

η ετερότητα
στον τόπο
του οικείου

ο οίκος υπό το θεατρικό πρίσμα

Βιβή Αννούση

επιβλ. καθηγητής: Σταύρος Σταυρίδης

Δ.Π.Μ.Σ. ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ - ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ
Έρευνα στην Αρχιτεκτονική: Σχεδιασμός - Χώρος - Πολιτισμός

φεβρουάριος 2020

2 η ετερότητα στον τόπο του οικείου

Περιεχόμενα

Περιεχόμενα	3
0. Προοίμιο	5
1. Το ιστορικό συγκείμενο	7
1.1 ο πολιτισμός της εικονας	7
1.2 εικόνα και μιμητική συμπεριφορά	12
1.3 μιμητική συμπεριφορά και ετερότητα	14
1.4 εμβαθύνοντας στην ετερότητα	16
2. Το θέατρο, χώρος συνάντησης με το άλλο	24
2.1 θέατρο και ετερότητα, διασταυρώσεις	24
3. Ανιχνεύοντας τη θεατρικότητα, κατανοώντας το θέατρο	34
3.1 θεατρικότητα, το εγγενές χαρακτηριστικό του θεάτρου ..	34
3.2 μια σύντομη ιστορική επισκόπηση	36
3.3 απόπειρες κατανόησης και κοινοί παρανομαστές των εκδηλώσεων θεατρικότητας	40
4. Από τις θεωρητικές αναζητήσεις, στο φυσικό υπόβαθρο της σκηνής	50
4.1 ορίζοντας τα πεδία διερεύνησης	50
4.2 οι παραστάσεις, συνοπτική αναφορά	53
5. Το σκηνικό διάβημα	61
5.1 χώρος- σκηνή	61
5.1.1 Πατέρας	75
5.1.2 Μαμά	79
5.1.3 Ρινόκερος	83
5.2 χρόνος- αφήγηση	88
5.2.1 Πατέρας	100
5.2.2 Μαμά	103
5.2.3 Ρινόκερος	107
5.3 χαρακτήρας- ρόλος	110
5.3.1 Πατέρας	125
5.3.2 Μαμά	134
5.3.3 Ρινόκερος	141
6. Εν κατακλείδι	152
Βιβλιογραφία- Πηγές	164

Προοίμιο

Η παρούσα μελέτη με τίτλο «**Η ετερότητα στον τόπο του οικείου: ο οίκος υπό το θεατρικό πρίσμα**», συνιστά εν τη γενέσει της μια πορεία εξερεύνησης, που βρίσκει την αφετηρία της την αποδοχή της θέσης ότι το **θέατρο**, όπως και οι υπόλοιπες μορφές τέχνης, συνιστούν περιέχον και συνάμα περιεχόμενο του πολιτισμού και της εποχής τους. Υπό αυτή την έννοια, η διφυής φύση της θεατρικής τέχνης, ως καλλιτεχνικού δημιουργήματος και κοινωνικού γεγονότος, καθιστά το παραστασιακό συμβάν ένα γόνιμο πρίσμα στραμμένο προς την ίδια την **κοινωνία**, ικανό να φωτίσει πλευρές και να διερευνήσει τις εκάστοτε ανάγκες της. Αξιοποιώντας, λοιπόν, αυτό το πλαίσιο και λαμβάνοντας τα δεδομένα του συγχρονικού περιβάλλοντος, ως κρίσιμο πεδίο διαπραγμάτευσης και προβληματισμού ανακύπτει το ζήτημα της ετερότητας. Η σημασία της έννοιας ερείδεται στην πρόσληψή της όχι ως μιας αδιάβατης επικράτειας, που περιχαρακώνεται στον κόσμο του περιθωρίου και δεν μας αφορά, αλλά ως ενός από τα δομικά συστατικά της σύγχρονης πόλης, καθοριστικής σημασίας στον τρόπο ζωής και εμπειρίας του ανθρώπου. Με αυτό ως δεδομένο, στην εξέλιξη της έρευνας εισχωρεί ο οικείος χώρος, ως η μετωνυμία του «**οικείου**», και γίνεται ο τόπος της αναζήτησης, με πρόθεση να καταδείξει ότι το «έτερο» στοιχείο δεν είναι ιδιότητα μονάχα του εκ

φύσεως διαφορετικού, αλλά εντοπίζεται γύρω μας και μέσα μας.

Δομείται έτσι ένα πλαίσιο που έχει απώτερο σκοπό να θέσει ερωτήματα και να προτείνει δυνάμει απαντήσεις, εντοπισμένες, όμως, όχι μόνο θεωρητικά αλλά και σε συγκεκριμένο, φυσικό υπόβαθρο. Σε αυτή την απόπειρα, αρωγός αναδύεται η έννοια της θεατρικότητας, ως το εγγενές χαρακτηριστικό του θεάτρου, που διέπει και επηρεάζει τις αντιληπτές συνιστώσες του σκηνικού γεγονότος –τον **χώρο**, τον **χρόνο**, την **ανθρώπινη δράση**- και επικοινωνεί, μεταμφιέζοντας, το γνώριμο στο κοινό. Επιλέγονται, συνεπώς, τρεις παραστάσεις, των οποίων ο συνεκτικός άξονας, παρά την ετερογένεια ύφους και περιεχομένου, αρθρώνεται πάνω σε εικόνες του οικείου χώρου –**σαλόνι, κουζίνα, υπνοδωμάτιο**-, προσφέροντας διαφορετικά μονοπάτια ιχνηλάτησης της έννοιας της ετερότητας και των πιθανών ευκαιριών συνάντησης των μετεχόντων με το διαφορετικό. Και, θέτοντας ως βασική συνθήκη ότι η εκκίνηση της μελέτης και τα παραδείγματα τοποθετούνται αμφοτέρωτα στο «εδώ και τώρα», τα συμπεράσματα παράγονται μέσα από την αδιαμεσολάβητη, από τον ιστορικό χρόνο, εμπειρία, που ταυτόχρονα αποτελεί και την προσωπική εμπειρία της γράφουσας. Η σύμπτωση του προσώπου που γράφει και του προσώπου που βλέπει, αφενός συνάδει με τον ιδιαίτερο, εφήμερο και πεπερασμένης διάρκειας χαρακτήρα του αντικειμένου της θεατρικής τέχνης, που υπαγορεύει ότι με την ολοκλήρωση της παράστασης, το έργο μεταβαίνει στον κόσμο της μνήμης, αφετέρου, εστιάζει το κέντρο βάρους στην προσπάθεια κατανόησης μιας παράστασης στο **προσωπικό βίωμα** –**σωματικό, συναισθηματικό, νοητικό**- του κάθε θεατή. Με αυτό τον τρόπο, υπογραμμίζεται η σημασία της ενεργοποίησης του θεατή, αλλά και το πρωταρχικό νόημα της θεατρικής τέχνης ως κοινωνικού γεγονότος. Η, χρησιμοποιώντας τα λόγια του Max Herrmann, το θέατρο τελικά δεν είναι παρά *ένα παιχνίδι στο οποίο το κοινό πάντα συμμετέχει ως συμπαίκτης· με αυτό τον τρόπο, το κοινό είναι τρόπον τινά ο δημιουργός της τέχνης του θεάτρου.*

Το ιστορικό συγκείμενο: εικόνα, μίμηση και ετερότητα

1.1 ο πολιτισμός της εικόνας

Το να μιλήσει κάποιος για τη συγχρονική με αυτόν εποχή είναι ένα δύσκολο εγχείρημα. Στο νοηματικό πυρήνα οποιασδήποτε αφήγησης βρίσκεται η πρόθεση εξιστόρησης συμβάντων ή ενεργειών με μιαν ορισμένη σειρά, μια διαδικασία, η οποία, για να επιτευχθεί, προϋποθέτει τον ορισμό μιας στιγμής και τον εντοπισμό μιας θέσης, από την οποία έχουμε ορατότητα και γνώση των εξιστορούμενων ώστε να μπορούμε να τα διηγηθούμε. Με άλλα λόγια, χρειάζεται να θέσουμε μια αφετηρία για τα γεγονότα και να μπορέσουμε να τα δούμε απ' έξω, να ατενίσουμε προς αυτά με την προοπτική του παρελθόντος και να θέσουμε κάποιους εξωτερικούς απ' αυτά κανόνες, κάποια εξωτερικά προς αυτά όρια¹. Και, καθώς η αναγκαία απόσταση αυτή δεν υπάρχει, η εποχή μας συλλαμβάνεται περισσότερο ως η αίσθηση μιας περιρρέουσας ατμόσφαιρας, από την οποία αναδίδονται ορισμένα χαρακτηριστικά ως κυρίαρχα, είτε διότι θεωρούνται αυτονόητα και συνυφασμένα με τον

1 Μυριβήλη, Ε., *Από την Αναπαράσταση στην Επιτέλεση*, στο Ν. Μπουμπάρης, Ε. Μυριβήλη, Δ. Παπαγεωργίου (επιμ.), *Πολιτιστική Αναπαράσταση*, Εκδόσεις Κριτική, Αθήνα 2006, Κεφ. 2

τρόπο ζωής, είτε διότι συνιστούν κατακτήσεις και καινοτομίες συγκριτικά με τα παλαιότερα χρόνια. Υπό αυτή την έννοια, η εντύπωση για το «εδώ και τώρα» εκφράζει έντονα το στοιχείο της μεταβατικότητας, αν και όχι με όρους εμφατικής μετάβασης «από τη φεουδαρχία στον καπιταλισμό», αλλά περισσότερο φέροντας χαρακτηριστικά μετατόπισης από το ένα καθεστώς συσσώρευσης στο άλλο μέσα στο ίδιο το καπιταλιστικό σύστημα².

Μέσα σε αυτό το νεφελώδες και ρευστό ιστορικό συγκείμενο, ως πρωτεύον χαρακτηριστικό στην επικοινωνία των σύγχρονων κοινωνιών αναγορεύεται η εικόνα. Το γεγονός αυτό δεν είναι τυχαίο και σχετίζεται με ένα σύνθετο πλέγμα από οικονομικές, πολιτικές και πολιτιστικές συνθήκες που βρίσκουν τις απαρχές τους στην ώριμη νεωτερικότητα, διαγράφοντας μια μακράιωνη πορεία που δεν εμπίπτει στη θεματική της παρούσας μελέτης. Η δυναμική της, ωστόσο, είναι τέτοιας έντασης και καθολικότητας, ώστε, θα λέγαμε, γίνεται αντιληπτή δια γυμνού οφθαλμού. Μάλιστα, σύγχρονες θεωρήσεις ειλαμβάνουν τον πολιτισμό μας ως τον πολιτισμό της εικόνας, υποδηλώνοντας την κεντρική σημειωτική-επικοινωνιακή θέση που κατέχει στον τρόπο σκέψης και ζωής, καθώς και στη συγκρότηση της κοινωνίας³. Σε αυτό, σημαντικό ρόλο διαδραματίζει η τεχνολογική ανάπτυξη συνδυαστικά με την εξάπλωση της διαφήμισης, ως απότοκος του καταναλωτισμού, δύο κατεξοχήν πεδία που μεταχειρίζονται την εικόνα ως εργαλείο.

Στο σύγχρονο αστικό τοπίο, τα εμπειρικά δεδομένα επιβεβαιώνουν τη σχέση των παραπάνω. Η σύγχρονη καταναλωτική οικονομία φροντίζει να τροφοδοτεί διαρκώς ανάγκες και καινούριες συνήθειες την κοινωνία. Από τη μία μεριά, δηλαδή, ολοένα αυξανόμενο

2 Hall, S., *The meaning of new times*, στο Jacques M. & Hall S. (ed.), *New Times, The changing face of politics in the 1990s*, Lawrence & Wishart, London 1989, σελ. 127

3 Πλειός, Γ., *Νόημα και εργασία στην ύστερη νεωτερικότητα: Ο ρόλος της εκπαίδευσης και του πολιτισμού της εικόνας*, Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών 114. Β' 2004, σελ. 61-87

κομμάτι του πληθυσμού επιθυμεί και επιχειρεί τη συσώρευση εμπορευμάτων που πριν μερικά χρόνια χρησιμοποιούσαν λίγοι και από την άλλη, νέες ανάγκες, απόρροια του συγχρόνου τρόπου ζωής εμφανίζονται στο προσκήνιο. Δημιουργούνται με αυτό τον τρόπο πρότυπα είτε όψης, είτε συμπεριφορών, τα οποία φέρουν ενδιάθετα την υπόσχεση ότι η απόκτηση των συγκεκριμένων αγαθών ή ιδιοτήτων, συχνά πεπερασμένης διάρκειας, θα ενισχύσει το γόητρο, την επιτυχία ή ακόμα και την ευτυχία του κατόχου, προσεγγίζοντας λίγο περισσότερο την κοινωνική καταξίωση. Η εναρμόνιση σύμφωνα με τους όρους του προτύπου επιδιώκεται επιπλέον, διότι η αποδοχή του ίδιου κανόνα παρέχει την κοινή αίσθηση ενότητας, από την οποία τα άτομα αντλούν την επιθυμητή ασφάλεια και αποδοχή. Με αυτό τον τρόπο, συντίθεται μια συνθήκη «ανακουφιστικής ομοιομορφίας»⁴, η οποία συνδέει όσους την ενστερνίζονται και αποκλείει αντίστοιχα όσους δεν το κάνουν, οπτικοποιώντας και καταδεικνύοντας τη διαφορά. Παράλληλα με τις τακτικές ομοιομορφίας, η σημερινή εποχή εμφανίζει και μια πρακτική φαινομενικά αντίθετη με την παραπάνω. Λόγω της εισχώρησης της τεχνολογίας στην παραγωγή προϊόντων σε μαζικό βαθμό και αντλώντας ώθηση από την ισχυροποίηση της διαφήμισης και των μέσων μαζικής επικοινωνίας, παρατηρείται μια πρόσχημα «εναγκαλισμού» της διαφορετικότητας των ατόμων μέσω της αντίστοιχης διαφοροποίησης των προϊόντων. Τέτοιες πρακτικές συνήθως καταλήγουν στην παραγωγή κατά βάση όμοιων εμπορευμάτων, στα οποία μικρές αλλαγές στα ορατά χαρακτηριστικά τους προσφέρουν μια κατ'επίφαση ποικιλομορφία, εξυπηρετώντας έναν «πολυμορφικό» καταναλωτισμό⁵. Ακόμα, δηλαδή, και στις περιπτώσεις όπου το προβαλλόμενο μοντέλο φέρεται να προωθεί την εξατομικευμένη σχέση του καταναλωτή με το

4 Σταυρίδης Σ., *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*, Εκδόσεις Νήσος, Αθήνα 2018, σελ. 18

5 Σταυρίδης Σ. ο.π., σελ. 90

προϊόν και να αποσκοπεί στην ενίσχυση των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών της προσωπικής ταυτότητας, δεν παύει να εντάσσεται σε ένα ευρύτερο, ενιαίο ρεύμα καταναλωτικής πειθάρχησης και να προτάσσει την ίδια απαίτηση για συμμόρφωση, υπακούοντας στις κερδοφόρες αναγκαιότητες της μαζικής παραγωγής. Ως αποτέλεσμα, οι προσωπικές επιλογές αντλούν κύρος και γίνονται αποδεικτές στο βαθμό που δεν αντιτάσσονται με τα γενικά αποδεκτά μοντέλα συμπεριφοράς⁶.

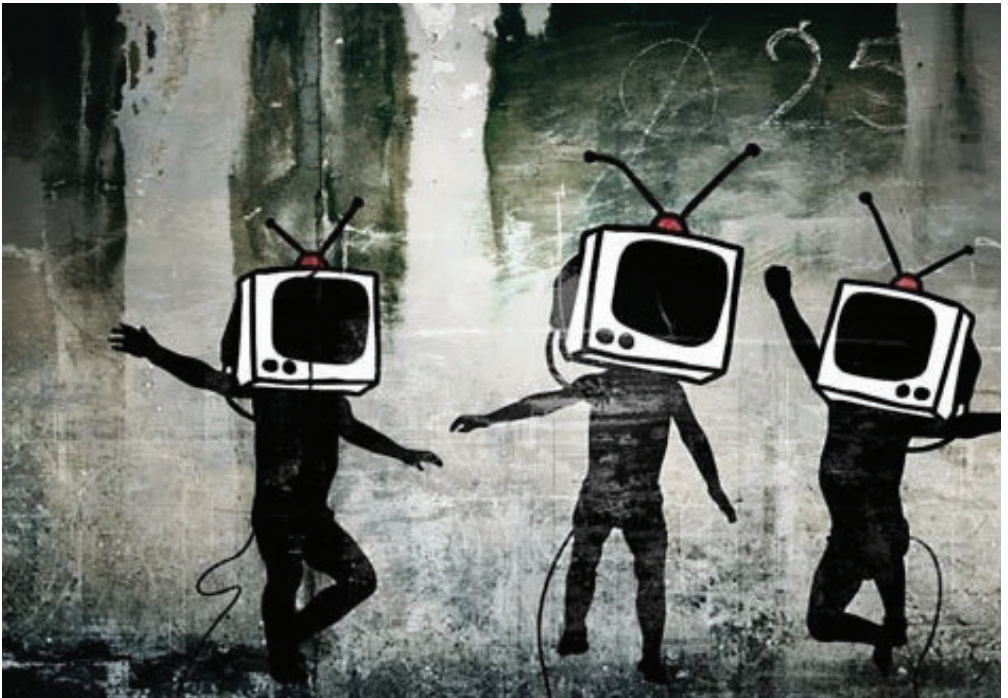
Η επιβολή κανονιστικών προτύπων και η διαμεσολάβησή τους από την κυρίαρχη στο σύγχρονο αστικό τοπίο εικόνα δεν αφορά μονάχα την πανταχού παρούσα διαφήμιση και τη ρύθμιση των καταναλωτικών συμπεριφορών, αλλά διευρύνεται και σχετίζεται με πλήθος σχέσεων δύναμης, οι οποίες ενυπάρχουν στο χώρο στον οποίο ασκούνται και είναι συστατικές της οργάνωσής τους. Ανάγεται, τελικά, σε όλο το φάσμα των εκφάνσεων της ανθρώπινης ζωής, το οποίο καταλήγει να μετουσιωθεί σε ένα εκτεταμένο πεδίο άσκησης εξουσίας. Η άσκηση της εξουσίας εμφανίζεται ως επήρεια, δεδομένου ότι η δύναμη ορίζεται από την ικανότητά της να επηρεάζει άλλες δυνάμεις, με τις οποίες σχετίζεται, ή να επηρεάζεται από αυτές. Διακρίνεται, έτσι, σε ενεργό επήρεια, όταν κάποιος προτρέπει, υποκινεί ή παράγει, ή σε αντενεργό επήρεια, όταν κάποιος προτρέπεται, υποκινείται, αναγκάζεται να παράγει κάτι ώστε να επιφέρει ένα «χρήσιμο» αποτέλεσμα. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η σιέψη και η δράση των ατόμων εμφορούνται από κοινωνικές αξίες που παραμένουν αδιαφανείς στο σύνολό τους, υποκινούνται από ψυχικές ορμές που διαφεύγουν της γνώσης και του ελέγχου της συνείδησης, και καθοδηγούνται και χαλιναγωγούνται από απρόσωπες κοινωνικές δυνάμεις και πλέγματα εξουσίας, συχνά με την έμμεση επιστράτευση εικόνων.

Η σχέση, επομένως, που εγκαθιδρύεται μεταξύ των κάθε

6 Σταυρίδης Σ. ο.π., σελ. 17

μορφής προτύπων και των ατόμων είναι μια σχέση πειθάρχησης και πειθούς, όπου τα πρώτα επιδιώκουν να κατασκευάσουν ανάγκες και επιθυμίες στα δεύτερα ή επιχειρούν να προτείνουν με τρόπο απόλυτης βεβαιότητας το περιεχόμενό τους ως τη καλύτερη δυνατή εκδοχή μιας κατάστασης, οργανώνοντας συμπεριφορές. Προκειμένου να επιτευχθεί αυτό, είναι σημαντικός ο τρόπος με τον οποίο θα παρουσιάσουν το μήνυμά τους, σε τι βαθμό να καταφέρουν να είναι θελκτικό ή επιτακτικό. Και ποιος πιο κατάλληλος και άμεσος για τον σκοπό αυτό τρόπος από τον φαντασμαγορικό κόσμο των εικόνων, που, καθώς εξ' ορισμού αποτελεί οπτική αναπαράσταση, εν προκειμένω αναλαμβάνει να αναπαραστήσει θεαματικά το επιθυμητό;

εικόνα 1: Television Head Dance, Banksy



1.2 εικόνα και μιμητική συμπεριφορά

Αυτή η σύντομη σκιαγράφιση του ρυθμιστικού πλαισίου που εγγράφεται στην κοινωνία, της οποίας έχουμε εμπειρία, επιδιώκει να συλλάβει τις συμπεριφορές των υποκειμένων μέσα στους κόλπους της όχι τόσο ως αυθόρμητες αντιδράσεις αλλά ως μηχανισμούς επιβίωσης εντός ενός πλέγματος πολλαπλών έξωθεν δυνάμεων.

Τα άτομα, φύσει κοινωνικά όντα, τείνουν να ενστερνιστούν τα προβαλλόμενα πρότυπα και εμφανίζονται πρόθυμα να ακολουθήσουν μια στάση που θα χαρακτηρίζαμε μιμητική, ώστε να καταφέρουν να ενσωματωθούν σε μια ομάδα. Μια μιμητική συμπεριφορά δεν θέτει ως στόχο να διαφυλάξει τις ιδιαιτερότητες που συγκροτούν την ή τις ταυτότητες του ανθρώπου, αλλά κατευθύνει προς μια παραίτηση από εκείνα τα στοιχεία που τον διαχωρίζουν από το περιβάλλον του⁷. Παράλληλα, γίνεται αυτοσκοπός η απόκτηση μιας κοινής ταυτότητας, είτε στο επίπεδο της όψης, όπου τα μέλη της ομάδας προσομοιάζουν στο πρότυπο σε οπτικό επίπεδο, είτε σε επίπεδο συμπεριφοράς, όπου τα διακριτικά στοιχεία που συνδέουν αφορούν όμοιες εκφράσεις, λεκτικές ή σωματικές, ως μέρος μιας ευρύτερης προσπάθειας οικειοποίησης γνωρισμάτων κάποιου ρόλου. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, οι ομάδες που συστήνονται μέσα από τη μιμητική συμπεριφορά δεν εμπεριέχουν άτομα που συμμετέχουν από κοινού στη διαμόρφωση του συλλογικού κώδικα ή στον ορισμό ενός ενιαίου στόχου, αλλά αντίθετα, εκπίπτουν τελικά σε κοινότητες ομοιότυπων, στις οποίες προβάλλεται μια επιφανειακή ισοπεδωτική ομοιότητα χωρίς περιθώρια παρέκλισης ή ατομικής διαφοροποίησης. Καθώς η ύπαρξη των εν λόγω κοινοτήτων βασίζεται στην κατασκευή και τη διατήρηση αυτής της ομοιότητας, κρίνεται σημαντικό η αναγωγή του κοινού χαρακτηριστικού στην ορατή του διάσταση, σε απτά αναγνωριστικά σημάδια κι όχι σε

7 Σταυρίδης Σ., ο.π., σελ. 69

αφηρημένες έννοιες. Με άλλα λόγια, η κοινή ταυτότητα πρέπει να είναι άμεσα αναγνωρίσιμη και να επιδεικνύεται ώστε να ενισχύεται η συνοχή των ατόμων και να συγκροτείται η ομάδα ως τέτοια.

Σε αυτή τη διαδικασία προσεταιρισμού όμοιων ιδιοτήτων, εξέχοντα ρόλο αναλαμβάνουν οι εικόνες ως οι εύγλωττοι διαμεσολαβητές των επιθυμητών ταυτοτήτων. Σε πρώτο επίπεδο, τα εικονογραφημένα πρότυπα δρουν παραδειγματικά με πιο αποτελεσματικό τρόπο, οπτικοποιώντας το μοντέλο συμμόρφωσης και ορίζοντας τα χαρακτηριστικά του. Με αυτό τον τρόπο, διευκολύνεται η προσπάθεια των ατόμων για την εξομοίωση με την εικόνα-πρότυπο και συνάμα ισχυροποιείται η ταυτοποιητική δύναμη που συνέχει τα μέλη και εντοπίζει το διαφορετικό. Από αυτό απορρέει η αναγκαία συνθήκη ορατότητας και εποπτείας που διέπει μια τέτοια ομάδα. Σε δεύτερο επίπεδο, η σημασία και η επιρροή της εικόνας επαφίεται στην αναπαραστατική της δύναμη, η οποία δημιουργεί δεσμούς με το πραγματικό, όχι όμως με ένα ουδέτερο τρόπο. Οντολογικά, η εικόνα δε μπορεί να εξομοιωθεί με την πραγματικότητα, ούτε να αποδώσει μία ακριβή απομίμησή της, αφού, με κυριολεκτικούς όρους, η εικόνα είναι μία άλλη οντότητα και, άρα, διακριτή από το πρότυπό της⁸. Υπό αυτή την έννοια, η εικόνα όχι μόνο δεν ταυτίζεται με την πραγματικότητα που απεικονίζει, αλλά δεν παραμένει και αμέτοχη απέναντί της· αντίθετα, στέκεται απέναντί της. Η στάση αυτή δεν είναι παθητική και καθορίζεται τόσο από τον τρόπο παραγωγής της, όσο και από τον τρόπο πρόσληψής της. Αυτός ο τελευταίος δεν είναι απόλυτα όμοιος σε όλους τους ανθρώπους, αλλά εμφανίζει διαφοροποιήσεις, οι οποίες μπορούν να εκκινούν ακόμα και από το βιολογικό επίπεδο, καθώς εξαρτάται από τους αισθητηριακούς μηχανισμούς του καθένα, υπεύθυνους για την αποδοχή των εξωτερικών

8 Βαβουρανάκης Γ., *Εικόνα και λόγος*, Στο Βαβουρανάκης, Γ., *Εικόνα και αρχαιολογία*. [ηλεκτρ. βιβλ.] Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, Αθήνα 2015, σελ. 52 <http://hdl.handle.net/11419/5181>

ερεθισμάτων. Παρά τον υποκειμενικό χαρακτήρα που μπορεί να έχει, συνεπώς, η πρόσληψη της εικόνας, επιτυγχάνει να επιβάλει τη βεβαιότητά της. Πλαισιώνοντας κάτι μέσα στο κάδρο της, έχει τη δύναμη να ανάγει το εικονιζόμενο σε ορίζοντα πραγματικού⁹, πολλές φορές παραπλανητικά, δημιουργώντας μια εντύπωση «αυθεντίας». Με αυτό τον τρόπο και χάρη στη διευρυμένη χρήση τους, οι εικόνες δύνανται να διαμορφώσουν όχι μόνο το εικονιζόμενο πρότυπο προς μίμηση, αλλά και τον ίδιο τον τρόπο πρόσληψης του κόσμου και ενόησης του πραγματικού¹⁰. Η εικόνα αποικιά, θα λέγαμε, με την πολλαπλότητα των εκφάνσεών της, τη δύναμη ώστε σε μεγάλο βαθμό να διαπλάθει από τη μία μεριά πρότυπα συμπεριφοράς και στάσης, κατευθύνοντας μιμητικές συμπεριφορές, κι από την άλλη, την ίδια την αντίληψη για το εφικτό και το επιθυμητό.

1.3 μιμητική συμπεριφορά και ετερότητα

Οι πανταχού παρούσες εικόνες-πρότυπα και ο δρόμος της μιμητικής συμπεριφοράς, στον οποίο παρασύρουν όσους περιβάλλουν, μοιάζουν να είναι ο κανόνας στη δυτική κοινωνία που οργανώνει τον τρόπο ζωής. Προκειμένου, όμως, να ενεργοποιηθεί η εξομοιωτική δυναμική, είναι απαραίτητο να προϋπάρχει το στοιχείο εκείνο στο οποίο θα ενεργήσει απαντητικά, και αυτό είναι το στοιχείο της διαφοράς¹¹.

Η συνάντηση του προτύπου με το διαφορετικό δύναται να κινητοποιήσει δύο διαφορετικές αντιδράσεις. Από τη μία μεριά, μέσα από τις αλληπάλληλες, πολυπληθείς μεταλλάξεις των προβαλλόμενων μοντέλων,

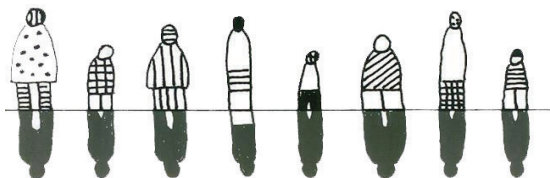
9 Σταυρίδης Σ., ο.π., σελ. 65

10 Σταυρίδης Σ., ο.π., σελ. 64

11 Σταυρίδης Σ., ο.π., σελ. 70

αναπτύσσεται πολυποίκιλα η ικανότητα των εικόνων να αφομοιώνουν την ετερότητα, υπακούοντας και εξυπηρετώντας την αναπαραγωγή του κοινωνικού καθεστώτος. Υπό αυτή την έννοια, προσεταιρίζονται το έτερο, το ανάγουν στις τυποποιημένες όψεις του και, άρα, στις ελέγξιμες εκδοχές του. Με τη διατήρηση επιλεγμένων χαρακτηριστικών της ορατής υπόστασής του και την εστίαση σε αυτά, αποστερώντας, παράλληλα, ό,τι ανήκει στο βαθύτερο πυρήνα του και συνιστά προϊόν αφιέρωσης χρόνου, ενσωματώνουν εκφάνσεις τις ετερότητας σε ομοιότυπες εικόνες. Αυτές οι νέες εικόνες, με τη σειρά τους, στοχεύουν σε ένα καινούριο κοινό και ενθαρρύνουν αντιδράσεις εξομοιωτικές, ανανεώνοντας διαρκώς το «οπλοστάσιό» τους.

Από την άλλη μεριά, στις περιπτώσεις όπου αυτή η αφομοίωση δεν επιτυγχάνεται, τα κυρίαρχα πρότυπα κατεργάζονται την ετερότητα με έναν αντίθετο τρόπο. Όπως αναφέρθηκε ήδη, με τη μίμηση των εικόνων, συντίθεται μια ταυτότητα άκαμπτη, σκοπός της οποίας είναι η διατήρηση και η ενίσχυση του γοήτρου. Και, καθώς η ομοιομορφία συνδέει στο βαθμό που μπορεί να αποκλείει, αντιλαμβάνομαστε ότι οι πρακτικές της αποτελούν παράγωγο σχεσιακών συνισταμένων. Με άλλα λόγια, η εξομοιωτική τακτική χρειάζεται το έτερο για να εκινήσει μια συγκριτική σχέση μαζί του, αποσκοπώντας τόσο στην ενδυνάμωση της εσωτερικής ενότητάς των φορέων της, όσο και στην επινόηση του ανταγωνιστικού όρου στον οποίο επιχειρεί να επιβληθεί. Από την εγγενώς συντηρητική της προδιάθεση, απορρέει μια αίσθηση εχθρότητας για ό,τι δεν της μοιάζει. Η στάση αποστρόφης αυτή μεσολαβείται με την επιστράτευση εικόνων,



οι οποίες όχι μόνο καθιστούν ορατό και εικονοποιούν με τυποποιητικό τρόπο το ξένο, το διαφορετικό, αλλά κατασκευάζουν και το συνοδεύουν, παράλληλα, με ένα προσχηματικό λόγο ώστε να δικαιολογήσουν την παρουσία του ως απειλή.

1.4 εμβαθύνοντας στην ετερότητα

Η παραπάνω προσπάθεια περιγραφής των εξομοιωτικών τακτικών ως δομικού στοιχείου της σύγχρονης εποχής επιχειρείται προκειμένου, σε πρώτο επίπεδο, να καταστούν ορατές οι αιτιότητες και οι μηχανισμοί που επιστρατεύονται στην προσπάθεια εξουδετέρωσης της ετερότητας, και σε δεύτερο, να καταδειχτεί το διευρυμένο πεδίο εφαρμογής που καταλαμβάνουν οι μηχανισμοί αυτοί στη ζωή μας. Στην ίδια κατεύθυνση αποκτά λόγο και η νοηματική και γλωσσολογική διεύρυνση του όρου. Μια τέτοια μελέτη εστιάζει στο συμπαγή πυρήνα του περιεχομένου, σκιαγραφεί τις πρακτικές απολήξεις της έννοιας, υποδεικνύοντας τους τόπους όπου ευδοκούν συναντήσεις με το έτερο και γεννούνται συνειδητοποιήσεις σε σχέση τόσο με το άλλο, όσο και με το εγώ. Στο πλαίσιο της αντίληψης αυτής τίθενται μια σειρά επίκαιρων ερωτημάτων ως προς τα περιθώρια αναγνώρισης, ανάδειξης ή ακόμα και προβολής της ετερότητας. Αν η διαφορά θεωρείται δυνάμει απειλή, για ποιους λόγους η διατήρηση και η προφύλαξη της έννοιας αναδεικνύεται σε ζήτημα κρίσιμης σημασίας και για τον ίδιο μας τον εαυτό; και αν η οικειότητα ανάμεσα στους ανθρώπους αντανακλά την μεταξύ τους ομοιότητα¹², τι περιθώρια αλληλεπίδρασης διανοίγονται με το άλλο που

12 Παπαταξιάρχης Ευ., *Τα άχθη της ετερότητας, διαστάσεις της πολιτισμικής διαφοροποίησης στην Ελλάδα του πρώιμου 21ου αιώνα*, στο Παπαταξιάρχης Ευ. (επιμ.), *Περιπέτειες της*

εντοπίζεται στη σφαίρα του οικείου;

Εξερευνώντας τη λέξη, λοιπόν, από την ετυμολογία της μαθαίνουμε ότι αποτελεί την ελληνική απόδοση του όρου *alterity*, το οποίο προέρχεται από το λατινικό *alter* (ο άλλος από δύο άτομα). Η ετερότητα είναι η ιδιότητα του να είσαι άλλος, συνιστά, δηλαδή, την κατάσταση διαφορετικότητας κατά την οποία το «εγώ» προσδιορίζεται σε σχέση με ένα «άλλο», αποκλείοντας, παράλληλα, το τελευταίο, και επιστρατεύεται κυρίως σε φιλοσοφικά και ανθρωπολογικά πεδία έρευνας. Ο όρος χρησιμοποιείται, επίσης, και από το ίδιο το άτομο όταν κατανοεί ότι είναι μοναδικά διαφορετικό. Η ανθρώπινη ιστορία βρίσκεται διαρκώς αντιμέτωπη με ζητήματα διαπραγμάτευσης ορίων και προσδιορισμών της σχέσης μας με τους «άλλους», γεγονός που καθιστά την ίδια μια ιστορία προσδιορισμού της «ετερότητας» και την ετερότητα καταστατική συνθήκη της ζωής. Μάλιστα, ως έννοια, δεν είναι νεωτερική επινόηση, αλλά έχει εντοπιστεί από την αρχαιότητα, συμβαδίζοντας με την ανάγκη του ανθρώπου να δημιουργήσει μια εικόνα τόσο για τον ίδιο όσο και τον άλλο. Μια τέτοια θέση επιβεβαιώνεται από αναφορές στον «ξένο» σε έργα του Αισχύλου και του Αριστοφάνη, οι οποίες πρόθεση έχουν να καταδείξουν τον πολιτισμικά διαφορετικό.

Η έννοια της «πολιτισμικής ετερότητας» και η κατασκευή των «πολιτισμικών άλλων» χρησιμοποιείται για να περιγραφεί η διαδικασία μέσω της οποίας οι κοινωνίες και οι πολιτισμοί περιχαράκωνουν ιδιαίτερες ομάδες ανθρώπων βάσει της ιδιότητάς τους ως «άλλοι». Αναφέρεται, δηλαδή, στον αποκλεισμό και τις διακρίσεις εκ μέρους των πλειοψηφικών κοινωνικών ομάδων που αυτοπροσδιορίζονται ως «εμείς» σε βάρος των μειοψηφικών-μειονοτικών ομάδων που προσδιορίζονται από την

πλειοψηφία ως «άλλοι»¹³, επισύροντας ένα εύρος αντιδράσεων από την πλευρά των ατόμων που υφίστανται το διαχωρισμό. Ανάλογα με τις κοινωνικές συνθήκες, τις σχέσεις ισχύος και τις προοπτικές επιβίωσης ή ένταξης, οι μειοψηφικές-μειονοτικές ομάδες απορρίπτονται ή αποδέχονται την ιδιότητά τους ως «άλλοι».

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της ιστορικά κυρίαρχης στάσης απέναντι στη πολιτισμική διαφορά είναι η έννοια της φιλοξενίας, ένα φαινόμενο πολύ γνώριμο στην ελληνική κοινωνία¹⁴. Σε αυτή τη συνθήκη, ο εκάστοτε άλλος γίνεται αποδεκτός, αλλά μόνο υπό ειδικές προϋποθέσεις, οι οποίες υπαγορεύουν την αναστολή της προβολής της πολιτιστικής του ταυτότητας και της συνακόλουθης ανάδειξης της ετερότητάς του. Ως πρακτική, η φιλοξενία συνιστά την εξομάλυνση της υποτιθέμενης πολιτισμικής ασυμβατότητας του οικείου με το ξένο και μάλιστα με ιεραρχικούς όρους. Αυτή η ιεραρχία και η ανάληψη ρόλων –οικοδεσπότη και φιλοξενούμενου– συντελεί στη στέρηση των βασικών ιδιοτήτων του ξένου που τον καθιστούν δρον υποκείμενο και στην ένταξη, αν και προσωρινή, σε ένα περιθώριο, δηλωτικό της απόστασης που τον χωρίζει από το οικοδεσπότη ως προς την πολιτισμικά αναγνωρισμένη δυνατότητα να επενεργεί το περιβάλλον. Στο πλαίσιο μιας τέτοιας αλληλεπίδρασης, η πολιτισμική διαφορετικότητα του άλλου, ανεξάρτητα από το βαθμό ορατότητάς της, καθίσταται *αξιοπερίεργο φολκλόρ, ένας ακίνδυνος καθρέφτης μέσα στον οποίο συνήθως, αν όχι πάντα, επιβεβαιώνεται η υπεροχή του εαυτού*¹⁵. Υπό αυτή την έννοια, η πρακτική της φιλοξενίας τιμά τον άλλο όχι γιατί

13 Ορισμοί για την Καταγραφή Εκπαιδευτικών Προγραμμάτων/Δραστηριοτήτων κατά των Διακρίσεων και για τη Διαφορετικότητα στα Σχολεία, Generation 2.0 για τα Δικαιώματα, την Ισότητα και την Ετερότητα (G2RED)
<http://www.i-red.eu/?i=institute.el.glossary#διαφορετικότητα> (09.02.20)

14 Παπαταξιάρχης Ευ., ο.π., σελ. 2

15 Παπαταξιάρχης Ευ., ο.π., σελ. 4

είναι διαφορετικός, αλλά γιατί διαβλέπει δυνατότητες να γίνει όμοιος· η όποια αξία της ταυτότητάς του έγκειται στη μεταστρεψιμότητά της.

Η κατάσταση αυτή μπορεί να ιδωθεί και σε ένα πιο διευρυμένο επίπεδο, όχι τόσο στο ιστορικά κυρίαρχο συμφραζόμενο της φιλοξενίας, δηλαδή τον τουρισμό, όπου η παροχή φιλοξενίας ταυτίζεται με τον προσωρινό χαρακτήρα της ένταξης και το οικονομικό κέρδος, αλλά και στο νέα συμφραζόμενα μετανάστευσης προς την Ελλάδα. Στις περιπτώσεις όπου η δυνητική ομοιότητα για ποικίλους λόγους δυσχεραίνεται, η συμπεριφορά του οικοδεσπότη μπορεί να γίνει εχθρική. Προκειμένου να αντιληφθούμε μια σχηματική αλληλουχία δράσεων-αντιδράσεων σε αυτό το μοντέλο, η αφετηρία τοποθετείται στη μύχια, ενστικτώδη ανάγκη ενσωμάτωσης του ανθρώπου σε μια ομάδα και, η οποία, όπως αναφέρθηκε ήδη, πραγματώνεται μέσα από την προσαρμογή του στο κυρίαρχο πρότυπο, εκδηλώνοντας μιμητικές διαθέσεις. Οι μιμητικές συμπεριφορές,

εικόνα 2: graffiti, Brick Lane, London



με τη σειρά τους, οδηγούν σε φαινόμενα επαναληψιμότητας στους κόλπους μιας ομάδας, της οποίας η κλίμακα μπορεί να αφορά λίγους ανθρώπους ή ακόμα και μια κοινωνία ολόκληρη. Σχετίζονται με την ενδιάθετη επιθυμία επιβίωσης και προστασίας, η οποία υπαγορεύει την αναπαραγωγή των ισχυρότερων επιμέρους στοιχείων ώστε να διατηρηθούν και να ελεγχθούν οι συνθήκες τους ζωτικού περιβάλλοντος¹⁶. Το «ίδιο» επιδιώκεται γιατί θεωρείται ανώτερο ή πιο ασφαλές από το «διαφορετικό», με αποτέλεσμα το διαφορετικό που δεν επιχειρεί ή δεν επιτυγχάνει να εξομοιωθεί με τον κανόνα και ταυτόχρονα επιμένει να είναι παρόν, να θεωρείται ατελής ή υποδεέστερο.

Ωστόσο, ένα τέτοιο εγχείρημα εξοβελισμού του ετέρου συνιστά πράξη εθελουφλίας σε ορίζοντα χρόνου και είναι καταδικασμένο να αποτύχει, καθώς οτιδήποτε επαφίεται στη σφαίρα της ζωής έχει μια δυναμική και μια σχεσιακή διάσταση, η οποία εγγυάται την πιθανότητα αλλαγής και την ανάβλυση εν τέλει της ετερότητας. Σε κάθε κλειστό στον εαυτό του σύμπαν, το οποίο επιδιώκει να παραμείνει ως έχει, η ετερότητα αναδεικνύεται σε συνιστώσα που επιμένει να επιβιώνει και σε συνθήκη ικανή για τη διάρρηξη των αυστηρών ορίων του. Κι αυτό γιατί δεν συνιστά μια εξωγενή δύναμη, από την οποία μπορεί κάποιος να προφυλαχτεί, αλλά γιατί είναι στοιχείο σύμφυτο με κάθε κοινωνική, αλλά και βιολογική ειδήλωση, είναι, με άλλα λόγια, χαρακτηριστικό της ίδιας της ζωής. Η προστασία της ετερότητας συνιστά μάλιστα, θεμέλιο για τη διεύρυνση και την αξιοποίηση του κοινωνικού κεφαλαίου μιας κοινωνίας¹⁷, υπό την έννοια

16 Σταυριδης Σ., ο.π., σελ. 181

17 Ο όρος κοινωνικό κεφάλαιο εμφανίζει ευρεία χρήση σε κοινωνιολογικές μελέτες και πλήθος ορισμών. Ενδεικτικά, παρατίθεται ο ορισμός του Pierre Bourdieu στο βιβλίο του *Distinction: A social critique of the judgement of taste* (1986): «το σύνολο των πραγματικών ή συμβολικών πόρων οι οποίοι συνδέονται με πολλαπλά δίκτυα, που διατηρούνται στο χρόνο και συσχετίζονται με εν πολλοίς θεσμοθετημένες σχέσεις αμοιβαίας αποδοχής και αναγνώρισης», και ο ορισμός του Robert Putnam στο άρθρό του *The Prosperous Com-*

ότι όσο περισσότερο τα άτομα επενδύουν στις κοινωνικές τους σχέσεις, δημιουργούν δίκτυα, κοινότητες, ομάδες κλπ., τόσο πιο πολλά οφέλη αντλεί η κοινωνία στο σύνολό της. Με την ουσιαστική συνδεσιμότητα των μελών, αυξάνεται η «εμπιστοσύνη», η σημασία της οποίας είναι καθοριστική όχι μόνο για τη διατήρηση της κοινωνικής συνοχής και την ομαλή συμβίωση, αλλά και για τη δημιουργία πλούτου στα πλαίσια ενός κοινωνικού συνόλου¹⁸. Με αυτό τον τρόπο προάγεται η συλλογική αποτελεσματικότητα, εννοώντας ότι τα μέλη μπορούν να ανταπεξέλθουν στις απαιτήσεις μιας κατάστασης χρησιμοποιώντας τους διαθέσιμους πόρους αποδοτικότερα ως σύνολο, παρά ως ξεχωριστά άτομα.

Σε ένα επόμενο επίπεδο της πολύπλευρης έννοιας της ετερότητας, η σπουδαιότητά της, πέρα από την αποτίμησή της σε συλλογικό πλαίσιο, αφορά εξίσου την κατανόηση και σύλληψη του «εγώ», καθώς μέσα από τη συμπληρωματικότητα που φέρει το σχήμα «εαυτός-άλλος», αποδεικνύεται δομικό συστατικό στη συγκρότηση της προσωπικής ταυτότητας. Το σχήμα αυτό αποτελεί πρωταρχικό στοιχείο για κάθε κοινωνιογνωστικό σύστημα κατηγοριοποιήσεων και αναπαραστάσεων του περιβάλλοντος. Ο τρόπος κατανόησης του άλλου ορίζει και ταυτόχρονα αποκαλύπτει την επικοινωνιακή δομή της κοινωνίας, καθώς και την διαπλοκή των σχέσεων ισχύος μέσα σε ένα σύστημα, οι οποίες πολλές φορές δεν είναι ορατές ή συνειδητές, παρόλο που επηρεάζουν καθοριστικά τον τρόπο ζωής¹⁹. Η ετερότητα αποτελεί την αναγκαία, συστατική και

munity: Social Capital and Public Life (1993): «ένα σύνολο χαρακτηριστικών που αφορούν στην ύπαρξη δικτύων στην κοινότητα, στη συμμετοχή των πολιτών στα κοινά, στην καλλιέργεια ισχυρής τοπικής ταυτότητας, καθώς και στην ανάπτυξη εμπιστοσύνης και ανταποδοτικότητας ανάμεσα στα μέλη μιας ομάδας ή της κοινότητας»

18 Τσοῦνης Αν. & Σαραφής Π., *Κοινωνικό Κεφάλαιο: μια Απόπειρα Εννοιολογικής Οριοθέτησης του Όρου*, Στο *Το βήμα των κοινωνικών επιστημών*, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, τόμος ιζ, τεύχος 66, Καλοκαίρι 2016, σελ. 148

19 Σταύρου Ι., *Εμείς και οι άλλοι: η Ετερότητα στα κείμενα Επιστημονικής Φαντασίας*, Στο

συνάμα προβληματική συνιστώσα της ή μιας ταυτότητας, διότι κανένας δεν ενεργεί και δεν βιώνει στο κενό²⁰. Με άλλα λόγια, χρειάζεται να «εγώ» για να αντιληφθείς τον «άλλο» και, ταυτόχρονα, η ταυτότητα του «εγώ» προϋποθέτει έναν «άλλο», μια σχέση που είναι φύσει ανατρεπτική. Ο ανατρεπτικός χαρακτήρας έγκειται στο γεγονός ότι το δικαίωμα ύπαρξης του «άλλου» δηλώνει ως ένα σημείο την αμφισβήτηση του «εγώ», υπό την έννοια ότι η αναγνώριση ίσης αξίας και στον άλλο περιορίζει θεωρητικά τις δυνατότητες του «εγώ». Επιπρόσθετα, σε ένα ευρύτερο πλαίσιο το οποίο υπερβαίνει το εγχείρημα της κατανόησης και της αποδοχής αποκλειστικά του εξωτερικού άλλου, η ετερότητα σηματοδοτεί τη διαδικασία ενθάρρυνσης και αναζήτησης των πλούσιων διαστάσεων της διαφορετικότητας και των πολλαπλών ταυτοτήτων μέσα στο ίδιο το άτομο. Με αυτό τον τρόπο, τα οφέλη επιστρέφουν πάλι στο κοινωνικό σύνολο, εμπλουτίζοντάς το τελικά με δημιουργικές εκφράσεις και μπολιάζοντάς το με μια αίσθηση πραγματικής ελευθερίας.

Η ετερότητα βρίσκεται, θα λέγαμε, παντού, χαρακτηρίζει το σύγχρονο τρόπο ζωής και ιχνηλατείται ακόμα και σε εκείνες τις συνθήκες οι οποίες είναι γνώριμες και οικείες, που φαινομενικά δεν παρουσιάζουν στοιχείο έκπληξης. Σε ένα ακόμα πιο ευρύ επίπεδο, συνδέεται με την κριτική ανασκόπηση των ζητημάτων που προκύπτουν από τη μελέτη του άλλου αλλά και του ίδιου μας του εαυτού, στο επέκεινα της υπεράσπισης των εγωιστικά οριοθετημένων ασφαλειών και της ανακουφιστικής ομοιομορφίας, σε ένα πεδίο όπου η συγκρότηση μιας ή περισσοτέρων ταυτοτήτων πραγματώνεται μέσα από προκλήσεις και αναστοχασμούς.

Κριτική - Επιστήμη & Εκπαίδευση, τεύχος 4, Αθήνα 2006, σελ. 22
<http://www.hpdst.gr/system/files/kritiki-4-06-21-stavrou.pdf> (09.02.20)

²⁰ *Ετερότητα. Ρατσισμός, Εννοιολογικές οριοθετήσεις-θεωρητική πλαισίωση*, σελ.3 http://utopia.duth.gr/~mdimasi/index_htm_files/eterotita_ratsismos.pdf

In order to understand, it is immensely important for the person who understands to be located outside the object of his or her creative understanding –in time, in space, in culture. For one cannot even really see one's own-exterior and comprehend it as a whole, and no mirrors or photographs can help; our real exterior can be seen and understood only by other people, because they are located outside us in space, and because they are others.

Mikhail Mikhailovich Bakhtin
New York Review of Books, 4-6-1993

2

Το θέατρο, χώρος συνάντησης με το άλλο

2.1 θέατρο και ετερότητα, διασταυρώσεις

*Το θέατρο θεωρείται ως ο κατ' εξοχήν χώρος της ετερότητας*²¹. η διατύπωση αυτή της Ζωής Σαμαρά συμπυκνώνει εμφανικά τη σχέση της θεατρικής τέχνης με το στοιχείο του έτερου, μια σχέση που υποδεικνύει ότι οι δυο έννοιες αυτές, όχι μόνο δεν είναι μεταξύ τους ασύμβατες, αλλά, αντίθετα, διασταυρώνονται διαρκώς και ποικιλοτρόπως. Η θετικότητα της πρότασης διανοίγει στα σημεία τομών τους ένα πρόσφορο πεδίο διαλεκτικής επαφής με όρους, άμεσους ή υπόρρητους, η διερεύνηση των οποίων νοηματοδοτεί το θέατρο ως ένα πραγματικό τόπο συνειδητοποιήσεων. Υπό αυτή την έννοια, η ιχνηλάτηση του στοιχείου του έτερου στους κόλπους της θεατρικής σύμβασης αποικωδικοποιεί με έναν τρόπο τη λειτουργία της τέχνης και συνάμα ενεργοποιεί πλήθος επικοινωνιακών μηνυμάτων και ερεθισμάτων που τελικό αποδέκτη έχει τη συνείδηση του κοινού, δηλαδή, τη συνείδηση της κοινωνίας.

21 Σαμαρά Ζ., *Θέατρο και Διαφορότητα Η Κωμωδία της Μύγας του Βασίλη Ζιώγα και Ο Κήπος των Ηδονών του Fernando Arrabal*, Στο Σύγκριση/ *Comparison / Comparaison*, τόμος 5, Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης, Αθήνα 1993, σελ. 84
<https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/syγκrissi/article/view-File/10715/10729> (09.02.20)

Σε ένα πρώτο επίπεδο, η ετερότητα και το θέατρο συναντιούνται ως συστατικά στοιχεία του ίδιου οντολογικού φάσματος, του ίδιου συνεκτικού ιστού, της «πραγματικότητας». Αν δεχτούμε μια σχηματική διχοτόμηση ανάμεσα στη φαντασία και την πραγματικότητα, μια πρώτη παρατήρηση σε σχέση με τον κόσμο της τέχνης συνίσταται στο ότι το καλλιτεχνικό δημιούργημα δεν συνιστά «προνόμιο» του ενός ή του άλλου πεδίου. Δεν υπάρχει μια φαντασιακή πράξη χωρίς έρειση στην πραγματικότητα και ταυτόχρονα δεν υπάρχει μια πιστή, φυσική εικόνα της πραγματικότητας αμιγώς «καθαρή» από φαντασιακά στοιχεία²². Ο Πεφάνης, αναφερόμενος στο έργο του Καστοριάδη, υποστηρίζει ότι αυτό που εκλαμβάνουμε κάθε φορά ως «πραγματικότητα» είναι εν μέρει προϊόν μιας φαντασιακής θέσπισης και αυτό που καλούμε «φαντασία» βρίσκει ερείσματα εν μέρει στο πραγματικό, στις πραγματικές δυνατότητες του ενσώματου νου, στη μνήμη του υποκειμένου και στην ικανότητα του να συσχετίζει πληροφορίες που λαμβάνει μέσω των αισθητηριακών και αντιληπτικών του μηχανισμών. Στην ίδια κατεύθυνση αντίληψης συναντάμε τη σκέψη του Rancière, σύμφωνα με την οποία *δεν υπάρχει κάποιος πραγματικός κόσμος ο οποίος βρίσκεται έξω από τον κόσμο τέχνης. Υπάρχουν διπλώσεις και αναδιπλώσεις του κοινού αισθητού ιστού, όπου ενώνονται και διαχωρίζονται η πολιτική από την αισθητική και η αισθητική από την πολιτική*²³.

Κατ' αυτόν τον τρόπο, δεν υπάρχει αμιγώς πραγματικό, αλλά σχηματισμοί που συνθέτουν ό,τι μας παρουσιάζεται ως το δικό μας πραγματικό, ως το αντικείμενο των αντιλήψεων μας, των σκέψεων μας και των παρεμβάσεων μας. Το πραγματικό ως προσλαμβάνουσα παράσταση είναι προϊόν μιας μυθοπλασίας στην οποία συνυφαίνονται το ορατό, το

22 Πεφάνης Γ., *Περιπέτειες της Αναπαράστασης 2*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2010, σελ.386

23 Rancière J., *Ο χειραφετημένος θεατής*, μτφρ. Κουπκιόλης Αλ., Εκδόσεις Εκίριεμς, Αθήνα 2015, σελ.96

ρητό και το εφικτό. Ο κυρίαρχος μύθος αρνείται το μυθικό του χαρακτήρα εμφανιζόμενος ως το πραγματικό καθαυτό και, διαγράφοντας μια απλή διαχωριστική γραμμή, ταξινομεί τι ανήκει στη σφαίρα του πραγματικού και τι αφορά τη σφαίρα των αναπαραστάσεων. Η καλλιτεχνική μυθοπλασία γίνεται, έτσι, σχεσιακό παράγωγο της δημιουργικής ματιάς και του αντιληπτού κόσμου. Πρόθεση της είναι να στέκεται κριτικά απέναντι στο πραγματικό, να διαρρηγνύει τα αυστηρά του όρια, και να το θραύει με έναν πολεμικό τρόπο²⁴. Υπό αυτή την έννοια, η θεατρική παράσταση, όπως και το σύνολο των πρακτικών της τέχνης εν γένει, δεν μπορεί να λειτουργεί σαν ένας καθρέφτης που δημιουργεί οπτικά πιστά είδωλα της κοινωνίας, ούτε ως ένα εργαλείο για την παραγωγή μορφών συνείδησης ή δυνάμεων κινήτοποίησης προς όφελος μιας πολιτικής έξω από αυτές. Η σημασία της σκηνικής πραγμάτωσης έγκειται, μέσα από τη νομιμοποίηση της θεατρικής σύμβασης, στην καλλιέργεια ενός πεδίου φαντασιακών δυνατοτήτων, όπου το φαντασιακό²⁵ δεν διακρίνεται από αυτονομία σε σχέση με την πραγματικότητα, αλλά, αντίθετα, από τον ουσιώδη, πολυσήμαντο δεσμό του με αυτή, σκιαγραφώντας πολλαπλές, ενδεχόμενες συλλήψεις της και σφυρηλατώντας νέες μορφές του νου, ενάντια στη συναίνεση²⁶. Θέατρο και «πραγματική ζωή», επομένως, όχι μόνο δεν συνιστούν ένα αντιθετικό δίπολο, αλλά, αντίθετα, τα όρια μεταξύ τους μετατρέπονται σε κατώφλια αμοιβαίας διείσδυσης, αν όχι υπέρθεσης²⁷.

Με την παραδοχή ότι το παραστασιακό γεγονός θεμελιώνεται

24 Rancière J., ο.π., σελ.96

25 Το φαντασιακό για το οποίο μιλώ, δεν είναι εικόνα τινός. Είναι δημιουργία ακατάπαυστη και ουσιαστικά ακαθόριστη (δημιουργία κοινωνικο-ιστορική και ψυχική) μορφών/εικόνων, βάσει των οποίων και μόνο μπορεί να τεθεί θέμα τινός. Ότι αποκαλούμε “πραγματικότητα” και “ορθολογικότητα” αποτελούν έργο του., Καστοριάδης Κ., *Η φαντασιακή θέσμιση της κοινωνίας*, Εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα 1981, σελ.14

26 Rancière J., ο.π., σελ.97

27 Πεφάνης Γ., ο.π., σελ.375

πάνω στη συνθήκη συν-παρουσίας στον ίδιο χώρο δύο συνισταμένων, του ηθοποιού και του κοινού, η θεατρική πράξη είναι μια πράξη επικοινωνίας. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ο στόχος κάθε παράστασης δεν περιορίζεται στην παρουσίαση ενός αναγνώσιμου και αναγνωρίσιμου κόσμου που εκπέμπει με προφάνεια τα μηνύματά του. Χρησιμοποιώντας ένα περισσότερο φαινομενολογικό πρίσμα προσέγγισης, η αφετηρία αυτής της αλληλεπίδρασης λανθάνει στην ενεργή διάσταση της προσοχής του θεατή, που «επιλέγει» τι θα δει και με ποιο τρόπο. Με άλλα λόγια, το ίδιο το άτομο που παρακολουθεί αναλαμβάνει ουσιαστικό ρόλο στην επιλογή των φαινομένων της σκηνής και στον τρόπο με τον οποίο αυτά θα αποκαλυφθούν, χάρη στην παρουσία του δικού του σώματος και τη μέχρι τώρα διαμορφωμένη συνείδησή του, και, παράλληλα, καθορίζει ποιο ζήτημα από το θεματικό πεδίο της παράστασης θα καταστεί πρωταρχικό, πόσο το προσέχει ή σε τι βαθμό αποσπάται²⁸. Αυτός ο προσανατολισμός των νοητικών ρυθμίσεων του υποκειμένου προς μία κατεύθυνση υποδηλώνει την υπερβατικότητα της συνείδησης, δηλαδή, την αναγκαία ύπαρξη του άλλου για τη δική της ύπαρξη, και τη σχεσιακή διάσταση που φέρει με τον έξω κόσμο, καταργώντας την έννοια της αυστηρής υποκειμενικότητας. Αυτό το «άλλο» δεν συνίσταται σε μια άτακτη και τυχαία ροή εντυπώσεων και δεδομένων που καταγράφουν οι αισθήσεις, αλλά εμφανίζεται ήδη ως κάτι με σχηματισμένη μορφή, δομή, κάποιο συμβολισμό, εμπεριέχοντας κάποιο νόημα, κάποια άποψη και ερμηνεία. Συντίθεται, με αυτό τον τρόπο, μια εμπειρία, η οποία εκφράζει τη σχέση θεατή και θεάματος και η οποία σκηνοθετείται κατά μία έννοια, αλλά ταυτόχρονα βρίσκει τις απαραίτητες στην υπόσταση του υποκειμένου. Ο Πούχγκερ, χρησιμοποιώντας τα λόγια του Waldenfels, περιγράφει αυτή τη σχέση ως μια μορφή διαλόγου, μια συνθήκη όπου τίποτα δε δημιουργείται από το ένα ή το άλλο μέλος

28 Πούχγκερ Β., *Θεωρητικά θέατρον*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2010, σελ. 445

μόνο²⁹. Ο διάλογος απαρτίζεται από ερώτηση και απάντηση, δύο σκέλη που εν προκειμένω δεν χρειάζεται να έχουν τόσο άμεση σχέση, όπως το αίτιο και το αιτιατό στο μοντέλο της αιτιοκρατικής σχέσης. Αντιστοιχούν περισσότερο σε έκκληση και απόκριση και, συνεπακόλουθα, ερμηνεύονται ως αντιδράσεις σε μια διαλεκτική σχέση, εντός της οποίας η απάντηση δεν αφορά τόσο το περιεχόμενο της ερώτησης, αλλά φέρει ποικίλο φορτίο• μπορεί, δηλαδή, να είναι άσχετη, διαφορούμενη, αινιγματική ή αντερώτηση. Μέσα σε αυτό το σχήμα έκκλησης-απόκρισης, η εμπειρία δεν προϋπάρχει, ούτε δημιουργείται μεταγενέστερα, αλλά συνιστά αυτή την ενδιάμεση διαδικασία, η οποία θέτει ως προϋπόθεση εξίσου την παρουσία της ανθρώπινης συνείδησης και των σκηνικών φαινομένων.

Σε αυτή τη συλλογιστική, η εμπειρία, και κατ' επέκταση η θεατρική εμπειρία, συλλαμβάνεται ως μια διαλεκτική οντότητα εκκλήσεων και αποκρίσεων ανάμεσα στον κάθε ένα θεατή και ηθοποιό, η οποία για να ενεργοποιηθεί, επιστρατεύει συνειδήσεις αμφότερων. Στο πλαίσιο της τέχνης, η συνάντηση της συνείδησης με τον κόσμο πρέπει να εμπεριέχει την έννοια του πρωτόγνωρου, του ξένου προς το υποκείμενο που παρακολουθεί, διαφορετικά καθίσταται μια αναγνώριση. Αν και ο προσδιορισμός του «οικείου» και του «ξένου» δεν αποσαφηνίζεται ποτέ με βεβαιότητα, προσλαμβάνεται σαν «πρωταρχική διαφορά», η οποία, εντούτοις, δεν είναι ορθολογικά νοητή και γλωσσικά εκφράσιμη. Για τον Waldenfels, αυτό το ξένο είναι πάντα ήδη μέσα μας³⁰ και είναι το σημείο εκκίνησης της διαλεκτικής σχέσης μέσα στην οποία το εγώ και ο άλλος αλληλοπροσδιορίζονται. Η, διαφορετικά ειπωμένα, χωρίς τους άλλους, δεν θα ήξερα ποιος είμαι και χωρίς το εγώ δεν θα αναγνώριζα το ξένο ως τέτοιο. Μάλιστα, η αντιμετώπιση του ξένου, του άλλου

29 Πούχγκερ Β., ο.π., σελ. 446

30 Πούχγκερ Β., ο.π., σελ. 452

είναι προϋπόθεση για την οριοθέτηση του εγώ. Η εμπειρία αυτής της ετερότητας διαγράφει μια διττή πορεία μέσα μας· οδηγεί, από τη μία μεριά, σε μία αποστασιοποίηση από τη δική μας μέχρι τώρα εμπειρία και, από την άλλη, σε μία νέα σύνθεση που συμφυλιώνεται με την ξενικότητα εντός μας, μια έννοια που δεν περιγράφεται, άλλα βιώνεται ως απουσία³¹. Κατά τον Πούχγκερ, το οικείο και το ξένο δεν συνιστούν αντιθέσεις, αλλά διαδικασίες που πλησιάζουν ή απομακρύνονται. Η συνάντηση των δυο σφαιρών γίνεται στο κατώφλι, στο σκηνικό διάβημα και σηματοδοτείται με στιγμές της παράστασης οι οποίες έχουν συχνά αυτή την «ανησυχητική ανοιχτότητα προς το απρόοπτο, το άλλο» και τοποθετούν το θεατή σε μια κατάσταση διερώτησης. Υπό το φαινομενολογικό πρίσμα, συνεπώς, παρά την αμοιβαιότητα της επικοινωνίας και τη συσχέτιση ανάμεσα σε θεατές και ηθοποιούς, παρατηρείται ένα χάσμα, μία ρωγμή η οποία δεν μπορεί και δεν πρέπει να κλείσει, ώστε να δημιουργηθεί μια πραγματική εμπειρία. Αν είναι όλα ανήκουν στο εγώ, τότε δεν υφίστανται τα όρια που διαχωρίζουν, ορίζουν και συνδέουν με το άλλο.

Η θεατρική παράσταση, λοιπόν, συνιστά μια κατεξοχήν περίπτωση στο πεδίο εφαρμογής του μοντέλου της εμπειρίας και βιώνεται ως «διάλογος» και «διά-σταση» εξίσου. Και, καθώς η φανέρωση των σκηνικών συμβάντων και η εμπειρία τους συνυφαίνονται αλλά ποτέ δεν ταυτίζονται, αυτό που βλέπει ο κάθε επιμέρους θεατής δεν είναι ακριβώς αυτό που του παρουσιάζεται, ούτε είναι απολύτως το ίδιο με αυτό που εισπράττουν οι υπόλοιποι στο κοινό. Η διά-σταση αυτή ανάγεται σε πρωταρχική αρχή της ανθρώπινης εμπειρίας και συνιστά μια απόσταση, η οποία απομακρύνει από την ενθουσιαστική μέθεξη και τη συναισθηματική και νοητική ταύτιση, επιτρέποντας την αποστασιοποίηση, τη θεωρία και τη συνολική θέαση των γεγονότων, ανεξάρτητα από το βαθμό οικειότητας ή

31 Πούχγκερ Β., ο.π., σελ. 452

ετερότητας που φέρουν.

Σε μια τροχιά σκέψης όχι πολύ μακρινή από αυτή τη φαινομενολογική σκοπιά, βρίσκουμε ένα πλήθος συγγραφέων, των οποίων το θεωρητικό έργο διερευνά τη λειτουργία της θεατρικής σκηνης ως τόπου γέννησης του ετέρου, ικανού για εποικοδομητικές συναντήσεις³². Ανάμεσά τους διακρίνεται η προσωπικότητα του Michel Foucault και το κείμενο του «Άλλοι χώροι», στο οποίο ο συγγραφέας συγκαταλέγει το θεατρικό χώρο ανάμεσα σε ένα ετερογενές σύνολο τόπων, τις ετεροτοπίες. Οι ετεροτοπίες συνιστούν υπαρκτούς τόπους, ενταγμένους στη δομή της κοινωνίας και το πλαίσιο της κοινωνικής ζωής, οι οποίοι, εντούτοις, φέρουν την ιδιότητα να σχετίζονται με όλους τους άλλους πραγματικούς χώρους με τέτοιο τρόπο ώστε να αναστέλλουν, να εξουδετερώνουν ή να αντιστρέφουν το σύνολο σχέσεων που περιγράφονται και να αντικατοπτρίζονται ή να αντανακλώνται μέσα από αυτούς³³. Κατά τον Foucault, η θεατρική τέχνη είναι οντολογικά «ετεροτοπική», λόγω της εκ φύσεως ικανότητάς της να παραθέτει σε έναν τόπο, πραγματικό και συγκεκριμένο, περισσότερους χώρους και τοποθεσίες, μεταξύ τους ασύμβατους, αντισυμβατικούς και αντίθετους, αναφορικά πάντα με τον κυρίαρχο και θεσμικό τόπο θέσεων. Σε πρώτο επίπεδο, αντιλαμβάνομαστε την κυριολεξία του χαρακτηρισμού που οφείλεται στην εναλλαγή σκηνικών στο σαφώς οριοθετημένο πλαίσιο της σκηνης. Σε ένα επόμενο συναντάμε τη συνθήκη της θεατρικής πράξης, μέσω της οποίας λαμβάνουν χώρα διασταυρώσεις ποικίλων τόπων, τόπων οι οποίοι γεννιούνται στη φανταστική γεωγραφία του συγγραφέα, των υπόλοιπων συντελεστών, αλλά και των θεατών. Με

32 Ενδεικτικά: Patrice Pavis, Tamara Guenoun, Julian Boal, Μιχάελα Αντωνίου, Άννα Τσίχλη – Μπουασσονά, Σοφία Φελοπούλου, Αθηνά Μιράσγεζη, Εύη Προύσαλη, Adrian Kear, Matthew Isaac Cohen, Adam Czirak

33 Foucault M., *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, μτφρ. Μπέτζελος Τ., Εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα 2012 (1994), σελ. 259



αφετηρία, συνήθως, την πρόθεση του συγγραφέα δημιουργείται ένα δυναμικό πεδίο όπου ο κειμενικός χώρος συνδιαλέγεται με τον εν λόγω θεατρικό, αρχιτεκτονικό και σκηνογραφικό, χώρο. Η σύνθεσή τους, ο δραματικός χώρος, εμπεριέχοντας στοιχεία τόσο υλικότητας όσο και φαντασίας, ανήκει τόσο στη σφαίρα του πραγματικού όσο και του μυθοπλαστικού, ή πιο σωστά, βρίσκεται ενδιάμεσα των δύο κόσμων και συνιστά τη συνδιαλλαγή τους. Με αυτό τον τρόπο, καθίσταται ένα ενεργό κατώφλι, πέρασμα προς ασύμβατους μεταξύ τους τόπους. Παράλληλα με τα παραπάνω, αν, σύμφωνα με τον Adorno, η τέχνη συνίσταται στην *κοινωνική αντίθεση προς την κοινωνία*³⁴, η ετεροτοπική φύση της θεατρικής

34 Adorno Th., *Αισθητική Θεωρία*, μτφρ. Αναγνώστου Λ., Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2000, σελ. 24

τέχνης έγκειται σε μεγάλο βαθμό σε αυτή τη λειτουργία και το ρόλο της απέναντι στο κοινωνικό σύνολο. Με άλλα λόγια, το συγκροτητικό στοιχείο του ρόλου της απέναντι στην κοινωνία συνιστά η αλληλεπίδραση με το υποκείμενο που παρακολουθεί στην παραγωγή μιας μορφής εμπειρίας, μέσα από την οποία, ανακατασκευάζεται το πραγματικό και διασαλεύεται η επικυριαρχία του, συνθέτοντας ποικίλες εκδοχές του, διεγείροντας τη σκέψη και σφυρηλατώντας άλλες μορφές του «κοινού νου», μορφές ενός πολεμικού νου, ενάντια στη συναίνεση³⁵. Καθώς, συνεπώς, δομικό στοιχείο του θεάτρου είναι η αμφισβήτηση των ίδιων των συστατικών και καταστατικών του δομών και υποδομών, δηλαδή του αισθητικού, ιδεολογικού και κοινωνικού οικοδομήματος, μέσα και μέσω του οποίου συγκροτείται³⁶, ποιος τόπος μπορεί να παρουσιάσει καλύτερα έναν έτερο κόσμο από την τέχνη και δη τη θεατρική³⁷;

35 Rancière J., ο.π., σελ.97

36 Προύσαλη Ε., *Θεατρική Τέχνη, το μέλλον μιας ετεροτοπίας*, Ομιλία στο ΣΤ' Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο, Ναύπλιο, Μάιος 2017, σελ. 1
https://www.academia.edu/33701304/Θεατρική_Τέχνη_Το_μέλλον_μιας_Ετεροτοπίας (09.02.20)

37 Παράφραση της πρότασης του Giorgio Agamben «Αν η τέχνη και δη η θεατρική δεν παρουσιάζει έναν έτερο κόσμο, τότε ποιος τόπος μπορεί να το κάνει;», συνέντευξη στην Αν. Γιάμαλη και τον Δ. Παπαδάτο, *Ενθέματα Κυριακάτικη Αυγή*, Νοέμβριος 2013

“ Το θέατρο δεν μπορεί να αλλάξει τον κόσμο, αλλά μπορεί να αλλάξει το θεατή. ”
Bertolt Brecht

3 ΑΝΙΧΝΕΥΟΝΤΑΣ ΤΗ ΘΕΑΤΡΙΚΟΤΗΤΑ, ΚΑΤΑΝΟΩΝΤΑΣ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

3.1 Θεατρικότητα, το εγγενές χαρακτηριστικό του θεάτρου

Αυτό που επιχειρήθηκε προηγουμένως συνοψίζεται στη σύνθεση ενός πλαισίου για την ανάδειξη ενδεχόμενων τρόπων με τους οποίους το θέατρο εμπλέκεται στην «παράγωγή» της ετερότητας και στην προβολή του άλλου, του ξένου προς τον εαυτό στοιχείου. Εάν, λοιπόν το θέατρο είναι ένας τόπος συνάντησης με το άλλο και τον Άλλον, και η ετερότητα σταθερό και αναπόφευκτο στοιχείο του σύγχρονου τρόπου ζωής, ο απώτερος στόχος της παρούσας μελέτης εντοπίζεται στη σύνδεση του θεατρικού φαινομένου με τη σύγχρονη πραγματικότητα. Μέσα από την επανεγκατάσταση των τιθέμενων ζητημάτων, από τη θεωρητική σφαίρα διερεύνησης στον σκηνικό κόσμο της παράστασης, επιδιώκεται η ιχνηλάτηση σε φυσικό υπόβαθρο της ετερότητας ως μίας γόνιμης μεθόδου κατανόησης και αποκωδικοποίησης των ενδεχόμενων ευκαιριών αλληλεπίδρασης με το διαφορετικό, είτε αυτό εντοπίζεται γύρω μας, είτε μέσα μας.

Όπως φάνηκε ήδη, το θέατρο συνδέεται με ισχυρούς δεσμούς με το πραγματικό. Με δεδομένο αυτό, ανακύπτουν ερωτήματα αναφορικά με τους τρόπους με τους οποίους το δεύτερο γίνεται το αντικείμενο του

πρώτου, ιδωμένου μέσα από το πρίσμα της τέχνης, ώστε να καταστεί τελικά «θέαμα». Καθώς η θεατρική πράξη είναι πρώτα απ' όλα μια πράξη επικοινωνίας, μια ουσιαστική επικοινωνία ανάμεσα στο κοινό, τους συντελεστές, τα μηνύματα του έργου και την ίδια την ιστορία, η σχέση των παραπάνω δεν μπορεί να περιχαρακώνεται στην κατοπτρική αντανάκλαση του πραγματικού με όρους προφάνειας και διδαχής. Κάτι τέτοιο θα στερούνταν της δημιουργικής εκφοράς του και θα πρόσφερε τελικά μια «αναγνώριση» περιορισμένης δυναμικής και χωρίς περεταίρω ερεθίσματα για το κοινό. Αντίθετα, υφάινεται μια σχέση που είναι πολυδιάστατη και πολυεπίπεδη: σε αισθητικό επίπεδο η παράσταση εκφράζει την εμπειρική πραγματικότητα αλλά, ταυτόχρονα, ως πράξη άρνησης, την υπερβαίνει, ενώ, ως θεσμός εντάσσεται στις συγκεκριμένες κοινωνικές και ιστορικές συνθήκες³⁸.

Πρόκειται, λοιπόν, για μια κατεργασία του πραγματικού, μια ουσιαστική μεταμόρφωσή του. Μια μεταμόρφωση που πραγματώνεται στο χρόνο της παράστασης μπροστά στα μάτια του κοινού και αρθρώνεται με το λεξιλόγιο και τους όρους του θεάτρου. Ή, για το πούμε διαφορετικά, πλάθεται και μεσολαβείται μέσα και μέσω του συνόλου των εκφραστικών σημείων που απορρέουν από το ευρύ φάσμα της **θεατρικότητας**, ενός από τα πρωταρχικά υλικά του θεατρικού φαινομένου, χωρίς, όμως, μία μοναδική, παγιωμένη μορφή. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, τα ερωτήματα στρέφονται προς τους ενδιάθετους μηχανισμούς του θεάτρου και εξερευνούν, εν τέλει, αν η αναγνώριση της θεατρικότητας και της επίδρασής της συστήνουν έναν ικανό τρόπο ανάγνωσης της συνάντησης ανάμεσα στη θεατρική τέχνη και το έτερο.

38 Marcuse H., *La dimension esthétique*, Seuil, Paris 1979, σελ. 25

3.2 μια σύντομη ιστορική επισκόπηση

Πρώτος σταθμός σε αυτό το εγχείρημα είναι η κατανόηση της θεατρικότητας, μιας έννοιας που αναδύθηκε τα τελευταία χρόνια ως ένας όρος-κλειδί και κατέστη πρωταρχικής σημασίας στην προσπάθεια προσέγγισης και ανάλυσης των επιτελεστικών μορφών τέχνης. Μια λέξη, που παρά την ευρεία χρήση της, μοιάζει να αντιστέκεται στις απόπειρες απόδοσης ενός περιεκτικού ορισμού και μιας σύντομης περιγραφής. Και αυτό διότι δεν πρόκειται για ένα συγκεκριμένο και λεπτομερώς ορισμένο αντικείμενο με χαρακτηριστικά τα οποία μπορούν να αναλυθούν, ώστε να επιτρέψουν την ταυτοποίησή της πέρα από κάθε σιακά αμφιβολία³⁹, ούτε μπορεί να νοηθεί ως μια πρακτική καθορισμένη με σαφήνεια. Αντίθετα, αντιστοιχεί περισσότερο σε μια διαδικασία, σε μια έννοια που εκπροσωπεί έναν τρόπο συσχέτισης της μορφής με το περιεχόμενο, της σημαίνουσας ύλης με το ανακαλούμενο νόημα. Από την ετυμολογία και μόνο καθίσταται γρήγορα αντιληπτή η άρρηκτη σύνδεση με την υποκριτική τέχνη, το θέατρο και τις αρχές που το διέπουν παρά τις πολυάριθμες εκδοχές του στο πέρασμα των χρόνων, συγκροτώντας μια σύνδεση μαζί του άμεση, γενετική. Ωστόσο, η θεατρικότητα αλλά και άλλες έννοιες που ανήκουν πρωταρχικά στον κόσμο του θεάτρου, δεν αποτελούν προνόμιο μόνο της θεατρικής σκηνης, καθώς απαντώνται συχνά, πέρα από τη βιβλιογραφία σχετική με το θέατρο, και σε μελέτες που εμπίπτουν ενός ευρύτερου πεδίου θεωρητικών αναζητήσεων.

Πράγματι, πολλές έρευνες στη φιλοσοφία, τη ψυχολογία, την ανθρωπολογία, την εθνολογία, την κοινωνιολογία, τις πολιτικές και ιστορικές επιστήμες, τη σημειωτική, την ιστορία της τέχνης και της

39 Feral J., *Theatricality: The Specificity of Theatrical Language*, Στο *SubStance*, τόμος 31.2&3, τεύχος 98/99, University of Wisconsin Press 2002, σελ. 98
<https://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/substance/v031/31.2feral02.html> (09.02.20)

λογοτεχνίας αναζητούν αναλυτικές στρατηγιές που ερείδονται στον κόσμο του θεάτρου. Η πρώτη εμφάνιση της μεταφορικής χρήσης του όρου «θέατρο» και άλλων, σχετιών με αυτό, εννοιών σε διάφορους κλάδους που ανήκουν στο πλατύ φάσμα των πολιτισμικών σπουδών, χρονολογείται από τα τέλη του 19ου και τις αρχές του 20ου αιώνα, σε έργα του Sigmund Freud, του Marcel Mauss, του Henri Lefebvre και του Erving Goffman. Τα επόμενα χρόνια, και ιδίως τις δεκαετίες των 1960-1970 με την εξέλιξη της νεοσυσταθείσας «κιουλτούρας των επιτελέσεων», τα παραδείγματα πολλαπλασιάζονται. Ο Foucault συνέγραψε κείμενο με τίτλο «*Theatrum philosophicum*», ο Lyotard ασχολήθηκε με τη «φιλοσοφική και πολιτική σκηνή», ο Baudrillard αντιμετώπισε το «σώμα ως σκηνή», ο Ferdinand Mount, βρετανός συγγραφέας, διερεύνησε το «*Theatre of Politics*», ενώ ο Hayden White, αμερικανός ιστορικός, εξήγησε τον «ιστορικό ρεαλισμό ως τραγωδία». Όλες αυτές οι αναφορές μεταφράζονται ως περισσότερες απόπειρες στην προσέγγιση και την κατανόηση, τελικά, όχι μόνο του αντικειμένου της εκάστοτε έρευνας αλλά και του ίδιου του μεθοδολογικού τους εργαλείου, του θεάτρου, εμπλουτίζοντας αυξανόμενα τις νοηματοδοτήσεις γύρω από τη θεατρική τέχνη. Με αυτό τον τρόπο καταδεικνύεται στην εμβέλειά της η πολυεπίπεδη και ιδιαίτερη φύση του θεατρικού γίνεσθαι, μια φύση της οποίας τα χαρακτηριστικά και οι μορφές αναπαράστασης δεν παραμένουν αμετάβλητα στο πέρασμα των χρόνων αλλά εξελίσσονται ως ένας ζωντανός οργανισμός.

Μέσα σε αυτό το θολό πλαίσιο από προσπάθειες διάκρισης του θεατρικού κλάδου από τους υπόλοιπους συναφείς και ακριβούς προσδιορισμού του αντικειμένου του, εμφανίζεται η έννοια της «θεατρικότητας» ως ο σταθερός πυρήνας και το κατεξοχήν χαρακτηριστικό του θεάτρου. Η λέξη επιστρατεύεται καταρχάς σε καλλιτεχνικά μανιφέστα και διακηρύξεις των πρωτοποριακών κινήματων στις αρχές του αιώνα. Ο Georg Fuchs στο «*The revolution of the theater*», το οποίο δημοσιεύτηκε

το 1909, επιχείρησε την *επανά-θεατρικοποίηση* του θεάτρου και τον ορισμό του θεάτρου σε σχέση με άλλες μορφές τέχνης μέσα από την κατάρτιση σαφών κριτηρίων⁴⁰. Στο ίδιο κείμενο ερμηνεύει τη θεατρικότητα ως το άθροισμα των υλικών ή των εννοιολογικών συστημάτων που χρησιμοποιούνται σε μια θεατρική παράσταση, πέρα από το δραματικό κείμενο και τα οποία καθορίζουν τη θεατρική παράσταση ως τέτοια. Σε αυτά περιλαμβάνονται οι κινήσεις, η φωνή, ο ήχος, η μουσική, το φως, το χρώμα *κ.α.* Λίγο νωρίτερα από τον Fuchs, το 1908, ο ρώσος σκηνοθέτης Nikolai Evreinov εξέδωσε το άρθρο «Apologija teatral'nost» (Η απολογία της Θεατρικότητας), στο οποίο σκιαγραφεί έναν ορισμό για τη θεατρικότητα, υπερβαίνοντας το πλαίσιο και τα όρια του θεάτρου ως μορφής τέχνης και ως κοινωνικού θεσμού. Προκειμένου η διατύπωση του να καταστεί πληρέστερη και πιο ακριβής, εξέτασε ποικίλα επιστημονικά πεδία, όπως είναι η κοινωνιολογία, η εθνολογία, η πολιτική και η πολιτισμική ιστορία, καθώς και η ψυχολογία. Πρόθεσή του ήταν να ανασύρει και να φωτίσει τον τρόπο εκδίπλωσης και τις θεμελιώδεις λειτουργίες της θεατρικότητας σε κάθε έναν από αυτούς τους τομείς. Υπό αυτή την έννοια, ο Evreinov θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως πρόδρομος των μεταγενέστερων διερευνήσεων των πολιτισμικών σπουδών, καθώς έθεσε πρώτος ερωτήματα αναφορικά με το πώς θα μπορούσε η έννοια του θεάτρου να αναγνωριστεί και να εφαρμοστεί ως πολιτιστικό μοντέλο πέρα από την καθαρά μεταφορική χρήση του όρου.

Στο πεδίο των θεατρικών σπουδών, η συζήτηση γύρω από την έννοια της θεατρικότητας διεγείρεται έντονα μετά το 1970. Σημαντικό

40 Farah D., *Theatricality and Contemporary Performance*, Ομιλία στο South Valley University International Conference on Plastic Arts and Community Service-II Faculty of Fine Arts in Luxor, Faculty of Fine Arts in Luxor, Egypt, Φεβρουάριος 2016 σελ. 3 https://www.researchgate.net/publication/307965437_Theatricality_and_Contemporary_Performance (09.02.20)

σταθμό συνιστά η πρωτοποριακή μελέτη της Elisabeth Burns «Theatricality», το 1972, στην οποία εκφράζει την άποψη ότι το θέατρο είναι μια συνθήκη η οποία καθορίζεται ιστορικά και πολιτισμικά. Αυτό συνεπάγεται τη δυστοκία της θεατρικότητας να παραμείνει σταθερή και να οριστεί ως ένας συγκεκριμένος τρόπος συμπεριφοράς ή έκφρασης. Δεν εξαρτάται από «βαθμούς επιδεικτικότητας» αλλά καθορίζεται από μια ιδιαίτερη άποψη-οπτική» κάθε φορά και υποστηρίζει ότι πρόκειται τελικά για «τρόπο αντίληψης. Με άλλα λόγια, είναι η ιδιαίτερη οπτική του υποκειμένου που αποφαινεται εάν μια κατάσταση θεωρείται θεατρική ή όχι. Εστιάζοντας στους παράγοντες, επομένως, που καθορίζουν και διαμορφώνουν αυτό τον τρόπο αντίληψης, εντοπίζει τις συμβάσεις, οι οποίες είναι κοινές τόσο στο θέατρο όσο και στον πολιτισμό ευρύτερα, συστήνοντας ένα πλαίσιο μέσα στο οποίο η θεατρικότητα προσεγγίζεται ως το σημείο τομής και σύμπτωσης κοινωνίας και τέχνης.

Για τον θεωρητικό του θεάτρου Joachim Fiebach ο ορισμός αυτός απαιτεί συμπλήρωση. Σε άρθρο του που δημοσιεύτηκε το 1978 και αναφέρεται σε θεωρητικές αναζητήσεις του Brecht, υποστηρίζει ότι η θεατρικότητα δεν είναι μόνο ένας τρόπος αντίληψης, αλλά και ένας τρόπος συμπεριφοράς και έκφρασης. Δεδομένης αυτής της φύσης της θεατρικότητας, συμπεραίνει ότι πρόκειται για μια παραγωγική διαδικασία, της οποίας το προϊόν «καταναλώνεται» ταυτόχρονα με τη δημιουργία του. Για την κατανόηση και την περιγραφή της θεατρικότητας, καταλήγει, είναι αναγκαίο να προσδιοριστεί παράλληλα και η συγχρονική με αυτό εποχή και κουλτούρα, διότι κανένας τρόπος συμπεριφοράς και έκφρασης δεν εισπράττεται από τα άτομα ως θεατρικός αυτός καθαυτός.

3.3 απόπειρες κατανόησης και κοινοί παρανομαστές των εκδηλώσεων θεατρικότητας

Από αυτή τη σύντομη ιστορική αναδρομή σχετική με τις απόπειρες συγκεκριμενοποίησης της έννοιας της θεατρικότητας και την αξιολόγηση του θεατρικού φαινομένου ως μεθοδολογικού ερμηνευτικού σχήματος σε άλλους κλάδους, επιβεβαιώνεται η άποψη ότι η θεατρικότητα υπάρχει και εντοπίζεται κι εκτός σκηνής. Μάλιστα, αυτό συμβαίνει σε τέτοιο βαθμό ώστε να είναι δόκιμο να ισχυριστεί κανείς ότι μπορεί να αφαιρεθεί από αυτή και να εφαρμοστεί σε οποιαδήποτε πτυχή του ανθρώπινου βίου. Επιστρέφοντας στη θεωρητικό της θεατρικότητας, Elizabeth Burns, η καθημερινή ζωή, υποστηρίζει, βρίθει θεατρικών συμπεριφορών, ιδιαίτερα όταν κάποιος καταφεύγει σε μια επιτηδευμένη συμπεριφορά με συνειδητό στόχο να επιβάλει τις απόψεις του. Θεατρική είναι, επίσης, η συμπεριφορά την οποία οι αποδέκτες της αναγνωρίζουν ως επιτηδευμένη και την περιγράφουν με θεατρικούς όρους: «κάνω σαν», «παιζει το ρόλο του» κλπ. Η θεατρικότητα, επομένως, διέπει πολλές συμβατικές χειρονομίες και μικρό-«τελετουργίες» της καθημερινής ζωής σε κάθε κοινωνία, ακόμα κι αν αυτή δε γνωρίζει οργανωμένες θεατρικές παραστάσεις. Υπό ευρεία έννοια, ως θεατρικότητα μπορεί να ιδωθεί, λοιπόν, κάθε στοιχείο υποκριτικής, «παιξίματος», καθώς και κάθε στοιχείο που προσομοιάζει με τον κόσμο της παράστασης, το οποίο επιστρατεύεται προκειμένου να διεγείρει συγκεκριμένες αντιδράσεις από τον αποδέκτη της, σε αντίθεση με τη φυσική και αυθόρμητη συμπεριφορά που θα είχε⁴¹. Η μορφή της δεν περιορίζεται. Μπορεί να είναι τα πάντα, από μια δράση μέχρι μια στάση σώματος, ένα ύφος σημειωτικού συστήματος, ακόμα και ένας τρόπος μετάδοσης ενός μηνύματος. Όχι μόνο συνιστά πολλά παραπάνω από

41 Χανιώτης Αγ., *Θεατρικότητα και δημόσιος βίος στον ελληνιστικό κόσμο*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011, σελ. 21

μια αυτοαναφορική χειρονομία, αλλά μπορεί να ιδωθεί ως ένα επίμονο, διαχρονικό χαρακτηριστικό της ανθρώπινης επικοινωνίας.

Σε αυτό το πλαίσιο αντίληψης, συμπεραίνουμε ότι η θεατρικότητα αρθρώνεται σε έναν άξονα που δεν υπόκειται στην έλλογη έκφραση, αλλά, περισσότερο, ανήκει στον κόσμο της εικόνας ως τρόπου επικοινωνίας, σε βαθμό μάλιστα, που φτάνει να γίνεται συνώνυμη σχεδόν της «*θεαματικότητας*», της «*χωρικότητας*», της «*εικονοποίησης*» μιας *εσωτερικής κατάστασης, μιας αφηρημένης έννοιας ή μιας θεωρητικής σύλληψης του υποκειμένου*⁴². Μια τέτοια εστίαση στην εικόνα έναντι του κειμένου επιβεβαιώνει την υπόθεση ότι αφορά χαρακτηριστικό που εντοπίζεται διαρκώς έξω από τον κόσμο του θεάτρου, στην καθημερινή ζωή, στο δημόσιο χώρο. Για παράδειγμα, ένα φαινόμενο απόλυτης τυχειότητας, όπως είναι ένα ατύχημα στο δρόμο, προκαλεί και συσπειρώνει την προσοχή του κόσμου, δημιουργώντας σε ελάχιστο χρόνο ένα «*σκηνικό*». Μια άλλη περίπτωση είναι οι ειδηλώσεις, πολιτιστικές ή πολιτικές, στις οποίες το «*σκηνικό*» είναι οργανωμένο. Η θεατρικότητα αναγνωρίζεται εδώ, όπως και σε μια παράσταση, στην «*αμφίεση*», το «*σενάριο*», τη «*σκηνή*», την «*υπόδηση ρόλων*», τη «*σκηνοθεσία*», στην απόσταση ανάμεσα στην εντύπωση και την πραγματικότητα. Υπό ευρεία έννοια, μπορεί κάποιος να ισχυριστεί ότι στοιχεία θεατρικότητας ενυπάρχουν σε κάθε σκηνοθετημένη ή τελετουργική συμπεριφορά, η οποία εκπέμπει «*σήματα*» αποσκοπώντας στο να προκαλέσει την κατάλληλη αντίδραση στον αποδέκτη. Τα θεατρικά στοιχεία είναι ακόμα πιο ένδηλα σε θρησκευτικές τελετουργίες, πχ. στον επιτάφιο, όπου τα σαφή στοιχεία δραματουργίας αποσκοπούν

42 Γραμματάς Θ., *Θεατρικότητα πριν το Θέατρο. Οι απαρχές της θεατρικής έκφρασης στην αγωγή του ανθρώπινου πολιτισμού*,

<http://theodorigrammatas.com/el/θεατρικότητα-πριν-το-θέατρο-οι-απαρχές/>
(09.02.20)

στο συναίσθημα των πιστών⁴³. Ωστόσο, η θεατρικότητα δεν είναι ιδιον μονάχα ατυχών συμβάντων που προκαλούν έκπληξη ή συγκυριών με εορταστικό-επετειακό χαρακτήρα, αλλά και σύμφυτο στοιχείο της ίδιας της καθημερινής ζωής, ειδικά στη σύλληψή της από μια μακροσκοπική ματιά. Για παράδειγμα, η συνεχής ροή και κίνηση σε ένα δημόσιο χώρο δημιουργεί την εντύπωση ότι άνθρωποι και σκηνές εναλλάσσονται γραμμικά μέσα στο χρόνο όπως τα καρέ του κινηματογράφου.

Όλες αυτές οι ετερογενείς καταστάσεις στις οποίες η θεατρικότητα εκτυλίσσεται προσφέρουν ένα πρόσφορο πεδίο αναδίφησης της έννοιας και απόπειρας συγκεκριμενοποίησής της. Μέσα σε αυτό, αναδεικνύονται οι κοινοί παρανομαστές, οι οποίοι σκιαγραφούν την ουσία του όρου και διευκολύνουν την επαν-αναγνώρισή της στον τόπο καταγωγής της, τη θεατρική σκηνή.

Ο σταθερός πυρήνας σε κάθε εκδίπλωση θεατρικότητας, όπως φάνηκε ήδη, είναι το γεγονός ότι συνιστά εμπρόθετη **πράξη επικοινωνίας**, μια επικοινωνίας που δεν είναι ουδέτερη, άλλα επιδιώκει να πείσει, στοιχείο που με τη σειρά του ανάγεται σε θέση πρωταρχικής σημασίας στον κόσμο του θεάτρου. Προκειμένου να συντελεσθεί αυτή η επικοινωνία ανάμεσα στον ηθοποιό ως πομπό και το θεατή ως δέκτη, κεντρικό ρόλο αναλαμβάνει το ίδιο το σώμα του υποκειμένου που παριστάνει και παρίσταται επί σκηνής. Η ζωντανή αυτή προβολή και μορφοποίηση συμβόλων με κυριολεκτικό ή μεταφορικό περιεχόμενο μέσω της παρουσίας του ηθοποιού μεταμορφώνει την πραγματικότητα που τον περιβάλλει, δηλαδή το χώρο, το χρόνο, την ιστορία, το λόγο, τους ήχους και τους φωτισμούς, σε μυθοπλασία, επενδύοντάς την εξίσου με τα νοήματα του έργου. Για τον Θεόδωρο Γραμματά, μάλιστα, ο χώρος υπάρχει ακριβώς επειδή γεμίζει από την κινητικότητα των σωμάτων ώστε

43 Χανιώτης Λγ., ο.π., σελ. 24

τελικά χώρος και σώμα μαζί να συνθέτουν το σύνολο των ερεθισμάτων που προσλαμβάνει ο θεατής και συνιστούν τη θεατρικότητα⁴⁴.

Η θεατρικότητα υπό αυτή την έννοια μοιάζει να λαμβάνει χώρα στις συνθήκες όπου πληρούνται δύο προϋποθέσεις, από τη μία μεριά, λόγω και μέσω της «ανακατανομής» και επανανοσηματοδότησης του χώρου, όπως αυτή οργανώνεται από το **σώμα του ηθοποιού**, από την άλλη, εξαιτίας της ενσυνείδητης **οπτικής «σκόπευσης» του θεατή**, η οποία πλαισιώνει ένα χώρο που δεν του ανήκει⁴⁵. Με άλλα λόγια, η πρωτοβουλία μπορεί να ανήκει είτε στο δρόν υποκείμενο μέσα από την δημόσια πράξη αναπαράστασης και επιτέλεσης, είτε στη διαδικασία ενός βλέμματος, ικανού να εγγράψει χαρακτηριστικά θεατρικότητας σε αυτό που παρακολουθεί. Αυτή η αμφίδρομη δυναμική αντιστοιχεί και σε μια αμφίδρομη στον πυρήνα της επικοινωνία. Καθώς το ειδοποιό χαρακτηριστικό του επικοινωνιακού συστήματος του θεάτρου, το οποίο δεν εμφανίζεται πουθενά αλλού⁴⁶, συνίσταται στη συνειδητή αποδοχή του γεγονότος ότι αυτό που συντελείται επί σκηνής δεν είναι αληθινό, αλλά εκλαμβάνεται ως τέτοιο, τόσο από τους ηθοποιούς όσο και από τους θεατές, αμφότεροι εμπλέκονται αναπόδραστα σε μια διαδραστική σχέση. Με την ενεργητική τους στάση, την ενεργή παρουσία ή το ενεργό βλέμμα, και οι δύο γίνονται φορείς δυνάμει θεατρικότητας, δημιουργώντας μια ρωγμή που διακρίνει το χώρο σε «μέσα» και «έξω» από αυτή διαχωρίζοντας και ταξινομώντας παράλληλα και τα υλικά του στοιχεία.

Η υλικότητα της θεατρικής τέχνης, κατά τον Πούχνερ, έγκειται στο σύνολο ανθρώπων και πραγμάτων, από τα οποία απαρτίζεται. Με δεδομένο ότι ηθοποιός χρησιμοποιεί τον εαυτό του, το σώμα του

44 Γραμματάς Θ., ο.π.

45 J. Feral, ο.π., σελ. 97

46 Γραμματάς Θ., ο.π.

ως εκφραστικό μέσο, καθίσταται ο ίδιος η πρώτη ύλη και η κατασκευή ταυτόχρονα. Το «προϊόν», όμως, δηλαδή μια χειρονομία ή ένα βλέμμα, δεν επιβιώνει της στιγμής της παραγωγής του, δημιουργείται σε μια στιγμή και μετά χάνεται⁴⁷. Η **φευγαλέα** αυτή **υλικότητα** δεν αφορά τα πράγματα και τα σώματα εν γένει, τα οποία συνεχίζουν να υπάρχουν και μετά το πέρας της παράστασης, αλλά για όσο αυτά βρίσκονται υπό το πρίσμα της παράστασης. Είναι, συνεπώς, η αντίληψη των θεατών που τους δίνει υπόσταση ως φαινόμενα της παράστασης. Πάνω σε αυτό, ένα παράδειγμα, σύμφωνα την Fischer-Lichte, είναι η φωνή, η υλικότητα της οποίας, δηλαδή η ποιότητα, η ένταση, δεν υφίσταται χωρίς την πράξη της ομιλίας του ηθοποιού και χωρίς την αντιληπτική ικανότητα εκ μέρους των θεατών.

Η θεατρική τέχνη, συνεπώς, πραγματώνεται μέσα από την σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα σε ερμηνευτές και κοινό, μια σχέση που υπερκερά τις δυνατότητες του δραματικού κείμενου, καθώς βασίζεται στη θεατρικότητα. Η θεατρικότητα, δηλαδή, υφίσταται και λειτουργεί **εκτός κειμένου**, πέραν της λογοτεχνίας, της αφηγηματικής δομής του λόγου και της αλληλουχίας των συστατικών που το απαρτίζουν, μέσα σε μια ευρύτερη διάσταση εικονοποιημένων συμβόλων. Ο πυρήνας της εδώ, σε συνέχεια με τον εκτός τέχνης κόσμο όπως αναφέρθηκε ήδη, ανιχνεύεται ακριβώς σε αυτή την ικανότητα της σκηηνικής απόδοσης να εικονοποιεί ένα ευρύ φάσμα θεμάτων, τόσο πραγματικές όσο και φανταστικές καταστάσεις, ενώπιον ενός κοινού. Με άλλα λόγια, είτε υλοποιείται με ένα φαντασικό- ψευδαισθητικό τρόπο, είτε με ένα εικαστικά και συμβολικά οπτικοποιημένο ύφος, συγκεντρώνεται, με άλλα λόγια, στη δυνατότητα **παραστατικοποίησης** και **απεικόνισης**. Τα παραπάνω επιβεβαιώνονται και από τον ορισμό του Γραμματά, σύμφωνα με τον οποίο η θεατρικότητα προκύπτει ως *το παράγωγο μιας πολυδιάστατης σημειωτικής*

47 Πούχγκερ Β., ο.π., σελ. 495

*σύνθεσης οπτικοακουστικών ερεθισμάτων, αντικειμένων, κινήσεων και σωματικών ενεργειών, τα οποία μορφοποιούνται μπροστά σε ένα κοινό και συνιστούν θέαμα προς παρακολούθηση*⁴⁸. Σε αυτή την προσέγγιση υπογραμμίζεται, όχι μόνο η οπτικοποίηση των δρώμενων, αλλά και η «θεαματική» συνιστώσα της λειτουργίας της, η οποία επενδύει την επικοινωνία των ατόμων και της δίνει την τελική μορφή. Υπό αυτή την έννοια, η θεατρικότητα συνιστά *ένα χειρισμό της όψης*⁴⁹ και της εικόνας που αντανακλά ένα άτομο σε κάποιους άλλους.

Μια επόμενη σταθερά στην εκδήλωση της θεατρικότητας είναι η ανάγκη ύπαρξης ενός **φυσικού χώρου**, ώστε τα οπτικά σύμβολα να καταλάβουν τη θέση τους, ταξινομημένα σε πολλαπλά επίπεδα σημασίας. Ειδικά στις εκδοχές της σκηνικά συνυφασμένης θεατρικότητας, ο χώρος αποφαίνεται θεμελιώδης, καθώς η μετάβαση από τη λογοτεχνικό στο θεατρικό ενεργοποιείται με τη χωρική υλοποίηση του κειμένου. Ο χώρος, τότε, δεν αφορά ένα ουδέτερο υπόβαθρο, αλλά, μέσα από μια αμφίδρομη σχέση με το σώμα του ηθοποιού και τις δράσεις που αναπτύσσει, καθίσταται συνεργός στη δημιουργία του εκπορευόμενου μηνύματος και στην επικοινωνία με το κοινό. Σύμφωνα με την Josette Feral, ο θεατής, όταν εισέρχεται στο χώρο της πλατείας ενός θεάτρου και έχει οπτική επαφή με το χώρο της σκηνής, ακόμα κι όταν η παράσταση δεν έχει ξεκινήσει, αντιλαμβάνεται τη θεατρικότητά του. Αυτό προκύπτει διότι η σημειοποίηση του χώρου έχει ήδη συμβεί, αφενός με τον σκηνικό σχεδιασμό που προϋπάρχει της δράσης, αφετέρου με τη συνειδητή έλευση του θεατή στο χώρο, του οποίου η διαρρυθμίσση είναι κατάλληλα διαμορφωμένη και σκηνοθετημένη για την παρακολούθηση ενός θεάματος. Η ίδια συμπεραίνει ότι σε τέτοιες περιπτώσεις η παρουσία του ηθοποιού

48 Γραμματάς Θ., ο.π.

49 Σταυρίδης Σ., ο.π., σελ. 163



εικόνα 3: Theatre, Colin Taylor

δεν είναι προϋπόθεση για τη θεατρικότητα⁵⁰.

Η αναγωγή του χώρου σε πρωταρχικό παράγοντα εκδήλωσης της θεατρικότητας δεν έχαιρε της ίδιας προσέγγισης διαχρονικά. Αντίθετα, συνάδει με την αυξανόμενη προσοχή που αποδίδεται στο φυσικό υπόβαθρο για το ίδιο το θεατρικό συμβάν σε ένα ευρύτερο επίπεδο, και αποτυπώνεται στις θεωρητικές αναζητήσεις του 19ου αιώνα. Σημαντικός σταθμός σε αυτές συνιστά το δοκίμιο του Max Herrmann, ιδρυτή της βερολινέζικης θεατρολογίας, «Το βίωμα του θεατρικού χώρου» (1930), στο οποίο αναφέρεται στο διαχωρισμό ανάμεσα στον πραγματικό θεατρικό χώρο και τον βιούμενο. Ο θεατρικός χώρος συμπεριλαμβάνει και τους θεατές και έχει αρχιτεκτονικές προδιαγραφές, ενώ ο βιούμενος θεατρικός χώρος δημιουργείται από την υποκριτική, με τη σύμπραξη ηθοποιών και θεατών

50 J. Feral, ο.π., σελ. 96

σε «μια κοινότητα του ίδιου χώρου». Κατά τον Πούχγκερ, ο διαχωρισμός αυτός για το θεατρικό χώρο εκφράζει τη συνάντηση δύο διαφορετικών αντιλήψεων για το χώρο, οι οποίες δεν συγκρούονται, αλλά συμπληρώνουν η μία την άλλη: από τη μία μεριά, η μαθηματική- φυσική αντίληψη, σύμφωνα με την οποία ο χώρος είναι αντικειμενικός (ομογενής και ισοτροπικός), και από την άλλη, η «φυσιολογική» που ξεκινά από την υποκειμενική χρήση του χώρου, ένα αμάλγαμα, δηλαδή, προσωπικών αντιλήψεων και τρόπων αντίληψης – ο χώρος τότε είναι ανομοιογενής και ανισοτροπικός. Ο δεύτερος δεν είναι μετρήσιμος αλλά γεμάτος αισθησιακές και προσωπικές ποιότητες⁵¹. Είναι, θα μπορούσαμε να πούμε, ο τόπος της θεατρικότητας. Μέσω της διευθέτησης θεατών και ηθοποιών και χάρη στον τρόπο με τον οποίο συμπλέκονται τα πεδία της αντίληψής τους, δημιουργούνται και εγκαθιδρύονται ποικίλοι χώροι, καθιστώντας, έτσι, το θεατρικό χώρο συνολικά όχι ένα στατικό κέλυφος για την παράσταση, αλλά ένα χώρο σε έναν τόπο που προκύπτει από τη συνδημιουργία ηθοποιών και θεατών. Έτσι, ο θεατρικός χώρος δεν γίνεται αντιληπτός ως συγκεκριμένο, υλικό καλλιτέχνημα, αλλά ως *συμβάν*⁵².

Ο χώρος ως *συμβάν*, συνεπώς, γίνεται φορέας και εργαλείο της θεατρικότητας όχι μόνο υπό το πλαίσιο της σκηνικής συγκεκριμενοποίησης ενός θεατρικού έργου, αλλά και ως δομικό συστατικό της παράστασης συνολικά, ως μιας αυτοτελούς πράξης επιτέλεσης. Αυτή η θέση εμφανίζεται ως αποκύημα της «performative turn», που συντελέστηκε γύρω στο 1990 –αλλά είχε προετοιμαστεί τις προηγούμενες δεκαετίες- και μαζί της εκκινεί μια εποχή εξέλιξεων και διαφοροποιήσεων όσον αφορά τις πολιτισμικές μελέτες, αλλά και τα θεατρικά πράγματα. Η έννοια της επιτέλεσης (performance) γίνεται η πρωταρχική και η καινοτόμα αρχή στη σύλληψη και την

51 Πούχγκερ Β., ο.π., σελ. 488

52 Πούχγκερ Β., ο.π., σελ. 489

κατανόηση της ανθρώπινης συμπεριφοράς και αναδεικνύει την υπόθεση ότι όλες οι ανθρώπινες πρακτικές «επιτελούνται». Τα πολιτιστικά φαινόμενα πλέον δεν ειλαμβάνονται ως «κείμενα» προς ανάγνωση και κατανόηση, με την παράλληλη υποχρέωση να «σημαίνουν» κάτι, αλλά ως «performances» (παραστάσεις/τελέσεις), στις οποίες η σημασιодότηση δεν είναι αυστηρά ή πάντα προδιαγεγραμμένη και σκηνοθετημένη⁵³. Μάλιστα, κατά τη διάρκεια της δημόσιας παρουσιάσής τους, μπορούν να αναδυθούν αυθόρμητα ή και απρόβλεπτα νέες σημασίες και περιεχόμενα. Αυτό το θεωρητικό πλαίσιο επηρέασε και το θέατρο, όπου παρατηρείται μία μετατόπιση προς την επιδίωξη πιο ρευστών εκφάνσεων επικοινωνίας μεταξύ θεατών και ερμηνευτών και, σε αντίθεση με προγενέστερες θεατρικές μορφές, ο ρόλος της παράστασης πλέον υπερκερά την ανάγκη για διδαχή νοημάτων μέσω μιας συγκεκριμένης διαδικασίας αποκρυπτογράφησης θεατρικών σημείων και επενδύει στο προσωπικό βίωμα του θεατή. Η παράλληλη με αυτά αποδέσμευση από το γραπτό λόγο υπαγορεύεται και από την επανεξέταση της μέχρι τότε παγιωμένης θεατρικής αισθητικής οδήγησε, με τη σειρά της, σε τροποποιήσεις αναφορικά με τις σκηνικές πρακτικές⁵⁴. Η έμφαση, λοιπόν, δίνεται στο βίωμα (σωματικό, συναισθηματικό, νοητικό), το οποίο, με τη σειρά του, προϋποθέτει τη **συγχρονική παρουσία θεατών και ερμηνευτών** στον ίδιο τόπο.

53 Πούχγεο Β., ο.π., σελ. 427

54 J. Feral, ο.π., σελ. 94

“ Nous sommes des êtres regardés dans le
théâtre du monde.
Jacques Lacan, Séminaire xi ”

4

Από τις θεωρητικές αναζητήσεις, στο φυσικό υπόβαθρο της σκηνής

4.1 ορίζοντας τα πεδία διερεύνησης

Γίνεται εμφανές, συνεπώς, ότι η θεατρικότητα διαδραματίζει μια πολλαπλότητα ρόλων στο θεατρικό φαινόμενο, που μορφοποιεί τα ειδοποιά χαρακτηριστικά της παράστασης. Αφενός, λειτουργεί ως μια κριτική ιδέα που αφομοιώνει τον παραπλανητικό και ιδεαλιστικό χαρακτήρα του θεάτρου με πρόθεση να διαφυλάξει και να εδραιώσει τη σχέση του θεάτρου με την πραγματικότητα, να την επικρίνει ή ακόμα και να την ανατρέψει⁵⁵. Αφετέρου, γίνεται ο μεσολαβητής οπτικών σημάτων ανάμεσα στο άτομο και τον Άλλο, ανάμεσα στην εαυτότητα και το διαφορετικό. Προκειμένου οι θεωρητικές αναζητήσεις να γειωθούν και να αποκτήσουν ένα φυσικό υπόβαθρο διερεύνησης, η παρούσα μελέτη αναλαμβάνει να εξερευνήσει τους τρόπους με τους οποίους η θεατρική συνθήκη, ως μια μετασχηματική δύναμη του πραγματικού, γίνεται ο τόπος ουσιαστικής και εποικοδομητικής συνάντησης του ατόμου και της ετερότητας. Και, μάλιστα, η εστίαση τοποθετείται στις περιπτώσεις εκείνες όπου στο ορθογώνιο κάδρο της σκηνής δεν προβάλλεται η ιστορία ενός

55 Farah D., ο.π., σελ. 4

μεγάλου ήρωα ή ένα εξωραϊσμένο παραμύθι, δηλαδή το εξ' ορισμού και εκ φύσεως διαφορετικό, αλλά, αντίθετα, θεματοποιείται το ίδιο το οικείο, το απλό, το γνώριμο. Με άλλα λόγια, εφόσον η θεατρικότητα διανοίγει ουσιαστικά πεδία επαφής με το διαφορετικό, γεννώντας ερεθίσματα και σκέψεις, ποιος είναι ρόλος και η συμβολή της όταν η ετερότητα εντοπίζεται σε κάτι τόσο γνώριμο και οικείο, όπως είναι ο ίδιος ο τόπος του οικείου, ο οίκος, μετασχηματισμένος υπό το θεατρικό πρίσμα;

Μέσα στο πλαίσιο που ορίζουν τα τιθέμενα ερωτήματα, επιλέγονται τρεις παραστάσεις, πολύ διαφορετικές μεταξύ τους, στις οποίες το οικείο και το καθημερινό φωτίζεται επί σκηνής και γίνεται μετωνυμία του οίκου, άλλοτε ως ο βασικός άξονας άρθρωσης της ίδιας της παράστασης, κι άλλοτε ως παρεμβολή στην κύρια αφήγηση. Οι παραστάσεις αυτές είναι «**Ο Πατέρας**», σε σκηνοθεσία Βασίλη Μπισμπίκη, «**Μαμά**», σε σκηνοθεσία Γιώργου Σουλεϊμάν και «**Ρινόκερος**», σε σκηνοθεσία Γιάννη Κακλέα.

Στις τρεις παραστάσεις που επιλέχθηκαν, ο τρόπος με τον οποίο επιδρά κάθε φορά η θεατρικότητα στο σύνολο του θεατρικού δράμενου, καθώς και τα ερεθίσματα που εισπράττει ο θεατής εμφανίζουν σημαντικές διαφοροποιήσεις. Οι διαφορές αυτές αγγίζουν τις πολλαπλές, διαφορετικής φύσεως, συνιστώσες που διασταυρώνονται κατά τη διάρκεια μιας παράστασης και την προσδιορίζουν. Έχοντας ως στόχο την πληρέστερη εποπτεία και την ερμηνευτική κατανόησή τους, αποφαίνεται χρήσιμη μια σχηματική κατάτμηση σε επιμέρους πεδία, όχι υπό την έννοια των διακριτών και ανεξάρτητων παραγόντων, αλλά ως συνεργαζόμενες δυναμικές, των οποίων τα όρια είναι συχνά θολά. Το πρώτο πεδίο αφορά το **Χώρο- Σκηνή** και εμπεριέχει υλικές και άυλες χωρικές ποιότητες, έτσι όπως αυτές διαμορφώνονται από τη συνύπαρξη και τη συνέργεια αντικειμένων, διακοσμητικών και αρχιτεκτονικών στοιχείων, στοιχείων φωτισμού, χαρακτηριστικών της σκηνής και διάταξης των θεατών. Με άλλα

λόγια το πεδίο αυτό συγκροτείται από τους τρόπους σκηνικής απόδοσης του χώρου. Σε ένα επόμενο επίπεδο, επιχειρούνται κατηγοριοποιήσεις των χρονικοτήτων της παράστασης, οι οποίες σχετίζονται αφενός με τον εσωτερικό χρόνο της παράστασης και τον τρόπο εξέλιξης της ιστορίας, αφετέρου με το ιστορικό πλαίσιο αναφοράς του έργου. Στο κομμάτι αυτό, στο οποίο μπορούμε να αναφερόμαστε υπό το γενικό τίτλο **Χρόνος- Αφήγηση**, η σκηνοθετική επέμβαση έχει σημαντικό φορτίο ιδιαίτερα στις διασιευές κλασικών έργων, τα οποία, όντας συγγραφέι στο παρελθόν, έχουν ανάγκη αυτή τη δημιουργική προσαρμογή. Και τα δύο προαναφερθέντα πεδία δεν αποτελούν κλειστούς, αυτόνομους κόσμους, αλλά συνεργάζονται επιδρώντας στο τρίτο, το οποίο σχετίζεται με την σκηνική απόδοση των χαρακτήρων και την εξέλιξη της δράσης. Οι διακρίσεις που αναφέρονται στο **Χαρακτήρα- Ρόλο** επηρεάζουν και επηρεάζονται, από τη μία μεριά, από το χώρο, ο οποίος φέρει το αποτύπωμα των δράσεων και ταυτόχρονα τις οργανώνει, από την άλλη, από την αφήγηση και το χρόνο της ιστορίας, διότι αυτοί οι άξονες συχνά συμβαδίζουν με τις ιδιαιτερότητες προσέγγισης του ρόλου, το ύφος και τα χαρακτηριστικά του, χωρίς, όμως, να αποκλείονται κι άλλες μορφές διασύνδεσης.

Κοινό σημείο και στις τρεις παραστάσεις είναι η αναφορά στον τόπο του οικείου, δηλαδή, στον ιδιωτικό, προσωπικό χώρο των χαρακτήρων, μια αναφορά η οποία μπορεί να είναι είτε το σταθερό υπόβαθρο για το σύνολο του έργου ή είτε μιας σύντομης διάρκειας εγκατάσταση, που εξυπηρετεί κάποιο σκοπό και την οποία γρήγορα διαδέχεται κάποιος άλλος τόπος. Από το κάθε έργο, επιλέγεται μια μικρότερη ή μεγαλύτερη σκηνή, η οποία ως ένα ιδιάζον, σύνθετο και πολλαπλό «στιγμιότυπο», εμφανίζει τους συσχετισμούς και τις δυναμικές του χώρου, του χρόνου και του ρόλου. Μια συνοπτική αναφορά στη θεματική του κάθε έργου θα σκιαγραφήσει το εκάστοτε πλαίσιο νοηματοδότησης και θα διευκολύνει την εισαγωγή στον κόσμο των δραματικών γεγονότων.

4.2 οι παραστάσεις, συνοπτική αναφορά

Ο «Πατέρας» είναι ένα νατουραλιστικό δράμα γραμμένο από τον Στρίντμπεργκ το 1887 και πραγματεύεται τις ευαίσθητες ισορροπίες στον έγγαμο βίο του Λοχαγού Αδόλφου Λάσσην και της γυναίκας του, Λάουρα, οι οποίοι μαζί με το παιδί τους και την παραμύνα του λοχαγού συμβιώνουν στο ίδιο σπίτι. Τους συναντάμε όταν το ζευγάρι διαφωνεί για την ανατροφή και τη μόρφωση της κόρης τους Βέρθας, μια διαμάχη η οποία ερείδεται στις ήδη διαταραγμένες σχέσεις τους και στην αποξένωση που βιώνουν, και η οποία θέτει ως λάφυρο την κυριαρχία στις αποφάσεις ζωής του παιδιού τους. Η κατάσταση εκτραχύνεται όταν η Λάουρα αφήνει να εννοηθεί ότι ο λοχαγός δεν είναι ο φυσικός πατέρας της κόρης τους, οδηγώντας στο τραγικό τέλος της ιστορίας. Στην εκδοχή

εικόνα 4: «Πατέρας»



του Βασίλη Μπισμπίκη διατηρείται η κεντρική ιδέα του αρχικού έργου, αλλά προσαρμόζεται στα ελληνικά δεδομένα με τέτοιο τρόπο ώστε το κείμενο του συγγραφέα να απουσιάζει ολοκληρωτικά. Επί σκηνης παρακολουθούμε μια προβληματική, ελληνική, μεσοαστική οικογένεια στο σπίτι της στην Αθήνα την παραμονή της Πρωτοχρονιάς. Ο πατέρας είναι υπερχρεωμένος και απομονωμένος σε μια πολυθρόνα του σπιτιού του, τρώγοντας γαριδάκια και προσπαθώντας να βάλει σε εφαρμογή μια ιδέα του στον τομέα της εστίασης, με την ελπίδα να «πιάσει την καλή», να ανελιχθεί κοινωνικά και οικονομικά. Παρ' όλη την έλλειψη χρημάτων και την αίσθηση στασιμότητας, θέλει η κόρη του να σπουδάσει στην Αγγλία. Η γυναίκα του αντίθετα, έχοντας φτάσει σε οριακό ψυχολογικό σημείο πίεσης, προτιμά η κόρη της να παίζει κλαρίνο, το οποίο είναι και το όνειρό της. Η ίδια η κόρη κυνηγά την προσωπική της ενηλικίωση και προσπαθεί να επιβιώσει από αυτόν τον αδυσώπητο ανταγωνισμό των γονιών της, για τους οποίους μετατρέπεται σε κάτι σαν έπαθλο. Ο κολλητός φίλος του πατέρα και αδερφός της γυναίκας του έχει μια ταραχώδη και ανεξέλεγκτη ερωτική ζωή, και παρό τα προσωπικά του ζητήματα, θέλει να στηρίξει οικονομικά το εγχείρημα του φίλου του, αλλά και να υποστηρίξει ψυχολογικά την οικογένεια. Τον ανθρώπινο κύκλο κλείνει η άρρωστη μητέρα του άντρα, στις παρυφές της γεροντικής άνοιας, η οποία έχει στιγμές νηφαλιότητας, αλλά και ακατάσχετου παραληρηήματος. Όλοι αυτοί καλούνται να ομονοήσουν και να περάσουν μία, κατά το δυνατό, χαρούμενη παραμονή Πρωτοχρονιάς. Όμως τα πράγματα ξεπερνούν κάθε φραγμό, φτάνουν στα άκρα και συγκρούονται μέχρι τέλους. Όλη η δράση του έργου λαμβάνει χώρα στο εσωτερικό της κατοικίας τους. Η σκηνή που επιλέγεται είναι εκείνη στην οποία η Μαρίνα (Λάουρα) και ο Τάσος (Αδόλφος Λάσσην) εμπλέκονται στη λεκτική αντιπαλότητα, η οποία γρήγορα κλιμακώνεται. Βρίσκονται καθισμένοι στον καναπέ, στο καθιστικό χώρο του σπιτιού τους, παραμονή Πρωτοχρονιάς, ενώ το ψηφιακό ρολόι δείχνει 15.00.



εικόνα 5: «Μαμά»

Στο «**Μαμά**», το κύριο ζήτημα αφορά την έννοια της οικογένειας όχι ως το αποτέλεσμα νομικών σφραγίδων, θεσμικών πρωτοκόλλων ή δεσμών αίματος, αλλά ως η σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα σε άτομα που μοιράζονται συναισθήματα αγάπης και αλληλοεκτίμησης. Πρόκειται για μια ιστορία για τα ανθρώπινα συναισθήματα, για την ανάγκη που έχουμε εμείς οι άνθρωποι να βρούμε ένα καταφύγιο, στο οποίο νιώθουμε προστατευμένοι, όπως στα παιδικά παιχνίδια. Ο σκηνοθέτης Γιώργος Σουλειμάν μένει πιστός στο γραπτό κείμενο της Marta Barceló, το οποίο είναι σύγχρονο, καθώς έχει γραφτεί το 2017 και αναφέρεται σε δυο γυναίκες, οι οποίες στερήθηκαν την έννοια της μητρότητας, είτε ως κόρη που δεν γνώρισε μάνα, είτε ως γυναίκα, που αν και το ήθελε, δεν έφερε στον κόσμο παιδί. Η Εσπεράνσα (ελπίδα) και η Αμπάρ (καταφύγιο), ύστερα από αγγελία της πρώτης, αποφασίζουν να συνάψουν ένα ιδιότυπο συμβόλαιο, μια εμπορική συμφωνία με πολύ συγκεκριμένους όρους, σύμφωνα με την οποία, έναντι αμοιβής, η πρώτη

θα γίνει η μαμά της δεύτερης. Οι δυο γυναίκες ενάντια στο καθιερωμένο και αποδεκτό εθιμικό πλαίσιο δημιουργούν μια μικρή οικογένεια, που δε βασίζεται στο βιολογικό, αλλά στο συναισθηματικό δεσμό. Τα πράγματα θα γίνουν πιο περίπλοκα με την απόφαση της Αμπάρ, να υιοθετήσει ένα παιδί. Ο διάλογος γύρω από αυτό το ενδεχόμενο είναι η εναρτηρία σκηνή του έργου, όπου δεν υπάρχει καμία νύξη για την ιδιάζουσα σχέση τους. Μέσα από αναδρομές και εμβόλιμες σκηνές όπου ακούγονται οι σκέψεις και παρουσιάζεται η συναισθηματική τους κατάσταση, η πορεία αυτής της παράξενης «εμπορικής» σχέσης εκτυλίσσεται και, τελικά, εξελίσσεται σε μια πραγματική σχέση μάνας-κόρης. Οι δυο γυναίκες, υπερικερούν τους φόβους τους και, τελικά, βρίσκουν η μία στο πρόσωπο της άλλης τον τρόπο να καλύψουν το συναισθηματικό έλλειμμα με το οποίο είναι επιφορτισμένες.

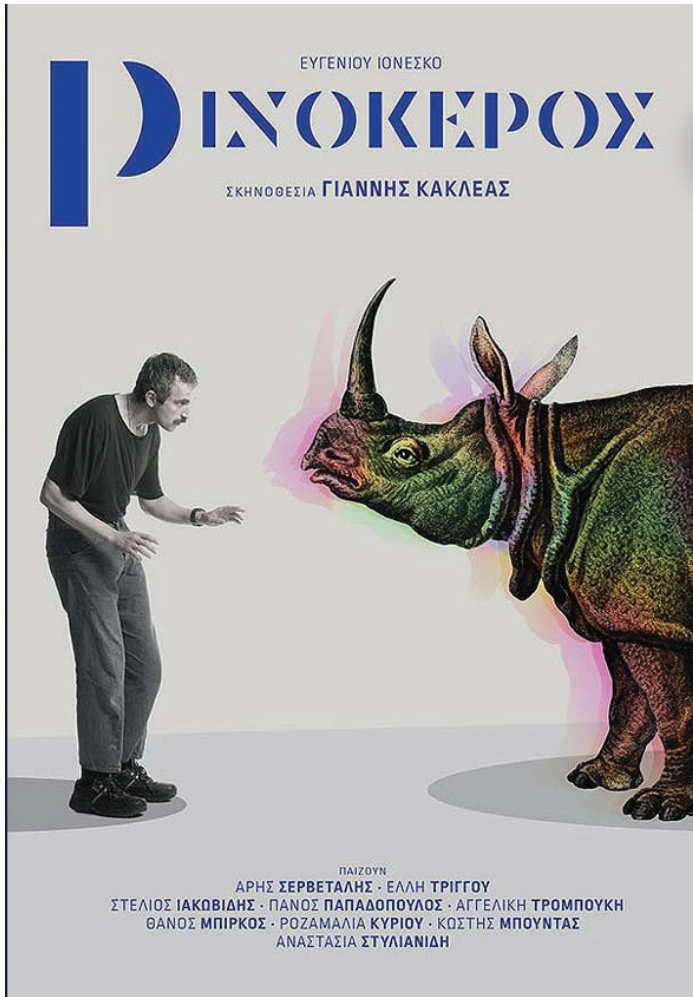
εικόνα 6: «Ρινόκερος»



Τέλος, ο «**Ρινόκερος**», το έργο του Ευγένιου Ιονέσκο, γραμμένο το 1959, στον απόηχο των επιπτώσεων ναζισμού, συνιστά ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά έργα του θεάτρου του παραλόγου, καθώς και ένα ηχηρό μήνυμα αντίστασης απέναντι στα ολοκληρωτικά καθεστώτα. Μολονότι το κείμενο στη γέννηση του ταυτίστηκε με την υπαρκτική αγωνία του μεταπολεμικού ανθρώπου, η διαχρονικότητα αποδείχθηκε στις επόμενες δεκαετίες, όντας ικανό να στηλιτεύσει κάθε αυταρχικό σύστημα επιβεβλημένων ιδεολογιών και κάθε ανταπόκριση φανατισμού. Ολόκληρη η ιστορία είναι μια πικρή αλληγορία, καθώς το νόημα ενσταλάζεται σε ένα απλό σχήμα, στην ιστορία μιας φιλήσυχης πόλης γεμάτης συνηθισμένους κατοίκους, οι οποίοι, υπό την επίδραση του όχλου, μεταμορφώνονται ο ένας μετά τον άλλο σε επιθετικά, απάνθρωπα κτήνη, με τη μορφή ρινόκερων. Σε αντίθεση με τη μαζική υστερία που υπαγορεύει την ομοιομορφία, ο όχι και τόσο συμβατός με τα κοινωνικά πρότυπα Μπερανζέ είναι το μοναδικό πρόσωπο που αρνείται να μεταμορφωθεί σε ρινόκερο, διεκδικώντας ανυποχώρητα την ελευθερία και το δικαίωμά του στη διαφορετικότητα.

Το έργο ενσαρκιώνεται επί σκηνης υπό την σκηνοθεσία του Γιάννη Κακλέα, η οποία εγχαθιστά ένα διάλογο ανάμεσα στο αρχικό κείμενο, το παρόν και ένα επικείμενο μέλλον. Η συνομιλία αυτή αποτυπώνεται με φουτουριστικής αισθητικής σκηνογραφία, αλλά και κειμενικές αλλαγές και προσθήκες. Η επιλεχθείσα για την εργασία σκηνή, μάλιστα, η οποία αναφέρεται στο σπίτι του βασικού ήρωα, είναι επινόηση του σκηνοθέτη. Μετά το τέλος της γρήγορης προβολής διαφημίσεων, στην αρχή της παράστασης, εισέρχονται στην σκηνή ερμηνευτές, οι οποίοι απορροφημένοι από το κινητό τους ή την οθόνη που έχουν μπροστά τους, περπατάνε γρήγορα και αγχωτικά στο χώρο, μια εικόνα που έρχεται σε ακόμα μεγαλύτερη αντίθεση σε σχέση με την εμφάνιση του Μπερανζέ στο βάθος, ο οποίος με πραότητα, με μια εσωτερικότητα, βγάζει τα ρούχα του, ξαπλώνει και κοιμάται. Με τις κινήσεις και τη δράση του ο ηθοποιός

εικόνα 7-8-9: αφίσες των παραστάσεων



νοηματοδοτεί ένα χώρο, ο οποίος δεν διαθέτει άλλο διακριτικό, και τον καθιστά προσωπικό. Η σκηνή ολοκληρώνεται με την είσοδο του Ζαν,

people ENTERTAINMENT GROUP PRESENTS

ΜΑΜΑ[®]

THE MARTA BARCELÓ

2ος ΧΡΟΝΟΣ ΕΠΙΤΥΧΙΑΣ

ΕΡΜΗΝΕΥΟΥΝ: ΕΛΕΝΗ ΚΑΣΤΑΝΗ & ΕΥΓΕΝΙΑ ΣΑΜΑΡΑ

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ: ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΟΥΛΕΪΜΑΝ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ: ΜΑΡΙΑ ΧΑΤΖΗΜΜΑΝΟΥΗΛ • ΣΚΗΝΙΚΑ/ΚΟΥΣΤΟΥΜΙΑ: ΗΛΕΝΙΑ ΔΟΥΛΑΔΙΡΗ

ΠΡΩΤΟΤΥΠΗ ΜΟΥΣΙΚΗ: ΘΕΜΗΣ ΚΑΡΑΜΟΥΡΑΤΙΔΗΣ • ΦΩΤΙΣΜΟΙ: ΖΩΗ ΜΟΥΛΥΒΔΑ ΦΑΜΕΛΗ

ΠΡΕΜΙΕΡΑ 1 ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ
ΚΑΘΕ ΔΕΥΤΕΡΑ & ΤΡΙΤΗ: 21:15

ΝΕΟ ΘΕΑΤΡΟ **ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΒΑΣΙΛΑΚΟΥ**

φίλου του Μπερανζέ, ο οποίος τον επιπλήττει για την ατημέλητη εμφάνιση και την δυστοκία του να προσαρμοστεί με ό,τι θεωρείται αρεστό για τους υπόλοιπους.

ΘΕΑΤΡΟ
Αποθήκη
ΑΔΙΚΗ ΓΕΩΡΓΟΥΔΗ

ΠΑΡΟΥΣΙΑ
ΑΘΗΝΑΪΚΑ
ΘΕΑΤΡΑ

A-TH.GR

ΠΑΤΕΡΑΣ

Α ————— Θ

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ ΒΑΣΙΛΗΣ ΜΠΙΣΜΠΙΚΗΣ

Μία τραγική κωμωδία με αφορμή το έργο του Α. Στρίντπεργκ

ΠΑΙΖΟΥΝ (αλφαβητικά)

ΜΑΡΙΝΑ ΑΣΔΑΝΟΓΛΟΥ • ΤΑΣΟΣ ΙΟΥΡΑΝΙΔΗΣ
ΙΩΣΗΦ ΙΩΣΗΦΙΔΗΣ • ΓΙΑΝΝΑ ΣΤΑΥΡΑΚΗ • ΝΙΚΟΛΕΤΤΑ ΧΑΡΑΤΖΟΓΛΟΥ

5 Το σκηνικό διάβημα

5.1 Χώρος- Σκηνή | Χρόνος –Αφήγηση | Χαρακτήρας -Ρόλος

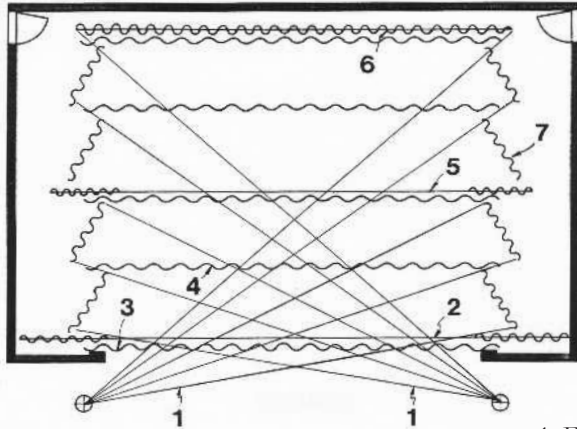
Αρωγός σε αυτή την προσπάθεια προσέγγισης και περιγραφής της συνάντησης με τον Άλλο, όπως ήδη αναφέρθηκε, είναι η θεατρικότητα, ως ένα άλλου τύπου πέπλο που μεταμφιέζει το γνώριμο. Ο εντοπισμός της στον χώρο και η αποκωδικοποίησή της ερμηνεύει και αποκαλύπτει τις σκηνογραφικές και σκηνοθετικές προθέσεις, διαθέτοντας ένα μεγάλο εύρος εκφάνσεων. Ο τρόπος με τον οποίο μεταπλάθεται η πραγματικότητα του δραματικού κειμένου, εφόσον αυτό υπάρχει, και μορφοποιείται, αφομοιώνοντας τη σκηνοθετική οδηγία, σε ένα σύστημα οπτικών συμβόλων είναι μια διαδικασία της οποίας το αποτέλεσμα δεν είναι προδιαγεγραμμένο, καθώς ένα σύνολο παραμέτρων επηρεάζουν την τελική σύνθεση.

Σε πρώτο επίπεδο, η θεατρικότητα αποτελεί έναν τρόπο διατύπωσης της σκηνικής πραγματικότητας στο πλαίσιο όπου η δεύτερη συνδιαλέγεται με τη σκηνογραφική προσέγγιση. Η σκηνογραφία, ως το σύνολο στοιχείων καλλιτεχνικού και τεχνικού χαρακτήρα, το οποίο επιτρέπει την πραγμάτωση του περιβάλλοντος στο οποίο διαδραματίζεται η σκηνή, δεν είναι μια διαδικασία στατική με προδιαγεγραμμένο το αποτέλεσμα. Αντίθετα, ο σκηνογράφος έχει ως πρόθεση την σύλληψη και

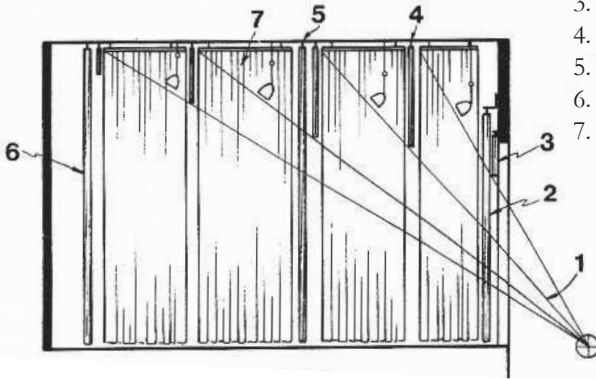
απόδοση του χώρου σε δράση, τη δόμηση και αποδόμησή του. Κατά τη δημιουργική περιπλάνηση της έμπνευσης, επηρεάζεται, καταρχάς, από τη μορφή και τη λειτουργικότητα του **θεατρικού χώρου**. Η κατανόηση της σκηνογραφίας, ως της πολυεπίπεδης διαδικασίας δημιουργίας σκηνικού χώρου που υπερβαίνει ένα περιοριστικό διακοσμητικό χαρακτήρα, εικνεί με την κατανόηση της δυναμικής του άδειου χώρου, δηλαδή της γεωμετρίας, των ειδικών χαρακτηριστικών και της ατμόσφαιρας που αποπνέει⁵⁶. Το ύψος, το μήκος, το πλάτος, το βάθος, οι οριζόντιοι και κάθετοι άξονες, τα συστατικά στοιχεία της γεωμετρίας του, συνθέτουν τους άξονες που συνδέουν την περιοχή της δράσης με τον θεατή, δημιουργώντας σημεία ή ζώνες επί σκηνής, στα οποία οι ηθοποιοί αποκτούν ισχυρότερη θέση. Έτοιμα χαρακτηριστικά αξιοποιούνται προκειμένου οι ηθοποιοί να φαίνονται και να ακούγονται με τον τρόπο που τους αναδεικνύει καλύτερα. Συμπληρώνοντας τις ιδιότητες του φυσικού υπόβαθρου, η υλικότητα του ίδιου του χώρου όσον αφορά το κέλυφος και τους χώρους αναμονής, οι οποίοι προετοιμάζουν το κοινό για την παρακολούθηση, την σκηνή, την πλατεία, ακόμα και την τοιχοποιία που οριοθετεί το θεατρικό συμβάν, διαδραματίζει το δικό της ρόλο στην κατασκευή της ατμόσφαιρας, που εισπράττεται από ηθοποιούς και θεατές εξίσου. Και καθώς ο χώρος είναι κι αυτός μια ζωντανή προσωπικότητα, με παρελθόν, παρόν και μέλλον, το σύνολο των υλικών στοιχείων του παραλαμβάνει τα ίχνη του χρόνου, αποκαλύπτει πληροφορίες για τις αισθητικές καταβολές και την ιστορία του και σκιαγραφεί τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του.

Παράλληλα με αυτά, καθοριστικής σημασίας θέση καταλαμβάνει το **σενάριο**, ως η αφετηρία της έμπνευσης στην αναζήτηση της εικαστικής λύσης του έργου. Πολλές φορές, το ίδιο το κείμενο παρέχει όλες τις απαιτούμενες πληροφορίες για τον δραματικό κόσμο των

56 Howard P., *Τι είναι η Σκηνογραφία*, μτφρ. Κιρκινέ Ευ., Εκδόσεις Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2005, σελ. 2



1. Γωνία ορατότητας
2. Κύρια κουρτίνα
3. Μικρό κουρτινάκι
4. Όρια
5. Ενδιάμεσες κουρτίνες
6. Φόντο
7. Πλάγια κουρτίνα



εικόνα 10: ενδεικτική τομή σκηνης | άξονες οπτικής

χαρακτήρων του. Ενίοτε, πάλι, περιλαμβάνει μόνο έμμεσες αναφορές είτε για τη χωρική πλαισίωση των ερμηνευτών και των δράσεων τους, είτε για το ιστορικό γίνεσθαι της ιστορίας. Ο σκηνικός χώρος, ως βασικό στοιχείο μιας αναπαράστασης σε όρους αυστηρούς ή πιο μεταφορικούς, είτε ακολουθεί μια πορεία πιστότητας με το κείμενο, είτε διατηρεί μονάχα μια αναφορά από αυτό, το «ελάχιστο κείμενο»⁵⁷, προκύπτει ως η συνύφανση της φαντασίας του σκηνοθέτη και του σκηνογράφου μέσα από μια δημιουργική διαδικασία με την αφετηρία της να εντοπίζεται στον κόσμο του συγγραφέα. Αυτή η χρονική στιγμή εκκίνησης σε ένα παρελθόντα χρόνο επισημαίνεται με την έννοια της αναπαράστασης ετυμολογικά και νοηματικά, καθώς αναφέρεται στο ζωντάνεμα με πλαστικά μέσα ενός σκηνικού ή μιας σκηνης προϋπάρχουσας, φέροντας, ταυτόχρονα, ίχνη από τις ιστορικές της απαρχές.

Εντούτοις, ακόμα κι αν έχει αφετηρία στο αρχικό κείμενο, η σύνθεση των στοιχείων, που θα αναλάβουν εικονοποιήσουν το εκάστοτε όραμα, διαμορφώνεται τελικά από την σκηνοθετική οδηγία. Με δεδομένο ότι δεν έχουν όλοι οι δημιουργοί την ίδια, σταθερή και συγκεκριμένη πρόθεση, ούτε τα ίδια εργαλεία και, καθώς, από τον 20ο αιώνα και έπειτα, γίνεται ολοένα πιο αντιληπτή και κατανοητή από δραματουργούς και θεωρητικούς η απόσταση που χωρίζει το λογοτεχνικό κείμενο από το σκηνικό συμβάν⁵⁸, διανοίγεται ένα ευρύ φάσμα σκηνικών χειρισμών. Η συνδιαλλαγή τους με τον κόσμο του γραπτού έργου μπορεί να είναι είτε η ανάδειξή του,

57 Πεφάνης Γ., *Το κείμενο και η σκηνή, το fictum και το factum. Αντιθετικά δίπολα και διασταυρώσεις*, Στο Βαρζελιώτη Γ. (επιμ.) *Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνης*, 2014 Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, σελ. 82

58 Μαυρομούστακος, Πλ., *Τί 'ναι το κείμενο, τί η σκηνή και τί τ' αναμεσό τους*, Στο Βαρζελιώτη Γ. (επιμ.) *Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνης*, 2014 Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, σελ. 36

με την αναπαράσταση να ακολουθεί πιστά τις πληροφορίες του, είτε η διεύρυνσή του, με την αναγωγή του στο σήμερα και τον εμπλουτισμό με στοιχεία αναγνωρίσιμα στο σύγχρονο θεατή. Μπορεί, επίσης, η πρόθεση να είναι να παραχθεί ένα αποτέλεσμα καθολικό, συμβολικό ή αχρονικό, όπου το ιστορικό πλαίσιο συχνά δεν μπορεί να αναγνωριστεί με ευκολία και το κείμενο λειτουργεί ως πρόφαση για σκηηνικές και σκηνοθετικές συνθέσεις, οι οποίες είναι πλέον αυτόνομες αισθητικές οντότητες. Σε κάθε περίπτωση, ένα κείμενο δεν είναι *ένα υλικό αντικείμενο, αλλά ένα υλικό γεγονός ή μια ομάδα γεγονότων*⁵⁹. Ακόμα κι όταν η παράσταση προσπαθεί να προσαρμοστεί στο κείμενο, ταυτόχρονα και αναπόφευκτα κινείται ενάντια στην επιρροή του, αφού τα μέσα και εργαλεία τους διαφέρουν. Το γραπτό κείμενο υποβάλλεται σε μια διαδικασία μεταμόρφωσης μέσα από τη διαμεσολάβηση των συντελεστών της παράστασης με αποτέλεσμα την πληθώρα των ετερογενών παραστάσεων που δύναται να παράγει ένα κείμενο. Ως εκ τούτου, το θεατρικό κείμενο δεν μπορεί να παρέχει απλώς μια προεργημένη δράση, κλειστή και στατική, αλλά, αντίθετα, κάθε φορά εκδηλώνει μια δύναμη νέας δημιουργίας. Υπό αυτή την έννοια, η σκηηνική συγκεκριμενοποίησή του, ως απότοκος της διασταύρωσης της φαντασίας και των επιδιώξεων διαφορετικών προσώπων, διαφέρει, εκφράζει κάθε φορά τον πυρήνα της παράστασης και συνάμα έναν από τους κατεξοχήν και άμεσους τρόπος επικοινωνίας κοινού και θεάματος. Αυτό γίνεται εύκολα αντιληπτό από το γεγονός ότι η πρώτη εικόνα, η πρώτη πληροφορία που λαμβάνει ο θεατής για την παράσταση, πριν καν αυτή ξεκινηθεί, είναι η διαμόρφωση του χώρου επί σκηνής. Το σκηνικό γίνεται φορέας θεατρικότητας σε δύο επίπεδα, τόσο ως μια αυτοτελής σύνθεση που τοποθετείται στην κατάλληλη θέση για θέαση, όσο και ως στοιχείο σε αναμονή, το οποίο σύντομα θα παραλάβει και να οργανώσει

59 Πεφάνης Γ., ο.π., σελ. 80

τη δράση που, με τη σειρά της, θα τον ενεργοποιήσει πλήρως.

Ωστόσο, η σκηνική πραγμάτωση που εικινεί από την δραματική γραφή δεν εγκαινιάζει μονάχα διασυνδέσεις με το παρελθόν και τον κόσμο του συγγραφέα, ιστορικό ή μυθοπλαστικό, αλλά ταυτόχρονα θέτει τις βάσεις για έναν πολυεπίπεδο διάλογο με τον εκτός σκηνής κόσμο, δημιουργώντας νοηματοδοτήσεις, προεκτάσεις και αναφορές, οι οποίες σμιλεύονται ενώπιον του κοινού και διατηρούνται ενεργές. Εφόσον, σύμφωνα με τον Πούχγκερ, το θέατρο μπορεί να είναι *καθρέφτης της πραγματικότητας ή ο καθρέφτης μιας ονειρικής πραγματικότητας*⁶⁰, ο χώρος της σκηνής είναι το οπτικοποιημένο μέσο χάρη στο οποίο η φαντασία του μύθου συνδιαλέγεται με το πραγματικό. Η πραγματοποίηση μιας θεατρικής παράστασης ενδιάθετα φέρει μια αμφιταλάντευση ανάμεσα, από τη μία μεριά, στο καινούριο, την οικοδόμηση ενός νέου κόσμου, μέσω μιας ενεργητικής διαδικασίας που ενσαρώνεται από ανθρώπους, και, από την άλλη, στο ήδη γνώριμο, το οικείο, το κοινό θεματικό φάσμα που μοιράζεται η τέχνη και η ζωή. Όπως επισημαίνει και ο Rancière, *δεν υπάρχει κάποιος πραγματικός κόσμος ο οποίος βρίσκεται έξω από τον κόσμο τέχνης, υπάρχουν διπλώσεις και αναδιπλώσεις του κοινού αισθητού ιστού*⁶¹. Ο θεατρικός χώρος συντίθεται αδρά από τη ζώνη της υποκριτικής και τη ζώνη της επισιόπησης, η σχέση των δύο περιοχών και η μορφή τους είναι αποικαλυπτική των πολιτιστικών προθέσεων και των κοινωνικών αξιών της κάθε εποχής⁶². Η ανάδειξη της δομής της σκηνικής πραγματικότητας μας μπει στη δομή της πραγματικότητας του έργου, και ταυτόχρονα

60 Πούχγκερ Β., ο.π., σελ. 35

61 Rancière J., ο.π., σελ.96

62 Μπάρακας Ν., *Εισαγωγή στην ιστορία του θεατρικού χώρου*, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, σελ. 7

<https://eclass.duth.gr/modules/document/file.php/TMD102/1α.%20>

[ΔΙΑΧΡΟΝΙΚΕΣ%20ΕΞΕΛΙΞΕΙΣ%20θεατρικός%20χώρος%20-%20σημειώσεις.pdf \(09.02.20\)](#)

υπαινίσσεται πληροφορίες για την πραγματικότητα εκτός σκηνής, όπως την αφουγκράζεται ο δημιουργός. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, το θέατρο, ανεξάρτητα από το βαθμό στον οποίο είναι έξω-πραγματικό αυτό που αναπαριστά, σημαίνει συνειδητοποίηση της πραγματικότητας, δημιουργώντας την ανάγκη ύπαρξης του χώρου, όχι απλώς ως ενός δοχείου δράσεων, αλλά ως τρόπου μετάδοσης μηνυμάτων και νοήματος.

Όσον αφορά την σκηνική σύνθεση πιο ειδικά και τον τρόπο με τον οποίο η ιδέα του σκηνογράφου αποκτά φυσική υπόσταση, η βασική λειτουργία της συνίσταται στην εγκαθίδρυση και διαμόρφωση, μέσα από τον ορισμό του σημείου συνεύρεσης των ηθοποιών και του εν δυνάμει κοινού, της σχέσης τους, διακρίνοντας τον «πραγματικό κύκλο» από το «κουτί των ψευδαισθήσεων». Με άλλα λόγια, πρωταρχική της υποχρέωση είναι να ντύσει την σκηνή και ταυτόχρονα να ορίσει το χώρο δράσης των ηθοποιών, παρέχοντας τα φίλτρα και τα μέσα για να βοηθήσει την σκηνοθεσία, να κρύψει ή να αναδείξει τα σημαντικότερα στοιχεία του έργου, τις ανθρώπινες δράσεις και το λόγο. Υπό αυτή την έννοια, η πρόθεση του δημιουργού συμπυκνώνεται, μέσα από το σχεδιασμό και την αξιοποίηση του χώρου, στη διαμόρφωση, τον καθορισμό του αισθητικού, αλλά και σε κυριολεκτικό επίπεδο, του χωρικού πλαισίου της ιστορίας. Η επιλογή του κάδρου, του στοιχείου εκείνου που διαχωρίζει το ορατό από το αθέατο και την ίδια στιγμή λειτουργεί ως συνεκτικός παρανομαστής για τα επιμέρους υλικά σημεία της σκηνής, είναι μια κίνηση καθοριστικής σημασίας για τη θεατρική τέχνη. Ειδικά στις περιπτώσεις όπου το έργο λαμβάνει χώρα μέσα σε κτίριο προοριζόμενο για τέτοιου είδους θέαμα, η παράσταση μοιάζει να εγριβωτίζεται εντός ενός πλαισίου, πραγματικού ή νοητού. Το πλαίσιο μπορεί να είναι υπαρκτό και χωρικό και να οριοθετείται από την μπούκα, ή να αναπαρίσταται με το νου προεκτείνοντας το ορθογώνιο της σκηνής στον τρισδιάστατο χώρο, τα όρια του μπορεί να είναι αυστηρά ή να διασαλεύονται με την παρουσία και την δράση των ερμηνευτών.



εικόνα 11: Περιπτώσεις κάδρων | **οριζόντιο**

A Midsummer Night's Dream, P. Hathaway, Arden Theater- Philadelphia, 2017

Στη θεατρική τέχνη, τέτοιες «καδραρισμένες εικόνες», οι οποίες αλληλοδιαδέχονται η μία την άλλη και εναλλάσσονται ακολουθώντας το ρυθμό του έργου, συγκροτούν τα οπτικοποιημένα νοήματα, στα οποία βασίζεται η εμπειρία που βιώνει ο θεατής. Αν θεωρήσουμε ότι τέτοιες εικόνες συγγενεύουν με την αιχμαλώτιση ενός θέματος υπό τον φωτογραφικό φακό κι ότι *μια φωτογραφία μπορεί να αποτυπώνει σχέσεις του χώρου σαν ενδείξεις, ίχνη, αποκαΐδια του χρόνου*⁶³, παρόμοια διαδικασία εντοπίζουμε και στο θέατρο, με τη διαφορά ότι οι χωρικές σχέσεις όχι μόνο αποτυπώνουν, αλλά παράγονται και συναρτήσεσι του χρόνου, στο «εδώ και τώρα» της

63 Σταυρίδης Σ., ο.π., σελ. 28



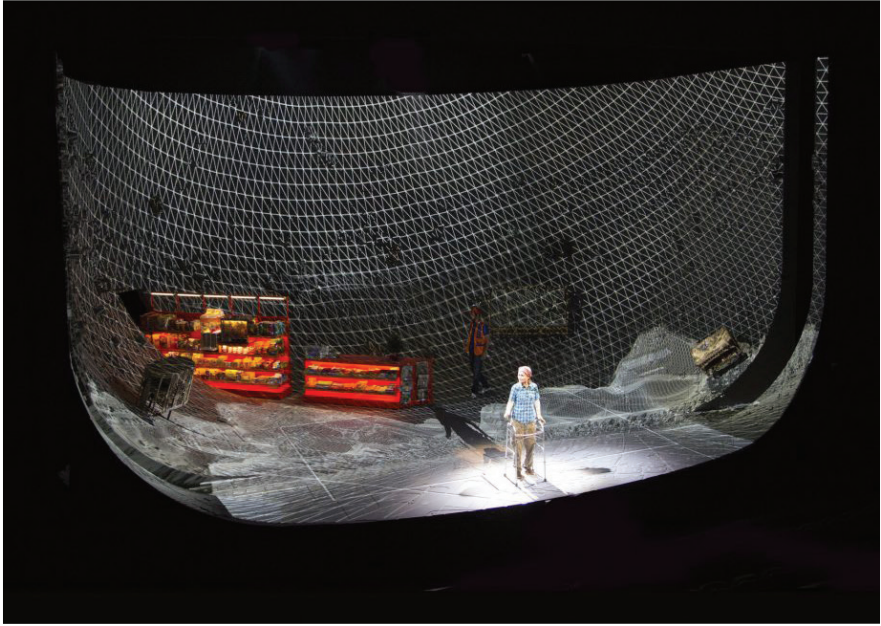
εικόνα 12: Περιπτώσεις κάδρων | **κατακόρυφο**
Next To Normal, R. Roberts, Melbourne Theatre Company- Melbourne, 2011

παράστασης, ενόψει θεατών. Το αποτέλεσμα τους είναι η δημιουργία και η πρόσληψη του έργου να είναι διαδικασίες συγχρονικές. Αναφορικά με τη φωτογραφική εικόνα, ο Σταυρίδης υποστηρίζει ότι το κάδρο ορίζει τη φωτογραφία, υπό την έννοια ότι η πλαισίωση εγκαθιδρύει την ενότητα των επιμέρους στοιχείων και καθορίζει τη φωτογραφία ως τέτοια. Δεν υπάρχει τίποτα που να δραπετεύει από το κάδρο. Συγγενική με αυτό επίδραση έχει και η θεατρική σκηνή, στην οποία ό,τι κι αν εντοπίζεται εντός των ορίων της, είτε είναι, μικρό και μοιάζει τυχαίο, είτε είναι μια μεγάλη κατασκευή, θεματοποιείται λίγο ή πολύ, συνιστά μέρος του συνόλου και συμμετέχει με τον τρόπο του στην παραγωγή του αντικειμένου της θεατρικής τέχνης, της παράστασης.



εικόνα 13: Περιπτώσεις κάδρων | **τριδιάστατο, ορθογωνικό - εγκιβωτισμένο**
Ophelia without Hamlet, C. Lamford, Royal Court- London, 2016

Το κάδρο της σκηνής κι ό,τι εμπεριέχει, η σκηνογραφική σύνθεση, δηλαδή, όπως ήδη αναφέρθηκε, μας παρέχει πληροφορίες και έχει ως στόχο να «ενσαρνώσει» το ύφος και την αντίστοιχη ατμόσφαιρα, ώστε να εκφραστούν δραματουργικά χαρακτηριστικά, αποκτώντας ταυτόχρονα ψυχολογικές προεκτάσεις. Πιο συγκεκριμένα, η σκηνική επεξεργασία μπορεί να παρέχει στο θεατή λεπτομερείς πληροφορίες σχετικά με το χώρο και το χρόνο της δράσης, τοποθετώντας ενδεχομένως το έργο σε ένα συγκεκριμένο ιστορικό και κοινωνιολογικό πλαίσιο. Σε άλλες περιπτώσεις, εάν οι ιστορικές αναφορές έχουν αντικατασταθεί από μια σύγχρονη ή αχρονική νοηματική προσέγγιση, το σύνολο τότε υπηρετεί το καλλιτεχνικό και αισθητικό όραμα του σκηνοθέτη και της ομάδας του, ενώ άλλοτε, σε σύγχρονες μορφές παράστασης μεταμοντέρνας αισθητικής, ο στόχος



εικόνα 14: Περιπτώσεις κάδρων | τριδιάστατο, παραβολοειδές - εγχιβωτισμένο
Ugly Lies The Bone, E. Devlin, National Theatre- London, 2017

που τίθεται μπορεί να είναι η αποδόμηση και ο αποχαρκτηρισμός του χώρου. Το σκηνικό, δηλαδή, πρέπει να μπορεί να αποδώσει συναίσθημα, ιστορική εποχή, ξειάθαρο τόπο, λειτουργία και όλα αυτά μαζί ή κανένα απ' τα παραπάνω, καθώς υπάρχουν παραστάσεις λόγου χάριν που εσκεμμένα δεν ορίζουν τόπο. Απώτερος στόχος, σε κάθε περίπτωση, είναι να διευκολύνει την επικοινωνία του θεατή με την σκηνική πραγματικότητα, καθορίζοντας σε μεγάλο βαθμό το είδος της θέσης του θεατή, αν θα είναι μειονεκτική ή προνομιούχα. Αν, με άλλα λόγια, δοκιμάζονται τα όρια αντιληπτικότητάς του, αν επιστρατεύεται η «οικονομία της προσοχής» ή η «τέχνη του βλέμματος», ή μπορεί εύκολα να μάθει τι συμβαίνει επί σκηνής

και να έχει όλες τις απαραίτητες πληροφορίες⁶⁴. Από τα παραπάνω, απορρέει σε μεγάλο βαθμό η επίτευξη της «συνολικής εντύπωσης», της αρμονικής σύνθεση εξωτερικών στοιχείων και εσωτερικών διαθέσεων σε μία ενότητα, κάτι που μπορεί να πραγματοποιηθεί ποικιλοτρόπως. Η συνιστώσα αυτή υποδηλώνει αφενός την εύκολη πρόσβαση του θεατή σε μια ολοκληρωμένη ή αποσπασματική εικόνα των δρώμενων, αφετέρου τη δημιουργία «ατμόσφαιρας» και συγκίνησης.

Εύλογα συμπεραίνουμε ότι η συνεισφορά της σκηνογραφίας δεν περιχαράκωνεται μόνο στη φυσική υπόσταση της σκηνής και των στοιχείων που εμπεριέχονται σε αυτήν. Η σκηνογραφία συνήθως αναφέρεται σε μια νέα διάσταση του χωρικού/σκηνικού σχεδιασμού με την υπέρβαση των ορίων της φυσικής υπόστασης, δημιουργώντας με αυτό τον τρόπο περάσματα και διασυνδέσεις από το πραγματικό στο φανταστικό, από το ρεαλιστικό στο εννοιολογικό. Άλλοτε, ο ακραίος ρεαλισμός, μέσω της δραματουργικής προσαρμογής, γίνεται ερμηνευτικό εργαλείο και ταυτόχρονα πρόσχημα για την εστίαση σε διαχρονικά θέματα υπό ένα πιο σύγχρονο πρίσμα. Ακολουθώντας αυτή την προοπτική, ο σχεδιασμός του σκηνικού γίνεται μέρος της οπτικής σκηνοθεσίας της παράστασης, αφού καθορίζει το δραματικό και δραματουργικό χώρο. Ο χώρος συμμετέχει δραματουργικά στην εξέλιξη της πλοκής και καθίσταται συμπαραγωγός του νοήματος και των μηνυμάτων της παράστασης. Θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι ο σχεδιασμός των σκηνικών δημιουργεί ένα παράλληλο, οπτικό αφηγηματικό επίπεδο που συμπληρώνει τα λόγια και τις κινήσεις των ερμηνευτών⁶⁵. Δημιουργείται, έτσι, μια οπτική μεταφορά του κειμένου, που σχηματίζει δεσμούς ανάμεσα σε οπτικά στοιχεία και τα

64 Β. Πούχγερ, ο.π., σελ. 492

65 Σ. Παντουβάκη, *Οπτικοποιώντας το κείμενο*, Στο Βαρζελιώτη Γ. (επιμ.) *Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής*, 2014 Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, σελ. 417

νόηματα του κειμένου και εισάγει ταυτόχρονα νέες έννοιες που γεννιούνται ή ενισχύονται από τα οπτικά συστατικά⁶⁶. Σε αυτό το πλαίσιο, η κορυφή της σκηνογραφίας είναι η δημιουργία σκηνικού χώρου ο οποίος εμπεριέχει νόημα, συμμετέχει στη δράση και αποκαλύπτει ό,τι τα λόγια αδυνατούν να εκφράσουν, επιβεβαιώνοντας τα λόγια του Διονύση Φωτόπουλου, ότι η σκηνογραφία αποτελεί *έναν αυτοπεριεκτικό σχεδιασμό πέρα από τη λέξη – μια μετά-γλωσσική εικόνα*⁶⁷. Οι αρχές της σύνθεσης και τα επιμέρους συστατικά της, όπως είναι η φόρμα και το χρώμα, σε συνδυασμό με το σχετικό κείμενο, το ακουστικό τοπίο και τη δεδομένη κίνηση και δράση, δημιουργούν το τελικό σύνολο. Ένα σύνολο το οποίο συντονίζεται και υποτάσσεται τόσο στην οργάνωση της ολότητας της θεατρικής εικόνας που λαμβάνει το κοινό, όσο και στα οπτικά κενά τα οποία, ο θεατής καλείται να συμπληρώσει.

Στην παρούσα μελέτη, οι τρεις επιλεγθείσες παραστάσεις προσφέρουν ένα ενδιαφέρον πεδίο διερεύνησης, καθώς η κάθε μία παρουσιάζει σε σχέση με τις υπόλοιπες πολύ διαφορετικό ύψος στην τρόπο απόδοσης του σκηνικού χώρου, στοιχεία που συγκροτούν μαζί το χαρακτήρα της σκηνικά συνυφασμένης θεατρικότητας της καθεμιάς. Με δεδομένο ότι είναι συγχρονικές μεταξύ τους και ανήκουν στο ίδιο ιστορικό και κοινωνικό συγκείμενο, διαμορφώνεται ενιαίο πλαίσιο κατανόησής τους, διότι ο προσδιορισμός θεατρικών σημείων και η εμπέδωση των σημασιών τους εξαρτάται κάθε φορά από τα πολιτιστικά δεδομένα της εποχής. Το θέατρο δεν υφίσταται «ερήμην» του «εκτός τέχνης» κόσμου, ούτε μεταλαμπαδεύεται αναλλοίωτα, ούτε υπάρχει «ένανς» εκτός τόπου και χρόνου θεατρικός κώδικας. Το θέατρο αναπαριστά όψεις της καθημερινής

66 Σ. Παντουβάκη, ο.π., σελ. 417

67 P. Howard, ο.π., σελ. xxiii

ζωής, επομένως, ο θεατρικός κώδικας δημιουργεί σημεία από τα σημεία της ζωής και τα θεατρικά σημεία είναι σημεία σημείων της εκάστοτε πραγματικότητας. Η προσπάθεια της αποκωδικοποίησης της σκηνικής μετεγγραφής της κάθε παράστασης μεθοδεύεται μέσω της θέσπισης κοινών κριτηρίων για τη διερεύνηση της εκάστοτε σύνθεσης ως ενός μεμονωμένου, αυτοτελούς σύμπαντος, αλλά και συνδυαστικά, σε σύγκριση μεταξύ τους.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, οι σκηνογραφικές προτάσεις εξετάζονται βάσει της αναπαραστατικής τους δύναμης, δηλαδή της οπτικής και της θέσης που λαμβάνουν στην κλίμακα **αληθοφάνειας** και **λεπτομέρειας** της αναπαράστασης. Η έννοια της αναπαράστασης σχετίζεται με την τοποθέτηση κάποιων πραγμάτων σε τάξη μέσω μιας διαδικασίας συν-τάξης, φέροντας τα ίχνη που τη συνδέουν με το παρελθόν, και τις αναφορές της, οι οποίες αποτελούν το γενεαλογικό της δέντρο. Οι αναφορές αυτές συνδέουν το αντικείμενο, το παραστασιακό γεγονός, δηλαδή, με την «πραγματικότητα», και είναι η ομοιότητά του με αυτήν που το κάνει λιγότερο ή περισσότερο ρεαλιστικό. Η εισαγωγή στοιχείων αληθοφάνειας φέρνουν την τέχνη εγγύτερα με το εμπειρικό βίωμα του κοινού, διεγείροντας ανάλογα συναισθήματα αναγνωρισιμότητας, οικειότητας και πιθανής ταύτισης. Με αυτό ως δεδομένο, διερευνώνται σε πρώτο επίπεδο, αν οι προσπάθειες εστιάζονται στην αναπαραγωγή της πραγματικότητας του δραματικού κειμένου και σε δεύτερο, αν η σκηνική επεξεργασία αποδίδει εικόνες ρεαλισμού υψηλής πειθούς. Ο βαθμός απόδοσης και η λειτουργικότητα της ζεύξης των παραπάνω ζητημάτων περιγράφουν κάθε φορά τον ιδιαίτερο τρόπο έκφρασης της θεατρικότητας του χώρου, καθορίζοντας σε σημαντικό βαθμό τόσο τις σχέσεις των θεατών με την παράσταση όσο και του δημιουργού με την έμπνευση του⁶⁸.

68 Μπάριεας Ν., ο.π.

5.1.1 Πατέρας, Θέατρο Αποθήκη

Μπαίνοντας στην αίθουσα του θεάτρου, συναντάει κάποιος επί της ιταλικού τύπου σκηνής την κατά μήκος τομή ενός πραγματικού διαμερίσματος, με τους αναμενόμενους χώρους διημέρευσης. Από το 1887, το έτος συγγραφής της ιστορίας, μεταφερόμαστε, λοιπόν, στο 2019, σε ένα αθηναϊκό διαμέρισμα, τυπικής αισθητικής και μεσοαστικών καταβολών, την παραμονή Πρωτοχρονιάς.

Η κουζίνα, σχήματος γάμα, βρίσκεται στα δεξιά της σκηνής και απαρτίζεται από ό,τι χρειάζεται ένας τέτοιος χώρος: κρεμαστά ντουλάπια, κάτω ντουλάπια και συρτάρια, πάγκος κουζίνας, ηλεκτρικές συσκευές και στο κέντρο ένα στρογγυλό τραπέζι. Σε κάποια στιγμή, μάλιστα, η Μαρίνα πίνει ένα ποτήρι νερό, το οποίο γεμίζει από τη βρύση της κουζίνας. Στα αριστερά της σκηνής εντοπίζεται η εξώπορτα, η είσοδος του σπιτιού. Στο βάθος παρατηρούμε τρεις μισάνοιχτες πόρτες, οι οποίες επιτρέπουν περιορισμένα κομμάτια ορατότητας στα ενδότερα, επαρκή όμως για να αντιληφθείς το είδος του χώρου το οποίο κρύβεται από πίσω: το μπάνιο, το δωμάτιο της κόρης και το δωμάτιο των γονιών. Ανάμεσα στην εξώπορτα και την κουζίνα βρίσκεται το λιτό καθιστικό, το οποίο συμβαδίζει με την γενικότερη χρωματική παλέτα, δηλαδή, με τα γήινα χρώματα σε τόνους σκούρους, χρώματα μάλλον μουντά και μονότονα. Ο χώρος αποτελείται από έναν καναπέ, μία πολυθρόνα, σε απόσταση μεταξύ τους, ένα τραπεζάκι μέσης, μερικά βοηθητικά τραπεζάκια, κάποια βιβλία και άλλα αντικείμενα ατάκτως ερριμμένα, μερικές λάμπες, έναν μπουφέ με πληθώρα μπουκαλιών αλκοόλ, μια κρεμάστρα, έναν πίνακα ανακοινώσεων και διάφορα κάδρα που περιλαμβάνουν είτε κεντήματα, είτε παλαιϊκές ζωγραφιές, ένα χριστουγεννιάτικο δέντρο και ένα ψηφιακό ρολόι. Η διακόσμηση είναι λιτή, τυπική και απρόσωπη και θυμίζει παλιότερες εποχές. Η φθορά και η επίδραση του χρόνου που περνάει μοιάζουν να



εικόνες 15-17: Πατέρας, Μ. Καραθάνου, Αποθήκη- Αθήνα 2019

έχουν υλικότητα, με το εκτόπισμά τους να ενσωματώνεται στα στοιχεία του χώρου και να γίνεται ένα με αυτά.

Στην παράσταση αυτή το δραματικό χώρο συνιστά ένα πλουραλιστικό, λεπτομερές, **ρεαλιστικό σκηνικό**, χωρίς οπτικά κενά, που αγγίζει το νατουραλισμό, καθώς η αναπαράσταση επιτυγχάνει **υψηλό βαθμό πιστότητας** της πραγματικότητας και περιλαμβάνει αντικείμενα που είναι αναγνωρίσιμα στο θεατή, προσεγγίζοντας το δικό του βίωμα. Η εικόνα είναι πλήρης, βριθεί επιμέρους στοιχείων, δίνοντας ένα ολοκληρωμένο και στέρεο κάδρο, το οποίο φαίνεται να υφίσταται σε βάθος χρόνου. Ό,τι δεν είναι ορατό, είναι λανθάνον, κρύβεται, γίνεται εμφανές ότι δεν απουσιάζει. Το μάλλον αδιάφορο και τετριμμένο ύφος του διάκοσμου σε συνδυασμό με την πυκνότητα των επιμέρους στοιχείων παρέχουν πληροφορίες για το κοινωνικό και οικονομικό υπόβαθρο μιας ελληνικής οικογένειας που βρίσκεται εν μέσω μιας ευρύτερης οικονομικής και πολιτιστικής κρίσης,



και ταυτόχρονα, λειτουργούν ως μια οπτική υπόνοια για την προσωπική παρακμή των ηρώων. Τα υλικά αντικείμενα υλικά, αν και σε πληθώρα, δεν δίνουν την αίσθηση ότι είναι προσεγμένα.

Στο έργο οι χαρακτήρες συμπεριφέρονται με αδιαφορία και απαξίωση προς τον εαυτό τους και τον Άλλο, μια αδιαφορία που αντανακλάται και στο χώρο, ως το χωρικό αποτύπωμα της κοσμοθεωρίας και της στάσης τους απέναντι στη ζωή. Η πολυθρόνα στην οποία είναι «καταβυθισμένος» ο πατέρας, κυριολεκτικά αλλά και μεταφορικά στις σκέψεις του, βρίσκεται σε απόσταση με το τραπέζι της κουζίνας όπου κάθεται μητέρα, η θέση της είναι απομακρυσμένη ακόμα και από τον καναπέ όταν κάθονται άλλα τα υπόλοιπα πρόσωπα της παράστασης, τονίζοντας όχι μόνο τη φυσική αλλά και την ψυχική και συναισθηματική απόστασή τους. Η σκηνογραφία, τόσο με τη ρεαλιστική προσέγγιση όσο και με την επιλογή του συγκεκριμένου υπόβαθρου της οικογένειας, μεταγραμμένο στην ελληνική πραγματικότητα και τοποθετημένο κοντά

στο μέσο όρο, επιτυγχάνει να δώσει εικόνες οικείες στο κοινό, που αγγίζουν παρεμφερείς τους εμπειρίες. Συνθέτει ένα αντίγραφο της πραγματικότητας στην ίδια κλίμακα, ένα αποτέλεσμα με υψηλό βαθμό ψευδαισθητικού χαρακτήρα, το οποίο μπορεί να «παρασύρει» και να πείσει ως ένα βαθμό ότι πρόκειται για «αληθινό» διαμέρισμα. Παρέχοντας ένα πλούτο επιμέρους στοιχείων, αφήνει λίγα πράγματα στη φαντασία και τη θέση της καταλαμβάνει η παρατηρητικότητα. Αν και η προβολή μιας εικόνας που αγγίζει το κοινότυπο υπό «θεαματικούς» όρους, όπως είναι η συνθήκη της παράστασης, παραξενεύει στην πρώτη εντύπωση, ο χρόνος που έχει το κοινό πριν ξεκινήσει η δράση ώστε να περιεργαστεί το σκηνικό, άγει προς μια κατεύθυνση «εφησυχασμού» για το βλέμμα. Παράλληλα θέτει τις προδιαγραφές για την αφήγηση μιας ιστορία όχι πολύ μακριά από τα εμπειρικά βιώματα του θεατή, ενθαρρύνοντάς τον να αναγνωρίσει στοιχεία της δικής του ζωής και να εμπλακεί σε μια σχέση σύμπλευσης ή και ταύτισης με τα άτομα και τις καταστάσεις που θα παρακολουθήσει.



5.1.2 Μαμά, Νέο Θέατρο Κατερίνας Βασιλάκου

Από την αρχή της παράστασης, το ενδιαφέρον έλκει ο χώρος. Ένα σαφές οριοθετημένο στο δάπεδο ορθογώνιο περιλαμβάνει λίγα αντικείμενα, επαρκή, όμως, να δώσουν το στίγμα του χώρου. Βρισκόμαστε στο εσωτερικό μιας κουζίνας, όπου στο κέντρο βρίσκεται ένα τραπέζι με φλοράλ τραπεζομάντηλο, δύο καρέκλες, ένα μικρό τμήμα πάγκου κουζίνας με νεροχύτη, καθώς και ένα μικρό τρόλεϊ με οικιακά σκεύη. Η μουσική είναι δυνατή και παράλληλα ακούγονται ηχογραφημένες κουβέντες και σκέψεις από ποικίλες χρονικές στιγμές της κοινής τους ζωής. Οι ηθοποιοί –δύο γυναίκες- βρισκονται επί σκηνής, τρώνε μαζί, μαζεύουν το τραπέζι και μετακινούνται στο χώρο ζωντανά, αλλά σιωπηλά, αθόρυβα, δίνοντας την αίσθηση ότι η μουσική είναι η πρωταγωνίστρια. Ο θεατής έχει την αίσθηση ότι παρακολουθεί φωτογραφίες από την καθημερινότητά τους, οι οποίες τυχαίνει να είναι κινούμενες. Με την ενίσχυση του φωτισμού και



εικόνες 18-20: Μαμά, Ηλ. Δουλαδίρη, Νέο Θέατρο Κατερίνας Βασιλάκου- Αθήνα 2019

τη διακοπή της μουσικής ενεργοποιείται η δράση και παρακολουθούμε το διάλογο μάνας και κόρης σχετικά με την επιθυμία της δεύτερης να υιοθετήσει. Η σκηνή ολοκληρώνεται με την έξοδο των ηθοποιών από τον ορθογώνιο χώρο και την παράλληλη έλευση της μουσικής. Το σκηνικό υπο φωτίζεται εκ νέου, ενώ ταυτόχρονα ακούγεται η ηχογραφημένη φωνή της μάνας να απευθύνεται στην κόρη: *Αμπάρ, κορίτσι μου. Δεν ξέρω αν μπορείς να με ακούσεις. Σήμερα τους ρώτησα ξανά, αλλά και πάλι δεν ήξεραν τι να μου πουν. Ο ανθρώπινος εγκέφαλος είναι ένα μυστήριο, λένε. Δεν καταλαβαίνω γιατί σπουδάζουν τόσα χρόνια, αφού μετά δεν μπορούν να σου απαντήσουν ούτε σε μια τόσο απλή ερώτηση.*

Στο «Μαμά», ο χώρος έχει αναφορές στην πραγματικότητα, αλλά με έναν ελλιπή τρόπο. Μέσα στο αυστηρό ορθογώνιο χώρο, τα επιμέρους στοιχεία συνθέτουν μια **μερική εικόνα ενός ρεαλιστικού σκηνικού**, με επαρκή στοιχεία ώστε να τοποθετηθεί στο σύγχρονο, δυτικό κόσμο. Μοιάζει επί σκηνής να έχει δομηθεί μια αρχικά ολοκληρωμένη σύνθεση, στην οποία στη συνέχεια επέδρασε μια δημιουργική διαδικασία αφαίρεσης ή απόκρυψης όσων θεωρήθηκαν επουσιώδη. Σε αυτό το πλαίσιο, η επιλεκτική χρήση αντικειμένων, όπως το φλοράλ τραπεζομάντηλο ή η φρουτιέρα, αποκτά ιδιαίτερη σημασία. Υπερκερώντας το χρηστικό και διακοσμητικό τους ρόλο, τα στοιχεία αυτά λειτουργούν ως επισημάνσεις για την προσωπικότητα της ηρωίδας, παραπέμποντας στην αισθητική και τις επιλογές οικιακού εξοπλισμού μιας μητέρας. Όλος ο χώρος, μάλιστα, πολύ πριν οι δύο γυναίκες μιλήσουν, αναδίδει μια αίσθηση τρυφερότητας και οικειότητας, που μεταφέρει στο θεατή την εντύπωση ότι πρόκειται για τη σχέση μητέρας-κόρης. Θα λέγαμε ότι με αυτό τον τρόπο, δηλαδή, τα λίγα επιμέρους στοιχεία, η εικόνα «καθαρίζει» από παρεμβολές, ώστε να γίνει εστίαση στα πιο ουσιώδη σημεία, στην ανθρώπινη επαφή και τον συναισθηματικό κόσμο.



Μέσα στο δισδιάστατο ορθογώνιο πλαίσιο, οι δράσεις τονίζονται περαιτέρω από το γεγονός ότι ο δραματικός χώρος είναι μικρότερων διαστάσεων σε σχέση με τον αντίστοιχο πραγματικό αναπαριστάμενο χώρο, ή μοιάζει μικρότερος, λόγω της έλλειψης πολλών αντικείμενων. Με αυτό τον τρόπο μοιάζει σαν να σχεδιάζεται ένα αδρό υπόβαθρο, ώστε να αναδειχτούν οι χαρακτηριστές και να υπογραμμισθούν οι δράσεις τους. Η σύνθεση ενός τέτοιου αφαιρετικά κατασκευασμένου σκηνηικού λειτουργεί και ως έναυσμα για μια ιδιαίτερη ενεργοποίηση του ίδιου του χώρου, τον οποίο καθιστά ικανό να διεγείρει με τη σειρά του μια πιο ενεργή ματιά από την πλευρά των θεατών. Κι αυτό γιατί δημιουργώντας οπτικά κενά, το κοινό καλείται συνειδητά και ασυνείδητα να τα συμπληρώσει, εμπλέκοντας τη φαντασία του με γόνιμο και ευρηματικό τρόπο. Η εντύπωση που δημιουργείται σε αυτή την προσέγγιση είναι μια μερική εικόνα της πραγματικότητας, μια **περιορισμένη ψευδαισθητική αναπαράσταση**· προσομοιάζει έτσι με την αίσθηση μιας ανολοκλήρωτης εικόνας, μιας φευγάλεας εντύπωσης, όπου στη συνείδηση και τη μνήμη εμμένουν στοιχεία λίγα, αλλά ουσιαστικά. Έξω από το εγγεγραμμένο στο δάπεδο ορθογώνιο, η σκηνή εκτείνεται σκοτεινή. Η οριοθέτηση εν προκειμένω διακρίνει το απεικονισμένο από το αθέατο και λειτουργεί σαν μια παγίδευση για το θέμα. Το κάδρο, αποκόπτοντας ένα απολύτως καθορισμένο κομμάτι του χώρου, το ορίζει, περιορίζοντας το και επιλέγει τι θα καταστεί θέμα και θέαμα της παράστασης.

5.1.3 Ρινόκερος, Θέατρο Κιβωτός

Η διασκευή του Κακλέα μεταφέρει την ιστορία, θα λέγαμε, σε ένα φουτουριστικό μέλλον με δυστοπικές αποχρώσεις ή σε μια υπερβολική εκδοχή του παρόντος, μιας και υπάρχουν αναφορές στη σημερινή κοινωνία, με στοιχεία που ανάγονται, όμως, σε έναν υπερθετικό, εκφοβιστικό βαθμό. Η σκηνή οριοθετείται από τρία κατακόρυφα πετάσματα, ει των οποίων τα δύο πλαϊνά έχουν ένα στρογγυλό άνοιγμα, ενώ το κεντρικό, μετωπικό διαθέτει ένα μεγαλύτερο, σχήματος οβάλ. Πίσω από αυτό διακρίνεται η μεγάλη οθόνη, αλλά και μία επιμήκη οριζόντια επιφάνεια, η οποία μοιάζει να ίπταται, σχεδιάζοντας στον χώρο μια γραμμή που τέμνει το καθαρό σχήμα του ανοίγματος της μπροστινής επιφάνειας. Μπροστά από αυτό βρίσκεται ένα υπερυψωμένο κατά λίγα εκατοστά ορθογώνιο παραλληλεπίπεδο επίπεδο, καθώς και μερικοί κύβοι, όλα χρώματος γκρι.

Στην αρχή της παράστασης προβάλλονται σε μια συνεχή ροή διαφημίσεις, προϊόντων και υπηρεσιών προηγμένης τεχνολογίας, δίνοντας το στίγμα μιας εποχής, η οποία διακρίνεται από υπεριαταναλωτισμό, αλλά και αποξένωση, έλλειψη επικοινωνίας και μοναχικότητα. Η ταχύτητα μετάδοσης των εικόνων υπενθυμίζει τους αντίστοιχους φρενήρεις ρυθμούς παραγωγής και κατανάλωσης προϊόντων και αγαθών. Αυτό, με τη σειρά του, υπενθυμίζει τη σημερινή ανθρώπινη επικοινωνία και τα πρότυπα της κοινωνίας, τα οποία διέπονται συχνά από εμπορευματοποίηση, κενοδοξία και επιφανειακές σχέσεις. Η θέση αυτή υπογραμμίζεται περαιτέρω και στη συνέχεια, με την είσοδο των ερμηνευτών επί σκηνής και το γρήγορο, νευρικό βηματισμό τους, ενόσω το βλέμμα τους δεν ξεγλιστράει από την οθόνη του κινητού. Η ενιαία γκρι σκηνική σύνθεση δίνει την εντύπωση ότι οι χαρακτήρες βρίσκονται σε έναν υπέρ-σύγχρονο αλλά τιμμεντένιο δημόσιο χώρο, σαν μια τύπου πλατεία, όπου το φυσικό στοιχείο έχει εκλείψει λόγω της τεχνολογικής κυριαρχίας. Η ένταση, το άγχος και ο καταγιγισμός πληροφοριών του προσκηνίου παρουσιάζεται στις εμβληματικές τους

εικόνες 21-24: Ρινόκερος, Σ. Μπιρμπίλης, Κιβωτός- Αθήνα 2019

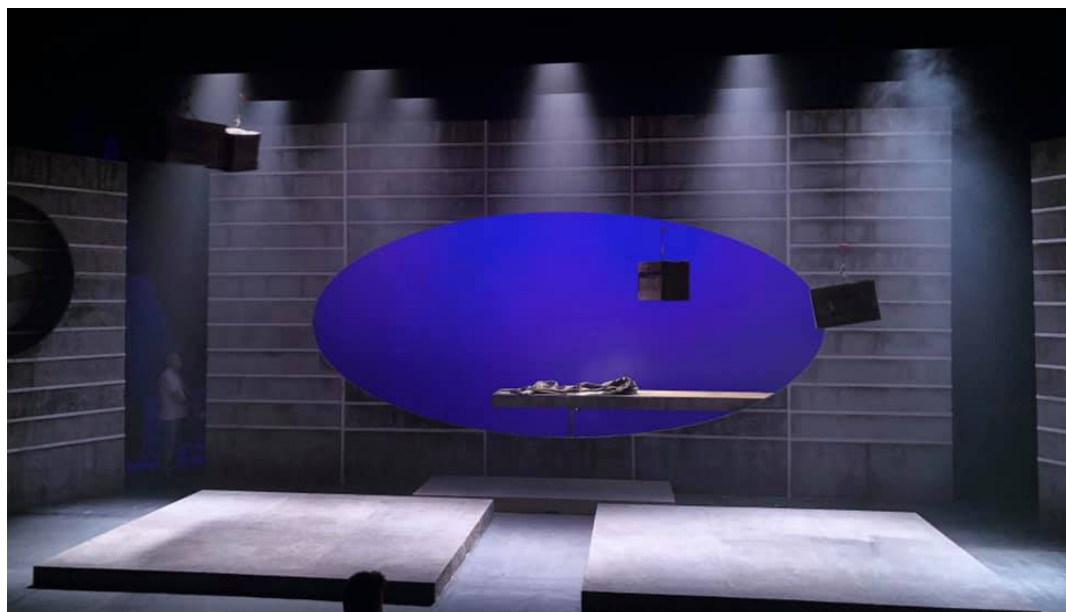


διαστάσεις χάρη στην αντίθεση του δημιουργείται με το βάθος της εικόνας: στο πιο απομακρυσμένο σημείο της σκηνής, ένα άτομο μόνο του, ο Μπερανζέ, εμφανίζεται να περπατά αργά και με προάτητα την επιφάνεια που βρίσκεται πίσω από το οβάλ άνοιγμα. Σταματάει, βγάζει το σακάκι του, ξαπλώνει και κοιμάται. Ο ύπνος του διακόπτεται από τις φωνές του φίλου του Ζαν, ο οποίος τον αναζητά και απαιδημένος τον επιπλήττει όσον αφορά την ατημέλητη εμφάνισή του και τη δυσκολία του να προσαρμοστεί στα αποδεκτά πρότυπα της εποχής.

Στο «Ρινόκερο», ο χώρος υπνοδωματίου δεν έχει κανένα διακριτικό στοιχείο ώστε να αντιληφθεί εκ των προτέρων ο θεατής ότι πρόκειται για χώρο με τέτοια χρήση. Μάλιστα, σχεδόν δεν τον παρατηρείς, καθώς η αρχική εικόνα, με τους υπόλοιπους ερμηνευτές, εντοπισμένους σε όλο το εύρος της σκηνής, να περιεργάζονται την ατομική για τον καθένα οθόνη, έλκει την προσοχή των θεατών και την απορροφά. Η εμφάνιση, λοιπόν, του όρθιου Μπερανζέ σε ένα επίπεδο ακόμα πιο μακρινό από το κοινό, σε συνδυασμό με την εσωτερικότητα με την οποία εμποτίζονται οι κινήσεις του, στέκεται ως οπτική αντίθεση σε σχέση το προσκήνιο ενώ, συγχρόνως, προμηνύει και την προσωπική του ιδεολογική διαφορά και αντίσταση στην κυριαρχία του όχλου. Η αποστέρηση αναγνωρίσιμων χωρικών χαρακτηριστικών και αναφορών δημιουργεί μια ερμηνευτική ασάφεια στα πρώτα λεπτά της εισόδου του, όπου ο Μπερανζέ απλώς βηματίζει. Είναι η δράση του -τα ρούχα που βγάζει, η κίνηση να ξαπλώσει- που ενεργοποιεί και νοηματοδοτεί το χώρο ως τέτοιο, δηλαδή, ως τον προσωπικό ιδιωτικό χώρο του υπνοδωματίου. Η απουσία λόγου, εξωτερικεύσης σκέψεων και επένδυσης της σωματικής στάσης και των πράξεων με συναισθηματικές φορτίσεις υπογραμμίζει τις κινήσεις καθαυτές, ό,τι είναι, δηλαδή ήδη ορατό, κι όχι ό,τι ανήκει στον κόσμο της επιθυμίας, των συναισθημάτων ή της σκέψης. Η όρθια φιγούρα εγγράφεται στο καθαρό σχήμα, δημιουργώντας μια σύνθεση

με **εννοιολογικές διασυνδέσεις**: μπορεί να παραπέμπει στον οφθαλμό ή στην κλειδαρότρυπα ή ακόμα και ελλειπτικό αποτύπωμα μιας φωλιάς, σύμβολο για τον οικείο, προσωπικό και προστατευμένο τόπο. Θυμίζει, επίσης, στο σχήμα της οθόνης μιας τηλεόρασης, δίνοντας την αίσθηση ότι το κοινό παρακολουθεί κρυφά μια στιγμή ιδιωτικότητας του ήρωα μέσα σε ένα πλαίσιο το οποίο μετατρέπει το καθημερινό σε θέαμα.

Με αυτό τον τρόπο δημιουργούνται προεκτάσεις που αγγίζουν τη δική μας εποχή, όπου η τεχνολογική εξάπλωση δύναται να καταστήσει κάθε τι σε θέαμα και εμπόρευμα, εγκαθιδρύοντας μια σχέση εξάρτησης τόσο με την τεχνολογία όσο και με τον καταναλωτισμό. Η τεχνολογία έχει αναλάβει κυρίαρχο ρόλο στη ζωή των ανθρώπων, έχοντας γίνει η προέκτασή τους, η καθημερινή και πρώτη τους ανάγκη, ένα στοιχείο το οποίο δεν ανήκει στο αρχικό έργο, αλλά είναι προσθήκη του συγγραφέα. Η σύνθεση του σκηνικού χώρου συνηγορεί προς τη δημιουργία μιας τέτοιας ποιότητας, όχι μόνο με τις οθόνες και την προβολή διαφημίσεων, αλλά και μέσω των ιδιαίτερων μορφικών του χαρακτηριστικών. Η επιστράτευση του μεγάλου μεγέθους, των σκούρων χρωμάτων και της δυσμενούς για τον άνθρωπο αναλογίας τονίζει την αδυναμία του ανθρώπινου παράγοντα και τη δυνατότητα αφομοίωσής του από το κοινωνικό σύνολο όταν αυτό εκφράζεται με όρους μάζας, όχλου. Στην διασκευή αυτή, απουσιάζει ο ψευδαισθητικός χαρακτήρας της θεατρικότητας, καθώς ο θεατής δεν εισπράττει στοιχεία του σκηνικού χώρου, τα οποία μπορεί να τον «μπερδέψουν» ή να τον παρασύρουν σε μια ψυχολογική ταύτιση με τους χαρακτήρες. Η αναπαράσταση εδώ είναι μια ελεύθερη, δημιουργική και **εννοιολογική προσέγγιση**, με στόχο όχι τόσο να ανασύρει μνήμες ή να κινητοποιήσει τη φαντασία για να συνθέσει ένα σύνολο, αλλά να ενεργοποιήσει μια περισσότερο κριτική και συνειδητοποιημένη ματιά στους θεατές.



5.2 Χώρος- Σκηνή | Χρόνος –Αφήγηση | Χαρακτήρας -Ρόλος

Η θεατρικότητα, όπως αναφέρθηκε ήδη, ως δημιουργική διαδικασία αναπαράστασης και σύμφυτο χαρακτηριστικό της θεατρικής τέχνης, μετουσιώνει τον κειμενικό κόσμο του αρχικού δράματος σε ένα σύνολο από οπτικοακουστικά ερεθίσματα, κινήσεις, σωματική παρουσία και ενέργειες, το οποίο λαμβάνει χώρα μπροστά σε θεατές και είναι ικανό να μορφοποιήσει και να αλληλεπιδράσει με πλήθος χωροχρονικών τοποθεσιών, φανταστικής ή πραγματικής προέλευσης. Καθώς δεν επιδρά μόνο σε στατικά σημεία του χώρου, αλλά γεννά δράσεις, το πεδίο εκδίπλωσής της δεν μπορεί να είναι μόνο ένα χωρικό προνόμιο. Στα πλαίσια του θεατρικού γίνεσθαι, ο χώρος δεν συστήνεται ως μια ανεξάρτητη οντότητα, κλειστή στην αυτοτέλειά του, σαν κάποιου είδους εγκατάσταση, αλλά παραλαμβάνει την ανθρώπινη παρουσία και οργανώνεται από αυτήν, γεγονός που συμβαίνει και εξελίσσεται συναρτήσει του χρόνου. Το στοιχείο αυτό, συμβαδίζοντας με τις νεώτερες, ευρύτερες θεωρήσεις του χρόνου και του χώρου, απόρροια της εξέλιξης της θεωρητικής σκέψης στις αρχές του 20ου αιώνα, οδηγεί στο συμπέρασμα ότι σκηνή όλων των γεγονότων του φυσικού μας κόσμου, υπερβαίνοντας το μονοδιάστατο χρόνο και το τρισδιάστατο χώρο, γίνεται ο συνδυασμός τους, το χωροχρονικό συνεχές. Η θεωρία της σχετικότητας υποχρέωσε τους ερευνητές να αναθεωρήσουν τους κλασικούς μετασχηματισμούς, χειριζόμενοι το χώρο και το χρόνο με νέο τρόπο. Η θεωρία αυτή δεν έχει ισχύ σε μία μονάχα περιοχή της φυσικής αλλά αποτελεί ένα γενικό πλαίσιο που αγκαλιάζει όλα τα φαινόμενα της φύσης, τροποποιώντας και την κλασική μας έννοια του απόλυτου χρόνου⁶⁹. Αφού ο χρόνος δεν είναι πια απόλυτος, ο χωρισμός σε χώρο

69 Παπαδημητρίου Ευ., *Μετασχηματισμοί της αριστοτελικής έννοιας του χρόνου στην ύστερη Νεωτερικότητα, Μορφές κατανόησης και διαχείρισης του χρόνου*, Επιστημονικό Συμπόσιο, Καπέσοβο 24&25 Σεπτεμβρίου 2004, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Τομέας Φιλοσοφίας & Πολιτιστικός Σύλλογος Καπέσοβου «Αλέξης Νούτσος», Ιωάννινα 2005, σελ. 46

και σε χρόνο δεν έχει αντικειμενικό νόημα, και, εφόσον η θεατρική τέχνη μεταχειρίζεται και παρουσιάζει γεγονότα -για τον εντοπισμό των οποίων απαιτείται το τρισδιάστατο σύστημα συντεταγμένων εμπλουτισμένο με την τέταρτη διάσταση του χρόνου- η επίδραση της θεατρικότητας δεν θα μπορούσε να αφήσει ουδέτερο και ανεπηρέαστο ούτε τον χρόνο.

Την ανάγνωση των τεσσάρων διαστάσεων για την εκδίπλωση των θεατρικών γεγονότων αναγνωρίζει και ο Richard Schechner, με την αναφορά του στην ιδιότητα της θεατρικής τέχνης να γεννά και να διατηρεί ανολοκλήρωτες, μη ισορροπημένες μεταμορφώσεις του χρόνου και του χώρου εξίσου. Ο ίδιος, στο βιβλίο του «Θεωρία της Επιτέλεσης», υποστηρίζει ότι η αποτελεσματικότητα του θεάτρου δομείται γύρω από την ικανότητά του να διαφυλάσσει τη διπλή, ανολοκλήρωτη παρουσία του, ως μια «εδώ και τώρα» επιτέλεση των «εκεί και τότε» γεγονότων, με τέτοιο τρόπο ώστε οι τέσσερις διαστάσεις να παραμένουν ενεργές⁷⁰. Οι θεατρικές παραστάσεις συνιστούν εμπρόθετα εγχειρήματα, στα οποία διασταυρώνονται από τη μία μεριά πρόσωπα και δράσεις, που πρωτοεμφανίζονται σε ένα δραματικό έργο, γραμμένο σε ένα παρελθόντα χρόνο, και από την άλλη, η ίδια η επί σκηνής επιτελεστική πράξη της ενσάρκωσης αυτών, που πραγματώνεται σε χρόνο ενεστώτα, ως μια αυτόνομη κατάσταση. Στο πλαίσιο μιας παράστασης, προκύπτει η δυνατότητα μια οποιαδήποτε χρονική στιγμή να μπορεί να είναι μία άλλη χρονική στιγμή, και κατ' επέκταση, μια παρελθούσα χρονική στιγμή Α να μπορεί να επανέρχεται και να βιώνεται σε μια άλλη μεταγενέστερη στιγμή, τη χρονική στιγμή Β⁷¹, έχοντας ως αποτέλεσμα αυτή την συμπαρουσία διαφορετικών χρονικοτήτων. Η ανάκληση και η θεματοποίηση πράξεων του αρχικού κειμένου αυτές καθ' εαυτές ενεστωτικές, αφού το νόημά τους

70 Schechner R., *Θεωρία της Επιτέλεσης*, μτφρ. Κουβαράκιου Ν., Εκδόσεις Τελέθριο, Αθήνα 2011, σελ. 22 / 162

71 Schechner R., ο.π., σελ. 82

δεν πηγάζει από το παρελθόν, αλλά από το πανίσχυρο «εδώ και τώρα» του θεάτρου. Εντούτοις, το νόημα αυτό δεν μπορεί να συλληφθεί παρά μόνο σε αναφορά προς το παρελθόν και προς ένα αδιόρατο, ακόμα, μέλλον.

Αυτό η αναβίωση στιγμών που φέρει το παρελθόν στο παρόν δεν αφορά μονάχα παραστάσεις που σχετίζονται με ένα δραματικό κείμενο ή τη συρραφή κάποιων κειμένων. Ακόμα και σε περιπτώσεις όπου ο γραπτός λόγος εκλείπει, δεν μπορεί παρά να υπάρχει είτε κάποια γενική αναφορά σε κάποιο πρότερο έργο, είτε ένα αρχικό ίχνος «ιστορίας», που προσφέρει την αφηγηματική αφετηρία μιας σκηνηκής δράσης⁷². Δεν υπάρχει δράση χωρίς αυτό το «ελάχιστο κείμενο», ακόμα και αν αυτό περιορίζεται στη πρωταρχική και αναντικατάστατη σημειωτική μονάδα της θεατρικής τέχνης, το ανθρώπινο σώμα. Εφόσον οι παραστάσεις είναι σε κάποιον, μικρό ή μεγαλύτερο, βαθμό προσχεδιασμένες, στο ανθρώπινο σώμα, στο σώμα του ηθοποιού εγγράφονται οι δοκιμές και οι προθέσεις του σκηνοθέτη και του ίδιου που έλαβαν χώρα κατά την περίοδο της πρόβας και των οποίων η κατάληξη εντοπίζεται στον χρόνο της παράστασης. Με αυτό τον τρόπο, η σκηνοθεσία δεν επισιιάζεται από το παρελθόν, αλλά δεν μπορεί να λειτουργήσει χωρίς αυτό ως σκηνοθεσία⁷³, στον βαθμό που το θέατρο είναι μια τέχνη της επανάληψης αποστηθισμένων και επαναλαμβανόμενων κειμένων και χειρονομιών⁷⁴. Συμπληρωματικά με τα παραπάνω, το παρελθόν επανεμφανίζεται στο παρόν της παράστασης στο βαθμό που αυτή γίνεται

72 Πεφάνης Γ., *Το κείμενο και η σκηνή, το fictum και το factum. Αντιθετικά δίπολα και διασταυρώσεις*, Στο Βαρζελιώτη Γ. (επιμ.) *Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής*, 2014 Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, σελ. 82

73 Πεφάνης Γ., *Το διακύβευμα της σκηνοθεσίας κατά την όψημη νεωτερικότητα*, Στο *Παράβασις*, επιστημονικό περιοδικό Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, τόμος 9, Αθήνα 2009, σελ. 334

74 Malkin J., *Memory-theater and postmodern drama*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1999, a 3

ο τόπος συνάντησης παραγόντων και στοιχείων που εμπεριέχουν την διάσταση του χρόνου: ο συγκεκριμένος θεατρικός χώρος με τη μικρή ή μεγάλη του παράδοση, ο σκηνογραφικός διάκοσμος και η δική του ιστορία, οι οικείοι και αναγνωρίσιμοι υποκριτικοί ή επιτελεστικοί κώδικες και κυρίως τα ίδια τα άτομα.

Το σκηνικό συμβάν γίνεται κάθε φορά ένας τόπος νέος, καθώς κάθε φορά συνενώνονται δημιουργικά και μοναδικά η μνήμη του συγγραφέα με τη μνήμη του ηθοποιού, αλλά και αυτή του θεατή και της κοινωσίας. Υπό αυτή την έννοια, μια παράσταση στο τώρα της οποίας είμαστε μάρτυρες ανακαλεί όχι μόνο τις ερμηνείες του παρελθόντος, αλλά και τον ίδιο το δραματουργό, και ενεργοποιεί την ερμηνευτική θέση και άποψη του ίδιου του θεατή, ο οποίος δεν είναι *tabula rasa*, αλλά αντίθετα, έχει ένα υπόβαθρο πολιτισμικό, διάφορες γνώσεις και εμπειρίες ζωής. Η παρακολούθηση μιας παράστασης δεν είναι μια παθητική διαδικασία θέασης, αλλά, αντίθετα, το υποκείμενο που παρακολουθεί, εγγράφει προσωπικά του βιώματα στις εικόνες που προσλαμβάνει, συνδέει αυτό που βλέπει με πολλά άλλα πράγματα που έχει δει σε άλλες σκηνές, σε άλλους τόπους. Ο θεατής καθίσταται έτσι το σώμα μέσα στο οποίο, μέσω της λειτουργίας της μνήμης και της φαντασίας, τα έμφυτα μορφοποιητικά εργαλεία παρελθόντος και μέλλοντος αντίστοιχα, παράγονται ενεικονίσεις νοημάτων και νοηματοδοτήσεις εικόνων, συμπλέκοντας ερεθίσματα που προέρχονται τόσο από την παραστασιακή διάσταση της παράστασης όσο και από τη σύνδεσή της μέσω αναφορών, άμεσων ή έμμεσων, με άλλα πρόσωπα, φανταστικά ή υπαρκτά, άλλα έργα, άλλες ιστορικές περιόδους. Και κατά συνέπεια, θα λέγαμε, ο θεατής μετουσιώνεται στο κατεξοχήν πεδίο διασταυρώσεων διαφορετικών χρονικοτήτων, σε ένα ενεργό και δυναμικό πεδίο περασμάτων, το οποίο υπερβαίνει το εδώ και τώρα του σκηνικού γεγονότος, επιβεβαιώνοντας την άποψη του Marvin Carlson το

θέατρο συνιστά μια *μηχανή μνήμης*⁷⁵.

Όπως γίνεται κατανοητό, το παρελθόν εισέρχεται στο χώρο της παράστασης και εμποτίζει το παρόν της επιτέλεσης όταν πρόκειται για τη σκηνική συγκεκριμενοποίηση ενός προϋπάρχοντος δραματικού έργου. Ωστόσο, ειδολογικό χαρακτηριστικό της θεατρικής παραγωγής ήδη από τον 20ο αιώνα συνιστά μια κίνηση αντίστροφης δυναμικής, όπως αυτή εκφράζεται από την πρακτική της διασκευής, όπου κλασικά έργα, κυρίως, μετεγγράφονται στο σήμερα υπό μια σύγχρονη οπτική. Για τον Frank Kermode, σε αυτή την ικανότητα «ανοιχτότητας» του κειμένου σε ερμηνείες, συσπειρώνεται η ουσία του χαρακτηρισμού ενός έργου ως κλασικού. Παρά το γεγονός ότι η εποχή στην οποία έχουν συγγραφεί και αναφέρονται είναι αρκετά μακρινή από τη δική μας, χρονικά ή και πολιτισμικά, τα κλασικά έργα διακρίνονται από την κατοχή *εγγενών ιδιοτήτων που αντέχουν, ενώ ταυτόχρονα διαθέτουν και ένα άνοιγμα στην οικειοποίηση, το οποίο τα κρατά ζωντανά κάτω από διαχρονικά διαφορετικές διαθέσεις*⁷⁶. Η διασκευή συνιστά έναν παραγωγικό μηχανισμό που, ύστερα από μια δεύτερη ανάγνωση-ερμηνεία ενός αρχικού λογοτεχνικού έργου, με την αξιοποίηση συγκεκριμένων μετασχηματιστικών τεχνικών, καταλήγει στην παραγωγή κάποιου άλλου, μεταγενέστερου κειμένου, το οποίο συνιστά αυτόνομη καλλιτεχνική δημιουργία έντεχνου λόγου. Δεν συνιστά, όμως, απλώς μια μετάφραση ή μια λεκτική μεταγραφή κάποιου κειμένου σε άλλη ή στην ίδια γλώσσα, αλλά ένα ολόκληρο σύστημα αποκωδικοποίησης και επανεγγραφής σε γλωσσολογικούς όρους. Το υφιστάμενο κείμενο «ανοίγει», γίνεται διάφανο και ευάλωτο και σε όλες οπτικές, ο οποίες αποκαλύπτουν μέσω της

75 Carlson M., *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2001

76 Kermode Fr., *The Classic; Literary Images of Permanence and Change*, Harvard University Press, 1983, σελ. 44

εξερεύνησης και χρησιμοποιώντας θεατρικά μέσα λεπτές αποχρώσεις του⁷⁷ Στο πλαίσιο της διασκευής, τα δομικά και μορφολογικά χαρακτηριστικά του πρωτότυπου έργου, όπως ο μύθος, η δράση, η πλοκή, το αξιακό και εννοιολογικό σύστημα, πρέπει να συνεχίσουν να αποτελούν τον σταθερό καμβά πάνω στον οποίο θα αναπτυχθεί το δευτερογενές κείμενο⁷⁸. Η δομή των διακυμάνσεων στο συναισθηματικό ή και στο διανοητικό επίπεδο οφείλει να παραμένει αναλλοίωτη, προκειμένου να διατηρείται ο τρόπος και ο βαθμός ανάπτυξης των δραματικών καταστάσεων. Εντούτοις, δεδομένου ότι ο ηθικός, κοινωνικός, αισθητικός και πνευματικός κόσμος των θεατών, για τους οποίους γράφτηκε το αρχικό έργο, δεν υφίσταται πια, η ιδεολογία της εποχής στην οποία γίνεται η διασκευή και η λειτουργία της γλώσσας ως φορέα συλλογικής πολιτισμικής συνείδησης διαδραματίζουν καθοριστικό ρόλο. Ακόμα κι όταν μέσα από την ανασύνθεση του νοήματος απλουστεύονται οι γλωσσικές διατυπώσεις και η συντακτική δομή του πρωτοτύπου, το επιζητούμενο αποτέλεσμα διαφυλάσσει τον δραματουργικό σκελετό του έργου, παράγοντας τελικά ένα έργο που συνδιαλέγεται με τον κόσμο του συγγραφέα αλλά και του διασκευαστή.

Εκτός, όμως, από τις χρονικές διαστάσεις που υπεισέρχονται στην σιγηνή μέσω της αναπαράστασης ή της αναφοράς σε ένα υφιστάμενο δραματικό κείμενο -ή ακόμα και σε ένα «ελάχιστο κείμενο»-, το ίδιο το θεατρικό φαινόμενο φέρει εγγενώς συσχετισμούς με τον χρόνο υπό τη μορφή δημιουργικών διαστρεβλώσεων και σε ένα μακροσκοπικό πλαίσιο, λόγω της ιδιότητάς του να συνιστά μέρος των επιτελεστικών πρακτικών. Σύμφωνα με τον Schechner, οι επιτελέσεις έχουν την ικανότητα να

77 Farah D., ο.π., σελ. 10

78 Γραμματάς Θ., *Διασκευή θεατρικού έργου*
<https://gtheodore.wordpress.com/2013/02/04/04022013-θόδωρος-γραμματάς-διασκευή-θεατρι/> (09.02.20)

αντιπαρατάσσονται και να παρεμβάλλονται στην καθολικά αποδεκτή για τον σύγχρονο τρόπο ζωής διαρρύθμιση του χρόνου. Διαρρηγνύουν τη γραμμική-αλλά-κυκλική, ενιαία μέτρηση του χρόνου προς μια κατεύθυνση, η οποία είναι ακολουθεί τους ρυθμούς ημέρας-νύχτας και εποχών και συμπορεύεται με την κίνηση του ρολογιού. Στη θέση ενός τέτοιου τρόπου αντίληψης, ο χρόνος μοιάζει να προσαρμόζεται στο γεγονός της επιτέλεσης⁷⁹, δημιουργώντας πολυάριθμες παραλλαγές και υποδιαίρεσεις, οι οποίες βρίσκονται έξω από τις παραγωγικές διαδικασίες αγαθών και εμπορευμάτων, χαρακτηριστικό του εκτός τέχνης κόσμου.

Στη θεατρική τέχνη, η συμβολική υπόσταση του χρόνου και η ιδιαίτερη αντιμετώπισή του γίνεται αντιληπτή με τη σύγκριση ανάμεσα στον χρόνο που απαιτείται για την ολοκλήρωση μιας παράστασης -συνήθως γύρω στις δύο ώρες στις περισσότερες κουλτούρες- και τον χρόνο που αφορά την εκπροσωπούμενη δράση. Για την Anne Ubersfeld, η σχέση αυτή αντιστοιχεί στον *θεατρικό χρόνο*⁸⁰ και εξαρτάται όχι τόσο από τη διάρκεια της εκπροσωπούμενης ενέργειας ή τον χρόνο απόδοσης, αλλά περισσότερο από τον τρόπο αναπαράστασης στο ελάχιστο έργο. Μια δράση επί σκηνής μπορεί να είναι η μιμητική αναπαραγωγή μιας πραγματικής δράσης, αλλά, εξίσου εύκολα, μπορεί να αναπτύσσεται σε διάρκεια σημαντικά μεγαλύτερη ή μικρότερη από αυτή των «πραγματικών» γεγονότων, συστήνοντας ένα ευρύ φάσμα μορφών χρονικής σχέσης που μπορούν να λειτουργήσουν στη θεατρική σημειωτική. Η σχέση του δράματος με τον χρόνο μπορεί να έχει πολλές δυνατές εκφορές, αλλά, όπως υποστηρίζει ο David Barnett, σε κάθε περίπτωση βασίζεται σε μια διττή αρχή, στο να αντιπροσωπεύει και να δομεί χρόνο⁸¹. Αυτό το

79 Schechner, ο.π., σελ. 31

80 Ubersfeld A., *Reading Theatre*, University of Toronto Press Incorporated, Canada 1999, σελ. 126

81 Barnett, D, *When is a play not a drama? two examples of postdramatic theatre texts*, New

μοντέλο προέρχεται από τη δραματουργική σύνθεση της τραγωδίας, όπως προτάθηκε από τον Αριστοτέλη στην Ποιητική, και υπαγορεύει τη δημιουργία και εξέλιξη της πλοκής μέσω του σχήματος «αρχή- μέση- τέλος». Μέσα σε αυτή τη δομή, όλες οι πτυχές της πλοκής συνυφαίνονται σε μια ενότητα ώστε να έχουν νόημα στο σύνολό τους. Η διάρκεια μιας τραγωδίας καθορίζεται από την έκταση της πλοκής, μια έκταση που πρέπει να παραμείνει ανιχνεύσιμη και ικανή να διατηρηθεί στη μνήμη των θεατών. Η δραματική σύνθεση που προκύπτει, με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της, ανάμεσα στα οποία συμπεριλαμβάνεται η διάρκεια, είναι αδιαχώριστη από την αιτία και το κίνητρο της ίδιας της δραματικής δράσης⁸². Ως εκ τούτου, ο τρόπος με τον οποίο τα γεγονότα της πλοκής δομούνται μέσα στο έργο είναι θεμελιώδης για τον τρόπο με τον οποίο το δραματουργικό μοντέλο δημιουργεί νόημα, καθιστώντας το χειρισμό του χρόνου ένα αισθητικό εργαλείο διαμόρφωσης της παράστασης και της επικοινωνίας με τον θεατή.

Σε αντίθεση με τα αντικείμενα του χώρου, ο χρόνος στο θέατρο δεν είναι εύκολα αντιληπτός, καθώς τα στοιχεία του, όπως είναι, για παράδειγμα, ο ρυθμός και οι παύσεις, είναι δυσκολότερο να περάσουν στη σφαίρα του συνειδητού. Βασικός παράγοντας αυτής της δυσκολίας είναι η απόκλιση ανάμεσα στον ωρολογιακά μετρήσιμο χρόνο και τον ψυχολογικό, τον χρόνο της βιωμένης επιτέλεσης. Ο δεύτερος ορίζεται ως ο εσωτερικός, ψυχονητικός τρόπος αντίληψης, βίωσης και αντιμετώπισης της πραγματικότητας, πλήρως υποκειμενικός, που δεν παρακολουθεί την αυστηρότητα του ημερολογίου και περιγράφει τις ψυχικές διακυμάνσεις και τις διάφορες συναισθηματικές ταλαντώσεις. Ενώ ο αντικειμενικός-φυσικός χρόνος είναι ποσοτικός, ο ψυχολογικός είναι ποιοτικός και γι'

Theatre Quarterly 2008, vol. 24, no. 1 σελ. 14–23

82 Pollard D., *Entanglements with Time: Staging Stasis, Repetition and Duration in the Theatre*, Thesis in Doctor of Philosophy University of Wollongong 2015, σελ. 8

αυτό μη μετρήσιμος, με αποτέλεσμα ανάλογα με τη διάθεση, τα γεγονότα και τα βιώματα του υποκειμένου να αλλάζουν περιεχόμενο και διάρκεια.

Ο χρόνος, εντούτοις, δεν είναι απλώς η διάρκεια, ούτε μονάχα η σχέση ανάμεσα σε προσλαμβάνουσες υπό διαφορετικό πρίσμα χρονικές ποιότητες. Είναι, επίσης, η στιγμή μέσα σε ένα συγκείμενο, η αναφορά, η πρόσδεση της θεατρικής δράσης σε ένα χρονικό και ιστορικό πλαίσιο⁸³. Το θεατρικό κείμενο, συνήθως, παγώνει μια στιγμή στο συνεχές του χρόνου, είτε αυτή πρόκειται για μια γνωστή στιγμή στην ιστορία, είτε για μια ευρύτερη χρονική περίοδο, είτε αφορά ένα μακρινό παρελθόν, είτε ένα άμεσο παρόν. Η σήμανση του ιστορικού χρόνου προϋποθέτει τη μετατόπιση και απομάκρυνση του εδώ-και-τώρα ώστε να ανακλύψει πρόσφορο έδαφος για την εγκατάσταση και την εκδήλωση του θεατρικού φαινομένου μέσα στο επιθυμητό χρονικό πλαίσιο και να επιτευχθεί ο καθορισμός των ορίων και η θέσπιση σημείων αναφοράς. Τα εννοιολογικά ίχνη του ιστορικού πλαισίου, ακόμη και στις περιπτώσεις που διέπονται από ασάφεια, αποτελούν σημείο αναφοράς και αφετηρίας για το έργο. Το ιστορικό πλαίσιο μπορεί να επισημαίνεται χάρη στη λειτουργία μιας σειράς από χρονικούς δείκτες. Τέτοιους δείκτες μπορούν να αποτελέσουν ποικίλα στοιχεία ένδυσης ή διακόσμησης που σχετίζονται με έναν δεδομένο χρόνο, ή ακόμα και τα ονόματα των χαρακτήρων, είτε επειδή είναι γνωστά λόγω ιστορίας, είτε διότι γλωσσολογικά προδίδουν την εποχή τους. Για παράδειγμα, τα αρχαία ελληνικά ονόματα εύκολα παραπέμπουν σε αρχαία τραγωδία ή κωμωδία, υπονοώντας, ταυτόχρονα, την αντίστοιχη εποχή. Το χρονικό συγκείμενο του έργου δίνει το στίγμα της εποχής και συνιστά εργαλείο κατανόησης της δράσης, αλλά δεν χρειάζεται να είναι περιοριστικό και αυστηρό. Αντίστοιχα, όμως, συχνές είναι οι περιπτώσεις των έργων εκείνων, όπου τα σημάδια που χρησιμεύουν ως ενδείξεις

83 Ubersfeld A., ο.π., σελ. 139

ιστορίας απουσιάζουν ολοκληρωτικά. Η έλλειψή τους υποδηλώνει ένα μηδενικό βαθμό ιστορικότητας, ένα αφηρημένο χρονικό πλαίσιο, όπου ένα ευρύ φάσμα αποδόσεων διανοίγεται ως πιθανή παραστασιακή ειδοχή. Μια τέτοια επιλογή χαρακτηρίζει πλήθος σύγχρονων έργων, στα οποία η απουσία ιστορικών αναφορών δεν υπονοεί τόσο την απόρριψη της ιστορίας, αλλά την τάση για παροντικοποίηση των εξιστορούμενων συμβάντων⁸⁴, αναδεικνύοντας τα κρίσιμα σημεία και τις ανάγκες της εποχής.

Τέλος, κάθε θεατρικό έργο κατά τη φάση της επιτέλεσής του ενέχει ένα επιπλέον σύνολο σημείων χρονικής φύσης, τα οποία εδράζονται στον τρόπο συνάρθρωσης σκηνών και τον προσδιορίζουν, συνθέτοντας, παράλληλα, τη δομή και τον χαρακτήρα της αφήγησης. Τα σημεία αυτά αντιστοιχούν στη συνδετική σχέση των κατατετημημένων μερών του έργου⁸⁵, των σκηνών και υποδηλώνουν τη δυναμική σύνδεση ανάμεσα στη μονάδα αυτή και την εξέλιξη της ιστορίας ως μια αδιάκοπη ροή, επισημαίνοντας τον σχεσιακό πυρήνα του νοήματός τους. Η έννοια της σκηνής αναφέρεται στη δραματική ενότητα που περιλαμβάνει ενιαία και συνεχή δράση σε κοινό χώρο και χρόνο, εμπεριέχοντας σταθερό περιεχόμενο, χαρακτήρες και νόημα. Ο τρόπος διαδοχής τους και η διάρκειά τους αποδίδει την αφηγηματική συνέχεια του έργου και επηρεάζεται άμεσα από τις προθέσεις και τις ιδιαιτερότητές του. Για παράδειγμα, διαφορετικός συσχετισμός προκύπτει από σκηνές όπου η εστίαση τοποθετείται στη σκιαγράφηση των χαρακτήρων και διαφορετικός από εκείνες οι οποίες αποσκοπούν στην εξέλιξη της δράσης και τη δημιουργία έκπληξης στους θεατές: η δομή της ιστορίας, στην πρώτη περίπτωση, είναι πιθανό να βασίζεται σε μεγάλες σκηνές με χρόνο για ψυχολογικές συγκρούσεις, ενώ η δεύτερη σε μικρές αλλά διαδοχικές σκηνές με αναπάντεχες εξελίξεις. Μέσα σε αυτό

84 Ubersfeld A., ο.π., σελ. 140

85 Ubersfeld A., ο.π., σελ. 141

το πλαίσιο, σχηματίζονται ευρύτερες κατηγορίες που αναφέρονται στον τρόπο αφήγησης. Στα έργα κλασικής αφήγησης, η εξέλιξη της δράσης είναι συνήθως γραμμική, δηλαδή, μια ενιαία πορεία με αρχή, μέση και τέλος, τα οποία παρατίθενται μ' αυτή τη σειρά, σε σχέση αιτίας αποτελέσματος και με ενότητα χώρου και χρόνου. Αντίθετα, οι παραστάσεις με μη γραμμική πλοκή, ή αλλιώς, αναχρονία, διακρίνονται από την παρουσίαση των γεγονότων χωρίς αυστηρή χρονολογική σειρά και μπορεί να εμπεριέχουν συνεχείς επαναφορές και επαναλήψεις σε πρωθυστερα και προηγούμενα γεγονότα, μια δομή που αποσκοπεί στην αγωνία και τη διατήρηση του ενδιαφέροντος. Οι βασικοί λόγοι για τους οποίους χρησιμοποιείται μια τέτοια αφήγηση μπορεί να είναι είτε η μετάθεση της έμφασης από το πρόσχημα του συμβάντος στο Νόημα του έργου, είτε ο πειραματισμός πάνω στην ίδια την έννοια της αφήγησης. Μια άλλη, συχνή περίπτωση τρόπου αφήγησης είναι σε έργα γραμμικής παρουσίασης, σκηνές με φαινομενικά ασύνδετο περιεχόμενο να παρεμβάλλονται στο φως του προσκηνίου, δίνοντας την αίσθηση μιας προσωρινής απομάκρυνσης από το κύριο θέμα ή την κεντρική ιστορία. Αυτή η εμβόλιμη αφήγηση μπορεί να λειτουργήσει ως στοιχείο επιβράδυνσης της εξέλιξης ή τρόπος εκδίπλωσης περαιτέρω πληροφοριών, διαφωτίζοντας λανθάνουσες πλευρές των χαρακτήρων.

Στην παρούσα μελέτη, οι επιλεχθείσες παραστάσεις συνιστούν διακριτές περιπτώσεις όπου η χρονική συνιστώσα καθίσταται τρόπος εποπτείας της θεατρικής συνθήκης με διαφορετικό κάθε φορά τρόπο και πρόσημο. Η σκηνική εκδοχή ξεφεύγει από την αυστηρή αναγωγή στην πραγματική κατάσταση, καθώς η ουσιαστική έννοια της πρώτης δεν είναι τόσο το είναι, αλλά το φαίνεσθαι, μέσω του οποίου οι συντελεστές επικοινωνούν τα επιθυμητά μηνύματα και νοήματα. Υπό αυτή την έννοια γίνεται κατανοητή η δυνατότητα δημιουργικών διαστρεβλώσεων του



χρόνου, όπως αναφέρει ο Schechner, ως ο κοινός τόπος του συνόλου των εκφάνσεων του θεατρικού γίνεσθαι. Το στοιχείο, όμως, που τις διακρίνει είναι ο διαφορετικός χειρισμός τν χρονικών στοιχείων, ο οποίος εδράζεται στη διαφορετική «χρονική αισθητική»⁸⁶ («temporal aesthetic») της κάθε μίας. Ο όρος αυτός εκτείνεται πέρα από τις συνηθισμένες εννοιοδοτήσεις του όμορφου, του καλαίσθητου και αφορά τις ποιότητες που επηρεάζουν ενεργά την αντίληψη. Εάν, κατά τον Hans-Thies Lehmann, το θέατρο συνιστά *ένα τόπο όπου λαμβάνει χώρα μια μοναδική διασταύρωση της αισθητικά οργανωμένης και της καθημερινής πραγματικής ζωής*⁸⁷, η επικοινωνία θεατή και θεάματος δεν περιχαρακώνεται στα προφορικά σημεία, αλλά απορρέει εξίσου από αυτή την αισθητική οργάνωση, από διαδικασίες που είναι τόσο ορατές όσο και κρυμμένες στη θεατρική πρακτική. Υπό αυτή την έννοια, τα χρονικά στοιχεία που θα εξεταστούν, το **πλαίσιο αναφοράς** και η **εξέλιξη της αφήγησης**, καταλαμβάνουν τη θέση μιας αισθητικής πράξης, μιας σκηνικής στρατηγικής⁸⁸, η οποία καθορίζει τον τρόπο βίωσης και πρόσληψης του περιεχομένου της παράστασης.

86 Pollard D., ο.π., σελ. 12

87 Lehmann H.-T., *Postdramatic theatre*, μτφρ. Munby K., Routledge, London & New York 2006, σελ. 17

88 Pollard D., ο.π., σελ. 13

5.2.1 Πατέρας, Θέατρο Αποθήκη

Στον «Πατέρα», όπως ήδη αναφέρθηκε, η σκηνοθετική προσέγγιση διαγράφει ένα μεγάλο χρονικό και πολιτισμικό άλμα και μεταφέρει την ιστορία από την Ευρώπη του 1887, έτος συγγραφής της, στην Ελλάδα του 2019. Μια τέτοια επιλογή εγγράφεται στις αισθητικές αποφάσεις, που διαμορφώνουν τη φύση της παράστασης. Αν και η δομή του θεατρικού έργου διατηρείται, ορίζεται ένα σημαντικά διαφοροποιημένο συγκείμενο μέσα στο οποίο η ιστορία γίνεται εφάπτητο ώστε τα μηνύματα και το νόημα του κειμένου να αποκτήσουν διαχρονικό εκτόπισμα και να αναδειχθούν ικανά να αγγίζουν το σύγχρονο θεατή.

Με αφορμή τη σύγκρουση του ζευγαριού αναφορικά με τον επαγγελματικό προσανατολισμό της κόρης, κάτι που συμβαίνει εξίσου στο πρωτότυπο κείμενο, ξεδιπλώνονται ζητήματα που απασχολούν σταθερά στο πέρασμα των χρόνων τον άνθρωπο, όπως είναι η δυσκολία στην ουσιαστική ανθρώπινη επικοινωνία και η επακόλουθη αποξένωση, η συζυγική και γονεϊκή εξουσία ως μέσο αυτοεπιβεβαίωσης, η εγκατάλειψη των προσωπικών ονείρων, η απαξίωση ο συμβιβασμός και η οκνηρία που εγκλωβίζει το υποκείμενο σε μια ζωή που δεν το ικανοποιεί. Το νέο πρίσμα τοποθετεί την ιστορία παραμονή Πρωτοχρονιάς προσδίδοντας μια ειρωνική χροιά και τονίζοντας την συναισθηματική απόσταση ανάμεσα σε όσα αναπαρίστανται και την αναμενόμενη ατμόσφαιρα μιας οικογενειακής γιορτής. Ταυτόχρονα, μια τέτοια διασκευή παρέχει την ευκαιρία στον σκηνοθέτη να διευρύνει το πεδίο πέραν των θεμάτων που θίγει το γραπτό έργο του Στρίντμπεργκ, προβάλλοντας κυρίαρχη στην εκδοχή του την επίδραση της οικονομικής κρίσης στις συζυγικές και οικογενειακές σχέσεις αλλά και στην ψυχολογία μεμονωμένα του ατόμου. Το χαρακτηριστικό αυτό σε συνδυασμό με τον περιορισμό της ιστορίας σε μια ενιαία δράση, που λαμβάνει χώρα σε ένα συγκεκριμένο τόπο και σε μια σαφώς ορισμένη

εικόνες 25-26: Πατέρας



διάρκεια του χρόνου ενισχύουν την αληθοφάνεια της δραματικής πλοκής.

Αντίστοιχες ποιότητες που δημιουργούν νοηματική και αισθητική σύγκλιση με την έξω-σκηνική πραγματικότητα επιδιώκονται και με τον τρόπο αφήγησης της ιστορίας. Η ιστορία εκτυλίσσεται **γραμμικά** και με **χρονολογική σειρά**, όπως υποδεικνύεται από το ψηφιακό ρολόι τοίχου, σε συμφωνία με την γραμμική ανάπτυξη του χώρου. Στο μεγαλύτερο κομμάτι της παράστασης η πάροδος του χρόνου ακολουθεί τον πραγματικό χρόνο, εκτός από ένα σημείο στη μέση, όπου γίνεται μια μετατόπιση και από το μεσημέρι φτάνουμε λίγες ώρες πριν τις 12 το βράδυ και την αλλαγή του χρόνου. Ο χρόνος της επιτέλεσης της πράξης με αυτόν της εκπροσωπούμενης δράσης καταλαμβάνει περίπου την ίδια διάρκεια. Παρά τη ρεαλιστική αλληλουχία και τη ευθύγραμμη, λογική δομή των δράσεων, δημιουργείται έντονα η αίσθηση ότι η αρχή της αφήγησης δε συμπίπτει με την αρχή της ιστορίας. Με άλλα λόγια, με το ξεκίνημα της παράστασης παρακολουθούμε τον κύριο χαρακτήρα, τον Τάσο να βρίσκεται καταβυθισμένος τόσο στην πολυθρόνα του, όσο και στις σκέψεις του σχετικές με ένα μεγαλόπνοο σχέδιο που θα γλιτώσει την οικογένειά του από τη μιζέρια και την οικονομική ασφυξία. Η ανέχεια, όμως, οι διαταραγμένες διαπροσωπικές σχέσεις και η μοναξιά των ηρώων είναι παράγωγα ενός διευρυσμένου χρονικού διαστήματος και έχουν συντελεστεί ήδη, στο παρελθόν. Ο θεατής εισβάλλει ξαφνικά στην καθημερινότητά τους και γίνεται μάρτυρας ενός παρατεταμένου «στιγμιότυπου» μιας παγωμένης κατάστασης, το οποίο κλιμακώνεται σταδιακά, αλλά δραματικά και οδηγεί στην τραγική κατάληξη.

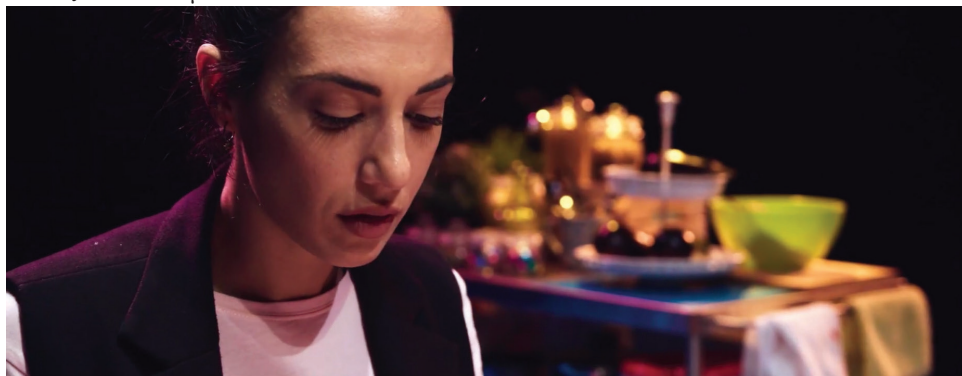
Ο ρεαλισμός που διέπει τόσο την άρθρωση των δράσεων όσο και τη δραματολογική διασκευή σε σχέση με την χρονική πλαισίωση αποσκοπεί εν μέρει στο να πείσει για την «πραγματικότητα» των γεγονότων. Η πρόθεση αυτή ενδυναμώνεται από το φίλτρο «ελληνικότητας» και συγχρονικότητας που προστίθεται στην παράσταση, μέσα από το οποίο

ανταναικλάται η ελεύθερη οικονομική πτώση της ελληνικής μεσοαστικής τάξης και ο απόηχός της στις σχέσεις των ανθρώπων, ενώ παράλληλα, διακρίνεται το καυστικό σχόλιο του σκηνοθέτη όσον αφορά τις παθογένειες της ελληνικής κοινωνίας. Παθογένειες που ακόμα και σήμερα εξακολουθούν να υπάρχουν πίσω από τις κλειστές πόρτες, εμφανίζονται σε εμβληματικές διαστάσεις, απογυμνωμένες από εξωραϊσμούς κάθε πιθανού καθωσπρεπισμού. Μέσα από το πρίσμα του «πραγματικού», επιδιώκεται να φωτιστούν αθέατες πλευρές της κοινωνίας, στις οποίες λανθάνουν και περιπτώσεις οικογενειακής ή κοινωνικής βίας. Υπό αυτή την έννοια, ο χρόνος και ο χώρος, συνδυαστικά, θέτουν τις προδιαγραφές για την ύφανση ενός πλέγματος οικειότητας και αναγνωρισιμότητας ανάμεσα στο κοινό και την επί σκηνής δράση, μέσα στο οποίο το άτομο που παρακολουθεί αισθάνεται αυτό που συμβαίνει τον αφορά. Με άλλα λόγια, η ρεαλιστική απόδοση του χρόνου και του χώρου θέτει σε λειτουργία μια πορεία ταύτισης, την οποία θα αναχαιτίσει η υπερβολή και ο ωμός ρεαλισμός της δράσης, μέσα από την επιστράτευση του σοκ.

5.2.2 Μαμά, Νέο Θέατρο Κατερίνας Βασιλάκου

Το «Μαμά» είναι ένα έργο το οποίο γράφτηκε το 2017 και αναφέρεται στην εποχή του, κάτι το οποίο είναι εμφανές από την αρχή της παράστασης. Οι διάλογοι, τα προσωπικά στοιχεία των χαρακτήρων, όπως είναι, για παράδειγμα, η εργασία της Αμπάρ που αφορά τον τομέα της διαφήμισης, καθώς και τα αντικείμενα οικιακής χρήσης, όλα παραπέμπουν σε ένα σύγχρονο πλαίσιο, μέσα στο οποίο λαμβάνουν χώρα οι δράσεις. Από την ισπανόφωνη καταγωγή των ονομάτων των χαρακτήρων –Αμπάρ και Εσπεράνσα-, τα οποία έχουν διατηρηθεί από το υφιστάμενο θεατρικό κείμενο δίνεται, παράλληλα, ένας προσανατολισμός για την τοπικότητα

εικόνες 27-28: Μαμά



της ιστορίας. Με αυτό τον τρόπο, οι θεατές εισπράττουν την αίσθηση ότι το θέαμα δεν είναι πολύ μακρινό, είναι γνώριμο, συνηθισμένο και οικείο, μια αίσθηση που συγκροτείται με πρόθεση να ανατραπεί από τον τρόπο εκδίπλωσης της ιστορίας.

Η εξέλιξη της παράστασης γίνεται μέσα από **επεισόδια**-σκηνές, τα οποία διακρίνονται από αυτονομία όσον αφορά την ολοκλήρωση της αναπαριστάμενης δράσης. Επιπρόσθετα, εμπεριέχουν ενότητα νοήματος, δραματουργικής έντασης και σημασίας στην αφηγηματική διαδικασία, περιλαμβάνουν πάντα και τις δύο πρωταγωνίστριες, και εκτυλίσσονται υπό τη μορφή διαλόγου, σε μια λιτή σκηνοθετική φόρμα.

Εντούτοις, τα επεισόδια αυτά δεν ακολουθούν την αναμενόμενη χρονική σειρά, αλλά εμφανίζουν αναδρομές και πρόωρες αφηγήσεις στοιχείων που θα διαδραματιστούν αργότερα στην ιστορία. Η αφήγηση αρχίζει από τη μέση της ιστορίας, *in medias res*, και απαιτεί τη συνάρθρωση τουλάχιστον δύο επεισοδίων ώστε το κοινό να αποκτήσει τις απαιτούμενες πληροφορίες για την κατανόηση της ιδιότυπης συμφωνίας ανάμεσα στις δύο γυναίκες. Η παραβίαση της ενότητας του χρόνου απαιτεί από τους θεατές να δημιουργήσουν μια διαλεκτική σχέση με όλα αυτά που τους παρουσιάζονται, καλούνται να αναλογιστούν σε αυτό το μεσοδιάστημα. Κάθε φορά που η σιγητή παρουσιάζει ένα άλμα στο χρόνο, οι θεατές βιώνουν την ανάγκη να εφεύρουν μια διαδικασία που θα γεμίσει τα κενά⁸⁹. Αυτή η ασυμφωνία ανάμεσα στον χρόνο των γεγονότων και τον χρόνο της αφήγησης, με άλλα λόγια η αναχρονία που χαρακτηρίζει τη δομή της παράστασης, υπαγορεύεται από το θεατρικό κείμενο και επιστρατεύεται προκειμένου η έμφαση να δοθεί όχι τόσο στη σεναριακή ιδέα της πλοκής, αλλά στο βαθύτερο νόημα του έργου.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η διατήρηση της ενότητας σε μια τέτοια αφήγηση είναι ιδιαίτερα σημαντική και επιτυγχάνεται μέσω της ομογένεια ως προς το συγκεκριμένο νόημα που αναπτύσσεται πίσω από κάθε ενότητα. Όσο πιο ασύνδετες μοιάζουν μεταξύ τους οι ενότητες, τόσο πιο όμοιο, ενιαίο και γενικό πρέπει να είναι το κεντρικό μήνυμα, ώστε οι επιμέρους σκηνές να μπορούν να συνδεθούν στο μυαλό του θεατή. Συμπληρωματικά με αυτό, η επιδίωξη της ενότητας διευκολύνεται από την ύπαρξη μιας δράσης ως σύνδεσμος των υπολοίπων δράσεων. Η δράση αυτή αποτελεί μια σταθερά που επαναφέρει στο παρόν, δημιουργεί μια γενική ροή πληροφοριών και προσανατολίζει τον θεατή. Αυτό το ρόλο διαδραματίζουν οι ενδιάμεσες σε κάθε επεισόδιο

89 Ubersfeld A., ο.π., σελ. 131

σκιηές, όπου παρακολουθούμε τις ερμηνεύτριες είτε να εκτελούν μικρές, αυτοματοποιημένες κινήσεις, είτε να βρίσκονται εκτός του σαφώς οριοθετημένου ορθογώνιου χώρου. Κατά τη διάρκεια αυτών των χρονικών μερών, που λειτουργούν ως μεταβάσεις και προσδίδουν ρυθμό στην παράσταση, δημιουργείται ένα υποφωτισμένο σκιηνικό, κατάλληλος τόπος για την αντανάκλαση των λιγότερο προβεβλημένων, εσωτερικών σιέψων και της συναισθηματικής κατάστασης των χαρακτήρων. Μέσα σε αυτό το υπόβαθρο όπου εκλείπουν τα οπτικά ερεθίσματα, αναδεικνύονται τα ηχητικά ερεθίσματα, οι ηχογραφημένες φωνές των ηρωίδων, οι οποίες μεταφέρουν τις ανομολόγητες παραδοχές τους για τη ζωή και τις επιθυμίες τους.

Στην αρχή της παράστασης, αντιλαμβανόμαστε, λοιπόν, ότι η συνέργια της χρονικής και της χωρικής συνιστώσας αποδίδει ένα περιβάλλον που δε θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως εξωπραγματικό ή παράλογο, «καθησυχάζοντας» τη ματιά του θεατή: μια μητέρα και η κόρη της συζητούν το ενδεχόμενο η δεύτερη να υιοθετήσει ένα παιδί με τρόπο που αντιστοιχεί σε μια τέτοια σχέση. Στην πορεία, όμως, όταν αυτή η σχέση αποκαλύπτεται να είναι η συνειδητή επιλογή δύο ανθρώπων ως το παράγωγο ενός συμβολαίου με αυστηρούς και πλήρως καθορισμένους όρους, η ιστορία επιφυλάσσει εκπλήξεις για το θεατή, οι οποίες επισημαίνουν την παραδοξότητα της συμφωνίας και έχουν απώτερο στόχο να τονισθεί το συναισθηματικό έλλειμμα που κινήτοποίησε μια τέτοια απόφαση. Μέσα από την προσωπική ιστορία των χαρακτήρων, μια ιστορία αναζήτησης ουσιαστικών διαπροσωπικών σχέσεων και αγάπης, η παράσταση άπτεται θεμάτων πολύ ευρύτερων από τη σεναριακή πλοκή. Ζητήματα όπως η ουσία και το περιεχόμενο της οικογένειας, η ανάγκη να αγαπήσεις και να αγαπηθείς, η αναγκαιότητα να ανήκεις κάπου και να νιώθεις ασφαλής, η αίσθηση πως υπάρχει κάποιος να στηριχτείς, εμφανίζονται στον ορίζοντα της παράστασης ως η πηγαία, μύχια τάση και ανάγκη του ανθρώπου, όχι με διάθεση νουθεσίας ή διδαχής, αλλά καλώντας το θεατή να αναστοχαστεί πάνω σε αυτά.

5.2.3 Ρινόκερος, Θέατρο Κιβωτός

Ο «Ρινόκερος» είναι θεατρικό έργο γραμμένο το 1959 και ανήκει στο είδος του θεάτρου του παραλόγου, χαρακτηριστικό του οποίου είναι ότι ο χρόνος, ο τόπος και η ταυτότητα είναι **ασαφή και ρευστά**, και ότι ακόμη και η βασική αιτιότητα συχνά καταρρέει. Επιπλέον, τα έργα αυτά στο σύνολό τους, αντιμετωπίζονται ως μια ανοιχτή μέχρι τέλους διαδικασία που φύσει διαφεύγει από τα ασαφή πλαίσια του κειμένου. Υπό αυτή την έννοια, σημασία δεν έχει πια τόσο ο γραπτός λόγος ως σύστημα επικοινωνίας, όσο η πολυσημία του σιηνικού κώδικα και ο μηχανισμός της μεταγλωσσικής λειτουργίας του κειμένου⁹⁰. Το κείμενο, σιηνικά εικονοποιημένο, μεταχειρίζεται τα υλικά στοιχεία προσδίδοντάς τους και σημειωτική διάσταση. Οι συγγραφείς αντιλαμβάνονται τον κόσμο ως ένα στερεωμένο λογικού σκοπού σύμπαν, γι' αυτό εκλείπουν οι αιτιακές σχέσεις που οργανώνουν την ανθρώπινη συμπεριφορά. Η θεματολογία αυτού του είδους, όπως και του Ρινόκερου, αφορμάται από υπαρξιακά ερωτήματα που απαντώνται έντονα την περίοδο που γράφονται τα έργα αυτά, δηλαδή τις δεκαετίες 1940-1960, στον απόηχο του Β' Παγκόσμιου Πολέμου, δημιουργώντας, έτσι αναφορές για την εποχή αυτή. Η αβεβαιότητα, η επισφάλεια της ζωής, η αίσθηση της ματαιότητας, το ανέφικτο της ευτυχίας, η κατάργηση ή η επιβολή ιδεολογιών, η αδυναμία ανθρώπινης επικοινωνίας και η απαισιοδοξία αντιμετώπιση της καθημερινής πραγματικότητας συνιστούν τα στοιχεία που συνθέτουν τη βάση των έργων. Εντούτοις, δεν αποτελούν χαρακτηριστικό μονάχα της συγκεκριμένης εποχής, καθώς αποτιμούνται ως διαχρονικοί προβληματισμοί για τον άνθρωπο.

Ο Ιονέσκο εν προκειμένω αναμορφώνει και ανακατασκευάζει την πραγματικότητα, χρησιμοποιώντας την παρωδία, ένα στοιχείο που

90 Γραμματάς Θ., *Η ελληνική εκδοχή στο «Θέατρο του Παραλόγου»*
<http://theodoregrammatas.com/el/η-ελληνικη-εκδοχη-στο-θεατρο-του-παρωδ/>
 (09.02.20)

εικόνες 29-31: Ρινόκερος



αποτελεί σταθερό γνώρισμα του θεάτρου του. Σε αυτή την σιηνική εκδοχή του «Ρινόκερου», αυτό το στοιχείο της παρωδίας και της υπερβολής επηρεάζει και διαμορφώνει εξίσου το χωροχρονικό πλαίσιο, ένα σιηνικό μελλοντολογικής αισθητικής. Επιμέρους στοιχεία του οπτικού συνόλου, που συνιστούν σιηνοθετικές και σιηνογραφικές επινοήσεις, όπως είναι οι οθόνες και οι διαφημίσεις, δεν είναι στοιχεία άγνωστα στο σύγχρονο θεατή. Ωστόσο, εκθέτονται σε τέτοιο βαθμό υπερβολής που δημιουργούν ένα αποτέλεσμα ασαφές και αδρό, ίσως ψυχρό και απρόσωπο, το οποίο δυσκολεύει τη ψυχολογική ταύτιση προς όφελος μιας διανοητικής, κριτικής ματιάς. Με αόριστο τρόπο αποδίδεται εξίσου και ο εσωτερικός χρόνος του έργου, καθώς δεν παρέχονται στοιχεία τα οποία να υποδηλώνουν τη διάρκεια των αναπαριστώμενων συμβάντων.

Το έργο, όπως και η παράσταση, ξεκινά χωρίς τυπική έκθεση των γεγονότων. Η χρονική σειρά και τάξη τηρείται, αλλά τα συμβάντα δε συνδέονται με λογικούς δεσμούς. Σε αντιδιαστολή με την κλασική δομή της πλειοψηφίας των «κλασικών έργων», η οποία βασίζεται στην αλληλουχία γεγονότων, εδώ, πρόκειται περισσότερο για θέατρο καταστάσεων, το οποίο διακρίνεται από τη σχετική αυτονομία των επιμέρους σιηνών. Μια τέτοια σιηνή είναι αυτή στην οποία ο κεντρικός ήρωας, ο Μπερανζέ, εισέρχεται στο χώρο που υπονοείται ότι είναι υπνοδωμάτιο, και ξαπλώνει, μέχρι τον ύπνο του να διακόψουν οι φωνές του φίλου του, Ζαν. Η σιηνοθετική επιλογή να λάβει χώρα αυτός ο διάλογος σε έναν διακριτό χώρο, ιδιωτικής φύσης, ενισχύει τη σύλληψη της συγκεκριμένης σιηνής ως μιας παρέμβασης, που παρεμβάλλεται στη κεντρική δράση του προσιηνίου και τοποθετείται στο βάθος. Με αυτό τον τρόπο, η σιηνή διαχωρίζεται τόσο αισθητικά από την κεντρική αφήγηση, όσο και συμβολικά, προοικονομώντας την στάση και τη διαφοροποίηση του Μπερανζέ σε σχέση με την ομοιομορφία των υπολοίπων.

5.3 Χώρος- Σκηνή | Χρόνος –Αφήγηση | Χαρακτήρας -Ρόλος

Πλήθος ορισμών σε μια μακραιώνη ιστορία έχουν επιχειρήσει να προσδιορίσουν το ουσιαστικό νόημα του θεατρικού φαινομένου. Διατρέχοντας παλαιότερες απόπειρες, σύμφωνα με τις οποίες για *θεατρική κατάσταση μιλάμε τότε, όταν ο Α (ηθοποιός) ενσαρκώνει τον Β (σκηνικό ρόλο), ενώ ο Γ (θεατής) παρακολουθεί*⁹¹, μέχρι πιο πρόσφατες, οι οποίες υποστηρίζουν ότι η δημιουργία και η βίωση του θεατρικού γεγονότος έγκειται στην *ιδιάζουσα αμοιβαία επικοινωνία μιας ομάδας ηθοποιών και μιας ομάδας θεατών που συγκεντρώνονται στον ίδιο χώρο (θέατρο) και κατά τον ίδιο χρόνο (διάρκεια της θεατρικής παράστασης)*⁹², κοινός τόπος στο σύνολό τους είναι η σκόπιμη και συνειδητή συνάντηση μεταξύ ηθοποιών και θεατών, με πρόθεση την επικοινωνία, μια επικοινωνία που συλλαμβάνεται ως το άθροισμα σχέσεων αλληλεπίδρασης και αμοιβαιότητας ανάμεσα στη σκηνή και την πλατεία. Από αυτή τη διττή αναγκαία προϋπόθεση, την παρουσία ηθοποιών και θεατών εξίσου, ο ρόλος του ηθοποιού, ως ενός από τα δύο μέλη της εξίσωσης και, ταυτόχρονα, η αφετηρία της επικοινωνιακής τους σχέσης, για την πραγμάτωση μιας παράστασης αναδύεται κεντρικός, προσδίδοντας στη θεατρική τέχνη τα χαρακτηριστικά που το διαχωρίζουν από τις εικαστικές τέχνες.

Ο ηθοποιός αποτελεί παραγωγό αλλά ταυτόχρονα και κανάλι διέλευσης της θεατρικότητας, η οποία εγγράφεται στο σώμα του ως το πρωτογενές και βασικό σημειωτικό σύστημα⁹³. Η παρουσία και η κίνησή του ισορροπεί ανάμεσα στο φανταστικό και το πλασματικό και συμβάλλει

91 Bentley E., *The Life of Drama*, Methuen & Co, London 1965, σελ. 150

92 Πούχνερ, Β. *Μία εισαγωγή στην Επιστήμη του Θεάτρου*, Εκδόσεις Παπαζήσης, Αθήνα 2011, σελ. 50

93 Γραμματάς Θ., *Θεατρικότητα πριν το Θέατρο. Οι απαρχές της θεατρικής έκφρασης στην αγωγή του ανθρώπινου πολιτισμού*

<http://theodoregrammatas.com/el/θεατρικότητα-πριν-το-θεατρο-οι-απαρχε/>

ενεργά στη μεταμόρφωση της πραγματικότητας που τον περιβάλλει σε μυθοπλασία, μέσα από μια διαδικασία νοηματοδότησης των στοιχείων, άυλων και υλικών, με τα οποία συνδέεται, όπως είναι ο χώρος, ο χρόνος, η ιστορία, ο λόγος, οι ήχοι, οι φωτισμοί και τα σκηνικά. Ως «σώμα» του ηθοποιού δε νοείται αποκλειστικά και μόνο η φυσιολογία της διάπλασης των μελών που μορφοποιούν την ύπαρξή του, δηλαδή τα χέρια, τα πόδια, το κορμί, το πρόσωπο, τα μάτια κλπ., αλλά και όλες οι αλλοιώσεις και οι σκόπιμες μεταποιήσεις στις οποίες προβαίνει ο ηθοποιός προκειμένου να αποδώσει ένα ρόλο με πιστότητα⁹⁴. Τέτοιες είναι οι γκριμάτσες και η εκφραστικότητα του προσώπου, οι μυϊκές συσπάσεις, οι κινήσιολογικές παραμορφώσεις, οι φωνητικές εναλλαγές κ.ά., χαρακτηριστικά που όλα μαζί συγκροτούν μια ευρεία γκάμα απαιτούμενων δεξιοτήτων. Τα εκφραστικά εργαλεία αυτά συγκροτούν τον πυρήνα της υποκριτικής τέχνης, δηλαδή της «μεταμόρφωσης» του ατόμου σε μια άλλη προσωπικότητα. Η ιδιότυπη μεταμόρφωση αυτή βασίζεται στους κώδικες της μίμησης, της εκφώνησης του λόγου και της κίνησης, που μαζί συγκροτούν τις διαδικασίες σύμφωνα με τις οποίες το θέατρο εκφράζεται διαχρονικά και τις οποίες επιστρατεύει για την ολοκλήρωση αναπαραστάσεων φανταστικών ή πραγματικών ιστοριών. Η σκόπιμη και συνειδητή αλλαγή στη στάση και τη συμπεριφορά έχει πρόθεση να προβάλλει σε μια ομάδα ανθρώπων, με την παράλληλη απόκρυψη του «είναι», ένα ορισμένο «φαίνεσθαι», πείθοντάς τους και δομώντας μια σχέση επικοινωνίας η οποία βασίζεται στην αποδοχή αυτή. Ενώ, δηλαδή, τόσο οι ηθοποιοί στη σκηνή, όσο οι θεατές στην πλατεία, γνωρίζουν ότι αυτό που διαδραματίζεται δεν είναι

94 Γραμματάς Θ., *Το σώμα ως σήμα, Για μια κωδικοποίηση της υποκριτικής στην ερμηνεία του αρχαίου δράματος στο ελληνικό θέατρο του πρώτου μισού του 20ου αιώνα*, σελ. 3
https://www.academia.edu/36087517/Το_σώμα_ως_σήμα_Για_μια_κωδικοποίηση_της_υποκριτικής_στην_ερμηνεία_του_αρχαίου_δράματος_στο_ελληνικό_θέατρο_του_πρώτου_μισού_του_20ου_αιώνα (09.02.20)

πραγματικό αλλά ψευδαισθητικό, αμφότεροι την ώρα της παράστασης ενεργούν και υπάρχουν όπως αν όλα συνέβαιναν στην πραγματικότητα⁹⁵, συμμορφωμένοι στην υπαγόρευση της θεατρικής σύμβασης.

Η εμπρόθετη στάση αυτή, προκειμένου να καταστεί οικειοποιήσιμη από τους μετέχοντες και να διευκολύνει το «φαινέσθαι» να επιβληθεί, μεταχειρίζεται την εικόνα ως το κεντρικό της βοήθημα και μέσο. Η σχέση εξάρτησης του θεατρικού φαινομένου από την εικόνα γίνεται συνειδητή με την κατανόηση της ίδιας της φύσης του θεάτρου, σύμφωνα με την οποία, προκειμένου μια παράσταση να υλοποιηθεί ως τέτοια, η απλή ανάγνωση του θεατρικού κειμένου δεν αρκεί, αλλά, απαιτείται η προβολή του ως θεάματος και η μετεγγραφή των γλωσσικών σημείων του γραπτού έργου σε μια νέα, σκηνική γλώσσα. Με άλλα λόγια, το δραματικό κείμενο χρειάζεται την σκηνική του έκφραση ώστε να θεωρηθεί ολοκληρωμένο⁹⁶, μια συνθήκη η οποία θέτει σε εφαρμογή τη δυναμική της θεατρικής σημείωσης και μορφοποιείται υπό την επίδραση της θεατρικότητας. Ο θεατρικός του λόγος δε βρίσκει καταξίωση παρά μέσω της σκηνικής του παράστασης, αφού πρόθεση του δημιουργού δεν είναι να απευθυνθεί μέσα από τους ήρωες στους αναγνώστες του πειθοντάς τους για την ορθολογικότητα, πχ., της σκέψης του, αλλά να δημιουργήσει πρόσφορο έδαφος για τη σύνθεση αυτόνομων οντοτήτων, σκηνικά ειφερόμενων σε ένα εύρος δυνατών εκδοχών και ερμηνειών.

Για τον γάλλο φιλόσοφο Diderot, η τελειότητα του θεάματος συνίσταται στην κατά το δυνατό ακριβέστερη μίμηση μιας πράξης που ο θεατής, αδιάκοπα ψευδόμενος, έχει την εντύπωση ότι παρακολουθεί. Ενώ,

95 Γραμματάς Θ., *Απούσα Παρουσία της ψευδαισθήσης και Παρούσα Απουσία της εικόνας. Από τα εικονοποιημένα σύμβολα του Θεάτρου στην εικονική συμβολοποίηση του πραγματικού* <http://theodoregrammatas.com/el/απούσα-παρουσία-της-ψευδαισθήσης-και/> (09.02.20)

96 Μαυρομούστακος Πλ., ο.π., σελ. 37

όμως, επιδιώκει να πείσει, η μίμηση της θεατρικής σιηνής δεν αναφέρεται στο παράγωγο μιας εξαντλητικά εξομοιωτικής διαδικασίας, η οποία στοχεύει στην αντανάκλαση του πραγματικού και η οποία σχετίζεται μαζί του με όρους απόλυτης πιστότητας. Μέσα στο ίδιο πλαίσιο, ούτε ο ηθοποιός, στη διάρκεια της συνειδητής ερμηνείας ενός ρόλου, έχει πρόθεση να ταυτιστεί με τον χαρακτήρα που υποδύεται και να μιμηθεί τυφλά το περιεχόμενο των δράσεων του⁹⁷. Με άλλα λόγια, αν η μιμητική στάση θέτει ως στόχο την αυστηρή αναπαραγωγή μιας συμπεριφοράς ή μιας εικόνας με βάση κάποιο πρότυπο, η προσέγγιση του ηθοποιού διαφοροποιείται από αυτή και εντάσσεται στη λογική της υπόδυσης, της προσποίησης: κάνω σαν κάποιον άλλον σημαίνει ότι δεν είμαι αυτός, αλλά ότι τον παριστάνω. Το αρχικό πρότυπο ή το περιεχόμενο μιας αναπαριστάμενης δράσης, δηλαδή, δε συνιστούν τον τελικό και χωρίς παρεκκλίσεις στόχο, αλλά αξιοποιούνται ως κατευθυντήριοι άξονες, ως χάρτες για την εξερεύνηση μιας άγνωστης περιοχής. Μια τέτοια στάση, **θεατρική**, θέτει σε εφαρμογή μια διαλεκτική σχέση με το πρότυπο- ρόλο, το ερμηνεύει, το εκφράζει με ένα τρόπο που επιδέχεται μεταβολές, ακόμα και ανατροπές, δημιουργώντας ένα εύρος πιθανών εκφορών. Η θεατρικότητα γίνεται, με αυτό τον τρόπο, ένας τρόπος εξερεύνησης πιθανών ερμηνειών και συμπεριφορών, μια σταθερή προτροπή και ανατροφοδότηση στο πεδίο νέων εκδιπλώσεων.

Στην αντίθετη τροχιά με την πορεία ταύτισης της μιμητικής διάθεσης, λοιπόν, η θεατρική συμπεριφορά υπαγορεύει την αναγκαία διατήρηση έστω μιας ελάχιστης, αλλά θεμελιώδους σημασίας, απόστασης από το πρότυπο, το δραματικό πρόσωπο, μια απόσταση η οποία εκφράζει ουσιαστικά τη μη σύμπτωση μαζί του. Αυτή η απόσταση συλλαμβάνεται σχηματικά με την εγναθίδρωση μιας σύγκρισης ανάμεσα στα δύο

97 Πεφάνης Γ., *Περιπέτειες της αναπαράστασης II*, Εκδόσεις Παπαζήσης, Αθήνα 2013, σελ. 450



εικόνα 32: Το σώμα του ηθοποιού

μέρη, ανάμεσα στο υποκείμενο και το χαρακτήρα που διαδραματίζει⁹⁸, ανάμεσα σε αυτό που είναι και σε αυτό που θέλει να γίνει ενώπιον του κοινού. Η υπόδυση ενός ρόλου υπό το θεατρικό πρίσμα σηματοδοτεί την ενεργοποίηση και τη διατήρηση αυτής της σύγκρισης, διότι δεν «κρύβει», αλλά «δείχνει» την σκηνή, υπενθυμίζοντας σταθερά ότι πρόκειται για θέατρο. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο τα συγκρινόμενα διαφυλάσσονται από την εξομίωση και τα ίχνη της απόστασής τους διατηρούνται ακόμα και στις περιπτώσεις όπου αυτή η διαφοροποίηση δεν είναι πρόδηλη. Η θεατρική πλαισίωση διεγείρει με αυτό τον τρόπο μια στάση αναγκαστικής συνειδητότητας τόσο από την πλευρά του κοινού όσο κι από την πλευρά του δρώντος. Γίνεται αμοιβαία αποδεκτό ότι, για παράδειγμα, επί σκηνής

98 Σταυριδής Σ., ο.π., σελ. 160

δεν είναι ο ίδιος ο Άμλετ που μιλά και πράττει, αλλά το υποκείμενο που, όμως, δε φέρεται με φυσικότητα, αλλά ερμηνεύει τον εν λόγω ρόλο. Στην ίδια κατεύθυνση σκέψης τοποθετείται και ο Sartre υποστηρίζοντας ότι *“κάθε ρόλος είναι μια παράσταση τόσο για τους άλλους όσο και για μένα, πράγμα που σημαίνει ότι δεν μπορώ να είμαι αυτό το υποκείμενο, παρά μόνο ως παράσταση. Ωστόσο αν το παριστώ, δεν το είμαι, είμαι χωρισμένος από αυτό, όπως το αντικείμενο από το υποκείμενο.”*

Ένα άλλο χαρακτηριστικό της θεατρικής στάσης και του τρόπου προσέγγισής της, που τη διακρίνει από την αντίστοιχη μιμητική, είναι ο χρονικός ορίζοντας που απαιτεί για να φανερώσει συμπεριφορές και να δημιουργήσει σχέσεις επικοινωνίας. Καθώς δεν εκβιάζει ένα προκαθορισμένο αποτέλεσμα, συνίσταται σε μια πορεία διερευνητική, η οποία συγκροτείται μέσα από δοκιμές, πειραματισμούς, έρευνα, ανάλυση, πρόβες. Ο ρόλος γίνεται το παράγωγο μιας αναζήτησης και αρθρώνεται με τη βοήθεια ενός συστήματος από ίχνη, τα οποία σκιαγραφούν το περιγράμμα, χωρίς να το συγκεκριμενοποιούν απόλυτα και χωρίς να καθορίζουν από πριν το αποτέλεσμα. Ο σκοπός της θεατρικά εμποτισμένης συμπεριφοράς δεν γίνεται αμέσως ορατός, διότι ανάγεται σε ένα επίπεδο σημείωσης και εικονοποιημένων συμβόλων, το οποίο χρειάζεται χρόνο για να αναπτυχθεί και να αναγνωριστεί. Συνιστά μια διαδικασία περιγραφική και περιφραστική⁹⁹ εξελισσόμενη συναρτήσε του χρόνου στο βαθμό που εμπρόθετα μεταχειρίζεται κώδικες μεταμφίσεσης προκειμένου να πείσει και στο βαθμό που επενδύει με μια πολλαπλότητα ειφραστικών μέσων το νόημα που φέρει. Με αυτό τον τρόπο, αντιλαμβανόμαστε ότι, σε αντίθεση με τη μίμηση, η οποία αναπαράγει αυτοματοποιημένα, άμεσα το πρότυπο και «εξαφανίζει τη σύγκριση», η θεατρικότητα κατευθύνει τη σύνθεση μιας νέας ταυτότητας ώστε να γίνει ο συνεκτικός άξονας των χαρακτηριστικών

99 Σταυρίδης Σ., ο.π., σελ. 128

του ρόλου που δε δομείται ή υιοθετείται μονομιάς από την πλευρά του ερμηνευτή, ούτε γίνεται ακαριαία προσληφθείς ως πραγματικότητα από την πλευρά του θεατή. Όπως ευσύνοπτα επισημαίνει και ο Σταυρίδης, *χρειάζεται χρόνο για να αναπτύξει τις συνέπειες της σύγκρισης και να εξαργυρώσει τα αποτελέσματά της*¹⁰⁰.

Όπως ήδη αναφέρθηκε, η θεατρικότητα φέρει εγγενώς μια αποστασιοποιητική τάση αναφορικά με το περιεχόμενο του ρόλου. Η απόσταση, ωστόσο, που βιώνει ο ηθοποιός δεν είναι μονάχα μια απόσταση μονοσήμαντα ορισμένη απέναντι στο ρόλο, αλλά αφορά και τον ίδιο του τον εαυτό, ό,τι συγκροτεί την προσωπικότητά του. Τόσο κατά τη διάρκεια της περιόδου όπου εξοικειώνεται με το ρόλο, τον εξερευνά και χτίζει σταδιακά την ερμηνεία του, όσο και στον χρόνο της παράστασης, είναι απαραίτητο για τον ερμηνευτή να διατηρεί μια από-ευαισθητοποιημένη στάση. Ένα τέτοιο χαρακτηριστικό διαποτίζει την παρουσία του μια αίσθηση ανοικειότητας¹⁰¹ ως το προϊόν αυτής της συνειδητής κατάστασης, της μη σύμπτωσης με τον εαυτό του. Με άλλα λόγια, το να «ντύνεται έναν χαρακτήρα», δεν συνεπάγεται ότι πρέπει ο ίδιος ο ηθοποιός να υποφέρει, ούτε ότι πρέπει να ζήσει τα πάθη του ήρωα. Εμμένοντας σε αυτή την απόσταση από τα συναισθήματα και την ευαισθησία του, ο ηθοποιός φροντίζει ώστε ο ρόλος να μην τον συμπαράσχει ψυχολογικά και ο ίδιος να μη βιώνει ό,τι και ο ρόλος. Αυτή η άποψη συγκροτεί τον πυρήνα της θεωρίας του Diderot όσον αφορά την υποκριτική τέχνη, όπως αναπτύχθηκε στο δοκίμιό του «Το παράδοξο του ηθοποιού», σύμφωνα με το οποίο η εκφραστική δύναμή του ενισχύεται στο βαθμό που αυτός καταφέρνει να αποσυνδεθεί από το συναισθημά του και να αποδώσει τη δράση με

100 Σταυρίδης Σ., ο.π., σελ. 125

101 Πεφάνης Γ., ο.π., σελ. 451

αυτοέλεγχο και ψυχραιμία¹⁰². Μόνο μια τέτοια πρακτική, μια πρακτική η οποία συνίσταται όχι στο να αισθάνεται, αλλά στο να αποδίδει τα εξωτερικά σημεία του συναισθήματος, αποδεικνύεται ικανή μέθοδος μέσω της οποίας μπορεί να εκφράσει το ταλέντο του και να διατηρήσει αμείωτη την εκφραστική απόδοσή του στον ορίζοντα της επαναληψιμότητας του θεατρικού φαινομένου.

Από τα παραπάνω γίνεται αντιληπτό ότι στη διάρκεια μιας παράστασης, το υποκείμενο πάνω στην σκηνή δεν μπορεί να είναι ολοκληρωτικά ο εαυτός του, αλλά ούτε η μετενσάρκωση του χαρακτήρα του έργου. Κατά τη διαδικασία του να παριστάνει κάποιος κάτι ή κάποιον άλλο, δεν λαμβάνει χώρα μια υπερβατική, μεταφυσική πράξη που έχει ως αποτέλεσμα για τον ηθοποιό να απολέσει την ή τις ταυτότητες που φέρει, τα ίδια χαρακτηριστικά του. Ο θεατρικός ρόλος έχει τη δυναμική να καλύψει το πρόσωπό του ερμηνευτή¹⁰³, αλλά δεν καταφέρνει να γίνει ένα με την υπόστασή του, ούτε προσφέρει μόνιμη αλλαγή, καθώς πρόκειται για μια μεταμφίεση με την διευρυμένη έννοια του όρου, κι όχι για μια κυριολεκτική μεταμόρφωση. Αυτό συνεπάγεται την ικανότητα και δυνατότητα του ίδιου πρόσωπου να ενσαρκώσει διαφορετικούς χαρακτήρες ανάλογα με την εκάστοτε παράσταση ή συνθήκη, να μπαίνει και να βγαίνει από ένα ρόλο. Ο ρόλος, όμως, δεν είναι κάτι τυποποιημένο και παγιωμένο. Σε μια τέτοια περίπτωση, οι σκηνικές τους αποδόσεις θα ήταν φαινόμενα ανιστορικά, που δεν επηρεάζονται από το ιστορικό-κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο εντοπίζονται, κάτι που εύκολα αντιλαμβανόμαστε ότι δεν είναι εφικτό.

Σε αντίθεση, επομένως, με μια λογική που αντιμετωπίζει το ρόλο ως έτοιμο προσωπείο¹⁰⁴ ή που αναπαράγει το μύθευμα του

102 Σταυρίδης Σ., ο.π., σελ. 144

103 Σταυρίδης Σ., ο.π., σελ. 23

104 Σταυρίδης Σ., ο.π., σελ. 131

«φυσικού ρόλου», την ανάγκη σύγκλισης, δηλαδή, της προσωπικότητας του υποκειμένου και του δραματικού χαρακτήρα¹⁰⁵ ως προϋπόθεσης της υπόδυσης, η ερμηνεία, ως ανέγερση μιας νέας ταυτότητας, είναι στενά εξαρτημένη από τα δεδομένα της εκάστοτε περίπτωσης, υπό την έννοια ότι κάθε φορά επηρεάζεται και σχηματίζεται ανάλογα με ένα σύστημα αναφοράς ή ένα συγκείμενο¹⁰⁶. Με αυτό ως δεδομένο, η θεατρική προσποίηση δεν αποτελεί ένα κλειστό σύστημα που εγγράφεται σε έναν άμορφο εαυτό χωρίς χαρακτηριστικά, αλλά οικοδομείται εκ των ενόντων με ό,τι βρεθεί πρόσφορο και κατάλληλο¹⁰⁷. Συνιστά το προϊόν μιας αναζήτησης, διαθλώμενης μέσα από μια πληθώρα συνειδητών και ασυνειδητών αντιδράσεων, που χαρακτηρίζει τον ίδιο ως ηθοποιό κι όχι ως άνθρωπο. Το στοιχείο αυτό είναι καταστατικής σημασίας για την εκδήλωση της ποικιλομορφίας της θεατρικής τέχνης, που εδώ, αναφορικά με την σκηνική μετεγγραφή του έργου, συνεπάγεται ότι, καθώς οι άνθρωποι δεν είναι ποτέ μονοσήμαντοι ή όμοιοι, διαφορετικοί ρόλοι μπορούν να παράγουν πολύ διαφορετικές συμπεριφορές από τον ίδιο άνθρωπο και, παράλληλα, διαφορετικοί άνθρωποι μπορούν να αποδώσουν αριετά διαφορετικά τον ίδιο ρόλο. Η θεατρικότητα και το σύνολο των εκφραστικών επιλογών από τις οποίες απαρτίζεται εξαρτώνται από την προσωπική προσπάθεια και ικανότητα του ερμηνευτή να χειριστεί την εντύπωση που δίνει στους θεατές. Η ερμηνευτική διαδικασία υπό αυτή την έννοια μοιάζει να συλλαμβάνεται ως η διασταύρωση δύο αντίρροπων μεταβατικής φύσης δυνάμεων: από τη μία, η δυναμική που προκύπτει από τον υφιστάμενο ρόλο, έτσι όπως εγγράφεται στο δραματικό κείμενο ή στο άτυπο «κείμενο» των δοκιμών, η οποία κατευθύνει το σώμα του ηθοποιού

105 Πεφάνης Γ., ο.π., σελ. 451

106 Σταυρίδης Σ., ο.π., σελ. 127

107 Σταυρίδης Σ., ο.π., σελ. 132

και από την άλλη, η δυναμική που έχει ως αφετηρία τον ίδιο τον ηθοποιό και στην οποία εγγολώνονται τα ιδιαίτερα εκφραστικά, ερμηνευτικά και αντιληπτικά του εργαλεία¹⁰⁸.

Σε κάθε περίπτωση δεν αμφισβητείται η κεντρικότητα του δρώντος στην επιτέλεση του ρόλου, καθώς η φυσική παρουσία του ίδιου του σώματος του είναι η πρώτη και απαραίτητη προϋπόθεση για την επικοινωνία του με το κοινό και διότι από αυτόν εκκινούν το σύνολο των διακριτών μορφωμάτων της σκηνικής ερμηνείας. Το αποτέλεσμα, εντούτοις, είναι η σύνθεση ενός νέου, επινοημένου εαυτού, διαφορετικού σε σχέση με ό,τι το άτομο αντιλαμβάνεται πώς είναι, αλλά με δομικά υλικά που ανήκουν στο ίδιο. Όταν ο εαυτός υποκρίνεται ένα ρόλο, ενεργοποιεί ένα μεγάλο φάσμα σημασιών, ο κοινός άξονας του οποίου συσπειρώνεται στην ικανότητα άρθρωσης μιας αντί-θέσης, εντοπισμένης μέσα από την επικράτεια του εαυτού. Διαδραματίζεται με αυτό τον τρόπο μια πράξη αντιστοίχισης, η οποία συνδέει τα υποθετικά, δυνάμει γνωρίσματα ενός άλλου με τις δικές του χειρονομίες και εκφράσεις¹⁰⁹ και η οποία συγκροτεί τον πυρήνα της υποκριτικής τέχνης. Υπό αυτή την έννοια, ο ηθοποιός μεταμφιέζεται σε έναν άλλον με μια αναλογική σύλληψη του ετέρου μέσω του εαυτού¹¹⁰. Η, διαφορετικά ειπωμένα, προσεγγίζει ό,τι βρίσκεται έξω από αυτόν και ανήκει στη σφαίρα του άλλου συγκρίνοντάς το με αυτό που θεωρεί ότι είναι. Η θεατρικότητα, μέσα σε αυτό το πλαίσιο, γίνεται ένας μηχανισμός εξοικείωσης με την ετερότητα, διανοίγοντας ένα πρόσφορο πεδίο επίσκεψης του ετέρου μέσα από μεταμφιέσεις¹¹¹. Μια επίσκεψη, η οποία, αφενός επιβεβαιώνει την απόσταση και ως εκ τούτου τη μη ταύτιση των συναντωμένων, αφετέρου υφαίνει πάνω στην απόσταση σχέσεις και

108 Πεφάνης Γ., ο.π., σελ. 446

109 Σταυρίδης Σ., ο.π., σελ. 132

110 Σταυρίδης Σ., ο.π., σελ. 133

111 Σταυρίδης Σ., ο.π., σελ. 240

συγκρίσεις, αφήνοντας έκθετη την ιδιαιτερότητα του επισκέπτη. Αυτή η διφυής απόσταση, η μη σύμπτωση με τον εαυτό του αλλά ούτε και με το έτερο, είναι η πηγή της ηθικής σύνδεσης με τους άλλους. Με αυτό τον τρόπο, αναδεικνύεται ως κεντρικό σημείο στον πυρήνα του θεάτρου και πρωταρχικός σκοπός του η ενεργοποίηση του ερωτήματος για ενδεχόμενες συναντήσεις. Μέσα και μέσω αυτών των συναντήσεων, τίθενται οι προϋποθέσεις για τη διαρκή γέννηση και την πρόσκαιρη υιοθέτηση νέων ταυτοτήτων, οι οποίες, χάρη στην υπέρβαση κι όχι στην κατάργηση του εαυτού, παραπέμπουν σε μια δυνητικότητα, σε μια ανοιχτότητα, σε μια ελλειπτικότητα παγιωμένου και αυστηρά καθορισμένου σχήματος¹¹². Οι ταυτότητες, ως απόρροια αυτών των μεταμφιεστικών δοκιμών και συναντήσεων και σε σύμπνοια με την εφήμερη φύση της παραστατικής τέχνης του θεάτρου, δεν συνιστούν τελικές και ολοκληρωμένες απολήξεις¹¹³, αλλά περισσότερο μοιάζουν με πυκνώματα ροών και δυναμικών κινήσεων, που κατευθύνουν -αλλά δεν φτάνουν- προς μια αρτίωση, διαγράφοντας έναν *ατέλειωτο ρου εμφανειών*¹¹⁴. Προβάλλεται έτσι εμφαντικά η πολλαπλότητα ταυτοτήτων που ενστερνίζεται το υποκείμενο στο θέατρο.

Η θεατρική τέχνη, όμως, δεν δημιουργεί ευκαιρίες εξερεύνησης του άλλου μονάχα για τα πρόσωπα που υποδύονται ρόλους. Η δυαδικότητα της καταστατικής της συνθήκης, η αναγκαία ύπαρξη, δηλαδή, του ηθοποιού και του θεατή εξίσου, μετατρέπει το θέατρο σε εργαστήριο της ανθρώπινης συνείδησης για όλους τους μετέχοντες. Επί σκηνής λαμβάνει χώρα μια αφήγηση, με τη διευρυμένη έννοια του όρου, η επιτέλεση της οποίας επιτάσσει την ύπαρξη ενός ακροατηρίου για να ολοκληρωθεί, διότι η αυθεντική αφήγηση βρίσκεται πάντοτε «καθοδόν»¹¹⁵,

112 Πεφάνης Γ., ο.π., σελ. 432

113 Schechner R., ο.π., σελ. 22

114 Πεφάνης Γ., ο.π., σελ. 471

115 Πεφάνης Γ., ο.π., σελ. 435

σε μια κατάσταση, δηλαδή, απεύθυνσης προς τον άλλον. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ο θεατής, ο έτερος της δυάδας, αποφαίνεται απαραίτητος όχι μόνο σε ένα γενικό επίπεδο, αναφορικά με την οντολογική σύσταση του θεατρικού φαινομένου, αλλά και σε ένα ειδικό, όσον αφορά τη συγκρότηση του υποκειμένου-εγώ που αφηγείται την ιστορία και που με τη σειρά του θα γίνει ο άλλος, το αντικείμενο προς θέαση για αυτόν που τον κοιτάζει. Χρησιμοποιώντας τα λόγια του Ricoeur, *η ετερότητα δεν προστίθεται έξωθεν στην εαυτότητα, σαν για να προλάβει τη σολιψιστική της παρεκτροπή, αλλά... ανήκει στο νοηματικό περιεχόμενο και στην ενδόμυχή της συγκρότηση*¹¹⁶. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο ηθοποιός είναι ηθοποιός επειδή υπάρχει ένας τουλάχιστον θεατής που τον βλέπει όχι μόνο ως εξωτερικός παρατηρητής, αλλά και ως εσωτερική σε αυτόν διάσταση και αντιστρόφως, ο θεατής είναι θεατής με τη στενή θεατρική έννοια, επειδή υπάρχει ενώπιον του και εντός του ένας ηθοποιός που παίζει ένα ρόλο. Αν η υπόδυση, συνεπώς, ενός ρόλου είναι θεατρική πράξη και ταυτόχρονα πράξη επικοινωνίας, κι αν η επικοινωνία αποτελεί *κατεξοχήν και πάνω από όλα μια μορφή δράσης, παρέμβασης, επίδρασης πάνω στον άλλο*¹¹⁷, που δεν αναπτύσσεται σε μια κλειστή και μονόδρομη κατεύθυνση, τότε ο θεατής αναδεικνύεται σε ρυθμιστικό παράγοντα και καθίσταται ένα από τα δύο υποκείμενα της θεατρικής αλληλεπίδρασης και ενεργός δημιουργός των νοημάτων της.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, το σημασιόμενο της σκηνικής ερμηνείας δεν μπορεί να ανακυκλώνεται στο σώμα του ηθοποιού, αλλά «σκοπεύει» το κοινό και στοχεύει στην ενεργοποίηση της ματιάς του, εκκολάπτοντας δυνάμει περάσματα σε ένα επίπεδο διανοητικό, συγκινησιακό και αισθητικό. Αυτό υποδηλώνει ότι η απόδοση ενός ρόλου σε κάθε περίπτωση συντίθεται και αποτιμάται, όχι μόνο σε σχέση με την

116 Πεφάνης Γ., ο.π., σελ. 434

117 Γραμματάς Θ., *Δυναμική της ομάδας: Οι θεατές ως ομάδα-Η έννοια της επικοινωνίας*, <http://theodoregrammatas.com/el/δυναμική-της-ομάδας-οι-θεατές-ως-ομάδα/>

αντιστοίχιση με το πραγματικό ή την εκπλήρωση των σκηνοθετικών ή συγγραφικών οδηγιών, εντός, δηλαδή, ενός αυτοαναφορικού για τους συντελεστές της παράστασης συγκείμενου που δεν είναι ορατό ή ευκρινές για το κοινό, αλλά και συναρτήσεως της διαλεκτικής σχέσης που εγναθιδρύει με το θεατή. Η επιτυχημένη λειτουργία του θεάτρου έγκειται στην ικανότητα της σκηνικής «αλήθειας» να αγγίζει και να συγκινεί ακριβώς γιατί δίνει την εντύπωση ότι, ενώ πηγάζει από κάποιο άλλο κέντρο, κατορθώνει και φτάνει στα άτομα που βρίσκονται στην πλατεία, στο δικό τους ελεγκτικό και αντιληπτικό κέντρο, στη δική τους «αλήθεια», και άρα ως βιωμένη εμπειρία δεν αμφισβητείται¹¹⁸. Η συγκίνηση, όμως, εδώ δεν αναφέρεται στην πρόκληση τέτοιων συναισθηματικών φορτίσεων, ικανών να παρασύρουν ψυχολογικά το θεατή σε έναν απόλυτο βαθμό και να τον εγκλωβίσουν σε μια συναισθηματικά έκρυθμη και τεταμένη κατάσταση, θολώνοντας και περιορίζοντας την σκέψη του. Ο στόχος δεν είναι το θεατρικό να παρουσιαστεί ως πραγματικό, γεννώντας μια σχέση ταύτισης, αλλά, όπως και στην υπόδυση του ρόλου από τον ηθοποιό, επιδιώκεται το αντικείμενο, ο επινοημένος χαρακτήρας επί σκηνής, να τοποθετηθεί σε μια απόσταση, ώστε να καταστεί ορατό και εκτεθειμένο, με τις διαφορές και τις ιδιαιτερότητές του ευκρινείς. Εφόσον η απόλυτη εγγύτητα καθιστά τον άλλον όμοιο και καταργεί τη σύγκριση, η απόσταση, που δεν αφορά ένα πεπερασμένο μέγεθος, αλλά μια αίσθηση, μια δυναμική κατάσταση διαπραγματεύσεως, μετατρέπεται στο πεδίο εμφάνισης, ανάδειξης και κατανόησης του διαφορετικού, παρέχοντας χώρο και χρόνο για μια γνωριμία μαζί του.

118 Γραμματάς Θ., *Δυναμική της ομάδας: Οι θεατές ως ομάδα-Η έννοια της επικοινωνίας*, <http://theodoregrammatas.com/el/δυναμική-της-ομάδας-οι-θεατές-ως-ομάδα/>

Τα παραπάνω συγκροτούν το ερμηνευτικό συγκείμενο μέσα στο οποίο προσεγγίζεται και κατανοείται γενικά η ερμηνεία του ηθοποιού, ως μέρους της διαλεκτικής σχέσης με το κοινό, αλλά και συγκεκριμένα, στις τρεις παραστάσεις που έχουν επιλεχθεί στην παρούσα εργασία. Με δεδομένο ότι ο συνεκτικός άξονας των παραστάσεων αυτών είναι η σιγηνική εκφορά του οικείου χώρου, των επιμέρους χώρων του οίκου δηλαδή, η ίδια η δράση δεν μπορεί παρά να εξεταστεί σε σχέση με τα στοιχεία τα οποία την περιβάλλουν, την οργανώνουν και τη νοσηματοδοτούν. Υπό αυτή την έννοια, ο ρόλος και το σύνολο των εκφραστικών στοιχείων που μεταχειρίζεται ο ηθοποιός αρθρώνονται σε δύο αλληλένδετα επίπεδα: αφενός σχετίζονται με τις ίδιες τις ενέργειες του επινοημένου χαρακτήρα και το περιεχόμενό τους συναρτήσει των χωροχρονικών τους συμφραζόμενων, αφετέρου εξαρτώνται από τον τρόπο και τα υφολογικά χαρακτηριστικά με τα οποία αυτά εκτυλίσσονται. Και καθώς οι δράσεις, ως το σύστοιχο αντικείμενο του οικείου περιβάλλοντος, ανήκουν στη σφαίρα του καθημερινού και του γνώριμου για το κοινό, ο τρόπος απόδοσής τους αναδεικνύεται η κατευθυντήρια γραμμή για τη χάραξη μιας πορείας που εκφράζει την επικοινωνία θεατή και θεάματος και η οποία άγεται και έλκεται από δυνάμεις ταύτισης και αποστασιοποίησης. Για να είναι κάτι ταυτοποιήσιμο, εξάλλου, πρέπει να μπορεί να ενταχθεί σε ένα πλαίσιο μεταβλητών παραμέτρων, ώστε να συγκριθεί και να αναδειχτούν οι διαφορές ή οι συγγιλίσεις, είτε όσον αφορά την αίσθηση ενότητας που διατηρεί σταθερά το υποκείμενο της υποκριτικής για τον εαυτό του, είτε για την εκ μέρους του κοινού κατάφαση της συνάφειας στη σιγηνική του συμπεριφορά¹¹⁹.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο το κριτήριο που θεσπίζεται εδώ συνίσταται στο βαθμό της **συναισθηματικής επένδυσης** των επί σκηνής πράξεων, της αποστέρησης ή του εμπλουτισμού του γνώριμου περιεχομένου της ενέργειας με εντάσεις και ψυχογενείς φορτίσεις, που συμβαδίζουν, υπερβαίνουν ή αντίκεινται σε αυτό. Με αυτό τον τρόπο, το πώς προβάλλεται η ψυχική κατάσταση, ευάρεστη ή δυσάρεστη, του δρώντος τοποθετεί το ρόλο σε μια κλίμακα με πιθανές διαβαθμίσεις τη φυσικότητα, την αφαιρετικότητα ή την υπερβολή. Πρόθεση και αποτέλεσμα αυτών των επιλογών είναι η ενίσχυση ή διατάραξη της αληθοφάνειας και της νοηματικής συνέχειας του μύθου στα μάτια των θεατών, στοιχείο που με τη σειρά του είναι ικανό να αναδείξει την ξενότητα, τη διαφορετικότητα μέσα σε γνώριμες καταστάσεις, να ανασύρει και να προβάλλει το έτερο μέσα στα σπλάγχνα του οικείου.

5.3.1 Πατέρας, Θέατρο Αποθήκη

Τη σιωπή σκίζει η Μαρίνα. Επιτίθεται στον Τάσο. Βρίζονται σαν αγρίμια. Εκείνος χρωστάει. Παντού. Προσπαθεί να βρει λύση. Από την πολυθρόνα. Εκείνη, κλεισμένη στο σπίτι, έχει παρατήσει την καριέρα της για να αφοσιωθεί στην κόρη της. Και φροντίζει παράλληλα την πεθερά της. Η πεθερά χέζεται και η Μαρίνα την ξεσκατώνει. Καταφθάνει ο αδελφός της, ο Σήφης. Κουβέντες για ένα κορίτσι που εκείνος γκάστρωσε. Κουβέντες για εκπτώσεις, χρισίματα, χεσίματα. Κουβέντες για κρίσεις πανικού (του Τάσου). Από τα ενδότερα ένα κλαρίνο παίζει αδέξια νότες βγαλμένες από ταινία του Ταραντίνο. Η ζωώδης φύση του ανθρώπου είναι εδώ, από την πρώτη στιγμή, το πρώτο λεπτό. Αυτό που θα ακολουθήσει είναι ένα δαυμονισμένο ξέσκισμα ψυχών.¹²⁰

Στη θεατρική τέχνη, αλλά και σε άλλες μορφές τέχνης με παρόμοιο τρόπο, ο ρεαλιστικός χαρακτήρας του έργου έγκειται στον εντοπισμό ενός συνόλου από διακριτά χαρακτηριστικά, τα οποία δεν αφορούν μονάχα την επιλογή θέματος, αλλά διαμορφώνουν ουσιαστικά τους χειρισμούς του σκηνικού θεάματος. Συμπληρωματικά με τα ζητήματα της καθημερινής ζωής, τα οποία είναι ο βασικός άξονας άρθρωσης μιας ιστορίας που ανήκει σε αυτό το είδος, επιδιώκεται εξίσου η ανάδειξη της κοινωνιολογικής και ψυχολογικής αιτιότητας ως του κυρίαρχου ρυθμιστικού παράγοντα των δράσεων, ο αναλυτικός τρόπος θέασης των δρώμενων επί σκηνής, η εγκαθίδρυση διαλόγου με το επίκαιρο και η παρουσίαση της ιστορίας χωρίς διάθεση εξωραϊσμού, απογυμνωμένης από καλλιτεχνικές επενδύσεις που κρύβουν την αλήθειά της. Από αυτή την πλευρά, τόσο το προϋπάρχον κείμενο του Στρίντμπεργκ, όσο και η εν λόγω σκηνική μετεγγραφή του, παρά το πλήθος σκηνοθετικών επεμβάσεων με τις οποίες

120 Ευτυχιάδου Σ., *Από τη βία της κρίσης στο οικογενειακό ριγγκ: Για τον «Πατέρα» του Βασίλη Μπισμπίκη στο Θέατρο Αποθήκη*, Νοέμβριος 2019
<https://www.elculture.gr/blog/article/pateras-mpismpikis/> (09.02.20)

είναι διανθισμένη και οι οποίες κάνουν το έργο να «ακούγεται» συγχρονικό και τοπικό, ικανοποιούν τις προδιαγραφές αυτές και εντάσσονται στο ευρύτερο φάσμα του ρεαλισμού.

Όσον αφορά τη σκηνική αυτή εκδοχή του Μπισμπίκη, όπως εξετάστημε και προωτέρα, η γραμμική συν-τάξη του χώρου και η πιστή στην πραγματικότητα απόδοσή του, συνδυαστικά με την γραμμικά χρονολογική εξέλιξη της ιστορίας και την επίκαιρη πλαίσιωση συγκροτούν μια διατύπωση του χωροχρονικού συνεχές με ενισχυμένη την πρόθεση αληθοφάνειας και πιστότητας, όχι τόσο απέναντι στο δραματικό κείμενο, αλλά στις εικόνες του ιστορικού χρόνου όπου κατοικεί ο θεατής που παρακολουθεί. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η σκηνογραφία, η ενδυματολογία και η διακόσμηση αποδεσμεύονται από την άμεση αξιολόγησή τους με βάση τις αισθητικές κατηγορίες του όμορφου-άσχημου και γίνονται σημαινόμενα που ταυτίζονται με τα υλικά στοιχεία. Κατά αυτό τον τρόπο, ο ηθοποιός-ήρωας του έργου βρίσκεται σε πλήρη ταύτιση με τα ρούχα που φοράει και τα σκηνικά που τον περιβάλλουν, κατευθύνοντας το «φαινέσθαι» σε μια πορεία ταύτισης με το «είναι». Αυτή η επιδίωξη επιβεβαιώνεται ακόμα και από την απόφαση να αλλαχθούν τα ονόματα των ηρώων του αρχικού κειμένου και στη θέση τους να χρησιμοποιηθούν τα ονόματα των ηθοποιών: Τάσος, Μαρίνα, Νικολέτα. Η πρώτη εντύπωση, επομένως, που δημιουργείται στους θεατές είναι η σύνθεση ενός θεάματος που συγκλίνει με την πραγματικότητα εκτός σκηνής και που γίνεται τελικά όχι μια παράσταση, αλλά μια αναπαράσταση της ίδιας της ζωής¹²¹.

Αν δεχτούμε την άποψη της Catherine Belsey ότι *ο ρεαλισμός είναι πιστευτός, όχι επειδή αναπαριστά τον κόσμο, αλλά επειδή κατασκευάζεται από αυτό που είναι (ασυνείδητα) οικείο*, τότε είναι δόκιμο να ισχυριστούμε

121 Γραμματάς Θ., *Μπρεχτικό Επικό και Διδακτικό Θέατρο*, <http://theodougrammatas.com/el/μπρεχτικό-επικό-και-διδακτικό-θέατρο/> (09.02.20)



εικόνες 33-39: Πατέρας



και το αντίστροφο, ότι, δηλαδή, το οικείο εντοπίζεται ευκολότερα στις συνθήκες εκείνες οι οποίες αποτυπώνονται με μια ρεαλιστική-συμβατική διάθεση. Με αυτό τον τρόπο, συντίθεται ένα πλαίσιο δράσης που διεγείρει μια αίσθηση οικειότητας στο κοινό, τον προδιαθέτει, με άλλα λόγια, για μια πορεία ταύτισης με το επερχόμενο δρώμενο. Σε αυτό υποβοηθά το γεγονός ότι, όταν ο θεατής εισέρχεται στην πλατεία, έχει διαθέσιμα μερικά λεπτά απρόσκοπτης από την ανθρώπινη παρουσία και δράση ενατένισης του σκηνικού χώρου. Η παράσταση σύντομα ξεινιά και από τις πρώτες σκηνές αλληλεπίδρασης των ηρώων, ιδιαίτερα του ζευγαριού, είναι εμφανής η τεταμένη κατάσταση που υποβόσκει. Οι διάλογοι και η σωματική στάση είναι αποκαλυπτικοί για τα ζητήματα που τους απασχολούν: ανολοκλήρωτα όνειρα και μια στασιμότητα που γεμίζει με ανικανοποίητο, μοναξιά και αδυναμία επικοινωνίας, αποφυγή ανάληψης της ευθύνης της ατομικής ύπαρξης και διαρκής αναζήτηση ενός υπαίτιου. Όλα μαζί συγκροτούν ένα συνονθύλευμα προβλημάτων, τα οποία δεν είναι ούτε άτοπα ούτε άκαιρα σε σχέση με τη σύγχρονη εποχή και, μάλιστα, συχνά εντοπίζονται στον εκτός σκηνής κόσμο, ενισχύοντας τους δεσμούς της παράστασης με το πραγματικό. Σε αυτή την σκηνική εκδοχή του έργου, η δραματουργική προσθήκη της οικονομικής κρίσης εντείνει την ήδη έκρυθμη κατάσταση, καθώς μοιάζει η υπόκωφη βία της κοινωνίας να κατακυριεύει το άτομο και εκείνο να μην έχει άλλον τόπο για να ειπνεύσει τον θυμό και τη συσσωρευμένη καταπίεσή του, παρά τον χώρο της οικογενειακής εστίας. Προκύπτει με αυτό τον τρόπο μια θεματολογία, κατ' αναλογία με τον σκηνικό χώρο, ρεαλιστική και γνώριμη για το άτομο που παρακολουθεί και η οποία μπορεί να του υπενθυμίζει παρεμφερή του βιώματα.

Εντούτοις, ο τρόπος εξέλιξης της ιστορίας σχεδιάζεται έτσι ώστε να ανακόψει, να διαρρήξει το κοινότοπο και το γνώριμο. Μια φράση της Μαρίνας, η οποία αποσκοπεί και επιτυγχάνει να ενσταλάξει αμφιβολίες στον Τάσο για την πατρότητα του παιδιού, αποδεικνύεται αριετή ώστε



να μετατρέψει το οικογενειακό περιβάλλον ενόψει Πρωτοχρονιάς σε εμπόλεμη ζώνη. Για τους ήρωες ο θεατής μαθαίνει λιγα, μέσα από τους διαλόγους, οι οποίοι ουσιαστικά συνοψίζονται σε εκατέρωθεν προσβολές, επιθέσεις και κατηγορίες. Μοιάζει η οικονομική κρίση να έχει μετουσιωθεί σε κρίση αξιών, όπου τα άτομα έχουν καταβυθιστεί και έχουν χάσει τον αυτοέλεγχο, το σεβασμό, τη διαυγή τους ματιά. Οι δράσεις που λαμβάνουν χώρα κατόπιν, αν και εγγράφονται σε έναν ρεαλιστικό κώδικα, ανάγονται εντέλει σε μια **υπερβολή** και χαρακτηρίζονται από ωμότητα, λεκτική και σωματική βία. Τη μία στιγμή, δηλαδή, οι ερμηνείες διέπονται από φυσικότητα που σε κάνουν να λησμονείς ότι πρόκειται για θέατρο και την επόμενη, μια τέτοια συσπείρωση ακραίων αντιδράσεων σου υπενθυμίζει ότι όλο αυτό δεν μπορεί να είναι αληθινό. Καταλήγει, επομένως, ολόκληρη η παράσταση να χαρακτηρίζεται από μια παρατεταμένη αίσθηση έντασης με ελάχιστες, σύντομες παύσεις «πυρός» και να δομείται ως η συμπύκνωση

πολλαπλών μικρών συγκρούσεων, οι οποίες, αν και δεν ανήκουν στη σφαίρα του εξωπραγματικού, εμφανίζονται σε εμβληματικές διαστάσεις, κλιμακώνονται με δραματικό τρόπο και γίνονται ο κανόνας μιας δυστοπικής καθημερινότητας. Σε συμφωνία με τις δράσεις, η γλωσσική μετεγγραφή της ιστορίας στο σήμερα απεικνύεται οποιαδήποτε εξεζητημένη έκφραση και διασπείρεται από λέξεις σκληρές, αγοραίες, οι οποίες εκφράζουν τη νοσηρότητα αυτού του σπιτιού.

Μια τέτοια παράσταση άκρατου ρεαλισμού προϋποθέτει, αλλά και γεννά αποστάσεις από τα δρώμενα, για αυτούς υποδύονται και για αυτούς που παρακολουθούν εξίσου. Καταρχάς, σε επίπεδο ρόλου, εμπεριέχεται σημαντικός βαθμός δυσκολίας για τους ηθοποιούς τόσο σε ψυχολογικό επίπεδο όσο και σε επίπεδο φυσικής κατάστασης. Καθώς η βία γίνεται ταυτόσημη με τη ζωή των χαρακτήρων, απαιτείται η θεατρική σύμβαση να νομιμοποιήσει τις δράσεις και τις συμπεριφορές και παράλληλα να εξασφαλίσει την πρόσκαιρη μεταμπίεση και την επάνοδό τους από τον τόσο δυστοπικό τόπο του άλλου. Ταυτόχρονα, έχοντας ως πρόθεση να υποστηρίξουν την αμείωτη ένταση και τον εξαντλητικό ρυθμό του έργου, χωρίς να βρίσκονται κάθε βράδυ εκτεθειμένοι στις μάχες των χαρακτήρων, οι ερμηνευτές είναι απαραίτητο να επιστρατεύσουν τη θεατρική οδό και τα εκφραστικά μέσα της, που τους κατευθύνει σε διαφορετικό μονοπάτι από αυτή της ταύτισης. Με αυτό τον τρόπο, παριστάνοντας, δηλαδή, κι όχι όντας, τοποθετούνται σε μια απόσταση από τον εαυτό τους, σε μια διάσταση με αυτόν, προκειμένου, αφενός, να προστατευτούν από την ψυχολογική φθορά, αφετέρου να ενισχύσουν την ερμηνευτική τους ικανότητα χωρίς αυτή να εξαρτάται κάθε φορά από τη συναισθηματική τους διάθεση, επιβεβαιώνοντας έτσι ότι η θεατρική εκφραστικότητα δεν αναβλύζει φυσικά από τα δρώμενα επί σκηνής, αλλά, αντίθετα, αποτελεί



την γενεσιουργό δύναμη που τα σμιλεύει¹²².

Από την άλλη μεριά, όσον αφορά το κοινό, η διάθρωση των δράσεων σε ένα μετωπικά και γραμμικά δομημένο περιβάλλον, επιδιώκει να τοποθετήσει το θεατή σε μια θέση έκθετη και απροστάτευτη. Από αυτή τη θέση δεν έχει άλλη επιλογή από το να αφήσει το βλέμμα του να περιηγηθεί ανεμπόδιστα τόσο στο εσωτερικό του οικείου χώρου της οικογένειας, σαν απρόσκλητος επισκέπτης, όσο και στις πιο μύχιες στιγμές της καθημερινής ζωής της, δίνοντας την αίσθηση του κρυφοκοιτάγματος και της αδιακρισίας. Και δεδομένου ότι ο διάκοσμος του σπιτιού είναι πληθωρικός, ενόσω ο ρυθμός του διαλόγου είναι καταϊγιστικός, λίγα μένουν στη διάθεση της φαντασίας του και τη θέση της καταλαμβάνει η σιωπηρή παρατήρηση. Μια παρατήρηση η οποία τον φέρνει αντιμέτωπο με ένα θέατρο οργής και ακραίας έντασης, με τη δύναμη της καταστροφής και του θανάτου να είναι ορατή, και η οποία δεν μπορεί να τον αφήσει ανεπηρέαστο ή ήρεμο. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο καλείται ο ίδιος ο θεατής να επιστρατεύσει συνειδητά την κριτική του ματιά ώστε να φιλτράρει τα γεγονότα, να ξεδιαλύνει όσα ανήκουν στον κόσμο του κι όσα ανήκουν στον άλλο. Μοιάζει, τελικά, αυτή να είναι η απώτερη επιδίωξη του σκηνοθέτη, να ορίσει, σε πρώτο χρόνο, ένα σκηνικό με χαρακτηριστικά ρεαλιστικά και κοινότοπα, θέτοντας τις προϋποθέσεις αναγνωσιμότητας από την πλευρά του κοινού και παρουσιάζοντας ζητήματα τα με τα οποία μπορεί να ταυτιστεί και να νιώσει οικειότητα, ώστε, σε δεύτερο χρόνο, η οικειότητα αυτή να είναι ο λόγος που περιέρχεται σε αμηχανία, σε μια σκηνοθετημένα και συνειδητά άβολη κατάσταση, η οποία διεγείρει σκέψεις για αυτό που βλέπει αλλά και για αυτό που ζει.

122 Σταυρίδης Σ., ο.π.

5.3.2. Μαμά, Νέο Θέατρο Κατερίνας Βασιλάκου

ΜΗΤΕΡΑ: Αμπάρ, κόρη μου. Δεν ξέρω αν μπορείς να με ακούσεις. Εδώ δεν ξέρουν να μου πουν. Μου λένε να σου μιλάω. Να σου λέω ιστορίες. Να σου μιλάω για σένα, για μένα, για τη ζωή μας. Κι εγώ δεν ξέρω τι πρέπει να σου πω. Ζήσαμε τόσα πολλά σε τόσο λίγο καιρό! Η ζωή μας αυτά τα χρόνια άλλαξε τόσο πολύ, που δεν ξέρω από πού να αρχίσω.¹²³

Η εισαγωγική σκηνή της παράστασης «Μαμά» δεν περιλαμβάνει διαλόγους. Μπροστά στους θεατές, δυο γυναίκες, εμπειρεχόμενες σε ένα σαφώς οριοθετημένο ορθογώνιο που αντιστοιχεί στο δικό τους οικείο χώρο, γευματίζουν, ενόσω τα παραπάνω λόγια ακούγονται, ανακλώντας πραότητα και μια αίσθηση συνειδητότητας, μέσω μιας ηχογραφημένης φωνής –ίσως της μεγαλύτερης σε ηλικία- γυναίκας. Οι φωνές τώρα γίνονται δύο και εναλλάσσονται σχεδόν ανά πρόταση, συνθέτοντας έναν ιδιότυπο διάλογο, όπου οι «απαντήσεις» φέρουν ασύνδετο με τις ερωτήσεις περιεχόμενο. Η ηχογράφηση τελειώνει και η σκηνή φωτίζεται περισσότερο.

Οι επόμενες πληροφορίες που εισπράττει ο θεατής προέρχονται από το διάλογό τους. Η νεαρή γυναίκα ενημερώνει τη δεύτερη για μια σημαντική απόφασή της και εκείνη αντιδρά στην καθυστερημένη πληροφόρησή της με τρόπο που μαρτυρά οικειότητα. Δεν αργεί και στην επόμενη απόκριση της κόρης, η προσφώνηση «μαμά» διαλευκαίνει το είδος της σχέσης τους. Η μητέρα, λοιπόν, ανησυχεί με έναν τρόπο που δείχνει αληθινό ενδιαφέρον για την επιλογή της κόρης της και κυρίως λόγω του ότι θα είναι μόνη της σε αυτή την επιλογή, χωρίς να έχει ένα «πατέρα». Για λίγο στέκεται ασαφές σε ποιον πατέρα αναφέρονται, αλλά γρήγορα οι

123 Από το πρόγραμμα της παράστασης

εικόνες 40-44: Μαμά



αγχωμένες κουβέντες της μάνας, «δεν νομίζεις ότι είναι καλύτερα να περιμένεις λίγο και να βρεις κάποιον να φτιάξετε μαζί μια οικογένεια», υπαινίσσονται την επιθυμία της κόρης της να υιοθετήσει παιδί και μάλιστα ως ανύπαντρη μητέρα. Η νεαρή κοπέλα μιλάει τρυφερά στη μητέρα της και της λέει ότι τη θέλει δίπλα της, ενώ από τα λόγια της φαίνεται ότι η διαδικασία έχει δρομολογηθεί και σύντομα θα έχει ένα παιδάκι τεσσάρων ή πέντε. Η Εσπεράνσα αναρωτιέται με αγωνία για το τι θα πει η Αμπάρ στο παιδί για την ίδια και την παροτρύνει να επινοήσει μια ιστορία. Μάλιστα κάνει ειρήνη την αρχή και ξεινά να αφηγηθεί ιστορίες από την παιδική ηλικία. Στις παραθέσεις συμβάντων από τα παλιά, η κόρη αποκρίνεται ενθαρρυντικά, φαίνεται να απολαμβάνει την εξιστόρηση, δίνει μάλιστα, με τη σειρά της, επιπρόσθετες λεπτομέρειες. Μόνο η τελευταία φράση της, «Ωραία θα ήταν», ακούγεται παρότρυνση και υπονοεί ότι δεν είναι αλήθεια.

Το παραπάνω απόσπασμα, το οποίο συνιστά τον πρώτο διάλογο των χαρακτήρων και συνάμα την πρώτη σκηνή της παράστασης, περιγράφεται λεπτομερώς, διότι αποφαίνεται δηλωτικό της δομής ολόκληρου του έργου. Η δράση αρθρώνεται μέσα από σκηνές διαλόγου ανάμεσα στις δύο γυναίκες, πάντα σε κάποιον εσωτερικό χώρο, κυρίως στο σπίτι της μητέρας. Από τη διάδραση των ρόλων κατά τη διάρκεια της πρώτης σκηνής γεννάται η βεβαιότητα για την οικεία, στενή σχέση τους, αλλά, στη συνέχεια, η αναφορά στην ανάγκη κατασκευής μιας ιστορίας, θολώνει τη βεβαιότητα. Στην αρχή δημιουργείται έτσι μια διάχυτη η αίσθηση νοηματικής ασάφειας, όχι τόσο για την επιμέρους αναπαριστάμενη δράση, όσο για το συνεκτικό άξονα του μύθου. Υπό αυτή την έννοια, πρόθεση της δραματοουργίας, σε αναλογία με τον χειρισμό της σκηνογραφικής σύνθεσης, συνίσταται στο να φέρει τους θεατές αντιμέτωπους με ένα έλλειμμα πληροφορίας, ως η αναπόφευκτη συνθήκη του έργου και το δομικό συστατικό της πλοκής. Η αφαιρετική προσέγγιση και απόδοση, με άλλα λόγια, δεν αφορά μονάχα μια αισθητική επιλογή βάσει της οποίας οργανώνεται ο χώρος των δράσεων, υπαγορεύοντας την επιλεκτική χρήση αντικειμένων και τη μερική απεικόνιση του χώρου, αλλά μορφοποιεί εξίσου τον τρόπο με τον οποίο εξελίσσεται η αφήγηση και χτίζεται σταδιακά η ιστορία, δυσχεραίνοντας την πλήρη κατανόηση εξαρχής και, ταυτόχρονα, αποσκοπώντας στη διέγερση του ενδιαφέροντος του θεατή.

Συμπληρωματικά με τα παραπάνω λειτουργεί και ολόκληρη η δομή της αφήγησης, η οποία συντίθεται μέσα από την συνάρθρωση σκηνών-επεισοδίων. Οι σκηνές αυτές δεν ακολουθούν την αναμενόμενη λογική χρονική εξέλιξη: η αρχή της παράστασης τοποθετείται περίπου στη μέση χρονικά της ιστορίας που εκτυλίσσεται, στη συνέχεια πηγαίνει προς τα πίσω για να μεταφερθούμε αργότερα σε ένα τυπικό «τώρα». Μέσα από τις διαφορετικές χρονικές στιγμές φωτίζονται διαφορετικές πλευρές



των προσώπων, αναδεικνύεται η εξέλιξη της σχέσης τους και η επίδρασή της στην συναισθηματική τους κατάσταση. Στην πορεία της παράστασης ο θεατής καθίσταται ικανός να ερμηνεύσει αυτό που παρακολουθεί τώρα και αυτό που παρακολούθησε προηγουμένως, το τι συμβαίνει σε κάθε μία από τις αυτοτελές πράξεις, και καλείται να βάλει σε σειρά, χρονική και αιτιακή, την αλληλουχία των πράξεων: η αρχική επιφυλακτικότητα δύο γυναικών, οι οποίες συναντιούνται εικούσια για να συνάψουν ένα ιδιότυπο συμβόλαιο ώστε να γίνουν οικογένεια, την οποία διαδέχεται η αμοιβαία επιθυμία για ουσιαστική επικοινωνία και συναισθηματική αλληλεπίδραση* και όταν αυτό επιτυγχάνεται, η σχέση τους κλονίζεται πρόσκαιρα από το φόβο μπροστά στο άγνωστο, μπροστά σε κάτι που ξεφεύγει από τις νόρμες του συμβολαίου -και άρα από τον έλεγχό τους- και γίνεται αληθινό. Με την ενεργή συμμετοχή του στην ανασυγκρότηση της συνέχειας του μύθου, ο θεατής μοιάζει να αναλαμβάνει το ρόλο ενός «κανακιαφέα», ο οποίος αποιτά την εποπτεία του τι βλέπει, μόνο αφού έχει σιάψει βαθύτερα και έχει απομακρύνει κάποια στρώματα σκόνης. Χρειάζεται να επιστρατεύσει



τη φαντασία του δημιουργικά ώστε να συμπληρώσει τα κενά που αφήνουν τα χρονικά άλματα, που με τη σειρά του συνεπάγεται στην ενεργό εμπλοκή του στα ερωτήματα που τίθενται αναφορικά με τα βαθύτερα ζητήματα του έργου, ζητήματα, δηλαδή, όπως είναι το νόημα της οικογένειας πέρα από συμβάσεις και την ανάγκη του ανθρώπου να αγαπάει, να αγαπιέται και να ανήκει κάπου.

Δεδομένου, επομένως, του αφαιρετικού σιγητικού περιβάλλοντος, ο ρόλος γίνεται το εκφραστικό μέσο της παράστασης που αναλαμβάνει κατά κύριο λόγο να μεσολαβήσει στο κοινό αυτά τα ερωτήματα. Σε αυτό συντελεί σε μεγάλο βαθμό και ο τρόπος διάθρωσης του έργου μέσα από διαλογικά μέρη, τα οποία παρέχουν τις πληροφορίες για την εξέλιξη των δράσεων αλλά και των χαρακτήρων. Έχοντας μια τέτοια πρόθεση, η ερμηνεία του ρόλου εμπίπτει εντός ενός ρεαλιστικού πεδίου υπόδυσης και βασίζεται σε λεκτική και σωματική αλληλεπίδραση αποδοσμένη με φυσικότητα. Καλλιεργείται, έτσι, πρόσφορο έδαφος ώστε να ξεδιπλωθούν οι εσωτερικές ανησυχίες των προσώπων, χωρίς υπερβολικές εξάρσεις, ενώ οι κωμικές κορυφώσεις των ηθοποιών, που απομακρύνονται από τη επιτηδευμένη, θεατρinίστικη διάθεση και συνεχονται με την ευαισθησία του ρόλου, δημιουργούν μια ατμόσφαιρα ισορροπίας αποφεύγοντας κίνδυνο συναισθηματικής εκβίασης. Το πλαίσιο αυτό λειτουργεί, σε ένα πρώτο επίπεδο, στη διευκόλυνση των θεατών να παρακολουθήσουν τα όσα συμβαίνουν επί σκηνής, για τα οποία, αρχικά τουλάχιστον, δεν υπάρχουν επαρκείς πληροφορίες και τα οποία στοχευμένα δημιουργούν ασάφεια. Σε ένα δεύτερο, αν η γλώσσα του κειμένου ήταν δυσνόητη ή ο τρόπος που υποδύονται οι ηθοποιοί φορμαλιστικός ή υπερβολικός, θα αντιμετώπιζαν περισσότερα εμπόδια στο να αφουγκραστούν το νόημα και να νιώσουν την ιστορία σε εγγύτητα, να αισθανθούν ότι τους αφορά. Με άλλα λόγια, εφόσον το γεγονός της διαφοράς κατανοείται ως απόσταση, το παράδοξο της πλοκής, της ιδιαίτερης αυτής συμφωνίας, ιδωμένο, όμως, μέσα από το



πλαίσιο οικειότητας που εγκαθιστούν γύρω του οι ερμηνείες, τοποθετεί το θέαμα σε μία απόσταση ικανή ώστε να αναδειχθεί η ετερότητα, όχι ως κάτι ξένο και εχθρικό, ούτε ως κάτι υπερβολικά κοντινό και ως εκ τούτου δυσδιάκριτο. Η κατάλληλη απόσταση αυτή είναι η καταστατική συνθήκη που φέρνει σε επαφή διακριτές επικράτειες και επιτρέπει τη διάρρηξη των ορίων τους χωρίς να εκβάλλει η μία στην άλλη και χωρίς να αλλοιώνεται η διαφορετικότητά τους¹²⁴. Με αυτό τον τρόπο, η συνάντηση ανάμεσα στις ετερότητες του κοινού και στην ετερότητα των δραματικών προσώπων γίνεται εποικοδομητικός διάλογος και η θεατρική εμπειρία μετουσιώνεται σε πεδίο συνειδητοποίησης του εαυτού και του άλλου, της ομοιότητας και της διαφοράς που γεννιέται μέσα από αυτή τη συνθήκη.

124 Σταυρίδης Σ., ο.π.

5.3.2 Ρινόκερος, Θέατρο Κιβωτός

Εφιαλτικοί youtubers, tragedy shows («μοιράσου την προσωπική σου τραγωδία» σε προσκαλεί τηλεοπτική εκπομπή), η πρωτοποριακή θεραπεία αντιγήρανσης Peter Pan Makeover («σβήνουμε την τραυματική μνήμη, σβήνουν οι ρυτίδες που αυτή δημιουργήσε»), γιότζι μπέρις και μπάρες πρωτεΐνης για τόνωση δεξιοτήτων κοινωνικής δικτύωσης, selfies, καρδιές και likes, όλα να στραφταλιζούν σε οθόνες διεκδικώντας το βλέμμα, σε μια αίθουσα που μοιάζει λιγότερο με θέατρο και περισσότερο με multiplex κινηματογράφο. Αυτός είναι ο κόσμος που συνθέτει την έναρξη του Ρινόκερου στην εκδοχή του Γιάννη Καζλέα.¹²⁵

Με την αναφορά στο «θέατρο του παραλόγου» σκιαγραφείται ένα ευρύ φάσμα κειμένων της μεταπολεμικής περιόδου, των οποίων η εκ πρώτης όψεως ανομοιογένεια και η πολλαπλότητα των υφολογικών επιλογών και θεμάτων δυσχεραίνει μια απόπειρα απόδοσης σημασιολογικής ακρίβειας στον όρο. «Σε κάθε περίπτωση, είναι ήδη πολύ αόριστη ώστε να μη λέει τίποτα και να μην ορίζει εύκολα»¹²⁶, υποστήριζε ο Ιονέσκο, ο κατεξοχήν εκπρόσωπος του είδους, επιβεβαιώνοντας το νεφελώδες τοπίο γύρω από την έννοια. Εντούτοις, η παγίωση του όρου και η αντοχή του στο χρόνο υποδηλώνει ότι δεν πρόκειται απλώς για μια λέξη επιφανειακού νοήματος, αλλά ότι συνδέεται με ένα βαθύτερο πυρήνα κοσμοαντίληψης, κοινό τόπο των διαφορετικών μεταξύ τους συγγραφέων. Το παράλογο, υπό αυτή την έννοια, αποζητά περαιτέρω διερεύνηση, προκειμένου, αφενός να αναδυθούν οι προβληματισμοί και τα μηνύματα των έργων που ανήκουν σε αυτό το είδος, ανάμεσά τους και ο «Ρινόκερος», ως κοινές και σταθερές συνιστώσες της σκέψης των δημιουργών, αφετέρου να εντοπισθούν αυτές

125 Ευτυχιάδου Σ., «Εντοχία, τι φάση!»: Για τον «Ρινόκερο» του Ιονέσκο σε σκηνοθεσία Γιάννη Καζλέα, Οκτώβριος 2019
<https://www.elculture.gr/blog/article/rinokeros-ionesko/> (09.02.20)

126 Ιονέσκο, Ευγ., *Σημειώσεις και αντισημειώσεις*, μτφρ, Ιατρίδη Ι., Εκδόσεις Αρίων, Αθήνα 1971, σελ. 297

οι συνιστώσες στη συγκεκριμένη παράσταση και να εξεταστεί ο τρόπος σκηνικής μετάφρασης υπό το πρίσμα της σκηνικής ερμηνείας.

Για τον Camus, «*Το παράλογο [συναίσθημα] γεννιέται απ' την αντιπαράθεση του ανθρώπινου καλέσματος και της παράλογης σιωπής του κόσμου*»¹²⁷ και αντανακλά την ιστορική εποχή στην οποία συγκροτήθηκε ως ρεύμα. Αναφέρεται, δηλαδή, στην περίοδο μετά τη λήξη του Β' Παγκοσμίου πολέμου, όπου ο δυτικός κόσμος εξέρχεται από την πολεμική καταστροφή και μετέρχεται τάχιστα στη λήθη της κατανάλωσης, της ξέφρενης ανοικοδόμησης και του αστικού εκσυγχρονισμού¹²⁸. Μέσα σε αυτά τα συμφραζόμενα, και φέροντας το τραύμα του πολέμου, η κυρίαρχη αίσθηση είναι αυτή μιας ανθρώπινης υπαρξής άνευ σκοπού, εξόριστης και απομονωμένης σε έναν κόσμο που παραμένει σιωπηλός απέναντι στις ανθρώπινες ανάγκες. Το παράλογο εδώ, δηλαδή, αναφέρεται στις υπαρξιακές προβληματικές και δεν αφορά ηθικά προβλήματα. Θέτει ως επίκεντρο την ίδια την ανθρώπινη κατάσταση και την μάταιη προσπάθεια αναζήτησης νοήματος σε έναν κόσμο, όπου όλες οι αξίες έχουν εκπέσει και η μοίρα του φαντάζει εκτός του ελέγχου του, καθώς το άτομο μπορεί να είναι κύριος των αποφάσεών του, όχι όμως και των συνεπειών. Η έλλειψη νοήματος, η μοναξιά, η ματαιότητα και το ανθρώπινο αδιέξοδο δεν συνιστούν ζητήματα που εμφανίζονται πρώτη στη δυτική σκέψη και λογοτεχνική παραγωγή, ωστόσο με το συγκεκριμένο είδος εγχεινιάζεται μια καλλιτεχνική γλώσσα όπου συντελείται μια συγχώνευση θεματικού υλικού και μορφής. Όπως επισημαίνει και ο Adorno, «*Το ριζικά παράλογο*

127 Camus, Al., *Ο μύθος του Σισύφου: Δοκίμιο για το παράλογο*, μτφρ. Νίκη Καρακίτσου-Ντουζέ / Μαρία Κασαμπαλόγλου-Ρομπλέν, Καστανιώτης, Αθήνα 2007

128 Τζιζίτα Ζαχαράτου Αν., *Το λογοτεχνικό παράλογο ως αισθητική επιλογή κατά τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες στο έργο των Ζιόργα, Μάτσει, Σκούρτη, Λειβαδίτη και Χαγκιά*, Διπλωματική Εργασία Μεταπτυχιακού Προγράμματος «Γενική Συγκριτική Γραμματολογία», Τμήμα Φιλολογίας ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη: 2018, σελ. 2

ως καλλιτεχνική πρόθεση οφείλεται στην καλλιτεχνική ανάγκη να μεταφρασθεί το επίπεδο της μεταφυσικής απουσίας νοήματος σε μία καλλιτεχνική γλώσσα που παραιτείται από το νόημα, σε αντιπαράθεση με τον Σαρτρ, όπου η μεταφυσική απουσία νοήματος προβάλλεται ως απτή υποκειμενική εμπειρία¹²⁹. Από μια τέτοια σύγκριση αντιλαμβανόμαστε ότι στο νοηματικό πυρήνα του εν λόγω είδους δε βρίσκεται ο διάλογος περί λογικής, αντίθετα το παράλογο είναι εγγεγραμμένο και αφομοιωμένο στον τρόπο σκέψης και απλώς παρουσιάζεται εν τω γίνεσθαι¹³⁰. Η βασική αντίληψη των έργων αυτών, επομένως, συνίσταται στην άποψη ότι ο μόνος τρόπος για να παρασταθεί με τρόπο ουσιαστικό το παράλογο της ανθρώπινης κατάστασης είναι μέσα από μια λογοτεχνία που να είναι και η ίδια παράλογη.

Η σύμπτωση της μορφής με το πνευματικό περιεχόμενο οδηγεί τους συγγραφείς στην κατασιευή δυσαρμονικών κόσμων και παράδοξων καταστάσεων που τελικά ανασύρουν το ενυπάρχον παράλογο στην επιφάνεια. Μια τέτοια περιγραφή συνοψίζει επιτυχημένα και τις εννοιολογικές συνιστώσες και τον τρόπο δομής του «Ρινόκερου». Με πρώτη ύλη το κενό και την ανυπαρξία νοήματος, ο συγγραφέας δημιούργησε έναν ολόκληρο κόσμο σαρκάζοντας ανηλεώς τον αληθινό. Χειριζόμενος αλληγορίες και αποσπασματικά σύμβολα και απορρίπτοντας ρεαλιστικές και ψυχογραφικές διαθέσεις, ασκεί κριτική στη μαζική έξαρση και αποδοχή του ναζισμού και του φασισμού των κοινωνιών της εποχής του, συνθέτοντας ένα μέλλον που ήταν ήδη παρόν. Υπό αυτό το πρίσμα, η κριτική ματιά του εγγράφεται στη φανταστική κοινωνία μιας γαλλικής πόλης, όπου οι κάτοικοι προσβάλλονται από «ρινοκερίτιδα» και μεταμορφώνονται σε καταστροφικούς ρινόκερους, με εξαίρεση τον

129 Adorno, Th., *Αισθητική θεωρία*, μτφρ. Αναγνώστου Α., Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2000, σελ. 583

130 Έσσλιν, Μ., *Το θέατρο του παραλόγου*, μτφρ. Μάγια Λυμπεροπούλου, Δωδώνη, Αθήνα 1996, σελ. 20

Μπερανζέ που αντιστέκεται. Σε αυτή την σκηνική ειδοχή του έργου, ενώ δεν εμφανίζονται επί σκηνής ρινόκεροι, ούτε γίνονται αναφορές στις πληγές του ναζισμού, το κύριο εννοιολογικό υπέδαφος διατηρείται και συμπυκνώνεται στην απειλή ολοκληρωτικών ιδεολογιών κάθε μορφής, μια απειλή υπό την οποία καταστέλλεται η ατομικότητα και ενισχύεται η βία της πλειοψηφίας. Αυτό το πλαίσιο ενστερνίζεται ο σκηνοθέτης, αλλά το μεταφράζει με σύγχρονους όρους: με την παγκοσμιοποίηση του lifestyle και την επιβολή των κοινωνικών δικτύων και των τεχνολογικών συσκευών στη ζωή μας παράγεται μια επιδημική τάση επιρροής του άλλου, μέχρι να αυτός απολέσει τη μοναδικότητα της ταυτότητάς του, μέχρι η παντοδυναμία της κανονικότητας να εδραιωθεί. Σε αυτή την απόπειρα, ως φορέας και εργαλείο χειρισμού ταυτόχρονα αναδύεται η εικόνα, η οποία μέσα από τα εικονογραφημένα και εικονογραφικά πρότυπα που έχουν κατακτήσει τον κόσμο της διαφήμισης και των μέσων μαζικής ενημέρωσης, επεκτείνεται και οπτικοποιεί καθετί διαφορετικό¹³¹. Οποιαδήποτε παρέκλιση, με αυτό τον τρόπο, γίνεται εμβληματική, συνιστά το ξένο που δε συμμορφώνεται στη μάζα, που απειλεί την ενότητα και γι' αυτό θεωρείται εχθρικό και πρέπει να εξαλειφθεί.

Στη συγκεκριμένη παράσταση, η εξουσία της εικόνας και ο αντίκτυπός της στην ανθρώπινη συμπεριφορά είναι καταφανής. Ένας πρώτος άξονας με τον οποίο εκδηλώνεται αυτή η θέση αφορά την σκηνική απόδοση. Διαφημιστικά σποτάκια, σκηνές από ριάλιτι, απομιμήσεις τηλεοπτικών προγραμμάτων και δελτίων ειδήσεων προβάλλονται σε μεγάλες οθόνες που τοποθετούνται περιμετρικά της σκηνής και οργανώνουν το χώρο ορίζοντάς τον, όπως οργανώνουν και την ζωή των προσώπων. Σε έναν δεύτερο άξονα, οι ίδιοι οι άνθρωποι, το έμφυχο υλικό της κοινωνία τους, γίνονται η διόδος εξάπλωσης αυτής της εξουσιαστικής πρακτικής.

131 Σταυρίδης Σ., ο.π., σελ. 18



εικόνες 45-51: Ρινόκερος



Καλωδιωμένοι άνθρωποι διατρέχουν την σιηνή με έντονο βηματισμό, έχοντας απορροφηθεί από τις ατομικές τους οθόνες και αποφεύγοντας οποιαδήποτε άλλη οπτική επαφή. Μοιάζει εδώ η εικόνα να «μολύνει την πραγματικότητα»¹³², η οποία, με τη σειρά της, αλλοιώνεται, μεταπλάθεται και τελικά προσλαμβάνεται ως ομοίωση του εικονικού προτύπου. Οτιδήποτε συγκροτεί την εκφραστικότητα των ηθοποιών, δηλαδή οι κινήσεις, οι χειρονομίες, οι σύντομες και κοφτές φράσεις τους, σε αυτά τα επαναλαμβανόμενα, κατά μήκος της σιηνής περάσματα, διέπεται από μια χροιά νευρικότητας και βιασύνης. Η συνολική στάση τους αντανακλά από τη μία μεριά, την απώλεια της δια ζώσης επικοινωνίας και την υποταγή στην τεχνολογία, που τους καθιστά δουλκούς ακόλουθους των μέσων κοινωνικής δικτύωσης, και από την άλλη, την αποστέρηση κριτικής ματιάς και ενεργούς στάσης μπροστά στην καταιγιστικών ρυθμών πληροφόρηση, που συχνότερα καταλήγει να είναι παραπληροφόρηση. Η ομοιομορφία τους μετατρέπεται στον κανόνα που ρυθμίζει την κοινωνία τους. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, οι ενδυματολογικές επιλογές δεν είναι τυχαίες, αλλά εκφράζουν τον αξιακό τους κόσμο: ρούχα φωσφόριζε και φανταχτερά, με γυαλιστερές και λαμπυρίζουσες υφές, που ακόμα κι αν δεν είναι ίδια, έχουν όμοια αισθητική και επισημαίνουν τη σπουδαιότητα του φαίνεσθαι. Εντάσσονται, έτσι, στην ασφάλεια μια κοινής ταυτότητας τόσο σε επίπεδο όψης, όσο και συμπεριφοράς.

Μοναδική παραφωνία στον κόσμο τους στέκεται ο Μπερανζέ, το πρόσωπο, που σύμφωνα τα πρότυπα της κοινωνίας, συνιστά τον ορισμό της αποτυχίας. Η διαφορετικότητά του είναι έκδηλη με κάθε τρόπο και γίνεται αμέσως αντιληπτή από το κοινό. Έχει γενειάδα, ενώ οι υπόλοιποι όχι, τα μαλλιά του είναι ατημέλητα και τα ρούχα του, φθαρμένα, παλιά και σκουρόχρωμα, χωρίς κανένα στοιχείο εντυπωσιασμού, γίνονται αντικείμενο

132 Σταυρίδης Σ., ο.π.



σχολιασμού ακόμα κι από το μοναδικό του φίλο, ο οποίος τον επιπλήττει που δε συμμορφώνεται στους καθολικά αποδεκτούς κανόνες ευπρέπειας. Η πιο έντονη, δε, παρέκκλιση από το πρότυπο εκφράζεται με την ίδια τη σωματική του συμπεριφορά. Μπροστά στις πομπώδεις, επιθεωρησιακού τύπου χειρονομίες του περιβάλλοντός του, προβάλλει η απλότητά του, που με το ανεπαίσθητο κύρτωμα του κορμού και τα εκφραστικά χέρια γεμάτα απορία, βιώνει εσωτερικά, χωρίς κραυγές ηρωισμού, την πορεία εκφυλισμού της κοινωνίας και τη βίαιη επιβολή της μάζας. Ιδιαίτερα στην σκηνή που λαμβάνει χώρα μέσα στον οικείο του χώρο, σε ένα τμήμα στο βάθος της σκηνής, η πραότητα και η εσωτερικότητα της στάσης του αντιτίθεται με παραστατικό τρόπο οπτικά και μεταφορικά στην ταχύτητα που οργανώνει τα σώματα του προσκηνίου. Υπό αυτή την έννοια, η παρουσία του καθίσταται το αντίβαρο στη φλυαρία του περιβάλλοντος,



προμηγνύοντας εξίσου την προσωπική του ιδεολογική αντίσταση στην κυριαρχία του όχλου.

Στην εν λόγω σκηνή, ο ηθοποιός που ερμηνεύει τον Μπερανζέ βρίσκεται σε μια θέση απόστασης, όχι μόνο από τους υπόλοιπους συντελεστές, αλλά και από το κοινό. Μια απόσταση που γίνεται αντιληπτή τόσο με χωρικούς όρους, καθώς είναι στο πιο απομακρυσμένο σημείο, αλλά και σε επίπεδο συναισθηματικής σύμπλευσης. Παρόλο που η δράση του «βγάζω τα ρούχα μου και ξαπλώνω» ανήκει στο συμπεριφορικό λεξιλόγιο όλων των ανθρώπων, η εικόνα του μοιάζει απόμακρη, ίσως και απόκοσμη. Αν η οικειοποίηση της αναπαριστάμενης στην σκηνή δράσης από το θεατή διευκολύνεται όσο περισσότερο προσφέρονται στοιχεία που διευρύνουν μια ψευδαισθητική εξομοίωση της σκηνής με

τον έξω κόσμο¹³³, εδώ, όχι μόνο τα σκηινικά στοιχεία που λειτουργούν ως δείκτες εκλείπουν, αλλά και οι ίδιες οι ενέργειες, απεικνυόμενες από οποιαδήποτε ψυχολογική φόρτιση, μοιάζουν ανοίξεις. Η εντύπωση που δημιουργείται με τις ήρεμες, μετρημένες και γεμάτες πλαστικότητα κινήσεις, συνδυαστικά με την απουσία λόγου και την έλλειψη εξωτερικευσης οποιασδήποτε σκέψης, βρίσκεται σε μια τροχιά απομακρυσμένη από οτιδήποτε γνώριμο, διαχυτικό, σε διάσταση από στοιχεία που διεγείρουν θαλπωρή ή φιλικότητα. Η αποστασιοποίηση, θα λέγαμε τελικά, των θεατών καθιστά την ταύτιση και τη συναισθηματική παράσυρση από τα δρώμενα ανεδάφικη. Με αυτό τον τρόπο τίθενται οι κατάλληλες συνθήκες για την ενίσχυση μιας κριτικής ενατένησης της σκηνης ως συνόλου, μέσα από τη συγκριτική σχέση του κεντρικού ήρωα με τα υπόλοιπα πρόσωπα του έργου. Κατά συνέπεια παράγονται, κι όχι εκμιαεύονται ή εκβιάζονται δια μέσου διδαχών και συναισθηματικών εξάρσεων, σε προσωπικό επίπεδο για καθένα που παρακολουθεί, σκέψεις για τα βαθύτερα μηνύματα της παράστασης.

Η συγκεκριμένη σκηνή, παρά το γεγονός ότι δεν συγκινεί με την έννοια της ψυχολογικής έντασης, φέρει εγγενώς ένα ειδικό φορτίο. Με τον τρόπο που δομείται και κυρίως με την σκηινική ερμηνεία του ηθοποιού, αναβλύζει διασπειρόμενη στο χώρο της σκηνης και της πλατείας μια αίσθηση μυστικότητας και εσωτερικότητας ως απόρροια μιας κατάστασης, θραύσματα της οποίας έρχονται στην επιφάνεια, ενώ όφειλαν να παραμείνει κρυφά¹³⁴. Υπό αυτή την έννοια, συντίθεται μια ιδιότυπη περιρρέουσα ατμόσφαιρα, ως η διασταύρωση συγκρουόμενων δυναμικών. Από τη μία μεριά, το οικείο περιεχόμενο της δράσης του κοιμάμαι, και από την άλλη, η διαφορετική, η παράξενη φύση του τρόπου της, μαζί ενεργοποιούν

133 Σταυρίδης Σ., ο.π., σελ. 146

134 Freud S., *Το ανοίκειο*, μτφρ. Βαϊκούση Ε., Πλέθρον, Αθήνα 2009, σελ. 23

μια αίσθηση για το θεατή που θυμίζει μία από τις περιγραφές του Freud για το ανοίκειο, την κατάσταση, δηλαδή, δυσφορίας και επισφάλειας, η οποία, όμως, ανάγεται σε κάτι παλαιόθεν γνωστό και οικείο¹³⁵. Ίσως αυτό τελικά συνιστά την αναπόφευκτη αίσθηση που συνοδεύει η συνάντηση του υποκειμένου, εν προκειμένω του θεατή, με τον άλλο, ως απότοκου μιας ετερότητας που γεννιέται στο οικείο.

135 Freud S., ο.π., σελ. 15



A blurred, black and white photograph of several people walking in a public space, possibly a street or a plaza. The figures are out of focus, creating a sense of movement and a candid, everyday scene. The lighting is soft, and the overall tone is somewhat somber or contemplative.

6 Εν κατακλείδι

Μέσα από την παρουσίαση και τη διερεύνηση των τριών αυτών παραστάσεων, έχοντας πρόθεση τον εντοπισμό συγκλίσεων και αποκλίσεων μεταξύ τους, αναζητείται ένας τόπος κοινός, ικανός να γίνει το πρόσκαιρο καταφύγιο για τα αρχικά ερωτήματα, προσφέροντάς τους δυνάμει απαντήσεις. Η έμφαση δίνεται στο «δυνάμει», στην έννοια της ενδεχομενικότητας προκειμένου να υπογραμμιστεί ότι ο στόχος της μελέτης δεν βρίσκεται σε μια φορμαλιστική και ολιστική θεωρία συμπερασμάτων, που τυποποιεί, «τακτοποιεί» και εν τέλει νεκρώνει το ζωντανό διακύβευμα της εικάστοτε παράστασης και την επικοινωνιακή δυναμική της. Σε αντίθετη τροχιά, λοιπόν, σε σχέση με απόπειρες διατύπωσης γενικών κανόνων που αποπειρούνται να παγώσουν σε μια εικόνα μια αεικίνητη αμφίδρομη διαδικασία, η οποία βιώνεται αλλά δύσκολα αναλύεται¹³⁶, αυτό που γίνεται σαφές είναι ότι, αν και το θέατρο συνιστά τόπο συνάντησης της ετερότητας, αυτή η συνάντηση δεν έχει μονάχα μία μορφή ή έναν αποκλειστικό τρόπο πραγμάτωσης. Η θεατρική παράσταση συνιστά συμβάν, όπου συγκεράζονται στον ίδιο

136 Πούχγερ Β., *Δομισμός και σημειολογία στη θεατρική επιστήμη. Από το θεωρητικό σύστημα στην αμφισβήτηση στην πράξη*, στο *Από τη θεωρία του θεάτρου στις θεωρίες του θεατρικού. Εξελλίξεις στην επιστήμη του θεάτρου στο τέλος του 20ού αιώνα*, Πατάκης, Αθήνα 2003, 25-142

χρόνο και τον ίδιο χώρο μια πολλαπλότητα ετερογενών παραμέτρων, κάθε φορά μοναδικών και ανεπανάληπτων. Η ιχνηλάτηση της ετερότητας, επομένως, δεν ανασύρεται μέσα από τη διεξοδική καταγραφή των επιμέρους στοιχείων αλλά περισσότερο μέσα από την κατανόηση του εσωτερικού, συνεκτικού άξονα της κάθε σκηηνικής εκδοχής, όπως αυτός εκφράζεται την ώρα της παράστασης και οργανώνει θεατρικά τον χώρο, τον χρόνο και τους ρόλους, κάτι που γίνεται ορατό μέσα από τη συγκριτική συσχέτιση των περιπτώσεων μελέτης.

Στην παράσταση «Πατέρας», οι πρώτες εικόνες που λαμβάνει ο θεατής προέρχονται από την σκηνογραφική απόδοση. Ο σκηηνικός χώρος γίνεται μια σταθερή, συμπαγής οντότητα, η οποία εμπεριέχει πληθώρα επιμέρους στοιχείων. Η λεπτομέρεια και η πυκνότητα του διάκοσμου, στην οποία αποτυπώνονται τόσο η επίδραση του χρόνου στις υλικές ποιότητες του χώρου, όσο και γνωρίσματα που ανήκουν στο συναισθηματικό κόσμο των προσώπων, όπως είναι η αποξένωση, η παρακμή, τα ανεκπλήρωτα όνειρα, συνεργούν στη σύνθεση ενός περιβάλλοντος αληθοφάνειας και πιστότητας σε σχέση με τον εκτός τέχνης κόσμο και το εμπειρικό βίωμα του κοινού. Ο ρεαλισμός εδώ έγκειται στη σύνθεση ενός συνόλου αναγνωρίσιμου από το κοινό, γεγονός που, σε συνδυασμό με τη μετεγγραφή του δράματος στα ελληνικά δεδομένα, προσδίδει μια αίσθηση οικειότητας. Συμπληρωματικά με αυτά, η γραμμική αφήγηση της ιστορίας χωρίς παύσεις και κενά, καθώς και η ενιαία δράση στον ίδιο χώρο ενισχύουν τη συνέχεια της υπόθεσης, παρέχοντας διαρκώς ερεθίσματα στο κοινό. Υπό αυτή την έννοια, το πλαίσιο που συντίθεται μοιάζει να συνιστά μια μίμηση της πραγματικότητας και να πληροί τις προδιαγραφές για μια σχέση ταύτισης από τη μεριά των θεατών. Εντούτοις, η ίδια η δράση των χαρακτήρων και η υπόδυση των ρόλων είναι τα στοιχεία εκείνα που διαρρηγνύουν αυτή την πορεία σύμπνοιας. Εν μέσω ενός περιβάλλοντος οικείου και κοινότυπου, η προβολή των δραματικών προσώπων,

απογυμνωμένων από κάθε στοιχείο εξωραϊσμού και εξιδανίκευσης, μια εικόνα, δηλαδή, πλήρους αντίθεσης ως προς την έννοια του προτύπου, σε συσχετισμό με τις ακραίες αντιδράσεις, την ωμότητα, τη βία και τις βωμολοχίες, την υπερβολή εν γένει που διέπει την παρουσία και τις δράσεις τους, δίνουν την αίσθηση ότι εκπληρώνουν τα λόγια του Rancière: ότι, δηλαδή, στέκονται όχι μόνο ως στοιχείο παραφωνίας απέναντι στον αντιληπτό κόσμο του ορατού, αλλά ότι το θραύουν με πολεμική διάθεση. Η συσπειρωμένη ένταση στην αλληλεπίδραση των χαρακτήρων μοιάζει να κατακερματίζει την φιλήσυχη, σταθερή εικόνα που συνθέτουν τα πιστά στο πρότυπο-πραγματικότητα υλικά στοιχεία του σκηνικού χώρου, την αποδομεί και τελικά την κατεδαφίζει.

Σε αντίθεση με την προαναφερθείσα παράσταση, στο «Μαμά», το συμπαγές οικοδόμημα που παρουσιάζεται ενώπιον των θεατών συνίσταται στις ίδιες τις σχέσεις των ηρωίδων. Η μεταξύ τους συμπεριφορά και οι διάλογοι στην πρώτη σκηνή του έργου, δηλαδή, συνθέτουν τις βεβαιότητες που αφουγκράζεται ο θεατής και με τις οποίες ταυτίζεται: μια συζήτηση που αντανακλά αισθήματα οικειότητας, τρυφερότητας και αληθινής έγνοιας μεταξύ των δύο γυναικών, αποδοσμένη με ρεαλισμό και φυσικότητα. Ωστόσο, σε συμφωνία με τη διάθεση αφαίρεσης, με την οποία έχει δομηθεί ο σκηνικός χώρος, στην αρχή κενά πληροφοριών εντοπίζονται εξίσου και στα λόγια τους, δυσχεραίνοντας την πλήρη εποπτεία των γεγονότων και διεγείροντας την περιέργεια και τη φαντασία του κοινού. Στην πορεία του έργου, η διάρθρωση της ιστορίας μέσα από ασυνέχειες, αναχρονίες και παύσεις στα διαδραματιζόμενα, προσφέρει ρυθμό που αιχμαλωτίζει την προσοχή και συνάμα καθιστά ορατά τα σημεία συνένωσης των επιμέρους αυτοτελών σκηνών, διακόπτοντας την αφηγηματική συνέχεια και υπονομεύοντας την ισχύ του μύθου που παρασύρει ψυχολογικά τους θεατές. Με αυτό τον τρόπο, παρέχονται σταδιακά τα κομμάτια που συνθέτουν το σύνολο, ένα σύνολο, που μόλις

αρχίζει να σχηματίζεται, ανατρέπει τελικά τις αρχικές παραδοχές και καταφάσεις των θεατών, εισάγοντας «παράξενες», ασυνήθιστες αποχρώσεις στο κατὰ τ' άλλα γνώριμο, καθιστώντας το, τελικά, παράξενο. Το παράδοξο στοιχείο, δηλαδή το συμβόλαιο με το οποίο οι δυο γυναίκες γίνονται οικογένεια, δεν στρέφεται ενάντια στην ουσία της σχέσης που αναπτύσσεται, αλλά, αντίθετα, ισχυροποιεί τα βαθύτερα κίνητρα• την ανάγκη των ανθρώπων για ουσιαστική επικοινωνία και συναισθηματική φροντίδα, πέρα από συμβάσεις και κοινωνικά αποδεκτές καταστάσεις. Γίνεται, με αυτό τον τρόπο, η παράμετρος της ιστορίας που διακόπτει τη μιμητική αναπαραγωγή της πραγματικότητας και εισάγει χαρακτηριστικά ετερότητας σε μια κατάσταση που εμπειρικά σχετίζεται με την πλειοψηφία του κοινού.

Τέλος, στην παράσταση «Ρινόκερος», ολόκληρος ο σκηνικός κόσμος που δομείται, μαζί με την ανθρώπινη παρουσία, η οποία παρεισφρξεί εντός των ορίων του και τον οργανώνει, φέρει στον πυρήνα του μια δυστοπία, μια εκδοχή, δηλαδή, κοινωνίας, στην οποία υπερτονίζονται συγκεκριμένα αρνητικά γνωρίσματα της υφιστάμενης κατάστασης, με σκοπό να αναδειχτεί η ενδεχόμενη απειλή. Το μνημειωδών χαρακτηριστικών και συμβολικής χροιάς, περιβάλλον, με τις γκριζες, ψυχρές αποχρώσεις και τις υπερμεγέθεις οθόνες, οι οποίες προβάλλουν αδιάκοπα διαφημίσεις και εξιδανικευμένα πρότυπα ζωής, αν και δεν αναπαριστά κάτι υπαριτό, παραπέμπει συνειρμικά σε ένα απρόσωπο, τσιμεντένιο δημόσιο χώρο μεγαλούπολης. Ένα χώρο, όπου η ανθρώπινη δράση λαμβάνει χώρα με φρενήρεις ρυθμούς, καταναλώνει και καταναλώνεται ακατάπαυστα, το φαίνεσθαι έχει επιβληθεί στο είναι και η ουσιαστική επικοινωνία έχει εξαιρεθεί και έχει αντικατασταθεί επιφανειακά από την τεχνολογική μεσολάβηση. Το ρευστό, ασαφές και άχρονο πλαίσιο του θεάτρου του παραλόγου εδώ διατηρείται, αλλά δανείζεται στοιχεία μελλοντολογικής αισθητικής που αφορμώνται από το εδώ και τώρα, με αποτέλεσμα οι

προσλαμβάνουσες εικόνες των προσώπων και του χώρου που συνολικά εισπράττει το κοινό, παρά το γεγονός ότι βρίσκονται σε διάσταση από το εμπειρικό βίωμα, να φέρουν στοιχεία αναγνώσιμα, στοιχεία που εντοπίζονται στη συγχρονική καθημερινή ζωή. Η εμφάνιση του Μπερανζέ - μια παρεμβολή στην κυρίαρχη ομοιόμορφη ανθρώπινη παρουσία του προσκηνίου- διαποτισμένη από εσωτερικότητα και αποστερημένη από συναισθηματικές εξάρσεις, λειτουργεί ως οπτική, συμβολική και κυριολεκτική αντίθεση, που διαρρηγνύει τον χρόνο και διακόπτει την υπέρ και παρά- πληροφόρηση. Η δράση του, οι κινήσεις του μετατρέπονται έτσι σε μια ουσιαστική παύση, σε μια πραγματική απόσταση, χωροταξική και συναισθηματική, όπου το αντικείμενο είναι ορατό και ευκρινές. Με αυτό τον τρόπο, χωρίς συναισθηματισμούς και ψυχολογικές φορτίσεις, ο ηθοποιός παραιτείται από την εξωτερική ευαισθησιών και σιέψων και επενδύει στην πλαστική σωματικότητά του, αρθρώνοντας τη δράση μέσα από την ανάθεση στην ίδια την χειρονομία το πυκνό νόημα μιας βαθύτερης εμπειρίας¹³⁷. ορθώνοντας εμβληματικά την ετερότητά του σηματοδοτεί την αντίστασή του απέναντι στην επικυριαρχία του όχλου.

Παρά τον έντονα διαφορετικό χαρακτήρα τους, κοινό γνώρισμα των παραστάσεων αυτών συνιστά η εκδίπλωση των σιηνικών συμβάντων με τρόπο τέτοιο ώστε η σχέση που συγκροτείται ανάμεσα στο θέαμα και το θεατή να είναι μια διαρκής ταλάντωση μεταξύ δύο αντίθετων δυναμικών· από τη μία μεριά, η απεύθυνση στη συγκινησιακή πλευρά του υποκειμένου που παρακολουθεί, με την αντίστοιχη παρότρυνση να ακολουθήσει μια πορεία συναισθηματικής ταύτισης με τα πάθη του ήρωα, κι από την άλλη, μια αποστασιοποιητική ενέργεια που διαχωρίζει τον κόσμο της σκηνής από αυτόν της πλατείας, επιτρέποντας μια καθαρή, έλλογη σιοπιά στο επέκεινα των δράσεων, στα βαθύτερα νοήματα του

137 Σταυρίδης Σ., ο.π., σελ. 149

έργου. Τα παραστασιακά δρώμενα εν προκειμένω ισορροπούν ανάμεσα σε αυτές τις δυνάμεις, ή πιο σωστά, βρίσκονται στο μεταίχμιακό τους χώρο, χωρίς, όμως, αυτό να συνεπάγεται ότι φέρουν ενιαίο σημειωτικό κώδικα. Με το δικό της τρόπο η κάθε παράσταση προβάλλει αναγνωρίσιμα στο θεατή στοιχεία που θυμίζουν τη δική του ζωή και, είτε άξαφνα, είτε μεθοδευμένα μπολιάζουν τις εικόνες τους με «παρραξενίσματα», ικανά να θέσουν το θέαμα σε απόσταση από το εμπειρικό βίωμα ή από αυτό που ο θεατής γνωρίζει για πραγματικό.

Αυτά τα παρραξενίσματα, με τη συνεπακόλουθη διέγερση έμπληξης ή ακόμα και σοκ στο κοινό, συνιστούν το κοινό υπέδαφος πάνω στα οποία δομείται με διαφορετικούς κάθε φορά τρόπους ο υπόρρητος λογικός άξονας των παραστάσεων και τελεσφορούν στην πρόκληση μικρών ή μεγαλύτερων αναταραχών στην επεμπόμενη «καθεστηριγιά τάξη» της εκάστοτε θεατρικής πραγματικότητας. Είτε αυτό αφορά τον τρόπο ερμηνείας (Πατέρας- υπερβολή), είτε την ίδια την ιστορία και τον τρόπο δομής της (Μαμά- παράδοξο και ασυνέχειες), είτε συνδυασμό τους (Ρινόκερος- παρεμβολή, αποστέρηση συναισθηματικών γνωρισμάτων και παράλογο), προβάλλονται, στον αντίποδα μιας απόπειρας ολοκληρωτικών αισθητικών ή συναισθηματικών καταστάσεων, που σαγηνεύουν ή αποχαυνώνουν και υποτάσσουν το θεατή σε μια «συμπάθεια» με τον ήρωα, αμφίσημες συνθέσεις και υποδειγματικά διλήμματα, παρόμοια με εκείνα που τίθενται στα άτομα όταν λαμβάνουν αποφάσεις για τη δράση τους¹³⁸. Τέτοιες δράσεις επεμβαίνουν στο γνώριμο και το μετασχηματίζουν, φωτίζοντας εντός του πλευρές «έτερες» και συστήνοντας ένα σύνολο επεμβάσεων που θα τις λέγαμε «ανοικειωτικές». Ως αποτέλεσμα, τα οικεία στοιχεία –ή τα οικεία πράγματα κατά Αριστοφάνη-, τα οποία και οι τρεις παραστάσεις φέρουν στο προσκήνιο, να λαμβάνουν χώρα, να εκδιπλώνονται

138 Rancière J., ο.π., σελ. 12

ενώπιον του κοινού, ώστε στη συνέχεια να αποσταθεροποιηθούν, να υπονομευτούν, να ανατραπούν, παραχωρώντας χρόνο και χώρο για την αναδημιουργία νοημάτων. Μέσα από αυτή την ανασύνθεση, ο θεατής δε μαθαίνει απλώς, αλλά ανασυνθέτει και ερμηνεύει ενεργά το βαθύτερο μήνυμα του κάθε έργου.

Ένα επιπρόσθετο κοινό στοιχείο στις παραστάσεις αυτές, εκφρασμένο, όμως, με διαφορετικό κάθε φορά τρόπο, εντοπίζεται στο ρυθμό και τον χρονικό ορίζοντα εκδίπλωσης της ιστορίας. Η ροή του μύθου, είτε συντάσσεται με τη γραμμική χρονολογική σειρά, είτε αρθρώνεται με κατατιμήσεις, εμφανίζει ασυνέχειες, επιταχύνεται ή επιβραδύνεται, με άλλα λόγια, δεν ακολουθεί *τη ροή ενός ποταμού που παρασύρει*¹³⁹. Στο «Μαμά» ολόκληρη η αφήγηση δομείται μέσα από επεισόδια που διακόπτουν τη γραμμική εξέλιξη, στο «Πινόκερο» η επιλεχθείσα σκηνή στέκεται ως παρεμβολή στην κύρια αφήγηση, ενώ στον «Πατέρα» η δράση κλιμακώνεται τόσο απότομα και απρόσμενα που τελικά απομακρύνεται από μια εξέλιξη συμβατή με την πραγματική ζωή. Με αυτό τον τρόπο διαταράσσεται η κυριαρχία και η συνέχεια του μύθου, που, ακολουθώντας την αριστοτελική αντίληψη, εμπεριέχει μια αλληλουχία γεγονότων με ορατό και προσδιορισμένο τέλος. Και, καθώς ο θεατής οικειοποιείται τον αναπαριστάμενο κόσμο στο βαθμό που αυτός φέρει στοιχεία εξομοίωσης με τον εκτός σκηνής, η επιλογή τέτοιων στοιχείων δυσχεραίνει την απόλυτη οικειοποίηση και αμφισβητεί την προσήλωση του μύθου στην ίδια τη ζωή¹⁴⁰. Τοποθετώντας το μύθο σε απόσταση από τη ζωή, διανοίγεται ένα πεδίο πρόσφορο για την παραγωγή διαφορετικών εκδοχών και δυνητικών ετέρων. Υπό αυτή την έννοια, εμφανίζονται σημεία στην εξέλιξη της παράστασης ως ευκαιρίες ενεργούς παρεμβολής του

139 Σταυρίδης Σ., ο.π., σελ. 146

140 Σταυρίδης Σ., ο.π., σελ. 146

θεατή με την κριτική, την ερμηνευτική, τη συγκριτική ματιά του, που με τη σειρά τους, μετατρέπονται σε δυνατότητες εξάρθρωσης της λογικής της ταύτισης¹⁴¹. Σε αυτό συσπειρώνονται οι προθέσεις της θεατρικής δυναμικής, μια επαναστατική δυναμική που επαφίεται στην ικανότητά της όχι στο να επεμβαίνει στους μηχανισμούς του κράτους και τους νόμους, αλλά στις αισθητές μορφές ανθρώπινης εμπειρίας¹⁴².

Ενσωματώνοντας, συνεπώς, τις ιδιαιτερότητες, όπως περιγράφηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια, τα σκηνικά δρώμενα απομακρύνονται από θεατρικές εκδοχές αυστηρά αναπαραστατικές, δηλαδή εξ' ορισμού ψευδαισθητικές. Αν η ψευδαισθηση της ειλικρίνειας και η προτεραιότητα της οικειότητας εγκλωβίζουν το άτομο στην αναπαραγωγή του ίδιου και καλλιεργούν μια εχθρότητα προς καθετί διαφορετικό, επί σκηνής, στη θέση της πιστής μίμησης του αντιληπτού πραγματικού ή της «τυφλής» αναπαραγωγής του κειμενικού κόσμου, λαμβάνει χώρα μια άλλου τύπου στάση απέναντί τους, μια στάση στην οποία ο στόχος είναι η μετάφραση, η διάθλαση, η ερμηνεία, η κατεργασία, η μεταμόρφωσή τους. Αυτό γίνεται φανερό και από τον τρόπο δόμησης της κάθε παράστασης, η οποία εξ' ορισμού απαιτεί την χρονική διάσταση. Όταν ο χρόνος ρέει, αλλάζει κάτι, οπότε στις περιπτώσεις μίμησης ακυρώνεται η διαφορά, που συνιστά το δείκτη αυτού του χρονικού περάσματος¹⁴³. Εν αντιθέσει, οι θεατρικές παραστάσεις συνιστούν δρώμενα που προϋποθέτουν τον χρονικό ορίζοντα προβών και δοκιμών προκειμένου να συσταθούν ως τέτοια και λάβουν τη «τελική» τους μορφή. Ο χρόνος γίνεται συστατικό στοιχείο, όχι μόνο ως παράμετρος εκδήλωσης και ανάπτυξης δράσεων, αλλά και ως πεδίο χειρισμών, μέσα στο οποίο παρεισφρέουν στοιχεία παρελθόντος ή

141 Σταυρίδης Σ., ο.π., σελ. 150

142 Rancière J., ο.π., σελ. 14

143 Σταυρίδης Σ., ο.π., σελ. 197

μέλλοντος στο παρόν. Με αυτό τον τρόπο επιτυγχάνεται είτε η αντιληπτή πραγματικότητα να διασαλεύεται υπό το θεατρικό πρίσμα, είτε ο κειμενικός κόσμος να μεταφράζεται στο εδώ και τώρα, έτσι ώστε η σκηνική μετάβαση να διανθίζεται με στοιχεία έτερα, μη προβλέψιμα¹⁴⁴.

Με αυτό τον τρόπο, λαμβάνουν χώρα μεταμφιέσεις κατάλληλες, μεταμφιέσεις του χώρου, του χρόνου και των προσώπων που υποδύονται, επενδυμένες με τα γνωρίσματα της εκάστοτε περίπτωσης, που μεσολαβούν ανάμεσα στον εαυτό και τον άλλο, το πραγματικό και το μυθοπλαστικό, όχι μόνο αποκρύπτοντας, αλλά επιδεικνύοντας ταυτόχρονα το διαφορετικό. Οι μεταμφιέσεις αυτές φέρουν εγγενώς ένα χαρακτήρα ανολοκλήρωτου και πρόσκαιρου, γεγονός το οποίο αποφαίνεται απαραίτητο για την επάνοδο στην πρότερα κατάσταση μετά το πέρας της παράστασης. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, γίνεται αντιληπτό ότι οι χωρικότητες, οι χρονικότητες και οι ρόλοι, ως επινοημένες κατασκευές που άγονται από θεατρικότητα, δεν συνιστούν εδραιωμένες καταστάσεις, αλλά περισσότερο ενδιάμεσες, μεταβατικές επικράτειες. Η έννοια του ενδιάμεσου αφορά την γειτνίαση και όχι την ταύτιση, δύο στοιχείων που βρίσκονται σε απόσταση, που αφορμώνται από έναν χώρο προέλευσης και έναν χώρο προορισμού αντίστοιχα, όπως αυτό συμβαίνει στη σύνθεση ενός ρόλου. Στον ηθοποιό, η αφηγηρία βρίσκεται στον εαυτό και ο προορισμός στο δραματικό πρόσωπο, με αποτέλεσμα την ώρα της παράστασης να παρουσιάζεται μια ενδιάμεση, επινοημένη ταυτότητα, που δομείται εκ των ενόντων αλλά ταυτόχρονα συμμορφώνεται στις ιδιαιτερότητες του ήρωα.

Κάτω από τη θεατρική παισιώση, η απόσταση αυτή γίνεται η καταστατική συνθήκη όχι μόνο για το ρόλο, αλλά και για την επικοινωνία θεατή και θεάματος• μια απόσταση απαραίτητη ώστε να

144 Σταυρίδης Σ., ο.π., σελ. 198

πραγματώνονται διαρκώς τέτοια περάσματα από τον έναν κόσμο στον άλλον, από το σκηνικό στον πραγματικό. Το ιστορικό συγκείμενο, για παράδειγμα, δύναται να τροφοδοτήσει τους συντελεστές της παράστασης ώστε ένα κείμενο γραμμένο σε πρότερο χρόνο να αποκτήσει στοιχεία του συγχρονικού πραγματικού* στην πορεία αυτά γίνονται αντικείμενο της θεατρικής τέχνης και άρα μετασχηματίζονται επί σκηνής, προκειμένου να συνθέσουν τις εικόνες που προσλαμβάνουν στο παρόν οι θεατές και τις οποίες συνδέουν με τη μνήμη και τη φαντασία τους με άλλες καταστάσεις, στο παρελθόν ή στο μέλλον. Δεδομένης της ενεργητικής εσωτερικής διεργασίας τους, αλλά και των στιγμιαίων αντιδράσεων τους, οι οποίες επηρεάζουν αναδραστικά, χωρίς προειδοποίηση, την κατάσταση των ερμηνευτών και μετασχηματίζουν ασφώς το θέαμα, ερμηνευτές και κοινό απαρτίζουν ένα ισότιμο σώμα που συνέρχεται με την ίδια αφορμή, τη θεατρική παράσταση. Η ισότητά τους έγκειται στην υπέρβαση της αντίθεσης ανάμεσα στη θέαση και τη δράση και στην κατανόηση ότι και η ίδια η θέαση είναι μια ενεργητική διαδικασία¹⁴⁵. η ενεργητική παρουσία του ερμηνευτή οργανώνει τις δράσεις μπροστά στις οποίες ο θεατής διατηρεί την προσωπική, αδιαμεσολάβητη, ενεργή μετάφραση. Με αυτό τον τρόπο, όταν το θέαμα επιτρέπει την κατάλληλη απόσταση, χωρίς να παρασέρνει και να ειβιάζει συναισθηματικά, γίνεται εφικτή η ουσιαστική διάσταση της θέσης και θέασης του θεατή, όπως την περιγράφει ο Rancière: *ο θεατής δεν κοιτάζει απλώς, αλλά παρατηρεί, επιλέγει, συγκρίνει, ερμηνεύει. Συνδέει αυτό που βλέπει με πολλά άλλα πράγματα που έχει δει σε άλλες σκηνές, σε άλλους τόπους [...] συμμετέχει στην παράσταση αναπλάθοντάς την, έτσι ώστε να καθίσταται ταυτόχρονα απόμακρος θεατής και ενεργός ερμηνευτής του θεάματος*¹⁴⁶ που εκτυλίσσεται μπροστά του. Με αυτό τον τρόπο, το θέατρο

145 Rancière J., ο.π., σελ. 22

146 Rancière J., ο.π., σελ. 23

μετουσιώνεται στον κατεξοχήν μεταβατικό και εκτοπισμένο, ετεροχρονικό και ετεροτοπικό τόπο, σε ένα ιδιότυπο **κατώφλι**, που αγγίζει όχι μόνο τα πρόσωπα που υποδύονται, αλλά και το σύνολο όσων παρακολουθούν. Ή αλλιώς, χρησιμοποιώντας τα λόγια της Σαμαρά, *η θεατρική σκηνή γίνεται το κατώφλι του σύμπαντος και μας οδηγεί στη θέαση δρώμενων που λαμβάνουν χώρα στην ίδια την ψυχή μας.*



If we shadows have offended,
think but this, and all is mended,
That you have but slumbered here,
while these visions did appear,
and this weak and idle theme,
no more yielding but a dream.
Gentles, do not reprehend:
If you pardon, we will mend.
Else the Puck a liar call.
And so good night unto you all.
Give me your hands, if we be friends,
and Robin shall restore amends.

William Shakespeare-
A Midsummer Night's Dream



Βιβλιογραφία- Πηγές

έντυπο υλικό

- Βαρζελιώτη Γωγώ (επιμ.) Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνης*, 2014 Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
- Ιονέσιο Ευγένιος, *Σημειώσεις και αντισημειώσεις*, μτφρ. Ιατρίδη Ι., Εκδόσεις Αριών, Αθήνα 1971
- Ιονέσιο Ευγένιος, *Ο ρινόκερος*, Δωδώνη, Αθήνα 1992
- Καγγελάση Δήμητρα, *Ελληνική Σκηνή και Θέατρο της Ιστορίας 1936-1944*, Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική σχολή, Τμήμα Φιλολογίας, Θεσσαλονίκη 2003
- Καστοριάδης Κορνήλιος, *Η φαντασιακή θέσμιση της κοινωνίας*, Εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα 1981
- Μπουμπάρης Νίκος, Μυριβήλη Ελένη, Παπαγεωργίου Δημήτρης (επιμ.), *Πολιτιστική Αναπαράσταση*, Εκδόσεις Κριτική, Αθήνα 2006
- Ντιντερό Ντενί, *Το παράδοξο με τον ηθοποιό*, μτφρ. Βέζης Αι., Πόλις, Αθήνα 2012
- Παπαδημητρίου Ευθύμης, *Μετασηματισμοί της αριστοτελικής έννοιας του χρόνου στην ύστερη Νεωτερικότητα*, Στο *Μορφές κατανόησης και διαχείρισης του χρόνου*, Επιστημονικό Συμπόσιο, Καπέσοβο 24&25 Σεπτεμβρίου 2004, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Τομέας Φιλοσοφίας & Πολιτιστικός Σύλλογος Καπέσοβου «Αλέξης Νούτσος», Ιωάννινα 2005

- Παπαταξιάρχης Ευθύμιος (επιμ.), *Περιπέτειες της ετερότητας*, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006
- Πλειός Γεώργιος, *Νόημα και εργασία στην ύστερη νεωτερικότητα: Ο ρόλος της εκπαίδευσης και του πολιτισμού της εικόνας*, Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών 114. Β' 2004
- Πεφάνης Γεώργιος, *Περιπέτειες της Αναπαράστασης II*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2010
- Πεφάνης Γεώργιος, *Το θεατρικό, σκιαγράφηση μιας φαινομενολογικής θεατρολογίας*, Δωδώνη, Αθήνα 1991
- Πεφάνης Γεώργιος, *Θιασώτες και Φιλόσοφοι*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2016
- Πεφάνης Γεώργιος, *Το διακύβευμα της σκηνοθεσίας κατά την όψημη νεωτερικότητα*, Στο *Παράβασις*, επιστημονικό περιοδικό Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, τόμος 9, Αθήνα 2009
- Πούχγερ Βάλτερ, *Θεωρητικά θέατρον*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2010,
- Πούχγερ Βάλτερ, *Μία εισαγωγή στην Επιστήμη του Θεάτρου*, Εκδόσεις Παπαζήσης, Αθήνα 2011
- Πούχγερ Βάλτερ, *Από τη θεωρία του θεάτρου στις θεωρίες του θεατρικού. Εξελιζεις στην επιστήμη του θεάτρου στο τέλος του 20ού αιώνα*, Πατάκης, Αθήνα 2003
- Ρικέρ Πώλ, *Ο ίδιος ο εαυτός ως άλλος*, μτφρ. Ιακώβου Β., Πόλις, Αθήνα 2008
- Σταυρίδης Σταύρος, *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*, Εκδόσεις Νήσος, Αθήνα 2018
- Σταυρίδης Σταύρος, *Μετέωροι Χώροι Της Ετερότητας*, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2010
- Τζιρίτα Ζαχαράτου Αντωνία, *Το λογοτεχνικό παράλογο ως αισθητική επιλογή κατά τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες στο έργο των Ζιώγα, Μάτεσι, Σκουρτη, Λειβαδίτη και Χαγκιά*, Διπλωματική Εργασία Μεταπτυχιακού Προγράμματος «Γενική Συγκριτική Γραμματολογία», Τμήμα Φιλολογίας ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2018
- Τσουνής Ανδρέας & Σαραφής Παύλος, *Κοινωνικό Κεφάλαιο: μια Απόπειρα Εννοιολογικής Οριοθέτησης του Όρου*, Στο *Το βήμα των κοινωνικών επιστημών*, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, τόμος ιζ, τεύχος 66, Καλοκαίρι 2016

- Χανιώτης Άγγελος, *Θεατρικότητα και δημόσιος βίος στον ελληνιστικό κόσμο*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011
- Agamben Giorgio, συνέντευξη στην Αν. Γιάμαλη και τον Δ. Παπαδάτο, *Ενθέματα Κυριακάτικη Αυγή*, Νοέμβριος 2013
- Adorno Theodor, *Αισθητική Θεωρία*, μτφρ. Αναγνώστου Λ., Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2000
- Bachelard Gaston, *Η ποιητική του χώρου*, μτφρ. Βέλτσου Ελ., Εκδόσεις Χατζηγιαννολή, Αθήνα 2014
- Bentley Eric, *The Life of Drama*, Methuen & Co, London 1965
- Barnett David, *When is a play not a drama? two examples of postdramatic theatre texts*, Στο *New Theatre Quarterly*, 2008, vol. 24, no. 1
- Briganti Chiara and Mezei Kathy (ed.), *The Domestic space Reader*, University of Toronto Press, Toronto 2012
- Camus Albert, *Ο μύθος του Σισύφου: Δοκίμιο για το παράλογο*, μτφρ. Νίκη Καρακίτσου-Ντουζέ / Μαρία Κασαμπαλόγλου-Ρομπλέν, Καστανιώτης, Αθήνα 2007
- Carlson M., *The Haunted Stage, The Theatre as Memory Machine*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2001
- Esslin Martin, *Το θέατρο του παραλόγου*, μτφρ. Λυμπεροπούλου Μ., Δωδώνη, Αθήνα 1996
- Fischer-Lichte Erika, *Introduction: theatricality: a key concept in theatre and cultural studies*, Theatre Research International, Summer 1995 v20 n2 p85(5)
- Foucault Michel, *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, μτφρ. Μπέτζελος Τ., Εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα 2012
- Freud Sigmund, *Το ανοίκειο*, μτφρ. Βαϊκούση Ε., Πλέθρον, Αθήνα 2009
- Howard Pamela, *Τι είναι η Σκηνογραφία;*, μτφρ. Κιρκινέ Ευ., Εκδόσεις Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2005
- Jacques Martin & Hall Stuart (ed.), *New Times, The changing face of politics in the 1990s*, Lawrence & Wishart, London 1989
- Kermode Frank, *The Classic, Literary Images of Permanence and Change*, Harvard University Press, 1983

- Lehmann Hans-Thies, *Postdramatic theatre*, μτφρ. Munby K., Routledge, London & New York 2006
- Mackintosh Iain, *Architecture, Actor and Audience*, Routledge, London 1993
- Malkin Jeanette, *Memory-theater and postmodern drama*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1999
- Marcuse Herbert, *La dimension esthétique*, Seuil, Paris 1979
- Nellhaus Tobin, *Theatre, Communication, Critical Realism*, Palgrave Macmillan, New York 2010
- Pollard Deborah, *Entanglements with Time: Staging Stasis, Repetition and Duration in the Theatre*, Thesis in Doctor of Philosophy University of Wollongong 2015
- Rancière Jacques, *Ο χειραφετημένος θεατής*, μτφρ. Κουπκιόλης Αλ., Εκδόσεις Εκκρεμές, Αθήνα 2015
- Read Alan, *Theatre and Everyday Life*, An ethics of performance, Routledge, New York 1995
- Rybczynski Witold, *Home : A Short history of an Idea*, Penguin Books, London 1987
- Schechner Richard, *Θεωρία της Επιτέλεσης*, μτφρ. Κουβαράκου Ν., Εκδόσεις Τελέθροιο, Αθήνα 2011
- Strindberg August, *Ο πατέρας*, μτφρ. Μαραγκός Αν., Δωδώνη, Αθήνα 2014
- Ubersfeld Anne, *Reading Theatre*, University of Toronto Press Incorporated, Toronto 1999
- Weber Samuel, *Theatricality as Medium*, Fordham University Press, New York 2004

ηλεκτρονικό υλικό

- Βαβουρανάκης Γεώργιος, *Εικόνα και αρχαιολογία*, Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, Αθήνα 2015
<http://hdl.handle.net/11419/5181>

- Γραμματάς Θεόδωρος, *Θεατρικότητα πριν το Θέατρο. Οι απαρχές της θεατρικής έκφρασης στην αγγή του ανθρώπινου πολιτισμού*,
<http://theodoregrammatas.com/el/θεατρικότητα-πριν-το-θεατρο-οι-απαρχε/>

- Γραμματάς Θεόδωρος, *Διασκευή θεατρικού έργου*
<https://gtheodore.wordpress.com/2013/02/04/04022013-θεόδωρος-γραμματάς-διασκευή-θεατρι/>

- Γραμματάς Θεόδωρος, *Η ελληνική εκδοχή στο «Θέατρο του Παραλόγου»*
<http://theodoregrammatas.com/el/η-ελληνική-εκδοχή-στο-θέατρο-του-παραλόγου/>

- Γραμματάς Θεόδωρος, *Το σώμα ως σήμα. Για μια κωδικοποίηση της υποκριτικής στην ερμηνεία του αρχαίου δράματος στο ελληνικό θέατρο του πρώτου μισού του 20ου αιώνα*,
https://www.academia.edu/36087517/Το_σώμα_ως_σήμα_Για_μια_κωδικοποίηση_της_υποκριτικής_στην_ερμηνεία_του_αρχαίου_δράματος_στο_ελληνικό_θέατρο_του_πρώτου_μισού_του_20ου_αιώνα

- Γραμματάς Θεόδωρος, *Απούσα Παρουσία της ψευδαίσθησης και Παρούσα Απουσία της εικόνας. Από τα εικονοποιημένα σύμβολα του Θεάτρου στην εικονική συμβολοποίηση του πραγματικού*
<http://theodoregrammatas.com/el/απούσα-παρουσία-της-ψευδαίσθησης-και/>

- Γραμματάς Θεόδωρος, *Δυναμική της ομάδας: Οι θεατές ως ομάδα-Η έννοια της επικοινωνίας*
<http://theodoregrammatas.com/el/δυναμική-της-ομάδας-οι-θεατές-ως-ομάδα/>

- Γραμματάς Θεόδωρος, *Μπρεχτικό Επικό και Διδακτικό Θέατρο*
<http://theodoregrammatas.com/el/μπρεχτικό-επικό-και-διδακτικό-θέατρο/>

- Μπάροκας Νίκος, *Εισαγωγή στην ιστορία του θεατρικού χώρου*, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών
<https://eclass.duth.gr/modules/document/file.php/TMD102/1α.%20ΔΙΑΧΡΟΝΙΚΕΣ%20ΕΞΕΛΙΞΕΙΣ%20θεατρικός%20χώρος%20-%20σημειώσεις.pdf>

- Προύσαλη Εύη, *Θεατρική Τέχνη, το μέλλον μιας ετεροτοπίας*, Ομιλία στο ΣΤ΄ Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο, Ναύπλιο, Μάιος 2017
https://www.academia.edu/33701304/Θεατρική_Τέχνη_Το_μέλλον_μιας_Ετεροτοπίας

- Σαμαρά Ζωή, *Θέατρο και Διαφορότητα Η Κωμωδία της Μύγας του Βασίλη Ζιώγα και Ο Κήπος των Ηδονών του Fernando Arrabal*, Στο Σύγκριση / Comparaison / Comparison, τόμος 5, Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης, Αθήνα 1993
<https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/syγκrisi/article/view-File/10715/10729>
- Σταύρου Ιωάννα, *Εμείς και οι άλλοι: η Ετερότητα στα κείμενα Επιστημονικής Φαντασίας*, Στο Κριτική - Επιστήμη & Εκπαίδευση, τεύχος 4, Αθήνα 2006
<http://www.hpdst.gr/system/files/kritiki-4-06-21-stavrou.pdf>
- Farah Dalia, *Theatricality and Contemporary Performance*, Ομιλία στο South Valley University International Conference on Plastic Arts and Community Service-II Faculty of Fine Arts in Luxor, Faculty of Fine Arts in Luxor, Egypt, Φεβρουάριος 2016
https://www.researchgate.net/publication/307965437_Theatricality_and_Contemporary_Performance
- Feral Josette, *Theatricality: The Specificity of Theatrical Language*, SubStance, τόμος 31.2&3, τεύχος 98/99, University of Wisconsin Press 2002, σελ. 98
<https://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/substance/v031/31.2feral02.html>
- Guénoun Tamara, *The Character as a Figure of the Otherness that Exists in the Self*,
<https://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse-2015-1-page-50a.html#>
- <http://www.i-red.eu/?i=institute.el.glossary#διαφορετικότητα>
- http://utopia.duth.gr/~mdimasi/index_htm_files/eterotita_ratsismos.pdf

πηγές εικόνων

- **εικόνα 1:** <https://newartmix.com/products/banksy-television-heads-dance-street-art-photo-printed-on-metal>
- **εικόνα 2:** <https://www.tameteora.gr/apopseis-sxolia/apopseis/186322/προσεγγίζοντας-την-έννοια-της-ετερότ/>
- **εικόνα 3:** <https://www.contemporarysix.co.uk/artists/colin-taylor-mafa/works/>
- **εικόνα 4:** https://www.athinorama.gr/theatre/performance/o_pateras-10065679.html
- **εικόνα 5:** <https://tetragwno.gr/theater/theatrikes-parastaseis/mama-sto-neo-theatro-katerina-vasilakoy>

- **εικόνα 6:** <https://www.athinorama.gr/theatre/performance/rinokeros-10065907.html>
 - **εικόνα 7:** <https://www.enetpress.gr/ρινόκερος-του-ευγένιου-ιονέσκο-μια-ε/>
 - **εικόνα 8:** <https://cosmopoliti.com/elenikastanimama/>
 - **εικόνα 9:** <https://www.facebook.com/pg/VasilisBisbikisOfficialPage/posts/>
 - **εικόνα 10:** <http://www.theatrequip.com.au/products/technical-data/stage-layout/>
 - **εικόνα 11:** <https://www.paigehathawaydesign.com/arden-a-midsummer-nights-dream#4>
 - **εικόνα 12:** <https://rroberts.com.au/folio/#category=Theatre>
 - **εικόνα 13:** <https://www.theguardian.com/stage/2017/jul/12/chloe-lamford-stage-designs-in-pictures>
 - **εικόνα 14:** <https://www.frameawards.com/winners/116429-ugly-lies-the-bone>
 - **εικόνες 15-17:** Από το trailer της παράστασης
 - **εικόνες 18-20:** Από το trailer της παράστασης
 - **εικόνες 21-22:** Από την εκπομπή “Διάλογοι” στο rise tv
<https://www.rise.gr/el/dialogues/rinokeros-kakleas-serbetalis-kai-triggou-miloun-gia-ton-io-tis-rinokeritidas.html>
 - **εικόνες 23-24:** <https://www.lifo.gr/now/culture/253609/o-rinokeros-me-ton-ari-servetali-deite-tis-protos-fotografies-tis-parastasis>
 - **εικόνες 25-26:** Από το trailer της παράστασης
 - **εικόνες 27-28:** Από το trailer της παράστασης
 - **εικόνες 29-31:** Από την εκπομπή “Διάλογοι” στο rise tv
 - **εικόνα 32:** εξώφυλλο βιβλίου Training the actor’s body, D. McCaw
<https://www.slideshare.net/wkwhiviaja778/training-the-actors-body>
 - **εικόνες 33-36:** https://www.athinorama.gr/theatre/performance/o_pat-eras-10065679.html
 - **εικόνες 37-39:** Από το trailer της παράστασης
 - **εικόνες 40-43:** <https://www.athinorama.gr/theatre/performance/mama-10064882.html>
 - **εικόνα 44:** Από το trailer της παράστασης
 - **εικόνες 45-51:** Από την εκπομπή “Διάλογοι” στο rise tv
 - **εικόνα 52:** <http://www.studiopaterakis.com/art>
-