκμηριώνουν ότι το θεατρικό κείμενο προσδιορίζεται και συλλαμβάνεται κατά κύριο λόγο με χωρικούς όρους. Elam, Keir. *Η σημειωτική θεάτρον και δράματος* / Keir Elam · μετάφραση Καίτη Διαμαντάκου, Αθήνα : Ελληνικά Γράμματα, 2001,σελ 84.

<sup>114</sup> Θωμαδάκη, Μαρίκα: *Φιλοσοφία του σημείου και χάος : Το πείραμα της θεατρικής μεταφοράς*, Αθήνα : Προπομπός, 2003,σελ 144.

<sup>115</sup> Τα τελευταία εξάλλου ανήκουν στην σκηνογραφία που μαζί με τον εν γένει διάκοσμο αποτυπώνει στο νοητικό κουτί της σκηνής της ατμόσφαιρα της σκηνικής δράσεως.

<sup>116</sup> Πεφάνης Γιώργος: *Περιπέτειες της Αναπαράστασης*, σκηνές της θεωρίας II, Παπαζήσης, Αθήνα 2012 (1999),σελ. 200.

<sup>117</sup> Elam, Keir. *Η σημειωτική θεάτρον και δράματος* / Keir Elam · μετάφραση Καίτη Διαμαντάκου, Αθήνα : Ελληνικά Γράμματα, 2001,σελ85.

«κατασκευή» του θεατρικού γεγονότος αποτελείται από σκληρά , μαλακά έως και αδιόρατα όρια τα οποία χωροποιούν ένα σενάριο συμμετοχής της ανθρώπινης ύπαρξης στο κοινωνικό γεγονός της παράστασης. Η εστίαση σε τούτες τις ενδιάθετες χωρικότητες μας βοηθά στον εντοπισμό επίσης ενδιάθετων τρόπων σχέσης με την ετερότητα. Βασικός στόχος παραμένει η εγκατάσταση ενός περάσματος, ενός περάσματος με όρους πραγματικής εμπλοκής.

Κατά Foucault , η Τρίτη αρχή των ετεροτοπιών<sup>118</sup> στηρίζεται στην προσαρμοστικότητα των λειτουργιών σε διαφορετικές κοινωνικές και ιστορικές συνθήκες. Εστιάζοντας στη θεατρική ετεροτοπία , ο θεατρικός χώρος, πέραν της αρχιτεκτονικής κατασκευής και των συμπαγών όρων που εκείνη θέτει, φέρει πάντα πολλές σημασίες και μία συνεχής δυνατότητα μεταβολής αυτών. Είναι μακροσκελείς οι αναζητήσεις για τα όρια δράσης εντός και εκτός σκηνής, για το που αρχίζει και που τελειώνει η σκηηνική δράση. Πρόκειται για μία ετεροτοπία που μπερδεύει συνεχώς τα όρια μεταξύ πραγματικών και φανταστικών κόσμων. Τα όρια της θεσμοθετημένης ή της οικειοποιημένης χρήσης του θεατρικού τόπου συνεχώς μεταβάλλονται. Αυτές οι μεταβολές ακολουθούν και συλλειτουργούν με τις πολιτικές, κοινωνικές και πολιτιστικές συνθήκες των εκάστοτε κοινωνιών.

Αν εστιάσει κανείς στο πεδίο του αρχιτεκτονικού ή αστικού χώρου , οι πρότερες ετεροτοπίες κρίσης (crisis heterotopias) , ως τόποι που προορίζονται για τα άτομα που βρίσκονται σε κρίσιμες σχέσεις με το κοινωνικό περιβάλλον , αντικαθίσταται στη σύγχρονη εποχή , από τις ετεροτοπίες απόκλισης<sup>119</sup>. Εδώ θα συναντήσουμε τόπους προορισμένους να κατοικούν άτομα με αποκλίνουσα συμπεριφορά από την κοινωνικώς αποδεκτή. Τα άσυλα των απόρων, οι ψυχιατρικές κλινικές, οι φυλακές , τα νοσοκομεία , οι οίκοι ευγηρίας αποτελούν μερικά από αυτά τα παραδείγματα. Το θέατρο επίσης αποτελούσε σε ορισμένες ιστορικές περιόδους έναν τόπο προς

<sup>118</sup> Michel Foucault :«Of other spaces», *Diacritics* ,vol. 16, no. 1. Spring, 1986.σελ 25.

<sup>119</sup> Περφάνης Γιώργος: *Περιπέτειες της Αναπαράστασης, σκηνές της θεωρίας II*, Παπαζήσης, Αθήνα 2012 (1999),σελ 127.

απομάκρυνση.<sup>120</sup> Η παράδοση των «liberties», των περιοχών γύρω και έξω από τα τείχη του Λονδίνου του 16<sup>ου</sup> αι., έρχεται να δώσει ένα τέτοιο παράδειγμα. Τα liberties ως τόποι μετέωροι περιλαμβάνονταν στην πόλη αλλά ήταν ταυτόχρονα διαχωρισμένη από αυτήν<sup>121</sup>.

Αν εστιάσει κανείς στο πεδίο του κειμενικού ή του δραματικού χώρου, θα εντοπίσει πως το ενδιαφέρον των συγγραφέων και των σκηνοθετών ή η θεματική των θεατρικών παραστάσεων σε όλο το μήκος της θεατρολογικής ιστορίας, εντοπίζεται κυρίως σε τούτα τα θέματα οικονομικής, σεξουαλικής, ψυχικής ή ηλιακής απόκλισης. Η θεατρική σκηνή, ακριβώς γιατί επιλέγει να μελετήσει και άρα να θέσει επί σκηνής μια τυπολογία αποκλίνουσας συμπεριφοράς, μοιάζει να νομιμοποιεί στους κόλπους της, την ετερότητα της απόκλισης. Τη αποκλίνουσα συμπεριφορά που δεν μπορεί να μεταβολίσουν σε ενταγμένη οι σύγχρονες κοινωνίες.

Αν εστιάσει κανείς στη διάθρωση του σκηνικού χώρου, σε έναν άδειο χώρο - χαλί κατά τον Brook, όπου μένουν ενεργά τα όρια του σκηνικού με το μη σκηνικό χώρο, η λογική της ετεροτοπίας δημιουργείται εκεί όπου ο σκηνικός χώρος διαρρηγνύεται. Ο «πραγματικός» χώρος μεταβάλλεται εύκολα σε σκηνή αν ένας από τους ηθοποιούς εισχωρήσει στο χώρο των θεατών ή ακόμα απευθυνθεί σε κείνους. Η λειτουργία διαχωρισμού μετατρέπεται αμέσως σε μια λειτουργία ενοποίησης των δύο κόσμων. Δημιουργείται έτσι ένας ενδιάμεσος τόπος μετάβασης στον οποίο η μυθοπλασία συμμετέχει εξίσου με την πραγματικότητα.

Αν το θεατρικό επαναπροσδιορίζει το νόημά του όταν αρθρώνει αρμούς με το μη θεατρικό τότε αυτή η αναζήτηση αφορά όλα τα επίπεδα εκφοράς της θεατρικής γλώσσας. Από τον αρχιτεκτονικό και τον σκηνικό χώρο, μέχρι τον παραστατικό ή τον κειμενικό, η θεατρική συγκρότηση ψάχνει να βρει τον εαυτό της στο τρόπο που τα όριά της προσδένονται στο έτερο, καθορίζοντας έτσι για κάθε μία από αυτές τις περιοχές μια ιδιαίτερη ετεροτοπία. Η σύγχρονη δραματουργία είναι γεμάτη από τέτοιες κατακτήσεις.

<sup>120</sup> Δεν εξετάζεται εδώ η σχέση των θεάτρων με τα κέντρα πόλης και η χωροταξική διαμόρφωση των σχέσεων αποκλεισμού.

<sup>121</sup> Σταυρίδης, Σταύρος: *Μετέωροι χώροι της ετερότητας*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2010.σελ. 49.

Αν η ετεροτοπία είναι ένας πραγματικός τόπος που όντως υπάρχει έξω από τους άλλους τόπους, ως ένας ξεχωριστός τόπος κοινωνικά συγκροτημένος ως ένας αντί-τόπος ή μη-τόπος, τρόπον τινά ως μία ενεργοποιημένη ουτοπία, στην οποία ταυτόχρονα αναπαρίσταται, αμφισβητείται και αντιστρέφεται η πραγματική τοποθεσία<sup>122</sup>, τότε ετεροτοπία και ουτοπία μπορούν να φιλοξενήσουν ένα είδος μεικτής εμπειρίας, στο βαθμό που ταυτόχρονα μια ουτοπία ή ένας τόπος χωρίς τόπο είναι ταυτόχρονα και ένας ετεροτοπικός τόπος.<sup>123</sup> Κατ' αντιστοιχία μπορούμε να θεωρήσουμε ότι η ετεροτοπία του θεάτρου γεννιέται στο βαθμό που αναπαράγονται μυθοπλαστικοί τόποι και μυθοπλαστικές σχέσεις. Αυτός ο μηχανισμός επιτρέπει στους θεατές να αναγνωρίσουν τον εαυτό τους μέσα στον κοινωνικό χώρο ή ακόμα να ανακατασκευάσουν τη θέση τους τόσο σε επίπεδο πραγματικού χώρου όσο και φανταστικού.

Τόσο από μία θέση δράσης από την πλευρά του ηθοποιού, όσο και από μία θέση θέασης από την πλευρά των θεατών<sup>124</sup>, η αλληλενέργεια μεταξύ των ηθοποιών, των ηθοποιών με τους θεατές και οι θεατές μεταξύ τους, παράγει διαλεκτικά ένα χωρικό πλαίσιο σχέσεων ρόλων που υποδύονται. Αν αναλογιστεί κανείς ότι για κάθε υποκείμενο που είναι παρόν στην επιτελεστική διαδικασία δημιουργείται μια σκηνή διπόλου εαυτού ρόλου και ταυτόχρονα ηθοποιού – θεατή, αντιλαμβάνεται κανείς πόσο πυκνά δομείται η επαλληλία των ετεροτοπιών της θεατρικής δια-χωρικής επιτέλεσης.

Με δεδομένο ότι η θεατρική σκηνή, ως καθορισμένος τόπος, ως μια ενική τοποθεσία με σημαίνουσα δύναμη, η ίδια μας παρακινεί να αφήσουμε κατά μέρος τη γενική έννοια της χωρικότητας (Spaciality) και να μελετήσουμε

<sup>122</sup> Michel Foucault :«Of other spaces», *Diacritics*, vol. 16, no. 1. Spring, 1986.σελ 23.

<sup>123</sup> «Θα μπορούσα να δω τον εαυτό μου στον καθρέπτη, εκεί, σε έναν μη πραγματικό ή ουτοπικό χώρο, όπου είμαι απών. Αλλά την ίδια στιγμή, αυτή η περίεργη, άτοπη επιφάνεια μου επιτρέπει να αναγνωρίσω, ακόμα και να ανασυγκροτήσω τον εαυτό μου εκεί όπου στέκομαι: μπροστά και έξω από αυτόν τον καθρέπτη, σε έναν απολύτως πραγματικό χώρο» Πεφάνης Γιώργος: *Περιπέτειες της Αναπαράστασης*, σκηνές της θεωρίας II, Παπαζήσης, Αθήνα 2012 (1999),σελ123.

<sup>124</sup> Αυτή η διάκριση μεταξύ δράσης και θέασης μελετάται εκτενέστερα στο κεφάλαιο γ. καθότι η θέση αποτελεί επίσης δράση, ο διαχωρισμός δράσης -θέασης δεν υφίσταται και εδώ αναφέρεται σχηματικά.

τα χαρακτηριστικά της τοπικότητας (Placiality)<sup>125</sup>. Η θεατρική σκηνή ως κατεξοχήν χωρική συνθήκη στην οποία ταυτότητες επιτελούμενες εκτίθενται σε μετεωρισμούς<sup>126</sup> ενεργοποιεί τη μετάβαση από τον χώρο στον τόπο και στην ιδιαίτερη τοποθεσία της ανθρώπινης συμπεριφοράς, εγκαινιάζοντας και κατοικώντας μια θεμελιώδη χωροχρονική ασυνέχεια.

Στη μετέωρη χωρικότητα της σκηνής ξαναβρίσκουμε τον άνθρωπο ως υποκείμενο που με την εμπειρία, τη φαντασία και την εμπλοκή του δύναται να βρίσκεται σε κόσμους πιθανούς. Σε κόσμους καταστατικά κοινωνικούς που όμως καταφέρνουν να κλονίσουν τούτη τη συνθήκη του κοινωνικού και να αναστατώσουν τις ταυτοτικές ταξινομήσεις του .

.....

Η παρούσα μελέτη επιχειρεί να κινηθεί κυρίως στο πεδίο του συγκρότησης *δραματικού χώρου*, χωρίς να μπορούν να αποκλειστούν οι χωρικές συναρτήσεις με τις υπόλοιπες ενδιάθετες χωρικότητες. Με όχημα την ιδιαίτερη χωροχρονική εμπειρία του μετεωρισμού, μελετάται ο τρόπος με τον οποίο διαρθρώνεται η ίδια μέσα από πρακτικές επίσκεψης στην ετερότητα, μέσα από παραλλαγές της σχέσης εαυτού – ετέρου. Στο **κεφάλαιο Β** μελετάται τούτο το δίπολο ως η δυναμική δυάδα **ηθοποιού- ρόλου** ενώ στο **Κεφάλαιο Γ** μελετάται το δίπολο ως δυναμική σχέση **μεταξύ ρόλου- θεατή**. Και στις δύο περιπτώσεις αντικείμενο τούτης της έρευνας αποτελεί το να εντοπίσει και να ερευνήσει το **πολλαπλό υποκείμενο της υπόκρισης**, καθώς τούτο υποκείμενο είναι εκείνο που ενεργοποιεί οποιοδήποτε χωροποιητικό μηχανισμό της χωροχρονικής εμπειρίας του μετεωρισμού.

Βασικό ερευνητικό εργαλείο είναι η **περιγραφή και η ανάλυση επιτελέσεων- παραστάσεων** από το χώρο του θεάτρου και ως εξαίρεση από

<sup>125</sup> Una Chaudhuri, Staging Place. The Geography of Modern Drama, The University of Michigan , σελ. 5.

<sup>126</sup> Σταυρίδης, Σταύρος: *Μετέωροι χώροι της ετερότητας* , Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2010.σελ. 63.

την τέχνη της performance, οι οποίες θέτουν στο επίκεντρο της συγκροτητικής τους λογικής για το μεν Κεφάλαιο Β. τη σχέση ρόλου με το ηθοποιό για το δε Κεφάλαιο Γ. τη σχέση ηθοποιών και θεατών. Και στα δύο κεφάλαια, κατά την ανάλυση των παραστάσεων, εντοπίζονται πρακτικές - τρόποι παραγωγής ταυτότητας με τις οποίες το υποκείμενο επισκέπτεται το **πεδίο της ετερότητας**. Επιχειρούνται επίσης σε σημεία, περάσματα στο πεδίο της φιλοσοφίας, τα οποία επιτρέπουν, μέσα από τα εννοιολογικά τους σχήματα μια παράλληλη τεκμηρίωση.

Τούτες οι πρακτικές αποτελούν χωροποιητικό μηχανισμό με βάση **δύο λογικές**. Από τη μία πλευρά ο χώρος γεννιέται, πλάθεται και επαναπροσδιορίζει το νόημα και την εμπειρία του **ως αποτέλεσμα** μιας δυναμικής και συνεχώς επανατροφοδοτούμενης εναρμονισμένης σχέσης του Υποκειμένου με την ετερότητα. Από την άλλη πλευρά ο χώρος **ως ο ίδιος συντελεστής** διαμόρφωσης νέων ρόλων, μετατοπίζοντας τα ταυτοτικά χαρακτηριστικά του υποκειμένου. Ο χώρος, δηλαδή, καθίσταται ο βασικός συντελεστής για τη διαμόρφωση και εκφορά νέων τόπων ταυτότητας, αλλά και αντιστρόφως, συστήνεται και διαμορφώνεται και ο ίδιος από αυτή την εκφορά και την επίτευξη του μετωρισμού.

Ο τρόπος ανάδυσης νέων ταυτοτήτων συγκροτεί ταυτόχρονα και νέα παραγωγή χώρου. Επομένως το υποκείμενο της υπόκρισης και οι πρακτικές του *αποτελούν* για πεδίο έρευνας του χώρου, όχημα μελέτης για την *αναπαράσταση*, τη *νοηματοδότηση* και την *εμπειρία του*<sup>127</sup>.

---

<sup>127</sup> Τούτο το τριπλό εννοιολογικό σχήμα «εμπειρία- αναπαράσταση – νοηματοδότηση» του χώρου, παρουσιάζει μια εσωτερική συνοχή καθώς αυτές οι τρεις έννοιες είναι άρρηκτα συνδεδεμένες μεταξύ τους. Η μελέτη μίας από αυτές, συντελείται με τρόπο μερικό καθώς επί της ουσίας η μία, στην ανάπτυξή της, ειβάλλει στις άλλες. κ.ο.κ. Η παρούσα έρευνα δοκιμάζει να μιλήσει για το σώμα της υπόκρισης ως χωροποιητικό μηχανισμό μέσα από τούτο το τριπλό εννοιολογικό σχήμα – δάνειο από τον κ. Σ. Σταυρίδη. Διαδικτυακή πηγή <http://courses.arch.ntua.gr/113427.html>

---

## Κεφάλαιο Β. περάσματα προς την ετερότητα

### B1. Η σωματικότητα ως υλικότητα της επιτελεστικής διαδικασίας

Η *σχέση ρόλου και ηθοποιού*, αυτή η δυναμική δυάδα, αποτελεί όπως είδαμε, κυτταρική δομή απαραίτητη για την εκφορά των επιτελεστικών κόσμων επί σκηνής. Είναι το κλειδί για την ενεργοποίηση του δραματικού σύμπαντος και επομένως την ίδρυση αυτής της χωροχρονικής συνθήκης του μετεωρισμού. Τρυπώνοντας στο εργαστήρι του ηθοποιού, θα προσπαθήσω να εντοπίσω ποιες είναι εκείνες οι πρακτικές οι οποίες οδηγούν τον ηθοποιό να προσδιορίσει τη σχέση του με τον ρόλο, να αισθητικοποιήσει το παραστάσιμο προϊόν που του αναλογεί και να εφαρμόσει μια σειρά από διαδικασίες και συγκείμενα προκειμένου να πετύχει την επιτελεστική εκδήλωση της παράστασης. Τούτες οι πρακτικές δοκιμάζουν να διαρρήξουν εγκατεστημένες στο σώμα του κοινωνικού **διχοτομικές αρχές** οι οποίες δημιουργούν χωρικές ασυνέχειες και ασυνέχειες ταυτοτήτων. Το ερευνητικό μονοπάτι θα αρθρωθεί από μεθόδους και εφαρμογές που δοκίμασαν μεγάλοι δάσκαλοι και σκηνοθέτες του σύγχρονου θεάτρου (κυρίως μετά της επιτελεστική στροφή του '60) οι οποίοι τεκμηρίωσαν τόσο στη θεωρία όσο και στην πράξη πεδία επιτελεστικής πραγματικότητας.

Δουλεύοντας για μια παράσταση ο ηθοποιός, ως « παραγωγός» καλλιτέχνης, δε μπορεί να διαχωριστεί από το υλικό του. Η πρώτη και βασικότερη πηγή του είναι το ίδιο του το σώμα. Είναι ο μόνος τόπος που έχει ο ίδιος προς καλλιέργεια για κάποιο παραστατικό αποτέλεσμα. Όπως

διατυπώνει και ο **Helmuth Plessner**, «είναι το υλικό της ίδιας του της ύπαρξης»<sup>128</sup>. Όλες οι θεωρίες του θεάτρου και όλες οι θεωρίες υποκριτικής αναφέρονται σε αυτό το γεγονός.

Ο ηθοποιός φέρει μια σωματικότητα, το φαινομενικό σώμα όπως το ονομάζει η Erica Fischer- Lichte. Πρόκειται για σωματικό «Είναι – στον – κόσμο» του ηθοποιού. Αυτή η σωματικότητα σχετίζεται τοιούτοτρόπως με την σωματικότητα της αναπαράστασης ενός ρόλου. Η μελέτη αυτή της δυναμικής σχέσης ανάμεσα στο φαινομενικό σώμα και στο σώμα του ρόλου, μέσα από παραδείγματα και παραστάσεις, θα μας δώσει τυπολογίες σωματικότητας οι οποίες λειτουργούν ως χωροποιητικοί μηχανισμοί. Ως εργαλεία που επαναπροσδιορίζουν την εμπειρία και το νόημα του χώρου. Κάθε μία από αυτές τις τυπολογίες συγκροτεί ένα ξεχωριστό τρόπο επίσκεψης στην Ετερότητα.

Αυτή η διαφοροποίηση ανάμεσα στο φαινομενικό σώμα και στην αναπαράσταση ενός ρόλου καθιστά κατά τον Plessner, τον ηθοποιό “*conditio humana*” καθώς ο ίδιος αποτελεί παράδειγμα οντολογικής σημασίας όπου ο άνθρωπος αποστασιοποιείται από τον εαυτό του. Ο άνθρωπος έχει ένα σώμα το οποίο χρησιμοποιεί όπως χρησιμοποιεί άλλα αντικείμενα. Εδώ το σώμα έχει με τον εαυτό μία σχέση Υποκειμένου – Αντικειμένου. Ταυτόχρονα, ο άνθρωπος είναι αυτό το σώμα, ένα σώμα – υποκείμενο. Τούτη η πρακτική του ηθοποιού που δοκιμάζει να υποδυθεί με το ίδιο του το υλικό έναν ρόλο, παραπέμπει αυτόματα στην διπλή υπόσταση της έννοιας του σώματος, που σύμφωνα με τον Plessner, έχει μια βαθύτερη ανθρωπολογική αξία.

Ο **Edward Gordon Graig** θεωρεί πως το ίδιο το υλικό της υπόκρισης, το οποίο διατίθεται από τον ηθοποιό, δεν είναι ελεύθερα διαθέσιμο, εύπλαστο και ελέγξιμο. Εξαιτίας της διπλής υπόστασης *είμαι/έχω σώμα*, ο ηθοποιός αναγκάζει το παραστατικό γεγονός να εγγραφεί σε απολύτως ειδικές συνθήκες γι’ αυτό και πιστεύει πως θα έπρεπε να εξοστραχιστεί από το θέατρο και να τον αντικαταστήσει μια *υπερμαριονέτα*. «Ο άνθρωπος φέρει με το ίδιο του το Είναι την απόδειξη ότι δεν είναι κατάλληλος ως υλικό του θεάτρου. Εφόσον στο σημερινό θέατρο το ανθρώπινο σώμα χρησιμοποιείται ως υλικό, όλα όσα παρουσιάζονται εκεί φέρουν την ιδιότητα του τυχαίου.[...]

<sup>128</sup> Helmuth Plessner: “ Zur Anthropologie des Schauspielers”, στο : του ίδιου : *Gesammelte Schriften*, Φρανκφούρτη 1982, σελ 399-418, σελ 407



Η τέχνη , δεν ανέχεται τυχειότητες. Ό,τι παρουσιάζει ο ηθοποιός δεν είναι λοιπόν τέχνη.»<sup>129</sup>

Τόσο η άποψη του Plessner όσο και η άποψη του Graig αποτελούν δύο άκρα στη συζήτηση περί ειδήλωσης της σωματικότητας στην παράσταση. Θέλοντας να διερευνήσουμε ενδιάμεσα σημεία της σχέσης φαινομενικού σώματος και σώματος του ρόλου θα θέσω τρεις πλατφόρμες πάνω στις οποίες θα κινηθεί η διερεύνηση περί σωματικότητας. Α. Η διαδικασία ενσάρκωσης (embodiment) . Β. Το σώμα ως ήχος και Γ. Το φαινόμενο της παρουσίας. Για κάθε μία από τις τρεις πλατφόρμες εντοπίζονται πρακτικές που επαναπροσδιορίζουν την αναπαράσταση , την εμπειρία ή το νόημα της επιτελεστικής διαδικασίας , καθιστώντας τον μετεωρισμό εφικτό .

## Ενσάρκωση \_ Στην υπηρεσία του Ρόλου και της ψευδαίσθησης

Κατά το 2<sup>ο</sup> μισό του 18<sup>ου</sup> αιώνα το γερμανικό θέατρο εξελίχθηκε σε δύο κατευθύνσεις. Αφενός αναπτύχθηκε ένα λογοτεχνικό θέατρο και αφετέρου μια νέα ρεαλιστική- ψυχολογική υποκριτική τέχνη. Στο θέατρο σκιοπός ήταν να τοποθετηθεί ως ελέγχουσα αρχή το δραματικό κείμενο. Ο ηθοποιός όφειλε να επινοήσει μια τέτοια εκφραστική γλώσσα ώστε να υπηρετήσει το κείμενο του ποιητή. Ο ηθοποιός έπρεπε να εξαλείψει το φαινομενικό του σώμα και να το μεταμορφώσει σε «κείμενο» σημείων συναισθημάτων , ψυχικών καταστάσεων κτλ.<sup>130</sup> Εξέχουσα σημασία είχε η αναπαράσταση του ρόλου.

Ο **Joan Jakob Engel** αναφέρει την *Μιμητική* του ότι ο θεατής οφείλει να προσλαμβάνει μόνο το δραματικό πρόσωπο και να συμπάσχει μαζί του. Αν αναγκάζεται ο θεατής να στραφεί προς το φαινομενικό σώμα του ηθοποιού και

<sup>129</sup> Edward Gordon Graig: “Der schauspieler und die ubermarionette”, στο: του ίδιου: *Über die kunst des theaters*, Βερολίνο 1969, σελ 51-73

<sup>130</sup> Erica Fischer- Lichte: *Θέατρο και Μεταμόρφωση : Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*, Πατάκη, Αθήνα 2012, σελ 158

να εγκαταλείψει το φανταστικό κόσμο του έργου ,να εισέλθει στον κόσμο της πραγματικής σωματικότητας, «καταστρέφεται ανεπανόρθωτα η ψευδαίσθηση»<sup>131</sup>. Σύμφωνα με τα λεγόμενα του Engel , ο ηθοποιός έπρεπε να μετατρέψει το φαινομενικό του σώμα σε σημειωτικό, σε νέο φορέα σημασιών , σε νέο υλικό σημείο του γλωσσικού κειμένου. Η γλώσσα αποτελούσε ένα τέλειο σημειακό σύστημα εξέφραζε το πνεύμα και τις σημασίες του, ενώ το σώμα αποτελούσε ένα λιγότερο ασφαλές μέσο και φορέα διατύπωσης νοημάτων. Πρόκειται για μια άποψη που παραπέμπει σε δυϊστική θεωρία<sup>132</sup> κάνοντας τη λογική της ενσάρκωσης να φορτίζεται με αμφιβολία<sup>133</sup>. Επιπλέον, η διαδικασία της ενσάρκωσης, προκειμένου να υπηρετήσει το γλωσσικό κείμενο, μεταβαίνει σε μια διαδικασία αποσωματοποίησης, μια αποσάρκωση. Ο ηθοποιός ενσαρκώνει τον ρόλο του Άμλετ, μέσα από μια διαδικασία αποσωματοποίησης προκειμένου να βρεθεί μέσα από τα γλωσσικά συγκείμενα στο «σώμα» του ρόλου. Μοιάζει εδώ να είναι εξαιρετικά ανταγωνιστικό το σημειωτικό σύστημα του κειμένου με αυτό του σώματος. Μοιάζει σαν αυτοί οι δύο κόσμοι να μην μπορούν να υπάρξουν ως ολόκληροι μαζί.

Από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, το θέατρο έχει αρχίσει να απομακρύνεται από τη λογοτεχνική του βάση και ζητά να αναδειχθεί ως αυτόνομη τέχνη<sup>134</sup>. Ζητά να ανακαλύψει νέες σημασίες και νέες γλώσσες

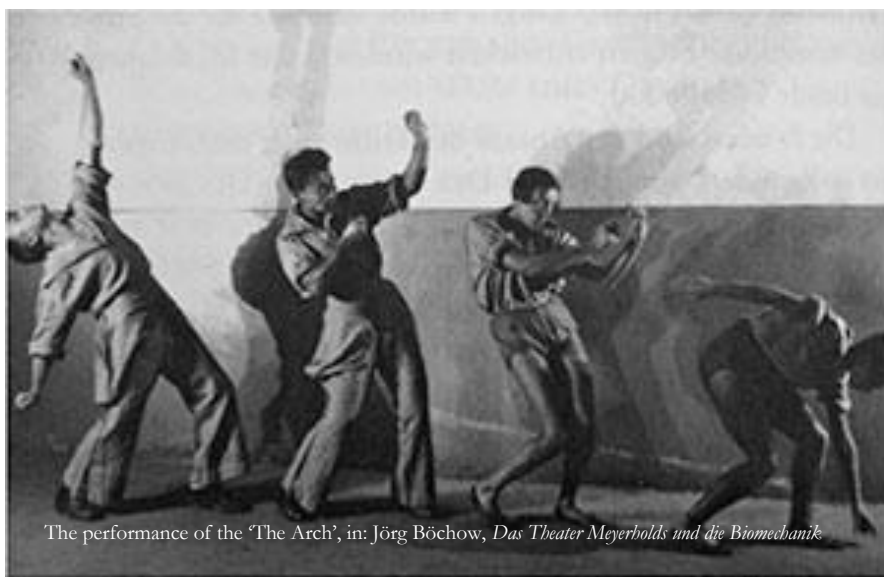
<sup>131</sup> Joan Jakob Engel: *Ideen zu einer Mimic* (1785/6) ,στο: του ιδίου: *Schriften*,τ.7/8 , Βερολίνο 1804,τ.7,σελ 59 κ.εξ.

<sup>132</sup> Erica Fischer- Lichte: *Θέατρο και Μεταμόρφωση : Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*, Πατάκη, Αθήνα 2012, σελ 159

<sup>133</sup> Ο Diderot , στην *Επιστολή για τον κωφάλαλο*<sup>133</sup>το 1751, προσπάθησε να αποδείξει ότι οι ιδέες που διατυπώνονται μέσα από γλωσσικά σημεία διατυπώνονται εξίσου καλά και με σημεία του σώματος και υπό αυτή την έννοια μπορούν αβίαστα να μεταφραστούν από γλωσσικά σε χειρονομιακά σημεία. Έθεσε έτσι ο ίδιος τις θεωρητικές βάσεις για την ιδέα της ενσάρκωσης. Αλλά παρά τις διατυπώσεις του, η έννοια της ενσάρκωσης είχε χάσει κάθε ισχύ. Ντενί Ντιντερό: «*Επιστολή για τους Κωφάλαλους. Προς χρήση όσων ακούν και βλέπουν*», στο : του ιδίου: *Αισθητικά*, μτφρ. Κλαίρη Μιτσotάκη, Αθήνα 2003, σελ 49.

<sup>134</sup> Οι Μέγερχολντ, Τάιροφ, Λίξενστάντ και πολλοί άλλοι ορίζουν το σώμα ως είναι υλικό που δύναται να διαμορφώνεται και να πλάθεται με εξαιρετική ελευθερία από τον ίδιο τον ηθοποιό.

αντίληψης για την τέχνη του ηθοποιού. Εδώ η υλική ιδιότητα του ανθρώπινου σώματος βρίσκεται στο κέντρο της αναζήτησης. Ο Meyerhold γράφει στα κείμενά του: «Η τέχνη έχει πάντα να κάνει με την οργάνωση του υλικού. [...] Η τέχνη του ηθοποιού αφορά την οργάνωση του υλικού του, δηλαδή την ικανότητά του να χρησιμοποιεί σωστά τα μέσα έκφρασης του σώματός του. Στο πρόσωπο του ηθοποιού συγκλίνουν ο οργανωτής και αυτό που πρέπει να οργανωθεί.[...]  $N=A1+A2$ , όπου  $N$  ο ηθοποιός,  $A1$  ο κατασκευαστής που έχει έναν συγκεκριμένο στόχο και δίνει οδηγίες για την πραγματοποίηση αυτού του στόχου και  $A2$  το σώμα του ηθοποιού που φέρει εις πέρας και πραγματοποιεί την αποστολή του κατασκευαστή. Ο ηθοποιός πρέπει να εκπαιδευτεί έτσι το υλικό του, το σώμα του, ώστε να μπορεί αμέσως να φέρει εις πέρας κάθε αποστολή που το υπαγορεύεται απέξω, από τον σκηνοθέτη ή ηθοποιό.»<sup>135</sup>

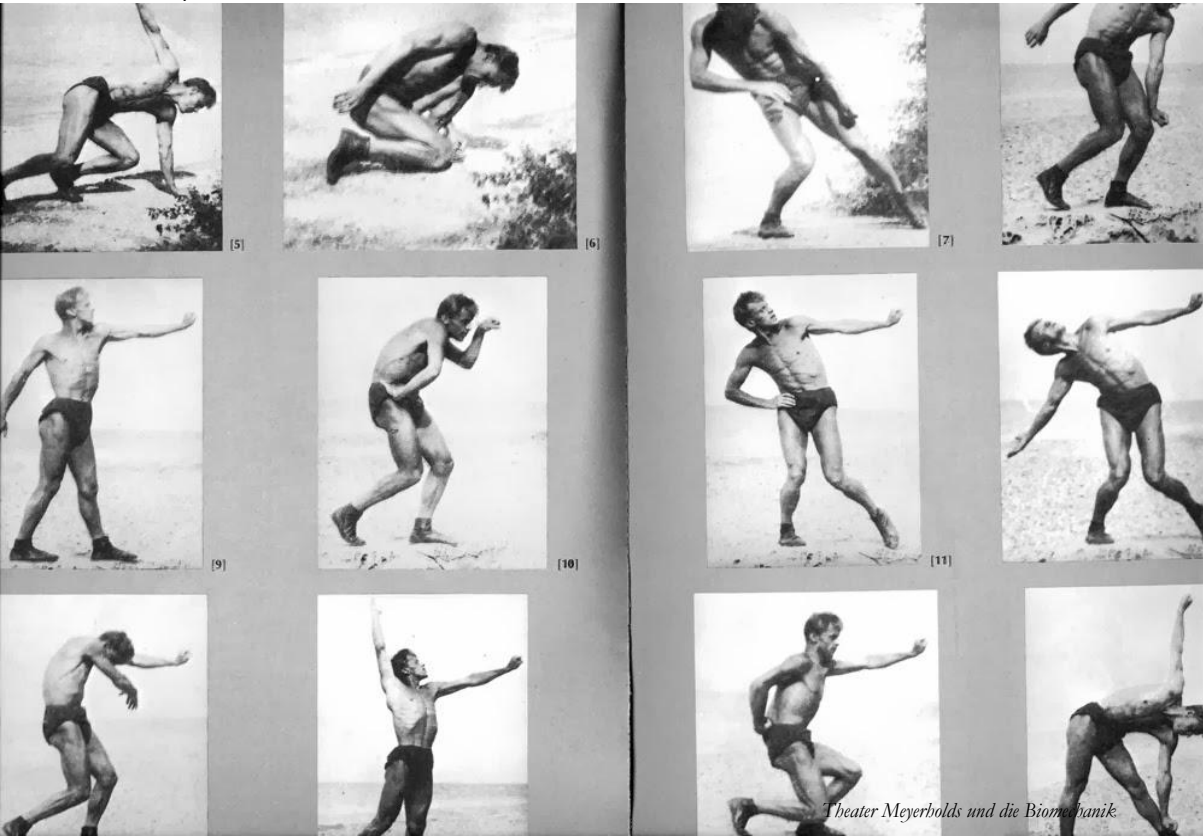


The performance of the 'The Arch', in: Jörg Böchow, *Das Theater Meyerholds und die Biomechanik*

Μπορεί η σκέψη πάνω στη χρήση του σώματος να έχει σαφώς εξελιχθεί, ωστόσο τόσο οι θεωρητικοί του 18<sup>ου</sup> αι, όσο και τούτοι οι εκπρόσωποι της πρωτοπορίας δε παύουν να προτείνουν ουτοπικά μοντέλα

<sup>135</sup> Μέγερχολντ. Β.Ε.: *Κείμενα για το θέατρο*, τ.1. μτφρ. Αντώνης Βογιάζος, Ιθάκη, Αθήνα 1982, σελ.72-

κυριαρχίας επί του σώματος. Οι μεν σωματοποιούν το σώμα στην υπηρεσία ενός ισχυρού κειμένου και το μετατρέπουν μέσω της ενσάρκωσης σε σημείο, ενώ οι νεότεροι ισχυροποιούν ένα υποκείμενο που έχει απόλυτη δικαιοδοσία πάνω στο σώμα ως υλικό προς διαμόρφωση. Αυτό το υποκείμενο, το Έχω-σώμα – υποκείμενο, κατέχει όλη την εξουσία του σώματος, ενός σώματος-αντικειμένου. Η διαφορά είναι όμως ότι αυτό το σώμα εκδηλώνεται πια ως υλικότητα.



Το ανθρώπινο σώμα προσδιορίζεται από τον Meyerhold και τους άλλους θεωρητικούς της πρωτοπορίας ως ένα πεδίο ατέρμωνων παρεμβάσεων και δυνατοτήτων. Νοείται ως μια ατέλειωτα τελειοποιούμενη μηχανή που μέσα από τις ιδιαίτερες παρεμβάσεις του κατασκευαστή εκείνη μπορεί να βελτιωθεί σε τέτοιο βαθμό ώστε υπάρξει εγγύηση μιας απρόσκοπτης λειτουργίας. Οι διάφορες πρακτικές που προτείνει ο Meyerhold στο ηθοποιό μέσω των κειμένων της *Βιομηχανικής* εστιάζουν στις ιδιαίτερες κινητικές

ιδιότητες του σώματος, στην ιδιαίτερη υλικότητα ενός κινητικού και εν κινήσει σώματος και στην «ευερεθιστότητα»<sup>136</sup> που προκύπτει ως αντίδραση τόσο στον ίδιο τον ηθοποιό όσο και στον θεατή μέσω της μετάδοσης<sup>137</sup>. Τούτο το διεγερμένο, το εν κινήσει σώμα είναι σε θέση να επιδράσει άμεσα στο σώμα του θεατή γεγονός που αποτελεί κέντρο της θεωρίας που ανέπτυξε ο Meyerhold. Ο θεατής, σε αυτή την περίπτωση, είναι ελεύθερος να διαμορφώσει τις δικές του σημασίες και τα δικά του νοήματα. Εδώ η επιτελεστικότητα δεν εστιάζει στην συνέπεια κειμένου – σωματικής εκφραστικότητας αλλά κατασκευάζεται μια σωματική εκφραστικότητα που ωστόσο υπηρετεί το πεδίο του νοήματος, Πρόκειται για μία περιοχή σωματικής κατασκευής από την πλευρά του ηθοποιού η οποία δεν αποκλείει διαδικασίες σημασιολόγησης αλλά χαλαρώνει τη σχέση της με την κατάφαση του νοήματος. Η σωματικότητα του ηθοποιού γίνεται αντιληπτή ως πεδίο δυνατοτήτων άντλησης νοήματος και καθιστά τον θεατή μοναδικό «δημιουργό ενός νέου νοήματος»<sup>138</sup>.

Το κέντρο αυτού του χωροποιητικού μηχανισμού βρίσκεται ακριβώς σε αυτό το σημείο: υπηρετεί το σημειακό όχημα της δραματοποίησης, χωρίς να το υπηρετεί ψευδαισθητικά. Βασίζεται στο σώμα και τις εκτενείς δυνατότητες του ώστε να φτιάξει έναν χάρτη νοητικών διεργασιών με φορείς τα σημεία και όχημα το υποκείμενο της υπόκρισης σε μια σχέση με το έχω-σώμα. Ο χώρος διαμορφώνεται ως **αποτέλεσμα ανάδυσης νέων νοημάτων**. Οι νέοι τόποι ανάδυσης νοήματος προκύπτουν τελολογικά. Δεν αποτελούν κέντρο της πρότερης σωματικής κατασκευής.

<sup>136</sup> Erica Fischer- Lichte: *Θέατρο και Μεταμόρφωση: Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*, Πατάκη, Αθήνα 2012, σελ 166

<sup>137</sup> Η μετάδοση στηρίζεται κυρίως στο κινητικό λεξιλόγιο του ηθοποιού. Αυτή η πρακτική απομακρύνεται από τη λογική των θεωρητικών του 18<sup>ου</sup> όπου πίστευαν πως «η μετάδοση» της κατάστασης από τον ηθοποιό στον θεατή επιτελείται μέσω αναγνωρίσιμων μορφασμών και χειρονομιών προκειμένου να προκαλέσουν στον θεατή συγκεκριμένα συναίσθημα. Erica Fischer- Lichte: *Θέατρο και Μεταμόρφωση: Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*, Πατάκη, Αθήνα 2012, σελ 165

<sup>138</sup> Μέγιερχολντ. Β.Ε.: *Κείμενα για το θέατρο*, τ.1. μτφρ. Αντώνης Βογιάνος, Ιθάκη, Αθήνα 1982, σελ63-

## Αντιστροφή της σχέσης Ηθοποιού και Ρόλου

Σε θεατρικές παραστάσεις και περφόρμανς από τη δεκαετία του 1960 και μετά είναι επίσης έκδηλη η αναρρότηση των δημιουργών για τη διττότητα του Είμαι-Σώμα και Έχω-Σώμα. Η εστίαση ανάμεσα στο φαινομενικό σώμα και το σημειωτικό σώμα συνεχίζει να βρίσκει απάντηση στην έκθεση της υλικότητας του σώματος. Οι διάφορες χρήσεις του σώματος εκκινούν από τον Είναι – στον- κόσμο του ηθοποιού εντάσσοντας ξανά στη συζήτηση την έννοια της ενσάρκωσης αλλά αυτή τη φορά με ένα διαφορετικό περιεχόμενο.

Ο **Jerzy Grotowski** προσδιόρισε τούτη τη σχέση ηθοποιού και ρόλου με έναν διαφορετικό τρόπο. Προσπάθησε να την αντιστρέψει ριζικά. Κατά τον ίδιο, ο ηθοποιός δεν μπορεί να υπάρχει για να αναπαριστά έναν ρόλο. Αντιλαμβάνεται τον ρόλο, ιδωμένο μέσα από το κείμενο του ποιητή, ως εργαλείο. Ο ρόλος δεν είναι το τέλος και ο σκοπός του ηθοποιού αλλά το μέσο για να βγει ο ίδιος σε ένα επόμενο τόπο του εαυτού του. «[Ο ηθοποιός] πρέπει να μάθει να χρησιμοποιεί τον ρόλο του σαν να ήταν νυστέρι ενός χειρουργού, για να ανατάμει τον εαυτό του».<sup>139</sup> Πρόκειται για μια πράξη πνευματοποίησης του σώματος, μιας πράξης αποκάλυψης του σώματος ως ενσαρκωμένου πνεύματος.<sup>140</sup> Ο ηθοποιός δεν δανείζει το σώμα του σε προκαθορισμένη έννοια ή σημασία από τον κόσμο του πνευματικού, αλλά αποκαλύπτει το «πνεύμα» στο ίδιο του το σώμα. Τούτο το σώμα της υπόκρισης δε συγκροτείται έξωθεν από το υπάρχον σώμα ως ένα τόπος που πρέπει να κατακτηθεί μέσα από διαδικασίες και τεχνικές.

«[...]η άσκηση προς τον ηθοποιό δε συνίσταται στο να του διδάξουμε κάτι. Επιχειρούμε να εξουδετερώσουμε την αντίσταση του οργανισμού του

<sup>139</sup> Γιέρζι Γκροτόφσκι: *Για ένα φτωχό θέατρο*, μτφρ. Φ. Κονδύλης, Μ. Γαϊτή- Βορρέ, Αθήνα 1982, σελ. 65.

<sup>140</sup> Erica Fischer- Lichte: *Θέατρο και Μεταμόρφωση: Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*, Πατάκη, Αθήνα 2012, σελ 167.

στην παραπάνω ψυχική διαδικασία. Το αποτέλεσμα είναι η απελευθέρωση απ' το χρονικό διάστημα ανάμεσα στην εσωτερική παρόρμηση και την εξωτερική αντίδραση, έτσι ώστε η παρόρμηση να έχει κιόλας μια εξωτερική αντίδραση.[...] αυτό που βλέπει ο θεατής είναι μια σειρά από ορατές παρορμήσεις. Η δική μας λοιπόν κατάρτιση είναι μια νία negativa- όχι μια συλλογή τεχνικών ικανοτήτων, αλλά μια εκρίζωση εμποδίων.»<sup>141</sup>

Για τον Γκροτόφτσι ο διαχωρισμός Έχω- σώμα και Είμαι- σώμα δεν υφίσταται<sup>142</sup>. Το σώμα δεν νοείται ως εργαλείο, ούτε ως μέσω έκφρασης ούτε ως υλικό για τη δημιουργία σημείων. «Το σώμα καίγεται»<sup>143</sup> και γίνεται ενέργεια. Και ο ηθοποιός αφήνει να δράσει το ίδιο το σώμα το οποίο δρα ως ενσαρκωμένο πνεύμα (embodied mind). Ο ηθοποιός που είναι σε θέση να πετύχει μια τέτοια προσέγγιση ήταν για τον Γκροτόφτσι ένας «άγιος» ηθοποιός.

Το ρήμα «αποκαλύπτω» είναι κεφαλαιώδες στην κατανόηση της διαδικασίας του Grotowski. «Εννιώ τη σοβαρή και επίσημη πράξη αποκάλυψης. [...]μοιάζει μ' ένα βήμα προς το ύψιστο σημείο του όλου οργανισμού του ηθοποιού, όπου η συνείδηση και το ένστικτο ενώνονται»<sup>144</sup>. Αυτή η πράξη αποκάλυψης από τον ηθοποιό η οποία ταυτοποιεί τη συνείδηση με το ένστικτο ανακρίνει τον παλιό διαχωρισμό σώματος και πνεύματος καθιστά το πνεύμα ενσαρκωμένο και το σώμα «πνευματοποιημένο»<sup>145</sup>.

<sup>141</sup> Γιέρτζι Γκροτόφτσι : *Για ένα φτωχό θέατρο*, μτφρ. Φ. Κονδύλης, Μ. Γαϊτή- Βορρέ, Αθήνα 1982, σελ. 30-31.

<sup>142</sup> Erica Fischer- Lichte: *Θέατρο και Μεταμόρφωση : Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*, Πατάκη, Αθήνα 2012, σελ 168

<sup>143</sup> Γιέρτζι Γκροτόφτσι : *Για ένα φτωχό θέατρο*, μτφρ. Φ. Κονδύλης, Μ. Γαϊτή- Βορρέ, Αθήνα 1982, σελ. 31.

<sup>144</sup> Ο.π., σελ 122-123

<sup>145</sup> Εδώ υπάρχει ένας συσχετισμός ανάμεσα στο σώμα του ηθοποιού και στον πάσχοντα και αναστημένο Χριστό, ο οποίος πέτυχε μέσα από το μαρτύριό του τόσο σάρκίνο όσο και πνευματικό σώμα. Ο αναστημένος Χριστός αποτελεί σύμβολο μιας νέας κατανόησης του ανθρώπου και μιας νέας κατανόησης του σώματος. Erica Fischer- Lichte: *Θέατρο και Μεταμόρφωση : Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*, Πατάκη, Αθήνα 2012, σελ 168



Ο Ryszard Cieslak στον *Αλύγιστο Πρίγκιπα* (1965) έφτασε πιο κοντά, πιθανόν από οποιοδήποτε άλλον αυτή την έννοια του «άγιου» ηθοποιού. Ο κριτικός Γιόζεφ Κελέρα περιγράφει την παράσταση μέσα από την δική του οπτική στο ODRA XI (1965). «[...]Κάτι σαν φως ψυχής εκπέμπεται από τον ηθοποιό. Δε μπορώ να βρω άλλον ορισμό. Στις στιγμές κορύφωσης, το κάθε τι που αποτελεί στοιχείο τεχνικής μοιάζει σα να φωτίζεται απ' τα μέσα, ανάλαφρο, κυριολεκτικά αστάθμητο. Ο ηθοποιός σε κάθε στιγμή μετεωρίζεται.»<sup>146</sup>

Η θεατρική πρακτική του Γκροτόφσκι παραλληλισμένη με την ύστερη φιλοσοφία του **Maurice Merleau Ponty** έρχεται να επιβεβαιώσει μια πολύ έντονη κοντινότητα. Η φιλοσοφία της σάρκας (*chair*), είναι κατά τον τελευταίο οντολογικά πρότερο της διάκρισης μεταξύ αισθητού αντικειμένου και αισθανόμενου υποκειμένου. Η σάρκα είναι ο τρόπος και ο λόγος αυτής της εμφιλοχώρησης του νοήματος μέσα στην υλική υπόσταση του

<sup>146</sup> Γιέρζι Γκροτόφσκι : *Για ένα φτωχό θέατρο*, μτφρ. Φ. Κονδύλης, Μ. Γαϊτή- Βορρέ, Αθήνα 1982, σελ. 90-92



υποκειμένου. Σύμφωνα με τον Merleau-Ponty, η έννοια του σώματος αποτελεί το βασικότερο όχημα σε όλο το φάσμα της αντιληπτικής διαδικασίας<sup>147</sup> \_ αναδιατυπώνοντας έτσι τη σχέση μεταξύ ανθρώπου και κόσμου, εαυτού και του άλλου με όρους της γλώσσας της αντίληψης. *Το ανθρώπινο σώμα είναι το όχημα της ύπαρξης στον κόσμο. [...] το σώμα μου είναι ο άξονας του κόσμου: [...] με αυτή την έννοια έχω επίγνωση του κόσμου μέσω του σώματος μου.*<sup>148</sup> Το σώμα είναι φτιαγμένο, για να κατοικεί και να δρα εντός του κόσμου, πάντα αγκιστρωμένο σε αυτόν, και αντίστροφα, ο μόνος τρόπος για να κατοικεί και να δρα το σώμα μέσα στον κόσμο είναι να διατηρήσει τη σαρκικότητά του. «Είμαστε ο καθρέφτης του κόσμου κι επομένως η διάνοιξη προς το Είναι»<sup>149</sup>. Ο Γάλλος φιλόσοφος επιχειρεί να ενώνει το υποκείμενο με το αντικείμενο. Επιχειρεί την επικοινωνία των εννοιών σώμα- ψυχή , αισθητηριακό – μη αισθητηριακό με τρόπο μη δυϊστικό και μη μεταφυσικό. Ο κόσμος, ιδωμένος από τον ίδιο, αναφέρεται σε ένα σύμπαν όπου υποκείμενο και αντικείμενο θα είναι μαζί. Η Φύση και η Συνείδηση θα είναι ένα. Επιχειρεί να ορίσει το σκεπτόμενο σώμα ως υποκείμενο και να εδράσει στο κέντρο της φιλοσοφικής του σκέψης το «ενσαρκωμένο υποκείμενο». Με το σώμα, ως σάρκα υπερβαίνονται οι οργανικές και οι σημειωτικές λειτουργίες και επαναφέρεται στο επίκεντρο της συζήτησης το «υπαρξιακό έδαφος του πολιτισμού και του Εαυτού».<sup>150</sup>

Αυτό που επέφερε ο Merleau-Ponty στη φιλοσοφία το πέτυχε ο Γκροτόφσκι στο θέατρο.<sup>151</sup> Ο Ryszard Cieslak με τον *Αλόγιστο πρίγκιπα* πέρασε από τη φιλοσοφία στην εφαρμογή και έκανε πράξη την άρση του

<sup>147</sup> Catryn Vasseleu, *Textures of Light: Vision and Touch in Irigaray, Levinas and Merleau-Ponty*, Routledge, London and New York, 1998, σελ. 23

<sup>148</sup> Maurice Merleau-Ponty: *Phenomenology of Perception*, trans. By Colin Smith, London and New York: Routledge, 2005, σελ. 102

<sup>149</sup> Paul Crowther, *Art and Embodiment: from aesthetics to self-consciousness*, Oxford, Clarendon Press, 1993, σελ. 106

<sup>150</sup> Chordas “Introduction: The body as Representation and Being- in- the- Wold” , στο Chordas, *Embodiment and experience: The existential Ground of Culture and Self*, CUP Καίμπριτζ, 1994, σελ 4-6.

<sup>151</sup> Erica Fischer- Lichte: *Θέατρο και Μεταμόρφωση : Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*, Πατάκη, Αθήνα 2012, σελ 170.

δυσμού σώματος και πνεύματος παρουσιάζοντας ένα σώμα πεφωτισμένο και ένα πνεύμα ενσαρκωμένο. Ο Grotowski κατάφερε να αναστρέψει τη σχέση ηθοποιού και ρόλου επαναπροσδιορίζοντας την έννοια της ενσάρκωσης . Ενσαρκώνω σημαίνει αναδεικνύω στο σώμα κάτι που προϋπάρχει λόγω σώματος. Χρησιμοποιώ το ρόλο για να αποκαλύψω , μέσω του δραματικού προσώπου, μια ενδότερη επιστροφή στο Σωματικό Είναι-στον-κόσμο του ηθοποιού.

«Ολόκληρος ο ρόλος βασιζόταν πάνω σε μια πολύ ακριβή στιγμή από την προσωπική του μνήμη, συνδεδεμένη με την περίοδο της εφηβείας, στη διάρκεια της οποίας είχε την πρώτη του μεγάλη, ασυνήθιστη ερωτική εμπειρία. Ολόκληρος ο ρόλος ήταν συνδεδεμένος μ' εκείνη την εμπειρία»<sup>152</sup>. Το βασικό όχημα του σώματος της υπόκρισης για την μέθοδο του Grotowski εστιάζεται όπως είδαμε σε μια εντοπισμένη προηγούμενη σωματική εμπειρία, η οποία μέσα από διαδικασίες ανάδυσης και ελαχιστοποίησης των εμποδίων συγκρότησης του εαυτού, αποτελεί κινητήρια δυναμική για την επιτελεστική πράξη. Μέσω της ενσάρκωσης η εμπειρία αυτή τροφοδοτεί το δραματικό κόσμο του ρόλου για να περάσει το υποκείμενο της υπόκρισης σε νέες εκβολές του εαυτού του . Τούτη η διαδικασία, ακριβώς γιατί δημιουργεί τύπους φορτισμένους από ιδιαίτερα μνημονικά, καταφέρει να αναδείξει έναν μετωρισμό ανάμεσα στο εξαιρετικά οικείο καθώς αποτελεί μνήμη, στο εντελώς ξένο επίσης δικό μου εαυτό.

Ο χώρος , διαλεκτικό παράγωγο του μετωρισμού, καθίσταται γενόσημος καθώς συγκροτείται ως τύπος ανάδυσης πολλαπλών **εμπειριών**. Το κέντρο αυτού του χωροποιητικού μηχανισμού βασίζεται στο γεγονός ότι το σώμα της υπόκρισης, μαζί με τα υποκείμενα της αντίληψης , γίνεται μάρτυρας της αποκάλυψης δικών του νέων ταυτοτικών περιοχών και ο χώρος διαμορφώνεται ως αποτέλεσμα- εμπειρία- αυτής της επίδρασης.

<sup>152</sup> Θεμελής, Κωνσταντίνος Α.: *Η απουσία ενός αθώου : Μια συνομιλία με τον Ρόσαρντ Τσίσακ /* Κωνσταντίνος Αν. Θεμελής,, Αθήνα : Ίνδικτος, 2001, σελ.58-59.

## Η έκθεση της σχέσης Ηθοποιού – Ρόλου

Η μέθοδος του **Jacques Lecoq**, η οποία αναπτύσσεται στο βιβλίο του *Το ποιητικό σώμα*, χαρακτηρίζεται από το γεγονός ότι το υποκείμενο της υπόκρισης, δεν εμπλέκει τα δικά του συναισθηματικά φορτία στον τρόπο δόμησης του ρόλου και επιδίδεται σε μια έντονη ανάλυση, μελέτη και τελικά σύνθεση της υποκριτικής φόρμας. Η μέθοδος Lecoq προσδένει τη σχέση ηθοποιού και ρόλου με όρους αναπαράστασης. Μέσα από τα εικονοπλαστικά εργαλεία του ηθοποιού, το σώμα της υπόκρισης οδηγείται στο να πλάσει έναν τρισδιάστατο ρόλο που βρίσκεται σε μια μόνιμη και εμφανή σχέση με τον ηθοποιό. Με άλλα λόγια η σχέση εαυτού και ρόλου βρίσκεται μόνιμα σε έκθεση.

Ο ηθοποιός γίνεται ο ίδιος ο μελετητής του εαυτού του. Προκειμένου να προβεί σε μια κατασκευή ενός ρόλου και να επισιευστεί έτσι περιοχές ετερότητας, γίνεται ταυτόχρονα όργανο και οργανοπαίκτης. Οφείλει λοιπόν να δουλέψει με το σώμα του, όχι μόνο για να το εξελίξει, έτσι ώστε να μπορεί το ίδιο να ανταποκριθεί στις επιτελεστικές απαιτήσεις, αλλά και για να αποκτήσει βαθιά συνείδηση αυτού. Η συνειδητότητα βοηθά τον ηθοποιό αφενός να κατανοήσει τους μηχανισμούς που το σώμα από μόνο του διαθέτει αλλά και αφετέρου τους μηχανισμούς που το συγκεκριμένο σώμα του ηθοποιού έχει υιοθετήσει προκειμένου να επιβιώσει στις καθημερινές ανάγκες της ζωής. Στην πρώτη περίπτωση η παρατήρηση των μηχανισμών του σώματος<sup>153</sup> αναδύεται ως *άσκηση συμφιλωμένη* με έμφυτη και οργανική διάθεση του σώματος. Έρχεται να ενισχύσει τους μηχανισμούς του, να τους ανοίξει, να προβεί σε ένα πεδίο κατάφασης αυτών. Στη δεύτερη περίπτωση, το λεξιλόγιο των ασκήσεων επιβάλλει μια αυστηρότητα η οποία έρχεται *ενάντια* στην έμφυτη κίνηση. Εδώ, ο ηθοποιός, χρησιμοποιώντας τεχνικές απαραίτητες για την

<sup>153</sup> Οι μηχανισμοί του σώματος δεν εξαντλούνται μόνο στον τρόπο με τον παράγεται η κίνηση. Η αναπνοή, η κίνηση του διαφράγματος, η κίνηση του νου και του συναισθήματος, εναλλαγή των παλμών της καρδιάς, οι εκκρίσεις του σώματος, είναι μόνο λίγα σημεία μελέτης πάνω στη μηχανική του σώματος που διανοίγουν το πεδίο της έρευνας και σε άλλα πεδία.

καλλιτεχνική μετάθεση, παίζει ενάντια στη φύση, για να μιλήσει καλύτερα γι' αυτήν.

Το σώμα της υπόκρισης, κατά την περίοδο των δοκίμων, πειραματίζεται μέσω **ταυτοποιήσεων** με τα *στοιχεία της φύσης*: το νερό, τη φωτιά, τον αέρα και τη γη. Μέσα από τις ταυτίσεις προσεγγίζονται οι δυναμικές των στοιχείων. Από τις πιο τρυφερές έως τις πλέον βίαιες. Ο ηθοποιός μιμείται<sup>154</sup> με όσο το δυνατόν μεγαλύτερη ακρίβεια την εικόνα ενός στοιχείου<sup>155</sup>. Αυτή η μίμηση σταδιακά ενημερώνει την κίνηση του σώματός του, την αναπνοή του και γενικότερα τον νοητικό και συναισθηματικό του παρόν. Το κάθε στοιχείο έχει ταυτοτικά χαρακτηριστικά τα οποία μεταφερόμενα<sup>156</sup> στους ρόλους δίνουν διαφορετικές ατμόσφαιρες, θερμοκρασίες, ήχους και φωνές, διαφορετικές ποιότητες στα βλέμματα και στη σωματική κίνηση. Μία ηθοποιός που θα πρέπει να παίζει τη Νίνα στο *Γλάρο του Τσέχωφ*, δε θα μπορέσει να γλιστρήσει σε μια συμπεριφορά του αερικού, αν δεν έχει πρώτα γνωρίσει το πρωταρχικό ριζωμα<sup>157</sup>. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η σκέψη του **Gaston Bachelard** στο *L' Air et le Songes*: «Ζώντας από πολύ κοντά τις εικόνες του κυκλώνα, μαθαίνουμε τι είναι μανιώδης και μάταιη θέληση. Ο άνεμος, στην υπέρβασή του, είναι ο θυμός που βρίσκεται παντού και πουθενά, που γεννιέται και ξαναγεννιέται από τον ίδιο του τον

<sup>154</sup> Με τον όρο μίμηση αναφέρομαι κυρίως σε μια διαδικασία αντιγραφής και εξέλιξης. Η μίμηση δε σχετίζεται με την απώλεια ταυτοτικών χαρακτηριστικών, αλλά σε μια αρχικώς σχηματική αντιγραφή που μεταφέρεται στο σώμα.

<sup>155</sup> Πολλές φορές οι ηθοποιοί μιμούνται την εικόνα της κίνησης των αντικειμένων όπως επηρεάζονται από το στοιχείο. π.χ στον στοιχείο αέρα δοκιμάζουν την κίνηση ενός φύλλου η ενός κομματιού από χαρτί κτλ.

<sup>156</sup> Το αποτέλεσμα αυτής τη μελέτης, κατά την παραστατική του εκφορά, μπορεί να μην δηλώνει εμφανώς την καταγωγή από τις ταυτοποιήσεις με τα στοιχεία. Η διαδικασία όμως της βιωματικής σχέσης με το στοιχείο εγκλιθιστά στη μέθοδο προσέγγισης του ρόλου από τον ηθοποιό ένα μονοπάτι πρακτικών που στηρίζεται στην παρατήρηση και στο σωματικό βίωμα και συνδέει τα στοιχεία της φύσης με την υλικότητα των φαντασιακών, συναισθηματικών και νοητικών τοπίων.

<sup>157</sup> Lecoq, Jacques : *Το ποιητικό σώμα : Μια διδασκαλία της θεατρικής πράξης / Ζακ Λεκώκ · μετάφραση Έλενα Βόγλη., Αθήνα : Κοάν, 2005, σελ79*

εαυτό, που στριφογυρίζει και αναδιπλώνεται. Ο άνεμος απειλεί και ουρλιάζει, μα παίρνει σχήμα μόνο όταν συναντά τη σκόνη: γίνεται ορατός.»<sup>158</sup>

Ενδιαφέρον παρουσιάζει στη διατύπωση του Bachelard η σχέση των στοιχείων με τις περιοχές των συναισθημάτων οι οποίες, εγγραφόμενες σε χώρο, παίρνουν μορφή μέσω της ύλης. Γι' αυτό και η σχέση του σώματος της υπόκρισης με την σωματοποίηση ταυτοτικών εικόνων από τα στοιχεία δεν μένει μόνο στην εικόνα και στο σχήμα. Επιπλέον διεισδύει σε συναισθηματικές και νοητικές διεργασίες ενώ ταυτόχρονα κρατά ανοιχτή σχέση με το χώρο, το χρόνο και την ύλη.

Οι **ταυτοποιήσεις**<sup>159</sup> γίνονται και σε σχέση με διαφορετικά υλικά: Στο ξύλο, το χαρτί, το χαρτόνι, το μέταλλο, τα υγρά. Ο ηθοποιός, έχοντας ακόμα ένα εργαλείο για να δομήσει την ψυχο-νοητικο-συναισθηματική κατασκευή του ρόλου, στρέφεται στην συμπεριφορά των υλικών και μελετά φυσικές ιδιότητες συγκεκριμένων υλικών που είναι κοντά στον χαρακτήρα που πλάθει. Χαρακτηριστικά όπως πυκνότητα, όγκος, υφή, θερμοκρασία είναι λίγα από τα στοιχεία που μπορούν να χαρακτηρίσουν επίσης την ταυτότητα ενός ρόλου. Τα υλικά, καθότι παθητικά, εκδηλώνονται μέσα από τις αντιδράσεις τους. Ο χαρακτήρας του κάθε υλικού μπορεί να εμφανιστεί στο πεδίο της μελέτης μόνο όταν τούτο το υλικό προσβάλλεται<sup>160</sup>. Διευρύνοντας όλες τις διαβαθμίσεις που υπάρχουν ανάμεσα στα υλικά, επιτυγχάνεται η

<sup>158</sup> Gaston Bachelard: *L'Air et les Songes*, Παρίσι, εκδ. José Corti, 1943,σελ 256-57 (μτφ. Έλενα Βόγλη)

<sup>159</sup> Οι ταυτοποιήσεις αποτελούν μια φάση της δουλειάς του ηθοποιού η οποία πρέπει να επιστρέψει στη θεατρική διάσταση.

<sup>160</sup> Τα υλικά δείχνουν υλική συμπεριφορά τους όταν τα πετάξουμε με δύναμη, τα τσαλακώσουμε, τα ζυμώσουμε, τα σχίσουμε, τα κομματιάσουμε κ.α. Έτσι μπορούμε να παρατηρήσουμε την αντίδρασή τους. Αντίστοιχα μέσω της θεατρικής μεταφοράς, το σώμα- υλικό του ηθοποιού αλλάζει τον κινητικό του χάρτη, ύστερα από επέμβαση μια εξωτερικής χειρονομίας. Μια τέτοια παρέμβαση στο υλικό – σώμα του ηθοποιού κατ' επέκταση στη συνολική ψυχονοητική κατασκευή που προσεγγίζει, βοηθά τον ηθοποιό να πλάσει μια παρτιτούρα από αντιδράσεις. Η παρτιτούρα των αντιδράσεων έχει να κάνει με πράγματα που παθαίνει το υλικό ύστερα από την προσβολή του. Το σώμα του παρτενέρ μπορεί να χρησιμοποιηθεί επίσης ως υλικό. Αρθρώνεται έτσι μια σειρά από πράγματα που παθαίνει το υλικό χωρίς να πάσχει. Εδώ αναδύεται μια ακόμα μέθοδος προσέγγισης ενός ρόλου που απομακρύνεται από το ψυχολογικό παίξιμο

σωματοποίηση της υλικής λεπτομέρειας και ποικιλίας, η κατά Lecoq *συλλογική ποιητική συνείδηση*<sup>161</sup>, χαρακτηριστικά υλικών όπως το πηχτό, το παχύρευστο, το κρεμώδες, το λιπαρό παράγουν διαφορετικές δυναμικές.

Η **ανάλυση της κίνησης των ζώων** προσδίδει στην εργαλειοθήκη του ηθοποιού έναν ακόμα τρόπο για να κατασκευάσει τον θεατρικό του χαρακτήρα. Μελετώντας την κίνηση των ζώων, μέσω της φαντασίας, ο ηθοποιός φέρνει στο πεδίο των δοκιμών στοιχεία<sup>162</sup> από το περπάτημα του ζώου, το βλέμμα, την όλη συμπεριφορά του, τη σχέση του με τα άλλα ζώα και το περιβάλλον του. Η κατά Lecoq *γυμναστική των ζώων*<sup>163</sup>, υπενθυμίζει στο σώμα πως είναι να υπάρχει πέρα από την ανθρώπινη συμπεριφορά. Να ανακαλύψει νέους τρόπους βαδίσματος, βλέμματος, σχέσης με το χώρο και το χρόνο και να παίζει κόντρα στην συνήθεια του. Ανακαλύπτει κανείς νέες πληροφορίες όταν βγει έξω από τις κινητικές ροές της συνήθειας της ζωής

Μέσω της διαδικασίας των μεταβιβάσεων στόχος είναι η μετατροπή όλου αυτού του βιωματικού υλικού που έχει παραχθεί από τις ταυτοποιήσεις, σε σμίλευμα του επιτελεστικού ρόλου πέρα από το ρεαλιστικό παίξιμο<sup>164</sup>. Το βασικό αποτέλεσμα από τη δουλειά της ταύτισης είναι τα ίχνη που εγγράφονται στο σώμα, «τα φυσικά κυκλώματα που κατακάθονται στο σώμα, μέσα στα οποία κυκλοφορούν δραματικές συγκινήσεις, που βρίσκουν έτσι

<sup>161</sup> Lecoq, Jacques: *Το ποιητικό σώμα : Μια διδασκαλία της θεατρικής πράξης / Ζακ Λεκόν · μετάφραση Έλενα Βόγλη, Αθήνα : Κοάν, 2005, σελ71.*

<sup>162</sup> Καθώς το σώμα του ζώου έχει σε γενικές γραμμές την ίδια δομή με εκείνη του ανθρώπου( κεφάλι, κορμός, πατούσες) ο ηθοποιός μπορεί να εντοπίσει πιθανές στάσεις του ζώου και να τις μιμηθεί. Ορισμένα ζώα έχουν εξαιρετική βραδυκίνησια, ορισμένα μετακινούνται χωρίς την παραμικρή δόνηση και ορισμένα περνούν από τη χαλάρωση στην αφύπνιση σε ελάχιστο χρόνο.

<sup>163</sup> Ο.π σελ126.

<sup>164</sup> Εδώ υπάρχουν δύο πιθανοί δρόμοι. Ο πρώτος έγκειται στο να μεταβούμε από το στοιχείο ή το ζώο σε ένα εξανθρωπισμένο χαρακτήρα. Και ο δεύτερος δρόμος στην αντίστροφη διαδικασία. Ο ηθοποιός ξεκινά από τον ανθρώπινο ρόλο και σταδιακά μέσα από το πεδίο των δοκιμών διαφαίνονται τα στοιχεία ή τα ζώα που κατά βάθος συγκροτούν τον νοητικό και συναισθηματικό του σύμπαν. Αποκτά μια σειρά αναφορών που είναι ταυτόχρονα πολύπλοκες αλλά και συγκεκριμένες, πάνω στις οποίες μπορεί να στηριχθεί.

δρόμο να εκφραστούν».<sup>165</sup> Ένα κομμάτι από το σύνολο των βιωματικών εμπειριών που δουλεύει ο ηθοποιός, περιμένει να αναδυθεί τη στιγμή της ερμηνείας. Πρόκειται για μία δημιουργία μιας σωματικής δεξαμενής η οποία γεμίζεται με κατασκευασμένες μνήμες που είναι έτοιμες να στηρίζουν τον ηθοποιό στην επίσκεψη του στην ετερότητα. Αυτές οι καταγραφές και μεν στηρίζονται στη σωματική μνήμη αλλά οι ίδιες αφήνουν ανέπαφο τον ψυχολογικό μνημονικό χώρο του υποκειμένου και του επιτρέπουν να δουλεύει με καταγραφές- εξωτερικά ερεθίσματα και τις εκάστοτε σωματικές αντιδράσεις.

**Η ουδέτερη μάσκα** αποτελεί επίσης εργαλείο του ηθοποιού.<sup>166</sup> Πρόκειται για ένα αντικείμενο με τα δικά του ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ένα πρόσωπο, το λεγόμενο *ουδέτερο* πρόσωπο, το οποίο είναι όσο το δυνατό πιο ανέκφραστο και μη χαρακτηρισμένο<sup>167</sup>. Το σώμα που θα δεχτεί την ουδέτερη μάσκα θα πρέπει να είναι σε κατάσταση ουδετερότητας<sup>168</sup> και απόλυτης ισορροπίας. Ένα σώμα που δέχεται την ουδέτερη μάσκα είναι ένα ουδέτερο σώμα. Ένα καινούριο σώμα. Ένα σώμα το οποίο επίσης δεν είναι χαρακτηρισμένο και βλέπει τον κόσμο για πρώτη φορά. Ανακαλύπτει τον κόσμο από την αρχή. Έχει σώμα εντελώς καινούριο και ένα παρόν γεμάτο με νέες ανακαλύψεις. Είναι ένα πλάσμα που προφανώς δε μπορεί να υπάρξει στη ζωή και πολύ σπάνια στη σκηνή.

Ο ηθοποιός, προκειμένου να υπηρετήσει τον σκηνικό ουδέτερο άνθρωπο, οδηγείται στο να απολέσει ορισμένα χαρακτηριστικά στην κίνηση και την συμπεριφορά του που τυχόν υπάρχουν και έχουν καταγραφεί στο

<sup>165</sup> Ο.π.,σελ.73.

<sup>166</sup> Η ουδέτερη μάσκα κατασκευάστηκε για τον Ζακ Λεκόν από τον Αμλέτο Σαρτόρι και εγγράφεται στην γενεαλογία της ευγενικής μάσκας του Νταστέ. Πριν από όλες της εκφραστικές μάσκες, για παράδειγμα αυτές της κομάντια ντελ' άρτε, υπάρχει η ουδέτερη μάσκα.

<sup>167</sup> Δεν πρόκειται για τις λευκές μάσκες που χρησιμοποιούνται στις μασκαράτες οι οποίες δεν έχουν συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Οι ουδέτερες μάσκες φέρουν χαρακτηριστικά τα οποία στο σύνολο τους δίνουν ένα πρόσωπο σε ουδέτερη κατάσταση.

<sup>168</sup> Πρόκειται για συγκεκριμένη στάση- κατάσταση, στην οποία βρίσκεται ο ηθοποιός που φορά τη μάσκα και την οποία μπορεί να υπηρετήσει για πολύ μεγάλο χρονικό διάστημα.

φαινομενικό σώμα του. Αφήνοντας πίσω κατάλοιπα κοινωνικής συμπεριφοράς, ο ηθοποιός “καθαρίζει” τη μηχανική του σώματος και της εκφραστικής σχέσης του με τον κόσμο μέσω της δουλειάς με τη ουδέτερη μάσκα.

Συνειδητοποιώντας την φυσιολογία της συμπεριφοράς και ερευνώντας το πεδίο ανάμεσα στο χαρακτηρισμένο και στο ουδέτερο, ο ηθοποιός εμβαθύνει στην συνειδητή σχέση με το σώμα του. Φορώντας τη μάσκα, το πρόσωπο του ηθοποιού εξαφανίζεται<sup>169</sup>. Με έναν τρόπο αποδυναμώνεται η βαρύτητα του προσώπου και καθίσταται σημαντικό ολόκληρο το σώμα. Το βλέμμα είναι η ίδια η μάσκα και το πρόσωπό του είναι το σώμα του.

Η ουδέτερη μάσκα είναι μια μάσκα μοναδική, είναι η Μάσκα όλων των μασκών. Οποιαδήποτε άλλη μάσκα ανάγεται στο σύνολο με γενικό όρο «*εκφραστική μάσκα*»<sup>170</sup>. Ο ηθοποιός που παίζει κάτω από μια εκφραστική μάσκα, αγγίζει μια ουσιώδη διάσταση της θεατρικής υπόκρισης. Με βάση τη μάσκα ως σημείο αναφοράς, το υποκείμενο συστήνει μια σχέση με την υπόκριση που θέλει το σώμα να υπηρετεί τη μάσκα και να ψάχνει την κατάλληλη εκφραστικότητα<sup>171</sup> για να τη ζωντανέψει. «Μπαίνω μέσα σε μια

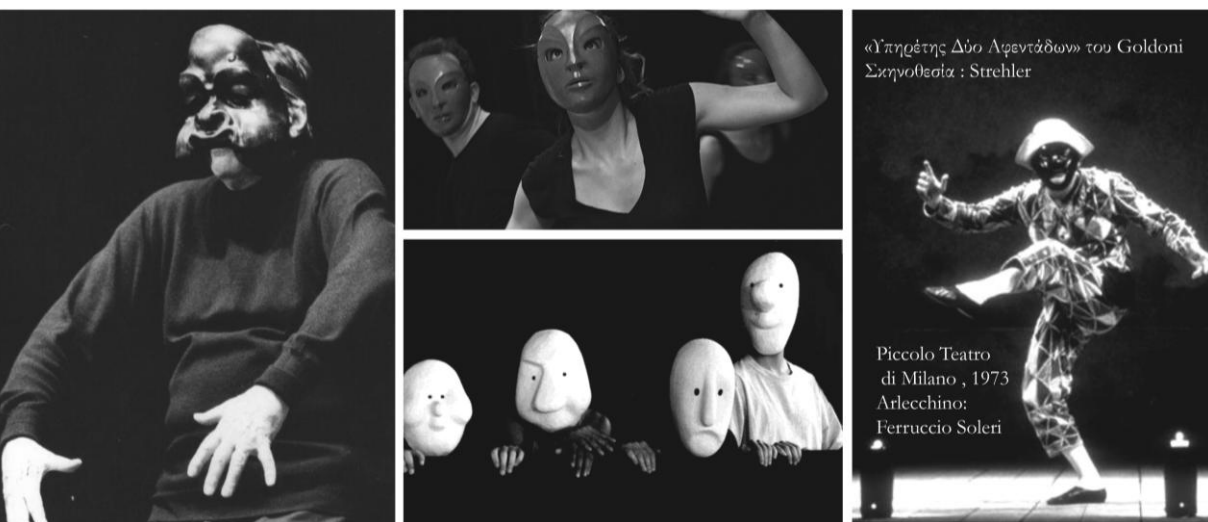
<sup>169</sup> Τούτη η διαδικασία είναι πολλές φορές δύσκολη καθώς πολλοί ηθοποιοί δεν είναι έτοιμοι να «χάσουν» το πρόσωπό τους και να ταξιδέψουν στο ταξίδι της ουδέτερης ανακάλυψης. Αν όμως αυτό το ταξίδι συμβεί με επιτυχία, τότε ο ίδιος ο ηθοποιός κατακτά πολύ μεγαλύτερα πεδία διαθεσιμότητας και προσβασιμότητας σε έναν κόσμο καινούριο τον οποίο μπορεί να επαναορίσει.

<sup>170</sup> Το σύνολο της εκφραστικής μάσκας περιλαμβάνει κατά Lescoq α. τις *εμβρυακές μάσκες*, β. τις *μάσκες χαρακτήρα*, γ. τις *χρηστικές μάσκες*. Σε αντίθεση με τις μισές –μάσκες της *κομέντια ντελ' άρτε*, τούτες οι *εκφραστικές μάσκες* είναι μάσκες ολόκληρες κάτω από τις οποίες ο ηθοποιός δε μιλά. Δε πρόκειται για μάσκες συμβολικές οι οποίες χρησιμοποιούνται στα ανατολικά χοροθέατρα όπου οι κινήσεις είναι συγκεκριμένες και κωδικοποιημένες. Η κατεύθυνση της έρευνας με τη μάσκα του Lescoq απορρέει από τις πρακτικές τις καθημερινής ζωής και ερμηνεύεται ως τέτοια, αφήνοντας το συμβολική και τελετουργική καταγωγή της μάσκας σε δεύτερο επίπεδο. Σπουδαίες μάσκες όπως εαυτές του Μπαλί, του αφρικάνικου πολιτισμού ή του Ιαπωνικού Νο, αν και υπάρχουν στην μελέτη γύρω από η Μάσκα, ωστόσο απαιτούν από τον ηθοποιό μια εκ δια μέτρου αντίθετη προσέγγιση από την παραπάνω ανάλυση.

<sup>171</sup> Στη διάρκεια της δουλειάς με τη μάσκα ο ηθοποιός δοκιμάζει να ακολουθήσει σωματικά αυτό που η έκφραση της μάσκας υποβάλλει. Με βάση τη φανερή εκφραστική αποτύπωση της μάσκας, ο ηθοποιός δοκιμάζει να δώσει την αντίστοιχη σωματική συμπεριφορά. Σε δεύτερη φάση, ο ηθοποιός δοκιμάζει την λεγόμενη *κόντρα- μάσκα*. Δίνει με το σώμα του συμπεριφορές αντίθετες από αυτό που η έκφραση της μάσκας επιβάλλει. Σε μια τέτοια περίπτωση αναδύεται ένα δεύτερο επίπεδο στο χαρακτήρα. Σε ένα



μάσκα, σημαίνει νιώθω αυτό που τη γέννησε, συναντώ τον πυρήνα της μάσκας, ψάχνω να βρω τι την κάνει να αντηχεί μέσα μου.»<sup>172</sup> Αυτή η σχέση με το πεδίο της υποκρισης είναι μοναδική\_ δεν τη συναντά κανείς στο παίξιμο χωρίς μάσκα.



«Υπηρέτης Δύο Αφεντάδων» του Goldoni  
Σκηνοθεσία : Strehler

Piccolo Teatro  
di Milano , 1973  
Arlecchino:  
Ferruccio Soleri

Ο ηθοποιός παρατηρεί καθημερινά **τύπους κοινωνικών υποκειμένων**. Παρατηρεί συμπεριφορές, σωματική διάπλαση, ατμόσφαιρες και χρώματα που εμπλουτίζουν την εικόνα του υποκειμένου. Σημαντική παρατήρηση αποτελεί η συμπεριφορά των επαγγελματιών ή υποκειμένων που ανήκουν στην ίδια κοινωνική οικογένεια (υπάλληλοι γραφείου, εργάτες εργοστασίων, ακαδημαϊκοί κτλ. ) Μέσα από τη χρόνια σχέση με ένα επάγγελμα, το σώμα του υποκειμένου μαθαίνει να τυποποιεί συμπεριφορές, να εγγράφει μοτίβα τα οποία πολλές φορές κουβαλά υποσυνείδητα. Αυτή η πληροφορία των σωματικών καταγραφών αποτελεί για την παρατήρηση του ηθοποιού εξαιρετικό θησαυρό διότι μπορεί να προσδιορίσει μέσω

---

επόμενο στάδιο ο ηθοποιός δοκιμάζει μέσα στον ίδιο χαρακτήρα να παίξει τη μάσκα και την κόντρα-μάσκα.

<sup>172</sup> Lecoq, Jacques: *Το ποιητικό σώμα : Μια διδασκαλία της θεατρικής πράξης / Ζακ Λεκόν · μετάφραση Έλενα Βόγλη, Αθήνα : Κόαν, 2005, σελ85.*

αναπαραστάσεων αυτούς τους σωματικούς τύπους, να τους αναλύσει με συγκεκριμένο τρόπο και να τους φέρει επί σκηνής. Μαζί με την εμφάνιση των κοινωνικών ρόλων αναδύεται επί σκηνής και το κοινωνικό πεδίο από το οποίο συγκροτήθηκαν. Πρόκειται για μια χωρική συγκρότηση της εμπειρίας η οποία απορρέει από την κοινωνική διάσταση του ρόλου. Η συνάφεια της ζωής με τη σκηνή σε τούτη την περίπτωση, περνά μέσα από αναπαραστάσεις του κοινωνικού ως σωματική κατασκευή.

Εκτός από τα περιβάλλοντα εκείνα που προσδιορίζουν του ρόλους ως προς την κοινωνική τους περιοχή, οι χαρακτήρες αυτοί μέσα από την ροή του μύθου, εκτίθενται και σε περιβάλλοντα ανοικεία για αυτούς. Μεταφερόμενοι στο πεδίο των δοκιμών περνούν από την «φυσική» κατάσταση της κοινωνικής τους ζωής, σε μια επείγουσα κατάσταση που φτάνει να αγγίξει πυρηνικά ζητήματα για αυτούς. Οι ίδιοι ο ρόλοι βιώνουν μία κατάσταση έκτακτης ανάγκης. («Η βλάβη του ανελκυστήρα», «Ο εκτροχιασμός του τρένου»). Πρόκειται για μια περιοχή όπου ο ίδιος ρόλος συναντά πεδία ετερότητας του και ο ηθοποιός καλείται χτίσει τόσο τη σχέση του με τον πυρήνα του ρόλου όσο και με τη σχέση του ρόλου με το δικό του έτερο. Πρόκειται για έναν επόμενο βαθμό ανοικείωσης. Μία τέτοια δουλειά εντοπισμού τόσο του προσωπικού χαρακτήρα του ρόλου όσο και των επάλληλων στοιβάδων κοινωνικής συμπεριφοράς που μπορεί να έχει, είναι η δουλειά του ηθοποιού σε αυτή την ιδιότυπη ψυχο-νοητικο-σωματική κατασκευή που προσπαθεί να φτιάξει.

Ένα επόμενο στάδιο δουλειάς που σχετίζεται με τον επιτελεστικό χώρο, είναι το σημείο που ο ηθοποιός προσδιορίζει ποια είναι **η σχέση του ρόλου του με τον επιτελεστικό ή τον δραματικό χώρο**. Μια τέτοια επιλογή έρχεται να υπηρετήσει φυσικά την αφήγηση και τις σκηνοθετικές επιλογές. Δεν παύει όμως να αναζητά η εξέλιξη της συμπεριφοράς ενός ρόλου τη σχέση της με το χώρο<sup>173</sup>. Υπάρχουν χαρακτήρες που είναι πλήρως εξοικειωμένοι με τον

<sup>173</sup> Δεν αρκεί απλά να εκφέρει με λόγο ο χαρακτήρας τη σχέση του με το χώρο, χρειάζεται να το σώμα να μιλά για αυτήν. Ο τρόπος με τον οποίο το σώμα γειώνεται στο πάτωμα ή εδράζεται στα σκηνικά αντικείμενα, η συγκεκριμένη σχέση με την εναλλαγή των ταχυτήτων του

δραματικό χώρο (π.χ η οικοδόσποινα στο σπίτι της) και χαρακτήρες που έρχονται για πρώτη φορά σε σχέση με το συγκεκριμένο χώρο (π.χ. ένας επισκέπτης) κ.τ.λ.

Κατά την διάρκεια των δοκιμών, συχνά ο ηθοποιός ξεινά να σμιλεύει αυτή τη σχέση του σώματος της υπόκρισης με τον δραματικό χώρο σε μια γυμνή σκηνή η σχεδόν γυμνή σκηνή. Η σχέση του με τα αντικείμενα, ως μια νοητικο-ψυχο-σωματική εκφορά ανά πάσα στιγμή, προϋπάρχει του σκηνικού αντικειμένου το οποίο συχνά εμφανίζεται κατά τη διάρκεια των προβών, προϋπάρχει ακόμα και πριν τη γένεση του επιτελεστικού χώρου. Για την ακρίβεια ο ίδιος ο επιτελεστικός χώρος γεννιέται ταυτόχρονα τη στιγμή που αυτή η σχέση παίρνει συγκεκριμένη μορφή.

Κάθε ηθοποιός, με όποιο είδος θεάτρου κι αν δουλεύει, περνά από την μελέτη ανατομίας του ανθρώπινου σώματος<sup>174</sup>. Η άσκηση και η σωματική αφύπνιση σχετίζεται άμεσα με την συνειδητοποίηση θεατρικής περιεκτικότητας<sup>175</sup> που κάθε μέρος του σώματος φέρει. Στο θέατρο η **εκτέλεση μιας κίνησης** δεν είναι ποτέ μια πράξη μηχανική, οφείλει να είναι μια κίνηση δικαιολογημένη. Κάθε χειρονομία κάθε στάση ή κίνηση είναι **αιτιολογημένη**<sup>176</sup>. Μπορεί να έχει μηχανική αφετηρία που όμως με την ροή των

---

σώματος και του βλέμματος στο χώρο, η διαμόρφωση και η εναλλαγή ατμοσφαιρών, η πυκνότητας της παρεμβατικότητας στο χώρο είναι μόνο λίγες από τις συνδηλώσεις του σώματος της υπόκρισης με το χώρο.

<sup>174</sup> Πρόκειται για μια αναλυτική διαδικασία σωματικής προετοιμασίας με στόχο την εκφραστική δυναμική η οποία περνά μέσα από κάθε μέρος του σώματος: πόδια, γάμπες, λαικάνη, στήθος, ώμους, λαιμό κεφάλι, βραχίονες, χέρια.

<sup>175</sup> Lecoq, Jacques: *Το ποιητικό σώμα : Μια διδασκαλία της θεατρικής πράξης / Ζακ Λεκόν* : μετάφραση Έλενα Βόγλη. , Αθήνα : Κοάν, 2005, σελ98.

<sup>176</sup> Κατά τον Lecoq, η κίνηση μπορεί να αιτιολογείται είτε μέσα από μια ένδειξη, είτε μέσα από μια δράση ή ακόμα μέσα από μια εσωτερική κατάσταση. Όποια και να είναι η κίνηση του ηθοποιού, αυτή συγκροτεί σχέση με τον περιβάλλοντα χώρο της επιτελεστικής διαδικασίας και φορτίζει με συγκεκριμένο τρόπο την συναισθηματική και τη νοητική του δεξαμενή τόσο του χώρου όσο και του υποκειμένου. Η ένδειξη, η δράση, η κατάσταση, συνδέουν την κίνηση με τρεις μεγάλους θεατρικούς προσανατολισμούς: η ένδειξη είναι κοντά στη παντομίμα, η δράση είναι κοντά στην κομέντια ντελ' άρτε

δοκιμών<sup>177</sup> τούτη η κίνηση αποκτά σημασία, νόημα και σύνδεση με την υπόλοιπη ροή της ψυχοσωματικής παρτιτούρας του θεατρικού χαρακτήρα.

Δομικός μηχανισμός<sup>178</sup> της κίνησης είναι ο **μηχανισμός της αναπνοής**, ο οποίος αποτελεί κεφαλαιώδες ζήτημα για τον τρόπο προσέγγισης της θεατρικής πράξης. Ο συνδυασμός **κίνησης και αναπνοής**, δίνει μια παλέτα επιλογών στον ηθοποιό να παίζει με την εντύπωση που προκαλεί<sup>179</sup>. Ο έλεγχος της αναπνοής και ο συνδυασμένος συσχετισμός με την κίνηση, αλλάζει βαθιά τις δραματουργικές αιτιολογήσεις που προκύπτουν.

Η **στάση** είναι μια δυνατή στιγμή ακινησίας που απομονώθηκε στο εσωτερικό μιας κίνησης. Σύμφωνα με τον Lecoq, «Είναι μια στιγμή διακοπής της κίνησης που μπορεί να τοποθετηθεί στην αρχή, στο τέλος ή σε ένα σημείο σύνδεσης. Όταν ωθούμε μια κίνηση στο οριακό της σημείο, ανακαλύπτουμε

και η κατάσταση μας οδηγεί στο δράμα Lecoq, Jacques: *Το ποιητικό σώμα : Μια διδασκαλία της θεατρικής πράξης / Ζακ Λεκόν · μετάφραση Έλενα Βόγλη. - 1η έκδ. - Αθήνα : Κοάν, 2005, σελ.99.*

<sup>177</sup> Κατά τα διάκριση των δοκιμών ο ηθοποιός δοκιμάζει τα όρια της κίνησης. Πόσο μικρή μπορεί να γίνει , πόσο μεγάλη, ποια άλλη αιτία δικαιολογεί την ίδια κίνηση , πόσο αργά μπορεί να συμβεί και πόσο γρήγορα, τι δημιουργεί η κίνηση σε μένα, τι στους άλλους, τι δεν έχω ακόμα αντιληφθεί .Είναι σημαντικό για τη δουλειά του ηθοποιού να ξεκινά παίζοντας μεγεθυμένα, έτσι ώστε να αισθανθεί τις δυναμικές γραμμές που συγκροτούν τις βασικές αρχές ενός ρόλου. Έπειτα μπορεί να περιορίσει το σχήμα του , αφού όμως πρώτα το σώμα του ξέρει μέσω του βιώματος πολλά για αυτό. Στη συνέχεια περνά στις λεπτές αποχρώσεις, μέσα από επιλογές πιο εσωτερικές.

<sup>178</sup> Μέσα από την άσκηση και την παρατήρηση ο ηθοποιός μαθαίνει να ελέγχει απόλυτα την αναπνοή και να την χρησιμοποιεί ως ένα κορυφαίο εργαλείο του σώματος.

<sup>179</sup> Αν ο ηθοποιός εκτελώντας μια κίνηση( για παράδειγμα σηκώνει το χέρι για να χαιρετίσει κάποιον) εισπνεύσει και εκπνεύσει στην επιστροφή , δίνεται μια θετική αίσθηση στο αντίο. Αν κάνοντας το αντίστροφο σηκώνει το χέρι στην εκπνοή και το αφήσει να πέσει στην εκπνοή , τότε η εντύπωση που παράγεται είναι αρνητική: δε θέλω να πα αντίο, είμαι υποχρεωμένος να το κάνω! Αν εισπνεύσει, κάνει ολόκληρη την κίνηση και εκπνεύσει μόνο όταν ολοκληρωθεί η κίνηση: τότε φτάνουμε στο φασιστικό χαιρετισμό. Και αντίστροφα, αν ο ηθοποιός εκπνεύσει , κάνει ολόκληρη την κίνηση και εισπνεύσει μετά : Χωρίς αμφιβολία έχω μια λόγχη στην πλάτη μου και με υποχρεώνει να το κάνω! Όλες αυτές οι ατμόσφαιρες που παράγονται δεν εμπεριέχουν ίχνος ψυχολογικού περιεχομένου, στην αρχή τουλάχιστον, κατά την εκτέλεσή τους. Παράγουν το αποτέλεσμα τους μόνο από το συνδυασμό κίνησης και αναπνοής. Πηγή παραδείγματος: Lecoq, Jacques: *Το ποιητικό σώμα : Μια διδασκαλία της θεατρικής πράξης / Ζακ Λεκόν · μετάφραση Έλενα Βόγλη. - 1η έκδ. - Αθήνα : Κοάν, 2005, σελ.113*

μια στάση»<sup>180</sup>. Πολλές διατυπώσεις για την εμπειρία της πρόσληψης μιας θεατρικής παράστασης μιλούν για το γεγονός ότι η πρόσληψη περνά μέσα από την ανάγνωση των στάσεων. Όσο πιο καθαρή είναι η στάση του σώματος, η δυναμικές χαράξεις του, όσο πιο καθαρή είναι η σχηματική του συγκρότηση,<sup>181</sup> τόσο μεγαλύτερη δύναμη έχει η αναπαραστατική κατασκευή και τόσο λιγότερη σύγχυση προκαλείται στο μάτι του θεατή<sup>182</sup>. Ο ηθοποιός ξεινιά από την πιο απλή και έμφυτη κίνηση για να φτάσει στο επεξεργασμένο θέατρο. Μέσα σε κάθε είδος θεάτρου κατοικεί μια δομή, μια τεκτονική.

Η μέθοδος του Lecoq δουλεύει εμφατικά στο φαινομενικό σώμα του ρόλου και καταφέρει να αποσημασιοδοτεί την κατηγορία του δραματικού προσώπου. Με όχημα το πλάσιμο της **αναπαράστασης**, το θέατρο του *ποιητικού σώματος* καταφέρει να κλείνει το μάτι στο θεατή και να καταφάσκει έντονα ότι 'είναι θέατρο'- επομένως κατασκευή. Αυτή τη μη ρεαλιστική κατασκευή του μύθου τοποθετείται μόνιμα επί σκηνής αποδεικνύοντας κάθε στιγμή ότι λέει ψέματα Η κούκλα και ο κουκλοπαίκτης, οι πολλαπλές μάσκες και ο τρόπος που εκείνες υποβασιάζονται, ο κλόουν ή ακόμα και η έντονη σκηνική φόρμα είναι εκφραστικοί τόποι που μαρτυρούν με την παρουσία τους ταυτόχρονα ότι είναι ευφάνταστες κατασκευές. Και εδώ βρίσκεται η δύναμη του μετωρισμού που παράγουν. Ενώ μοιάζουν τόσο αλλόκοτες αυτές οι μορφές, καταφέρνουν να μιλούν και να σωματοποιούν πραγματικές, αληθινές και ανθρώπινες πτυχές της ζωής. Ο μετωρισμός προκύπτει ανάμεσα στο «είναι έκδηλα ψεύτικο» και όμως εξαιρετικά ανθρωπινό.

<sup>180</sup>Ενδιαφέρον παρουσιάζει ότι η στάση είναι μια στιγμή ισορροπίας ανάμεσα σε δύο κινήσεις. Η διαφορετικά πρόκειται για μια ένα όριο της κίνησης, για το μικρότερο δυνατό απόσπασμα της κίνησης. Lecoq, Jacques: *Το ποιητικό σώμα : Μια διδασκαλία της θεατρικής πράξης / Ζακ Λεκόν* · μετάφραση Έλενα Βόγλη. - 1η έκδ. - Αθήνα : Κοάν, 2005, σελ112

<sup>181</sup> Βέβαια, η κακή χρήση του εργαλείου της στάσης μπορεί να οδηγήσει σε αρνητικά αποτελέσματα, σε «παγωμένες αρτηριοσκληρωτικές κωδικοποιήσεις»<sup>181</sup>. Οι στάσεις, μέσα από το πεδίο των δοκιμών, δημιουργούν πολλαπλούς δρόμους για να υπηρετήσουν μια δράση. Η οικονομία και η σαφήνεια είναι ένα κριτήριο επιλογής συγκεκριμένου κινητικού χώρου ο οποίος δομείται από οικογένειες στάσεων. Η κάθε οικογένεια υπηρετεί μια δραματοποιημένη σεκάνς με αρχή, μέση και τέλος

<sup>182</sup> Lecoq, Jacques: *Το ποιητικό σώμα : Μια διδασκαλία της θεατρικής πράξης / Ζακ Λεκόν* · μετάφραση Έλενα Βόγλη. - 1η έκδ. - Αθήνα : Κοάν, 2005, σελ113.

## B2. Το σώμα ως ήχος

Το θέατρο δεν είναι ποτέ μόνο χώρος θέασης, αλλά ταυτόχρονα είναι και ακουστικός χώρος (auditorium). Ο ήχος θεωρείται ο πιο παροδικός συντελεστής διαμόρφωσης χωρικών ποιοτήτων. Αναδύεται από τη σιγή του χώρου, απλώνεται σε αυτόν, τον γεμίζει και την επόμενη στιγμή φεύγει, εξαφανίζεται. Όσο φευγαλέος και να είναι όμως, έχει άμεση επίδραση στο υποκείμενο που το αντιλαμβάνεται. Ο ήχος δεν προσφέρει μόνο μια αίσθηση στο χώρο, αλλά εισβάλλει στο σώμα και προκαλεί νοητικούς, σωματικούς και συναισθηματικούς κραδασμούς. Ο ήχος ενέχει ένα σημαντικό δυναμικό επίδρασης.

Μέχρι σήμερα είναι γεγονός ότι στο ευρωπαϊκό θέατρο σε σχέση το θέατρο άλλων πολιτισμών, η ηχητικότητα<sup>183</sup> του ταυτίζεται σε μεγάλο βαθμό με τον εκφερόμενο λόγο<sup>184</sup>. Μοιάζει σαν η ηχητικότητα να υπηρετεί την μετάδοση της γλώσσας και των νοημάτων της και να συγκροτεί ως αποτέλεσμα ένα επιπλέον επίπεδο σύλληψης στη πρακτική της σκηνοθεσίας. Αν εστιάσει κανείς στο αρχαιοελληνικό θέατρο ή στην ανακάλυψη της όπερας στα τέλη του 16<sup>ου</sup> αι. ,στο μελόδραμα, το μπαλέτο, την οπερέτα και το μιούζικαλ, θα αντιληφθεί πως η κυριαρχία του εκφερόμενου λόγου είναι μάλλον ένας μύθος.

Το θέατρο ως ακουστικός χώρος συγκροτείται μέσω της μουσικής, των φωνών- που μιλούν, γελούν, ουρλιάζουν, κλαίνε, τραγουδούν και των διαφορετικών ειδών ήχων που παράγονται εκούσια ή ακούσια, μέσα ή έξω από το θεατρικό χώρο. Η φωνητικότητα αποτελεί κόμβο πολλών συντελεστών της επιτελεστικής διαδικασίας. Μέσω της φωνής ενεργοποιούνται τρία επίπεδα υλικότητας: η σωματικότητα, η ηχητικότητα και η χωρικότητα. Η φωνή, η

<sup>183</sup> Στοχεύοντας να μελετήσουμε την ηχητικότητα στα πλαίσια της χωρικής διάστασης του δραματικού, δε θα εστιάσουμε στον προσδιορισμό των ειδών των ακουστικών χώρων που μπορούν να δημιουργηθούν μέσα στα πλαίσια της επιτελεστικής διαδικασίας- μιας και μια τέτοια κατεύθυνση θα μας οδηγούσε περισσότερο σε μια σκηνική ανάγνωση του χώρου- θα εστιάσουμε στις πλευρές της φωνητικότητας που αναβλύζουν μέσα από το ίδιο το σώμα της υπόκρισης.

<sup>184</sup> Erica Fischer- Lichte: *Θέατρο και Μεταμόρφωση: Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*, Πατάκη, Αθήνα 2012, σελ 243.

παραγόμενη από το σώμα, απλώνεται στο χώρο και γίνεται αντιληπτή τόσο από το υποκείμενο που την εκφέρει όσο και από το υποκείμενο που την ακούει. Η φωνή είναι σώμα για αυτό και στην εκδήλωσή της κουβαλά της σωματικής της καταγωγή. Η κραυγή, ο αναστεναγμός, το βογγητό, ο λυγμός ή το γέλιο, αποτελούν φωνητικές εκδηλώσεις μιας δεδηλωμένης σωματικότητας. Όταν το σώμα-πομπός βρίσκεται σε τέτοιες περιοχές, πάλλεται ολόκληρο και δύναται να μεταδώσει στο σώμα-δέκτη τη δύναμη τούτης της σωματικότητας ακόμα και αν ο ήχος δεν είναι αρθρωμένος νοηματοδοτημένος λόγος.

Ο δέκτης αντιλαμβάνεται τούτες τις διαδικασίες ως ενσαρκωμένες, ως εκφερόμενες διαδικασίες συγκεκριμένης σωματικότητας. Τη στιγμή της επιτελεστικής διαδικασίας, ένας ηθοποιός βγάζει μια κραυγή, αναστενάζει ή γελάει, ο ηθοποιός εκφέρει τη φωνή του ως ιδιαίτερη σωματικότητα, στην ιδιαίτερη αισθητικότητά της<sup>185</sup>. Το υποκείμενο της αντίληψης προσλαμβάνει τούτη την ιδιαίτερη κατάφαση της σωματικότητας, το Είναι-στον-Κόσμο του Υποκειμένου της υπόκρισης, και το απορροφά. Η φωνή εισβάλλει στο σώμα του, στο δικό του Είναι – στον – Κόσμο- και αντηχεί μέσα του<sup>186</sup>. Η ηχητικότητα επιδρά στο υποκείμενο της αντίληψης με τρόπο σωματικό, μέσα από τις πραγματικές δονήσεις που αντιλαμβάνεται το σώμα στο ταξίδι του ήχου στο χώρο, με τρόπο συναισθηματικό, καθώς η κάθε φωνή όπως αναφέραμε μεταφέρει εσώτερα αισθητικά φορτία και με τρόπο νοητικό, καθώς ο ήχος, ειδικά στο ευρωπαϊκό θέατρο, είναι συνδεδεμένος με τη σημασία της γλώσσας.

Η ρητορική αλλά και οι διδασκαλίες περί απαγγελίας από το 17<sup>ο</sup> αι. έστρωσαν το δρόμο της ταύτισης του οχήματος του ήχου με αυτό της γλώσσας. Ο ηθοποιός όφειλε να χρησιμοποιεί τη φωνή του κατά τέτοιο τρόπο ώστε να «εμπληρώνει ως προς τα λεγόμενα μια λειτουργία συμπληρωματική του συνταγματικού, του σημασιολογικού και του πραγματολογικού

<sup>185</sup> Erica Fischer- Lichte: *Θέατρο και Μεταμόρφωση : Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*, Πατάκη, Αθήνα 2012, σελ 253.

<sup>186</sup> Jos de Mul : *Plessner's Philosophical Anthropology, Perspectives and Prospects*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2014, σελ.111-129.

επιπέδου».<sup>187</sup> Η υπογράμμιση της σημασίας του λόγου, η αποσαφήνιση της νοηματικής και συνταγματικής δομής των λεγομένων με τρόπο που να επιδρά άμεσα στον ακροατή, συγκροτούσε μια καταστατική συνθήκη η οποία κληρονομήθηκε έντονα από το ευρωπαϊκό θέατρο. Ο Γκαίτε εξηγεί τους *Κανόνες για τους ηθοποιούς* (1803) «Αφού αντιληφθώ πλήρως το νόημα των λόγων και το εσωτερικέω, πρέπει να αναζητήσω το κατάλληλο τόνο φωνής για να εκφέρω τις προτάσεις ανάλογα με τη σημασία τους»<sup>188</sup> Η φωνή όφειλε να υποταχθεί εντελώς στον εκφερόμενο λόγο.

## Από την αναπαράσταση της γλώσσας στην αναπαράσταση της φωνής

Μια ιδιαίτερη περίπτωση σχέσης μεταξύ φωνής και γλώσσας είναι η εφεύρεση της όπερας. Στην όπερα, ο λόγος, γρήγορα έδωσε προτεραιότητα στους μουσικούς κώδικες παρά στη γλωσσική απόδοσή του νοήματός του. Μέσα από την εξέλιξη του τραγουδισμένου λόγου της μουσικής και της δεξιοτεχνίας, η φωνή κατάφερε να κατακτήσει ψηλά τονικά επίπεδα. Όσο πιο ψηλά τραγουδά μια φωνή, τόσο πιο πολύ αποδεσμεύεται από τη γλώσσα. Σε υψηλά τονικά επίπεδα, η εκφορά της γλώσσας δεν είναι πλέον καθαρή. Όταν η φωνή φτάνει στο ζενίθ της μέσα από τις κολορατούρες ή άλλες υψηλές φωνητικές εκφραστικές, ο λόγος δεν είναι πλέον κατανοητός, η ηχητική δόνηση είναι εξαιρετικά έντονη, και το τραγούδι προσεγγίζει την κραυγή<sup>189</sup>. Η ακατανοησία του λόγου επέρχεται από τη σταδιακή αποδέσμευση της φωνής από τη σημασία. Τούτη η έντονη σωματική αισθητικότητα του ήχου προκαλεί

<sup>187</sup> Erica Fischer- Lichte: *Θέατρο και Μεταμόρφωση : Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*, Πατάκη, Αθήνα 2012, σελ 253.

<sup>188</sup> Johann Wolfgang von Goethe: «Κανόνες για τους ηθοποιούς. Από τη Βαϊμάρη του 1803», Μτφρ. Δ. Μυράτ, Τεύχος 13. Γενάρης- Φλεβάρης 1964, Περιοδικό «θέατρο» σ. 9-13.

<sup>189</sup> Erica Fischer- Lichte: *Θέατρο και Μεταμόρφωση : Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*, Πατάκη, Αθήνα 2012, σελ 255.



στον ακρατή μια έντονη επίδραση , «την υψηλότερη ηδονή και τον βαθύτερο τρόπο»<sup>190</sup>. Ο Adorno στα κείμενά του για την *Αστική Όπερα* (1955 ) αναφέρει:

«Η συνθήκη των δραματικών προσώπων που τραγουδούν παραπλανεί σχετικά με το γεγονός ότι, πα' ρόλο το σπιλιζάρισμα, δεν έχουν τον παραμικρό λόγο να τραγουδούν. Στο τραγούδι ωστόσο αντηχεί κάτι από την ελπίδα συμφιλίωσης με τη φύση: το τραγούδι, η ουτοπία της προσωδιακής ύπαρξης, είναι ταυτόχρονα ανάμνηση στην προγλωσσική, αδιαίρετη κατάσταση της πλάσης.[...]Το τραγούδι είναι έκφραση του γεγονότος ότι η φύση του ανθρώπου επιβάλλεται πέρα από συμβάσεις και διαμεσολαβήσεις»<sup>191</sup>

Ο Adorno , επέμεινε στον αρνητικό ρόλο της αισθητικής σκέψης ως διάκριση ανάμεσα υποκείμενο και αντικείμενο<sup>192</sup> Επομένως το **τραγούδι** (εδώ γίνεται αναφορά στο τραγούδι της Όπερας), αποδεσμευμένο από τις νοητικές καταβολές του λόγου γίνεται το όχημα μέσω του οποίου το υποκείμενο της υπόκρισης επανακατοικεί μια ιδιαίτερη περιοχή της ανθρώπινης συμπεριφοράς η οποία , χωρίς διαμεσολαβήσεις , συνδέεται με μια φυσιοκεντρική αντίληψη του κόσμου.

Παρατηρούμε ότι η **ανοικειότητα** τούτης της επιτελεστικής πρακτικής προκαλείται μέσα από δύο βασικούς άξονες: Από την μια πλευρά πρόκειται για την έμφαση στην **αναπαράσταση** του ήχου, σε μια σύνθεση ηχητικής παράστασης με βασικό όχημα τη γλώσσα της μουσικής<sup>193</sup> και από την άλλη πλευρά έχουμε την αποσημασιοδότηση του λόγου. Η έμφαση στην ηχητική αναπαράσταση και στην ταυτόχρονη απομάκρυνση από το νόημα του λόγου, δημιουργεί νέα πεδία εμπειρίας που αναβλύζουν μέσα από τούτη την ιδιαίτερη χωροχρονική συνθήκη.

<sup>190</sup> Ο.π., σελ. 256.

<sup>191</sup> Theodor W. Adorno : στο “*Levin Opera and the Long-Playing Record*”, των Theodor W. Adorno and Thomas Y. Levin The MIT Press, October, Vol. 55 ,Winter, 1990. σελ. 24- 39 και 34.

<sup>192</sup> Theodor W. Adorno: *Aesthetic Theory*, Routledge and Kegan Paul, London 1986, σελ.45-49.

<sup>193</sup> Η όπερα αποτελεί εκείνο το θεατρικό είδος που συνδυάζει μέσα στην συγκροτητικής της λογική ίσως πιο πολλές μορφές τέχνης. Εδώ αγγίζεται μόνο το πεδίο της σχέσης σώματος της υπόκρισης και λόγου.

## Το ηχητικό σώμα\_ ο μεθοριακός χώρος της εμπειρίας

Λίγο μετά την εμφάνιση του Νατουραλισμού , η αδιατάραχτη σχέση φωνής και γλώσσας αρχίζει να επαναπροσδιορίζεται. Η φωνή αποικτά μία εμφανή σχέση με το περιεχόμενο του λόγου: Μπορεί να αντιβαίνει στον επιτονισμό , στον τόνο ,στο ύψος , στον όγκο του . Προκύπτει μια αντίφαση ανάμεσα στην επιδιωκόμενη συνειδητή λεκτική συμπεριφορά και στην σωματική ηχητική πραγμάτωση της. Ενώ η γλώσσα μπορεί να ψεύδεται , το σώμα θεωρείται πως φέρει μια αυθεντική εκφραστικότητα. Η φωνή και άλλες σωματικές εκφραστικές πτυχές αποκαλύπτουν μια πιο πραγματική και ενδεχομένως κρυμμένη πληροφορία για τη φιγούρα. Φωνή και γλώσσα παύουν να ταυτίζονται.

Αρχίζει επομένως να δημιουργείται μια απόσταση ανάμεσα στην γλώσσα και στην ηχητική επιτέλεσή της , μια απόσταση η οποία επιτρέπει στο σώμα να μεταφέρει μέσω της ηχητικότητας του μια σχέση με τις περιοχές του εαυτού και στη γλώσσα να παραλαμβάνει πτυχές μιας συμπεριφοράς ενός αναδυόμενου ρόλου. Μοιάζει σα να αρχίζει, μέσω της απόστασης φωνής και γλώσσας να υπάρχει ο χώρος από τον οποίο να μπορούν να ξεδιπλωθούν δυνητικές σχέσεις φωνής-γλώσσας και επομένως δυνητικές επιτελεστικές κατασιευές.

Αυτή η αποδέσμευση της φωνής από τη γλώσσα βρίσκειται στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος για το θέατρο μετά τη δεκαετία του 1960<sup>194</sup>. Το σώμα της υπόκρισης αναζητά τρόπους κατά τους οποίους η ομιλούσα ή άδουσα φωνή σταματά να διατυπώνει κατανοητά και μετατρέπεται σε κραυγές, σε πολύ ψηλές νότες , σε γέλιο ,αναστεναγμούς και παραμορφώσεις. Μια σχέση φωνής- γλώσσας που να διατηρεί μια σχετική συνοχή και ταυτόχρονα αυτονομία έτσι ώστε μην επιτρέψει στη φωνή να εξαφανιστεί πίσω από η γλώσσα , αλλά να την καθιστά αντιληπτή, δοιμάστηκε από τη δεκαετία του

<sup>194</sup> Οι μονόλογοι του Spalding Grey, οι εμφανίσεις της Laurie Anderson, της Rachel Rosenthal ή της Karen Finley, οι performances της Diamanda Galás και του David Moss, αποτελούν μερικά μόνο παράδειγμα τούτων των προσπαθειών.

’60 και μετά.

Στην *Ορέστεια* (στο Schaubuhne theater , Βερολίνο 1980), ο **Peter Stein** διαμόρφωσε τον σχεδόν σκοτεινό χώρο των δύο πρώτων μερών σε ακουστικό χώρο. Στο σκοτάδι ακούγονταν ανθρώπινες φωνές. Άρθρωναν περιεργούς φθόγγους που δεν αναγνωρίζονταν απαραίτητα από κάποια γλώσσα. Οι Γέροντες του Χορού έβγαζαν από τα κλειστά χείλη τους ένα ανήσυχο γουργουρητό που σταδιακά γινόταν ένα πολύβουο σφύριγμα. Ή ακουγόταν έναν ήχο παραγόμενος από τη γλώσσα και από το λαρύγγι , ως κραυγή , ως τραγούδι , ως ίσο. Κυρίως όμως οι φωνές άρθρωναν γλωσσικούς φθόγγους . Ένας γέροντας μουρμούριζε μια πρόταση , άλλοι απλωμένοι στο χώρο την επαναλάμβαναν σε άλλο τόνο , με άλλη ταχύτητα , υπογραμμίζοντας τις διαφορές των διαφόρων φωνών που ακούγονταν η μια μετά την άλλη. Από διαφορετικές μεριές έφταναν στα αυτιά των θεατών οι προτάσεις που έλεγε ο Χορός με διαφορετικές φωνές και διαφορετικό επιτονισμό. Μετά ακουγόταν από κάπου μια ελληνική λέξη συμπληρώνοντας τον ήχο των γερμανικών φθόγγων με τον ήχο μιας ξένης γλώσσας. Η ιδιαίτερη Υλικότητα των φωνών που άρθρωναν τους φθόγγους , οι ιδιαίτεροι ήχοι της γλώσσας και της φωνής σε συνεχή διαδοχή, έχιζαν μεταξύ τους μια σχέση γεμάτη ένταση <sup>195</sup>.



<sup>195</sup>Rolf Michealis: Die Geburt der Rechtsstaates im Regen» στο *Die Zeit* 35, 24ης Οκτωβρίου 1980.

Όπως διατυπώνεται στο βιβλίο της Erica Fischer- Lichte: *Θέατρο και Μεταμόρφωση : Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*, Πατάκη, Αθήνα 2012, σελ 258.

Η διδασκαλία και η επιμέλεια της ηχητικής και σωματικής διαδρομής σε τούτη την παράσταση πέρασε από τα χέρια της **Μίριας Γεμετζάκη**<sup>196</sup>. Η ίδια οδηγεί τους ηθοποιούς της να χειρίζονται το σώμα τους ως μουσικό όργανο. Όπως στην τέχνη της μουσικής μαθαίνει κανείς πιάνο ή τσέλο, έτσι μπορεί κανείς να μάθει να παίζει με το σώμα του και την εκφραστικότητα του ήχου που εκείνο παράγει. Ο ηθοποιός χρησιμοποιεί τα αντηχεία του σώματος για να βρει με ακρίβεια την κίνηση και τον ήχο του κειμένου για το ρόλου του. Η κάθε σκέψη ή κάθε συναίσθημα προκαλεί δονήσεις σε διαφορετικά αντηχεία του ανθρώπινου σώματος.

Η πολυμορφία της φωνής απελευθερώνει πολύ περισσότερο την πολυσημεία των γλωσσικών διατυπώσεων, αλλά ταυτόχρονα μπορεί να κρατήσει μια άμεση σχέση με τη κατανόηση της γλώσσας.. Δομείται επομένως μια εμπειρία όπου είναι υπαρκτή κατά την επιτελεστική διαδικασία η πολυσημεία της φωνής και η εκφορά του λόγου είναι κατανοητή. Ακόμα και αν η φωνή συνδέεται με τη γλώσσα, δεν παύει να μπορεί να είναι αυτόνομη.

Τούτη η σταθερή δυνατότητα της φωνής για **άρση της σημασίας** χτίζει εντός του λόγου μια συνθήκη μετεωρισμού. Ο μετεωρισμός εντοπίζεται ανάμεσα σε αυτό για το οποίο μπορώ να συγκροτήσω ως νόημα και σε αυτό που δε μπορώ. Πάλι και εδώ η αποδέσμευση από το νόημα του λόγου ενισχύει τη συγκρότηση της συνθήκης του χωρικού μέσα από αναδυόμενα πεδία της εμπειρίας.

«Η φωνή μοιάζει πολυμορφική. Χάνει κάθε χαρακτηριστικό φύλου, ηλικίας, εθνικότητας ή άλλο»<sup>197</sup> Επομένως μοιάζει να έχει η φωνή τη δυνατότητα να αρθρώσει ένα παιχνίδισμα μέσα και έξω από τα όρια του νοήματος του λόγου. Η φωνή ως χωροποιητικός μηχανισμός μοιάζει να μπορεί να φορτίσει ή να αποφορτίσει ανά πάσα στιγμή τη σχέση της με μια κατασκευασμένη ταυτότητα. Τούτη η πολυμορφικότητα της φωνής, μέσα από

<sup>196</sup> Κυριαζή Ρηνιώ (2008) Brave festival : Διαδικτυακή Πηγή

<http://www.bravefestival.pl/2008/en/bf2008/programme/artist,Rinio-Kyriazi-.html>

<sup>197</sup> Erica Fischer- Lichte: *Θέατρο και Μεταμόρφωση : Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*, Πατάκη, Αθήνα 2012, σελ 257.

την υλική σωματικότητα της αλλά και μέσα από την εν δυνάμει σχέση με την απώλεια-ή ανάκτηση του νοήματος, παράγει χώρο που βιώνεται ως μεθοριακός, ως ένας χώρος διαρκών περασμάτων, μεταβάσεων και μεταμορφώσεων.

Δε πρόκειται όμως μόνο για την αναιρέση του νήματος του λόγου. Το υποκείμενο της Υπόκρισης θα πρέπει πρώτα ,σύμφωνα με την Μίρια Γεμετζάκη, να βρει τη ρίζα της φωνής. Να βρεθεί η φωνή που ταιριάζει στο εκάστοτε σώμα<sup>198</sup>. Θα πρέπει το σώμα πρώτα να είναι σε θέση να αναπνεύσει και να αδειάσει από κάθε φόρτιση, να καθαρίσει από βλαβερές ασυνείδητες συνήθειες ή εγχαράξεις. Η εκπνοή με ήχο , η φέρουσα τη δόνηση, διανοίγει χώρο τόσο μέσα στο σώμα, όσο και έξω από αυτό. Πρόκειται για μια πρακτική η οποία δεν πλάθει το χώρο μέσα από την εκφορά μιας ιδιαίτερης ηχητικής κατασκευής- μια δεξιολογία ,αλλά αφήνει να αναδυθεί η ποικιλία των ήχων και των φωνών από το κάθε σώμα μέσα από το κενό χώρο. Αναδύεται ως μια δεξαμενή ηχητικού υλικού που είναι αποθηκευμένη μέσα στα πεδία της σωματικής μνήμης<sup>199</sup>, ως εγγραφές που απωθήθηκαν από το συνειδητό κόσμο του υποκειμένου και βρίσκουν τώρα χώρο να αποκαλυφθούν χωρίς να πρέπει να φέρουν μαζί την ηχητική τους καταγωγή. Υπάρχουν ως βιωμένες εμπειρίες στο σώμα και διαχέονται στο χώρο ως ένα μωσαϊκό –

<sup>198</sup> Fakir Bergman : *I kroppen bor känslan, klangen och tanken* , *Tre pedagogers syn på interpretation* , Kungl. Musikhögskolan i Stockholm ,2008 Διαδικτυακή πηγή : <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:449989/FULLTEXT01.pdf>, Η μτφρ. είναι της μελετήτριας. σελ. 32.

<sup>199</sup> Η Erica Fischer- Lichte αναφέρει τη «σωματική μνήμη» ως «διαδικαστική μνήμη» και εστιάζει κυρίως ότι ή ίδια είναι πλούσια με πληροφορίες βασικών λειτουργιών της καθημερινής ζωής οι οποίες χτίζονται μέσα από την επανάληψη και την εξάσκηση. Εκεί βρίσκουμε την εκμάθηση καινούριων «βημάτων» όπως ποδήλατο , κολύμπι, χορό, κτλ. *Θέατρο και Μεταμόρφωση : Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*, Πατάκη, Αθήνα 2012, σελ 316- 317. Η ίδια κάνει αναφορά στον Daniel L. Schacter ο οποίος διακρίνει τριών ειδών μνήμες. Εκτός από τη «διαδικαστική μνήμη» , διακρίνει την «επεισοδιακή μνήμη», την διαμορφωμένη από τα διάφορα γεγονότα του παρελθόντος και τη «σημασιολογική μνήμη», το δίκτυο των συνειρμών και εννοιών που βρίσκεται στη βάση της γενικής γνώσης περί κόσμου. Daniel L. Schacter: *Wir sind Erinnerung: Gedächtnis und Persönlichkeit*, Rainberg: Hamburg 1999, σελ. 222.

σπαράγματα από ηχητικά μνημονικά.

Τούτο το υλικό βεβαίως επιδέχεται επεξεργασία από το υποκείμενο της υπόκρισης . Η ηχητικότητα που παράγεται μέσα από τούτη τη πολυσημεία διασπείρεται στο χώρο μέσω της αναπνοής, και χωροποιεί τη σωματικότητα του υποκειμένου που παράγει ήχο με σκοπό να γίνει αντιληπτό. Τούτη η χωρική διάσταση της φωνής επαναπροσδιορίζει τα όρια της νοηματικής και αναπαραστατικής συγκρότησης του αλλά η πρακτική της ανάδυσης των ηχητικών καταγραφών δομεί έναν χωροποιητικό μηχανισμό που επανακατοικεί μέσω των ηχητικών επιτελέσεων σε νέα επίπεδα εμπειρίας.

## Το ηχητικό σώμα \_Η μετατόπιση του κοινωνικού

Με εντελώς διαφορετικό τρόπο δομεί ο **Robert Wilson** στις σκηνοθεσίες του τη σχέση λόγου και φωνής. Το γερμανικό μέρος της πενταμερούς διεθνούς παραγωγής *The civil Wars* (Schauspielhaus ,Köln 1984) ξεκινούσε με τον εξής διάλογο μεταξύ μιας γυναίκας (Γ) και ενός άνδρα (Α):

Γ. είσαι

Α. ει

Γ. είσαι

Α. είσαι

Γ. εσύ

Α. καλά

Γ. είσαι καλά

Α. είσαι καλά

Γ. εσύ είσαι

Α. εσύ είσαι καλά

Α. Δ Τώρα

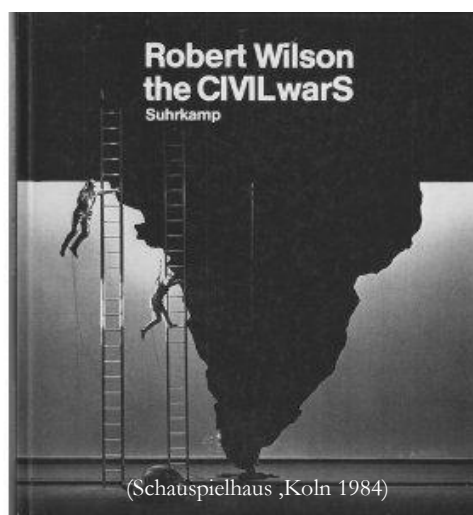
Γ. δεν

Α. δεν είναι

Γ. Δεν είναι τίποτα  
 Α. δεν  
 Γ. δεν  
 Α. δεν είναι τίποτα που  
 Γ. είσαι καλά  
 [...] <sup>200</sup>

Ο Wilson από τη μια πλευρά μοιράζει τις συλλαβές και τους φθόγγους αποσπασματικά ανάμεσα στους επί σκηνής ρόλους, οδηγώντας τους να τις επαναλαμβάνουν, δημιουργώντας έτσι ένα φυσικό εφέ αντήχησης, και από την άλλη πλευρά χρησιμοποιεί φράσεις κλισέ της καθημερινότητας – ως γλωσσικά ready mades <sup>201</sup>

Τούτες οι πρακτικές έδιναν τη δυνατότητα στις λέξεις να μπορούν να χάνουν το νοηματικό τους περιεχόμενο, αλλά κυρίως να την ανακτούν με περισσότερη φόρτιση, καθώς τούτος ο καθημερινός λόγος, εμφάνιζε επί σκηνής τυποποιημένες κοινωνικές πρακτικές αλλά ταυτόχρονα



<sup>200</sup> Robert Wilson: *the CIVIL wars* : *a tree is best measured when it is down* [Cologne Section (Act I, Scene A; Act III, Scene E; Act IV, Scene A and Epilogue)] by Robert Wilson and Heiner Müller. Philip Glass, David Byrne, Hans Peter Kuhn, Frederick the Great, Thomas Tallis, Franz Schubert (Music). Schauspielhaus, Cologne, Germany, January 19, 1984. Όπως καταγράφεται στο κείμενο της Erica Fischer- Lichte: *Θέατρο και Μεταμόρφωση : Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*, Πατάκη, Αθήνα 2012, σελ 259.

<sup>201</sup> Maita di Niscemi : *Working with Robert Wilson*, στο τεύχος Vol. 38 No. 1, November 1988, COLUMBIA LIBRARY COLUMNS, The Friends of the columbia Libraries, Butler Library, Columbia University, New York, 1988. Σελ. 15-22.

μετατοπισμένες, παραφρασμένες από το κοινωνικό. Η επιλογή των γλωσσικών ready-mades- ως επιλογή για την γλωσσική κατασκευή του της παράστασης, αντέγραφε από το πεδίο του κοινωνικού συγκεκριμένες πτυχές του, αλλά και τους μηχανισμούς που τα παράγουν. Η αποδόμηση και η αναδόμηση του λόγου, μέσα από την επανάληψη, μοιάζει να εφευρίσκει νέες σημασίες, νέα νοήματα. Εδώ ο ενδεχόμενος μετεωρισμός επέρχεται μέσα από το πρίσμα του νοήματος. Κάτι που είναι καταφανώς οικείο – ως καθημερινό- παρουσιάζεται ταυτόχρονα ξένο, αποδομημένο, επανανοηματοδοτημένο.

## Από τη φωνή της γλώσσας στη φωνή ως γλώσσα

Είδαμε ότι η φωνή, ως μια ιδιαίτερη εκδήλωση της σωματικότητας, φέρει εντός της και διαχέει στο χώρο τούτη τη ιδιαίτερη αισθητικότητα. Η φωνή υπάρχει πριν να αρθρωθεί ο λόγος και πεθαίνει με το πέρας της κάθε αναπνοής. Προκειμένου να διαρκέσει στο χρόνο, οφείλει να υπάρχει «ειστατικά». Εκδηλώνεται ως διαρκώς παραγόμενη. Πρόκειται για σωματικό συντελεστή ο οποίος μπορεί να διαμορφώσει χωρικές συνθήκες και να τις φορτίσει νοητικά, σωματικά, συναισθηματικά. Μέσω της φωνής, χώρος και σώμα συγκλίνουν σε μια ενικότητα, σε ένα μοναδικό διαλεκτικό παράγωγο.

Τη στιγμή κατά την οποία η φωνή διαχωρίζεται από τη γλώσσα δημιουργείται μια ανατροπή στη σχέση. Η φωνή γίνεται γλώσσα. Μετατρέπεται μέσω της υλικότητάς της σε γλώσσα χωρίς να χρειάζεται να είναι σημαίνον. Ο δημιουργημένος χώρος ανάμεσα στη γλώσσα και τη φωνή, δίνει την ευκαιρία στο σώμα της υπόκρισης να κατασκευάσει δίπολα σχέσεων με τα οποία να μπορεί να επαναπροσδιορίσει τα όρια του γλωσσικού νοήματος, τα όρια της παραγόμενης εμπειρίας ή τα όρια της ηχητικής αναπαράστασης που τούτη η σχέση επιτρέπει. Η γλώσσα, ως μια κορυφαία κοινωνική κατασκευή έρχεται να συνδεθεί με της περιοχές της εαυτότητας μέσω κατασκευασμένων συνθηκών. Εκεί ανάμεσα, με όχημα τη φωνή, το υποκείμενο επισκέπτεται την ανοικειότητα επαναπροσδιορίζοντας τη σχέση



του με την κατασκευή του κοινωνικού και εντοπίζοντας νέα ξέφωτα αναπαράστασης, εμπειρίας και νοήματος του.

### B3. Φαινόμενα παρουσίας

Είδαμε πως οι υπέρμαχοι των διαδικασιών της ενσάρκωσης προσέφεραν εξαιρετικά παραδείγματα κατοίκησης τούτης της ασυνέχειας και κατάφεραν μέσα από πραγματώσεις της σχέσης ρόλου – εαυτού να επαναπροσδιορίσουν τα όρια της αναπαράστασης, του νοήματος ή της εμπειρίας του επιτελεστικού χώρου. Τούτες οι κατασκευασμένες ταυτότητες κατάφεραν να μετεωρίζονται ανάμεσα στο Είναι- στο- κόσμο σώμα των ηθοποιών και στο φαινομενικό σώμα της φιγούρας που υποστηρίζαν, κατάφεραν να ισορροπούν ανάμεσα στο «εδώ και τώρα» και να ενσαρκωθούν σε ένα «αλλού και ένα άλλοτε». Η δύναμη αυτών των επιτελέσεων κριθίηκε από τη μεγίστη δυνατή απόσταση ανάμεσα στον εαυτό και στο ρόλο.

Αν ο χωροχρονικός μετεωρισμός της σκηνής δε συμβαίνει από ένα «εδώ και τώρα» με στόχο την επιτέλεση του «αλλού και άλλοτε», αλλά αντιστρόφως, από ένα «αλλού και άλλοτε» να οδηγηθούμε σε ένα «εδώ και τώρα», τότε θα συναντήσουμε μια σειρά πρακτικών που δοκιμάζονται από το σώμα της υπόκρισης, με άξονα την έννοια της **παροντικότητας**. Ο Peter Stein είχε πει υποστηρίζοντας της παροντικότητας ως συνθήκη: «( το θέατρο) ακόμη και σήμερα δίνει τη δυνατότητα στον ηθοποιό να πει: Είμαι ο Προμηθέας.[...]και δεν πρόκειται για μίμηση. Ο ηθοποιός ενσαρκώνει τον ρόλο όπως κάποιος άλλος δυόμισι χιλιάδες χρόνια πριν»<sup>202</sup>. Ο ίδιος, επιμένει στη σημασία της παροντικότητας υποστηρίζοντας πως τα συμβάντα του θεάτρου λαμβάνουν χώρα εδώ και τώρα, μπροστά στα μάτια και τα αυτιά των

<sup>202</sup> Όπως αποτυπώνεται στο βιβλίο της Fischer - Lichte, Erika. *Θέατρο και μεταμόρφωση : Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού* / Erika Fischer - Lichte · μετάφραση Νατάσα Σιουζουλή, Αθήνα : Εκδόσεις Πατάκη, 2013, σελ.191.

θεατών και τους καθιστούν μάρτυρες. Αυτό σημαίνει ότι το θέατρο, δε διηγείται μόνο μια ιστορία που συνέβη σε μια άλλη εποχή αλλά παρουσιάζει συμβάντα που εξελίσσονται εδώ και τώρα. Υπό αυτή την έννοια η παράσταση είναι πάντοτε στο παρόν.

Η παροντικότητα, ως ενθαδική συνθήκη, έδινε τη δυνατότητα στο σώμα της υπόκρισης, να υποβαστάζει τον ρόλο του όχι μέσω του φαινομενικού σώματος μιας φιγούρας, αλλά μέσα από το Είναι –στον- κόσμο-σώμα του ηθοποιού. Η παρουσία του ηθοποιού επί σκηνής έχει τη δυνατότητα να επιδρά άμεσα στους θεατές ως παρουσία του ηθοποιού και όχι του ρόλου, γεγονός που επέφερε έντονες αντιδράσεις και δημιούργησε πολλούς πολέμιους. Οι πολέμιοι του θεάτρου επιθυμούσαν να εμφανίζεται ως κατάφαση μόνο το σημειωτικό σώμα της φιγούρας και πίσω από την οποία να χάνεται το φαινομενικό σώμα του ηθοποιού. Βέβαια η πλήρης απορρόφηση του φαινομενικού από τον σημειωτικό σώμα δε κατέστη ποτέ δυνατή. Η παροντικότητα της φιγούρας γρήγορα μετεβλήθη σε παροντικότητα του ηθοποιού με αποτέλεσμα να μπορεί ο ίδιος να αποκτήσει μια κυριαρχία στο επιτελεστικό χώρο χωρίς να χρειάζεται το ίχνος του ρόλου.

Ο ηθοποιός παρουσιάζεται ως απόλυτα παρόν ενώπιων των θεατών και, λόγω της ιδιαίτερης ικανότητάς του, κατακτά και κυριαρχεί στο χώρο πριν καν θέσει εν ενεργεία τις εκφραστικές ποιότητες αναπαράστασης του ρόλου. Αναπτύσσει, επίσης, τούτη την ικανότητα με κάθε ρόλο που ερμηνεύει και «απορθώνει να κυριαρχεί όχι μόνο στη σκηνή, αλλά και στην πλατεία»<sup>203</sup>. Αυτή η ικανότητα της αισθητικής παρουσίας δεν αντιτίθετο στην αναπαραστατική λειτουργία αλλά συγκροτούσε διαδικασίες ενσάρκωσης όχι με το σημειωτικό αλλά με το φαινομενικό του σώμα.

Σε αυτή τη βάση τίθεται ο όρος **παρουσία**: Εκεί όπου ο ηθοποιός δεν παρουσιάζει μια αναπαριστώμενη εκφραστική συμπεριφορά αλλά καταφάσκει μια παρουσία ως επιτελεστική διαδικασία. Εκεί όπου το όχημα επίσκεψης στο έτερο δεν συγκροτείται από το πεδίο μιας δεδηλωμένης εκφραστικότητας αλλά μέσω μιας εγγραφής της παρουσίας.

<sup>203</sup> Ό.π. σελ.195.

Η έννοια της παρουσίας μοιάζει να βρίσκεται κοντά στον κατά Benjamin ισχυρισμό, ανάγκη για «επανάκτηση της αύρας». Ο **Walter Benjamin** αναφερόμενος στον μοντερνισμό και τα παρεπόμενα του εντοπίζει ως αποτελέσματα τούτης της περιόδου της ιστορίας της επικράτειας του τεχνικο-επιστημονικού ιδεώδους, την υποχώρηση της αξίας της ανθρωπίνης εμπειρίας, την παρακμή της τέχνης της (προφορικής) αφήγησης, την πλήρη αισθητικοποίηση της κοινωνικής και πολιτικής πραγματικότητας, την απώλεια της αύρας. Ο ίδιος, μιλώντας για την **αύρα**, αναφέρει: « [...] μια μοναδική παρουσία ενός μακρινού, όσο κοντινό και αν είναι [...] αυτό σημαίνει να ανασαίνεις την αύρα αυτών των βουνών και αυτού του κλαδιού»<sup>204</sup>. Η αύρα «ανασαίνεται» και προσλαμβάνεται σωματικά όπως και η παρουσία.

Ακόμη όμως δεν είχε απαντηθεί το ερώτημα του από πού και κυρίως πως τούτη η ιδιαίτερη επιτελεστική ποιότητα λειτουργούσε. Πρέπει να υποθέσουμε ότι ο ηθοποιός οφείλει τούτη την δεξιότητα του σε τεχνικές τις οποίες χρησιμοποιεί προκειμένου να μπορεί συνειδητά να την θέτει σε λειτουργία και να την αναιρεί. Το γεγονός ότι ο ρόλος υποβασιμάζεται από το φαινομενικό σώμα του ηθοποιού δεν καταρρίπτει σε καμία περίπτωση το θεμελιώδη μηχανισμό της υπόκρισης περί απόστασης ανάμεσα στο ρόλο και τον εαυτό. Η επίσκεψη στην ετερότητα συνεχίζει να έχει και εδώ χαρακτηριστικά κατασκευαστικής συμπεριφοράς. Η σχέση όμως του εαυτού με τον ρόλο αυτή τη φορά μοιάζει να κινείται σε μια λεπτή ισορροπία.

Η δύναμη της παρουσίας ως επιτελεστική διαδικασία βρίσκεται ακριβώς σε αυτή τη λεπτή σχέση ανάμεσα στο ρόλο και το σώμα του ηθοποιού. Μπορεί φαινομενικά να μοιάζει ότι ο ηθοποιός «είναι ο εαυτός του», έχουμε όμως να κάνουμε με μία κατασκευή η οποία απολήγει σε ένα ίχνος ρόλο πολύ κοντά στη φιγούρα του ηθοποιού. Η παρουσία δοκιμάζει τα όριά της ανάμεσα στα πεδία του εαυτού και του κοινωνικού με τρόπο ελλειπτικό. Πόσο κοντά στα πεδία της εαυτότητας μπορεί να βρεθεί το ίχνος του ρόλου και ταυτόχρονα να μη χάσει σε τίποτα από τη δύναμη του μετεωρισμού και

<sup>204</sup> Benjamin, Walter (1963) :*Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγικότητας* / Βάλτερ Μπένγιαμιν · μτφρ. Φώτης Τερζάκης, Τρίκαλα : Επέκεινα, 2013, σελ. 53.

της μεταμόρφωσης; Η ανοικειότητα έρχεται εδώ να αναδυθεί μέσα από αυτή τη σχέση με το κοινωνικό.

Θα ήταν εξαιρετικά απλοϊκό να θεωρήσουμε ότι ο ηθοποιός «παίζει φυσικά». Σύμφωνα με τον Γ.Π Πεφάνη «φυσικότητα» ως κατασκευαστική επιλογή υπόκρισης μπορεί να νοηθεί μόνο σε μια μεταφορική χρήση του λόγου καθώς ο «φυσικός ρόλος» αποτελεί μύθευμα. Ο ρόλος αφενός προϋπάρχει των επιτελέσεων του και μπορεί να λειτουργήσει ανεξαρτήτως αυτών, και αφετέρου, η φυσικότητα, εγκαθιστά μια υπερβατική τάξη πραγμάτων που διασχίζει τις κοινωνίες και τις εποχές, καθιστώντας ανιστορική κάθε ανθρώπινη ενέργεια<sup>205</sup>.

Επομένως η παρουσία συγκροτεί επίσης κατασκευή, η οποία κρατά όλες τις θεμελιακές αρχές των πρακτικών της υπόκρισης και εξετάζει πως μπορεί να παραμένει ελάχιστη και ταυτόχρονα ενεργή.

## Η κατασκευή της παρουσίας

Ο **Eugenio Barba** με την ομάδα του *Odin Teatret* ασχολήθηκε διεξοδικά όχι μόνο μέσω παραστάσεων αλλά και παρουσιάσεων σε ολόκληρο τον κόσμο, μέσω των Διεθνών Σχολείων Θεατρικής Ανθρωπολογίας που οργάνωσε ο ίδιος από το 1980 και μετά. Ο Barba εντοπίζει δύο επίπεδα υποκριτικής: ένα προ-ειφραστικό και ένα ειφραστικό. Ενώ το ειφραστικό επίπεδο υποβαστάζει την αναπαραστατική διαδικασία, το προ-ειφραστικό υπηρετεί την εκδήλωση της παρουσίας του ηθοποιού.

Ο Barba, διερωτώμενος από που πηγάζει η πρό- ειφραστική<sup>206</sup> δύναμη του ηθοποιού, εντοπίζει την απάντηση στις ινδικές και απωανατολικές

<sup>205</sup> Πεφάνης Γιώργος Π.: *Περιπέτειες της Αναπαράστασης, σημίες της θεωρίας II*, Παπαζήσης, Αθήνα 2012, σελ. 448-449.

<sup>206</sup> Λήμματα για «προ- ειφραστικότητα»: Barba, Eugenio :Η μυστική τέχνη του ηθοποιού : Αρχές θεατρικής ανθρωπολογίας / Εουτζένιο Μπάρμπα, Νικόλα Σαβαρέζε · μετάφραση Μαρία Χατζηεμμανουήλ. - Αθήνα : Κόαν, 2008, σελ 270-291.

παραστάσεις, στις τεχνικές που υιοθετούσαν οι δάσκαλοι αυτών των τεχνών για να κάνουν αισθητή την παρουσία τους. Οι τεχνικές αυτές προοικαλούν παραγωγή ενέργειας<sup>207</sup>, την οποία ο ηθοποιός μεταδίδει στο θεατή. Τούτη ενέργεια κυκλοφορεί κατά τρόπο αισθητό στο χώρο, αλλά και στο χώρο του σώματος, διακινώντας μια λεπτή ωστόσο υπαρκτή υλικότητα. Οι διαδικασίες ενσάρκωσης, σύμφωνα με τον Barba, οδηγούν το σώμα της υπόκρισης να υπάρχει ως **ενεργόν και ταυτόχρονα ενεργητικό**.

Οι πρακτικές με τις οποίες οι δάσκαλοι των ινδικών και απωανατολικών θεατρικών μορφών παράγουν αυτή την ιδιαίτερη ενέργεια μοιάζει ως ένα παιχνίδι αντιθέσεων στο σώμα. Οι βασικές στάσεις προκύπτουν μέσα από την αλλαγή του **κέντρου βάρους** που χαρακτηρίζει την καθημερινή τεχνική του σώματος. Αναζητείται ένα άλλο κέντρο βάρους που απαιτεί μεγαλύτερη προσπάθεια και χρησιμοποιεί άλλες εντάσεις για να κρατήσει το σώμα όρθιο.

Επομένως, μοιάζει σαν η παραγωγή ενέργειας ως ένα φαινόμενο κατάφρασης της παρουσίας, να γεννιέται στο σώμα εκεί που το ίδιο βγαίνει από τους τόπους της άνεσης και μεταβαίνει σε τοπία με δυσκολότερες σωματικές απαιτήσεις. Η σωματική άνεση, ως ροπή του σώματος να παράγει λιγότερη ενέργεια, έρχεται εδώ να ανασταλεί. Το σώμα βγαίνει από τις συνθήκες της συνηθείας, από σωματοποιήσεις καθημερινών πρακτικών και προσπαθεί να ανακαλύψει μια μετατοπισμένη σωματικότητα με εξωκαθημερινό πρόσημο.

Αναζητώντας το εξωκαθημερινό πρόσημο στην επί σκηνής σωματικότητα θα εντοπίσουμε πολλαπλά παραδείγματα. Ο Sleef στους *Χορούς* του χρησιμοποιεί την πρακτική των ρυθμικών κινήσεων και της ρυθμικής εκφοράς, Ο Wilson τις τεχνικές αργής κίνησης, τη ρυθμικής και της επανάληψης, ο Grotowski τη σύμπτωση ερεθίσματος και αντίδρασης. Ο **ρυθμός**, σαν μια άλλη μετάβαση από το οικείο στο ανοίκειο, οδηγεί και αυτός σε μια εξωκαθημερινή σωματικότητα με εξαιρετικά μεγάλη παραγωγή ενέργειας. Τούτο σημαίνει πως οι πρακτικές διαχωρισμού ηθοποιού – φιγούρας, είναι την ίδια στιγμή τεχνικές που παράγουν παρουσία. Διότι αυτές,

<sup>207</sup> Λήμματα για «ενέργεια»: Ό.π., σελ.102- 122.

επιτρέπουν στο σώμα της υπόκρισης, μέσα από την κατάφαση της ιδιαίτερης σωματικότητας του ηθοποιού, να υπάρχει ως ενεργό και ενεργητικό<sup>208</sup>.

### Eugenio Barba / *Odin Teatret*



Παρατηρούμε εδώ ότι μέσα στο πεδίο της σωματικής συγκρότησης υπάρχει μια πληθώρα μηχανισμών που το σώμα έχει υιοθετήσει προκειμένου να επιβιώσει με το καλύτερο δυνατό τρόπο στο πεδίο του ζωής. Αυτοί οι μηχανισμοί, ένα κράμα βιολογικών και επίκτητων εγγραφών, συμβαίνουν μέσα στην καθημερινή πρακτική και συμβαίνουν αυτόματα χωρίς την απαραίτητη σχέση του σώματος με τη συνείδηση. Τέτοιες είναι οι πρακτικές του βαδίσματος, της ισορροπίας, της αναπνοής κτλ. Μέσα από την αναζήτηση για την ανάδυση της παρουσίας, το σώμα της υπόκρισης έρχεται να ξανα-ανακαλύψει αυτούς τους μηχανισμούς, να μετατοπίσει κάποιους από αυτούς και να παραλάβει τα ενδεχόμενα αποτελέσματά τους. Να κατασκευάσει μια εξωκαθημερινή συμπεριφορά. Μιλώντας με όρους αναπαράστασης, η εξωκαθημερινή συμπεριφορά, συμβαίνει- όχι πολύ έξω από την καθημερινή. Και τούτη είναι η δύναμή της. Τούτη η λεπτή μα τόσο σημαντική, σε επίπεδο εμπειρίας, διαφορά.

<sup>208</sup> Fischer - Lichte, Erika. *Θέατρο και μεταμόρφωση : Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού* / Erika Fischer - Lichte · μετάφραση Νατάσα Σιουζουλή, Αθήνα : Εκδόσεις Πατάκη, 2013, σελ.201.

Αυτή η μετατόπιση προς μια εξωιαθημερινή συμπεριφορά, από τη μια πλευρά, οδηγεί στην παραγωγή ενέργειας και στη διάχυση της στο χώρο, στο διαμοίρασμα τούτης της αίσθησης της εμπειρίας ανάμεσα σε ηθοποιούς και θεατές. Διαμορφώνει ποιοτικά χωρικά χαρακτηριστικά και προετοιμάζει το έδαφος για να μπορεί ο μετεωρισμός να καταστεί εφικτός. Από την άλλη πλευρά, δοκιμάζει σε επίπεδο πρακτικό να βρει μια σχέση υποκειμένου και κόσμου που να αναζητά ένα θαμμένο στη συνήθεια αρχικό «σώμα». Ένα σώμα, το οποίο να μπορεί να αναλαμβάνει **αναπαραστάσεις** έξω από τα όρια της συνήθειας. Και επομένως να μπορεί το ίδιο να εκβάλει σε ανοίκεια πεδία εμπειρίας σωματικής πραγματικότητας. Αυτή η διαδικασία ανοικείωσης του οικείου συγκροτεί βηματισμό για την επίσκεψη στην ετερότητα εκκινώντας από το σώμα του κοινωνικού, του εδώ και τώρα υποκειμένου.

## Η παρουσία ως ανάδυση ενσαρκωμένου πνεύματος

Μετά την επιτελεστική στροφή του '60, η συζήτηση στρέφεται στην κυρίαρχη παράδοση της Δύσης περί διαχωρισμού σώματος- πνεύματος. Αυτό δίνει μια ιδιαίτερη αίσθηση στα φαινόμενα παρουσίας είναι το γεγονός ότι σώμα και πνεύμα αλληλεπιδρούν και συναντώνται. Σύμφωνα με την **Erika Fischer – Lichte** «η παρουσία είναι μια «άχρονη», δηλαδή ταυτοχρόνως εντός και εκτός της ροής του χρόνου τοποθετημένη διαδικασία της συνείδησης»<sup>209</sup>. Υπό αυτή την έννοια, το φαινόμενο της παρουσίας δεν είναι μόνο ένα πραγματικό- σωματικό αλλά και πνευματικό φαινόμενο. Πρόκειται δηλαδή για ένα φαινόμενο το οποίο δε μπορεί κανείς να το συλλάβει στο πλαίσιο της διχοτομικής σχέσης σώμα- πνεύμα. Αντιθέτως, αναδύεται μέσα από την άρση τούτης της σχέσης. Σώμα και πνεύμα- συνείδηση γίνονται ένα. Οι χορευτές της Ανατολής που συναρπάζουν τον Barba, ο «άγιος» ηθοποιός

<sup>209</sup> Fischer-Lichte, Erica.: *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*. London/New York, 2005, σελ. 13.

Ryszard Cieslak του Grotowski είναι μερικά μόνο σινηνικά επιτεύγματα αυτής της άρσης.

Μέσα από την άρση της αντίθεσης σώματος – πνεύματος μπορεί κανείς να αντιληφθεί το φαινομενικό σώμα της υπόκρισης ως ενσαρκωμένο πνεύμα . Ως μια παρουσία διαρκώς γινόμενη, μέσα από την κυκλοφορούσα ενέργεια η οποία επιδρά μεταμορφωτικά. Υπό αυτή την έννοια το υποκείμενο δεν περιορίζεται ούτε στο σώμα, ούτε στο πνεύμα , αλλά ούτε και τα δύο αυτά στοιχεία βρίσκονται σε ανταγωνιστική σχέση μεταξύ τους. Το πνεύμα δεν υπάρχει χωρίς το σώμα αλλά εκδηλώνεται μέσω αυτού.

Η κατάφαση μιας τέτοιας παρουσίας, κατοικεί τούτη την ασυνέχεια που η δυτική πολιτισμική κληρονομία θεμελίωσε: τη διχοτομική σχέση σώματος – πνεύματος. Η παρουσία εκπληρώνει πράγματι αυτή την επαγγελία του **Nobert Elias** περί «προοδευτικής διαδικασίας αφαίρεσης στη εξέλιξη του πολιτισμού»<sup>210</sup> και της σταδιακής απόστασης του υποκειμένου από το σώμα του και από το σώμα των άλλων. Ο δυτικός θεατής κατανοεί εαυτόν στο πλαίσιο του δυτικού πολιτιστικού ιζήματος και εκλαμβάνει τις στιγμές βίωσης της παρουσίας ως ευτυχείς συγκυρίες εμπειρίας που στην καθημερινή ζωή δε μπορεί να συναντήσει. Τούτο το συμβάν της παρουσίας, καθώς επαναπροσδιορίζει τους μηχανισμούς του εαυτού απέναντι στο ρόλου, διανοίγει μέσα από το πεδίο της **εμπειρίας** νέες χωρικότητες, μετατοπίζει τη συνηθισμένη ύπαρξη σε ασυνήθιστη και εγκαθιστά τον χωροχρονικό μετεωρισμό μέσω της μεταμόρφωσης.

## Η παρουσία ως κατάφαση του ανεπαρκούς

Είδαμε πως τα φαινόμενα παρουσίας δημιουργούν συνθήκες μετεωρισμού όταν το υποκείμενο της υπόκρισης εκτίθεται ως εξωκαθημερινή σωματικότητα ή ως ενσαρκωμένο πνεύμα Η αναδυόμενη φιγούρα εμφυχώνει

<sup>210</sup> Elias, Norbert.: *Η διαδικασία του πολιτισμού : Μία ιστορία της κοινωνικής συμπεριφοράς στη Δύση: Κοινωνιογενετικές και ψυχογενετικές έρευνες* / μτφρ. Θεόδωρος Λουπασάκης ,Αθήνα : Αλεξάνδρεια, 1997.



με έναν τρόπο τους θεατές να οδηγηθούν και κείνοι σε μια τέτοια παρουσία. Μια παρουσία που αμβλύνει τη διχοτομική σχέση σώμα- πνεύμα και επομένως ανακουφίζει ή εξευγενίζει. Αν όμως η αναδυόμενη φιγούρα δεν εξευγενίζει αλλά αντίθετα καταφάσκει μια παρουσία του ανεπαρκούς σώματος, τίθεται το ερώτημα αν ο μετεωρισμός είναι επίσης εφικτός και αν ναι, με ποιο τρόπο.

Στο *Giulio Cesare* (Ιούλιος Καίσαρας στο Θέατρο Χέμπελ , Βερολίνο 1998) της ομάδας *Societas Raffaello Sanzio* εμφανιζόταν ένας εξασθενημένος, αδύναμος γέρος, ο οποίος μόλις που μπορούσε να σταθεί στη σκηνή. Η ευθραυστότητα του συγκαίνουσε αλλά και τρώμαζε ταυτόχρονα. Ένας εκ των ηθοποιών, εκείνος που έπαιζε τον Αντώνιο, είχε μόλις εγχειριστεί στο λάρυγγα και έβγαζε την ταλαιπωρημένη του φωνή από ένα μικρόφωνο, υπενθυμίζοντας διαρκώς στους θεατές το τραύμα του. Τον Κικέρωνα έπαιζε έναν τεράστιος μισόγυμνος άντρας ,με διαστάσεις παλαιστή σούμιο, ο οποίος έμοιαζε να πνίγεται στο λίπος . Στην ομάδα ανήκαν δύο ανορεξικές ηθοποιοί στα όρια της κατάρρευσης.

*Giulio Cesare* στο Θέατρο Χέμπελ , Βερολίνο 1998



Η ομάδα *Societas Raffaello Sanzio* εμφάνιζε στην σκηνή τερατόμορφα, παραμορφωμένα, «καταδικασμένα» σώματα. Σώματα τα οποία διέφεραν από τα «κανονικά» σώματα και εξέθεταν με τρόπο σαφή το εφήμερο, το πεπερασμένο ή το ελαττωματικό του ανθρώπινου σώματος, μια εικόνα που η κοινωνία προσπαθεί να απωθήσει. Η εντελώς ιδιαίτερη σωματικότητα των ηθοποιών επιδρούσε άμεσα με τρόπο ενοχλητικό στους θεατές. Μια τέτοια σωματική έκθεση προκαλούσε στο θεατή κρύο ιδρώτα, τρέμουλο, αηδία, φόβο, αιδώ. Πολλοί δεν μπορούσαν να δημιουργήσουν συσχετισμό μεταξύ ηθοποιού και του ρόλου που υποδύονταν και άλλοι δημιουργούσαν μια εικόνα ενός ρόλου, η οποία ήταν έντονα προσδιορισμένη από την τόσο ιδιαίτερη σωματικότητα της φιγούρας. Ποιος είναι λοιπόν ο λόγος για τον οποίο η φυσική παρουσία ενός τόσο χαρακτηρισμένου σώματος να δημιουργεί τόσο άμεσες σωματικές και νοητικές αντιδράσεις;

Παρατηρούμε ότι τα κοινωνικά πολλαπλά υποκείμενα, κουβαλούν εντός τους μια εντοπισμένη σχέση με τις αναπαραστάσεις περί σώματος, φέρουν μια πληθώρα φαντασιώσεων και προτιμήσεων και προτύπων στην οποία μπορεί κανείς να εντοπίσει όρια. Η αναπαράσταση, η στενά συνδεδεμένη με νοητικά φορτία, εκπέμπει ως σημείο όχι μόνο την ίδια την εικονοπλαστική συγκρότησή της αλλά και πολλαπλά συγκείμενα για το τι σημαίνει τούτη η εικόνα, πως δημιουργήθηκε και ποια θέση κατέχει στο αξιακό ή αισθητικό πλέγμα του κοινωνικού. Τούτες οι «ελαττωματικές» σωματικές παρουσίες εκθέτουν ως απόλυτη κατάφαση τον εαυτό τους ως δείγματα ταυτοτήτων – απορρίμματα του κοινωνικού. Ακριβώς επειδή ρόλος και εαυτός σε τούτη την περίπτωση παρουσίας, βρίσκονται πολύ κοντά, ο θεατής παραλαμβάνει την εικόνα του ανεπαρκούς σώματος ως πραγματικότητα ή σχεδόν πραγματικότητα. Η αντίδραση λοιπόν του θεατή σχετίζεται με την ανικανότητά του να δεχτεί τούτες τις φιγούρες ως πραγματικές. Η κατασκευή των κοινωνικών ταυτοτήτων και η συνεχής επιβεβαίωση των ταυτοτικών ορίων του στο χρόνο, έρχεται εδώ να συνυπάρξει με άλλες ετεροτικές πραγματικές ταυτότητες που έχουν απορριφθεί ή απορρίπτονται υποσυνείδητα.

Το θέατρο, ενώ συνηθίζει να εγκαθιστά στη συνείδηση του θεατή τη συγκρότησή του ως θέαμα μη πραγματικό (εξασφαλίζοντάς του εν μέρει μία σχετικά ανώδυνη συνύπαρξη με το μύθο), έρχεται εδώ να ανατρεψεί ένα μέρος αυτής της ανώδυνης διάστασης του μυθικού και να πει πως ορισμένες φορές δεν είναι θέατρο το θέατρο . Μοιάζει σαν η σκηνή να λειτουργεί ως ένα πεδίο εμφάνισης απωθημένων σωμάτων τα οποία ζητούν τη θέαση μας. Ο Tomas Dommange αναφέρει : «Δεν υπάρχει εξαρχής μια σκηνή και εν συνεχεία το σώμα που έρχεται να την καταλάβει [...] αλλά εξαρχής ένα σώμα που απαιτεί ως συνθήκη της έκθεσης του μια σκηνή»<sup>211</sup> Ταυτόχρονα, και ενώ τα «πραγματικά σώματα» επί σκηνής μιλούν τη γλώσσα του μύθου και διαπράττουν επιτελεστικές σκηνικές συμπεριφορές καταφέρνουν διανοίξουν νέα πεδία εμπειρίας αλλά κυρίως νοήματος. Όταν τα λόγια της Αντιγόνης του Σοφοκλή ακούγονται από κρατούμενες στις φυλακές της Ferrara, στην Ιταλία<sup>212</sup>, όταν επαγγελματίες ηθοποιοί με νοητική στέρηση την μιλούν ως πιθανοί Χίτλερ<sup>213</sup>, ενώ ηθοποιοί κινητικά ανάπηροι εμφανίζονται στη σκηνή χορεύοντας<sup>214</sup> δημιουργείται ένας τόπος ανάδυσης νοήματος πέραν του μυθικού. Τέτοια σώμα εμφανίζονται επί σκηνής για να διανοίξουν μέσω της παρουσίας τους νέο **νόημα** στις ήδη σημασιοδοτημένες πράξεις του επιτελεστικού χώρου. Επαναπροσδιορίζοντας τα όρια του νοήματος και επαναεγκαθιστώντας την παρουσία τους στο θυμικού του κοινωνικού σώματος

<sup>211</sup> «Du salut qui vient par la scène», στο Michel Deguy- Thomas Dommange- Nicolas Doutey- Denis Guénoun- Esa Kirkkopelto- Schirin Nowrousian: *Philosophie de la Scène*, Les Solitaires Intermpestifs, Besançon 2010, σελ. 31.

<sup>212</sup> Η παράσταση *Αντιγόνη* του Σοφοκλή ανέβηκε σε σκηνοθεσία Μιχάλη Traitsis, στις 19 Δεκεμβρίου 2012 στις φυλακές της Santa Maria Maggiore στη Βενετία.

Πηγή:<http://www.balamosteatro.org/119/appunti-antigonecasa-circondariale-di-santa-maria-maggiore-di-venezia>

<sup>213</sup> Η παράσταση *Ganesh Versus the Third Reich* από την ομάδα Back to Back Theatre ανέβηκε 2-5 Απριλίου 2014 στη κεντρική σκηνή της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών του Ιδρύματος Ωνάση. Πηγή: <http://www.sgt.gr/gre/SPG764/>

<sup>214</sup> Η παράσταση *The cost of living* από την ομάδα DV8 Physical Theatre, σε σκηνοθεσία Lloyd Newson, παρουσιάστηκε στο Lowry, Salford Quays, UK. στις 12 Ιουλίου 2003. Πηγή: <http://www.dv8.co.uk/projects/archive/the-cost-of-living>

διαμορφώνουν τόπους όπου ο μετεωρισμός καθίσταται ανάμεσα στο εντελώς ξένο για μένα σώμα και στο οικείο μεν- μετατοπισμένο δε -νόημα του χώρου.

## Φαινόμενα Παρουσίας και Μεθοριακός χώρος

Μέσα από την κατάφαση της παρουσίας εντοπίζονται πρακτικές οι οποίες, είτε εισάγονται από το πεδίο της αναπαράστασης, με το παράδειγμα της εξω- καθημερινής συμπεριφοράς, είτε από το πεδίο της εμπειρίας μέσω της κατοίκησης της διχοτομικής σχέσης σώματος – πνεύματος, είτε μιλάμε για νέα αναδυόμενα νοητικά πεδία μέσω της κατάφασης του αποθεμένου ανεπαρκούς σώματος. Τούτες οι πρακτικές καταφέρνουν να επισκεφτούν ετεροτικές ανοίξεις περιοχές του υποκειμένου και να εγκαθιδρύνουν χωροχρονικές συνθήκες μετεωρισμού.

Οι πρακτικές αυτές έχουν το χαρακτηριστικό ότι αγκυρώνονται από τους διχοτομικούς μηχανισμούς του κοινωνικού σώματος, τους φορτίζουν και τους μετατοπίζουν. Το υποκείμενο της υπόκρισης κατασκευάζει τον ρόλο που επιτελεί επί σκηνής αλλά η σχέση του με την αναπαράσταση του εαυτού του είναι εξαιρετικά κοντινή. Κοινωνική σκηνή και θεατρική σκηνή, μέσα από τα φαινόμενα παρουσίας έρχονται εξαιρετικά κοντά. Ο χώρος συγκροτείται ως έγκριση αυτού του ιδιαίτερου μετεωρισμού.

---

Συνοπτικός πίνακας κεφαλαίου β.

## β. Περάσματα προς την ετερότητα

**Ενσάρκωση**

**Το σώμα ως ήχος**

**Φαινόμενα Παρουσίας**

Η έκθεση της σχέσης  
Ηθοποιού – Ρόλου

Από την αναπαράσταση της  
γλώσσας στην αναπαράσταση  
της φωνής

Η κατασκευή της παρουσίας

---

**αναπαράσταση**

Αντιστροφή της σχέσης  
Ηθοποιού - Ρόλου

Ο μεθοριακός χώρος  
της εμπειρίας

Η ανάδυση του ενσαρκωμένου  
πνεύματος

**εμπειρία**

Στην υπηρεσία του Ρόλου

Η μετατόπιση  
του κοινωνικού

Η παρουσία ως κατάφαση του  
ανεπαρκούς

---

**νοηματοδότηση**

## Κεφάλαιο Γ. Ώσμωση ρόλου και θεατή

### Γ1. Η παράσταση εκβάλλει στο κοινό\_ η ανάδυση της λούπας της ανάδρασης

Ο ηθοποιός, ενώ βρίσκεται στη διαδικασία πλασίματος ενός ρόλου όπου ένα κομμάτι της εαυτότητας του υποβαστάζει διακριτές εκφραστικές επιλογές του ρόλου, προβαίνει σε μια αυτοσκηνοθεσία με την οποία προσεγγίζει το εγχείρημα του . Μέσα σε αυτή τη διαδικασία μετουσίωσης ενός ρόλου επινοεί έναν θεατή ή ένα ολόκληρο κοινό ακόμα και μια φανταστική κοινότητα για να γίνει μάρτυρας αυτού του εγχειρήματός του . Σύμφωνα με τον Γ. Π. Πεφάνη αυτή η «επινοήση του κοινού» έχει διττή σημασία. Από τη μια πλευρά μπορεί να είναι ένα κοινό που ενεργοποιείται ως τέτοιο γιατί ενώπιον του λαμβάνει χώρα η υπόδοση του ρόλου και από την άλλη πλευρά μπορεί να είναι ένα ακροατήριο που ανασύρεται από τα βαθιά στρώματα της συνείδησης , από τις αποτυπώσεις και τις εγγραφές που εγγράφηκαν στο παρελθόν

Το ενδιαφέρον σε μια τέτοια συνθήκη έγκειται στο γεγονός ότι όλη αυτή η προετοιμασία κατασκευής των ρόλων κατά τη διάρκεια του πεδίου των δοκιμών, έχει μία σχέση με τη θέαση και με την πρόσληψη των θραυσμάτων της παράστασης, υβριδική. Είναι μία σχέση σε αναμονή. Μια σχέση ανοιχτή και ταυτόχρονα κλειστή. Είναι μία δυναμικότητα η οποία θρέφεται από το φαντασικό των συντελεστών της παράστασης και συνομιλεί με τις συνειδήσεις και τις αισθητικές διερωτήσεις των σωμάτων της υπόκρισης.

Όταν έρχεται η στιγμή να εκβάλλει όλη αυτή η προετοιμασία της θεατρικής παράστασης μπροστά στα μάτια των θεατών, η πραγματική πρόσληψη της παράστασης είναι πάντα μετατοπισμένη από αυτό που οι ηθοποιοί προσπάθησαν και φαντάστηκαν ως πρόσληψη από το κοινό κατά την

περίοδο των προβών. Η παράσταση συστήνεται στη άγνωστη και πλέον πραγματική παρουσία των θεατών αλλά και επίσης οι θεατές «συστήνονται» στους επί σκηνής ηθοποιούς ως ένα σύνολο που αποκτά τα χαρακτηριστικά και τις δυναμικές του μέσα από τις μικρές ή και τις μεγάλες εκφορές του τρόπου πρόσληψης της παράστασης. Σε μία επιτυχή έκβαση της παράστασης ο ηθοποιός υποδυόμενος τον ρόλο συναντά τους θεατές τη στιγμή που και εκείνοι τον συναντούν . Ο Γ.Π Πεφάνης χαρακτηρίζει αυτή τη σχέση ως *όσμωση*. Ο ηθοποιός επιτελεί τον εαυτό του μέσω της υπόδησης του ρόλου ενώπιον του κοινού εφόσον τη στιγμή που και ο ίδιος καταθέτει στους θεατές υποσυνείδητα περιεχόμενα και θραύσματα μνήμης της ζωής του .

Πρόκειται για μια επάλληλη περιοχή ετερογένεσης, ένα **δεύτερο επίπεδο επίσκεψης στην ετερότητα**. Η κατασκευή της συνολικής αφηγηματικής μηχανής όταν εκβάλλει από το πεδίο των δοκιμών στο πεδίο της επιτέλεσης συνιστά μια εκ νέου συνάντηση. Τούτη η συνάντηση είναι εκ των πραγμάτων πάντα καινούρια και πάντα διαφορετική από αυτό που η προετοιμασία έχει προβλέψει. Είναι μία συνάντηση με το άλλο , το έτερο καθώς οι δύο κόσμοι , αυτός των πραγματικών θεατών και αυτόν των ηθοποιών, συμφωνούν ταυτόχρονα με την είσοδό τους στο θεατρικό χώρο να συμβάλουν στη συγκρότηση μιας συνομιλίας , μιας δυναμικής σχέσης με το άλλο. Τούτη η ιδιαίτερη σχέση που δημιουργείται, θέτει σε λειτουργία τον **έναν επίσης βασικό συντελεστή συνδημιουργίας του μηχανισμού της παράστασης**.

Η ιδιότητα του θεάτρου να συνίσταται μέσω της ταυτόχρονης φυσικής παρουσίας ηθοποιών και θεατών δεν είναι αυτονόητη. Για να προκύψει αυτή πρέπει δύο ομάδες ανθρώπων να συμπεριφέρονται «ως δράστες» και ως «θεατές», να συγκεντρωθούν μια δεδομένη χρονική στιγμή σε ένα δεδομένο χώρο και μοιραστούν ένα χρονικό διάστημα. Σύμφωνα με το συμβατικό τρόπο λειτουργίας της παραστατικής πρακτικής, οι δύο ομάδες θα

προβούν η μία στην «παραγωγή της παράστασης» και η άλλη στην «πρόσληψή» της<sup>215</sup>.

Ενώ οι ηθοποιοί προβαίνουν στην εκτέλεση κινήσεων και λόγου επί σκηνής, προκειμένου να υπηρετήσουν την προετοιμασμένη εκτέλεση της αφήγησης, οι θεατές προβαίνουν σε μια πληθώρα δράσεων και αντιδράσεων οι οποίες είναι κατά βάση «εσωτερικές», χωρίς να επιζητούν την προσοχή, αλλά δεν αποκλείεται και η εξωτερίκευση τους<sup>216</sup>. Αυτές οι αντιδράσεις έχουν παραλήπτη τόσο άλλους θεατές όσο και τους ηθοποιούς που τις βλέπουν, τις αντιλαμβάνονται, τις βιώνουν. Το γεγονός αυτό προκαλεί νέες αντιδράσεις από ηθοποιούς και θεατές. Δημιουργείται επομένως μία συνεχής αλληλεπίδραση μεταξύ ηθοποιών και θεατών όπου ό,τι κάνουν οι ηθοποιοί έχει επίδραση στους θεατές και ό,τι κάνουν οι θεατές έχει επίπτωση στους ηθοποιούς.

Μέσω της ταυτόχρονης φυσικής παρουσίας ηθοποιών και θεατών, προκύπτει ένα διαλεκτικό παράγωγο, μια συνεχής αλληλεπίδραση η οποία συμβάλει με καίριο τρόπο στη διαμόρφωση της επί σκηνής αφήγησης και διαμορφώνει πυκνώματα και αραιώματα στον τρόπο που αυτή πλάθει τη ιδιαίτερη χωροχρονική συνθήκη της θεατρικής κατασκευής. Κατά τη Erika Fischer-Lichte στην μελέτη της για την αισθητική του επιτελεστικού: πρόκειται για μια αυτοαναφορική και συνεχώς μεταβαλλόμενη **λούπα ανάδρασης**.<sup>217</sup>

<sup>215</sup> Fischer - Lichte, Erika. *Θέατρο και μεταμόρφωση: Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού* / Erika Fischer - Lichte · μετάφραση Νατάσα Σιουζουλή, Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2013, σελ.76

<sup>216</sup>ΟΙ θεατές, κατά τη διάρκεια μιας παράστασης, γελούν, βήχουν, ψιθυρίζουν σχολιάζοντας αυτό που βλέπουν, χτυπούν παλαμάκια, πανηγυρίζουν, συγκινούνται, κλαίνε, αναλύονται σε λυγμούς, γιουχάρουν, χασμουριούνται, ασχολούνται με το κινητό τους, κοιτάζουν κατ' επανάληψη το ρολόι τους, φτερίζονται, κρατούν την αναπνοή τους και μένουν εντελώς ακίνητοι, αποκοιμούνται, ροχαλίζουν, ανοίγουν μια καραμέλα, πίνουν και τρώνε, σχολιάζουν δυνατά και ανερευθιάστα, φωνάζουν «μπράβο», σφυρίζουν, εγκραταλείπουν την αίθουσα και χτυπούν την πόρτα βγαίνοντας.

<sup>217</sup> Ο αγγλικό όρος είναι “feedback loop” ενώ στο πρωτότυπο κείμενο η συγγραφέας αναφέρει τον όρο ‘*feedback-Schleife*’. Fischer - Lichte, Erika. *Θέατρο και μεταμόρφωση: Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού* / Erika Fischer - Lichte · μετάφραση Νατάσα Σιουζουλή · επιμέλεια Πλάτων Μαυρομούστακος, Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2013, σελ.77



Η λούπα της ανάδρασης αποτελεί μία λειτουργία που συνεχώς μετατοπίζει τη ροή της παραστατικής πραγμάτωσης με τρόπο αυτοαναφορικό και μη ελέγξιμο. Εισάγει στον τρόπο διαμόρφωσης της αφηγηματικής πρακτικής μια εξαιρετική τυχαιότητα<sup>218</sup> στον τρόπο με τον οποίο πλάθεται η χωροχρονική συνθήκη του θεάτρου. Έτσι, αρθρώνονται σκηνοθετικές στρατηγικές οι οποίες οργανώνουν επιτελεστικά πλαίσια μέσα στα οποία οργανώνεται η παράσταση με τη λούπα της ανάδρασης ως ζητούμενο. Η παράσταση δε νοείται μόνο ο τόπος που αλληλεπιδρούν ηθοποιοί και θεατές αλλά νοείται ως τόπος που μπορεί να διερευνηθεί η λειτουργία αυτή, οι συνθήκες γένεσης και εξέλιξής της. Νοείται ως τόπος που η ίδια η λειτουργία της αλληλεπίδρασης καθίσταται συγκροτητικό στοιχείο της παράστασης. Τούτες οι στρατηγικές σκηνοθεσίας αναζητούν πτυχές του χώρου για να καταστήσουν εφικτές τις επιταγές τους. Πλάθουν την χωροχρονική συνθήκη του θεατρικού με τέτοιο τρόπο που ο χώρος όχι μόνο συμμετέχει ως συντελεστής του επιτελεστικού, αλλά τοποθετείται στο κέντρο της σκηνικής και δραματικής αναζήτησης. Και καταφέρνουν τελικά να δημιουργήσουν χωροποιητικές συνθήκες με νέα νοήματα και νέες εμπειρίες για την έννοια του χώρου.

Οι στρατηγικές σκηνοθεσίας που χρησιμοποιούν την παράσταση ως χωρική συνθήκη της λούπας της ανάδρασης, της μεταξύ ρόλου και θεατή διάδραση, στοχεύουν σε τρεις κεντρικούς άξονες επιτελεστικής πρακτικής.

---

<sup>218</sup> Αυτή η απροσδιοριστία θεωρήθηκε για το θέατρο μετά τον 18<sup>ο</sup> αι. ελάττωμα και πρόβλημα. Δοκιμάστηκαν για το σκοπό αυτό πολλές διαφορετικές στρατηγικές. Από τη θέσπιση κανόνων μέχρι την καταστολή της ενοχλητικής «ανάρμωστης συμπεριφοράς», το θέατρο προσπάθησε να πειθαρχήσει τη συμπεριφορά των θεατών. Στις αρχές του 2<sup>ου</sup> αι. και με την εδραίωση της παρουσίας του σκηνοθέτη, το θέατρο δοκίμασε να αλλάξει στρατηγικές. Στόχος δεν ήταν να εξουδερωθεί η αντίδραση του κοινού αλλά να οδηγηθεί σε συγκεκριμένες αντιληπτικές αντιδράσεις μέσω στοχευμένων σκηνοθετικών πρακτικών. Μετά επιτελεστική στροφή της δεκαετίας του '60, το θέατρο αλλάζει στάση απέναντι σε τούτη την αλληλεπίδραση η οποία όχι μόνο γίνεται αποδεκτή αλλά γίνεται και εκπεφρασμένη καλοδεχούμενη. «Το ενδιαφέρον μετατοπίζεται από τον πιθανό έλεγχο του συστήματος σε έναν ειδικό τρόπο αυτοποίησης» Fischer - Lichte, Erika. *Θέατρο και μεταμόρφωση : Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού* / Erika Fischer - Lichte · μετάφραση Νατάσα Σιουζούλη · επιμέλεια Πλάτων Μαυρομούστακος,, Αθήνα : Εκδόσεις Πατάκη, 2013, σελ.80

**Α) Στην αλλαγή των ρόλων μεταξύ ηθοποιών και θεατών, β) στην δημιουργία μιας κοινότητας μεταξύ τους, γ) στη μετατόπιση της σχέσης μεταξύ απόστασης και εγγύτητας, μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού.** Το ενδιαφέρον σε αυτές τις σκηνοθετικές πρακτικές έγκειται στο γεγονός ότι δε στοχεύουν μόνο στο να αναπαραστήσουν τις προγραμματισμένες τους προθέσεις αλλά δοκιμάζουν να υλοποιήσουν μέσω πρακτικών τις συνθήκες που θέτουν ως συγκροτητικό στοιχείο της παράστασης. Δοκιμάζουν πράγματι να επιτευχθεί η αλλαγή των ρόλων, να δημιουργηθούν και να διαλυθούν κοινότητες, να παραχθεί η απόσταση και εγγύτητα.

## Γ2.. Αλλαγή Ρόλων

### Η δοκιμή των αναπαραστάσεων

Στα τέλη της δεκαετίας του '60, Ο Richard Schechner πειραματίζεται με την ομάδα του, την Performance Group 1968, πάνω σε διαφορετικές μορφές συμμετοχής του κοινού, εστιάζοντας της διαπραγμάτευσης των σχέσεων ηθοποιών και κοινού. Στην πρώτη παραγωγή της Ομάδας το 1968, *Dionysus in 69*, μια παράσταση βασισμένη στις Βάκχες του Ευριπίδη, στόχος ήταν η εδραίωση μιας σχέσης μεταξύ ισότιμων υποκειμένων.<sup>219</sup> Η αλλαγή των ρόλων καθίσταται δυνατή, κατά το Schechner, μέσα από δύο άξονες: “Πρώτον, η συμμετοχή επερχόταν σε εκείνα τα σημεία που η παράσταση έπαυε να είναι παράσταση και γινόταν κοινωνικό γεγονός – όταν οι θεατές ένιωθαν ελεύθεροι να εισέλθουν στην περφόρμανς ως ίσοι. [...] Το δεύτερο

<sup>219</sup> Fischer - Lichte, Erika. *Θέατρο και μεταμόρφωση : Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού* / Erika Fischer - Lichte · μετάφραση Νατάσα Σιουζουλή · επιμέλεια Πλάτων Μανρομούστακος, Αθήνα : Εκδόσεις Πατάκη, 2013, σελ.82

ήταν ότι [...] επιτρέπαμε στον κόσμο να μπει στην παράσταση και να κάνει ό,τι έκαναν οι περιφóρμερ , να «συμμετάσχει στην ιστορία».<sup>220</sup>

Στην παράσταση *Dionysus in 69*, η αλλαγή του ρόλου των θεατών ξεινούσε ήδη με την είσοδό τους στο θεατρικό χώρο για την οποία ο Σέχνερ είχε ετοιμάσει μία «ναρικήρια τελετή». <sup>221</sup> Η σκηνοθεσία του Schechner έφερε αποσπάσματα από τελετουργίες διαφόρων πολιτισμών. «Η τελετουργία της γέννησης στο *Dionysus in 69* ήταν μια προσαρμογή που έκανα από φωτογραφίες που είδα σε ένα βιβλίο για τους *Asmat* του Δυτικού Ιράν»<sup>222</sup> αναφέρει ο Schechner θέλοντας να στηρίξει ένα θέατρο της τελετουργίας αλλά και ένα θέατρο ως κομμάτι τέχνης. Ο William Finley που έπαιζε το Διόνυσο στο *Dionysus in 69*, έπρεπε να ξεινά την παράστασή του κάθε βράδυ κάνοντας την εμφάνισή του γυμνός μπροστά σε ένα κοινό 200 ατόμων και λέγοντας: «Καλησπέρα, το όνομά μου είναι William Finley, και είμαι θεός». <sup>223</sup> Οι θεατές μπορούσαν να λάβουν μέρος στην τελετουργία της γένεσης του Διονύσου και αργότερα στην τελετουργία του θανάτου του Πενθέα καθώς και στον Βακχικό χορό που ακολουθούσε. Στην πρώτη παράσταση οι ηθοποιοί ήταν ελαφρώς ντυμένοι και στις επόμενες ήταν εντελώς γυμνοί. Οι θεατές μπορούσαν να συμμετάσχουν μόνο εφόσον ήταν γυμνοί. Τα γυμνά σώματα των ηθοποιών σχημάτιζαν μέσω της στάσης τους τον γεννητικό δίαυλο και είχαν κίνηση ρυθμική αναπαριστώντας τη γέννηση του Διονύσου. Η παράσταση τελείωνε με ένα τελετουργικό ενσωμάτωσης: Από κοινού ηθοποιοί και θεατές σχημάτιζαν μια πομπή εργατέλειαν το θεατρικό χώρο και πορεύονταν στους δρόμους της Ν. Υόρκης.

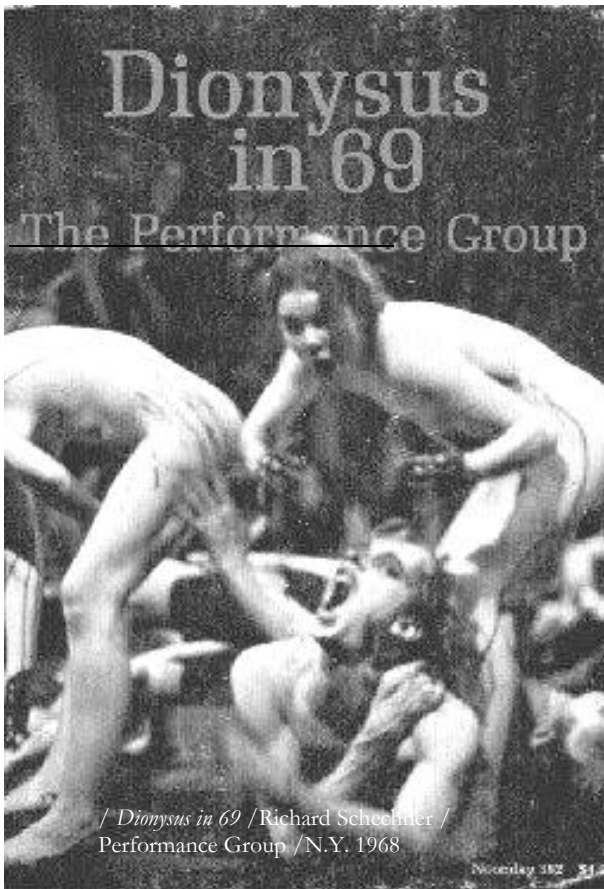
<sup>220</sup>«Μαζί μπορούμε να φτιάξουμε μια κοινότητα. Μπορούμε να γιορτάσουμε μαζί, να χαρούμε μαζί. [...] Γι' αυτό ακολουθήστε μας σε ό,τι κάνουμε μετά , σε ένα κυκλικό χορό γύρω από το ιερό σημείο της γέννησής μου» Schecher Richard: *Dionysus in 69*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1970, χωρίς αριθμούς σελίδων και Schecher Richard: *Environmental Theater*, Hawthorn Books , New York 1973,σελ. 44

<sup>221</sup> Fischer - Lichte, Erika. *Θέατρο και μεταμόρφωση : Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού* / Erika Fischer - Lichte · μετάφραση Νατάσα Σιουζουλή · επιμέλεια Πλάτων Μαυρομούστακος, Αθήνα : Εκδόσεις Πατάκη, 2013, σελ.83

<sup>222</sup> Schecher Richard: *Performance Theory*, Routledge, London & New York, 1988, σελ 155

<sup>223</sup> Όπ.π. σελ 65

Μέσα από τούτη τη παραστατική λογική ο Schechner ήθελε να ιδρύσει αφενός μια επιτελεστική περιοχή όπου η σχέση ηθοποιών και θεατών να αποτελείται από ισάξια υποκείμενα και αφετέρου να μετατρέψει την αισθητική διαδικασία της παράστασης σε κοινωνικό γεγονός. Μέσα από αυτή την απόλυτη διάνοιξη των ορίων μεταξύ επιτελεστικού και κοινωνικού, ο Schechner θέλησε από τη μια να προσφέρει στους θεατές την εμπειρία του μετεωρισμού μέσω της επιτέλεσης, λέγοντάς του «κάνε το και εσύ». Προσπάθησε δηλαδή, μέσα από κοινές **αναπαραστάσεις** να καταστήσει τους θεατές επίσης ηθοποιούς, τραβώντας το κοινωνικό προς το μέρος του θεατρικού. Παρ' όλες τις σκηνοθετικές προθέσεις του Schechner και της ομάδας του, «η απελευθέρωση» των θεατών προς ένα ισάξιο επί σκηνής υποκείμενο ναυάγησε καθώς οι θεατές υιοθετούσαν πρακτικές που εξαντικειμενίζαν τους ηθοποιούς<sup>224</sup> και η προσπάθεια και μια συγκρότηση κοινότητας με διπλό υποκείμενο δε βρήκε χώρο σε τούτη τη περίπτωση.



<sup>224</sup> Σύμφωνα με τα λεγόμενα του Schechner στο βιβλίο του 'Environmental Theater', οι γυναίκες περφόρμερ αντιμετωπίζονταν συχνά ως αντικείμενα εκμετάλλευσης ως και εκπορνευόμενες. Επίσης μια ομάδα φοιτητών απήγαγε τον ηθοποιό που υποδυόταν τον Πενθέα παρὰ τη θέλησή του, για να τον σώσει από τη θυσία. Schecher Richard: *Environmental Theater*, Hawthorn Books, New York 1973,σελ. 42.

## Αλλαγή Ρόλων μέσω νέων νοηματικών δεικτών

Σε μεταγενέστερες παραγωγές ο Schechner δοκίμασε ένα διαφορετικό μοντέλο συμμετοχής του κοινού, στο οποίο οι περφόρμερ επιχειρούσαν να συσχετιστούν με συγκριμένο τρόπο με το κοινό και εφαρμόσουν συγκεκριμένες πρακτικές.

Στην παράσταση *Commune*, η οποία πραγματευόταν τον πόλεμο στο Βιετνάμ και συγκεκριμένα τα γεγονότα του Μάι Λάι, ένας περφόρμερ, ο Τζέιμς Γκρίφιθ, επέλεγε τυχαία δεκαπέντε θεατές οι οποίοι καλούνταν να παραστήσουν τους κατοίκους του Μάι Λάι. Τους τοποθετούσε κυκλικά στη μέση στο σκηνικού χώρου και τους ζητούσε να ακολουθήσουν τις εντολές του χωρίς διαμαρτυρίες. Εκείνοι συνήθως ακολουθούσαν αλλά υπήρχαν και μερικές περιπτώσεις που αντιστέκονταν. Σε αυτές τις περιπτώσεις ο περφόρμερ σταματούσε την παράσταση και προσέφερε στους θεατές μια σειρά από επιλογές<sup>225</sup> που όλες μετέτρεπαν τον θεατή σε δρώντα. Ακόμα και αν ο θεατής επέλεγε να παραμείνει θεατής, θα ήταν υπεύθυνος για τη διακοπή της παράστασης. Η αρχική επιλογή του θεατή, να παραμείνει θεατής και να παρακολουθήσει την παράσταση χωρίς να εκτεθεί ο ίδιος δεν ήταν πλέον εφικτή. Αυτή η συνθήκη οδηγούσε σε μακρές διαπραγματεύσεις και όξυνση μπροστά στο δίλλημα των επιλογών που έθετε η στρατηγική της σκηνοθεσίας.

Προέκυπτε μια ιδιαίτερη συνθήκη στην οποία ο διαχωρισμός υποκειμένου- αντικειμένου δεν ήταν πλέον διακριτός. Καθένας από τους

---

<sup>225</sup> Ο περφόρμερ έβγαζε την μπλούζα του και έλεγε<sup>225</sup>: «Βγάξω τη μπλούζα μου για να δηλώσω ότι η παράσταση διακόπηκε. Έχετε τώρα τις εξής δυνατότητες: πρώτον, να έρθετε στον κύκλο ώστε να συνεχιστεί η παράσταση· δεύτερον, να κατευθυνθείτε προς κάποιον άλλον θεατή και να τον ρωτήσετε εάν θέλει να πάρει τη θέση σας ώστε να συνεχιστεί η παράσταση· τρίτον, να μείνετε εκεί όπου είστε και η παράσταση να διακοπεί· ή, τέταρτον, να πάτε στο σπίτι σας και η παράσταση να συνεχιστεί ερήμην σας. Από Schecher Richard: *Environmental Theater*, Hawthorn Books, New York 1973,σελ. 49.

συμμετέχοντες «αξίωνε για τον εαυτό του τον ρόλο του υποκειμένου και εξαντικειμενίζει τον άλλον».<sup>226</sup> Τούτο το ιδιαίτερο συμβάν έθετε στο μικροσκόπιο την ίδια την λούπα της ανάδρασης. Και ενώ πολλοί θεατές προσπαθούσαν να κρατήσουν τον ρόλο του ως μη δρώντες, κατάφεραν ακριβώς το αντίθετο. Να προκαλούν τη συζήτηση και να μπλέκονται ενεργά στη συνθήκη ως δρώντες που επέμεναν να λάβουν μέρος στην παράσταση ως θεατές. Τούτη η «επιτελεστική αντίφαση»<sup>227</sup> κατέστησε μια παράσταση κάθε στιγμή μη-προβλέψιμη και πολλαπλασίασε εκθετικά τις πιθανότητες και τους δρόμους που θα μπορούσε να είχε η εξέλιξη της. Αυτή η επιτελεστική αντίφαση εκθέτει την παράσταση σε ένα απόλυτο εδώ- τώρα και ο μετωρισμός ανάμεσα στο οικείο και το έτερο έγκειται στο γεγονός ότι η θέαση – μια λιγότερο εκφραστική συμπεριφορά – εκβάλλει σε μία έντονη δράση- τόση ώστε να γίνεται υπεύθυνη για την τύχη της παράστασης. Η απόλυτη ενθαδικότητα καθίσταται εργαλείο μετωρισμού.

Σε αντίθεση με την παράσταση *Dionysus in 69*, η παράσταση *Commune* κατάφερε να μετατρέψει τους θεατές σε δρώντες όχι με το πρόταγμα, «κάνε ό,τι κάνω»- «γίνε και συ ηθοποιός», αλλά βασίστηκε στην ίδια τη συνθήκη της θεατρική κατασκευής: δράσης- θέασης, μέσω της λούπας της ανάδρασης. Βάζοντας στο μικροσκόπιο της σκηνοθετικής του πρακτικής την λούπα της ανάδρασης, ο Schechner καταφέρνει να αναιρέσει τη σχέση *αντικειμένου- υποκειμένου*. Μέσω της ανταλλαγής των ρόλων παρατηρούμε κάτι που λίγο ή πολύ συμβαίνει σε όλες τις παραστάσεις μέσω της λούπας της ανάδρασης: «οι αντιδράσεις των θεατών δεν είναι προβλέψιμες

<sup>226</sup> Fischer - Lichte, Erika. *Θέατρο και μεταμόρφωση: Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού* / Erika Fischer - Lichte · μετάφραση Νατάσα Σιουζουλή · επιμέλεια Πλάτων Μαυρομούστακος, Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2013, σελ.85

<sup>227</sup> Fischer - Lichte, Erika. *Θέατρο και μεταμόρφωση: Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού* / Erika Fischer - Lichte · μετάφραση Νατάσα Σιουζουλή · επιμέλεια Πλάτων Μαυρομούστακος, Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2013, σελ.86

ούτε ελέγξιμες και η επίδραση τους στους ηθοποιούς ούτε στους άλλους θεατές». <sup>228</sup>

Εκτός από τη δημιουργία δι-υποκειμενικών σχέσεων, ο Schechner καταφέρνει επίσης να αναιρέσει το διαχωρισμό αισθητικής διαδικασίας και κοινωνικού γεγονότος. Συγκρότησε εκ των προτέρων ένα τέτοιο επιτελεστικό πλαίσιο, το οποίο δημιουργούσε μια χωροχρονική συνθήκη με στόχο να μετατρέψει την αφήγηση σε ένα βίωμα κοινωνικού γεγονότος. Πρόκειται για μια προ- κατασκευη πρακτικών και συμπεριφορών η οποία θέτει στη βάση της αυτή τη σκληρή διαπραγμάτευση για την εδραίωση θέσεων και σχέσεων. Η προ- κατασκευη αυτού του πλαισίου και το άφημά της στο χωροχρονικό παιχνίδι της ανάδρασης είναι που καθιστά τούτη την παράσταση ένα πεδίο από το οποίο αναβλύζουν νέες πτυχές νοήματος και εμπειρίας του κοινωνικού.

Ο όρος «κατασκευη», σε τούτη την παράσταση, προκύπτει από το γεγονός ότι παρόλο που τα όρια της παράστασης ήταν πολύ κοντά με το μη θεατρικό, ωστόσο αυτά υπήρχαν. Οι ηθοποιοί ήταν φορείς ενός ρόλου και είχαν δουλέψει πολύ για να το πετύχουν. Δυστυχώς το κοινό δυσκολεύτηκε πολύ να διακρίνει αυτή τη διαφορά <sup>229</sup>. Η κοντινότητα των ορίων του θεατρικού και η μη έκδηλη ανάδειξή τους κατά τη διάρκεια της παράστασης έφερε μια σύγχυση μεταξύ θεατρικού και πραγματικού. Ο κοινωνικός χώρος, υποδεχόμενος το συμβάν του Schechner, δε μπόρεσε να κρατήσει την απόσταση των δύο κόσμων ζωντανή, μια απόσταση που δίνει στο πεδίο του θεατρικού την περιοχή που χρειάζεται για να αναδυθεί. Όπως αναφέρει και ο

<sup>228</sup> Fischer - Lichte, Erika. *Θέατρο και μεταμόρφωση : Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού* / Erika Fischer - Lichte · μετάφραση Νατάσα Σιουζουλή · επιμέλεια Πλάτων Μαυρομούστακος, Αθήνα : Εκδόσεις Πατάκη, 2013, σελ.87

<sup>229</sup> «Οι τελεστές έλεγαν μια ιστορία μέσω θεάτρου [...] Πολλοί θεατές ταύτιζαν συχνά τους τελεστές με τους ρόλους τους. Αυτό συνέβαινε σε τέτοιο βαθμό στο Dionysus in 69 και στο Commune, ώστε αναγκάζόμαστε να εξηγήσουμε ότι μερικές από τις πράξεις στα έργα δε ταυτιζόνταν με αυτά που κάναμε στην «αληθινή ζωή». Schecher Richard: *Performance Theory*, Routledge, London & New York, 1988, σελ. 101.

κ. Σταυριδής, «Η θεατρικότητα πάνω απ' όλα χαρακτηρίζεται από την ένταση της σχέσης της με το μη θεατρικό.»<sup>230</sup>

Μέσω του παραδείγματος του Schechner και του μεγεθυντικού φακού της αλλαγής των ρόλων, συμπεραίνουμε ότι η ταυτόχρονη φυσική παρουσία θεατών και ηθοποιών θέτει σε λειτουργία μια διαπραγματεύση των σχέσεων εξουσίας. Αναβλύζει από τη στιγμή που αυτοί οι δύο κόσμοι έρχονται κοντά και συνάπτουν σχέση μετεωρισμού και διαπραγματεύσης. «Στην παράσταση αισθητικά και κοινωνικοπολιτικά ζητήματα είναι πάντα αλληλένδετα»<sup>231</sup>. Δεν χρειάζεται να πραγματεύεται η παράσταση πολιτικά ζητήματα για να κατοχυρωθεί ο πολιτικός χαρακτήρας της. Υπάρχει πάντα μια «λανθάνουσα άρρηκτη σύνδεση αισθητικού και πολιτικού»<sup>232</sup>, η οποία έρχεται στο προσκήνιο κατά τη διάρκεια της παράστασης ανεξάρτητα από το αν εδραιώνεται μια ισότιμη σχέση ηθοποιών και θεατών.

Στην παράσταση *Dionysus in 69*, ο Σέχνερ δοκιμάζει την ανταλλαγή των ρόλων μέσα από πρακτικές που ιδρύουν ένα χωρικό ανάλογο καλέσματος («ελάτε στη σκηνή για να φτιάξουμε μια κοινότητα») και στο δεύτερο, αυτό της παράστασης *Commune*, μέσα από πρακτικές που καθιστούν τον χώρο των θεατών σκηνή. Αυτό συμβαίνει μέσα από διαδικασίες και πρακτικές που φωτίζουν κάτι που μέχρι τώρα παραμένει αθέατο και το μετατρέπουν σε σημείο το οποίο, ακόμα και αν δε τον προκαλεί, σημαίνει. Και επομένως οδηγεί την τύχη του αφηγηματικού οχήματος. Μέσα από την πρακτική υποκειμενοποίησης του αντικειμένου της πρόσληψης, ο επιτελεστικός χώρος αποκτά νέο **νόημα** μέσα από την πρόσδεσή του σε νέο σύστημα επιτελέσεων.

<sup>230</sup> Σταυριδής, Σταύρος: *Από την πόλη σθόνη στην πόλη σκηνή* / Σταύρος Σταυριδής · επιμέλεια σειράς Δημήτρης Τσατσούλης. - 1η έκδ. - Αθήνα : Ελληνικά Γράμματα, 2002, σελ 178

<sup>231</sup> Fischer - Lichte, Erika. *Θέατρο και μεταμόρφωση : Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού* / Erika Fischer - Lichte · μετάφραση Νατάσα Σιουζούλη · επιμέλεια Πλάτων Μαυρομούστακος. - 1η έκδ. - Αθήνα : Εκδόσεις Πατάκη, 2013, σελ.87.

<sup>232</sup> Ο.π., σελ.88.



## Ο ρόλος του βλέμματος στη συγκρότηση της εμπειρίας

Στο επόμενο παράδειγμα αναδεικνύεται ως επικρατούσα σιγή ο ενδιάμεσος χώρος μεταξύ ηθοποιών και κοινού μέσα από μια κεφαλαιώδη λειτουργία της ανθρώπινης συμπεριφοράς. Αυτή του Βλέμματος. Οι Αμερικανοί περιφόρμερ Coco Fusco και Guillermo Gómez-Peña παρουσίασαν το 1992 την περιφόρμανς *Two Americans Visit* σε ποικίλες χώρες και χώρους<sup>233</sup>. Η περιφόρμανς δημιουργήθηκε για τα πενήντα χρόνια από τη λεγόμενη ανακάλυψη της Αμερικής από τον Κολόμβο και είχε χαρακτήρα πειράματος προκειμένου να επιβεβαιώσει ότι η πράξη μέσω της οποίας αντιλαμβάνομαστε τον άλλο είναι μια πολιτική πράξη.

Η Fusco και ο Gómez-Peña «ζούσαν» για ένα διάστημα σε ένα χρυσό κλουβί ως Αμερινδιάνοι. Ονόμαζαν την πατρίδα τους Γκαουτινάου τους εαυτούς τους Γκαουτινάους. Και οι δύο ήταν ντυμένοι σαν φανταστικού Αμερινδιάνοι<sup>234</sup>. Φορούσαν στο λαιμό τους κολάρο. Οι φύλακες που στέκονταν δίπλα στο κλουβί τους οδηγούσαν με λουριά στην τουαλέτα. Μεσ στο κλουβί έκαναν, όπως τις ονόμασαν, «παραδοσιακές εργασίες»: άρση βαρών, κατασκευή κουκλών βουντού, παρακολούθηση τηλεόρασης, δουλειά στο λάπτοπ. Στο κλουβί ήταν στερεωμένος ένας κουμπάρας με τη σήμανση ότι με ένα μικρό αντίτιμο η Fusco θα χόρευε, ο Gómez-Peña θα απήγγειλε αυθεντικά (φανταστικά) αμερινδιάνικα ποιήματα, ενώ οι θεατές μπορούσαν να ποζάρουν και να βγάλουν μαζί τους φωτογραφία Μπροστά

<sup>233</sup> Μερικά σημεία από τα οποία πέρασε η περιφόρμανς ήταν: σε πλατείες όπως στο Κόβεντ Γκάρντεν στο Λονδίνο, στην Πλάθα Κριστόμπαλ Κολόν στη Μαδρίτη. Σε μουσεία και γκαλερί: όπως στο Ίρβιν, στη Νέα Υόρκη και στο Σικάγο και σε μουσεία φυσικής Ιστορίας στην Ουάσινγκτον, στη Μινεάπολη και στο Σύδνεϋ. Fischer - Lichte, Erika. *Θέατρο και μεταμόρφωση: Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού* / Erika Fischer - Lichte · μετάφραση Νατάσα Σιουζουλή · επιμέλεια Πλάτων Μαυρομούστακος. - 1η έκδ. - Αθήνα : Εκδόσεις Πατάκη, 2013, σελ.88

<sup>234</sup> Η Fusco φορούσε μια χαβανέζικη φούστα, ένα στηθόδεσμο από «τριχώμα τίγρης», ένα κολιέ με κόκκαλα στο λαιμό, γυαλιά ηλίου και αθλητικά παπούτσια. Το πρόσωπο του Gómez-Peña ήταν βαμμένο σαν μάσκα τίγρης και φορούσε μαύρα γυαλιά. Στο κεφάλι φορούσε ένα κάλυμμα με πολλά στολίδια, και στο μέτωπο έφερε μια εικόνα ενός Ινδιάνου φύλαρχου. Στο λαιμό είχε κρεμασμένα πλήθος κοσμημάτων, φορούσε επίσης παντόφλες.

από το κλουβί τοποθετήθηκαν πίνακες που πληροφορούσαν την ιστορία μη δυτικών πολιτισμών και ένα πλαστό λήμμα «Αμεριδιάνου» από την Εγκυκλοπαίδεια Μπριτάννικα.

Η περφόρμανς κινήθηκε σε τρεις συγκεκριμένες στρατηγιές. Πρώτον, σκηνοθέτησαν ένα παραποιημένο αποικιοκρατικό πλαίσιο λόγου (μέσω της εμφάνισης, των πράξεων και τη συμπεριφορά) λανσάροντας στερεότυπα του «βωβού απολίτιστου Άλλου». Δεύτερον, επιλέγουν συγκεκριμένους χώρους και έτσι δημιουργούν και διαφορετικά πλαίσια πρόσληψης (στις γκαλερί, στο μουσείο, στις πλατείες). Τρίτων, υιοθέτησαν τη στρατηγική αλλαγής των ρόλων καθώς οι περφόρμερ έπαιρναν πολύ συχνά τη θέση του θεατή και οι θεατές οδηγούνταν πολύ συχνά στο να δράσουν.



*Two Americans Visit / Coco Fusco και Guillermo Gómez-Peña / 1992*

Οι θεατές ρωτούσαν τους φύλακες αν μπορούν να τάψουν τη Fusco, ζητούσαν πλαστικά γάντια για να χαϊδέψουν τα πόδια του Gómez-Peña, ρωτούσαν αν υπήρχε η πιθανότητα οι άνθρωποι στο κλουβί να ζευγαρώσουν δημόσια ή με την καταβολή αντιτίμου, τάιζαν μπανάνες τη Fusco και πλήρωναν για να τη δούνε να χορεύει και για να ακούσουν την ιστορία του Gómez-Peña.

Πρόκειται για πράξεις που εξέθεταν τους θεατές στα μάτια των περφόρμερ και των άλλων θεατών, πράξεις και τους καθιστούσαν δρώντες. Οι περφόρμερ αντιμετώπισαν κατά τη διάρκεια της περφόρμανς ποικίλες συμπεριφορές: Μια συμπεριφορά ερχόταν από τον κόσμο των καλλιτεχνών όπου έβλεπαν τη περφόρμανς ως καλλιτεχνικό γεγονός και εξέφραζαν επί τόπου κριτική. Μια συμπεριφορά από θεατές που είχαν επίγνωση του παιχνιδιού και που ήθελαν να λάβουν μέρος σε αυτό και μια συμπεριφορά θεατών που εκλάμβαναν τη περφόρμανς ως λαοπανήγυρη και αντιδρούσαν με συμπάθεια, με διαμαρτυρίες αλλά και με μια περίεργη συναίνεση. Οι θεατές έπαιρναν, χωρίς να το γνωρίζουν ή να το αποδέχονται, τη θέση των «αγρίων», οι οποίοι «παρατηρούνται, καθλώνονται, ελέγχονται και ερμηνεύονται από τον άλλου»<sup>235</sup>.

Η παρούσα περφόρμανς παρουσιάζει μεταξύ άλλων το ενδιαφέρον ότι οι δύο περφόρμερ σκηνοθέτησαν ένα παιχνίδι βλεμμάτων. Βλέμματα αυτών που αρνήθηκαν το αποικιοκρατικό και ελεγκτικό βλέμμα προς τους περφόρμερ. βλέμματα που ανταλλάχθηκαν μεταξύ περφόρμερ και θεατών στα πλαίσια κατάφασης ενός παιχνιδιού, βλέμματα ανθρώπων από «ανώτερους πολιτισμούς» που εξαντικειμενίζαν και συνέπασχαν με τους «απολίτιστους αγρίους» περφόρμερ, βλέμματα ελεγκτικά που καθιστούσαν τα σώματα των περφόρμερ σεξουαλικά αντικείμενα, βλέμματα από μια ομάδα θεατών που επιτηρούσε μια άλλη, βλέμματα παρατηρητικά, αποστασιοποιημένα, όχι λιγότερο ελεγκτικά των περφόρμερ προς τους θεατές<sup>236</sup>.

Η περφόρμανς κατάφερε να καταστήσει αισθητό στους εμπλεκόμενους το γεγονός ότι «η πράξη μέσω της οποίας προσλαμβάνεται ο άλλος είναι πάντα πολιτική διότι συνδέεται με προβολές του εαυτού και του άλλου και με σωρό

<sup>235</sup> Fischer - Lichte, Erika. *Θέατρο και μεταμόρφωση : Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού* / Erika Fischer - Lichte · μετάφραση Νατάσα Σιουζουλή · επιμέλεια Πλάτων Μαυρομούστακος., Αθήνα : Εκδόσεις Πατάκη, 2013, σελ.92

<sup>236</sup> Coco Fusco: “The other History of Cultural Performance”, στο: *The Drama Review* 38, 1994, σελ. 145-167.

*ελεγκτικών μηχανισμών»*<sup>237</sup> Ο αντιληπτικός μηχανισμός, οι πράξεις και η εκφρασμένη συμπεριφορά έθεταν και διατηρούσαν σε συνεχή κίνηση τη λούπα της ανάδρασης και κανείς από τους συντελεστές, είτε πρόκειται για τους περφόρμερ είτε για τους θεατές, μπορούσε καθορίσει τον ακριβή σχεδιασμό της παράστασης. Όλοι οι εμπλεκόμενοι προσπαθούσαν να χρησιμοποιήσουν την αλλαγή των ρόλων προκειμένου να ιδρύσουν, να ελέγξουν και να διατηρήσουν για τον εαυτό τους εκείνο το πλαίσιο που όριζε ο αντιληπτικός τους κόσμος. Η παράσταση και η λούπα της ανάδρασης συγκροτούσαν ένα πεδίο πάλης για την κυριότητα της σημασιοδότησης και της ερμηνείας. Τούτο το πλαίσιο σχετιζόταν με ελεγχόμενα χαρακτηριστικά της εαυτότητας ή αλλιώς, κατά τον Goffman, με τον έλεγχο των εντυπώσεων.

Στο πλαίσιο αυτό, η παράσταση *Two Americans Visit...* προσέφερε μια απόδειξη ότι το *βλέμμα*, μέσω του οποίου ο άλλος γίνεται αντιληπτός, δύναται να τον υποβιβάζει σε αντικείμενο ή να τον αναγνωρίζει ως υποκείμενο. Μέσω του βλέμματος επαναπροσδιοριζόταν συνεχώς η σχέση των θεατών με τους περφόρμερ αλλά και με τους άλλους θεατές και ιδρυόταν συνεχώς μια *ενδιάμεση σκηνή* ανταλλαγής και εδραίωσης ταυτοτήτων. Το βλέμμα επομένως είναι ένα ταυτοποιητικό στοιχείο το οποίο από τη μια πλευρά ζητά να εκφράσει σκηνές της εαυτότητας από την άλλη πλευρά ταξιδεύει προς μια αντιληπτική επαφή σχετιζόμενη με ποικίλους τρόπους με το άλλο. Το έτερο. Η μετατόπιση του βλέμματος και επομένως και του τρόπου πρόσληψης του κόσμου, εκθέτει του υποκείμενο σε νέα πεδία συγκρότησης της χωρικής **εμπειρίας** καθώς το ίδιο το υποκείμενο καθίσταται συμμετοχο στο θέαμα μέσω του βλέμματος. Η ανταλλαγή των ρόλων κατέδειξε ότι η διαδικασία της παράστασης τελείται «ως αυτοδημιούργημα, αυτοποιητική και διαρκώς μεταβαλλόμενη λούπα ανάδρασης».<sup>238</sup> Η παράσταση αποτελεί προϊόν όλων των

<sup>237</sup> Fischer - Lichte, Erika. *Θέατρο και μεταμόρφωση : Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού* / Erika Fischer - Lichte · μετάφραση Νατάσα Σιουζουλή · επιμέλεια Πλάτων Μαυρομούστακος,, Αθήνα : Εκδόσεις Πατάκη, 2013, σελ.93

<sup>238</sup> Fischer - Lichte, Erika. *Θέατρο και μεταμόρφωση : Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού* / Erika Fischer - Lichte · μετάφραση Νατάσα Σιουζουλή · επιμέλεια Πλάτων Μαυρομούστακος,, Αθήνα : Εκδόσεις Πατάκη, 2013, σελ.101

εμπλεκόμενων. Ενώ η σιγνοθεσία προσφέρει μια προκατασκευασμένη συνθήκη από την οποία ξεκινά η διαδικασία της παράστασης, μέσω της λούπας της ανάδρασης, κάθε φορά παράγεται μια άλλη παράσταση, μοναδική και ανεπανάληπτη.

### Γ3. Δημιουργία κοινότητας

Η ταυτόχρονη φυσική παρουσία ηθοποιών και θεατών και η σιόπιμη συνέπεια της λούπας της ανάδρασης, έγιναν εργαλείο πειραματισμού και δημιουργίας χωροχρονικών συνθηκών με βασικό άξονα τη δημιουργία κοινότητας. Από τις αρχές του 20<sup>ού</sup> αι. μια τέτοια δυνατότητα έγινε αντικείμενο για συζήτηση και ζητούμενο θέλοντας να γεφυρώσει το πεδίο της έρευνας πάνω στην τελετουργία με την κοινωνιολογία. Το έντονο ενδιαφέρον προς τις διαδικασίες συγκρότησης μια κοινότητας έρχεται σε μια χρονική στιγμή όπου ο ατομικισμός είναι ήδη τόσο ανεπτυγμένος ώστε, όπως σημειώνει ο Durkheim, «το άτομο [...] [να έχει καταστεί] αντικείμενο ενός είδους θρησκείας».<sup>239</sup>

Κεντρικό ερώτημα για τη δημιουργία μιας κοινότητας, στα πλαίσια του θεατρικού γεγονότος, είναι το κατά πόσο από μια συγκέντρωση μεμονωμένων ατόμων μπορεί να προκύψει μια κοινότητα ή μήπως η κοινότητα προϋπάρχει και μέσα από αυτήν αναδεικνύονται μεμονωμένα άτομα. Ο Durkheim, αναφερόμενος στη θεωρία της τελετουργίας του **θύματος**, γράφει σχετικά: «Η συλλογική ζωή δεν γεννιέται από την ατομική ζωή, αλλά τα πράγματα συμβαίνουν[...] αντίστροφα. Μόνο υπό αυτή την αίρεση (αυτή της δημιουργίας του θύματος) μπορεί να εξηγήσει κανείς πως η προσωπική ατομικότητα [...] μπόρεσε να εξηγηθεί να συγκροτηθεί και να

---

<sup>239</sup> Durkheim Emile: *Über soziale Arbeitsteilung. Studie über die Organisation höherer Gesellschaften* (1893), Φρανκφούρτη 1988, σελ. 227.

εξελιχθεί χωρίς να αποσαθρωθεί η κοινωνία».<sup>240</sup> Από τη μια πλευρά η ένταση του ατομικισμού και από την άλλη πλευρά η διαμόρφωση της ανώνυμης μάζας, ανέδειξαν την θεατρική πρακτική ως περιοχή δοκιμής ποικίλων μοντέλων που πειραματίζονταν πάνω στη εφαρμογή του κοινωνικού.

## Προς τη νοηματοδότηση των από σκηνης κοινοτήτων

Σε αυτή την κατεύθυνση ο Georg Fuchs, θέτοντας στο κέντρο της προβληματικής του τη σχέση θεατή και σκηνης αναφέρει: «Ηθοποιοί και θεατές, σκηνη και πλατεία [...] ως προς την πηγή και το Είναι τους δεν είναι εκ διαμέτρου-αντίθετα, αλλά αποτελούν ενότητα».<sup>241</sup> Στις μελέτες του υπερασπίστηκε ένα θέατρο που, μέσω της μιμητικής πρακτικής, ξαναγύριζε στις αρχαίες παραδόσεις μιας τελετουργικής επικοινωνίας ηθοποιών και θεατών. Πολλοί άλλοι ανανεωτές του Θεάτρου, προσδιόρισαν τη δική τους πρόταση σχετικά με το πρόβλημα του διαχωρισμού με **όρους χωρικής διάταξης**. Η ενοποίηση των δύο ξεχωριστών λειτουργιών μέσω μια νέας χωρικής οργάνωσης αποτέλεσε έναν τρόπο για αν λυθεί το πρόβλημα του διαχωρισμού. Ο Meyerhold, στη συνέχεια της σκέψης του Fuchs, ήταν και αυτός υπέρ της ανασύστασης της ενότητας και πρότεινε την εξάλειψη της ράμπας<sup>242</sup> η οποία μέχρι τότε χώριζε το κοινό από τη σκηνη: «Χαράζεται αυτό το μαγικό όριο ανάμεσα στους ηθοποιούς και το θεατή που μέχρι σήμερα [...] χωρίζει το θέατρο σε δύο κόσμους ξένους τον έναν προς τον

<sup>240</sup> Ό.π., σελ.339.

<sup>241</sup> Fuchs Georg : *Revolution in the Theatre: Conclusions Concerning the Munich Artists' Theatre*, tran.Constance Connor Kuhn, Ithaca, New York :Cornell University Press, 1959, σελ. 63-64.

<sup>242</sup> Ο Γκέοργκ Φουκς επηρεάστηκε εξαιρετικά από τον Πέτερ Μπέρενς, αρχιτέκτονα και διακοσμητή, ο οποίος στο βιβλίο του, *Feste des Lebens und der Kunst*, διατύπωνε την επιστροφή του θεάτρου στις ρίζες της γιορτής μέσω της συμμετοχής του θεατή. Ζητούσε την εγκατάλειψη της Ψευδαισθητικής σκηνης και την εδραίωση ενός ενιαίου χώρου, μιας επίπεδης σκηνης, ως σύνδεση σκηνικής δράσης και κοινού.

P.Behrens : *Feste des Lebens und der Kunst*, Leipzig: Diederichs,1900,σελ. 19.

άλλο: αυτόν που μόνο δρα και αυτόν που μόνο προσλαμβάνει και δεν υπάρχουν φλέβες που να ενώνουν αυτά τα δύο ξεχωριστά σώματα σε μια κοινή κυκλοφορία αίματος των δημιουργικών ενεργειών.»<sup>243</sup> Η δημιουργία ενός ενιαίου σκηνικού χώρου μέσα στον οποίο εκτίθενται τα σώματα ηθοποιών και θεατών, η σύμπτυξη ενός θεατρικού χώρου σε έναν χώρο – αρένα δοκιμάστηκε κατά πολύ ως πρόταση<sup>244</sup> για τη συγκρότηση μιας κοινότητας από συμπράττοντες.

Σε κοινή γραμμή με τον Nietzsche, ο Fuchs ευελπιστούσε να δημιουργήσει μια θεατρική κοινότητα μέσω μιας νέας χωρικής οργάνωσης του σκηνικού χώρου αλλά ταυτόχρονα και μέσα από μια αντίστοιχη νέα υποκριτική τέχνη<sup>245</sup>. Η πρόταση του Fuchs δεν τελείωνε στην χωρική διευθέτηση του θεατρικού κόσμου, μέσα στον οποίο τα υποκείμενα θα λειτουργούσαν ως κοινότητα επειδή βρέθηκαν εντός του, αλλά εισάγει μια νέα υποκριτική γλώσσα ως πρακτική για την εγκαθίδρυση συγκροτητικών σχέσεων για τη δημιουργία μιας κοινότητας. Το ενδιαφέρον στην πρόταση του Φουξ, χωρίς να εξετάζεται εδώ το ίδιο το αποτέλεσμα του πειραματισμού του, είναι

<sup>243</sup> V. Y. Meyerhold, *Κείμενα για το θέατρο : 1891-1917* / Β.Ε.Μέγιερχολντ · επιμέλεια Αντώνης Βογιάζος · μετάφραση Αντώνης Βογιάζος,, Αθήνα : Ιθάκη, 1982, σελ.83-84.

<sup>244</sup> Παραδείγματα μεταξύ άλλων αποτελούν τα πειράματα του Ράινχαρτ με το χαναμίτσι και την αρένα του Τσίρκου Σούμαν, στις τρεις παραστάσεις – Φάουστ, Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας και στο Θάνατο του Νταντόν. Επίσης η διασκευή της Ορέστειας το 1919 από τον Καρλ Φολμίλερ στον ίδιο χώρο επ' ευκαιρία των εγκαινίων του Γκρόσες Σαουσπιλχάους. Πηγή: Fischer - Lichte, Erika. *Θέατρο και μεταμόρφωση : Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού* / Erika Fischer - Lichte · μετάφραση Νατάσα Σιουζουλή · επιμέλεια Πλάτων Μαυρομούστακος,, Αθήνα : Εκδόσεις Πατάκη, 2013, σελ.104-105. , Στο κείμενο του Μπέρτολτ Μπρέχτ : Για το πειραματικό θέατρο. Μια διάλεξη. Στο : *Αρχιτέκτονες του σύγχρονου θεάτρου* : Λοτώ, Πιραντέλλο, Μπ. Σώου, Μπρεχτ, Πισκάτορ, Μπέργκμαν, Γητς, Τοιβίλ, Άππια, Γκ. Γκρέιγκ / επιμέλεια Πάυλος Μάτσεις · μετάφραση Λίζα Μαντζοπούλου. - Αθήνα : Δωδώνη, 1971, σελ. 94.

<sup>245</sup> Στο κείμενο του Φουξ , *Der Tanz* (Ο χορός , 1906) ,προσδιορίζονται οι γραμμές τούτης της νέας υποκριτικής τέχνης που είχε οραματιστεί ο ίδιος. Βασίζεται στην ρυθμική κίνηση του ανθρώπινου σώματος και τη «δημιουργική ορμή της επιθυμίας έκφρασης συναισθήματος [...] με σκοπό την εξωτερική ευσημία [...] και την μετάθεση και σε άλλους ανθρώπους ίδιες ή παρόμοιες δονήσεις » / Erika Fischer - Lichte · μετάφραση Νατάσα Σιουζουλή · επιμέλεια Πλάτων Μαυρομούστακος,, Αθήνα : Εκδόσεις Πατάκη, 2013, σελ.105.

το γεγονός ότι ενέχει στην πρότασή του τόσο έναν νέο χωρικό συντελεστή που κινεί τα υποκείμενα ήδη σε μια νέα κατοίκηση του θεατρικού, δουλεύοντας ένα πρώτο επίπεδο σκηνηγού χώρου, αλλά και έναν επιτελεστικό συντελεστή που εντοπίζεται στο επίπεδο της υποκριτικής πράξης. Πρέπει να υπάρξει μια πρακτική η οποία θα είναι εκείνη η συγκροτητική χειρονομία που θα καταστήσει την ίδρυση της κοινότητας εφικτή. Τούτη η χειρονομία θα εκκινεί και θα επιστρέφει στο πεδίο του επιτελεστικού.

Ο Έρβιν Πισκάτορ, από την άλλη πλευρά, αντιλαμβάνονταν από υπό τον όρο «κοινότητα» μια «**πολιτική, αγωνιστική κολεκτίβα**». Ο Μπέρτολτ Μπρεχτ του αναφέρει χαρακτηριστικά στο κείμενο του : *μια διάλεξη*. « Ο Πισκάτορ, βλέπει το θέατρο σαν κοινοβούλιο και το Κοινό σα νομοθετικό σώμα. [...] Φιλοδοξία του Θεάτρου είναι να παρέχει εικόνες, στατιστικά στοιχεία, συνθήματα, που να καθιστούν ικανό το Κοινοβούλιό του (το Κοινό), να φτάνει σε αποφάσεις πολιτικής φύσης.»<sup>246</sup> Μαζί με τον Βάλτερ Γκρόπιους, διευθυντή του Μπαουχάουζ, σχεδίαζε ένα δικό του θέατρο, το «ολικό θέατρο». (Totaltheater)<sup>247</sup> και υπό αυτό το πρίσμα παρουσιάζει το 1925 στο Γκρόσες Σαουσπιλχάους την πολιτική ρεβύ *Trotz alledem!* (Παρ' όλα αυτά!). Λίγο αργότερα, ο εθνικοσοσιαλισμός θα κηλιδώσει όρο «κοινότητα», ο οποίος, ειδικά μετά το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο θα εξαφανιστεί από την επίσημη χρήση της γλώσσας. Το θέατρο γίνεται ένας χώρος Τέχνης, όπου οποιαδήποτε αναφορά σε πολιτικό ή κοινωνικό συντελεστή, απουσιάζει.

Με την επιτελεστική στροφή της Τέχνης μετά τη δεκαετία του '60 και την υπέρβαση των ορίων μεταξύ τέχνης -μη τέχνης, αισθητικού-πολιτικού, δράση- θέαση, μπαίνει ξανά στο προσκήνιο η συζήτηση για την κοινότητα ηθοποιών και θεατών. Πρωτοπόροι στη διαδικασία αυτή ήταν οι υπερασπιστές

<sup>246</sup> Στο κείμενο του Μπέρτολτ Μπρέχτ : Για το πειραματικό θέατρο. Μια διάλεξη. Στο : *Αρχιτέκτονες του σύγχρονου θεάτρου* : Αρτώ, Πιραντέλλο, Μπ. Σώου, Μπρεχτ, Πισκάτορ, Μπέργκμαν, Γητς, Τοκβίλ, Άππια, Γκ. Γκρέγγι / επιμέλεια Παύλος Μάτεσις · μετάφραση Λίζα Μαντζοπούλου. - Αθήνα : Δωδώνη, 1971, σελ. 94- 95.

<sup>247</sup> Jomaron, Jacqueline. *Ιστορία σύγχρονης σκηνοθεσίας : 1914-1940* / Jacqueline Jomaron · μετάφραση Δαμιανός Κωνσταντινίδης, Θεσσαλονίκη : University Studio Press, 2009, σελ.41.



του λεγόμενου ιεροτελεστικού θεάτρου, αυτοί που μέσα από την τέχνη τους ασκούσαν οξεία κριτική στην βιομηχανική κοινωνία του νεωτερισμού. «Πρέπει να βρεθούν ή να δημιουργηθούν σύνδεσμοι μεταξύ βιομηχανικών και μη βιομηχανικών κοινωνιών, μεταξύ πολιτισμών του ατόμου και πολιτισμών της κοινότητας»<sup>248</sup> αναφέρει ο R. Schecher ως πρόταγμα για τις δράσεις της Ομάδας του.

Οι συλλογικές δημιουργίες που αποτελούσαν πρωτοπορία για τα θεατρικά δρώμενα του '60 και του '70, όπως για παράδειγμα οι παραγωγές του *Berliner Ensemble*, του *Living Theatre*, του *Théâtre du Soleil* ή του *Performace Group* του Schecher, ήδη εκκινούσαν από μια εγγεγραμμένη συλλογική σκηνοθεσία<sup>249</sup> και είχαν δημιουργήσει εντός τους μια κοινότητα ηθοποιών – καλλιτεχνών. Κατ' επέκταση οραματίζονταν να εμπνεύσουν με τον ίδιο τρόπο και τη δυναμική σχέση τους με το κοινό. Η σκηνή μετατρέπεται σε έναν τόπο αναζήτησης του αισθητού κόσμου, ως «ένα μικρό οικοσύστημα, την ισορροπία του οποίου επιφορτίζεται η ομάδα (εδώ αναφερόμαστε στην κοινότητα των ηθοποιών), ως έκφρασης μιας ουτοπικής θέασης του κόσμου και της δημιουργίας»<sup>250</sup>.

## Η οριακή κοινωνική πραγματικότητα της εμπειρίας

Η ανάγκη του καλλιτέχνη όχι μόνο να εκφράζεται στους κόλπους της ομάδας του αλλά και να μεταφέρει στη σχέση του με τον παραλήπτη τούτη την «ελευθερία», τον αυθορμητισμό, την άρση των ελεγκτικών μηχανισμών και των ιεραρχήσεων βρίσκει στην λογική δημιουργίας *κοινότητας* την κορυφαία έκφραση της. Η περίπτωση των Βιεννέζων Αξιονιστών με εξέχοντα

<sup>248</sup> *Environmental Theater*, Hawthorn Books, New York 1973, σελ. 197.

<sup>249</sup> Περφάνης Γιώργος Π.: *Περιπέτειες της Αναπαράστασης, σκηνές της θεωρίας II*, Παπαζήσης, Αθήνα 2012 (1999), σελ. 100.

<sup>250</sup> Féral Josette: «Le processus de création: entre méthode et utopie», στο *Colloque International de Rennes :Mises en scène du monde*, Les Solitaires Interpestifs, Besançon 2005.

τον Χέρμαν Νιτς αποτελεί ίσως από τις πιο ακραίες και πιο αποκαλυπτικές εκδοχές της ίδρυσης κοινότητας μεταξύ θεατών και ηθοποιών.

Στην 80<sup>η</sup> δράση : *Όργια- Μυστήρια- Θεατρο του Χέρμαν Νιτς το 1984*, το θέατρο των Οργίων και των Μυστηρίων εγκαθιστούσε για τους συμμετέχοντες έναν τόπο αποσιωπημένων εμπειριών , όπου μέσα από πράξεις – αποσπάσματα από μυθικοαρχαϊκές τελετουργίες επιτυγχάνονταν για όλους η μεταμόρφωση. Μέσω των δράσεών τους, οργάνωναν μια θυσιαστική τελετή όπου χρησιμοποιούσαν νεκρά ζώα τα οποία και διαμέλιζαν. Κάνοντας ευρεία χρήση του αίματος και των διασπαραγμένων μελών, εγκαθιστούσαν μέσα από τις προτροπές του Νιτς, μια συλλογική εμπειρία πέρα από τις αισθήσεις. Ηθοποιοί και θεατές περιέχυναν ο ένας τον άλλον με αίμα, σαλαβουτούσαν στο αίμα, σε νερό και άλλα υγρά, ζύμωναν και ποδοπατούσαν ξυπόλυτοι σπλάχνα και κόπρανα και ξεσπλάχνιζαν από κοινού το αρνί. Ο Νιτς πίστευε ότι, σε αντίθεση με τον Πενθέα των Βακχών<sup>251</sup>, το υποκείμενο της δική του τελετής καταφέρει να επιβιώσει μετά το διαμελισμό του. Ο ίδιος παρουσιάζει μέσα από το θεατρικό του μανιφέστο την πεποίθηση πως η πρακτική των ομαδικών οργίων και την καθαρτικής θυσίας επιτυγχάνει την ξανακερδισμένη τελετή. Οι δράσεις του Νιτς πρόσφεραν τη δυνατότητα σε όσους συμμετείχαν σε αυτές να «περβούν δημοσίως τα όρια αυτής της επιμελώς επιτηρούμενης και φυλαγμένης απαγορευμένης ζώνης [...] να προκαλέσουν ένα είδος “αρχέγονης έκστασης”».<sup>252</sup>

Το Θέατρο των Οργίων και Μυστηρίων του Βιεννέζου αξιονιστή Νιτς ή το Performance Group του Σέχνερ ,των οποίων η δουλειά έχει ως κέντρο δημιουργίας της την **τελετουργία**, βασίζεται στην δημιουργία κοινότητας. Μιας κοινότητας που συγκροτείται διαμέσου των τελετουργιών.

<sup>251</sup> Ο Tomas McEvilley στην μελέτη του *Τέχνη στο Σκατάδι*, (1983) συνδέει τη δράση των Βιεννέζων Αξιονιστών με τις Αντίστοιχες των Βακχών και θεωρεί τον Ευριπίδη πρόγονό τους. Σύμφωνα με τον ίδιο , Ο Πενθέας ,απορρίπτοντας την διονυσιακή τελετουργία γίνεται βορά και εξιλαστήριο θύμα της.

Ρηγοπούλου Πέπη : *Το σώμα : Από την ιεσία στην απελγή* ,Αθήνα : Πλέθρον, 2003, σελ. 470-476.

<sup>252</sup> Fischer - Lichte, Erika. *Θέατρο και μεταμόρφωση : Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού* / Erika Fischer - Lichte · μετάφραση Νατάσα Σιουζουλή · επιμέλεια Πλάτων Μαυρομούστακος,, Αθήνα : Εκδόσεις Πατάκη, 2013, σελ.110.

Εδώ, ο επιτελεστικός χώρος ιδρύεται μέσα από δύο άξονες: πρώτον, μέσω κοινών πράξεων τέτοιων που να επιτρέπουν την αλλαγή των ρόλων και δεύτερον αποφεύγοντας τα παραδοσιακά θεατρικά κτίρια.<sup>253</sup>



80η δράση: Όργια-Μυστήρια /  
Χέρμαν Νίτς /1984

Η οργάνωση των επιτελεστικών πρακτικών, των από κοινού πράξεων, θα έπρεπε να ήταν τέτοιες οι οποίες, σύμφωνα με τον Σέχνερ, να αφήνουν «χώρο» στον κάθε υποκείμενο- θεατή να εισέλθει στην κοινότητα όποτε το επιθυμεί. Μέσω των πράξεων, η κοινότητα όφειλε να κάνει δυνατή «μια βιώσιμη διαλεκτική μεταξύ μοναξιάς και συνύπαρξης»<sup>254</sup>. Πρόκειται για μια κοινότητα υποκειμένων. Επιπλέον, η επιλογή χώρου **μακριά από τα συνήθη θεατρικά κτήρια**, προδιαθέτει σε μια νέα χρήση του χώρου τόσο του σκηνικού όσο και του επιτελεστικού χώρου. Ο χώρος αποδεσμευμένος από εγγαράξεις και μνημονικά περασμένων χρήσεων του θα μπορούσε να

<sup>253</sup> *Environmental Theater*, Hawthorn Books, New York 1973, σελ. 255.

<sup>254</sup> Ο.π.

δημιουργήσει, ως καινούριο προς εξερεύνηση πεδίο, αλληπάλληλες δυνητικότητες νέων δράσεων εντός του , νέων εμπειριών και νοημάτων. Ο εξωθεατρικός χώρος ή καλύτερα ο νέος θεατρικός χώρος θα δημιουργούσε τέτοιες προϋποθέσεις για να εμφανιστούν ταυτοτικά χαρακτηριστικά, τέτοια που θα εμφανίζονταν μέσα από την παράδοση κατοίκισή του σε συνδυασμό με την επιτελεστική πρακτική της αλλαγής των ρόλων.

Κάθε (κοινωνικός ή θεατρικός) χώρος είναι αποτέλεσμα μιας (κοινωνικής ή θεατρικής) παραγωγής<sup>255</sup>. Επομένως κάθε χώρος «είναι ήδη φορτισμένος ιστορικά, κοινωνικά και πολιτικά και φέρει ένα ιδεολογικό φορτίο , μια δεξαμενή αναμνήσεων προτού καν πλαισιωθεί ως θεατρικός χώρος και λειτουργήσει ως τέτοιος.»<sup>256</sup> Τούτοι οι ασυνήθιστοι θεατρικοί χώροι , χαρακτηρισμένοι είτε με μια συγκεκριμένη λειτουργία ( ένα εργοστάσιο) είτε με κοινωνικά ή ιστορικά φορτία (φυλακές, ορφανοτροφεία κτλ), «ανασύρουν από τα έργα νοηματικές πτυχές και συναισθηματικά κλίματα»<sup>257</sup> που διαφορετικά δε θα μπορούσαν να ξεδιπλωθούν σε έναν παραδοσιακό θεατρικό χώρο. Αποσπών από τον χώρο αφενός στοιχεία της υλικής του διάστασης (όπως οι αναλογίες του ή ο τρόπος που ο χώρος ενημερώνει τις αισθήσεις) και αφετέρου αποσπών νοηματικά – ιστορικά-κοινωνικά μνημονικά τα οποία φορτίζουν την επιτέλεση με πολλαπλά στρώματα νοημάτων και συνειρμών. Τούτα τα στοιχεία ενσωματώνονται στον νοητικό και συναισθηματικό κόσμο της επιτέλεσης και το αποτέλεσμα δημιουργεί μια νέα εμπειρία του χώρου.

Στις δράσεις του Νιτς όσο και του Σέχνερ η κοινότητα συγκροτούνταν μέσω της **κοινής πράξης και εμπειρίας**. Τούτη η κοινότητα γεννιόταν και ταυτόχρονα δημιουργούσε έναν ιδιαίτερο ενδιάμεσο χώρο. Έναν χώρο πλασμένο τόσο μέσα από την κοινή εμπειρία της κοινότητας όσο

<sup>255</sup> Lefebvre Henri: *The production of space*, tran. Donald Nicholson- Smith, Blackwell Publishers Ltd, Oxford 1991

<sup>256</sup> Πεφάνης Γιώργος Π.: *Περιπέτειες της Αναπαράστασης, σκηνές της θεωρίας II*, Παπαζήσης, Αθήνα 2012 (1999), σελ. 136.

<sup>257</sup> Ο.π.σελ. 99.

και μέσα από τα όρια τούτης της εμπειρίας με την κανονικότητα της ζωής. Για τους θεατές που δεν ενσωματώνονταν στη δράση υπήρχε η αντίληψη ενός φανταστικού κόσμου που λάμβανε χώρα μπροστά στα μάτια τους, ένα παιχνίδι με όρους συμβολικούς. Για τους θεατές που συνέπρατταν στις κοινές πράξεις της επιτέλεσης υπήρχε μια πραγματική διάσταση και αντίληψη του χώρου . Μια πραγματικότητα την οποία οι συμμετέχοντες ζούσαν με όλες τους τις αισθήσεις. Πρόκειται για μια **ταυτόχρονα φανταστική και πραγματική κοινότητα**, - ένας ιδιότυπος μετεωρισμός ανάμεσα στο φανταστικό και το πραγματικό που δημιουργούσε διαφορά στον τρόπο με τον οποίο προσλαμβάνονταν η εμπειρία του δρώμενου από κάθε υποκείμενο. Βασική προϋπόθεση για να συγκροτηθεί η εμπειρία μιας τέτοιας κοινότητας ήταν μόνο η συμμετοχή στις από κοινού πράξεις.

Μια τέτοια κοινότητα , η οποία είχε τον χαρακτήρα μιας **κοινωνικής πραγματικότητας** με μικρή διάρκεια ζωής, διαρκούσε όσο οι κοινές πράξεις της επιτέλεσης ήταν σε εξέλιξη και εξέπιπτε μετά το πέρας του δρώμενου. Η σύνδεση των υποκειμένων γινόταν μόνο από το από κοινού βίωμα της **εμπειρίας**, χωρίς ωστόσο να διακυβεύεται η συγκρότηση κάποιων πεποιθήσεων ή διαθέσεων από τα μέλη. Τούτες οι εφήμερες , περαστικές θεατρικές κοινότητες , ακόμα και αν συγκροτούνται μέσα από την τυχαία διαμοίραση της εμπειρίας, προβάλλουν έντονα την αναγκαιότητα για την παράσταση «μείζον αισθητικού και κοινωνικού»<sup>258</sup> και επιπλέον συγκροτούν όχι εάν αποτέλεσμα επιδέξιων σκηνοθετικών στρατηγικών αλλά ένα δημιουργήμα «μιας ειδικής τροπής της λούπας της ανάδρασης»<sup>259</sup>

---

<sup>258</sup> Fischer - Lichte, Erika. *Θέατρο και μεταμόρφωση : Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού* / Erika Fischer - Lichte · μετάφραση Νατάσα Σιουζουλή · επιμέλεια Πλάτων Μαυρομούστακος,, Αθήνα : Εκδόσεις Πατάκη, 2013, σελ.113

<sup>259</sup> Ο.π., σελ.113.

## Οι αναπαραστάσεις των μηχανισμών της κοινότητας

Ο **Άιναρ Σλέεφ** από τα μέσα τις δεκαετίας του 1980 μέχρι και το 2001 ασχολήθηκε με την ανάπτυξη ενός νέου **χορικού θεάτρου** (*Chor Theater*) στο οποίο κύριος συνθετικός παράγοντας ήταν οι κοινότητες, η κοινότητα του χορού όπως και η κοινότητα ηθοποιών και θεατών. Ο Σλέεφ κατέφυγε στο αρχαίο ελληνικό θέατρο όπως το προσέγγισε ο **Νίτσε** μέσα από το κείμενό του *Η γέννηση της τραγωδίας από το πνεύμα της Μουσικής* (1872). Σύμφωνα με τη διατύπωση του Νίτσε, το τραγικό θέατρο έχει τις ρίζες του στο χορό των Σατύρων<sup>260</sup>. Το Διονυσιακό στοιχείο, σε αντίθεση με το απολλώνειο, καταστρέφει την ατομικότητα και οδηγεί τα άτομα στην έκσταση μέσα από τη συγκρότηση κοινότητας τραγουδιστών και χορευτών.

Σε αντίθεση με τον Νίτσε και τον Σέχνερ, ο Σλέεφ ανεβάζει τα θεατρικά του έργα σε παραδοσιακά θεατρικά κτήρια<sup>261</sup>, τα οποία και αναμορφώνει και επίσης δεν χρησιμοποιεί σχεδόν καθόλου την αλλαγή των ρόλων μεταξύ των ηθοποιών και των θεατών. Οι κοινές πράξεις μεταξύ ηθοποιών και θεατών που σκηνοθετούσε ο Σλέεφ περιορίζονταν σε μερικές πράξεις με χαρακτήρα ειρωνικό και περιεχόμενο που μιλούσε για την ίδια την πράξη με πολλαπλά νοήματα<sup>262</sup>.

<sup>260</sup> Nietzsche, Friedrich Wilhelm, (1844-1900). *Η γέννηση της τραγωδίας: Η ελληνισμός και απαισιοδοξία* / Νίτσε · μετάφραση Χρήστος Μαρσέλλος. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2009.

<sup>261</sup> Στο Μπερλίνερ Ανσάμπλ (Berliner Ensemble) ανεβάζει το «*Wessis in Weiman*» το 1993 και το «*Puntilla*» το 1996. Στο Μπουργκτέατερ της Βιέννης (Burgtheater Wien) ανεβάζει το «*Ein Sportstück*» (Ένα αθλητικό έργο) το 1998 και το «*Verratenes Volk*» (προδομένος Λαός) στο Ντόιτσε Τεάτερ (Deutsches Theater) στο Βερολίνο το 2000.

<sup>262</sup> Οι ηθοποιοί διανέμουν σοκολατένια χρήματα («*Vor Sonnenaufgang*» ή «*Πριν την Ανατολή στο Σαουσπλάχους*, (Schauspielhaus), Φρανκφούρτη 1987), μοιράζουν τσάι σε πλαστικά ποτήρια («*Die Schauspieler*» ή «*οι ηθοποιοί*» Σαουσπλάχους, (Schauspielhaus), Φρανκφούρτη 1988) Μια τέτοια διάσταση της πράξης συνδέεται με την λεγόμενη πράξη – περιφόρμανς που είχε εισαγάγει και Ο Σέχνερ ως πράξη που η εκτέλεσή της μιλά για το νόημα της ίδιας της πράξης. ++++++ Fischer - Lichte, Erika. *Θέατρο και μεταμόρφωση: Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού* / Erika Fischer - Lichte · μετάφραση Νατάσα Σιουζουλή · επιμέλεια Πλάτων Μαυρομούστακος, Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2013, σελ.115

Παρά το γεγονός ότι υπήρχε ένα κοινό σημείο των Σλέεφ, Σέχνερ και Νιτς – το γεγονός ότι ανέπτυξαν μια νέα μορφή θεάτρου με αφετηρία και όχημα το τραγικό αρχαίο θέατρο και τους μύθους, ωστόσο στο Σλέεφ, ξεκινώντας με το πρώτο του έργο *Die Mütter* (Οι μάνες) – ένα έργο βασισμένο στις Ικέτιδες του Ευριπίδη και τους Επτά επί Θήβας του Αισχύλου – υπήρχε **σαφής διαχωρισμός ηθοποιών και θεατών** και ανάμεσά τους η **κοινότητα του Χορού** που τραγουδούσε και χόρευε στην ορχήστρα. Τούτη η ενδιάμεση κοινότητα δεν λειτουργούσε όπως στον Σέχνερ και Νιτς ως υποκατάστατο μιας αισθητικοουτοπικής κοινότητας αλλά αντίθετα συγκροτούσε μια «κοινότητα της πόλεως» ή αλλιώς μια «πολιτική κοινότητα»<sup>263</sup>. Πρόκειται για μια κοινότητα η οποία κουβαλούσε εντός της μια διαρκή σύγκρουση ατόμου και κοινότητας. Ενώ στις παραστάσεις των Νιτς και Σέχνερ, η παροδική κοινότητα καταφέρνει να είναι ελεύθερη από συγκρούσεις- ίσως γιατί διαθέτει στοχοποιημένο ένα ενδεχόμενο θύμα- σε τούτες τις κοινότητες του Σλέεφ η ανάδειξη της σύγκρουσης ως στοιχείο που εμπεριέχεται στο μηχανισμό μιας κοινότητας, είναι το ζητούμενο<sup>264</sup>.

<sup>263</sup> Fischer - Lichte, Erika. *Θέατρο και μεταμόρφωση : Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού* / Erika Fischer - Lichte · μετάφραση Νατάσα Σιουζουλή · επιμέλεια Πλάτων Μαυρομούστακος,, Αθήνα : Εκδόσεις Πατάκη, 2013, σελ.115.

<sup>264</sup> Ο Σλέεφ εξηγεί στο έργο του *Droge Faust Parsifal*: «ο Αρχαίος Χορός είναι μια τρομακτική εικόνα: άνθρωποι συναγελάζονται, στέκουν ο ένας πλάι στον άλλον, αναζητούν προστασία ο ένας από τον άλλον, παρόλο που ο ένας αρνείται πεισματικά τον άλλον. [...] Η ομάδα είναι εσωτερικά επιρροπής, θα ενδώσει σε οποιαδήποτε επίθεση, θα αποδεχτεί βιαστικά και τρομαγμένη το απαραίτητο εξιλαστήριο θύμα και θα το αποδιώξει μόνο και μόνο για να σώσει το τομάρι της. [...] Τούτο δεν είναι ένα χαρακτηριστικό αρχαίου χορού αλλά μια καθημερινή διαδικασία. Ο εχθρικός Χορός δεν είναι οι εκατομμύρια μη λευκοί, εξαθλιωμένοι, λαφυραγωγοί [...] αλλά κυρίως αυτός που μιλά την ίδια γλώσσα, αυτόν πρέπει να αφανίσουμε.[...] Μέχρι όμως αυτό το ξεκαθάρισμα, [...] Χορός και άτομο εξακολουθούν να μάχονται.» Από το βιβλίο .Schleef Einar: *Droge Faust Parsifal*, Broschert, Frankfurt 1997,σελ.14. (μετάφραση είναι της ερευνήτριας)

*Die Mütter* (Οι μάνες)/ Einar Schleef / Σαουσπιλχάους , Φρανκφούρτη, 1986.

Ο Σλέεφ ανεβάζει το *Die Mütter* στο Σαουσπιλχάους της Φρανκφούρτης το 1986. Δημιούργησε για αυτή την παράσταση έναν ιδιαίτερο σκηνικό χώρο. Απομάκρυνε τα καθίσματα από την πλατεία, εκτός από τις τελευταίες τρεις σειρές για τους έχοντες ανάγκη και ύψωσε το επίπεδο της πλατείας μέσω μεγάλων πλατύσκαλων και χαμηλών σκαλοπατιών. Στη μέση της πλατείας δημιούργησε έναν πλατύ διάδρομο ο οποίος διέτρεχε όλο το μήκος της. Πίσω από τις τρεις θέσεις καθισμάτων, ο διάδρομος τελειώνει σε μια δεύτερη στενή σκηνή. Αποτέλεσμα αυτής της σκηνικής διάταξης ήταν να μπορούν να παίζουν οι ηθοποιοί μπροστά, πίσω και ανάμεσα από τους θεατές, έτσι ώστε οι τελευταίοι να περικυκλώνονται από τους ηθοποιούς. Ωστόσο οι έξοδοι στα πλαίσιά της αίθουσας ήταν πάντα ανοιχτοί.

Σε αυτούς τους χώρους ξεδίπλωναν τη δράση τους τρεις Χοροί Γυναικών: Ο Χορός των χηρών, στα μαύρα από πάνω μέχρι κάτω, ο Χορός των παρθένων που στο πρώτο μέρος φορούσαν λευκά και στο δεύτερο κόκκινα κοστούμια και ο Χορός των γυναικών που ήταν ντυμένες με μαύρες ολόσωμες φόρμες εργασίας. Οι τρεις χοροί είχαν καταλάβει και κυριαρχούσαν στο χώρο της σκηνής και του διαδρόμου. Ανεβοκατέβαιναν πατώντας με δύναμη τα πόδια τους, τρέχοντας, φορώντας μαύρες μπότες παρήγαγαν έντονο ήχο κατά το τρέξιμό ή το περπάτημά τους. Όλα τα μέλη



---

των χορών κινούνταν στο ίδιο ρυθμό και έλεγαν την αφήγηση, φώναζαν ,  
ούρλιαζαν, κραύγαζαν , κλαψούριζαν, θρηνούσαν και ψιθύριζαν τα λόγια.

Ο Χορός δεν έπραττε ως συλλογικό σώμα. Έμοιαζε περισσότερο να διεξάγεται ένας διαρκής πόλεμος ανάμεσα στο άτομο που επιθυμεί να ενταχθεί στην κοινότητα χωρίς να απολέσει την μοναδικότητά του και τα ξεχωριστά του ταυτοτικά χαρακτηριστικά και της κοινότητας που σκοπεύει στην ολική ενσωμάτωση των μελών της και απειλεί όποιον επιμένει στην ατομικότητά του. Υπήρχε πάντα μια ένταση εντός της κοινότητας ,μεταξύ των μελών την, την οποία τα μέλη της εξέφραζαν με κοινές πράξεις. Ταυτόχρονα η ίδια ένταση υπήρχε και εκτός της κοινότητας ανάμεσα στην ίδια και τα μέλη που δεν έχουν ενταχθεί.

Μια παρόμοια διαρκής ένταση όριζε και τη σχέση μεταξύ ηθοποιών και θεατών. Η διαμορφωμένη από τον Σλέεφ χωρική διάταξη επέτρεπε στους ηθοποιούς να περικυκλώνουν τους θεατές, να παίζουν ανάμεσά τους, να υπερασπίζονται μια ενδεχόμενη ενότητα μεταξύ τους. Τούτη η υπόνοια της ενότητας καταργούνταν σχετικά εύκολα. Οι θεατές έρχονταν συνεχώς αντιμέτωποι με την απειλή του τεμαχισμού του συλλογικού σώματος λόγω της συγκεκριμένης χωρικής διάταξης και του διαδρόμου ο οποίος χώριζε την πλατεία – και ό,τι συνέβαινε εκεί- στα δύο.

Η ένταση των πράξεων του Χορού προοικαλούσε στους θεατές την αίσθηση ότι αποτελούν στόχο επίθεσης και επομένως αντιδρούσαν αμυνόμενοι ή επιτιθέμενοι. Ο εκστατικός Χορός στόχευε στην αποδυνάμωση του κοινού, στην ώθηση προς την έκσταση και στον εξαναγκασμό επιτέλεσης των κανόνων της κοινότητας. Το κοινό αντιδρούσε ποικιλοτρόπως . Άλλοι αποχωρούσαν ,άλλοι εισέρχονταν σε αυτήν . Πρόκειται και εδώ « για έναν αγώνα εξουσίας μεταξύ ηθοποιών και θεατών».<sup>265</sup> Σε κάθε περίπτωση όμως δεν λάμβαναν χώρα κοινές πράξεις θεατών και ηθοποιών και δεν ασκούσαν βία από τα μέλη των ομάδων. Οι θεατές παρέμεναν θεατές και οι ηθοποιοί- ηθοποιοί.

---

<sup>265</sup> Fischer - Lichte, Erika. *Θέατρο και μεταμόρφωση : Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού* / Erika Fischer - Lichte · μετάφραση Νατάσα Σιουζουλή · επιμέλεια Πλάτων Μαυρομούστακος,, Αθήνα : Εκδόσεις Πατάκη, 2013, σελ.120.

Ρόλο κλειδί σε τούτη τη σκηνική διαδικασία φαίνεται να παίζει ο **ρυθμός**. Ήδη ο Φουξ είχε αναφέρει πως « οι ρυθμικές κινήσεις του ανθρώπινου σώματος στο χώρο προκαλούν σε άλλους ανθρώπους ίδιες οι παρόμοιες δονήσεις και κατ' επέκταση [...] μια κατάσταση έκστασης».<sup>266</sup> Μαζί με την κατάργηση της ράμπας- μια χωρική επιλογή για την επιτέλεση της παράστασης- οργάνωσε και έναν νέο τρόπο υποκριτικής βασισμένο στο ρυθμό. Σε αντίστοιχες συνθετικές γραμμές κινείται και ο Σλέεφ , μόνο που σκοπός του δεν είναι η πρόσκληση της έκστασης. Στο κέντρο του ενδιαφέροντός του ήταν μια επιτέλεση για την « απελευθέρωση , τη μετάδοση και την ανταλλαγή **ενέργειας**»<sup>267</sup> η οποία επιτυγχανόταν όχι μόνο μέσω των ρυθμικών κινήσεων του σώματος, αλλά και μέσα από την ρυθμική εκφορά του λόγου.

Ο **ρυθμός**, όντας μια σωματική αρχή που κατευθύνει την αναπνοή και τους παλμούς της καρδιάς, οδηγεί το σώμα , μέσα από συγκεκριμένες κινήσεις και ήχους, να λειτουργήσει ως ένα όλον ρυθμικά και να είναι σε θέση να αντιλαμβάνεται το ρυθμό τόσο ως κάτι εξωγενές όσο και ως εξαιρετικά εσωτερικό. Διαμορφώνει ένα μοτίβο που με βάση την επανάληψη γίνεται γρήγορα γνώριμο, οικείο και άρα δικό μου , με οργανώνει με έναν άμεσο τρόπο ενώ ταυτόχρονα μπορεί να αποτελέσει τρόπο μοιράσματος κοινού κώδικα για μια σχέση με ένα άλλο υποκείμενο. Συγκροτεί ένα κοινό πεδίο δράσης και επομένως ένα πεδίο κοινής εμπειρίας.

Η παράσταση Die Mütter είναι ένα παράδειγμα για το πώς ο ρυθμός ενημερώνει και επηρεάζει όχι μόνο τα πεδία της όρασης και της ακοής αλλά όλα τα πεδία του εαυτού ( σώμα, συναίσθημα, νου, φαντασία). Η **ενέργεια** που

<sup>266</sup> Fuchs Georg : *Revolution in the Theatre: Conclusions Concerning the Munich Artists' Theatre*, tran.Constance Connor Kuhn, Ithaca, New York :Cornell University Press, 1959.σελ.13.

<sup>267</sup> Η Erika Fischer – Lichte αναφερόμενη στην έννοια της ενέργειας, εξηγεί πως δεν πρόκειται για τον σαφή ορισμό της φυσικής αλλά αποδέχεται μια αοριστία προς χάρη της εμπειρικής εγγύτητας. «Σε μια θεατρική αίθουσα βεβαίως δε μπορείς να δεις αλλά ούτε και να ακούσεις την κυκλοφορία της ενέργειας. Αυτό δεν σημαίνει ότι δε μπορείς να την αντιληφθείς»

Fischer - Lichte, Erika. *Θέατρο και μετάμorfωση : Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού* / Erika Fischer - Lichte · μετάφραση Νατάσα Σιουζουλή · επιμέλεια Πλάτων Μαυρομούστακος,, Αθήνα : Εκδόσεις Πατάκη, 2013, Σημείωση 104. Και σελ. 121.

εκλυόταν από το ρυθμό σωματών και ήχου κυκλοφορούσε μεταξύ των ηθοποιών και των θεατών «προκαλώντας αμοιβαία έκλυση και ένταση ενέργειας.»<sup>268</sup>. Η σύγκρουση μεταξύ Χορού και κοινού δημιουργούσαν διαφορετικού τύπου ενέργειες, κάποιες δημιουργούσαν ευτυχείς στιγμές και κάποιες κρίσιμες εντάσεις. Κανείς δε μπορούσε να προβλέψει ποιο δρόμο θα ακολουθούσαν ούτε φυσικά και να τις καθορίσει. Η ισχύς της ενέργειας, η κρισιμότητα της κάθε παραστατικής στιγμής, η εν δυνάμει ανταπόκριση από κάθε θεατή, η ανοικτότητα ή μη να αντιδράσει κανείς σε τούτες τις ενέργειες είναι μερικές από τις πτυχές σύμφωνα με τις οποίες η λούπα της ανάδρασης γίνεται αντιληπτή. «Ο θεατής αισθάνεται με το σώμα του την ενέργεια που εκπηγάζει από τους ηθοποιούς και μεταδίδεται σε αυτόν»<sup>269</sup>

Αυτή η ενέργεια δεν έχει ανάγκη από κάποια ιδιαίτερη χωρική διάταξη Εκλύεται και κυκλοφορεί σε κάθε χώρο εφόσον πετυχαίνει μέσω της επιτέλεσης η έκλυση της. Το μοίρασμα αυτό της ενέργειας ανάμεσα σε θεατές και ηθοποιούς επιτρέπει και το μοίρασμα κοινών εμπειριών, μιας ενιαίας εμπειρίας της κοινότητας. Η λούπα της ανάδρασης δεν κινητοποιείται μέσω ακουστικών, οπτικών παρατηρούμενων πράξεων αλλά παραμένει ζωντανή μόνο μέσα από την κυκλοφορία της ενέργειας μεταξύ ηθοποιών και θεατών. Προϋποθέτει λοιπόν η τούτη η έκλυση της ενέργειας μια εμπλοκή από μέρους των υποκειμένων ακόμα και αν εκείνοι λειτουργούν με την ελάχιστη συμμετοχή. Κατά τον Χέρμαν Σμιτς, τούτη ενέργεια δεν είναι γέννημα της φαντασίας αλλά παράγωγο αντίληψης μέσα **από τη σωματική συναίσθηση**.<sup>270</sup> Τούτη η ενέργεια έχει μεταμορφωτική δυναμική και δύναται να μεταλλάξει το χώρο εγκαθιστώντας τον μετεωρισμό.

<sup>268</sup> Ο.π. σελ. 121.

<sup>269</sup> Ο.π. σελ. 122.

<sup>270</sup> Όπως καταγράφη στο βιβλίο της Fischer - Lichte, Erika. *Θέατρο και μεταμόρφωση : Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού* / Erika Fischer - Lichte · μετάφραση Νατάσα Σιουζουλή · επιμέλεια Πλάτων Μαυρομούστακος, Αθήνα : Εκδόσεις Πατάκη, 2013, σελ.122.

## Προς τη δημιουργία μιας σιωπηρής κοινότητας

Είτε πρόκειται για τις πράξεις του Χορού του Σλέεφ είτε για την αλλαγή των ρόλων ή των κοινών πράξεων των Νίτσ και Σέχνρερ, η κάθε πρακτική πρέπει πρώτα να γίνει αντιληπτή. Με την αντίληψή του ο θεατής επιδρά στην παράσταση η οποία από τη μεριά της επιδρά σε ηθοποιούς και θεατές. Και τούτο σημαίνει ότι η **αντίληψη** παίζει το ρόλο της αυτοποιητικής διαδικασίας της λούπας της ανάδρασης.

Τόσο η **ροή ενέργειας όσο και η αντιληπτική διαδικασία** που επιτελείται μέσω της σωματικής συναίσθησης, συγκροτούν μέρος της λούπας της ανάδρασης που με τη σειρά της αναδύεται σε ισχυρό χωροποιητικό μηχανισμό ο οποίος μπορεί να δημιουργεί κοινά πεδία εμπειρίας του χώρου. Η εμπειρία αποτυπώνεται ταυτόχρονα στα υποκείμενα που συμμετέχουν στο δρώμενο οργανώνοντας κοινότητες οι οποίες σιωπηρά βιώνουν την ίδια κατάσταση. Τα υποκείμενα ενώνονται υπό το πρίσμα της κοινής εμπειρίας και παραλαμβάνουν τα τεκταινόμενα ενεργοποιώντας κοινές περιοχές αντίληψης.

Είδαμε ότι στο παράδειγμα *Two Americans Visit* το βλέμμα ήταν ο βασικός φορέας μεταμόρφωσης του υποκειμένου και επομένως ήταν ο βασικός φορέας αντίληψης της επιτελεστικής δυναμικής. Εκτός του βλέμματος, αυτής της ευθείας επαφής- σχέσης με τον άλλο, υπάρχει και η σωματική συναίσθηση, όπως είδαμε στο παράδειγμα του Σλέεφ, η οποία έχει μια μη κατευθυνόμενη σχέση με το χώρο και τα υποκείμενα. **Βλέμμα και σωματική συναίσθηση** συγκροτούν το ευρύτερο πεδίο της αντίληψης και εν τέλει της εμπλοκής με την επιτέλεση.

Δεν είναι λοιπόν απαραίτητη η αλλαγή των ρόλων για να αναδειχθεί ο θεατής σε συμμετέχοντα ή σε δρώντα. Ο θεατής ως θεατής, δηλαδή ως υποκείμενο της αντίληψης είναι πάντα πράττων. Μέσω της αντιληπτικής διαδικασίας πράττει αλλά και του συμβαίνει το διαλεκτικό παράγωγο της πράξης αυτής. Και οι δύο πρακτικές επιδρούν στην παράσταση και ορίζουν την εξέλιξή της.

Η λούπα της ανάδρασης η οποία επηρεάζεται μέσω των συνθηκών αντίληψης, της διάταξης του σκηνικού χώρου και της επιλεγμένης σκηνοθετικής – υποκριτικής γλώσσας, είναι το βασικό όχημα με βάση το οποίο οι φορείς της επιτέλεσης εκτίθενται, καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης, σε μια ετερότητα και οδηγούνται στο να προσδιορίσουν μία σχέση με αυτήν. Τούτη η σχέση, επειδή ακριβώς η λούπα της ανάδρασης δεν είναι σε θέση να προκαθορισθεί, εκβάλλει μόνιμα σε έναν μετεωρισμό ανάμεσα σε αυτό που είμαι (στην περίπτωση του θεατή) ή που έχω ετοιμάσει για να είμαι (στην περίπτωση του ηθοποιού) και σε αυτό που προκύπτει το οποίο είναι συνεχώς καινούριο –άλλο και αναβλύζει νέα νοήματα και εμπειρίες για τα ίδια τα υποκείμενα.

#### Γ4. Η μετατόπιση της σχέσης δημοσίου – ιδιωτικού

Το υποκείμενο, στην περίπτωση που μιλάμε για έναν θεατή που εισέρχεται στο θεατρικό χώρο προκειμένου να δει μια παράσταση, φέρει μαζί του μια οριοθέτηση της ιδιωτικότητας που το ίδιο έχει επιλέξει για τον εαυτό του. Έχει ήδη οργανώσει τι από το συγκροτητικό κόσμος του εαυτού του είναι ιδιωτικό- δικό του- και τι θα επιτρέψει να αναδυθεί ως μια δημόσια ειφορά της ταυτότητάς του. Είναι που ο Goffman ονομάζει ως «έλεγχος των εντυπώσεων». Τούτη την οριοθέτηση την επιβάλλει στο χώρο μέσω της συμπεριφοράς και την διαχείριση της σχέσης του με τους ανθρώπους και τον χώρο. Όπως είδαμε, κατά τη διάρκεια της παράστασης και μέσα από την ταυτόχρονη παρουσία ηθοποιού και θεατή, ξεδιπλώνεται τούτη η δυναμική ανάδραση μεταξύ ηθοποιών και θεατών, η οποία δεν αφήνει ανεπηρέαστα προφανώς τα όρια τούτης της λειτουργίας του υποκειμένου. Μέσα από τους μηχανισμούς της δημιουργίας κοινότητας και την επίδραση της λούπας της ανάδρασης, τούτα τα όρια αμβλύνονται σε τέτοιο βαθμό που δεν αποκλείεται και η δυνατότητα **σωματικής επαφής** μεταξύ ηθοποιού και θεατή.

Όπως δηλώνει και ο όρος «θέατρο» πρόκειται για ένα μέσω που επαφίεται στην αίσθηση της όρασης, στην αντιληπτική διαδικασία μέσω της

πρόσληψης του ματιού. Αυτό βεβαίως δεν αποκλείει ένα είδος σωματικής επαφής μεταξύ ηθοποιών και θεατών. Η ιδέα του **αγγίγματος**, μπορεί να μοιάζει απωθητική αλλά διατρέχει την ιστορία του θεατρικής δοκιμής. Είτε μέσα από πράξη που προτείνει το ίδιο το κείμενο<sup>271</sup>, στην περίπτωση μιας σκηνοθετικής επιλογής που βρίσκεται κοντά στην παρτιτούρα του κειμένου, είτε πρόκειται για πιο ελεύθερη σκηνική οδηγία από τον σκηνοθέτη, η πρακτική του αγγίγματος μετατοπίζει τις σταθερές ανάμεσα στο ιδιωτικό και το δημόσιο προσδίδοντας νέες περιοχές ανοίκειων πρακτικών στον τρόπο πρόσληψης του κόσμου.

Η πρακτική του αγγίγματος προσδίδει την παράσταση μια αντίθεση. Από τη μια πλευρά το θέατρο είναι ένα **δημόσιο** μέσο και από την άλλη το άγγιγμα προσμετρείται στη σφαίρα του **ιδιωτικού**. Το θέατρο της ψευδαισθήσης του 18<sup>ου</sup> αι. απέκλισε την πρακτική του αγγίγματος και απέκλισε οποιαδήποτε επαφή μεταξύ ηθοποιών και θεατών. Ο **Γιόχαν Γιάκομπ Ένγκελ** αναφέρει στη *Μιμητική* του: «Ο θεατής αποσπάται βιαίως από την ψευδαισθήση κάθε φορά που παύει να αντιλαμβάνεται το σώμα του/της ηθοποιού ως σημείο για τον ρόλο που υποδύεται αλλά ως πραγματικό του/της σώμα.»<sup>272</sup> Με ενδεχόμενη επαφή θα εισέβαλε το πραγματικό μέσα στον κόσμο του φανταστικού, του ψευδαισθητικού. Το βλέμμα αντίθετα, ενώ διατηρεί την ψευδαισθητική σύμβαση, επιτρέπει στον θεατή να δημιουργήσει συναισθήματα και σκέψεις, όχι για τον ηθοποιό, αλλά τη φιγούρα που βλέπει επί σκηνής. Τούτη η ψευδαισθήση και η σχέση που αναπτύσσει ο θεατής με την επί σκηνής φιγούρα, κατά τον Ένγκελ, με το άγγιγμα καταρρίπτεται.

Σύμφωνα με τον **Dideot**<sup>273</sup>, και με τους άλλους θεωρητικούς του 18<sup>ου</sup> αι. η ψευδαισθήση προκύπτει στο βλέμμα του θεατή και η επαφή

<sup>271</sup> Για παράδειγμα τα τελευταία λόγια του Πουκ στο *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας* είναι “Τόκα χέρια, αν είστε φίλοι, με χαρά θα σας ψχαρστήσει ο Πουκ, - άλλη φορά» Στο βιβλίο του Ουίλλιαμ Σαίξπηρ: *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας*, μτφρ. Β. Ρώτας, Αθήνα 1997, σελ. 111.

<sup>272</sup> Engel, Joan Jakob: *Ideen zu einer Mimik* (1785/6), Βερολίνο 1804.

<sup>273</sup> Ο Ντιντερό ήθελε να αποδείξει τη σημασία της όρασης για τη δημιουργία και τη διατήρηση της ψευδαισθήσης. Διατυπώνει στο βιβλίο του *«Επιστολή για τους κωφάλαλους: Προς χρήση όσων ακούν και βλέπουν»* πληθώρα τρόπων και προσωπικών του πειραματισμών για να αποδείξει την παραπάνω θέση.

νοηματοδοτείται ως μεταφορά. Οι χειρονομίες του ηθοποιού «αγγίζουν» τον θεατή διαμέσου του βλέμματος και ο ίδιος αναπτύσσει σκέψεις και συναισθήματα για την φιγούρα που βλέπει. Στο θέατρο της ψευδαίσθησης αποκλείει οποιαδήποτε σωματική εγγύτητα, οποιαδήποτε πραγματική επαφή μεταξύ ηθοποιών και θεατών.

Ο **Μωρίς Μερλώ – Ποντύ** υποσκάπτει τούτη τη διχοτομική σχέση βλέμματος- αγγίγματος εισάγοντας στα κείμενά του την έννοια του «**χιάσματος**». Το *χιάσμα* ως εναλλαγή αλλά και διασταύρωση των ρόλων μεταξύ αυτού που μπορεί να θεαθεί και το ορατού και μεταξύ ορατού και αθέατου, εμφανίζει αθέατες πλευρές της οπτικής εμπειρίας. Μέσα από το επινόημα του *χιάσματος* ο Μερλώ- Ποντύ αντιλαμβάνεται τον άνθρωπο περισσότερο ως ένα ον ενσαρκωμένο και ασαφές, παρά εντοπισμένο στο αφηρημένο βλέμμα ή το αποξενωμένο αντικείμενο του βλέμματος, δομημένο μέσα στη γλώσσα.<sup>274</sup> Το μάτι ή καλύτερα το *βλέμμα*<sup>275</sup> είναι σε θέση να συλλάβει το καθρέφτισμα του αθέατου μέσα στο ορατό κι έτσι καταργεί ή έστω παραγκωνίζει την κυριαρχία της σκέψης πάνω στο αισθητό. «Το ίδιο το σώμα βλέπει και αγγίζει και γι' αυτό ορατό και απτό ανήκουν στον ίδιο κόσμο»<sup>276</sup>. Παρά τα θεωρητικά θεμέλια που έθεσε ο Μερλώ- Ποντύ πάνω στη διάσταση του βλέμματος, η ερμηνεία της όρασης με όρους αγγίγματος δεν

<sup>274</sup> Όπως επισημαίνει ο Lyotard, η γλώσσα αναφέρεται σε κάθε δομημένη παρουσίαση η οποία εξάγει το νόημά της ελαχιστοποιώντας την ετερογένεια του αντικειμένου της, καθώς το υπάγει σε ένα σαφή κώδικα. Αυτό καταδεικνύει τη σχέση διαφοράς μεταξύ γλώσσας ως επίπεδου κώδικα και του ανοιχτού φαινομενολογικού πεδίου, όπου τα πράγματα μας δίνονται μέσα στην πυκνότητά τους. Για τη μία σύγκριση της θεωρίας του για τη γλώσσα και την αναπαράσταση. Vlad Ionescu : *Figural Aesthetics: Lyotard, Valéry, Deleuze* στο *Cultural Politics*, Volume 9, Issue 2, July 2013, σελ. 144-157.

<sup>275</sup> Το βλέμμα για τον Μερλώ-Ποντύ όπως και για τον Λακάν διαπερνά αυτό που γνωρίζουμε από την όραση. Και για τους δύο στοχαστές αποτελεί το μέσο με το οποίο περιγράφουν την ανάδειξη του υποκειμένου. Για τον Λακάν το βλέμμα είναι μία έκφραση του ασυνειδήτου και λειτουργεί πλήρως στα όνειρα. Για την σύγκριση των θεωριών των δύο στοχαστών : Lysan Fauvel “*The Blind Spot of The Sovereign Eye: On the Gaze in Merleau-Ponty and Lacan*” στο *Philosophy Study*; July 2012; 2, 7, σελ. 450-462.

<sup>276</sup> Merleau- Ponty, Maurice: *The Visible and the Invisible*, Northwestern University. Studies in Phenomenology& Existential Philosophy Northwestern University Press. 1968. σελ. 172- 203.

ήταν αρκετή για να γεφυρώσει τα διχοτομικό ζεύγος δημόσιου – ιδιωτικού. Η παράσταση ερχόταν να κατοικίσει σε τούτο τον παράδοξο χώρο ανάμεσα στο δημόσιο και το ιδιωτικό , ανάμεσα στην απόσταση και την εγγύτητα, να μετεωρίζεται ανάμεσα στο πραγματικό και ψευδαισθητικό.

## Το άγγιγμα ως αποσταθεροποίηση της σχέσης δημόσιου - ιδιωτικού

Μετά τη δεκαετία του ‘ 1960 , οι πρακτικές της παράστασης άρχισαν να ενημερώνονται από προβληματισμούς και πειραματισμούς για το πώς θα γεφυρωνόταν τούτο το δίπολο. Το **άγγιγμα** γίνεται το βασικό όχημα τούτης της προσπάθειας.

Στο *Dionysus in 69*, υπήρχε μια σκηνή την οποία ο Σέχνερ ονομάζει «*caress-scene*» (Σκηνή της Θωπείας) κατά την οποία οι ηθοποιοί, με πολύ ελαφρύ ρουχισμό, πλησιάζουν τους θεατές, κάθονται δίπλα τους και αρχίζουν να τους χαϊδεύουν<sup>277</sup>. Οι θεατές παραλαμβάνουν τούτη την πράξη με πολλαπλούς τρόπους. Άλλοι αρέσκονται στην τρυφερή επαφή, άλλοι ανταπέδιδαν και μάλιστα με τέτοιο τρόπο ώστε τούτη η σωματική επαφή να φλέεταρε με τα όρια ανάρμωστων σεξουαλικών παραβιάσεων.

Η σωματική επαφή γινόταν για τους θεατές αντιληπτή ως προσφορά δημιουργίας χώρου σωματικής εγγύτητας , και ιδιωτικής συμπεριφοράς. Η σωματική επαφή οδήγησε σε κραυγαλέες παρεξηγήσεις μεταξύ ηθοποιών και θεατών. Από τη μια πλευρά η σωματική επαφή εκκινούσε για τους ηθοποιούς ως μια πράξη αποσταθεροποίησης της διχοτομικής σχέσης πραγματικού – φανταστικού ή δημόσιου – ιδιωτικού ή εν γένει των ορίων που θέτει η σκηνή, μια πράξη που στόχο είχε την δυνατότητα ανάδυσης νέων εμπειριών μέσα από την επιτελεστική πρακτική. Από την άλλη πλευρά, οι

<sup>277</sup> Schecher, Richard: *Environmental Theater*, Hawthorn Books , New York 1973, σελ.60.



θεατές αντιλήφθηκαν τη σωματική επαφή στο πλαίσιο τούτης της διχοτομικής σχέσης. « Η σκηνή της θωπείας απέτυχε<sup>278</sup> και μαζί της και η προσπάθεια να χρησιμοποιηθεί η σωματική επαφή ως μέσο άμβλυνσης των διχοτομήσεων και ορισμού συγκεκριμένης τροπής της λούπας της ανάδρασης.

## Από το ακούσιο του δημόσιου στο εκούσιο του ιδιωτικού

Στην δράση *Celtic+~* του Γιόζεφ Μπόις και του Χένινγκ Κρίστιανσεν, η οποία έλαβε χώρα στις 5 Απριλίου 1971 στη Βασιλεία, επετεύχθη η άρση της αντίθεσης δημοσίου και ιδιωτικού μέσω της σωματικής επαφής. Στην δράση, η οποία έγινε σε ένα πρώην καταφύγιο, συμμετείχαν πάνω από 500 άτομα. Τα άτομα ήταν τόσα πολλά που εκ των πραγμάτων προέκυψαν καταστάσεις συνωστισμού, σωματικής εγγύτητας και ακούσιας επαφής μεταξύ των συμμετεχόντων. Ο Μπόις προκειμένου να ανοίξει ο ίδιος δρόμο μέσα στο πλήθος για να εμφανιστεί στο κέντρο του χώρου για να ξεκινήσει την δράση του, έπρεπε όχι μόνο να συνομιλήσει αλλά κυρίως να έρθει σε σωματική επαφή με τους επισκέπτες.

Ο Μπόις κινούνταν συνεχώς στο χώρο, το ίδιο και οι θεατές και έτσι προέκυπταν συνεχώς νέα σημεία στενότητας και στριμώγματος. Η θέληση κάποιων θεατών να αλλάζουν θέση μέσα στο πλήθος προκειμένου να βλέπουν καλύτερα, δημιουργούσε νέες στιγμές σωματικής επαφής. Η δράση συγκροτούνταν από κινήσεις όλων των συμμετεχόντων στο χώρο, οι οποίοι μέσα από το βίωμα της ακούσιας επαφής, μπορούσαν πιο εύκολα να φιλοξενήσουν την εμπειρία τούτης της γεμάτης ένταση σχέση μεταξύ ιδιωτικού και δημοσίου. Η σχέση βλέπω-αγγίζω, δε θα μπορούσε να θεωρηθεί πια διχοτομική.

Εκτός από την επαφή μεταξύ των συμμετεχόντων που προέκυπτε τελολογικά ως παράγωγο πολλών ατόμων σε μικρό χώρο, ο Μπόις ενέτεινε τούτη την εμπειρία αγγίζοντας συγκεκριμένους θεατές με τρόπο φανερό και γεμάτο νόημα: τους έπλενε τα πόδια. Παρά το γεγονός ότι το πλύσιμο των ποδιών, σύμφωνα με την κουλτούρα του Δυτικού Πολιτισμού είναι μια πράξη με ιδιαίτερη συμβολική σημασία, ωστόσο, ο Μπόις επιτέλεσε τούτη

<sup>278</sup> Fischer - Lichte, Erika. *Θέατρο και μεταμόρφωση : Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού* / Erika Fischer - Lichte · μετάφραση Νατάσα Σιουζουλή · επιμέλεια Πλάτων Μαυρομούστακος, Αθήνα : Εκδόσεις Πατάκη, 2013, σελ.130.



*Celtic+~~~* του Γιόζεφ Μπόις και του Χένινγκ Κρίστιανσεν, Βασιλεία ,1971

την πράξη όχι ως συμβολική αλλά ως πραγματικός επιμελής καθαρισμός. Με ευγενικό τρόπο πλησίασε μια νεαρή γυναίκα και αφού δέχτηκε εκείνη να της βγάλει τις μπότες που φορούσε, εντελώς πρακτικά και επαγγελματικά έπλυνε τα πόδια της με σαπούνι μέσα σε μια λεκάνη με νερό. Κατά τη διάρκεια της πράξης απέφυγε οποιαδήποτε οπτική επαφή με την νεαρή γυναίκα και είχε τα μάτια του στραμμένα στα πόδια που έπλενε ή στους συμμετέχοντες που βρίσκονταν γύρω του. Ο Μπίς επανέλαβε την πράξη και σε άλλους έξι συμμετέχοντες.<sup>279</sup>

δημόσιος χαρακτήρας της δράσης του Μπίς δόθηκε μέσω του μεγάλου αριθμού των συμμετεχόντων. Τούτη η δημοσιότητα απέκλειε κάθε ιδιωτικότητα. Η πρώτη σωματική επαφή των συμμετεχόντων, η οποία προέκυψε μη στοχευόμενα από την έλλειψη χώρου, έστρωσε το έδαφος για την υποδοχή της δεύτερης πρακτικής του αγγίγματος, αυτής του πλυσίματος των ποδιών. Η πρώτη επαφή ήταν λεπτή, ακούσια και όχι τόσο φορτισμένη με εννοιολογικά και συναισθηματικά συγκείμενα, σε αντίθεση με τη δεύτερη. Αν δεν υπήρχε η εφαρμογή της πρώτης περίπτωσης, δεν ξέρουμε τι τύχη θα είχε η δεύτερη πράξη. Το σίγουρο είναι ότι τούτο το ακούσιο άγγιγμα ή στρίγνωμα λόγω της στενότητας αποτελεί μια μνήμη, εγγεγραμμένη στο κοινωνικό σώμα που δε φέρει τις φορτίσεις ή τις αγκυλώσεις που θα έφερε ενδεχομένως αν το απομονώναμε σιηνικά .ή αν το « φωτίσαμε» ως άγγιγμα-πρακτική σύνδεσης κοινού και ηθοποιών. Παρόλα αυτά παραμένει ανοίκειο, ενοχλητικό και αν μεγαλώσουμε την κλίμακα αφόρητα δυσάρεστο<sup>280</sup>.

Για το υποκείμενο νεωτερικής Δύσης, η άνεση του ιδιωτικού χώρου αποτέλεσε ελκυστικό αγαθό και ουτοπία για καταναλωτικές κοινωνίες που ήρθαν μετά το '60, αποτέλεσε απόδειξη – προνόμιο του «ανήκειν» σε μια

<sup>279</sup> Ο.π σελ.132.

<sup>280</sup> Τούτη η διαπίστωση αφορά κυρίως το Υποκείμενο του Δυτικού Πολιτισμού. Ενδεχομένως το Υποκείμενο άλλων Πολιτισμικών ιζημάτων να έχει διαφορετική σχέση με την έλλειψη χώρου και να μην αποτελεί μια ανοίκεια ή εχθρική περιοχή.

υψηλή κοινωνική τάξη<sup>281</sup>. Κατ' επέκταση, μέσα σε έναν υπερτροφικό ιδιωτικό χώρο, η ταυτότητα του Υποκειμένου προσδιορίζεται από ένα χάριτη που αξιολογεί θετικά την άνεση και εχθρεύεται την έλλειψή του.

Η **έλλειψη άνεσης χώρου**, έφερε στην εντοπισμένη σκηνή του Μπόις υψηλά επίπεδα έντασης και ενέργειας τα οποία αξιοποιήθηκαν υπέρ την δυναμικής της παράστασης. Το υποκείμενο, αναγκασμένο να χάσει μια πρώτη στοιβάδα της ιδιωτικότητας του, μέσω της έλλειψης του προσωπικού του χώρου, αναγκάζεται να απολέσει προσωρινά εκείνα τα οικεία χαρακτηριστικά της άνεσης και της ασφάλειας του προσωπικού χώρου και να διαχειριστεί μια σχέση με το άλλο- το ανοίκειο. Έτσι, επανδρώνει μηχανισμούς, κυρίως εξωλεϊκτικούς, για να βρεθεί σε μια σχέση με αυτό. Να βρει τρόπους διαχείρισης αυτής της σχέσης. Η **έξοδος από την άνεση**, και εδώ μιλάμε για την άνεση ιδιωτικού χώρου, οδηγεί τον υποκείμενο σε μια περιοχή όπου των πραγμάτων το σώμα του εγκλείει ενέργεια. Η **κίνηση** από την ασφάλεια του ιδιωτικού στην ανοικειότητα του σχετικώς δημόσιου, είναι που καθιστά την αρχή τον μετωρισμού δυνατή. Και επομένως η οργανική εμπλοκή του στο δραματικό γέννημα είναι πια εφικτή.

## Αφαιρώντας το νοηματικό φορτίο από την πράξη

Η πρακτική του πλυσίματος των ποδιών επιτελέστηκε ενώ πρώτα ο χώρος είχε ήδη γεμίσει με την ενέργεια από την πύκνωση των σωμάτων. Το άγγιγμα, ως εύρημα για τη μετατόπιση της συνήθους σχέσης ιδιωτικού – δημοσίου διαμορφώνει νέες εμπειρίες από τον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιείται. Η σωματική επαφή, επειδή ακριβώς κατοικεί και στη σφαίρα του δημόσιου, από τη στιγμή που αποτελεί μέρος της παράστασης και

<sup>281</sup> Sennett, Richard. *Η τυραννία της οικειότητας : Ο δημόσιος και ο ιδιωτικός χώρος στον δυτικό πολιτισμό* / Ρίτσαρντ Σένετ · μετάφραση Γιώργος Ν. Μέρτικας · επιμέλεια Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος · επιμέλεια σειράς Παναγιώτης Κονδύλης. - Αθήνα : Νεφέλη, 1999.

θεάται από πολλά μάτια, και ταυτόχρονα σχετίζεται άμεσα με την ιδιωτική περιοχή του εαυτού (μέσω της αφής και της αποκάλυψης αθέατων περιοχών του σώματος) επαναπροσδιορίζει την εμπειρία που δημιουργείται από την εκτέλεση μιας τέτοιας πράξης. Επαναπροσδιορίζει όμως και τη σχέση μας με το **νόημά** της ίδιας της πράξης.

Το πλύσιμο των ποδιών αφενός αποτελεί μια πράξη με έχει βαθύ συμβολικό χαρακτήρα· Έγινε από τον Ιησού στους μαθητές του και το επαναλαμβάνει κάθε χρόνο ο πάπας . Αφετέρου, μέσα από τον τρόπο εκτέλεσης της, διατηρεί όλα εκείνα τα στοιχεία της καθημερινής απτής και οικείας συμπεριφοράς. Τούτη η αντίθεση μεταξύ συμβολικού και επομένως μνημειώδους και χειροπιαστού- καθημερινού, δημιουργεί μια πρόσληψη της πράξης επίσης παράδοξη. Η ταυτόχρονη φιλοξενία αντιθετικών χαρακτηριστικών σε τούτη την πράξη δημιουργεί για τα υποκείμενα που το εισπράττουν, μία σχέση οικειότητας, καθώς μπορούν να φανταστούν τον εαυτό τους μέσα σε αυτό και ταυτόχρονα μια σχέση ανοικεία , καθώς η πράξη στο περίγραμμά της παραμένει απόμακρο συμβολική. Ο τρόπος επιτέλεσης μιας πράξης που δημιουργεί παραδοξότητα στον τρόπο πρόσληψής της φτιάχνει το έδαφος για την κίνηση από το οικείο στο ανοικείο. Ο τρόπος πρόσληψης της πράξης διανοίξει καινούρια πεδία στο νόημα που η ίδια φέρει. Πρόκειται για σχισμές στη νοηματοδότηση της πράξης που παραμένουν σε ανοικτότητα με την ίδια την πράξη.

## Συνοπτικός πίνακας κεφαλαίου γ.

# γ. Ώσμωση ρόλου και θεατή

### Αλλαγή ρόλων

Η δοκιμή των  
αναπαράστασεων

#### αναπαράσταση

---

Αλλαγή στους  
νοηματικούς δείκτες

#### νοηματοδότηση

---

ο ρόλος του Βλέμματος  
στη συγκρότηση  
της εμπειρίας

#### εμπειρία

### Δημιουργία Κοινότητας

Αναπαραστάσεις  
των μηχανισμών  
της κοινότητας

Προς τη νοηματοδότηση  
των από σκηνής κοινοτήτων.

Η οριακή κοινωνική  
πραγματικότητα  
της εμπειρίας

### Μετατόπιση της σχέσης Δημόσιου – Ιδιωτικού

Το άγγιγμα  
ως αποσταθεροποίηση  
της σχέσης  
δημόσιου- ιδιωτικού

Αφαιρώντας το νοηματικό  
φορτίο από την πράξη

Από το ακούσιο του δημοσίου  
στο εκούσιο του ιδιωτικού

## Κεφάλαιο Δ .Συμπεράσματα

Μετά τη δεκαετία του '60 και εδραίωση της έννοιας της *performance* στη συζήτηση μεταξύ ζωής και σκηνης, η κατασκευασμένη ταυτοτική συμπεριφορά και τα παραγόμενα πρότυπα της, προσέφεραν μια πληθώρα από περάσματα τόσο στο πεδίο της ζωής, όπου τα υποκείμενα «παίζουν θέατρο και ρόλους», τόσο στο πεδίο της σκηνης, όπου οι τελετουργικές συμπεριφορές και καλλιτεχνικές προτάσεις ζητούν επιτακτικά την σύνδεση τους με την εδώ και τώρα ζωή του μη θεατρικού και σοιάρουν με την διάσχιση αυτών των ορίων. Η έννοια της «καθαρής» θεατρικής πρακτικής ανοίγεται στο ευρύτερο πεδίο της θεατρικότητας και της περφόρμανς, έννοιες που με τη σειρά τους αποτελούν ένα σύνολο πρακτικών μέσα στο ευρύτερο πεδίο της εκφραστικότητας.

Η θεώρηση της αρχιτεκτονικής ως **πράξη**, συνδέει την έρευνα για το χώρο με το σύνολο των πρακτικών που τον πλάθουν, που τον καθιστούν γενόσημο , που επαναπροσδιορίζουν τα όρια της εμπειρίας και του νοήματός του. Σε μια τέτοια προοπτική μελέτης του χώρου, μέσα από το πρίσμα της πρακτικής, η παρούσα έρευνα εκβάλλει σε πεδία κριτικής αναρώτησης περί **υποκειμένου- ταυτότητας** και την έγκριση της σχέσης αυτής στη χωρική συνθήκη. Η μελέτη τρόπων παράγωγής ταυτότητας, όπως και τρόπων με τους οποίους τούτη η ταυτότητα βρίσκει νέα όρια μέσα στο **πεδίο της ετερότητας**, εντοπίζει βηματισμούς με βάση τους οποίους το υποκείμενο- ως φορέας νοήματος, καθώς μετατοπίζει τα ταυτοτικά του χαρακτηριστικά μεταβάλλει με τη σειρά του το νόημα και την εμπειρία του χώρου που κατοικεί. Ο τρόπος ανάδυσης νέων ταυτοτήτων συγκροτεί ταυτόχρονα και νέα παραγωγή χώρου.

Μέσα από θεμελιακές αρχές για τη συγκρότηση και **την κατασκευή της ταυτότητας** στο πεδίο του κοινωνικού και μέσα από την επιτελεστική διαδικασία του ρόλου με τις δυναμικές παραλλαγές της σχέση του *εαυτότητας* –

*ετερότητας*, είδαμε πως το παράδειγμα της θεατρικής σκηνης, ως χωροχρονική κατοίκηση του ασυνεχούς, εκθέτει τα υποκείμενα σε μετεωρισμούς.

Η σχέση του υποκείμενου της υπόκρισης με τον ρόλο, σε μία τυπολογία *ενσάρκωσης – σώματος ως ήχου – παρουσίας* αναδύει, μέσα από τις ποικίλες τούτες σωματοποιήσεις, πρακτικές με βάση τις οποίες ο μετεωρισμός καθίσταται εφικτός. Τούτες οι πρακτικές, είτε εντοπίζουν διχοτομικές σχέσεις του κοινωνικού, τις οποίες προσπαθούν να εξημερώσουν: η σχέση σώματος/πνεύματος, η σχέση έχω/ είμαι σώμα, υποκείμενο/ αντικείμενο, είτε αποδομούν διχοτομικές σχέσεις που θεωρούνται αυτονόητες: ήχος/γλώσσα, είτε χρησιμοποιούν εμφατικά κομβικά για το κοινωνικό γεννήματα: όπως τα γλωσσικά και κινητικά *ready made* κτλ. Υπό αυτή την έννοια, το σώμα της υπόκρισης εκτίθεται σε παραγόμενους μετεωρισμούς και λειτουργεί χωροποιητικά, επαναπροσδιορίζοντας νέες αναπαραστάσεις, νοηματοδοτήσεις και εμπειρίες του χώρου.

Η σχέση *εαυτότητας- ετερότητας* παίρνει τη διάσταση της δυναμικής σχέσης *ρόλου- κοινού*, εμφανίζοντας στο προσκήνιο παραστάσεις που θέτουν τούτη τη διάδραση συγκροτητικό του στοιχείο. Η λούπα της ανάδρασης λειτουργεί καταλυτικά για την δημιουργία και κατοίκηση του μετεωρισμού. Παραδείγματα που θέτουν στο επίκεντρό τους τούτο τον ετεροτικό μηχανισμό είναι: η *ανταλλαγή των ρόλων*, η *δημιουργία κοινότητα και η μετατόπιση δημόσιου και ιδιωτικού*. Μέσα από επάλληλες μετατοπίσεις των μηχανισμών του κοινωνικού, είτε εκτός των ορίων του είτε επενδύοντας περισσότερο στον πυρήνα του, επαναορίζεται η χωρική συγκρότηση μέσα από μετατοπισμένες και μετεωριζόμενες πτυχές των αναπαραστατικών, νοηματικών ή μνημονικών πεδίων του χωρικού.

Η **επιτέλεση** ως πράξη νομιμοποιεί σιωπηρά την ικανότητα του υποκειμένου να μετεωρίζεται ανάμεσα στην πραγματικότητά του και σε μία παράλληλη πραγματικότητα δυναμική, μια πραγματικότητα αυτού που δε μπορεί να 'φιλοξενήσει' ο ίδιος τη δεδομένη στιγμή. Εάν ο ηθοποιός ψάχνει συνεχώς, μέσω της επιτέλεσης, να βγει σε ανοίκεια πεδία τόσο για τον εαυτό του όσο και για τον χαρακτήρα που υποδύεται, αντίστοιχα ο θεατής βιώνει μέσω της φυσικής του παρουσίας, αυτή τη διαδρομή και νομιμοποιεί εντός του τη συνάντησή του με το μη γνώριμο, το ανοίκειο. Είναι η κίνηση προς την ετερότητα που δημιουργεί ανοίξεις συνθήκες ανθρώπινης συμπεριφοράς, οι



οποίες είτε εκτεθειμένες σε σκηνή, είτε βιωμένες από τους θεατές, αποκαλύπτουν ολόκληρες περιοχές για την ανθρώπινη φύση και δημιουργούν έναν ενδιάμεσο χωρόχρονο, κυρίως εντός των ανθρώπων, όπου η επαφή με το έτερο μπορεί να είναι πλέον εφικτή. Τα όρια ανάμεσα στη εικόνα που έχουμε για την συγκρότηση της ταυτότητάς μας μαλακώνουν και μπορούν, να φιλοξενήσουν έστω και στιγμιαία εικόνες του ίδιου μας του εαυτού μετατοπισμένες προς τόπους ταυτοτήτων που δεν είχαμε φανταστεί ή είχαμε ήδη απορρίψει, προς έτερους τόπους.

Η εργαλειώδη κοινωνία, μια κοινωνία είναι εδραιωμένη σε θεσμούς εμπορευματικού - καπιταλιστικού τρόπου ύπαρξης, τείνει να κενώνει τη ζωή από τον πλούτο, το βάθος και το νόημά της. Ο Norbert Elias περιγράφει τη διαδικασία του πολιτισμού ως προοδευτική διαδικασία αφάιρσης, στην οποία η απόσταση του υποκειμένου από το σώμα του και από το σώμα των άλλων υποκειμένων όλο και αυξάνεται.<sup>282</sup> Με την εξάπλωση των νέων μέσων κατά το 20<sup>ο</sup> αι, τα σώματα εκφυλίζονται σε μιντιακές εικόνες οι οποίες παρά τη φαινομενική του εγγύτητα βρίσκονται σε μεγάλη απόσταση από την βίωση της σωματικότητας που υποβαστά μια κοινωνική ταυτότητα. Οι ταυτότητες των υποκειμένων εμπλέκουν όλο και λιγότερο στις βιωμένες διεργασίες του εαυτού. Οι απολεσθέντες ταυτοτικές περιοχές του υποκειμένου αφήνουν το πεδίο της σωματικότητας να χάνει όλο και περισσότερο τα ζωτικά της χαρακτηριστικά, επενδύοντας όλο και περισσότερο σε φαντασιώσεις περί εικονικού σώματος και εικονικού χώρου.

Μήπως η πρακτική του μετεωρισμού καθιστά το υποκείμενο ικανό να αντιστέκεται σε τούτη την σταδιακή αποσωματοποίηση και την επιμονή σε ταυτοτικούς διαχωρισμούς; «Το θέατρο ανταπαντά με το σωματικό Είναι-στον – Κόσμο και με την ιδέα του ενσαρκωμένου πνεύματος: [...] με το να επαναπροσδιορίζει το σώμα του διαρκώς στην ιδιαιτερότητά του: [...] ως ενσυνείδητο ζωντανό οργάνισμο»<sup>283</sup> Οι ναρσισιστικές κοινωνίες συνεχίζουν να

<sup>282</sup> Elias, Norbert.: *Η διαδικασία του πολιτισμού: Μία ιστορία της κοινωνικής συμπεριφοράς στη Δύση: Κοινωνιογενετικές και ψυχολογικές έρευνες* / μτφρ. Θεόδωρος Λουπασάκης, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1997.

<sup>283</sup> Fischer - Lichte, Erika. *Θέατρο και μεταμόρφωση: Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού* / Erika Fischer - Lichte · μετάφραση Νατάσα Σιουζουλή, Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2013, σελ.189.

έχουν ανάγκη το θέατρο και τη θεατρική συνθήκη γιατί αυτή ακριβώς «τον αναγκάζει να κοιτάξει όχι στον καθρέπτη του αυτοθαυμασμού, αλλά κατάματα στο πρόσωπο του άλλου, για να αρχίσει να ανακαλύπτει τον εαυτό του, να στρέψει το βλέμμα του στο βλέμμα του άλλου που τον διαπερνά»<sup>284</sup> και εκεί κάπου να βρει τα ίχνη της κοινότητας που αναζητά.

Μέσα από την πρακτική της επίσκεψης στην ετερότητα, αναδύονται ταυτότητες που σχετίζονται είτε με το αλλού είτε με το άλλοτε, αναδύονται σκέψεις, μνήμες εμπειρίες, προσδοκίες, και φαντασιακά ιζήματα πιθανών κόσμων. Τέτοια περάσματα προς το έτερο, το καθιστούν όχι εχθρικό αλλά απαραίτητο ως προς την συγκρότηση της εαυτότητας. Μέσα από το σύνολο της επισκεψιμότητας του σώματος της υπόκρισης σε τέτοιες ετεροτικές περιοχές συγκροτείται ένα πέρασμα σε μια ταυτότητα απολεσθείσα. Η επίσκεψη της εαυτότητας στην ετερότητα δημιουργεί μια περιοχές πρόσβασης σε πολλαπλά πεδία δυνητικής εαυτότητας. Βρίσκει τρόπο να κατοικήσει σε ασυνέχειες χώρων και σε εγκατεστημένες διχοτομικές σχέσεις που είναι βαθιά ριζωμένες στο σώμα του κοινωνικού. Δεν επικαλείται μια μόνιμη κατοίκηση σε ταυτότητες παρελθοντικές ούτε εξυμνεί την ετερότητα ως μόνη πραγματικότητα. Την κατοικεί ως πέρασμα. Ως «μετεωρισμό».<sup>285</sup>

Μέσω του μετεωρισμού, οι ασυνεχείς συγκροτήσεις του χωρικού κατοικούνται μέσω πρακτικών από εκτεθειμένες σε αυτόν ταυτότητες. Και αντίστροφα, οι ασυνεχείς ταυτότητες, βρίσκουν τρόπο να κατοικήσουν ανάμεσα στις διχοτομικές σχέσεις που τις παράγουν. Ο μετεωρισμός «ορίζει μια αναστάτωση των ταξινομήσεων»<sup>286</sup> με βάση τις οποίες ο κόσμος καθίσταται οικείος, ορατός και αναγνωρίσιμος. Μέσα από την επίσκεψη στην ετερότητα μπορεί να γεννηθούν ως εν δυνάμει πιθανοί κόσμοι εμπειρίες, αναπαραστάσεις ή νοηματοδοτήσεις.

<sup>284</sup> Πεφάνης Γιώργος Π.: *Περιπέτειες της Αναπαράστασης, σιγνές της θεωρίας II*, Παπαζήσης, Αθήνα 2012 (1999)., σελ. 474-476.

<sup>285</sup> Σταυρίδης, Σταύρος: *Μετεωροι χώροι της ετερότητας*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2010, σελ.46.

<sup>286</sup> Ο.π.σελ.256.

---

Μετά από την εμπειρία της μητροπολιτικής συνθήκης, όπου οι χωρικές ασυνέχειες δομούν και δομούνται ταυτόχρονα από ασυνέχειες ταυτοτήτων, ο μετεωρισμός προς ταυτοτικές περιοχές πέραν των οριοθετήσεων μοιάζει και να γυμνάζει τα εκτεθειμένα σε μετεωρισμούς υποκείμενα σε προς ένα σαφώς πιο ανθρώπινο παρόν και μέλλον και να εξημερώνει την αγριότητα με την οποία επιτελούνται τέτοιοι χωρικοί και ταυτοτικοί διαχωρισμοί.

## Βιβλιογραφία

- Theodor W. Adorno: *Aesthetic Theory*, Routledge and Kegan Paul, London 1986.
- “*Levin Opera and the Long-Playing Record*”, των Theodor W. Adorno and Thomas Y. Levin The MIT Press, October, Vol. 55, Winter, 1990.
- Artaud Antonin: *Το θέατρο και το είδωλό του*, μετ. Παύλου Μάτεσι, Δωδώνη, Αθήνα χ.χ.
- Αρχιτέκτονες του σύγχρονου θεάτρου : Αρτώ, Πιραντέλλο, Μπ. Σώου, Μπρεχτ, Πισκάτορ, Μπέργκιμαν, Γητς, Τοκβίλ, Άππια, Γκ. Γκρέηγκ / επιμέλεια Παύλος Μάτεσις · μετάφραση Λίζα Μαντζοπούλου. - Αθήνα : Δωδώνη, 1971
- Bablet Denis: *Ιστορία σύγχρονης σκηνοθεσίας, 1<sup>ος</sup> τόμος, 1887-1914*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2008
- Bachelard, Gaston: *L’Air et les Songes*, Παρίσι, εκδ. José Corti, 1943.
- : *La poétique de l’espace*, P.U.F., Paris 2009 (ελλ. Μετ. *Η ποιητική του χώρου*, Χατζηνικολή, Αθήνα 1992)
- Barba, Eugenio :*Η μυστική τέχνη του ηθοποιού : Αρχές θεατρικής ανθρωπολογίας / Εουτζένιο Μπάρμπα, Νικόλα Σαβαρέζε · μετάφραση Μαρία Χατζηεμμανουήλ. - Αθήνα : Κοάν, 2008.*
- Bauman Zygmunt : «Identity in the globalizing world», *Social Anthropology*, 9:2, 2001,(σ. 121-129)
- Behrens Peter: *Feste des Lebens und der Kunst*, Leipzig: Diederichs, 1900
- Benjamin, Walter (1963) :*Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγιμότητας / Βάλτερ Μπένγιαμιν · μτφρ. Φώτης Τερζάκης, Τρίκαλα : Επέκεινα, 2013.*
- Boal Augusto: *Legislative Theatre. Using performance to make politics*, Routledge, London & New York 2005.

- Bourdieu, Pierre: *Outline of a Theory of Practice* / Πιερ Μπουρντιέ · μετάφραση R. Nice, Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- : *The production of belief: Contribution to an Economy of Symbolic Goods, from the field of Cultural Production*, 1993
- : Πρακτικοί λόγοι : Για τη θεωρία της δράσης / Pierre Bourdieu · μετάφραση Ράνια Τουτουτζή. , Αθήνα : Πλέθρον, 2000.
- : *Η ανδρική κυριαρχία* / μετάφραση Έφη Γιαννοπούλου , Αθήνα : Εκδόσεις Πατάκη, 2007.
- Butler, Judith. Σώματα με σημασία / Τζούντιθ Μπάτλερ · μετάφραση Πελαγία Μαρκέτου , Αθήνα : Εκκρεμές, 2008.
- : *Imitation and Gender Insubordination. Cultural Theory and Popular Culture: An Anthology*. Ed. J. Storey. σελ.224 – 238, 2009
- : Butler Judith: *Λογοδοτώντας για τον εαυτό*, Εκκρεμές, Αθήνα 2009
- C. MacCormack, Marilyn Strathren : *Nature, culture and gender: a critique* , Melbourne, Cambridge University press, 1980.
- Crowther, Paul : *Art and Embodiment: from aesthetics to self-consciousness*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- Csórdas, Tomas J.: *Embodiment and experience: The existential Ground of Culture and Self*, CUP Κέιμπριτζ, 1994.
- Γραμματάς Θόδωρος: *Ιστορία και θεωρία στη θεατρική έρευνα*, Τολίδη, Αθήνα 1992.
- de Certeau Michel: *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική. Η πολύτροπη τέχνη του πράττειν*, Σμίλη , Αθήνα 2010.
- Diderot, Denis, 1713-1784. Το παράδοξο με τον ηθοποιό / Ντενί Ντιντερό · μετάφραση Αιμίλιος Βέζης., Αθήνα : Πόλις, 1998.
- : «Επιστολή για τους Κωφάλαλους. Προς χρήση όσων ακούν και βλέπουν», στο : του ιδίου: *Αισθητικά*, μτφρ. Κλαίρη Μιτσοτάκη, Αθήνα 2003.

- Dommenge Thomas: «Du salut qui vient par la scène» , στο Michel Deguy- Thomas Dommenge- Nicolas Doutey- Denis Guénoun- Esa Kirkkoppelto- Schirin Nowrousian: *Philosophie de la Scène*, Les Solitaires Intermpestifs, Besançon 2010.
- Durkheim Emile: *Über soziale Arbeitsteilung. Studie über die Organisation höherer Gesellschaften* (1893), *Φρανκφούρτη* 1988
- Elam, Keir. *Η σημειωτική θεάτρου και δράματος* / Keir Elam · μετάφραση Καίτη Διαμαντάκου · επιμέλεια σειράς Δημήτρης Τσατσούλης, Αθήνα : Ελληνικά Γράμματα, 2001.
- Engel Joan Jakob: *Ideen zu einer Mimic* (1785/6), Βερολίνο 1804.
- Erickson, Paul A.: *Ιστορία της ανθρωπολογικής σκέψης* / Paul Erickson, Liam Murphy ,μετάφραση Φανή Μπούμπουλη. , Αθήνα : Κριτική, 2002
- Féral Josette: « Performance and Theatricality. The Subject demystified», *Modern Drama*, Vol.25, March 1982.
- : *Theatricality: The Specificity of Theatrical Language* , University of Wisconsin Press 2002 .
- : «Le processus de création: entre méthode et utopie», στο Colloque International de Rennes : *Mises en scène du monde*, Les Solitaires Interpestifs, Besançon 2005.
- Féral Josette, J. Savona and E.A. Walker, eds., *Theory of Drama and Performance*, Proceedings from the 1981 Univ. Toronto Conference. *Modern Drama*, Vol. 25, March 1982.
- Fischer - Lichte, Erika.: *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*. London/New York, 2005.
- : *Θέατρο και μεταμόρφωση : Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού* / Erika Fischer - Lichte · μετάφραση Νατάσα Σιουζουλή · επιμέλεια Πλάτων Μαυρομούστακος, Αθήνα : Εκδόσεις Πατάκη, 2013.

- Foucault Michel : *Ιστορία της σεξουαλικότητας . Ι. Η δίκη της γνώσης*, Κέδρος, Αθήνα 1978.
- : *Οι λέξεις και τα πράγματα . Μια αρχαιολογία των επιστημών του ανθρώπου* , Γνώση , Αθήνα 1986.
- : *Η αρχαιολογία της γνώσης*, Εξάντας, Αθήνα, 1987.
- : *Εξουσία , γνώση, ηθική* , Ύψιλον, Αθήνα 1987.
- : *Επιτήρηση και τιμωρία, Η γέννηση της φυλακής*, Ράππας, Αθήνα 1989.
- : «Of other spaces», *Diacritics* ,vol. 16, no. 1. Spring, 1986.
- : *Ιστορία σεξουαλικότητας*, 2 τόμοι Ράππας, Αθήνα 1989.
- : *Ο στοχασμός του έξω. Για τον Maurice Blanchot*, Πλέθρον , Αθήνα 1998.
- : « Ο Νίτσε, η γενεαλογία, η ιστορία», στο *Τρία κείμενα για τον Νίτσε*, Πλέθρον, Αθήνα 2003, σς.39-93.
- Fuchs Georg : *Revolution in the Theatre: Conclusions Concerning the Munich Artists' Theatre*, tran.Constance Connor Kuhn, Ithaca, New York :Cornell University Press, 1959
- Fusco, Coco: “The other History of Cultural Performance”, στο: *The Drama Review* 38, 1, 1994.
- Guénoun Denis : *Relation. (Entre théâtre et philosophie)*, Les Cahiers de l'Égaré, Paris 1997.
- Goffman, Erving, 1922-1982. *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή / Erving Goffman: The Presentation of Self in Everyday Life*, μετάφραση Μαρία Γκόφρα · επιμέλεια Κώστας Λιβιεράτος, Αθήνα : Αλεξάνδρεια, 2006.
- Graig ,Edward Gordon: “Der schauspieler und die ubermarionette”, στο: του ίδιου: *Über die kunst des theaters*, Verlag: Gerhardt Verlag, Berlin , 1969
- Heidegger M.: *Είναι και χρόνος* , τόμος Α, Δωδώνη, Αθήνα 1978.
- : *Είναι και χρόνος*, τόμος Β, Αθήνα 1984.

- : *Η προέλευση του έργου τέχνης*, Δωδώνη, Αθήνα – Γιάννινα 1986.
- : *Η τέχνη και ο χώρος*, Ίνδικτος, Αθήνα 2006.
- : *Κτίζειν, κατοικείν, σκέπτεσθαι*, Πλέθρον, Αθήνα 2008.
- Huizinga Johan: *Ο άνθρωπος και το παιχνίδι*, Γνώση, Αθήνα 1989 (1938).
- Θεμελής, Κωνσταντίνος Α.: *Η απουσία ενός αθώου : Μια συνομιλία με τον Ρύσαρντ Τσίσλακ / Κωνσταντίνος Αν. Θεμελής*, Αθήνα : Ίνδικτος, 2001.
- Θωμαδάκη, Μαρίκα: *Φιλοσοφία του σημείου και χάος : Το πείραμα της θεατρικής μεταφοράς*, Αθήνα : Προπομπός, 2003.
- : *Θεατρικός αντικατοπτρισμός : Εισαγωγή στην παραστασιολογία/ Αθήνα : Ελληνικά Γράμματα*, 1999
- Jomaron, Jacqueline. *Ιστορία σύγχρονης σκηνοθεσίας : 1914–1940 / Jacqueline Jomaron · μετάφραση Δαμιανός Κωνσταντινίδης, Θεσσαλονίκη : University Studio Press*, 2009.
- Jos de Mul : *Plessner's Philosophical Anthropology, Perspectives and Prospects*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2014.
- Lacoue-Labarthe Philippe: *L'imitation des modernes. Typographies II*, Éditions Galilée | La philosophie en effet, Paris 1986.
- Larmore, Charles. *Η ρομαντική κληρονομιά : Φαντασία, Κοινότητα, Ειρωνεία, Αυθεντικότητα / Τσαρλς Λαρμόρ · μετάφραση Στέφανος Ροζάνης*. - Αθήνα : Πόλις, 1998
- Lecoq, Jacques: *Το ποιητικό σώμα : Μια διδασκαλία της θεατρικής πράξης / Ζακ Λεκόν · μετάφραση Έλενα Βόγλη*, Αθήνα : Κοάν, 2005.
- Lefebvre Henri: *Η καθημερινή ζωή στον σύγχρονο κόσμο*, Ράππας, Αθήνα 1970.
- : *The production of space*, tran. Donald Nicholson-Smith, Blackwell Publishers Ltd, Oxford 1991.



- Meyerhold, Vsevolod Yemilyevich. *Κείμενα για το θέατρο : 1891-1917 /*  
 Βσέβολοντ Εμίλεβιτς Μέγιερχολντ · επιμέλεια Αντώνης Βογιάζος ·  
 μετάφραση Αντώνης Βογιάζος., Αθήνα : Ιθάκη, 1982.
- Merleau- Ponty, Maurice: *The Visible and the Invisible, Northwestern University.*  
 Studies in Phenomenology& Existential Philosophy Northwestern  
 University Press. 1968.
- : *Phenomenology of Perception*, trans. By Colin Smith ,London and New York:  
 Routledge, 2005.
- Μαρτινίδη, Πέτρος: *Μεταμορφώσεις του θεατρικού χώρου : Τυπικές φράσεις κατά  
 την εξέλιξη της αρχιτεκτονικής των θεάτρων στη Δύση /* Αθήνα : Νεφέλη,  
 1999
- Μπακαλάκη, Α : « Εκδοχές της έννοιας του Πολιτισμού στην Ανθρωπολογία»,  
 Αθήνα: Σύγχρονα Θέματα, 1997.
- Μπαμπινιώτης, Γεώργιος, 1939 : *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας* , Αθήνα :  
 Κέντρο Λεξικολογίας, 2002.
- Μπρουκ Πήτερ: *Η σκηνή χωρίς όρια/Brook Peter : The empty space*, μετάφραση  
 Μαρί- Πωλ Παπαρα, Αριών, Αθήνα 1982.
- : *Η ανοιχτή Πόρτα, Σκέψεις πάνω στην τέχνη και την πρακτική του θεάτρου/*  
 Brook Peter : *The Open Door, Thoughts on Acting and Theatre*,  
 μετάφραση Μαρία Φραγκουλάκη, ΚΟΑΝ, Αθήνα 1998.
- Norbert, Elias,: *Η διαδικασία του πολιτισμού : Μία ιστορία της κοινωνικής  
 συμπεριφοράς στη Δύση: Κοινωνιογενετικές και ψυχογενετικές έρευνες*  
 /μτφρ. Θεόδωρος Λουπασάκης ,Αθήνα : Αλεξάνδρεια, 1997.
- Πεφάνης Γιώργος Π.: *Το θεατρικό. Σκιαγράφηση μιας φαινομενολογικής  
 θεατρολογίας*, Δωδώνη, Αθήνα- Γιάννινα 1991.
- : *Σκηνές της θεωρίας, Ανοιχτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου*,  
 Παπαζήσης, Αθήνα 2007.
- : *Το χαμόγελο του σαλτιμπάγκου, Δοκίμια και άρθρα*, Λιγόκερως, Αθήνα 2009.

- : Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου, Παπαζήσης, Αθήνα 2012 (1999).
- : Περιπέτειες της Αναπαράστασης, σκηνές της θεωρίας II, Παπαζήσης, Αθήνα 2012 (1999).
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm, (1844-1900). *Η γέννηση της τραγωδίας : Ή ελληνισμός και απαισιοδοξία* / Νίτσε · μετάφραση Χρήστος Μαρσέλλος. ,Αθήνα : Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2009.
- Plessner ,Helmuth: “ Zur Anthropologie des Schauspielers”, στο : του ιδίου : *Gesammelte Schriften*, Φρανκφούρτη 1982.
- Παπαταξιάρχης Ε. «Περί της Πολιτισμικής Κατασκευής της Ταυτότητας» στο Πούλος Π. (επιμ.) (1996) *Περί Κατασκευής* (τοπικά β'), Αθήνα: Νήσος.
- Rescher, Nicholas: *The logic of Decision and Action*/ Pittsburg U.P, 1966.
- : *A Theory of Possibility: A Constructivistic and Conceptualistic Account of Possible Individuals and Possible Worlds*/ Pittsburg U.P, 1975.
- Riccer Paul: *Ο ίδιος ο εαυτός ως άλλος*, Πόλις, Αθήνα 2008.
- Rousseau Jean-Jacques: *Επιστολή στον Ντ' Αλαμπέρ. (Περί των θεαμάτων)*, Στάχυ, Αθήνα 2001.
- Ρηγοπούλου Πέπη: *Το σώμα. Ικεσία και απειλή*. Πλέθρον, Αθήνα 2003
- Schecher, Richard: *Dionysus in 69*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1970.
- : *Environmental Theater*, Hawthorn Books , New York 1973.
- : *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1985
- : *Performance Theory*, Routledge, London & New York, 1988.
- : Θεωρία της επιτέλεσης / Richard Schechner : *Performance Theory* , μετάφραση Νάνσυ Κουβαράκιου · επιμέλεια Μάγδα Ζωργάφου, Φίλιππος Φιλίππου, Αθήνα : Τελέθριον, 2011.

- Searle, John R.: *The logical status of Fictional Discourse/* New Literary History, 6, 1975.
- Sennett, Richard. *Η τυραννία της οικειότητας : Ο δημόσιος και ο ιδιωτικός χώρος στον δυτικό πολιτισμό /* Ρίτσαρντ Σένετ · μετάφραση Γιώργος Ν. Μέριτικας , Αθήνα : Νεφέλη, 1999.
- Serpieri , Alessandro: *Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale/* Στο Serpieri et al, *Come comunica il teatro* ,1978.
- Schacter, Daniel L. : *Wir sind Erinnerung: Gedächtnis und Persönlichkeit*, Rainberg: Hamburg 1999.
- Schleef Einar: *Droge Faust Parsifal*, Broschiert, Frankfurt 1997.
- Σταυρίδης, Σταύρος. *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2002.
- : *Μετέωροι χώροι της ετερότητας* , Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2010.
- Taylor Charles: *Πηγές του εαυτού. Η γένεση της νεωτερικής ταυτότητας*, Ίνδικτος, Αθήνα 2007.
- : *The Ethics of Authenticity*, Harvard University Press, Cambridge, MA. 1991.
- Τσατσούλης Δημήτρης: *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου. Θεωρία και κριτική ανάλυση στις θεατρικές πρακτικές*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999.
- : *Σημεία γραφής- κώδικες σκηνής στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο*. Νεφέλη, Αθήνα 2007.
- Vasseleu, Catrien : *Textures of Light: Vision and Touch in Irigaray, Levinas and Merleau-Ponty*, Routledge, London and New York, 1998.
- Vlad Ionescu, “*Figural Aesthetics: Lyotard, Valéry, Deleuze*” στο *Cultural Politics*, Volume 9, Issue 2, July 2013.
- Weber Max: *Η προτεσταντική ηθική και το πνεύμα του καπιταλισμού*, μτφρ. Δ. Κούροβικ, Κάλβος, 1978.

—: *Βασικές αρχές της κοινωνιολογίας*, Κένταυρος, Αθήνα 1983.

Φεσσά - Εμμανουήλ, Ελένη. *Η αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου : 1720-1940 / Διατριβή*, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο (ΕΜΠ). Τμήμα Αρχιτεκτόνων, Αθήνα : 1990.

Φύλλης Χάρτων: *Ιστορία του θεάτρου*, μετ. Ρούλα Πατεράκη, Υποδομή, Αθήνα 1980

Χαλκιαδάκη- Μιχαλά Νίκη: *Πρωτοποριακό Αμερικανικό θέατρο της δεκαετίας του '60, Σημειώσεις για το μάθημα επιλογής*, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα θεατρικών σπουδών, Αθήνα 2004.

---

## διαδικτυακές πηγές

Βασιλειάδη Εύα(2016): «*το σώμα στο θέατρο , Ιστορική αναδρομή*», ResPublica, διαθέσιμο σε <http://www.respublica.gr/2016/07/column/bodyintheater/>

Fakir Bergman (2008) : *I kroppen bor känslan, klangen och tanken , Tre pedagogers syn på interpretation* , Kungl. Musikhögskolan i Stockholm ,2008  
Διαθέσιμο σε <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:449989/FULLTEXT01.pdf>,

Κυριαζή Ρηνιώ (2008) Brave festival , διαθέσιμο σε:  
<http://www.bravefestival.pl/2008/en/bf2008/programme/artist,Rinio-Kyriazi-.html>

Maita di Niscemi : *Working with Robert Wilson*, στο τεύχος Vol. 38 No. 1, November 1988, COLUMBIA LIBRARY COLUMNS, The Friends of the columbia Libraries, Butler Library, Columbia University, New York, 1988. Διαθέσιμο σε:  
[http://www.columbia.edu/cu/lweb/digital/collections/cul/texts/ldpd\\_6309312\\_038/ldpd\\_6309312\\_038.pdf](http://www.columbia.edu/cu/lweb/digital/collections/cul/texts/ldpd_6309312_038/ldpd_6309312_038.pdf)

Στον δρόμο πάλι στον δρόμο,  
οδοιπόροι και πορείες,  
διανύοντας τον εαυτό μας,  
χαμένοι μες στον εαυτό μας.”

Αργύρης Χιόνης