

Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο-

Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών

Διατμηματικό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών

«Σχεδιασμός – Χώρος- Πολιτισμός»

Ειδίκευση: Γνωσιολογία της Αρχιτεκτονικής

Διπλωματική Εργασία:

Θέατρο χωρίς φυσική συμπαρουσία-

Μια μελέτη των θεατρικών πειραματισμών στην περίοδο της πανδημίας

Δανάη Λιοδάκη

Ιούνιος, 2021

Θέατρο χωρίς φυσική συμπαρουσία-

Μια μελέτη των θεατρικών πειραματισμών στην περίοδο της πανδημίας_Δανάη Λιοδάκη

Μέλη Επιτροπής Αξιολόγησης:

Σταύρος Σταυρίδης (επιβλέπων)

Κώστας Ντάφλος

Ιωάννης Γρηγοριάδης

Εισαγωγικά

Σύνοψη

Η ιδιαίτερη συνθήκη της πανδημίας του Covid-19 αφαίρεσε από πολλές πτυχές της κοινωνικής ζωής την δυνατότητα για φυσική εγγύτητα και μετέφερε πλήθος δραστηριοτήτων στον ψηφιακό χώρο. Μία από αυτές τις δραστηριότητες ήταν και το θέατρο, το οποίο μεταφέρθηκε στην όχι ιδιαίτερα οικεία για αυτό περιοχή, του διαδικτυακού περιβάλλοντος και πλήθος θεατρικών οργανισμών και καλλιτεχνών του θεάτρου, «αναγκάστηκε» να πειραματιστεί με την θεατρική πρακτική, αφαιρώντας από αυτήν το στοιχείο της φυσικής συμπαρουσίας κοινού και συντελεστών. Η παρούσα έρευνα, μελετώντας πέντε χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτών των θεατρικών πειραματισμών, επιχειρεί να διερευνήσει τι μένει από το θεατρικό συμβάν, χωρίς τον κοινό χώρο των εμπλεκόμενων και αν και κατά πόσο μπορεί αυτή η πρακτική να μεταφερθεί στο ψηφιακό περιβάλλον. Τελικά, φτάνουμε σε συμπεράσματα σχετικά με τον εν δυνάμει κοινωνικό και πολιτικό ρόλο του θεάτρου και την συσχέτισή του ρόλου αυτού με την φυσική εγγύτητα των παρευρισκόμενων.

Abstract

The special condition of the Covid-19 pandemic removed from many aspects of social life the possibility of physical proximity. In the same time, a multitude of activities were transferred to the digital space. One of these activities was theater, which was transferred to the - not very familiar to it - area of the cyberspace. As a result, many theatrical organizations and theater artists, “had to” experiment with theatrical practices, without the element of the physical coexistence of audience and performers. The present study, focusing on five typical examples of these theatrical experimentations, attempts to investigate what is left of the theatrical event, without the common space of the participants. We are also questioning if and to what extent theatrical practice can be transferred to the digital environment. Finally, we come to conclusions about the potential social and political role of theater and its correlation with the physical proximity of the participants.

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά όσες και όσους συνέβαλαν στην εκπόνηση της διπλωματικής μου εργασίας. Τον επιβλέποντα καθηγητή Σταύρο Σταυρίδη για την εμπιστοσύνη και την καθοδήγηση, του καθηγητές Κώστα Ντάφλο και Ιωάννη Γρηγοριάδη για την βοήθειά τους και την συμμετοχή τους στην τριμελή επιτροπή αξιολόγησης της παρούσας εργασίας, όλους και όλες τους καθηγητές και τις καθηγήτριες του ΔΠΜΣ «Σχεδιασμός- Χώρος- Πολιτισμός» για την έμπνευση που μου μετέφεραν για τα ζητήματα του χώρου, σε όλη τη διάρκεια των σπουδών μου.

Ευχαριστώ ακόμα την Πολιτιστική Αστική Μη Κερδοσκοπική Εταιρεία «Νίκος Δασκαλαντωνάκης – NDF» για την υποστήριξη των ακαδημαϊκών μου σπουδών.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες θα ήθελα να απευθύνω στους καλλιτέχνες και τα μέλη του κοινού με τα οποία συνομίλησα για την εκπόνηση της παρούσας έρευνας. Τα όσα – με μεγάλη γενναιοδωρία – μοιράστηκαν μαζί μου, ήταν καθοριστικά για το αποτέλεσμα της εργασίας μου και τα συμπεράσματα στα οποία κατέληξα.

Τέλος, διαχρονική ευγνωμοσύνη για την ολοκλήρωση κάθε πονήματός μου, χρωστάω στα αγαπημένα μου πρόσωπα. Συγκεκριμένα για την παρούσα εργασία, ξεχωρίζω από τα πρόσωπα αυτά, όσους και όσες ονειρεύτηκαν – και δημιούργησαν - μαζί μου θεατρικές ουτοπίες, μικρές θεατρικές οικογένειες, σχέδια για τις θεατρικές κοινότητες του μέλλοντός μας. Τους ευχαριστώ με την ελπίδα να τους ξανασυναντήσω σύντομα σε σκηνές, παρασκήνια, χώρους προβών, φεστιβάλ, φουαγιέ, δρόμους και πλατείες του θεάτρου της φυσικής συμπαρουσίας.

Περιεχόμενα

Εισαγωγικά	4
Σύνοψη	4
Abstract	4
Ευχαριστίες.....	5
Περιεχόμενα	6
Κίνητρο έρευνας, ερευνητικά ερωτήματα και μέθοδος.....	9
Διάρθρωση Εργασίας	11
A. Θεατρικότητα, Επιτελεστικότητα, Θέατρο- ορίζοντας έννοιες που είναι δύσκολο να οριστούν.....	13
A1. Εισαγωγή στις έννοιες της θεατρικότητας και της επιτελεστικότητας	13
A2. Από την θεατρικότητα στην επιτελεστικότητα και πίσω στο θέατρο	17
A3. Σημειωτική και πραγματικότητα στο θέατρο και την επιτέλεση.....	21
A4. Το τέλος του δράματος	24
A5. Το θέατρο και το πλαίσió του	27
B. Ψηφιακό και πραγματικό στο θέατρο και την επιτέλεση.....	30
B1. Ψηφιακός και πραγματικός χώρος	30
B2. Το ψηφιακό και το πραγματικό σώμα.....	33
B3. Τα νέα μέσα στην τέχνη και το θέατρο	36
B3.1. Το ψηφιακό στο έργο τέχνης και το θέατρο.....	36
B3.2. Σωματικότητα στην ψηφιακή επιτέλεση	39
B3.3. Αναπαραξιμότητα του έργου τέχνης	42
B3.4. Συγχρονικότητα και ζωντανότητα στην ψηφιακή επιτέλεση	45

B4.4. Συμπαρουσία στο θέατρο και στα νέα μέσα	48
Γ. Ένας χρόνος χωρίς- Εισαγωγή στην μελέτη περίπτωσης	50
Γ1. Ένας χρόνος χωρίς φυσική εγγύτητα	50
Γ2. Ένας χρόνος χωρίς θέατρο	53
Γ3. Η μελέτη περίπτωσης- Μεθοδολογία.....	56
Γ4. Η μελέτη περίπτωσης- Παρουσίαση των περιπτώσεων	60
Γ5. Πότε γεννιέται ένα νέο είδος;.....	72
Δ. Οι χώροι και οι χρόνοι των θεατρικών πειραματισμών στην περίοδο της πανδημίας	75
Δ1. Ο χώρος των θεατρικών πειραματισμών	75
Δ1.1. Διαμεσολαβήσεις	76
Δ1.2. Φυσική Παρουσία	80
Δ1.3. Ανάδραση κοινού και τελεστών	85
Δ2. Ο χρόνος των θεατρικών πειραματισμών	91
Δ2.1. Αναπαραξιμότητα της παράστασης	92
Δ2.2. Παροντικότητα των θεατρικών πειραματισμών.....	95
Δ2.3. Δέσμευση και προσοχή του θεατή	99
Δ3. Άλλοι χρόνοι και χώροι των θεατρικών πειραματισμών	103
Δ3.1. Το πριν και το μετά της θεατρικής επιτέλεσης	104
Δ3.2. Το montage στους θεατρικούς πειραματισμούς	108
Δ3.3. Το θέατρο ως γεγονός	111
Ε. Για ένα θέατρο της φυσικής συμπαρουσίας	113
Ε1. Θέατρο και επαναφορά του έντονου συναισθήματος	113
Ε2. Θέατρο και συναντήσεις.....	117

Ε3. Για μια κοινότητα μέσα από τη θεατρική συνάθροιση	120
Συμπεράσματα	125
Βιβλιογραφία.....	128
Παράρτημα – Συνεντεύξεις	133

Κίνητρο έρευνας, ερευνητικά ερωτήματα και μέθοδος

Περισσότερος από ένας χρόνος έχει περάσει από το ξέσπασμα μιας πρωτοφανούς συγκυρίας, της πανδημίας του Covid- 19, η οποία μας ανάγκασε να επανανοηματοδοτήσουμε την σχέση μας με τον δημόσιο χώρο και τους χώρους της φυσικής συνάθροισης. Στο πλαίσιο αυτό πλήθος δραστηριοτήτων που απαιτούν συνάθροιση πολλών ατόμων, μεταφέρθηκε στο ψηφιακό περιβάλλον – τουλάχιστον όσον αφορά τον παγκόσμιο Βορρά. Η μεταφορά αυτή συνθέτει μία πρωτόγνωρη συνθήκη όπου αναγκαζόμαστε να επερωτήσουμε τα χαρακτηριστικά του φυσικού και του ψηφιακού χώρου ως κοινωνικών χώρων και τους τρόπους που οι αλληλεπιδράσεις στους χώρους αυτούς συμβαίνουν, συγκλίνοντας ή αποκλίνοντας.

Το θέατρο ως ένας κατεξοχήν τέτοιος χώρος – φυσικής συνάθροισης - δοκιμάστηκε ιδιαίτερα – και συνεχίζει να δοκιμάζεται – στην μοναδική αυτή συνθήκη. Η μεταφορά της θεατρικής πρακτικής στο ψηφιακό περιβάλλον διάνοιξε μια συζήτηση σχετικά με την οντολογία του θεάτρου και την εξάρτησή του – ή μη – από την δημιουργία ενός κοινού χώρου μεταξύ των εμπλεκόμενων μερών. Τέθηκαν λοιπόν, δύο διαφορετικές αφηγήσεις για το μέλλον των παραστατικών τεχνών, η μία υποστήριζε την μεταφορά τους στο διαδίκτυο, εμμένοντας στο ότι τίποτα δεν αλλάζει με την αλλαγή του μέσου αυτού, ενώ η άλλη επέμενε στο «να ανοίξουν τα θέατρα» και να επανέλθει το θεατρικό γεγονός στον φυσικό χώρο¹.

Με το ερώτημα αυτό να είναι ακόμα υπό συζήτηση και την πανδημία να μην έχει δείξει ακόμα ξεκάθαρα σημάδια υποχώρησης, μια εύκολη απάντηση για όσους και όσες θεωρούν τον φυσικό χώρο τον κατεξοχήν χώρο της κοινωνικής αλληλεπίδρασης, θα ήταν ότι το θέατρο απαιτεί την φυσική συμπαρουσία των τελεστών και του κοινού. Ωστόσο, επιλέξαμε να μην μείνουμε σε αυτήν και να ερευνήσουμε μέσα από την μελέτη συγκεκριμένων περιπτώσεων θεατρικών πειραματισμών, τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους, όπως τα σχεδίασαν και τα υλοποίησαν οι συντελεστές τους και

¹ Περισσότερα σχετικά με το δίπολο αυτό και ενδεικτικά παραδείγματα δείτε στο κεφάλαιο Γ2.

όπως τα εξέλαβε το κοινό. Κάποια βασικά ερωτήματα που προσπαθήσαμε να προσεγγίσουμε ήταν τα εξής:

- Τι μένει από το θεατρικό συμβάν όταν αφαιρείται από αυτό το στοιχείο της φυσικής συμπαρουσίας;
- Μπορεί το θέατρο να κρατήσει την τελετουργική και μεταμορφωτική του λειτουργία στον ψηφιακό χώρο;
- Πώς σχετίζεται ο εν δυνάμει κοινωνικός και πολιτικός ρόλος του θεάτρου με το στοιχείο αυτό και πώς μπορεί το θέατρο να λειτουργήσει χειραφετητικά για τα εμπλεκόμενα υποκείμενα;

Με βάση τα συμπεράσματα της έρευνας μπορούν να ψηλαφηθούν συμπεράσματα για τον ψηφιακό και τον πραγματικό χώρο και τον κοινωνικό ρόλο που μπορεί να επιτελεί η φυσική εγγύτητα. Ωστόσο, στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας τα ζητήματα αυτά τίθενται μόνο ακροθιγώς.

Η έρευνα χρησιμοποίησε ποιοτικούς τρόπους και εισήγαγε την μελέτη πέντε διαφορετικών μελετών περίπτωσης. Έγινε βιβλιογραφική επισκόπηση, βιβλιογραφίας σχετικής με το θέατρο, την θεατρικότητα και την επιτελεστικότητα αφενός και σχετικής με τον ψηφιακό και πραγματικό χώρο και την μεταφορά του έργου τέχνης στο ψηφιακό περιβάλλον αφετέρου. Επίσης, χρησιμοποιήθηκε βιβλιογραφία εστιασμένη στον κοινωνικό και πολιτικό ρόλο του θεάτρου. Η μελέτη περίπτωσης προσεγγίστηκε με τρόπο που αναλύεται διεξοδικά στο τρίτο κεφάλαιο και υλοποιήθηκε με την μέθοδο των ημιδομημένων συνεντεύξεων και της συμμετοχικής παρατήρησης. Τα αποτελέσματα της εμπειρικής μελέτης συσχετίστηκαν με την βιβλιογραφική επισκόπηση και οργανώθηκαν σε κεφάλαια με βάση τα χαρακτηριστικά των θεατρικών πειραματισμών που αναδύθηκαν από την ανάλυσή τους.

Διάρθρωση Εργασίας

Η εργασία διαρθρώνεται σε πέντε κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο με τίτλο «Θεατρικότητα, Επιτελεστικότητα, Θέατρο- ορίζοντας έννοιες που είναι δύσκολο να οριστούν», προσπαθούμε να προσεγγίσουμε τις έννοιες της θεατρικότητας και της επιτελεστικότητας και να δούμε την θεατρική πρακτική μέσα στο σύγχρονο πλαίσιο. Αναλύονται κάποια βασικά χαρακτηριστικά των εννοιών αυτών, που μας βοήθησαν να επιλέξουμε τις περιπτώσεις που αναλύονται στο εμπειρικό μέρος της παρούσας εργασίας.

Στο δεύτερο κεφάλαιο με τίτλο «Ψηφιακό και πραγματικό στο θέατρο και την επιτέλεση» επιχειρούμε να παρουσιάσουμε τα βασικά στοιχεία που συγκροτούν τον ψηφιακό χώρο και το ψηφιακό σώμα σε σχέση με το φυσικό περιβάλλον και να εισάγουμε τον αναγνώστη στα βασικά ζητήματα που προκύπτουν από την σχετική βιβλιογραφία για τον τρόπο που το έργο τέχνης και συγκεκριμένα το θέατρο μεταφέρεται στον ψηφιακό χώρο.

Στο τρίτο κεφάλαιο με τίτλο «Ένας χρόνος χωρίς- Εισαγωγή στην μελέτη περίπτωσης», κάνουμε μια σύντομη εισαγωγή στην ιδιαίτερη συνθήκη της πανδημίας σε σχέση με το δημόσιο χώρο, την φυσική εγγύτητα, τον πολιτισμό και συγκεκριμένα το θέατρο. Στην συνέχεια γίνεται εισαγωγή στις πέντε περιπτώσεις θεατρικών πειραματισμών που μελετήθηκαν και αναλύεται η μεθοδολογία της εμπειρικής μελέτης.

Το τέταρτο κεφάλαιο με τίτλο «Οι χώροι και οι χρόνοι των θεατρικών πειραματισμών στην περίοδο της πανδημίας» εστιάζει στην μελέτη των περιπτώσεων που έχουν επιλεγεί και είναι το κεφάλαιο στο οποίο παρουσιάζεται το μεγαλύτερο μέρος των ευρημάτων της. Το κεφάλαιο οργανώνεται με βάση την ανάλυση των ευρημάτων της εμπειρικής μελέτης και συσχετίζεται με την διαχείριση του χώρου και του χρόνου στους θεατρικούς πειραματισμούς που αναλύονται, σε σχέση με το θέατρο στον φυσικό χώρο και συγκριτικά μεταξύ τους.

Στο πέμπτο κεφάλαιο με τίτλο «Για ένα θέατρο της φυσικής συμπαρουσίας» βασισμένοι στα αποτελέσματα της εμπειρικής μελέτης, παρουσιάζουμε σε τρεις

κατηγορίες στοιχεία του κοινωνικού και πολιτικού ρόλου του θεάτρου και πώς αυτά συσχετίζονται με την φυσική συμπαρουσία κοινού και τελεστών. Το κεφάλαιο λειτουργεί (και) συμπερασματικά και επιχειρούμε εδώ να συγκεντρώσουμε στοιχεία από την προηγούμενη μελέτη.

Τέλος, στα «Συμπεράσματα» επιχειρούμε να συνοψίσουμε τα αποτελέσματα της έρευνας και να θέσουμε νέα ερευνητικά ερωτήματα για μελλοντικές έρευνες.

A. Θεατρικότητα, Επιτελεστικότητα, Θέατρο- ορίζοντας έννοιες που είναι δύσκολο να οριστούν

A1. Εισαγωγή στις έννοιες της θεατρικότητας και της επιτελεστικότητας

Για τους σκοπούς αυτής της έρευνας, μελετήθηκαν θεατρικοί πειραματισμοί που υλοποιήθηκαν στην περίοδο της καραντίνας από ελληνικούς θεατρικούς οργανισμούς. Ωστόσο, για να μπορέσουμε να αντιληφθούμε τους πειραματισμούς αυτούς ως θεατρικούς πρέπει αρχικά να προσπαθήσουμε να προσεγγίσουμε τις αρκετά δύσκολες ως προς τον ορισμό τους έννοιες του θεάτρου, της θεατρικότητας και τελικά της επιτελεστικότητας, που είναι ένας όρος που χρησιμοποιείται αρκετά στις σύγχρονες Θεατρικές Σπουδές.

Η θεατρικότητα θα μπορούσε να οριστεί σύντομα σε σχέση με το θέατρο ως η έννοια που «εκφράζει τα απαραίτητα ή πιθανά χαρακτηριστικά του θεάτρου ως μορφή τέχνης και ως πολιτιστικό φαινόμενο» (Sauter στο Davis και Postlewait 2003 σελ. 22). Ο Παβύ (Pavis) στο θεατρικό του λεξικό, εικάζει ότι η έννοια της θεατρικότητας σχηματίστηκε σε σχέση με το θέατρο, στο πρότυπο της σχέσης λογοτεχνία-λογοτεχνικότητα. Αναφέρεται στον Αρτώ (Artaud) που υποστηρίζει ότι θεατρικό είναι «ό,τι δεν μπορεί να εκφραστεί με λόγο, με λέξεις ή αν προτιμάτε ό,τι περιέχεται στον διάλογο» και μάλιστα καταγγέλλει το σύγχρονό του θεατρικό κόσμο, ότι αφήνει αυτό το θεατρικό στοιχείο στο «παρασκήνιο» (Artaud στο Pavis 1998, σελ. 395). Αντίστοιχα, και ο Ρολάντ Μπαρτ (Roland Barthes) αναρωτώμενος για τη φύση της θεατρικότητας, υποστηρίζει ότι είναι «το θέατρο μείον το κείμενο, είναι μια πύκνωση σημάτων και αισθήσεων χτισμένη στην σκηνή με εκκίνηση το γραπτό κείμενο» (Barthes στο Davis και Postlewait 2003, σελ. 23-24). Σε παρόμοια λογική και ο Σότερ (Sauter) προσπαθώντας να χαρτογραφήσει την δική του έννοια της θεατρικότητας βασίζεται στις πράξεις προς έκθεση, τις κωδικοποιημένες πράξεις και τις ενσώματες πράξεις που εκτίθενται στην σκηνή (Sauter στο Davis και Postlewait 2003, σελ. 23).

Αν δούμε όμως τον τρόπο που παράγεται αυτή η θεατρικότητα, η Φεράλ (Feral) ισχυρίζεται ότι είναι το αποτέλεσμα μιας σειράς χασμάτων. Ως βάση μάλιστα της θεατρικότητας χαρακτηρίζει το πρώτο χάσμα που αναγνωρίζει, δηλαδή το κενό

ανάμεσα στον χώρο του καθημερινού και τον χώρο της αναπαράστασης (Feral 2002, σελ. 11). Όπως έχει άλλωστε υποστηρίξει το θέατρο ασχολείται με το φανταστικό και αξιοποιεί την τεχνική της κατασκευής του χώρου – φυσικού και ψυχολογικού – στον οποίο «επιτρέπει στα υποκείμενα να εγκατασταθούν» (Feral και Lyons 1982, σελ. 176). Το δεύτερο χάσμα που αναγνωρίζει είναι μέσα στο ίδιο τον χώρο της αναπαράστασης και αφορά την απόσταση ανάμεσα στην αλήθεια και την κατασκευή. Υποστηρίζει ότι ο θεατής μπορεί να αντιληφθεί την μετακίνηση από την πραγματικότητα και την φαντασία ως διττή εναλλαγή. Αντίστοιχα, το τρίτο χάσμα αφορά την αντίληψη του ηθοποιού από το κοινό ως και τον πραγματικό ηθοποιό αλλά και τον ρόλο που υποδύεται (Feral 2002, σελ. 11-12).

Ωστόσο, ο Ravis αφού έχει προσπαθήσει να ορίσει την έννοια, παραδέχεται ότι η θεατρικότητα έχει κάτι το μυθικό, κάτι ιδιαίτερα γενικό και ιδεαλιστικό στον τρόπο με τον οποίο ορίζεται ή αναφέρεται και το μόνο που μπορεί να κάνει στην προσπάθειά του να συντάξει το θεατρικό του λεξικό, είναι να αναφέρει κάποιες συσχετίσεις, χωρίς να ορίσει επακριβώς την λέξη. Η έννοια της θεατρικότητας επανέρχεται σε πολλές διαφορετικές πειθαρχίες, όπως στο θέατρο, την ανθρωπολογία, την κοινωνιολογία, την ψυχολογία, τις επιχειρήσεις, τα οικονομικά, την πολιτική και την ψυχανάλυση- για να ονομάσουμε μόνο κάποιες από αυτές (Feral 2002, σελ. 3). Παρόλο που οι σημασίες της έννοιας προέρχονται από τον κόσμο του θεάτρου, συχνά ο όρος θεατρικότητα αποσπάται από το θέατρο και εφαρμόζεται σε οποιαδήποτε ή και όλες τις εκφάνσεις της καθημερινής ζωής (Davis και Postlewait 2003, σελ. 1). Έτσι, η ιδέα της θεατρικότητας έχει αποκτήσει ένα τόσο μεγάλο εύρος σημασιών που την κάνουν τα πάντα, όπως αναγνωρίζουν οι Ντέιβις (Davis) και Πόστλγουεϊτ (Postlewait), «από μια πράξη μέχρι μια στάση, από ένα στυλ μέχρι ένα σημειωτικό σύστημα, από ένα μέσο μέχρι ένα μήνυμα» (Davis και Postlewait 2003, σελ. 1).

Αντίστοιχα, ο όρος επιτελεστικότητα, που εισήγαγε ο Τζον Λ. Όστιν (J. L. Austin) στη φιλοσοφία της γλώσσας το 1955, έχει γίνει αρκετά κεντρικός για την συζήτηση για το θέατρο και τις Θεατρικές Σπουδές, που συχνά πλέον αντικαθίστανται από τις Επιτελεστικές Σπουδές. Ο όρος αρχικά χρησιμοποιήθηκε για να δηλώσει «την δυνατότητα των λέξεων να επιτελούν και την πράξη για την οποία μιλούν» (Fischer-

Lichte 2006, σελ. 46). Ο όρος άρχισε να χρησιμοποιείται περισσότερο στην συζήτηση για την τέχνη μετά την σημαντική άνθιση των λεγόμενων επιτελεστικών τεχνών. Ο Pavis στο θεατρικό του λεξικό, αναγνωρίζει την απαρχή των επιτελεστικών τεχνών στην δεκαετία του '60 και την συσχετίζει με την εκκίνηση των happenings (καλλιτεχνικών γεγονότων). Υποστηρίζει ότι οι επιτελεστικές τέχνες «φέρνουν μαζί τα εικαστικά, το θέατρο, τον χορό, την μουσική, το βίντεο, την ποίηση και τον κινηματογράφο, χωρίς κάποια κεντρική περιοριστική ιδέα» (Pavis 1998, p. 261). Και πάλι ο Pavis καταλήγει στο ότι ο όρος είναι δύσκολο να οριστεί σαφώς.

Ο Σέχνερ (Schechner), που ασχολήθηκε εντατικά με την έννοια της επιτέλεσης, υποστηρίζει ότι αυτή «ίσως συνυπάρχει με το ανθρώπινο είδος» (Schechner 2011[2003],σελ. 294). Η υποκειμενικότητα και η συγκρότηση του εαυτού έχει συσχετιστεί ευρέως με τις έννοιες της θεατρικότητας αλλά και της επιτελεστικότητας. Συγκεκριμένα, η Μπάτλερ (Butler) έχει υποστηρίξει ότι η υποκειμενικότητα συγκροτείται επιτελεστικά μέσα από κωδικοποιημένες συμπεριφορές. Αυτοί οι κώδικες είναι για πολλούς στοχαστές το βασικό υλικό της θεατρικότητας, όπως θα δούμε αναλυτικότερα παρακάτω (Feral 2002, σελ. 6). Οι έννοιες της επιτέλεσης, όπως και της θεατρικότητας, έχουν αποκτήσει μια πολυδιάστατη σημασία που εμπλέκεται με ζητήματα καθημερινής ζωής και χρησιμοποιείται για να ερμηνεύσει την ανθρώπινη συμπεριφορά από πολιτισμικά φαινόμενα μέχρι πολιτικές πράξεις και κοινωνικές ταυτότητες (Davis και Postlewait 2003, σελ. 31). Έτσι, και για την έννοια της επιτέλεσης, ο Schechner διαπιστώνει ότι είναι δύσκολο να την ορίσουμε, καθώς «τα όρια που τη διαχωρίζουν από την μια πλευρά με το θέατρο και από την άλλη με την καθημερινή ζωή είναι αυθαίρετα» (Schechner 2011[2003], Σελ. 104). Προσωρινά, υποστηρίζει ότι η επιτέλεση μπορεί να οριστεί σε σχέση με την τελετουργία και συγκεκριμένα, την ορίζει ως την «τελετουργικοποιημένη συμπεριφορά που ρυθμίζεται/ διαποτίζεται από το παιχνίδι» (Schechner 2011[2003], σελ. 115).

Μέσα σε αυτό το δύσκολα ορισμένο πλαίσιο, το θέατρο είναι μια τέχνη που μπορεί να λαμβάνει διαφορετικές σημασίες ανάλογα με την προσέγγιση του κάθε στοχαστή. Υπάρχει έντονη η αντίληψη ότι το θέατρο προέρχεται από την τελετουργία, καθώς «ο σαμάνος και ο ηθοποιός φαίνεται να είναι παρόμοιες φιγούρες, μοιράζονται τα

σήματα και τους κώδικες της θεατρικότητας, από τη μάσκα και το κοστούμι ως την χειρονομία και την φωνή» (Davis και Postlewait 2003, σελ. 8). Ο Schechner, επίσης, συγκροτεί το δίπολο της τελετουργίας και του θεάτρου, αντίστοιχα με την αποτελεσματικότητα και την ψυχαγωγία, βρίσκοντας συνδέσεις στο θέατρο με μια τελετουργία που στοχεύει στην ψυχαγωγία έναντι στην αποτελεσματικότητα (Schechner 2011[2003], σελ. 167). Ωστόσο, στη Δύση μέχρι πολύ πρόσφατα το θέατρο ταυτιζόταν συχνά με το θεατρικό κείμενο. Μία από τις κυρίαρχες αντιλήψεις περί του θεάτρου είναι η Αριστοτελική, με την έννοια της κατανόησης του σκηνικού μέσου ως «τον διάφανο χώρο που επιτρέπει στην πλοκή να αναδυθεί» (Weber 2004, σελ. 101). Παρακάτω, θα δούμε περισσότερα για την κριτική σε αυτήν την αντίληψη στη σύγχρονη θεατρική συζήτηση.

Αυτό που φαίνεται να είναι κοινός τόπος στην αντίληψη της τέχνης του θεάτρου είναι ότι αποτελεί ενός είδους συναρμολόγηση (assemblage) πολλών επιμέρους στοιχείων και διαφορετικών καλλιτεχνικών τεχνικών. Το θέατρο φέρνει μαζί στοιχεία – όπως το κείμενο, το μέρος, το σώμα – «σε ένα γεγονός, μια επιτέλεση της οποίας η επανάληψη, κάθε βράδυ, δεν αναιρεί το ότι είναι ένα μοναδικό γεγονός» (Badiou στο Bayly 2009, σελ. 7). Επιπλέον, σημαντικό στοιχείο για κάθε είδους επιτέλεσης είναι ο μετασχηματιστικός της χαρακτήρας, ανάμεσα και στους τελεστές αλλά και στο κοινό (Casey 2006, σελ. 56). Τέλος, η επιτέλεση και το θεατρικό γεγονός είναι ένα γεγονός που προορίζεται για να επικοινωνηθεί με το κοινό. Η Feral υποστηρίζει πως η ίδια η θεατρικότητα είναι αποτέλεσμα της αναγνώρισης της θεατρικής πράξης από τον θεατή. Η θεατρικότητα κατά την γνώμη της, υπάρχει επειδή την ενέγραψε στην παράσταση ο θεατρικός καλλιτέχνης, αλλά και επειδή την αναγνώρισε ο θεατής (Feral 2002, σελ. 10).

Παρακάτω θα δούμε αναλυτικότερα την σημασία και τους τρόπους της απεύθυνσης αυτής και την απαραίτητη αυτή ανάδραση του θεατή που παίρνει το ρόλο του συνδημιουργού του παραστασιακού γεγονότος. Ωστόσο, αρχικά, θα εξετάσουμε αναλυτικότερα το πέρασμα από την θεατρικότητα στην επιτελεστικότητα και το πώς αναδιαμορφώθηκε το θεατρικό πλαίσιο και η θεατρική πρακτική από την δεκαετία του '60 και ύστερα, με την τομή της άνθισης των επιτελεστικών τεχνών.

A2. Από την θεατρικότητα στην επιτελεστικότητα και πίσω στο θέατρο

Όπως σημειώσαμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, την δεκαετία του 1960 στον δυτικό πολιτισμό συνέβη αυτό που αργότερα ονομάστηκε «επιτελεστική στροφή», η οποία επηρέασε όλο το φάσμα των καλλιτεχνικών πρακτικών. Όλες οι επιμέρους τέχνες ωθήθηκαν προς μια εντονότερη επιτελεστικότητα, ενώ γεννήθηκε και το είδος των επιτελεστικών τεχνών (performance art) (Fischer-Lichte 2013[2004], σελ. 35). Ωστόσο, το πεδίο που περισσότερο επηρεάστηκε από την στροφή αυτή ήταν το θέατρο. Πολλοί έχουν περιγράψει το πέρασμα από τις Θεατρικές Σπουδές στις Επιτελεστικές Σπουδές ως μια – κατά Κουν (Kuhn) – αλλαγή παραδείγματος. Ωστόσο, ο Αουσλάντερ (Auslander) υποστηρίζει ότι το πέρασμα στην έννοια της επιτελεστικότητας περισσότερο διεύρυνε παρά μετάλλαξε το πεδίο της θεωρίας για το θέατρο, μετατοπίζοντάς το σε άλλες περιοχές έρευνας, όπως η Ανθρωπολογία, η Επικοινωνία κ. (Auslander 1997, σελ. 3).

Η επέκταση του πεδίου της θεατρικότητας, ήταν αποτέλεσμα πολλών παραγόντων στην συζήτηση και την πρακτική στο πεδίο της τέχνης αλλά και της πολιτικής της δεκαετίας του 1960. Ανάμεσα σε άλλα, σχετίζεται και με μια μετα-αποικιοκρατική ανάγνωση που κέρδισε έδαφος εκείνη την περίοδο. Έτσι, ήταν απαραίτητη η επαναανοηματοδότηση του πεδίου, ώστε να συμπεριλαμβάνει θεάματα και τελετουργίες με μια πιο κριτική προοπτική και πέρα από το πλαίσιο του δυτικού πολιτισμού και της εικόνας που αυτός είχε πλάσει για το τι είναι θέατρο (Reinelt 2002, σελ. 210). Η επαναανοηματοδότηση αυτή δεν έγινε βέβαια χωρίς εντάσεις για την νομιμότητα των επιμέρους μεθόδων και πρακτικών. Ωστόσο, οι περίοδοι εντάσεων σχετικά με τους τρόπους των μορφών αναπαράστασης είναι μια γνωστή κατάσταση στην ιστορία των ανθρώπινων κοινωνιών, που συχνά παίρνει την «μορφή ανοικτής πολεμικής», είτε πρόκειται για το θέατρο, είτε για άλλες πρακτικές (Σταυρίδης 2018, σελ. 152).

Η συζήτηση για τις διαφορές της επιτέλεσης και του θεάτρου ή της επιτελεστικότητας και της θεατρικότητας είναι μεγάλη και οι διαχωριστικές τους γραμμές συχνά δυσδιάκριτες. Είναι ένα ανοιχτό ερώτημα αν η επιτελεστικότητα

εμπεριέχεται στην θεατρικότητα, όπως υποστηρίζει η Feral, γράφοντας ότι η επιτελεστικότητα είναι σημαντικό στοιχείο της θεατρικότητας γιατί της δίνει την μοναδικότητα αυτού που κάθε φορά επιτελείται (Feral 2002, σελ. 5), ή αν συμβαίνει το αντίστροφο, όπως για παράδειγμα υποστηρίζει ο Schechner γράφοντας πως «η επιτέλεση είναι ένα ιδιαίτερα θερμό πεδίο τελετουργίας και το θέατρο, το σενάριο και το δράμα είναι θερμές και συμπαγείς περιοχές επιτέλεσης» (Schechner 2011[2003], σελ. 115). Ωστόσο, είναι εμφανές πως το θέατρο και η επιτέλεση είναι πολύ συγγενείς περιοχές, όπως γράφουν και οι Feral και Λάιονς (Lyons), η ανάγκη της επιτέλεσης να αρνηθεί την εξάρτησή της από το θέατρο σημαίνει ότι είναι λογικό να συγκρίνουμε τις δύο πρακτικές, αφού «κανείς δεν επιμένει για την απόστασή του από κάτι άλλο, εκτός αν φοβάται την ομοιότητά του» με αυτό (Feral και Lyons 1982, σελ. 176). Άλλωστε, όπως υποστηρίζει, οι βασικές έννοιες πάνω στις οποίες στήθηκε η αφήγηση της επιτέλεσης, δεν απέχουν πολύ από τις αναζητήσεις πρωτοπόρων καλλιτεχνών του θεάτρου, όπως ο Artaud, ο Γκροτόφσκι (Grotowski) και άλλοι. Φαίνεται πως αν δούμε τα όσα γράφτηκαν και ειπώθηκαν για την επιτέλεση τις δεκαετίες μετά την έντονη εμφάνισή του όρου, «είναι σίγουρα δύσκολο να εξακριβωθεί η σχέση μεταξύ θεάτρου και επιτέλεσης» (Feral και Lyons 1982, σελ. 175).

Προσπαθώντας όμως να εντοπίσουμε ποιες είναι αυτές οι βασικές έννοιες που οδήγησαν στην διεύρυνση ή αντικατάσταση της έννοιας της θεατρικότητας με αυτήν της επιτέλεσης, μπορούμε να πούμε ότι διακρίνονται κάποια βασικά σημεία. Αρχικά, μία βασική διαφορά στην αντίληψη της αναπαράστασης, είναι ότι μετά την χρήση της έννοιας της επιτέλεσης αντιλαμβανόμαστε το παραστασιακό γεγονός ως ένα συμβάν που γίνεται στο εδώ και τώρα και προσεγγίζει αρκετά την σφαίρα του πραγματικού. Όπως σημειώνει ο Πεφάνης, η αναζωπύρωση «των φιλοσοφικών μελετών του γεγονότος και του συμβάντος» συμπίπτει χρονικά αλλά και ουσιαστικά με την «μετατόπιση του ενδιαφέροντος των παραστασιακών αναλύσεων από την παράσταση ως έργο στην παράσταση ως συμβάν» (Πεφάνης 2015, σελ. 120). Όπως σημειώνει και ο Schechner η αντιμετώπιση του παραστασιακού γεγονότος ως συμβάντος συνδέεται άμεσα με την έννοια της επιτέλεσης καθώς «το θεατρικό έργο και η mise-en-scene

έχουν βιωθεί σε παρελθόντα χρόνο ενώ κατά την επιτέλεση βιώνεται το παρόν» (Schechner 2011[2003], σελ. 67).

Ένα δεύτερο σημαντικό σημείο είναι η απόρριψη από την επιτέλεση της αφήγησης και της αναπαράστασης. Η επιτέλεση παίρνει αποστάσεις από την αντίληψη του παραστασιακού γεγονότος ως αναπαραστατικό. Με αυτόν τον τρόπο επαναδιαπραγματεύεται ή ακυρώνει τους θεατρικούς κώδικες με κύριο χαρακτηριστικό την άρνηση του ρόλου και της ταύτισης του ηθοποιού με έναν χαρακτήρα εκτός του εαυτού του. Με την επέκταση της επιτέλεσης ο ηθοποιός πολλές φορές λειτουργεί ως ένας αφηγητής που λέει μια ιστορία χωρίς να ταυτίζεται με έναν άλλον χαρακτήρα. Άλλοι θεατρικοί κώδικες που αμφισβητούνται είναι η ομιλία, η αφήγηση, η σχέση του σώματος των τελεστών με τα τεχνολογικά μέσα, η χρήση του θεατρικού χώρου κα. (Davis και Postlewait 2003, σελ. 26).

Τελικά, το στοιχείο που φαίνεται να αλλάζει στο πέρασμα από την θεατρικότητα στην επιτελεστικότητα, είναι η σημειωτική δύναμη του θεάτρου, η δυνατότητά του να παράγει νόημα μέσα από το να μετατρέπει αντικείμενα, σώματα, τόπους σε σήματα σημάτων, όπως αναφέρει η Φίσερ- Λίχτε (Fischer-Lichte στο Davis και Postlewait 2003, σελ. 24- 25). Μάλιστα, οι Davis και Postlewait ισχυρίζονται ότι ακριβώς όταν η «σημειωτική εγκατέλειψε την προσπάθεια συστηματικοποίησης του όρου της θεατρικότητας και όταν κάποιοι επιτελεστικοί καλλιτέχνες προσπάθησαν να ανατρέψουν ή να αρνηθούν την επεξηγηματική δύναμη της θεατρικότητας», εμφανίστηκε η ιδέα της επιτέλεσης και της επιτελεστικότητας, σε μια προσπάθεια να διευρύνει το πλαίσιο και το εύρος της συζήτησης της αναπαράστασης (Davis και Postlewait 2003, σελ. 30). Η άρνηση της συμβολικής οργάνωσης του θεάτρου, συνδέεται με την άρνηση της αφηγηματικότητας από την επιτέλεση. Η θεατρικότητα βασίζεται σε μεγάλο βαθμό σε αυτό το παιχνίδι της μετατόπισης ανάμεσα στο πραγματικό και την κατασκευή ενός φαντασιακού χώρου, επομένως η άρνηση της μίμησης, του ρόλου, της ψευδαίσθησης, οδηγεί στην άρση της σημειωτικής δύναμης του θεάτρου, που βασίζεται στα θεατρικά εργαλεία όπως τα ξέραμε. Στην επιτέλεση τα σήματα αυτά, δεν παγιώνονται ούτε ορίζονται από τις θεατρικές φόρμες, το κείμενο, τους χαρακτήρες, αλλά αντίθετα μπορούν να μετακινούνται και να

αποκαλύπτουν «ένα φαντασικό που δεν έχει αλλοτριωθεί από κάποιας μορφής σταθεροποίηση» (Feral και Lyons 1982, σελ. 177). Επομένως, η επιτέλεση αντιμετωπίστηκε ως «πρόκληση για το θέατρο και για κάθε αντανάκλαση που μπορεί το θέατρο να έχει στον εαυτό του» (Feral και Lyons 1982, σελ. 179).

Ωστόσο, στοιχεία όπως η αντιμετώπιση της παράστασης ως γεγονότος, η άρνηση του ρόλου και της μίμησης ή η αποσταθεροποίηση των τρόπων με τους οποίους η παράσταση αποδίδει νοήματα μέσω της σημειωτικής είναι στοιχεία που όχι μόνο προήλθαν -και- από θεατρικούς πειραματισμούς, αλλά σίγουρα ενσωματώθηκαν στο πεδίο της θεωρίας και της πρακτικής του θεάτρου (στο λεγόμενο μεταδραματικό θέατρο όπως θα δούμε και παρακάτω). Όπως αναλύεται σε επόμενα κεφάλαια, η επέκταση της έννοιας της επιτέλεσης και της επιτελεστικότητας, άλλαξε ριζικά την θεατρική πρακτική, που σήμερα έχει ενσωματώσει πολλές από τις παραπάνω προβληματικές με αποτέλεσμα το θεατρικό πεδίο να έχει διευρυνθεί επανανοηματοδοτώντας στοιχεία που ήταν – μέχρι πρότινος - συγκροτητικά για τον τρόπο που αντιλαμβανόταν ο δυτικός πολιτισμός την τέχνη του θεάτρου.

A3. Σημειωτική και πραγματικότητα στο θέατρο και την επιτέλεση

Η θεατρικότητα ορίστηκε από κάποιους μέσα από την έμφαση στην «σημειωτική διαδικασία της μεταμόρφωσης της ύλης (σώματα και αντικείμενα) σε σήματα σημάτων», όπως υποστήριξε και η Fischer-Lichte (Reinelt 2002, σελ. 207-208). Η θεατρική συμπεριφορά έχει περιγραφεί ως ένα σύνολο λόγων, χειρονομιών, εκφραστικών κινήσεων που απαντώντας σε άλλες προηγούμενες συμπεριφορές εν τέλει αποτελούν «μια συμπεριφορά που πολλαπλασιάζει τις αναφορές, τις συγκρίσεις» (Σταυρίδης 2018, σελ. 128). Αυτή η διαδικασία φαίνεται να είναι ταυτοτική για το θέατρο, όπου με αυτόν τον τρόπο μπορεί να απομονώνει και έτσι να φωτίζει την πραγματικότητα, μέσα από την εκ νέου κατασκευή της σε ένα άλλο πλαίσιο. Με τον τρόπο αυτόν, το θέατρο μας επιτρέπει να αντιλαμβανόμαστε τη συμπεριφορά μας και να διαδρούμε με αυτήν (Fischer στο Reinelt 2002, σελ. 208). Όπως υποστηρίζει και ο Schechner, η δραματική δράση είναι μια «μεταμόρφωση πραγματικής συμπεριφοράς σε συμβολική συμπεριφορά» (Schechner 2011[2003], σελ. 131) που μετατρέπει το σώμα και τον χώρο σε «πλήρη πεδία επικοινωνίας», αποκαλύπτοντας νέες γλώσσες μέσα από τη σημειωτική, γλώσσες οπτικές, χωρικές, ηχητικές κ.λπ. (Schechner 2011[2003], σελ. 284).

Ο ορισμός αυτός διαταράχθηκε από την επέκταση και εν μέρει επικράτηση της έννοιας της επιτελεστικότητας για την νοηματοδότηση του παραστασιακού γεγονότος. Όπως υποστηρίζουν οι Feral και Lyons, εύκολα αντιλαμβάνεται κανείς ότι η επιτελεστική τέχνη είναι ακριβώς η «έλλειψη νοήματος». Αν σκεφτεί κανείς την απορία και τον θυμό των θεατών στις πρώτες επιτελεστικές παραστάσεις της δεκαετίας του 1960, εύκολα συμπεραίνει ότι οι δημιουργοί είχαν ως στόχο την επαναδιαπραγμάτευση της σημειωτικής λειτουργίας της παράστασης και την απομάκρυνσή της από την ανάγκη της να παράγει νοήματα (Feral και Lyons 1982, σελ. 173). Ενώ το θέατρο βασίστηκε στη δημιουργία σημάτων μέσα από την σύνθεση του βλέμματος των δημιουργών του – του σκηνοθέτη, του συγγραφέα, του ηθοποιού – η επιτέλεση ήρθε να άρει αυτήν την σύνδεση του θεάτρου με μια «συγκεκριμένη συμβολική δομή» (Feral και Lyons 1982, σελ. 178). Το θέατρο για να επαναοικοδομήσει τη σχέση του με τον κόσμο απεμπόλησε την προηγούμενη σχέση

του με την πραγματική ζωή και έγινε περισσότερο «ένα άδειος χώρος, μια κενή σελίδα όπου τα κινούμενα ιερογλυφικά της επιτέλεσης έπρεπε να γραφτούν» (Sarrazac και Magnat 2002, σελ.59).

Στην νέα αυτή κατάσταση, συνέβαλε και μια νέα τάση, αυτή της αντίληψης του θεατή και της σχέσης του με το παραστασιακό γεγονός, ως συμμετέχοντα στη δράση μέσα από την ενεργό συμμετοχή (interactive παραστάσεις) ή από την συμμετοχή του μέσω της ερμηνείας των όσων γίνονται στην παράσταση ακόμα και σε παραστάσεις που δεν επιδιώκουν την άμεση συμμετοχή του κοινού στην επιτέλεση. Όπως υποστήριξε ο Ranciere, «κάθε θεατής είναι ήδη ηθοποιός στην ιστορία του, κάθε ηθοποιός, κάθε άνθρωπος της δράσης είναι και θεατής στην ίδια ιστορία» (Ranciere 2009, σελ. 17). Η λογική αυτή έχει τις ρίζες της στην προσπάθεια ενεργοποίησης και χειραφέτησης του θεατή και την επαναδιαπραγμάτευση της σχέσης ηθοποιών και κοινού που εκκίνησε την δεκαετία του 1960. Έτσι, η περιγραφή της θεατρικότητας μέσα από τη σημειωτική επερωτάται, αφού αντιλαμβανόμαστε ότι κανείς θεατής δεν αντιλαμβάνεται με τον ίδιο τρόπο τα σήματα σημάτων της σκηνής, αλλά ούτε και πότε εκκινούν τα σώματα και τα αντικείμενα που συνθέτουν το θεατρικό γεγονός να γίνονται σήματα σημάτων (Tracy στο Davis και Postlewait 2003, σελ. 24- 25).

Αυτή η αλλαγή στην αντίληψη της σημειωτικής στο θέατρο, συμβαδίζει με την αλλαγή της έμφασης στην σωματικότητα των τελεστών, στον πραγματικό χώρο και το πραγματικό σώμα που παράγει το θεατρικό συμβάν. Όπως υποστηρίζει η Fischer-Lichte, «ο επαναπροσδιορισμός της σχέσης ηθοποιών και θεατών συμβάδιζε [κατά την επιτελεστική στροφή της δεκαετίας του 1960] με μια μετατόπιση της κυριαρχίας από τη σημειακότητα των δράσεων και των πιθανών σημασιών τους προς την ειδική σωματικότητα τους και την επίδραση της σε όλους τους συμμετέχοντες» (Fischer-Lichte 2013[2004], σελ. 43). Η Fischer-Lichte επιμένει στην έμφαση στην σωματικότητα, αντλώντας από την Butler και την αντίληψή της για το δραματουργικό ως μια «συνεχή και αδιάκοπη υλοποίηση δυνατοτήτων» (Butler στο Fischer-Lichte 2013[2004],σελ. 52). Παράλληλα, βρίσκει αντίστοιχες προκείμενες και σε προηγούμενες περιόδους αναφερόμενη στον Χέρμαν (Herman) που μιλά για το πραγματικό σώμα και τον πραγματικό χώρο, πράγμα που για την Fischer-Lichte

σημαίνει ότι «δεν αντιλαμβάνεται το σώμα του ηθοποιού στη σκηνή ως φορέα σημασιών, όπως ήταν η τρέχουσα άποψη από τον 18^ο αιώνα, αλλά εστιάζει στην ιδιαίτερη υλικότητα του σώματος και του χώρου» (Fischer-Lichte 2013[2004], σελ. 66-67).

Φαίνεται πως η άρνηση του θεάτρου στην σημειολογική του αναγωγή μπορεί να δώσει έναν τόπο πολιτιστικής σύγκρουσης, ειδικά στο θέατρο που δεν αναγνωρίζει τις προηγούμενες θεατρικές συμβάσεις και λειτουργεί «μη δραματικά» (Birringer 1985, σελ. 226). Αν και το σώμα του ηθοποιού φαίνεται να ήταν πάντα το «κρίσιμο όριο» του θεάτρου, όλη η δράση, η γλώσσα, ο κόσμος του θεατρικού γεγονότος ενσωματώνεται εκεί που ο θεατής μπορεί να το προσλάβει «σε σχέση με την κλίμακα της αναλογίας που προσφέρει το σώμα» (Birringer 1985, σελ. 228). Ωστόσο, μετά το 1960 παρατηρούμε μια αλλαγή στην αντίληψη του σώματος του ηθοποιού από μια φιγούρα, σε ένα πραγματικό σώμα. Οι δύο αυτές αντιλήψεις του σώματος του ηθοποιού εδραιώνουν δύο διαφορετικές αντιλήψεις για το θεατρικό συμβάν σε σχέση με την σημειωτική και αντίστροφα. Η αντίληψη του σώματος του ηθοποιού ως «το σωματικό του Είναι-στον-κόσμο» θα μπορούσαμε να πούμε ότι παράγει σημασία που αναφέρεται στο φαινομενικό του Είναι, που κατόπιν παράγει μια σειρά άλλων σημασιών όχι απαραίτητα συνδεδεμένες με την πρώτη. Αντίθετα, η αντίληψη του σώματος του ηθοποιού ως φέροντος σημασιών παράγει σημασίες που στο σύνολό τους συγκροτούν την φιγούρα. Κατά την Fischer-Lichte, η πρώτη αντίληψη σχετίζεται με την παρουσία, ενώ η δεύτερη με την αναπαράσταση (Fischer-Lichte 2013[2004], σελ. 294).

Με αυτόν τον τρόπο, φαίνεται να περνάμε μετά την επικράτηση της έννοιας της επιτελεστικότητας, σε ένα θέατρο πιο συνδεδεμένο με την σωματικότητα, την πραγματικότητα και την φυσική παρουσία. Τα στοιχεία αυτά είναι σημαντικά ώστε να αντιληφθούμε τους τρόπους με τους οποίους εξέλαβαν κοινό και τελεστές την έλλειψη της φυσικής αυτής παρουσίας κατά τους θεατρικούς πειραματισμούς στον καιρό της πανδημίας. Ωστόσο, πριν φτάσουμε σε αυτό το σημείο, θα εστιάσουμε στην δεύτερη αρκετά σημαντική εξέλιξη του σύγχρονου θεάτρου, που μπορεί να συνοψιστεί στην επαναπροσέγγιση και την κατάργηση των βασικών στοιχείων του δράματος.

A4. Το τέλος του δράματος

Ο δυτικός πολιτισμός, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, αντιλαμβανόταν για μεγάλο χρονικό διάστημα το θέατρο με έναν κειμενοκεντρικό τρόπο. Όπως γράφει ο Σταυρίδης οι ρόλοι είναι για το θέατρο «ίχνη [που] ορίζουν την επικράτεια ενός δυνάμει εαυτού» στην «τέχνη να γίνεσαι άλλος» (Σταυρίδης 2018, σελ. 13). Το σύγχρονο δυτικό θέατρο βασίστηκε στους ρόλους και στην μίμηση, σε αντίθεση με το παραδοσιακό θέατρο αλλά και με την αβάν-γκάρντ που κατά τον Schechner δεν είναι «μιμητικό» αλλά «μεταμορφωτικό» θέατρο και αυτό σημαίνει πολλές φορές ότι μπορεί να είναι μη αφηγηματικό, μη αναπαραστατικό και να μην εμπεριέχει την έννοια του ρόλου (Schechner 2011[2003], σελ. 193). Μετά την επιτελεστική στροφή, η εμφάνιση οριακών θεατρικών πρακτικών επανανοηματοδότησαν την θεατρικότητα, ενώ η σχέση του «καλλιτέχνη με την επιτελεστική παράσταση δεν ήταν πια όπως αυτή του ηθοποιού με τον ρόλο του» (Feral και Lyons 1982, σελ. 173). Ο τελεστής στην επιτελεστική παράσταση δεν παίζει τον ρόλο του αλλά αντιπροσωπεύει τον εαυτό του. Έτσι, σταδιακά το δραματικό κείμενο έπαψε να έχει κεντρική θέση στην θεατρική παραγωγή και άρχισε να αντιμετωπίζεται ως μια «πηγή από πιθανούς επιτελεστικούς κώδικες» που επιτρέπει την ανάδειξη της θεατρικότητας μέσα από την σύνθεση «του δραματικού και του επιτελεστικού κειμένου» (Davis και Postlewait 2003, σελ. 23).

Πέραν όμως από τις επιτελεστικές πρακτικές που ανέπτυξαν παραστασιακά γεγονότα «μη δραματικά, μη θεατρικά, μη γραπτά, τελετουργικά και παραστάσεις της καθημερινής ζωής» που προφανώς «απομακρύνονται από την εξουσία του κειμένου» (Worthen 1998, σελ. 1093), αυτή η λογική του τέλους του ρόλου, προέκυψε από - και ενσωματώθηκε στην - αμιγώς θεατρική πρακτική. Αρχικά, ήδη από τον Artaud και το θέατρο της σκληρότητας, δίνεται έμφαση στην σωματικότητα και τα κίνητρα που κινούν το σώμα και δημιουργείται ένα θέατρο μη αφηγηματικό και μη αναπαραστατικό (Feral και Lyons 1982, σελ. 170-171). Ακόμα και από τον Μπρεχτ (Brecht), αμφισβητήθηκε ο μέχρι τότε συμβατικός τρόπος της σύνδεσης του ηθοποιού με τον ρόλο του, όπως τον είχε εμπνευστεί και διαδώσει ο Στανισλάφσκι (Stanislavski). Αντί να προσπαθήσει για την ταύτιση και την ψυχολογική αντιμετώπιση του ρόλου, ο Brecht πήγε σε λιγότερο μιμητικές λογικές μέσα από την «αποστασιοποίηση του

ηθοποιού από τον ρόλο του και την αποστασιοποίηση του θεατή από την σκηνή» (Feral και Lyons 1982, σελ. 177).

Σε πιο πρόσφατους θεατρικούς καλλιτέχνες που έχουν ασκήσει σημαντική επίδραση στο θέατρο, παρατηρούμε αυτήν την τάση ακόμα πιο έντονη. Για παράδειγμα, η ίδια η έννοια της δράσης στον Μάμετ (Mamet) είναι «επιτελεστική και η βασική του στάση είναι αντί-θεατρική», δηλαδή καταφέρνει να εντάξει στο ίδιο το κείμενο την άρνηση του ρόλου στήνοντας την δράση στην αυθεντική κίνηση του μυαλού και του σώματος, σε αντίθεση με μια λιγότερο ζωτική και μιμητική αντίληψη του να δείχνεις την ζωή (Reinelt 2002, σελ. 206). Αντίστοιχα, ο Μούλερ (Muller) αποκλείει αναπαραστάσεις στις οποίες να διαφαίνεται κάποιο νόημα ή συγκρότηση συγκεκριμένων χαρακτήρων (Weinmann στο Reinelt 2002, σελ. 212). Φαίνεται λοιπόν, ότι σε αυτήν την διαφαινόμενη τάση βασίστηκε η πρόβλεψη του Schechner, ότι «το θέατρο όπως το ξέραμε και το κάναμε ως την εκδραμάτιση στην σκηνή ενός θεατρικού κειμένου, θα είναι το κουαρτέτο εγχόρδων του 21^{ου} αιώνα: ένα αγαπημένο αλλά εξαιρετικά περιορισμένο είδος, μια υποδιαίρεση της επιτέλεσης» (Schechner στο Worthen 1998, σελ. 1094).

Στο πλαίσιο αυτό, αναδείχθηκε η έννοια του «μεταδραματικού θεάτρου» που αποτελεί μια νέα τάση στο θέατρο της Δύσης από το 1960 και μετά. Η τάση αυτή σχετίζεται και με την αποδόμηση του δραματικού χαρακτήρα σε σχέση με τις μεταμοντέρνες θεωρίες για την υποκειμενικότητα, όπως σημειώνει ο Λέμαν (Lehmann) αντλώντας από τη δουλειά της Έλινορ Φουκς (Elinor Fuchs) στο «Ο θάνατος του χαρακτήρα» (Lehmann 2006[1999], σελ. 1). Το πειραματικό αυτό θέατρο της αβάντ- γκαρντ για το οποίο μιλάμε, είχε οριστεί από την έννοια του μεταμοντέρου θεάτρου, που «κατηγοριοποιούνταν με πολλούς τρόπους: το θέατρο της αποδόμησης, το πολυμεσικό θέατρο, το αποκαταστατικά παραδοσιακό θέατρο, το θέατρο της κίνησης» κ. (Lehmann 2006[1999], σελ. 25). Παράλληλα, ο Schechner χρησιμοποίησε τον όρο μεταδραματικό για να περιγράψει τα γεγονότα (happenings) που λάμβαναν χώρα ως παραστασιακά συμβάντα την δεκαετία του 1960 (Lehmann 2006[1999], σελ. 26). Ωστόσο, εν τέλει ο όρος μεταδραματικό έγινε ευρύτερα γνωστός και αποδεκτός, αφού όπως εξηγεί ο Lehmann, η βασική αλλαγή στην θεατρική πρακτική είναι ότι «η

εξέλιξη μιας ιστορίας με την εσωτερική της λογική δεν αποτελεί πλέον το κέντρο» της και η σύνθεση των επιμέρους στοιχείων της δεν θεωρείται πια «οργανωτική ποιότητα αλλά τεχνητά επιβεβλημένη κατασκευή» (Lehmann 2006[1999], σελ. 26). Έτσι, η βασική αλλαγή στην αντίληψη της θεατρικής πράξης είναι ότι ανοίγει δυνατότητες πέρα από το δράμα και όχι απαραίτητα πέρα από την νεωτερικότητα, έτσι ο όρος μεταδραματικό επικράτησε του όρου μεταμοντέρνο ή μετανεωτερικό στην περιγραφή του σύγχρονου θεάτρου.

Με αυτόν τον τρόπο, το σύγχρονο θέατρο έχει αντιληφθεί και εγκολπώσει την καινοτομία της επιτέλεσης και μάλιστα έχει διεκδικήσει ο θεατρικός χώρος να είναι ο τόπος για την ανάδυση της καινοτομίας αυτής (Reinelt 2002, σελ. 213). Αυτή η ελευθερία της θεατρικής τέχνης, να δρα πέρα από το δραματικό και να κατοικεί στο πεδίο της καινοτομίας, η απόσπασή της από τον ρόλο, την αφηγηματικότητα, το δραματικό κείμενο, της έχει προσδώσει τον χαρακτήρα του μοναδικού γεγονότος. Μέσα από το ξεπέραςμα της σημειωτικής της λειτουργίας, το ξεπέραςμα των συμβολικών της συσχετίσεων, την άμβλυνση των ορίων της και την επανανοηματοδότηση των δομικών της χαρακτηριστικών, η θεατρική τέχνη είναι κάτι που συμβαίνει στο εδώ και τώρα, το σώμα του ηθοποιού κερδίζει την υλικότητά του και η παρουσία γίνεται πιο σημαντική από την αναπαράσταση. Ωστόσο, δυσκολεύει αρκετά η ήδη δύσκολη προσπάθεια ορισμού του θεάτρου. Στην προσπάθειά μας να ορίσουμε τους θεατρικούς πειραματισμούς, θα επιχειρήσουμε στο επόμενο κεφάλαιο να περιγράψουμε το θέατρο σε σχέση με το πλαίσió του.

A5. Το θέατρο και το πλαίσió του

Το μόνο ασφαλές συμπέρασμα που διεξάγεται από την μελέτη των όρων θεατρικότητα, επιτελεστικότητα, επιτέλεση, θέατρο, είναι σύμφωνα με όσα ως τώρα παρουσιάστηκαν, ότι είναι δύσκολο να τους περιγράψεις και να διακρίνεις τις λεπτές διαχωριστικές γραμμές μεταξύ τους, αλλά και με δραστηριότητες της καθημερινής ζωής, της πολιτικής και κοινωνικής μας συνύπαρξης. Πότε μια παράσταση γίνεται καλλιτεχνική πράξη και πότε αποτελεί μια δράση στο πλαίσιο άλλων θεσμών, φαίνεται ένα ερώτημα δύσκολο να απαντηθεί αν κανείς προσπαθήσει να στηριχθεί στα δομικά χαρακτηριστικά του θεάτρου, τα οποία αμφισβητούνται από τις καινοτομικές προσεγγίσεις της αβάντ- γκαρντ. Μάλιστα, η Feral διαπιστώνει αυτή την δυσκολία ως εγγενή της θεατρικής εμπειρίας που είναι, όπως υποστηρίζει «υποχρεωμένη να ξεφύγει από κάθε προσπάθεια να δώσει μια ακριβή περιγραφή της» Feral και Lyons 1982, σελ. 175). Ωστόσο, όπως σημειώνει η Fischer Lichte «αν τα πάντα είναι θέατρο η έννοια γίνεται τόσο ευρεία που χάνει κάθε διαχωριστική ή κατανοητική ικανότητα», τόσο που καταλήγει να σημαίνει ότι τίποτα δεν είναι θέατρο (Fischer Lichte στο Reinelt 2002, σελ. 207).

Η Feral δίνει και άλλη μια διάσταση στον ορισμό της έννοιας της θεατρικότητας γράφοντας ότι «είναι όχι μόνο δύσκολη αλλά σχετίζεται και με ολόκληρη την ιστορία του θεάτρου» (Feral 2002, σελ. 4). Επομένως, το συνολικό πλαίσιο στο οποίο λαμβάνει χώρα ένα παραστασιακό γεγονός, έχει σημασία για τον ορισμό του. Αντίστοιχα, ο Sauter, όπως σχολιάζεται από τους Davis και Postlewait, υποστηρίζει ότι «η θεατρικότητα μπορεί να οριστεί μόνο στο πλαίσιο ενός συγκεκριμένου χρόνου και μιας συγκεκριμένης κουλτούρας» (Davis και Postlewait 2003, σελ. 23). Ίσως, ο πειραματισμός και η συνεχής προσπάθεια να επανοριστούν τα όρια και τα χαρακτηριστικά του θεάτρου να είναι και συγκροτητικά του στοιχεία και απαραίτητα για την ανάπτυξή του. Όπως υποστηρίζουν οι Σαραζακ (Sarrazac) και Μάγκνατ (Magnat) «το θέατρο μπορεί να επιτευχθεί μόνο έξω από τον εαυτό του, μόνο όποτε μπορεί να αφήσει πίσω του το θέατρο και αυτό μπορεί να επιτευχθεί αν το θέατρο επαναλαμβανόμενα αδειάζει από το θέατρο» (Sarrazac και Magnat 2002, σελ. 70).

Προσπαθώντας, ωστόσο, να βρούμε έστω έναν προσωρινό τρόπο να ορίσουμε ποια γεγονότα εντάσσονται στο πλαίσιο του θεάτρου και ποια όχι θα επιχειρήσουμε να αντλήσουμε από την σκέψη του Schechner και της Fischer-Lichte. Ο Schechner υποστηρίζει ότι «οποιαδήποτε τελετουργία μπορεί να αποσπασθεί από το αρχικό της πλαίσιο και να επιτελεστεί ως θέατρο- όπως ακριβώς και οποιοδήποτε γεγονός της καθημερινής ζωής» (Schechner 2011[2003], σελ. 162). Αντίστοιχα, η Fischer-Lichte υποστηρίζει ότι «αυτό που τελικά διαχωρίζει καλλιτεχνικές από μη καλλιτεχνικές παραστάσεις δεν είναι ούτε οι ιδιαίτερες ιδιότητές τους ως γεγονότων ούτε και οι εκάστοτε σκηνοθετικές στρατηγικές ή η αισθητική εμπειρία που καθιστούν δυνατή» (Fischer-Lichte 2013[2004], σελ. 396). Αν λοιπόν οποιοδήποτε γεγονός μπορεί να είναι θέατρο ποιο είναι το κριτήριο ώστε να αντιλαμβανόμαστε κάποια γεγονότα ως θεατρικά και κάποια άλλα όχι; Η Fischer-Lichte και ο Schechner δίνουν παρόμοιες απαντήσεις, σχετικά με το πλαίσιο στο οποίο συμβαίνει το θεατρικό γεγονός, όπως γράφει η Fischer-Lichte αυτό που τελικά διαχωρίζει την καλλιτεχνική από τη μη καλλιτεχνική παράσταση είναι το «αν συμβαίνει στο πλαίσιο του θεσμού τέχνη», ή αν «συμβαίνει στο πλαίσιο άλλων θεσμών», το μόνο διαχωριστικό στοιχείο είναι για αυτήν «το θεσμικό πλαίσιο εντός του οποίου λαμβάνουν χώρα» (Fischer-Lichte 2013[2004], σελ. 396). Αλλά και ο Schechner παρόμοια υποστήριξε ότι οι διαφορές ανάμεσα στο θέατρο, την τελετουργία και την πραγματική ζωή «προκύπτουν από τη συμφωνία (συνειδητή ή μη εκφρασμένη) ανάμεσα σε τελεστές και θεατές» (Schechner 2011[2003], σελ. 162).

Ακόμα και αν δεχτούμε την παραπάνω λογική ως έναν τρόπο να ορίσουμε τι μπορεί να αναγνωριστεί ως θεατρική πρακτική, το πλαίσιο - όποιο και αν είναι αυτό - δεν καθορίζει πλήρως το νόημα μιας ακολουθίας συμπεριφορών. Όπως υποστηρίζει ο Schechner, μια συμπεριφορά «μεταφέρει μερικά από τα προηγούμενα νοήματά της στο νέο της πλαίσιο» και ακριβώς «αυτό το είδος 'μνήμης' είναι που κάνει τόσο ισχυρούς τους τελετουργικούς και τους καλλιτεχνικούς συνδυασμούς» (Schechner 2011[2003], σελ. 321). Έτσι, αν αντιληφθούμε ότι η θεατρικότητα υπάρχει και στη σκηνή αλλά και στον θεατή, αντιλαμβανόμαστε πώς οι προηγούμενες μνήμες του και η ατομική εμπειρία του κάθε θεατή έρχεται μέσω του «ελεύθερου συνειρμού» και

παίζει καθοριστικό ρόλο στην ερμηνεία του έργου, και άρα στην συν-δημιουργία του (Komparu 1983 στο Schechner 2011[2003], σελ. 235).

Ο Ranciere με το ιδιαίτερα επιδραστικό του έργο «Ο Χειραφετημένος Θεατής» έχει συμβάλει πολύ στην αντίληψη του θεατή ως συνδημιουργού του καλλιτεχνικού έργου. Ο ίδιος επιχειρεί να αποσυνδέσει τον θεατή από τον αρνητικό ρόλο της απάθειας και αντίθετα να φωτίσει τον ενεργητικό του ρόλο μέσα από τη συμμετοχή του στην κατασκευή της καλλιτεχνικής εμπειρίας. Όπως υποστηρίζει, χρειάζεται να επανανοηματοδοτήσουμε την ύπαρξη του θεατή και να δημιουργήσουμε ένα θέατρο που δεν εμπεριέχει την παθητική οπτική σχέση. Άλλωστε, «το θέατρο είναι ο τόπος όπου μια δράση φέρεται σε πέρας από σώματα που κινούνται μπροστά σε ζωντανά σώματα που πρόκειται να κινητοποιηθούν» (Ranciere 2009, σελ. 3). Με βάση την παραπάνω λογική, οι θεατές συμμετέχουν με όλες τους τις προηγούμενες εμπειρίες, με τους τρόπους που αντιλαμβάνονται τις συμπεριφορές που λαμβάνουν χώρα επί σκηνής, μεταφέροντας ιδέες και τρόπους κατανόησης από άλλα πλαίσια στο θεατρικό.

Αν δεχτούμε ότι το θεατρικό συμβάν ορίζεται από το θεσμικό πλαίσιο στο οποίο συμβαίνει, τότε μπορούμε να το ορίσουμε κάθε φορά με βάση τα πολιτιστικά δεδομένα της κοινωνίας στην οποία αυτό λαμβάνει χώρα. Άλλωστε, στο βαθμό που οι θεατές συν-δημιουργούν το θεατρικό αποτέλεσμα δεν θα αποφεύγαμε την εξάρτηση αυτή στους τρόπους που γίνεται αντιληπτό το θέατρο, με βάση τις εμπειρίες των θεατών από άλλα πλαίσια. Ωστόσο, τα επιμέρους χαρακτηριστικά του θεατρικού συμβάντος, αν και δεν μπορούν να καθορίσουν την «θεατρικότητά» του, μπορούν να αξιολογηθούν ως προς το ποιο θέατρο θέλουμε, ποιο θέατρο είναι κοινωνικά χρήσιμο, ποιο θέατρο μπορεί να ανοίξει γέφυρες για την κοινωνική συνάντηση και την δημιουργία μιας κοινότητας, την χειραφέτηση του θεατή και την φαντασίωση μιας άλλης ζωής. Όλα αυτά τα χαρακτηριστικά θα προσπαθήσουμε να προσεγγίσουμε στην μελέτη των θεατρικών πειραματισμών στον καιρό της πανδημίας, αφού όμως εξετάσουμε έναν βασικό παράγοντα αυτών των πειραματισμών, που αφορά την επιτέλεσή τους στο ψηφιακό περιβάλλον.

B. Ψηφιακό και πραγματικό στο θέατρο και την επιτέλεση

B1. Ψηφιακός και πραγματικός χώρος

«Η εικονική πραγματικότητα είναι η συνθήκη που κατοικούν σήμερα εκατομμύρια άνθρωποι», γράφει η Χέιλς (Hayles) ήδη από το 1999 (Hayles 1999, σελ. 69). Η μελέτη και η ανάλυση του ψηφιακού χώρου, της «κατοίκησης» και της δραστηριοποίησης στον ψηφιακό κόσμο, είναι σήμερα μια ιδιαίτερα πλούσια συζήτηση στο πεδίο της έρευνας, της σκέψης και της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Ο Μπένεντικτ (Benedikt), γράφει στην εισαγωγή του ιδιαίτερα επιδραστικού του βιβλίου, «Cyberspace: First steps», «ο κυβερνοχώρος μπορεί να ιδωθεί ως μία προέκταση, κάποιιοι θα έλεγαν ως μια αναπόφευκτη προέκταση, της παλιάς μας ικανότητας και ανάγκης να κατοικούμε στην φαντασία, να κατοικούμε ενδυναμωμένοι ή πεφωτισμένοι σε άλλα μυθικά επίπεδα, έστω περιοδικά, ταυτόχρονα με αυτό το γήινο» (Benedikt 1992, σελ. 6). Πέρα από «προέκταση» της κατοίκησης στον κόσμο της φαντασίας, ο κυβερνοχώρος έχει περιγραφεί και ως ένας άλλος ολόκληρος κόσμος, ένα «παράλληλο σύμπαν» στο οποίο διασυνδέονται υπολογιστές και άτομα και επί μέρους φυσικοί χώροι συνενώνονται στον έναν διαμοιρασμένο εικονικό χώρο, στον έναν «χώρο διασυνδεδεμένων, ενωμένων υπολογιστών και των χρηστών τους» (Grosz 2001, σελ. 75).

Σε σχέση με τον χώρο και την αρχιτεκτονική παραγωγή, το διαδίκτυο και η εξέλιξη της ψηφιακής τεχνολογίας, έχει αλλάξει πολλά για το πώς αντιλαμβανόμαστε και εφαρμόζουμε τον σχεδιασμό, δίνοντας στους αρχιτέκτονες και τους σχεδιαστές σημαντικά εργαλεία. Πέρα όμως από τη χρήση του υπολογιστή ως εργαλείου, σύμφωνα με τον Roland Barthes, ο υπολογιστής απειλεί «να αλλάξει το ίδιο το αντικείμενο» (Barthes στο Grosz 2001, σελ. 86). Αυτό συμβαίνει κατά την Γκρος (Grosz) λόγω της αλλαγής στον τρόπο που καταλαβαίνουμε την ύπαρξή μας στον χώρο και τον χρόνο, βάσει της κατοίκησης μας στον εικονικό χώρο του υπολογιστή. Κατά την γνώμη της Grosz, αυτή η αλλαγή είναι από τις πιο σημαντικές που επιφέρει η εξέλιξη της τεχνολογίας του διαδικτύου, καθώς αλλάζει την αντίληψή μας για «την υλικότητα, τον χώρο και την πληροφορία» και έτσι δεν μπορεί παρά να επηρεάσει και την αντίληψή

μας για «την αρχιτεκτονική, την κατοίκηση και το χτισμένο περιβάλλον» (Grosz 2001, σελ. 75).

Η σχέση του πραγματικού με τον ψηφιακό χώρο στήνεται εν πολλοίς στο δίπολο υλικότητας και πληροφορίας. Όπως υποστηρίζει η Grosz, ο κυβερνοχώρος αποτελεί για τον πραγματικό κόσμο της καθημερινής ζωής «ένα σύνολο από σημεία προσανατολισμού, χάρις τα οποία μπορούμε να βρίσκουμε τον δρόμο μας σε μία χαοτική ποσότητα πληροφορίας» (Grosz 2001, σελ. 41). Αντίστοιχα, η Hayles υποστηρίζει ότι «η εικονική πραγματικότητα είναι η πολιτισμική αντίληψη ότι τα υλικά αντικείμενα μπορούν να ερμηνευτούν από μοτίβα πληροφοριών» (Hayles 1999, σελ. 69). Ωστόσο, το κατά πόσο αυτό το δίπολο ευσταθεί, είναι ένα ανοιχτό ερώτημα. Η υλικότητα και η πληροφορία ως δίπολο μπορούν να αντιστοιχηθούν με την παρουσία και την απουσία αντίστοιχα, ενώ προφανώς η ανθρώπινη ύπαρξη μπορεί να αντιστοιχηθεί με άλλα στοιχεία, πέραν της πληροφορίας (Hayles 1999). Η κατοίκηση ή η παράλληλη ζωή σε έναν χώρο που βασίζεται στην πληροφορία, έχει επηρεαστεί από πολλούς και πολλές και έχει υποστηριχθεί ότι αποτελεί μια απουσία και προκαλεί την εξαύλωση του σώματος και της ανθρώπινης ύπαρξης. Αυτή η αντίληψη της κατοίκησης στον κυβερνοχώρο ως κατοίκηση «εκτός σωματικότητας», εκτός των κανόνων που διέπουν και οριοθετούν το φυσικό μας σώμα, είναι όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο, σημαντικό στοιχείο της αφήγησης που έχει προκαλέσει ενθουσιασμό κατά την άνθιση της διαδικτυακής αλληλεπίδρασης (Grosz 2001, σελ. 41).

Η Hayles προσπαθεί να επιλύσει την παραπάνω προβληματική υποστηρίζοντας πως το εν λόγω δίπολο δεν μπορεί να τεθεί καθώς η πληροφορία δεν είναι και δεν μπορεί να νοηθεί ως ξέχωρη από την υλικότητα (Hayles 1999). Όπως γράφει «η εικονική πραγματικότητα δεν αφορά την κατοίκηση σε ένα άυλο βασίλειο της πληροφορίας» (Hayles 1999, σελ. 94) ή όπως υποστηρίζει η Grosz, το εικονικό δεν απειλεί το πραγματικό, αφού αποτελεί μόνο έναν τρόπο και ένα μέσο να ενισχυθεί το πραγματικό «μια αύξηση, ένα συμπλήρωμα και μια μεταμόρφωση του πραγματικού από και μέσω της διαπραγμάτευσης του με το εικονικό» (Grosz 2001, σελ. 89). Ωστόσο, όπως η ίδια υποστηρίζει στο έργο της, ο κυβερνοχώρος και η δραστηριοποίησή μας σε αυτόν μπορεί να αλλάξει τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε τον χώρο αλλά και τους

τρόπους που αντιλαμβανόμαστε τα φυσικά μας σώματα και την μεταξύ μας αλληλεπίδραση. Όπως έγραφε και η Hayles το 1999 «μόλις τώρα αρχίζουμε να καταλαβαίνουμε την επίδραση του υπολογιστή στην κουλτούρα και την υποκειμενικότητα» (Hayles 1999, σελ. 91) και παρόλα τα βήματα των τελευταίων ετών, μπορούμε να πούμε πως ακόμα έχουμε πολλά να αναρωτηθούμε και να ερευνήσουμε.

Στην παρούσα έρευνα η μελέτη της δραστηριοποίησης στον ψηφιακό χώρο, εστιάζει στα παραστατικά γεγονότα που εγγράφονται στο θεατρικό και καλλιτεχνικό θεσμικό πλαίσιο και συμβαίνουν στο ψηφιακό περιβάλλον. Η σύνδεση του πραγματικού και του ψηφιακού χώρου στο πεδίο της θεατρικής επιτέλεσης συμβαίνει ήδη από την απαρχή της τηλεόρασης, η οποία όπως υποστηρίζει ο Auslander αρχικά την είχαν φανταστεί ως θέατρο και μάλιστα «όχι μόνο με την έννοια ότι θα μπορούσε να μεταφέρει θεατρικά γεγονότα στον θεατή, αλλά στο ότι προσφέρθηκε να αναπαράγει την οπτική και βιωματική εμπειρία του θεάτρου στον “καθαρό” χώρο του προαστιακού σπιτιού- θεάτρου» (Auslander 2008[1999], σελ. 22). Ήδη από την εμφάνιση της τηλεόρασης λοιπόν, ο ψηφιακός χώρος στην παραστασιακή επιτέλεση, έτεινε όχι απλώς να λειτουργήσει ως προέκταση του πραγματικού, αλλά ως υποκατάστατό του. Φτάνουμε έτσι, στην μεταμοντέρνα επιτελεστική τέχνη και στο μεταμοντέρνο θέατρο, όπου όπως υποστηρίζει ο Μπίρινγκερ (Birringer) ήταν στο τέλος του περασμένου αιώνα «έτοιμο να απογειωθεί (...) αφού έχει αποτοπικοποιήσει τον άνθρωπο- ηθοποιό σε τεχνολογικά αφαιρετικές ολότητες, ή «υπερπραγματικούς» χώρους, που είναι πέρα από και πάνω από τη συγκεκριμένη στιγμή της θέασης» (Birringer 1985, σελ. 228). Έτσι, το αποτοπικοποιημένο μεταμοντέρνο θέατρο φαινόταν να επερωτά την φυσική παρουσία του ηθοποιού και του θεατή, χωρίς ωστόσο να υπάρχει πραγματικά μεγάλη ή επικρατούσα τάση τέτοιων πειραματισμών, τουλάχιστον όχι μέχρι η πανδημία να καταστήσει την φυσική συμπαρουσία απαγορευτική.

B2. Το ψηφιακό και το πραγματικό σώμα

Ο ψηφιακός και ο πραγματικός χώρος αποτελούν, όπως αναλύθηκε παραπάνω, δύο τόπους και τρόπους διαφορετικής κατοίκησης που συνδέεται με την ενσώματη εμπειρία και την αντίληψη της σωματικής ύπαρξης. Μάλιστα, μεγάλο μέρος της γοητείας του κυβερνοχώρου προέρχεται, όπως αναφέρθηκε, από την «διάχυτη φαντασίωση της αποσωματικοποίησης» που συνδέεται σύμφωνα με την Grosz με την φαντασίωση της «τηλεπαρουσίας», δηλαδή την «την ψευδαίσθηση ότι είσαι σε θέση να αφήσεις το σώμα κατά βούληση και να επανεμφανιστείς αλλού, να είσαι παρόν ενώ δεν είσαι πραγματικά παρόν» (Grosz 2001, σελ. 82). Αυτή η φαντασίωση δημιουργήθηκε, συντηρήθηκε και διαδόθηκε κατά την Grosz από πολλούς από τους σημαντικότερους στοχαστές της κυβερνοκουλτούρας, όπως οι Ντόνα Χάραγουεϊ (Donna Haraway), Χάουαρντ Ρέινγκολντ (Howard Rheingold), Μάικλ Μπένεντικτ (Michael Benedikt), Αλοκερ Στόουν (Allucquère Stone), Γουίλιαμ Μίτσελ (William Mitchell) κα. Όπως εύστοχα συμπυκνώνει ο Κέβιν Ρόμπινς (Kevin Robins) «στον κυβερνοχώρο υπάρχουν δυνατότητες εξερεύνησης της πολυπλοκότητας της ταυτότητας, συμπεριλαμβανομένης της σχέσης μεταξύ του πνευματικού χώρου και τους σωματικού άλλου. Μας παρέχεται ένα εικονικό εργαστήριο για να μελετήσουμε την μεταμοντέρνα, και ίσως την μετά-ανθρώπινη (posthuman), κατάσταση» (Robins 1995, σελ. 140).

Ωστόσο, η Λάπτον (Lupton), ανάμεσα σε άλλους και άλλες θεωρητικούς του κυβερνοχώρου, θεωρεί πως υπάρχουν όρια στην ουτοπική προσέγγιση της κατοίκησης στην εικονική πραγματικότητα. Όπως μας θυμίζει, αυτό το ερώτημα έχει τεθεί από τη Μορς (Morse) το 1994 στο «Τι τρώνε τα cyborgs;». Η Lupton υποστηρίζει πως «παρόλο που ένα υποκείμενο μπορεί επιτυχώς να προσποιηθεί ότι έχει διαφορετικό φύλο ή ηλικία στον κυβερνοχώρο, θα πρέπει πάντα να επιστρέφει στην ενσώματη πραγματικότητα του άδειου στομαχιού, του πιασμένου αυχένα, των χεριών που πονάνε, της μέσης που πονάει και των ματιών που τσούζουν από τις πολλές ώρες μπροστά σε μία οθόνη υπολογιστή», γιατί «ακόμα και στην εποχή του τεχνολογικοκοινωνικού υποκειμένου, η ζωή ακόμα βιώνεται μέσα από σώματα» (Lupton 1995, σελ 102). Αντίστοιχα, συμπυκνώνει αυτήν την σκέψη η Grosz γράφοντας

ότι «ο εικονικός χώρος κατοικεί πάντοτε μέσα σε έναν άλλον χώρο- τον χώρο της ενσώματης κατοίκησης» (Grosz 2001, σελ. 23). Άλλωστε, όπως πολύ εύστοχα παρατηρεί το ποντίκι ακόμα σχεδιάζεται για το ανθρώπινο χέρι.

Μάλιστα, η Grosz πηγαίνει παρακάτω τον παραπάνω ισχυρισμό, υποστηρίζοντας ότι όχι μόνο ως τώρα αλλά ποτέ «δεν μπορεί να υπάρξει απελευθέρωση από το σώμα, ή τον χώρο, ή το πραγματικό» (Grosz 2001, σελ. 17). Αυτό συμβαίνει γιατί θα πρέπει να υπάρχει ένα όριο στο πόσο μπορεί το σώμα να μετατρέπεται και να αλλάζει από την τεχνολογική ανάπτυξη. Από ένα σημείο μετατροπής και μετά, μετά από το ξεπέρασμα αυτού του ορίου, «το σώμα θα παύει να είναι πια σώμα» (Grosz 2001, σελ. 16). Η σκέψη αυτή λειτουργεί και αντίστροφα, με τον ισχυρισμό ότι το ίδιο το ανθρώπινο πνεύμα δεν μπορεί να υπάρχει όπως το γνωρίζουμε και όπως το αντιλαμβανόμαστε έξω και εκτός από το ανθρώπινο σώμα, το οποίο το «εμπεριέχει και το καλλιεργεί» (Ford Morie 2014, σελ. 124).

Πέρα από τις απαντήσεις που δίνουν οι ίδιοι οι ερευνητές της κυβερνοκουλτούρας και του κυβερνοχώρου στις φαντασιώσεις της τηλεπαρουσίας και της αποσωματικοποίησης, οι επιτελεστικές τέχνες με την στάση τους απέναντι στα νέα αυτά μέσα- είτε είναι στάση εμπλοκής, είτε αποστασιοποίησης – καλούνται να θέσουν ερωτήματα και να πάρουν θέση, αφού η καλλιτεχνική παραγωγή σε σχέση με τα νέα μέσα είναι καθοριστική για το πώς «θα γνωρίσουμε και θα κατανοήσουμε τον εαυτό μας στο εγγύς και μακρινό μέλλον ως πλάσματα που υπάρχουν τόσο στο φυσικό όσο και στο ψηφιακό πεδίο» (Ford Morie 2014, σελ. 123). Η Μπρέντα Λορέλ (Brenda Laurel) μάλιστα, αναγνωρίζει ως καθήκον των τεχνών «παλέψουν ώστε να διατηρήσουν και να αποκαταστήσουν» την σωματική αλληλεπίδραση ως «ευαισθησία υπό εξαφάνιση» (Hayles 1999, σελ. 94). Ειδικά το θέατρο, που όπως θα δούμε παρακάτω σχετίζεται άμεσα με την σωματικότητα, την ενσώματη δράση και ύπαρξη και την τρωτότητα του σώματος μέσα από την έκθεσή του, συχνά καταφέρνει να απαντά μέσα από την πρακτική του στις εν λόγω φαντασιώσεις. Η Fischer-Lichte υποστηρίζει ότι η απάντηση αυτή δίνεται από με το «σωματικό Είναι- στον- κόσμο και με την ιδέα του ενσαρκωμένου πνεύματος» (Fischer-Lichte 2013[2004], σελ. 189). Μάλιστα υποστηρίζει ότι το πλησίασμα στο θείο ή στον εξαγνισμό, δεν μπορεί να

προέλθει από την αφαίρεση του σώματος, αλλά μπορεί ενδεχομένως να γίνει πράξη από τον επαναπροσδιορισμό του σώματος «διαρκώς στην ιδιαιτερότητά του: ως διαλεκτική του Είμαι-σώμα και Έχω-σώμα, ως ενσυνείδητο ζωντανό οργανισμό» (Fischer-Lichte 2013[2004], σελ. 189). Στο παρακάτω κεφάλαιο, θα δούμε αναλυτικότερα τη σχέση των νέων μέσων με την τέχνη και συγκεκριμένα με το θέατρο μέσα από αυτήν την διαλεκτική σχέση της αντίληψης του σώματος.

B3. Τα νέα μέσα στην τέχνη και το θέατρο

B3.1. Το ψηφιακό στο έργο τέχνης και το θέατρο

Το ψηφιακό στοιχείο στις επιτελεστικές τέχνες και σε σχέση με το θέατρο, εκκίνησε ήδη από την απαρχή της τηλεόρασης και του ραδιοφώνου και εξελίχθηκε με την ανάπτυξη του διαδικτύου και του λεγόμενου κυβερνοχώρου. Σήμερα, είναι τέτοια η συσχέτιση της πολιτιστικής παραγωγής και της τεχνολογικής ανάπτυξης, που στοχαστές όπως ο Φλούσερ (Flusser) υποστηρίζουν ότι «το κεντρικό πρόβλημα κάθε μελλοντικής κριτικής του πολιτισμού» θα είναι «η σχέση ανάμεσα στην τεχνική εικόνα και τον άνθρωπο» (Flusser 2008[1985], σελ. 72). Το τηλεοπτικό στοιχείο παράλληλα με την εφαρμογή επιτελεστικών πρακτικών στον εικονικό χώρο του διαδικτύου, αμφισβητούν, όπως υποστηρίζει ο Κέισι (Casey) «τις πιο θεμελιώδεις πεποιθήσεις σχετικά με την επιτέλεση, συμπεριλαμβανομένων των ισχυρισμών της για συγχρονικότητα, αμεσότητα και παρουσία» (Casey 2006, σελ. 30). Παρόλο που εξαρχής τα νέα μέσα, για παράδειγμα η τηλεόραση, ανέδειξαν την καταγωγή τους από το θέατρο και «επέμειναν στην συγγενεία τους» με αυτό, όπως το θέτει η Fischer-Lichte (2013, σελ. 144), στον 20^ο αιώνα μπορούμε να πούμε πια πως οι «δραματικοποιημένες δραστηριότητες έχουν παραχθεί ως τεχνολογικοποιημένες οπτικοακουστικές εκδηλώσεις» και η τηλεόραση έχει γίνει το βασικό και αποφασιστικότερο «δραματικό είδος του καιρού μας» (Fiebach 2002, σελ. 20).

Αναπτύσσονται έτσι, μέσα από τα νέα μέσα, διαφορετικές μορφές επικοινωνίας, οι οποίες αφορούν την επιτέλεση αλλά και την καθημερινή επικοινωνία με μια αμφίδρομη σχέση. Έτσι, είναι αδύνατον για τον μεταμοντέρνο καλλιτέχνη να σκεφτεί εκτός της τεχνολογικής ανάπτυξης και έξω από τον τρόπο που η σύγχρονη τεχνολογία έχει μεταμορφώσει την καθημερινή ζωή. Όπως υποστηρίζει και ο Birringer είναι αδύνατο να μιλήσουμε έξω από την «τεχνολογική σκηνή», δηλαδή ένα «κατασκευασμένο, τεχνολογικό περιβάλλον που διαμορφώνει το όραμά μας και ενσωματώνει τη σχέση μας με τον κόσμο της ζωής» (Birringer 1985, σελ. 221-222). Ειδικά για το θέατρο, πολύ συχνά στα τέλη του 20ου και τις αρχές του 21ου αιώνα, το πρωτοπόρο θέατρο, απασχολείται ακριβώς με το να αναλύει, αντανακλά, αποδομεί τις

συνθήκες της όρασης και της ακοής στην κοινωνία των μέσων» (Lehmann 2006[1999], σελ. 167).

Ωστόσο, αυτό που αναπτύχθηκε ως ψηφιακό θέατρο, αφορά κυρίως δραστηριότητες που εντάσσουν το ψηφιακό και το τεχνολογικό στοιχείο μέσα στην παραστασιακή πράξη, συνήθως με την παρουσία ζώντων ηθοποιών και θεατών, αλλά και την ενεργοποίηση στοιχείων από απόσταση. Η εισαγωγή του τηλε-οπτικού στοιχείου στην παράσταση του σύγχρονου θεάτρου, έχει έναν μεταμορφωτικό χαρακτήρα για την ίδια την παραστασιακή διαδικασία, αφού αλλάζει τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε «την αφήγηση, την υποκειμενικότητα, την χωρικότητα, τις χωρικές και χρονικές εικόνες» στο θέατρο (Casey 2006, σελ. 38). Όπως υποστηρίζει ο Casey, αυτή η χρήση στοιχείων από άλλους χρόνους και τόπους μέσα στην παράσταση με την βοήθεια της τεχνολογίας, μας δίνει την αίσθηση της τηλεπαρουσίας, της παρουσίας από απόσταση, που είναι συχνός όρος στην περιγραφή της τεχνολογίας, αλλά κάτι άγνωστο στο θέατρο που παραδοσιακά λειτουργεί με φυσικούς χρόνους και χώρους (Casey 2006, σελ. 38). Αυτή η αντίληψη της τηλεπαρουσίας, χρονολογείται ήδη από τα μέσα του 1800, όπου η απαρχή των ηλεκτρικών επικοινωνιών υποσχόταν μια νέα κατάσταση, όπου θα μπορούσε κανείς να περιορίζει τις ανεπιθύμητες επαφές και να συγκεντρώνει τις εμπειρίες του σε «ασφαλή, οικεία και προβλέψιμα περιβάλλοντα» (Auslander 2008[1999], σελ. 16). Ήδη από την ανακάλυψη του τηλεφώνου ή ακόμα και του τηλεγράφου, η χρήση αυτών των εργαλείων υποσχόταν μια «κοινωνική καθαρότητα» και έπλαθε μια φαντασίωση ενός καθαρού, αποστειρωμένου, ηλεκτρικού χώρου (Auslander 2008[1999], σελ. 16). Έτσι, με την αναπαραγωγή του έργου τέχνης με τεχνολογικά μέσα, κάθε μορφή τέχνης μπόρεσε να αφήσει τον μέχρι τότε συνηθισμένο χώρο της και όπως γράφει ο Μπένγιαμιν (Benjamin) «ο καθεδρικός ναός φεύγει από τη θέση του για να εγκατασταθεί στο στούντιο του φιλότεχνου, το χορωδιακό έργο, που εκτελούνταν σε μια κλειστή αίθουσα ή στο ύπαιθρο, μπορεί να το ακούσει κανείς στο δωμάτιό του» (Μπένγιαμιν 2013[1935], σελ. 15) και έτσι ο ιδιωτικός καθορισμένος χώρος έγινε το πεδίο της πρόσληψης του έργου τέχνης.

Για το θέατρο και την θεατρικότητα αυτή η νέα συνθήκη αποτελεί μια παράδοξη κατάσταση, που από την μία μπορεί να δίνει νέα εργαλεία για την δημιουργία της

ψευδαίσθησης και του θεάματος, ή ακόμα και να επεκτείνει την θεατρική δράση, στοιχεία που συχνά είναι ζητούμενα από τους θεατρικούς δημιουργούς, αλλά ταυτόχρονα αποσύρει ένα μέρος της γοητείας της θεατρικότητας και αντιμετωπίζεται με αντίσταση από τους καλλιτέχνες του θεάτρου. Όπως γράφει ο Μάρεϊ (Murray), «η αντίσταση αντικατοπτρίζει μια συγκεκριμένη επιθυμία ή νοσταλγία για πιο απλούς καιρούς και λιγότερο περίπλοκες απόψεις του κόσμου από αυτές που δημιουργούνται από τις αποκλίνουσες αφηγήσεις της ταυτότητας και της διαφοράς που επικρατούν στη δραματική πρακτική και τη θεωρία των τελευταίων δεκαετιών» (Murray 2002, σελ. 265). Όπως υποστηρίζει άλλωστε η Fischer-Lichte, αυτή ακριβώς η αντίσταση στην επέλαση των νέων μέσων στην δυτική κουλτούρα και η ανάγκη της επιστροφής στην «αμεσότητα» και την «αυθεντικότητα» του θεάτρου, ήταν η αντίδραση που γέννησε «παραστάσεις της δεκαετίας του 1960 και 1970, όπως αυτές του Schechner» και άλλων αβαντ-γκάρντ θεατρικών δημιουργών (Fischer-Lichte 2013[2004], σελ. 140).

Προκύπτουν, λοιπόν, βασικά στοιχεία της θεατρικότητας και του θεάτρου που ακυρώνονται ή επανανοηματοδοτούνται από την χρήση των νέων μέσων στις πρακτικές που εντάσσονται στο πλαίσιο του. Κάποια από τα στοιχεία αυτά θα δούμε εισαγωγικά στα επόμενα κεφάλαια και θα επανεξετάσουμε στη συνέχεια με την βοήθεια της μελέτης των περιπτώσεων που παρουσιάζονται στην παρούσα έρευνα. Κάποια από τα στοιχεία αυτά είναι η σωματικότητα στο θέατρο και τα νέα μέσα, η αναπαραξιμότητα του έργου τέχνης, η συγχρονικότητα και η ζωντανότητα (liveness) των παραστατικών τεχνών και η ταυτόχρονη φυσική παρουσία κοινού και τελεστών στο θέατρο και στους αντίστοιχους πειραματισμούς στα νέα μέσα.

B3.2. Σωματικότητα στην ψηφιακή επιτέλεση

Ένα από τα κεντρικά ζητήματα στον τρόπο με τον οποίο βιώνεται και λειτουργεί το σώμα στις παραστατικές τέχνες, φαίνεται να είναι η αντίληψη, μέσα από την έκθεση του σώματος σε έναν κοινό χρόνο και χώρο, της τρωτότητας και της θνησιμότητάς του. Αυτό συμβαίνει και λόγω ενός επιπέδου κινδύνου που ενέχει η ζωντανή επιτελεστική πράξη για τους τελεστές και για το κοινό, αλλά και λόγω της θνησιγενούς φύσης του θεάτρου, στο οποίο ό,τι δημιουργείται αφού διαμοιραστεί με το κοινό, χάνεται και το μόνο που μένει από αυτό είναι η κοινή και μοιρασμένη μνήμη. Όπως υποστηρίζει ο Lehmann, το βασικό στοιχείο του θεάτρου είναι μια «δομή επικοινωνίας στην καρδιά της οποίας δεν είναι η ανατροφοδότηση της πληροφορίας αλλά ένας άλλος τρόπος να εννοούμε αυτό που εννοείται, ο οποίος εν τέλει περιλαμβάνει τον θάνατο» (Lehmann 2006[1999], σελ. 167). Αυτό που εννοεί με την παραπάνω δήλωση ο Lehmann είναι ότι η πληροφορία είναι αθάνατη, είναι εκτός χρόνου, ενώ η θεατρική εμπειρία εμπεριέχει την θνητότητα, την από κοινού γήρανση θεατών και τελεστών στην στιγμή της επιτέλεσης και για όσο διαρκέσει αυτή (Lehmann 2006[1999]), μάλιστα ο ίδιος θεωρεί αυτή την επανασηματοδότηση της σωματικής θνητότητας την ειδοποιό διαφορά μεταξύ θεάτρου και νέων μέσων, γράφοντας ότι «είναι βασικά αυτή η πτυχή του κοινού χρόνου-χώρου θνησιμότητας, με όλες τις ηθικές και επικοινωνιακές θεωρητικές επιπτώσεις, που σηματοδοτεί τελικά μια κατηγορική διαφορά μεταξύ του θεάτρου και των τεχνολογικών μέσων» (Lehmann 2006[1999], σελ. 167).

Ωστόσο, η χρήση των νέων μέσων στην καθημερινότητα όπως και στην επιτέλεση, όπως είδαμε και σε προηγούμενα κεφάλαια, βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στην φαντασίωση της «εκποίησης από τη σωματική ύπαρξη και εμπειρία, πράγματι μέσω ενός είδους αντίστασης στον ίδιο τον θάνατο, που εδώ θεωρείται το τελικό όριο ενός σώματος» (Grosz 2001, σελ. 82). Έτσι, η πορεία που ακολουθούν τα νέα μέσα είναι «διαμετρικώς αντίθετη από αυτή της παρουσίας», αφού τα ηλεκτρονικά μέσα προσπαθώντας να εμφανίσουν το σώμα ως ενεργητικό και ζωντανό οργανισμό, τελικά το μόνο που καταφέρνουν είναι να «προκαλούν την εντύπωση του παρόντος ανθρώπινου σώματος με το να το εξαυλώνουν, να το αποσαρκώνουν» (Fischer-Lichte 2013[2004], σελ. 205). Έτσι, το σώμα του ηθοποιού ή του τελεστή στα νέα ηλεκτρονικά

μέσα, δεν υπάρχει με την θνητή του παρουσία μπροστά στους θεατές, αλλά «εξαφανίζεται στην ηλεκτρονική πλατφόρμα» έτσι ώστε να διαπραγματευτεί σε «πρώτο πλάνο» τις «ψευδαισθήσεις της ουσίας και της παρουσίας» (Murray 2002, σελ. 269). Ήδη ο Πιραντέλο (Pirandello), όπως σχολιάζει ο Benjamin, είχε τοποθετηθεί επί της σωματικότητας του ηθοποιού στα νέα μέσα και συγκεκριμένα στον κινηματογράφο. Όπως υποστηρίζει, ο ηθοποιός στον κινηματογράφο «αισθάνεται σαν εξόριστος. Εξόριστος όχι μόνο από τη σκηνή αλλά και από το ίδιο του το πρόσωπο. Με άφατη δυσφορία νιώθει το ανεξήγητο κενό που δημιουργείται καθώς το σώμα του καταντάει μια αρρωστημένη ύπαρξη, καθώς εξατμίζεται και αποστερείται την οντότητά του, τη ζωή του. Τη φωνή του και τους ήχους που παράγει καθώς κινείται, για να μεταβληθεί σε μια βουβή εικόνα, που τρέμει μια στιγμή στο πανί και χάνεται μετά στην σιωπή» (Pirandello στο Μπένγιαμιν 2013[1935], σελ. 24).

Ωστόσο, έχει αμφισβητηθεί το κατά πόσο οι νέες τεχνολογίες και τα νέα μέσα έχουν μια λογική αποσωματικοποίησης, αλλά και το κατά πόσο η εξαφάνιση, η θνητότητα μιας κατάστασης σε μια στιγμή είναι ίδιον περισσότερο του θεάτρου παρά των νεών μέσων. Συγκεκριμένα, ο Auslander έχοντας κάνει μια μεγάλη ανάλυση της έννοιας της ζωντανότητας (liveness) στις επιτελεστικές τέχνες, που θα δούμε πιο αναλυτικά παρακάτω, υποστηρίζει ότι η «εξαφάνιση μπορεί να είναι ακόμη πιο θεμελιώδης για την τηλεόραση από ό, τι για τη ζωντανή παράσταση - η τηλεοπτική εικόνα εμφανίζεται πάντα και εξαφανίζεται ταυτόχρονα» (Auslander 2008[1999], σελ. 48-49). Επομένως, θεωρεί ότι υπάρχει η έννοια της θνητότητας στα νέα μέσα, αφού η εκπομπή της τηλεοπτικής εικόνας γίνεται για μια στιγμή, στο παρόν. Παρά την φαινομενικά λογική εξήγηση που δίνει, φαίνεται να προσπαθεί να απαντήσει στα ερωτήματα που τίθενται περισσότερο τεχνικά, όπως θα δούμε και σε επόμενα κεφάλαια. Το βασικό ερώτημα είναι το πώς τα νέα μέσα και οι νέες μορφές τεχνολογικής προσομοίωσης του κόσμου, αλλάζουν πλήρως την αντίληψη του σώματος, του χώρου και του χρόνου, της υποκειμενικότητας και του θανάτου, της τρωτότητας του ανθρώπινου σώματος. Όπως υποστηρίζει ο Birringer η «απεριόριστη αποπλάνηση» των νέων μέσων «οδηγεί στο τέλος κάθε συνεκτικής άποψης ή υποκειμενικότητας, οποιασδήποτε επιστημολογίας που βασίζεται σε χωρικούς όρους

και εξαρτάται από τις διακρίσεις μεταξύ αντικειμένων, μεταξύ του πραγματικού και του φανταστικού, του σώματος και της προβολής του» (Birringer 1985, σελ. 226).

B3.3. Αναπαραξιμότητα του έργου τέχνης

Η δυνατότητα του έργου τέχνης να αναπαράγεται τεχνολογικά έχει προκαλέσει μια σημαντική μετατροπή στην αντίληψη της μοναδικότητάς του σε όλες τις τέχνες, πόσο μάλλον στις επιτελεστικές παραστατικές τέχνες που βασίζονται όπως είδαμε παραπάνω στην στιγμιαία και μοναδική παρουσία στο εδώ και τώρα. Ωστόσο, ο Benjamin στο έργο του για την τεχνολογική αναπαραξιμότητα του έργου τέχνης παραδέχεται ότι «κατά βάση το έργο τέχνης ήταν πάντα αναπαραγωγίσιμο» (Μπένγιαμιν 2013[1935], σελ. 12). Όπως μας θυμίζει είναι συχνό φαινόμενο η προσπάθεια απομίμησης των ανθρώπινων έργων από άλλους ανθρώπους, όπως γινόταν συχνά είτε με καλές προθέσεις – όπως οι μαθητές που μιμούνταν το έργο μεγάλων καλλιτεχνών για εξάσκηση- είτε με λιγότερο αγνές διαθέσεις – όπως συνέβαινε και συμβαίνει ακόμα με παραχαράκτες και απομιμητές έργων τέχνης (Μπένγιαμιν 2013[1935]). Και ο Auslander αντλώντας από την ιδέα αυτή, υποστηρίζει σχετικά με την αναπαραγωγή των παραστατικών τεχνών, ότι και η ίδια η παράσταση ούτως ή άλλως δεν αποτελεί παρά την αναπαραγωγή ενός δοσμένου κειμένου (Auslander 2008[1999], σελ. 55). Η θεατρική παράσταση είναι κατά βάση και στην πιο διαδεδομένη της μορφή η αναπαραγωγή των λόγων, κινήσεων και συμπεριφορών των ηθοποιών και μάλιστα συχνά με τρομερή ακρίβεια κάθε βράδυ. Ωστόσο, ο Benjamin υποστηρίζει ότι αυτή η αναπαραγωγή των ανθρώπινων έργων από άλλα ανθρώπινα έργα απέχει πολύ από την τεχνολογική ή τεχνική αναπαραγωγή τους, που είναι κάτι εντελώς διαφορετικό και όπως λέει «είναι κάτι το καινούργιο, που καθιερώνεται στην ιστορία κατά διαλλείματα και με ώσεις που απέχουν χρονικά πολύ η μια από την άλλη, αλλά με όλο και μεγαλύτερη ένταση» (Μπένγιαμιν 2013[1935], σελ. 12).

Σε μια προσπάθεια να αποδομήσει την δυνατότητα της αναπαραγωγής του έργου τέχνης, ο Auslander υποστηρίζει ότι ακόμα και με τα νέα μέσα, η ακριβής αναπαραγωγή δεν είναι δυνατή. Πέρα από τη θέση του σχετικά με την μοναδικότητα της κάθε προβολής ενός τηλεοπτικού προϊόντος, υποστηρίζει και με τεχνικούς όρους ότι τα νέα μέσα δεν μπορούν να αναπαράξουν το ίδιο πράγμα παραπάνω από μια φορά. Αναφερόμενος προφανώς σε προηγούμενα τεχνολογικά εργαλεία αναλογικής φύσης και με άλλα δεδομένα από τα σημερινά, υποστηρίζει ότι «δεδομένου ότι οι

κασέτες, τα φιλμ και άλλα μέσα εγγραφής επιδεινώνονται με την πάροδο του χρόνου και με κάθε χρήση, είναι φυσικά διαφορετικά αντικείμενα σε κάθε αναπαραγωγή, παρόλο που αυτή η διαδικασία μπορεί να γίνει αντιληπτή μόνο όταν φτάσει σε κρίσιμη φάση» (Auslander 2008[1999], σελ. 49). Έτσι το επιχείρημά του είναι ότι η ίδια η διαδικασία της αναπαραγωγής αλλάζει το προϊόν και καθιστά αδύνατον να ξαναπαιχτεί το ίδιο πράγμα παραπάνω από μια φορά. Και πάλι προσπαθεί να δώσει τεχνικές απαντήσεις στο ζήτημα της αναπαραξιμότητας, ενώ οι προηγούμενοι στοχαστές που είχαν ασχοληθεί με το θέμα δεν είχαν θέσει τέτοιους προβληματισμούς. Μάλιστα, ο Benjamin υποστηρίζει ότι ακόμα και αν «οι συνθήκες στις οποίες μπορεί να μεταφερθεί το προϊόν της τεχνικής αναπαραγωγής του έργου τέχνης, μπορεί κατά τα άλλα να αφήνουν άθικτη την υπόσταση του έργου τέχνης», αυτό είναι αδιάφορο γιατί το ουσιαστικό είναι ότι «εξουδετερώνουν το «εδώ» και «τώρα» του» έργου τέχνης (Μπένγιαμιν 2013[1935], σελ. 15).

Ο Auslander επίσης, επισημαίνει ότι στην σύγχρονη επιτελεστική τέχνη η παράσταση αντιμετωπίζεται εξ αρχής ως προϊόν που προσφέρεται για τεκμηρίωση. Πολύ συχνά οι επιτελεστικές παραστατικές τεχνικές σχεδιάζονται έτσι ώστε να αναπαρασταθούν ζωντανά μία ή λίγες φορές και έκτοτε να υπάρχουν εικονικά και να εκτίθενται ως τεκμήριο – μέσω βίντεο ή εικόνων κλπ. - σε κάποιο χώρο τέχνης. Αυτό ενισχύει την άποψη που παρουσιάσαμε παραπάνω ότι η δυνατότητα αναπαραγωγής όπως και γενικότερα οι δυνατότητες που προσφέρουν τα νέα μέσα, αλλάζουν τον ίδιο τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε τις καλλιτεχνικές πρακτικές και το έργο τέχνης. Όπως αναφέρει και ο Benjamin, «σε όλο και μεγαλύτερο βαθμό το έργο που αναπαράγεται, γίνεται το έργο τέχνης που έχει σχεδιαστεί για αναπαραξιμότητα» (Benjamin στο Auslander 2008[1999], σελ. 31). Έτσι, αυτό που χάνεται με την τεχνική αναπαραγωγή του έργου τέχνης είναι η ίδια η γνησιότητά του ή όπως το θέτει ο Benjamin, η αίγλη (aura) του. Αυτό που ορίζει ο ίδιος ως γνησιότητα ενός πράγματος είναι το «σύνολο όλων των στοιχείων του που έχουν εξαρχής διηλεκτή χαρακτήρα, από την υλική αντοχή του ως την αξία του σαν ιστορικής μαρτυρίας» (Μπένγιαμιν 2013[1935], σελ. 15). Χάνεται λοιπόν η αίγλη του έργου τέχνης και το έργο έρχεται πιο κοντά στο ανθρώπινο επίπεδο, ενώ υπάρχει και ενισχύεται η τάση να ξεπεραστεί «το

ανεπανάληπτο μιας δεδομένης κατάστασης διαμέσου της αναπαραγωγής της» (Μπένγιαμιν 2013[1935], σελ. 17).

Αυτή η τάση να «μικρύνουν» τα εσωτερικά μεγέθη και η ένταση του έργου τέχνης, ή με άλλα λόγια να χαθεί η μοναδικότητα και η αίγλη του, απομακρύνει το έργο από το επίπεδο του μαγικού και της τελετουργίας. Συγκεκριμένα για το θέατρο, όταν η παράσταση σχεδιάζεται ως κάτι που μπορεί να αναπαραχθεί, χάνεται η μοναδικότητα της στιγμής και η αίσθηση του μοναδικού γεγονότος που μπορεί να διαμοιραστεί μεταξύ κοινού και τελεστών. Όπως λέει ο Benjamin, με την μοναδικότητα του έργου τέχνης, εξυπηρετείται η τελετουργία, που ήταν ο λόγος δημιουργίας των αρχαιότερων έργων τέχνης, ενώ «ο αγγλαϊκός αυτός τρόπος ύπαρξης του έργου τέχνης ποτέ δεν απαλλάσσεται ολότελα από την τελετουργική λειτουργία του» (Μπένγιαμιν 2013[1935], σελ. 18). Όπως υποστηρίζει, η μοναδικότητα του έργου τέχνης εγγυάται την γνησιότητά του και το θεμελιώνει στο τελετουργικό, ενώ από την άλλη η τεχνική του αναπαραγωγιμότητα για πρώτη φορά στην παγκόσμια ιστορία το απαλλάσσει και το αποσυνδέει από την τελετουργία (Μπένγιαμιν 2013[1935], σελ. 19). Έτσι, το έργο τέχνης περνάει μέσα από την αναπαραγωγή του στον κόσμο της αγοράς και αφήνει τον κόσμο της μαγείας και της μοναδικής συνάντησης της τελετουργίας. Παρακάτω, θα δούμε πιο συγκεκριμένα την έννοια του κοινού χρόνου στην επιτελεστική παραστασιακή δράση και πώς αυτή επηρεάζεται από τα νέα μέσα.

B3.4. Συγχρονικότητα και ζωντανότητα² στην ψηφιακή επιτέλεση

Ο Auslander έχει ασχοληθεί εκτενώς με το φαινόμενο της ζωντανότητας, το να είναι μια επιτελεστική παραστασιακή δράση «ζωντανή». Αυτό αφορά και την συγχρονικότητα και την φυσική συνπαρουσία. Το να είναι μια παράσταση «ζωντανή» σημαίνει με αυτήν την έννοια την ταυτόχρονη παρουσία θεατών και ηθοποιών, τον κοινό τους χώρο και χρόνο (Fischer-Lichte 2013[2004]), ή όπως σημειώνει ο Auslander ο πιο συχνός και άμεσος ορισμός της ζωντανότητας είναι «η επιτέλεση στην οποία τελεστές και κοινό είναι φυσικά και χρονικά συνπαρόντες» (Auslander 2012, σελ. 5). Ωστόσο, με την πρακτική των νέων μέσων η συγχρονικότητα και η φυσική παρουσία αποσυνδέονται και μπορεί οι ηθοποιοί και θεατές να μοιράζονται τον ίδιο χρόνο αλλά όχι τον ίδιο χώρο. Πάντως, η συζήτηση για την ζωντανότητα, επανήλθε έντονα λόγω της «συνεχούς και εξαπλούμενης κυριαρχίας των νέων μέσων στην κουλτούρα μας κατά τη δεκαετία του 1990» και την ευρύτερη «συζήτηση σχετικά με τα ειδικά χαρακτηριστικά της παράστασης ως μέσου» (Fischer-Lichte 2013[2004], σελ. 139).

Η έννοια της ζωντανότητας, είναι ωστόσο, ιστορικά προσδιορισμένη. Όπως εύστοχα σημειώνει ο Auslander, το αρχαίο ελληνικό θέατρο δεν μπορούμε να πούμε ότι ήταν ένα «ζωντανό» θέαμα, αφού δεν υπήρχε ούτως ή άλλως η δυνατότητα αυτό να καταγραφεί τεχνικά. Έτσι, πριν από την ανάπτυξη των τεχνολογιών που επέτρεψαν την καταγραφή και αναπαραγωγή μιας παράστασης δεν υπήρχε η δυνατότητα να σκεφτείς αν η επιτέλεση ήταν ζωντανή ή όχι, η έννοια αυτή υπήρξε μόνο αφού «εμφανίστηκε η κοινωνική ανάγκη για αυτήν» (Auslander 2012, σελ. 4) και σε αντίθεση με τη μη ζωντανή παράσταση, μέσα από την χρήση των νέων τεχνολογιών και μέσων. Στηριζόμενος στην σκέψη του Μπόντριγιαρ (Baudrillard) ο Auslander υποστηρίζει την ιστορικότητα της έννοιας - που πρώτη φορά χρησιμοποιήθηκε το 1934 στο πλαίσιο της

² Η λέξη ζωντανότητα χρησιμοποιείται εδώ για να δηλώσει την έννοια του να είναι ένα θέαμα ή μια εκδήλωση «ζωντανή». Επιχειρούμε έτσι να μεταφέρουμε την συζήτηση σχετικά με τον όρο liveness με την οποία ασχολήθηκαν εκτενώς ο Auslander και άλλοι. Την ίδια μετάφραση συναντάμε στο Λαλιώτη, (2018). Ψηφιακή επιτέλεση και μεταανθρωπιστική ανθρωπολογία. Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών, 150, 37-76. doi:<https://doi.org/10.12681/grsr.17954> και Βελησάκη, (2020). Επι-τελεστική Ποίηση (Performance Poetry). "Action" Λόγου ως Άξιον Λόγου. Θεωρήσεις και Πρακτικές. Συζεύξεις από το Μέλλον. <https://dspace.uowm.gr/xmlui/handle/123456789/1829>.

επιτέλεσης μέσω του ραδιοφώνου – αφού όπως λέει «ο ίδιος ο ορισμός του πραγματικού είναι αυτός του οποίου είναι δυνατή μια ισοδύναμη αναπαραγωγή» (Baudrillard στο Auslander 2008[1999], σελ. 56). Έτσι μας καλεί να ερευνήσουμε τη σχέση της ζωντανής επιτέλεσης με την επιτέλεση στα νέα μέσα ως παραγόμενης πολιτισμικά και ιστορικά και όχι οντολογικά.

Ωστόσο, με την διάδοση των τεχνολογιών που καθιστούν την αναμετάδοση δυνατή – όπως το ραδιόφωνο και η τηλεόραση – άρχισαν να εμφανίζονται επιμέρους χαρακτηριστικά στην επιτέλεση, που πολλές φορές κρατούσαν τον κοινό χρόνο πετυχαίνοντας την αίσθηση της ζωντανής επιτέλεσης μέσω της συγχρονικότητας ή άλλων στοιχείων. Υπήρξαν λοιπόν όροι που συνηθίζονται σήμερα, όπως «ζωντανή αναμετάδοση» ή «ζωντανή ηχογράφηση» ή αντίστοιχα «ζωντανή μαγνητοσκόπηση» που αν και αρχικά ακούγονται οξύμωροι, στην πραγματικότητα χρησιμοποιήθηκαν για να περιγράψουν ιδιαίτερες περιοχές της επιτέλεσης. Η ζωντανή αναμετάδοση, πράγματι πετυχαίνει ένα βαθμό της ζωντανής επιτέλεσης αφού «οι ερμηνευτές και το κοινό είναι προσωρινά συνυπάρχοντες, καθώς το κοινό παρακολουθεί την παράσταση την στιγμή που συμβαίνει, αλλά δεν είναι χωρικά συνυπάρχοντες» (Auslander 2012, σελ. 5). Από την άλλη, στην ζωντανή μαγνητοσκόπηση, για την περίπτωση της κινηματογράφησης θεατρικών παραστάσεων το κοινό και οι ηθοποιοί δεν μοιράζονται ούτε τον ίδιο χρόνο ούτε τον ίδιο χώρο και το κοινό μπορεί να «βιώνει την παράσταση αργότερα και σε διαφορετικό μέρος από αυτό που εμφανίστηκε για πρώτη φορά», ωστόσο, του επιτρέπει «την αίσθηση της συμμετοχής σε μια συγκεκριμένη παράσταση με μια ανάλογη σχέση του κοινού προς την παράσταση, που δεν είναι προσβάσιμη» μέσω της οργανωμένης κινηματογράφησης ή ηχογράφησης, αντίστοιχα (Auslander 2012, σελ. 5). Έτσι, μέσα από την διαφορετική διαχείριση του χρόνου οι καλλιτέχνες του θεάτρου μπορούν να πετυχαίνουν διαφορετικά επίπεδα αίσθησης της ζωντανής παράστασης.

Αυτό που εν τέλει υποστηρίζει ο Auslander είναι ότι η ζωντανότητα δεν είναι ένα τεχνικό θέμα, αλλά ουσιαστικό αφού αφορά «την δέσμευσή μας με το αντικείμενο και την προθυμία μας να δεχτούμε τον ισχυρισμό του» (Auslander 2012, σελ.9). Με αυτήν την έννοια η αίσθησή μας ότι κάτι συμβαίνει ζωντανά εξαρτάται από τον βαθμό που

επιτρέπουμε να συσχετιστούμε έντονα με αυτό που συμβαίνει και να μας αφορά ουσιαστικά. Έτσι, όπως υποστηρίζει ο Auslander, η ζωντανότητα μπορεί να επιτευχθεί και με ψηφιακά μέσα αν μπορέσουμε να στήσουμε μια ουσιαστική σχέση εμπλοκής με αυτό που προβάλλεται σε αυτά. Στην συνέχεια της έρευνας, οι μελέτες περίπτωσης μας βοηθάνε να διαπιστώσουμε αν και σε ποιο βαθμό, μπορεί να επιτευχθεί αυτή η συσχέτιση και πώς συμβάλλουν σε αυτήν διαφορετικοί χειρισμοί του χρόνου και του χώρου της επιτέλεσης και της αναμετάδοσής της. Ωστόσο, στο επόμενο κεφάλαιο, τονίζεται η σημασία της φυσικής συμπαρουσίας για την επίτευξη της ουσιαστικής εμπλοκής του θεατή με την θεατρική παράσταση.

B4.4. Συμπαρουσία στο θέατρο και στα νέα μέσα

Όπως αναλύθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, η ανάδυση των μέσων που επέτρεψαν την καταγραφή της παράστασης οδήγησαν στον ορισμό της ως ζωντανής ή μη. Αντίστοιχα, όπως υποστηρίζει η Fischer-Lichte «η δυνατότητα της κινηματογραφικής αναπαραγωγής της υποκριτικής ώθησε το «πραγματικό σώμα» και τον «πραγματικό χώρο» να αποτελέσουν κριτήρια διαφοροποίησης και καθορισμού» (Fischer-Lichte 2013[2004], σελ. 139), δηλαδή να αναδείξουν την σημασία της συμπαρουσίας τελεστών και κοινού με φυσικούς και πραγματικούς όρους. Μέσα στην ιδιαίτερη περίοδο της πανδημίας, η φυσική συμπαρουσία έγινε ζητούμενο και θέμα έρευνας και συζήτησης για πολλές πειθαρχίες και ειδικά για το θέατρο και τις επιτελεστικές τέχνες, επαναφέροντας το ερώτημα και την προσοχή μας στο μοίρασμα του χώρου κοινού και τελεστών.

Ήδη από το 1930, όπως σχολιάζει ο Γουέμπερ (Weber), ο Benjamin στο κείμενό του «Θέατρο και Ράδιο», αναφέρεται στην σχέση των δύο μέσων και την αναγνωρίζει ως περισσότερο ανταγωνιστική παρά συνεργατική, αφού το ραδιόφωνο στην περίοδο που ο ίδιος έγραφε ήταν ένα μέσο που κέρδιζε όλο και μεγαλύτερο έδαφος, ενώ το θέατρο περνούσε μία σημαντική κρίση (Weber 2004, σελ. 110). Οι λόγοι στους οποίους εδραζόταν αυτή η ανταγωνιστική σχέση, βρίσκονταν κατά τον Benjamin στην νέα τεχνολογία που χρησιμοποιούσε το ραδιόφωνο και την δυνατότητά του να απευθυνθεί σε ένα εξαιρετικά πιο μαζικό κοινό. Επιπλέον, θεωρούσε ότι τα υλικά και πνευματικά στοιχεία στα οποία βασίζεται η δομή του ραδιοφώνου είναι πιο κοντά στα ενδιαφέροντα του κοινού (Weber 2004, σελ. 111). Το μόνο πλεονέκτημα του θεάτρου, το μοναδικό στοιχείο που είχε να προτάξει απέναντι στην επέλαση των νέων μέσων και για να εξισορροπήσει αυτήν την σύγκριση είναι κατά τον Benjamin η ύπαρξη ζωντανών όντων και τίποτα άλλο (Weber 2004, σελ. 112).

Ως πιο σημαντικά στοιχεία που διαφοροποιούν την εμπειρία της ζωντανής παράστασης με αυτήν που μεταδίδεται ηλεκτρονικά, ο Weber αναγνωρίζει «την αντίθεση μεταξύ παρουσίας και απουσίας, εγγύτητας και απόστασης στα χωροθετημένα σώματα και κυρίως στα ζώντα σώματα» (Weber 2004, σελ. 99). Ενώ

αντίστοιχα, η Fischer-Lichte θεωρεί ότι όταν πρόσληψη και παραγωγή της παράστασης εκτυλίσσονται ξεχωριστά δεν μπορεί να υπάρξει αυτό που ονομάζει εκείνη «λούπα ανάδρασης», δηλαδή η συνεχής ανατροφοδότηση κοινού και τελεστών, όπου το κοινό επηρεάζεται από την συμπεριφορά και τη δράση των τελεστών και με την σειρά του επηρεάζει αυτούς τους ίδιους και τους υπόλοιπους θεατές και άρα την εξέλιξη της παράστασης. Όταν δεν υπάρχει «ταυτόχρονη φυσική παρουσία ηθοποιών και θεατών», «η λούπα ανάδρασης» κατά την γνώμη της «έχει πάψει να λειτουργεί» (Fischer-Lichte 2013[2004], σελ. 140). Παρόλο που με βάση την λογική του Χειραφετημένου Θεατή που αναλύσαμε σε προηγούμενα κεφάλαια, ο θεατής είναι «πάντα και πράττων» (Fischer-Lichte 2013[2004], σελ. 123), όταν δεν υπάρχει ο κοινός χώρος δεν μπορεί μέσω αυτού που κάνει να επιδράσει στην παράσταση, να καθορίσει τους τρόπους που αυτή θα αναπτυχθεί και το πού αυτή θα καταλήξει. Άλλωστε, όπως υποστηρίζει η Fischer-Lichte «η συγκρότηση κοινότητας ηθοποιών και θεατών είναι δυνατή μόνο σε συνθήκες ζωντανής παράστασης» (Fischer-Lichte 2013[2004], σελ. 140), δηλαδή στην παράσταση που συμπεριλαμβάνει συγχρονικότητα και φυσική συμπαρουσία.

Γ. Ένας χρόνος χωρίς- Εισαγωγή στην μελέτη περίπτωσης

Γ1. Ένας χρόνος χωρίς φυσική εγγύτητα

Από τον Δεκέμβριο του 2019, όταν ο νέος κορωνοϊός (SARS-CoV-2) εντοπίστηκε για πρώτη φορά στην πόλη Γουχάν (Wuhan), σημειώθηκαν σημαντικές και πολύ επιδραστικές αλλαγές σε ολόκληρο τον κόσμο. Σχεδόν από την αρχή κατέστη προφανές ότι οι πολιτικές για την καταπολέμηση του ιού παρεμβαίνουν άμεσα και αποφασιστικά σε κυριολεκτικά κάθε πτυχή της ζωής των ανθρώπων και μεταμορφώνουν τις γεωγραφίες της καθημερινής ζωής σε ολόκληρο τον Παγκόσμιο Νότο και τον Βορρά. Αυτό περιλάμβανε περιορισμούς στις δημόσιες συγκεντρώσεις και ταξίδια, οδηγίες ή και επιβολή καραντίνας και γενικώς περιορισμό των κοινωνικών επαφών και πολλά παράπλευρα αποτελέσματα, όπως η απώλεια θέσεων εργασίας και η αβεβαιότητα σχετικά με μελλοντική εργασία, η γιγάντωση της άνισης πρόσβασης στη δημόσια υγεία, η άνιση επιβάρυνση των γυναικών λόγω αυξημένων ευθυνών φροντίδας και οι αυστηροί περιορισμοί στην ανθρώπινη κινητικότητα και στην ελευθερία των ανθρώπων να κινούνται όχι μόνο σε χώρες και ηπείρους αλλά και σε γειτονιές (Manzo και Minello 2020, Mostafanezhad και άλλοι 2020, Rose-Redwood και άλλοι 2020, Searle και Turnbull 2020).

Οι τρόποι που τα κράτη επιχείρησαν – και ακόμα επιχειρούν – να περιορίσουν τις καταστροφικές συνέπειες του ιού, ποικίλλουν και φυσικά διαπερνούνται από τις επιμέρους στοχεύσεις και ιδεολογικές καταβολές όσων αποφασίζουν και σχεδιάζουν τα μέτρα κατά της πανδημίας. Η συζήτηση που έχει εκκινήσει από το 2019 και συνεχίζεται μέχρι και σήμερα, σχετικά με την πρόσβαση στην δημόσια υγεία, την διαχείριση του δημόσιου χώρου, την καταπάτηση ανθρωπίνων δικαιωμάτων και ελευθεριών στο πλαίσιο της πανδημίας είναι τεράστια και δεν θα μπορούσε να εξαντληθεί για τους σκοπούς αυτής της εργασίας. Αξίζει ωστόσο να αναφέρουμε, ότι η Ελλάδα ήταν από τις χώρες που εφάρμοσαν κάποια από τα πιο σκληρά μέτρα

περιορισμού των κοινωνικών επαφών. Σύμφωνα με το Pandemic Backsliding Project³ που στοχεύει στον εντοπισμό παραβιάσεων των δημοκρατικών δικαιωμάτων κατά τη διάρκεια της πανδημίας σε 144 χώρες, η Ελλάδα βαθμολογείται με βαθμολογία PanDem (Δείκτης πανδημικών παραβιάσεων των δημοκρατικών προτύπων) 0,35 και ανήκει στην κατηγορία «σημαντικών παραβιάσεων», ιδίως σχετικά με τις κατηγορίες «μέτρα που εισάγουν διακρίσεις», «περιορισμούς της ελευθερίας των μέσων ενημέρωσης» και «καταχρηστική επιβολή».

Η ενορχηστρωμένη προσπάθεια, στην Ελλάδα και αλλού, να δημιουργηθεί ένας απόλυτος χώρος μέσω του αποκλεισμού, της αστυνόμευσης και του διαχωρισμού, μαζί με την άμεση ρύθμιση κυριολεκτικά κάθε πτυχής της αλληλεπίδρασης των πολιτών με τον δημόσιο χώρο και συνεπώς της καθημερινής τους ζωής (από το κλείσιμο των παιδικών χαρών έως την καταστολή των δημόσιων διαμαρτυριών) , σηματοδοτεί την γενίκευση μιας «κατάστασης εξαίρεσης» (Agamben και Kotsko 2020). Το τελευταίο έχει ήδη αναγνωριστεί ως τάση στην χώρα μας - και αλλού - ήδη από το 2008, σχετικά με την παγκόσμια οικονομική κρίση (Dalakoglou 2013), αλλά στο πλαίσιο της πανδημίας έλαβε νέα σημασία, με την ελληνική κυβέρνηση να χρησιμοποιεί την κρίση δημόσιας υγείας, ονομάζοντάς την ως «πόλεμο με έναν αόρατο εχθρό» και περιορίζοντας ή και εξαφανίζοντας έτσι, τις δυνατότητες για κριτική και αντίσταση στις επιλογές της. Όπως ισχυρίζονται οι Καρβάλιο (Carvalho) και Βελίκου (Velicu) (2020), αυτή η «επίσημη κατάσταση μόνιμου πολέμου» κάνει τους ανθρώπους να φοβούνται τους άλλους και έτσι τους αποτρέπει από το να ασκήσουν κριτική στο σύστημα που είναι κυρίως υπεύθυνο για την κρίση. Ολόκληρη η πανδημική οντολογία, από την πλευρά του κράτους, βασίστηκε στην απομόνωση και τον περιορισμό «αναστέλλοντας την συναισθηματική επαφή, ενισχύοντας τα όρια μεταξύ ανθρώπων (και μη ανθρώπων), ανεγείροντας σύνορα και οικοδομώντας περισσότερους (προσωπικούς) τοίχους στο χώρο και στο χρόνο» (Carvalho και Velicu 2020).

³ Ερευνητικό πρόγραμμα παρατήρησης δημοκρατικότητας των μέτρων κατά της πανδημίας, δείτε περισσότερα εδώ: <https://www.v-dem.net/en/our-work/research-projects/pandemic-backsliding/>.

Στο πλαίσιο αυτό, πολλές από τις κοινωνικές επαφές που διενεργούνται στον πραγματικό χώρο και απαιτούν φυσική επαφή ή εγγύτητα, μεταφέρθηκαν με στόχο τον περιορισμό της πανδημίας, στο ψηφιακό περιβάλλον. Η γενική οδηγία που ακολουθήθηκε στις περισσότερες περιπτώσεις ήταν ό,τι μπορεί να γίνει ηλεκτρονικά να γίνεται με αυτόν τον τρόπο, ιδίως αν η φυσική πραγματοποίησή του θα απαιτούσε συνάθροιση πολλών ατόμων. Έτσι, συνέδρια, εκδηλώσεις, μαθήματα, ακόμα και η εργασία σε πολλές περιπτώσεις, άρχισαν να γίνεται ψηφιακά, αλλάζοντας την καθημερινότητα και την κοινωνική μας ζωή με έναν εξαιρετικά καθοριστικό τρόπο. Η ούτως ή άλλως, αυξανόμενη επιρροή του διαδικτύου στην καθημερινότητά μας, πύκνωσε με ραγδαίους ρυθμούς από τον Μάρτιο του 2020, που τα μέτρα του περιορισμού της πανδημίας άρχισαν να εφαρμόζονται και στην χώρα μας. Την στιγμή που γράφεται η παρούσα έρευνα, πάνω από έναν χρόνο μετά την έναρξη των μέτρων του κοινωνικού περιορισμού, ακόμα η επίδραση αυτής της περιόδου είναι δύσκολο να αναλυθεί. Ωστόσο, μπορούμε να πούμε με σχετική βεβαιότητα πως ο πολιτισμός και ιδιαίτερα το θέατρο και οι παραστατικές τέχνες, ήταν από τους κλάδους και τα πεδία που πλήγηκαν – και πλήττονται - περισσότερο στην διάρκεια της πανδημίας. Στο παρακάτω κεφάλαιο, θα δούμε αυτό το ζήτημα πιο αναλυτικά.

Γ2. Ένας χρόνος χωρίς θέατρο

Όπως σημειώθηκε προηγουμένως, ο πολιτιστικός τομέας στην χώρα μας – αλλά και αλλού – ήταν από τους τομείς που επλήγησαν – και πλήττονται – περισσότερο από την πανδημία, την διάδοσή της, και τα μέτρα κοινωνικής αποστασιοποίησης που πάρθηκαν για τον περιορισμό της. Τα μέτρα αυτά ανέστειλαν την λειτουργία των καλλιτεχνικών χώρων, των θεάτρων, των κινηματογράφων και την διεξαγωγή σχεδόν όλων των καλλιτεχνικών εκδηλώσεων. Η αναστολή αυτή ήταν σε πολλές περιπτώσεις από τις πρώτες που εξαγγέλθηκαν και από τις τελευταίες που άρθηκαν προκαλώντας σε κάποιες χώρες – συμπεριλαμβανομένης της Ελλάδας – αντιδράσεις από την καλλιτεχνική κοινότητα και τους εργαζόμενους στον πολιτισμό, που βρέθηκαν χωρίς δυνατότητα εργασίας αλλά και συχνά χωρίς κάποια μέριμνα για την αποζημίωσή τους⁴. Ήδη από την αρχή της πανδημίας, τον Μάρτιο του 2020, κορυφαίοι πολιτιστικοί οργανισμοί παγκόσμιας εμβέλειας απευθύνθηκαν προς τις εκάστοτε κυβερνήσεις σχετικά με την υποστήριξη των εργαζόμενων και των φορέων του πολιτισμού (Brown 2020, O'Connor 2020, Betzler και άλλοι, 2020). Υπήρξε, επίσης, η κριτική ότι το κλείσιμο των χώρων τέχνης, δεν συνοδεύτηκε από το κλείσιμο των χώρων εργασίας, τους συχνούς ελέγχους σε μεγάλες εταιρείες, την ρύθμιση της κατάστασης στα μέσα μαζικής μεταφοράς κοκ (Toohey 2020).

Οι πρωτοφανείς αυτές συνθήκες στις οποίες κλήθηκαν να λειτουργήσουν οι παραγωγοί του πολιτισμού σε όλον τον κόσμο, ενδέχεται να αλλάξουν την πορεία της παγκόσμιας πολιτιστικής παραγωγής με μη προβλεπόμενους τρόπους, πρακτικά αλλά και ουσιαστικά. Μια από τις πρακτικές απολήξεις που αναμένεται να έχει η κρίση της πανδημίας στον τομέα του πολιτισμού, φαίνεται να είναι η αδυναμία των μικρών χώρων να συνεχίσουν να λειτουργούν και η συγκέντρωση της πολιτιστικής παραγωγής σε μεγάλους φορείς. Φυσικά, οι εξελίξεις αυτές εξαρτώνται και από τις επιλογές των

⁴ Αξίζει να αναφερθεί το κίνημα «Support art workers», το οποίο σχηματίστηκε μέσα στην περίοδο της πανδημίας και αποτελεί την στιγμή της συγγραφής το μεγαλύτερο δίκτυο εργαζόμενων στις τέχνες που έχει υπάρξει στην Ελλάδα. Το δίκτυο οργάνωσε πληθώρα δράσεων και εκδηλώσεων για την υποστήριξη των ανθρώπων του πολιτισμού μέχρι σήμερα. Περισσότερα μπορείτε να δείτε εδώ: <https://www.supportartworkers.org/>.

εκάστοτε κυβερνήσεων που δεν μπορούν αυτήν την στιγμή να προβλεφθούν (Betzler και άλλοι, 2020).

Μια από τις σημαντικότερες αλλαγές που επέφερε η πανδημία στην καλλιτεχνική παραγωγή, είναι όπως αναφέρθηκε και στο προηγούμενο κεφάλαιο και όπως κεντρικά προβληματίζει την παρούσα έρευνα, η ανάπτυξη πολλών καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων στο διαδίκτυο. Φαίνεται ότι οι πολιτιστικοί οργανισμοί προσπαθούν να διευρύνουν την δραστηριότητά τους στο ψηφιακό πεδίο, ενώ όλο το σύστημα της παραγωγής πολιτιστικών εκδηλώσεων στον φυσικό χώρο φαίνεται να έχει διακοπεί εντελώς (Betzler και άλλοι, 2020). Ωστόσο, η συνθήκη αυτή επέφερε μια μεγάλη και συνεχιζόμενη συζήτηση σχετικά με το μέλλον των επιτελεστικών παραστατικών τεχνών, με κάποιους – κυρίως μεγάλους οργανισμούς – να προσπαθούν να αναπτύξουν και να τελειοποιήσουν τα ψηφιακά τους μέσα, ώστε να μπορέσουν να συνεχίσουν απρόσκοπτα την παραγωγή τους, στήνοντας μια αφήγηση υπέρ των ψηφιακών πειραματισμών⁵, ενώ ταυτόχρονα κινήματα καλλιτεχνών και εργαζόμενων στην τέχνη, προχωρούσαν σε συμβολικές καταλήψεις θεάτρων και χώρων τέχνης απαιτώντας την επαναλειτουργία τους⁶.

Έτσι, οι ίδιοι οι θεατρικοί οργανισμοί και στην χώρα μας, μετατόπισαν κομμάτι της δραστηριότητάς τους στον ψηφιακό χώρο και δημιούργησαν παραστάσεις ζωντανής αναμετάδοσης (live streaming), βιντεοσκοπημένες προβολές κατά παραγγελία (on demand), διαδικτυακά γεγονότα σε ψηφιακές πλατφόρμες, ραδιοφωνικά έργα, παραστάσεις στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, και άλλους τέτοιους πειραματισμούς, σε χώρους που για κάποιους δεν φαίνεται να είναι καθόλου οικείοι στην θεατρική δημιουργία (Πεφάνης 2020). Ο Πεφάνης, σχολιάζοντας την τάση αυτή και τις

⁵ Ενδεικτικά σημειώνουμε την προτροπή της ιστοσελίδας του οργανισμού Royal Shakespeare Company, που μας καλεί να «ανακαλύψουμε το μέλλον του θεάτρου σε ένα εικονικό δάσος», περισσότερα εδώ: <https://www.rsc.org.uk/news/dream-explore-the-future-of-theatre-in-the-virtual-forest>.

⁶ Ενδεικτικά αναφέρουμε το μεγάλο κίνημα καταλήψεων θεατρικών χώρων στην Γαλλία, περισσότερα εδώ: <https://www.in.gr/2021/03/13/world/gallia-katalipseis-se-theatra-diamartyrontai-gia-louketo-logo-koronaion/>, αλλά και τις συμβολικές καταλήψεις του Εθνικού Θεάτρου, στο κτίριο Τσίλλερ και στο κτίριο Ρεξ στην Ελλάδα, περισσότερα εδώ: <https://tvxs.gr/news/ellada/analipsi-tis-kentrikis-skinis-toy-ethnikoy-theatroy-apo-ithopoiouys>, <https://www.efsyn.gr/node/289261>.

συζητήσεις που προκαλεί γράφει ότι «μπορεί κανείς να σχηματίσει τη γνώμη ότι το θέατρο έχει απωλέσει τη συνείδηση της ίδιας της οντολογικής του τάξης, κατά την οποία η ζωντανή σχέση και η ουσιώδης διάδραση μεταξύ ηθοποιών και θεατών, όπως και ο συγχρονικός δεσμός της παραγωγής και της πρόσληψης του θεατρικού γεγονότος συνιστούν τους προσίδιους όρους της θεατρικής τέχνης ως τέτοιας» (Πεφάνης 2020). Και ο Benjamin αρκετά πριν από την κατάσταση της πανδημίας, είχε υποστηρίξει ότι «δεν υπάρχει εντονότερη αντίθεση προς το έργο τέχνης που επηρεάζεται από την τεχνική αναπαραγωγή ή και προέρχεται από αυτήν – όπως η κινηματογραφική ταινία – από αυτήν του θεάτρου» (Μπένγιαμιν 2013[1935], σελ. 24), υποστηρίζοντας και αυτός την ύπαρξη μιας οντολογικής τάξης στο θέατρο που υπαγορεύει την φυσική παρουσία. Αυτό που υποστηρίζει ο Πεφάνης - μεταξύ άλλων – είναι ότι μέσα από αυτούς τους αναγκαστικούς πειραματισμούς, το θέατρο χάνει την ύπαρξη του στο «εδώ και τώρα», ενδεχομένως καταφέρνει να κρατήσει μόνο το «τώρα», πετυχαίνοντας την συγχρονικότητα παραγωγής και πρόσληψης της θεατρικής παράστασης σε κάποιες περιπτώσεις, αλλά σε καμία περίπτωση δεν καταφέρνει να διατηρήσει το κοινό «εδώ» θεατών και τελεστών, χάνοντας έτσι «οποιαδήποτε έννοια διάδρασης ή αμεσότητας» (Πεφάνης 2020).

Αυτή η ιδιόζουσα κατάσταση των “αναγκαστικών πειραματισμών” των ανθρώπων του θεάτρου με τις ψηφιακές του αναπαραστάσεις, αποτελεί το πλαίσιο στο οποίο η συγκεκριμένα έρευνα έλαβε χώρα. Το πλαίσιο αυτό αποτελεί μια πολύ ιδιαίτερη συνθήκη, εν μέσω της οποίας οι καλλιτεχνικές επιλογές των δημιουργών επικαθορίστηκαν σε μεγάλο βαθμό από την μοναδικότητα της συγκυρίας. Παρακάτω, αναλύουμε την μεθοδολογία που ακολουθήσαμε κατά το βασικότερο μέρος της παρούσας έρευνας, την μελέτη των περιπτώσεων των θεατρικών πειραματισμών που επιλέχθηκαν και αναλύθηκαν.

Γ3. Η μελέτη περίπτωσης- Μεθοδολογία

Η μεθοδολογία που ακολουθήθηκε στην μελέτη των πέντε περιπτώσεων θεατρικών πειραματισμών που αναλύονται στην παρούσα εργασία, προκύπτει από την μελέτη της σχετικής βιβλιογραφίας, όπως παρουσιάστηκε στα δύο πρώτα κεφάλαια της εργασίας και ακολουθεί ποιοτικές μεθόδους έρευνας. Αρχικά, τα παραδείγματα που επιλέχθηκαν εντάσσονται στους θεατρικούς πειραματισμούς, επειδή γίνονται στο θεατρικό πλαίσιο, δηλαδή από θεατρικούς οργανισμούς ή από θεατρικούς καλλιτέχνες στο πλαίσιο καλλιτεχνικών ιδρυμάτων. Επιλέχθηκαν ενδεικτικές περιπτώσεις από τους πειραματισμούς που παρατηρήσαμε συνολικά τον τελευταίο χρόνο στο ελληνικό θεατρικό πλαίσιο. Οι πέντε θεατρικές δράσεις που επιλέχθηκαν ήταν οι εξής:

- Πυραμίδες,
- Γυάλινος Κόσμος,
- Ξένος,
- No man is an island entire of itself,
- Ποιητικές Συνομιλίες.

Αν δούμε κάποια στοιχεία αυτών των θεατρικών δράσεων πιο αναλυτικά, μπορούμε να παρατηρήσουμε πώς λειτουργούν ως προς κάποια βασικά στοιχεία της θεατρικής επιτέλεσης στα νέα μέσα, όπως αναλύθηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια, σε σχέση με μια παράσταση στον φυσικό χώρο – όπως είναι συνήθως – και συγκριτικά η μία με την άλλη. Παρατηρούμε ότι η κάθε δουλειά πληροί διαφορετικές προϋποθέσεις, όπως φαίνεται στον παρακάτω πίνακα, ενώ το μόνο στοιχείο κοινό σε όλες τις θεατρικές αυτές δουλειές και σε αντίθεση με την παράσταση στον φυσικό χώρο, είναι ότι δεν εμπεριέχουν την συμπαρουσία κοινού και τελεστών.

	Οπτικοακουστική εμπειρία	Συμπαρουσία κοινού/ τελεστών	Συγχρονικότητα παραγωγής/πρόσληψης	Αναπαραξιμότητα παράστασης	Montage/ επεξεργασία παράστασης	Δυνατότητα διάδρασης με τον θεατή
Πυραμίδες	ΝΑΙ	ΟΧΙ	ΟΧΙ	ΝΑΙ	ΝΑΙ	ΟΧΙ
Γυάλινος Κόσμος	ΝΑΙ	ΟΧΙ	ΝΑΙ	ΝΑΙ	ΝΑΙ	ΟΧΙ
Ξένος	ΟΧΙ	ΟΧΙ	ΟΧΙ	ΝΑΙ	ΝΑΙ	ΟΧΙ
No man is an island entire of itself	ΝΑΙ	ΟΧΙ	ΝΑΙ	ΝΑΙ	ΝΑΙ	ΟΧΙ
Ποιητικές Συνομιλίες	ΟΧΙ	ΟΧΙ	ΝΑΙ	ΟΧΙ	ΟΧΙ	ΝΑΙ
Θεατρική Παράσταση στον πραγματικό χώρο	ΝΑΙ	ΝΑΙ	ΝΑΙ	ΟΧΙ	ΟΧΙ	ΝΑΙ

Οι πέντε θεατρικές δράσεις που συμπεριλήφθηκαν είναι ενδεικτικές ενός είδους αντίστοιχα:

- βιντεοσκοπημένη παράσταση κατά παραγγελία,
- ζωντανή αναμετάδοση από τον θεατρικό χώρο,
- ηχογραφημένο ραδιοφωνικό έργο,
- ζωντανή αναμετάδοση από διαφορετικούς χώρους που συνενώνονται μέσω πλατφόρμας δικτύωσης,
- διαδραστική επιτέλεση από το τηλέφωνο,

ενώ η παραγωγή τους προέρχεται από γνωστούς καλλιτεχνικούς οργανισμούς της χώρας και ονοματίζεται ως θεατρική παραγωγή ή παραγωγή επιτελεστικής παραστατικής τέχνης. Οι πέντε οργανισμοί από τους οποίους προέρχονται οι περιπτώσεις είναι αντίστοιχα:

- Θέατρο Τέχνης Καρόλου Κουν,
- Εθνικό Θέατρο,
- Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου,
- Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης,
- Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών.

Αφού επιλέχθηκαν οι περιπτώσεις, το πρώτο στάδιο της ανάλυσης ήταν η **μελέτη των κειμένων** που αφορούσαν τις εν λόγω δουλειές στον τύπο και τις ιστοσελίδες των ιδρυμάτων που τις παρουσίαζαν. Στην συνέχεια, διαγάγαμε **ημιδομημένες συνεντεύξεις** με βασικούς συντελεστές των παραστάσεων (σκηνοθέτες και ηθοποιούς) και με ένα άτομο που προσέλαβε τις παραστάσεις αυτές (θεατής, ακροατής ή συνομιλητής ανάλογα με το είδος και τον τρόπο πρόσληψης της κάθε παράστασης). Οι συνεντεύξεις που παρουσιάζονται στην παρούσα έρευνα είναι δεκατέσσερις και οι συνεντευξιαζόμενοι κλήθηκαν κατά βάση να απαντήσουν στις εξής ερωτήσεις:

- Πώς βιώσατε την εμπειρία σας στην εν λόγω παράσταση;
- Τι διαφορές και τι κοινά στοιχεία βρίσκεται στην παράσταση αυτή με την θεατρική πρακτική στον φυσικό χώρο;
- Θα ονομάζατε την συγκεκριμένη δουλειά θέατρο; Και τι είναι θέατρο για εσάς;

Πέρα από τις συγκεκριμένες αυτές ερωτήσεις, οι συνεντευξιζόμενοι αφέθηκαν ελεύθεροι να σχολιάσουν την εμπειρία τους και έγιναν επιμέρους συγκεκριμένες επιπλέον ερωτήσεις ανάλογα με την ροή και την πορεία της συζήτησης και ανάλογα με τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά κάθε δουλειάς, όπως φαίνεται στο Παράρτημα της έρευνας.

Επιπλέον, παρακολούθησαμε ή συμμετείχαμε σε κάποιες από αυτές τις θεατρικές δράσεις που ήταν διαθέσιμες την περίοδο της συγγραφής της παρούσας έρευνας. Μέσα από την παρακολούθηση ή την συμμετοχή παρατηρήσαμε τα επιμέρους στοιχεία των δράσεων που αναλύσαμε στην συνέχεια, ακολουθώντας την μεθοδολογία της **συμμετοχικής παρατήρησης**. Συγκεκριμένα, αυτό ήταν δυνατό στις θεατρικές δράσεις «Πυραμίδες», «Ξένος» και «Ποιητικές Συνομιλίες», ενώ δεν ήταν στα έργα «Γυάλινος Κόσμος» και «No man is an island entire of itself» που δεν ήταν διαθέσιμα στην περίοδο της συγγραφής της παρούσας έρευνας.

Αφού συγκεντρώσαμε το απαραίτητο υλικό των μελετών περίπτωσης, αναλύσαμε τα ευρήματά μας σε σχέση με την σχετική βιβλιογραφία και **συνδυάσαμε την βιβλιογραφική επισκόπηση με τα αποτελέσματα της εμπειρικής έρευνας** όπως φαίνεται στο κεφάλαιο Δ. Τα ευρήματα της έρευνας αναλύθηκαν σε τρεις κατηγορίες, που προέκυψαν από το ίδιο το υλικό που συγκεντρώθηκε και αφορούν τον χώρο των θεατρικών δράσεων, τον χρόνο των θεατρικών δράσεων και άλλους χώρους και χρόνους που σχετίζονται με τις εν λόγω θεατρικές δράσεις. Τέλος, στο κεφάλαιο Ε παρουσιάζονται κάποιες γενικεύσεις και συμπεράσματα που προκύπτουν από την βιβλιογραφική επισκόπηση, την εμπειρική έρευνα και την ανάλυσή της.

Παρακάτω, παρουσιάζουμε σύντομα τις πέντε αυτές θεατρικές δουλειές, και θέτουμε το ερώτημα του αν και κατά πόσον μπορούμε να μιλάμε για θέατρο ή θα πρέπει να αναφερόμαστε σε κάποιο νέο είδος όταν αναλύουμε τους εν λόγω πειραματισμούς.

Γ4. Η μελέτη περίπτωσης- Παρουσίαση των περιπτώσεων

Στο παρόν κεφάλαιο θα παρουσιάσουμε σύντομα τα πέντε παραδείγματα που επιλέχθηκαν για να μελετηθούν ως ενδεικτικά παραδείγματα των θεατρικών πειραματισμών που πραγματοποιήθηκαν στην Ελλάδα τον τελευταίο χρόνο λόγω της πανδημίας του Covid-19.

Πυραμίδες, Θέατρο Τέχνης



Εικόνα 1 Αφίσα προώθησης της κινηματογραφημένης παράστασης "Πυραμίδες" από το Θέατρο Τέχνης

Η παράσταση «Πυραμίδες» παρουσιάστηκε από το Θέατρο Τέχνης στις 26/12/2020 ως «η πρώτη ελληνική, αμιγώς ψηφιακή παράσταση που δημιουργήθηκε εξ αρχής για να παρουσιαστεί ψηφιακά και όχι στη θεατρική σκηνή»⁷. Η παράσταση παρουσιάστηκε βιντεοσκοπημένη και κατά παραγγελία (on demand), ενώ είναι διαθέσιμη στην ιστοσελίδα του θεάτρου ακόμα και την στιγμή της συγγραφής της παρούσας έρευνας.

Το έργο, γραμμένο από τον Ανδρέα Φλουράκη, παρουσιάστηκε με την μορφή σπονδυλωτών μονολόγων και γυρίστηκε εξ ολοκλήρου στο κτήριο της Φρυνίχου του

⁷ <https://www.theatro-technis.gr/>

Θεάτρου Τέχνης. Όπως μας είπε ο σκηνοθέτης Διαμαντής Καραναστάσης, αποφάσισε να βιντεοσκοπήσει όλη την παράσταση στον ίδιο χώρο γιατί:

Θέλησα να δείξω την μοναξιά του καλλιτέχνη και της απουσίας του κόσμου, με τους καλλιτέχνες να κυκλοφορούν σαν φαντάσματα σε ένα χώρο που περιμένει τους θεατές του. Έτσι και η οδηγία μου ήταν να μην αντιμετωπίσουν οι ηθοποιοί τους μονολόγους ως ρόλοι αλλά ως ηθοποιοί που περιμένουν να παίξουν ή που κάνουν πρόβα.

Διαμαντής Καραναστάσης, 2021

Άλλωστε το ίδιο το θέμα του έργου ήταν, όπως μας είπε, η απουσία του κοινού. Μάλιστα, μας λέει πως διαφωνεί με την κινηματογράφηση των παραστάσεων «ως εάν» να υπήρχε κοινό και πως για αυτό το λόγο επέλεξε να κινηματογραφήσει σε όλο το θέατρο, σαν να ήταν ένας χώρος εν αναμονή:

Δεν υπήρχε τίποτα δοσμένο, εγώ αποφάσισα να μην γίνει μια κλασική κινηματογράφηση, αλλά να γίνει σε όλους τους χώρους του θεάτρου. Και μέσα στο ίδιο το θέατρο η δράση έγινε κυρίως εκτός σκηνής και στα πλάνα που ήταν στην σκηνή φαινόταν η άδεια πλατεία, κατά τα άλλα η κάμερα ήταν στο φουαγιέ και στην τουαλέτα, στους διαδρόμους, στο γραφειάκι του λογιστηρίου.

Διαμαντής Καραναστάσης, 2021

Ο συνεντευξιαζόμενος ηθοποιός των Πυραμίδων, Δημήτρης Πασσάς, μας είπε επίσης, πως το θέμα του έργου φαίνεται να ήταν η ματαίωση αυτή της θεατρικής πράξης, αντίθετα με μια άλλη του εμπειρία στο ψηφιακό θέατρο:

Δούλεψα σε μια άλλη δουλειά που στήσαμε μια κανονική παράσταση που απλά κινηματογραφήθηκε. Εκεί ένιωσα σαν να κάναμε πρόβες για μια παράσταση που τελικά δεν ανέβηκε. Στην περίπτωση των Πυραμίδων, νιώθω πως ήταν σαν μια ταινία απλά γυρισμένη μέσα σε ένα θέατρο. Σαν

το θέμα του έργου να ήταν η ματαιωμένη θεατρική πράξη, χωρίς να μιλάει για αυτό ευθέως.

Δημήτρης Πασσάς, 2021

Η θεατής της παράστασης Μαριάννα Σ., προσπαθώντας να ορίσει αν η επιτέλεση που παρακολούθησε ήταν θέατρο ή κινηματογράφος, τόνισε το θεατρικό στοιχείο της απεύθυνσης στο κοινό και του αυτοσχεδιασμού, αλλά και τον γνωστό σε αυτήν θεατρικό χώρο της Φρυνίχου. Μας είπε:

Το βασικό θεατρικό χαρακτηριστικό ήταν ότι οι ηθοποιοί απευθύνονταν στο κοινό και είχε ένα βαθμό αυτοσχεδιασμού. Επομένως, ήταν σαν να συμπεριλαμβάνουν το ότι κάποιος τους βλέπει. Αυτό με έκανε να νιώσω ότι βλέπω παράσταση. Επίσης, δεν ήταν τόσο στυλιζαρισμένο όσο για παράδειγμα το σινεμά. Δεν ήταν τόσο σταθερό. Το σκηνικό ήταν ας πούμε πιο χαλαρό, όπως και οι ερμηνείες των ηθοποιών. Μου έδωσε γενικά την αίσθηση του πιο εύκολα μεταβαλλόμενου. Είχε διαφορές και με το σινεμά. Δεν είχε ιδιαίτερο μοντάζ, ήταν γυρισμένο όλο σε έναν χώρο και μάλιστα θεατρικό χώρο τον οποίον εγώ γνώριζα.

Μαριάννα Σ., 2021

Γυάλινος Κόσμος, Εθνικό Θέατρο



Εικόνα 2 Αφίσα προώθησης της αναμεταδόσης της παράστασης "Γυάλινος Κόσμος" από το Εθνικό Θέατρο

Το Εθνικό Θέατρο, παρουσίασε τον Γυάλινο Κόσμο, του Tennessee Williams, σε σκηνοθεσία του Γιώργου Νανούρη, σε ζωντανή αναμετάδοση (live streaming), πρώτη φορά στις 13/02/2021 και για λίγες και συγκεκριμένες παραστάσεις. Μετά την ψηφιακή της προβολή, σχεδιάζεται η παράσταση να παιχτεί και στον πραγματικό χώρο του Εθνικού Θεάτρου όταν αυτό γίνει επιτρεπτό.

Η παράσταση στήθηκε όπως θα γινόταν και για να παιχτεί μπροστά στο κοινό και όπως μας είπαν οι συντελεστές δεν θα αλλάξει για να υποδεχτεί τους θεατές στον φυσικό χώρο. Όπως μας λέει ο ηθοποιός Κωνσταντίνος Μπιμπής:

Εμείς ξεκινήσαμε να κάνουμε πρόβες ελπίζοντας ότι θα παίξουμε ζωντανά την παράσταση, οπότε πήραμε την απόφαση να στήσουμε την παράσταση σαν να πρόκειται να έρθει κόσμος, με την πρόσθετη οδηγία ότι θα έχουμε αποστάσεις επί σκηνής.

Κωνσταντίνος Μπιμπής, 2021

Η αναγκαστική τήρηση αποστάσεων μεταξύ των ηθοποιών επί σκηνής στις πρόβες αλλά και στην παράσταση, ήταν ένα στοιχείο που οι συντελεστές θεωρούν ότι βρήκε «δραματουργική επαλήθευση» (Κωνσταντίνος Μπιμπής, 2021). Όπως μας είπε ο σκηνοθέτης της παράστασης:

Το να κάνεις έτσι μια παράσταση έχει πολλά καινούργια πράγματα μαζεμένα. Αρχικά, ξεκινάς να κάνεις πρόβες για μια παράσταση που ξέρεις ότι στην πρεμιέρα δεν θα υπάρχει κόσμος από κάτω. Αυτό είναι κάτι που δεν έχουμε ξαναζήσει. Επίσης, έπρεπε να κάνουμε πρόβες με μάσκες και αποστάσεις.

Γιώργος Νανούρης, 2021

Ωστόσο, ο σκηνοθέτης αποφάσισε να κρατήσει αυτήν την δυσκολία «σαν να ήταν συνθήκη της παράστασης», όπως μας είπε και εν τέλει αυτό «γέννησε καινούργιες ιδέες και ταίριαξε με αυτό που ήθελε να πει το έργο» (Γιώργος Νανούρης, 2021). Όπως άλλωστε υποστηρίζει στο σκηνοθετικό του σημείωμα⁸:

Οι ήρωες του έργου όμως, αυτό δεν προσπαθούν και εκείνοι; Να πλησιάσουν ο ένας τον άλλον· κυριολεκτικά και μεταφορικά. Να έρθουν απεγνωσμένα κοντά. Μήπως τελικά η ίδια δυσκολία της συνθήκης είναι ταυτόχρονα και η απάντηση στα τόσα ερωτήματα; Μήπως ο καθένας μας δεν ζει πια κλεισμένος στον δικό του «γυάλινο» κόσμο, όπως ακριβώς και οι πρωταγωνιστές της ιστορίας;

Γιώργος Νανούρης, 2021

Την δραματουργική επαλήθευση της αναγκαστικής απόστασης την επικυρώνει εν μέρει και η Νατάσα Μ., η θεατής με την οποία συνομιλήσαμε, αν και δεν θεωρεί ότι υποκατέστησε την σωματική εγγύτητα των ηθοποιών. Μας λέει ότι:

Κάποια στοιχεία που ήταν φτιαγμένα από απόσταση λόγω των μέτρων, ήταν ευρηματικά, αλλά μου έλειψε να δω τους ηθοποιούς να προσεγγίζονται.

Νατάσα Μ., 2021

⁸ https://www.n-t.gr/el/events/The_glass_menagerie

Ξένος, Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου



Εικόνα 3 Αφίσα προώθησης της ραδιοφωνικής παράστασης "Ο Ξένος" από το Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου

Το Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου παρουσίασε τον Δεκέμβριο του 2020 μια σειρά ηχογραφημένων παραστάσεων στο πλαίσιο του προγράμματος «Ραδιοφωνικό Θέατρο του Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου» (Radio Plays). Στις 15/12/2020, παρουσίασε στην πλατφόρμα του την παράσταση «Ξένος» που αποτελεί την θεατρική μεταφορά του αστυνομικού διηγήματος της Αθηνάς Κακούρη, σε σκηνοθεσία της Μαρίας Μαγκανάρη. Μετά την πρώτη του εκπομπή, η ηχογράφηση της ραδιοφωνικής παράστασης παραμένει διαθέσιμη στην πλατφόρμα του Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου⁹, μέχρι την στιγμή της συγγραφής της παρούσας μελέτης. Η παράσταση ηχογραφήθηκε στο στούντιο και μετά από επεξεργασία ανέβηκε στην πλατφόρμα του Φεστιβάλ.

Το ραδιοφωνικό θέατρο δεν είναι μια καινούργια πρακτική, όπως μας είτε η σκηνοθετίδα της παράστασης:

Το ραδιοφωνικό είναι μια παράδοση στην οποία εγώ δεν είχα εμπειρία. Είχα στο μυαλό μου κάποιες δουλειές του Becket, του BBC και άλλα στα οποία έβλεπες σε ένα πρώιμο τεχνολογικό επίπεδο πως φτιάχνεται ένα

⁹ <http://aefestival.gr/radio-plays-o-xenos/>

σύμπαν μόνο από ήχο και πώς οι ηθοποιοί επικοινωνούν με τον ήχο. Άρα ο πρώτος στόχος ήταν οι ηθοποιοί να επικοινωνούν πραγματικά μέσα από το λόγο, ο λόγος να γίνεται πραγματικά επικοινωνιακή, θεατρική πράξη. Και το δεύτερο ήταν ο διάλογος με την μουσική.

Μαρία Μαγκανάρη, 2021

Όπως μας είπε, η δουλειά της ενέχει ούτως ή άλλως την ενασχόληση με τον λόγο «και όχι τον λόγο ως ανάγνωση, αλλά ως δράση, ως επικοινωνία», όπως υποστηρίζει η σχέση του ηθοποιού με τον λόγο γίνεται και ασυνείδητα «ο λόγος πάντα γίνεται σώμα, ο λόγος είναι σώμα, τα πάντα είναι σώμα στο θέατρο», μας λέει (Μαρία Μαγκανάρη, 2020). Επίσης, σημαντικό κομμάτι του τρόπου που δούλεψε για την συγκεκριμένη παράσταση, σχετίζεται με την διαχείριση του ρυθμού και την σχέση του κειμένου με την μουσική. Ωστόσο, η έλλειψη του οπτικού ερεθίσματος και των κινήσεων των σωμάτων των ηθοποιών στον χώρο, φαίνεται να ήταν σημαντικό στοιχείο της συγκεκριμένης παράστασης, όπως μας λέει η Ανθή Ευστρατιάδου, ηθοποιός που είχε τον ρόλο της αφηγήτριας στον «Ξένο»:

Σημαντικό για το έργο αυτό είναι η παντοδυναμία της εικόνας στην εποχή που ζούμε και το ελληνικό κοινό δεν είναι πολύ συνηθισμένο στο ραδιοφωνικό έργο, πόσο μάλλον οι ηθοποιοί. Είχε ενδιαφέρον, σε βοηθάει να ανοίξει η φαντασία σου με άλλον τρόπο, είναι πιο κοντά στην ανάγνωση ενός βιβλίου, καλείσαι να καλύψεις το κενό της εικόνας μέσα από την φαντασία και αυτό είναι πολύ ωραίο όταν συμβαίνει.

Ανθή Ευστρατιάδου, 2021

Ωστόσο, η πρόσληψη του έργου αυτού, είχε στοιχεία ενδιάμεσα στο θέατρο και το ραδιόφωνο. Όπως μας λέει ο ακροατής με τον οποίο μιλήσαμε:

Η εμπειρία αυτή απομακρύνθηκε πολύ από το ραδιόφωνο. Η συγκεκριμένη παράσταση είχε πάρα πολύ αφήγηση. Υπήρχε η απουσία του οπτικού ερεθίσματος που το υποκαθιστούσε η αφήγηση. Αλλά δεν ήταν και ένα διήγημα. Είχε χαρακτήρες που έκαναν δράσεις και διαλέγονταν μεταξύ τους. Εν δυνάμει θα μπορούσε να ήταν

ενδιαφέρουσα εμπειρία. Δεν μου είναι ξένο να ακούσω κάτι ηχητικό αλλά έχει πολύ διαφορετική δομή αυτή η δουλειά με μια εκπομπή.

Νίκος Κ., 2021

No man is an island entire of itself, Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης



Εικόνα 4 Φωτογραφία της προετοιμασίας της παράστασης "No man is an island entire of itself" από την ομάδα Vasistas

Η παράσταση «No man is an island entire of itself», πραγματοποιήθηκε από την ομάδα Vasistas, στον φυσικό και ψηφιακό χώρο του Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης, με την υποστήριξη του ιδρύματος NEON. Η πρώτη εκδοχή της παράστασης παρουσιάστηκε ψηφιακά, ζωντανά στην ιστοσελίδα του μουσείου στις 22/05/2020, δηλαδή στην αρχή των μέτρων περιορισμού κατά της πανδημίας. Οι ηθοποιοί ήταν στα σπίτια τους, έπαιζαν στην κάμερα και οι επιμέρους εικόνες ενώνονταν μέσω της πλατφόρμας του zoom¹⁰. Η πρώτη αυτή εκδοχή, περιγράφεται από το ίδρυμα NEON ως «μια αχαρτογράφητη θεατρική εμπειρία που άντλησε υλικά από τον ψηφιακό κόσμο, με τους ιδιαίτερους κανόνες και την ανοίκεια εμπειρία «σκηνής» και αφήγησης που αυτός δημιουργεί»¹¹. Στην συνέχεια η παράσταση παρουσιάστηκε και στον φυσικό χώρο του μουσείου. Το θέμα της σχετιζόταν με τον χώρο και το σώμα, όπως μας λέει η Ειρήνη Κουμπαρούλη, ηθοποιός της παράστασης:

¹⁰ Η εφαρμογή zoom αποτελεί μια ανοιχτή πλατφόρμα που επιτρέπει την επικοινωνία δύο και περισσότερων χρηστών, αξιοποιώντας τον ήχο και την εικόνα. Η πλατφόρμα έγινε ιδιαίτερα δημοφιλής στην Ελλάδα την περίοδο της πανδημίας. Περισσότερα εδώ: <https://zoom.us/>

¹¹ <https://neon.org.gr/gr/exhibition/no-man-is-an-island-entire-of-itself-vasistas/>

Η παράσταση ήδη από πριν τον covid ήταν να γίνει σε μη θεατρικό χώρο και για λίγους θεατές. Είχε να κάνει με μια περιπλάνηση σε διαφορετικούς χώρους. Το σώμα σαν ένα άλλο έκθεμα θα μπορούσε να μεταβαίνει στον χώρο του μουσείου και οι θεατές θα άκουγαν από ακουστικά και ο καθένας μόνος του την αφήγηση.

Ειρήνη Κουμπαρούλη, 2021

Όπως λέει η σκηνοθέτιδα της παράστασης, Αργυρώ Χιώτη, αυτή η μορφή προέκυψε και λόγω της πρώτης εμπειρίας της παρουσίασης της παράστασης μέσω της πλατφόρμας του zoom:

Όταν κάναμε πια την παράσταση στο ΕΜΣΤ, χρησιμοποιήσαμε ακουστικά ώστε να κρατήσουμε κάτι από το livestreaming, ένα στοιχείο του να βιώνει μόνος του ο θεατής την παράσταση παρά που ήμασταν πια στον ίδιο χώρο. Αυτό είχε πολύ ενδιαφέρον για μελλοντικούς πειραματισμούς, να δούμε τι σημαίνει το και μαζί και μόνοι, απομονώνοντας μία από τις αισθήσεις, ενώ οι άλλες είναι μαζί.

Αργυρώ Χιώτη, 2021

Ο τρόπος που η ομάδα δούλεψε είχε εξ αρχής τα χαρακτηριστικά που του έδωσε η ψηφιακή πλατφόρμα που χρησιμοποιήθηκε. Όπως μας λέει η Ειρήνη Κουμπαρούλη, οι πρόβες έγιναν από την αρχή με τους ηθοποιούς να βρίσκονται ο καθένας και η καθεμία στο σπίτι τους και χρησιμοποιώντας το zoom.

Αρχικά φτιάχναμε δικά μας βίντεο από το σπίτι. Έτσι δουλεύαμε από το σπίτι μας έχοντας ένα συγκεκριμένο κάδρο. Δουλεύοντας άρχισαν να σχηματίζονται οι αφηγήσεις πέντε διαφορετικών κατοικήσεων στον χώρο του σπιτιού. Μετά μέσω πειραματισμών καταλήξαμε να παίζουμε στο ζουμ και να κάνουμε live τις ασκήσεις που δουλεύαμε πριν. Επομένως, μπήκαμε σε μια διαδικασία αρκετά κοντινή στην πρόβα. Στήναμε σκηνικά, φώτα, τελάρα στα σπίτια μας. Δεν θέλαμε να βγει ωμή η κατοικία, αλλά λίγο πειραγμένη.

Ειρήνη Κουμπαρούλη, 2021

Η παράσταση αναμεταδόθηκε ζωντανά, με αποτέλεσμα να προσληφθεί ως τέτοια από τους θεατές, όπως μας λέει η Αγγέλα Λ., θεατής της παράστασης, που υποστηρίζει ότι «ένιωσα ότι περνάνε και άλλοι άνθρωποι το ίδιο με αυτό που ζω εγώ», βλέποντας την παράσταση (Αγγέλα Λ., 2021). Ωστόσο, μας λέει επίσης, ότι δεν θα επέλεγε να ξαναδεί θέατρο στο διαδίκτυο. Πιο συγκεκριμένα, υποστηρίζει:

Το είδα σαν μια ευκαιρία να δω πώς είναι. Αλλά δεν ξέρω αν θα το ξανάκανα. Τώρα πια θέλω απλώς να ανοίξουν τα θέατρα, δεν θέλω να δω livestreaming θέατρο, είναι σαν να συνεχίζω το κομμάτι του εγκλεισμού μου, ενώ πια θέλω να βγω από αυτόν. Θέλω να ανοίξουν τα θέατρα και να δω τις παραστάσεις από κοντά. Τότε ήταν η αρχή της καραντίνας και το είδα αλλιώς. Ταυτίστηκα με τους ρόλους του έργου.

Αγγέλα Λ., 2021

Ποιητικές Συνομιλίες, Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών



Εικόνα 5 Φωτογραφίες των πρώτων συμμετεχόντων καλλιτεχνών στο πρόγραμμα "Ποιητικές Συνομιλίες" για την προώθηση της δράσης από την Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών

Οι «Ποιητικές Συνομιλίες» ξεκίνησαν από την Γαλλία και μια πρωτοβουλία του Théâtre de la Ville και πραγματοποιήθηκε σε συνεργασία με πολιτιστικούς φορείς από όλο τον κόσμο. Στην Ελλάδα οργανώθηκε από την Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών και υλοποιήθηκε από την 1/12/2020, μέχρι και την στιγμή της συγγραφής της παρούσας

έρευνας¹². Η ιδέα της τηλεφωνικής επιτελεστικής δράσης, είναι όπως γράφεται στην περιγραφή της στην ιστοσελίδα της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών «απλή (...): ο ακροατής κλείνει ένα ραντεβού, ο ηθοποιός τον καλεί και συνομιλεί μαζί του επί 20 λεπτά, του απαγγέλλει ένα ποίημα που εμπνεύστηκε από τη συνομιλία». Στο τέλος, του προτείνει μάλιστα μια «συνταγή», που σχετίζεται με το τι μπορεί να κάνει με το ποίημα που του απαγγέλθηκε τις επόμενες ημέρες. Ο Αργύρης Ξάφης, ένας από τους ηθοποιούς που συμμετείχαν στο εγχείρημα μας είπε για την οργάνωση της δράσης:

Οι συνθήκες, πχ το 20λεπτό, ήταν δοσμένες από το Theater de la Ville και είχαν διαμορφωθεί από κοινού με ψυχολόγους, ώστε να είναι η επικοινωνία ουσιαστική αλλά όχι και κουραστική. Μετά περάσαμε στην οργάνωση της δράσης και όταν μιλάμε με κάποιον κρατάμε σημειώσεις και όλες οι ανώνυμες αναφορές από όλον τον κόσμο μαζεύονται και φτιάχνουν ένα αρχείο από όλο τον κόσμο με αναφορές στο τι είπαμε και πώς επικοινωνήσαμε. Όλοι δίνουμε εκεί τις αναφορές μας και είναι συγκλονιστικό να τις διαβάζεις.

Αργύρης Ξάφης, 2021

Μας περιέγραψε επίσης, την δημιουργική διαδικασία που ακολουθεί για τις «Ποιητικές Συνομιλίες». Όπως μας είπε, από την αρχή έφτιαξε μια «δεξαμενή από ποιήματα» ώστε να ξεκινήσει με αυτά ως βάση. Ήταν ποιήματα που όπως λέει «έχω δουλέψει όπως θα δούλευα έναν ρόλο», ανάλογα με την θεματική, το ύφος κλπ. Μετά τις πρώτες συνομιλίες αφέθηκε περισσότερο ελεύθερος και διαλέγει και άλλα ποιήματα ακόμα και αν δεν είναι στην αρχική αυτή δεξαμενή, μας λέει ακόμα πως «φυσικά ό,τι διαλέξω το έχω διαβάσει κάποιες φορές, αλλά η ερμηνεία μου έχει την αγνότητα των πρώτων παραστάσεων» (Αργύρης Ξάφης, 2021).

Φαίνεται ότι και το κοινό απολαμβάνει την διάδραση με τους ηθοποιούς στο πλαίσιο αυτής της δράσης. Η συνομιλήτρια με την οποία μιλήσαμε, μας είπε ότι έχει πάρει μέρος δύο φορές στην δράσης αυτή και «οι συνομιλητές κατάφεραν από άλλες

¹² <https://www.onassis.org/el/whats-on/poetic-consultations>

οδούς να έχουμε πολύ καλή διάδραση» (Λένια Λ., 2021). Φαίνεται πως η αρχική στόχευση των καλλιτεχνών, να δημιουργήσουν γέφυρες επικοινωνίας με το κοινό στην δύσκολη κατάσταση της πανδημίας, επιτεύχθηκε, τουλάχιστον από την πρόσληψη της συμμετέχουσας Λένιας Λ.:

Το περίμενα και τις δύο φορές πώς και πώς, είχα μια μεγάλη χαρά όλη την ημέρα ότι θα χτυπήσει το τηλέφωνο, γιατί δουλεύω στο σπίτι και βλέπω ελάχιστο κόσμο και σπανίως, βλέπω μόνο οθόνες, υπάρχουν συνεργάτες που δεν έχω συναντήσει ποτέ δια ζώσης. Άρα, αυτή η επικοινωνία, του να σε πάρει κάποιος άγνωστος και να μιλήσεις για κάτι εκτός των τετριμμένων και της καθημερινότητας σου είχε κάτι πολύ ωραίο.

Λένια Λ., 2021

Επίσης, φαίνεται ότι η ερμηνεία των ποιημάτων την συγκίνησαν ιδιαίτερα, όπως λέει «με συγκίνησαν επίσης με τις ερμηνείες τους, γιατί διάβασαν το ποίημα πάρα πολύ ωραία, δεν ήταν μια απλή ανάγνωση», ενώ αναγνωρίζει στην επικοινωνία αυτή μια στιγμή συναισθηματικής συνάντησης με τους συνομιλούντες καλλιτέχνες, όπως λέει «αυτό ήταν μια στιγμή σύνδεσης με τον άλλον άνθρωπο, μια στιγμή κατανόησης και μοιράσματος» (Λένια Λ., 2021).

Γ5. Πότε γεννιέται ένα νέο είδος;

Σχετικά με τους πειραματισμούς που παρουσιάστηκαν παραπάνω, πολλές ονομασίες και ορισμοί έχουν δοθεί. Η ιδιαίτερη περίπτωση της πανδημίας φαίνεται να άνοιξε πολύ emphaticά μια συζήτηση σχετικά με το υβριδικό αυτό είδος θεάτρου, που εξαπλώθηκε την περίοδο αυτή. Για πρώτη φορά, το θέατρο απώλεσε ένα από τα βασικά του χαρακτηριστικά, αυτό της φυσικής συμπαρουσίας τελεστών και κοινού και δοκιμάστηκε σε διαφορετικές κατευθύνσεις. Χωρίς να μπορούμε να προβλέψουμε αν αυτοί οι πειραματισμοί θα οδηγήσουν στην δημιουργία μιας νέας μορφής τέχνης, αξίζει να αναρωτηθούμε, πότε γεννιέται ένα νέο είδος.

Ένα ερώτημα είναι πώς και κατά πόσο οι ιδιαίτερες κοινωνικές συνθήκες κάθε εποχής, γεννούν την ανάγκη για νέες μορφές τέχνης και νέα είδη καλλιτεχνικής πρακτικής και αντίστροφα, οι νέες μορφές τέχνης αλλάζουν την συζήτηση γύρω από αυτές. Ο Auslander υποστηρίζει ότι «νέοι τρόποι σκέψης και συζήτησης για ένα νέο μέσο δεν θα προκύψουν έως ότου υπάρξει κοινωνική ανάγκη γι' αυτούς» (Auslander 2012, σελ. 3-4). Αντίστοιχα, όπως γράφει ο Benjamin, «ένα από τα σημαντικότερα καθήκοντα της τέχνης ήταν ανέκαθεν να δημιουργεί μια ζήτηση για την πλήρη ικανοποίηση της οποίας δεν έχει έρθει ακόμα η ώρα». Ο ίδιος υποστηρίζει ότι «η ιστορία κάθε μορφής τέχνης περνάει κρίσιμες περιόδους, κατά τις οποίες η μορφή αυτή τέχνης προσπαθεί να πετύχει αποτελέσματα, που κατανάγκη μόνο με μια αλλαγή του τεχνικού προτύπου, δηλαδή με καινούργια μορφή τέχνης, μπορούν να πραγματοποιηθούν» (Μπένγιαμιν 2013[1935], σελ. 32-33). Μια τέτοια περίοδος είναι ενδεχομένως η περίοδος της πανδημίας με την εντελώς νέα συνθήκη της κοινωνικής αποστασιοποίησης, σε μια περίοδο που κατά τα άλλα η ψηφιακή επικοινωνία ούτως ή άλλως είχε εξαπλωθεί σε μεγάλο βαθμό στην καθημερινότητά μας, αλλά μόνο πρόσφατα η κατοίκηση του «μετα-ανθρώπινου σώματος» σε εικονικά περιβάλλοντα «άρχισε να μας απασχολεί και στο θέατρο» (Casey 2006, σελ. 53). Όπως και να έχει, οι νέες συνθήκες καθορίζουν τους τρόπους που μπορούμε να μιλάμε για το θέατρο, αφού όπως υποστήριξε ο Brecht «είναι αδύνατο να εξηγήσουμε έναν σημερινό χαρακτήρα ή μια σημερινή δράση με κίνητρα που θα ήταν επαρκή στην εποχή του πατέρα μας» (Brecht στο Casey 2006, σελ. 47).

Η συζήτηση για το κυβερνο-θέατρο, όπως το αναφέρει ο Causey υπήρχε ασφαλώς πριν την πανδημία και τις συνθήκες που αυτή δημιούργησε. Μάλιστα ο Causey γράφει ότι το κυβερνο-θέατρο μπορεί να οριστεί και με διάφορους άλλους τρόπους όπως «διαδραστικός κινηματογράφος/τηλεόραση, τέχνη της εγκατάστασης, τέχνη των νέων μέσων ή ηλεκτρονική επικοινωνία» (Casey 2006, σελ. 48) και προσπαθεί να του ορίσει κάποια από τα βασικά χαρακτηριστικά, με ένα βασικό να είναι ότι «δεν βασίζεται στην παρουσία ζωντανών ηθοποιών ή θεατών» (Casey 2006, σελ. 48). Και από τις συνεντεύξεις που διεξαγάγαμε, προκύπτει ο προβληματισμός σχετικά με τους ορισμούς του ψηφιακού θεάτρου, όπως μας είπε και ο ηθοποιός Δημήτρης Πασσάς:

Έρχεται το ερώτημα τι είναι ψηφιακό θέατρο. Είναι το θέατρο που καταγράφεται ψηφιακά και προβάλλεται στον ψηφιακό χώρο ή το θέατρο που συμβαίνει σε μια θεατρική αίθουσα με τις συνθήκες του θεάτρου και χρησιμοποιεί υλικά ψηφιακά, νέες τεχνολογίες κλπ.; Εγώ πιστεύω το δεύτερο. Αυτό που γίνεται τώρα εν μέσω πανδημίας δεν είναι ψηφιακό θέατρο είναι ένα άλλο είδος.

Δημήτρης Πασσάς, 2021

Ο Casey περιγράφει την εμφάνιση του θεάτρου και της παράστασης στο εικονικό περιβάλλον του διαδικτύου ως ένα «μοναδικό αισθητικό αντικείμενο, ένα παρα-επιτελεστικό, τηλε-θεατρικό φαινόμενο, όπου η αμεσότητα της επιτέλεσης και η ψηφιακή μεταβλητότητα του χρόνου, του χώρου και της υποκειμενικότητας, αλληλεπικαλύπτονται και συνδυάζονται» (Casey 2006, σελ. 52). Ωστόσο αξίζει να αναφέρουμε, όπως επισημαίνει ο Auslander, ότι και η τηλεόραση όταν άρχισε να χρησιμοποιείται περιγραφόταν ως ένα υβριδικό μέσο, ανάμεσα στο θέατρο, το ράδιο, τον κινηματογράφο, και το ερώτημα που επικρατούσε ήταν αν η τηλεόραση ήταν ένα νέο είδος ή ένα κράμα παλαιότερων διαφορετικών ειδών (Auslander 2008[1999], σελ. 14). Αντίστοιχα, τα ερωτήματα σχετικά με τους σημερινούς θεατρικούς πειραματισμούς κινούνται σε παρόμοιες διαδρομές. Ο ηθοποιός Κωνσταντίνος Μπιμπής και ο σκηνοθέτης Διαμαντής Καραναστάσης για παράδειγμα, αναγνωρίζουν την δουλειά τους στον Γυάλινο Κόσμο και στις Πυραμίδες αντίστοιχα, στο ενδιάμεσο του θεάτρου και του κινηματογράφου και τονίζουν την ανάγκη για νέους ορισμούς:

Και το αποτέλεσμα είναι ανάμεσα στο σινεμά και το θέατρο, ένα νέο είδος. Και το livestreaming θα πρέπει να είναι μια άλλη κατηγορία, που να συνδυάζει το θέατρο με την κάμερα.

Κωνσταντίνος Μπιμπής, 2021

Η δουλειά αυτή είναι κάτι ενδιάμεσο με το θέατρο και τον κινηματογράφο. Δεν είναι και θέατρο αλλά ούτε κινηματογράφος, αφού έχει να κάνει τόσο πολύ με την συνεχή χρήση του λόγου, ενώ στο σινεμά έχουμε να κάνουμε με την εικόνα. Θέλαμε να δημιουργηθεί κάτι καινούργιο και πρωτότυπο, έτσι το ορίσαμε ως web art theater. Αυτό έχει να κάνει και με πρακτικά θέματα, για παράδειγμα ότι δεν χρησιμοποιήσαμε ήχο της κονσόλας του θεάτρου, ούτε θεατρικά φώτα κλπ.

Διαμαντής Καραναστάσης, 2021

Αντίστοιχα, στις Ποιητικές Συνομιλίες, ο ηθοποιός Αργύρης Ξάφης, δίνει άλλους ορισμούς λέγοντας:

Δεν θα χαρακτήριζα αυτή τη δουλειά θέατρο. Είναι μια υποκατηγορία παραστατικής τέχνης, αφορά περισσότερο την αφήγηση, είναι πιο κοντά σε ένα διαδραστικό ποιητικό story telling.

Αργύρης Ξάφης, 2021

Η νέα συνθήκη λοιπόν, άνοιξε πολύ emphaticά στον χώρο του ελληνικού θεάτρου, την συζήτηση για την δημιουργία νέων ειδών, αν και αξίζει να αναφέρουμε ότι κάποιοι συνεντευξιαζόμενοι χαρακτήρισαν τους πειραματισμούς αυτούς ως θέατρο, χωρίς να προσπαθήσουν να δώσουν έναν νέο ορισμό. Η επίδραση της πανδημίας γενικώς στις ζωές μας αλλά και στο μέλλον του θεάτρου, είναι ακόμα πολύ νωρίς για να προβλεφθεί με οποιαδήποτε ασφάλεια και έτσι δεν μπορούμε να γνωρίζουμε αν μιλάμε για την απαρχή ενός νέου θεατρικού είδους, μιας νέας μορφής τέχνης ή απλώς για πειραματισμούς που έγιναν λόγω της αναγκαστικής συνθήκης και δεν θα συνεχιστούν στο μέλλον.

Δ. Οι χώροι και οι χρόνοι των θεατρικών πειραματισμών στην περίοδο της πανδημίας

Δ1. Ο χώρος των θεατρικών πειραματισμών

Σε αυτό το κεφάλαιο θα αναλύσουμε τις περιπτώσεις που μελετάμε ως προς την διαχείριση του χώρου. Τα ζητήματα που προέκυψαν από την ανάλυση της εμπειρικής μελέτης, ως προς τον χώρο των θεατρικών αυτών πειραματισμών, κατηγοριοποιήθηκαν σε επιμέρους ομαδοποιήσεις που έχουν να κάνουν, αφενός με τις διαμεσολαβήσεις του χώρου, τα μέσα που επιτρέπουν την μετάδοση της επιτελεστικής δράσης πέρα από τον φυσικό χώρο, τη φυσική παρουσία στον χώρο της θεατρικής δράσης και τέλος την ανάδραση μεταξύ κοινού και τελεστών και πώς αυτή εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από τον κοινό χώρο.

Δ1.1. Διαμεσολαβήσεις

Όλοι οι συνεντευξιαζόμενοι καλλιτέχνες αναφέρουν τις διαμεσολαβήσεις που τους επέτρεψαν να εκπέμψουν την δουλειά τους στα σπίτια και τους χώρους του κοινού, τα μέσα με τα οποία δούλεψαν, τα οποία εν πολλοίς επηρέασαν – αν όχι καθόρισαν – το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Έτσι ο Δημήτρης Πασσάς μας μιλάει για την απεύθυνση στην κάμερα, ενώ η Μαρία Μαγκανάρη επισημαίνει την σημασία της χρήσης του μικροφώνου, ως στοιχεία που διαμεσολαβούν την εικόνα και τον ήχο από τους ηθοποιούς προς το κοινό και αλλάζουν σημαντικά την εμπειρία της θεατρικής δράσης.

Αναρωτιέσαι αν κάνεις θέατρο. Γιατί οι συνθήκες μοιάζουν. Έρχεσαι να ερμηνεύσεις έναν ρόλο ενός θεατρικού κειμένου από έναν θεατρικό συγγραφέα με θεατρικές νόρμες. Όμως αυτό που συμβαίνει είναι ότι απευθύνεσαι σε μια κάμερα. Επομένως αυτό που αντιλαμβάνεσαι ως ηθοποιός είναι ότι παίζεις σε ταινία. Είναι ξεκάθαρο ότι αυτό που κάναμε στις Πυραμίδες δεν είναι καν κινηματογραφημένο θέατρο, είναι υποκριτική στην κάμερα, γιατί στήθηκε για αυτό.

Δημήτρης Πασσάς, 2021

Βασικό στοιχείο ήταν ότι από νωρίς ξεκινήσαμε να δουλεύουμε με μικρόφωνο και έτσι οι ηθοποιοί ήξεραν από πολύ νωρίς ότι η σχέση τους με τον άλλο ηθοποιό διαμεσολαβείται από αυτό και με αυτήν την έννοια έχει κάτι κοινό με το σινεμά που ο ηθοποιός γνωρίζει ότι παίζει με την κάμερα, δεν είναι αθώος ως προς αυτό.

Μαρία Μαγκανάρη, 2021

Έτσι, τα μέσα αυτά έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην αντίληψη της δουλειάς από τους ηθοποιούς. Όπως γράφει ο Benjamin ο ηθοποιός του θεάτρου μπορεί ο ίδιος να παρουσιάζει στο κοινό την ερμηνεία του, ενώ ο ηθοποιός «του κινηματογράφου παρουσιάζεται στο κοινό μέσω της μηχανής», όπως υποστηρίζει η μηχανή «φέρνει μπροστά στο κοινό την ερμηνεία του ηθοποιού του κινηματογράφου» και «δεν είναι υποχρεωμένη να σέβεται αυτή την ερμηνεία σαν σύνολο» (Μπένγιαμιν 2013[1935], σελ. 23). Αυτό που υποστηρίζει ο Benjamin είναι ότι η «φύση που μιλάει στην κάμερα»

και η «φύση που μιλάει στο μάτι» δεν είναι το ίδιο πράγμα, αφού το συνειδητό και το ασυνείδητο που συνυφαίνονται με τον χώρο δεν υπάρχουν με τον ίδιο τρόπο όταν συνομιλείς με έναν άλλον άνθρωπο ή με μια μηχανή (Μπένγκιαμιν 2013[1935], σελ. 32).

Ένα άλλο στοιχείο που έχει σημασία να τονίσουμε είναι ότι αυτές οι διαμεσολαβήσεις από τεχνικά μέσα, δεν επιτρέπουν στον ηθοποιό να φτάσει στο επίπεδο της ερμηνείας που θα έφτανε στο θέατρο. Όπως παρατηρεί ο Benjamin έχει διαπιστωθεί ότι «ο ηθοποιός του κινηματογράφου σχεδόν πάντα επιτυγχάνει την καλύτερη απόδοση όταν παίζει όσο γίνεται λιγότερο» (Μπένγκιαμιν 2013[1935], σελ. 24). Σε αυτό το πλαίσιο η Ανθή Ευστρατιάδου μας λέει:

Δεν έχεις τον απόλυτο έλεγχο, είναι διαμεσολαβημένο, μέσα από ένα μικρόφωνο. Η προσέγγιση είναι πιο τεχνική. Το μικρόφωνο μεγεθύνει τα πάντα, πρέπει να μαζέψεις τα εκφραστικά σου μέσα, όπως κάνει η κάμερα σε σχέση με το ανοιχτό πλάνο της θεατρικής σκηνής.

Ανθή Ευστρατιάδου, 2021

Αντίθετα, η επιλογή που πάρθηκε στον Γυάλινο Κόσμο ήταν να κρατήσουν την ένταση της ερμηνείας όπως θα ήταν στον θεατρικό χώρο, όπως μας λέει ο Κωνσταντίνος Μπιμπής, σημειώνοντας ότι η αλλαγή του στησίματος για την κάμερα θα σήμαινε την αφαίρεση έντασης από την ερμηνεία των ηθοποιών:

Όταν μάθαμε ότι αυτό θα γίνει livestreaming δεν αλλάξαμε τίποτα στο στήσιμο και στην υποκριτική αυτού που είχαμε φτιάξει. Ήταν μια γενναία και συνειδητή επιλογή. Το να παίρναμε μια άλλη απόφαση θα σήμαινε να μικρύνουμε το μέγεθος των αντιδράσεων με καταστροφικό αντίκτυπο για τα πράγματα που είχαμε να δικαιώσουμε επί σκηνής.

Κωνσταντίνος Μπιμπής, 2021

Οι καλλιτέχνες με τους οποίους μιλήσαμε, προσπάθησαν να διαχειριστούν τα χαρακτηριστικά των νέων μέσων προς όφελος – ή τουλάχιστον χωρίς να ζημιώνουν – το αποτέλεσμα της παράστασης. Μας περιέγραψαν την σχέση τους με τα μέσα αυτά:

Ένας κινηματογραφιστής έφτιαξε τα κάδρα και έκανε την εικόνα πιο επαγγελματική. Δεν θέλαμε να έχει την αίσθηση ότι μπαίνεις σε ένα ακόμα ζουμ. Επίσης, ένας συνεργάτης ανέλαβε το livestream και έβαλε ίντερνετ στα σπίτια για να έχουμε ασφάλεια στην σύνδεση όσο παίζαμε. Όλοι οι ηθοποιοί μπαίναμε στο ζουμ στέλναμε την εικόνα μας σε ένα κεντρικό υπολογιστή.

Ειρήνη Κουμπαρούλη, 2021

Η παράσταση φτιάχτηκε για το θέατρο, με όρους θεατρικούς, ωστόσο, ο κόσμος την είδε μέσα από μια οθόνη. Επομένως, εγώ έπρεπε να χρησιμοποιήσω τα κινηματογραφικά μέσα και τις τεχνικές ώστε να αποδοθεί η παράσταση όσο καλύτερα γίνεται μέσα από την οθόνη. Να μην χάσει την ατμόσφαιρά της και ο θεατής να καταφέρει να μπει σε αυτήν όσο περισσότερο γίνεται από αυτήν την συνθήκη- γιατί απόλυτα δεν γίνεται. Προσπάθησα να έχει κινηματογραφική απόδοση χωρίς να χαθεί η θεατρικότητά της παράστασης.

Γιώργος Νανούρης, 2021

Ωστόσο, όπως μας είπε η θεατής του No man is an island entire of itself «το να ακούς την φωνή από τα ηχεία είναι πολύ διαφορετικό από το να το βλέπεις στο ένα μέτρο» (Αγγέλα Λ., 2021). Η όπως το θέτει η Fischer-Lichte, «τα προϊόντα των τεχνικών και ηλεκτρονικών μέσων μπορούν να παράγουν εφέ παρουσίας αλλά όχι παρουσία» (Fischer-Lichte 2013[2004], σελ. 205). Όπως λέει, τα νέα μέσα μπορεί κάποιες φορές να δημιουργούν την αίσθηση της παροντικότητας, αλλά δεν «παρουσιάζουν πραγματικά σώματα ή αντικείμενα», δεν εμφανίζονται πραγματικοί χώροι, άνθρωποι, πράγματα στο εδώ και τώρα. Αντίθετα, όπως λέει «τα πραγματικά σώματα, αντικείμενα και τοπία είναι παιχνίδια του φωτός και των πίξελ. Αυτά είναι παρόντα, όχι ωστόσο ό,τι μοιάζει να είναι παρόν μέσω αυτών» (Fischer-Lichte 2013, σελ. 205), ενώ όπως λέει «μια αισθητική του επιτελεστικού είναι μια αισθητική της παρουσίας, όχι των εφέ παρουσίας, μια «αισθητική του εμφανίζεσαι» και όχι μια αισθητική του φαίνεσθαι» (Fischer-Lichte 2013[2004], σελ. 206).

Παρόλα αυτά, οι καλλιτέχνες που μελετάμε φαίνεται να προσπάθησαν παρά τις διαμεσολαβήσεις να έρθουν σε επαφή με τους συμπαίκτες τους και το κοινό. Η Ειρήνη Κουμπαρούλη περιγράφει με πολύ ενδιαφέροντα τρόπο την σχέση της με την κάμερα κατά την πραγματοποίηση της παράστασης *No man is an island entire of itself*:

Πολλές φορές πιάστηκα από τα μάτια των συμπαικτών και ήξερα ότι είναι εκεί για μένα παρόλο που δεν με έβλεπαν. Πολλές φορές κοιτούσαμε στην κάμερα για να δώσουμε δύναμη στους συμπαίκτες μας παρόλο που εμείς δεν μπορούσαμε να πάρουμε πίσω δύναμη από το βλέμμα τους.

Ειρήνη Κουμπαρούλη, 2021

Δ1.2. Φυσική Παρουσία

Η έλλειψη της φυσικής παρουσίας κοινού και ηθοποιών στον θεατρικό χώρο είναι ένα ζήτημα που σαφώς απασχόλησε ιδιαίτερα όλους τους εμπλεκόμενους. Οι Φούλερ (Fuller) και Ρεν (Ren) περιγράφουν την χωρική και φυσική εγγύτητα ως μια συνθήκη που γεννά δυνατότητες. Μπορεί, κατά την γνώμη τους, να γεννήσει νέες καταστάσεις, γνωριμίες, οικειότητα, που δεν θα μπορούσε να γεννηθεί αλλιώς. Ειδικά για τις καλλιτεχνικές συναντήσεις, περιγράφουν την εγγύτητα ως κάτι που μπορεί να δημιουργήσει ένα μοίρασμα που να αλλάξει τις τύχες των παρευρισκόμενων (Fuller και Ren 2019). Οι πειραματισμοί που μελετάμε εδώ, είτε δεν πραγματοποιήθηκαν σε θεατρικούς χώρους, είτε πραγματοποιήθηκαν σε θεατρικούς χώρους στους οποίους είχε καταργηθεί η βασική τους λειτουργία, δηλαδή να δέχονται τους θεατές και να φιλοξενούν την θεατρική συνάντηση κοινού και τελεστών. Η κατάργηση του θεατρικού χώρου ήταν από τα πρώτα ζητήματα που τέθηκαν. Όπως μας είπε ο Δημήτρης Πασσάς:

Το πρώτο που έχω να πω είναι το αναπάντεχα δυνατό συναίσθημα να μπαίνεις σε ένα θέατρο που πια δεν είναι θέατρο γιατί δεν δέχεται πια κόσμο. Είναι ένας χώρος που έχει λάβει τελείως διαφορετική λειτουργία. Είναι ένας χώρος σε αναμονή. Είναι σαν αεροδρόμιο. Σχεδόν λυπηρό.

Δημήτρης Πασσάς, 2021

Ήδη η απόσταση από τον θεατρικό χώρο είναι κάτι που μπορούμε να πούμε ότι αλλάζει την θεατρική δράση και την βίωσή της, αφού όπως υποστηρίζει η Fischer-Lichte «η χωρικότητα δεν προκύπτει μόνο από την ειδική χρήση του χώρου από ηθοποιούς και θεατές, αλλά και από την μοναδική ατμόσφαιρα που αυτός αποπνέει» (Fischer-Lichte 2013[2004], σελ. 232). Όπως μας είπε και μία από τους θεατές:

Έχει περάσει κοντά ένας χρόνος από τότε που το είδα, οπότε δεν το θυμάμαι ακριβώς. Θυμάμαι κάποιες ερμηνείες, τους φωτισμούς που ήταν μυσταγωγικό. Παρόλη την απόσταση υπήρχε μια ατμόσφαιρα. Αλλά στο χώρο του θεάτρου είναι εντελώς διαφορετικό.

Αγγέλα Λ., 2021

Αντίστοιχα και για τους ηθοποιούς που κλήθηκαν να δημιουργήσουν από την κατοικία τους, ο θεατρικός χώρος και η ατμόσφαιρα που φέρει ήταν μια σημαντική έλλειψη. Πέρα από την απουσία του κοινού, η Ειρήνη Κουμπαρούλη, αναγνωρίζει αυτό το χαρακτηριστικό ως το πιο δύσκολο διαχειρίσιμο:

Το να μπει στον ρόλο σου και να βγεις από τον εαυτό σου είναι πιο δύσκολο στον χώρο του σπιτιού σου. Χρειαζόταν μια έξτρα προσπάθεια για να μεταμορφωθείς σε κάτι πιο έξω από σένα. Ήταν μεγάλη πρόκληση να δεις πώς παίζεις θέατρο στο σαλόνι.

Ειρήνη Κουμπαρούλη, 2021

Η Fischer-Lichte υποστηρίζει ότι χωρίς την ταυτόχρονη φυσική παρουσία ηθοποιών και θεατών η παράσταση δεν υπάρχει, μόνο μέσα από αυτή τη μοναδική συνθήκη δημιουργείται η παράσταση. Γράφει συγκεκριμένα ότι «για να υπάρξει παράσταση θα πρέπει θεατές και ηθοποιοί να βρεθούν για ένα συγκεκριμένο διάστημα σε έναν κοινό χώρο και να κάνουν κάτι μαζί» (Fischer-Lichte 2013[2004], σελ. 63). Αυτό όπως μας εξηγεί συμβαίνει γιατί η βίωση μιας θεατρικής παράστασης γίνεται με ολόκληρο το σώμα και όχι μόνο μέσω της όρασης ή της ακοής. Ο ιδιαίτερος ρυθμός, ο συντονισμός των σωμάτων, η ένταση των ερμηνειών μεταφέρονται από τον χώρο των ηθοποιών στον χώρο των θεατών μέσα από σωματικές διεργασίες, οι οποίες μπορεί να μην είναι ορατές αλλά κατά την ίδια υπάρχουν. Όπως γράφει «σε μια θεατρική αίθουσα βεβαίως δεν μπορείς να δεις αλλά ούτε και να ακούσεις την κυκλοφορία της ενέργειας. Αυτό δεν σημαίνει ότι δεν μπορείς να την αντιληφθείς. Ο ρυθμός αποτελεί μια σωματική, βιολογική αρχή που διευθύνει την αναπνοή και τους σφυγμούς μας» (Fischer-Lichte 2013[2004], σελ. 121). Μας μεταφέρει επίσης την άποψη του Γκέργκ Φουξ (Georg Fuchs) που υποστήριξε ότι οι ρυθμικές κινήσεις του ανθρώπινου σώματος μπορούν να προκαλέσουν δονήσεις σε άλλα σώματα που βρίσκονται στον ίδιο χώρο έχοντας ως αποτέλεσμα παρόμοιες καταστάσεις έκστασης (Fuchs στο Fischer-Lichte 202013[2004]13, σελ. 120).

Ο Schechner υποστήριξε ότι «η επιτέλεση (...) καταλαμβάνει ένα χώρο ανάμεσα στον τελεστή που εκτελεί τη δράση και τον θεατή που τη δέχεται» (Schechner 2011[2003], σελ. 310). Και οι Feral και Lyons γράφουν για αυτούς τους ενδιάμεσους

φανταστικούς και πραγματικούς χώρους της θεατρικότητας και τους τρόπους που οι ηθοποιοί «διασχίζουν, εξερευνούν και τους μετρούν, επηρεάζοντας μετατοπίσεις και παραλλαγές εντός τους» (Feral και Lyons 1982, σελ. 172). Για την δημιουργία νέων ενδιάμεσων και διαμοιρασμένων χώρων μίλησαν πολλοί από τους συνεντευξιζόμενους. Αυτός ο κοινός χώρος που δημιουργείται μεταξύ ηθοποιών και κοινού, για όλους τους συντελεστές απαιτεί την φυσική παρουσία όλων, ωστόσο επισημαίνουν τους τρόπους που αυτό μπορεί να συμβαίνει σε περιπτώσεις συγχρονικών επιτελεστικών δράσεων με την χρήση νέων μέσων.

Το θεατρικό στοιχείο είναι η φυσική παρουσία, το θέατρο έχει να κάνει με το «εδώ» και «τώρα» και των ηθοποιών και των θεατών και σε ό,τι διαμείβεται ανάμεσά τους. Δηλαδή, θέατρο είναι η δημιουργία ενός τρίτου χώρου από τον χώρο της σκηνής και των θεατών, ενός άλλου χρόνου, που χωρίς την παρουσία είτε των θεατών είτε των ηθοποιών δεν μπορεί να συμβεί.

Ανθή Ευστρατιάδου, 2021

Με το livestreaming και τα τεχνολογικά πειράματα νομίζω ότι καταργείται η βασική δομή του θεάτρου που είναι ο χώρος. Ο χώρος καταργείται και δημιουργείται ένας νέος χώρος στο cloud, σε ένα φαντασιακό πλαίσιο στο οποίο οφείλουμε και εμείς ως ηθοποιοί να παραμυθιαστούμε ότι το κοινό είναι κάπου εκεί και μας βλέπει και το κοινό να παραμυθιαστεί ότι οι ηθοποιοί είναι κάπου εκεί και παίζουν.

Κωνσταντίνος Μπιμπής, 2021

Οι διαφορές είναι αφενός ότι δεν είμαστε στον ίδιο χώρο (...). Διαμορφώνεται μέσα από το τηλέφωνο ένας τρίτος χώρος. Όταν μιλάμε δεν είμαστε ούτε στο δικό μου το δωμάτιο ούτε στο δικό σου το δωμάτιο, αλλά είμαστε σε ένα χώρο που συνυπάρχουμε, αλλά αυτός δεν είναι ο αντίστοιχος του θεατρικό και έχει σίγουρα πολύ μεγαλύτερη απόσταση.

Αργύρης Ξάφης, 2021

Άλλωστε, η ατμόσφαιρα του θεατρικού γεγονότος είναι ένα δυνατό στοιχείο της συνολικής εμπειρίας και η ατμόσφαιρα δημιουργείται αρκετά σε σχέση με τον χώρο στον οποίο το γεγονός αυτό συμβαίνει. Ο Schechner σχολιάζει την περιγραφή του Μπρουκ (Brook) για την επιτέλεση ενός αυτοσχέδιου τραγουδιού που δημιούργησαν με την ομάδα του σε ένα ταξίδι στην Αφρική, ο Brook περιγράφει ότι «είναι αδύνατον να πούμε τι δημιούργησε [το τραγούδι]», καθώς δημιουργήθηκε από τους καλλιτέχνες αλλά και από «τις συνθήκες της στιγμής που άσκησαν την επιρροή τους: τον τόπο, την νύχτα, το συναίσθημα για τους άλλους ανθρώπους» (Brook στο Schechner 2011[2003], σελ. 158). Όπως περιγράφει η Fischer-Lichte, στην θεατρική πράξη «το υποκείμενο δεν βρίσκεται απέναντι στην ατμόσφαιρα, δεν βρίσκεται σε απόσταση από αυτήν, αλλά περιτριγυρίζεται και τυλίγεται από αυτήν, εισέρχεται μέσα της» (Fischer-Lichte 2013[2004], σελ. 235). Έτσι, ακριβώς αυτό λείπει από την αναπαραγωγή της θεατρικής παράστασης από απόσταση, η ιδιαίτερη ατμόσφαιρά της, αυτό που ο Benjamin ονομάζει το «εδώ και τώρα του έργου τέχνης», που είναι «η ανεπανάληπτη παρουσία του στον τόπο στον οποίο βρίσκεται» και αυτό που «αποτελεί την έννοια της γνησιότητάς του» (Μπένγιαμιν 2013[1935], σελ. 14). Όπως μας λέει και ο Κωνσταντίνος Μπιμπής:

Το θέατρο είναι σε αυτήν την κατηγορία για μένα, στην κατηγορία της τελετής, δεν υπάρχει τελετή από απόσταση.

Κωνσταντίνος Μπιμπής, 2021

Ιδιαίτερη ήταν η συνθήκη των παραστάσεων που δεν χρησιμοποίησαν καν την εικόνα, όπως ο «Ξένος». Σε αυτήν την περίπτωση δεν υπήρξε καν κάποιος εικονικός χώρος, με αποτέλεσμα και οι συντελεστές της παράστασης να απολέσουν ένα σημαντικό στοιχείο της θεατρικής διαδικασίας, την σωματική επαφή, αλλά και οι ακροατές να δυσκολεύονται να σκεφτούν χωρικά τη δράση. Παρακάτω παραθέτουμε όσα μας είπαν σχετικά η σκηνοθέτιδα και ο ακροατής με τον οποίον συνομιλήσαμε:

Αυτό που έλειψε ήταν το κομμάτι της σωματικής επαφής, του σώματος στον χώρο, των σχέσεων των σωμάτων μεταξύ τους, που θα ήταν το επόμενο στάδιο της δουλειάς. Αυτή η δουλειά δεν είχε καθόλου την τοποθέτηση των σωμάτων στον χώρο, που πολλές φορές είναι ένας προβληματισμός

κεντρικός στην παράσταση. Ωστόσο, πιστεύω ότι αυτός ο τρόπος ταίριαξε με την συγκεκριμένη παράσταση, αλλά δεν ταιριάζει σε όλα τα έργα. Κάποια έργα δεν μπορείς να τα φανταστείς ξέχωρα από την σωματική δράση.

Μαρία Μαγκανάρη, 2021

Η βασική διαφορά είναι η έλλειψη των οπτικών μέσων, δεν έβλεπα τίποτα. Δεν υπήρχε κάποιος χώρος. Άκουγα τους ηθοποιούς να περιγράφουν τα περιβάλλοντα και τους χώρους, αυτό είχε μια μαγεία και σου έδινε μια ελευθερία να πας όπου θέλεις, αλλά κάτι του έλειπε. Είχα στο μυαλό μου ότι αυτό είναι μια παράσταση, στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών, που προσπαθεί να απαντήσει στις θεατρικές ανάγκες, και έτσι μου έλειψε η δημιουργία ενός κόσμου, όπως κάνει το θέατρο, θα με ενδιέφερε να μου το αποδώσει κάπως.

Νίκος Κ., 2021

Δ1.3. Ανάδραση κοινού και τελεστών

Το ζήτημα της ανάδρασης μεταξύ κοινού και τελεστών, ή θεατών και ηθοποιών στο θέατρο, είναι ένα ζήτημα που τέθηκε από όλους σχεδόν τους συνεντευξιαζόμενους καθώς φαίνεται να είναι ιδιαίτερα συνδεδεμένο με την φυσική συμπαρουσία τους στον χώρο που συμβαίνει η επιτελεστική παραστατική δράση. Για όλους τους συντελεστές και θεατές ή ακροατές με τους οποίους συνομιλήσαμε, φαίνεται η έλλειψη αυτή της ανατροφοδότησης από την ταυτόχρονη φυσική παρουσία του κοινού και των ηθοποιών, να ήταν καθοριστική για το πώς βίωσαν την ψηφιακή θεατρική δράση στην οποία συμμετείχαν. Η Fischer-Lichte έχει αναφερθεί εκτενώς στην «λούπα ανάδρασης», όπως την ονομάζει, που δημιουργείται ανάμεσα στους θεατές και τους ηθοποιούς στο θέατρο και καθορίζει την εμπειρία της παράστασης, ενώ όπως υποστηρίζει αυτή σχετίζεται άμεσα με την φυσική παρουσία των ηθοποιών και των θεατών. Όπως γράφει «δεν έχει σημασία τι ιστορία λέγεται και πώς λέγεται στην παράσταση, αυτό που έχει σημασία, επιδρά, πυροδοτεί την αυτοποιητική διαδικασία της λούπας ανάδρασης και κατά συνέπεια την ίδια την παράσταση είναι η φυσική παρουσία του ηθοποιού» (Fischer-Lichte 2013[2004], σελ. 152). Παρακάτω παραθέτουμε κάποια σχετικά αποσπάσματα από τις συνεντεύξεις που διεξαγάγαμε, όπου ένας ηθοποιός, μια θεατής και ο σκηνοθέτης της παράστασης Γυάλινος Κόσμος μιλάνε για το πώς βίωσαν αυτήν την εμπειρία – έλλειψης – ανάδρασης:

Αυτό που έλειψε ήταν ο κόσμος, τα μάτια του κόσμου. Κάθε φορά που ανεβαίνεις στη σκηνή λες μια ιστορία. Τη στιγμή που λες την ιστορία θέλεις να δεις, αν ο άλλος από κάτω γελάει, δεν γελάει, θέλει να φύγει, φεύγει από την αίθουσα, κλαίει, δεν κλαίει, ρουφάει τη μύτη του, βγάζει χαρτομάντηλο. Υπάρχει μια συνεχόμενη αλληλεπίδραση. Στο livestreaming τον αντίκτυπο αυτόν τον βλέπεις – αν είσαι τυχερός – μετά την παράσταση σε κάποιο μήνυμα που μπορεί να σου στείλουν ή κάτι τέτοιο.

Κωνσταντίνος Μπιμπής, 2021

Αυτό που είδα δεν πλησίαζε καθόλου το να είσαι εκεί. Αλλά προφανώς ήταν θέατρο. Οι ηθοποιοί ήταν εκεί, έλειπε όμως το 50% που είναι το κοινό.

Νομίζω μια παράσταση είναι συνδιαμόρφωση. Αυτό ήταν αμήχανο. Αυτό είναι ένα δυστοπικό θέατρο.

Νατάσα Μ., 2021

Δεν μπορεί αυτή η πρακτική να αντικαταστήσει το θέατρο. Είναι μόνο μια λύση για να δουλεύουμε και να κρατήσει ο κόσμος μια επαφή με το θέατρο. Κατά τα άλλα, το θέατρο είναι μια ζωντανή τέχνη που χρειάζεται το κοινό και την διάδραση με αυτό. Είναι πολύ διαφορετικό από την φυσική παρουσία.

Γιώργος Νανούρης, 2021

Αυτό που αξίζει να παρατηρήσουμε είναι ότι μέσω της λούπας ανάδρασης, η παράσταση είναι ένας ζωντανός οργανισμός, που αλλάζει και εξελίσσεται κάθε φορά που παίζεται. Όπως γράφει η Fischer-Lichte αυτή η λούπα ανάδρασης, κάνει την εξέλιξη της παράστασης να μην είναι ποτέ «εξ ολοκλήρου ελεγχόμενη και προβλέψιμη» (Fischer-Lichte 2013[2004], σελ. 75). Μάλιστα, υποστηρίζει ότι δεν μπορεί να γίνει αλλιώς, δηλαδή η παράσταση δεν μπορεί με κανέναν τρόπο να είναι ίδια την μία φορά με κάποια άλλη και αυτό σχετίζεται με την διαδικασία της συνάντησης των διαφορετικών ανθρώπων που την συναποτελούν. Όπως γράφει η Fischer-Lichte παραφράζοντας τον Πωλ Βατζλάβικ (Paul Watzlawick) «δεν μπορούμε να μην αντιδράσουμε ο ένας στον άλλο» και έτσι «όποτε συναντιούνται άνθρωποι αντιδρούν ο ένας στον άλλο ακόμη κι αν αυτό δεν γίνεται αντιληπτό οπτικώς ή ακουστικώς» (Fischer-Lichte 2013[2004], σελ. 87). Στο θέατρο λοιπόν, καθώς συναντιόμαστε δεν μπορεί να μην επηρεαστούμε, αλλά μπορούμε να το ορίσουμε και αντίστροφα, δεν μπορεί να είναι κάτι θέατρο αν δεν επηρεαζόμαστε, όπως χαρακτηριστικά μας είπε ο Δημήτρης Πασσάς:

Για μένα το θέατρο είναι αυτή η μικρή περιγραφή του Peter Brook, ένας άνθρωπος διασχίζει ένα χώρο και ένας άλλος τον παρατηρεί. Αλλά αυτό γίνεται εν γνώσει και τον δύο ότι συμβαίνει αυτό. Έχει σίγουρα μια συμπαρουσία. Είναι πολύ όμορφο και έχει νόημα γιατί ακριβώς διανοίγει έναν τέτοιο χώρο, είναι ακριβώς το αντίθετο από αυτό που λένε ότι η βάση

κάθε αυταρχικού καθεστώτος είναι η απομόνωση, είναι ο διαμοιρασμός. Δεν είμαστε χώρια, είμαστε μαζί εκεί, οπότε μπορούμε να επηρεαστούμε.

Δημήτρης Πασσάς, 2021

Αυτή η διαδικασία της ανάδρασης, εξετάστηκε και από τον Benjamin, που έγραψε για τον ηθοποιό του κινηματογράφου ότι μια σημαντική συνέπεια του μέσου που χρησιμοποιεί είναι ότι «χάνει την δυνατότητα που έχει ο ηθοποιός του θεάτρου να προσαρμόζει την ερμηνεία του στο κοινό κατά τη διάρκεια της παράστασης» (Μπένγιαμιν 2013[1935], σελ. 23). Η Μαρία Μαγκανάρη και ο Διαμαντής Καραναστάσης σχολίασαν σχετικά με την ζωντανή διαδικασία της παράστασης και την δυναμικότητά της να είναι άλλη κάθε φορά που παίζεται, λόγω της αλληλεπίδρασης κοινού και ηθοποιών.

Όσον αφορά την ίδια την παράσταση, η παράσταση είναι ένα μοίρασμα, είναι διαφορετική κάθε βράδυ, είναι ζωντανή, είναι μέρες που δεν βγαίνει και άλλες που πάει μόνη της και αυτό έχει να κάνει και με το κοινό. Εκτελείται στο εδώ και στο τώρα και μοιράζεται το καθετί, από το αν θα σε κοιτάξει κάπως ένας θεατής, αν θα ανοίξει μια καραμέλα, το χειροκρότημα, το πριν και το μετά, αυτά όλα μαζί συνιστούν την θεατρική εμπειρία και για τους θεατές και για τους συντελεστές.

Μαρία Μαγκανάρη, 2021

Το κοινό είναι ο πιο σημαντικός συμπαίκτης σε μια παράσταση για αυτό και κάθε παράσταση διαμορφώνεται διαφορετικά κάθε βράδυ, γιατί αλλάζει το κοινό και έτσι δημιουργεί μια διαφορετική συνθήκη σε μια παράσταση.

Διαμαντής Καραναστάσης, 2021

Η επίδραση των ηθοποιών στο κοινό – αλλά και του κοινού στους ηθοποιούς γίνεται με πολλούς εμφανείς και μη εμφανείς τρόπους, μέσα σε μια θεατρική αίθουσα. Το γέλιο για παράδειγμα είναι μια κατεξοχήν έκφραση του κοινού που ανατροφοδοτεί την ενέργεια των ηθοποιών. Ο Schechner έχει αναφερθεί ιδιαίτερα στο γέλιο υποστηρίζοντας ότι «εξαφανίζει με εκπληκτικό τρόπο το χάσμα ανάμεσα στο κοινό και τον τελεστή: το κοινό ακούσει τους τελεστές, γελάει ως αντίδραση, οι τελεστές ακούνε

το κοινό να γελάει, επιτελούν ως αντίδραση κι έτσι η φάρσα προχωράει» (Schechner 2011[2003], σελ. 280). Αναφέρθηκε σε αυτό και η Ειρήνη Κουμπαρούλη στην συνομιλία μας λέγοντας:

Η πιο βασική διαφορά [από την παράσταση στον ίδιο φυσικό χώρο με τους θεατές] ήταν ότι έλειπε η συνάντηση με το κοινό. Αυτή η σφυγμομέτρηση όπου ακούς και την αναπνοή τους, λες ένα αστείο και καταλαβαίνεις αν περνάει ή όχι, τα μάτια τους, η ενέργειά τους, η παρουσία τους.

Ειρήνη Κουμπαρούλη, 2021

Όπως γράφει και η Fischer-Lichte για τις αντιδράσεις του κοινού στην δράση των ηθοποιών «οι αντιδράσεις συμβαίνουν εν μέρει εντελώς «εσωτερικά», χωρίς ωστόσο να αποκλείεται και η εξωτερικότητά τους: γελούν, πανηγυρίζουν, αναστενάζουν, κλαίνε, κρατούν την αναπνοή τους κ.λπ.» (Fischer-Lichte 2013[2004], σελ. 75). Ωστόσο, αναγνωρίζει και η ίδια ότι η «λούπα ανάδρασης» δεν εξαρτάται μόνο από τις εμφανείς αντιδράσεις του κοινού, αλλά «συμβαίνει μέσω του αλληλοσυντονισμού σε άλλους ρυθμούς και με αυτήν την έννοια μέσω της άμεσης σωματικής αλληλεπίδρασης ηθοποιών και θεατών» (Fischer-Lichte 2013[2004], σελ. 274). Η ανάδραση αυτή είναι μια σωματική διαδικασία. Όπως μας είπε και ο Δημήτρης Πασσάς σχολιάζοντας όσα διαμοίβονται εξωλεκτικά με το κοινό:

Υπάρχουν πράγματα που διαμοίβονται με το κοινό, δεν έχουν να κάνουν ούτε με τις λέξεις, ούτε με το πόσα γέλια βγάζεις, αλλά με αυτό που καταλαβαίνει οποιοσδήποτε βρίσκεται μέσα σε μια αίθουσα θεάτρου, που μπαίνει με το στοίχημα να θα δει κάτι τελείως αποτυχημένο για αυτές τις πέντε στιγμές, που τυχαία, εκείνη την ημέρα μόνο, κάτι μαγικό θα συμβεί. Αυτό τώρα δεν θα γίνει.

Δημήτρης Πασσάς, 2021

Σημαντικό είναι ότι αυτές οι αντιδράσεις και η ανάδραση που συμβαίνει στην θεατρική εμπειρία δεν είναι μόνο από τους ηθοποιούς προς το κοινό και αντίστροφα, αλλά και ανάμεσα στους ίδιους τους θεατές. Οι αντιδράσεις κάθε θεατή επηρεάζουν και τους ηθοποιούς αλλά και τους άλλους θεατές. Μάλιστα, η Fischer-Lichte

περιγράφει πώς σε μια προσπάθεια πειθάρχησης του κοινού προς τα τέλη του 18^{ου} και τον 19^ο αιώνα, άρχισαν να χρησιμοποιούνται φωτιστικά γκαζιού, ώστε να αρθεί «ένα από τα σημαντικότερα προβλήματα: η οπτική επαφή των ηθοποιών με τους θεατές αλλά και των θεατών μεταξύ τους» (Fischer-Lichte 2013[2004], σελ. 78).

Όσον αφορά την λούπα ανάδρασης στα νέα μέσα, υπάρχει έντονα η αντίληψη ότι η αλληλεπίδραση μεταξύ κοινού και τελεστών μπορεί να υποκατασταθεί με τους κατάλληλους χειρισμούς. Αντίθετα με τις αντιλήψεις που προβάλαμε προηγουμένως, που συνδέουν την ανάδραση με την φυσική παρουσία, ο Auslander υποστηρίζει ότι αφενός δεν υπάρχει σε όλες τις ζωντανές παραστάσεις αυτή η ανάδραση και αφετέρου ότι υπάρχουν ψηφιακά μέσα που μπορούν να ανταποκρίνονται και μεταξύ διαφορετικών τελεστών και προς το κοινό (Auslander 2008[1999]). Πράγματι, έχει ενδιαφέρον, πώς στην περίπτωση των Ποιητικών Συνομιλιών αυτή η ανάδραση ήταν εμφανής και μάλιστα κομβική για την εξέλιξη της δράσης, αφού όπως είπαμε οι ηθοποιοί διάλεξαν το ποίημα που απήγγειλαν με βάση την συζήτηση και την ανατροφοδότηση που είχαν με τον εκάστοτε ακροατή. Είναι ενδιαφέρον μάλιστα πώς και οι δύο συνεντευξαζόμενοι από την συγκεκριμένη δράση, θεωρούν ότι αυτή η λειτουργία της λούπας ανάδρασης, έκανε την δράση να είναι πιο κοντά στο θέατρο από οποιαδήποτε άλλη ψηφιακή παράσταση έχουν παρακολουθήσει, παρόλο που η συγκεκριμένη δράση είχε κατά τα άλλα τα λιγότερα κοινά στοιχεία με το παραδοσιακό θέατρο. Παραθέτουμε τα σχετικά τμήματα των συνεντεύξεων με τον ηθοποιό και την ακροάτρια από τις Ποιητικές Συνομιλίες:

Εκείνη την στιγμή – τη στιγμή της συνομιλίας - δημιουργήθηκε κυρίως ένα συναίσθημα και μια σύνδεση. Με αυτήν την έννοια, ήταν πιο κοντά στο θέατρο από ό,τι μια μαγνητοσκοπημένη παράσταση.

Λένια Λ., 2021

Έκανα και radio play, και ζουμ παράσταση, και livestreaming και ό,τι έχει επιχειρηθεί το τελευταίο διάστημα, αλλά το πιο ενδιαφέρον και το πιο συμπεριληπτικό σε σχέση με τον θεατή, ήταν οι Ποιητικές Συνομιλίες. Το βασικό κοινό με το θέατρο όπως το ξέρουμε, που δεν έχει κανένα άλλο είδος από αυτά που δοκίμασα κατά τη διάρκεια της πανδημίας, είναι ότι λαμβάνει

υπόψη τον ακροατή. Και αυτό είναι πάρα πολύ σημαντικό. Ο ακροατής είναι παρόν και η παρουσία του συνδιαμορφώνει το αποτέλεσμα. Σε όλα τα άλλα είδη είναι κάτι πιο έτοιμο που προσφέρεται στον θεατή, μία έτοιμη παράσταση που δεν συνδιαμορφώνεται από το κοινό.

Αργύρης Ξάφης, 2021

Παρόλα αυτά, ακόμα για την συγκεκριμένη δουλειά, για την οποία οι συντευξιαζόμενοι υποστηρίζουν την ύπαρξη της λούπας ανάδρασης, φαίνεται να μην θεωρούν ότι αυτή η ανάδραση μπορεί να υποκαταστήσει την σχέση θεατών και ηθοποιών που δημιουργείται με την φυσική συμπαρουσία. Όπως μας λέει η συνομιλήτρια Λένια Λ.:

Δεν θα χαρακτήριζα τις ποιητικές συνομιλίες θέατρο. Το θέατρο για μένα είναι διαδικασία μύησης μεταξύ παρατηρητή και παρατηρούμενου, θεατή και ηθοποιού. Είναι μια διαδικασία που θεατής και ηθοποιός ανταλλάσσουμε συναισθήματα, ενέργειες και αυτό που δίνει το κοινό στην παράσταση καθορίζει και το πώς θα είναι η παράσταση αυτή.

Λένια Λ., 2021

Δ2. Ο χρόνος των θεατρικών πειραματισμών

Στο παρόν κεφάλαιο θα παρουσιάσουμε και θα αναλύσουμε τους τρόπους που οι θεατρικοί πειραματισμοί που μελετάμε, διαχειρίστηκαν το ζήτημα του χρόνου. Η διαχείριση του χρόνου αφορά ζητήματα όπως η αναπαραξιμότητα της παράστασης και η παροντικότητα της, που αναφέραμε εισαγωγικά και σε προηγούμενα κεφάλαια, αλλά και το θέμα της δέσμευσης και της προσοχής του θεατή στο παραστατικό συμβάν, δηλαδή στην εναρμόνισή του με το «τώρα» της παράστασης. Αυτά τα ζητήματα διαφέρουν αρκετά στους ψηφιακούς πειραματισμούς από ό, τι συμβαίνει στο παραδοσιακό θέατρο, με τρόπους που θα δούμε αναλυτικά στην συνέχεια.

Δ2.1. Αναπαραξιμότητα της παράστασης

Όπως αναλύθηκε και στο κεφάλαιο Β3.3. υπάρχει μια έντονη συζήτηση σχετικά με το αν και κατά πόσο μπορεί μια παράσταση να αναπαραχθεί με τεχνικά μέσα και αν αυτό παραβιάζει την βασική της λειτουργία να υπάρχει μόνο σε παροντικό χρόνο και να προσλαμβάνεται ταυτόχρονα με την παραγωγή της. Στο παρόν κεφάλαιο θα δούμε πώς οι συνεντευξιαζόμενοι προσέλαβαν την αναπαραγωγή των θεατρικών δράσεων στις οποίες συμμετείχαν.

Αρχικά, να αναφέρουμε ότι ο Schechner ορίζει την τελετουργία ακριβώς από την δυνατότητά της να αναπαράγεται, και την αποκαλεί «αποκατεστημένη συμπεριφορά», «διπλά εκδηλούμενη συμπεριφορά», δηλαδή «συμπεριφορά που μπορεί να επαναληφθεί, δηλαδή, να γίνουν πρόβες γι' αυτή» (Schechner 2011[2003], σελ. 320). Ωστόσο, όπως ήδη αναφέραμε η φυσική αναπαραγωγή του λόγου ή της θεατρικής συμπεριφοράς απέχει από την τεχνική της αναπαραγωγή. Όπως υποστηρίζει άλλωστε η Fischer-Lichte, στην ανθρώπινη αναπαραγωγή της παράστασης, υπάρχει το στοιχείο της εξέλιξης και της αλλαγής, «ακόμα και αν το πλάνο ακολουθηθεί κατά γράμμα σε κάθε παράσταση, καμία παράσταση δεν είναι ίδια με την προηγούμενη» (Fischer-Lichte 2013[2004], σελ. 103). Παρόλα αυτά, αξίζει να αναφέρουμε πως κάποιοι συνεντευξιαζόμενοι δεν θεωρούν πως η ψηφιακή μετάδοση της παράστασης αλλάζει την φύση της, ή όπως το θέτει η Πέγκυ Φέλαν (Peggy Phelan) ότι «προδίδει και μειώνει την υπόσχεση της ίδιας της της οντολογίας» (Phelan στο Fischer-Lichte 2013[2004], σελ. 141). Συγκεκριμένα, ο Γιώργος Νανούρης μας λέει:

Αυτό που κάναμε ήταν φυσικά θέατρο. Μια θεατρική παράσταση κάναμε, αυτό φτιάξαμε. Όλη η συνθήκη ήταν θέατρο. Απλώς άλλαξε το πώς επικοινωνήθηκε με τον κόσμο. Όπως όταν βλέπεις μια βιντεοσκοπημένη παράσταση, πάλι θέατρο βλέπεις. Το πώς θα μεταδώσεις την παράσταση δεν αλλάζει ότι είναι μια παράσταση.

Γιώργος Νανούρης, 2021

Ωστόσο, αξίζει να αναρωτηθούμε, είναι πραγματικά μια παράσταση, η αναμετάδοσή της, ή είναι ένα τεκμήριό της, που χάνει ωστόσο την πρωταρχική της

λειτουργία; Μήπως μόλις η παράσταση διασωθεί παύει να είναι παράσταση; Η Fischer-Lichte υποστηρίζει ότι «κάθε απόπειρα μαγνητοσκόπησης της παράστασης και μέσω αυτού καθήλωσής της σε υλικό αντικείμενο τέχνης αποτυγχάνει», μάλιστα υποστηρίζει ότι «το μόνο που πετυχαίνει είναι να υπογραμμίζει το αγεφύρωτο χάσμα μεταξύ μιας παράστασης και ενός υλικού αντικείμενου τέχνης με την έννοια του αμετάβλητου κληροδοτήματος» (Fischer-Lichte 2013[2004], σελ. 154). Η ίδια θεωρεί ότι η «ειδική υλικότητα της παράστασης» αυτή καθαυτή, δεν είναι προσβάσιμη μετά το τέλος της και το μόνο που μπορούμε να δούμε μετά το πέρας της είναι τεκμήριά της, που μπορεί να έχουν την μορφή βίντεο, φωτογραφιών ή περιγραφών, αλλά δεν είναι η παράσταση η ίδια (Fischer-Lichte 2013[2004], σελ. 154). Αντίστοιχες παρατηρήσεις λάβαμε και από συνεντευξιζόμενους όπως φαίνεται παρακάτω:

Είχα δει και μια άλλη βιντεοσκοπημένη παράσταση, που είναι πιο κλασικό θέατρο, ένωθα πως έβλεπα παράσταση μεν, αλλά όχι πως βλέπω θέατρο. Πως βλέπω την αρχειοποίηση μιας παράστασης.

Μαριάννα Σ., 2021

Δεν πιστεύω καθόλου στις διαδικτυακές παραστάσεις. Πάντα υπήρχαν κινηματογραφήσεις παραστάσεων για αρχειακό υλικό ή και για παρακολούθηση αλλά μόνο για να πάρεις μια ιδέα, να σου μεταφέρουν μια ατμόσφαιρα. Ωστόσο, για μένα η παρουσία του κοινού στο θέατρο είναι όχι απλώς αναγκαία αλλά και καθοριστική.

Διαμαντής Καραναστάσης, 2021

Έτσι, αυτό που προβάλλεται μετά το τέλος της παράστασης είναι ένα τεκμήριό της, ενώ συνήθως αυτό που μένει από την παρακολούθηση μιας ζωντανής παράστασης είναι μόνο η μνήμη μας, η «κάμερα δίνει στην επιτέλεση παρελθόν», όπως εύστοχα παρατηρούν οι Feral και Lyons (Feral και Lyons 1982, σελ. 175), ένα παρελθόν που κανονικά στερείται. Η κάμερα μπορεί να την αρχειοθετήσει, να την τεκμηριώσει, να την τοποθετήσει σε ένα «εκεί και τότε», αλλά όχι να αναπαράξει το «εδώ και τώρα» της παράστασης. Ακόμα και στις σύγχρονες επιτελεστικές πρακτικές, που το πιο σύνηθες είναι να υπάρχει ένα ψηφιακό αρχείο από αυτές και πολύ συχνά αυτό να

εκτίθεται αντί του έργου, το συναίσθημα και η επιρροή που προκαλούν είναι σίγουρα δυνατότερο «μέσα από την φυσική, θνητή παρακολούθηση» (Fuller και Ren 2019, σελ. 8). Άλλωστε, όπως παρατηρεί η Fischer-Lichte, η ύπαρξη της παράστασης μόνο στο «εδώ και τώρα» και η άρνησή της να εισέλθει στην οικονομία της αναπαραγωγής αποτελεί και ένα στοιχείο αντίστασης. Όπως γράφει «στο πλαίσιο μιας εμπορευματοποιημένης και κυριαρχούμενης από τα μίντια κουλτούρας οι ζωντανές παραστάσεις αποτελούν το τελευταίο καταφύγιο που μπορεί να αντιστέκεται στην αγορά, στα μίντια, στην κυριαρχούσα κουλτούρα» (Fischer-Lichte 2013[2004], σελ. 141).

Δ2.2. Παροντικότητα των θεατρικών πειραματισμών

Όπως αναφέραμε και στο δεύτερο κεφάλαιο ένα σημαντικό στοιχείο του θεάτρου είναι ότι συμβαίνει εκείνη την στιγμή, μπροστά στα μάτια σου. Όπως γράφει ο Schechner «το θέατρο, για να είναι αποτελεσματικό, πρέπει να διατηρεί τη διπλή ή ατελή παρουσία του, ως μια εδώ-και-τώρα επιτέλεση των εκεί-και-τότε γεγονότων» (Schechner 2011[2003], σελ. 197). Ωστόσο, η Fischer-Lichte πάει αυτήν την σκέψη παρακάτω υποστηρίζοντας ότι το θέατρο δεν διηγείται καν μια ιστορία που συνέβη στο εκεί-και-τότε, αλλά αντίθετα «παρουσιάζει συμβάντα που εκτυλίσσονται εδώ και τώρα» (Fischer-Lichte 2013[2004], σελ. 191). Με αυτήν την έννοια «ό, τι βλέπουν και ακούνε οι θεατές σε μια παράσταση είναι υπό αυτήν την έννοια πάντοτε παρόν. Μια παράσταση εκλαμβάνεται ως τέλεση, εκδήλωση και παρέλευση του παρόντος» (Fischer-Lichte 2013[2004], σελ. 191). Γράφει μάλιστα για αυτήν την παροντικότητα του θεάτρου ότι «ενέχει ένα ιδιαίτερα δραστικό μεταμορφωτικό δυναμικό για τον θεατή» (Fischer-Lichte 2013[2004], σελ. 193). Ωστόσο, στις περιπτώσεις που μελετάμε, υπήρχαν θεατρικές δράσεις που κρατούσαν αυτό το στοιχείο της ταυτόχρονης παραγωγής και πρόσληψης της παράστασης, χωρίς το στοιχείο της φυσικής συμπαρουσίας. Συγκεκριμένα, ο σκηνοθέτης και η σκηνοθέτιδα του Γυάλινου Κόσμου και του *No man is an island entire of itself* αντίστοιχα μας είπαν:

Η παράσταση δεν βιντεοσκοπήθηκε, η συνθήκη ήταν η ίδια με την θεατρική παράσταση, ήταν ζωντανά, απλώς οι θεατές την έβλεπαν από το σπίτι τους. Αλλά ήταν στον ίδιο χρόνο, δηλαδή αν γινόταν κάποιο λάθος θα έπρεπε να διορθωθεί εκείνη την στιγμή. Αυτό προσέθεσε μια δυσκολία στην τηλεσκηνοθεσία που την έκανα εγώ.

Γιώργος Νανούρης, 2021

*Επιλέξαμε το *livestreaming* και όχι την κινηματογράφηση, επειδή το *livestreaming* είχε μια συντονισμένη ενέργεια από όλους τη δεδομένη στιγμή (...). Δεν πήραμε την απόφαση να φτιάξουμε ένα βίντεο που να*

*μπορεί να λειτουργεί ως αυτόνομο έργο. Δεν φτιάξαμε ταινία.
Προσπαθήσαμε να διατηρήσουμε την έννοια της οριακής στιγμής.*

Αργυρώ Χιώτη, 2021

Φαίνεται πως οι συντελεστές θεωρούν την χρονική παροντικότητα της παράστασης, ως στοιχείο που την φέρνει πιο κοντά στο ζωντανό θέαμα, παρόλο που δεν υπάρχει ο κοινός χώρος ηθοποιών και θεατών. Ειδικά το στοιχείο του λάθους, που ανέφερε ο Γιώργος Νανούρης, είναι ένα ζήτημα που θέτουν αρκετοί συντελεστές ως ένα αναπάντεχο στοιχείο της ζωντανής παράστασης που χάνεται στην κινηματογραφημένη αναμετάδοση:

Τώρα κάνω πρόβες για μια άλλη δουλειά, πάλι ψηφιακή, που έχει πολύ ενδιαφέρον. Όμως κάτι λείπει, η ανάγκη μου να είμαι έτοιμος, αυτό το μικρό άγχος της ετοιμότητας, έχει υποκατασταθεί από το «έλα μωρέ, θα το κλέψουμε, κι αν πάει κάτι λάθος τι έγινε». Αλλά όχι το «αν κάτι πάει λάθος, τι ωραία, θα έχουμε κάτι αναπάντεχο να διαχειριστούμε, αλλά αν πάει κάτι λάθος θα το ξαναπάμε» αυτήν δεν την βρίσκω πολύ δημιουργική συνθήκη.

Δημήτρης Πασσάς, 2021

Σε μια παράσταση που μας έκοψε στην μέση το youtube, αλλάξαμε πλατφόρμα και επανήλθαμε στο link του ΕΜΣΤ μετά από περίπου μισή ώρα. Μετά την επιστροφή εγώ ως «ξεναγός» της παράστασης απολογήθηκα για την διακοπή. Και σκεφτόμουν μετά ότι το μοναδικό τεκμήριο του ότι αυτό ήταν live ήταν αυτό το λάθος.

Ειρήνη Κουμπαρούλη, 2021

Είναι ενδιαφέρον πως οι δουλειές που κρατάνε το στοιχείο της ταυτόχρονης αναμετάδοσης, της παροντικότητας, διατηρούν και την δυνατότητα του λάθους, αλλά όπως μας είπε η Ειρήνη Κουμπαρούλη, αυτό το λάθος μπορεί να είναι και το μόνο στοιχείο που υπενθυμίζει στον θεατή αυτήν την παροντικότητα. Αυτό οδηγεί τον Δημήτρη Πασσά να μας πει ότι «ακόμα και το live όταν δεν υπάρχει ο κοινός χώρος είναι κονσέρβα» (Δημήτρης Πασσάς, 2021). Όπως γράφει η Fischer-Lichte «η ατμόσφαιρα του θεάτρου εκλαμβάνεται και περιγράφεται ως επικινδύνως

μολυσματική» και αυτή η μόλυνση συμβαίνει «με κατεύθυνση από το παρόν σώμα του ηθοποιού στο παρόν σώμα του θεατή» (Fischer-Lichte 2013[2004], σελ. 192) είναι δηλαδή δυνατή μόνο στον κοινό φυσικό χώρο.

Ο Auslander όπως είδαμε και στο δεύτερο κεφάλαιο, έχει διαφωνήσει με την αντίληψη αυτή και έχει υποστηρίξει επιστάμενά ότι μπορεί η αίσθηση της παροντικότητας και της ζωντανότητας – liveness, όπως το ονομάζει - να υπάρξει ακόμα και από απόσταση, ακόμα και με την χρήση ψηφιακών μέσων. Μάλιστα, γράφει παρουσιάζει άλλες μορφές ζωντανότητας, όπως η «ομαδικό ζωντανότητα» (group liveness) ή η «διαδικτυακή ζωντανότητα» (online liveness) όπως τα ονομάζει, που αφορούν την αίσθηση του να είσαι συνδεδεμένος με άλλους ανθρώπους την ίδια στιγμή. Ενδεικτικά, αναλύει το παράδειγμα της τηλεόρασης, που λόγω της ικανότητάς της και της αρχικής συνήθειας των συντελεστών της να αναμεταδίδει ζωντανά τα γεγονότα, γίνεται αντιληπτή ως ένα ζωντανό μέσο περισσότερο από τον κινηματογράφο ή άλλα μέσα. Η αίσθηση της τηλεόρασης ως ζωντανού μέσου συνεχίζει να υπάρχει παρόλο που πλέον δεν είναι άμεση η αναμετάδοση όλων των γεγονότων, συνεχίζει με έναν τρόπο ιδεολογικό. Άλλωστε, υποστηρίζει ακόμα, όπως αναφέρθηκε ήδη, ότι η αίσθηση του ζωντανού θεάματος έχει να κάνει με την δέσμευση του θεατή σε αυτό που βλέπει, θέμα που θα δούμε αναλυτικότερα παρακάτω (Auslander 2008[1999], σελ. 12).

Ξαναγυρνώντας στην μελέτη των περιπτώσεων, παρατηρούμε ότι αναφέρθηκε η έλλειψη διάδρασης και αίσθησης του ζωντανού θεάματος λόγω του διαφορετικού χρόνου παραγωγής και πρόσληψης της θεατρικής δράσης. Συγκεκριμένα, ο ακροατής της παράστασης «Ξένος», Νίκος Κ., μας είπε:

Επίσης, σημασία έχει ότι αυτό γινόταν σε άλλο χρόνο, δεν ένιωθες ότι αυτό εκπέμπεται και έχεις την ίδια εμπειρία με άλλους, ούτε την δυνατότητα να διαδράσεις κάπως με αυτό που γίνεται.

Νίκος Κ., 2021

Παρόλα αυτά, ούτε η θεατής της παράστασης «Γυάλινος Κόσμος», η οποία αναμεταδόθηκε ζωντανά ως προς την χρονική παροντικότητα, βίωσε την εμπειρία αυτή ως ζωντανό θέατρο. Μας λέει χαρακτηριστικά:

Σε καμία περίπτωση αυτό το πράγμα δεν ακουμπά την ζωντανή εμπειρία. Δεν υπάρχει η κοινή εμπειρία, δεν υπάρχει η συμμετοχή, δεν υπάρχει η μαγεία. Με τίποτα. Όσο καλή και αν είναι η κάλυψη της κάμερας, μια θεατρική παράσταση δεν είναι φτιαγμένη για να μεταδίδεται, είναι φτιαγμένη για να μοιράζεται εκεί και εκείνη την στιγμή.

Νατάσα Μ., 2021

Από τα παραπάνω προκύπτει ότι στις περιπτώσεις που μελετάμε, συντελεστές και κοινό αποζητούν μεν τον κοινό χρόνο και το αναγνωρίζουν ως ένα στοιχείο που συμβάλει στο πλησίασμα της αίσθησης του ζωντανού θεάτρου, αλλά δεν είναι αρκετό. Το στοιχείο της ζωντανότητας φαίνεται να συσχετίζεται και με την φυσική παρουσία και με το διαμοιρασμένο «εδώ» μαζί με το διαμοιρασμένο «τώρα».

Δ2.3. Δέσμευση και προσοχή του θεατή

Όπως αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο ο Auslander έχει υποστηρίξει ότι η αντίληψη ενός θεάματος ως ζωντανού σχετίζεται με την δέσμευση και την προσοχή του θεατή. Το πόσο ο θεατής θα πιστέψει αυτό που συμβαίνει ως παροντικό, θα νιώσει και εκείνος παρών στην επιτέλεσή του μέσα από την απορρόφηση του από το συμβάν (Auslander 2012). Όπως χαρακτηριστικά υποστηρίζει η ηθοποιός του No man is an island entire of itself με την οποία συνομιλήσαμε, η Ειρήνη Κουμπαρούλη:

Υπήρχαν πράγματα που μας συγκίνησαν και εμάς και τον θεατή παρόλο που ήμασταν σε διαφορετικούς χώρους. Οπότε κάπως με έναν ανείπωτο, παράξενο τρόπο συναντηθήκαμε. Και αυτή η συν-κίνηση είναι κομμάτι του θεάτρου.

Ειρήνη Κουμπαρούλη, 2021

Ωστόσο και ο ίδιος ο Auslander παραδέχεται ότι διαφορετικά μέσα απαιτούν διαφορετικό επίπεδο προσοχής από τον θεατή (Auslander 2012, σελ. 9). Στην μελέτη των θεατρικών δράσεων που έχουν επιλεγεί για την παρούσα έρευνα, πολλοί συνεντευξιαζόμενοι έθεσαν το ζήτημα της προσοχής και της δέσμευσης ως κάτι που τους έλειψε σε σχέση με το θέατρο στον φυσικό χώρο. Ενδεικτικά παραθέτουμε:

Έχω δει μαγνητοσκοπημένες παραστάσεις και είναι δύσκολο να κρατήσω την προσοχή μου. Μπορεί να σηκωθείς, να δεις ένα μήνυμα κλπ. Με έχει κουράσει η διαδικασία της μαγνητοσκοπημένης παράστασης, το να μην έχω επαφή και συμμετοχή με την διαδικασία, δεν μπόρεσε να με απορροφήσει αυτή η εικόνα.

Λένια Λ., 2021

Άργησα πολύ να μπω στην παρακολούθηση της παράστασης, στα πρώτα 10 από τα 50 λεπτά δεν μπορούσα να παρακολουθήσω, είχα άλλες σελίδες ανοιχτές στον υπολογιστή, δεν είχα βρει ακριβώς τη θέση μου στο σπίτι, είχα μια αμηχανία. Έλειπε η έναρξη, η εισαγωγή σε κάτι.

Νίκος Κ., 2021

Φαίνεται πως οι εμπλεκόμενοι θεώρησαν σημαντικό στοιχείο την προσοχή για την παρακολούθηση μιας θεατρικής παράστασης και μάλιστα πολλοί από τους συμμετέχοντες με τους οποίους μιλήσαμε, φρόντισαν για αυτό, είτε με την μορφή οδηγιών προς το κοινό, είτε από την πλευρά του κοινού, «φτιάχνοντας» τον χώρο τους και προσπαθώντας να ρυθμίσουν τις συνθήκες για την αφιέρωση της μέγιστης προσοχής τους στο θεατρικό συμβάν. Μας είπαν χαρακτηριστικά:

Η σκηνοθέτιδα έδωσε οδηγίες στους θεατές ώστε να φροντίσουν να προφυλάξουν τις συνθήκες της παράστασης, όπως να βλέπουν από σταθερό υπολογιστή ή laptop, να έχουν ησυχία, χαμηλό φως κλπ. Με όσους μίλησα το ακολούθησαν πιστά και αυτό είναι σημαντικό. Πώς είναι ο θεατής που φοράει τα καλά του και μπαίνει σε μια διαδικασία για να συναντήσει τον ηθοποιό, έτσι ήταν σημαντικό που οι θεατές έφτιαξαν τον χώρο τους στο σπίτι τους για να μας δουν.

Ειρήνη Κουμπαρούλη, 2021

Όπως μας θυμίζει άλλωστε η Fischer-Lichte, στα πρώτα χρόνια της λειτουργίας της τηλεόρασης, είχε γίνει γνωστή η εικόνα «ενός καλοντυμένου ζευγαριού που κάθεται στο σαλόνι μπροστά σε μια τηλεόραση σαν να καθόταν μπροστά σε μια θεατρική σκηνή» (Fischer-Lichte 2013[2004], σελ. 144). Αυτήν την διαδικασία προσπάθησαν να προσεγγίσουν και κάποιοι από τους θεατές που συνομιλήσαμε, σε μία προσπάθεια να αισθανθούν πιο κοντά στην ολοκληρωμένη θεατρική εμπειρία αλλά και να κρατήσουν ενεργή την προσοχή τους στο θεατρικό συμβάν. Ωστόσο, σε περιπτώσεις αυτό δεν επετεύχθη στον επιθυμητό βαθμό. Όπως μας είπαν:

Είχα προσπαθήσει να μπω στο κλίμα ότι βλέπω μια παράσταση. Είχα φτιάξει το χώρο μου και δεν σηκώθηκα κατά τη διάρκεια της παράστασης. Και ήμουν και τυχερή γιατί δεν κόλλησε καθόλου. Όμως όταν άναψα το πρώτο τσιγάρο αισθάνθηκα άσχημα. Είπα ότι τώρα δεν βλέπω θέατρο.

Νατάσα Μ., 2021

Όταν ξεκίνησε η παράσταση χάρηκα πάρα πολύ με την διαδικασία του να φτιάξουμε το χώρο μας – ίσως και λόγω του ότι ήμουν με κάποιες φίλες μου

στο σπίτι. Ωστόσο, κάποια στιγμή άρχισε να με κουράζει, ειδικά επειδή ήμουν στο σπίτι μου με κουβέρτα στον καναπέ.

Μαριάννα Σ., 2021

Ο Fischer-Lichte θεωρεί ότι η διαχείριση της προσοχής του θεατή, είναι μια σωματική διαδικασία πολύ σημαντική για το θέατρο, καθώς όπως γράφει «η κατάσταση της διαρκώς αυξημένης προσοχής επιτρέπει στο υποκείμενο της αντίληψης να βιώσει με ιδιαίτερο τρόπο εαυτόν ως ενσαρκωμένο πνεύμα» (Fischer-Lichte 2013[2004], σελ. 331). Ο Schechner, επίσης, γράφει ότι τα νέα μέσα, όπως η τηλεόραση και ο φωνογράφος «ενθαρρύνουν την επιλεκτική έλλειψη προσοχής» (Schechner 2011[2003], σελ. 238). Στην περίπτωση του Schechner και από την δική του οπτική, η επιλεκτική προσοχή φαίνεται να είναι ένα θετικό στοιχείο που επιτρέπει στον θεατή να αφεθεί στις ονειροπολήσεις του και να αφήσει τις σκέψεις του να εισαχθούν στην ερμηνεία του για την παράσταση. Ωστόσο, όπως το βλέπει η Fischer-Lichte – και όπως φαίνεται όπως το βίωσαν οι θεατές της εμπειρικής μελέτης – η προσήλωση στο θεατρικό συμβάν είναι ένα σημαντικό στοιχείο που συνήθως επιτυγχάνεται στον θεατρικό χώρο, αλλά ήταν δύσκολα επιτεύξιμο στον χώρο του σπιτιού και στην παρακολούθηση μέσω του ηλεκτρονικού υπολογιστή.

Ένα άλλο στοιχείο που σχετίζεται με την δέσμευση του θεατή, είναι ότι αυτή μπορεί να αποσυρθεί πολύ πιο εύκολα στην ψηφιακή συνθήκη από ό, τι στην φυσική. Όπως μας λέει η θεατής Μαριάννα Σ.:

Ακόμα και αν βαριέσαι σε μια παράσταση καλείσαι να ξεπεράσεις αυτό το συναίσθημα και να μείνεις εκεί. Ενώ στο ψηφιακό ήταν πολύ πιο εύκολο να αφήσω την δραστηριότητα αυτή. Δεν υπήρχε αυτή η προαποφασισμένη συνθήκη μαζί με άλλα πολλά άτομα που σε εγκαλεί να παραμείνεις στην διαδικασία. Στο ψηφιακό δεν ένιωθα την ντροπή ούτε το δέσιμο με τους άλλους που σε κρατάει σε σύνδεση με αυτήν την δραστηριότητα. Πολλές φορές μέσα από το συναίσθημα αυτής της δυσφορίας και του ξεβολέματος πηγαίνω σε ένα άλλο συναίσθημα. Ενώ όταν είμαι στο σπίτι μου με την

παραμικρή δυσφορία μπορώ να κλείσω τον υπολογιστή, επομένως δεν θα πάω σε κάποιο άλλο βίωμα, λίγο παραπέρα.

Μαριάννα Σ., 2021

Αυτό το συναίσθημα και η διαδικασία που περιγράφει η θεατής, έχει αναφερθεί από τον Schechner, ο οποίος υποστηρίζει ότι το θέμα στο θέατρο δεν είναι να παρουσιαστεί το ελκυστικό ή το όμορφο. Το ζητούμενο για αυτόν είναι να παρουσιαστεί αυτό που δεν είχαμε προσέξει πιο πριν, το καινούργιο, αυτό που τώρα αποκαλύπτεται (Schechner στο Feral και Lyons 1982, σελ. 174). Το να έρθουμε σε επαφή με το καινούργιο, το να κάνουμε νέες αποκαλύψεις, πολλές φορές απαιτεί να αφήσουμε την ζώνη άνεσής μας και να δοκιμαστούμε σε διαφορετικές εμπειρίες. Άλλωστε, αυτή η από κοινού συμφωνία να παραστούμε σε κάτι για έναν συγκεκριμένο χρόνο και χώρο, ενέχει την μαγεία και την επικινδυνότητα της αμοιβαίας εμπιστοσύνης προς τους άλλους, που ενυπάρχει στο θέατρο και που μπορεί να λειτουργήσει μεταμορφωτικά. Όπως μας είπε χαρακτηριστικά ο ηθοποιός Κωνσταντίνος Μπιμπής:

Τι σημαίνει σκοτάδι στο livestreaming; Γιατί όποιος έχει πάει θέατρο, όταν του λες σκοτάδι καταλαβαίνει κάτι πολύ συγκεκριμένο και το καταλαβαίνει στο δέρμα του, στην αίσθησή του, στο σώμα του, στην ανασφάλεια του ότι τώρα βρισκόμαστε 300, 200, 100, ή 50 άνθρωποι μεταξύ μας στο σκοτάδι. Ενώ στο livestreaming σημαίνει απλώς μια μαύρη οθόνη, δεν σημαίνει τίποτα.

Κωνσταντίνος Μπιμπής, 2021

Δ3. Άλλοι χρόνοι και χώροι των θεατρικών πειραματισμών

Αφού προσπαθήσαμε να αναλύσουμε τους τρόπους που οι υπό μελέτη θεατρικοί πειραματισμοί διαχειρίζονται τον χώρο και τον χρόνο της επιτέλεσης, στο παρόν κεφάλαιο θα επιχειρήσουμε να δούμε τους τρόπους που άλλοι χώροι και χρόνοι που σχετίζονται με αυτήν, υπεισέρχονται στο θεατρικό συμβάν και επικαθορίζουν την εμπειρία συντελεστών και κοινού. Κάποια σημαντικά στοιχεία άλλων χώρων και χρόνων της θεατρικής επιτέλεσης που προέκυψαν από την εμπειρική μελέτη είναι το αυτό που ονομάζουμε «το πριν και το μετά» της θεατρικής επιτέλεσης, ο χρόνος και ο χώρος μετά την επιτέλεση που αφιερώνεται στο montage, στους συγκεκριμένους θεατρικούς πειραματισμούς και η πλαισίωση της παράστασης μετά το πέρας της ως ένα μοναδικό γεγονός.

Δ3.1. Το πριν και το μετά της θεατρικής επιτέλεσης

Ένα στοιχείο που αναδείχθηκε έντονα από τις συνεντεύξεις και την συμμετοχική παρατήρηση, είναι η έλλειψη που ένιωσαν κοινό και συντελεστές των θεατρικών πειραματισμών, από την απουσία των συνηθισμένων διαδικασιών που συνοδεύουν την παρακολούθηση μιας θεατρικής παράστασης, αυτό που ονομάζουμε «πριν και μετά» της θεατρικής επιτέλεσης. Αυτές οι διαδικασίες μπορεί να είναι όπως θα δούμε το να πας στον θεατρικό χώρο, να αγοράσεις εισιτήριο, να συζητήσεις με τους συντελεστές, να συνεχίσεις την έξοδό σου σε έναν χώρο εστίασης ή απλώς το χειροκρότημα. Τα στοιχεία αυτά φαίνεται ενδεχομένως να είναι δευτερεύοντα και να μην σχετίζονται άμεσα με την μεταμορφωτική λειτουργία του θεάτρου, είναι όμως θέματα που τέθηκαν μετ' επιτάσεως από τους συνεντευζιζόμενους και ενδεχομένως σχετίζονται με διαδικασίες προετοιμασίας και αντίστοιχα αποσυμπίεσης, που είναι απαραίτητες για την θεατρική εμπειρία.

Ο Schechner παρουσιάζει έναν συγκεκριμένο ρυθμό στην επιτέλεση που παρατηρεί από τις επιτελέσεις που προέκυπταν όταν συναντιούνταν κυνηγετικές ομάδες της παλαιολιθικής εποχής μέχρι το σύγχρονο θέατρο. Ο ρυθμός αυτός περιλαμβάνει τρεις φάσεις, «τη συγκέντρωση, την εκδραμάτιση δραστηριότητας ή δραστηριοτήτων και τον διασκορπισμό» (Schechner 2011[2003], σελ. 184). Όπως υποστηρίζει «το σχήμα της συγκέντρωσης, της επιτέλεσης και του διασκορπισμού είναι ένα συγκεκριμένο θεατρικό σχήμα» (Schechner 2011[2003], σελ. 197) που σχετίζεται με την προετοιμασία και την χαλάρωση πριν και μετά την θεατρική πράξη. Άλλωστε, όπως επισημαίνει, το να «πηγαίνει κανείς στο θέατρο» αποτελεί μια παραλλαγή πράξεων «συγκέντρωσης, ανταλλαγής ή προσφοράς, και διασποράς» όπως «τα προσκυνήματα, οι οικογενειακές επανασυνδέσεις, που περιλαμβάνουν φαγοπότι και ανταλλαγή δώρων» και τόσες άλλες τελετουργικές πράξεις της κοινωνικής συμβίωσης (Schechner 2011[2003], σελ. 180).

Το πριν και το μετά, η συγκέντρωση των ανθρώπων και ο διασκορπισμός τους φαίνεται να είναι ένα βασικό στοιχείο που διαμορφώνει τον ρυθμό της επιτελεστικής δράσης. Αντίστοιχα, η Fischer-Lichte, παρουσιάζει την θεωρία του Τέρνερ (Turner) για τα τρία επίπεδα στα οποία χωρίζονται οι τελετές μετάβασης, τα οποία είναι:

- «1. Το στάδιο του αποχωρισμού, στο οποίο αυτός που πρόκειται να μεταμορφωθεί εξέρχεται από την καθημερινή του ζωή και αποχωρίζεται το κοινωνικό του μιλιέ¹³
2. Το μεταίχμιο ή στάδιο της μεταμόρφωσης, στο οποίο αυτός που πρόκειται να μεταμορφωθεί τοποθετείται σε μια ενδιάμεση κατάσταση όπου όλα είναι ανοιχτά
3. Το στάδιο της ενσωμάτωσης, όπου ο μεταμορφωμένος ξαναεισέρχεται στην κοινωνία και γίνεται αποδεκτός με το νέο στάτους και τη νέα ταυτότητα» (Turner στο Fischer-Lichte 2013[2004], σελ. 346).

Αντίστοιχα λοιπόν με τις φάσεις της συγκέντρωσης και του διασκορπισμού, παρατηρούμε εδώ μια διαδικασία εξόδου και επανεισόδου στην καθημερινότητα, μια φάση προετοιμασίας και αποσυμπίεσης για τον τελεστή, που προηγείται και έπεται αντίστοιχα της μεταμορφωτικής διαδικασίας της τελετουργίας. Παρατηρούμε λοιπόν, ότι το πριν και το μετά της θεατρικής επιτέλεσης είναι στοιχεία που ενυπάρχουν στην τελετουργία και παρατηρούνται σε κάθε επιτελεστική δράση. Στοιχεία που στις περιπτώσεις που μελετάμε έλειπαν. Είναι ενδιαφέρον το πώς συμμετέχοντας από την πλευρά του κοινού, ανέφεραν διαδικασίες του πριν και του μετά ως βασικές για την θεατρική εμπειρία. Ανέφεραν ζητήματα όπως το να ντυθείς, να προετοιμαστείς, να πας στον θεατρικό χώρο, να συναντήσεις άλλους ανθρώπους εκεί, να συνεχίσεις την βραδιά σου σε έναν χώρο εστίασης, συζητώντας για την παράσταση. Ανέφεραν ακόμα και την διαδικασία της αγοράς εισιτηρίου ως κομμάτι αυτής της «τελετουργίας που σε οδηγεί» (Νίκος Κ., 2021):

Ένιωσα αυτήν την σκοτεινιά που έχει η κοινωνική μας ζωή σε αυτήν την περίοδο. Αυτό προέκυψε και από το ίδιο το έργο αλλά και από την συνθήκη του να μπω στο ίντερνετ να παρακολουθήσω μια θεατρική παράσταση, ενώ έχουμε συνηθίσει μια διαφορετική διαδικασία, να πάμε, να αγοράσουμε εισιτήριο και να την δούμε.

Αγγέλα Λ., 2021

¹³ Γαλλικά στο κείμενο, μεταφράζεται ως περιβάλλον στα Ελληνικά.

Δεν είχε όλη τη διαδικασία του πριν και του μετά που εγώ τη βρίσκω πολύ σημαντική. Δεν είχε το ποτό, το να βρεις κάποιον και να τη συζητήσεις κλπ., όλη αυτή η διαδικασία του να το κανονίσεις, να βρεις το δρόμο, να πας. Είναι μια συνολικότερη εμπειρία το θέατρο που εδώ έλειπε. Μορφολογικά μπορεί να έχουν συνδέσεις αλλά σαν εμπειρίες είναι πολύ διαφορετικές.

Μαριάννα Σ., 2021

Για μένα το θέατρο σίγουρα σημαίνει την συνύπαρξη με άλλους ανθρώπους. Σημαίνει το πάω κάπου για να το δω. Στο θέατρο θα είχα προετοιμαστεί, θα είχα ντυθεί, δεν θα ήμουν με τις πιτζάμες στον καναπέ, θα είχα βρει κάποιον να πάμε μαζί, θα περιμέναμε να κλείσουν τα φώτα και όλο αυτό είναι μια τελετουργία που σε οδηγεί. Δεν πατάω ένα κουμπί και ξεκινάει η παράσταση.

Νίκος Κ., 2021

Αντίστοιχα, από την πλευρά των συντελεστών αυτό που έλειψε ήταν η διαδικασία χαλάρωσης που υπάρχει μετά το πέρας μιας παράστασης, η συζήτηση και η ύπαρξη ανατροφοδότησης από το κοινό και φυσικά το χειροκρότημα:

Είχαμε πολύ μεγάλο feedback μέσω των social media. Αυτό υπάρχει και στο θέατρο αλλά εκεί υπάρχει και το χειροκρότημα το ζωντανό.

Γιώργος Νανούρης, 2021

Όταν τελείωνε η παράσταση ήταν περίεργο που δεν ακούγαμε χειροκρότημα, δεν μπορούσαμε να πάμε για κρασιά ή να ακούσουμε ένα feedback. Και ήμασταν σίτι μας, δεν ήμασταν καν έξω. Ήταν πολύ παράξενο.

Ειρήνη Κουμπαρούλη, 2021

Στην υπόκλιση εγώ δεν ήξερα τι να κάνω. Δεν μπορούσα να κοιτάξω μπροστά. Κοιτούσα δεξιά μου τους συμπαίκτες μου. Είχα ανάγκη να κοιτάω

Θέατρο χωρίς φυσική συμπαρουσία-

Μια μελέτη των θεατρικών πειραματισμών στην περίοδο της πανδημίας_Δανάη Λιοδάκη

έναν άνθρωπο. Βρέθηκα σε ηχηρή αμηχανία.

Κωνσταντίνος Μπιμπής, 2021

Στο θέατρο ένα τεράστιο κομμάτι της δουλειάς είναι το χειροκρότημα και το τι θα ακούσεις μετά από το κοινό. Ένα κομμάτι του θεάτρου είναι το ποτό μετά και δεν είναι μια λεπτομέρεια, είναι κάτι σημαντικό.

Μαρία Μαγκανάρη, 2021

Δ3.2. Το montage στους θεατρικούς πειραματισμούς

Ένα σημαντικό στοιχείο που αναδείχτηκε κατά την εμπειρική έρευνα, είναι ότι αντίθετα με το θεατρικό γεγονός, οι περισσότεροι από τους θεατρικούς πειραματισμούς είχαν προέλθει από διαδικασίες montage, εκτός του χώρου και του χρόνου της επιτέλεσης. Συγκεκριμένα, οι θεατρικές δράσεις που προβάλλονταν ταυτόχρονα με την παραγωγή τους, είχαν ένα ζωντανό montage, την ώρα της προβολής, όπου ο σκηνοθέτης ή η σκηνοθέτιδα, επέλεγε την εικόνα από συγκεκριμένες κάμερες, σε έναν διαφορετικό χώρο από αυτόν που συνέβαινε η επιτέλεση, ενώ τα έργα που η εκπομπή τους έγινε σε άλλον χρόνο από την παραγωγή τους, προβλήθηκαν αφού έγινε επεξεργασία montage παρόμοια με αυτήν που ακολουθείται στον κινηματογράφο. Η μόνη δουλειά που μπορούμε να πούμε ότι δεν ακολούθησε μια τέτοια διαδικασία ήταν οι Ποιητικές Συνομιλίες. Όπως περιγράφουν ο Κωνσταντίνος Μπιμπής και η Μαρία Μαγκανάρη:

Στο livestreaming υπάρχει το πρίσμα του σκηνοθέτη που διαλέγει τι θα δει το κοινό. Στην μαγνητοσκόπηση υπάρχει ο χρόνος να πάρεις απόσταση και να το μοντάρεις κανονικά το υλικό, ενώ στο livestreaming υπάρχει το θέμα του χρόνου.

Κωνσταντίνος Μπιμπής, 2021

Υπήρξε και μοντάζ, αλλά είχαμε στο νου μας στην διάρκεια των λήψεων τι θέλουμε από το τελικό αποτέλεσμα, δεν ήταν κάτι που έγινε με απίστευτη τεχνική επεξεργασία. Προσπαθήσαμε να προσομοιώσουμε όσο γινόταν στην ροή του έργου για να έχουμε και την πορεία των ηθοποιών. Όποτε υπήρχε τεχνικό ή ουσιαστικό θέμα σταματούσαμε. Θύμιζε αρκετά σινεμά ως προς αυτό.

Μαρία Μαγκανάρη, 2021

Ο Birringer υποστηρίζει ότι, η δραματουργία του montage είναι παρούσα σε πολλές από τις εικονικές αναπαραστάσεις γύρω μας, όπως στο «σινεμά, την διαφήμιση, την τηλεόραση, τις εκθέσεις, τις εκδηλώσεις κα» (Biringger 1985, σελ. 222). Ωστόσο, στο θέατρο το montage είναι μέρος της ερμηνείας του θεατή, που έχει την

δυνατότητα να εστιάσει όπου θέλει κάθε φορά. Όπως υποστηρίζει ο Auslander για τις τηλεοπτικές προβολές επιτελέσεων, «λόγω της επεξεργασίας τους, οι θεατές από τον σπίτι βλέπουν μια επιτέλεση που δεν συνέβη ποτέ» (Auslander 2008[1999], σελ. 22). Όπως γράφει ο Benjamin αυτή είναι και μια βασική διαφορά του θεάτρου από τον κινηματογράφο αφού «ως προς το θέατρο, η μεγαλύτερη αναλυτικότητα του κινηματογραφικού έργου οφείλεται στη μεγαλύτερη δυνατότητά του να απομονώνει» (Μπένγιαμιν 2013[1935], σελ. 31). Αυτό, διαχωρίζει την φύση του θεάτρου από την φύση του κινηματογράφου, ως μια πρακτική πιο κοντά στην πραγματικότητα και μια πιο κοντά στην κατασκευή, όπως το θέτει ο Benjamin. Όπως γράφει «το θέατρο γνωρίζει καταρχήν τη θέση, από όπου τα τεκταινόμενα πάνω στην σκηνή δεν μπορούν εύκολα να αναγνωριστούν σαν επίπλαστα», ενώ αντίθετα «στη σκηνή της κινηματογραφικής λήψης δεν υπάρχει τέτοια θέση. Η επίπλαστη φύση της κινηματογραφικής ταινίας είναι φύση δεύτερου βαθμού: είναι αποτέλεσμα του κατ» (Μπένγιαμιν 2013[1935], σελ. 28). Όπως μας είπε και ο ηθοποιός Κωνσταντίνος Μπιμπής:

Στο θέατρο το montage είναι προσωπική υπόθεση, δηλαδή αν είσαι θεατής στο θέατρο μπορείς ενώ κάνει μονόλογο ο πρωταγωνιστής να κοιτάς το χορό που κάνει ένα περπάτημα, γιατί εκείνη την στιγμή αυτό θέλεις να δεις.

Κωνσταντίνος Μπιμπής, 2021

Η Fischer-Lichte γράφει για την σκηνοθεσία, ότι είναι μια λειτουργία που προσπαθεί να κατευθύνει την προσοχή του θεατή σε συγκεκριμένα σημεία του έργου. Υποστηρίζει πως «η σκηνοθεσία μπορεί να περιγραφεί ως η διαδικασία με την οποία σταδιακά δοκιμάζεται και καθορίζεται τι, πότε, πού και πώς θα φανερωθεί ενώπιον των θεατών» (Fischer-Lichte 2013[2004], σελ. 367). Μάλιστα, σε περιπτώσεις αυτή η προσπάθεια κατεύθυνσης της προσοχής έχει γίνει τόσο έντονη και φανερή, που μιλάμε ξεκάθαρα για montage στο θέατρο, όπως για παράδειγμα στην τεχνική του Brecht, όπου «οι κόμποι που συνδέουν τα γεγονότα πρέπει να είναι φανεροί» γιατί είναι τα σημεία στα οποία «μπορεί να παρεμβάλλεται ο θεατής», όπως περιγράφει ο Σταυρίδης (Σταυρίδης 2018, σελ. 146). Ωστόσο, όπως μας είπε ο Γιώργος Νανούρης, παρόλο που γενικώς στις σκηνοθεσίες του προσπαθεί να κατευθύνει σε σημεία την

προσοχή του κοινού, στην περίπτωση του livestreaming μπορούσε να το κάνει αυτό με μεγαλύτερη ευκολία:

Στήσαμε πολλές κάμερες και επί τόπου προσπαθούσα να συγκεντρώσω την προσοχή των θεατών εκεί που ήθελα, σε σημεία που ίσως στο θέατρο να τα έχανε. Έτσι όπως είναι στημένη η παράσταση προσπαθώ να τονίσω τα σημεία που θέλω, αλλά εδώ μέσα από το κοντινό πχ ο θεατής έβλεπε σίγουρα αυτό που ήθελα να δει. Σε μεγάλο ποσοστό αυτό το είχα προαποφασίσει.

Γιώργος Νανούρης, 2021

Ως αποτέλεσμα της διαδικασίας αυτής, η θεατής του Γυάλινου Κόσμου, αναφέρει την δυσκολία που βίωσε λόγω της αδυναμίας της να συγκεντρώσει την προσοχή της στο σημείο της επιλογής της, όπως συνηθίζεται στο θέατρο:

Μου έλειψε να δω τις αντιδράσεις ενός ηθοποιού την ώρα που μιλούσε κάποιος άλλος. Έχασα δηλαδή στιγμές του έργου.

Νατάσα Μ., 2021

Από τα παραπάνω προκύπτει ότι όλες οι δουλειές που εξετάζονται, όπως και το θέατρο στον φυσικό χώρο, μπορούμε να πούμε ότι δέχονται μια διαδικασία montage. Διακρίνονται ωστόσο, τρεις διαφορετικοί τύποι montage. Ο πρώτος είναι η επεξεργασία του έργου σε έναν μετέπειτα χρόνο από την παραγωγή του, όπως συμβαίνει στον κινηματογράφο και όπως έγινε στις Πυραμίδες και στον Ξένο. Ο δεύτερος τύπος αφορά την διαδικασία του montage που γίνεται ταυτόχρονα με την παραγωγή της επιτέλεσης αλλά σε διαφορετικό χώρο από αυτόν στον οποίο δρουν οι τελεστές, όπως στον Γυάλινο Κόσμο και στο No man is an island entire of itself. Τέλος, ο τελευταίος τύπος είναι αυτός που συναντάμε και στο παραδοσιακό θέατρο, η δυνατότητα του καλλιτέχνη να πλαισιώσει τα νοήματα που θέλει να διαπραγματευτεί και αντίστοιχα να συγκεντρώσει την προσοχή του θεατή σε ένα θέμα. Αυτός ο τύπος μπορούμε να πούμε ότι συναντάται στις Ποιητικές Συνομιλίες. Όπως προκύπτει, αυτοί οι τρεις τύποι αφήνουν σταδιακά περισσότερη ελευθερία στο θεατή να συγκεντρώσει την προσοχή του σε ένα θέμα της εκάστοτε δράσης.

Δ3.3. Το θέατρο ως γεγονός

Το θέατρο μπορεί να περιγραφεί και ως μια εμπειρία που είναι της «τάξεως του γεγονότος» όπως μας είπαν συνεντευξιζόμενοι. Η διαδικασία αυτή μπορεί να σχετίζεται με μια εκ των υστέρων αφήγηση κοινού και συντελεστών για την παρουσία τους στο συγκεκριμένο γεγονός. Όπως γράφει ο Auslander, το κοινό προσπαθεί να βρει στοιχεία μοναδικότητας στο θέατρο γιατί ιδεολογικά θεωρεί το θέατρο ως ένα μοναδικό και ανεπανάληπτο συμβάν, ενώ όπως υποστηρίζει, η αξία του να είσαι εκεί, συνοψίζεται στο να μπορείς να λες ότι ήσουν εκεί και έτσι η παρουσία σου να «μεταφράζεται σε ένα συμβολικό κεφάλαιο στο πολιτιστικό πεδίο» (Auslander 2008[1999], σελ. 67). Αντίστοιχα, οι Fuller και Ren γράφουν ότι η παρουσία σε ένα πολιτιστικό γεγονός, διανοίγει έναν ορίζοντα πιθανοτήτων από το ότι «ήσουν-εκεί» (Fuller και Ren 2019, σελ. 13). Ακόμα και από τους θεατρικούς πειραματισμούς που μελετάμε, μπορούμε να παρατηρήσουμε την σημασία της αίσθησης της συμμετοχής, του να είσαι μέρος ενός γεγονότος, ακόμα και αν αυτό δεν συνοδεύεται με την φυσική σου συμπαρουσία με όλους τους εμπλεκόμενους στην επιτελεστική δράση. Όπως μας είπε σχετικά η Ειρήνη Κουμπαρούλη:

Χάρηκα που έκανα θέατρο ακόμα και έτσι και ένιωσα κομμάτι μιας πρωτοπορίας που σκαρφίζεται νέους τρόπους και πειραματίζεται. Είδα ότι την ανάγκη της συνάντησης την είχαμε όλοι ακόμα και έτσι.

Ειρήνη Κουμπαρούλη, 2021

Ωστόσο, η παράσταση μπορεί να είναι και ένα γεγονός, όπως το περιγράφει ο Badiou, αν δούμε το θεατρικό συμβάν, ως μια πραγματική πράξη και όχι ως μια αναπαράσταση μιας πράξης (Reinelt 2004, σελ. 89). Με αυτήν την έννοια, η παράσταση μπορεί να περιγραφεί ως «το αναπάντεχο, το απρόσμενο, το απρόοπτο, το αιφνιδιαστικό, το τυχαίο, αυτό που εμφανίζεται ξαφνικά και απροειδοποίητα σε μια τάξη πραγμάτων ή σε μια σειρά γεγονότων, επιβάλλοντας έτσι την αταξία και την ασυνέχεια» (Πεφάνης 2015, σελ. 121). Η θεατρική παράσταση όταν λειτουργεί ως ένα τέτοιο συμβάν, μπορεί να δημιουργήσει ιδιαίτερες μεταμορφωτικές δυναμικές, να βιωθεί ως κάτι μη επαναλήψιμο και να οδηγήσει μετά το πέρας της θεατρικής πράξης «σε μια νέα επινόηση του εαυτού» κοινού και τελεστών (Πεφάνης 2015, σελ. 121).

Όπως μας είπαν άλλωστε οι θεατές Μαριάννα Σ. και Αγγέλα Μ., η μεταμορφωτική διάσταση του θεάτρου ενυπάρχει στην λειτουργία του θεάτρου ως γεγονός και στο χαρακτηριστικό του να βιώνεις τα όσα συμβαίνουν στο πλαίσιο του σαν να είναι κομμάτι της δικής σου ζωής:

Η αμεσότητα που έχεις με τον ηθοποιό στο θέατρο δεν έχει καμία σχέση με αυτήν την εμπειρία. Στο θέατρο η αμεσότητα σε κάνει να νιώθεις σαν να το ζεις εσύ. Αυτή η ένταση που νιώθεις σε μια δυνατή σκηνή στο θέατρο δεν υπήρχε στο zoom. όταν βρίσκεσαι τόσο κοντά με τον ηθοποιό η εμπειρία είναι τόσο δυνατή που είναι σαν να παίζεις εσύ. Σε βάζει στο φως, στο σκοτάδι, στις μυρωδιές, την ένταση της φωνής.

Αγγέλα Λ., 2021

Το θέατρο έχει κάτι της τάξεως του γεγονότος. Αντίθετα, στο σινεμά όταν συζητάς μετά την ταινία νιώθεις να μιλάς για κάτι πολύ πιο μακρινό. Στο θέατρο, νιώθεις ότι αυτό που έχει συμβεί είναι πολύ πιο κοντά με μια δική σου εμπειρία από τη δική σου ζωή. Επομένως, νιώθω μια πολύ συνειδητή δυσκολία να χαρακτηρίσω το ψηφιακό ως θέατρο.

Μαριάννα Σ., 2021

Με αυτήν την έννοια, το θέατρο σύμφωνα με τον Reinelt μπορεί να ειπωθεί ως «ένα υβρίδιο μεταξύ πολιτικής και τέχνης» που συνεπάγεται την ύπαρξη της συλλογικότητας, μέσα από συγκεκριμένες «αισθητικές δομές» (Reinelt 2004, σελ. 89). Όπως λέει και ο θεατής Νίκος Κ. «το θέατρο έχει τον χαρακτήρα της συγκέντρωσης, έναν κοινωνικό χαρακτήρα» (Νίκος Κ., 2021). Ή για να ξαναγυρίσουμε στον Reinelt, «οι παραστάσεις που διεκδικούν να ενταχθούν στο καθεστώς του γεγονότος, καταδεικνύουν μια ριζοσπαστική συλλογικότητα και γεννούν νέους τρόπους παρουσίασης της πραγματικότητας» (Reinelt 2004, σελ. 89). Στο παρακάτω κεφάλαιο θα αναλύσουμε διαφορετικούς τρόπους που το θέατρο μπορεί να συνδιαλλαγεί με τις κοινωνικές αυτές έννοιες της συλλογικότητας, της συγκέντρωσης, της συνάντησης, της κοινότητας και τον ρόλο που παίζει σε αυτήν την συνδιαλλαγή το στοιχείο της φυσικής συμπαρουσίας.

Ε. Για ένα θέατρο της φυσικής συμπαρουσίας

Ε1. Θέατρο και επαναφορά του έντονου συναισθήματος

Το θέατρο, όπως μπορούμε να συμπεράνουμε από τα παραπάνω, κατασκευάζει την μεταμόρφωση και ενέχει μια λειτουργία που βρίσκεται στην τάξη του γεγονότος, η οποία υπόσχεται να αλλάξει ριζικά τον τρόπο που κοινό και τελεστές βλέπουν την ζωή. Ο Schechner το παραλληλίζει με «ένα χωράφι όπου καλλιεργούνται φαγόσιμα» και υποστηρίζει ότι «έτσι και το θέατρο είναι ένας χώρος όπου ολοκληρώνονται μετασχηματισμοί του χρόνου, του τόπου και των ατόμων (ανθρώπων και άλλων όντων)» (Schechner 2011[2003], σελ. 193). Όπως γράφει, στην καρδιά της θεατρικής διαδικασίας βρίσκεται το να μεταμορφώνεις την ύπαρξη «ως τρόπο κατασκευής του δυναμικού της», που είναι ένα εντελώς άλλο πράγμα από το «να υπάρχουν στον κόσμο όπως υπάρχουν όλα τα ζώα» ή ακόμα και «να παρουσιάζεις αυτή την ύπαρξη» (Schechner 2011[2003], σελ. 264). Πώς όμως συμβαίνει αυτή η μεταμορφωτική διαδικασία και πώς σχετίζεται με την φυσική παρουσία των εμπλεκόμενων;

Όπως περιγράφει ο Τσάικιν (Chaikin) στην καθημερινότητά μας «ζούμε σε ένα επίπεδο δραστικά μειωμένο από αυτό που μπορούμε να φανταστούμε» και στο πλαίσιο αυτό «η ηθοποιία υπόσχεται να εκπροσωπήσει μια δυναμική έκφραση της έντονης ζωής» (Chaikin στο Magnat 2002, σελ. 154). Το θέατρο, λοιπόν, μπορεί και επιδιώκει εν δυνάμει να μας κινητοποιήσει και να μας κάνει να αισθανθούμε σε ένα επίπεδο έντασης σημαντικά μεγαλύτερο από αυτό που συνηθίζουμε στην καθημερινή μας ζωή. Ωστόσο, το παραδοσιακό θέατρο της Δύσης «έχει γίνει μια κοσμική τέχνη», που έχει, σε πολλές περιπτώσεις, σταματήσει να «υπηρετεί το θεϊκό» και από το πεδίο της θρησκείας έχει περάσει στο πεδίο της ηθικής ή της φιλοσοφίας, με αποτέλεσμα να στερηθεί κατά την Magnat «την αρχική «αποκαλυπτική» του ιδιότητα» (Magnat 2002, σελ. 148). Ωστόσο, καλλιτέχνες της αβάντ-γκαρντ του θεάτρου όπως οι «Artaud, Stanislavski, Chaikin, Blau, Grotowski» αντιμετωπίζουν την θεατρικότητα σε σχέση με μια υπαρξιακή διαδικασία που «εδράζεται εμφανώς στην μη ικανοποίηση από την καθημερινή ζωή, βάσει της διαίσθησης ότι υπάρχει κάτι περισσότερο στην ζωή από αυτό που κάποιος συνήθως λαμβάνει» (Magnat 2002, σελ. 156). Έτσι, οι καλλιτέχνες

αυτοί δούλεψαν προς μια κατεύθυνση επανεφεύρεσης της «αποκαλυπτικής δύναμης, της δηλωτικής, επαναστατικής δύναμης που (επανα)δραστηριοποιεί τις ανθρώπινες δημιουργικές δυνατότητες» μέσω του θεάτρου (Magnat 2002, σελ. 156). Άλλωστε και ο Badiou, όπως αναφέρει ο Πεφάνης, έχει υποστηρίξει ότι το θέατρο ακόμα και σε αυτές τις συνθήκες της δυτικής εμπορευματοποίησής του, μπορεί ακόμα «να γίνεται ο τόπος ανάδυσης μιας ιδέας στην εμμένεια και την υπερβατικότητά της» και να «συγκροτεί μια νέα σχέση (...) ανάμεσα στον αισθητό και τον νοητό κόσμο» (Badiou στο Πεφάνης 2015, σελ. 131-132).

Το θέατρο πετυχαίνει κατά την Magnat αυτήν την εκ νέου συγκρότηση της σχέσης του αισθητού και του νοητού, ή όπως το θέτει δημιουργεί μια περιοχή ανθρώπινης εμπειρίας «μέσα στην οποία μπορεί κανείς να απαιτήσει να επιτευχθεί η υπόσχεση της αποκάλυψης μιας άλλης διάστασης της ύπαρξης» μέσα από την δημιουργία της δυνατότητας να βιωθεί «μια αίσθηση ενότητας μεταξύ αυτών που είναι χωρισμένα στην καθημερινή μας ζωή: το υλικό και το άυλο, το ανθρώπινο σώμα και το πνεύμα, η θνητότητά μας και η προοπτική μας για τελειότητα, για το άπειρο, για το απόλυτο» (Magnat 2002, σελ. 154). Η Φορντ Μόρι (Ford Morie) περιγράφει την δουλειά του θεατρικού σκηνοθέτη και δάσκαλου Grotowski, παρουσιάζοντας την αντίληψη του θεάτρου ως «μια πλατφόρμα για ένα σύγχρονο τελετουργικό πέρασμα, όπου η σκηνή απομακρύνεται και ο θεατής γίνεται συμμετοχός μιας οριακής δραστηριότητας», αυτό που επιχειρείται εδώ είναι «οι συμμετέχοντες στο θέατρο αυτό, να ανακαλύψουν τον βασικό τους εαυτό μέσω μιας τελετουργικής επιτέλεσης χωρίς συγκεκριμένα θεατρικά όρια» (Ford Morie 2014, σελ. 135).

Πώς όμως μπορεί το θέατρο να βιωθεί ως μια τόσο έντονη μεταμορφωτική και αποκαλυπτική εμπειρία όσο περιεγράφηκε παραπάνω; Η Fischer-Lichte θεωρεί ότι αυτό μπορεί να γίνει μόνο μέσω της ενσώματης συμμετοχής στην θεατρική εμπειρία, αφού όπως υποστηρίζει «τα αισθήματα και τα συναισθήματα είναι σημασίες που αρθρώνονται σωματικά και μόνο ως τέτοιες διατυπώσεις μπορούν να γίνουν συνειδητές» (Fischer-Lichte 2013[2004], σελ. 300). Παρόμοια με όσα προέκυψαν από την εμπειρική μελέτη, η Fischer-Lichte επισημαίνει την ανάγκη για φυσική συμπαρουσία, όπως και οι θεατές στο προηγούμενο κεφάλαιο, επισήμαναν την

σημασία της παρουσία και της εγγύτητας ώστε να αισθανθούν το έντονο συναίσθημα πως αυτό που τελέστηκε στην θεατρική σκηνή είναι της τάξεως του γεγονότος. Από την άλλη μεριά, φαίνεται ότι οι θεατρικοί πειραματισμοί δεν μπόρεσαν να δημιουργήσουν αυτό το συναίσθημα, αφού όπως υποστηρίζει και ο Flusser, η επικράτηση των τεχνικών εικόνων οδηγεί στην ανάδυση του «εγκεφαλικού στοιχείου» στην κοινωνία, μέσα από την περιφρόνηση του σώματος (Flusser 2008[1985], σελ. 184).

Όπως περιγράφει και η Magnat η ενσώματη παρουσία στο θέατρο, βιώνεται ως μια «απτή δυναμική σιωπή», αυτή η σιωπηλή συμπαρουσία, ενώνει τελεστές και θεατές με δυνάμεις που δεν μπορούμε να εξηγήσουμε λεκτικά ή ακόμα δεν μπορούμε καν να κατανοήσουμε (Magnat 2002, σελ. 156). Μέσα από αυτήν την ένωση, μπορεί να προκύψει η θεατρική κάθαρση που σύμφωνα με την Magnat, «μπορεί να γίνει αντιληπτή ως η στέρα δήλωση μιας αυθεντικής σχέσης ανάμεσα στους τελεστές και το κοινό, που μπορεί να προκύψει μόνο μέσα σε άχρονες, τελετουργικές συναθροίσεις μιας κοινότητας «πιστών»» (Magnat 2002, σελ. 160). Αυτό το στοιχείο λοιπόν της κάθαρσης, συσχετίζεται και με την ύπαρξη μιας συνάθροισης ατόμων. Όπως επισημαίνει άλλωστε και η Fischer-Lichte μεταφέροντας τα λόγια του Γιόχαν Γκέργκ Ζούλτσερ (Johann Greg Sulzer) «τίποτα στον κόσμο δεν είναι πιο μεταδοτικό και πιο δραστικό από τα συναισθήματα που αντιλαμβάνεται κανείς διαμιάς σε ένα πλήθος ανθρώπων» (Sulzer στο Fischer-Lichte 2013[2004], σελ. 377). Ή διαφορετικά, όπως περιγράφει ο Ζαν-Λυκ Νανσύ (Jean-Luc Nancy), διαπραγματευόμενη την έννοια της κοινότητας, η έκσταση και η κοινότητα έχουν μια τόσο ευθεία σύνδεση, που μπορούμε να πούμε ότι το ένα είναι το πνεύμα του άλλου, καθώς η πραγματικότητα της κοινότητας – ο ορισμένος της χώρος – «δεν είναι η πραγματικότητα μιας περιοχής, αλλά μίας έκστασης, ενώ αντίστοιχα η μορφή της έκστασης είναι αυτή της κοινότητας» (Nancy 1990, σελ. 20).

Αξίζει να αναρωτηθούμε, ωστόσο, ποια είναι η σημασία της ύπαρξης ενός έντονου μεταμορφωτικού συναισθήματος στο θεατρικό πλαίσιο και γιατί το χρειαζόμαστε. Στην σημερινή ζωή που φαίνεται να βιώνεται κάτω των προσδοκιών μας, το δυνατό συναίσθημα ίσως έχει αξία αυτό καθαυτό. Ωστόσο, είναι σημαντικό ότι, όπως

υποστηρίζει η Fischer-Lichte «τα συναισθήματά μας είναι αυτά που προσφέρουν τα κρίσιμα κίνητρα των πράξεών μας» (Fischer-Lichte 2013[2004], σελ. 304). Το έντονο λοιπόν μεταμορφωτικό συναίσθημα της συλλογικής εμπειρίας του θεάτρου μπορεί να μας οδηγήσει στην αλλαγή των πράξεών μας και στην μετατροπή του τρόπου που υπάρχουμε κοινωνικά και συμβιώνουμε με τους άλλους. Η Ντόλαν (Dolan) γράφοντας για το ουτοπικό θέατρο, υποστηρίζει ότι η επιτέλεση είναι ένας από τους λίγους τόπους στους οποίους «η ουτοπία μπορεί να είναι δυνατή» (Dolan 2001, σελ. 456). Κατά την γνώμη της, η επιτέλεση αποτελεί μια παροντική ουτοπία, όπου φωτίζει στιγμές εν δυνάμει καλύτερης συμβίωσης των ανθρώπων. Το θέατρο για την Dolan μπορεί να «εμπνέει την επιθυμία για έναν πιο ανθρώπινο κόσμο» (Dolan 2001, σελ. 457).

Η θεατρική εμπειρία μπορεί να περιγραφεί ως μεταμορφωτική και αν προσπαθήσουμε να άρουμε την σχέση του κοινού και των τελεστών ως μια οπτική και ηχητική σχέση. Όπως υποστηρίζει ο Ranciere στον Χειραφετημένο Θεατή, «η χειραφέτηση ξεκινά όταν αμφισβητήσουμε την αντίθεση μεταξύ θέασης και δράσης», άρα όταν αντιληφθούμε την καλλιτεχνική εμπειρία και την συμμετοχή μας στην θεατρική δράση ως μια συνολική εμπειρία, μια πράξη (Ranciere 2009, σελ. 13). Αυτή η πράξη, μπορεί να γίνει αντιληπτή ως μια συνολικά σωματική εμπειρία, που δεν περιορίζεται στην όραση και την ακοή. Όπως γράφει για του ουτοπικό θέατρο η Άννα Ντιβέρ Σμιθ (Anna Deavere Smith), αυτό θα λαχταρά «σάρκα, αίμα και αναπνοή» και με αυτόν τον τρόπο θα είναι παραδοσιακό όσον αφορά την ανάγκη του για φυσική παρουσία και «επικοινωνία που απαιτεί από τους ανθρώπους να είναι στο ίδιο δωμάτιο την ίδια στιγμή» (Smith στο Dolan 2001, σελ. 459). Όπως το θέτει ο Schechner το θέατρο του έντονου συναισθήματος, το θέατρο που θα λειτουργεί μεταμορφωτικά για τους παρευρισκόμενους και θα υπενθυμίζει την τελετουργική του καταγωγή, θα πρέπει να αντιμετωπίσει την θεατρικότητα «ως στοματικότητα, πέψη και απέκκριση, αντί για, ή εκτός από, τη θεατρικότητα ως κάτι μόνο ή κυρίως για τα μάτια και τα αυτιά» (Schechner 2011[2003], σελ. 352).

Ε2. Θέατρο και συναντήσεις

Η θεατρικότητα για τους Feral και Lyons είναι πάντα μια διαδικασία επικοινωνίας, απεύθυνσης και συνάντησης. Όπως υποστηρίζει, είναι απαραίτητα «δεμένη με ένα υποκείμενο που επιθυμεί» και αυτό σημαίνει πως η «θεατρικότητα δεν μπορεί να είναι, πρέπει να είναι για κάποιον», ή με άλλα λόγια «είναι για τον Άλλον» (Feral και Lyons 1982, σελ. 178). Επομένως, η θεατρικότητα μπορεί να κατανοηθεί ως μια διαδικασία, ως μια εν δυνάμει μεταμόρφωση, που περιλαμβάνει την θέληση για την μεταμόρφωση αυτή. Αυτό σημαίνει, ότι η θεατρικότητα είναι εγγενώς συνυφασμένη με την συνάντηση με τον έτερο, ή όπως το θέτει ο Schechner το θέατρο μπορεί να περιγραφεί ως «ένας ενδιάμεσος κόσμος, όπου οι ομάδες αλληλεπιδρούν πραγματικά όχι μόνο μέσω της συμμετοχής του κοινού αλλά και με πιο ανεπαίσθητους τρόπους με τους οποίους περιλαμβάνεται το κοινό και στήνεται το περιβάλλον» (Schechner 2011[2003], σελ. 172). Άρα και πάλι η συνάντηση αυτή γίνεται αντιληπτή ως μια ανεπαίσθητη επικοινωνία, που εξαρτάται από την συμπαρουσία και τον χώρο στον οποίο επιτελείται.

Ο Murray θεωρεί ότι η θεατρικότητα γίνεται αντιληπτή ως «η αποσταθεροποίηση της διχοτόμησης του υποκειμένου- αντικειμένου» (Murray 2002, σελ. 267-268) και άρα η προσπάθεια μετάβασης από τον εαυτό στο έτερο. Όπως μας υπενθυμίζει ο Σταυρίδης, ο Σένετ (Sennett) επιμένει πως «για να αντιληφθεί το Έτερο πρέπει κανείς να κάνει έργο του την αποδοχή του εαυτού του ως ανολοκλήρωτου» (Sennett στο Σταυρίδης 2018, σελ. 24). Αυτό όπως υποστηρίζει ο Σταυρίδης, μπορεί να επιτευχθεί μέσα από την θεατρικότητα, που δεν είναι παρά μια «διαρκής υιοθέτηση ετεροτήτων, μια μεταμφίεση του ίδιου σε άλλο, μια αλλαγή, μια προσέγγιση ουσιαστικά αυτού που δεν είσαι» (Σταυρίδης 2018, σελ. 185), ή όπως το θέτει ο Πεφάνης «η θεατρική σκηνή είναι η κατεξοχήν ετεροτοπία» (Πεφάνης 2015, σελ. 117) με την έννοια του άλλου τόπου, όπου μπορείς να συναντήσεις το Άλλο και να το αφήσεις να σε μεταμορφώσει. Αλλά και αντίστροφα, η ετεροτοπία και η «προσπάθεια προσέγγισης της ταυτότητας των άλλων», έχει, όπως το θέτει ο Σταυρίδης «σαν κοινωνική πρακτική έναν εγγενώς θεατρικό χαρακτήρα» (Σταυρίδης 2018, σελ. 202). Παρόμοια τοποθετείται και ο Πεφάνης γράφοντας ότι «οι ετεροτοπίες έχουν θεατρική δομή, καθώς αποκαλύπτουν

μια λανθάνουσα, αλλά εντοπισμένη σκηνή που υπερβαίνει την αντίθεση πραγματικότητας και φαντασίας» (Πεφάνης 2015, σελ. 116-117). Άρα η θεατρική δράση και η συνάντηση με την ετερότητα φαίνεται να έχουν μια αμφίδρομη σχέση και η μια πρακτική να ενυπάρχει και να είναι συνυφασμένη με την άλλη.

Άλλωστε, όπως έχει επισημανθεί από πολλούς και πολλές στοχαστές η σχέση του πολιτικού με το θέατρο έχει τις ρίζες της ήδη στην απαρχή του θεάτρου, αλλά και του δημοκρατικού πολιτεύματος. Έτσι, ο Πεφάνης εντοπίζει ως κοινό παρονομαστή της θεατρικής πράξης, της δημοκρατίας, αλλά και της φιλοσοφίας, τον διάλογο. «Ο διάλογος», όπως επισημαίνει «αρχίζει να υπάρχει από τη στιγμή που συνειδητοποιείται η έλλειψη βεβαιότητας για τις ανθρώπινες σχέσεις, τα κοινωνικά θεμέλια και τη δύναμη του ατομικού λόγου» (Πεφάνης 2015, σελ. 119). Έτσι, και η θεατρική πρακτική εκκινά με την επαναδιαπραγμάτευση της κοινωνικής δομής και την αμφισβήτηση των κοινωνικών ρόλων και των τρόπων που συνυπάρχουμε και μπορεί εν δυνάμει, όπως υποστηρίζει η Dolan να «δημιουργήσει πολίτες που δεσμεύονται απέναντι στην δημοκρατία ως ένα συμμετοχικό φόρουμ, στο οποίο οι ιδέες και οι δυνατότητες (...) μοιράζονται» (Dolan 2001, σελ. 456). Αντίστοιχα, όπως γράφει ο Σταυρίδης «η θεατρικότητα όπως και κάθε εκφραστική πρακτική, ισορροπεί μεταξύ ατομικού και συλλογικού, καθώς παρέχει στον καθένα την δυνατότητα να εκφράσει τη θέση του αλλά και τη στάση του απέναντί της, να εκτελέσει τους ρόλους του αλλά και να τους ερμηνεύσει» (Σταυρίδης 2018, σελ. 196). Με αυτόν τον τρόπο, το θέατρο μπορεί να θεωρηθεί ο τόπος για την επεξεργασία νέων ιδεών, την αναπροσαρμογή στάσεων ζωής και την αλληλομόλυνση και αλληλεπίδραση των παρευρισκόμενων, ώστε να αλλάξουν σημεία ισορροπίας (Πεφάνης 2015, σελ. 119).

Αυτή η συνάντηση, πέρα από μια κοινωνική διαδικασία, είναι ταυτόχρονα και μια διαδικασία που επιτελείται σωματικά. Η Butler γράφει για τις συλλογικές επιτελέσεις, ότι οι σωματικές δράσεις που επιτελούνται συλλογικά, παύουν να είναι πράξεις κάποιου μόνο υποκειμένου. Όπως περιγράφει «η κίνηση ή η ακινησία, αυτή η στάθμευση του σώματος μου στη μέση της δράσης κάποιου άλλου δεν είναι δική μου ή δική σου πράξη, αλλά κάτι που συμβαίνει χάρη στη σχέση που παραμένει αμφίσημα ανάμεσα στο εγώ και στο εμείς» (Butler 2017[2015], σελ. 20), δηλαδή υπάρχει μια

ενσώματη αλληλεξάρτηση των εμπλεκόμενων. Παρόμοια περιγράφει την αισθητική εμπειρία ο Ranciere, ο οποίος υποστηρίζει ότι αυτή επηρεάζει τα υποκείμενα στον βαθμό «να διαταραχτεί ο τρόπος που τα σώματα ταιριάζουν στις λειτουργίες και τους προορισμούς τους» (Ranciere 2009, σελ.72). Αυτή η διαδικασία για τον ίδιο δεν έχει να κάνει ούτε με υποκειμενικά ερωτήματα, ούτε με την δημιουργία ενός συλλογικού σώματος, αλλά είναι περισσότερο ένας «πολλαπλασιασμός συνδέσεων και αποσυνδέσεων που διαμορφώνουν εκ νέου τη σχέση των σωμάτων μεταξύ τους, με τον κόσμο στον οποίο ζουν και με τον τρόπο με τον οποίο είναι «εξοπλισμένα» για να προσαρμοστούν σε αυτόν» (Ranciere 2009, σελ.72). Αυτός ο πολλαπλασιασμός μέσω της κοινής εμπειρίας, αλλάζει το τι μπορεί να είναι νοητό και επιτεύξιμο και έτσι δημιουργεί νέες πολιτικές δυνατότητες χειραφέτησης (Ranciere 2009). Άλλωστε στην «διάλυση των ορίων που απομακρύνουν τους ανθρώπους μεταξύ τους» ενυπάρχει αυτό που ο Victor Turner ονομάζει «αυθόρμητο κοινοτισμό» (spontaneous communitas) και το οποίο θα δούμε αναλυτικότερα παρακάτω (Schechner 2011[2003], σελ. 167). Μέσα δηλαδή από το ξεπέραςμα των ορίων της ατομικότητας, διαμέσου της θεατρικής συνάντησης, μέσα από αυτήν την ίδια την συνάντηση με την ετερότητα, μπορεί εν δυνάμει να υπάρξει μια αυθόρμητη κοινότητα, μια νέα συλλογικότητα, που να δημιουργήσει νέες πιθανότητες συλλογικής και κοινωνικής απελευθέρωσης. Παρακάτω, θα δούμε αυτήν την ιδέα της δημιουργίας μιας κοινότητας μέσω της θεατρικής συνάθροισης πιο αναλυτικά.

Ε3. Για μια κοινότητα μέσα από τη θεατρική συνάθροιση

Όπως αναλύθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, το θέατρο και η θεατρικότητα, όπως και κάθε τελετουργία, «επιχειρούν να εντάξουν την ετερότητα στον κόσμο» της εκάστοτε κοινωνίας και καθιστώντας την αναπαραστάσιμη να την καταστήσουν και «κατανοητή» και άρα «να τη διαχειριστούν προς όφελος της κοινωνικής αναπαραγωγής» (Σταυρίδης 2018, σελ. 190). Αυτή η θεατρική συνάντηση, πραγματοποιείται όπως είπαμε ενσώματα και μπορεί εν δυνάμει να δημιουργήσει αυτό που ο Turner ονόμασε «αυθόρμητο κοινοτισμό». Για να εξετάσουμε αναλυτικότερα την έννοια της κοινότητας στο θέατρο και σε σχέση με την συνάθροιση, μπορούμε να εκκινήσουμε από την σκέψη της Fischer-Lichte που επιμένει ότι «το αισθητικό είναι πάντα και πολιτικό» (Fischer-Lichte 2013[2004], σελ. 88). Κατά την γνώμη της η τέχνη και η πολιτική δεν μπορούν να διαχωριστούν, ενώ μία «συχνά σκόπιμη συνέπεια της λούπας ανάδρασης αφορά ένα φαινόμενο στο πλαίσιο του οποίου το αισθητικό συνδέεται άμεσα με το κοινωνικό και πολιτικό», αυτό το φαινόμενο δεν είναι άλλο από «τη δημιουργία κοινότητας αποτελούμενης από τους ηθοποιούς και τους θεατές και βασισμένης στην ταυτόχρονη φυσική του παρουσία» (Fischer-Lichte 2013[2004], σελ. 103).

Η ιδέα του θεάτρου ως ενός τόπου που η κοινότητα μπορεί να αναδυθεί είναι γενικώς διαδεδομένη και εδράζεται στην ιδέα ότι «το θέατρο είναι στη βάση του μια συνάθροιση ανθρώπων σε δημόσιο χώρο και ως τέτοια διαθέτει μια σημαντική λειτουργικότητα για τον κοινωνικό βίο», όπως το θέτει ο Πεφάνης (Πεφάνης 2020). Αν γυρίσουμε στην ιδέα του «αυθόρμητου κοινοτισμού», ο Turner το περιγράφει σαν μια βαθιά έως μαγική ανθρώπινη αλληλεπίδραση, που δίνει το αίσθημα μιας συλλογικής ανίκητης δύναμης στους συμμετέχοντες. Μάλιστα ο Turner αναρωτιέται αν «υπάρχει κάποιος από εμάς που δεν γνωρίζει αυτήν την στιγμή, όταν συμβατοί άνθρωποι - φίλοι, συγγενείς – δέχονται μια λάμψη διαυγούς αμοιβαίας κατανόησης σε υπαρξιακό επίπεδο, όταν αισθάνονται ότι όλα τα προβλήματα, όχι μόνο τα προβλήματά τους, θα μπορούσαν να επιλυθούν (...) αν μόνο η ομάδα που θεωρείται (...) ως “ουσιαστικά εμείς” θα μπορούσε να διατηρήσει την διυποκειμενική της φώτιση;» (Turner στο Dolan 2001, σελ. 473). Τέτοιες στιγμές συλλογικής φώτισης και πίστης στο συλλογικό

υποκείμενο, μπορούν να αναδυθούν κατά τον Turner σε στιγμές θεατρικής πρακτικής. Άλλωστε, ο Schechner έχει υποστηρίξει ότι οι κοινότητες συγκροτούνται εξ αρχής μέσω τελετουργιών. Ενώ για το παραδοσιακό θέατρο υποστηρίζει ότι η «συνάθροιση» έχει ιδιαίτερη σημασία. Μάλιστα, γράφει για το διάλειμμα στις θεατρικές παραστάσεις, ότι «εξυπηρετούσε ένα σκοπό», ο οποίος ήταν ότι «έδινε στους θεατές μια ευκαιρία να δουν ο ένας τον άλλο. Το διάλειμμα επιβεβαιώνει την ύπαρξη μιας «συνάθροισης», μιας ομάδας που συγκεντρώνεται ειδικά για να παρακολουθήσει αυτό το συγκεκριμένο θεατρικό γεγονός» (Schechner 2011[2003], σελ. 202).

Ωστόσο, αυτή η κοινότητα που μπορεί να δημιουργηθεί μέσα από την «τέλεση κοινών πράξεων» και μπορεί να «προκύπτει ως κοινωνική πραγματικότητα», είναι κατά την Fischer-Lichte «μια κοινωνική πραγματικότητα με μικρή διάρκεια ζωής» (Fischer-Lichte 2013[2004], σελ. 112). Είναι άλλωστε ένα ανοιχτό ερώτημα «κατά πόσο [από] μια συγκέντρωση ατόμων μπορεί να προκύψει μια κοινότητα» (Fischer-Lichte 2013[2004], σελ. 103). Πέρα από την θεατρική πρακτική, είναι ένα ανοιχτό ερώτημα αν και κατά πόσο συγκεντρωμένα σώματα αποτελούν κατά ανάγκη κοινότητα, ή πόσο μάλλον μια κοινότητα που μπορεί να έχει κοινωνικά χειραφετητικά χαρακτηριστικά. Σε αυτό η Butler απαντά ότι δεν «πρέπει να εξυμνούμε τις μαζικές διαδηλώσεις ή ότι τα συγκεντρωμένα σώματα σχηματίζουν κάποιο αξιόλογο ιδεώδες της κοινότητας ή ακόμα και μια νέα πολιτική» (Butler 2017[2015], σελ. 152). Ωστόσο, αξίζει να αναρωτηθούμε γιατί «η ελευθερία του συνέρχεσθαι είναι ξεχωριστή από την ελευθερία της έκφρασης», άρα πώς αξιολογείται ως «καθαυτήν ένα σημαντικό πολιτικό προνόμιο», η «δυνατότητα που έχουν οι άνθρωποι να συγκεντρώνονται» εντελώς ανεξάρτητο και διακριτό από το «δικαίωμα να λένε αυτό που θέλουν να πουν όταν έχουν συγκεντρωθεί» (Butler 2017[2015], σελ. 19).

Αναρωτιέται στο ίδιο πλαίσιο και ο Reinelt, αν μπορεί ένα εφήμερο γεγονός όπως μια επιτελεστική παραστατική δράση να δημιουργήσει μια κοινότητα από μία «ετερογενή ομάδα» ακόμα και όταν αυτή αποτελείται από άτομα που εναρμονίζονται ως προς τις απόψεις (Reinelt 2004, σελ.90). Η δημιουργία της κοινότητας αυτής μπορεί να μην είναι δεδομένη, αλλά είναι απαραίτητη συνθήκη για την βίωση της θεατρικής πράξης ως τελετουργίας, όπως τουλάχιστον το θέτει ο Schechner. Υποστηρίζει ότι «το

πέραςμα από το θέατρο στην τελετουργία πραγματοποιείται, όταν το κοινό μεταλλάσσεται από ένα σύνολο μεμονωμένων ανθρώπων σε μια ομάδα ή συνάθροιση συμμετεχόντων» (Schechner 2011[2003], σελ. 167). Αν γυρίσουμε στην έννοια του «αυθόρμητου κοινοτισμού», αυτή είναι για τον Turner ένας τρόπος σύνδεσης των ατόμων που προκύπτει σε οριακές (liminal) στιγμές, όπως είναι οι στιγμές της ιεροτελεστίας όπου τις περιγράφει ως «στιγμές μέσα και έξω από τον χρόνο» (Turner 1969, σελ. 360). Αυτή η κοινότητα που προκύπτει σε τέτοιες στιγμές, είναι σύμφωνα με τον ίδιο, μη δομημένη και σχετικά ισότιμη, ενώ σε αυτήν δεν έχουν τόση σημασία η κοινωνική και ταξική θέση του κάθε ανθρώπου, αφού περισσότερο «δίνει αναγνώριση σε έναν βασικό και ουσιώδη ανθρώπινο δεσμό, χωρίς τον οποίο δεν θα υπήρχε κοινωνία» (Turner 1969, σελ. 360). Επομένως, φαίνεται η τελετουργία και η δημιουργία της κοινότητας να είναι έννοιες και διαδικασίες έντονα συνυφασμένες, χωρίς να μπορούμε να ξεκαθαρίσουμε ποια προηγείται ποιας. Ωστόσο, προκύπτει ότι αυτή η οριακή στιγμή της ιεροτελεστίας και αντίστοιχα η δημιουργία μιας κοινότητας, δεν είναι δεδομένο ότι επιτυγχάνεται στο σύγχρονο θέατρο, που όπως είδαμε απομακρύνεται πολλές φορές από τις καταβολές του στην τελετουργία.

Εάν παρόλα αυτά, καταφέρει το θέατρο να δημιουργήσει την αίσθηση μιας κοινότητας, τι είδους κοινότητα είναι αυτή; Η κοινότητα αυτή προκύπτει από ξένους μεταξύ τους ανθρώπους που δεν τους συνδέει τίποτα άλλο από την ταυτόχρονη παρουσία τους στους χώρους της θεατρικής επιτέλεσης. Μπορεί αυτή η παραδοχή να μας οδηγεί στην αντίληψη της κοινότητας «όχι ως εκείνης που είναι ενωμένη μέσω κοινών δεσμών, στόχων, γλώσσας ή καταγωγής, αλλά ως εκείνης που ανοίγει στον ξένο, στον θνητό, σε αυτόν με τον οποίο δεν έχει τίποτα κοινό, σε αυτόν που δεν είναι σαν τον εαυτό της» (Grosz 2001, σελ. 150-151). Μέσα από την τυχαιότητα των εν δυνάμει θεατρικών κοινοτήτων, μπορεί να δούμε ότι η κοινότητα είναι ακριβώς αυτή η δυνατότητα να συνομιλήσουμε με το έτερο.

Κατά πόσο είναι όμως αυτή η εν δυνάμει δημιουργία μιας κοινότητας συνυφασμένη με την φυσική συμπαρουσία των εμπλεκόμενων στην θεατρική δράση; Έχει ίσως μια σημασία να εκκινήσουμε την διερεύνηση του ερωτήματος από την επιτέλεση της ταυτότητας, της συνάθροισης και του ανήκειν. Όπως το θέτει η Μπελ

(Bell), το ερώτημα του ανήκειν τίθεται πάντα σε σχέση με τους άλλους, κάνοντας το ερώτημα «τι με κάνει αυτό που είμαι μέσα σε ένα συγκεκριμένο κοινωνικό σύνολο» (Bell 1999, σελ. 1). Άρα το αίσθημα του ανήκειν σχετίζεται με την παραγωγή της ταυτότητάς μας, που παράγεται κατά την Bell μέσα από «ενσώματες κινήσεις» (Bell 1999, σελ. 3). Ακόμα και οι ίδιες οι συναθροίσεις «επιβεβαιώνουν και υλοποιούν τον εαυτό τους» κατά την Butler, μέσα από σωματικές δράσεις, «μέσα από το λόγο ή τη σιωπή, τη δράση ή τη σταθερή αδράνεια, τις χειρονομίες, τη συγκέντρωση» (Butler 2017[2015], σελ. 189).

Για την περίπτωση της παραστατικής πράξης, ο Auslander έχει υποστηρίξει ότι η ύπαρξη της κοινότητας δεν εξαρτάται από το κατά πόσο μια εκδήλωση είναι ζωντανή ή όχι. Θεωρεί αντίθετα ότι «η κοινότητα προκύπτει από την συγκεκριμένη κατάσταση του κοινού», από την θέση του να βρίσκεσαι από κοινού με τους άλλους και όχι από το τι θα παρακολουθήσετε και με ποιόν τρόπο (Auslander 2008[1999], σελ. 65). Από την άλλη, ο Ranciere υποστηρίζει ότι υπάρχει μια εγγενής αίσθηση κοινότητας στο θέατρο η οποία εδράζεται ακριβώς στο ότι «ζωντανά σώματα επί σκηνής απευθύνονται σε σώματα που συναθροίζονται στον ίδιο χώρο» (Ranciere 2009, σελ. 16). Αυτό και μόνο το στοιχείο αρκεί για τον Ranciere για να υποστηρίξει πως το θέατρο είναι συσχετισμένο με την κοινότητα, σε αντίθεση με την «κατάσταση στην οποία βρίσκονται τα άτομα που κάθονται μπροστά σε μια τηλεόραση ή βλέπουν μια ταινία μπροστά από μια οθόνη στην οποία προβάλλονται σκιές» (Ranciere 2009, σελ. 16). Ο Flusser, ενισχύοντας αυτήν την άποψη, γράφει για την επικράτηση των τεχνικών εικόνων ότι κατευθύνουν τον άνθρωπο προς τον ιδιωτικό του χώρο. Υποστηρίζει ότι τεχνικές εικόνες εισχωρούν στον ιδιωτικό χώρο και ακυρώνουν τον δημόσιο, αφού «ο άνθρωπος δεν εξέρχεται πλέον από τον ιδιωτικό χώρο του προς τον δημόσιο» και έτσι εν τέλει χάνεται κάθε δημόσιος χώρος στον οποίο ο άνθρωπος θα μπορούσε να μεταβεί (Flusser 2008[1985], σελ. 72). Ακόμα και η περίπτωση του κινηματογράφου, που έχει στοιχεία συλλογικής θέασης και δημιουργίας ενός δημόσιου χώρου, το μέσο αυτό «βελτιώνει» πια την τεχνική του ικανότητα να προβάλλεται σε προσωπική απομόνωση και στον ιδιωτικό χώρο του κάθε θεατή (Flusser 2008[1985], σελ. 73). Υποστηρίζοντας την συσχέτιση της ανάδυσης της κοινότητας με την σωματική

συμπαρουσία, ο Πεφάνης γράφει με αφορμή την πανδημία για την εξόριση της συνάθροισης από το θεατρικό συμβάν και υποστηρίζει ότι η δύναμη που δημιουργεί μια κοινότητα από μια συνάθροιση βρίσκεται ακριβώς «σε αυτήν την κίνηση που φέρνει το ένα σώμα δίπλα στο άλλο και τα δύο σε μια πρόσκαιρη ενσωμάτωση, σε ένα συνανήκειν» (Πεφάνης 2020).

Ίσως αυτό που έκανε τους συμμετέχοντες στους θεατρικούς πειραματισμούς της περιόδου της πανδημίας, να νιώθουν αυτήν την έλλειψη και την αμηχανία από το θεατρικό γεγονός στο οποίο συμμετείχαν, εδράζεται στο ότι το θέατρο, όπως το θέτει ο Ranciere είναι εκ προοιμίου κοινοτικό (Ranciere 2009), ή όπως θα μπορούσαμε να πούμε εκ προοιμίου εν δυνάμει κοινοτικό. Ο κοινοτισμός του έρχεται ως προϋπόθεση ή ως υπόσχεση, πριν από κάθε θεατρική παράσταση και προβλέπει τα αποτελέσματά της και όταν δεν μπορεί να ικανοποιηθεί η προϋπόθεση αυτή, αφήνει ενδεχομένως το αίσθημα της ματαιώσης. Όπως υποστηρίζει και ο Πεφάνης, αυτή η φυσική απόσταση είναι «ο κύριος λόγος για τον οποίον οι «συνδεδεμένοι» της ψηφιακής πλατφόρμας δεν θα αποτελέσουν ποτέ θεατρικό κοινό», επειδή, όπως λέει «το ομού της συνάθροισης και η δυνατότητα του συνανήκειν μας δίνουν και το προοίμιο μιας υπόσχεσης για το πώς τα σώματα θα μπορούσαν να διεκδικήσουν το περιεχόμενο του δημόσιου χώρου» (Πεφάνης 2020) και χωρίς το σωματικό συνανήκειν δεν υπάρχει ο δημόσιος χώρος για να διεκδικηθεί, έτσι η θεατρική πράξη ματαιώνεται κι εμείς δεν μπορούμε παρά να στεκόμαστε αμήχανοι απέναντι σε αυτήν την ματαιώση, στην μοναξιά του σαλονιού μας.

Συμπεράσματα

Προσπαθώντας να συνοψίσουμε τα βασικά συμπεράσματα της παρούσας έρευνας, θα επιχειρήσουμε να επιστρέψουμε στα αρχικά μας ερωτήματα. Τα ερωτήματα αυτά εστίαζαν στο θεατρικό συμβάν και επερωτούσαν τι μένει από αυτό αφαιρώντας το στοιχείο της φυσικής συμπαρουσίας. Φτάνοντας στο τέλος της έρευνας αυτής πιστεύουμε ότι το σωστότερο ερώτημα θα ήταν τι μένει από τις δυνατότητες του θεατρικού συμβάντος, τι μένει από αυτά που μπορεί το θέατρο να υποσχεθεί στους παρευρισκόμενους, από αυτά που μπορεί εν δυνάμει να επιτύχει. Γιατί τα ζητήματα που τέθηκαν στο κεφάλαιο Ε, όπως η επαναφορά του έντονου συναισθήματος, η επίτευξη της συνάντησης με την ετερότητα, η ανάδυση της κοινότητας μέσα από το θεατρικό γεγονός, σίγουρα δεν είναι δεδομένα αποτελέσματα κάθε θεατρικής διαδικασίας, είναι όμως στοιχεία του θεάτρου που μπορεί κατά τη γνώμη μας και όπως αναλύθηκε παραπάνω να λειτουργήσουν χειραφετητικά για τα υποκείμενα και τις κοινωνίες που το θέατρο αφορά. Είναι στοιχεία του θεάτρου που επιλέγει να επανεφεύρει και να επιρρώσει τη συσχέτισή του με τις ρίζες του στην τελετουργία και να επιχειρήσει να συνομιλήσει με την ιεροτελεστία, το υπερφυσικό και τελικά την ουτοπία. Αυτή η επίτευξη ενός κοινωνικού και πολιτικού ρόλου, έχει όπως συμπεραίνουμε, ως αναγκαία – αν και όχι ικανή – συνθήκη, την ενσώματη φυσική συμπαρουσία κοινού και τελεστών.

Ένα ακόμα ερώτημα που τέθηκε σε αυτήν την εργασία, αφορά το αν και κατά πόσο αυτοί οι πειραματισμοί εγγράφονται στο πεδίο του θεάτρου, ή είναι κάτι διαφορετικό, ένα νέο είδος με δικά του ιδιαίτερα χαρακτηριστικά. Όπως σκιαγραφήθηκε από την εμπειρική έρευνα, αλλά και από την βιβλιογραφική ανασκόπηση, το να ορίσουμε τα όρια του θεάτρου μέσα από τα επί μέρους χαρακτηριστικά μιας θεατρικής παράστασης, φαίνεται δύσκολο, έως αδύνατον, λόγω της αδυναμίας να οριστούν οι έννοιες όπως το θέατρο, η θεατρικότητα, η επιτελεστικότητα. Ωστόσο, φαίνεται η γενική αντίληψη των εμπλεκόμενων να είναι ότι οι εν λόγω πειραματισμοί ήταν δράσεις που διεύρυναν το θεατρικό πεδίο και απαίτησαν την περιγραφή νέων ειδών, που εντοπίζονται ενδιάμεσα από διαφορετικά είδη, σε υβριδικές και αναδυόμενες μορφές. Προσπαθώντας να διακρίνουμε, ποια ήταν αυτά τα χαρακτηριστικά που

έκαναν τους πειραματισμούς αυτούς να προσεγγίζουν ή να απομακρύνονται από το θέατρο, είδαμε πως σε μεγάλο βαθμό αυτό επικαθοριζόταν από την έλλειψη της φυσικής παρουσίας. Ωστόσο, επιμέρους χαρακτηριστικά, όπως η συγχρονικότητα, η ύπαρξη της λούπας ανάδρασης μεταξύ κοινού και τελεστών, η ύπαρξη μιας διαδικασίας προετοιμασίας και αποσυμπίεσης κα. που είδαμε αναλυτικά στο κεφάλαιο Δ, μπορούν να δημιουργήσουν συνθήκες πιο κοντινές στην θεατρική εμπειρία. Μάλιστα, φάνηκε ότι τα χαρακτηριστικά αυτά που κάνουν τους θεατρικούς πειραματισμούς να προσεγγίζουν την θεατρική δράση, είναι ενδεχομένως περισσότερο οντολογικά χαρακτηριστικά της θεατρικής συνάντησης και όχι τα μορφολογικά χαρακτηριστικά του δράματος, όπως η ύπαρξη ρόλων, εικόνας κλπ. Μπορούμε λοιπόν, να εξάγουμε συμπεράσματα για τους ψηφιακούς πειραματισμούς στο θέατρο και να αντλήσουμε έμπνευση για την συνύπαρξη του ψηφιακού και φυσικού θεατρικού περιβάλλοντος στο μέλλον.

Ένα σημαντικό στοιχείο για το μέλλον των παραστατικών τεχνών και τους τρόπους που η πανδημία ενδέχεται να το επικαθορίσει, είναι αυτή η επαναδιαπραγμάτευση των βασικών οντολογικών χαρακτηριστικών της θεατρικής συνάντησης. Έτσι, μπορεί η πανδημία να κλείσει τους μικρούς χώρους της θεατρικής παραγωγής, ή μπορεί να δημιουργήσει έναν φόβο για την φυσική συνύπαρξη στους πολιτιστικούς χώρους, ή ακόμα και να καταστήσει συνήθεια την εγκατάσταση της θεατρικής επιτέλεσης στο ψηφιακό περιβάλλον. Μπορεί, ωστόσο, να υπογραμμίσει την αναγκαιότητα για την φυσική συνύπαρξη κοινού και τελεστών και να επανεισάγει την συζήτηση σχετικά με την ανάδραση θεατών και ηθοποιών, την συμμετοχή του κοινού στις παραστατικές δράσεις, την σημασία της ανάδυσης της κοινότητας μέσα από το θέατρο και την επαναφορά του θεάτρου στο πεδίο της τελετουργίας. Αυτή η συζήτηση, που άνθισε την περίοδο μετά την δεκαετία του '60, μπορεί σήμερα μετά την εμπειρία της πανδημίας – που μας υπενθύμισε μέσα από την απώλειά της, την αξία της φυσικής συμπαρουσίας - να επανέλθει με δυναμικούς όρους, μετατοπίζοντας τις θεατρικές αναζητήσεις προς ένα πεδίο κοινωνικής χειραφέτησης.

Τέλος, η παρούσα έρευνα προσπαθεί μέσα από την μελέτη των θεατρικών πειραματισμών που επιλέχθηκαν να ψηλαφήσει συνολικότερα ερωτήματα για την

ανθρώπινη αλληλεπίδραση στον ψηφιακό και φυσικό χώρο. Η σημασία της φυσικής συμπαρουσίας, τεκμηριώνεται εδώ για το θεατρικό συμβάν. Ωστόσο, η ενσώματη εμπειρία, η φυσική εγγύτητα, η συνάθροιση των σωμάτων, μπορεί να εξεταστεί και σε άλλες κοινωνικές αλληλεπιδράσεις. Επομένως, η παρούσα εργασία δεν μπορεί παρά να ανοίξει νέα ερωτήματα, σχετικά με την σωματική συμπαρουσία και τους τρόπους που μπορούμε να αλληλοεπιδρούμε στο ψηφιακό και το φυσικό περιβάλλον. Ενδεχομένως, στοιχεία όπως η ατμόσφαιρα, το έντονο συναίσθημα, η συνάντηση με την ετερότητα, η ανάδυση της κοινότητας, να συσχετίζονται με το σώμα (και) πέρα από το θεατρικό συμβάν. Ίσως η πανδημία, να μας υπενθυμίζει την ανάγκη για την διεκδίκηση του δημόσιου χώρου, ως έναν χώρο που κατοικούμε ενσώματα, ως έναν χώρο που τα σώματα συναθροίζονται, συνυπάρχουν και συναντιούνται με την υλικότητα και την αδυναμία, την ένταση και την φθορά της φυσικής συμπαρουσίας.

Βιβλιογραφία

Agamben, G., and Kotsko, A., (2020) "Giorgio Agamben: on health scare and the religion of science" in *Inscriptions* 3, Article 72.

Αρτώ, Α., (1992 [1938]) *Το θέατρο και το είδωλό του*. Αθήνα, Γιάννενα: Εκδόσεις Δωδώνη.

Auslander, P., (1997) *From Acting to Performance. Essays in Modernism and Postmodernism*. London: Routledge.

Auslander, P., (2008[1999]) *Liveness. Performance in a mediatized culture*. London and New York: Routledge.

Auslander, P., (2012) "Digital Liveness: A Historico-Philosophical Perspective" in *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 34(3), 3-11. <http://www.jstor.org/stable/26206427>.

Bell, V., (1999) "Performativity and Belonging: An Introduction" in *Theory, Culture & Society*. 1999;16(2):1-10. doi:10.1177/02632769922050511.

Bayly, S., (2009) "Theatre and the Problem of the Public: Badiou, Rancière, Virno." Adapted version of article published in *Radical Philosophy* 157. Available at: https://www.academia.edu/2288507/Theatre_and_the_Problem_of_the_Public_Badiou_Ranci%C3%A8re_Virno.

Benedikt, M., (1992) *Cyberspace: First steps*. Cambridge and London: The MIT Press.

Betzler, D., Loots, E., Prokůpek, M., Marques, L., Grafenauer, P., (2020) "COVID-19 and the arts and cultural sectors: investigating countries' contextual factors and early policy measures" in *International Journal of Cultural Policy*, <https://doi.org/10.1080/10286632.2020.1842383>.

Birringer, J., (1985) "Postmodern Performance and Technology" in *Performing Arts Journal*, 9(2/3), 221-233. doi:10.2307/3245526.

Brown, A. 2020. "Life after COVID: Who Will Survive?" *Arts Professional*. Accessed June 21. <https://www.artsprofessional.co.uk/magazine/article/life-after-covid-who-will-survive>

Butler, J., (2017[2015]) *Σημειώσεις για μια επιτελεστική θεωρία της συνάθροισης*. Αθήνα: angelus novus.

Carvalho, A., and Velicu, I., (2020) "Pandemic Ontologies of Isolation" Available at: <https://undisciplinedenvironments.org/2020/04/28/pandemic-ontologies-of-isolation/>.

Casey, M., (2006) *Theater and Performance in Digital Culture. From simulation to embeddedness*. London and New York: Routledge.

Dalakoglou, D., (2013) "The crisis before "the crisis": Violence and urban neoliberalization in Athens" in *Social Justice* 39(1):24-42.

Davis, T., and Postlewait, T., (2003) "Theatricality: An Introduction" in Davis, T., και Postlewait, T. (eds). *Theatricality*, pp. 1-39, Cambridge: Cambridge University Press.

Dolan, J., (2001) "Performance, Utopia, and the "Utopian Performative"" in *Theatre Journal*, 53(3), 455-479. Retrieved May 27, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/25068953>.

Féral, J., and Lyons, T. (1982) "Performance and Theatricality: The Subject Demystified" in *Modern Drama* 25(1), 170-181. doi:10.1353/mdr.1982.0036.

Féral, J., (2002) "Theatricality: The Specificity of Theatrical Language" in *SubStance*, 31(2/3), 94-108. doi:10.2307/3685480.

Fiebach, J., (2002) "Theatricality: From Oral Traditions to Televised "Realities"" in *SubStance*, 31(2/3), 17-41. doi:10.2307/3685476.

Fischer-Lichte, E., (2013 [2004]) *Θέατρο και Μεταμόρφωση. Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

Flusser, V., (2008[1985]) *Προς το σύμπαν των τεχνικών εικόνων*. Αθήνα: Εκδόσεις ΣΜΙΛΗ.

Ford Morie, J., (2007) "Performing in (virtual) spaces: Embodiment and being in virtual environments" in *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 3:2-3, 123-138, http://dx.doi.org/10.1386/padm.3.2-3.123_1.

Fuller, M., and Ren, J., (2019) "The Art Opening: Proximity and Potentiality at Events" in *Theory, Culture & Society*. 2019;36(7-8):135-152. doi:10.1177/0263276419834638.

Grosz, E., (2001) *Architecture from the Outside. Essays on Virtual and Real Space*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Hayles, K., (1999) *How we became posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago, London: The University of Chicago Press.

Lehmann, H., (2006[1999]) *Postdramatic Theatre*. London and New York: Routledge.

Lupton, D., (1995) "The embodied Computer/User" in Featherstone, M., and Burrows, R., (eds.). *Cyberspace/Cyberbody/Cyberpunk- Cultures of technological embodiment*, pp. 97-112, London: SAGE Publications.

Magnat, V., (2002) "Theatricality from the Performative Perspective" in *SubStance*, 31(2/3), 147-166. doi:10.2307/3685483.

Manzo, L.K.C., and Minello, A., (2020) "Mothers, childcare duties, and remote working under COVID-19 lockdown in Italy: Cultivating communities of care" in *Dialogues in Human Geography* 10(2):120-123.

Mostafanezhad, M., Cheer, J. M., Sin, H. L., (2020) "Geopolitical anxieties of tourism:(Im) mobilities of the COVID-19 pandemic" in *Dialogues in Human Geography* 10(2):182-186.

Μπένγιαμιν, Β., (2013[1935]) *Το Έργο Τέχνης Στην Εποχή Της Τεχνολογικής Του Αναπαραγωγιμότητας*. Αθήνα: Εκδόσεις Επέκεινα.

Murray, T. (2002) "Digital Baroque: Via Viola or the Passage of Theatricality" in *SubStance*, 31(2/3), 265-279. doi:10.2307/3685491.

Nancy, J.-L., (1990) *The inoperative community*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

O'Connor, J., (2020) "Art and Culture after Covid-19" Accessed June 2021. <https://wakeinalarm.blog/2020/04/09/art-and-culture-after-covid-19/>

Pavis, P., (1998) *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*. Toronto: University of Toronto Press.

Πεφάνης, Γ., (2015) “Φιλοσοφίες της σκηνής/ Σκηνές της φιλοσοφίας. Σκιαγράφιση μιας θεατροφιλοσοφίας” στο Παράβασις, Τόμος 13/2, σελ. 109- 132.

Πεφάνης, Γ., (2020) “Τρία παραπλανητικά βήματα προς το «ψηφιακό θέατρο» της πανδημίας” στο Πέντε κριτικοί θεάτρου απαντούν στα κρίσιμα ερωτήματα που θέτει η εποχή του covid. <https://mag.frear.gr/to-psifiako-katafygio-kai-to-theatro-se-kairoys-pandimias/>.

Ranciere, J., (2009) *The emancipated spectator*. London and New York. Verso.

Reinelt, J., (2002) “The Politics of Discourse: Performativity Meets Theatricality” in *SubStance*, 31(2/3), 201-215. doi:10.2307/3685486.

Reinelt, J., (2004) “Theatre and Politics” in *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 9:4, 87-94, DOI: 10.1080/13528165.2004.10872058.

Robins, K., (1995) “Cyberspace and the world we live in” in Featherstone, M., and Burrows, R., (eds.). *Cyberspace/Cyberbody/Cyberpunk- Cultures of technological embodiment*, pp. 135-156, London: SAGE Publications.

Rose-Redwood, R., Kitchin, R., Apostolopoulou, E., Rickards, L., Blackman, T., Crampton, J., Rossi, U., Buckley, M., (2020) “Geographies of the COVID-19 pandemic” in *Dialogues in Human Geography* 10(2):97-106.

Sarrazac, J.P., and Magnat, V., (2002) “The Invention of "Theatricality": Rereading Bernard Dort and Roland Barthes” in *SubStance* 31(2), 57-72. doi:10.1353/sub.2002.0041.

Searle, A., and Turnbull, J., (2020) “Resurgent natures? More-than-human perspectives on COVID-19” in *Dialogues in Human Geography* 10(2):291-295.

Schechner, R., (2011 [2003]) *Θεωρία της Επιτέλεσης*. Αθήνα: Εκδόσεις Τελέθριον.

Σταυρίδης, Σ., (2018) *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*. Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος.

Toohy, D., (2020) “Art and Space During the Coronavirus” in *Review of Human Rights*, Vol. 6, No. 1, Winter 2020, iv-x, DOI: 10.35994/rhr.v6i1.104.

Turner, V., (1969) *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine Publishing.

Weber, S., (2004) *Theatricality as medium*. New York: Fordham University Press.

Worthen, W., (1998) “Drama, Performativity, and Performance” in *PMLA*, 113(5), 1093-1107. doi:10.2307/463244.

Παράρτημα – Συνεντεύξεις

Στο παρόν παράρτημα, παρουσιάζονται οι απομαγνητοφωνημένες συνεντεύξεις με τους-τις συντελεστές και τους-τις συμμετέχοντες-ουσες στους θεατρικούς πειραματισμούς που μελετήθηκαν. Παρουσιάζονται 14 συνεντεύξεις, που προσπαθούν να καλύψουν διαφορετικές οπτικές για τα 5 έργα που συμπεριλαμβάνονται στην παρούσα έρευνα. Από τα 4 έργα συνομιλήσαμε με έναν ή μία ηθοποιό και τον ή την σκηνοθέτη της δουλειάς, καθώς και με έναν ή μια συμμετέχοντα από την πλευρά του κοινού, ενώ για τις Ποιητικές Συνομιλίες, δεν συμπεριλάβαμε την οπτική του σκηνοθέτη, καθώς δεν υπήρχε κάποιος ή κάποια που να αναλαμβάνει τον συγκεκριμένο ρόλο στην συγκεκριμένη δουλειά. Οι συνεντεύξεις διεξάχθηκαν κατά κύριο λόγο τηλεφωνικά – εκτός από δύο που πραγματοποιήθηκαν στον ίδιο φυσικό χώρο -, στο χρονικό διάστημα από τις 29/03/2021 ως τις 31/05/2021.

Πυραμίδες, Θέατρο Τέχνης Κάρολος Κουν

Διαμαντής Καραναστάσης, Σκηνοθέτης

Περιγράψτε μας όπως θέλετε την εμπειρία σας στην σκηνοθεσία του έργου Πυραμίδες, στο Θέατρο Τέχνης.

Αρχικά να πω πως δεν πιστεύω καθόλου στις διαδικτυακές παραστάσεις. Πάντα υπήρχαν κινηματογραφήσεις παραστάσεων για αρχειακό υλικό ή και για παρακολούθηση αλλά μόνο για να πάρεις μια ιδέα, να σου μεταφέρουν μια ατμόσφαιρα. Ωστόσο, για μένα η παρουσία του κοινού στο θέατρο είναι όχι απλώς αναγκαία αλλά και καθοριστική.

Το κοινό είναι ο πιο σημαντικός συμπαίκτης σε μια παράσταση για αυτό και κάθε παράσταση διαμορφώνεται διαφορετικά κάθε βράδυ, γιατί αλλάζει το κοινό και έτσι δημιουργεί μια διαφορετική συνθήκη σε μια παράσταση.

Όταν μου προτάθηκαν οι Πυραμίδες κατευθείαν σκέφτηκα να προβάλω την απουσία του κοινού. Να μην κάνω μια παράσταση που παριστάνει ότι έχει κοινό και η κάμερα παίρνει την θέση των θεατών. Αυτή η αντίληψη είναι για μένα λάθος και δεν αποτυπώνει σε καμία περίπτωση αυτό που λέμε θεατρική πράξη. Γίνεται λόγω της συνθήκης και το κατανοώ αλλά δεν συμφωνώ.

Έτσι αποφάσισα να προσπαθήσω να δείξω την μοναξιά του καλλιτέχνη και της απουσίας του κόσμου, με τους καλλιτέχνες να κυκλοφορούν σαν φαντάσματα σε ένα χώρο που περιμένει τους θεατές του. Έτσι και η οδηγία μου ήταν να μην αντιμετωπίσουν τους μονολόγους ως ρόλοι αλλά ως ηθοποιοί που περιμένουν να παίξουν ή που κάνουν πρόβα.

Μπορείτε να μας πείτε πρακτικά πώς λειτουργήσατε σε αυτήν την δουλειά;

Η διαδικασία δεν ήταν καθόλου εύκολη. Αποφάσισα να δουλέψω πολύ μοναχικά. Έκανα εγώ όλες τις δουλειές ώστε να μην υπάρχουν αποσπάσεις για τους ηθοποιούς, ακριβώς για να αναδειχθούν πιο λεπτά πράγματα με μια εξομολογητική διάθεση. Δεν υπήρχε τίποτα δοσμένο, εγώ αποφάσισα να μην γίνει μια κλασική κινηματογράφηση, αλλά να γίνει σε όλους τους χώρους του θεάτρου. Και μέσα στο ίδιο το θέατρο η δράση

έγινε κυρίως εκτός σκηνής και στα πλάνα που ήταν στην σκηνή φαινόταν η άδεια πλατεία, κατά τα άλλα η κάμερα ήταν στο φουαγιέ και στην τουαλέτα, στους διαδρόμους, στο γραφειάκι του λογιστηρίου.

Τι στοιχεία θα λέγατε πως είχε αυτή η δουλειά που συνήθως συναντάμε στο θέατρο και τι στοιχεία δανείζετε από τον κινηματογράφο;

Η δουλειά αυτή είναι κάτι ενδιάμεσο με το θέατρο και τον κινηματογράφο. Δεν είναι και θέατρο αλλά ούτε κινηματογράφος, αφού έχει να κάνει τόσο πολύ με την συνεχή χρήση του λόγου, ενώ στο σινεμά έχουμε να κάνουμε με την εικόνα. Θέλαμε να δημιουργηθεί κάτι καινούργιο και πρωτότυπο, έτσι το ορίσαμε ως web art theater. Αυτό έχει να κάνει και με πρακτικά θέματα, για παράδειγμα ότι δεν χρησιμοποιήσαμε ήχο της κονσόλας του θεάτρου, ούτε θεατρικά φώτα κλπ.

Με βάση όλα τα παραπάνω θα λέγατε πως αυτή η δουλειά μπορεί να χαρακτηριστεί ως θέατρο;

Όχι, δεν μπορεί να χαρακτηριστεί θέατρο. Όπως αντιλαμβάνομαι εγώ την τέχνη μας, έχει να κάνει με την διαχείριση του χρόνου. Αυτός ο τρόπος που διαχειρίζεσαι τον χρόνο είναι το σημαντικότερο για μένα. Από εκεί και πέρα το θέατρο και ο κινηματογράφος είναι δύο εντελώς διαφορετικές δουλειές.

Δημήτρης Πασσάς, Ηθοποιός

Περιγράψτε μας την εμπειρία σας να παίζετε στις Πυραμίδες.

Το πρώτο που έχω να πω είναι το αναπάντεχα δυνατό συναίσθημα να μπαίνεις σε ένα θέατρο που πια δεν είναι θέατρο γιατί δεν δέχεται πια κόσμο. Είναι ένας χώρος που έχει λάβει τελείως διαφορετική λειτουργία. Είναι ένας χώρος σε αναμονή. Είναι σαν αεροδρόμιο. Σχεδόν λυπηρό.

Το δεύτερο είναι ότι αναρωτιέσαι αν κάνεις θέατρο. Γιατί οι συνθήκες μοιάζουν. Έρχεσαι να ερμηνεύσεις έναν ρόλο ενός θεατρικού κειμένου από έναν θεατρικό συγγραφέα με θεατρικές νόρμες. Όμως αυτό που συμβαίνει είναι ότι απευθύνεσαι σε μια κάμερα. Επομένως αυτό που αντιλαμβάνεσαι ως ηθοποιός είναι ότι παίζεις σε

ταινία. Είναι ξεκάθαρο ότι αυτό που κάναμε στις Πυραμίδες δεν είναι καν κινηματογραφημένο θέατρο, είναι υποκριτική στην κάμερα, γιατί στήθηκε για αυτό.

Οπότε εκεί έρχεται το ερώτημα τι είναι ψηφιακό θέατρο. Είναι το θέατρο που καταγράφεται ψηφιακά και προβάλλεται στον ψηφιακό χώρο ή το θέατρο που συμβαίνει σε μια θεατρική αίθουσα με τις συνθήκες του θεάτρου και χρησιμοποιεί υλικά ψηφιακά, νέες τεχνολογίες κλπ.; Εγώ πιστεύω το δεύτερο. Αυτό που γίνεται τώρα εν μέσω πανδημίας δεν είναι ψηφιακό θέατρο είναι ένα άλλο είδος.

Ποια είναι αυτά τα στοιχεία που σας έλειψαν από το θέατρο όπως έχετε συνηθίσει να το κάνετε ως τώρα;

Δεν μου έλειψε τίποτα σε σχέση με το θέατρο γιατί αυτό δεν είναι θέατρο.

Αντίστοιχα, δούλεψα σε μια άλλη δουλειά που στήσαμε μια κανονική παράσταση που απλά κινηματογραφήθηκε. Εκεί ένιωσα σαν να κάναμε πρόβες για μια παράσταση που τελικά δεν ανέβηκε. Στην περίπτωση των Πυραμίδων, νιώθω πως ήταν μια ταινία απλά γυρισμένη μέσα σε ένα θέατρο. Σαν το θέμα του έργου να ήταν η ματαιωμένη θεατρική πράξη, χωρίς να μιλάει για αυτό ευθέως.

Τώρα κάνω πρόβες για μια άλλη δουλειά, με μεγάλο ενδιαφέρον. Χαίρομαι να πηγαίνω στην πρόβα. Όμως κάτι λείπει, η ανάγκη μου να είμαι έτοιμος, αυτό το μικρό άγχος της ετοιμότητας, έχει υποκατασταθεί από το «έλα μωρέ, θα το κλέψουμε, κι αν πάει κάτι λάθος τι έγινε». Αλλά όχι το «αν κάτι πάει λάθος, τι ωραία, θα έχουμε κάτι αναπάντεχο να διαχειριστούμε, αλλά αν πάει κάτι λάθος θα το ξαναπάμε.». αυτήν δεν την βρίσκω πολύ δημιουργική συνθήκη. Δεν νομίζω ότι είναι μια ευκαιρία. Μου φαίνεται πάρα πολύ παράξενο αυτό.

Δηλαδή, σκέφτομαι ότι δεν θα έρθει ποτέ κόσμος να το δει και να ρωτήσεις κάποιον πώς ήταν. Δεν θα πάρεις ποτέ feedback. Πού δεν χρειάζεται καν να ρωτήσεις γιατί καταλαβαίνεις από πολλά άλλα πράγματα που συμβαίνουν όταν είσαι στην ίδια αίθουσα με το κοινό. Υπάρχουν πράγματα που διαμοίβονται με το κοινό, δεν έχουν να κάνουν ούτε με τις λέξεις, ούτε με το πόσα γέλια βγάζεις, αλλά με αυτό που καταλαβαίνει οποιοσδήποτε βρίσκεται μέσα σε μια αίθουσα θεάτρου, που μπαίνει με

το στοίχημα να είναι κάτι τελείως αποτυχημένο για αυτές τις πέντε στιγμές, που τυχαία, εκείνη την ημέρα μόνο, κάτι μαγικό θα συμβεί. Αυτό τώρα δεν θα γίνει.

Ακόμα και το live όταν δεν υπάρχει ο κοινός χώρος είναι κονσέρβα.

Τι είναι λοιπόν θέατρο για εσάς;

Για μένα το θέατρο είναι αυτή η μικρή περιγραφή του Peter Brook, ένας άνθρωπος διασχίζει ένα χώρο και ένας άλλος τον παρατηρεί. Αλλά αυτό γίνεται εν γνώσει και τον δύο ότι συμβαίνει αυτό. Άρα αυτό σημαίνει θεατρικός τόπος, πλαίσιο, σύμβαση. Αυτό δεν συμβαίνει στον δρόμο. Τόσο απλά ορίζεται το θέατρο, αλλά σίγουρα έχει μια συμπαρουσία. Είναι πολύ όμορφο και έχει νόημα γιατί ακριβώς διανοίγει έναν τέτοιο χώρο, είναι ακριβώς το αντίθετο από αυτό που λένε ότι η βάση κάθε αυταρχικού καθεστώτος είναι η απομόνωση, είναι ο διαμοιρασμός. Δεν είμαστε χώρια, είμαστε μαζί εκεί, οπότε μπορούμε να επηρεαστούμε.

Μαριάννα Σ., Θεατής

Πώς ήταν η εμπειρία σας ως θεατής στο έργο Πυραμίδες;

Όταν ξεκίνησε η παράσταση χάρηκα πάρα πολύ και με την διαδικασία του να φτιάξουμε το χώρο μας και λόγω του ότι ήμουν με κάποιες φίλες μου στο σπίτι. Στο έργο υπήρχε και το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού που μου άρεσε επίσης. Ωστόσο, κάποια στιγμή άρχισε να με κουράζει, ειδικά λόγω του ότι ήμουν στο σπίτι μου με κουβέρτα στον καναπέ.

Ποια είναι τα στοιχεία που είχε κοινά αυτή η δουλειά με το θέατρο όπως το έχετε συνηθίσει μέχρι σήμερα;

Το βασικό θεατρικό χαρακτηριστικό ήταν ότι οι ηθοποιοί απευθύνονταν στο κοινό και είχε ένα βαθμό αυτοσχεδιασμού. Επομένως, ήταν σαν να συμπεριλαμβάνουν το ότι κάποιος τους βλέπει. Αυτό με έκανε να νιώσω ότι βλέπω παράσταση. Επίσης, δεν ήταν τόσο στυλιζαρισμένο όσο για παράδειγμα το σινεμά. Δεν ήταν τόσο σταθερό. Το σκηνικό ήταν ας πούμε πιο χαλαρό, όπως και οι ερμηνείες των ηθοποιών. Μου έδωσε γενικά την αίσθηση του πιο εύκολα μεταβαλλόμενου. Είχε διαφορές και με το σινεμά.

Δεν είχε ιδιαίτερο μοντάζ, ήταν γυρισμένο όλο σε έναν χώρο και μάλιστα θεατρικό χώρο τον οποίον εγώ γνώριζα.

Ωστόσο, δεν είχε όλη τη διαδικασία του πριν και του μετά που εγώ τη βρίσκω πολύ σημαντική. Δεν είχε το ποτό, το να βρεις κάποιον και να τη συζητήσεις κλπ, όλη αυτή η διαδικασία του να το κανονίσεις, να βρεις το δρόμο, να πας. Είναι μια συνολικότερη εμπειρία το θέατρο που εδώ έλειπε. Μορφολογικά μπορεί να έχουν συνδέσεις αλλά σαν εμπειρία είναι πολύ διαφορετικές.

Επομένως πώς θα χαρακτηρίζατε το έργο που είδατε;

Αυτό που είδαμε δεν θα το χαρακτήριζα ούτε θέατρο ούτε ταινία. Το σκέφτομαι σαν να βλέπεις κάτι. Για παράδειγμα μια παρουσίαση. Ένωθα λίγο μια πιο έντονη φυσική παρουσία αλλά με πολύ λιγότερη δέσμευση από ό,τι στο θέατρο. Έχω δει και μια άλλη on demand παράσταση πολύ πιο στυλιζαρισμένη, ωστόσο και πάλι μου έδινε την αίσθηση του liveness περισσότερο από ό,τι μια ταινία. Ίσως είναι μόνο και μόνο επειδή το ονοματίζω ως θέατρο.

Αυτό που είδα δεν θα το χαρακτήριζα θέατρο και αυτό είναι λόγω θέσης. Αρνούμαι να το χαρακτηρίσω θέατρο γιατί για μένα το θέατρο είναι μια πολύ πιο συνολική εμπειρία που αφορά το πριν, το μετά και τη δέσμευση κατά την διάρκεια της εμπειρίας αυτής. Είναι μια πιο συλλογική εμπειρία, που τη μοιράζεσαι. Και τη μοιράζεσαι σαν κάτι που έγινε μπροστά σου, όχι σαν κάτι που απλά είδαμε. Έχει κάτι της τάξεως του γεγονότος. Αντίθετα, στο σινεμά όταν συζητάς μετά την ταινία νιώθεις να μιλάς για κάτι πολύ πιο μακρινό. Στο θέατρο, νιώθεις ότι αυτό που έχει συμβεί είναι πολύ πιο κοντά με μια δική σου εμπειρία από τη δική σου ζωή. Επομένως, νιώθω μια πολύ συνειδητή δυσκολία να χαρακτηρίσω το ψηφιακό ως θέατρο. Ωστόσο, δεν ξέρω και πώς να το χαρακτηρίσω.

Το συγκεκριμένο που είδαμε δεν είχε και πολύ δραματοποίηση. Το άλλο που είχα δει, που είναι πιο κλασικό θέατρο, ένιωθα πως έβλεπα παράσταση μεν, αλλά όχι πως βλέπω θέατρο. Πως βλέπω την αρχειοποίηση μιας παράστασης.

Επίσης σημαντικό είναι ότι ακόμα και αν βαριέσαι σε μια παράσταση καλείσαι να ξεπεράσεις αυτό το συναίσθημα και να μείνεις εκεί. Ενώ στο ψηφιακό ήταν πολύ πιο

εύκολο να αφήσω την δραστηριότητα αυτή. Δεν υπήρχε αυτή η προαποφασισμένη συνθήκη μαζί με άλλα πολλά άτομα που σε εγκαλεί να παραμείνεις στην διαδικασία. Στο ψηφιακό δεν ένιωθα την ντροπή ούτε το δέσιμο με τους άλλους που σε κρατάει σε σύνδεση με αυτήν την δραστηριότητα. Πολλές φορές μέσα από το συναίσθημα αυτής της δυσφορίας και του ξεβολέματος πηγαίνω σε ένα άλλο συναίσθημα. Ενώ όταν είμαι στο σπίτι μου με την παραμικρή δυσφορία μπορώ να κλείσω τον υπολογιστή, επομένως δεν θα πάω σε κάποιο άλλο βίωμα, λίγο παραπέρα.

Γυάλινος Κόσμος, Εθνικό Θέατρο

Γιώργος Νανούρης, Σκηνοθέτης

Πώς ήταν η εμπειρία σας να κάνετε μια παράσταση με αυτούς τους όρους της πανδημίας;

Καταρχάς το να κάνεις έτσι μια παράσταση έχει πολλά καινούργια πράγματα μαζεμένα. Αρχικά, ξεκινάς να κάνεις πρόβες για μια παράσταση που ξέρεις ότι στην πρεμιέρα δεν θα υπάρχει κόσμος από κάτω. Αυτό είναι κάτι που δεν έχουμε ξαναζήσει. Επίσης, έπρεπε να κάνουμε πρόβες με μάσκες και αποστάσεις. Αν προσθέσουμε την περιρέουσα κατάσταση με την αρρώστια, τα κλειστά θέατρα, την αβεβαιότητα, δεν μπορούμε να πούμε ότι ήμασταν χαρούμενοι.

Έτσι αποφάσισα να κρατήσω αυτήν την δυσκολία της απόστασης μεταξύ των ηθοποιών, σαν να ήταν μια επιλεγμένη συνθήκη της παράστασης. Τελικά, αυτό γέννησε καινούργιες ιδέες και ταίριαξε με αυτό που ήθελε να πει το έργο. Κάποιες σκηνές ειδικά έγιναν αρκετά ενδιαφέρουσες μέσα από αυτήν την συνθήκη, ειδικά οι σκηνές του φιλιού και του χορού.

Πώς ήταν η διαδικασία της τηλεσκηνοθεσίας;

Η παράσταση δεν βιντεοσκοπήθηκε, η συνθήκη ήταν η ίδια με την θεατρική παράσταση, ήταν ζωντανά, απλώς οι θεατές την έβλεπαν από το σπίτι τους. Αλλά ήταν στον ίδιο χρόνο, δηλαδή αν γινόταν κάποιο λάθος θα έπρεπε να διορθωθεί εκείνη την στιγμή. Αυτό προσέθεσε μια δυσκολία στην τηλεσκηνοθεσία που την έκανα εγώ.

Τι κοινά και τι διαφορετικά σημεία είχε η δουλειά αυτή με το θέατρο όπως το ξέραμε μέχρι σήμερα;

Πρέπει να πω ότι το να παίξεις χωρίς θεατές δεν είναι κάτι ξένο για τους ηθοποιούς, αφού στην πρόβα αυτό συμβαίνει. Το περίεργο είναι να κάνεις πρεμιέρα χωρίς κοινό. Επίσης, ένα θετικό και συγκινητικό στοιχείο ήταν ότι μας είδε πολύς κόσμος και από πολλά μέρη του κόσμου.

Η παράσταση φτιάχτηκε για το θέατρο, με όρους θεατρικούς και όχι κινηματογραφικούς και για αυτό όταν ανοίξουν τα θέατρα θα παιχτεί ακριβώς όπως έχει στηθεί. Ωστόσο, ο κόσμος την είδε μέσα από μια οθόνη. Επομένως, εγώ έπρεπε να χρησιμοποιήσω τα κινηματογραφικά μέσα και τις τεχνικές ώστε να αποδοθεί η παράσταση όσο καλύτερα γίνεται μέσα από την οθόνη. Να μην χάσει την ατμόσφαιρά της και ο θεατής να καταφέρει να μπει σε αυτήν όσο περισσότερο γίνεται από αυτήν την συνθήκη- γιατί απόλυτα δεν γίνεται. Προσπάθησα να έχει κινηματογραφική απόδοση χωρίς να χαθεί η θεατρικότητά της παράστασης.

Στήσαμε πολλές κάμερες και επί τόπου προσπαθούσα να συγκεντρώσω την προσοχή των θεατών εκεί που ήθελα, σε σημεία που ίσως στο θέατρο να τα έχανε. Έτσι όπως είναι στημένη η παράσταση προσπαθώ να τονίσω τα σημεία που θέλω, αλλά εδώ μέσα από το κοντινό πχ ο θεατής έβλεπε σίγουρα αυτό που ήθελα να δει. Σε μεγάλο ποσοστό αυτό το είχα προαποφασίσει.

Είναι περισσότερα τα κοινά σημεία παρά οι διαφορές από μια κανονική παράσταση. Εμείς προετοιμαστήκαμε κανονικά για να κάνουμε μια παράσταση θεάτρου, πέρα από τις ιδιαιτερότητες λόγω του κόσμου. Η μεγάλη διαφορά ήταν ο αριθμός των ανθρώπων και ότι ήταν από πολλούς τόπους. Ωστόσο, δεν μπορεί αυτή η πρακτική να αντικαταστήσει το θέατρο. Είναι μόνο μια λύση για να δουλεύουμε και να κρατήσει ο κόσμος μια επαφή με το θέατρο. Κατά τα άλλα, το θέατρο είναι μια ζωντανή τέχνη που χρειάζεται το κοινό και την διάδραση με αυτό. Είναι πολύ διαφορετικό από την φυσική παρουσία.

Ωστόσο, είχαμε πολύ μεγάλο feedback μέσω των social media. Αυτό υπάρχει και στο θέατρο αλλά εκεί υπάρχει και το χειροκρότημα το ζωντανό.

Εν τέλει μπορείτε να χαρακτηρίσετε αυτή τη δουλειά θέατρο και τι είναι θέατρο για σας;

Αυτό που κάναμε ήταν φυσικά θέατρο. Μια θεατρική παράσταση κάναμε, αυτό φτιάξαμε. Όλη η συνθήκη ήταν θέατρο. Απλώς άλλαξε το πώς επικοινωνήθηκε με τον κόσμο. Όπως όταν βλέπεις μια βιντεοσκοπημένη παράσταση, πάλι θέατρο βλέπεις. Το πώς θα μεταδώσεις την παράσταση δεν αλλάζει ότι είναι μια παράσταση. Το θέατρο είναι για μένα η δουλειά μου, τίποτα περισσότερο.

Κωνσταντίνος Μπιμπλής, Ηθοποιός

Περιγράψτε μου με δικά σας λόγια την εμπειρία σας στον Γυάλινο Κόσμο.

Κατά τη γνώμη μου το θέατρο είναι χώρος, είναι ένας τόπος, ένας πραγματικός γεωγραφικός χώρος, στον οποίο μαζευόμαστε όλοι μαζί, κοινό και ηθοποιοί για να βιώσουμε μια εμπειρία, μια συνοχή, ένα μυστήριο, όπως ο καθένας το ονομάζει. Με το livestreaming και τα τεχνολογικά πειράματα νομίζω ότι καταργείται η βασική δομή που είναι ο χώρος. Ο χώρος καταργείται και δημιουργείται ένας νέος χώρος στο cloud, σε ένα φαντασιακό πλαίσιο στο οποίο οφείλουμε και εμείς ως ηθοποιοί να παραμυθιαστούμε ότι το κοινό είναι κάπου εκεί και μας βλέπει και το κοινό να παραμυθιαστεί ότι οι ηθοποιοί είναι κάπου εκεί και παίζουν. Δηλαδή μπαίνεις σε ένα υποθετικό πράγμα και όχι πραγματικό.

Εμείς ξεκινήσαμε να κάνουμε πρόβες ελπίζοντας ότι θα παίξουμε ζωντανά την παράσταση, οπότε πήραμε την απόφαση να στήσουμε την παράσταση σαν να πρόκειται να έρθει κόσμος, με την πρόσθετη οδηγία ότι θα έχουμε αποστάσεις επί σκηνής. Σε αυτό ήμασταν τυχεροί γιατί γεννήθηκαν ενδιαφέρουσες δυναμικές και στοιχεία στους χαρακτήρες, αλλά αυτό ταίριαζε με το έργο μας, είχε δραματουργική επαλήθευση. Όταν μάθαμε ότι αυτό θα γίνει livestreaming δεν αλλάξαμε τίποτα στο στήσιμο και στην υποκριτική αυτού που είχαμε φτιάξει. Ήταν μια γενναία και συνειδητή επιλογή που νομίζω μας δικαίωσε όχι ως προς το αποτέλεσμα αλλά όσον αφορά την διαδικασία. Το να παίρναμε μια άλλη απόφαση θα σήμαινε να μικρύνουμε το μέγεθος των αντιδράσεων με καταστροφικό αντίκτυπο για τα πράγματα που είχαμε να δικαιώσουμε επί σκηνής.

Πώς ήταν η συγκεκριμένη στιγμή της παράστασης;

Οι στιγμές των παραστάσεων ήταν κατά τη γνώμη μου μια φρικτή εμπειρία. Για έναν ηθοποιό που έχει συνηθίσει να παίζει με κοινό, όταν δεν υπάρχει το κοινό είναι μισός. Και στις δικές μας παραστάσεις, δεν υπήρχαν ούτε καν οι λίγοι συντελεστές που είναι συνήθως στις πρόβες. Λόγω πρωτοκόλλου, δεν υπήρχε κανένας, μόνο οι ηθοποιοί, πέντε σιωπηλοί camera men κρυμμένοι πίσω από τις κάμερες και η πλατεία εντελώς άδεια. Ε, αυτό εκτός από φρικτό, απαιτεί την υπερδιπλάσια συγκέντρωση από τον ηθοποιό για να συνειδητοποιήσει ότι εκείνη τη στιγμή υπάρχουν άνθρωποι που παρακολουθούν την ιστορία.

Τι σας έλειψε περισσότερο από αυτήν την εμπειρία;

Αυτό που έλειψε ήταν ο κόσμος, τα μάτια του κόσμου. Κάθε φορά που ανεβαίνεις στη σκηνή λες μια ιστορία. Τη στιγμή που λες την ιστορία θέλεις να δεις, αν ο άλλος από κάτω γελάει, δεν γελάει, θέλει να φύγει, φεύγει από την αίθουσα, κλαίει, δεν κλαίει, ρουφάει τη μύτη του, βγάζει χαρτομάντηλο. Υπάρχει μια συνεχόμενη αλληλεπίδραση. Στο livestreaming τον αντίκτυπο αυτόν τον βλέπεις – αν είσαι τυχερός – μετά την παράσταση σε κάποιο μήνυμα που μπορεί να σου στείλουν ή κάτι τέτοιο.

Από την άλλη, εμείς παίξαμε σε μια περίοδο που ο κόσμος είχε πολλή ανάγκη να σπάσει με κάτι διαφορετικό την καθημερινότητά του, με αποτέλεσμα να μας παρακολουθήσουν 9000 υπολογιστές, δηλαδή μπορεί και 18000 άνθρωποι. Οπότε δεχτήκαμε πολλά μηνύματα και πολλή αγάπη.

Αυτή τη δουλειά μπορείτε να την ονομάσετε θέατρο;

Νομίζω ότι η δική μας παράσταση είναι θέατρο, γιατί εμείς και από Οκτώβρη που θα ξαναπαίξουμε – με ανοιχτά θέατρα ελπίζω – δεν θα αλλάξουμε τίποτα στην αντιμετώπιση της παράστασης. Υπάρχουν άλλες δουλειές – εγώ συμμετέχω σε μία – που γίνεται μαγνητοσκόπηση της παράστασης. Αυτό το βίωσα εντελώς διαφορετικά από το livestreaming, εκεί έφυγε λίγο από το θέατρο και άρχισε να φλερτάρει με το σινεμά. Και το αποτέλεσμα είναι ανάμεσα στο σινεμά και το θέατρο, ένα νέο είδος. Και το livestreaming θα πρέπει να είναι μια άλλη κατηγορία, που να συνδυάζει το θέατρο με την κάμερα.

Στο θέατρο το montage είναι προσωπική υπόθεση, δηλαδή αν είσαι θεατής στο θέατρο μπορείς ενώ κάνει μονόλογο ο πρωταγωνιστής να κοιτάς το χορό που κάνει ένα περπάτημα, γιατί εκείνη την στιγμή αυτό θέλεις να δεις. Στο livestreaming υπάρχει το πρίσμα του σκηνοθέτη που διαλέγει τι θα δει το κοινό. Στην μαγνητοσκόπηση υπάρχει ο χρόνος να πάρεις απόσταση και να το μοντάρεις κανονικά το υλικό, ενώ στο livestreaming υπάρχει το θέμα του χρόνου.

Και τι είναι θέατρο για εσάς;

Για μένα το θέατρο είναι χώρος. Υπάρχει μια υψηλού επιπέδου συνενοχή, μια μαγεία, μια εμπειρία. Δεν υπάρχει κοινή εμπειρία χωρίς χώρο. Δεν υπάρχει livestreaming πανηγύρι στην Ικαρία. Το θέατρο είναι σε αυτήν την κατηγορία για μένα, στην κατηγορία της τελετής, δεν υπάρχει τελετή από απόσταση.

Τι σημαίνει σκοτάδι στο livestreaming; Γιατί όποιος έχει πάει θέατρο, όταν του λες σκοτάδι καταλαβαίνει κάτι πολύ συγκεκριμένο και το καταλαβαίνει στο δέρμα του, στην αίσθησή του, στο σώμα του, στην ανασφάλεια του ότι τώρα βρισκόμαστε 300, 200, 100, ή 50 άνθρωποι μεταξύ μας στο σκοτάδι. Ενώ στο livestreaming σημαίνει απλώς μια μαύρη οθόνη, δεν σημαίνει τίποτα.

Στην υπόκλιση στο livestreaming εγώ δεν ήξερα τι να κάνω. Δεν μπορούσα να κοιτάξω μπροστά. Κοιτούσα δεξιά μου τους συμπαίκτες μου. Είχα ανάγκη να κοιτάω έναν άνθρωπο. Βρέθηκα σε ηχηρή αμηχανία.

Νατάσα Μ., Θεατής

Πώς ήταν η εμπειρία της θέασης της παράστασης Γυάλινος Κόσμος;

Ήταν η πρώτη παράσταση που είδα με livestreaming ήθελα να την παρακολουθήσω λόγω κειμένου και εκτιμώ πολύ ορισμένους συντελεστές. Μου άφησε μια γλυκιά επίγευση όλο αυτό παρότι ήταν άβολο και στενάχωρο να βλέπω την παράσταση με αυτόν τον τρόπο και να αντιλαμβάνομαι ότι οι ηθοποιοί παίζουν σε άδεια καθίσματα. Ήταν ό,τι χειρότερο έχω δει στη ζωή μου η στιγμή της υπόκλισης, όπου απλώς οι ηθοποιοί στάθηκαν.

Κάποια στοιχεία που ήταν φτιαγμένα από απόσταση λόγω των μέτρων, ήταν ευρηματικά, αλλά μου έλειψε να δω τους ηθοποιούς να προσεγγίζονται.

Τι σας έλειψε περισσότερο σε σχέση με μια παράσταση στον φυσικό χώρο;

Μου έλειψαν όλα. Τα πάντα. Σε καμία περίπτωση αυτό το πράγμα δεν ακουμπά την ζωντανή εμπειρία. Δεν υπάρχει η κοινή εμπειρία, δεν υπάρχει η συμμετοχή, δεν υπάρχει η μαγεία. Με τίποτα. Είναι σαν κακός κινηματογράφος. Όσο καλή και αν είναι η κάλυψη της κάμερας, μια θεατρική παράσταση δεν είναι φτιαγμένη για να μεταδίδεται, είναι φτιαγμένη για να μοιράζεται εκεί και εκείνη την στιγμή.

Θα λέγατε λοιπόν πως είδατε θέατρο;

Αυτό που είδα δεν πλησίαζε καθόλου το να είσαι εκεί. Αλλά προφανώς ήταν θέατρο. Οι ηθοποιοί ήταν εκεί, έλειπε όμως το 50% που είναι το κοινό. Νομίζω μια παράσταση είναι συνδιαμόρφωση. Αυτό ήταν αμήχανο. Αυτό είναι ένα δυστοπικό θέατρο.

Όσο ήσασταν στο σπίτι κάνατε κάτι για να προετοιμάσετε την εμπειρία σας, να κρατήσετε την προσοχή σας κλπ.;

Είχα προσπαθήσει να μπω στο κλίμα ότι βλέπω μια παράσταση. Είχα φτιάξει το χώρο μου και δεν σηκώθηκα κατά τη διάρκεια της παράστασης. Και ήμουν και τυχερή γιατί δεν κόλλησε καθόλου. Όμως όταν άναψα το πρώτο τσιγάρο αισθάνθηκα άσχημα. Είπα ότι τώρα δεν βλέπω θέατρο.

Τι είναι θέατρο για εσάς;

Θέατρο για μένα είναι επικοινωνία δια ζώσης με κάτι που σου παρουσιάζεται και γίνεσαι μέρος του. Σιωπηλά, από τη θέση σου αλλά γίνεσαι μέρος του. Πώς θα γίνεις από το σπίτι σου; Δεν είναι εφικτό αυτό. Και η κάλυψη της παράστασης τεχνικά δεν ήταν καλή. Για παράδειγμα μου έλειψε να δω τις αντιδράσεις ενός ηθοποιού την ώρα που μιλούσε κάποιος άλλος, Έχασα δηλαδή στιγμές του έργου.

Ωστόσο, σε αρκετές στιγμές της παράστασης εγώ συγκινήθηκα. Είμαι σίγουρη ότι αν ήμουν εκεί θα συγκινούμουν πολύ περισσότερο, όμως κάποιες στιγμές οι ηθοποιοί κατάφεραν να μου περάσουν το συναίσθημά τους γνήσια και ειλικρινά.

Ο Ξένος, Radio Plays, Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου

Μαρία Μαγκανάρη, Σκηνοθέτιδα

Πώς ήταν η εμπειρία σας σκηνοθετώντας τον Ξένο;

Καταρχάς ήταν ανακούφιση όταν βρεθήκαμε από κοντά για πρόβες, γιατί αρχικά είχαμε αρχίσει να δουλεύουμε μέσω zoom, που ήταν πολύ δύσκολο.

Ούτως η άλλως ένα μεγάλο μέρος της δουλειάς που κάνω όσα χρόνια δουλεύω, έχει να κάνει με το λόγο, και όχι τον λόγο ως ανάγνωση, αλλά ως δράση, ως επικοινωνία. Έτσι κι αλλιώς ένα πρώτο κομμάτι της δουλειάς μας έχει να κάνει με την σχέση με το κείμενο, την οποία προσπαθούμε να βρούμε με διάφορους τρόπους, όπως ασκήσεις που μας δίνουν τον χρόνο με το κείμενο που χρειαζόμαστε, ώστε ο ηθοποιός να βρει την επικοινωνία του με το κείμενο, με βάση τον ήχο, τον ρυθμό κλπ. Και όλα αυτά δεν είναι μόνο λογικά, αλλά γίνονται με έναν τρόπο που περνάει πιο ασυνείδητα. Ο λόγος πάντα γίνεται σώμα, ο λόγος είναι σώμα, τα πάντα είναι σώμα στο θέατρο. Σώμα δεν σημαίνει μόνο να κάνω τούμπες, μπορεί να είναι και ο τρόπος που ο λόγος εκφράζεται από το σώμα.

Σε ένα δεύτερο επίπεδο το κομμάτι του ρυθμού και σε προχωρημένο στάδιο κανονικών προβών είναι πολύ σημαντικό για μένα ως προς την επικοινωνία των ηθοποιών. Το ίδιο πράγμα ισχύει και για την χρήση της μουσικής, που την χρησιμοποιώ σε διαλεκτική σχέση με το κείμενο.

Το ραδιοφωνικό είναι μια παράδοση στην οποία εγώ δεν είχα εμπειρία. Είχα στο μυαλό μου κάποιες δουλειές του Becket, του BBC και άλλα στα οποία έβλεπες σε ένα πρώιμο τεχνολογικό επίπεδο πως φτιάχνεται ένα σύμπαν μόνο από ήχο και πώς οι ηθοποιοί επικοινωνούν με τον ήχο. Άρα ο πρώτος στόχος ήταν οι ηθοποιοί να επικοινωνούν πραγματικά μέσα από το λόγο, ο λόγος να γίνεται πραγματικά επικοινωνιακή, θεατρική πράξη. Και το δεύτερο ήταν ο διάλογος με την μουσική.

Πώς ήταν η τεχνική επεξεργασία και η πρακτική υλοποίηση της παράστασης;

Υπήρξε και μοντάζ, αλλά είχαμε στο νου μας στην διάρκεια των λήψεων τι θέλουμε από το τελικό αποτέλεσμα, δεν ήταν κάτι που έγινε με απίστευτη τεχνική επεξεργασία.

Προσπαθήσαμε να προσομοιώσουμε όσο γινόταν στην ροή του έργου για να έχουμε και την πορεία των ηθοποιών. Όποτε υπήρχε τεχνικό ή ουσιαστικό θέμα σταματούσαμε. Η ηχογράφηση ήταν μια ζωντανή πρόβα. Θύμιζε αρκετά σινεμά ως προς αυτό. Την περισσότερη ώρα ήταν όλοι παρόντες οι ηθοποιοί για να έχουν την αίσθηση του όλου.

Δεν ήταν μια παράσταση πολυμεσική, ή multimedia, οι ηθοποιοί ήταν εκεί με φυσική παρουσία. Αυτό ήταν κοινό με μια παράσταση στο θέατρο. Βασική διαφορά ήταν ότι από νωρίς ξεκινήσαμε να δουλεύουμε με μικρόφωνο και έτσι οι ηθοποιοί ήξεραν από πολύ νωρίς ότι η σχέση τους με τον άλλο ηθοποιό διαμεσολαβείτε από αυτό και με αυτήν την έννοια έχει κάτι κοινό με το σινεμά που ο ηθοποιός γνωρίζει ότι παίζει με την κάμερα, δεν είναι αθώος ως προς αυτό.

Τι κοινά στοιχεία και τι διαφορές είχε αυτή η δουλειά με το θέατρο στον φυσικό χώρο;

Η σχέση με το κείμενο και η επικοινωνία μεταξύ των ηθοποιών, ακόμα και χωρίς άγγιγμα, ήταν κοινό με μια πραγματική παράσταση. Όταν έκλεινα τα μάτια μπορούσα μόνο από την φωνή να καταλάβω πότε οι ηθοποιοί επικοινωνούσαν και αυτό γιατί το κείμενο είναι δράση. Αυτό που έλειψε ήταν το κομμάτι της σωματικής επαφής, του σώματος στον χώρο, των σχέσεων των σωμάτων μεταξύ τους, που θα ήταν το επόμενο στάδιο της δουλειάς. Βέβαια, το συγκεκριμένο έργο που δουλέψαμε δεν είχε ιδιαίτερες απτικές απαιτήσεις, δεν θα είχε και σε ένα κανονικό ανέβασμα. Αυτή η δουλειά δεν είχε καθόλου την τοποθέτηση των σωμάτων στον χώρο, που πολλές φορές είναι ένας προβληματισμός κεντρικός στην παράσταση. Ωστόσο, πιστεύω ότι αυτός ο τρόπος δεν ταιριάζει σε όλα τα έργα. Κάποια έργα δεν μπορείς να τα φανταστείς ξέχωρα από την σωματική δράση.

Πώς ήταν η στιγμή που το έργο παίχτηκε για πρώτη φορά;

Η στιγμή που το έργο παίχτηκε στην πλατφόρμα του φεστιβάλ δεν έχει κανέναν κοινό με την διαδικασία της παράστασης, ήταν σχεδόν λυπηρό. Αρχικά, ήταν σε άλλον χρόνο, εμείς άλλη στιγμή το κάναμε, άλλη στιγμή πήραμε τα συγχαρητήρια και μάλιστα ήταν μέσω τηλεφωνημάτων ή μηνυμάτων. Και μάλιστα δεν ήταν καν όπως σε

μια ταινία που έστω για κάποιες φορές συνυπάρχει με το κοινό στην αίθουσα ή έστω ξέρεις ότι υπήρξε ένα κοινό σε ομάδα. Στο θέατρο ένα τεράστιο κομμάτι της δουλειάς είναι το χειροκρότημα και το τι θα ακούσεις μετά από το κοινό. Ένα κομμάτι του θεάτρου είναι το ποτό μετά και δεν είναι μια λεπτομέρεια, είναι κάτι σημαντικό. Θα καταλάβεις από μια μέρα που το χειροκρότημα δεν ήταν θερμό, ή το αντίθετο, ή μια μέρα που οι αντιδράσεις ήταν ψυχρές αλλά το χειροκρότημα ήταν μια ανατροπή. Όλο αυτό είναι μια πολύ ζωντανή διαδικασία. Στο radio play αυτό δεν έφτανε.

Θα χαρακτηρίζατε αυτή τη δουλειά θέατρο;

Με μια πιο ανοιχτή έννοια η δουλειά αυτή είναι θέατρο, είναι μια θεατρική διαδικασία, δεν είναι μια θεατρική παράσταση. Έχει κοινά και μεγάλες διαφορές με τις αμιγώς θεατρικές δουλειές. Στο δικό μου κομμάτι, που εμπεριέχει ένα διάστημα προετοιμασίας, εδώ έλειψε γιατί δεν υπήρχε ο απαραίτητος χρόνος πριν. Στο κομμάτι των προβών έλειψε η σωματικότητα, στο θέατρο υπάρχει πάντα το άγγιγμα των σωμάτων και εμπεριέχει ένα κομμάτι επικινδυνότητας.

Όσον αφορά το τρίτο μέρος που έχει να κάνει με την παράσταση, η παράσταση είναι ένα μοίρασμα, είναι διαφορετική κάθε βράδυ, είναι ζωντανή, είναι μέρες που δεν βγαίνει και άλλες που πάει μόνη της και αυτό έχει να κάνει και με το κοινό. Εκτελείται στο εδώ και στο τώρα και μοιράζεται το καθετί, από το αν θα σε κοιτάξει κάπως ένας θεατής, αν θα ανοίξει μια καραμέλα, το χειροκρότημα, το πριν και το μετά, αυτά όλα μαζί συνιστούν την θεατρική εμπειρία και για τους θεατές και για τους συντελεστές.

Ανθή Ευστρατιάδου, Ηθοποιός

Περιέγραψε μας την εμπειρία σου στον Ξένο.

Η εμπειρία στον Ξένο, επειδή ήμασταν μια ομάδα που είχαμε ξαναδουλέψει μαζί, ήταν σε ένα πολύ ασφαλές περιβάλλον. Εγώ δεν είχα συμμετάσχει ξανά σε ένα ραδιοφωνικό έργο. Για μένα, που ήμουν η αφηγήτρια, το θέμα ήταν να δίνω τον ρυθμό και την αίσθηση της ιστορίας και του πλαισίου της.

Είχε ενδιαφέρον να ακούς το έργο αυτό, εγώ το απήλαυσα. Βέβαια, αυτό σχετίζεται με την παντοδυναμία της εικόνας στην εποχή που ζούμε και το ελληνικό κοινό δεν

είναι πολύ συνηθισμένο στο ραδιοφωνικό έργο, πόσο μάλλον οι ηθοποιοί. Έχει να κάνει και με κάποιες τεχνικές που πρέπει να έχει κάποιος, να χειρίζεται καλύτερα την άρθρωσή του, που δεν το έχουμε κάνει τόσο πολύ. Δεν είναι διαδεδομένο αυτό το είδος και έγινε πιο συχνό εξαιτίας της πανδημίας. Είχε ενδιαφέρον, σε βοηθάει να ανοίξει η φαντασία σου με άλλον τρόπο, είναι πιο κοντά στην ανάγνωση ενός βιβλίου, καλείσαι να καλύψεις το κενό της εικόνας μέσα από την φαντασία και αυτό είναι πολύ ωραίο όταν συμβαίνει.

Τι κοινά σημεία και τι διαφορές είχε η δουλειά αυτή με ό,τι έχεις συνηθίσει ως τώρα στο θέατρο;

Δεν ένιωσα σαν να παίζω σε μια παράσταση. Δεν έχεις τον απόλυτο έλεγχο, είναι διαμεσολαβημένο, μέσα από ένα μικρόφωνο. Η προσέγγιση είναι πιο τεχνική, έχει να κάνει με τον ρυθμό, την ένταση, την τονικότητα, που αυτό συμβαίνει και στο θέατρο αλλά όχι τόσο. Επίσης, η ατμόσφαιρα διαμορφώνεται πολύ περισσότερο από τη μουσική. Υπάρχει μοντάζ. Ενώ στο θέατρο κάτι διαμείβεται μέσω του βλέμματος, που εδώ μπορεί να στέκεσαι απέναντι από τον συμπαίκτη σου, αλλά υπάρχει ανάμεσά σας καλώδιο. Επίσης, το μικρόφωνο μεγεθύνει τα πάντα, πρέπει να μαζέψεις τα εκφραστικά σου μέσα, όπως κάνει η κάμερα σε σχέση με το ανοιχτό πλάνο της θεατρικής σκηνής. Και στο θέατρο μπορείς να παίζεις με την τονικότητα της φωνής αλλά δεν το έχεις συνέχεια στο μυαλό σου.

Σχεδόν μόνο διαφορές βρίσκω από μια κανονική παράσταση. Αρχικά, είχαμε πολύ λιγότερο χρόνο από ό,τι έχεις συνήθως σε μια κανονική παράσταση. Έτσι, δεν μπορέσαμε να διανύσουμε την απαραίτητη απόσταση. Επίσης, ο σκηνοθέτης δεν ήταν απέναντί μας, ήταν μέσα από τα ακουστικά. Ήταν κάτι διαμεσολαβημένο, δεν είχε να κάνει με την ενέργειά σου. Δεν παίζεις με το σώμα σου, τα πάντα είναι μέσα από τη φωνή σου, πώς μεταφέρεις μόνο μέσα από τη φωνή μια ψυχική κατάσταση, η φωνή είναι το μόνο εργαλείο. Στο θέατρο μπορεί να χρησιμοποιήσεις μόνο το σώμα, ή ένα βλέμμα, ή μια χειρονομία, είσαι μέρος μιας μεγάλης εικόνας. Είναι σαν να είσαι ένα κομμάτι της μουσικής.

Στην φυσική παρουσία για να δείξεις το κλάμα, κλαις, στο ραδιοφωνικό πρέπει να σπάσει η φωνή για να δείξεις το κλάμα. Υπάρχουν και δυσκολίες στην επικοινωνία όταν

υπάρχει ο διάλογος, αφού δεν στέκεται ο ένας απέναντι στον άλλον. Ωστόσο, είναι μια συνάντηση μιας ομάδας ανθρώπων που διαβάζουν ένα κείμενο και προσπαθούν να το επικοινωνήσουν στο κοινό, άρα οι βασικές αρχές είναι οι ίδιες, τα εργαλεία αλλάζουν. Η τεράστια διαφορά είναι ότι δεν υπάρχει εικόνα.

Θα μπορούσες να χαρακτηρίσεις αυτή τη δουλειά θέατρο;

Το θεατρικό στοιχείο είναι η φυσική παρουσία, το θέατρο έχει να κάνει με το «εδώ» και «τώρα» και των ηθοποιών και των θεατών και σε ό,τι διαμείβεται ανάμεσά τους. Δηλαδή, θέατρο είναι η δημιουργία ενός τρίτου χώρου από τον χώρο της σκηνής και των θεατών, ενός άλλου χρόνου, που χωρίς την παρουσία είτε των θεατών είτε των ηθοποιών δεν μπορεί να συμβεί. Είχε κάποιους κοινούς κανόνες με το θέατρο, όπως τότε θα γίνει μια κορύφωση ή μια παύση, πώς θα βγει η μουσικότητα του κειμένου.

Νίκος Κ., Ακροατής

Πώς ήταν η εμπειρία του να ακούτε τον Ξένο;

Καταρχάς εγώ ακούω πολύ ραδιόφωνο και στην αρχή φανταζόμουν αυτήν την παράσταση σαν μια ραδιοφωνική εκπομπή. Περίμενα ότι θα είναι μια εμπειρία που θα μπορεί να γίνεται παράλληλα με κάτι άλλο και δεν απαιτεί το 100% της προσοχής μου. Ωστόσο αυτό δεν μπορούσε να γίνει γιατί η παράσταση είχε πολύ λόγο και όχι τόσο μουσική. Επίσης, άργησα πολύ να μπω στην παρακολούθηση της παράστασης, στα πρώτα 10 από τα 50 λεπτά δεν μπορούσα να παρακολουθήσω, είχα άλλες σελίδες ανοιχτές στον υπολογιστή, δεν είχα βρει ακριβώς τη θέση μου στο σπίτι, είχα μια αμηχανία. Έλειπε η έναρξη, η εισαγωγή σε κάτι.

Η εμπειρία αυτή απομακρύνθηκε πολύ από το ραδιόφωνο. Η συγκεκριμένη παράσταση είχε πάρα πολύ αφήγηση. Υπήρχε η απουσία του οπτικού ερεθίσματος που το υποκαθιστούσε η αφήγηση. Αλλά δεν ήταν και ένα διήγημα. Είχε χαρακτήρες που έκαναν δράσεις και διαλέγονταν μεταξύ τους. Εν δυνάμει θα μπορούσε να ήταν ενδιαφέρουσα εμπειρία. Δεν μου είναι ξένο να ακούσω κάτι ηχητικό αλλά έχει πολύ διαφορετική δομή αυτή η δουλειά με μια εκπομπή.

Μια πιο χαλαρή δομή με μικρότερη έγκληση στην δέσμευση σου επιτρέπει να κάνεις και κάτι άλλο. Ίσως έχει σημασία που ήμουν και μόνος μου στο σπίτι και ένιωθα

την αμηχανία του να κάθομαι να μην κάνω τίποτα και να ακούω τους ηθοποιούς να μιλάνε.

Ποια είναι τα βασικά κοινά σημεία και οι βασικές διαφορές από το θέατρο όπως το έχετε συνηθίσει μέχρι σήμερα;

Η βασική διαφορά είναι η έλλειψη των οπτικών μέσων, δεν έβλεπα τίποτα. Δεν υπήρχε κάποιος χώρος. Άκουγα τους ηθοποιούς να περιγράφουν τα περιβάλλοντα και τους χώρους, αυτό είχε μια μαγεία και σου έδινε μια ελευθερία να πας όπου θέλεις, αλλά κάτι του έλειπε. Είχα στο μυαλό μου ότι αυτό είναι μια παράσταση, στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών, που προσπαθεί να απαντήσει στις θεατρικές ανάγκες, και έτσι μου έλειψε η δημιουργία ενός κόσμου, όπως κάνει το θέατρο, θα με ενδιέφερε να μου το αποδώσει κάπως. Με το μυαλό μου ένιωθα ότι πηγαίνω σε πολύ στερεοτυπικές εικόνες. Ωστόσο, είχε ηθοποιούς, ερμηνείες, υποκριτική, διάλογο και άλλα κοινά με το θέατρο.

Θα λέγατε ότι αυτή η εμπειρία μπορεί να ονομαστεί θέατρο;

Αυτήν την εμπειρία δεν θα την χαρακτήριζα θέατρο. Στο μυαλό μου είχα ότι ακούω μια εκπομπή στο ραδιόφωνο, όχι ότι άκουσα μια θεατρική παράσταση.

Τι είναι θέατρο για εσάς;

Για μένα το θέατρο σίγουρα σημαίνει την συνύπαρξη με άλλους ανθρώπους. Σημαίνει το πάω κάπου για να το δω. Στο θέατρο θα είχα προετοιμαστεί, θα είχα ντυθεί, δεν θα ήμουν με τις πιτζάμες στον καναπέ, θα είχα βρει κάποιον να πάμε μαζί, θα περιμέναμε να κλείσουν τα φώτα και όλο αυτό είναι μια τελετουργία που σε οδηγεί. Δεν πατάω ένα κουμπί και ξεκινάει η παράσταση.

Επίσης, σημασία έχει ότι αυτό γινόταν σε άλλο χρόνο, δεν ένιωθες ότι αυτό εκπέμπεται και έχεις την ίδια εμπειρία με άλλους, ούτε την δυνατότητα να διαδράσεις κάπως με αυτό που γίνεται.

Το θέατρο έχει τον χαρακτήρα της συγκέντρωσης, έναν κοινωνικό χαρακτήρα και είναι μια εποπτική τέχνη. Δεν ξέρω θέατρο που να μην χρειάζεται να το βλέπεις. Είναι βασική επιλογή των καλλιτεχνών το τι θα βλέπεις.

No man is an island entire of itself, Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης

Αργυρώ Χιώτη, Σκηνοθέτιδα

Περιγράψτε μας την εμπειρία σας στην σκηνοθεσία του No man is an island entire of itself.

Γενικότερα στην δουλειά μου δεν χρησιμοποιούσα ποτέ παρά ελάχιστα τεχνολογικά μέσα, επομένως η όλη εμπειρία ήταν αρκετά πρωτόγνωρη για μένα. Και μόνο το να πρέπει να σκεφτώ με όρους και καθαρά τεχνικούς κινηματογραφικούς, ήταν καινούργιο πράγμα για μένα και αχαρτογράφητα νερά. Ήταν και η πρώτη καραντίνα και όλη αυτή η διαδικασία ήταν αρχή για όλους και δεν είχα ιδέα πώς θα λειτουργήσει.

Προσπαθούσα να αφουγκραστώ τις ανάγκες που υπάρχουν στην ζωντανή επικοινωνία κάποιου από το σπίτι του με κάποιους άλλους που αφηγούνται κάτι από τον δικό τους χώρο και πώς μπορούν αυτοί να συντονιστούν σε μια κοινή στιγμή. Για αυτό και επιλέξαμε το livestreaming και όχι την κινηματογράφηση, επειδή το livestreaming είχε μια συντονισμένη ενέργεια από όλους τη δεδομένη στιγμή, μαζί με αγωνία για το αν όλα θα συμβούν σωστά, η οποία νομίζω ότι ήταν το μόνο που μπορούσε να συμβάλει στην λειτουργία του εγχειρήματος. Δεν πήραμε την απόφαση να φτιάξουμε ένα βίντεο που να μπορεί να λειτουργεί ως αυτόνομο έργο. Δεν φτιάξαμε ταινία. Προσπαθήσαμε να διατηρήσουμε την έννοια της οριακής στιγμής. Άρα αυτό που κάναμε δεν ήταν ούτε θέατρου ούτε όμως και ταινία, ήταν κάτι ενδιάμεσο. Αυτό που εγώ ήθελα ήταν να λειτουργήσει σαν μικρός προσωπικός διαλογισμός.

Αναφέρατε την σχέση της δουλειάς αυτής με τον κινηματογράφο. Ποια βασικά κοινά σημεία θα λέγατε πως έχει με το θέατρο και ποια με τον κινηματογράφο;

Από το θέατρο είχε συχνά μια εξωστρεφή ενέργεια από τους ηθοποιούς. Επίσης, είχε μια ευθεία απεύθυνση, μια μετωπική σχέση με την κάμερα, σαν η κάμερα να είναι θεατής ή συμπαίκτης. Αυτό έχει υπάρξει στον κινηματογράφο αλλά είναι αρκετά θεατρικό στοιχείο. Επίσης, ο λόγος και η επίδραση του λόγου σε έναν άλλον ηθοποιό

ήταν αρκετά θεατρικό στοιχείο. Επίσης, το παρόν, το εδώ και το τώρα, η ενέργεια της στιγμής είναι βασικά θεατρικά στοιχεία.

Από τον κινηματογράφο είχαμε όλο το άλλο κομμάτι. Την εικόνα, τον ήχο, τα φώτα, τις διαφορετικές οπτικές. Για παράδειγμα, σε μια ηθοποιό είχαμε την κάμερα ψηλά και ήταν σαν να βρίσκεται σε ένα πηγάδι, ή σε έναν άλλον ηθοποιό είχαμε δύο κάμερες, δηλαδή είχαμε πολλαπλές εστίες θέασης. Ο ήχος είχε επίσης μια περισσότερο κινηματογραφική γραμμή, λειτουργούσε σαν αφηγηματική γραμμή από μόνος του, σαν η μουσική να ήταν ένα συνδεδεμένος κρίκος με πολύ ενεργό ρόλο.

Το montage ήταν πολύ ορισμένο. Είχαμε καλέσει και έναν τηλεσκηνοθέτη, με τον οποίο σχεδιάσαμε πολύ συγκεκριμένα όλα τα τεχνικά και κινηματογραφικά θέματα. Ήταν με μεγάλη ακρίβεια ορισμένη η σύνθεση και πολύ σημαντική. Θέλαμε να ξεπεράσουμε το πρώτο στάδιο που πια είναι πολύ γνωστό, τα παραθυράκια στο zoom. Έτσι τα παραθυράκια έμειναν μόνο στην αρχή και το τέλος. Όλη την υπόλοιπη ώρα ήμασταν στο στούντιο και οργανώναμε την εικόνα των θεατών.

Τι πιστεύετε πως βασικά λείπει από αυτήν την δουλειά σε σχέση με το θέατρο;

Η συνεύρεση των φυσικών σωμάτων είναι το πρώτο και κυρίαρχο. Η επικοινωνία των ανθρώπων όταν είναι κοντά και αναπνέουν όλοι μαζί. Αυτό είναι αναντικατάστατο και δεν υπάρχει σε τέτοιου είδους θεάματα. Φυσικά, κρατήσαμε κάποια πράγματα από αυτήν την εμπειρία. Όταν κάναμε πια την παράσταση στο ΕΜΣΤ, χρησιμοποιήσαμε ακουστικά ώστε να κρατήσουμε κάτι από το livestreaming, ένα στοιχείο του να βιώνει μόνος του ο θεατής την παράσταση παρά που ήμασταν πια στον ίδιο χώρο. Αυτό είχε πολύ ενδιαφέρον για μελλοντικούς πειραματισμούς, να δούμε τι σημαίνει το και μαζί και μόνοι, απομονώνοντας μία από τις αισθήσεις, ενώ οι άλλες είναι μαζί. Προφανώς, κάτι θέλαμε να κρατηθεί από το βίωμα του να είσαι μόνος σου, ενώ την ίδια στιγμή κερδίζεις από το ότι είσαι με άλλους την συγκέντρωση και την ενέργεια.

Ειρήνη Κουμπαρούλη, Ηθοποιός

Πώς θα περιγράφατε την εμπειρία σας στο No man is an island entire of itself;

Η παράσταση ήδη από πριν τον covid ήταν να γίνει σε μη θεατρικό χώρο και για λίγους θεατές. Είχε να κάνει με μια περιπλάνηση σε διαφορετικούς χώρους. Το σώμα σαν ένα άλλο έκθεμα θα μπορούσε να μεταβαίνει στον χώρο του μουσείου και οι θεατές θα άκουγαν από ακουστικά και ο καθένας μόνος του την αφήγηση.

Αρχικά φτιάχναμε δικά μας βίντεο από το σπίτι. Έτσι δουλεύαμε από το σπίτι μας έχοντας ένα συγκεκριμένο κάδρο. Δουλεύοντας άρχισαν να σχηματίζονται οι αφηγήσεις πέντε διαφορετικών κατοικήσεων στον χώρο του σπιτιού. Μετά μέσω πειραματισμών καταλήξαμε να παίζουμε στο ζουμ και να κάνουμε live τις ασκήσεις που δουλεύαμε πριν. Επομένως, μπήκαμε σε μια διαδικασία αρκετά κοντινή στην πρόβα. Στήναμε σκηνικά, φώτα, τελάρα στα σπίτια μας. Δεν θέλαμε να βγει ωμή η κατοικία, αλλά λίγο πειραγμένη.

Ξεκινήσαμε να παίζουμε σε ροή. Ήμασταν στο ζουμ και η σκηνοθέτιδα έλεγε ποιόν κοιτάμε κάθε φορά. Παίζαμε σε εναλλαγή. Ξεκίνησε λοιπόν να καταλαβαίνει ότι το θέμα δεν είναι τι γίνεται αλλά πού είναι το βλέμμα και πώς μπορεί να περιηγηθεί σε διαφορετικά σπίτια. Η συνθήκη του covid παρήγαγε μια παράξενη ανοικείωση. Ήμασταν στα σπίτια μας αλλά δεν ήμασταν κιόλας, ήμασταν τα σώματά μας τα φυσικά αλλά δεν ήμασταν και ακριβώς αυτό.

Πώς ήταν η τεχνική υλοποίηση της δουλειάς αυτής;

Μετά ένας κινηματογραφιστής έφτιαξε τα κάδρα και έκανε την εικόνα πιο επαγγελματική. Δεν θέλαμε να έχει την αίσθηση ότι μπαίνεις σε ένα ακόμα ζουμ. Επίσης, ένας συνεργάτης ανέλαβε το livestream και έβαλε ίντερνετ στα σπίτια για να έχουμε ασφάλεια στην σύνδεση όσο παίζαμε. Όλοι οι ηθοποιοί μπαίναμε στο ζουμ στέλναμε την εικόνα μας σε ένα κεντρικό υπολογιστή όπου γινόταν κάτι σαν τηλεσκηνοθεσία – σε συνεργασία με την σκηνοθέτιδα - και αυτό προβαλλόταν από άλλη πλατφόρμα. Στο τέλος έδειχναν όλους τους ηθοποιούς πολύ γρήγορα όλους μαζί σαν να χορεύουμε.

Στην αρχή είχαμε αγωνία γιατί δεν είχαμε αντίστοιχη εμπειρία, ούτε υπήρχε σαν πρακτική, δεν ξέραμε βασικά πράγματα. Π.χ. δεν ξέραμε ποια πλατφόρμα να χρησιμοποιήσουμε. Το youtube πχ μας λογόκρινε γιατί έπιασε τον συνδυασμό της

εικόνας του γυναικείου σώματος και της αντρικής φωνής, που είχαμε κάποια στιγμή στην παράσταση ως πορνογραφικό υλικό. Ωστόσο, εκείνη τη φορά που μας έκοψε την παράσταση στην μέση το youtube, αλλάξαμε πλατφόρμα και επανήλθαμε στο link του ΕΜΣΤ μετά από περίπου μισή ώρα. Μετά την επιστροφή εγώ ως «ξεναγός» της παράστασης απολογήθηκα για την διακοπή. Και σκεφτόμουν μετά ότι το μοναδικό τεκμήριο του ότι αυτό ήταν live ήταν αυτό το λάθος. Γενικώς, η σκηνοθέτιδα είχε πειστεί να παρέχει την παράσταση ήδη βιντεοσκοπημένη on demand αλλά εκείνη επέμεινε στο live streaming για να είναι όσο πιο κοντά στην συνάντηση ηθοποιών και θεατών της ζωντανής παράστασης.

Ήταν σαν να βλέπεις ταινία κάπως.

Πολλές φορές πιάστηκα από τα μάτια των συμπαικτών και ήξερα ότι είναι εκεί για μένα παρόλο που δεν με έβλεπαν. Πολλές φορές κοιτούσαμε στην κάμερα για να δώσουμε δύναμη στους συμπαικτες μας παρόλο που εμείς δεν μπορούσαμε να πάρουμε πίσω δύναμη από το βλέμμα τους. Όταν τελείωνε η παράσταση ήταν περίεργο που δεν ακούγαμε χειροκρότημα, δεν μπορούσαμε να πάμε για κρασιά ή να ακούσουμε ένα feedback. Και ήμασταν σπίτι μας, δεν ήμασταν καν έξω. Ήταν πολύ παράξενο.

Κάτι που μου άρεσε ήταν ότι στο δελτίο τύπου η σκηνοθέτιδα έδωσε οδηγίες στους θεατές ώστε να φροντίσουν να προφυλάξουν τις συνθήκες της παράστασης, όπως να βλέπουν από σταθερό υπολογιστή ή λάπτοπ, να έχουν ησυχία, χαμηλό φως κλπ. Με όσους μίλησα το ακολούθησαν πιστά και αυτό είναι σημαντικό. Πώς είναι ο θεατής που φοράει τα καλά του και μπαίνει σε μια διαδικασία για να συναντήσει τον ηθοποιό, έτσι ήταν σημαντικό που οι θεατές έφτιαξαν τον χώρο τους στο σπίτι τους για να μας δουν.

Ποια βασικά κοινά σημεία και ποιες διαφορές είχε αυτή η δουλειά σε σχέση με το θέατρο στον φυσικό χώρο;

Η πιο βασική διαφορά ήταν ότι έλειπε η συνάντηση με το κοινό. Αυτή η σφυγμομέτρηση όπου ακούς και την αναπνοή τους, λες ένα αστείο και καταλαβαίνεις αν περνάει ή όχι, τα μάτια τους, η ενέργειά τους, η παρουσία τους. Το δεύτερο είναι

ότι το να μπεις στον ρόλο σου και να βγεις από τον εαυτό σου είναι πιο δύσκολο στον χώρο του σπιτιού σου. Χρειαζόταν μια έξτρα προσπάθεια για να μεταμορφωθείς σε κάτι πιο έξω από σένα. Ήταν μεγάλη πρόκληση να δεις πώς παίζεις θέατρο στο σαλόνι. Ωστόσο, χάρηκα που έκανα θέατρο ακόμα και έτσι και ένιωσα κομμάτι μιας πρωτοπορίας που σκαρφίζεται νέους τρόπους και πειραματίζεται. Είδα ότι την ανάγκη της συνάντησης την είχαμε όλοι ακόμα και έτσι. Θεωρώ ότι ήταν σημαντικό ότι και το θέμα της παράστασης ήταν ταιριαστό με τη μορφή με την οποία έγινε.

Θα χαρακτηρίζατε αυτή τη δουλειά θέατρο και τι είναι θέατρο για εσάς;

Είχαμε ζωντανά σώματα εκεί πέρα, ό,τι και να πει κάποιος για το αν είναι αυτό θέατρο ή όχι εγώ ξέρω ότι ένιωθα την αναπνοή μου σαν το μοναδικό ταξίδι που με έκανε να είμαι ζωντανή και αυτό ήθελα να το επικοινωνήσω με τον θεατή. Και μάλιστα μέσα από έναν ρόλο, υπήρχε ένα καλλιτεχνικό έργο το οποίο δεν αποτύπωνε ρεαλιστικά τα πράγματα, υπήρχε κατασκευή. Υπήρχαν πράγματα που μας συγκίνησαν και εμάς και τον θεατή παρόλο που ήμασταν σε διαφορετικούς χώρους. Οπότε κάπως με έναν ανείπωτο, παράξενο τρόπο συναντηθήκαμε. Και αυτή η συν-κίνηση είναι κομμάτι του θεάτρου. Αυτό νομίζω είναι θέατρο το να μπορούμε να μεταβαίνουμε από το Α στο Β και αυτό να μας κάνει πιο ευαίσθητους, πιο ευάλωτους, πιο μαζί.

Στην φυσική παράσταση, στο χειροκρότημα οι θεατές έβγαζαν τις μάσκες για να δούμε τα πρόσωπά τους, σαν να μας λένε δες με, εγώ είμαι που χειροκροτώ.

Αγγέλα Λ., Θεατής

*Περιέγραψε μας πώς ήταν να βλέπεις την παράσταση *No man is an island entire of itself*;*

Έχει περάσει κοντά ένας χρόνος από τότε που το είδα, οπότε δεν το θυμάμαι ακριβώς. Θυμάμαι κάποιες ερμηνείες, τους φωτισμούς που ήταν μυσταγωγικό. Παρόλη την απόσταση υπήρχε μια ατμόσφαιρα. Αλλά στο χώρο του θεάτρου είναι εντελώς διαφορετικό.

Ένιωσα ότι περνάνε και άλλοι άνθρωποι το ίδιο με αυτό που ζω εγώ. Τη διάλεξα, ενώ συνήθως δεν βλέπω θέατρο από το σπίτι, επειδή μου είχε λείψει το θέατρο. Το είδα σαν μια ευκαιρία να δω πώς είναι. Αλλά δεν ξέρω αν θα το ξανάκανα. Τώρα πια

Θέλω απλώς να ανοίξουν τα θέατρα, δεν θέλω να δω livestreaming θέατρο, είναι σαν να συνεχίζω το κομμάτι του εγκλεισμού μου, ενώ πια θέλω να βγω από αυτόν. Θέλω να ανοίξουν τα θέατρα και να δω τις παραστάσεις από κοντά. Είμαστε σε μια πιεσμένη φάση και θέλουμε να ξαναβρούμε την κοινωνική μας ζωή. Τότε ήταν η αρχή της καραντίνας και το είδα αλλιώς. Ταυτίστηκα με τους ρόλους του έργου.

Ένωσα αυτήν την σκοτεινιά που έχει η κοινωνική μας ζωή σε αυτήν την περίοδο. Αυτό προέκυψε και από το ίδιο το έργο αλλά και από την συνθήκη του να μπω στο ίντερνετ να παρακολουθήσω μια θεατρική παράσταση, ενώ έχουμε συνηθίσει μια διαφορετική διαδικασία, να πάμε, να αγοράσουμε εισιτήριο και να την δούμε.

Ποια κοινά σημεία μπορείς να δεις σε αυτή τη δουλειά με το θέατρο όπως το ήξερες μέχρι σήμερα;

Δεν μπορώ να σκεφτώ κοινά σημεία με το κανονικό θέατρο. Είχε κάτι γοητευτικό όλο αυτό, προσομοίαζε και λίγο σε κινηματογράφο. Διαφορές υπήρχαν πολλές.

Η αμεσότητα που έχεις με τον ηθοποιό στο θέατρο δεν έχει καμία σχέση με αυτήν την εμπειρία. Στο θέατρο η αμεσότητα σε κάνει να νιώθεις σαν να το ζεις εσύ. Αυτή η ένταση που νιώθεις σε μια δυνατή σκηνή στο θέατρο δεν υπήρχε στο zoom. όταν βρίσκεσαι τόσο κοντά με τον ηθοποιό η εμπειρία είναι τόσο δυνατή που είναι σαν να παίζεις εσύ. Σε βάζει στο φως, στο σκοτάδι, στις μυρωδιές, την ένταση της φωνής.

Το να ακούς την φωνή από τα ηχεία είναι πολύ διαφορετικό από το να το βλέπεις στο ένα μέτρο.

Αλλά και από τον κινηματογράφο είχε διαφορές. Φαινόταν πολύ αυτοσχεδιαστικό, δεν είχε σενάριο ή πλοκή όπως το σινεμά. Ήταν πιο πειραματικό. Μάλλον ήταν μια performance. Και μια ακόμα διαφορά είναι ότι το βλέπαμε την ώρα που γινόταν. Ήταν πολύ θαυμαστή η τεχνική υποστήριξη και ο συντονισμός μεταξύ όλων των ηθοποιών που ο καθένας βρισκόταν σπίτι του. Απλά σίγουρα η performance από κοντά θα ήταν πιο δυνατή ως προς τα συναισθήματα.

Θα χαρακτηρίζατε αυτήν την εμπειρία θέατρο;

Αυτό που είδα θα το χαρακτήριζα θέατρο. Εννοείται πως είναι θέατρο. Είναι μια αναπαράσταση κάποιων λόγων, σκηνικών, ιστοριών ανθρώπων. Ήταν κάτι θεατρικό.

Ποιητικές Συνομιλίες, Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών

Αργύρης Ξάφης, Ηθοποιός

Πώς θα περιγράφατε την εμπειρία σας στις Ποιητικές Συνομιλίες;

Έκανα και radio play, και ζουμ παράσταση, και livestreaming και ό,τι έχει επιχειρηθεί το τελευταίο διάστημα, αλλά το πιο ενδιαφέρον και το πιο συμπεριληπτικό σε σχέση με τον θεατή, ήταν οι Ποιητικές Συνομιλίες. Συνολικά, ήταν μια πολύ ενδιαφέρουσα και σημαντική εμπειρία. Η συναντήσεις με ανθρώπους που δεν ξέρω ποιοι και πού είναι με έκαναν να πρέπει να έχω πολύ ανοιχτές τις κεραίες μου, ώστε η επικοινωνία να γίνει όσο πιο ουσιαστική γίνεται. Αυτό είναι μια τρομερή άσκηση ενσυναίσθησης, που μου λείπει το τελευταίο διάστημα. Επικοινωνία με το αντικείμενο μπορώ να έχω αλλά η επικοινωνία με το κοινό είναι τεράστιο έλλειμα, που αυτή η δράση υποκατέστησε.

Πείτε μας πρακτικά πώς υλοποιήθηκε το εγχείρημα.

Όταν επικοινωνήσαμε η στέγη μαζί μας μας ζήτησε να φτιάξουμε μια δεξαμενή από ποιήματα που είχαμε να προτείνουμε, ώστε να ξεκινήσουμε με βάση αυτή. Είναι σημαντικό να ξέρεις το υλικό σου, να το έχεις χωρίσει σε θεματικές, ώστε όταν μιλάς με κάποιον να μπορείς να μην κινείσαι μέσα σε όλο το εύρος των ποιημάτων, αλλά να έχεις κάποια που έχεις μελετήσει πολύ καλά και από αυτά να μπορείς να διαλέγεις ανάλογα με το πού σε οδηγεί ο συνομιλητής σου.

Οι συνθήκες, πχ το 20λεπτό, ήταν δοσμένες από το Theater de la Ville και είχαν διαμορφωθεί από κοινού με ψυχολόγους, ώστε να είναι η επικοινωνία ουσιαστική αλλά όχι και κουραστική. Μετά περάσαμε στην οργάνωση της δράσης και όταν μιλάμε με κάποιον κρατάμε σημειώσεις και όλες οι ανώνυμες αναφορές από όλον τον κόσμο μαζεύονται και φτιάχνουν ένα αρχείο από όλο τον κόσμο με αναφορές στο τι είπαμε και πώς επικοινωνήσαμε. Όλοι δίνουμε εκεί τις αναφορές μας και είναι συγκλονιστικό να τις διαβάσεις.

Προετοιμάζεστε κάπως πριν τα τηλεφωνήματα;

Περίπου μια ώρα πριν από την ώρα που έχω να κάνω τα τηλέφωνα, σταματάω ό,τι έχω να κάνω και αρχίζω και αραδιάζω τα βιβλία μου μπροστά μου. Αρχίζω και ξαναδιαβάζω ώστε να μπορέσω να συγκεντρωθώ στον πολύ πυκνό κόσμο της ποίησης. Θέλει να οδηγηθεί απαλά το μυαλό σου σε αυτό. Διαβάζω τυχαία ποιήματα για να ζεσταθώ, να λαδώσω τη μηχανή.

Κατά την διάρκεια, έχω έναν καμβά του πώς είναι τα βήματα για να μάθω πώς είναι ο άνθρωπος με τον οποίο μιλάω αλλά και να του ενεργοποιήσω λίγο την φαντασία και να τον οδηγήσω στην λογοτεχνία και την ποίηση. Μετά έχοντας αυτήν την συνομιλία στο μυαλό μου, σημειώνω ό,τι μου γεννιέται για να μην τα ξεχνάω στην ροή της κουβέντας και κάποια στιγμή κάτι συμπληρώνεται και με οδηγεί σε ένα συγκεκριμένο ποίημα. Μπορεί να έχει να κάνει με το θέμα, με μια συγκεκριμένη αίσθηση που μου γεννήθηκε, με μία έλλειψη που ένιωσα, είναι αρκετά ελεύθερο αυτό το μέρος της τελικής επιλογής, αλλά έχει να κάνει πολύ με τον συνομιλητή.

Πώς θα περιγράφατε την στιγμή της ερμηνείας του ποιήματος;

Όλα τα ποιήματα που είναι σε αυτήν την δεξαμενή τα έχω δουλέψει όπως θα δούλευα έναν ρόλο. Κάθε ποίημα απαιτεί διαφορετική προσέγγιση. Δεν είναι ίδιο ένα ποίημα γεμάτο εικόνες με ένα ποίημα που έχει ομοιοκαταληξία κλπ. Τα έχω δουλέψει όλα όπως θα δούλευα έναν ρόλο, ανάλογα με τη θεματική, το είδος κλπ. Τώρα πια έχω εξοικειωθεί με όλο αυτό και αφήνομαι πιο ελεύθερος. Ακόμα και αν μου γεννηθεί κάτι που δεν είναι στη λίστα μπορώ πια να το διαλέξω. Φυσικά ό,τι διαλέξω το έχω διαβάσει κάποιες φορές, αλλά η ερμηνεία μου έχει την αγνότητα των πρώτων παραστάσεων.

Τι κοινά και τι διαφορετικά σημεία έχει η δουλειά αυτή με το θέατρο στον φυσικό χώρο;

Το βασικό κοινό με το θέατρο όπως το ξέρουμε, που δεν έχει κανένα άλλο είδος από αυτά που δοκίμασα κατά τη διάρκεια της πανδημίας, είναι ότι λαμβάνει υπόψη τον ακροατή. Και αυτό είναι πάρα πολύ σημαντικό. Ο ακροατής είναι παρόν και η παρουσία του συνδιαμορφώνει το αποτέλεσμα. Σε όλα τα άλλα είδη είναι κάτι πιο

έτοιμο που προσφέρεται στον θεατή, μία έτοιμη παράσταση που δεν συνδιαμορφώνεται από το κοινό.

Οι διαφορές είναι αφενός ότι δεν είμαστε στον ίδιο χώρο και δεν υπάρχει καθόλου το οπτικό μέρος του θεάτρου. Το θέατρο περιλαμβάνει την εικόνα, δεν είναι μόνο λόγος, κίνηση κλπ είναι πολλά πράγματα μαζί. Διαμορφώνεται ένας μέσα από το τηλέφωνο ένας τρίτος χώρος. Όταν μιλάμε δεν είμαστε ούτε στο δικό μου το δωμάτιο ούτε στο δικό σου το δωμάτιο, αλλά είμαστε σε ένα χώρο που συνυπάρχουμε, αλλά αυτός δεν είναι ο αντίστοιχος του θεατρικό και έχει σίγουρα πολύ μεγαλύτερη απόσταση.

Θα χαρακτηρίζατε αυτή τη δουλειά θέατρο;

Δεν θα χαρακτήριζα αυτή τη δουλειά θέατρο. Είναι μια υποκατηγορία παραστατικής τέχνης, αφορά περισσότερο την αφήγηση, είναι πιο κοντά σε ένα διαδραστικό ποιητικό story telling. Το θέατρο περιλαμβάνει το «βλέπω» που εδώ ουσιαστικά λείπει. Αυτός ο χρόνος χωρίς θέατρο και αυτή η εμπειρία μου έδωσε την ευκαιρία να ακούσω περισσότερο παρά να εκθέσω και αυτό μου ήταν πολύ χρήσιμο σαν πρώτη ύλη για έναν καλλιτέχνη. Έχω μιλήσει με περίπου 100 άτομα από όλη την Ελλάδα.

Λένια Λ., Συμμετέχουσα

Πώς θα περιγράφατε την εμπειρία σας στις Ποιητικές Συνομιλίες;

Πήρα μέρος στις ποιητικές συνομιλίες δύο φορές, μία στην αρχή της δράσης και μια πριν δύο εβδομάδες. Ήταν δύο διαφορετικές προσεγγίσεις και αυτό είχε ενδιαφέρον, γιατί βίωσα δύο διαφορετικά πράγματα με ένα κοινό σημείο, ότι στο τέλος και οι δύο κατάφεραν να μου πουν ένα ποίημα που ταίριαζαν πάρα πολύ σε μένα. Οπότε, οι συνομιλητές κατάφεραν από άλλες οδούς να έχουμε πολύ καλή διάδραση. Μου έδωσαν υλικό για να σκεφτώ και μέσα στο πλαίσιο στο οποίο ζω αλλά και σε ένα φανταστικό πλαίσιο.

Το περίμενα και τις δύο φορές πώς και πώς, είχα μια μεγάλη χαρά όλη την ημέρα ότι θα χτυπήσει το τηλέφωνο, γιατί δουλεύω στο σπίτι και βλέπω ελάχιστο κόσμο και σπανίως, βλέπω μόνο οθόνες, υπάρχουν συνεργάτες που δεν έχω συναντήσει ποτέ δια

ζώσης. Άρα, αυτή η επικοινωνία, του να σε πάρει κάποιος άγνωστος και να μιλήσεις για κάτι εκτός των τετριμμένων και της καθημερινότητας σου είχε κάτι πολύ ωραίο. Μου άρεσε που μιλούσα με κάποιον που δεν ήξερε τίποτα για μένα και δεν είχα να σκεφτώ πώς θα συμπεριφερθώ, μιλούσα εκτός σχεσιακού μοντέλου.

Πώς ήταν η στιγμή της απαγγελίας του ποιήματος;

Με το ποίημα συγκινήθηκα πολύ και τις δύο φορές και ένιωσα με απέραντη ελευθερία, αφού και τα δύο ποιήματα είχαν να κάνουν με την χαρά και την ελευθερία. Με συγκίνησαν επίσης με τις ερμηνείες τους, γιατί διάβασαν το ποίημα πάρα πολύ ωραία, δεν ήταν μια απλή συνομιλία. Επίσης, επειδή είχαν βρει ποιήματα με πολλά δικά μου στοιχεία, αυτό ήταν μια στιγμή σύνδεσης με τον άλλον άνθρωπο, μια στιγμή κατανόησης και μοιράσματος.

Τι κοινά σημεία και τι διαφορές είχε αυτή η εμπειρία με το θέατρο στον φυσικό χώρο;

Θεωρώ ότι δεν είχε κοινά στοιχεία με το θέατρο γιατί πολλές φορές στο θέατρο η εικόνα είναι πιο δυνατή από τον ήχο, όταν έχει λόγια το θέατρο πολλές φορές αναζητάς περισσότερο την εικόνα. Θέλεις να μετατρέψεις το άυλο στοιχείο του ήχου σε υλικό γιατί το καταλαβαίνεις καλύτερα. Εδώ ήταν πιο κοντά σε μια χορογραφία, γιατί είχαν κίνηση και παλμό οι φωνές. Νομίζω ότι οποιαδήποτε ψηφιακή διαδικασία δεν μπορεί να αντικαταστήσει την πραγματικότητα.

Πιστεύω ότι αν υπήρχε και ψηφιακή εικόνα, θα είχε ακόμα λιγότερη συναισθηματική ένταση γιατί στο βίντεο μπορείς να δεις ένα πλάνο που σου δίνεται, ενώ το θέατρο σου δίνει την δυνατότητα να κοιτάξεις όπου εσύ επιθυμείς κάθε στιγμή. Ενώ τώρα που δεν είχα εικόνα μπορούσα να έχω άμεση σύνδεση με το συναίσθημά μου, είχα απομονωθεί ακόμα και από το εξωτερικό περιβάλλον, είχα στοχεύσει στο να ακούσω και να μπω μέσα στην διαδικασία της απαγγελίας. Μπορούσα να κάνω τις δικές μου εικόνες ή να μην κάνω καμία. Δημιουργήθηκαν πιο πολλές εικόνες μετά την απαγγελία, όταν μου έμεινε μια γλυκιά ανάμνηση. Εκείνη την στιγμή δημιουργήθηκε κυρίως ένα συναίσθημα και μια σύνδεση. Με αυτήν την έννοια, ήταν πιο κοντά από το θέατρο από ό,τι μια μαγνητοσκοπημένη παράσταση.

Έχω δει μαγνητοσκοπημένες παραστάσεις και είναι δύσκολο να κρατήσω την προσοχή μου. Μπορεί να σηκωθείς, να δεις ένα μήνυμα κλπ. Με έχει κουράσει η διαδικασία της μαγνητοσκοπημένης παράστασης, το να μην έχω επαφή και συμμετοχή με την διαδικασία, δεν μπόρεσε να με απορροφήσει αυτή η εικόνα. Η έννοια της κάθαρσης δεν μπορεί να αποκρυσταλλωθεί στο ψηφιακό περιβάλλον. Ενώ στις ποιητικές συνομιλίες επέλεξα να σταματήσω για λίγο τη ζωή μου για να κάνω κάτι άλλο.

Θα λέγατε πως αυτή η εμπειρία μπορεί να χαρακτηριστεί θέατρο και τι είναι θέατρο για εσάς;

Δεν θα χαρακτήριζα τις ποιητικές συνομιλίες θέατρο. Το θέατρο για μένα είναι διαδικασία μύησης μεταξύ παρατηρητή και παρατηρούμενου, θεατή και ηθοποιού. Είναι μια διαδικασία που θεατής και ηθοποιός ανταλλάσσουμε συναισθήματα, ενέργειες και αυτό που δίνει το κοινό στην παράσταση καθορίζει και το πώς θα είναι η παράσταση αυτή.