

ΘΕΑΤΡΟ-ΛΟΓΟΣ

μια περιοδική έκδοση για το θέατρο: Τέχνη και Έρευνα

ψηφιακή έκδοση
από τον
Πανελλήνιο Επιστημονικό
Σύλλογο Θεατρολόγων

Επισκόπηση θεατρολογικής Έρευνας
Παρουσίαση Βιβλίων
Ανασκόπηση θεατρικών παραστάσεων
Παιδαγωγική του θεάτρου – θέατρο στην Εκπαίδευση
θέατρο στην Περιφέρεια
Ελληνική Δραματουργία
Πολιτιστική Πολιτική και θέατρο

Κεντρικό αφιέρωμα:
«θέατρο και Αναπηρία»

Τεύχος 2
Ιούνιος 2023



ISSN: 2945-0144



*Η φωτογραφία στο εξώφυλλο
αποτελεί στιγμιότυπο της παράστασης
«Τρωάδες» (2022) από τη
συμπεριληπτική ομάδα «Θέαμα»*

Φωτογραφία: Αντιγόνη Κουράκου,
Γκίκας Μελαχροινός

Η διάθεση είναι δωρεάν



ψηφιακή έκδοση:
ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟΣ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟΣ ΣΥΛΛΟΓΟΣ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΩΝ

Ιπποκράτους 13 (εντός στοάς)

5ος όροφος

T.K. 10679, Αθήνα

www.pesyth.com

contact@pesyth.com

©2023



ΘΕΑΤΡΟ-ΛΟΓΟΣ

μια περιοδική έκδοση για το Θέατρο: Τέχνη και Έρευνα
Ιούνιος 2023
τεύχος 2

Επιμελήτρια περιοδικού:
Χριστιάνα Μόσχου

Επιμελητής ψηφιακής έκδοσης:
Χρήστος Θεοχαρόπουλος

Επιμέλεια κεντρικού αφιερώματος *Θέατρο και Αναπηρία*:
Κυριακή Δεμίρη, Μαρία Κολτσίδα, Χριστιάνα Μόσχου, Ελένη Χατζηγεωργίου

Ανασκόπηση θεατρολογικής έρευνας:
Ευδοκία Μανόχη, Αγαθή Τέλη

Παρουσίαση βιβλίων:
Μαρία Ανδρ. Σπυροπουλου, Μάρθα Κοσκινά, Ασημίνα Ξηρογιάννη

Κριτική-ανασκόπηση παραστάσεων:
Μαρία Μπινίκου, Γιλμάζ Κωνσταντίνα-Αϊσέ

Παιδαγωγική του θεάτρου/ Θέατρο στην εκπαίδευση:
Μαρία Μπατάνη, Σταμάτης Γαργαλιάνος, Γεωργία Κακαρά, Ευφροσύνη Κουτσογιάννη

Θέατρο στην περιφέρεια:
Ηλέκτρα Μήτσουρα, Δημήτρης Ζαπάντης

Ελληνική δραματολογία:
Αικατερίνη Θεοδωράτου, Εμμανουέλα Κοντογιώργου

Πολιτιστική πολιτική και θέατρο:
Ευαγγελία Κυριαζίδου, Ελένη Πετρίτση, Ειρήνη Πολυδώρου

Διόρθωση κειμένου:
Κυριακή Δεμίρη, Αικατερίνη Θεοδωράτου, Μαρία Κολτσίδα, Χριστιάνα Μόσχου





Περιεχόμενα

Editorial	7
-----------------	---

ΜΟΝΙΜΕΣ ΣΤΗΛΕΣ

Επισκόπηση Θεατρολογικής Έρευνας

Η Εξέλιξη της Έννοιας της Εργαστηριακότητας από τις Αρχές του Εικοστού Αιώνα μέχρι Σήμερα: Μια Συγκριτική Μελέτη	
Μαρία Σικιτάνο	8

Τα τελετουργικά στοιχεία του παραδοσιακού θεάτρου της Ταϊλάνδης 'Κον'	
Μαρίνα Μέργου	14

Παρουσίαση Βιβλίων

Χριστίνα Θανάσουλα, Σχεδιασμός Φωτισμών: ζωγραφίζοντας επί σκηνής στις τέσσερις διαστάσεις, Creative Lighting, Αθήνα 2021. 154 σ.	
Έλια Λακίδου	22

Μαρία Κονομή, Μοντέρνα και Σύγχρονη Σκηνογραφία: ορόσημα και εξελίξεις, Κάπα Εκδοτική, Αθήνα 2021	
Ιωάννα Αλεξανδρή	25

Ανασκόπηση Θεατρικών Παραστάσεων

Το ελληνικό παρόν στο θέατρο Playback: το παράδειγμα της ομάδας Playback Ψ	
Χρήστος Θεοχαρόπουλος	29

Παιδαγωγική του Θεάτρου / Θέατρο στην Εκπαίδευση

Πρόγραμμα συμπεριληπτικής Εκπαίδευσης: Νευρολογική Προσέγγιση της Υποκριτικής. Δουλεύοντας με ανθρώπους με νευρομυϊκές παθήσεις	
Αννίτα Καπουσίζη	37

Θέατρο στην Περιφέρεια

Λαϊκό Θέατρο της Ζακύνθου: Οι Ομιλίες στον 21ο Αιώνα	
Αγγελική Γεωργακοπούλου	45
Ελλάδα δεν είναι μόνο η Αθήνα;	
Ευσταθία Π. Ράπτη	49



Ελληνική Δραματολογία

Τροπές του μύθου στην *Ερμιόνη* του Ανδρέα Στάικου

Αγίς Μαρίνης 53

***Χρυσόθεμις Αγαμέμνωνος* της Άννας Ταξείδη**

Στράτη Αμπατζή 58

Πολιτιστική Πολιτική και Θέατρο

TheARtro: Ένα πρωτοποριακό σύστημα για την ενίσχυση της προσβασιμότητας στη θεατρική εμπειρία

Ρουμπίνη Μοσχοχωρίτη, Μαρίλια Σταυρίδου,
Θάνος Τσακίρης, Δημήτριος Τζοβάρας 63

Ο Νόμος του Baumol στις Παραστατικές Τέχνες: δευτερογενής ανάλυση του βασικού μαθηματικού μοντέλου

Σταμάτης Γαργαλιάνος 71

ΚΕΝΤΡΙΚΟ ΑΦΙΕΡΩΜΑ:

«ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΑΝΑΠΗΡΙΑ» (σελ. 80 - 120)

Εισαγωγή στο κεντρικό αφιέρωμα «Θέατρο και Αναπηρία»

Κυριακή Δεμίρη, Μαρία Κολτσίδα,
Χριστιάνα Μόσχου, Ελένη Χατζηγεωργίου 80

Το δικαίωμα του θεάτρου στην αναπηρία

Μαριάννα Τζανή 92

Σκέψεις και ερωτήματα με αφορμή το έργο *Παιδιά ενός κατώτερου Θεού*

Ιφιγένεια Καφετζοπούλου 101

Δραματολογία και αναπηρία: Επισφαλείς ισορροπίες - Το θεατρικό έργο *Balance* (2008), της Νάνσυς Σπετσιώτη

Αικατερίνη Μιχ. Θεοδωράτου 107

Προσβασιμότητα στο θέατρο μέσω της διερμηνείας νοηματικών γλωσσών

Ευλαμπία Αγγέλου, Ιωάννα Αγγέλου 115



Editorial

Δεύτερο έτος και δεύτερο τεύχος του περιοδικού Θέατρο- Λόγος!

Αυτό το ταξίδι που ξεκίνησε με κάποιες σκόρπιες ιδέες πλέον έχει λάβει υλική υπόσταση και το περιοδικό του Πανελληνίου Επιστημονικού Συλλόγου Θεατρολόγων έχει ήδη τους αναγνώστες του. Η ανταπόκριση στο πρώτο τεύχος ήταν μεγάλη με πάνω από χίλιους αναγνώστες μόλις την πρώτη εβδομάδα κυκλοφορίας της ψηφιακής μας έκδοσης. Αυτό το γεγονός καταμαρτυρά την ανάγκη να επικοινωνήσουμε και να μοιραστούμε αλλά την ίδια στιγμή όλοι εμείς ως συντακτική ομάδα νιώθουμε την ευθύνη να σταθούμε στο ύψος των προσδοκιών των αναγνωστών μας.

Στο δεύτερο τεύχος έχουμε την τύχη να φιλοξενούμε πολύ ενδιαφέροντα άρθρα που πλαισιώνουν διάφορες όψεις του θεάτρου και της θεατρολογίας. Στο τεύχος θα κάνουμε μία στάση στη Ζάκυνθο, μετά στην Πάτρα και από εκεί θα περάσουμε στο τελετουργικό χοροθέατρο της Ταϊλάνδης, θα προβληματιστούμε σχετικά με την εργαστηριακότητα, θα δούμε πώς οι θεατρικές τεχνικές εφαρμόζονται σε άτομα με νευρολογικές παθήσεις, θα διαβάσουμε για την σκηνογραφία και τον φωτισμό, θα γνωρίσουμε ένα καινοτόμο πρόγραμμα εμπλουτισμένης πραγματικότητας και θα υπολογίσουμε το κόστος παραγωγής θεατρικών παραστάσεων, θα συναντήσουμε τη Χρυσόθεμη και την Ερμιόνη και θα δούμε παραστάσεις θεάτρου Playback. Ευχαριστούμε θερμά τους συγγραφείς που μας εμπιστεύτηκαν τις σκέψεις τους, την έρευνά τους και τους προβληματισμούς τους.

Αντίστοιχα, το κεντρικό αφιέρωμα «Θέατρο και Αναπηρία» έρχεται να διευρύνει το πεδίο αναφοράς του περιοδικού, δίνοντας έμφαση σε συμπεριληπτικές παραστάσεις, βασισμένες στην αρχή της μη διάκρισης. Θεωρούμε πως η εμπειρία των αναπήρων καλλιτεχνών και των μικτών ομάδων εμπλουτίζει τον ορίζοντα της θεατρολογίας και των θεατρολόγων που εργάζονται είτε στο θέατρο είτε στην εκπαίδευση. Στα άρθρα των συγγραφέων θα αναζητήσουμε τον ορισμό κατά περίπτωση του ανάπηρου σώματος στη σκηνή, θα προβληματιστούμε για τον τρόπο που προσλαμβάνουμε τον άλλο και που αρθρώνουμε την ετερότητά του και τέλος θα συζητήσουμε τρόπους ένταξης σε μία κοινή εμπειρία χωρίς αποκλεισμούς.

Ελπίζουμε να απολαύσετε την ανάγνωση όσο και εμείς την προετοιμασία αυτού του τεύχους. Περιμένουμε με χαρά και τα δικά σας άρθρα. Καλή ανάγνωση και καλό καλοκαίρι.

Χριστίνα Λόγος



ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

Η στήλη φιλοξενεί άρθρα που παρουσιάζουν τις τελευταίες έρευνες οι οποίες έχουν δημοσιευτεί σε επιστημονικά περιοδικά, τις διατριβές που κατατίθενται με θέμα το θέατρο, την αναπαράσταση και την επιτέλεση, καθώς και προηγούμενες ερευνητικές μελέτες σημαντικές για το πεδίο. Στόχος της στήλης είναι να παρακολουθεί τις τελευταίες εξελίξεις στην επιστήμη του θεάτρου, να διακρίνει τάσεις και να προτείνει νέα ερευνητικά ερωτήματα.

Η Εξέλιξη της Έννοιας της Εργαστηριακότητας από τις Αρχές του Εικοστού Αιώνα μέχρι Σήμερα: Μια Συγκριτική Μελέτη

Μαρία Σικιτάνο

Περίληψη: Με την εμφάνιση του εργαστηριακού θεάτρου στις αρχές του εικοστού αιώνα, σημαντικός αριθμός μελετητών αποπειράθηκε να αποτυπώσει τα χαρακτηριστικά και τις λειτουργίες αυτής της νέας θεατρικής πρακτικής. Σε αυτές τις προσπάθειες προσδιορισμού και συστηματοποίησης, η έννοια της *εργαστηριακότητας* κατέχει κεντρική θέση. Μερικοί μελετητές ερμηνεύουν την παραπάνω έννοια ως μια παράλληλη διάσταση του θεάτρου, έναν διαφορετικό τρόπο εργασίας που θέτει ερωτήματα και ερευνά την ίδια τη διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Κάποιοι άλλοι ερευνητές συνδέουν την εργαστηριακότητα με τις αξίες της ομάδας, την επιστημονικότητα και την παραγωγή και μετάδοση γνώσης, ορίζοντάς τη κυρίως ως εκπαιδευτικό περιβάλλον με σκοπό τη συνομιλία μεταξύ τέχνης και επιστήμης. Τέλος, άλλοι μελετητές δίνουν έμφαση στη σύνδεση της εργαστηριακότητας με την άσκηση του ηθοποιού, ως τόπου επαναπροσδιορισμού αρχών και τεχνικών με σκοπό την ανάπτυξη της ανθρώπινης δυνατότητας επί σκηνής. Η παρούσα μελέτη περιγράφει την εξέλιξη της έννοιας της εργαστηριακότητας μέσα από τη συγκριτική παρουσίαση σύγχρονων θεωρητικών προσεγγίσεων που αναδεικνύουν τη συνθετότητα και την πολυμορφία της.

Λέξεις-κλειδιά: *εργαστηριακότητα, εργαστηριακό θέατρο, έρευνα, εκπαίδευση, επιστήμη*

Εισαγωγή

Από τις αρχές του εικοστού αιώνα στο πεδίο της θεατρικής πρακτικής, σημαντική θεωρείται η εμφάνιση του εργαστηριακού θεάτρου, τα χαρακτηριστικά του οποίου έχουν μελετηθεί από έναν σημαντικό αριθμό ερευνητών. Στο πλαίσιο της παραπάνω έρευνας, ιδιαίτερη έμφαση έχει δοθεί στην έννοια της εργαστηριακότητας ως συνόλου των ιδιοτήτων και των χαρακτηριστικών που ορίζουν τον τρόπο ύπαρξης και λειτουργίας αυτού που ονομάζουμε εργαστηριακό θέατρο. Μερικοί



μελετητές προσεγγίζουν το εργαστηριακό θέατρο ως μια παράλληλη διάσταση του θεάτρου, έναν διαφορετικό τρόπο εργασίας που θέτει ερωτήματα σχετικά με την ίδια τη διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας και στοχεύει στη μελέτη των στοιχείων που ορίζουν την υποκριτική και σκηνική τέχνη. Κάποιοι άλλοι ερευνητές συνδέουν τον χώρο του εργαστηριακού θεάτρου με την εκπαίδευση, τις αξίες της ομάδας, την επιστημονικότητα και την παραγωγή και μετάδοση γνώσης, ορίζοντάς το κυρίως ως εκπαιδευτικό περιβάλλον με σκοπό τη συνομιλία μεταξύ τέχνης και επιστήμης. Τέλος, άλλοι μελετητές δίνουν έμφαση στη σύνδεση του εργαστηριακού θεάτρου με την άσκηση και εκπαίδευση του ηθοποιού, ως τόπων επαναπροσδιορισμού των αρχών και τεχνικών της υποκριτικής τέχνης, με σκοπό την ανάδυση ενός «νέου ηθοποιού» που προάγει την καθολικότητα του επί σκηνής σώματος και την ανάπτυξη της ανθρώπινης δυνατότητας. Έχοντας ως σημείο αναφοράς τις παραπάνω θεωρητικές προσεγγίσεις, το παρόν άρθρο εξετάζει συγκριτικά την έννοια της εργαστηριακότητας μέσα από την ιστορική της εξέλιξη.

Εργαστηριακότητα: Οι Απαρχές

Ο σκηνοθέτης και μελετητής του θεάτρου, Ρίτσαρντ Μπολεσλάφσκι στο άρθρο του, «Το Εργαστηριακό Θέατρο» (*The Laboratory Theatre*, Boleslawsky, 1923) επιχειρώντας να διατυπώσει τα χαρακτηριστικά και τον τρόπο λειτουργίας αυτής της συγκεκριμένης σκηνικής πρακτικής, δίνει ίσως μια από τις πιο πρώιμες ερμηνείες της έννοιας της εργαστηριακότητας, χωρίς ωστόσο να χρησιμοποιεί τον συγκεκριμένο όρο. Ο Μπολεσλάφσκι, έχοντας μαθητεύσει και ο ίδιος στο *Θέατρο-Στούντιο*, το πρώτο εργαστηριακό θέατρο που στεγάστηκε στο *Θέατρο Τέχνης* της Μόσχας, δίπλα στον Στανισλάφσκι και τον Λεοπόλντ Σουλερζίτσκι, παίρνει ως παράδειγμα τον τρόπο λειτουργίας των εργαστηρίων του *Θεάτρου Τέχνης*, αλλά και τη μέθοδο δουλειάς σκηνοθετών όπως ο Ράινχαρντ και ο Κρέιγκ και αποπειράται να καταγράψει τα κυριότερα χαρακτηριστικά αυτής της συγκεκριμένης σκηνικής πρακτικής.

Σύμφωνα με τον Μπολεσλάφσκι, οι βασικές ιδιότητες του εργαστηριακού θεάτρου συνίστανται στην αναζήτηση νέων καλλιτεχνικών δρόμων και τρόπων έκφρασης αλλά και στη συγκρότηση ενός πυρήνα ανθρώπινου δυναμικού, μιας συλλογικότητας από άτομα με κοινές αξίες, ιδανικά και όραμα. Πρόκειται για έναν παράλληλο τρόπο εργασίας που γεννήθηκε από την ανάγκη εξέλιξης και μελέτης της ίδιας της καλλιτεχνικής δημιουργίας, μέσα σε ένα κυρίαρχο πλαίσιο που αντιμετώπιζε την παράσταση σαν εμπόρευμα προς κατανάλωση στοχεύοντας αποκλειστικά και μόνο στο αποτέλεσμα. Το θέατρο που λειτουργεί ως εργαστήριο απαιτεί ελάχιστους υλικούς πόρους αλλά ανεξάντλητους πνευματικούς, την άπειρη δυνατότητα ποικιλίας σχέσεων ηθοποιού-θεατή· δεν αποφέρει χρηματικά κέρδη, αλλά ανοίγει νέους εκφραστικούς δρόμους που εξελίσσουν τη θεατρική τέχνη. Αποτελεί ισχυρή κοινωνική δύναμη, εξίσου σπουδαία με τα σχολεία και τα πανεπιστήμια. Για τον Μπολεσλάφσκι η δομή του εργαστηριακού θεάτρου εδράζεται στη συλλογικότητα: το κάθε εργαστήριο πρέπει να συγκροτείται από μια μικρή ομάδα, ένα σύνολο διαφορετικοτήτων, όπου το κάθε της μέλος πρέπει να ακολουθεί το σκηνοθετικό σχέδιο και όραμα, χωρίς όμως παράλληλα να εξαφανίζονται οι πρωτοβουλίες και η ατομική δημιουργικότητα. Τέλος, βασικός στόχος του εργαστηριακού θεάτρου είναι να μη στηρίζεται στις ήδη δοκιμασμένες μορφές και μεθόδους· να θέτει διαρκώς υπό αίρεση κάθε θέσφατο της παραστασιακής δημιουργίας αναζητώντας νέες καλλιτεχνικές διεξόδους και σκηνικές προσεγγίσεις. Με αυτόν τον τρόπο το θέατρο θα αποκτήσει τη δυναμική του «ζωντανού αρχείου» (Boleslawsky, 1923), θα γίνει όχημα δυνατοτήτων και όχι μουσειακό έκθεμα.



Στις αρχές του εικοστού πρώτου αιώνα, σχεδόν εκατό χρόνια μετά την ίδρυση του πρώτου εργαστηριακού θεάτρου του *Θεάτρου Τέχνης* της Μόσχας και το άρθρο του Μπολεσλάφσκι, θεωρητικοί και πρακτικοί του θεάτρου άρχισαν να αναζητούν πιο συνειδητά και συστηματικά τα χαρακτηριστικά και τις λειτουργίες που στοιχειοθετούν αυτό που ονομάζουμε «εργαστηριακό θέατρο». Με αφορμή το τριήμερο συμπόσιο στο πανεπιστήμιο του Άαρχους στη Δανία για τα σαράντα χρόνια από την ίδρυση του θεάτρου Όντιν, ο Εουτζένιο Μπάρμπα συγκέντρωσε διακεκριμένους μελετητές του θεάτρου που κινούνται στο περιβάλλον της Διεθνούς Σχολής Θεατρικής Ανθρωπολογίας (International School of Theatre Anthropology ή ISTA) και τους έθεσε τα εξής ερωτήματα: «Τι είναι ένα εργαστηριακό θέατρο;» και «Γιατί να υπάρχει ένα εργαστηριακό θέατρο;». Με αφορμή τις παραπάνω ερωτήσεις άνοιξαν συζητήσεις μέσα σε ένα ερευνητικό πλαίσιο σχετικά με την εργαστηριακή δουλειά μερικών από τους σημαντικότερους πρακτικούς του θεάτρου του εικοστού αιώνα: Στανισλάφσκι, Μέγιερχολντ, Κοπό, Ντεκρού, Γκροτόφσκι, Μπρουκ, Μνούσκιν και το θέατρο Όντιν του Εουτζένιο Μπάρμπα. Το επιλεγόμενο δείγμα, αν και αρκετά περιορισμένο σε τοπική κλίμακα καθώς περιλαμβάνει παραδείγματα κυρίως από την κεντρική και βόρεια Ευρώπη αφήνοντας εκτός τις παγκόσμιες εξελίξεις του εργαστηριακού θεάτρου, αναδεικνύει την πολυπλοκότητα και ποικιλομορφία του φαινομένου: οι όροι ύπαρξης, οι λειτουργίες και οι ιδιότητες του εργαστηριακού θεάτρου δεν εκφράζονται με τον ίδιο τρόπο. Ωστόσο, υπάρχει μια συνέχεια, ένα κοινό «νήμα», ένα σύνολο χαρακτηριστικών που στοιχειοθετούν τον οντολογικό του πυρήνα. Η δημοσίευση των αναλύσεων της εργαστηριακής δουλειάς των παραπάνω σκηνοθετών με τη μορφή άρθρων για το δεύτερο τεύχος του επιστημονικού περιοδικού «Περιπετί» (*Peripeti*, Μπάρμπα κ.ά., 2004) έγινε στο πλαίσιο μιας προσπάθειας σταχυολόγησης αυτών των κοινών χαρακτηριστικών προκειμένου να οριστεί ο τρόπος ύπαρξης και λειτουργίας του εργαστηριακού θεάτρου.

Το μεγαλύτερο μέρος του συμποσίου του πανεπιστημίου του Άαρχους καταγράφηκε το 2009 από τη Μιρέλα Σκίνο στο βιβλίο της *Αλχημιστές του Θεάτρου: Θεατρικά Εργαστήρια στην Ευρώπη του 20ού Αιώνα* (*Alchimisti Della Scena: Teatri Laboratorio del Novecento Europeo*, Schino, 2009). Εκεί, η Σκίνο εισάγει για πρώτη φορά τον όρο «εργαστηριακότητα» προκειμένου να περιγράψει την εργαστηριακή διαδικασία δημιουργίας των σκηνοθετών που αναλύθηκαν κατά τη διάρκεια του συμποσίου. Η έννοια αποτελεί μετεξέλιξη του ρωσικού όρου στουντινόστ (*studiinost*), που χρησιμοποιήθηκε για να αποτυπώσει τον τρόπο εργασίας στα καλλιτεχνικά στούντιο της Ρωσίας τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα και μεθοδολογικά συνδέει τον τόπο της θεατρικής δημιουργίας με τη μελέτη (*study*). Η Σκίνο, παρότι τονίζει την επικινδυνότητα γενίκευσης που ενέχει η προσπάθεια δόμησης μιας γενεαλογίας του εργαστηριακού θεάτρου, στην προσπάθειά της να στοιχειοθετήσει την πρώτη ύλη της συγκεκριμένης σκηνικής πρακτικής, αφού παραθέτει τις θεωρητικές αναλύσεις των συμμετεχόντων του συμποσίου, αποκρυσταλλώνει τα βασικότερα συμπεράσματα και προτείνει μερικά στοιχεία καθορισμού της οντολογικής της υπόστασης: χώρος, χρόνος, ύπαρξη ομάδας, ερευνητική διαδικασία, εκπαίδευση και επιστημονικότητα. Ο χώρος διευρύνεται πέρα από τα φυσικά όρια (θέατρο, δωμάτιο, υπόγειο κ.ά.) και συμπεριλαμβάνει τις δραστηριότητες, το σύνολο των πρακτικών, μεθόδων και σχέσεων που αναπτύσσονται στο πλαίσιο εργασίας του εργαστηριακού θεάτρου. Ο χρόνος στο εργαστηριακό θέατρο είναι διευρυμένος. Επειδή προτεραιότητα σε αυτόν τον τρόπο δουλειάς έχει η ανάπτυξη και η μελέτη της καλλιτεχνικής διαδικασίας, ο χρόνος πρέπει να είναι αρκετός ώστε να επιτρέπει την πραγματοποίησή της διατηρώντας παράλληλα ανοιχτές τις δυνατότητες δημιουργίας ενός παραστασιακού αποτελέσματος. Σημαντική για τη μελέτη του εργαστηριακού θεάτρου είναι και η



συγκρότηση ομάδας, μιας συλλογικότητας με κοινές αξίες, στάση ζωής και καλλιτεχνικό όραμα. Η ερευνητική διαδικασία αποτελεί τον οντολογικό πυρήνα του εργαστηριακού θεάτρου και συνίσταται στη μελέτη της φύσης και των αντικειμενικών όρων της υποκριτικής και της τέχνης του θεάτρου. Η εκπαίδευση αφορά τη διαδικασία βασικής άσκησης του ηθοποιού, καθώς και την παραγωγή και μετάδοση γνώσης μεταξύ των μελών της ομάδας σχετικά με την άσκηση και την υποκριτική τέχνη. Τέλος, η επιστημονικότητα σχετίζεται με τη διαλεκτική σχέση μεταξύ επιστήμης και σκηνικής πρακτικής. Συγκεκριμένα, περιλαμβάνει τόσο την τροφοδότηση της καλλιτεχνικής δημιουργίας από επιστημονικές θεωρίες, όσο και την απόπειρα συστηματοποίησής της, δηλαδή την προσπάθεια ερμηνείας της πολυπλοκότητάς της, αλλά και των νόμων που την ορίζουν, με σκοπό τη μετάδοσή της ως μορφή γνώσης.

Σύγχρονες Θεωρητικές Προσεγγίσεις

Αναπτύσσοντας μια συνομιλία με την ερευνητική δουλειά της Σκίνο, η Τατιάνα Κεμί στο βιβλίο της *Το Θεατρικό Εργαστήριο ως Τρόπος Προσέγγισης της Παιδαγωγικής και της Δημιουργικότητας: Το Θέατρο Όντιν και Συνεργατική Μάθηση (A Theatre Laboratory Approach to Pedagogy and Creativity: Odin Teatret and Group Learning*, Chemi, 2018) αφορμάται από την εργαστηριακή δουλειά του Μπάρμπα και της θεατρικής ομάδας Όντιν και εξετάζει το εργαστηριακό θέατρο ως είδος, προσδιορίζοντας τα βασικά χαρακτηριστικά του. Σε διάλογο με τη Σκίνο, η Κεμί δίνει μια κάπως διαφοροποιημένη εκδοχή της εργαστηριακότητας, εισάγοντας μερικά νέα χαρακτηριστικά που λειτουργούν ως κριτήρια για να οριστεί ένα θέατρο ως εργαστηριακό. Αυτά είναι, η σύνδεσή του με τις πρακτικές και τις δραστηριότητες του στούντιο της Αναγέννησης ως την πρώτη μορφή εργαστηρίου που ενώνει την καλλιτεχνική δημιουργία και έρευνα με τη συλλογικότητα, η ύπαρξη κοινών αρχών, αξιών και συνεργατικών πρακτικών μεταξύ των μελών της ομάδας, αλλά κυρίως η εκπαιδευτική του διάσταση. Η σημαντικότερη ποιότητα του εργαστηριακού θεάτρου εδράζεται ακριβώς στη λειτουργία του ως χώρου μάθησης όπου ηθοποιοί και σκηνοθέτης έχουν το ρόλο εκπαιδευτή και ταυτόχρονα εκπαιδευόμενου. Η προσέγγιση της εργαστηριακότητας από την Κεμί είναι ενδεικτική της εστίασης στην παιδαγωγική δυναμική του εργαστηριακού θεάτρου που γίνεται όλο και πιο εμφανής τα τελευταία χρόνια. Η επισήμανση του Μπολεσλάφσκι ότι το εργαστηριακό θέατρο μπορεί να αποτελέσει κοινωνική δύναμη, εξίσου ισχυρή με τα σχολεία και τα πανεπιστήμια (Boleslawsky, 1923), πλέον διευρύνεται σε πρακτικό επίπεδο: τα εργαστηριακά θέατρα αποτελούν τα ίδια τόπο μάθησης, με πολλές από τις τεχνικές και δημιουργικές πρακτικές τους να εντάσσονται ως μέθοδοι διδασκαλίας σε πολλά εκπαιδευτικά προγράμματα.

Αντίστοιχα, η Άνκα-Ντανιέλα Μιχούτ στο άρθρο της *Το Εργαστηριακό Θέατρο και ο Ιδανικός Άνθρωπος-Ηθοποιός (The Laboratory Theatre and the Actor-Man Ideal* Mihout, 2022), δίνει έμφαση στην ζωτική ανάγκη ύπαρξης ενός χώρου και χρόνου αφιερωμένου στην έρευνα και στην αναζήτηση νέων εκφραστικών δρόμων, αρχών και τεχνικών, αλλά κυρίως στην εκπαιδευτική διάσταση του εργαστηριακού θεάτρου όχι ως συνόλου πρακτικών μάθησης όπως η Κεμί, αλλά ως εργαλείο για το άνοιγμα των δυνατοτήτων του ηθοποιού μέσα από τη διαδικασία της συστηματικής του άσκησης. Συγκεκριμένα, υπογραμμίζει τη σύνδεση της εργαστηριακότητας με τη σπουδαιότητα της βασικής άσκησης του ηθοποιού και των πρακτικών παραγωγής και μετάδοσης γνώσης μέσα στην ίδια την ομάδα, τα οποία καθιστούν το εργαστηριακό θέατρο τόπο ανάδυσης ενός νέου ανθρωπολογικού μοντέλου που συνιστά τον ηθοποιό. Σύμφωνα με τη Μιχούτ, η ανάδυση του «νέου ανθρώπου-ηθοποιού» σχετίζεται τόσο με το όραμα, τα ιδανικά και την ιδεολογία που προτάσσει το κάθε εργαστήριο, όσο και με την ίδια την ψυχοσωματική εκπαίδευση



του ηθοποιού, την άσκηση δηλαδή του σώματός του μέσα από ένα σύνολο ασκήσεων που έχουν ως στόχο τη μετουσίωσή του σε δυναμική ενότητα ψυχής-σώματος-πνεύματος, υπερβαίνοντας τον καρτεσιανό δυϊσμό. Ο «νέος άνθρωπος-ηθοποιός» προάγει την καθολικότητα του επί σκηνής σώματος και την ανάπτυξη της ανθρώπινης δυνατότητας στο άπειρο, υπερνικώντας τους περιορισμούς της υλικής του υπόστασης.

Μια ανάλογη προσέγγιση είναι αυτή του Τσόνγκορ Κέλε. Ο Κέλε αναφέρεται στην εργαστηριακότητα ως τρόπο του λειτουργείν (modus operandi) ενός εργαστηριακού θεάτρου, το οποίο και συνδέει με την ουτοπία, όχι ως έναν ιδανικό και φανταστικό τόπο, αλλά ως έναν ουτόπο, έναν χώρο μη προσβάσιμο, αλλά ταυτόχρονα προσιτό και υλοποιήσιμο, ανοιχτό στη δυνατότητα προσέγγισής του (Köllö, 2013). Όπως η Μιχούτ, ο Κέλε θεωρεί ως βασική πηγή της εργαστηριακότητας την έρευνα της ίδιας της καλλιτεχνικής διαδικασίας και την εκπαίδευση του ηθοποιού, δίνοντας έμφαση στη δουλειά του ηθοποιού με τον εαυτό του, στη διαδικασία κατάκτησης γνώσης του εαυτού και της πραγματικότητας που μας περιβάλλει αλλά και στη μεταμόρφωση του ανθρώπινου σώματος σε πεδίο άπειρων σκηνικών δυνατοτήτων.

Μια διαφορετική ανάλυση της εργαστηριακότητας είναι αυτή του Μπράιαν Μπράουν. Ο Μπράουν, στο έργο του, *Ιστορία του Εργαστηριακού Θεάτρου* (*A History of the Theatre Laboratory* Brown, 2019) προσεγγίζει την έννοια της εργαστηριακότητας δίνοντας έμφαση σε μια διαφορετική πτυχή της. Στην ανάλυσή του επικεντρώνεται στο μοντέρνο και σύγχρονο εργαστηριακό θέατρο της Ρωσίας αξιολογώντας δύο διαφορετικές οργανωτικές δομές του παρελθόντος που συνέβαλαν στην εμφάνισή του: το στούντιο (studio) και τη συντεχνία (masterskaya). Μέσα από αυτές τις δομές επιχειρεί να αναλύσει τα χαρακτηριστικά και τις λειτουργίες του, τονίζοντας τη σύνδεση του εργαστηριακού θεάτρου με το επιστημονικό εργαστήριο, τις μεθόδους εργασίας των θετικών επιστημών αλλά και τη σπουδαιότητά του ως χώρου συλλογικής καλλιτεχνικής δραστηριότητας και παράλληλα επιστημονικής έρευνας, σκέψης και δράσης. Για τον Μπράουν η εργαστηριακότητα συνιστά μια προσέγγιση, μια στάση απέναντι στην καλλιτεχνική δημιουργία, έναν τρόπο σκέψης και αντίληψης του κόσμου. Το όχημα για τη μετατόπιση από τη γνώση ως κάτι κεκτημένο, στη γνώση ως πράξη, ως διαδικασία.

Τέλος, στο ίδιο πλαίσιο με τον Μπράουν κινείται και η μελέτη του Μάρτιν Φον Σαστρ. Ο Σαστρ δίνει έμφαση στη σημασία του εργαστηρίου ως τόπου ανάπτυξης της σχέσης επιστήμης-τέχνης και στις νέες προοπτικές που ανοίγει η επιστημονική έρευνα της θεατρικής πρακτικής (Sastre, 2021). Η εργαστηριακότητα για τον Σαστρ αφορά την ύπαρξη ενός χώρου ανοιχτού στην καλλιτεχνική έρευνα με εργαλεία που αντλούνται από διάφορα επιστημονικά πεδία. Πρόκειται για μια μεθοδολογία, έναν τρόπο μελέτης των αρχών και των μηχανισμών που ορίζουν τη διαδικασία σκηνικής δημιουργίας με σκοπό την ανακάλυψη νέων δρόμων για την κατάκτηση γνώσης.

Συμπεράσματα

Η παρούσα μελέτη εξέτασε την έννοια της εργαστηριακότητας από τις αρχές του εικοστού αιώνα μέχρι σήμερα, όπως διατυπώθηκε από σύγχρονους ερευνητές του εργαστηριακού θεάτρου. Μέσα από την παραπάνω ανασκόπηση παρατηρήθηκε ότι η συγκεκριμένη έννοια απέκτησε επιστημονική υπόσταση και μελετήθηκε κυρίως μέσα από τις θεωρητικές έρευνες του εικοστού πρώτου αιώνα σχετικά με τον τρόπο λειτουργίας των εργαστηριακών θεάτρων της Ευρώπης, λαμβάνοντας υπόψη την ετερογένεια των εκφράσεών της. Η έννοια της εργαστηριακότητας όπως έχει διατυπωθεί και αναλυθεί από τους παραπάνω μελετητές, αφορά τους ποικίλους τρόπους με τους οποίους υπάρχουν και λειτουργούν τα εργαστηριακά θέατρα, συμπεριλαμβάνοντας το σύνολο των λειτουργιών και



ιδιοτήτων που τα χαρακτηρίζουν. Οι περισσότεροι ερευνητές του εργαστηριακού θεάτρου συγκλίνουν στο ότι η εργαστηριακότητα εδράζεται στα εξής στοιχεία: ύπαρξη ενός χώρου και χρόνου αφιερωμένου στην έρευνα, αναζήτηση νέων εκφραστικών τρόπων και μέσων, ύπαρξη μιας συλλογικότητας ή ομάδας με κοινές αξίες και ιδανικά, εκπαιδευτική διάσταση και συνομιλία με την επιστήμη. Από τα παραπάνω στοιχεία, στις σύγχρονες μελέτες της εργαστηριακότητας παρατηρείται η έμφαση στην εκπαιδευτική της διάσταση και στη σύνδεσή της με την επιστήμη με σκοπό την παραγωγή γνώσης. Η εργαστηριακότητα ορίζει έναν εναλλακτικό τρόπο καλλιτεχνικής δημιουργίας που, από τις αρχές του εικοστού αιώνα έως σήμερα, αποτελεί ένα ιδιότυπο ανεστραμμένο «είδωλο», μια παράλληλη διάσταση του θεάτρου, έτσι όπως το γνωρίζουμε. Πρόκειται για μια διαφορετική οπτική απέναντι στις νόρμες της συμβατικής σκηνικής δημιουργίας, με σκοπό να «παραξενίσει», να θέσει υπό αμφισβήτηση τους νόμους της τέχνης του θεάτρου και να ανοίξει νέους δρόμους για την περαιτέρω μελέτη και εξέλιξή της.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Boleslawsky, R. (1923). The Laboratory Theatre. *Theatre Arts*, 7, 244-250. [www.hathitrust.org, https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015022188950&view=1up&seq=5](http://www.hathitrust.org/babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015022188950&view=1up&seq=5)
- Brown, B. (2019). *A History of the Theatre Laboratory*. Routledge.
- Chemi, T. (2018). *A Theatre Laboratory Approach to Pedagogy and Creativity*. Routledge.
- Christoffersen, E. E., Rissum, J., Barba, E. Ruffini, F., Picon-Vallin, B., Pavis, P., De Marinis, M., Kolankiewicz, L., Osinski, Z., Banu, G., & Taviani, F. (2004). Why a Theatre Laboratory?. *Peripeti*, 2, 5-74. https://www.peripeti.dk/pdf/peripeti_2_2004.pdf
- Köllö, C. (2013). The Laboratory as Utopia. *SYMBOLON*, 14(25), 11-16. <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=588925>
- Mihout, A. D. (2022). The Laboratory Theater and the Man-Actor Ideal. *Învățământ, Cercetare, Creație*, 1, 263-280. <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=1051949>
- Sastre, M.B. F. (2021). The Laboratory as a Site for Research on Acting: Relationships Between Art and Science, *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 11(4), 1-23. <https://www.scielo.br/j/rbep/a/GXGsJxdstBFGcZnRgZDbZ7z>
- Schino, M. (2009). *Alchimisti Della Scena: Teatri Laboratori Del Novecento Europeo* (1st ed.). Editori Laterza.

Βιογραφικό: Η Μαρία Σικιτάνο είναι αριστούχος του τμήματος Θεατρικών Σπουδών του πανεπιστημίου Πελοποννήσου. Το 2018 ολοκλήρωσε μεταπτυχιακές σπουδές στη Σημειωτική στο πανεπιστήμιο της Μπολόνιας, με υποτροφία από το Κοινοφελές Ίδρυμα Ιωάννη Σ. Λάτση. Από το 2022 είναι υποψήφια διδάκτορας του τμήματος Θεατρικών Σπουδών του πανεπιστημίου Πελοποννήσου. Από το 2014 συνεργάζεται ως θεατρολόγος με τον Σάββα Στρούμπο και την ομάδα Σημείο Μηδέν. Μεταξύ άλλων, έχει δημοσιεύσει τα άρθρα: Βσέβολοντ Μέγερχολντ: Για το Θέατρο (Τόπος, 2021), «Μελετώντας την Εργαστηριακή Διάσταση του Θεάτρου: η Ερευνητική Προσέγγιση της Ομάδας Σημείο Μηδέν», Θεατρογραφίες, τχ.27, σσ. 59-67, κ.ά.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail <mariasikitano@yahoo.com>



Τα τελετουργικά στοιχεία του παραδοσιακού θεάτρου της Ταϊλάνδης 'Κον'

Μαρίνα Μέργου

Περίληψη: Το Κον είναι ένα από τα πιο εντυπωσιακά παραδοσιακά θέατρα της Νοτιοανατολικής Ασίας. Πρόκειται για το χοροθέατρο με μάσκες της Ταϊλάνδης που συνδυάζει το τραγούδι, το χορό, την υποκριτική, τη μιμική, τα ακροβατικά, τη ζωντανή μουσική και τις πολεμικές τέχνες. Οι ιστορίες του Κον προέρχονται από το Ραμάκιεν, την ταϊλανδέζικη διασκευή και οικειοποίηση του ινδικού έπους Ραμαγιάνα. Το Κον αρχικά αποτελούσε μια μορφή αυλικού θεάτρου με έντονο τελετουργικό χαρακτήρα, αλλά μετά την επανάσταση του 1932 το τελετουργικό στοιχείο αποκόπηκε σταδιακά. Παρόλες τις αλλαγές που έχουν λάβει χώρα στο πέρασμα του χρόνου, το Κον έχει διατηρήσει μέχρι τις μέρες μας πολλά από τα ιδιαίτερα μορφολογικά χαρακτηριστικά και τελετουργικά στοιχεία που το διακρίνουν. Στόχος του παρόντος άρθρου είναι να εισαγάγει τα βασικά χαρακτηριστικά που φέρει το ιδιαίτερο αυτό είδος παραδοσιακού θεάτρου μέσα από μια περιήγηση στην προέλευση, τη θεματολογία, τη μορφολογία, τα κοστούμια, τις μάσκες, τις τελετουργίες, τους δασκάλους και τους ηθοποιούς του και να αναδείξει το τελετουργικό στοιχείο που το διαπνέει μέχρι και τις μέρες μας.

Λέξεις-κλειδιά: παραδοσιακό θέατρο, ασιατικό θέατρο, θέατρο με μάσκες, τελετουργικό θέατρο

Εισαγωγή

Το χοροθέατρο με μάσκες 'Κον' αποτελεί μια παραδοσιακή θεατρική πρακτική της Ταϊλάνδης, η οποία συνδυάζει το τραγούδι, τον χορό, την υποκριτική, τη μιμική, τα ακροβατικά, τη ζωντανή μουσική και τις πολεμικές τέχνες. Αποτελούσε μια μορφή αυλικού θεάτρου με έντονο τελετουργικό χαρακτήρα, αλλά μετά την επανάσταση του 1932 το τελετουργικό στοιχείο αποκόπηκε σταδιακά. Οι ιστορίες του Κον προέρχονται από το Ραμάκιεν, την ταϊλανδέζικη διασκευή και οικειοποίηση του ινδικού έπους Ραμαγιάνα. Στόχος του παρόντος άρθρου είναι να εντοπίσει και να αναδείξει μέσα από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που φέρει το ιδιαίτερο αυτό είδος, το τελετουργικό στοιχείο που το διαπνέει μέσα από μια περιήγηση στην προέλευση, τη θεματολογία, τη μορφολογία, τα κοστούμια, τις μάσκες, τις τελετουργίες, τους δασκάλους και τους ηθοποιούς του.

Προέλευση

Η ονομασία του παραδοσιακού χοροθεάτρου με μάσκες Κον εικάζεται από τους μελετητές πως, προέρχεται από τη λέξη των Χμερ 'λακόν κολ' που σημαίνει βασιλικό χοροθέατρο (Rutnin, 1996, σ. 7). Το 1431 οι Ταϊλανδοί κατέλαβαν την πρωτεύουσα της Καμπότζης Άνγκορ και ανάμεσα σε άλλα απήγαγαν και τη βασιλική χορευτική ομάδα των Χμερ, από όπου επηρεάστηκε και εξελίχθηκε το δικό τους παραδοσιακό χοροθέατρο Κον. Οι μελετητές του Κον διαφωνούν πάνω



στην ακριβή χρονολόγηση του, αλλά σε ένα λίθο από την περίοδο Σουκοτάγια (1238-1438) έχει βρεθεί αναφορά στη λέξη ‘τεν’, που είναι τεχνικός όρος του Κον και σημαίνει κίνηση των ποδιών (Rutnin, 1996, σσ. 3-7). Αυτή είναι μια από τις αρχαιότερες πηγές που επιβεβαιώνει πως το Κον προέρχεται από τις πολεμικές τέχνες όπου στρατιώτες χτυπούσαν ρυθμικά τα πόδια τους στο ρυθμό των κρουστών.

Το Κον παρουσιαζόταν μόνο μέσα στο παλάτι. Κατά τη διάρκεια της περιόδου Αγιουτάγια (1350-1767) όλοι οι ρόλοι του Κον παίζονταν μόνο από άνδρες αυλικούς του παλατιού, γιατί οι κινήσεις θεωρούνταν πολύ δύσκολες για να εκτελεστούν από γυναίκες. Άλλη μια ερμηνεία είναι πως οι μοναδικές γυναίκες που θα μπορούσαν να συμμετέχουν στην παράσταση ήταν ή συγγενείς ή γυναίκες από το προσωπικό χαρέμι του βασιλιά, ο οποίος δεν θα ήθελε τις συγγενείς ή το χαρέμι του να σχετίζονται με άλλους άνδρες. Από το 1800 και μετά άνδρες και γυναίκες άρχισαν να παρουσιάζονται μαζί στη σκηνή. Το τελετουργικό στοιχείο των παραστάσεων αναδεικνύεται από το πλαίσιο παρουσίασης των παραστάσεων, οι οποίες δίνονταν για τον εορτασμό περιστάσεων όπως γενέθλια, αποτεφρώσεις, επίσκεψη σημαντικών καλεσμένων ή κατ’ εντολήν του βασιλιά ή άλλων ευγενών της αυλής.

Θεματολογία

Οι ιστορίες του Κον προέρχονται από το Ραμάκιεν (King Rama, 2002), την ταϊλανδέζικη διασκευή και οικειοποίηση του ινδικού έπους Ραμαγιάνα. Το Κον και το Νανγκ Γιάι¹ εξελίχθηκαν σε μια εποχή της ιστορίας (γύρω στα 1431) όπου πολλοί βασιλείς της νοτιοανατολικής Ασίας σκόπιμα διασκεύαζαν ινδικές ιδέες που αφορούσαν τρόπους κρατικής διακυβέρνησης. Το Ραμαγιάνα ήταν ιδιαίτερα δημοφιλές, γιατί οι βασιλείς απεικονίζονται ως θεοί. Με αυτόν τον τρόπο οι βασιλείς της νοτιοανατολικής Ασίας νομιμοποιούσαν την κυριαρχία τους εξισώνοντας τον εαυτό τους με το πρίγκιπα Ράμα, που ήταν ενσάρκωση θεού. Μέσα από τη σύγκρουση των δύο βασιλιάδων, του Ράμα και του Τοσακάν (Ραβάνα), γίνεται μια διαρκής σύγκριση δύο διαμετρικά αντίθετων συστημάτων διακυβέρνησης δίνοντας έτσι ένα πολιτικό, κοινωνικό, ηθικό, αλλά και θρησκευτικό μάθημα στο κοινό.

Μορφολογία

Οι παραστάσεις Κον χαρακτηρίζονται από ζωνή, τυποποιημένη δράση. Κάθε κίνηση, όπως έχουμε ξαναδεί και σε άλλα παραδοσιακά θέατρα της Ανατολής, έχει το δικό της νόημα που σε συνδυασμό με τη μουσική υποδηλώνει και κάτι διαφορετικό, π.χ. περπάτημα, τρέξιμο, γέλιο κ.ά. Την ιστορία αφηγείται ο χορός, ο οποίος κάθετα με την παραδοσιακή ορχήστρα Πιφάτ. Οι παραστάσεις Κον αρχικά διαρκούσαν περισσότερο από 20 ώρες και παρουσιάζονταν για δυο συνεχόμενες ημέρες. Στις μέρες μας έχουν προσαρμοστεί στους ρυθμούς της σύγχρονης ζωής και διαρκούν περίπου τρεις ώρες.

Κοστούμια

Τα κοστούμια του Κον είναι φτιαγμένα από πλούσια, χρυσοποίκιλτα υφάσματα με λαμπερά κοσμήματα κεντημένα πάνω στο κάθε κοστούμι για να μοιάζουν στην ενδυμασία των βασιλικών και ουράνιων πλασμάτων που απεικονίζονται στις τοιχογραφίες του ναού του ‘Σμαραγδένιου Βούδα’. Παρόλο που τα κοστούμια είναι όμοια για όλους τους χαρακτήρες, οι πρωταγωνιστές είναι

¹ Το Νανγκ Γιάι είναι το παραδοσιακό θέατρο σκιών της Ταϊλάνδης.



αναγνωρίσιμοι από τα κυρίαρχα χρώματα των κοστούμιών τους.² Ο Φρα Ράμ φορά σκούρο πράσινο, ο αδερφός του Φρα Λακ χρυσό και ο Χανουμάν φορά λευκό.

Εξαιτίας της απαιτητικής κινησιολογίας και των ακροβατικών τα κοστούμια του κάθε ηθοποιού προσαρμόζονται και ράβονται πάνω στο σώμα του πριν από κάθε παράσταση. Ακολουθώς, όταν γίνεται η προσαρμογή των ρούχων, ο κάθε ηθοποιός πρέπει να πάρει όλες τις στάσεις που θα εκτελέσει κατά τη διάρκεια της παράστασης. Μ' αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνονται οι σωστές αναδιπλώσεις και ρήγματα, καθώς και η αποφυγή κάποιου σχισίματος κατά τη διάρκεια της παράστασης.



Παραδοσιακό κοστούμι και μάσκα του Κον

² Treethep, S. (2016). Khon Tee Sud Hang Nard Ta Gum Thai. *Watthanatham Journal: Department of Cultural Promotion*, 55 (4), 4-17, στον σύνδεσμο <http://magazine.culture.go.th/2016/4/mobile/index.html#p=5>. «Khon: The Crown Jewel of Thai Performance Arts». https://www.thailandfoundation.or.th/culture_heritage/khon-the-crown-jewel-of-thai-performance-arts/ [Ημερομηνία πρόσβασης 10.1.2022].



Τα κοστούμια που φορούν οι ανδρικοί χαρακτήρες και οι θεοί έχουν ως σκοπό να δημιουργήσουν ένα ύφος μεγαλοπρέπειας και χάρης. Τα γυναικεία ενδύματα να υποδηλώσουν ομορφιά, ευγένεια και σωφροσύνη. Η ενδυμασία των δαιμόνων να σηματοδοτήσει αγριότητα και σκληρότητα, ενώ το κοστούμι των μαϊμούδων να προκαλεί την εντύπωση ανυπόμονου χαρακτήρα. Τα παλτά που φορούν οι μαϊμούδες συμβολίζουν το τρίχωμα.

Παρόλο που τα κοστούμια είναι τα ίδια για όλους τους χαρακτήρες εκτός από τους πέντε πρωταγωνιστές (Ράμα, Σίτα Λαξαμάν, Χανουμάν, Τοσακάν), τα όπλα του κάθε χαρακτήρα λειτουργούν ως σύμβολα που σηματοδοτούν την προσωπικότητα του κάθε χαρακτήρα. Για παράδειγμα ο Χανουμάν χρησιμοποιεί την τρίαινα, η οποία παραπέμπει σε μια επιθετική σύγκρουση και απευθείας αντιμετώπιση του αντιπάλου, ενώ ο Ιντρατζίτ, ο γιός του Τοσακάν, τόξο με βέλη, το οποίο σηματοδοτεί σύγκρουση από απόσταση.



Παράσταση Κον: επεισόδιο του Prommas

Μάσκες

Οι ηθοποιοί του Κον δεν φορούσαν μάσκες πριν την περίοδο Αγιουντάγια (1350-1767). Μέχρι τότε ζωγράφιζαν τη μάσκα πάνω στο πρόσωπό τους. Η χρήση της μάσκας εξελίχθηκε από την ανάγκη για έναν πιο αποτελεσματικό τρόπο αναγνώρισης των χαρακτήρων. Η μάσκα κατέχει εξέχουσα θέση στο Κον. Οι μάσκες φτιάχνονται από papier-mâché και διακοσμούνται από φύλλα χρυσού, βερνίκι και κολλημένα κοσμήματα (Shah, 2001, σ. 37). Η κάθε μάσκα του Κον έχει συγκεκριμένες προδιαγραφές με βάση τις τοιχογραφίες του ναού του 'Σμαραγδένιου Βούδα' (Shah, 2001, σ. 37).



Ταυτόχρονα όμως υπάρχει χώρος και για την προσωπική έκφραση του κάθε καλλιτέχνη. Κάθε μάσκα του Κον αποτελεί ένα μοναδικό έργο τέχνης.

Το κάθε χαρακτηριστικό ζωγραφισμένο ή κολλημένο σε κάθε μάσκα έχει και το συμβολισμό του. Για παράδειγμα στους δαίμονες οι αμβλείς κυρτωμένοι χαυλιόδοντες συμβολίζουν τα γηρατειά ενώ οι κυρτωμένοι και μυτεροί χαυλιόδοντες που δείχνουν προς τα κάτω συμβολίζουν τους νεαρούς δαίμονες. Οι ίσιοι και αμβλείς χαυλιόδοντες που δείχνουν προς τα πάνω υποδηλώνουν πως παρόλο που είναι δαίμονας έχει ωριμάσει και έχει γίνει καλόκαρδος με το πέρασμα των χρόνων. Οι κυρτωμένοι και μυτεροί χαυλιόδοντες που δείχνουν προς τα κάτω συμβολίζουν τους νεαρούς δαίμονες.

Υπάρχουν όμως κι άλλες πολλές διακοσμητικές λεπτομέρειες που χρησιμοποιούνται για να διακρίνουν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του κάθε ρόλου. Τα μάτια των δαιμόνων για παράδειγμα διαφέρουν από τους άλλους χαρακτήρες. Χωρίζονται σε δύο κατηγορίες: 1) στα μισόκλειστα μάτια κροκοδείλου και 2) στα φουσκωτά μάτια ψαριού.

Κάθε μάσκα του Κον είναι χειροποίητη. Πριν ξεκινήσει ο κάθε τεχνίτης τη δημιουργία μιας νέας μάσκας, εκτελεί ένα τελετουργικό για να καλέσει τα πνεύματα των παλιών δασκάλων του, τους θεούς και τα καλά πνεύματα να τον βοηθήσουν να πετύχει η δουλειά του. Όταν την ολοκληρώσει, η νέα μάσκα πρέπει να περάσει από δεύτερο τελετουργικό που ονομάζεται 'Μπεκ Φρα Νέτρα' και είναι η λεγόμενη τελετή του 'ανοίγματος των ματιών' της μάσκας. Ο ιερέας επαναλαμβάνει ιερές λέξεις και πιέζει ένα φύλλο χρυσού στο κέντρο του μετώπου της μάσκας. Ιερά πνεύματα καταλαμβάνουν τη μάσκα μετά την τελετή. Μετά από αυτό το τελετουργικό, οι μάσκες πάντα φυλάσσονται ψηλά, όπως κάθε αντικείμενο ευλάβειας.

Τελετουργία επίσης συμβαίνει πριν από το ντεμπούτο ενός ηθοποιού. Κατά τη διάρκεια αυτής της τελετής ο δάσκαλος τοποθετεί τη νέα μάσκα στο κεφάλι του ηθοποιού και λέγοντας τις ιερές προσευχές τον μυεί στην τέχνη του Κον. Η τελετή γίνεται σε έναν ναό όπου βρίσκονται στους βωμούς μάσκες θεοτήτων του βουδισμού και του ινδουισμού, καθώς και μάσκες των ιερών χαρακτήρων του Ραμάκιεν.

Οι ηθοποιοί και οι τεχνίτες θεωρούν τις μάσκες 'δασκάλους' τους και τους συμπεριφέρονται με ιερό σεβασμό. Υπάρχουν ποικίλα τελετουργικά που εκτελούνται κατά τη διάρκεια της χρονιάς ως ένδειξη τιμής και σεβασμού στα πνεύματα των μασκών. ένδειξη τιμής και σεβασμού στα πνεύματα των μασκών. Οι μάσκες Κον διατηρούνται με προσοχή. Επίσης συντηρούνται ακόμα μάσκες παραστάσεων που δημιουργήθηκαν από τον βασιλιά Ράμα II, φυλάσσονται στο εθνικό μουσείο της Μπανγκόκ και είναι 100 χρόνων.

Η μάσκα του Κον θεωρείται ιερή και λατρεύεται από τους ηθοποιούς και τους τεχνίτες, οι οποίοι πιστεύουν πως έχει υπερφυσικές δυνάμεις. Υπάρχει έντονη προκατάληψη που έχει δημιουργήσει μυθολογίες γύρω από τα τελετουργικά των μασκών (Rutnin, 1996, σ. 8). Για παράδειγμα πιστεύεται πως αν κάποιος ηθοποιός τολμήσει να φορέσει μάσκα Κον χωρίς την αρμόζουσα τελετή, δυστυχήματα ή καταστροφές δύνανται να συμβούν, π.χ. η μάσκα θα κολλήσει για πάντα στο κεφάλι του ηθοποιού κ.ο.κ.

Οι χαρακτήρες του Κον φορούν είτε μάσκες ή τσάντας (στέμματα- καλύμματα κεφαλής). Πιο συγκεκριμένα οι ανθρώπινοι και οι βασιλικοί χαρακτήρες του Κον -ο Φρα Ράμ, ο Φρα Λακ και η Σίτα- δεν φορούν μάσκες, αλλά τσάντας. Τα ράσκας (οι δαίμονες) και τα βαναάρ (οι



μαϊμούδες με υπερφυσικές δυνάμεις) φορούν μάσκες. Από τους δαίμονες μονάχα αυτοί που είναι βασιλείς φορούν και μάσκα και τσάντας, όπως ο Τοσακάν.

Οι μάσκες είναι πολύ εφαρμοστές στο πρόσωπο και οι ηθοποιοί αναπνέουν πολλές φορές με δυσκολία. Ιδιαίτερα οι χαρακτήρες που κάνουν ακροβατικά έχουν δεμένο ένα εσωτερικό κορδόνι, το οποίο δαγκώνουν μέσα από τη μάσκα για να μην πέσει. Αυτός είναι άλλος ένας λόγος που στο Κον οι χαρακτήρες δεν μιλούν από μόνοι τους, αλλά η αφήγηση γίνεται από το χορό και την ορχήστρα. Οι μόνοι χαρακτήρες που χρησιμοποιούν τον λόγο είναι οι κλόουν, οι οποίοι σχολιάζουν τη δράση, κάνουν πλάκα μεταξύ τους και πειράζουν το κοινό.



Παράσταση Κον: η μάχη του Indrajit, επεισόδιο του Nagabas

Η παραδοσιακή ορχήστρα Πιφάτ

Η μουσική που συνοδεύει το Κον παίζεται από την παραδοσιακή ορχήστρα Πιφάτ, που αποτελείται από τα ακόλουθα όργανα: δυο ξυλόφωνα, ένα ντραμ διπλής όψης, ένα ζευγάρι κύμβαλα, ένα ή δύο κυκλικά ζευγάρια γκονγκ, δυο κρουστά και ένα όμποε.³ Υπάρχουν ποικίλες μελωδίες που αντιστοιχούν σε συγκεκριμένες δράσεις, όπως παρέλαση στρατού, σύγκρουση, πέταγμα, περπάτημα, ύπνος και χρήση υπερφυσικών δυνάμεων.

³ Tosa-nga, N. (2018). Jit Win Yam Lae Lom Hai Jai Sam Nak Pipad [The life and soul of a Pipad orchestra]. *Watthanatham Journal: Department of Cultural Promotion*, 57(3), 22-29. Available at http://magazine.culture.go.th/2018/3/files/downloads/Ebook03_2018_Issue3.pdf. "Music for the Soul: Wong Piphat, the Thai Classical Orchestra", Thailand Foundation, στον σύνδεσμο https://www.thailandfoundation.or.th/culture_heritage/thai-classical-orchestra/ [Ημερομηνία πρόσβασης 2.10.2022].



Επιλογή ηθοποιών

Η εκπαίδευση των ηθοποιών του Κον ξεκινά από την παιδική ηλικία (8-10 χρονών). Οι εκπαιδευόμενοι επιλέγονται για συγκεκριμένους ρόλους με βάση τη σωματική τους διάπλαση. Υπάρχουν τέσσερις κατηγορίες ρόλων (Miettinen, 2018):

1. Άνδρες ευγενείς ή θεοί (Φρα Ράμ, Φρα Λακ).
2. Γυναίκες ευγενείς, πριγκίπισσες ή θεές (Νανγκ Σίτα).
3. Δαίμονες (Τοσακάν, Ιντρατζίτ).
4. Μαϊμούδες (Χανουμάν, Σουγκριπ).

Η εκπαίδευση είναι πολύ απαιτητική και οι εκπαιδευόμενοι πρέπει να κατακτήσουν κάθε κίνηση στην εντέλεια της. Η εκπαίδευση του Κον συμπεριλαμβάνει, εκτός από τα βήματα του κλασικού ταϊλανδέζικου χορού, ακροβατικά και πολεμικές τέχνες.

Από τη στιγμή που ένας μαθητής ολοκληρώσει το πρώτο μέρος της γενικότερης εκπαίδευσης του, γίνεται μια τελετή μύησης όπου χρίζεται επίσημα ηθοποιός του Κον. Από τη στιγμή εκείνη ο ηθοποιός αρχίζει να λαμβάνει μέρος σε παραστάσεις παίζοντας τους μικρότερους ρόλους της κατηγορίας στην οποία ανήκει. Η εκπαίδευση του κάθε ηθοποιού Κον συνεχίζεται εφ' όρου ζωής. Μέσα στο διάστημα της καριέρας του ένας ηθοποιός θα περάσει απ' όλους τους ρόλους της κατηγορίας του χαρακτήρα που ανήκει, ολοκληρώνοντας μ' αυτόν τον τρόπο τον κύκλο της καριέρας που σ' αυτήν ανακλάται ο κύκλος της ζωής, χαρακτηριστικό στοιχείο της βουδιστικής τέχνης και φιλοσοφίας.

Δάσκαλοι

Όλοι οι δάσκαλοι στην Ταϊλάνδη χαίρουν υψηλού σεβασμού. Ιδιαίτερα οι δάσκαλοι του παραδοσιακού θεάτρου και χορού απολαμβάνουν ξεχωριστό στάτους, όχι μόνο κατά τη διάρκεια που διδάσκουν αλλά σε ολόκληρη τη ζωή τους. Όλοι οι δάσκαλοι του Κον τιμώνται κάθε χρόνο με την τελετή 'Γουάι Κρου' (Shah, 2001, σ. 58), ένα ετήσιο τελετουργικό φόρου τιμής για όλους τους δασκάλους των τεχνών. Το 'Γουάι Κρου' συμπεριλαμβάνει μια θρησκευτική τελετή, η οποία ακολουθείται από μια επίκληση των πνευμάτων να λάβουν μέρος στο εορταστικό τελετουργικό.

Νέοι μαθητές

Οι νέοι μαθητές δεν γίνονται δεκτοί για μύηση μέχρι να έχουν μάθει να εκτελούν με άψογη δεξιοτεχνία το γρήγορο και το αργό τέμπο του κλασικού ταϊλανδέζικου χορού, ώστε να είναι ικανοί να παρουσιάσουν μικρούς ρόλους. Μερικά συγκεκριμένα βήματα και στάσεις του σώματος του χοροθεάτρου Κον δεν διδάσκονται παρά μόνο όταν ο μαθητής έχει επίσημα περάσει τη διαδικασία της μύησης.

Οι πιο ταλαντούχοι και έμπειροι ηθοποιοί του Κον περνούν ένα δεύτερο τελετουργικό για να γίνουν δάσκαλοι. Μόνο οι ηθοποιοί που συνεχίζουν τη σκληρή καθημερινή σωματική εκπαίδευση κατορθώνουν να φτάσουν σ' έναν υψηλότερο βαθμό εξειδίκευσης και ικανότητας ώστε να μπορέσουν να ανυψωθούν στο στάτους του δασκάλου.



Επίλογος

Μέσα από την περιήγηση στη θεματολογία και την ιδιαίτερη μορφολογία του παραδοσιακού ταϊλανδέζικου θεάτρου Κον εντοπίσαμε τη σύνδεση του τελετουργικού στοιχείου με την παραδοσιακή αυτή θεατρική πρακτική. Από τη θεματολογία και την όψη των παραστάσεων μέχρι τη μύηση και την εκπαίδευση των ηθοποιών, παρατηρούμε πως το είδος περιλαμβάνει ποικίλα τελετουργικά στοιχεία, τα οποία συνδέονται με τη θρησκευτική παράδοση του τόπου. Στις μέρες μας το Κον έχει αποκοπεί από τον αμιγώς τελετουργικό χαρακτήρα του παρελθόντος. Τα τελετουργικά στοιχεία που το διακρίνουν όμως έχουν διατηρηθεί, καθώς είναι βαθιά ριζωμένα μέσα στην ίδια τη θεματολογία και μορφολογία του είδους.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Οι φωτογραφίες προέρχονται από τον σύνδεσμο: <https://ich.unesco.org/en/RL/khon-masked-dance-drama-in-thailand-01385> [Ημερομηνία πρόσβασης 9/4/2023]
- King Rama, I. (2002). Thai Ramayana (abridged). Chalermint.
- Miettinen, O. J. (2018). Khon, the masked pantomime. *Asian traditional theatre and dance*. <https://disco.teak.fi/asia/khon-the-masked-pantomime/>
- Rutnin, M. M. (1996). *Dance, drama and theatre in Thailand: The process of development and modernization*. Silkworm book.
- Shah, M. M. (2001). *Behind the Mask*. Allied Printers.
- Tosa-nga, N. (2018). Jit Win Yarn Lae Lom Hai Jai Sam Nak Pipad [The life and soul of a Pipad orchestra]. *Watthanatham Journal: Department of Cultural Promotion*, 57(3), 22-29. «Music for the Soul: Wong Piphat, the Thai Classical Orchestra», *Thailand Foundation* στον σύνδεσμο https://www.thailandfoundation.or.th/culture_heritage/thai-classical-orchestra/
- Treethep, S. (2016). Khon Tee Sud Hang Nard Ta Gum Thai. *Watthanatham Journal: Department of Cultural Promotion*, 55(4), 4-17. «Khon: The Crown Jewel of Thai Performance Arts », στον σύνδεσμο https://www.thailandfoundation.or.th/culture_heritage/khon-the-crown-jewel-of-thai-performance-arts/

Βιογραφικό: Η Μαρίνα Μέργου είναι πτυχιούχος Θεατρολογίας (UNL) και κάτοχος μεταπτυχιακών τίτλων: MA Performance (UoL) και MFA Σκηνοθεσία Θεάτρου (Middlesex University). Αριστούχος διδάκτωρ Παντείου Πανεπιστημίου. Είναι μεταδιδακτορική ερευνήτρια στο ΕΚΠΑ. Έχει εκπαιδευτεί στα παραδοσιακά θέατρα της Ταϊλάνδης στο Θέατρο Πατραβάδι της Μπανγκόκ. Έχει διδάξει στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ και του ΠαΠελ μαθήματα σχετικά με τα παραδοσιακά θέατρα της Ανατολής. Έχει εργαστεί ως σκηνοθέτης, βοηθός σκηνοθέτη και θεατρολόγος στην Ελλάδα και στο εξωτερικό κι έχει συμμετάσχει με έργα της σε διεθνή φεστιβάλ θεάτρου.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail <marinamergou@gmail.com>



ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΒΙΒΛΙΩΝ

Η εν λόγω στήλη στόχο έχει την παρουσίαση τόσο νέων όσο και παλαιότερων σημαντικών θεωρητικών και ιστορικών εκδόσεων για το θέατρο, όπως επίσης και την παρουσίαση λευκωμάτων, μονογραφιών ή/και αφιερωμάτων. Οι παρουσιάσεις αυτές αποβλέπουν αφενός στη δημιουργία ενός επιστημονικού και καλλιτεχνικού διαλόγου και προβληματισμού με τον επαγγελματία του θεάτρου, τον θεατρολόγο, τον θεατή και την κοινωνία και αφετέρου στη γνωριμία και τη συνεχή ολόπλευρη ενημέρωση – από την πλευρά των εκδόσεων – της επιστήμης και της τέχνης του θεάτρου σε εθνικό και διεθνές επίπεδο.

Χριστίνα Θανάσουλα, Σχεδιασμός Φωτισμών: ζωγραφίζοντας επί σκηνής στις τέσσερις διαστάσεις, Creative Lighting, Αθήνα 2021. 154 σ.

Τίλια Λακίδου

Περίληψη: Σκοπός της παρουσίασης είναι να αναδειχθεί το περιεχόμενο και η σημασία της έκδοσης της Χριστίνας Θανάσουλα, σε ένα πεδίο αληθινά παρθένο για τα θεατρολογικά γράμματα στη χώρα μας. Η έκδοση καλύπτει το θεωρητικό και το τεχνικό μέρος της επαγγελματικής και καλλιτεχνικής ενασχόλησης με τον σχεδιασμό θεατρικών φωτισμών και συμπληρώνεται από μία μελέτη περίπτωσης που επιτρέπει στον αναγνώστη να δει τα προβλήματα και τις δυνατότητες της εγχώριας θεατρικής παραγωγής.

Λέξεις-κλειδιά: *θεατρική παραγωγή, σχεδιασμός θεατρικών φωτισμών, μελέτη περίπτωσης*

Το βιβλίο της Χριστίνας Θανάσουλα *Σχεδιασμός Φωτισμών: ζωγραφίζοντας επί σκηνής στις τέσσερις διαστάσεις* που κυκλοφορεί από τις εκδόσεις Creative Lighting είναι η πρώτη και μοναδική ολοκληρωμένη έκδοση στα ελληνικά για τον φωτισμό στο θέατρο. Η πληρότητά του συνίσταται στο γεγονός ότι επιχειρεί να απαντήσει με σαφήνεια στο τί, στο πώς και στο γιατί του θεατρικού φωτισμού στο σύγχρονο θέατρο, τόσο σε επίπεδο θεωρίας όσο και σε επίπεδο πράξης, καθώς περιλαμβάνει ένα ολόκληρο κεφάλαιο που καταγράφει αναλυτικά ένα case study, τη φωτιστική μελέτη και υλοποίηση αυτής για την παράσταση *Ελεύθεροι Πολιορκημένοι* στο Εθνικό Θέατρο που προβλήθηκε μόνο σε live streaming στις 6 Μαρτίου 2021 λόγω της πανδημίας και του γενικού lockdown των θεάτρων στη χώρα μας.

Στα προηγούμενα κεφάλαια ο αναγνώστης, ειδικός ή μη, εισάγεται σταδιακά στον κόσμο του θεατρικού φωτισμού. Στο πρώτο κεφάλαιο αναλύεται τι σημαίνει να είσαι σχεδιαστής/-τρια φωτισμού, τι θα πρέπει να ξέρεις, τι θα πρέπει να μάθεις ακόμη και τι χαρακτήρας θα πρέπει να είσαι σε μία εργασία που συνδυάζει τεχνικές γνώσεις, καλλιτεχνική αντίληψη, αλλά και



επικοινωνιακές δεξιότητες, καθώς οφείλεις να συνεργάζεσαι με όλους τους υπόλοιπους δημιουργούς μίας παράστασης από τον πρώτο, τον σκηνοθέτη, έως τον τελευταίο, τη μοδίστρα, και φυσικά τον ηλεκτρολόγο της παράστασης -αν υπάρχει βέβαια πρώτος και τελευταίος συντελεστής σε μία παράσταση αφού κανείς και καμία δεν περισσεύει σε μία τέχνη που παράγεται και υφίσταται λόγω της συνεργασίας.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, αναλύονται οι στόχοι του σχεδιασμού φωτισμών, που δεν είναι άλλοι από την ορατότητα, την επίτευξη της πλαστικότητας της φόρμας όλων των στοιχείων της παράστασης, έμψυχων και άψυχων, τη δημιουργία μίας σύνθεσης που να διαθέτει ισορροπία και αισθητική αντίληψη όπως κι ένας ζωγραφικός πίνακας ή μία εικαστική εγκατάσταση, την επίτευξη της κατάλληλης ατμόσφαιρας και του ρυθμού που δένει με το έργο που παρουσιάζεται και φυσικά την υποστήριξη ενός στιλ που διακρίνει τον καλλιτέχνη - σχεδιαστή φωτισμού και αφήνει την προσωπική του σφραγίδα στην παράσταση.

Στο τρίτο κεφάλαιο παρουσιάζεται το πώς αντιλαμβάνεται το ανθρώπινο μάτι το φως, μία γνώση που είναι εντελώς απαραίτητη ώστε να κατανοήσουμε τις προϋποθέσεις που δεν θα πρέπει να αγνοεί κάποιος/-α που επιχειρεί να φωτίσει μία παράσταση. Στο τέταρτο και μεγαλύτερο κεφάλαιο του βιβλίου, η Χριστίνα Θανάσουλα αναλύει τη μέθοδο που ακολουθεί, ώστε να σχεδιάσει με ακρίβεια, ασφάλεια και αισθητικές αξιώσεις, έναν θεατρικό φωτισμό. Αναμφίβολα εδώ βασίζεται στη μεγάλη της εμπειρία και καταθέτει τη δική της προσέγγιση. Ο συστηματικός τρόπος, όμως, που δομεί την εργασία της, μας προσφέρει μία παραδειγματική εποπτεία μίας θεατρικής δραστηριότητας που υποψιαζόμασταν και είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον που τη μοιράζεται μαζί μας. Βήμα-βήμα, από τα πρώτα στάδια της έρευνας για το έργο και την παραγωγή, ακολουθώντας στην ανάπτυξη του φωτιστικού σεναρίου, μας αποκαλύπτει τα μυστικά της «κουζίνας» της σκηνης: ποιες είναι οι θέσεις για τα φώτα, ποιες μπορεί να είναι οι φωτιστικές πηγές και οι φωτιζόμενες περιοχές, τα χρώματα, τα ειδικά φώτα, οι γωνίες, μέχρι και το τελικό στήσιμο, το σταμπιλάρισμα, τη γενική δοκιμή και την πρεμιέρα.

Το βιβλίο θα ήταν ελλιπές χωρίς ένα εξειδικευμένο κεφάλαιο για τον σύγχρονο φωτιστικό εξοπλισμό, το οποίο περιλαμβάνει αναλυτική αναφορά σε όλους τους τύπους των προβολέων, τόσο των συμβατικών, δηλαδή των «παλιών» φώτων πυρακτώσεως, όσο και των σύγχρονων led, που καταναλώνουν λιγότερη ενέργεια και γεμίζουν σταδιακά τα σταγκόνια των ελληνικών σκηνών.

Ένα βιβλίο για τον φωτισμό πραγματικά άργησε να γραφτεί στα ελληνικά και χαίρομαστε που μία απόφοιτος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών (του ΕΚΠΑ) το έκανε πράξη. Ενώ είμαστε μία χώρα με πολύ μεγάλη θεατρική ιστορία δεν παύει αυτή να είναι μικρή σε οικονομικό status κι έτσι δικαιολογείται η απουσία μίας έκδοσης για ένα όχι μόνο καλλιτεχνικό, αλλά και τεχνικό επάγγελμα. Η έκδοση, όμως, θέτει τα θεμέλια για να αναπτυχθεί ένας κοινός κώδικας επικοινωνίας, ώστε να ανοίξει και να παραχθεί μία συζήτηση γύρω από το αντικείμενο. Ο αναγνώστης μαθαίνει ένα νέο λεξιλόγιο και στην κατανόησή του βοηθά η πλούσια εικονογράφηση (εικόνες, σχέδια και γραφήματα) που το συμπληρώνει. Η έκδοση επιπρόσθετα αναδεικνύει και μία πτυχή του θεάτρου που σπάνια συζητείται: την υλική και κατ' επέκταση την οικονομική του διάσταση. Μπορεί μία παράσταση να μην αφήνει ως σύνολο κάποιο τεκμήριο, όταν ανάβουν τα φώτα της πλατείας και σβήνουν τα φώτα της σκηνής να είναι πλέον μία ανάμνηση ενός βιώματος για τους θεατές, αλλά για να φτάσουμε σε αυτό το άυλο αποτέλεσμα απαιτείται η αξιοποίηση αρκετών υλικών στοιχείων και πολλής τεχνικής εργασίας, ένα γεγονός που ο *Σχεδιασμός φωτισμών* καθιστά απόλυτα σαφές.

Κλείνοντας, η εν λόγω έκδοση υπογραμμίζει και μία άλλη σημαντική παράμετρο που τα τελευταία χρόνια φαίνεται να υποτιμάται: τον επαγγελματισμό που απαιτείται για να έχουμε



ολοκληρωμένες και ποιοτικές παραστάσεις. Παρόλο που η χώρα μας κατέχει το ρεκόρ των περισσότερων παραστάσεων ανά έτος ίσως παγκοσμίως, αφενός μιλά μία “μικρή” γλώσσα και αφετέρου δεν διαθέτει ένα ικανό σώμα επαγγελματιών του θεάτρου που θα δικαιολογούσε την έκδοση ανάλογων βιβλίων τα προηγούμενα χρόνια. Γνωρίζουμε όλοι ότι οι εξειδικευμένοι επαγγελματίες και καλλιτέχνες του θεατρικού φωτισμού είναι ευάριθμοι (Σοφία Αλεξιάδου, Αλέκος Αναστασίου, Νίκος Βλασόπουλος, Αλέκος Γιάνναρος, Χριστίνα Θανάσουλα, Αργύρης Θέος, Στέλλα Κάλτσου, Μελίνα Μάσχα, Σάκης Μπιρμπίλης, Ελευθερία Ντεκώ, Τάσος Παλαιορούτας, Λευτέρης Παυλόπουλος, Βαλεντίνα Ταμιωλάκη κ.ά.). Επομένως, η παραγωγή συναφών βιβλίων και εγχειριδίων για νέους επαγγελματίες του θεάτρου, θα σημαίνει ότι το θέατρο μας ανοίγει νέους δρόμους μακριά από τα όποια ερασιτεχνικά μονοπάτια. Τα περιμένουμε.

Βιογραφικό: Η Ίλια Λακίδου είναι θεατρολόγος, διδάκτορας του Πανεπιστημίου Αθηνών. Έχει διδάξει Θεατρική Αγωγή στην Πρωτοβάθμια και Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση για 20 χρόνια (1997-2017). Συνέταξε το νέο πρόγραμμα σπουδών για το μάθημα «Θεατρολογία» στα Καλλιτεχνικά Γυμνάσια (ΦΕΚ 166/τ. Β'/1-2-2016). Έχει επιμεληθεί εικαστικές εκθέσεις με αποκορύφωμα την έκθεση «Ο Σπύρος Βασιλείου και το θέατρο» (Μουσείο Μπενάκη – Κτήριο Οδού Πειραιώς, 2011). Το 2014 εξέδωσε στα ελληνικά το έργο της Ανν Σουρζέρ (Ann Surgers) «Σταθμοί της σκηνογραφίας του Δυτικού θεάτρου» (Αιγόκερως), το οποίο συμπλήρωσε με το επίμετρο «Η σκηνογραφία του νεοελληνικού θεάτρου». Από το 2017 υπηρετεί ως εργαστηριακό και διδακτικό προσωπικό (μέλος ΕΔΙΠ) στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του ΕΚΠΑ και είναι μέλος του Εργαστηρίου Έρευνας και Τεκμηρίωσης του Νεοελληνικού Θεάτρου του Τμήματος. Συγγράφει για τις εκδόσεις ΚΑΠΑ τα έργα της σειράς «Σχολική Σκηνή».

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail <ilakidou@theatre.uoa.gr>



Μαρία Κονομή, *Μοντέρνα και Σύγχρονη Σκηνογραφία: ορόσημα και εξελίξεις*, Κάπα Εκδοτική, Αθήνα 2021

Ιωάννα Αλεξανδρή

Περίληψη: Στο επίτομο και συμπυκνωμένο σε πληροφορία πόνημά της η Μαρία Κονομή επιχειρεί μια ευσύνοπτη παρουσίαση των κυρίαρχων τάσεων της σκηνογραφίας του 20ού αιώνα. Το βιβλίο διαρθρώνεται σε τρία μέρη: το πρώτο μέρος χαρτογραφεί τα πρώτα βήματα της σκηνογραφίας στη σκηνή του μοντερνισμού με την απομάκρυνση από το ζωγραφικό σκηνικό και την ανάδυση αφαιρετικών τάσεων, το δεύτερο μέρος εστιάζει στη μεταπολεμική περίοδο και τον τρόπο με τον οποίο η σκηνογραφία συνέβαλε στη μετάβαση από την αναπαράσταση στην παράσταση, ενώ με το τρίτο μέρος επιχειρείται μια ψηλάφηση των νέων αναζητήσεων της σκηνογραφίας στη μεταμοντέρνα συνθήκη. Πρόκειται για ένα βιβλίο με διαυγή πρόθεση, με επιστημολογική εγκυρότητα και με ένα πλήθος αναφορών, ενταγμένων σε ένα ευρύτερο ερμηνευτικό πλαίσιο, ώστε τελικά να προκύπτει μια πανοραμική εικόνα των μετασχηματισμών της σκηνογραφικής πρακτικής κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα, σε άμεση συνάρτηση με τα προτάγματα της δραματοουργίας, αλλά και με τις γενικότερες καλλιτεχνικές αναζητήσεις της υπό μελέτη περιόδου.

Λέξεις-κλειδιά: *σκηνογραφία, επισκόπηση, 20^{ος} αιώνας, μοντέρνο, μεταμοντέρνο*

Η μελέτη της σκηνογραφίας στο σύγχρονο πολιτισμικό συγκείμενο εντάσσεται σε ένα ευρύτερο επιστημολογικό πεδίο που αφορά τις σπουδές του χώρου και την εξέλιξη της χωρικής αντίληψης. Και αυτό διότι στη μεταμοντέρνα συνθήκη η θεατρική σκηνογραφία σε πολλές της εκφάνσεις υπερβαίνει το όριο της σκηνής, διαχέεται στον χώρο του κοινωνικού βίου, ενσωματώνει τον χρόνο της καθημερινότητας, αποκτά έναν πολυαισθητηριακό χαρακτήρα και εν γένει διηθείται με τις πολλαπλές πτυχές του σύγχρονου πολιτισμικού παραδείγματος. Υπό αυτό το πρίσμα, η θεατρική σκηνογραφία δεν νοείται πλέον ως ένας ερευνητικός χώρος διακριτός και επιστημολογικά αυστηρά οριοθετημένος, αλλά ως ένα διεπιστημονικό αντικείμενο που συνομιλεί τόσο με τις υπόλοιπες τέχνες όσο και με το ευρύτερο κοινωνικοπολιτισμικό πεδίο.

Μολονότι το πόνημα της Μ. Κονομή δεν υπεισέρχεται σε ζητήματα ερμηνευτικής προσέγγισης του θεατρικού χώρου και της σκηνογραφίας, αλλά συνιστά μια απόπειρα αποτύπωσης των κυρίαρχων τάσεων της σκηνογραφίας του 20^{ου} αιώνα και των αρχών του 21^{ου}, ενέχει δηλαδή τον χαρακτήρα μιας επισκόπησης, εντούτοις το παραπάνω εννοιολογικό πρίσμα είναι αισθητό σε όλο το εύρος των αναφορών του βιβλίου και διαπερνά το σύνολο των παραδειγμάτων με τα οποία η συγγραφέας επιχειρεί να στοιχειοθετήσει την έρευνά της. Με τον τρόπο αυτό το έργο της υιοθετεί έναν λόγο που υπερβαίνει το στενά οριοθετημένο αντικείμενό του και διανοίγεται σε ευρύτερες



διασυνδέσεις της εκάστοτε σκηνογραφικής πρακτικής με τα σύγχρονα ζητούμενα στο πεδίο της σκηνογραφίας και του παραστασιακού χώρου.

Το βιβλίο διαρθρώνεται σε τρία μέρη, τα οποία συγκροτούνται με όρους χρονικής ακολουθίας: στο πρώτο μέρος χαρτογραφούνται τα πρώτα βήματα της σκηνογραφίας στη σκηνή του μοντερνισμού με την απομάκρυνση από την ιταλική σκηνή. Το δεύτερο εστιάζει στη μεταπολεμική περίοδο και τον τρόπο με τον οποίο η σκηνογραφία συνέβαλε στη μετάβαση από την αναπαράσταση στην παράσταση, ενώ με το τρίτο επιχειρείται μια ψηλάφηση των νέων αναζητήσεων της σκηνογραφίας στη μεταμοντέρνα εποχή. Κάθε ένα από τα τρία αυτά μέρη αποτελείται από επιμέρους ενότητες, στις οποίες αναλύονται τα ειδολογικά χαρακτηριστικά των σκηνογραφικών αναζητήσεων της περιόδου αναφοράς με πλείστα παραδείγματα και αναφορές σε πρόσωπα, ρεύματα και τάσεις, συνοψίζονται τα σκηνογραφικά επιτεύγματα της εκάστοτε περιόδου και επισημαίνεται η συμβολή τους στην προοπτική που η σκηνογραφική πρακτική τείνει να λάβει στο σύγχρονο παραστασιακό τοπίο.

Στο πρώτο μέρος, που έχει τον τίτλο «Νέα ρεύματα και τάσεις της σκηνογραφίας στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα», αναζητούνται καταρχάς οι απαρχές της σκηνογραφίας ως αυτόνομης τέχνης. Στην εισαγωγική ενότητα του πρώτου αυτού μέρους επισημαίνεται ότι ένα από τα κύρια στοιχεία που οδήγησαν στη διαμόρφωση του νεότευκτου πεδίου της σκηνογραφίας ήταν η ανάδυση της νέας δραματουργίας, η οποία εγκαινιάστηκε με τα έργα του ψυχολογικού ρεαλισμού και η οποία εξέβαλε στον μετασχηματισμό της ιταλικής σκηνής σε μια μορφή «σκηνικού κουτιού» (box set). Ένας άλλος παράγοντας που συνέβαλε στην ανάδειξη της σκηνογραφίας ως αυτόνομου καλλιτεχνικού παράγωγου στην παραστασιακή διαδικασία ήταν, κατά τη συγγραφέα, η εδραίωση του ρόλου του σκηνοθέτη, η οποία ήρθε ως απότοκο της βαθύτερης ανάγκης για ένα ορισμένο σκηνοθετικό όραμα επί της δραματουργίας. Τέλος, άλλα επιτεύγματα, όπως αυτά του ηλεκτροφωτισμού και των λοιπών μηχανικών καινοτομιών της εποχής, ευνόησαν επίσης την εξέλιξη της σκηνογραφικής πρακτικής, η οποία στα τέλη του 19^{ου} αιώνα φέρεται να υπηρετεί το ζητούμενο της αληθοφάνειας και να συντηρεί τη λογική του τέταρτου τοίχου.

Η δεύτερη ενότητα του πρώτου μέρους είναι αφιερωμένη στη σημαντική τομή στην εξέλιξη της τυπολογίας της θεατρικής σκηνής και, κατ' επέκταση, της σκηνογραφίας, η οποία έλαβε χώρα στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Σύμφωνα με τη συγγραφέα, η αναγνώριση των περιορισμών του νατουραλιστικού ιλουζιονισμού είχε ως αποτέλεσμα την καλλιέργεια μιας αντίστοιχης αντινατουραλιστικής τάσης τόσο στη δραματουργία όσο και στη σκηνοθεσία/σκηνογραφία. Στο πλαίσιο αυτό αναπτύχθηκαν δύο επιμέρους τάσεις: μια συμβολιστική, η οποία στόχευε στην ανάδυση της ατμόσφαιρας του δραματικού κειμένου, περιοριζόμενη όμως στη ζωγραφική απόδοση του δραματικού χώρου, και μια αφαιρετική, στην οποία ο δραματικός χώρος αποδίδονταν μέσα από τρισδιάστατες πλαστικές συνθέσεις. Ενώ η συμβολιστική τάση δεν βρήκε συνέχεια, η αφαιρετική υπηρετήθηκε από πολλούς καλλιτέχνες με διαφορετικούς τρόπους και οδήγησε στην καλλιτεχνική αυτονόμηση της σκηνογραφίας.

Οι επόμενες πέντε ενότητες αφιερώνονται στις περιπτώσεις εκείνων των καλλιτεχνών οι οποίοι καλλιέργησαν και εμβάθυναν την αντινατουραλιστική τάση στο θέατρο, εγκαινιάζοντας νέους θεατρικούς τρόπους. Για τους Adolph Appia και Edward G. Craig η συγγραφέας αναφέρει ότι συνιστούν τους θεμελιωτές της μοντέρνας αφαιρετικής σκηνογραφίας, για τον Max Reinhardt ότι συνέβαλε στην οπτική πραγμάτωση της σκηνογραφίας και για τον Jacques Copeau ότι οδηγήθηκε σε έναν πιο αυστηρό φορμαλισμό. Ως ακόμα πιο ριζοσπαστική αναφέρεται η συμβολή



των εξπρεσιονιστών στο θέατρο, υπό την έννοια ότι στόχευσαν στην αποφυσικοποίηση της σκηνής, ενώ αντίστοιχη ήταν και η επίδραση του Vsevolod Meyerhold και της βιομηχανικής κίνησης που ο ίδιος εισήγαγε, υπερβαίνοντας το έως τότε παγιωμένο ζητούμενο της σκηνικής απόδοσης του milieu.

Ως προς τη σύνδεσή τους με την τεχνολογία εξετάζονται στις ενότητες που ακολουθούν περιπτώσεις καλλιτεχνών του κινήματος Bauhaus, καθώς και η περίπτωση του Erwin Piscator, ο οποίος κατέστησε το σκηνικό συμμετόχο της σκηνικής δράσης και προχώρησε σε μια διευρυμένη εφαρμογή της τεχνολογίας επί σκηνής. Σε συνέχεια του Piscator αναφέρεται η συμβολή του Bertold Brecht στην κατεύθυνση της διάρρηξης του ψευδαισθητισμού, ενώ στην τελευταία ενότητα του πρώτου αυτού μέρους παρουσιάζεται η ξεχωριστή περίπτωση του Antonin Artaud, ο οποίος, με την έξοδο που επιχείρησε από το θεατρικό οικοδόμημα και τη συνακόλουθη διάχυση της δράσης στον εξωθεατρικό χώρο, ουσιαστικά προοιωνίστηκε τις απόπειρες θεατρικών περιβαλλόντων που δοκιμάστηκαν στα μεταπολεμικά χρόνια.

Το δεύτερο μέρος του βιβλίου φέρει τον τίτλο «Μετασχηματισμοί της σκηνής και της σκηνογραφίας στο μεταπολεμικό και το σύγχρονο θέατρο». Στην εισαγωγική ενότητα σκιαγραφείται η ευρύτερη μετάβαση που έλαβε χώρα κατά τα μεταπολεμικά χρόνια και ιδίως τις δεκαετίες του 1960 και 1970 και η οποία αφορούσε την ιδιοσυστασία του θεατρικού γεγονότος. Σύμφωνα με τη συγγραφέα, την περίοδο αυτή παρατηρείται μια μετατόπιση από τη λογική της αναπαράστασης σε αυτήν του συμβάντος της παράστασης, η οποία μετέβαλε άρδην τα δεδομένα στον χώρο της σκηνογραφίας και οδήγησε σε νέες αναζητήσεις γύρω από τη χωροθεσία, τη σχέση θεάματος-κοινού και τον ρόλο των τεχνολογικών μέσων.

Στην ενότητα που ακολουθεί παρουσιάζεται η περίπτωση του Joseph Svoboda, ο οποίος, με την κινητική σκηνογραφία που εισήγαγε, οδήγησε σε μια γεωμετρική σκηνική αφαίρεση. Στη συνέχεια, εξετάζεται το φτωχό θέατρο του Jerzy Grotowski, ο οποίος φέρεται να προχώρησε σε μια ριζοσπαστική δοκιμή ποικίλων χωροθετικών διατάξεων για καθεμιά από τις παραστάσεις του, επαναπροσδιορίζοντας έτσι τη σχέση με τους θεατές και εισάγοντας τη δυναμική του σωματικού θεάτρου. Στην επόμενη ενότητα παρουσιάζεται η «σκηνογραφία του ελάχιστου» στις σκηνοθετικές απόπειρες του Peter Brook και ακολουθεί μια ενότητα γύρω από την performance, τα happenings και τις θεατρικές εγκαταστάσεις, θεατρικά διαβήματα τα οποία έφεραν τη βαθιά επίδραση των εικαστικών αναζητήσεων της εποχής και επέφεραν τη χαλάρωση των ορίων ανάμεσα στα καλλιτεχνικά είδη και γένη. Σε αυτήν ακριβώς την τομή, που έλαβε τον χαρακτηρισμό «επιτελεστική στροφή», τοποθετεί η συγγραφέας την απαρχή της εικαστικής και ερμηνευτικής αυτονόμησης της σκηνογραφίας.

Στις δύο τελευταίες ενότητες γίνεται λόγος για δύο προσωπικότητες του θεάτρου που σφράγισαν με το ατομικό τους ιδίωμα τη δραματουργία της επιτέλεσης. Πρόκειται για τον Richard Schechner, ο οποίος εισήγαγε τις site-specific παραστάσεις, δηλαδή τοποειδείς/τοποπροσδιορισμένες παραστάσεις, θέτοντας έτσι υπό αίρεση τον αμιγή θεατρικό χώρο, και για τον Robert Wilson, ο οποίος με τη συστηματική του μελέτη πάνω στον θεατρικό φωτισμό και τις φορμαλιστικές σκηνικές του συνθέσεις οδηγήθηκε στη διαμόρφωση ενός είδους επιτέλεσης ανένταχτου από ειδολογική σκοπιά, σύμφωνα με τη συγγραφέα.

Το τρίτο και τελευταίο μέρος του βιβλίου τιτλοφορείται «Σύγχρονοι προβληματισμοί στα τέλη του 20^{ου} και τον 21^ο αιώνα» και επιχειρεί μια σύντομη επόπτευση των κατευθύνσεων που έλαβε και συνεχίζει να λαμβάνει η τέχνη του θεάτρου στο περιβάλλον της μεταμοντέρνας



συνθήκης. Επισημαίνεται από τη συγγραφέα η ανατροπή των κλασικών δυϊσμών σε όλο το εύρος της πολιτισμικής πρακτικής, γεγονός που στο θέατρο οδήγησε σε μια διασπορά του νοήματος και στη συμπερίληψη έκκεντρων στοιχείων στο πλαίσιο του παραστασιακού συμβάντος. Υπό αυτό το πρίσμα, σύμφωνα με την ίδια, η σύγχρονη σκηνογραφία δεν εμφανίζεται περιχαρακωμένη στο επιστημολογικό της πεδίο, αλλά πλέον αναφέρεται «στην επιτελεστική ολότητα των οπτικών, χωρικών και αισθητηριακών παραμέτρων της περφόρμανς». Με τον τρόπο αυτό η συζήτηση γύρω από τη σκηνογραφία στις αρχές του 21^{ου} αιώνα φέρεται να μετατοπίζεται από τη θεατρική αρχιτεκτονική και την τυπολογία της σκηνής στη νέα «δυναμική του διευρυμένου παραστασιακού χώρου», ανακινώντας ζητήματα οντολογίας της σκηνής. Στη δυναμική αυτή ενσωματώνονται τόσο τα τεχνολογικά μέσα, τα οποία ενεργοποιούν έναν μετα-λόγο γύρω από το παραστασιακό γεγονός, όσο και οι νέες χωρικές αναζητήσεις που εγγράφονται στα site-specific θεατρικά συμβάντα.

Οι επισημάνσεις της συγγραφέως στο τελευταίο αυτό μέρος του βιβλίου και ο ορίζοντας στον οποίο τοποθετεί τη μελέτη της σκηνογραφίας στην αυγή του 21^{ου} αιώνα επισφραγίζουν το σύνολο της επισκόπησης την οποία η ίδια επιχειρεί. Έτσι, μπορεί σκοπός του βιβλίου να είναι η ευσύνοπτη παρουσίαση των τάσεων της σκηνογραφίας στη χρονική περίοδο αναφοράς, ωστόσο η ερμηνευτική ματιά της συγγραφέως, όπως αυτή αποκρυσταλλώνεται στο τελευταίο μέρος του βιβλίου, διαποτίζει όλες τις προγενέστερες αναφορές. Με τον τρόπο αυτό, φωτίζονται τα σημεία τομής και ρήξης στη μοντέρνα ιστορία της σκηνογραφίας, μέσα από τα οποία αναδύθηκαν τα νέα εννοιολογικά σχήματα που πλαισιώνουν την ταυτότητα της σκηνογραφικής τέχνης στη σύγχρονη σκηνή.

Βιογραφικό: Η Ιωάννα Αλεξανδρή είναι διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ (2022). Ο τίτλος της διδακτορικής της διατριβής είναι: «Ο λόγος των πραγμάτων. Οι λειτουργίες και οι σημασίες των σκηνικών αντικειμένων στη νεοελληνική δραματολογία της δεκαετίας του 1990». Εργάζεται στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση ως αναπληρώτρια εκπαιδευτικός θεατρικής αγωγής, έχει υπάρξει εξωτερική συνεργάτιδα του διετούς ερευνητικού προγράμματος διαπολιτισμικής εκπαίδευσης «ΔΙΑΠΟΛΙΣ» (Παν/μιο Ιωαννίνων), έχει συμμετάσχει επί σειρά ετών στον σχεδιασμό των εκπαιδευτικών προγραμμάτων του Μουσείου Ελληνικής Παιδικής Τέχνης και έχει εργαστεί ως εμπνυχώτρια θεατρικών ομάδων σε Δήμους και άλλους φορείς.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail <ioannaalexandri@hotmail.com>



ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ

Η στήλη ενημερώνει και ανασκοπεί θεατρικές παραστάσεις της περιόδου, εντός και εκτός Αττικής, μέσα από άρθρα κριτικής και απολογισμού. Σκοπός είναι η στήλη να αποτελέσει ένα βήμα παραγωγής κριτικού λόγου και δημιουργικού διαλόγου, καθώς και να αναδεικνύει τα όσα σημαντικά έχουν να σημειώσουν οι ειδικοί του χώρου της κριτικής για τη σύγχρονη θεατρική πράξη και την ελληνική σκηνική πραγματικότητα.

Το ελληνικό παρόν στο θέατρο Playback: το παράδειγμα της ομάδας Playback Ψ

Χρήστος Θεοχαρόπουλος

Περίληψη: Το θέατρο Playback, γεννημένο τη δεκαετία του '70 στην Αμερική, αποτελεί ένα ξεχωριστό είδος αυτοσχεδιαστικού θεάτρου που στη χώρα μας μετράει ήδη αρκετά χρόνια ενεργού παρουσίας και πολυάριθμες παραστάσεις. Στο άρθρο θα προσεγγιστεί η φιλοσοφία του συγκεκριμένου είδους και θα παρουσιαστεί η θεατρική δράση ομάδων θεάτρου Playback που δραστηριοποιούνται στην Ελλάδα και την Κύπρο, με αφετηρία το 2004 και την Playback Ψ, την πρώτη επαγγελματική ομάδα θεάτρου Playback στη χώρα μας. Μερικές από τις υπόλοιπες ελληνικές ομάδες είναι οι: Ελληνικό Playback Θέατρο, Playback T!NG, Playback Nuevo, Playback Ground, StoryDrops, Coo-Action, Ηχώ, AquNA This, Δέκα, Έαρ, Νήμα, Θαλλέω Cyprus Playback Theatre and Arts Therapy.

Λέξεις-κλειδιά: Συμμετοχικό θέατρο, Θέατρο Playback, Αυτοσχεδιασμός, Θεατρική ομάδα, Playback Ψ

Σχεδόν μισό αιώνα τώρα, από τα μέσα ήδη της δεκαετίας του 1970, το ζευγάρι των Jonathan Fox και Jo Salas, ιδρυτές του θεάτρου Playback, αφιέρωσαν τη ζωή τους πάνω στο αυτοσχεδιαστικό αυτό είδος θεάτρου, το διαμόρφωσαν και εξακολουθούν μέχρι και σήμερα να το εξελίσσουν, με τη συμμετοχή πλέον και της κόρης τους, Hannah, επικοινωνώντας το σε όλη την υφήλιο. Πάνω από 70 χώρες σε ολόκληρο τον πλανήτη διαθέτουν αυτή τη στιγμή συνολικά πάνω από 250 ομάδες θεάτρου Playback. Σε κάποιο σημείο της υφής αυτή τη στιγμή γίνονται πρόβες, προσφέρονται παραστάσεις σε κοινό, εκπαιδεύονται άλλοι άνθρωποι στην τελετουργία του είδους, χρησιμοποιείται το Playback ως εργαλείο σε εκπαιδεύσεις, θεραπείες και στο κοινωνικό πεδίο. Το θέατρο Playback, παρότι επηρεασμένο αρχικά από τα κείμενα του Freire και του Boal, όπως τονίζει ο ίδιος ο ιδρυτής του, δεν είναι τόσο κοντά στο Ψυχόδραμα του Moreno ή στο «Θέατρο του Καταπιεσμένου» του Boal⁴. Δεν πρόκειται για θεραπεία, όπως συμβαίνει στο Ψυχόδραμα, αλλά οι

⁴ Για τη σχέση μεταξύ θεάτρου Playback, «Θεάτρου του Καταπιεσμένου» και Ψυχόδραματος, βλ. Fox, J. (2004). *On Theatre of the Oppressed, Psychodrama and Playback Theatre*. https://playbacktheatre.org/wp-content/uploads/2010/05/PT_Compared.pdf



συμμετέχοντες αφηγούνται ιστορίες που έχουν σημασία για τα ίδια τα άτομα, χωρίς να αναζητείται προς κατάθεση η περιγραφή μιας μορφής «καταπίεσης».

Τι είναι λοιπόν το θέατρο Playback⁵; Πρόκειται για ένα αυτοσχεδιαστικό είδος θεάτρου, στο οποίο το κοινό έχει ενεργό ρόλο, καθώς όσες και όσοι από τους θεατές επιθυμούν, μπορούν σε δεδομένη χρονική στιγμή που ορίζει ο/η συντονιστής/στρια της παράστασης -διακριτός ρόλος σε σχέση τους/τις ηθοποιούς και τους υπόλοιπους συντελεστές- να πάρουν το λόγο και να εκφράσουν με λέξεις ένα βίωμα, ένα όνειρο, μια σκέψη ή μια ιστορία. Την έναρξη κάθε παράστασης συνοδεύει το καλωσόρισμα του/της συντονιστή/τριας, που εξηγεί τη διαδικασία που θα ακολουθηθεί και κατόπιν έρχονται οι πρώτες συστάσεις από πλευράς ηθοποιών, οι οποίοι/ες δίνουν οριστικά τη σκυτάλη στο κοινό για να εκφράσει τις σκέψεις του. Αφού ακουστεί μια αφήγηση, οι ηθοποιοί, χωρίς καμία συνεννόηση μεταξύ τους, αλλά έχοντας εκπαιδευτεί σε συγκεκριμένες «φόρμες αναπαράστασης», αναλαμβάνουν να τη ζωντανέψουν, χωρίς να είναι ο στόχος η αναβίωση (replay), αλλά επικεντρώνουν το θεατρικό ενδιαφέρον στην ουσία της, προσφέροντάς τη πια ως μια ιστορία προς την Κοινότητα. Τον αυτοσχεδιασμό της αναπαράστασης συνοδεύει μουσική, η οποία συντίθεται εκείνη τη στιγμή, όπως επίσης κάθε προσπάθεια για φωτισμό ή άλλη καλλιτεχνική δράση επί σκηνής (π.χ. εικαστικός που δημιουργεί τον «πίνακα της παράστασης» ξεκινώντας από έναν λευκό καμβά) που στηρίζεται αποκλειστικά στην έμπνευση της στιγμής. Την αλληλουχία μιας ιστορίας και αναπαράστασης διαδέχεται μια επόμενη, ώσπου οι αφηγήσεις - καθώς έχει «ζεσταθεί» το κοινό- γίνονται πιο εξομολογητικές και οι θεατές μπορούν να μοιράσουν ρόλους στους/στις ηθοποιούς και να αντικρύσουν ένα σκηνικό καθρέφτισμα... του εαυτού τους!



Στιγμιότυπο παράστασης από την ομάδα Playback Ψ (στο κέντρο: Χρήστος Θεοχαρόπουλος, Μαργαρίτα Καστρινού) στο 1^ο Διεθνές Συνέδριο Δραματοθεραπείας και Παιγνιοθεραπείας, το οποίο πραγματοποιήθηκε στην Ανώτερη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας.
20.05.2018

⁵ Αναλυτικά για το θέατρο Playback, τις αισθητικές, θεραπευτικές και κοινωνικές του διαστάσεις, την πορεία της ομάδας Playback Ψ, βλ. Γιώτης, Λ. (2021). *Παίζοντας στο θέατρο τις ιστορίες του κόσμου*, iWrite.



Η υπηρετήση του παραπάνω τελετουργικού προσφέρει ένα καταπληκτικό εργαλείο στα χέρια του ατόμου, το οποίο μνημένο στο θέατρο Playback, μπορεί να το χρησιμοποιήσει σε μια θεατρική σκηνή αλλά και έξω από αυτή, σε κάποιο πλαίσιο ή δομή⁶. Δεν είναι υπερβολή να υποστηριχθεί πως η μεγαλύτερη διαδρομή από ομάδα θεάτρου Playback στην Ελλάδα έχει καταγραφεί από την Playback Ψ. Το 2004 ο ψυχίατρος, σκηνοθέτης και δραματοθεραπευτής Λάμπρος Γιώτης δημιουργεί αυτή την πρώτη ομάδα από επαγγελματίες καλλιτέχνες (ηθοποιοί, φωτιστές, σκηνογράφοι, κ.ά.), η οποία παρουσιάζει από τον Μάιο του 2005 και για τρεις θεατρικές περιόδους στο «δώμα» του Θεάτρου του Νέου Κόσμου την παράσταση με τίτλο *Μια δική σου ιστορία*. Έκτοτε, η πορεία της ομάδας αυτής ήταν εντυπωσιακότερη, χρόνο με το χρόνο, εισάγοντας καινοτομίες, σε παγκόσμιο μάλιστα επίπεδο και αποτελώντας έμπνευση για άλλες ομάδες. Φυσικά, ως ζωντανός οργανισμός, η ομάδα δέχθηκε νέα μέλη, αποχαιρέτησε κάποια παλαιότερα, καταγράφοντας τα εξής επιτεύγματα: παρουσίαση πάνω από 500 παραστάσεις, σε Ελλάδα και στο εξωτερικό (Λονδίνο, Λευκωσία, Βουδαπέστη, Μπανγκαλόρ Ινδίας), παροχή εκπαίδευσης από το 2012-2013 στο θέατρο Playback για ανθρώπους που θέλουν να δοκιμάσουν το συγκεκριμένο είδος θεάτρου, διοργάνωση ημερίδας το 2015 υπό την αιγίδα της Εταιρείας Δραματικής Έκφρασης και Θεραπείας «Παλμός» με τίτλο «Ιστορίες ζωής – Δέκα χρόνια στη σκηνή του Playback», επίσημη πιστοποίηση από το 2019 της εκπαίδευσης από το Διεθνές Κέντρο για το θέατρο Playback της Νέας Υόρκης (Centre of Playback Theatre of New York), καθώς και την έκδοση δύο βιβλίων: «Belonging in Playback Theatre» (αγγλική έκδοση), «Playback Ψ - παίζοντας στη σκηνή τις ιστορίες του κόσμου» με την ιστορία της ομάδας και των εφαρμογών του θεάτρου Playback στη θεραπεία και την εκπαίδευση, και «Ιστορίες Εκπατρισμού», με διαδικτυακές παραστάσεις για τον Ελληνισμό της Διασποράς.

Από το 2005, λοιπόν, ξεκινούν οι παραστάσεις σε θεατρικές σκηνές και συνεχίζουν να δίνονται μέχρι και σήμερα⁷. Κάθε σειρά παραστάσεων εμφανίζεται με διαφορετικό τίτλο, προκειμένου να ξεχωρίζει από προηγούμενο κύκλο. Οι επόμενες παραστάσεις μετά το θέατρο του Νέου Κόσμου δόθηκαν στο «Τσάι στη Σαχάρα», στο Studio Μαυρομιχάλη και στο «Olvio»⁸. Στην συνέχεια, οι επόμενες από το 2012 ως σήμερα δόθηκαν στην έδρα του Παλμού, στην πλατεία

⁶ Ενδεικτικά αναφέρουμε τη μεταπτυχιακή εργασία της θεατρολόγου και ηθοποιού Μαργαρίτας Καστρινού, μέλους της ομάδας Playback Ψ, (Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Ναυπλίου), βλ. Καστρινού, Μ. (2017). Το θέατρο Playback ως μέσο ενίσχυσης της αυτοαποτελεσματικότητας σε άτομα τρίτης ηλικίας. [Μεταπτυχιακή διατριβή, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου]. Αμμόγιος Ιδρυματικό Αποθετήριο Πανεπιστημίου Πελοποννήσου.

<https://amitos.library.uop.gr/xmlui/bitstream/handle/123456789/3318/%CE%A4%CE%9F%20%CE%98%CE%95%CE%91%CE%A4%CE%A1%CE%9F%20PLAYBACK%20%CE%A9%CE%A3%20%CE%9C%CE%95%CE%A3%CE%9F%20%CE%95%CE%9D%CE%99%CE%A3%CE%A7%CE%A5%CE%A3%CE%97%CE%A3%20%CE%A4%CE%97%CE%A3%20%CE%91%CE%A5%CE%A4%CE%9F%CE%91%CE%A0%CE%9F%CE%A4%CE%95%CE%9B%CE%95%CE%A3%CE%9C%CE%91%CE%A4%CE%99%CE%9A%CE%9F%CE%A4%CE%97%CE%A4%CE%91%CE%A3%20%CE%A3%CE%95%20%CE%91%CE%A4%CE%9F%CE%9C%CE%91%20%CE%A4%CE%A1%CE%99%CE%A4%CE%97%CE%A3%20%CE%97%CE%9B%CE%99%CE%9A%CE%99%CE%91%CE%A3..pdf?sequence=1&isAllowed=y>

⁷ Εταιρεία Δραματικής Έκφρασης και Θεραπείας «Παλμός». (χ.χ.). *Παραστασιογραφία της Playback Ψ*. <https://palmos.info/about-playback-psi/performances/>

⁸ *Κομμάτια* στον Πολυχώρο “Booze Cooperativa” (2007), *Φτων ζελευτερία!* στο «Τσάι στη Σαχάρα» (2007), *Ιστορίες με Ηχώ* στο θέατρο «Βικτώρια» (2007) και στο «Studio Μαυρομιχάλη» (2009), *Ποιος θα πατήσει το play;* στο “Olvio” (2011).



Κοτζιά⁹. Σε αυτές τις παραστάσεις οφείλουμε να συμπεριλάβουμε και εκείνες που δόθηκαν στο χώρο του «Παλμού» από τις ερασιτεχνικές ομάδες που κατά περιόδους εκπαιδεύονται στο Playback από την ομάδα εκπαίδευσης της Playback Ψ¹⁰. Τέλος, μια σειρά παραστάσεων έγινε πρόσφατα στον ίδιο χώρο κι από τη νεοσύστατη ομάδα *Νήμα*¹¹ (2023), η οποία συμπεριλαμβάνει μερικούς από τους πρώτους απόφοιτους της –πιστοποιημένης πια από το 2019– Ελληνικής Σχολής Θεάτρου Playback¹².

Πέρα από θεατρικές σκηνές, παραστάσεις από την Playback Ψ έχουν δοθεί και σε θεραπευτικά πλαίσια και δομές ψυχοκοινωνικής αποκατάστασης¹³, πεδία που το εργαλείο του Playback λειτουργεί αποστιγματιστικά¹⁴. Επιπλέον, σε ημερίδες και επιστημονικά συνέδρια, για την ελληνική και τη διεθνή κοινότητα¹⁵, υπογραμμίζοντας εδώ μόνο την τελευταία που δόθηκε με τίτλο *Αφηγήσεις ψυχής*, εκδήλωση του Ελληνικού Ερυθρού Σταυρού στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών (2023)¹⁶, αλλά και άλλες στο χώρο της Εκπαίδευσης¹⁷.

⁹ *Ιστορίες στον 6ο* (2012), *Στον Καθρέφτη* (2016), *Από κοινού* (2018), *Juke Box* (2019), *Κατά τ' άλλα καλά* (2020, μόνο πρεμιέρα λόγω περιορισμών κατά της Covid-19), *Ιστορίες Εκπατρισμού* (2021), *Ιστορίες HD* (2021).

¹⁰ *Σαν εσένα – Σαν εμένα* (2013), *8 ½* (2014), *Ό,τι πεις τώρα* (2015), *Φως και σκιά* (2015).

¹¹ Tomara, A. (2023, 3 Φεβρουαρίου). #PlaybackΝήμα [Status update]. Facebook.

<https://www.facebook.com/anastasia.tomara/posts/pfbid02r87A552mQhrvfP6pGL9TfcTZcbMTgCX4rZRZaUaWMhC6xZcwQ5Dx29ssSgepGgcpl>

¹² Ελληνική Σχολή Θεάτρου Playback. (χ.χ.). *Η 1η πιστοποιημένη Σχολή αυτοσχεδιαστικού Θεάτρου Playback στην Ελλάδα είναι γεγονός!* <https://palmos.info/greek-school-of-playback-theatre/>

¹³ Αναφέρουμε, ενδεικτικά: Κέντρο Δραματοθεραπείας «Αιών» (2005), Οικοτροφείο Κορυδαλλού για άτομα με ψυχική ασθένεια (2005), Πνευματικό Κέντρο Τρίπολης για ασθενείς και προσωπικό του ψυχιατρείου με θέμα το άνοιγμα του ψυχιατρείου στην κοινότητα (Συνδιοργάνωση: Ψυχιατρείο Τρίπολης και Μ.Υ.Π., Ε.Π.Ι.Ψ.Υ., 2007), Ογκολογικό Τμήμα του Νοσοκομείου Παιδών «Αγία Σοφία», μια διοργάνωση του Συλλόγου Γονέων και Κηδεμόνων Παιδιών με Νεοπλασματικές Παθήσεις «Πίστη» (2007), Φυλακές Ελεώνα Θήβας στο πρόγραμμα απεξάρτησης κρατουμένων (2008), «Θάλλος II – Οργανισμός Αθηνά – Κοινωνική Μέριμνα», μια παράσταση για τους ενοίκους των οικοτροφείων και ξενώνων ψυχιατρικής αποκατάστασης στον εορτασμό των 10 χρόνων λειτουργίας τους, η οποία διεξήχθη στο Αμερικανικό Κολλέγιο Ελλάδος (2016).

¹⁴ Για τη χρήση του θεάτρου Playback στην αντιμετώπιση του στίγματος των ψυχικών διαταραχών, βλ. Yotis, L., Theocharopoulos, C., Fragiadaki, C., & Begiogloy, D. (2017). Using playback theatre to address the stigma of mental disorders. *The Arts in Psychotherapy*, 55, 80-84. <https://doi.org/10.1016/j.aip.2017.04.009>

¹⁵ Ενδεικτικά, παραθέτουμε: *Παγκόσμια Ημέρα για την Ψυχική Υγεία* στο Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού (Διοργάνωση: Υπουργείο Υγείας, 2005), *1ο Πανελλήνιο Συνέδριο Δραματοθεραπείας και Παιγνιοθεραπείας* στο Χαροκόπειο Πανεπιστήμιο (διοργάνωση: Ε.Δ.Π.Ε., 2007), *Ημερίδα ενημέρωσης για τις διαταραχές διατροφής*, μια πρωτοβουλία του Κέντρου Ημέρας ΑΝΑΣΑ, στο Θέατρο «Βρετάνια» (διοργάνωση: Εταιρεία ΑΝΑΣΑ, 2008), *2ο Πανελλήνιο Ψυχιατρικό Συνέδριο* που διεξήχθη στα Χανιά (οργάνωση: Ινστιτούτο Έρευνας και Εφαρμογής Προγραμμάτων Ψυχικής Υγείας «Επέκεινα», 2010), *European Congress of Dramatherapy and Playtherapy* στο Ευγενίδειο Ίδρυμα (διοργάνωση: Π.Ε.Ε.Δ.Π., 2012), *27ο και 29ο Πανελλήνιο Συνέδριο για το AIDS* στο ξενοδοχείο Divani Caravel (διοργάνωση: Ελληνική Εταιρεία Μελέτης και Αντιμετώπισης του AIDS, 2015 και 2017 αντίστοιχα), *1st European Dramatherapy Congress "Opening the map of Europe"* στο Χαροκόπειο Πανεπιστήμιο (Διοργάνωση: European Federation of Dramatherapy, 2015) *Ο αδελφικός δεσμός*, ψηφιακή διημερίδα της Ελληνικής Εταιρείας Συμβουλευτικής μέσω της πλατφόρμας ZOOM (2022).

¹⁶ Ελληνικός Ερυθρός Σταυρός. (2023, 20 Μαρτίου). *Καταθέσεις ψυχής*. [Video].

<https://youtu.be/5G7uND5Z4h8?t=2515>

¹⁷ 7η Συνάντηση για τη Θεατρική Αγωγή στην Εκπαίδευση στο Θέατρο Φοιτητικού Κέντρου Παν/μιου Κρήτης, Ηράκλειο Κρήτης (Διοργάνωση: ΕΛΜΕ Ηρακλείου Κρήτης, 2007), Εκδήλωση Ειδικού Δημοτικού και Νηπιαγωγείου Θήβας, στο πλαίσιο της Παγκόσμιας Ημέρας Ατόμων με Αναπηρία στο Δημοτικό Θέατρο Θήβας (2010), 1ο Συνέδριο Φορέων Ειδικής Εκπαίδευσης, παράσταση για άτομα στο φάσμα του αυτισμού, τους φροντιστές και τις οικογένειές τους, στην Τεχνόπολη στο Γκάζι (2016), Καταυλισμός προσφύγων Ελαιώνα Αττικής, παράσταση για την εκπαιδευτική



Αξιοσημείωτο είναι πως την περίοδο της πανδημίας, η ομάδα Playback Ψ ξεκίνησε τον Σεπτέμβριο του 2020 να αναζητά τρόπους μεταφοράς του τελετουργικού της παράστασης μέσω ψηφιακής πλατφόρμας. Συντονιστής, μουσικός, εικαστικός κι ηθοποιοί μεταμορφώνουν τους ιδιωτικούς τους χώρους σε στούντιο με κάμερα και ήχο και στις 26 Δεκεμβρίου 2020 δίνεται η πρώτη ψηφιακή παράσταση, σε πραγματικό χρόνο, μέσω ZOOM με τίτλο *Παράθυρα* (έως τον Απρίλιο του 2021). Τρεις από αυτές τιτλοφορούνται *Tiles* και προσφέρονται για τη διεθνή κοινότητα του Playback και των ανθρώπων του εξωτερικού, στην αγγλική γλώσσα και μας τιμούν με την «ψηφιακή παρουσία» τους, μεταξύ άλλων, οι Jonathan Fox, Jo Salas και Hannah Fox. Με τη συνδρομή της τεχνολογίας και της τεχνογνωσίας, το 2021 η ομάδα Playback Ψ παρουσιάζει την παράσταση *Ιστορίες εκπατρισμού* (2021), ένα εγχείρημα, επιχορηγούμενο από το Υπουργείο Πολιτισμού, που αναζητά και δίνει φωνή σε ιστορίες/μαρτυρίες των ελληνικών κοινοτήτων της διασποράς¹⁸.



Στιγμιότυπο οθόνης από παράσταση των «Παράθρων» μέσω ψηφιακής πλατφόρμας. Οι ηθοποιοί εκπέμπουν από το δικό τους χώρο και αλληλεπιδρούν με τη χρήση κάμερας.
(αριστερά επάνω: Χριστίνα Φραγκιαδάκη, δεξιά επάνω: Λάμπρος Γιώτης)
20.01.2021

κοινότητα που εργάζεται για την προσφυγική κρίση (Διοργάνωση: Ε.Κ.Π.Α., Τμήμα Εκπαίδευσης και Αγωγής στην Προσχολική Ηλικία, 2019).

¹⁸ Αναλυτικά οι μαρτυρίες που καταγράφηκαν στις δια ζώσης και ψηφιακές παραστάσεις Playback μέσω ZOOM, Ελλήνων μεταναστών, πρώτης, δεύτερης και τρίτης γενιάς, που ζουν στην Ουγγαρία, τη Γερμανία, την Ελβετία, τη Νότια Αμερική και παλιννοστούντων με ελληνική ιθαγένεια που πέρασαν μέρος της ζωής τους στο εξωτερικό, βλ. Λάρδη, Β. (2022). *Ιστορίες Εκπατρισμού*, Παλμός.



Παράλληλα με την πορεία στην Αθήνα της Playback Ψ, δημιουργούνται νέες ομάδες και καταγράφονται παραστάσεις θεάτρου Playback σε διάφορα μέρη της ελληνικής επικράτειας. Στις λιγοστές πηγές πληροφοριών, εξασφαλισμένες από το διαδίκτυο κυρίως, αντιλαμβανόμαστε πως μια δεύτερη αφετηρία για το είδος καταγράφεται στη βόρεια Ελλάδα. Στη Θεσσαλονίκη, ελαφρώς ετεροχρονισμένα σε σχέση με την Playback Ψ, δημιουργείται η ομάδα «Ελληνικό Playback θέατρο» από τον Πέτρο Θεοδώρου και τους συνεργάτες του, ενώ λίγο διάστημα αργότερα αποχωρεί ο ίδιος από το σχήμα και κατόπιν, το 2006, δημιουργεί την ομάδα «Playback T!NG», η οποία ολοκλήρωσε την πορεία της το 2015. Η Playback T!NG διαμορφώθηκε σύμφωνα με την προσέγγιση «PSP – Process Stage Praxis», έναν συνδυασμό της προσέγγισης Gestalt, με την ενσωμάτωση της αυτοσχεδιαστικής διάδρασης. Σημαντική στιγμή της ομάδας αποτέλεσε η συμμετοχή της με εργαστήρι και παράσταση Playback το 2007 στην Αθήνα, στο 9^ο πανευρωπαϊκό Συνέδριο του Ευρωπαϊκού Συνδέσμου Θεραπευτών Gestalt (EAGT). Μέσω του προγράμματος «Εκπαιδεύστε τους εκπαιδευτές», ο Θεοδώρου και μέλη της ομάδας Playback T!NG εκπαιδεύουν για τρία έτη την ομάδα «AqUNA This»¹⁹. Στη Θεσσαλονίκη επίσης, διαβάζουμε για παράσταση θεάτρου Playback από την ομάδα «Θέατρο Playback Ηχώ», μια ελληνική κοινωνική συνεταιριστική επιχείρηση, η οποία ιδρύθηκε το 2015²⁰. Ένα άλλο σχήμα θεάτρου Playback, η ομάδα «Playback Theatre Thessaloniki», δημοσιεύει παραστάσεις Playback από το 2018, με τη συμμετοχή του Πέτρου Θεοδώρου, με μια απ' αυτές να καταγράφεται στο Ολυμπιακό Μουσείο Θεσσαλονίκης με αφορμή τα 35 χρόνια του ΚΕΘΕΑ Ιθάκη²¹. Λίγο πιο μακριά από τη Θεσσαλονίκη, στη Βέροια, η ομάδα «Coo-action» πραγματοποιεί παραστάσεις θεάτρου Playback με σχετικές δημοσιεύσεις και καταγραφές να ξεκινούν από το 2017²². Τέλος, το 2020 πραγματοποιείται στο 2^ο Λύκειο Νάουσας στο πλαίσιο του προγράμματος του Υπουργείου Παιδείας «Αγωγής Υγείας» παράσταση Playback από τη θεατρική ομάδα αυτοσχεδιαστικού θεάτρου Playback του Συλλόγου «Πρωτοβουλία για το Παιδί», αδυνατώντας να αντλήσουμε περισσότερες πληροφορίες για άλλες δράσεις της ομάδας αυτής²³.

Πίσω στην Αθήνα, το 2009 δημιουργείται με πρωτοβουλία της ψυχολόγου Σμαρούλας Παντελή η ομάδα «Playback Nuevo»²⁴, η οποία καταγράφει αρκετές παραστάσεις στο ενεργητικό

¹⁹ Θεοδώρου, Π. (χ.χ.). *Η πράξη και το «ιστορικό» μου στο Playback Θέατρο*. <https://petrosthedorou.gr/playback-3/>

²⁰ Η Δυτική Φωνή της Θεσσαλονίκης (2022, 12 Οκτωβρίου). *Παράσταση Playback Θεάτρου από την Ομάδα Θέατρο Playback «Ηχώ» και το Σχολείο Ελληνικής Γλώσσας*. <https://ditika.gr/neapoli-sukies/parastasi-playback-theatrou-apo-tin-omada-theatro-playback-icho-kai-to-scholeio-ellinikis-glossas/>

²¹ Playback Theatre Thessaloniki. (2018, 19 Νοεμβρίου). #PlaybackTheatre. [Status update]. Facebook. <https://www.facebook.com/playbacktheatrehessaloniki/posts/pfbid0LgwC6xGjGXkVqsUsBaAh621wA6512o5vmGEc54NoAvsYwuhzZbm8eJoixSSVKqdl>

²² Coo-Action Playback Theatre (2017). [Page]. Facebook. <https://www.facebook.com/your.playbackers>

²³ Πρωτοβουλία για το Παιδί. (2020, 24 Φεβρουαρίου). *Παράσταση Playback της «Πρωτοβουλία για το Παιδί» στη Νάουσα*. <https://www.propaidi.org/news/20/%CE%A0%CE%B1%CF%81%CE%AC%CF%83%CF%84%CE%B1%CF%83%CE%B7-Playback-%CF%84%CE%B7%CF%82-%C2%AB%CE%A0%CF%81%CF%89%CF%84%CE%BF%CE%B2%CE%BF%CF%85%CE%BB%CE%AF%CE%B1%CF%82-%CE%B3%CE%B9%CE%B1-%CF%84%CE%BF-%CE%A0%CE%B1%CE%B9%CE%B4%CE%AF%C2%BB-%CF%83%CF%84%CE%B7-%CE%9D%CE%AC%CE%BF%CF%85%CF%83%CE%B1.html>

²⁴ Παντελή, Σ. (χ.χ.). *Playback theatre – Αυθόρμητο θέατρο*. <https://www.smaroula.gr/playback-theatre>



της με πιο πρόσφατη εκείνη με τίτλο «Τοπία συνάντησης» (2023)²⁵. Την ίδια χρονιά δημιουργείται και η «Playback Ground» με πρωτοβουλία της Δήμητρας Αναστασίου και άλλων αποφοίτων της εκπαίδευσης σε αυτό το θεατρικό είδος, στο ΨΥΚΑΠ (Ψυχοδραματικό Κέντρο Ανάπτυξης της Προσωπικότητας), από το Central European School of Playback Theatre, σε συνεργασία με το School of Playback Theatre in New York. Η ομάδα πραγματοποιεί παραστάσεις κυρίως στον αυτοδιαχειριζόμενο χώρο του θεάτρου «Εμπρός»²⁶. Λίγα χρόνια αργότερα, το 2016, δημιουργείται η ομάδα «ΔΕΚΑ» από τη Λίλα Μουτσοπούλου, εκπαιδευμένη στον «Παλμό» από την ομάδα εκπαίδευσης της Playback Ψ, προσφέροντας παραστάσεις σε κοινό και φορείς, μερικές από αυτές επιχορηγούμενες από το Υπουργείο Πολιτισμού²⁷. Την ίδια χρονιά, η Δήμητρα Μάγιου, επίσης εκπαιδευμένη στο χώρο του «Παλμού» από την ομάδα εκπαίδευσης της Playback Ψ, δημιουργεί την ομάδα «Εαρ», η οποία πραγματοποιεί παραστάσεις ως το 2020, όπου εντοπίζουμε τις τελευταίες καταγραφές²⁸. Από τις αρχές του 2019 καταχωρούνται και οι πρώτες παραστάσεις της ομάδας «StoryDrops», με συντονίστρια και καλλιτεχνική υπεύθυνη την Ξένια Μαλαθράκη, απόφοιτη κι εκείνη της εκπαίδευσης της Ελληνικής Σχολής Θεάτρου Playback του «Παλμού». Τον Ιούνιο της ίδιας χρονιάς πραγματοποιούν παράσταση Playback για τους εργαζόμενους της δομής της Πανελλαδικής Ένωσης για την Ψυχοκοινωνική Αποκατάσταση και την Επαγγελματική Επανάταξη²⁹. Τέλος, στην Κύπρο εντοπίζουμε πως το θέατρο Playback κάνει την εμφάνισή του το 2011, μέσα από την πρωτοβουλία του Σωματίου «Θαλλέω Cyprus Playback Theatre and Arts Therapy», οργανώνοντας παραστάσεις και βιωματικά εργαστήρια σε διάφορες πόλεις³⁰.

Σε διάφορα μέρη της χώρας, μικρά ή μεγαλύτερα σχήματα θεάτρου Playback δρουν, ξεπηδούν, αναδιαμορφώνονται, αφήνοντας το δικό τους αποτύπωμα πάνω στο αυτοσχεδιαστικό αυτό είδος. Για κλείσιμο, υπογραμμίζουμε την 1^η συνάντηση ελληνικών ομάδων θεάτρου Playback, μια πρωτοβουλία του Δημήτρη Μπέγιογλου, εκπροσώπου Ελλάδας και Ιταλίας στο IPTN (International Playback Theatre Network) και πιστοποιημένου εκπαιδευτή θεάτρου Playback (CPT, New York). Η συνάντηση πραγματοποιήθηκε στις 25 Σεπτεμβρίου 2022 στον «Παλμό» με εκπροσώπηση των περισσότερων από τις προαναφερθείσες ομάδες. Με συμμετέχοντες και συμμετέχουσες από Θεσσαλονίκη, Αθήνα και Βέροια, παρουσιάστηκε το προφίλ κάθε ομάδας, ανταλλάχθηκαν τρόποι αναπαράστασης αφηγήσεων των θεατών, στο πλαίσιο μιας ανοιχτής πρόβας. Ολοκληρώνοντας μια εικοσαετή σχεδόν, συνολικά, πορεία προσφοράς στη χώρα, το θέατρο Playback στην Ελλάδα έχει παρελθόν, έχει παρόν και σίγουρα θα έχει και μέλλον!

²⁵ Playback Nuevo. (2023, 11 Μαρτίου). [Status update]. Facebook.

<https://www.facebook.com/playbacktheatrenewuevo/posts/pfbid0F87My6vAJwZHGD28zrgFB7WYGGsbQGRfUTWvktJxKinXQMhP1QAmPu3mPYPqYyAZI>

²⁶ Playback Ground. (χ.χ.). Ομάδα αυτοδιαχειριστικού θεάτρου – Η ομάδα μας.

<https://playbackground.wordpress.com/h-%ce%bf%ce%bc%ce%ac%ce%b4%ce%b1-%ce%bc%ce%b1%cf%82/>

²⁷ Ομάδα ΔΕΚΑ. (χ.χ.). Επιχορηγούμενες δράσεις. <http://www.playbackdeka.gr/page10.html>

²⁸ ΕΑΡ. (2020, 31 Ιανουαρίου). Χρωματίζοντας το μαύρο – από τη θεατρική ομάδα Έαρ. [Event]. Facebook.

https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid0iC7dAezCYvmBnLe1wnQJmZow4xXnpkHPnkk9WWuFjSC8FZJQXYZrRTWC87vemyKBl&id=618331078316749

²⁹ StoryDrops – Playback Theatre Group. (χ.χ.). Παραστάσεις και δράσεις μέχρι σήμερα.

<https://storydrops.gr/parastaseis>

³⁰ TEXNAZΩ. (χ.χ.). Θαλλέω. <http://www.texnazo.com.cy/%ce%b8%ce%b1%ce%bb%ce%bb%ce%ad%cf%89/>



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Fox, J. (2004). *On Theatre of the Oppressed, Psychodrama and Playback Theatre*.
https://playbacktheatre.org/wp-content/uploads/2010/05/PT_Compared.pdf
- Yotis, L., Theocharopoulos, C., Fragiadaki, C., & Begiogloy, D. (2017). Using playback theatre to address the stigma of mental disorders. *The Arts in Psychotherapy*, 55, 80-84.
<https://doi.org/10.1016/j.aip.2017.04.009>
- Γιώτης, Λ. (2014). *Θέατρο Playback: ένα θέατρο αναστοχασμού*.
<https://palmos6.files.wordpress.com/2021/08/theatro-playback-ena-theatro-anastoxasmoy-epilogos-2014.pdf>
- Γιώτης, Λ. (2021). *Παίζοντας στο θέατρο τις ιστορίες του κόσμου*, iWrite.
- Καστρινού, Μ. (2017). *Το θέατρο Playback ως μέσο ενίσχυσης της αυτοαποτελεσματικότητας σε άτομα τρίτης ηλικίας*. [Μεταπτυχιακή διατριβή, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου]. Αμητός Ιδρυματικό Αποθετήριο Πανεπιστημίου Πελοποννήσου.
<https://amitos.library.uop.gr/xmlui/bitstream/handle/123456789/3318/%CE%A4%CE%9F%20%CE%98%CE%95%CE%91%CE%A4%CE%A1%CE%9F%20PLAYBACK%20%CE%A9%CE%A3%20%CE%9C%CE%95%CE%A3%CE%9F%20%CE%95%CE%9D%CE%99%CE%A3%CE%A7%CE%A5%CE%A3%CE%97%CE%A3%20%CE%A4%CE%97%CE%A3%20%CE%91%CE%A5%CE%A4%CE%9F%CE%91%CE%A0%CE%9F%CE%A4%CE%95%CE%9B%CE%95%CE%A3%CE%9C%CE%91%CE%A4%CE%99%CE%9A%CE%9F%CE%A4%CE%97%CE%A4%CE%91%CE%A3%20%CE%A3%CE%95%20%CE%91%CE%A4%CE%9F%CE%9C%CE%91%20%CE%A4%CE%A1%CE%99%CE%A4%CE%97%CE%A3%20%CE%97%CE%9B%CE%99%CE%9A%CE%99%CE%91%CE%A3..pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Λάρδη, Β. (2021). *Ιστορίες Εκπατισμού*, Παλμός.

Βιογραφικό: Ο Χρήστος Θεοχαρόπουλος, μέλος του Π.Ε.ΣΥ.Θ. και του Σ.Ε.Η., είναι απόφοιτος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πάτρας, με μεταπτυχιακά στη «Δραματική Τέχνη στην Εκπαίδευση και στη δια Βίου Μάθηση» (ΤΘΣ Ναυπλίου) και της Ανωτέρας Σχολής Δραματικής Τέχνης «Ιασμος-Βασίλης Διαμαντόπουλος». Ως θεατρολόγος, από το 2002 εργάζεται στην Α΄θμια εκπαίδευση, ενώ από το 2006 συμμετέχει στην ομάδα θεάτρου Playback Ψ (σκην.: Λάμπρος Γιώτης). Ως ηθοποιός, έχει συμμετάσχει σε παραστάσεις για ενήλικες και για παιδιά, ενώ παράλληλα έχει ασχοληθεί και με την εκπαίδευση ενηλίκων και το εφαρμοσμένο θέατρο σε διάφορα πεδία.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail <pravissimus@yahoo.gr>



ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ / ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ

Η στήλη αναφέρεται στην εκπαίδευση επαγγελματιών του πεδίου, τις μη τυπικές ομάδες, και στην ένταξη και εξέλιξη του θεάτρου ως μάθημα. Οι θεατρικές θεωρίες και τεχνικές αλλάζουν, διαμορφώνονται, εξελίσσονται. Επηρεάζονται από την κοινωνία, τις κυρίαρχες πολιτικές και αισθητικές κουλτούρες, τις νέες καλλιτεχνικές τάσεις και τις παγκόσμιες ιστορικές εξελίξεις. Στη στήλη μας δημοσιεύονται άρθρα σχετικά με τις εξελίξεις στις θεατροπαιδαγωγικές επιστήμες που έχουν ως αντικείμενο τις νέες θεατρικές μεθόδους και την εφαρμογή τους.

Πρόγραμμα συμπεριληπτικής Εκπαίδευσης: Νευρολογική Προσέγγιση της Υποκριτικής. Δουλεύοντας με ανθρώπους με νευρομυϊκές παθήσεις

Αννίτα Καπουσίτζη

Περίληψη: Στο άρθρο αυτό παρουσιάζεται η σύλληψη και εφαρμογή του συμπεριληπτικού εκπαιδευτικού προγράμματος «Νευρολογική προσέγγιση της Υποκριτικής». Είναι ένα εκπαιδευτικό πρόγραμμα υποκριτικής, που βασίζεται στη θεωρητική ανάλυση των 7 βασικών αρχών (χαλάρωση, συγκέντρωση, δράση, συναισθηματική ανάκληση, δεδομένες συνθήκες, φαντασία, τέμπο-ρυθμός) μέσα από τη Νευρολογία και τη νευρολογική παρατήρηση. Ο στόχος για τη δημιουργία του προγράμματος αυτού είναι να βρεθεί ο κοινός τόπος με βάση τον οποίο θα μπορούν κινητικά ανάπηροι και μη ηθοποιοί να συνεκπαιδευτούν. Ξεκινώντας από την αρχή ότι το νευρομυϊκό σύστημα των ανθρώπων είναι κοινό για όλους, αναλύουμε τις αρχές της υποκριτικής νευροβιολογικά. Παρατηρούμε τα σημεία στα οποία τα σώματα των ανάπηρων και μη ηθοποιών συγκλίνουν και αποκλίνουν. Εφαρμόζουμε μια κοινή ασκησιολογία την οποία προσαρμόζουμε ανάλογα με τις κινητικές δυνατότητες των σωμάτων, προκειμένου όλοι οι ηθοποιοί να εξασκούνται ταυτόχρονα και ομαδικά.

Λέξεις-κλειδιά: Χαλάρωση, Δράση, Κεντρικό-Περιφερικό Νευρικό Σύστημα, Νευρωνικά Κάτοπτρα, Νευρομυϊκές συνάψεις

Εισαγωγή

Η νευρολογική προσέγγιση είναι μια μεθοδολογία που βασίζεται στην ανάλυση και την εφαρμογή βασικών αρχών της υποκριτικής κάτω από το πρίσμα της νευρολογίας, συνδυασμένες με νευροδιαγνωστικές ασκήσεις, που δημιουργούν ένα συμπεριληπτικό πλαίσιο διδασκαλίας της



υποκριτικής για ανθρώπους με και χωρίς αναπηρία (μελετήθηκαν συγκεκριμένα οι νευρομυϊκές παθήσεις).

Οι νευρομυϊκές παθήσεις είναι, στις περισσότερες περιπτώσεις, γενετικές και επηρεάζουν, κατά είδος, διαφορετικά μέρη του νευρομυϊκού συστήματος:

- Τους μυς.
- Τα περιφερικά κινητικά νεύρα.
- τις νευρομυϊκές συνάψεις (περιοχή ένωσης νευρών-μυών).
- Τα κινητικά νεύρα στη σπονδυλική στήλη.

Όλες οι νευρομυϊκές παθήσεις είναι εξελικτικές με κύριο χαρακτηριστικό τη μυϊκή αδυναμία και την κόπωση. Κάποιες εμφανίζονται κατά τη γέννηση, κάποιες στην παιδική ηλικία και κάποιες μετά την ενηλικίωση. Αν και η μυϊκή αποδυνάμωση από μόνη της δεν είναι επίπονη, η αδυναμία που προέρχεται από αυτήν μπορεί να προκαλέσει κράμπες, δυσκαμψία, παραμόρφωση και χρόνιους πόνους.

Με βάση τα παραπάνω δεδομένα τέθηκε το ερώτημα: Πώς άνθρωποι με νευρολογικές παθήσεις μπορούν να εκπαιδευτούν ως ηθοποιοί σε μια τέχνη που βασίζεται στην κίνηση και τη σωματοποίηση του λόγου; Και πώς η εκπαίδευσή τους μπορεί να γίνει συμπεριληπτικά χωρίς να χρειαστεί να δημιουργηθεί για ακόμη μια φορά ένα πλαίσιο που ν' αφορά μόνο ανάπηρους ηθοποιούς, αποκλείοντάς τους αυτόματα από την συνεκπαίδευση, τη συνεύρεση και την ένταξη στη θεατρική πραγματικότητα;

Θεωρητική προσέγγιση

Οι αρχές της υποκριτικής πάνω στις οποίες στηρίχθηκε η νευρολογική παρατήρηση είναι επτά: χαλάρωση, συγκέντρωση, δράση, συναισθηματική ανάκληση, δεδομένες συνθήκες, φαντασία, ρυθμός (τέμπο). Ας δούμε πώς οι βασικές αυτές αρχές, ερμηνεύονται νευρολογικά:

Η έννοια της «χάλασης» (χαλάρωσης) νευροβιολογικά δε σημαίνει ποτέ την πλήρη νευρομυϊκή χαλάρωση. Το σώμα μας βρίσκεται σ' έναν διαρκή μυϊκό τόνο, όσο κι αν «χαλαρώσουμε». Όταν παίρνουμε, λοιπόν, την οδηγία για «χαλάρωση», δε στοχεύουμε σε κανενός είδους «ατονία» που δεν μπορούμε να επιτύχουμε ούτως ή άλλως, αλλά σε μια «ενεργή ηρεμία» στην οποία παραμένουμε ανοιχτοί και έτοιμοι για την επερχόμενη δράση.

Σειρά έχουν τα ηλεκτρομαγνητικά κύματα του εγκεφάλου μας και οι «σκέψεις» που τρέχουν ανεξάρτητα από τη συνθήκη στην οποία βρίσκεται το σώμα. Καμία κατάσταση την οποία στοχεύουμε να κατακτήσουμε δεν μπορούμε να την πετύχουμε χωρίς η οντότητά μας (αισθητή και νοητή) να μετέχει ταυτόχρονα σε αυτήν. Πώς χαλαρώνουμε, όμως, κάτι που δεν μπορούμε να επιδράσουμε πάνω του, μορφοποιώντας το; Χρησιμοποιούμε την τεχνική της «οπτικοποίησης», τη δημιουργία δηλαδή μιας εικόνας και την αντιστοιχία της με την συχνότητα των ηλεκτρομαγνητικών εγκεφαλικών κυμάτων. Έτσι η εικόνα μιας οποιαδήποτε ακολουθίας που φέρουμε στο μυαλό μας, όπως κύματα θάλασσας, αναπήδηση μπαλονιού πάνω σε μία επιφάνεια ή παρόμοιες εικόνες σε μια πιο αραιή περιοδικότητα μέσα στη μονάδα του χρόνου που ορίζουμε, επιδρά στη δραστηριότητα του εγκεφάλου και βοηθάει στη συνολική χαλάρωση.

Με την επίτευξη της χαλάρωσης οδηγούμαστε στην Αρχή της Συγκέντρωσης, την οποία πρέπει ν' αντιληφθούμε όχι ως «εστίαση» αλλά ως πλήρη συνείδηση του «εδώ και τώρα», ως μια «ενεργή εικασία», ανοιχτή στην παρατήρηση, δίνοντας προσοχή στη λειτουργία της όρασής μας



και του τρόπου αντίληψης του περιβάλλοντος και των ερεθισμάτων του, από το μάτι μας μέχρι την καταγραφή τους στη μνήμη μας. Το οπτικό μας σύστημα συλλέγει και συνδυάζει τις πληροφορίες που χρειάζεται για να δημιουργήσει την «εικόνα», φέρνει δηλαδή, στο «κέντρο» (συγκέντρωση) της προσοχής (εστίαση) όλα τα στοιχεία που απαρτίζουν την εικόνα που προσλαμβάνει (Kandell 2016, σ.20). Συμφιλιωνόμαστε με την υποκειμενικότητα της πρόσληψης, αντιλαμβανόμαστε τη σημασία της περιφερικής μας όρασης αλλά και όλων των αισθητηριακών οργάνων που συμμετέχουν στην πρόσληψη της εικόνας ακόμα κι αν δεν έχουμε επίγνωση της συμμετοχής τους εκείνη τη στιγμή (όσφρηση, ακοή).

Με τον τρόπο αυτό, περνάμε στη δράση για την οποία βασιζόμαστε στη βασική αρχή της Νευρολογίας που λέει ότι το σώμα μας μπορεί να κάνει μια συνειδητή εκούσια κίνηση (υπάρχουν και οι ακούσιες-αντανακλαστικές κινήσεις) μόνο όταν ο κινητικός φλοιός του εγκεφάλου στείλει την απαραίτητη οδηγία. Επιπλοκές στη μετάδοση του μηνύματος, μέσα από τον κινητικό νευρώνα στον μυ, έχουν σαν αποτέλεσμα τη μη μετάδοση του μηνύματος και άρα τη μη ύπαρξη κίνησης. Παρ' όλα αυτά, η κίνηση με την έννοια της πρόθεσης, έχει ήδη υπάρξει! Ξεκινώντας από εκεί, και προσαρμόζοντας την κίνηση στη δυνατότητα, ανακαλύπτουμε με πόσους άλλους τρόπους μπορεί να εκδηλωθεί μια κίνηση εκτός από τον προφανή (χέρια-πόδια).



Φωτογραφία από την πρόβα για το έργο «50μ. ελεύθερο» της ομάδας ARTimeleia, θέατρο «ΦΟΥΡΝΟΣ», Ιούνιος του 2017 (photo credits: Antonis Provias).

Επί παραδείγματι, ανατρέχοντας στη νευρολογική ανάλυση της κίνησης του τρεξίματος, διαπιστώνουμε ότι συμβαίνει ταυτόχρονα με μία αντίστοιχη εσωτερική μυϊκή κίνηση, αυτή των αναπνευστικών μυών, που έχει ως αποτέλεσμα τον ρυθμό της αναπνοής που συνοδεύει την λειτουργία του τρεξίματος. Έτσι, αν σε μια σκηηνική δράση τρεξίματος, αφαιρέσουμε την αυτούσια κίνηση, ο ρυθμός της αναπνοής παραμένει δηλωτικός της έννοιας του τρεξίματος αποδίδοντας το νόημα της δράσης χωρίς την εξωτερική εκτέλεσή της.



Εδώ πρέπει να προσθέσουμε την πολύ πρόσφατη και σημαντικότερη ανακάλυψη του μηχανισμού των νευρωνικών κατόπτρων (Rizzolatti και συν., 1996). Αν και μια κίνηση συνιστά πάντα μια δράση, μια δράση δεν συνιστάται πάντα από μια κίνηση. Δρω όταν μιλάω, φωνάζω, χαμογελάω αλλά και όταν σκέφτομαι ή φαντάζομαι πράγματα.

Η ανακάλυψη των νευρωνικών κατόπτρων και η μελέτη τους οδήγησε στο συμπέρασμα μεταξύ άλλων ότι η παρατήρηση και η νοητική αναπαράσταση των κινητικών δράσεων των άλλων, είναι πολύ στενά συνδεδεμένες με την δική μας κινητική δράση και νευρωνική δραστηριότητα, επειδή για να κατανοήσουμε μία κινητική δράση άλλου ατόμου χρησιμοποιούμε τα ίδια νευρωνικά κυκλώματα που θα χρησιμοποιούσαμε αν εμείς εκτελούσαμε τη δράση αυτή. Αντιλαμβανόμαστε έτσι, ότι στους ανθρώπους με νευρομυϊκές παθήσεις υπάρχει όχι μόνο η πρόθεση αλλά και η νευρωνική δραστηριότητα της δράσης. Μένει η επιλογή της πρακτικής απεικόνισής της, στην προκειμένη περίπτωση, η υποκριτική επιλογή.

Όσον αφορά την αρχή της συναισθηματικής-αισθητηριακής ανάκλησης και τις περιοχές που σχετίζονται με τη διαδικασία της μνήμης, λαμβάνουμε υπόψη και δουλεύουμε πάνω στο ότι η βάση της ενδυνάμωσης της μνήμης παραμένει η επανάληψη, αφού η μνήμη αποθηκεύεται στις συνδέσεις μεταξύ των νευρώνων (Santiago Ramon y Cajal, 1887) και πως όσες περισσότερες φορές επαναλαμβάνεται μια ενέργεια, τόσο πιο συχνά εκλύεται γλουταμίνη, ο κύριος διεγερτικός νευροδιαβιβαστής του εγκεφάλου, ενδυναμώνοντας τη σύναψη και άρα τη διάρκεια και αντοχή της μνήμης (Curtis and Watkins, 1960). Δεν είναι το συναίσθημα που ανακαλούμε αφού δεν υπάρχει περιοχή «αποθήκευσης συναισθημάτων» αλλά τα ερεθίσματα, οι εικόνες και οι ενέργειες, οι αισθήσεις δηλαδή, που προκάλεσαν σε δεδομένες στιγμές, συγκεκριμένες συναισθηματικές αντιδράσεις. Μάλιστα, η πιο πρόσφατη έρευνα της Lisa Feldman Barrett (2017) μιλάει για την αυτοστιγμεί δημιουργία συναισθήματος ανάλογα με τον τρόπο που προσλαμβάνουμε τα αισθητηριακά σήματα, απορρίπτοντας την όποια προηγούμενη ύπαρξη ανάλογου συναισθήματος ή τη σύνδεσή μας με αυτό.

Φτάνουμε έτσι στις δεδομένες συνθήκες, με τις οποίες καλούμαστε να αλληλεπιδράσουμε υποκριτικά. Οι δεδομένες συνθήκες, αποτελούν νευρολογικά, τα «μνημονικά ίχνη» του εγκεφάλου μας (Ansermet and Magistretti, 2016). Πρόκειται για την καταχωρημένη ερμηνεία συγκεκριμένων ερεθισμάτων, τη συμπεριφορά μας απέναντί τους και άρα την υποκριτική μας επιλογή. Οι συνθήκες είναι εκεί, υπενθυμίζοντάς μας πως ο εγκέφαλος λειτουργεί κυρίως βάσει προβλέψεων για να μπορεί ν' αντιδρά ακαριαία κάθε στιγμή, αλλιώς θα κινδυνεύαμε κάθε δευτερόλεπτο της ζωής μας, αφού δεν θα μπορούσαμε να ορίσουμε αλλιώς ούτε το βάδισμά μας πάνω σ' ένα έδαφος. Μας επιβεβαιώνουν όμως, ταυτόχρονα, ότι μπορούμε να αναπροσαρμόζουμε τα δεδομένα μας, μιας και η εξέλιξη του χαρακτήρα μας απέχει από το πρωταρχικό «μνημονικό ίχνος» που έχουμε αποθηκεύσει για το περιβάλλον. Είμαστε το αποτέλεσμα του γονότυπου που κληρονομούμε, αλλά και του φαινότυπου που διαμορφώνουμε.

Ακολουθεί η φαντασία, η οποία γεννιέται στον εγκέφαλο ακριβώς με την ίδια «λογική» λειτουργία που χρησιμοποιείται για την παραγωγή σκέψης, εικόνων, λόγου, κίνησης από τον μετωπιαίο λοβό. Σύμφωνα όμως με την έρευνα των Andrey Vyshedskiy και Rita Dunn (2015) η διαφορά είναι ότι δεν ακολουθεί μία «λογική» αλληλουχία και νευρωνική δομή για την επεξεργασία συγκεκριμένων δεδομένων για κάθε στιγμή της καθημερινότητας μας (προμετωπιαία σύνθεση), αλλά ενεργοποιεί ταυτόχρονα περιοχές του εγκεφάλου-διαφορετικές δομές νευρώνων-



που μπορούν και συνδυάζουν εικόνες και πληροφορίες ασύνδετες μεταξύ τους σύμφωνα με τη λογική επαγωγική λειτουργία του προμετωπιαίου λοβού (Mental Synthesis Theory) (https://riojournal.com/articles.php?journal_name=rio&id=7642). Έτσι, ο εγκέφαλός μας μπορεί και «αυτοσχεδιάζει» ασταμάτητα και ανεξάρτητα από τη φυσική κατάσταση του σώματος.



Φωτογραφία από την παράσταση «50μ. ελεύθερο» της ομάδας ARTimeleia, θέατρο «ΦΟΥΡΝΟΣ», Ιούνιος του 2017 (photo credits: Antonis Provias).

Τέλος, όταν μιλάμε για ρυθμό, που αποτελεί την προϋπόθεση αλλά και το αποτέλεσμα της εύρυθμης λειτουργίας των παραπάνω αρχών, αυτό που γνωρίζουμε είναι πως όλες μας οι βιολογικές λειτουργίες καθορίζονται από τον κερκάρδιο (ημερήσιο) ρυθμό, που ρυθμίζει-συγχρονίζει τον ρυθμό και τη λειτουργία των οργάνων. Η έννοια του ρυθμού, επομένως, προέρχεται από μέσα μας, είναι κατά βάση ενδογενής και βιολογική. Αυτός ο ρυθμός επηρεάζει και διαμορφώνει όλη μας την ύπαρξη από την αντιληπτική ικανότητα και τη λειτουργία της μνήμης, μέχρι την κίνηση. Βάσει αυτού του δεδομένου, αυτός είναι ο ρυθμός που χρειάζεται να μάθουμε ν' αναγνωρίζουμε και να εξασκούμε.

Προσεγγίζοντας τις βασικές αρχές της υποκριτικής λοιπόν, μέσα από την νευρολογική παρατήρηση, διαπιστώνουμε, ότι η νευροβιολογική μας δομή καθορίζει το εξωτερικό σωματοποιημένο - συμπεριφορικό αποτύπωμά μας και πως η έκφραση του είναι ξεκάθαρα υποκειμενική και διαφορετική όχι μόνο ανάμεσα σε ανάπηρους και μη ανάπηρους ηθοποιούς αλλά ανάμεσα σε όλους τους ηθοποιούς και όλους τους ανθρώπους.

Ο τρόπος έκφρασης είναι θέμα επιλογής και όχι δυνατότητας.



Ασκησιολογία-Εφαρμογή

Η μεθοδολογία αποτελείται από την θεωρητική ανάλυση των βασικών αρχών, όπως περιληπτικά είδαμε παραπάνω, και την πρακτική εφαρμογή τους μέσα από ένα ευρύ φάσμα ασκήσεων που περιλαμβάνει:

A. Στάση σώματος-ισορροπία-κίνηση

B. Εκφορά λόγου-ομιλία

Γ. Συγκέντρωση-εστίαση-μνήμη

Με δυνατότητα εκτέλεσης:

1. Μίας δράσης (κίνηση-μη κίνηση)
2. Δύο δράσεων
3. Πολλαπλών δράσεων

σε συνδυασμούς των βασικών κατηγοριών (A, B, Γ).

Οι ασκήσεις ξεκινάνε πάντα προκειμένου να εξασφαλιστεί η κοινή γνώση και το επίπεδο φυσικής κατάστασης των σωμάτων ανάπηρων και μη. Από την Α κατηγορία, όπου εδραιώνεται η σωματική συνθήκη, κατακτώντας ένα κοινό σημείο 0 ως αφετηρία. Οι ασκήσεις που χρησιμοποιούνται είναι κυρίως νευροδιαγνωστικές.

Το ίδιο γίνεται και για την κατηγορία ασκήσεων Β, όπου με τη χρήση απλών βοηθημάτων ελέγχονται οι μυς του προσώπου και πόσο η δύναμη/αδυναμία τους επηρεάζει την εκφορά του λόγου. Χρησιμοποιούνται ασκήσεις ιατρικής παρακολούθησης που βασίζονται στην επανάληψη με στόχο τη σταθεροποίηση και ενδυνάμωση των μυών. Τέλος, αναπνευστικές ασκήσεις με στόχο την κατάκτηση και διατήρηση της διαφραγματικής αναπνοής.

Στην τρίτη κατηγορία (Γ) εισάγουμε ασκήσεις υποκριτικής και αυτοσχεδιασμού που τις εκτελούμε παρατηρώντας πάντα την νευροβιολογική διαδικασία και την απόκρισή μας σε αυτές.

Η συνειδητοποίηση ότι οι δυνατότητες του ανθρώπινου σώματος δεν είναι μόνο αυτές που φαίνονται εξ όψεως, μπορεί να μας απελευθερώσει πρακτικά αλλά και πνευματικά από τα όρια που εμείς έχουμε βάλει στον εαυτό μας. Η μελέτη τομέων που δεν κατέχουμε τη «γλώσσα» τους, όπως η νευρολογία στην προκειμένη περίπτωση, δεν πρέπει να λειτουργεί αποτρεπτικά στην προσπάθεια αποκωδικοποίησής της. «Σπάζοντας τα γλωσσικά όρια που θεσπίζουν τους χώρους, απολαμβάνουμε τις άπειρες προεκτάσεις και δυνατότητες των χώρων αυτών» (Perec, 1974).

ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ

- Ansermet, F., & Magistretti, P. (2016). *Τα ίχνη της εμπειρίας, νευρωνική πλαστικότητα και η συνάντηση της βιολογίας με την ψυχανάλυση*. Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης.
- Barrett, F. L. (2017). *How emotions are made, the secret life of the brain*. Houghton Mifflin Harcourt.
- Curtis, D. R., & Watkins, J. C. (1960). The excitation and depression of spinal neurons by structurally related amino acids. *Journal of neurochemistry*, 6, 117-141.
- Kandel, R. E. (2016). *Reductionism in art and brain science, bridging the two cultures*. Columbia University Press.
- Newman, E. A., Araque, A. E., Dubinsky, J. M., Swanson, L. W., King, L. C., & Himmel, E. C. (2017). *The beautiful brain: The drawings of Santiago Ramón Y Cajal*. Abrams Books.



- Rizzolatti, G., Fadiga, L., Gallese, V., & Fogassi, L. (1996). Premotor cortex and the recognition of motor actions. *Cognitive brain research*, 3(2), 131-141.
- Rizzolatti, G., Fogassi, L., & Gallese, V. (2007). *Καθρέφτες μέσα στο νου*. Scientific American.
- Rizzolatti, G., & Sinigaglia, C. (2008). *Mirrors in the brain: How our minds share actions and emotions*. Oxford University Press.
- Vyshedskiy, A., & Dunn, R. (2015). Mental synthesis involves the synchronization of independent neuronal ensembles. *Research Ideas and Outcomes*, 1, e7642. <https://doi.org/10.3897/rio.1.e7642>

ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Το εγχειρίδιο της αρθρογράφου: «Το θεατρικό εκπαιδευτικό μοντέλο μέσα από την νευρολογική προσέγγιση της υποκριτικής- Δουλεύοντας με ανθρώπους με νευρομυϊκές παθήσεις» εκδόθηκε τον Μάιο του 2023 από τις εκδόσεις «ΙΩΝ».

- Baldissera, F., Cavallari, P., Craighero, L., & Fadiga, L. (2001). Modulation of spinal excitability during observation of hand actions in humans. *European Journal of Neuroscience*, 13(1), 190-194.
- Becchio, C., Cavallo, A., Begliomini, C., Sartori, L., Feltrin, G., & Castiello, U. (2012). Social grasping: From mirroring to mentalizing. *Neuroimage*, 61(1), 240-248.
- Bliss, T. V., & Lomo, T. (1973). Long-lasting potentiation of synaptic transmission in the dentate area of the anaesthetized rabbit following stimulation of the perforant path. *The Journal of physiology*, 232(2), 331-356.
- Bloch M. (2004). *The Life of Frederick Matthias Alexander, Founder of the Alexander Technique*. Little Brown.
- Brestoff, R. (1995, 2010). *The great acting teachers and their methods*. A Smith and Kraus Book.
- Campbell, M. E., & Cunnington, R. (2017). More than an imitation game: Top-down modulation of the human mirror system. *Neuroscience & Biobehavioral Reviews*, 75, 195-202.
- Connington, B. (2014). *Physical expression on stage and screen, using Alexander Technique to create unforgettable performances*. Bloomsbury.
- Crick, F., & Koch, C. (1990). Towards a neurobiological theory of consciousness. *Seminars in the Neurosciences*, 2, 263-275. Saunders Scientific Publications.
- Gelb, J. M. (1994). *Body Learning* (2nd ed.). Holt Paperbacks.
- Hauser L. S., & Scott, J. A. (2013). *Νευρολογία στην Κλινική Ιατρική*. Παρισιάνου Α.Ε.
- Kilner, J. M., Paulignan, Y., & Blakemore, S. J. (2003). An interference effect of observed biological movement on action. *Current biology*, 13(6), 522-525.
- Kilner, J. M., & Lemon, R. N. (2013). What we know currently about mirror neurons. *Current biology*, 23(23), R1057-R1062.
- Libet, B. (1992). The neural time-factor in perception, volition and free will. *Revue de Métaphysique et de morale*, 2, 255-272.
- Yackle, K., Schwarz, L. A., Kam, K., Sorokin, J. M., Huguenard, J. R., Feldman, J. L. & Krasnow, M. A. (2017). Breathing control center neurons that promote arousal in mice. *Science*, 355(6332), 1411-1415.
- Zeki, S. (1995). The motion vision of the blind. *Neuroimage*, 2, 231-235.



ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΑΡΘΡΟΥ

Τελική Αξιολόγηση

Εφαρμόζοντας τη μεθοδολογία της «Νευρολογικής προσέγγισης της Υποκριτικής» τόσο σε εκπαιδευτικό πλαίσιο όσο και στη διαδικασία των προβών μέσα σ' ένα χρονικό διάστημα 6 μηνών, παρατηρήθηκαν τα ακόλουθα:

- Αρμονικότερη συνεργασία ανάπηρων-νευροτυπικών ηθοποιών.
- Αποκτήθηκε πολύ πιο γρήγορα ένας κοινός ρυθμός και μια κοινή γλώσσα επικοινωνίας.
- Οι ανάπηροι ηθοποιοί διεύρυναν τα σωματικά τους όρια, δοκιμάζοντας κινήσεις που μέχρι τότε, φοβόντουσαν ή θεωρούσαν ότι δεν μπορούν να κάνουν.
- Έδειξαν περισσότερη εμπιστοσύνη σωματικά και ψυχικά σ' έναν ευρύτερο κύκλο ανθρώπων, ενώ μέχρι τότε στηρίζονταν για τη σωματική τους διευκόλυνση και μεταφορά μόνο σε δικούς τους ανθρώπους.
- Οι νευροτυπικοί ηθοποιοί διεύρυναν το βαθμό αντίληψης και ενσυναίσθησης.
- Έδειξαν μεγαλύτερη τόλμη και εμπιστοσύνη στον εαυτό τους.
- Υπήρξαν πιο γενναιόδωροι σκηνικά.

Πρέπει να τονίσουμε εδώ ότι μέσα από την εφαρμογή του συμπεριληπτικού εκπαιδευτικού προγράμματος της νευρολογικής προσέγγισης της υποκριτικής δεν αξιώνουμε ιατρικά δεδομένα, καταγράφεται όμως μια βελτίωση της σωματικής και ψυχικής κατάστασης των ανθρώπων με αναπηρία, τέτοια που στη συγκεκριμένη ομάδα των νευρομυϊκών παθήσεων, λειτουργεί καταλυτικά στη σταθεροποίηση των συμπτωμάτων, πράγμα σημαντικό για τη βραδύτερη εξέλιξη των παθήσεων.

Το εκπαιδευτικό πρόγραμμα «Νευρολογική προσέγγιση της Υποκριτικής» που προτείνεται εδώ αφορά στη συμπεριληπτική εκπαίδευση στις δραματικές σχολές και τα εργαστήρια. Στις 11/2/2017 με τροποποίηση του Π.Δ. 370/1983 καταργήθηκε ο όρος «Αρτιμέλεια» που υπήρχε ως κριτήριο για την εισαγωγή σπουδαστών στις Ανώτερες Δραματικές Σχολές. Αυτό δεν εξασφάλισε αυτόματα την συμπερίληψη των αναπήρων στην εκπαίδευση της Υποκριτικής, αφού χρειάζεται πλήρης προσβασιμότητα τόσο στο δομημένο περιβάλλον, όσο και στο περιεχόμενο και φυσικά την εκπαίδευση των εκπαιδευτών. Η νευρολογική προσέγγιση αποτελεί μία πρόταση/τρόπο συμπεριληπτικής εκπαίδευσης και διαδικασίας προετοιμασίας παράστασης για ηθοποιούς ανάπηρους και μη.

Βιογραφικό: Η Αννίτα Καπουσίτζη είναι σκηνοθέτης και εκπαιδύτρια συμπεριληπτικών παραστατικών τεχνών. Από το 2010 ως το 2017 συνεργαζόταν με το MDAHELLAS (Σωματείο ανθρώπων με νευρομυϊκές παθήσεις) ως υπεύθυνη του θεατρικού εργαστηρίου. Αυτή ήταν η αρχή της έρευνας που συνέχισε στην Αμερική ως Υπότροφος Καλλιτέχνης του Ιδρύματος Fulbright 2016-2017. Στην Αμερική συνεργάστηκε με το Carolinas Healthcare System Neurosciences Institute και το American Center for the Alexander Technique. Αποτέλεσμα ήταν η θέσπιση μιας συμπεριληπτικής μεθόδου υποκριτικής με τον όρο «Νευρολογική προσέγγιση της Υποκριτικής».

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail <annacapousizi@yahoo.gr>



ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑ

Η στήλη για το θέατρο στην περιφέρεια αναφέρεται στη δράση τοπικών θεατρικών και γενικά καλλιτεχνικών ομάδων με αναπαραστατικά στοιχεία που δραστηριοποιούνται εκτός των μεγάλων αστικών κέντρων, Αθήνας και Θεσσαλονίκης. Με γνώμονα την προβολή της ανεξάρτητης τοπικής θεατρικής έκφρασης και δημιουργίας και όχημα τη δικτύωση φορέων και καλλιτεχνών, η στήλη αποσκοπεί στην ενδυνάμωση της περιφερειακής πολιτιστικής κίνησης και στον εμπλουτισμό της εγχώριας θεατρικής σκηνής.

Λαϊκό Θέατρο της Ζακύνθου: Οι Ομιλίες στον 21^ο Αιώνα

Αγγελική Γεωργακοπούλου

Περίληψη: Στη Ζάκυνθο επιβιώνει η παραδοσιακή μορφή λαϊκού θεάτρου, η οποία είναι γνωστή ως Ομιλία. Η ανάπτυξη του θεάτρου στη Ζάκυνθο ξεκίνησε την περίοδο της Ενετοκρατίας. Το 18ο αιώνα το Ζακυνθινό θέατρο δημιούργησε το δικό του είδος, τις Ομιλίες. Οι Ομιλίες ανέβαιναν σε πλατείες κατά την περίοδο των καρναβαλιών και αυτή η παράδοση συνεχίζεται έως και σήμερα. Οι συγγραφείς ήταν λαϊκοί δημιουργοί που δεν διεκδικούσαν συγγραφικές δάφνες, για να μπορούν να σατιρίζουν ελεύθερα τα κακώς κείμενα της εποχής τους. Το ιδιότυπο αυτό είδος της λαϊκής έκφρασης των κατοίκων του νησιού είχε πάνω απ' όλα σκοπό την διασκέδαση των απλών ανθρώπων, γι' αυτό και κυρίως παιζόταν την πιο εύθυμη και ελεύθερη εποχή του χρόνου, την περίοδο των Αποκριών. Σήμερα οι «Ομιλίες» εξακολουθούν να υπάρχουν και να αποτελούν σημαντική έκφραση των κατοίκων του νησιού. Παίζονται την περίοδο του Καρναβαλιού, στα πανηγύρια και σε διάφορες άλλες εορταστικές περιστάσεις. Εξακολουθούν, μάλιστα, να παραμένουν πάντα η αιτία «δια ξεφάντωσιν των φίλων». Αποτελούν ένα κομμάτι σημαντικό του πολιτισμού και ακρογωνιαίο λίθο της ταυτότητας του Ζακυνθινού λαού. Η επικαιροποίηση όμως της Ομιλίας, η είσοδος των γυναικών ηθοποιών στο λαϊκό είδος των Ομιλιών, η παράσταση των οποίων γινόταν πάντοτε κατά το παρελθόν, με άνδρες ηθοποιούς έχει δημιουργήσει αντιπαραθέσεις, καθώς πολλοί μιλούν για αλλοίωση του πατροπαράδοτου προτύπου.

Λέξεις-κλειδιά: *Λαϊκό θέατρο της Ζακύνθου, Ομιλίες, σύγχρονες παραστάσεις, επικαιροποίηση*

Οι υπαίθριες δραματικές παραστάσεις, των οποίων τους ρόλους υποδύονταν πολίτες από την εργατική τάξη και χωρικοί, φαίνεται ότι αποτελούσαν διασκέδαση κατά τη διάρκεια των αποκριών ολόκληρο τον 17^ο, 18^ο και στις αρχές του 19^{ου} αιώνα στη Ζάκυνθο. Πότε ακριβώς ξεκίνησαν οι ομιλίες δεν είναι απολύτως γνωστό. Σύμφωνα με την μαρτυρία της Γλυκερίας Πρωτόπαπα-



Μπουμπουλίδου, (Πρωτοπαπά-Μπουμπουλίδου, 1958) οι Ομιλίες δέχονταν πιθανόν επίδραση από τις θεατρικές παραστάσεις που οργανώνονταν κατά την διάρκεια των Αποκριών στην Βενετία. Η περίοδος του καρναβαλιού γιορταζόταν με μεγάλη επισημότητα στην Γαληνότατη Δημοκρατία (Παπαδάτου-Κόκλα, 2012). Στη διάρκεια των εορτασμών οι νέοι ευγενείς έδιναν υπαίθριες παραστάσεις και οι χωρικοί διασκεδάζαν με παραστάσεις μίμων στην ύπαιθρο και στα καπηλειά. Η παράσταση της Ομιλίας γινόταν σε μια πλατεία ή σε ένα φαρδύ δρόμο σε διάταξη συνήθως κυκλική ή διαμορφωνόταν ανάλογα με την υπόθεση του έργου. Ο αφηγητής ξεκινούσε με την πασίγνωστη φράση: «Σωπάτε κύρ(γ)ιοι το λοιπόν, την Ομιλία να πούμε να την γροικήσει ο λαός και να φχαριστηθούμε» (Πορφύρης, 1955, σ. 147).

Υπάρχουν πολλές ερμηνείες για την προέλευση των Ομιλιών και τις επιδράσεις που αυτές δέχτηκαν από διαφορετικούς παράγοντες. Η Ενετοκρατία, η επίδραση από την *commedia dell'arte*, ή έλευση προσφύγων από την Κρήτη, η έμφυτη τάση για δραματοποίηση, αλλά και η εξέλιξη δρωμένων από την αρχαιότητα αποτελούν εκδοχές και ερμηνείες της προέλευσης του λαϊκού θεάτρου στη Ζάκυνθο (Παπαδάτου-Κόκλα, 2012). Γεγονός είναι ότι το θεατρικό αυτό είδος αποτελεί πολιτιστική κληρονομιά και τρόπο διασκέδασης των Ζακυνθινών για τους τελευταίους αιώνες και αυτό γιατί όλες οι μαρτυρίες και οι απόψεις των ερευνητών γύρω από το θέμα τοποθετούν το ξεκίνημά τους στον 17^ο αιώνα.

Η συζήτηση περί εκσυγχρονισμού και επικαιροποίησης του περιεχομένου της Ομιλίας είναι ένα θέμα που απασχολεί τους ανθρώπους των γραμμάτων του νησιού, αλλά και τους απλούς θεατές, που βλέπουν μια παράσταση Ομιλίας στην οποία συμμετέχουν πλέον γυναίκες. Απασχολεί όμως κυρίως τους ανθρώπους που κατά κύριο λόγο καταπιάνονται με τη συγγραφή κειμένων. Βασικό στοιχείο αιχμής και πρόκλησης αντιπαραθέσεων είναι το πώς πρέπει να αντιμετωπίζεται το ιδιότυπο αυτό είδος θεάτρου, που ευδοκίμησε στο νησί μας.

Πολλές οι αντιπαραθέσεις που προκύπτουν, καθώς ο εκσυγχρονισμός και η αναπόφευκτη τοποθέτηση της Ομιλίας στο σήμερα έχουν οδηγήσει σε αλλοίωση, κατά την άποψη πολλών, του πατροπαράδοτου προτύπου. Πολλοί είναι αυτοί που ανθίστανται στην εισαγωγή των γυναικών στην παράσταση της Ομιλίας, καθώς θεωρούν ότι με αυτό τον τρόπο η Ομιλία απομακρύνεται από τα στοιχεία της εικόνας και της δράσης, που είναι, όπως αναφέρει η δημιουργός Δήμητρα Σταμίρη, (Σταμίρη, 2020) η πολυποίκιλη ενδυματολογία που φυσικά ταιριάζει σε κάθε ρόλο, οι μάσκες και βασικά, η παρουσία μόνο ανδρών που, με την κατάλληλη ενδυμασία, αναλαμβάνουν και τους γυναικείους ρόλους.

Το ζητούμενο της έρευνας είναι το πώς θέλουμε να διαμορφωθεί το λαϊκό είδος του θεάτρου σήμερα. Μένουμε στην απόλυτη παραδοσιακή μορφή του, που είναι αναμφισβήτητα δύσκολο, γιατί τα κοινωνικά δεδομένα και πρότυπα αλλάζουν και διαφοροποιούνται, ή διατηρούμε βασικά στοιχεία δομής, συγκρότησης και οργάνωσης των έργων με την απαραίτητη προσαρμογή στο τώρα; Πολλοί θεωρούν ότι για να είμαστε συνεπείς προς το ιδιότυπο αυτό θεατρικό είδος πρέπει να αποφύγουμε τις τολμηρές διαφοροποιήσεις κρατώντας τον τραγουδιστικό λόγο του δεκαπεντασύλλαβου, τους άντρες ηθοποιούς, καθώς αυτό το στοιχείο από μόνο του προσδίδει ιδιαιτερότητα, και να εμμείνουμε στην απουσία σκηνικών, καθώς και στα συγκεκριμένα στοιχεία της εμφάνισης – παρουσίας των λαϊκών θεατρίνων.

Η έρευνα στον τόπο πεδίου δημιουργίας του λαϊκού είδους των Ομιλιών κατέληξε στο εξής συμπέρασμα: υπάρχουν πολλοί υπέρμαχοι της παράδοσης, που ζητούν τον «σεβασμό» στην απόλυτη παραδοσιακή μορφή, με την διαπίστωση βέβαια ότι αναγκαστικά η θεματολογία των



έργων, εκ των πραγμάτων, επικαιροποιείται. Υπάρχουν όμως και οι υπέρμαχοι της εναρμόνισης με το σήμερα, που σημαίνει εκσυγχρονισμό και επικαιροποίηση σε όλες τις πτυχές της δημιουργίας και της παρουσίας της Ομιλίας. Όπως χαρακτηριστικά ανέφερε σε σχετική απάντηση της, στο πλαίσιο της επιτόπιας έρευνας που έγινε για το συγκεκριμένο θέμα στο νησί, η Μαρία Σιδηροκαστρίτη, που χρόνια ασχολείται με την παράδοση της Ζακύνθου, όπως ακριβώς η αρχαία τραγωδία πλέον παρουσιάζεται από γυναίκες τραγουδούς στην Επίδαυρο, κατά τον ίδιο τρόπο πρέπει να αποδεχτούμε και να αντιληφθούμε την εξέλιξη του είδους των Ομιλιών στο σήμερα.

«Ως προς τον εκσυγχρονισμό της Ομιλίας πιστεύω ότι δεν πρέπει να υπάρχουν αποκλεισμοί. Κάθε λαϊκός δημιουργός πρέπει να λειτουργεί σύμφωνα με τα ερεθίσματα του. Τα πάντα είναι θεμιτά, αρκεί να είναι αυθεντικά. Σε αυτό το σκεπτικό εντάσσεται και η συμμετοχή ή μη των γυναικών». Αυτή είναι η άποψη του Κώστα Καποδίστρια, ενός από τους Ζακυνθινούς ηθοποιούς και σκηνοθέτες με πλούσια δράση στο νησί, ο οποίος τάσσεται υπέρ της εξέλιξης και φυσικά της συμμετοχής γυναικών στις Ομιλίες. Ο ίδιος θεωρεί ότι το βασικό χαρακτηριστικό του Ζακυνθινού λαϊκού θεάτρου, που είναι η χρήση του δεκαπεντασύλλαβου στίχου, παραμένει ζωντανό μέσα στη συλλογική συνείδηση των Ζακυνθινών. Από εκεί και πέρα όλα υπαγορεύονται από τις λειτουργικές ανάγκες και όλα επιτρέπονται, κρινόμενα φυσικά για το αισθητικό τους αποτέλεσμα.

Η συζήτηση επικαιροποίησης της Ομιλίας με τη συμμετοχή ή μη των γυναικών, θα συνεχίσει να απασχολεί τους ντόπιους και κυρίως όσους ασχολούνται με τη συγγραφή και το ανέβασμα παραστάσεων Ομιλίας. Είναι ευνόητο ότι ο εκσυγχρονισμός και ο μετασχηματισμός του θεατρικού είδους των Ομιλιών δέχεται κριτική, από ντόπιους που ασχολούνται πατροπαράδοτα με το αντικείμενο, όπως άλλωστε συμβαίνει σε κάθε τι νέο και πρωτοποριακό. Ανεξάρτητα από το θέμα της επικαιροποίησης, η Ομιλία παραμένει μέρος της παράδοσης και της πολιτιστικής κληρονομιάς του νησιού. Το λαϊκό θέατρο της Ζακύνθου έχει εξελιχθεί στο λόγο, στην σκηνική παρουσίαση και στη γραφή. Η έρευνα των κειμένων αλλά και του τρόπου παράστασης των ομιλιών κατέδειξε τον αδιαμφισβήτητο μετασχηματισμό του είδους μέσα στον χρόνο. Μένει όμως αναλλοίωτο το ενδιαφέρον για συμμετοχή, για δημιουργία, για πολιτισμό, για παράδοση.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Παπαδάτου-Κόκλα, Γ. (2012). Ομιλίες από τον Παντοκράτορα Ζακύνθου. Δημόσια Ιστορική Βιβλιοθήκη Ζακύνθου.
- Πορφύρης, Κ. (1955). Το ζακυνθινό Λαϊκό θέατρο. Επιθεώρηση Τέχνης, 8, 145-148.
- Πρωτοπαπά-Μπουμπουλίδου, Γ. (1958). Το θέατρον εν Ζακύνθω από του ΙΖ' μέχρι του ΙΘ' αιώνας (Επί τη βάσει ανεκδότων κειμένων).
- Σταμίρη, Μ. (2020). Ζακυνθινό Λαϊκό Θέατρο «Ομιλίες». Ημέρα. Ανακτήθηκε 5 Φεβρουαρίου 2023 από <https://www.imerazante.gr/2020/02/28/221606>

Βιογραφικό: Η Αγγελική Γεωργακοπούλου είναι Θεατρολόγος, νεοδιόριστη εκπαιδευτικός, με πάνω από δεκαετία διδακτική εμπειρία στο αντικείμενο της θεατρικής αγωγής. Κάτοχος μεταπτυχιακού διπλώματος «Θέατρο και κοινωνία» του Τμήματος



Θεατρικών Σπουδών Ναυπλίου. Κάτοχος proficiency. Συμμετοχή με 3 εισηγήσεις σε πανελλήνια επιστημονικά συνέδρια. Δημοσίευση στα πρακτικά των αντίστοιχων συνεδρίων. Συμμετοχή σε σχολικά φεστιβάλ «Το χοροθέατρο στην εκπαίδευση» και στο Φεστιβάλ «Αρχαίου Θεάτρου Μακύνειας», με σκηνοθεσία και παρουσίαση παραστάσεων.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail <angelageorgak@gmail.com>



Ελλάδα δεν είναι μόνο η Αθήνα;

Ευσταθία Π. Ράπη

Περίληψη: Τα τελευταία χρόνια μια αποκεντρωτική τάση για ανέγερση παραστάσεων εκτός Αθήνας, μοιάζει, δειλά αλλά σταθερά, να λαμβάνει χώρα με αξιόλογα έργα και εξαιρετικούς καλλιτέχνες. Παρόλα αυτά, ένας αποτρεπτικός δισταγμός-σκεπτικισμός μοιάζει να ενυπάρχει, όταν μια παραγωγή αποφασίζει να απευθυνθεί στο κοινό μιας μικρότερης επαρχιακής πόλης. Για πολύ συγκεκριμένους λόγους, η περιφέρεια μοιάζει να περνά σε δεύτερη μοίρα, παρόλο που το ενδιαφέρον του κοινού για «καλές» παραστάσεις αποτελεί αδιαμφισβήτητη μια πραγματικότητα. Μέσα από την αναζήτηση των πιθανών αιτιών και τη συγκριτολογική μελέτη κάποιων εντοπισμένων παραδειγμάτων της ευρύτερης θεατρικής κατανομής, θα επιχειρηθεί μια πρώτη απόπειρα καταγραφής συμπερασμάτων για το θέατρο στην περιφέρεια.

Λέξεις-κλειδιά: παραστασιολογία, θεατρική παραγωγή, περιφέρεια, αποκέντρωση, επιχορηγήσεις

I. Αντί προλόγου

Οι τέχνες και ειδικότερα το θέατρο ως βασική παραστατική τέχνη, κατέχουν την πλέον σημαντική θέση στη βιομηχανία της ψυχαγωγίας, μια βιομηχανία με ζηλευτό παρελθόν, εξαιρετικής δυναμικής παρόν και πολλά υποσχόμενο μέλλον. Στο σύγχρονο αστικό τοπίο τα οικονομικά συμφέροντα είναι αρκετά μεγάλα, αφού, στο βάθος των αιώνων, ο άνθρωπος δεν σταμάτησε ποτέ να αναζητά την πνευματική τροφή και καλλιέργεια, ακόμα και σε δύσκολους καιρούς, όπως οι πόλεμοι, οι περίοδοι οικονομικής ύφεσης, οι επιδημίες. Πολιτιστικός και πολιτισμικός πυρήνας της Ελλάδας καθίσταται αδιαμφισβήτητη η πρωτεύουσα, αφού το «υδροκέφαλο» της πληθυσμιακής κατανομής, η υπερτερούσα εργασιακή εμπειρία-εξειδίκευση και η μακράν ευκολότερη πρόσβαση σε υλικοτεχνική υποδομή, φέρνουν την Αθήνα πρώτη στις προτιμήσεις των δημιουργών.³¹ Η περιφέρεια μοιάζει να περνά σε δεύτερη μοίρα, παρόλο που το ενδιαφέρον του κοινού για «καλές» παραστάσεις αποτελεί μια πραγματικότητα. Μια καταγραφή της υπάρχουσας κατάστασης, πιθανόν να βοηθήσει στον εντοπισμό των αιτιών της απροθυμίας για αποκέντρωση των εκάστοτε ιθυνόντων.

II. Οι θεατρικές σκηνές εντός και εκτός της Αθήνας

Σύμφωνα με τελευταίες μελέτες (Αυδίκος, 2014), οι θεατρικές σκηνές στο κέντρο και στα περίχωρα των Αθηνών αυξήθηκαν από το 2000 έως και το 2014 κατά 153%, γεγονός που προκαλεί τον θαυμασμό, αν λάβουμε υπόψιν την οικονομική και κατ' επέκτασιν την κοινωνική κρίση που μεσολάβησε.³² Το κτιριακό δυναμικό της πρωτεύουσας αφορά, όχι μόνον σε νεόδμητα

³¹ Σύμφωνα με τα στοιχεία της επίσημης ηλεκτρονικής σελίδας του Υπουργείου Τουρισμού, <http://www.opengov.gr/tourism/>

³² Σε περιοχές, όπως για παράδειγμα το Γκάζι, βοήθησε σημαντικά η ύπαρξη των πολλών βιομηχανικών χώρων και κτιρίων.



κτίρια, αλλά και σε ανακατασκευασμένα ή πλήρως ανακαινισμένα θέατρα. Μεγάλη επικουρία στο θεατρικό γίνεσθαι των Αθηνών αποτελούν οι ξεχωριστές αισθητικής και δυναμικής σκηνές, όπως μεταξύ άλλων, του ΙΜΕ, του ιδρύματος Μιχάλη Κακογιάννη, η Στέγη του ιδρύματος Ωνάση, το ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος.

Στην περιφέρεια, η θεατρική στέγη, αναλογικά με την έκταση και τον πληθυσμό κάθε πόλης, μοιάζει να φέρει ένα σχετικά θετικό πρόσημο, αν και η σύγκριση με την Αθήνα είναι συντριπτική. Στη Θεσσαλονίκη, λειτουργούν αρκετές θεατρικές σκηνές, πέρα από τη βασική σκηνή του ΚΘΒΕ. Στην Πάτρα, την τρίτη μεγαλύτερη πόλη της χώρας μας, υπάρχει το ΔΗΠΕΘΕ, ενώ παράλληλα, με ιδιωτική πρωτοβουλία, μικροί θεατρικοί χώροι πλαισιώνουν την παραστασιακή κινητικότητα της πόλης. Τα ΔΗΠΕΘΕ, στις πόλεις της περιφέρειας που λειτουργούν ως θεσμός, αποτελούν τονωτική ένεση για την πολιτιστική δραστηριότητα και η έξωθεν μαρτυρία τους μοιάζει να είναι αρκετά ικανοποιητική, ενώ συγχρόνως, μικρότεροι θεατρικοί χώροι, πολιτιστικά κέντρα ή ακόμα και αμφιθέατρα σχολικών συγκροτημάτων συχνά αποτελούν φιλόξενο χώρο θεατρικών δράσεων. Ιδιαίτερη μνεία θα πρέπει να γίνει στους θερινούς θεατρικούς χώρους εντός και εκτός της πρωτεύουσας, αρκετοί εκ των οποίων είναι τα αρχαία ή ρωμαϊκά θέατρα και ωδεία, κοιτίδες πολιτισμού και ιστορίας.

Κατά πόσον όμως η ύπαρξη μιας έστω υποτυπώδους θεατρικής υποδομής, θα μπορούσε να αποτελέσει δέλεαρ για τους δημιουργούς του σήμερα, ώστε να τολμήσουν να βγάλουν μια θεατρική παραγωγή εκτός των τειχών της πρωτεύουσας;

III. Η πόλη της Πάτρας ως μελέτη περίπτωσης (case study)

Κάνοντας μια σύντομη ιστορική αναδρομή, η πόλη των Πατρών αποδεικνύει περίτρανα την ποιότητά της ως μια πόλη με καλλιτεχνικές ανησυχίες και σταθερό φιλοθεάμον κοινό. Ως ένα από τα σημαντικότερα λιμάνια της Ελλάδας και βασικός δίαυλος επικοινωνίας της χώρας με την υπόλοιπη Ευρώπη, η Πάτρα για πολλά χρόνια αποτελούσε εξέχον πολιτιστικό κέντρο. Στις 11 Φεβρουαρίου του 1871, επί δημαρχίας του Γεωργίου Ρούφου, θεμελιώνεται το Θέατρο Απόλλων, ενώ το ανοικτό θέατρο Λυρικό, το οποίο για σχεδόν πενήντα χρόνια λειτουργούσε στην περιοχή των Υψηλών Αλωνιών, φιλοξένησε παραστάσεις πάνω σε κείμενα της ελληνικής και παγκόσμιας δραματογραφίας με την υποκριτική ελίτ της εποχής.³³ Το Ρωμαϊκό Ωδείο, έτερο στολίδι της πόλης, έχει μέχρι και σήμερα φιλοξενήσει παραστάσεις όχι μόνον αρχαίου δράματος, αλλά και του ευρύτερου παγκοσμίου ρεπερτορίου. Σήμερα, όπως και στις υπόλοιπες μεγάλες πόλεις, μικρότεροι θεατρικοί χώροι, είτε παλαιοί οι οποίοι ανακατασκευάστηκαν, είτε ήδη υπάρχοντες οι οποίοι ανακαινίστηκαν, δίνουν ένα δυναμικό παρόν στο καλλιτεχνικό και πολιτιστικό προφίλ της πόλης, αποτελώντας συγχρόνως μια φιλόξενη αγκαλιά για κάθε θεατρική παραγωγή.

Αυτές ακριβώς οι θεατρικές σκηνές, ιδιωτικής πρωτοβουλίας οι περισσότερες, είναι που είτε μέσω δικών τους παραγωγών, των οποίων το όφελος είναι διπλό, αφού προσφέρουν ταυτοχρόνως εργασία στους ανθρώπους της πόλης, είτε φιλοξενώντας παραγωγές κυρίως από τις αθηναϊκές σκηνές, πραγματικά κάνουν τη διαφορά. Τα βιομηχανικής αισθητικής Λιθογραφείο και Μηχανουργείο Τέχνης (Πολυχώρος Πολιτισμού), το Επίκεντρο, το Όροφος, το θέατρο Act, οι Γραμμές Τέχνης, το θέατρο Αγορά, ο κινηματογράφος Πάνθεον και οι πολυχώροι του Royal και των Παλαιών Σφαγείων, που παραχωρεί στους ενδιαφερόμενους η ΚΕΔΗΠ Καρναβάλι Πάτρας,

³³ Ενδεικτικά αναφέρονται ονόματα όπως η Κατίνα Παξινού, ο Αιμίλιος Βεάκης, ο Αλέξης Μινωτής, ο Κώστας Καζάκος, ο Βασίλης Αυλωνίτης.



είναι ζωντανά σημεία καλλιτεχνικής αναφοράς για την πόλη. Έχοντας προσωπικά παρακολουθήσει τις περισσότερες φετινές παραγωγές και κατόπιν στοχευμένης μικρής έρευνας-συζήτησης με ανθρώπους-κλειδιά των θεατρικών αυτών χώρων, γίνεται άμεσα αντιληπτό πως η ανταπόκριση του κοινού είναι άκρως ικανοποιητική, αφού εκτός από τον ενδεικτικό αριθμό εισιτηρίων, πολλές παραγωγές αυξάνουν και τον προγραμματισμένο αριθμό των παραστάσεων, για να μπορέσει να ικανοποιηθεί η αυξημένη ζήτηση.³⁴ Η θεατρική χρονιά 2022-23, μέχρι τώρα, εκτός από τις εσωτερικές παραγωγές, έχει να παρουσιάσει μια μεγάλη γκάμα αξιοπρεπέστατων παραστάσεων, κυρίως από την πρωτεύουσα, οι οποίες όχι μόνον αγκαλιάστηκαν από το κοινό της Πάτρας και της ευρύτερης περιφέρειας, αλλά πολλές από αυτές ήταν sold out, με τους παραγωγούς να αποφασίζουν την πραγματοποίηση περισσότερων παραστάσεων, ακόμα και σε περιπτώσεις που θα απαιτούνταν μία ακόμα μετακίνηση με το συνακόλουθο κόστος. Ενδεικτικά θα αναφέρω τις παραστάσεις «Η Μαντόνα με το γούνινο παλτό», «Η Μέθοδος Γκρόνχολμ», «Destiny», «Η Βίλα (ο δρόμος που δεν πήραν)», «Lemon», «Λεμόνια, λεμόνια, λεμόνια», «Η Προδοσία», «Νούμερο 31328», «Αμερικάνικος Βούβαλος», «100 Χρόνια Τρέλας», «Κοιμώμενος Χαλεπάς...ο Σαλός Άγιος», «Αγαμέμνων», οι οποίες αποτέλεσαν μερικές από τις επιτυχίες της σεζόν. Οι υποψιασμένοι ως προς τα θεατρικά δρώμενα θεατές έχουν την ευκαιρία να απολαύσουν αγαπημένους ηθοποιούς και ομάδες στην έδρα τους, με ολόένα και μεγαλύτερη συχνότητα, γεγονός που επιτρέπει μια συγκρατημένη αισιοδοξία για το θεατρικό μέλλον της πόλης.

IV. Αιτίες και συμπεράσματα

Παρόλα αυτά, αυτός ο προϋπάρχων δισταγμός και σκεπτικισμός όταν μια παραγωγή αποφασίζει να απευθυνθεί στο κοινό μιας μικρότερης επαρχιακής πόλης, μοιάζει να μην έχει ξεπεραστεί εντελώς. Όπως και σε πολλούς άλλους τομείς της κοινωνίας και της καθημερινότητας, οι ρίζες του προβλήματος εντοπίζονται κατά κύριο λόγο στον οικονομικό παράγοντα. Στη σελίδα του Υπουργείου Τουρισμού,³⁵ στο σημείο που αφορά τις θεατρικές επιχορηγήσεις και με ημερομηνία 26 Φεβρουαρίου του 2011 διαβάζουμε: *Η συντριπτική πλειοψηφία των επιχορηγούμενων θιάσων ή σχημάτων δραστηριοποιείται καλλιτεχνικά στην Αθήνα. Ενόψει της αδήριτης ανάγκης να υπάρξει μια «θεατρική αποκέντρωση», εξετάζεται κατά πόσον θα ήταν σκόπιμο να τεθεί ως προϋπόθεση για την επιχορήγηση ενός φορέα, η παρουσίαση της δουλειάς του στην περιφέρεια.* Η ανταπόκριση των θεατρανθρώπων ήταν άμεση, οι οποίοι σε ένα από κοινού υπογεγραμμένο σχόλιο-δήλωση, μεταξύ άλλων επισημαίνουν την αναγκαιότητα της εξωστρέφειας του θεάτρου προς την περιφέρεια και το επείγον της εξασφάλισης οικονομικής στήριξης, ως βασική προϋπόθεση για την επιτυχία του συγκεκριμένου εγχειρήματος. Περνώντας στο σήμερα, για τη σεζόν 2022-23, οι θεατρικές ομάδες έχουν το δικαίωμα να κάνουν αίτηση στο ΥΠΠΟΑ αποκλειστικά για περιοδείες στην περιφέρεια, χωρίς να δεσμεύονται για την παρουσιάσή τους στην πρωτεύουσα, τις οποίες βέβαια το Υπουργείο επιχορηγεί. Μια απόπειρα ερμηνείας θα ήταν πως η ανάγκη των μικρότερων αστικών κέντρων για τέχνη στο «σπίτι» τους, έχει περάσει πλέον στην κατηγορία του κατεπείγοντος. Όμως το πρόβλημα δυστυχώς παραμένει, αφού τα χρήματα δεν είναι αρκετά, με αποτέλεσμα οι ηθοποιοί

³⁴ Ευχαριστώ την κυρία Σοφία Μαυρίδη (ΔΗΠΕΘΕ Πάτρας), την κυρία Ίλια Ράγκου (Επίκεντρο), τον κύριο Νεκτάριο Γεωργόπουλο (Λιθογραφείο), τον κύριο Τηλέμαχο Τσαρδάκα (θεατρικό συγγραφέα), την κυρία Ελένη Καραμούζη (Οροφος) και την κυρία Ήρα Κουρή (Πρόεδρο της ΚΕΔΗΠ Καρναβάλι Πάτρας), για τις χρήσιμες πληροφορίες.

³⁵ Τα στατιστικά στοιχεία του άρθρου προέρχονται από τις επίσημες σελίδες του Υπουργείου Τουρισμού και του ΥΠΠΟΑ.



να μην μπορούν να πληρωθούν τα «εκτός έδρας» που δικαιούνται και συγχρόνως, για λόγους οικονομίας, να επιφορτίζονται με πολλαπλά καθήκοντα, ενώ πολλές φορές μια παράσταση εκτός Αθηνών μοιάζει να υστερεί σε θέματα σκηνικών ή υποδομής, πράγμα που συμβαίνει για καθαρά οικονομικούς λόγους. Έτσι, η ιδιωτική πρωτοβουλία και οι συμπαραγωγές αποτελούν αναπόφευκτα ένα ακόμα μέσο συμπληρωματικής οικονομικής ενίσχυσης, ειδικά για τις μικρότερες θεατρικές ομάδες.

Ανακεφαλαιώνοντας, θα λέγαμε πως η εξασφάλιση κατάλληλων θεατρικών χώρων και ικανοποιητικών επιχορηγήσεων για την κάλυψη του κόστους μιας παραγωγής που φιλοδοξεί να βγει από τα όρια των Αθηνών, θα έδινε μια πρώτη λύση στο πρόβλημα της «αδικημένης» περιφέρειας, εκεί που ένα εξαιρετικό, φιλοθέαμον κοινό αγκαλιάζει με σοβαρή κριτική ικανότητα και ένστικτο καλλιτεχνικό, κάθε απόπειρα που ανταποκρίνεται στον ορίζοντα προσδοκιών του.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Αυδίκος, Β. (2014). *Οι πολιτιστικές και δημιουργικές βιομηχανίες στην Ελλάδα*. Επίκεντρο.
Θωμόπουλος, Σ. (1998). *Ιστορία της Πόλεως των Πατρών*, Τόμος Α'. Αχαϊκές Εκδόσεις.
Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών (2002). *Κοινωνικός και Οικονομικός Ατлас της Ελλάδας*. Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών & Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Θεσσαλίας.

Βιογραφικό: Η Ευσταθία Ράπτη είναι απόφοιτος του τμήματος Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και υποψήφια διδάκτωρ του Πανεπιστημίου Πατρών. Είναι κάτοχος μεταπτυχιακού διπλώματος με τίτλο «Μεταπτυχιακή Εξειδίκευση Καθηγητών Αγγλικής Γλώσσας» του Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου και μεταπτυχιακού διπλώματος με τίτλο «Το Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο και η Πρόσληψή του» του τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών. Είναι εκπαιδευτικός Αγγλικής Γλώσσας στην Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση Ν. Αχαΐας.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail <cystathiar@yahoo.com>



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ

Η στήλη έχει στόχο την παρουσίαση νέων θεατρικών συγγραφέων μέσα από πρωτότυπες παρουσιάσεις ή/και συνεντεύξεις, με απώτερο σκοπό τη γνωριμία τους με το θεατρικό κοινό και τους επαγγελματίες του θεάτρου. Επιπλέον, στη στήλη παρουσιάζονται και νέα θεατρικά κείμενα, τονίζοντας τόσο τη σπουδαιότητα της διερεύνησης του θεατρικού ρεπερτορίου όσο και της ανάδειξης της νέας ελληνικής δραματουργίας. Παράλληλα επιχειρείται η ιστορική αναδρομή σε σημαντικές παραστάσεις έργων της ελληνικής δραματουργίας, και ο τρόπος με τον οποίο αυτά πλέον προσεγγίζονται μέσα από νέες σκηνοθετικές αναγνώσεις.

Τροπές του μύθου στην *Ερμιόνη* του Ανδρέα Στάικου

Άγης Μαρίνης

Περίληψη: Ο Ανδρέας Στάικος με την *Ερμιόνη* για μια ακόμη φορά αξιοποιεί ευφύως τον Αρχαίο Μύθο και την Τραγωδία στη δραματουργία του. Με υλικό από τις ευριπίδειες *Ανδρομάχη* και *Ελένη* αλλά και από την *Ανδρομάχη* του Ρακίνα, με στοιχεία παρωδίας αλλά και μεταθεατρικά ευρήματα όπως οι διαδοχικές μεταμφιέσεις και τα παιχνίδια ρόλων εστιάζει σε ένα έλασσον πρόσωπο του μύθου, την Ερμιόνη, κόρη του Μενέλαου και της Ελένης, δίνοντάς του υπόσταση και λόγο. Παράλληλα, μέσα από εκπλήξεις και διαδοχικές ανατροπές, υπονομεύεται η έννοια του κλασικού «ήρωα» και τα πρόσωπα μάς αποκαλύπτονται στην ανθρώπινη, τρωτή έως και γελοία τους διάσταση, απομυθοποιημένα. Χαρακτηριστικό που συγκροτεί και αρτιώνει το έργο είναι η γνώριμη, ιδιάζουσα γλωσσική δεξιοτεχνία του συγγραφέα, που πλάθει έναν λόγο ευέλικτο, ιδιοφυή, αναπάντεχο και παιγνιώδη.

Λέξεις-κλειδιά: *Ερμιόνη, Ελένη, Ήρωας, Παρωδία, Απομυθοποίηση*

Δέκα χρόνια μετά το έργο *Άλκηστις και όνειρα γλυκά* ο Ανδρέας Στάικος μας παρουσίασε το 2022 άλλο ένα έργο που εμπνέεται από την ελληνική μυθολογία, αλλά και την αρχαία ελληνική τραγωδία. Η ιδέα, όπως έχει πει ο ίδιος σε συνεντεύξεις του, (Μανιάτης, 2022) του γεννήθηκε καθώς μετέφραζε την *Ανδρομάχη* του Ρακίνα. Δύο είναι οι επίνοιες που διαμορφώνουν την πλοκή του δράματος: η πρώτη είναι η εισαγωγή του Μενέλαου με τρόπο παρωδιακό και η δεύτερη είναι η απόδοση κεντρικού ρόλου στην Ερμιόνη, μια «ήσσονα» μορφή του ελληνικού μύθου, γνωστή από την *Ανδρομάχη* του Ευριπίδη, αλλά και από το ομώνυμο έργο του Ρακίνα. Από τον Γάλλο συγγραφέα δανείζεται ο Στάικος και ένα ακόμη πρόσωπο, την Κλεόνη. Ο Μενέλαος, όπως αντίστοιχα η Ελένη, στην ομότιτλη τραγωδία του Ευριπίδη, δεν πήγε ποτέ στην Τροία. Αντιθέτως, έμεινε στο νησί της Ίμβρου όπου διήγε *ηδονόσπαρτον βίον*, (Στάικος, 2022) καθώς σκόρπισε τα



χρήματά του στα πορνεία και σε γυναίκες με ονόματά ευφάνταστα: μας απαριθμεί την ...Σκυλώ, την Ψιψινίδα, την Αραχνώ και την Καταιγιδούντα. Στο ξεκίνημα του πολέμου έγινε συνάμα ένα περιστατικό που έδωσε στην υστεροφημία του Μενελάου μιαν αναπάντεχη τροπή. Σε έναν ναύτη που είχε τον πόθο να πεθάνει πλούσιος έδωσε ο βασιλιάς της Σπάρτης την πανοπλία του και ένα πουγκί με χρήματα· εκείνος πράγματι πήγε να πολεμήσει και έπεσε στην πρώτη μάχη. Όλοι φυσικά πίστεψαν ότι ήταν ο ίδιος ο Μενέλαος που σκοτώθηκε και τον τίμησαν σαν ήρωα. Επιστρέφοντας τώρα στην Ελλάδα, καθώς ναυαγεί σε μιαν αχανή παραλία της Λακωνίας, επιθυμεί να συμμετάσχει στις γιορτές που γίνονται προς τιμήν του στην Σπάρτη! Εκεί στην παραλία τα εξομολογείται όλα αυτά και αποκαλύπτει την ιστορία του στην παλαιά έμπιστη του παλατιού, που είναι και ερωτευμένη μαζί του, την Κλεόνη, με την οποία και θα ζήσει την υπόλοιπη ζωή του, ως «Τάκης»! Συνάμα, θα συναντήσει εκεί την κόρη του, την Ερμιόνη, αλλά και την ανιψιά του, την Χρυσόθεμι. Εκείνες, βέβαια, δεν θα μάθουν ποτέ την αλήθεια. Να σημειώσουμε επιπλέον πως η μεγάλη απουσία εδώ είναι αναντίρρητα η Ελένη, η οποία βρίσκεται στο υπόβαθρο της δράσης και ενώ όλοι συζητούν για εκείνη, η ίδια δεν εμφανίζεται ποτέ επί σκηνής.

Η Ερμιόνη, που δανείζει και το όνομά της στον τίτλο του έργου, είναι σύμφωνα με τον μύθο η κόρη του Μενελάου και της ωραίας Ελένης. Ο Ευριπίδης την εμπλέκει σε μια στενάχωρη και πικρή πλοκή στην *Ανδρομάχη*, όπου εμφανίζεται ως σύζυγος του Νεοπτόλεμου, γιου του Αχιλλέα· είναι, όμως, στείρα, και έρχεται σε σύγκρουση με την Ανδρομάχη, η οποία έχει έλθει στην Φθία ως παλλακίδα του Νεοπτόλεμου και έχει ήδη αποκτήσει έναν γιο από εκείνον. Τώρα πια αυτός την έχει εγκαταλείψει και η Τρωαδίτισσα είναι ευάλωτη, καθώς απειλείται τόσο η ίδια όσο και το παιδί της από τον (εδώ) κακόβουλο Μενέλαο. Τελικά σώζεται από τη σωτήρια παρέμβαση του σοφού Πηλέα, πατέρα του Αχιλλέα, ενώ την τελική έκβαση του δράματος επισφραγίζει με την εμφάνισή της από *μηχανής* η Θέτις. Ο ίδιος ο Νεοπτόλεμος απουσιάζει στους Δελφούς, όπου και τελικά θα φονευθεί. Αντίστοιχη ίντριγκα χαρακτηρίζει την *Ανδρομάχη* του Ρακίνα, όπου όμως η Ερμιόνη διεκδικείται από τον Ορέστη – απόηχος ελληνικών μυθικών παραδόσεων και αυτό – αλλά και από έναν άλλον χαρακτήρα, τον Πύρρο. Στο έργο του Στάικου η Ερμιόνη δεν διεκδικείται, αλλά η ίδια διεκδικεί τόσο το ερωτικό ενδιαφέρον – εν προκειμένω του Μενελάου, προτού γίνει η μονόπλευρη *αναγνώριση* από τον πατέρα της – και επιπλέον την ίδια την ταυτότητά της ως νέα γυναίκα. Επιδιώκει τη χειραφέτηση και την αυτονομία της και εμπλέκεται στο «παιγνίδι του έρωτα και της τύχης», δίχως να το γνωρίζει, με έναν άνθρωπο που δεν θα έπρεπε. Όλα τα πρόσωπα, αναζητούν, όπως ο ίδιος ο συγγραφέας έχει επισημάνει, μια νέα ταυτότητα, στον απόηχο του Τρωικού πολέμου. Όλες οι εκπλήξεις, οι ανατροπές, οι παράδοξες τροπές των γεγονότων που κυριαρχούν στο έργο συγκροτούν ένα παίγνιο που αποκαλύπτει την ματαιότητα της ανθρώπινης φιλοδοξίας – που ξεσκεπάζεται σαρδόνια στην περίπτωση του Μενελάου – αλλά και τη ματαιότητα του πολέμου. Εκείνος που πράγματι πολέμησε γενναία δεν θα μάθουμε ποτέ ποιος είναι, αλλά θα δοξαστεί ο Μενέλαος στη θέση του, που δεν πολέμησε ποτέ! Ο ίδιος ο Μενέλαος είναι από τη μια υπερφιλόδοξος – ψιθυρίζει το τραγούδι της δόξας του όταν πρωτοεμφανίζεται – αλλά και ταυτόχρονα, επιδιώκοντας την ακραία αεργία και ραστώνη, θα καταλήξει να ζει με τα χρήματα που υπεξαίρουσε άλλοτε η Κλεόνη από το δικό του βασιλικό ταμείο. Φυσικά δεν θα είναι πια ο Μενέλαος, αλλά ο «Τάκης»!

Ταυτόχρονα, μέσα από το έργο σχολιάζεται η ίδια η συνθήκη της θεατρικότητας. Πρόσωπα μεταμφιέζονται αλλάζοντας ταυτότητα, όπως ο στρατιώτης που γίνεται Μενέλαος ή η Κλεόνη που ντύνεται πόρνη· ταυτόχρονα, ο Μενέλαος θα υποδυθεί τον «Τάκη», μη πείθοντας ότι μπορεί να είναι πράγματι αυτός ο βασιλιάς της Σπάρτης, ενώ η persona του Μενελάου, όπως μας είναι οικεία



από τον Όμηρο ή όπως την ξέρουν οι κάτοικοι της Σπάρτης στο έργο, μένει ένα κενό κέλυφος, μια ομηρική πανοπλία χωρίς περιεχόμενο. Ακόμη και ο ηρωικός ναύτης, που έπεσε πράγματι στη μάχη, θυσιάστηκε ικανοποιώντας την επιθυμία του να πεθάνει πλούσιος, όχι για κάποιο υψηλό ιδεώδες, ενώ ο ίδιος ο Μενέλαος σκορπούσε τον πλούτο του στις απολαύσεις της Ίμβρου. Η απουσία ενός σταθερού κέντρου και το ξεσκεπάσμα της υποκρισίας, του «φαίνεσθαι» και της επιδίωξης των υλικών αγαθών κυριαρχούν στο έργο.

Από την *Ελένη* έχει δανειστεί, όπως είπαμε, ο Στάικος την ιδέα ότι ο Μενέλαος δεν πήγε ποτέ στην Τροία, αντίθετα ταξίδεψε εκεί μόνο η φήμη του. Ταυτόχρονα, από την *Ελένη* έχει λάβει ο Στάικος τη θεαματική διχοτομία ανάμεσα σε έναν «πραγματικό» κόσμο που χαρακτηρίζεται από πόνο και αγωνία και έναν «ιδεώδη» κόσμο γαλήνης και ειρηνικής διαβίωσης μέσα στη φύση, εν συντομία ένα ειδυλλιακό τοπίο, το οποίο εξάλλου έδωσε και στην *Ελένη* τον προσδιορισμό του «ρομαντικού δράματος». Η Ελένη δεν βρίσκεται στην Τροία, αλλά σε ένα εξωτικό μέρος, όπου την βρίσκει ο Μενέλαος και φεύγοντας από εκεί κάνουν μια νέα αρχή στη ζωή τους. Η μετάβαση από τον έναν κόσμο στον άλλο γίνεται μέσω της *περιπέτειας*, της ανατροπής της πλοκής, και της *αναγνώρισης*, η οποία γεφυρώνει θαυμαστά τους δύο αυτούς κόσμους. Αντίστοιχα και εδώ η αμοιβαία αναγνώριση Μενελάου και Κλεόνης, αλλά και συνάμα η κατανόηση των κινήτρων του και των πόθων του από την τελευταία, δημιουργεί μια νέα πραγματικότητα στο έπακρο αντιηρωική και υπονομευτική του ίδιου του μύθου. Ανατρέχοντας στην *Ελένη* εξίσου κεντρική σημασία έχει η αντίθεση ανάμεσα στο «όνωμα» και στο «πράγμα», καθώς η ίδια η ηρωίδα τρέπεται σε σύμβολο της μυστηριώδους υφής της πραγματικότητας. Οι Αχαιοί πολέμησαν για ένα *είδωλον* τελικά, και όχι για μια γυναίκα – αντιστοίχως και εδώ οι Σπαρτιάτες δοξάζουν έναν ηρωικό βασιλιά, που πολύ απλά ποτέ δεν πολέμησε. Τελικά η μόνη «πραγματική» συνθήκη που μένει αδιατάρακτη είναι εκείνη των ανθρωπίνων παθών, η ύπαρξη υψηλών, αλλά και συνηθέστατα χαμηλών κινήτρων, η φιλοχρηματία, άλλοτε και η πιο αθώα και πηγαία αναζήτηση μιας προσωπικής πορείας – τελικά η επιδίωξη της ευτυχίας.

Αν όμως ο Μενέλαος φορά κωμικό ένδυμα στο έργο του Στάικου, η Ερμιόνη – τουλάχιστον από όσο την ξέρουμε από την *Ανδρομάχη* του Ευριπίδη – μάλλον εξιδανικεύεται. Είναι η νεαρή κοπέλα που θέλει να χαράξει τον δικό της δρόμο και κυνηγά το ιδεώδες του έρωτα. Είναι άδοξη και ανιδιοτελής. Αντιθέτως, στο ευριπίδειο έργο μας προκαλεί εντύπωση η βιαιότητα που εκδηλώνει επί σκηνής απέναντι στην Ανδρομάχη, η οποία έχει καταφύγει ως ικέτισσα στο ιερό της Θέτιδας. Εκεί κυριαρχεί η ιδιοτέλεια και η αγωνία της προσωπικής ευδοκίμησης σε βάρος των άλλων, όχι αυτόνομα. Η συμπάθεια του κοινού στρέφεται, μοιραία, προς την Τρωαδίτισσα – που κατηγορείται ψευδώς για «βαρβαρικές» πρακτικές φαρμακείας – παρά προς την Σπαρτιάτισσα, την κόρη του Μενελάου. Στο έργο του Στάικου έχουμε, λοιπόν, μιαν άκακη και συμπαθή Ερμιόνη που συμπληρώνεται επί σκηνής από την ονειροπόλο Χρυσόθεμι. Μέσα από τη διάδρασή τους φωτίζονται αμοιβαία οι πόθοι, τα σχέδια και οι ανησυχίες τους. Αντίθετα, προσηλωμένη στον στόχο της, δαιμόνια και επιτήδεια αναδεικνύεται η Κλεόνη, που σε αντίθεση με τις δύο νεαρές κοπέλες, επιδιώκει αταλάντευτα τον σκοπό της και τον πετυχαίνει. Ουσιαστικά είναι η μόνη που έχει σχεδιάσει κάτι – μάλιστα πολύ πριν ξεσπάσει ο Τρωικός πόλεμος – και το πραγματοποιεί επιτέλους πολλά χρόνια μετά: θα κερδίσει επιτέλους τον Μενέλαο, έστω και ως «Τάκη». Η Κλεόνη δεν μένει αδρανής, δεν άγεται και φέρεται, αλλά απεναντίας δρα. Ξεσκεπάζει την υποκρισία και τον καθωσπρεπισμό του βασιλικού περιγύρου μέσω της αποκάλυψης της ίδιας της ιστορίας της και της θητείας της στο παλάτι. Ταυτόχρονα, δίνει διέξοδο στην ίδια την πλοκή, καθώς «προδιαγράφει» το μέλλον του Μενελάου δίνοντας μια παρωδιακή, ειρωνική, έως και σαρκαστική,



τροπή στον μύθο. Εδώ ασφαλώς θα πρέπει να σημειώσουμε πως η δραματουργία αρτιώνεται – όπως συμβαίνει ευρύτερα στο έργο του Στάικου – χάρη στην ιδιοφυή γλωσσική επεξεργασία. Η ανάλαφρη διάθεση που εκδηλώνεται μέσα από ευφυείς και αναπάντεχες λεξιπλασίες, οι ποικίλοι αστεϊσμοί, ο ζωντανός διάλογος, πρόσχαρος συχνά αλλά ενίοτε και πικρός, καθώς και η αξιοποίηση του πλούτου της ελληνικής γλώσσας στη διαχρονία της είναι μερικά μόνο από τα γνωρίσματα της δραματικής γραφής του Ανδρέα Στάικου.

Το έργο παρουσιάστηκε σε σκηνοθεσία του ίδιου του συγγραφέα, ο οποίος μάλιστα προσάρμοσε τα λόγια ή ίσως και την ίδια την υπόθεση στους ηθοποιούς – όπως είναι εξάλλου η πρακτική του. Το σκηνικό, που επίσης επιμελήθηκε ο ίδιος, είναι λιτό αλλά δηλωτικό: ξεχωρίζουν οι δύο ξαπλώστρες στην, ωραία φωτισμένη από τον Χάρη Δάλλα, παραλία. Τα κοστούμια του Δημήτρη Ντάσιου υποβάλλουν την ιδιαίτερη ταυτότητα των χαρακτήρων και τους ρόλους τους· σημειώνουμε τις μεταμφιέσεις της Κλεόνης, τον απέριτο ερωτισμό που αποπνέουν η Ερμιόνη και η Χρυσόθεμις, καθώς και τον αέρα του ανάλαφρου ανθρώπου των απολαύσεων που εκπέμπει ο Μενέλαος. Την κίνηση επιμελήθηκε εύστοχα η Κάτια Σαβράμη, ενώ η πρωτότυπη μουσική είναι του Νίκου Ξυδάκη. Τους ρόλους αποδίδουν με εύθετο και ευφυή τρόπο οι ηθοποιοί (αλφαβητικά) Ελένη Ζαραφίδου, Εμμανουέλα Κοντογιώργου, Αιμιλία Μήλιου και Νίκος Νίκας.

Το θεατρικό έργο «Ερμιόνη» του Ανδρέα Στάικου παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο Ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης τον Οκτώβριο του 2022 (mcf.gr, 2022) σε πρωτότυπη μουσική Νίκου Ξυδάκη με τους:

Μενέλαος: Νίκος Νίκας

Ερμιόνη: Εμμανουέλα Κοντογιώργου

Κλεόνη: Ελένη Ζαραφίδου

Χρυσόθεμις: Αιμιλία Μήλιου

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Ευριπίδης (2008). *Ανδρομάχη*. (Κ. Χ. Μύρης, Μετ.). Πατάκης.

Ευριπίδης (1992). *Ελένη*. (Τ. Ρούσσος, Μετ.). Κάκτος

Ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης. (2022). «*Ερμιόνη*» του Ανδρέα Στάικου. Ανακτήθηκε 30 Απριλίου 2023

από <https://mcf.gr/el/%ce%b5%cf%81%ce%bc%ce%b9%cf%8c%ce%bd%ce%b7-%cf%83%cf%84%ce%ac%ce%b9%ce%ba%ce%bf%cf%82-%ce%af%ce%b4%cf%81%cf%85%ce%bc%ce%b1-%ce%ba%ce%b1%ce%ba%ce%bf%ce%b3%ce%b9%ce%ac%ce%bd%ce%bd%ce%b7%cf%82/>

Μανιάτης, Δ. Ν. (2022) *Το θέατρο και η μαγειρική είναι οι τέχνες του εφήμερου*. Εφημερίδα «Τα Νέα», συνέντευξη από τον Ανδρέα Στάικο. Ανακτήθηκε 28 Απριλίου 2023 από

<https://www.tanea.gr/2022/10/25/greece/to-theatro-kai-i-mageiriki-einai-oi-texnes-tou-efimerou/>

Στάικος, Αν. (2022) *Ερμιόνη*. Σοκόλη.

Racine, J. (2021) *Ανδρομάχη*. (Αν. Στάικος, Μετ.). Σοκόλη

Βιογραφικό: Ο Άγις Μαρίνης είναι Επίκουρος Καθηγητής στο Τμ. Θεατρ. Σπουδών του Παν/μίου Πατρών με γνωστικά αντικείμενα την Αρχαία Ελληνική Φιλολογία και το



αρχαιοελληνικό Θέατρο. Από το 2013 είναι Καθηγητής-σύμβουλος στο Ε.Α.Π. (Πρόγραμμα «Σπουδές στον Ελληνικό Πολιτισμό», Θεματική Ενότητα Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο), ενώ με την ίδια ιδιότητα έχει συνεργαστεί και με το Α. Π. Κύπρου (2015-2017-Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα «Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία»). Έχει δημοσιεύσει σε πολυάριθμα επιστημονικά, ελληνικά και ξενόγλωσσα, έντυπα και sites, έχει συγγράψει άρθρα σε συλλογικούς τόμους καθώς και μεταφράσεις. Υπό έκδοση είναι η μονογραφία του *Mortals and the Divine in Pindar* από τον εκδ. οίκο Routledge.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail <amarinis@upatras.gr>



Χρυσόθεμις Αγαμέμνωνος της Άννας Ταξείδη

Στράτη Αμπατζή

Περίληψη: Μία τραγωδία γραμμένη τον 21ο αιώνα, με σεβασμό σε όλα τα τυπικά και ουσιαστικά χαρακτηριστικά της αρχαίας. Παρουσιάζει την αφανή ηρωίδα της οικογένειας των Ατρείδων, Χρυσόθεμη, κόρη κι αυτή του Αγαμέμνονα και της Κλυταιμνήστρας. Μία φαινομενικά ήρεμη παρουσία που αναζητά να επαναπροσδιοριστεί με έναν σύγχρονο τρόπο, σπάζοντας τα δεσμά που θεωρεί ότι την κρατάνε αιχμάλωτη στο παρελθόν της. Συναντά την Ιφιγένεια στη Βραυρώνα και εκεί ξεκινάει το ταξίδι στην αυτογνωσία και την ελευθερία, με σύντροφο - ψυχολόγο της την Τροφό της. Το άρθρο αφορά στην παρουσίαση όλων των επικών και λυρικών στοιχείων του έργου, καθώς και μία γενική επισκόπηση του.

Λέξεις-κλειδιά: τραγωδία, σύγχρονη δραματουργία, Ατρείδες, αυτογνωσία, ελευθερία

Το πρώτο θεατρικό κείμενο της Άννας Ταξείδη, *Χρυσόθεμις Αγαμέμνωνος*, βραβεύτηκε το 2021 στον Πανελλήνιο Διαγωνισμό Θεατρικού Κειμένου από την Ένωση Σεναριογράφων Ελλάδος και το Ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης.

Μία σύγχρονη αρχαία τραγωδία

Η Χρυσόθεμις είναι η αφανής κόρη του Αγαμέμνονα και της Κλυταιμνήστρας, μια φαινομενικά ήρεμη παρουσία, δίχως τις αιχμές των πρωταγωνιστών της ιστορίας των Ατρείδων. Η Άννα Ταξείδη επέλεξε να ασχοληθεί με το σχεδόν άγνωστο αυτό πρόσωπο και γράφει γι' αυτήν μια **Τραγωδία**. Ναι, εν έτει 2022 έχουμε μια νέα τραγωδία, στην οποία καταγράφει την προσωπική ιστορία της Χρυσόθεμης, μετά τη λήξη των ζοφερών επεισοδίων της οικογένειάς της. Μορφή και περιεχόμενο του έργου της κ. Ταξείδη ακολουθούν πιστά το καταστατικό της Τραγωδίας, όπως το διδαχτήκαμε από τους αρχαίους τραγικούς και τον Αριστοτέλη. Γράφει μια νέα τραγωδία, με σεβασμό στα τυπικά και ουσιαστικά μέρη της. Επίσης, ο ποιητικός λόγος είναι εμφανής. Κι όταν διακόπτεται στα επικά μέρη, στα επεισόδια, δεν χάνει τον εσωτερικό του ρυθμό. Είναι ένας άθλος. Γνώση από μελέτη και βαθιά κατανόηση του είδους αυτού, που είναι η κορύφωση του συγκεκριμένου επικής και λυρικής ποίησης, αλλά και το ελεύθερο βήμα της νόησης που αποδίδει και ερμηνεύει τις ανθρώπινες πράξεις, εκείνες που η συνείδηση του γράφοντος επιλέγει ως αξιομνημόνευτες. Η Άννα Ταξείδη, σαν έμπειρη συγγραφέας, αναλύει τον ψυχισμό της Χρυσόθεμης με σύγχρονη ψυχαναλυτική ματιά και μια κοινωνικοπολιτική ερμηνεία των πεπραγμένων της εποχής, πανανθρώπινη.

Ο αφανής ήρωας

Η συγγραφή μιας τραγωδίας είναι η πρώτη καινοτομία που μας εκπλήσσει. Η επιλογή της συγγραφέως, όμως, να επικεντρωθεί σε ένα άσημο πρόσωπο προκαλεί το ενδιαφέρον και τον



θαυμασμό μας. Η επιλογή αυτή είναι και το κλειδί του προσανατολισμού της. Η στάση και η έρευνα για τον άνθρωπο που δεν κινεί τα νήματα της ιστορίας.

Αυτοί που στηρίζουν τον ρου της ιστορίας και μάλιστα μακροπρόθεσμα δεν είναι μόνο οι ήρωες κι οι πρωταγωνιστές της που τον χαράζουν. Είναι το σύνολο των ανθρώπων κι ο καθένας ξεχωριστά. Μ' αυτό τον άνθρωπο, και μάλιστα μια γυναίκα, ασχολείται η κ. Ταξείδη και βουτά στα αρχαία κείμενα με τη φρέσκια ματιά του νέου ανθρώπου που ζει στο σήμερα. Πολλά στοιχεία μ' εντυπωσιάζουν. Η επιλογή όμως ενός αντιηρωικού προσώπου και η ανάλυση που ακολουθεί είναι μια σύγχρονη προσέγγιση στον άνθρωπο που υψώνει το ανάστημά του και βυθίζεται στον ψυχισμό του.

Πορεία αυτογνωσίας

Ήδη στον **Πρόλογο** ο Φύλακας παρουσιάζει τα γεγονότα. Η Χρυσόθεμη αποφασίζει να πάει στη Βραυρώνα να συναντήσει την αδελφή της Ιφιγένεια, επιχειρώντας να επιλύσει τα δεινά του βίου της. Ζητά την ευχή από τους τάφους των γονιών της. Θρηνεί και για τους δύο, καταλογίζει, όμως, το άδικο στη μητέρα της, ενώ εκφράζει μια ουσιαστική πράξη ψυχικής ενηλικίωσης. *Δεν ήξερε η καημένη πού να σταθεί και για ποιον να κλάψει πιότερο. Δεν τη ρώτησε ποτέ κανείς* (Ταξείδη, 2022, σ. 25).

Στην **Πάροδο**, ο χορός των έξι γυναικών χαράσσει τον χαρακτήρα της. Είναι γενναιόδωρη και ταπεινή απέναντι σ' αυτές τις σκλάβες. Είναι το ήσυχο κορίτσι που δεν μιλούσε. Μεγαλωμένη από μια αυταρχική μητέρα που στάλαζε μέσα της το μίσος για τον πατέρα που θυσίασε την Ιφιγένεια, υπακούοντας μόνο στις επιταγές του στρατιωτικού του ήθους και αγνοώντας τους θρήνους της μάνας. Σ' αυτή την ατμόσφαιρα μεγάλωσε η Χρυσόθεμη ρουφώντας το δηλητήριο της μάνας για τον πατέρα. Σιωπηλή, χωρίς φωνή είναι η Χρυσόθεμη, όπως τόσα και τόσα παιδιά μέσα στην οικογενειακή παθολογία και τις ανείπωτες συμφορές. Μια επιφανειακή ηρεμία που κρύβει το χάος αλληλοσυγκρουόμενων συναισθημάτων από την απώλεια και το πένθος. Για τα θέματα αυτά η ευστοχία και βαθύτητα της Άννας Ταξείδη είναι αξιοθαύμαστες.

Στο **πρώτο επεισόδιο** η Χρυσόθεμη αυτοπαρουσιάζεται. Έχει επίγνωση της δυστυχίας της από το βαρύ οικογενειακό δράμα. Απώλεια και πένθος για την Ιφιγένεια. Πόνος και θυμός της μητέρας επί δέκα χρόνια. Παιδική και εφηβική ηλικία κατεστραμμένες, με αποκορύφωμα τους φόνους αγαπημένων από αγαπημένους. Προστίθεται η επίγνωση του μάταιου του τρωικού πολέμου, για ένα φουστάνι ξένο, για μια μοίρα καταραμένη, για μια τιμή που τη ντρόπιασε με των αθώων το αίμα (Ταξείδη, 2022, σ. 30).

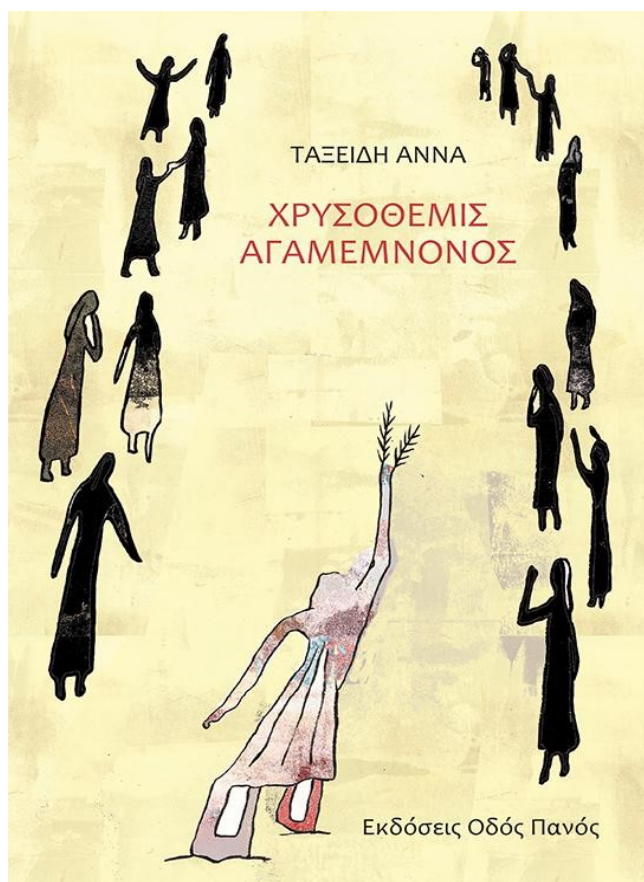
Η δυστυχία κι ο όλεθρος από τον πόλεμο περικλείει σε τείχος τη ζωή τους, αλλά και τον ίδιο τον Αγαμέμνονα. Η παρομοίωση που του αποδίδει είναι εκπληκτική. Σαν το σκυλί σε πρίνους με οχιές ο Αγαμέμνων παγιδεύεται στα πέπλα-σάβανα της Κλυταιμνήστρας (Ταξείδη, 2022, σσ. 30-31). Το τέλος είναι κοινό. Η αναφορά στην Ηλέκτρα είναι επίσης εύστοχη. Η Ηλέκτρα μοιάζει στη μητέρα της, Κλυταιμνήστρα, που μισούσε. Ζητά εκδίκηση με μένος. Η Χρυσόθεμη αναγνωρίζει το προσωπικό της τείχος, αρνείται όμως την πραγματικότητα. Θεωρεί τον εαυτό της σκλάβο και τον ταυτίζει με τον Χορό, με κοινό τους γνώρισμα την έλλειψη προσωπικής ευθύνης για τα δεινά τους. Ξέρει πολύ καλά η κ. Ταξείδη την ουσία της τραγωδίας, το αναίτιο των παθημάτων επί του προκειμένου.

Η νέα τραγωδία όμως γράφεται από μία σύγχρονη συγγραφέα. Ο άνθρωπος καλείται να επιλέξει και να καθορίσει τη ζωή του. Στο σημείο αυτό το παιχνίδι αβουλίας-ελευθερίας αποκτά



αξιοσημείωτη βαρύτητα. Η εικόνα που παραθέτει είναι πολύ δυνατή κι εύστοχη: *Ήμουν άβουλη. Το παραδέχομαι. Αλλά ελεύθερη να δω το τείχος μου... Σύρθηκα στις πέτρες του και τις γεύτηκα μία προς μία... Βαθειά λαβωμένη, έγλειψα τις πληγές μου, γεύτηκα το ίδιο μου το αίμα και ξανασηκώθηκα στα δυο μου πόδια* (Ταξείδη, 2022, σσ. 32-33)... Η συνειδητή και μεθοδική ψυχοθεραπεία νικά τους προσωπικούς δυνάστες.

Τραγωδία χωρίς αναγνώριση δεν γίνεται. Η τρυφερότητα της παιδικής μνήμης στην περιγραφή των πειστηρίων της αναγνώρισης είναι γλαφυρή και ζωηρή: *Δες και μόνη σου. Εσύ μου χάραξες το τραύμα ετούτο βαθιά στην ψυχή* (Ταξείδη, 2022, σ. 37). Οι δυο αδελφές συναντώνται. Η Ιφιγένεια ακούει όλα τα παθήματα του παρελθόντος, διαθέτει όμως ένα υπερόπλο, έχει συγχωρέσει. Ευφύεστατη και η χρονική διάσταση του ψυχισμού!



Τη φιλοτέχνηση του εξωφύλλου έκανε η εικαστικός Ελένη Ρουσοπούλου

Στο **πρώτο στάσιμο**, το σύνολο του χορού (6 σκλάβες της Χρυσόθεμης και 6 διακόνισσες της Ιφιγένειας) ανατέμνει τη μοίρα του. Το όνομα, η καταγωγή προκαθορίζει τη κοινωνική θέση τους, που είναι τελεσίδικη. Ο κοινός τόπος των συναισθημάτων γεφυρώνει την ανισότητα, *τα δάκρυα ίδια, η ζωή όχι* (Ταξείδη, 2022, σ. 41). Η μνεία, επίσης, των διαφοροποιήσεων της ομάδας των δούλων γυναικών αποτελεί έκπληξη που με μαεστρία δίνει τις αξίες της ζωής.



Στο **δεύτερο επεισόδιο**, εμφανίζεται η Τροφός των τεσσάρων παιδιών. Ένα πρόσωπο κλειδί στο δράμα, η συνήγορος της Χρυσόθεμης, η αδιαμφισβήτητη σύμμαχος και των τεσσάρων αδελφών. Η σύμβουλος-ψυχολόγος. Ο ρόλος της θα ξεδιπλωθεί σταδιακά. Προέχει η ουσιαστική επικοινωνία Χρυσόθεμης-Ιφιγένειας και αυτό αναλαμβάνει να διευκολύνει η Τροφός μέσα από την περιγραφή ενός ονείρου της Χρυσόθεμης (Ταξείδη, 2022, σ. 46).

Εν συνεχεία, στον διάλογο των δυο αδελφών, που γίνεται απουσία της Τροφού, που σαν καλή ψυχολόγος αποσύρεται, θα φανεί ότι οι άλυτοι κόμποι ανήκουν και στις δύο. Όπως σε κάθε οικογενειακό δράμα, τα παιδιά αισθάνονται ενοχή. Είναι οι αθώοι που επωμίζονται τα λάθη. Ένας άδικος μηχανισμός που ο σεισμός των συναισθημάτων δημιουργεί. Η Χρυσόθεμη αισθάνεται ότι δεν απέτρεψε τον θάνατο του πατέρα: *Ήμουν εκεί, Ιφιγένεια, και δεν έκανα τίποτα. Τίποτα* (Ταξείδη, 2022, σ. 50). Μισεί τη μητέρα και, εν συνεχεία, την Ηλέκτρα. Αλλά και η Ιφιγένεια δεν είχε πιο εύκολη ζωή. Άλλα όνειρα είχε κι όχι τον εγκλεισμό της στον ναό: *Ήθελα να ζήσω... και να μη σέρνομαι για πάντα ανάμεσα σε αναθήματα και προσευχές* (Ταξείδη, 2022, σ. 51). Έχουν κοινά οι αδελφές. Μισούν τους γονείς τους, για τον προσωπικό της λόγο η καθεμία. Με μια μεγάλη διαφορά. Η Ιφιγένεια έχει προχωρήσει στη συγχώρεση και την αγάπη. Το ίδιο προτρέπει να κάνει και η Χρυσόθεμη. Με σύγχρονους ψυχαναλυτικούς όρους η αποδοχή αποτελεί το τελικό στάδιο του πένθους.

Το **δεύτερο στάσιμο** δεν είναι παρά ένας ύμνος στην εσωτερική ελευθερία, από το σύνολο των γυναικών του χορού. Γεννιόμαστε *ελεύθεροι απ' όλα τα δεσμά που ο ανθρώπινος νους μας βάζει* (Ταξείδη, 2022, σ. 54). Η ελευθερία, όμως, περιορίζεται στο κλουβί της διάνοιας. Αυτό είναι το μανιφέστο της Άννας Ταξείδη: α) Σκεφτόμαστε όπως η εξουσία των άλλων μας προστάζει. β) Ποιοι είναι αυτοί που μας περιορίζουν; *Στρατηγοί, βασιλιάδες, θεοί, φονιάδες, μητροκτόνοι, μανάδες, αδελφια, πατεράδες, η μοίρα, η εκδίκηση, οι ίδιοι μας οι φόβοι* (Ταξείδη, 2022, σ. 55). γ) Εσωτερική ελευθερία. δ) Αλλαγή. Ιδού η νέα εποχή των παιδιών μας.

Στο **τρίτο επεισόδιο** η Τροφός, η σύγχρονη ψυχολόγος, ανακεφαλαιώνει τα στάδια εξέλιξης του μύθου, που δεν είναι παρά η εξέλιξη του ψυχισμού των δυο αδελφών. Η γαλήνη της Ιφιγένειας στον έστω και επιβαλλόμενο ρόλο της και η αποδοχή των γεγονότων της ζωής από τη Χρυσόθεμη. Όμως, ένας νέος κύκλος αμφισβήτησεων ξυπνά στη Χρυσόθεμη με τον ερχομό ενός αγγελιαφόρου από την Ηλέκτρα, που επιθυμεί να συνδεθεί με την Ιφιγένεια, τώρα που έμαθε ότι είναι ζωντανή. Η Χρυσόθεμη αναβιώνει όλα τα αρνητικά συναισθήματά της για την Ηλέκτρα, που βουτηγμένη στον θυμό, το μίσος και την εκδίκηση, όπλισε τον Ορέστη στη μητροκτονία. Είναι έτοιμη η Χρυσόθεμη να διαπραγματευθεί ξανά τους εφιάλτες της;

Το **τρίτο στάσιμο** είναι ουσιαστικά μια έμμεση προειδοποίηση από τον Χορό στην Ιφιγένεια να πάψει να ονειρεύεται. Μέσα από την ομηρική παράδοση, της υπενθυμίζει το τέλος του Πατρόκλου εξ αιτίας της ύβρεως που διαπράττει στον νεκρό Σαρπηδόνα. Το σχολείο του Ομήρου και των τραγικών είναι ζωντανό, είναι η βαθειά υπόκριση, η ρίζα κι η έμπνευση της κ. Ταξείδη στο κείμενο, στην κατανόηση της πορείας προς την ελευθερία.

Στην **Έξοδο**, το ξέσπασμα της Χρυσόθεμης προς την Ηλέκτρα είναι φορτισμένο με οργή. *Συνεχίζει να μην έχει για σύντροφο τον νου* (Ταξείδη, 2022, σ. 67) και ποτέ δεν υπολόγισε τις επιπτώσεις των πράξεών της προς τους άλλους. Το συναίσθημα κι ο θυμός (θυμοειδές) απ' τη μια, το λογιστικό απ' την άλλη. Ο τριμερής διαχωρισμός της ψυχής στα πρόσωπα των δύο αδελφών. Η λύση δίνεται από τον από μηχανής θεό, την Άρτεμη. Τακτοποιεί τις ζωές των άλλων τριών



αδελφών. Το απαλλακτικό βούλευμα, όμως, η Χρυσόθεμη το παίρνει από την Τροφό και όχι από κάποιον Θεό ούτε από τη μοίρα του οίκου της, που τη θεωρεί πλέον ξένη!

Η πράξη ενηλικίωσης της Χρυσόθεμης έχει πλέον υπογραφεί από την ίδια. Είναι η αποκόλληση από τους γεννήτορες, το παρελθόν και τα πάθη του. Η στάση της είναι ηρωική. Μετά από τη βίωση του πόνου, τις ενοχές και τους φόβους, ξέρει τι είναι αυτά που βαραίνουν τις ζωές μας και δεν μας επιτρέπουν να ζήσουμε ελεύθεροι.

Το τι κάνει τελικά η Χρυσόθεμη δεν το γνωρίζουμε, καθώς από την αναγνώριση των παθών μας μέχρι την έμπρακτη αλλαγή είναι μακρύς ο δρόμος. Κι αυτό ευκρινώς διαφαίνεται στο έργο της κ. Άννας Ταξειδή, καθώς και ο αδιαμφισβήτητος προσανατολισμός της στην αξία της ελευθερίας και των επιλογών για την κατάκτηση της προσωπικής αλήθειας. Ελπίζω και εύχομαι να πάρουν σάρκα και οστά αυτά τα πρόσωπα, ζωντανεύοντας στο θεατρικό σανίδι, όπου είναι και ο φυσικός τους τόπος.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Ταξειδή, Α. (2022). *Χρυσόθεμης Αγαμέμνονος*. Οδός Πανός.

Βιογραφικό: Η Στράτη Αμπατζή είναι Διδάκτωρ του Τμήματος Φιλοσοφίας του ΕΚΠΑ. Ασχολείται με την ποίηση και τη φιλοσοφία. Έχει εκδόσει μία ποιητική συλλογή και δύο φιλοσοφικά πεζά. Επί 31 χρόνια άσκησε τα καθήκοντά της ως φιλόλογος στο Δημόσιο σχολείο.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail <toulaamp@gmail.com>



ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΟ

Η στήλη περιλαμβάνει μια ευρεία θεματολογία που αναφέρεται στην πολιτική του Υπουργείου Πολιτισμού, αλλά και των μεγάλων κρατικών και ιδιωτικών θεατρικών φορέων που συνδιαμορφώνουν το πεδίο της πολιτιστικής πολιτικής. Επίσης, στη στήλη εξετάζονται θέματα που σχετίζονται με τις κοινωνικές εξελίξεις και την αντανάκλασή τους στο θέατρο (όπως για παράδειγμα το κίνημα του “me-too” και η πανδημία), καθώς και θέματα που σχετίζονται με την ευρωπαϊκή πολιτιστική πολιτική, έτσι όπως αυτή σχεδιάζεται και υλοποιείται από βασικούς ευρωπαϊκούς και διεθνείς πολιτιστικούς οργανισμούς.

TheARtro: Ένα πρωτοποριακό σύστημα για την ενίσχυση της προσβασιμότητας στη θεατρική εμπειρία

Ρουμπίνη Μοσχοχωρίτη, Μαρία Σταυρίδου,
Θάνος Τσακίρης, Δημήτριος Τζοβάρας

Περίληψη: Παρουσίαση του TheARtro, ενός καινοτόμου συστήματος επαυξημένης πραγματικότητας (ΕΠ), με βασικό στόχο την ενίσχυση της προσβασιμότητας και της εμπειρίας του θεατή. Μέσω της χρήσης ειδικών γυαλιών AR (Augmented Reality), καμερών βάθους και ενός πρωτοποριακού λογισμικού, το σύστημα TheARtro επιτρέπει την παρουσίαση ενός νέου είδους θεατρικών παραστάσεων, «επαυξημένων» με ψηφιακές πληροφορίες (υπέρτιτλους, στατικά και κινούμενα εφέ, πλαίσια κειμένου). Τα επαυξημένα στοιχεία είναι εμφανή μόνο στους θεατές που επιλέγουν να φορούν τα ειδικά γυαλιά και ενώ η ζωντανή δράση εκτυλίσσεται κανονικά για το σύνολο του κοινού. Βασική διαφοροποίηση από τα υπάρχοντα συστήματα, το γεγονός ότι οι υπέρτιτλοι, αντί να παρουσιάζονται σε κεντρικό σημείο σκηνής, εμφανίζονται πάνω από τον ηθοποιό που μιλάει κάθε φορά (κεφαλότιτλοι) και τον ακολουθούν κατά την κίνησή του στη σκηνή. Επιπλέον της χρήσης των κεφαλότιτλων, ένας θεατής με προβλήματα ακοής λαμβάνει «ηχητικές» πληροφορίες σε καίρια σημεία της δράσης, μέσω πλαισίων κειμένου που εμφανίζονται μόνο στα δικά του γυαλιά. Το σύστημα αναπτύχθηκε μέσω του Προγράμματος Ερευνών – Δημιουργώ – Καινοτομώ με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης. Η έρευνα και η ανάπτυξη (2018-2023) πραγματοποιήθηκε από την εταιρεία θεατρικών παραγωγών Highway Productions, το Ινστιτούτο Τεχνολογιών Πληροφορικής και Επικοινωνιών του Εθνικού Κέντρου Έρευνας και Τεχνολογικής Ανάπτυξης, την εταιρεία πληροφορικής Comitech ΑΕ. και το ΔΗΠΕΘΕ Ιωαννίνων.

Λέξεις-κλειδιά: Προσβασιμότητα, επαυξημένη πραγματικότητα, θεατρική εμπειρία, συνέργεια θεάτρου - τεχνολογίας, ερευνητικό έργο, project TheARtro



TheARtro: Το μέλλον της θεατρικής εμπειρίας είναι ήδη εδώ!

Φανταστείτε ότι παρακολουθείτε μία παράσταση σε διαφορετική γλώσσα από τη δική σας και οι υπέρτιτλοι, αντί να παρουσιάζονται σε κεντρικό σημείο σκηνής για όλους τους θεατές, εμφανίζονται μέσω της χρήσης των ειδικών γυαλιών, μόνο πάνω από τον ηθοποιό που μιλάει κάθε φορά (κεφαλότιτλοι) και τον ακολουθούν κατά την κίνησή του στη σκηνή. Δίπλα σας, ένας θεατής από άλλη χώρα παρακολουθεί την ίδια παράσταση, την ίδια στιγμή, ενώ στα δικά του γυαλιά οι υπέρτιτλοι εμφανίζονται στη δική του γλώσσα. Ένας θεατής με προβλήματα ακοής παρακολουθεί επίσης απρόσκοπτα, λαμβάνοντας «ηχητικές» πληροφορίες μέσω πλαισίων κειμένου που εμφανίζονται σε καίρια σημεία της δράσης και μόνο στα δικά του γυαλιά. Ξαφνικά, η υπόθεση του έργου προϋποθέτει το ξέσπασμα μιας πυρκαγιάς ή μιας καταιγίδας. Οι θεατές που κάνουν χρήση του συστήματος TheARtro μπορούν να «δουν» μέσα από τα γυαλιά τους τα εφέ αυτά ψηφιακά.

Αφορμή για έρευνα

Το ερευνητικό πρόγραμμα TheARtro ξεκίνησε πριν από πέντε χρόνια, όταν η Highway Productions, το Ινστιτούτο Τεχνολογιών Πληροφορικής και Επικοινωνιών του Εθνικού Κέντρου Έρευνας και Τεχνολογικής Ανάπτυξης, η εταιρεία πληροφορικής Comitech ΑΕ. και το ΔΗΠΕΘΕ Ιωαννίνων διεκδίκησαν επιτυχώς χρηματοδότηση από το πρόγραμμα Ερευνών-Δημιουργών-Καινοτομώ, στο οποίο για πρώτη φορά συμπεριλήφθηκε και ο τομέας του πολιτισμού. Η έμπνευση για τη δημιουργία και ανάπτυξη του συστήματος ανήκει στη θεατρολόγο και σκηνοθέτιδα Ρουμπίνη Μοσχωχωρίτη. Ο πλήρης τίτλος του έργου είναι TheARtro: Καινοτόμο Σύστημα Επαυξημένης Πραγματικότητας για τη δημιουργία και παρουσίαση παραστατικών τεχνών, με βασικό στόχο την ενίσχυση της προσβασιμότητας ξενόγλωσσου κοινού, την ανάπτυξη του θεατρικού τουρισμού και την υποστήριξη της δημιουργικής βιομηχανίας, κωδικό ΤΙΕΔΚ-00556.

Η ιδέα προέκυψε μέσα από την παρακολούθηση παραστάσεων που έρχονται στη χώρα μας από το εξωτερικό, οπότε αντιμετωπίσαμε ως θεατές δυσκολία στην ανάγνωση των υπέρτιτλων μέσω προβολής τους σε οθόνη κεντρικά πάνω ή κάτω από τη σκηνή, κυρίως λόγω της μεγάλης απόστασής τους από το κοινό. Επιπλέον, επειδή συνήθως οι θεατές εστιάζουν στην οθόνη αυτή, όπου προβάλλεται το κείμενο των υπέρτιτλων, συχνά χάνουν κινήσεις και εκφράσεις των ηθοποιών, δρώμενα γενικά επί σκηνής που μπορεί σε στιγμές να έχουν αντίκτυπο στην κατανόηση ή τη συναισθηματική φόρτιση που οι συντελεστές της παράστασης επιθυμούν να δημιουργήσουν. Διαπιστώσαμε λοιπόν ένα πρόβλημα, μία αστοχία στον τρόπο που παρέχεται πρόσβαση σε θεατές που μιλούν διαφορετική γλώσσα από αυτή που ακούγεται σε μια παράσταση. Και, κατ' επέκταση, σε θεατές με προβλήματα ακοής που η μοναδική τους πρόσβαση στα λεγόμενα είναι μέσω των υπέρτιτλων, «εγκλωβίζοντας» στην ουσία το βλέμμα τους σε σημείο εκτός των δρώμενων επί σκηνής.

Κάπως έτσι, προέκυψε το TheARtro, ένα σύστημα που προβάλλει μέσω τεχνολογίας επαυξημένης πραγματικότητας (Augmented Reality - AR) πάνω από το κεφάλι του ηθοποιού που μιλάει κάθε φορά τους υπέρτιτλους – κεφαλότιτλους, όπως τους έχουμε χαρακτηριστικά ονομάσει. Μέσω της χρήσης του TheARtro και φορώντας τα ειδικά AR γυαλιά, ο θεατής μπορεί ελεύθερα να παρακολουθήσει τις κινήσεις των ηθοποιών επί σκηνής, καθώς οι υπέρτιτλοι/κεφαλότιτλοι προβάλλονται διαρκώς εντός του οπτικού του πεδίου. Ταυτόχρονα, το σύστημα δίνει τη δυνατότητα περαιτέρω «επαύξεσης» της παράστασης, προβάλλοντας κατά περίπτωση πλαίσια κειμένου, αντικείμενα, στατικά ή/και κινητικά εφέ (βίντεο, animation). Το σύνολο των στοιχείων επαύξεσης είναι ορατά μόνο στους θεατές που χρησιμοποιούν το σύστημα και φορούν τα γυαλιά,



χωρίς να διακόπτεται η κατά τα άλλα φυσιολογική ροή της παράστασης για όσους θεατές την παρακολουθούν χωρίς αυτά. Το TheARtro δίνει στους ξενόγλωσσους θεατές τη δυνατότητα επιλογής ανάμεσα σε διαφορετικές γλώσσες υπερτίτλων, όπως επίσης – και αυτό αποτελεί καίριο σημείο της έρευνάς μας – τη δυνατότητα σε θεατές με προβλήματα ακοής να επιλέξουν να δουν την παράσταση, λαμβάνοντας επιπλέον «ηχητικές» πληροφορίες, μέσω πλαισίων κειμένου που εμφανίζονται, ενισχυτικά των κεφαλότιτλων, σε καίρια σημεία της δράσης.



Κοινό που παρακολουθεί τη θεατρική παράσταση «Μικρή Ασία» σε σκηνοθεσία Ρ. Μοσχοχωρίτη, κάνοντας χρήση του συστήματος TheARtro (Νοέμβριος 2022, Αμφι-Θέατρο)

TheARtro: σύμπραξη τέχνης και τεχνολογίας στην πράξη

Το TheARtro περιλαμβάνει τα βασικά δομικά του συστατικά ήδη στην ονομασία του, έναν συνδυασμό της εξελληνισμένης αγγλικής λέξης theatre (θέατρο) και των αρχικών AR (Augmented Reality – επαυξημένη πραγματικότητα). Εκτός από τη δημιουργία ευνοϊκότερων συνθηκών προσβασιμότητας για το θεατρικό κοινό, το σύστημα διευρύνει τις δυνατότητες των δημιουργών, επιτρέποντάς τους να παρουσιάσουν ένα νέο είδος παραστατικών δράσεων, επαυξημένων με ψηφιακές πληροφορίες (υπέρτιτλους, στατικά και κινούμενα εφέ, πλαίσια κειμένου, φωτισμούς). Άλλη μία ιδιαιτερότητα και πρωτοπορία του συστήματος TheARtro είναι το γεγονός ότι ο θεατής μπορεί όχι μόνο να επιλέξει τα στοιχεία που θέλει να «δει», αλλά και να τα προσαρμόσει στις προτιμήσεις του (γλώσσα, μέγεθος, χρώμα γραμματοσειράς), ενώ η «τοποθέτηση» των επαυξημένων στοιχείων μπορεί να γίνει σε όλο το εύρος του χώρου παρουσίασης, παράλληλα με τη ζωντανή δράση³⁶.

³⁶ Από την έρευνά μας, δεν υπάρχει εκτενής βιβλιογραφία/δικτυογραφία ούτε αντίστοιχο σύστημα που να εφαρμόζεται σε ζωντανές θεατρικές παραστάσεις. Παραγωγές με χρήση στοιχείων επαύξησης (augmented performances) συναντώνται τα τελευταία χρόνια, ωστόσο κυρίως στο είδος του immersive theatre ή με τη χρήση κινητών «έξυπνων» συσκευών, όπως smartphones. Η χρήση γυαλιών AR για την προβολή υπερτίτλων για θεατές με προβλήματα ακοής υποστηρίζεται σε θεατρικές παραστάσεις στη Γαλλία (Παρίσι, Αβινιόν) από το 2015, μέσω της εταιρείας Theatre in



Το ειδικά διαμορφωμένο λογισμικό του TheARtro πραγματοποιεί χωρική καταγραφή, εντοπισμό και παρακολούθηση ηθοποιών και αντικειμένων, παρέχοντας τη δυνατότητα της ένθεσης επαυξημένης πληροφορίας στο χώρο σε πραγματικό χρόνο. Το σύστημα στηρίζεται στη χρήση ειδικών μέσων επαυξημένης πραγματικότητας για την προβολή στοιχείων που ενισχύουν την εμπειρία της θέασης (υπέρθεση επαυξημένης πληροφορίας), χωρίς να αποσπούν την προσοχή από την ίδια τη θεατρική δράση ή να απομονώνουν τον χρήστη από το πραγματικό του περιβάλλον. Η οπτική εμπειρία δηλαδή επαυξάνεται ενσωματώνοντας τα ψηφιακά προβαλλόμενα στοιχεία, ενώ ο χρήστης εξακολουθεί να παρακολουθεί με κάθε λεπτομέρεια όσα διαδραματίζονται στη σκηνή και να αντιλαμβάνεται τον περιβάλλοντα χώρο του.

Η χωρική καταγραφή, ο εντοπισμός και η παρακολούθηση που παρέχει τη δυνατότητα της υπέρθεσης επαυξημένης πληροφορίας στον χώρο βασίζεται κατά κύριο λόγο στην εφαρμογή τεχνολογιών καταγραφής βάθους από κατάλληλες κάμερες που ανακατασκευάζουν τη χωρική δομή της σκηνής και την παρουσία σε αυτήν αντικειμένων και συντελεστών. Η τεχνολογία αυτή επιτρέπει την παρακολούθηση των κινήσεων και θέσεων των ηθοποιών στον χώρο και τη χωρική τοποθέτηση πληροφορίας (π.χ. υπέρτιτλου) σε πραγματικό χρόνο με βάση τις θέσεις αυτές.

Βασικά πεδία εφαρμογών TheARtro

Τρία είναι τα βασικά πεδία εφαρμογών που διερευνά το TheARtro:

1. Εφαρμογή υπερτιτλισμού θεαμάτων για ξενόγλωσσο κοινό & άτομα με προβλήματα ακοής μέσω της χρήσης γυαλιών ΕΠΠ.

Χρησιμοποιώντας υπάρχον hardware και μία σειρά σεναρίων χρήσης των πιο διαδεδομένων θεατρικών πρακτικών, η Σύμπραξη που αναπτύσσει το TheARtro δημιούργησε το κατάλληλο λογισμικό, ώστε να είναι δυνατή η παρακολούθηση θεατρικών έργων και λοιπών παραστατικών δράσεων από ξενόγλωσσο κοινό, για παράδειγμα επισκέπτες από το εξωτερικό που επιθυμούν να παρακολουθήσουν μια παράσταση τραγωδίας σε αρχαίο θέατρο, ή/και άτομα με προβλήματα ακοής σε χώρους πολιτιστικού ενδιαφέροντος. Το TheARtro συστήνει μια πρωτοποριακή εφαρμογή υπερτιτλισμού, κατά την οποία ο θεατής μπορεί να επιλέξει από μεγάλο εύρος γλωσσών και τύπων επαύξεσης (υπέρτιτλοι, πλαίσια κειμένου με πρόσθετες πληροφορίες για το έργο, τους συντελεστές ή τον χώρο της παράστασης) για την επίτευξη μιας απόλυτα προσωποποιημένης εμπειρίας θέασης, χωρίς να διαταράσσεται η κανονικότητα της εκάστοτε παράστασης.

2. Εφαρμογή τεχνικών επαυξημένης πραγματικότητας για τη δημιουργία παραστάσεων για ξενόγλωσσο κοινό (tourism oriented performances).

Σημαντικός στόχος του TheARtro είναι η συνέργεια μεταξύ θεάτρου και τουρισμού. Στο πλαίσιο αυτό, το σύστημα μελετά τον συνδυασμό ειδικά σχεδιασμένων ζωντανών και προβαλλόμενων στοιχείων δράσης σε συγκεκριμένους χώρους αρχαιολογικού, ιστορικού και πολιτιστικού

Paris. Επίσης, το 2018 το National Theatre στο Λονδίνο εγκαινίασε τη χρήση smart glasses για την προβολή υπέρτιτλων εντός του οπτικού πεδίου του χρήστη, επίσης απευθυνόμενο σε θεατές με προβλήματα ακοής. Η εφαρμογή TheARtro ωστόσο, επιτρέπει πολύ πιο εξελιγμένες δυνατότητες, όπως η εμφάνιση κάθε υπέρτιτλου ως κεφαλότιτλου πάνω από τον ηθοποιό που μιλάει κάθε φορά και η «παρακολούθησή» του κατά την κίνησή του στην σκηνή, καθώς και η δημιουργία και προβολή σταθερών και κινητικών (animation) στοιχείων επαύξεσης της παράστασης, ως μέσω πληροφόρησης, διάδρασης και ενίσχυσης της εμπειρίας του θεατή.



ενδιαφέροντος (αρχαιολογικούς χώρους, μουσεία, κέντρα πολιτισμού) για την ενίσχυση της εμπειρίας του επισκέπτη και τη διάδοση της πολιτιστικής μας κληρονομιάς.

3. Ενσωμάτωση της τεχνικής επαυξημένης πραγματικότητας (ΕπΠ) στη δημιουργική διαδικασία του θεάτρου.

Μια από τις βασικότερες εφαρμογές του TheARtro είναι η δημιουργία εργαλείων ενσωμάτωσης τεχνικών ΕπΠ στην ίδια την παραγωγική διαδικασία (βλ. σκηνοθεσία, σκηνογραφία, φωτισμός), αίροντας χρονικούς, χωρικούς και οικονομικούς περιορισμούς στη δημιουργία μιας παράστασης. Με τη διάδοση της τεχνολογίας και της χρήσης των ειδικών γυαλιών, οι συντελεστές μπορούν άμεσα, χωρίς απαγορευτικό κόστος και όπου κι αν βρίσκονται, να «δουν» πώς ενσωματώνονται στο τελικό αποτέλεσμα, σημαντικά συστατικά στοιχεία της παράστασής τους, όπως σκηνικά αντικείμενα, φωτισμός, ειδικά εφέ, ακόμα και οι ίδιοι οι χαρακτήρες επί σκηνής. Πρόκειται για μια πρωτοποριακή εξέλιξη στην παραδοσιακή θεατρική δημιουργία που μπορεί να θέσει νέα δεδομένα τόσο στην καλλιτεχνική συνεργασία (δίνεται η δυνατότητα εικονικής «συνύπαρξης» συντελεστών που μπορεί να μην βρίσκονται καν στην ίδια χώρα), όσο και στα ίδια τα υλικά της δημιουργίας και την εμπειρία του τελικού χρήστη (με τη χρήση των γυαλιών, οι θεατές τελικά θα «δουν» πολλά περισσότερα απ' όσα αναπαρίστανται πραγματικά στη σκηνή).

Η χρήση των εφαρμογών του TheARtro ενισχύει επομένως την παραδοσιακή θεατρική δημιουργία και θέτει νέα δεδομένα στην καλλιτεχνική συνεργασία, τις δυνατότητες της θεατρικής παραγωγής και την εμπειρία του τελικού χρήστη.

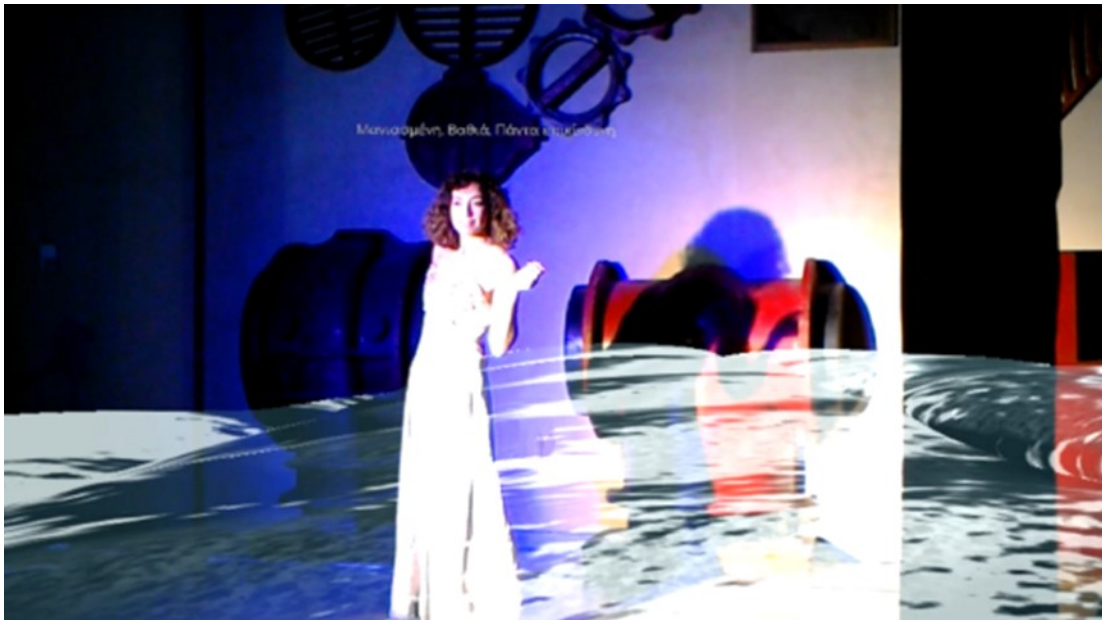
Οι δοκιμές και η απόδοση του συστήματος

Στα πέντε χρόνια έρευνας και ανάπτυξης που προηγήθηκαν, η Σύμπραξη προέβη σε διερεύνηση, καταγραφή και δοκιμαστική εφαρμογή σεναρίων και απαιτήσεων χρήσης, αρχικά σε εργαστηριακές συνθήκες και κατόπιν σε συνθήκες πραγματικής παράστασης. Δοκιμάσθηκαν διαφορετικά είδη θεατρικών κειμένων υπό τις συνηθέστερες μεταβλητές της θεατρικής πράξης, όπως ο αριθμός των ομιλούντων ηθοποιών επί σκηνής (μονόλογος, διάλογος και πολλά πρόσωπα), ο χώρος παρουσίασης της παράστασης (κλειστό, ανοιχτό θέατρο και διαφορετικοί τύποι διάταξης σκηνής) και το είδος θεάτρου (μιούζικαλ, πρόζα, αρχαίο δράμα). Παράλληλα, εφαρμόστηκαν δοκιμαστικά στοιχεία επαύξησης, ενσωματωμένα στη θεατρική δράση, μέσω της προβολής σκηνικών αντικειμένων, οπτικών εφέ, φωτιστικών συνθηκών, ακόμα και κινούμενων εικόνων. Τα αποτελέσματα κάθε φάσης ως προς την απόδοση, αλλά και τους διαφαινόμενους περιορισμούς του συστήματος, ενημέρωναν αντίστοιχα το λογισμικό, την εγκατάσταση, τον εξοπλισμό και, κυρίως, τις απαιτήσεις χρήσης, ώστε το σύστημα να αποδίδει στο μεγαλύτερο δυνατό βαθμό.

Μετά λοιπόν από μια σειρά δοκιμαστικών εφαρμογών με τη συμμετοχή ερευνητικών, τεχνικών και καλλιτεχνικών συντελεστών στην Αθήνα, τα Ιωάννινα και τη Θεσσαλονίκη, η τελική δοκιμή για τη χρήση του συστήματος στη δημιουργία και παρουσίαση αυτούσιας θεατρικής παράστασης πραγματοποιήθηκε τον περασμένο Νοέμβριο, στο Αμφιθέατρο με μια ειδικά προσαρμοσμένη εκδοχή του νέου έργου του Ανδρέα Φλουράκη *Μικρή Ασία*. Οι θεατές που κληρώθηκαν να παρακολουθήσουν την επαυξημένη παράσταση είχαν την ευκαιρία να δοκιμάσουν το σύστημα σε πραγματικές συνθήκες, με τη χρήση ειδικών γυαλιών AR. Όταν κλήθηκαν να αξιολογήσουν την εμπειρία τους, ο μέσος βαθμός ικανοποίησης από τα στοιχεία του συστήματος (υπέρτιτλοι, ειδικά εφέ κλπ.) ξεπέρασε το 70%, ενώ περισσότερο από το 80% των ερωτηθέντων απάντησε ότι θα παρακολουθούσε ξανά παράσταση με χρήση του TheARtro.



Λίγους μήνες αργότερα, τον Φεβρουάριο του 2023, πραγματοποιήθηκε στον Πολυχώρο Πολιτισμού Ισλαχανέ στη Θεσσαλονίκη, η τελική δοκιμή της εφαρμογής παραστατικής δράσης τουριστικού ενδιαφέροντος με χρήση του συστήματος. Η δράση βασίστηκε σε απόσπασμα του επιτυχημένου μονολόγου *Φροσύνη* του Στέφανου Παπατρέχα, ειδικά διαμορφωμένου για την αξιοποίηση των δυνατοτήτων του συστήματος TheARtro, με αντίστοιχα θετικά αποτελέσματα, όπως στην παράσταση που είχε προηγηθεί στην Αθήνα.



Στιγμιότυπο από την παραστατική δράση «Φροσύνη» σε σκηνοθεσία Ρ. Μοσχοχωρίτη, μέσα από γυαλιά AR (εικονικής πραγματικότητας). Εικονίζονται υπέρτιτλοι (κεφαλότιτλοι) και εφέ λίμνης. Επί σκηνής η ηθοποιός Σύνθια Μπατσή (Φεβρουάριος 2023, Ισλαχανέ Θεσσαλονίκης)

Συμπεράσματα και επόμενα βήματα

Ως κατεξοχήν ερευνητικό έργο, το TheARtro διένυσε μια μακρά περίοδο ανάπτυξης, η οποία επιμηκύνθηκε περισσότερο λόγω των περιορισμών που επιβλήθηκαν από την πανδημία του Covid-19 που μεσολάβησε. Κατά τη διάρκεια των πέντε χρόνων από την έγκρισή του ως επιχορηγούμενο έργο στο πλαίσιο του προγράμματος Ερευνά – Δημιουργώ – Καινοτομώ, το σύστημα μελετήθηκε, αναπτύχθηκε, δοκιμάστηκε και εφαρμόστηκε με τη συμμετοχή επαγγελματιών του θεάτρου και την πολύτιμη συνδρομή του τεχνικού και ερευνητικού μόνιμου και έκτακτου προσωπικού³⁷ της Σύμπραξης.

Η βασικότερη επιτυχία του συστήματος είναι η επιτυχημένη εφαρμογή των βασικότερων στόχων του σε συνθήκες πραγματικής παράστασης, με ζωντανό κοινό, ο βαθμός ικανοποίησης του

³⁷ Συνολικά, κατά τη διάρκεια της έρευνας, ανάπτυξης και εφαρμογής του συστήματος απασχολήθηκαν από τη Highway Productions και το ΔΗΚΕΠΕΘΕ Ιωαννίνων 5 θεατρολόγοι, 19 ηθοποιοί, 16 καλλιτεχνικοί (φωτιστές, σκηνογράφοι, ενδυματολόγοι, μουσικοί, χορογράφοι) και τεχνικοί συντελεστές (ηχολήπτες, χειριστές Ο/Α μηχανημάτων, ηλεκτρολόγοι), καθώς και 14 συνεργάτες στον τομέα της παραγωγής. Σε συνδυασμό με τους συνεργάτες των τεχνικών εταιρών του έργου (ΕΚΕΤΑ-ΠΠΗΛ, Comitech), το έργο δημιούργησε συνολικά 15 νέες θέσεις ερευνητών (υπολογισμένες ως ισοδύναμα πλήρους απασχόλησης – ΙΠΑ).



οποίου κρίνεται πολύ ικανοποιητικός. Και στις δύο τελικές δοκιμές, οι θεατές παρακολούθησαν, μέσα από τα ειδικά AR γυαλιά, ολοκληρωμένες παραστατικές δράσεις, με στοιχεία επαύξησης και οπτικά εφέ, με επιλογή ανάμεσα σε δύο γλώσσες (ελληνικά, αγγλικά) και περιγραφή για θεατές με προβλήματα ακοής. Μέσα από τις παραμετροποιήσεις και τις βελτιώσεις που πραγματοποιήθηκαν στην πορεία της έρευνας, οι επιλεγμένες κάμερες βάθους, το κυριότερο μέσο που χρησιμοποιεί το TheARtro, πλέον αντιλαμβάνονται και παρακολουθούν τους ηθοποιούς και εφαρμόζουν σωστά τους υπερίτιλους και τα λοιπά στοιχεία επαύξησης, με ελάχιστες αποκλίσεις.

Το σύστημα βεβαίως εξακολουθεί να βρίσκεται σε πειραματικό στάδιο, καθώς όμως η έρευνα γύρω από αυτό εξελίσσεται, μπορεί να αποδώσει εξαιρετικά σημαντικούς καρπούς για την ίδια την εξέλιξη του θεάτρου, αλλά και την ενίσχυση του κοινωνικού του χαρακτήρα.

Στα σημαντικότερα οφέλη της χρήσης του TheARtro περιλαμβάνονται:

- η διεύρυνση του δυνητικού κοινού μιας παράστασης, εφόσον με τη χρήση του συστήματος υπερκεράζεται το εμπόδιο της γλώσσας
- η συνέργεια μεταξύ θεάτρου και τουρισμού με τη δημιουργία παραστατικών δράσεων τουριστικού χαρακτήρα σε χώρους αρχαιολογικού και πολιτιστικού ενδιαφέροντος (μουσεία, μνημεία, χώρους ανασκαφών) με χρήση επαυξημένων στοιχείων (υπερίτιλων, πλαισίων κειμένου, ειδικών εφέ)
- η ενίσχυση της θεατρικής παραγωγής με τη χρήση εντυπωσιακών δυνατοτήτων (εφέ, animation, προσθήκη πλαισίων κειμένου παράλληλα με τη ζωντανή επί σκηνής δράση), με χαμηλό σχετικά κόστος
- η διευκόλυνση παρακολούθησης θεατρικών και λοιπών παραστατικών δράσεων από άτομα με προβλήματα ακοής

Αποτελεί λοιπόν κοινό όραμα όλων των συμμετεχόντων της Σύμπραξης που οραματίστηκε και ανέπτυξε το TheARtro, η περαιτέρω εξέλιξη και βελτίωσή του, ώστε το σύστημα να γίνει ακόμα αποδοτικότερο και ευρέως διαθέσιμο σε θεατρικούς δημιουργούς και θεατές στο άμεσο μέλλον, δημιουργώντας νέα δεδομένα και δυνατότητες για κάθε είδους θεατρική εμπειρία και την προσβασιμότητα όλων σε αυτήν.

ΔΙΚΤΥΟΓΡΑΦΙΑ

Σύστημα TheARtro <https://theartro.eu/> όπως προσπελάστηκε στις 12 Ιουνίου 2023

<https://www.accenture.com/gb-en/case-studies/artificial-intelligence/enhancing-theatre-experience-hard-hearing> όπως προσπελάστηκε στις 12 Ιουνίου 2023

https://press.epson.eu/en_IE/case-studies/national-theatre-uses-moverio-to-provide-captioning-for-hearing-impaired/ όπως προσπελάστηκε στις 12 Ιουνίου 2023

<https://www.theatreinparis.com/en/blog/theatre-subtitles-via-smart-glasses> όπως προσπελάστηκε στις 12 Ιουνίου 2023

<https://arpost.co/2021/02/24/traditional-theater-augmented-reality/> όπως προσπελάστηκε στις 12 Ιουνίου 2023

<https://www.forbes.com/sites/solrogers/2019/12/06/how-technology-is-augmenting-traditional-theatre/> όπως προσπελάστηκε στις 12 Ιουνίου 2023

<https://ieeexplore.ieee.org/document/9672391> όπως προσπελάστηκε στις 12 Ιουνίου 2023



<https://freesunday.gr/free-time/politismos/item/42596-roympinh-moschochwrith-%C2%ABh-egchwria-theatrikh-paragwgh-einai-eswstrefhs%C2%BB> όπως προσπελάστηκε στις 12 Ιουνίου 2023

<https://newsgr4you.com/2023/01/18/theatro-augmented-reality-ar-theatro-thessaloniki/> όπως προσπελάστηκε στις 12 Ιουνίου 2023

https://www.huffingtonpost.gr/entry/theatro-epaexemenes-praymatikotetas-e-prote-parastase-sten-ellada_gr_637c7e7de4b0e771d957a6f2 όπως προσπελάστηκε στις 12 Ιουνίου 2023

<https://www.grtimes.gr/ellada/koinwnia/the-artro-oi-theatrikes-parastaseis-ginontai-hi-tech> όπως προσπελάστηκε στις 12 Ιουνίου 2023

<https://www.thessnews.gr/politismos/mia-xechoristi-theatriki-ebeiria-sto-islachane/> όπως προσπελάστηκε στις 12 Ιουνίου 2023

Βιογραφικά βασικών συγγραφέων:

Βιογραφικό: Η Ρουμπίνη Μοσχοχωρίτη είναι απόφοιτος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και της Δραματικής σχολής Αθηνών Γ. Θεοδοσιάδη. Κάτοχος Μάστερ (MA in Arts) και Διδακτορικού (PhD) Υποκριτικής και Σκηνοθεσίας από το Goldsmiths University of London και από το Brunel University of London αντίστοιχα. Ερευνητικά ασχολείται με σύγχρονες θεατρικές τεχνικές για την παρουσίαση κλασικών έργων με επίκαιρο τρόπο. Έχει βραβευτεί με το Βραβείο Κ. Κουν για νέο σκηνοθέτη και διετέλεσε Αναπληρώτρια Καλλιτεχνική Διευθύντρια στο ΔΗΠΕΘΕ Πάτρας. Ασχολείται ενεργά με τη σκηνοθεσία και είναι Καλλιτεχνική Υπεύθυνη της ομάδας Anima.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail <rubini_theatre@yahoo.com>

Βιογραφικό: Η Μαρίλια Σταυρίδου είναι αριστούχος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και κάτοχος Master in Film and TV Productions με διάκριση, από το Royal Holloway University of London. Έχει εργαστεί ως κειμενογράφος στον ελληνικό περιοδικό Τύπο και ως καθηγήτρια θεατρικής αγωγής σε δημοτικά σχολεία (2013-2016), κύρια όμως ασχολία της από το 2003 παραμένει η διαχείριση καλλιτεχνικών παραγωγών, η εκπόνηση και διεκπεραίωση ευρωπαϊκά χρηματοδοτούμενων προγραμμάτων, η ανάπτυξη και παραγωγή οπτικοακουστικών έργων.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail <mariliastav@yahoo.gr>



Ο Νόμος του Baumol στις Παραστατικές Τέχνες: δευτερογενής ανάλυση του βασικού μαθηματικού μοντέλου

Σταμάτης Γαργαλιάνος

Περίληψη: Σε αυτό το κείμενο επιχειρείται η συνέχεια του άρθρου που αναρτήθηκε στον εδώ ιστοχώρο στο προηγούμενο και πρώτο τεύχος, στην ίδια στήλη. Σε εκείνο αναφερόταν το γεγονός ότι η όλη συλλογιστική του Νόμου είναι αρκετά πιο σύνθετη από όσο αναλυόταν σε αυτό και πως θα επιχειρούσαμε να την αναλύσουμε σε μια δεύτερη προσπάθεια, δηλαδή την ανά χείρας. Στο πρώτο άρθρο δόθηκαν και εξηγήθηκαν σε αδρές γραμμές τα βασικά στοιχεία του Νόμου αυτού: Εργασία, Μισθοί, Χρόνος, Παραγωγή, Επαυξάνων Τομέας, Μη-Επαυξάνων Τομέας της Οικονομίας, κ.ά. Όμως, όλος ο νόμος βασίζεται σε μαθηματικές εξισώσεις οι οποίες αναλύουν και αιτιολογούν σε βάθος γιατί οι Παραστατικές Τέχνες δεν μπορούν να επιβιώσουν χωρίς την συνδρομή των χορηγών και ιδιαίτερα του Κράτους.

Οι δυο συντάκτες του Νόμου ήταν οι William Baumol και William Bowen, οι οποίοι υπήρξαν οικονομολόγοι των Τεχνών. Ως γνωστόν τα υψηλού επιπέδου οικονομικά βασίζονται στα μαθηματικά. Τα όσα διατύπωσαν δόθηκαν στην δημοσιότητα το 1966.

Παρατίθενται εδώ πολλές εξισώσεις, οι οποίες είναι αλληλοσυνδεόμενες, διότι οι συγγραφείς τους χρειάστηκε να καταφύγουν στην χρήση μαθηματικών εννοιών και σε λογική αλληλουχία, όπως τα Παράγωγα, τα Ολοκληρώματα, η έννοια του Απείρου, καθώς, φυσικά, και κλάσματα τα οποία μοιάζουν εδώ αρκετά περίπλοκα, μια και τόσο οι αριθμητές όσο και οι παρονομαστές αποτελούνται κι αυτοί με την σειρά τους από σύνθετα κλάσματα. Εντούτοις ο συγγραφέας του παρόντος άρθρου επιχειρεί να καταστήσει τις εξισώσεις και το όλο μοντέλο όσο γίνεται πιο απλά και ευκολονόητα, δεδομένου ότι γνωρίζει πως ο κόσμος του Θεάτρου -και των Τεχνών γενικότερα- δεν αποτελείται από άτομα που, γενικά μιλώντας, είναι καλοί γνώστες των Μαθηματικών. Οι τελικές εξισώσεις στο άρθρο αυτό αποδεικνύουν την αρχική υπόθεση βάσης: οι Παραστατικές Τέχνες (Π.Τ.) δεν μπορούν να επιβιώσουν οικονομικά χωρίς την γενναία υποστήριξη χορηγών.

Λέξεις-κλειδιά: οικονομία, επιχορηγήσεις, νόμος του Baumol, Παραστατικές Τέχνες, Μαθηματικά, εξισώσεις, ζωντανά θεάματα, παραγωγή, κόστος

Εισαγωγή

Ο θεμέλιος λίθος της συλλογιστικής των Baumol & Bowen δεν είναι άλλος από το βασικό δεδομένο ότι οι μέχρι τώρα κλασικοί τομείς της Οικονομίας έχουν ένα τεράστιο πλεονέκτημα έναντι της «βιομηχανίας» του ζωντανού θεάματος: μπορούν να υποκαταστήσουν την ανθρώπινη εργασία με τεχνολογικούς νεωτερισμούς, όπως οι μηχανές και τα ρομπότ. Έτσι, χάρις στην τεχνολογική πρόοδο, οι τομείς αυτοί κατορθώνουν την μείωση της τελικής τιμής προϊόντος μέσω της διεργασίας της σταδιακής και ομαλής αντικατάστασης της εργατικής δύναμης (Leroy, 1980, σ.



189). Αντίθετα, τομείς όπως το Θέατρο και τα υπόλοιπα θεάματα, βασίζονται, χωρίς να έχουν δυνατότητα εναλλακτικής λύσης, αποκλειστικά και μόνο πάνω στον παράγοντα άνθρωπο, με όλες τις συνεπαγόμενες επιβαρύνσεις, μεσο- και μακρο-πρόθεσμα, στο κόστος του παραγόμενου «προϊόντος». Εδώ η ανάπτυξη και χρήση νέων τεχνολογιών ουδεμία αλλαγή (μείωση) στην τιμή του τελικού προϊόντος, εφόσον οι Παραστατικές Τέχνες (Π.Τ.), σαν ένας κατ' εξοχήν ανθρωπίνου δυναμικού χώρος, δεν επιδέχονται παρά ελάχιστα αντικατάσταση της ανθρώπινης εργασίας από νέες τεχνολογικές ανακαλύψεις. Τα νέα μηχανήματα διευκολύνουν τους τεχνικούς των Π.Τ.: μια νέα κονσόλα ήχου ή φωτισμού απλά θα διευκολύνει την εργασία των τεχνικών, μια εργασία που, άλλωστε, δεν είναι τόσο κοπιώδης όσο αυτή σε ένα εργοστάσιο (Montana, Charnov, 2009, σ. 110· Pavis, 2006, σ. 515)

Κατ' αυτή την έννοια, και σύμφωνα με την ίδια συλλογιστική, ολόκληρη η οικονομική ανά την υφήλιο δραστηριότητα διαχωρίζεται σε δύο βασικούς τομείς, σ' αυτόν της κλασικής βιομηχανίας, τον επονομαζόμενο «επαυξάνοντα» ή Τομέα 2, και σ' εκείνον της βιομηχανίας του ζωντανού θεάματος ή τον αποκαλούμενο «μη-επαυξάνοντα» ή Τομέα 1. Αυτή η τελευταία λεκτική διάκριση των δύο βιομηχανιών πηγάζει από το γεγονός ότι η ειδοποιός τους διαφορά έγκειται όπως προαναφέρθηκε, στην ικανότητά τους ή μη να επαυξάνουν προοδευτικά την παραγωγικότητά τους, άρα τα κέρδη τους, χάρις στην χρήση τεχνολογικών μέσων.

Πώς όμως καταφέρνουν να επιβιώνουν οι επί μέρους τομείς του μη-επαυξάνοντος χώρου; Πώς ένας ιδιωτικός (δηλ. εμπορικός) θεατρικός οργανισμός φθάνει στο σημείο όχι απλώς να ισοσταθμίζει τον ισολογισμό του, αλλά και να επαναλαμβάνει τις δραστηριότητές του για πολλά χρόνια (βλ. περιπτώσεις Μαροσούλη, Λεμπέση, Λειβαδά, αλλά και του Νέου Θεάτρου στη Θεσσαλονίκη);

Οι Π.Τ. σε αντίθεση με τις βιομηχανίες παραγωγής του επαυξάνοντος χώρου, δεν έχουν παρά μόνο τρεις «οδούς» χρηματοδότησης : I) το κοινό II) το κράτος III) τους χορηγούς (Dupuis, 1990, σ. 36). Αντίθετα, οι επιχειρήσεις του Τομέα 2 γίνονται οι ίδιες χορηγοί σε φορείς του Τομέα 1 (Gargalianos, 1994, σ. 386). Και οι τρεις αυτές «οδοί» δεν υπάρχουν πάντα στο πλευρό των στελεχών (μάντζερ θεατρικών ομάδων ή γενικά Π.Τ. κ.ά.) στον επιθυμητό βαθμό, ειδικότερα μάλιστα σε περιπτώσεις που οι επιδόσεις τους φθάνουν σε πολύ υψηλά επίπεδα, όπως οι περιοδείες θεατρικών παραγωγών στο εξωτερικό και δη σε άλλες ηπείρους, για μεγάλα χρονικά διαστήματα (Γαργαλιάνος & Γιαννακοπούλου, 2012, σ. 127). Ούτε το αντίτιμο του εισιτηρίου, ούτε οι συνδρομές, ή τα εισιτήρια διαρκείας δεν μπορούν να προσφέρουν την επιβίωση στους αντίστοιχους φορείς, πόσο μάλλον την οικονομική ευμάρεια.

Η βαθύτερη διαφορά ανάμεσα στα δύο κόστη βρίσκεται στο γεγονός ότι στον μεν μη επαυξάνοντα η αύξηση του μισθού ενός ηθοποιού δεν συνεπάγεται μια αντίστοιχη αύξηση στην παραγωγικότητα στον δε επαυξάνοντα η αύξηση στον μισθό ενός κλασικού εργάτη συνδυάζεται με μια αύξηση παραγωγικότητας, έστω κι' αν αυτή οφείλεται σε μηχανές. Θα πρέπει να τονισθεί επίσης πως αυτή η δεύτερη αύξηση οδηγεί σε μια σχετική σταθερότητα τιμών τελικού προϊόντος στον επαυξάνοντα.

Μεθοδολογία

Για να εξετάσουμε την σχέση των Παραστατικών Τεχνών με την Οικονομία, αλλά και για αποδείξουμε ότι οι Π.Τ. δεν μπορούν να επιβιώσουν χωρίς την σημαντική οικονομική ενίσχυση από το Κράτος ή Χορηγούς, μελετήσαμε το Νόμο του Baumol, τόσο στο πρώτο του επίπεδο (απλή



συλλογιστική και βασικές παράμετροι) όσο και στο δεύτερο, δηλαδή στην ανάλυση των μαθηματικών εξισώσεων που περιέχονται σε αυτόν. Το ανά χείρας άρθρο στοχεύει στο να παρουσιάσει την βαθύτερη σχέση μαθηματικών και Οικονομίας, ειδικότερα δε της Οικονομίας των Τεχνών. Σίγουρα, οι Τέχνες διακρίνονται σε μηχανικές/κατασκευαστικές (κινηματογράφος, εικαστικά) και ζωντανές, δηλαδή αυτές που αναπαράγονται μέσω ανθρώπινων υπάρξεων (ηθοποιών ή άλλων καλλιτεχνών) που παρουσιάζουν το έργο τους ζωντανά ενώπιον ενός κοινού. Στις πρώτες (μηχανικές) δεν είναι αναγκαία η ύπαρξη καλλιτεχνών επί μιας σκηνής, διότι αυτοί αναπαρίστανται ή παρουσιάζονται μέσω μιας μηχανής (κινηματογραφική μηχανή προβολής ή βιντεοπρωτόζεκτορα) ή και μέσω των έργων τους (γλυπτά, πίνακες κλπ.). Στις δεύτερες είναι αναγκαία η ύπαρξη ζώντων όντων ως εκτελεστών και γι' αυτό χαρακτηρίζονται από το γεγονός της ταυτόχρονης αναγκαστικής παρουσίας καλλιτεχνών και θεατών (Leroy, ό.π., σ. 194). Έτσι, η μεθοδολογία που ακολουθήσαμε στο άρθρο αυτό βασίστηκε στην σύγκριση των δυο αυτών τομέων και κυρίτερα στις μαθηματικές εξισώσεις που αναλύονται κατωτέρω, και οι οποίες ισχύουν στον πρώτο Τομέα (Μη Επαυξάνων), ενώ δεν συμβαίνει το ίδιο στο δεύτερο.

Πρώτες βασικές εξισώσεις³⁸

Με στόχο να απλοποιήσουν τη μαθηματική ροή των υπολογισμών τους οι Baumol και Bowen υποθέτουν ότι τα κόστη και των δυο Τομέων είναι αμετάβλητα και ότι και η αγοραστική τιμή των προϊόντων και των δυο Τομέων εξαρτάται από τα κόστη της ανθρώπινης εργασίας, ήτοι τους μισθούς των (Baumol, Bowen, 1996). Αυτό υπονοεί ότι οι οικογένειες ξοδεύουν ένα σταθερό ποσό του εισοδήματός τους για να αγοράσουν προϊόντα του ανθρωποκεντρικού Τομέα (διασκέδαση και άλλες πολιτιστικές υπηρεσίες) διότι κάθε αύξηση στις τιμές των εισιτηρίων αντιστοιχεί σε μια αντίστοιχη αύξηση των μισθών των εργαζομένων (Dupuis, ό.π., σ. 27). Αυτές οι τελευταίες σκέψεις μπορούν να αναπαρασταθούν χρησιμοποιώντας παραμέτρους a και b ως ακολούθως:

$$P_1 = a \cdot C_1 \quad (1)$$

$$P_2 = b \cdot C_2 \quad (2)$$

Υποθέτοντας ότι η αναλογία των ποσοτήτων της Εργασίας που χρησιμοποιείται και στους δυο Τομείς 1 και 2 παραμένει σταθερή, λαμβάνουμε:

$$\frac{L_1}{L_2} = K_1 \text{ (σταθερά).}$$

Στην υπόθεση ότι η σχέση των ποσοτήτων εργασίας που χρησιμοποιούνται και στους δυο Τομείς 1 και 2 παραμένει σταθερή, λαμβάνουμε $\frac{L_1}{L_2} = K_1$ (σταθερά). Στην συνέχεια, είναι βέβαιο ότι η σχέση $\frac{Y_1}{Y_2}$ ισοδυναμεί με $\frac{a \cdot L_1}{b \cdot L_2 (1+r)^t}$ διότι $Y_1 = a \cdot L_1$ και $Y_2 = b \cdot L_2 (1+r)^t$.

Εάν στην συνέχεια αντικαταστήσουμε $\frac{L_1}{L_2}$ με K_1 λαμβάνουμε $\frac{Y_1}{Y_2} = \frac{a \cdot K_1}{b \cdot (1+r)^t}$.

Το $\lim$ (μαθηματικό όριο) αυτής της σχέσης $\frac{Y_1}{Y_2}$ όταν $t \rightarrow \infty$ είναι ισοδύναμο με το 0, διότι $b \cdot (1+r)^\infty = 0$

³⁸ L (μέγεθος εργατικού δυναμικού), Y (ποσότητα τελικής παραγωγής), t (χρόνος παραγωγής), r (ρυθμός αύξησης παραγωγικότητας), W (μισθοί εργαζομένων) και C (συνολικό κόστος παραγωγής).



έτσι λαμβάνουμε:

$$\frac{a \cdot K_I}{\infty} = 0 \quad (3)$$

Αυτό σημαίνει ότι σε μια άπειρη περίοδο χρόνου, η παραγωγή Y_2 (βιομηχανικός τομέας) γίνεται πολύ μικρή σε όγκο ενώ η παραγωγή Y_I (ανθρωποκεντρικός τομέας) παραμένει σταθερός, πχ. σε περίπτωση μέγιστης Παραγωγής στο Y_2 , το Y_I γίνεται μηδενικό. Πώς μπορούμε να αντιδράσουμε απέναντι σε μια τέτοια κατάσταση η οποία -ας το υπογραμμίσουμε- θα οδηγήσει πιθανόν στην απόλυτη εξαφάνιση του ανθρωποκεντρικού τομέα; Είναι φανερό ότι η σχέση $\frac{Y_I}{Y_2}$ πρέπει να διατηρηθεί σταθερά. Αυτό μπορεί να επιτευχθεί είτε μέσω μιας υψηλής ζήτησης για καλλιτεχνικά προϊόντα -εννοώντας ότι το αγοραστικό κοινό καταναλώνει μόνο καλλιτεχνικά προϊόντα, κάτι που σίγουρα είναι εξωπραγματικό- ή μέσω μιας σημαντικής επέμβασης κρατικών φορέων (Baumol, Bowen, ό.π.). Κατά συνέπεια, υποθέτουμε ότι η $\frac{Y_I}{Y_2} = K_2$ (σταθερά), έτσι λαμβάνουμε $Y_I = Y_2 \cdot K_2$

Μαθηματικές εξισώσεις δεύτερου επιπέδου

Υποθέτοντας ότι οι συνολική εργατική δύναμη είναι L , έχουμε:

$$L = L_I + L_2 \Rightarrow L_2 = L - L_I$$

Η δύναμη L_I της Εργασίας στον μη επαυξάνοντα χώρο ισοδυναμεί με:

$$L_I = \frac{Y_I}{a} = \frac{Y_2 \cdot K_2}{a} = \frac{b \cdot L_2 \cdot (1+r)^t \cdot K_2}{a}$$

Εάν $L_2 = L - L_I$, αυτή η εργατική δύναμη γίνεται:

$$L_I = \frac{b \cdot (1+r)^t \cdot K_2 \cdot (L - L_I)}{a} \text{ και τότε:}$$

$$\begin{aligned} L &= \frac{b \cdot (1+r)^t \cdot K_2 \cdot L}{a} - \frac{L_I \cdot b \cdot (1+r)^t \cdot K_2}{a} \\ L_I + \frac{L_I \cdot b \cdot (1+r)^t \cdot K_2}{a} &= \frac{b \cdot (1+r)^t \cdot K_2 \cdot L}{a} \Rightarrow \\ L_I \cdot \left(1 + \frac{b \cdot (1+r)^t \cdot K_2}{a} \right) &= \frac{b \cdot (1+r)^t \cdot K_2 \cdot L}{a} \Rightarrow \\ L_I &= \frac{\frac{b \cdot (1+r)^t \cdot K_2 \cdot L}{a}}{1 + \frac{b \cdot (1+r)^t \cdot K_2}{a}} \end{aligned}$$

Καθώς η K_2 είναι μια σταθερά το $\frac{b}{a} \cdot K_2$ μπορεί να αντικατασταθεί με το K_3 δηλαδή:

$$\frac{b}{a} \cdot K_2 = K_3 \quad (4)$$



που είναι και η ίδια μια σταθερά. Κατά συνέπεια έχουμε:

$$L_1 = \frac{K_3 \cdot (1+r)^t \cdot L}{1 + (1+r)^t \cdot K_3} \quad (5)$$

Αναφορικά με το L_2 και σύμφωνα με τον ίδιο συλλογισμό θα έχουμε:

$$\begin{aligned} L_2 &= L - L_1 = L - \frac{K_3 \cdot (1+r)^t \cdot L}{1 + (1+r)^t \cdot K_3} \Rightarrow \\ L_2 &= \frac{L \cdot (1+r)^t \cdot K_3 - K_3 \cdot (1+r)^t \cdot L}{1 + (1+r)^t \cdot K_3} \\ L_2 &= \frac{L + L \cdot K_3 \cdot (1+r)^t - L \cdot K_3 \cdot (1+r)^t}{1 + K_3 (1+r)^t} \quad (6) \end{aligned}$$

Μετά από έναν μαθηματικό υπολογισμό της αξίας των L_1 και L_2 , χρειαζόμαστε να μάθουμε τι αποτέλεσμα θα παράγουν σε άπειρο χρόνο. Κατά συνέπεια:

$$\lim_{t \rightarrow \infty} L_1 = \frac{K_3 \cdot L \cdot (1+r)^t}{1 + (1+r)^t \cdot K_3} \quad (7)$$

Διαιρούμε ολόκληρη αυτή την εξίσωση με το $(1+r)^t \cdot K_3$, βασιζόμενοι στην σχετική ελευθερία που μας δίδεται από μαθηματικούς νόμους. Έτσι, συμπεραίνουμε τα κάτωθι:

$$\begin{aligned} \lim &= \frac{\frac{K_3 \cdot L \cdot (1+r)^t}{K_3 \cdot (1+r)^t}}{\frac{1}{K_3 \cdot (1+r)^t} + \frac{(1+r)^t \cdot K_3}{(1+r)^t \cdot K_3}} = \\ &= \frac{L}{\frac{1}{K_3 (1+r)^t} + 1} \end{aligned}$$

Διότι $t \rightarrow \infty$

Λαμβάνουμε λοιπόν:

$$\frac{L}{\frac{1}{\infty} + 1} = \frac{L}{0 + 1} = L$$

Ουσιαστικά:

$$\lim_{t \rightarrow \infty} L_1 = L \quad (8)$$

Μαθηματικές εξισώσεις τρίτου επιπέδου:

Αναφορικά με το μαθηματικό όριο του L_2 θα έχουμε:

$$\lim_{t \rightarrow \infty} L_2 = \frac{L + L \cdot K_3 \cdot (1+r)^t - L \cdot K_3 \cdot (1+r)^t}{1 + K_3 \cdot (1+r)^t} =$$



$$\frac{\frac{L}{K_3 (1+r)^t} + \frac{L \cdot K_3 (1+r)^t}{K_3 (1+r)^t} - \frac{L \cdot K_3 (1+r)^t}{K_3 (1+r)^t}}{\frac{L}{K_3 (1+r)^t} + \frac{K_3 (1+r)^t}{K_3 (1+r)^t}} = \frac{\frac{L}{K_3 (1+r)^t}}{\frac{L}{K_3 (1+r)^t} + 1} \quad (9)$$

Επειδή $t \rightarrow \infty$ αυτή η εξίσωση καταλήγει στο:

$$\frac{\frac{L}{\infty}}{\frac{L}{\infty} + 1} = \frac{0}{0 + 1} = 0,$$

Κατά συνέπεια $\lim L_2 = 0$

Αυτά τα δυο μαθηματικά αποτελέσματα (8 και 10) υπονοούν ότι σε ένα μεγάλο μήκος χρόνου και προκειμένου να διατηρήσουμε την σχέση $\frac{Y_I}{Y_2}$ σταθερή -κυριότερα: μεγαλύτερη του μηδενός- όλη η εργατική δύναμη -δηλαδή όλοι οι εργαζόμενοι- θα προτιμούν να εργάζονται στον μη επαυξάνοντα τομέα (Π.Τ.). Κάτω από αυτές τις συνθήκες ως εξετάσουμε τι θα συμβεί στο σύνολο της παραγωγής. Είναι γνωστόν, αρχικά, ότι:

$$Y_I = a \cdot L_I$$

Και ότι:

$$Y_2 = b \cdot (1+r)^t \cdot L_2$$

Με βάση το γεγονός ότι $Y = Y_I + Y_2$, το Y γίνεται:

$$Y = a \cdot L_I + b \cdot (1+r)^t \cdot L_2 \quad (10)$$

Αλλά L_I και L_2 ήδη αντιστοιχούν σε μερικές αξίες -βλ. εξισώσεις 5 και 6. Κατά συνέπεια:

$$\begin{aligned} Y &= a \cdot \frac{K_3 (1+r)^t \cdot L}{1 + (1+r)^t \cdot K_3} + b (1+r)^t \cdot \frac{L + L \cdot K_3 (1+r)^t - L \cdot K_3 \cdot (1+r)^t}{1 + K_3 (1+r)^t} \\ Y &= \frac{a \cdot K_3 \cdot L \cdot (1+r)^t + b (1+r)^t \cdot (L + L \cdot K_3 (1+r)^t - L \cdot K_3 (1+r)^t)}{1 + K_3 (1+r)^t} \\ Y &= \frac{a \cdot K_3 \cdot L \cdot (1+r)^t + b \cdot L \cdot K_3 (1+r)^t \cdot (1+r)^t - b \cdot L \cdot K_3 (1+r)^t \cdot (1+r)^t}{1 + K_3 (1+r)^t} \\ Y &= \frac{a \cdot K_3 \cdot L \cdot (1+r)^t + b \cdot L \cdot (1+r)^t}{1 + K_3 \cdot (1+r)^t} = \frac{(1+r)^t \cdot (a K_3 L + b \cdot L)}{1 + K_3 (1+r)^t} \end{aligned}$$

Επειδή L και K_3 είναι σταθερές μπορούμε να λάβουμε:

$L (b + aK_3) = K_4$ όπου η K_4 είναι μια νέα σταθερά η οποία θα εισαχθεί στην προηγούμενη εξίσωση ώστε να έχουμε:



$$Y = \frac{(1+r)^t}{1 + K_3 (1+r)^t} \cdot K_4 \quad (11)$$

Τελικές μαθηματικές εξισώσεις

Βασισμένοι στην εξίσωση 11, λαμβάνουμε στο τέλος τον ρυθμό αύξησης του συνόλου της Οικονομίας. Γι' αυτό τον λόγο πρέπει να εξετάσουμε την παράγωγο του Y σε σχέση προς το t . Με την βοήθεια της λογαριθμικής παραγώγου θα έχουμε:

$$\text{Log } Y = \frac{(1+r)^t}{1 + K_3 (1+r)^t} \cdot K_4$$

$$\text{Log } Y = \log \log (1+r)^t \cdot K_4 - (1 + K_3 (1+r)^t)$$

$$\text{Log } Y = \log \log (1+r)^t + K_4 - \log \log (1 + K_3 (1+r)^t)$$

$$\text{Log } Y = t \cdot \log \log (1+r) + \log K_4 - \log (1 + K_3 (1+r)^t)$$

$$(\text{Log } Y)' = (t \cdot \log \log (1+r))' + (K_4)' - \log \log (1 + K_3 (1+r)^t)'$$

$$\frac{1}{Y} Y' = \log \log (1+r) + 0 - \frac{K_3 (1+r)^t \cdot \log \log (1+r)}{1 + K_3 (1+r)^t}$$

$$\frac{1}{Y} Y' = \frac{\log \log (1+r) \cdot (1 + K_3 (1+r)^t) - K_3 (1+r)^t \cdot \log \log (1+r)}{1 + K_3 (1+r)^t}$$

Σύμφωνα με τους λογαριθμικούς κανόνες αυτή η τελευταία εξίσωση είναι ισοδύναμη με:

$$\frac{1}{Y} Y' = \frac{\log \log (1+r) + \log \log (1+r) \cdot K_3 \cdot (1+r)^t - \log \log (1+r) \cdot K_3 \cdot (1+r)^t}{1 + K_3 \cdot (1+r)^t}$$

$$\frac{1}{Y} Y' = \frac{\log \log (1+r)}{1 + K_3 \cdot (1+r)^t} \quad (12)$$

Η ανωτέρω εξίσωση καταδεικνύει την αύξηση του ρυθμού της Οικονομίας, η οποία σε ένα περιορισμένο διάστημα χρόνου, γίνεται:

$$\lim_{t \rightarrow \infty} \frac{1}{Y} Y' = 0, \text{ διότι } 1 + K_3 \cdot (1+r)^\infty = \infty, \text{ και κατά συνέπεια:}$$

$$t \rightarrow \infty$$

$$\lim_{t \rightarrow \infty} \frac{1}{Y} Y' = \frac{(1+r)}{\infty} = 0 \quad (13)$$

$$t \rightarrow \infty$$

Αυτό μας οδηγεί να συμπεράνουμε ότι σε περιορισμένο οικονομικό χρόνο t και προκειμένου να διατηρηθεί η σχέση $\frac{Y_1}{Y_2}$ σταθερή καθώς και μεγαλύτερη του μηδενός -ουσιαστικά: αν δεν θέλουμε



να εξαφανιστούν σταδιακά οι Παραστατικές Τέχνες- ο ρυθμός της οικονομικής αύξησης είναι μηδενικός (Baumol, Bowen, ό.π.), κάτι που κανείς δεν επιθυμεί.

Συμπεράσματα

Η παραπάνω μαθηματική ανάλυση βασίστηκε σε μοντέλα και παραμέτρους όπως L (μέγεθος εργατικού δυναμικού), Y (ποσότητα τελικής παραγωγής), t (χρόνος παραγωγής), r (ρυθμός αύξησης παραγωγικότητας), W (μισθοί εργαζομένων) και C (συνολικό κόστος παραγωγής). Χάρη σε αυτά και με βάση τη διάκριση μεταξύ του ανθρωποκεντρικού και του βιομηχανικού τομέα, καταδείξαμε τις κύριες αιτίες της αδυναμίας των τεχνών του θεάματος να αυτοχρηματοδοτηθούν, καθώς και την ανάγκη να παρέχεται συνεχής οικονομική υποστήριξη σε αντίστοιχα ιδρύματα οποιουδήποτε μεγέθους, μορφής ή επιπέδου από την κυβέρνηση ή άλλους φορείς.

Απεδείχθη ότι η πιο σημαντική διαφορά μεταξύ των δύο τομέων έγκειται στο γεγονός ότι, στον μη επαυξάνοντα τομέα, μια αύξηση των μισθών των εργαζομένων δεν συνεπάγεται αντίστοιχη αύξηση της παραγωγικότητας. Αντίθετα, στον επαυξάνοντα κλάδο, σύμφωνα πάντα με τις αναλυθείσες μαθηματικές εξισώσεις, μια αύξηση του μισθού των εργαζομένων συνδυάζεται με αύξηση της παραγωγικότητας, ακόμη κι αν αυτή η τελευταία οφείλεται στις μηχανές. Θα πρέπει επίσης να σημειωθεί ότι αυτή η δεύτερη αύξηση οδηγεί σε σχετική σταθερότητα των τιμών των τελικών προϊόντων στον συγκεκριμένο κλάδο.

Σύμφωνα με τις ανωτέρω εξισώσεις αλλά και τη σχετική βιβλιογραφική έρευνα, ο νόμος του Baumol καταδηλώνει ότι οι μέχρι τώρα κλασικοί τομείς της Οικονομίας έχουν ένα τεράστιο πλεονέκτημα έναντι της «βιομηχανίας» του ζωντανού θεάματος: μπορούν να υποκαταστήσουν την ανθρώπινη εργασία με τεχνολογικούς νεωτερισμούς, όπως οι μηχανές και τα ρομπότ. Έτσι, χάρις στην τεχνολογική πρόοδο, οι τομείς αυτοί κατορθώνουν την μείωση της τελικής τιμής προϊόντος χάρη στη διεργασία της σταδιακής και ομαλής αντικατάστασης της εργατικής δύναμης από την αυτοματοποίηση που προσφέρει η τεχνολογική πρόοδος. Αντίθετα, τομείς όπως το Θέατρο και τα υπόλοιπα θεάματα (Π.Τ.), βασίζονται, χωρίς να έχουν δυνατότητα εναλλακτικής λύσης, αποκλειστικά και μόνο πάνω στον παράγοντα άνθρωπο, με όλες τις συνεπαγόμενες επιβαρύνσεις, μεσο- και μακρο-πρόθεσμα, στο κόστος του παραγόμενου «προϊόντος». Εδώ, η ανάπτυξη και χρήση νέων τεχνολογιών ουδεμία αλλαγή (μείωση) στην τιμή του τελικού προϊόντος, εφόσον οι Π.Τ. σαν ένας κατ' εξοχήν ανθρωπίνου δυναμικού χώρος, δεν επιδέχονται παρά ελάχιστα αντικατάσταση της ανθρώπινης εργασίας από νέες τεχνολογικές ανακαλύψεις.

Σημείωση του επιμελητή:

Καθώς το παρόν άρθρο αποτελεί συνέχεια του αντίστοιχου άρθρου στο πρώτο τεύχος του περιοδικού, για λόγους συνοχής του κειμένου, επαναλήφθηκαν ορισμένα μικρά αποσπάσματα.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Baumol, W., & Bowen, W. (1996). *Performing Arts: The economic dilemma*. The Twentieth Century Fund.
- Drucker, P. E. (1990). *Managing the non-profit organisation: practices and principles*. Butterworth-Heinemann.



- Dupuis, X. - (edite par). (1990). *Economie et Culture. De l'ère de la subvention au nouveau libéralisme. 4^e conférence internationale sur l'Economie de la Culture*. Avignon, 12-14 mai 1986 – v. IV - Paris: La Documentation Française.
- Γαργαλιάνος, Σ., & Γιαννακοπούλου, Ι. (2012). *Μάνατζμεντ-Μάρκετινγκ Θεάτρου*. Ρώμη.
- Gargalianos, S. (1994). *Gestion d' Institutions Culturelles - L' application de la Loi de Baumol dans le cas du théâtre grec subventionné*. These de 3^e Cycle. Université PARIS-IX - Dauphine.
- Leroy, D. (1980). *Economie des arts du spectacle vivant. Essai sur la relation entre l'économique et l'esthétique*. Paris: Economica, 150-162.
- Montana, P., & Charnov, B. (2009). *Μάνατζμεντ*. Κλειδάριθμος.
- Pavis, P. (2006). *Λεξικό του Θεάτρου*. Gutenberg.

Βιογραφικό: Ο Σταμάτης Γαργαλιάνος είναι Τακτικός Καθηγητής του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας, στο γνωστικό αντικείμενο «Θεατρική Αγωγή-Διοργάνωση Θεατρικών Εκδηλώσεων». Στο Πανεπιστήμιο PARIS-III - Sorbonne Nouvelle τελείωσε τις βασικές σπουδές Θεατρολογίας (1985 - πτυχίο Licence). Συνέχισε με δεύτερο πτυχίο Θεατρολογίας, την επόμενη χρονιά, (1986 - πτυχίο Maitrise) και με βασικό αντικείμενο την «Παιδαγωγική του Ηθοποιού». Παρακολούθησε μαθήματα στο Εθνικό Δραματικό Ωδείο της Γαλλίας – Conservatoire N.S.A.D. - 1985-86»). Στη συνέχεια, και στο Πανεπιστήμιο PARIS-III, ακολούθησε μεταπτυχιακές σπουδές θεατρολογίας τις οποίες τελείωσε την επόμενη χρονιά (1987 - D.E.A.) με κατεύθυνση «Σκηνοθεσία έργων Αριστοφάνη μέσα από τις ελληνικές κριτικές». Είναι πτυχιούχος Α.Β.Σ.Θ. (νυν Πανεπιστήμιο Μακεδονίας - Τμήμα: Οργάνωση-Διοίκηση Επιχειρήσεων) (1980). Είναι κάτοχος Μάστερ (D.E.A.) Κοινωνιολογίας-Οικονομίας (Développement et Civilisation) στο Πανεπιστήμιο PARIS-II (Pantheon) (1988). Στο Πανεπιστήμιο PARIS-IX - Dauphine εκπόνησε διδακτορική διατριβή (1988-1994) με θέμα «Gestion d' Institutions Culturelles - L' application de la Loi de Baumol dans le cas du théâtre grec subventionné». Παρακολούθησε μαθήματα στη Δραματική Σχολή-Στούντιο (Ecole des Cinquantes) του Ανδρέα Βουτσινά στο Παρίσι, κατά την τριετία 1986-88. Είναι πτυχιούχος Παιδαγωγικών Σπουδών (ΠΑΤΕΣ-ΣΕΛΕΤΕ) (1993) καθώς και πτυχιούχος Σχολής Ηλεκτρονικών Υπολογιστών «Τσακάλου» (1990). Επίσης, πτυχιούχος Σχολής Στελεχών Παιδικών Κατασκηνώσεων του Υπουργείου Υγείας (1995).

Έχει συγγράψει 34 (τριάντα τέσσερις) μονογραφίες ή βιβλία, 85 (ογδόντα πέντε) επιστημονικά άρθρα, 28 (είκοσι οκτώ) θεατρικά έργα. Είναι ο υπεύθυνος και βασικός σκηνοθέτης στην φοιτητική ομάδα «Πολύμορφο», με την οποία έχει ανεβάσει 48 (σαράντα οκτώ) θεατρικές παραγωγές. Επίσης έχει υπό την εποπτεία του το «Φεστιβάλ Αφήγησης Παραμυθιών» και την «Γιορτή της Άνοιξης» που διεξάγονται κάθε χρόνο, είτε ζωντανά είτε εξ αποστάσεως.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail <stamatis_gargalianos@yahoo.gr>



ΚΕΝΤΡΙΚΟ ΑΦΙΕΡΩΜΑ: Θέατρο και Αναπηρία

Εισαγωγή

Κυριακή Δεμίρη, Μαρία Κολτσίδα, Χριστιάνα Μόσχου, Ελένη Χατζηγεωργίου

Ως συντακτική ομάδα υπεύθυνη για το κεντρικό αφιέρωμα του παρόντος τεύχους θεωρήσαμε επιτακτική την ανάγκη να καταγράψουμε την ευρύτερη εικόνα του πεδίου προλογίζοντας αρχικά τα άρθρα των συγγραφέων. Ακολουθεί μία σύντομη επισκόπηση του πεδίου «Θέατρο και Αναπηρία» με αναφορές σε ομάδες και καλλιτέχνες όπως την κατέγραψε η Μαρία Κολτσίδα, μία σύντομη έρευνα που διεξήχθη από την Χριστιάνα Μόσχου και την Ελένη Χατζηγεωργίου για τη διερεύνηση του μαθήματος της θεατρικής αγωγής στις δομές ειδικής αγωγής και εκπαίδευσης και μία συνέντευξη του Βασίλη Οικονόμου, ανάπηρου καλλιτέχνη και συνιδρυτή της συμπεριληπτικής ομάδας ΘΕΑΜΑ, στην Κυριακή Δεμίρη.

Επισκόπηση πεδίου: Θέατρο, αναπηρία και εκπαίδευση

Το κεντρικό αφιέρωμα του δεύτερου τεύχους του περιοδικού «Θέατρο-λόγος, μία περιοδική έκδοση για το Θέατρο: Τέχνη και Έρευνα» αφορά στο πεδίο σύγκλισης του θεάτρου και της αναπηρίας, ένα πεδίο -ερευνητικά και θεωρητικά- αχαρτογράφητο για την ελληνόγλωσση βιβλιογραφία. Οι θεωρητικές και ερευνητικές μελέτες στο πεδίο, όπως η ανασκόπηση θεατρικών ομάδων αναπήρων και μεικτών ομάδων, η προσβασιμότητα στο θέατρο, η αναπαράσταση της αναπηρίας επί σκηνής, οι δραματουργίες των ανάπηρων καλλιτεχνών, η πρακτική του *cripping up*³⁹ και οι διαδικασίες casting είναι ιδιαίτερα περιορισμένες (Κολτσίδα & Λενακάκης, 2019).

Οι τρέχουσες τάσεις, ωστόσο, ως προς την εν λόγω σύγκλιση διαφοροποιούνται σε κάποιο βαθμό στο πολιτισμικό και καλλιτεχνικό πεδίο. Η εμπλοκή ανάπηρων καλλιτεχνών στο ελληνικό θέατρο ξεκίνησε ήδη κατά τη δεκαετία του '80 και εντατικοποιήθηκε στα τέλη της δεκαετίας του 2000 με την ίδρυση ερασιτεχνικών και επαγγελματικών θεατρικών ομάδων. Οι εν λόγω ομάδες, μεταξύ άλλων, είναι το Θέατρο Κωφών Ελλάδος με έτος ίδρυσης το 1983, η ομάδα Τρελά Χρώματα με έτος ίδρυσης το 2009, η ομάδα ΘΕΑΜΑ (Θέατρο Ατόμων με Αναπηρία), με έτος ίδρυσης το 2010, η ομάδα Εν Δυνάμει με έτος ίδρυσης το 2008, η ομάδα ARTimeleia, με έτος ίδρυσης το 2012. Τα καλλιτεχνικά έργα των θεατρικών ομάδων αναπήρων και των μεικτών ομάδων με ανάπηρους και μη ανάπηρους καλλιτέχνες προσβλέπουν στην εγκαθίδρυσή τους στις ελληνικές θεατρικές σκηνές ως υλικά/προϊόντα με άρτιο αισθητικό και καλλιτεχνικό έρεισμα.

Το κενό που εντοπίζεται σε επίπεδο καταγραφής και θεωρητικών μελετών σχετίζεται αναμφίβολα με τον μακροχρόνιο και ιστορικό θεσμικό αποκλεισμό των αναπήρων από την

³⁹Με τον όρο «cripping up» εννοείται η πρακτική ενσάρκωσης ενός ανάπηρου χαρακτήρα από μη ανάπηρο καλλιτέχνη (Komporály, 2007).



καλλιτεχνική εκπαίδευση και την προοπτική επαγγελματικής ενασχόλησης με το θέατρο. Μέχρι το 2017, η είσοδος σε Δραματικές Σχολές ανάπηρων υποψηφίων και, κατ' επέκταση, η εκπαίδευσή τους στο θέατρο αποκλειόταν διά του νόμου (Koltsida & Lenakakis, 2017). Σύμφωνα με τον «Κανονισμό οργάνωσης και λειτουργίας Ανώτερων Σχολών Δραματικής Τέχνης (Τμήμα Υποκριτικής)» του 1983 «οι υποψήφιοι πρέπει να έχουν και αρτιμέλεια η οποία βεβαιώνεται από την εξεταστική επιτροπή».⁴⁰ Έπειτα από διεκδικήσεις και διαμαρτυρίες ομάδων και συλλογικοτήτων αναπήρων που δραστηριοποιούνται στο χώρο των τεχνών (Κίνηση Ανάπηρων Καλλιτεχνών κ.ά.) και 34 χρόνια μετά, το εδάφιο που όριζε ως κριτήριο εισαγωγής την «αρτιμέλεια», καταργήθηκε. Παρά τη νομοθετική αποκατάσταση του αποκλεισμού των αναπήρων από τις Δραματικές Σχολές, ωστόσο, δεν έχουν πραγματοποιηθεί περαιτέρω ενέργειες για την προσβασιμότητα των ανάπηρων σπουδαστών σε σχέση με το περιβάλλον διεξαγωγής των σπουδών καθώς και με τη δομή και το περιεχόμενο των μαθημάτων (Αλεξιάς, Κολίσογλου & Καστρίτης, 2019). Οι ανάπηροι υποψήφιοι μπορούν να εισέλθουν σε πανεπιστημιακά τμήματα Θεατρικών Σπουδών, τα οποία, ωστόσο, αφενός δεν παρέχουν στην πλειονότητά τους εκπαίδευση στη βάση της υποκριτικής και αφετέρου προϋποθέτουν εισαγωγή στα τμήματα μέσω πανελλαδικών εξετάσεων (Κολτσίδα, 2022).



Ερωτευμένα Άλογα, σκ. Ελένη Ευθυμίου, Ομάδα Εν Δυνάμει, στο Teatr Szekspirowski της Πολωνίας στα πλαίσια της ευρωπαϊκής περιόδευσης μέσω του Pwrrform Europe 2022.
Η φωτογραφία είναι του Jacek Klejment.

⁴⁰Βλ. Προεδρικό Διάταγμα 370/1983, Κανονισμός οργάνωσης και λειτουργίας Ανωτέρων Σχολών Δραματικής Τέχνης (Τμήμα Υποκριτικής), Άρθρο 8, Παράγραφος 1γ.



Σχετικά με τη μη τυπική εκπαίδευση των αναπήρων στην τέχνη του θεάτρου, κατά τη δεκαετία του 2010 δημιουργήθηκαν μια σειρά από θεατρικά και καλλιτεχνικά προγράμματα και εργαστήρια στο πλαίσιο της εκπαιδευτικής πολιτικής κρατικών και ιδιωτικών φορέων (π.χ. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, Δημοτικό θέατρο Πειραιά, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ Κοζάνης, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ Βεροίας, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ Ιωαννίνων, Στέγη Ιδρύματος Ωνάση κ.ά.). Οι στόχοι των εκπαιδευτικών προγραμμάτων αφορούσαν στην πρόσβαση και ένταξη ανάπηρων συμμετεχόντων στην τέχνη του θεάτρου και στη δημιουργία και ανάπτυξη ενός εκπαιδευτικού πλαισίου γύρω από την τέχνη του θεάτρου σε σχέση με την αναπηρία (Κολτσίδα, 2022). Καταλήγοντας, ως προς την τυπική εκπαίδευση, η εισαγωγή του θεάτρου στα προγράμματα σπουδών, πέραν της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης που αναφέρθηκε παραπάνω, πραγματοποιήθηκε πρόσφατα ενώ τα σχετικά ερευνητικά δεδομένα είναι μηδαμινά. Η μικρής κλίμακας έρευνα που πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο του κεντρικού αφιερώματος έρχεται να καλύψει το κενό αυτό και να ακροαστεί τις φωνές των θεατρολόγων που εργάζονται στην Ειδική Αγωγή και Εκπαίδευση σχετικά με το μάθημα της Θεατρικής Αγωγής.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Αλεξιάς, Γ., Κολίσογλου, Α., & Καστρίτης, Θ. (2019). Η σωματοποίηση της κινητικής αναπηρίας: και όμως χορεύουν!. Στο Α. Ζήση & Μ. Σαββάκης (Επιμ.), *Αναπηρία και κοινωνία. Σύγχρονες θεωρητικές προκλήσεις και ερευνητικές προοπτικές* (σσ. 175-195). Τζιόλα.
- Κολτσίδα, Μ., & Λενακάκης, Α. (2019). «Λευκές δυστοπίες» και «ψάρια στη γυάλα»: Ζητήματα σκηνικής αναπαράστασης της αναπηρίας. *Εκπαίδευση και Θέατρο*, 20, 52-63.
- Κολτσίδα, Μ. (2022). *Η συμβολή της θεατροπαιδαγωγικής στη διαπραγμάτευση της κοινωνικής ταυτότητας από μεικτές ομάδες αναπήρων και μη αναπήρων* [Διδακτορική Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης]. Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών. <http://dx.doi.org/10.12681/eadd/52018>
- Koltsida, M., & Lenakakis, A. (2017). Contemporary performance by and for those with Disabilities: The case of Greece. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 22(3), 339-344. <https://doi.org/10.1080/13569783.2017.1326809>
- Komporály, J. (2007). Crippling up is the twenty-first's century answer to blacking up: Conversations with Kate O'Reilly on theatre, feminism and disability. *Gender Forum*, 12, 58-67.
- Προεδρικό Διάταγμα 370/1983, άρθρο 8, παρ. 1γ, Κανονισμός οργάνωσης και λειτουργίας Ανώτερων Σχολών Δραματικής Τέχνης (Τμήμα Υποκριτικής), Εφημερίς της Κυβερνήσεως της Ελληνικής Δημοκρατίας (ΦΕΚ 130/Α/22-9-1983)



Η Θεατρική Αγωγή στην Ειδική Αγωγή και Εκπαίδευση

Με αφορμή το κεντρικό αφιέρωμα με τίτλο «Θέατρο και Αναπηρία», οι θεατρολόγοι Χριστιάνα Μόσχου και Ελένη Χατζηγεωργίου, μέλη της συντακτικής ομάδας του περιοδικού του ΠΕΣΥΘ «Θέατρο-Λόγος», διεξήγαγαν μια μικρής έκτασης έρευνα για το μάθημα της Θεατρικής Αγωγής στην Ειδική Αγωγή και Εκπαίδευση. Το ερωτηματολόγιο απαντήθηκε την περίοδο Απρίλιος-Μάιος 2023, από είκοσι εργαζόμενες εκπαιδευτικούς (όλες γυναίκες στο σύνολο τους) της Θεατρικής Αγωγής οι οποίες το έτος 2022-2023 υπηρέτησαν ως αναπληρώτριες σε δημοτικά σχολεία της Ειδικής Αγωγής. Συγκεκριμένα, το ερωτηματολόγιο διαμοιράστηκε στις εκπαιδευτικούς της Θεατρικής Αγωγής αφού είχε δημιουργηθεί μέσω ηλεκτρονικού ερωτηματολογίου από τη Google forms. Το ερωτηματολόγιο περιλαμβάνει οκτώ ερωτήσεις, εκ των οποίων οι τρεις ερωτήσεις είναι κλειστού τύπου και οι πέντε ανοικτού τύπου. Παράλληλα, κρίθηκε σκόπιμο να καταγραφούν κάποιες ενδεικτικές απαντήσεις των εκπαιδευτικών προκειμένου να διασφαλιστεί η πιστότητα και εγκυρότητα των αποτελεσμάτων της εν λόγω έρευνας.

Ερωτηματολόγιο-Αποτελέσματα έρευνας

Το σύνολο των εκπαιδευτικών είναι γυναίκες και η συντριπτική πλειοψηφία κατέχει μεταπτυχιακό τίτλο στην ειδική αγωγή (ποσοστό 85%). Το σύνολο των συμμετεχόντων εργάζεται μέχρι 6 έτη στις δομές της ειδικής αγωγής, γεγονός που καταδεικνύει το πόσο πρόσφατη είναι η εισαγωγή του μαθήματος της θεατρικής αγωγής στους μαθητές και τις μαθήτριες (1-3 έτη το 60% και 4-6 έτη το 40%).

Από την ανάλυση των απαντήσεων στην ερώτηση «πώς θα μπορούσε να λειτουργήσει συμπεριληπτικά το μάθημα της Θεατρικής Αγωγής;» δημιουργήθηκαν πέντε (5) κατηγορίες. Στην πρώτη κατηγορία, εμπεριέχονται απαντήσεις που αφορούν τη δυνατότητα συνεκπαίδευσης και τη δημιουργία θεατροπαιδαγωγικών προγραμμάτων ώστε να έρχονται σε άμεση επαφή οι μαθητές/τριες της Ειδικής Αγωγής με τους μαθητές/τριες της τυπικής εκπαίδευσης. Στη δεύτερη κατηγορία ανήκουν απαντήσεις που αφορούν τις διεπιστημονικές προσεγγίσεις, καθώς όπως υποστηρίζεται από τις εκπαιδευτικούς το μάθημα της Θεατρικής Αγωγής μπορεί να συνδεθεί με όλα τα γνωστικά αντικείμενα. Στην τρίτη κατηγορία περιλαμβάνονται απαντήσεις με το σύστημα της διαφοροποίησης της διδασκαλίας, ανάλογα τις δυσκολίες που αντιμετωπίζει κάθε ομάδα μαθητών/τριων. Στην τέταρτη κατηγορία ανήκουν απαντήσεις που εστιάζουν στη μάθηση μέσα από παραμύθια, δραματοποίηση παραμυθιών, παιχνίδια ρόλων, κοινωνικές ιστορίες, μίμηση, θεατρικό παιχνίδι, δημιουργία ολοκληρωμένων θεατρικών δρώμενων/παραστάσεων, καθημερινές ρουτίνες και ομαδοσυνεργατικές μεθόδους.

Ενδεικτικά αναφέρουμε απαντήσεις που επιδιώκουν την συμπερίληψη:

- «Μπορούν να γίνουν προγράμματα σε συνεργασία με τυπικά σχολεία ή με την τοπική κοινωνία».
- «Η θεατρική αγωγή μπορεί να συνδεθεί με όλα τα γνωστικά αντικείμενα, αναβαθμίζει τη διδασκαλία, διαμορφώνει θετικά το κλίμα της σχολικής τάξης και ενισχύει τις σχέσεις των μαθητών με και χωρίς αναπηρία».
- «Μέσω προσαρμογής του θεατρικού υλικού και αποδοχής της διαφορετικότητας»



Ερωτευμένα Άλογα, σκ. Ελένη Ευθυμίου, Ομάδα Εν Δυνάμει, στο Teatr Szekspirowski της Πολωνίας στα πλαίσια της ευρωπαϊκής περιοδείας μέσω του Pwrfarm Europe 2022.
Η φωτογραφία είναι του Jacek Klejment.

Όσον αφορά τις προκλήσεις που αντιμετωπίζουν οι εκπαιδευτικοί της Θεατρικής Αγωγής στο μάθημα τους, αυτές, όπως φαίνεται από τις απαντήσεις τους στην αντίστοιχη ερώτηση, είναι πάρα πολλές. Τρεις από τις συνολικά είκοσι εκπαιδευτικούς εστίασαν στο υπάρχον εκπαιδευτικό σύστημα του Υπουργείου Παιδείας το οποίο, όπως καταγράφουν, τις αναγκάζει όχι μόνο να είναι αναπληρώτριες αλλά και να μοιράζονται σε πάνω από ένα σχολείο. Επίσης, γίνεται αναφορά στην απαξιωτική πολιτική του Υπουργείου Παιδείας για το ίδιο το αντικείμενο της Θεατρικής Αγωγής και τις εκάστοτε αναθέσεις που πραγματοποιούνται σε κάποια σχολεία από άλλες ειδικότητες. Η έλλειψη υλικοτεχνικής υποδομής, σχολικού υλικού και ΕΒΠ όπως και η αρμονική συνεργασία με συναδέλφους, επίσης αποτελεί πρόκληση για τους Θεατρολόγους που εργάζονται σε δημόσια σχολεία. Πέντε εκπαιδευτικοί εστιάζουν στη μοναδικότητα κάθε μαθητή και μαθήτριας, στις συννοσηρότητες ή στις βαριές βλάβες που καθιστούν τις τεχνικές και τις μεθόδους του θεάτρου στην εκπαίδευση δύσκολες να ενταχθούν στο εκπαιδευτικό πρόγραμμα. Η ματαιώση, η ανάπτυξη της επικοινωνίας, το αίσθημα της εμπιστοσύνης και της αγάπης για το μάθημα της Θεατρικής Αγωγής από τις εκπαιδευτικούς προς τους μαθητές/τριες και η βελτίωση των διαφόρων δεξιοτήτων αποτελούν επιπλέον μέρος των καθημερινών προκλήσεων για έξι από τους είκοσι Θεατρολόγους που απάντησαν τη συγκεκριμένη ερώτηση. Πρόκληση όμως αποτελεί και η ελλιπής ενημέρωση και ευαισθητοποίηση από την πλευρά της πολιτείας και της κοινωνίας απέναντι στα άτομα με αναπηρία. Τέλος, πρόκληση αποτελεί και «η εμπλοκή των γονέων και η κατανόησή τους όσον αφορά τα οφέλη του μαθήματος» σύμφωνα με μια εκπαιδευτικό.

Ενδεικτικές απαντήσεις που αντικατοπτρίζουν τις προκλήσεις του συστήματος είναι:

- «Η δυσκολία παραμονής ως αναπληρώτρια στο ίδιο σχολείο».



- «Η έλλειψη υλικοτεχνικής υποδομής στο σύγχρονο ελληνικό δημόσιο σχολείο, οι δυσχέρειες που δημιουργούνται λόγω μειωμένων τοποθετήσεων θεατρολόγων, δευτέρων αναθέσεων από ειδικότητες που δε γνωρίζουν το αντικείμενο και η απαξιωτική πολιτική του εκάστοτε υπουργείου Παιδείας για το αντικείμενο της θεατρικής αγωγής».

- «Να μην νιώθεις ματαίωση».

Οι απαντήσεις των εκπαιδευτικών ως προς τη μορφή που λαμβάνει η θεατρική αγωγή σε μαθητές και μαθήτριες με αναπηρία επικεντρώθηκαν κυρίως στις μεθόδους και τεχνικές που χρησιμοποιούν στα μαθήματα τους (προσαρμοσμένες πάντα στις ιδιαιτερότητες του κάθε μαθητή και μαθήτριας). Οι μέθοδοι και οι τεχνικές που αναφέρθηκαν είναι οι εξής: Θεατρικό Παιχνίδι, Εκπαιδευτικό Δράμα, Δραματοποίηση, συμβολικό παιχνίδι, παντομίμα, παιχνίδια ρόλων, κουκλοθέατρο, θέατρο σκιών, χρήση κινηματογράφου, κοινωνικές ιστορίες, αυτοσχεδιασμός, αφήγηση παραμυθιού, αφήγηση ιστορίας με πολυαισθητηριακές ασκήσεις, χρήση μουσικής, χρήση κορδέλας και πανιών, οπτικοακουστικά ερεθίσματα, γενικές κατασκευές και κατασκευή κούκλας.

Από την ανάλυση των απαντήσεων στην ερώτηση «Πώς θα μπορούσε να βοηθήσει η πολιτεία την καλλιτεχνική και θεατρική έκφραση;», δημιουργήθηκαν δύο (2) κυρίως κατηγορίες. Η πρώτη κατηγορία αφορά την ενίσχυση των εκπαιδευτικών μονάδων σε έμψυχο και άψυχο υλικό. Οι εκπαιδευτικοί υποστηρίζουν πως η πολιτεία πρέπει να συνδράμει το έργο τους με τις κατάλληλες υλικοτεχνικές υποδομές (εξειδικευμένο για ειδική αγωγή εξοπλισμό, κατάλληλες αίθουσες, ώστε να γίνεται ανεμπόδιστα το μάθημα της Θεατρικής Αγωγής), περισσότερες διδακτικές ώρες Θεατρικής Αγωγής, μονιμοποίηση των ανθρώπων που εργάζονται στην ειδική αγωγή, θεατρολόγους σε κάθε βαθμίδα εκπαίδευσης (Πρωτοβάθμια, Δευτεροβάθμια) και σεμινάρια που να προσφέρουν εστιασμένες επιμορφώσεις πάνω στην ειδική αγωγή και εκπαίδευση. Στην δεύτερη κατηγορία ανήκουν απαντήσεις που αφορούν την ισότιμη πρόσβαση από όλους/ες στην καλλιτεχνική έκφραση, είτε αυτή ενισχύεται από την ίδια την πολιτεία μέσα στο εκπαιδευτικό πλαίσιο, είτε δημιουργεί τις κατάλληλες και απαραίτητες προϋποθέσεις για τη δημιουργία καλλιτεχνικών ομάδων.

Ενδεικτικά αναφέρουμε κάποιες απαντήσεις:

- «Με μόνιμους θεατρολόγους στα ειδικά σχολεία, πλήρη και εξειδικευμένο εξοπλισμό κ.α.».

- «Με μόνιμους διορισμούς, υλικοτεχνική υποδομή, πρόσβαση σε θεατρικούς χώρους και παραστάσεις, αίθουσες κατάλληλα διαμορφωμένες για το μάθημα μας, ένα σχολείο ανοιχτό προς την κοινωνία και την οικογένεια των μαθητών».

- «Με την ενίσχυση της θεατρικής τέχνης στην εκπαίδευση και την μύηση των ατόμων κάθε ηλικίας σε θεάματα κάθε μορφής τέχνης».

- «Με σεμινάρια για τους εκπαιδευτικούς από θεατρολόγους που εργάζονται στην ειδική αγωγή. Επιπλέον με την διάθεση υλικού για την διεκπεραίωση του κάθε μαθήματος».

- «Ισότιμη πρόσβαση στην καλλιτεχνική εκπαίδευση».

Αξίζει να αναφέρουμε ότι οι συνάδελφοι θεατρολόγοι, εργαζόμενοι στις δομές ειδικής αγωγής και εκπαίδευσης στην ερώτηση εάν θα ήθελαν να προσθέσουν κάποιο σχόλιο ανέφεραν ότι «Η θεατρική αγωγή βοηθάει στην έκφραση και τη φαντασία», υπάρχει επιτακτική ανάγκη για διάχυση του μαθήματος σε όλα τα ειδικά σχολεία, χρειάζεται να δοθεί η ευκαιρία στους εκπαιδευτικών όλων των τεχνών να μπουν στα σχολεία και πως η θεατρική αγωγή προσεγγίζει τη μάθηση με ένα



διαφορετικό τρόπο, και προσφέρει στους μαθητές-μαθήτριες με αναπηρία είτε φοιτούν σε δομές ειδικής αγωγής είτε στη γενική αγωγή. Πρόκειται λοιπόν για ένα μάθημα που εστιάζει στο βίωμα και προωθεί την κοινωνική ένταξη και τη διαφοροποιημένη διδασκαλία.

Κλείνοντας, θα θέλαμε να δηλώσουμε πως η πραγματικότητα της διαχωριστικής εκπαίδευσης και της διάκρισης είναι αυτή που μας επιβάλλει την έρευνα σε ειδικά σχολεία. Παραμένει ειλικρινής μας επιθυμία το συμπεριληπτικό σχολείο να γίνει σύντομα πραγματικότητα. Να υπάρχει ένα σχολείο για όλους και όλες!

Συνέντευξη στον ηθοποιό και σκηνοθέτη Βασίλη Οικονόμου

Κυριακή Δεμίρη: Βασίλη, σε ευχαριστώ πολύ που αποδέχτηκες αυτήν την πρόσκληση. Θα ήθελα να ξεκινήσουμε γνωρίζοντας εσένα και την ομάδα σου λίγο καλύτερα.

Βασίλης Οικονόμου: Σας ευχαριστώ κι εγώ πολύ για την πρόσκληση. Ξεκίνησα θέατρο στο Κιάτο της Κορινθίας όταν ήμουν μόλις 14 ετών. Ενώ εισήχθη στο Τμήμα Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών απ' όπου και αποφοίτησα, η σχέση μου με το θέατρο ήταν τόσο δυνατή που αμέσως έδωσα εξετάσεις σε μία από τις Ανώτερες Σχολές του Υπουργείου Πολιτισμού και σε αυτό το πλαίσιο ήρθα για πρώτη φορά σε επαφή με τον περίφημο νόμο περί αρτιμέλειας. Αυτός ήταν ένας κανονισμός που υπήρχε στο κάτω μέρος της αίτησης με πολύ μικρά γράμματα τον οποία φυσικά δεν είδα. Έτσι, όταν παρουσιάστηκα ενώπιον της κριτικής επιτροπής, ένιωσα αμέσως πως αυτή βρέθηκε σε αμηχανία για το πώς να διαχειριστεί έναν ανάπηρο υποψήφιο ο οποίος, βέβαια, θα μπορούσε επάξια να διεκδικήσει μία

θέση. Να σου αναφέρω σε αυτό το σημείο πως έχω μαιευτική παράλυση στο δεξί μου χέρι ως ορατή βλάβη αλλά και μη ορατή βλάβη, στο αριστερό μου μάτι δεν έχω καθόλου όραση. Η πρόεδρος της επιτροπής μου λέει πως θα με περάσει ως «εξαιρετο ταλέντο», πράγμα που ίσχυε για κάποιον που δεν έχει τελειώσει το Γυμνάσιο. Εγώ, βέβαια, ήμουν ήδη πτυχιούχος Πανεπιστημίου, αλλά αυτό δεν με πείραζε γιατί το θεώρησα ως το πρώτο γόνιμο ψήγμα μιας αμφισβήτησης ενός παλιού διατάγματος που ίσχυε μάλιστα από την εποχή του Μεταξά.

ΚΔ: Η μετέπειτα πορεία σου ως σπουδαστής δραματικής σχολής πώς ήταν; Πώς είναι να αναμετρηθείς με ένα σύστημα που έχει ως πρότυπο τη νόρμα;

ΒΟ: Αυτό ήταν όντως ένα πολύ δύσκολο εγχείρημα γιατί και οι ίδιοι οι καθηγητές δεν ξέρουν πώς να το διαχειριστούν. Για παράδειγμα, υπήρχαν καθηγητές που μου έλεγαν πως εντάξει, καλός είσαι, αλλά «τελείωνε τη σχολή και πήγαινε να κάνεις κάτι άλλο». Καταλαβαίνεις, ένα παιδί 21 ετών δεν



έχει την ωριμότητα να διαχειριστεί μια τέτοια νοοτροπία που ουσιαστικά τον προτρέπει να αναπαράγει τα στερεότυπα που ο ίδιος θέλει να σπάσει. Όλα αυτά τα χρόνια άκουσα πολλά, όπως να καλύψω το χέρι μου για να παίζω τον ρόλο ενός ζεν-πρεμιέ, να μην στρίβω πολύ αριστερά, δηλ. σκηνοθετικά να βρίσκεται πάντα κάποιος τρόπος.

ΚΔ: Κάνοντας πλέον τα πρώτα σου επαγγελματικά βήματα αλλάζει η κατάσταση;

ΒΟ: Βγήκα στην αγορά εργασίας πολύ νωρίς· ήδη από το 2ο έτος της Σχολής είχα την τύχη να δουλεύω ως ηθοποιός. Η παρουσία επί σκηνής ενός ανάπηρου ηθοποιού σε έναν επαγγελματικό θίασο ήταν κάτι πρωτόγνωρο για τον κόσμο, ο οποίος δεν ήξερε πώς να με προσεγγίσει, «τι να πω», «τι να μην πω», «μην πω κάτι λάθος», «μην τον προσβάλλω» - ήμουν σαν κάποιον που δεν τον αγγίζεις. Κι επειδή δεν ήξεραν πώς να με προσεγγίσουν, μου έστελναν γραπτά μηνύματα!

ΚΔ: Το «συγχαρητήρια» που σου έλεγαν ένιωθες πως ήταν επειδή ξεπέρασες τα φυσικά σου εμπόδια ή επειδή ήσουν καλός ηθοποιός; Η επιβράβευση έχει διαφορετική χροιά για έναν ανάπηρο ηθοποιό;

ΒΟ: Πολύ καλό ερώτημα, αλλά πραγματικά δεν ξέρω την απάντηση. Διαισθάνομαι, όμως, δυστυχώς πως ισχύει το πρώτο, δηλ. ότι μου έλεγαν μπράβο επειδή τα έχω καταφέρει, και μου το έλεγαν με δάκρυα στα μάτια άνθρωποι που μόλις με είχαν δει σε κωμωδία! Αυτό ήταν κάτι που με έθλιβε βαθιά και με προβλημάτιζε σε τέτοιο σημείο που έκανα ψυχανάλυση για να μάθω να το διαχειρίζομαι.

ΚΔ: Ένας ανάπηρος χρειάζεται να μάθει να διαχειρίζεται την αναπηρία του; Η διαχείριση στην οποία αναφέρεσαι είναι κάτι που διδάσκεται και μαθαίνεται;

ΒΟ: Οι ανάπηροι έχουμε ούτως ή άλλως μάθει να έχουμε καρτερικότητα και υπομονή για τα πράγματα που συμβαίνουν γύρω μας. Και

μπορώ να σου δώσω πολλά παραδείγματα. Έχω πάει σε μεγάλες ακροάσεις, έφταναν στους δύο και ερχόταν ο σκηνοθέτης και μου έλεγε ότι όντως ήμουν ο καλύτερος, αλλά «δεν μπορώ να διαχειριστώ (όχι τη βλάβη σου, όπως λέμε σήμερα) την αναπηρία σου στο κάδρο μου». Επαναλαμβάνω «στο κάδρο μου».

ΚΔ: Η έννοια του κάδρου έχει και μία παράμετρο αισθητική. Πέρα από ζητήματα λειτουργικότητας, φυσικής αντοχής κ.ά. βάζεις στη συζήτηση και το θέμα της αισθητικής.

ΒΟ: Βεβαίως, αυτό είναι κάτι που το αντιμετώπισα εξ αρχής. Υπάρχουν, βέβαια, και εξαιρέσεις. Ο Νίκος Παναγιωτόπουλος γύριζε την τελευταία του ταινία, την οποία δεν πρόλαβε να ολοκληρώσει, και με κάλεσε να παίζω έναν ρόλο. Ποτέ αυτός ο άνθρωπος δεν ήρθε να μου πει πώς θα διαχειριστεί τη βλάβη μου επί σκηνής, αυτή ήταν δικό του θέμα. Εμένα μου είπε τι χαρακτήρα έχω να υποδυθώ, ποια είναι τα χαρακτηριστικά του ρόλου, ποια διαδικασία θα ακολουθήσουμε για να χτίσουμε από κοινού τον ρόλο, ποια είναι η καλλιτεχνική αισθητική γραμμή της ταινίας.

ΚΔ: Εσύ πότε και πώς αποφάσισες να ασχοληθείς αποκλειστικά με το συμπεριληπτικό θέατρο;

ΒΟ: Το 2007 αποφάσισα να φτιάξω μία επαγγελματική ομάδα με, όπως λέω, «ανάπηρα άτομα στην κύρια σύνθεσή της» και με δικαιωματικό χαρακτήρα, κάτι που δεν υπήρχε μέχρι τότε στην Ελλάδα. Ιδρύω, λοιπόν, το «Θέατρο Ανάπηρων Ατόμων Αχαρνών», το ακρωνύμιο του «ΘΕΑΜΑ», το οποίο αρχικά λειτουργούσε υπό τη σκέπη του Δήμου Αχαρνών, αλλά χωρίς ουσιαστική στήριξη. Έτσι, αποφασίζουμε να αποσχιστούμε και ιδρύουμε μία θεατρική εταιρεία. Από το 2010 έως σήμερα συνεχίζουμε απερίσπαστα. Σήμερα έχουμε περίπου 25 σταθερά μέλη, 14 μόνιμους εξωτερικούς συνεργάτες και φυσικά κάνουμε και ακροάσεις.



ΚΔ: Ακούμε ολοένα και περισσότερο για «συμπερίληψη» και «προσβασιμότητα»; Τι ακριβώς σημαίνουν αυτοί οι όροι;

ΒΟ: Η «συμπερίληψη» δεν είναι είδος, αλλά προσέγγιση. Για να δώσω ένα παράδειγμα, είναι σαν να θέλουμε να πάμε σε ένα χωριό που το διασχίζει ένα ποτάμι. Όλοι πηγαίνουν γύρω γύρω και εμείς χτίζουμε μία γέφυρα και μαθαίνουμε στους κατοίκους να μην φοβούνται να τη διασχίσουν. Ο στόχος, βέβαια, δεν είναι η γέφυρα αλλά το χωριό. Η συμπερίληψη εμπεριέχει πάντα το κομμάτι της προσβασιμότητας, τόσο στο δομημένο περιβάλλον όσο και στο περιεχόμενο. Με το πρώτο εννοούμε προσβάσιμα κτίρια, τουαλέτες, ειδικές ράμπες, ηχητική σήμανση για τυφλά άτομα, φροντιστές προσβασιμότητας για τυφλά/κωφά άτομα (οι φροντιστές μπορεί να είναι διερμηνείς, μπορεί απλώς άτομα με γνώση και εμπειρία). Η προσβασιμότητα στο περιεχόμενο της πληροφορίας είναι όταν προσπαθούμε η πληροφορία της παράστασης να είναι προσβάσιμη σε όλους. Αυτό γίνεται με ακουστική περιγραφή για τυφλά άτομα και άτομα με μειωμένη όραση, με διερμηνεία στην ελληνική νοηματική γλώσσα, υπότιτλους/ υπέρτιτλους για κωφά/βαρήκοα άτομα, απτική περιήγηση (tactile tours), ειδική γραμματοσειρά στα προγράμματα των παραστάσεων, γραφή Braille, QR Code, relaxing performing (για άτομα με σύνδρομο Down ή που βρίσκονται στο φάσμα του αυτισμού για τα οποία το απόλυτο σκοτάδι είναι απαγορευτικό. Το relaxing performing τους επιτρέπει να κινηθούν, να βγουν για λίγο έξω κτλ.). Πέρα από αυτά, υπάρχουν και άλλα gadgets, οι νέες τεχνολογίες έχουν βοηθήσει πολύ. Για παράδειγμα, πώς ένα κωφό άτομο μέσω ειδικών gadgets που τοποθετούνται στο στήθος του μπορεί να αφουγκραστεί μέσα από τις δονήσεις τον ήχο.

Βασίλης Οικονόμου:

«Η συμπερίληψη δεν είναι είδος, αλλά προσέγγιση. Για να δώσω ένα παράδειγμα, είναι σαν να θέλουμε να πάμε σε ένα χωριό που το διασχίζει ένα ποτάμι. Όλοι πηγαίνουν γύρω γύρω και εμείς χτίζουμε μία γέφυρα και μαθαίνουμε στους κατοίκους να μην φοβούνται να τη διασχίσουν. Ο στόχος, βέβαια, δεν είναι η γέφυρα αλλά το χωριό».



Ο Βασίλης Οικονόμου στον μονόλογο
«Ο κύριος Ρεμ» του Κώστα Λάκη
(photo by Gkikas Melachrinis)



ΚΔ: Στη μακρά πορεία σας ως επαγγελματική συμπεριληπτική ομάδα ποιες άλλες στιγμές θα ξεχωρίζατε;

ΒΟ: Το 2013, έτος Καβάφη, είναι μία σημαντική χρονιά αφού παίρνουμε επιχορήγηση 2 ομάδες: ο Δημήτρης Παπαϊωάννου και εμείς. Όταν πήγα στο Υπουργείο για τα διαδικαστικά, άκουσα να λένε ότι μόνο 2 ομάδες τα κατάφεραν, η ομάδα του Παπαϊωάννου και οι ανάπηροι. Έτσι μιλούσαν για εμάς που ουσιαστικά σπάσαμε ένα άβατο. Το 2016 κάναμε πρόταση στο Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου να ανεβάσουμε τους Πέρσες του Αισχύλου σε δική μου μετάφραση και γίνεται δεκτή, κάτι πολύ σημαντικό αν σκεφτεί κανείς ότι ήμασταν η πρώτη επαγγελματική συμπεριληπτική ομάδα και όχι απλά ανάπηροι ηθοποιοί που διεξάγουν ένα πρότζεκτ.

Ακολούθησαν πολλές δράσεις και παρουσιάσεις έργων στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, όχι μόνο στην ελληνική γλώσσα αλλά και στην αγγλική και επιπλέον συστήνουμε στο ελληνικό κοινό νέα έργα (πχ. τον Τσετσέ του Πιραντέλλο, τον Νεκρασόφ και τις Τρωάδες του Ζαν-Πολ Σαρτρ, το Ιστορία ζωολογικού κήπου του Έντουαρντ Άλμπι, ο οποίος μας δίνει προσωπικά τα δικαιώματα ανεβάσματος του έργου). Το 2019 είναι ένας ακόμη σταθμός αφού διαπιστώνουμε πως αυτό που λείπει είναι η συνεκπαίδευση. Έτσι, ιδρύουμε με την Άννα Βεκιάρη το «Εργαστήρι Συστηματικής Εκπαίδευσης για το Θέατρο και τον Χορό» («ΙΣΟΝ») στον Βοτανικό-Γκάζι, στο οποίο σήμερα φοιτούν 70 σπουδαστές, ανάπηροι και μη, με οποιαδήποτε βλάβη. Βέβαια, ακόμη και σήμερα, πολλοί γείτονες αναφέρονται σε εμάς ως «Η Άννα και ο Βασίλης που έχουν το θέατρο των αναπήρων».



Ο Βασίλης Οικονόμου στην "Αντιγόνη"
σε συνσκηνοθεσία μαζί με την Ελιάνα Περηφάνου
(photo by Peny Delta)



ΚΑ: Απ' ό,τι γνωρίζω συμμετέχετε και σε σειρά ευρωπαϊκών προγραμμάτων. Μίλησέ μας για αυτό το ταξίδι εξωστρέφειας.

ΒΟ: Ήταν ανάγκη μας να πάμε στο εξωτερικό, όχι τόσο για να δείξουμε το έργο μας, αλλά παρακινημένοι από μία ανάγκη να επιβεβαιώσουμε αν αυτό που κάνουμε, το κάνουμε σωστά. Βέβαια, ειδικά τα πρώτα χρόνια, δεν υπήρχε καμία υποστήριξη, ούτε πλαισίωση: μόνοι μας βρήκαμε το πρόγραμμα, μόνοι μας πήγαμε, δεν υπήρχε αρωγή από πουθενά. Ίσως επειδή όταν πηγαίναμε να κάνουμε μία πρόταση, δεν λέγαμε ότι είμαστε ανάπηροι, αλλά επαγγελματίες ανάπηροι ηθοποιοί, κι αυτό ήταν λες και μιλούσαμε κινέζικα! Το πλαίσιο στο οποίο ταξιδεύουμε είναι η παρουσίαση δράσεων (θεατρικών παραστάσεων και ταινιών), τα masterclasses (ως εκπαιδευτές), αλλά και η δική μας εκπαίδευση ως εκπαιδευτές και εκπαιδευόμενοι. Να υπογραμμίσω, βέβαια, πως η εξωστρέφεια στην οποία αναφέρεσαι δεν είναι καθόλου δεδομένη. Εμείς αντιμετωπίζουμε δυσκολία για να πάμε από το σπίτι μας στο περίπτερο, πόσω μάλλον να πάμε στη Γαλλία ή στην Πορτογαλία.

ΚΑ: Ποια είναι η εντύπωσή σου από τη μεγαλύτερη εικόνα; Πώς διαμορφώνεται το πεδίο στις άλλες ευρωπαϊκές χώρες;

ΒΟ: Σε καλλιτεχνικό επίπεδο, πιστεύαμε πως είμαστε στον πάτο και τελικά είδαμε πως είμαστε πολύ μπροστά. Μία ειδοποιός διαφορά με το εξωτερικό είναι η προσβασιμότητα στο δομημένο περιβάλλον, ειδικά στις χώρες της Βόρειας Ευρώπης. Εδώ, όμως, βοηθά και η χωροταξία, βρήκαν μία κατάσταση λίγο πολύ έτοιμη. Ωστόσο, αυτό δεν σημαίνει πως έχουν την παιδεία και την εκπαίδευση, ειδικά στο περιεχόμενο της πληροφορίας όπως και στο ζήτημα της συνεκπαίδευσης στη θεατρική τέχνη.

ΚΑ: Το ίδιο ισχύει και για το κοινό; Στο εξωτερικό το κοινό είναι πιο εξοικειωμένο;

ΒΟ: Ναι, αδιαμφισβήτητα. Δείτε, λόγου χάρη, το θέατρο που κάνουν οι «Εν Δυνάμει», ένα θέατρο που στοχεύει, μεταξύ άλλων, στην κοινωνική ώσμωση και την ορατότητα. Στο εξωτερικό αυτά είναι δεδομένα. Στη Γερμανία, για παράδειγμα, με έχουν φλερτάρει σε μπαρ ανάπηρα άτομα που είναι χρήστες αναπηρικού αμαξιδίου. Δεν συζητάμε για το πώς θα βγει ο ανάπηρος από το σπίτι του, έχει ήδη γίνει αυτό, έχει κοινωνικοποιηθεί και κινείται ισότιμα. Ο ανάπηρος επί σκηνής δεν είναι κάτι νέο για τον θεατή, ο οποίος πηγαίνει μόνο για το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα – το αν είναι ανάπηρος ή μη, αυτό δεν ενδιαφέρει κανέναν.

ΚΑ: Θεωρείς ότι εδώ το κοινό παρακολουθεί τον ανάπηρο θεατή από περιέργεια; Έχει και μία διάσταση ηδονοβλεψίας, είναι λίγο σαν να βλέπει από την κλειδαρότρυπα;

ΒΟ: Έπειτα από 14 χρόνια αδιάλειπτης παρουσίας, το δικό μας κοινό έχει πλέον εκπαιδευτεί. Το κοινό, όμως, που μας βλέπει πρώτη φορά, διχάζεται. Με λύπη μου το λέω, ακόμη επικρατεί η λογική «τα άτυχα παιδιά, τα καημένα, για να δούμε τι μπορούν να καταφέρουν».

ΚΑ: Αν, όμως, το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα σας δικαιώσει, δεν κερδίζετε τότε το κοινό; Και μάλιστα δεν δημιουργείτε ένα πιστό κοινό που θα έρθει να σας δει ξανά και ξανά;

ΒΟ: Αυτό το «κερδίζει το κοινό» ελλοχεύει έναν μεγάλο κίνδυνο. Πρέπει να υπάρχει ένας ξεκάθαρος καλλιτεχνικός στόχος γιατί κάποιος που δεν έχει ξαναδεί ανάπηρο ηθοποιό στη σκηνή, παθαίνει σοκ. Και φυσικά δεν σημαίνει ότι ο κάθε ανάπηρος ηθοποιός είναι καλός – απλά είναι ένας ηθοποιός στη σκηνή. Το κοινωνικό ζήτημα έγκειται στο ότι σήμερα έχω δικαίωμα να μην είμαι καλός. Αυτό δεν με κάνει λιγότερο ηθοποιό, με κάνει κακό ηθοποιό. Εδώ, λοιπόν, χρειάζονται κάποια κριτήρια που η ελληνική κοινωνία ακόμη τα δουλεύει.



ΚΔ: Τελειώνοντας, θα ήθελα να μας πεις λίγα λόγια για το τελευταίο σας project.

ΒΟ: Λέγεται «D.I.V.A» («Diversity. Inclusion. Visibility in Arts»), δηλ. «Ανθρώπινη Ποικιλομορφία. Συμπερίληψη. Ορατότητα στις Τέχνες» και πρόκειται για ένα ευρωπαϊκό πρόγραμμα διάρκειας 2 ετών στο οποίο είμαστε εμείς ο Leader Organization και συμμετέχουν ένας επαγγελματικός θεατρικός οργανισμός από την Πορτογαλία και το θέατρο Grodzsky στην Πολωνία για ένα υβριδικό project πάνω στις Τρωάδες. Θα προηγηθεί μία film performance, οι παραστάσεις θα παρουσια-

στούν και στις 3 χώρες, ενώ μας ενδιαφέρει να αναδειχθούν και οι καλές πρακτικές – συμπεριλαμβανομένων και των λεγόμενων «πράσινων πρακτικών» («green practices»). Για παράδειγμα, ακολουθώντας το αρχαίο παράδειγμα, οι παραστάσεις θα παιχτούν το πρωί.

ΚΔ: Βασίλη, σε ευχαριστώ πολύ για αυτήν την ενδιαφέρουσα συζήτηση και εύχομαι καλή επιτυχία σε όλα σας τα σχέδια!

ΒΟ: Σε ευχαριστώ κι εγώ, ήταν χαρά μου που συνομιλήσαμε!



Ηθοποιοί της ομάδας ΘΕΑΜΑ σε πρόβα στο Μέγαρο Μουσικής, Βασίλης Οικονόμου, Χάνα Ελ Χατζ Ομάρ και Πάνος Ζουρνατζίδης

Για περισσότερες πληροφορίες μπορεί κανείς να επισκεφθεί τον ιστότοπο της ομάδας theamatheater.gr αλλά και το ison.com.gr. Οι προσεχείς δράσεις της ομάδας είναι η Φαλακρή τραγουδίστρια του Ιονέσκο σε καλοκαιρινή περιοδεία. Η ομάδα τον χειμώνα θα κάνει δωρεάν 3μηνα σεμινάρια στο ΙΣΟΝ.



Το δικαίωμα του θεάτρου στην αναπηρία

Μαριάννα Τζανή

Περίληψη: Στα εννοιολογικά σχήματα του παρόντος άρθρου, το θέατρο αναγνωρίζεται ως μια τέχνη, όπου οι συμμετέχοντες (δημιουργοί και θεατές) αναλαμβάνουν την ευθύνη μιας κοινής εμπειρίας σε συμφωνία με τη δομή ενός παραστασιακού γεγονότος. Στις ενότητες του κειμένου, η αναπηρία αναδεικνύεται ως μια εμπειρία που διαπιστώνεται στις δυνατότητες του ανθρώπινου είδους, και όχι ως τη βλάβη που συμπεριλαμβάνεται στις παρεκκλίσεις του. Στη βάση αυτής της εννοιολογικής επιλογής (η αναπηρία ως εμπειρία), αναπτύσσονται περαιτέρω οι έννοιες της «εκπροσώπησης» και της «συμπερίληψης», καθώς αρμολογείται μια γόνιμη αντιπαράθεση μεταξύ του μηχανισμού (apparatus) του κοινωνικού γίνεσθαι και του εργαστηρίου της τέχνης του θεάτρου. Με ένα εύρος ερεθισμάτων από τις ακαδημαϊκές προσεγγίσεις διανοητών, όπως ο Jacques Rancière, έως και τις αφηγήσεις διακεκριμένων δημιουργών, όπως η Kaite O'Reilly, το άρθρο επιχειρεί να πυροδοτήσει επόμενες τοποθετήσεις για το ίδιο το είδος του θεάτρου σε μια κοινωνία που αδυνατεί ν' αναγνωρίσει το υλικό της, στον αντίποδα μιας περιληπτικής βινιέτας για το είδος ενός «διαφορετικού» θεάτρου για «ανθρώπους με αναπηρία».

Λέξεις-κλειδιά: στερεότυπα, εξιδανικευμένη κανονικότητα, *performing bodies*, η αναπηρία ως εμπειρία

Η βία της ερμηνείας (Aulagnier, 1975), ή το μόνο που μας επιτρέπεται είναι, να μάθουμε σωστά να μιλάμε (Parra, 1972).

Σε ανταπόκριση του καθολικού αιτήματος για τη χρήση ενός τίτλου, το παρόν άρθρο τιτλοφορήθηκε ως «Το δικαίωμα του θεάτρου στην αναπηρία» πριν ακόμη οριστικοποιηθεί η θεματική του ενότητα. Σε ελεύθερη ερμηνεία, η λέξη *τίτλος*, συμπυκνώνει την ονομασία (λέξη ή φράση) που ανταποκρίνεται στο περιεχόμενο ενός έργου και το καθορίζει, πριν ακόμη αυτό αναπτυχθεί. Ακολουθούμε συνειρμικά αυτή την ερμηνευτική εξέλιξη, κι αυτό γιατί θεωρούμε ότι και η αναπηρία είναι ακόμη ένας τίτλος που δίνεται σχεδόν αυτονόητα, πριν ακόμη αναπτυχθούν οι λειτουργίες εκείνες που ενδέχεται να την ξεχωρίσουν από τη μη-αναπηρία, που κι εκείνη [η μη-αναπηρία] τιτλοφορείται με τη σειρά της έτσι, ως διαφορετική ανθρώπινη κατάσταση από την πρώτη [την αναπηρία]. Αντλούμε έμπνευση από τη συνθηματική φύση της φράσης που επιβεβαιώθηκε ως τίτλος του παρόντος άρθρου και οργανώνουμε τους σχηματισμούς που θα το συγκροτήσουν με μια διάθεση, κάποιοι από τους βασικούς φορείς σημασίας και νοήματος που χρησιμοποιούνται, όταν σε μια πολιτισμική περιοχή όπως αυτή της θεατρικής μεσολάβησης, εμφανιστεί η λέξη (ο τίτλος) *αναπηρία*. να επαναπροσδιοριστούν και ν' αναγνωριστούν από την αρχή. Η όψη της αναπηρίας θα εισαχθεί και θα αλληλοεπιδράσει με νοητικούς σχεδιασμούς που εδράζονται στις δομικές εκδοχές (δυτικής προέλευσης): το θέατρο ως «σύστημα επικοινωνίας» και το θέατρο ως «πολιτισμικό φαινόμενο». Μέσα σε αυτές, θα δοθεί έμφαση στα πολιτισμικά αντανakλαστικά προτίμησης για το «ικανό» (able-ism) και τις εξιδανικευμένες αναπαραστάσεις



του “ορατού”, για τον αποκλεισμό της *εμπειρίας* και της *επιθυμίας* από τον μετανεωτερικό πολιτισμικό λόγο, και τους θεσμικούς αντιπερισπασμούς «θεραπείας», «προσβασιμότητας» και «συμπερίληψης».

Η ηγεμονία μιας εξουθενωτικής κανονικότητας και η επικράτεια μιας αυτόκλητης στήριξης. «*Η καπιταλιστική οικονομία απολυτοποιεί την επιβίωση. Δεν την απασχολεί το ευ ζην*» (Han, 2010, σ. 37) Ο Byung - Chul Han στο δοκιμιακού χαρακτήρα φιλοσοφικό έργο του με τίτλο *Müdigkeitsgesellschaft* (*Η κοινωνία της κόπωσης*, 2010) επιχειρεί να εκθέσει τα διφορούμενα αφηγήματα που επιβάλλει η μετανεωτερική κοινωνία στα ανθρώπινα δικαιώματα και την ελεύθερη βούληση. Η αξία της ικανότητας, η αξία της επίδοσης, η αξία της θετικότητας και της υπερδραστηριότητας (multitasking) αναγνωρίζονται από τον Han (και τις δευτερογενείς πηγές, επί των οποίων και ο ίδιος εξελίσσει τη σκέψη του) ως δομικές αξίες που, πλέον, κατευθύνουν το σύγχρονο υποκείμενο με παθολογικές συνέπειες.

Στο μελέτημα των David Mitchell και Sharon Snyder με τον τίτλο *Narrative Prosthesis: Disability and Dependencies of Discourse* (*Αφηγηματική Προσθετική: Αναπηρία και Νοητικές Εξαρτήσεις*, 2000, σ. 229), σημειώνεται: Αν η μορφή είναι που οδηγεί στο περιεχόμενο, ή ενσαρκώνει το νόημα, τότε η παρέκκλιση που επιφέρει η αναπηρία στους πολιτισμικούς σωματικούς κανόνες, υποδηλώνει, επίσης, έναν αποπροσανατολισμό, που αντιστοιχεί στην ίδια την υποκειμενικότητα του ατόμου.

Η μορφή (ως ρόλος, ως ταυτότητα) που φέρουν τα άτομα με αναπηρία και νευροδιαφοροποίηση είναι αποδομημένη όταν συγκριθούν με την *κανονική* μορφή που θα έπρεπε να έχουν. Ωστόσο, τα μοντέλα που έχουν αναδειχθεί σε κυρίαρχα εργαλεία σκέψης και προσέγγισης της αναπηρίας (όπως το κοινωνικό και το ιατρικό μοντέλο), αποδίδουν στα άτομα με αναπηρία και νευροδιαφοροποίηση, μια οριστική μορφή. Κι όμως, σε αυτή, την *οριστική μορφή* (Han, 2010, σ. 13), τίποτα δεν εκκρεμεί, καμία ανταμοιβή και καμία αναγνώριση, προκειμένου να εκπληρωθεί η ύπαρξη και η λειτουργία των ατόμων αυτών. Μοιάζει, λοιπόν, ότι οποιαδήποτε δυνατότητα εξέλιξης των ατόμων με αναπηρία και νευροδιαφοροποίηση, εντός του *κανονικού* κοινωνικού ιστού έχει απορριφθεί από τη στιγμή της διάγνωσής τους, και οποιαδήποτε ενέργεια εκ μέρους τους ακολουθήσει [αυτή τη διάγνωση] βρίσκεται πάντα σε ανοιχτό διάλογο με αυτή την προπατορική απόρριψη.

Ο Μισέλ Φουκώ προσεγγίζει την ιστορική δομή εκείνου που η κοινωνία έχει καταλήξει να ταξινομεί ως «ψυχική αρρώστια» [ως «αναπηρία»], και αναζητά τις ρίζες της πολιτισμικής έκφρασης της «τρέλας». Σχετικά με την οργάνωση της ψυχοπαθολογίας, διατυπώνει:

Η θεωρητική οργάνωση της ψυχικής αρρώστιας συνδέεται με ένα ολόκληρο σύστημα πρακτικών: την οργάνωση του ιατρικού δικτύου, το σύστημα διάγνωσης και προφύλαξης, το είδος της βοήθειας, την κατανομή και την παροχή νοσηλείας, τα κριτήρια θεραπείας, τον καθορισμό της ανικανότητας του ασθενή να ασκεί τα πολιτικά του καθήκοντα και της ανευθυνότητάς του απέναντι στον νόμο: με λίγα λόγια, ένα σύνολο πρακτικών που προσδιορίζουν τη συγκεκριμένη ζωή του τρελού μέσα σε μια δεδομένη κοινωνία (Foucault, 1961, σ. 31).

Τα άτομα με αναπηρία και νευροδιαφοροποίηση δεν υποφέρουν, απλά, από τον ουδέτερο όρο (term) μιας βλάβης (impairment), αλλά καταλήγουν να εγκλωβίζονται με βία, στα στενά όρια ενός



“φυσιολογικού” (standard) κόσμου που μπορεί και διαγιγνώσκει τις “ατέλειες” (defect), *ικανός* να κατανοήσει και να στηρίξει τα άτομα με αναπηρία και νευροδιαφοροποίηση, σύμφωνα με τα δικά του μη-ανάπηρα πρότυπα. Τα άτομα χωρίς αναπηρία, από την άλλη, αδυνατούν κι εκείνα να προστατευτούν από την ηγεμονία της εξουθενωτικής κανονικότητας, όπως ακριβώς και τα άτομα με αναπηρία και νευροδιαφοροποίηση, τείνουν να μην είναι ευέλικτα, με τον τρόπο που θα επιθυμούσαν οι συντονισμένες ενέργειες της νεοφιλελεύθερης οικονομίας που έχουν κυριαρχήσει σε όλα τα μέσα παραγωγής (και στα έργα τέχνης).

Είμαστε παντού αυτές τις μέρες, ρολάροντας τα καρότσια μας και κουτσαίνοντας στο δρόμο, χτυπώντας τα μπαστούνια μας, ρουφώντας τους αναπνευστικούς μας σωλήνες, ακολουθώντας τους σκύλους οδηγούς μας, ανοιγοκλείνοντας, με το στόμα, τις λαβές που σπρώχνουν τις μηχανοκίνητες καρέκλες μας. Μπορεί να μας τρέχουν τα σάλια, να ακούμε φωνές, να μιλάμε συλλαβίζοντας, να φοράμε καθετήρες για να συλλέγουμε τα ούρα μας ή να ζούμε με εξασθενημένο το ανοσοποιητικό μας σύστημα. Μας συνδέει όλους, όχι αυτός ο κατάλογος των συλλογικών μας συμπτωμάτων, αλλά οι κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες που μας έχουν σφυρηλατήσει ως ομάδα (Linton, 1998, σ. 4).

Ακολουθούν δύο χαρακτηριστικές αναφορές και νοητικές συμμετρίες που ενθαρρύνουν την εξέταση της πρότασης, σύμφωνα με την οποία μια αντίρροπης ενέργειας νοητική δράση θα μπορούσε ν’ αρχίσει να υπαγορεύει την πολιτισμική, κυτταρική αναπνοή της ανθρώπινης κοινότητας. Η γερμανίδα ακτιβίστρια και συγγραφέας Petra Kuppers (2017) παρατηρεί στο ερευνητικό της κείμενο με τίτλο *Theatre & Disability (Θέατρο & Αναπηρία)*:

Το θέατρο της σκληρότητας από τον Antonin Artaud, με την αισθητηριακή αμεσότητα και την υπό πίεση, ποιητική λειτουργία των σωμάτων σε αυτό, ανήκει σε μια γενεαλογική σειρά από θεωρίες και πρακτικές που έχουν συμβάλει στη διαμόρφωση των παραστατικών τεχνών. Ομοίως, τα αποκρυφιστικά γραπτά (από τον ίδιο τον Artaud), που περιγράφουν την οδύνη των βιωμάτων του, και τα ζωγραφικά σχέδια, που δημιούργησε φυλακισμένος μέσα στα ψυχιατρικά άσυλα και τα ιδρύματα, θέτουν σε κίνηση, ακόμη περισσότερο, την κριτική θεωρία και αναδιαμορφώνουν την επικρατούσα ιδέα για τις ψυχικές διαταραχές, αναγνωρίζοντας σε αυτές, ενορατικές εκφράσεις που έχουν επανακτηθεί (σ. 62).

Στο ίδιο κείμενο της Kuppers γίνεται αναφορά στη θεατρική συγγραφέα και ακτιβίστρια Kaite O’Reilly, που έχει διακριθεί για θεατρικά έργα προσανατολισμένα σε ερμηνείες από άτομα με αναπηρία και νευροδιαφοροποίηση, και για τις συνεργασίες της με ομάδες θεάτρου και χορού, όπως είναι η Graeae⁴¹ και η Common Ground Sign Dance Theatre:⁴²

Η O’Reilly καταθέτει την αγάπη της για τη νοηματική γλώσσα και για την ιδιαίτερη έλξη που ασκεί σε μια γυναίκα όπως είναι η ίδια, δηλαδή με μερική απώλεια όρασης: «Το

⁴¹ Βρετανικός, θεατρικός οργανισμός από κωφούς καλλιτέχνες και καλλιτέχνες με αναπηρία και νευροδιαφοροποίηση (ιδρύθηκε το 1980). Εκτός από την παραγωγή θεάτρου, η ομάδα Graeae διαχειρίζεται ένα ποικίλο πρόγραμμα δημιουργικής μάθησης και κατάρτισης σε κωφούς και ανάπηρους καλλιτέχνες.

⁴² Ομάδα χορού με έδρα το Λονδίνο. Ιδρύεται το 1986 και αποτελείται από κωφούς και μη κωφούς καλλιτέχνες. Το έργο της βασίζεται μεν στην κουλτούρα των κωφών, αλλά είναι πλήρως προσιτό και σε όσους δεν γνωρίζουν τη νοηματική γλώσσα.



λογοτεχνικό κείμενο, που σε κάποιον ανυποψίαστο μένει αγκυροβολημένο στη σελίδα χαρτί, κυριολεκτικά φαίνεται ν' απογειώνεται και το νόημα του να σμιλεύεται στον αέρα. [ενν. Η νοηματική γλώσσα] σαν ένα ταχυδακτυλουργικό κόλπο, όπου τα τυπωμένα ιερογλυφικά σωματοποιούνται, ενσαρκώνονται [...] ως φόρμα που αναδεικνύει και καταργεί την απόσταση μεταξύ γραπτού κειμένου και σωμάτων, δημιουργεί νέες δυνατότητες για κωφούς και ακούοντες ακροατές, νέους αστερισμούς νοήματος και σωμάτων (Kuppers, 2017, σσ. 23-24).

Εφόσον το ζήτημα μετατοπίζεται με θάρρος από τη φυσιολογία της ανθρώπινης βλάβης, για τη συνέχεια επιλέγουμε το πολιτισμικό μοντέλο ερμηνείας της αναπηρίας που αναγνωρίζει μια ρωγμή στον ίδιο τον όρο της βλάβης, όπως υπονοούσε στα άρθρα του και ο ακτιβιστής με αναπηρία Vic Finkelstein. Σ' ένα επόμενο μελέτημα τους, οι David Mitchell και Sharon Snyder (2006) διαπιστώνουν:

Σε αντίθεση με έναν όρο που αναφέρεται αποκλειστικά στην κοινωνική μειονεξία [βλ. κοινωνικό μοντέλο προσέγγισης] το πολιτισμικό μοντέλο κατανοεί ότι η αναπηρία είναι τόσο μια ποικιλία ανθρώπινης κατάστασης που αλληλοεπιδρά με φυσικά εμπόδια, όσο και μια κοινωνική διάκριση που προσφέρεται για τον διαχωρισμό της ταυτότητας και την φαινομενολογική αναπαράσταση [...] όπως η ιστορία του Οιδίποδα Τύραννου, όπου ο κουτσός Οιδίπους λύνει το αίνιγμα της Σφίγγας λόγω της εμπειρίας του με την κινητική αναπηρία (Mitchel και Snyder, 2000). [...] Μια τέτοια ερμηνεία επιτρέπει να κατανοηθεί στην πολυπλοκότητά της η εμπειρία της αναπηρίας χωρίς το ετοιμοπαράδοτο βάθος ή τον εύκολο συναισθηματισμό που προσφέρουν η φιλανθρωπία και οι δημοφιλείς ταινίες (σ. 10).

Η αδυναμία του κανονικού κόσμου να συλλάβει την αναπηρία ως μια ακόμη ανθρώπινη εμπειρία ενδέχεται να μην οφείλεται μόνο στο φόβο για την παρέκκλιση και την παθολογία, αλλά στην αντίσταση που του υπαγορεύει ο μετανεωτερικός πολιτισμικός λόγος να αισθανθεί. Ο φιλόσοφος Helmuth Plessner (1931), εμβαθύνει σχετικά:

Η δέσμευση στη θετική καθολικότητα ως όρου αντικειμενικότητας και η δυνατότητα τυποποίησης με τη βοήθεια μαθηματικών συμβόλων, υποκειμενοποίησαν το κοσμοείδωλο των αισθήσεων [...] Οι αισθήσεις δεν μπορούν μεν να παρακαμφθούν πολλώ δε μάλλον πρέπει να χρησιμεύουν ως ενδείκτες, το αντικείμενο αναφοράς τους όμως και το είδος της σχέσης τους [με αυτό] έχασαν απέναντι στην πραγματικότητα κάθε χαρακτήρα εξομοίωσης ή αποκάλυψης, κάθε αξία ενάργειας. Μετατράπηκαν σε σήματα ενός εντελώς αδιανόητου συμβάντος (σ. 37).

Πώς συμπεριφέρεται το θέατρο ως ιδιαίτερο επικοινωνιακό σχήμα αμφίδρομου και διαδραστικού περιεχομένου (Γραμματάς, 2015, σ. 31), ως σύστημα κατανόησης ενός κόσμου που εξιδανικεύει και επιδιώκει το “φυσιολογικό” και το “ικανό”; Πώς αναπτύσσονται οι θεατρικοί κώδικες ως σύστημα επικοινωνίας μέσα σε έναν κόσμο που τυποποιεί την ανθρώπινη εμπειρία και τις αισθήσεις; Όταν το θέατρο βρίσκεται και δημιουργεί εντός του κύκλου του φυσιολογικού, με ποια αφηγήματα εμπλουτίζει το υλικό του; Είναι μέρος σχηματισμών που προσανατολίζουν το ανθρώπινο γένος ως προς την “αληθινή φύση” και το “αυθεντικό” πεπρωμένο του ή αποτελεί κι



αυτό ένα ακόμη πεδίο όπου το “σωστό” και το “αποδεκτό” διατηρούν σχήματα που διευκολύνουν τον έλεγχο, την ηθική επιτήρηση και τις παρεμβάσεις εξουσιαστικών δυνάμεων στο κοινωνικό σώμα; Τα ερωτήματα δεν μπορούν ν’ απαντηθούν με το παρόν άρθρο, μα τίθενται για να τροφοδοτήσουν τις υποδιαίρεσεις της θεματικής, στις ακόλουθες ενότητες, έτοιμα να διαδεχθούν μια περαιτέρω διερεύνηση.

Η ελεύθερη διαλογή των σωμάτων⁴³

Γνωρίζουμε εδώ και πολύ καιρό ότι δεν υπάρχει για τον άνθρωπο φυσική πραγματικότητα, όπως δεν υπάρχει και καθαρά αισθητηριακή πραγματικότητα. Εκείνο που παρουσιάζεται στον αμφιβληστροειδή του ματιού, που βλέπει ένα δέντρο, είναι πιθανώς ταυτόσημο, αλλά αυτό που προσλαμβάνει το υποκείμενο θα είναι πολύ διαφορετικό, αναλόγως με το αν αναγνωρίζει στο δέντρο ένα φυτικό είδος ή τον θεματοφύλακα του πνεύματος ενός προγόνου (Aulagnier, 1986, σ. 87).

Ποιο σώμα αναγνωρίζεται ως “ικανό” στις παραστατικές τέχνες; Ποια σχέση με το σώμα καθοδηγεί τη σκηνική συμπεριφορά, η επιτέλεση ή το αποτέλεσμα; Υπάρχει ο κίνδυνος να παρερμηνευτεί η ιδέα για ένα «εργαστήριο του θεάτρου» και να οδηγήσει σε «εργαστηριακά» αποτελέσματα; Ποιες επιπτώσεις θα είχαν τέτοιου τύπου «ερμηνευτικές κατασκευές» στην επικράτεια μιας καλλιτεχνικής εκπαίδευσης που απευθύνεται σε όλα τα άτομα;

Για να προσεγγίσουμε τα παραπάνω ερωτήματα, θα επιλέξουμε ένα παράδειγμα από τη διδασκαλία της υποκριτικής και σκόπιμα θα προτιμήσουμε ως εισηγητή, τον μεταρρυθμιστή της θεατρικής πράξης, Jerzy Grotowski (1933-1999). Το όνομα του Grotowski είναι πλέον συνώνυμο με το «σωματικό θέατρο», κι ενώ η τεχνική που πρότεινε τη δεκαετία του ‘60 επιδέχεται πολλές αναγνώσεις και εφαρμογές έχει επικρατήσει εκείνη που την παρουσιάζει ως μια μέθοδο που επικεντρώνεται στο σώμα και συγκροτείται από αυστηρά σωματικές φόρμες που απαιτούν συγκεκριμένες σωματικές ικανότητες και καλή φυσική κατάσταση για να εκτελεστούν σωστά, ώστε να έχουν τα επιθυμητά αποτελέσματα ερμηνείας και σκηνικής σύνθεσης.⁴⁴ Ακολουθεί ένα απόσπασμα από βιβλίο του Αμερικανού συγγραφέα (και μαθητή του Grotowski) Stephen Wangh (2000):

Τον Νοέμβριο του 1967, μόλις τη δεύτερη μέρα του εργαστηρίου μας, ο Ryszard Cieślak [συνεργάτης του Grotowski] έδειξε κάποιες σωματικές ασκήσεις (*exercices corporels*) στους συμμετέχοντες. Με ελαφράδα και ευκολία, το ευλύγιστο σώμα του μετακινήθηκε από ένα κατακόρυφο σε μια τούμπα και από εκεί, σ’ ένα άλμα... και στη συνέχεια, χωρίς εμφανή προσπάθεια, περπάτησε περιμετρικά του στούντιο με τα χέρια του. Καθώς ο Cieślak ολοκλήρωνε αυτή την επίδειξη, ο Grotowski γύρισε προς εμάς και είπε, λες και διατύπωνε ένα απλό αξίωμα: «Βλέπετε, θα πρέπει να σας είναι εξίσου εύκολο ν’ ανεβείτε στη σκηνή περπατώντας στα χέρια σας, όπως όταν περπατάτε με τα πόδια σας.

⁴³ Μια παράφραση της *ελεύθερης αγοράς*.

⁴⁴ Σύμφωνα πάντα με τους καλλιτέχνες που την ερμηνεύουν ως τέτοια, και όχι απαραίτητα σύμφωνα με τον ίδιο τον Grotowski.



Η απογοήτευσή μας για αυτή τη δήλωση έδωσε τη θέση της στην περιέργεια, όταν εξήγησε το επακόλουθο αυτού του αξιώματος: «Αυτό σημαίνει ότι πρέπει να είναι εξίσου δύσκολο για τον ηθοποιό να ανέβει στη σκηνή με τα πόδια του όσο και με τα χέρια του». Με άλλα λόγια, κάθε βήμα που κάνουμε με τα πόδια μας πρέπει να είναι εξίσου ουσιαστικό, εξίσου δικαιολογημένο, εξίσου συνειδητό, όπως θα ήταν εάν έπρεπε να περπατήσουμε με τα χέρια μας (σ. 43).

Αναρωτιόμαστε εάν η μέθοδος του Grotowski μπορεί ν' απευθυνθεί και να διδαχθεί πρακτικά σε καλλιτέχνες με αναπηρία και νευροδιαφοροποίηση. Εάν όχι, ποιοι καλλιτέχνες είναι ικανοί να την προσεγγίσουν, σύμφωνα με ποια κριτήρια και γιατί; Ποιοι αποφασίζουν για τα όρια της ανθρώπινης καλλιτεχνικής δραστηριότητας, τις αναφορές και την εξέλιξή της;

Οι συνθήκες, οι όροι επιλογής (εκπαίδευση, ακροάσεις, κ.ά.), αλλά και η ίδια η μετέπειτα λειτουργία των επιλεγμένων σωμάτων που προορίζονται για τη σκηνή (σκηνικές δοκιμές, παραστάσεις, απολογισμοί) δεν ετεροκαθορίζεται μόνο από τα εκτός σκηνής σώματα που θα δημιουργήσουν τις συνθήκες [στα επί σκηνής] για να υπάρξουν ως τέτοια (συγγραφείς, σκηνοθέτες, χορογράφοι, μουσικοί διευθυντές, παραγωγοί, σκηνογράφοι κ.ά.). Το βλέμμα δεν ανήκει μόνο σε αυτούς.

Ο Γάλλος φιλόσοφος Jacques Rancière (2008) καταθέτει κάποιες πολύ εύστοχες συλλήψεις σχετικά με τη θέση του παρατηρητή στο θέατρο και επινοεί την έννοια του «χειραφετημένου θεατή». Παραθέτουμε απόσπασμα από το έργο του Rancière, ώστε με διαδοχικά νοητικά βήματα να υποβληθούν ερωτήματα σχετικά με τη συμμετοχή και την προσβασιμότητα ατόμων με αναπηρία και νευροδιαφοροποίηση, στον κύκλο της καλλιτεχνικής δράσης, ερωτήματα που προκύπτουν ως παράγωγα σκέψεις για την ίδια την έννοια του θεάτρου:

Το παράδοξο του θεατή ανάγεται σε αυτόν τον ιδιόρρυθμο μηχανισμό ο οποίος οικειοποιείται για λογαριασμό του θεάτρου της αρχής της πλατωνικής απαγόρευσης του θεάτρου. Αυτές τις αρχές λοιπόν θα έπρεπε σήμερα να επανεξετάσουμε, ή μάλλον το δίκτυο των προϋποθέσεων, το πλέγμα των ισοδυναμιών και των αντιθέσεων που υποστηρίζουν τη δυνατότητά τους: ισοδυναμίες ανάμεσα στο κοινό του θεάτρου και την κοινότητα, ανάμεσα στο βλέμμα και την παθητικότητα, στην εξωτερικότητα και τον χωρισμό, τη μεσολάβηση και το ομοίωμα, αντιθέσεις ανάμεσα στο συλλογικό και το ατομικό, την εικόνα και τη ζωντανή πραγματικότητα, τη δραστηριότητα και την παθητικότητα, τον έλεγχο του εαυτού και την αλλοτρίωση (σ. 16).

Δεν μπορούν να εκπροσωπήσουν τους εαυτούς τους· πρέπει να εκπροσωπηθούν. (Marx, 1852). Οι νόρμες της θεραπείας, της προσβασιμότητας και της συμπερίληψης.

Ο θεωρητικός του θεάτρου Marvin Carlson τοποθετείται σχετικά με την ορατότητα και τις εγγραφές στα συστήματα αναπαράστασης σε ένα πολιτισμικό περιβάλλον:

Ο παραδοσιακός τρόπος αναπαράστασης που δεσμεύεται από την προσκόλληση στην ομοιότητα και την επανάληψη επιχειρεί να ορίσει και να ελέγξει το Άλλο ως το Αυτό. Πρόκειται για την τακτική της ηδονοβλεψίας, του φετιχισμού και της προσήλωσης στην ιδεολογία του ορατού (Carlson, 1996).



Για να εκπληρωθεί η έννοια της εκπροσώπησης όταν συναντά όψεις της αναπηρίας βασίζεται σε μια λογική διάγνωσης και συμπτωματολογίας και εκφράζεται με μια εύκολη αναπαραγωγή συμπερασμάτων, που με τη σειρά της βασίζεται στον *ολοκληρωτισμό του βλέμματος* (Carlson, 1996). Φυσικά και η αναπαραγωγή αυτή απαιτεί υψηλή τεχνική και αντοχές, αλλά τι συνιστά την έκφρασή της; Η έκφραση είναι συμπέρασμα, βίωμα ή κατανόηση;

Όσο τα στερεότυπα απορρυθμίζουν τη φύση σε όλο τον πληθυσμό (ανάπηρο και μη-ανάπηρο) και απαιτούν να βιωθεί ως Άλλο εκείνο που από φύσης δεν υπάρχει και δεν συμβαίνει ως διαφορετικό ή ως λανθασμένο, αλλά ως μοναδικό, τα υποκείμενα θα εξαναγκάζονται να χρειάζονται «θεραπεία», «προσβασιμότητα» και «συμπερίληψη» για να υπάρξουν, για να δημιουργήσουν, για να αμφισβητήσουν και θα συνεχίζουν τα *δικαιώματά τους να μετατρέπονται σε προνόμια*.⁴⁵ Σε αυτό τον αγώνα για συμπερίληψη, είναι ασφαλές ένα παιχνίδι με τα στερεότυπα; Μια επένδυση στη συμβολική τους διάσταση ενέχει την πιθανότητα να τα επιβεβαιώσει; Ο Marvin Carlson (1996) επίσης αναφέρει σχετικά:

Όπως έχει προειδοποιήσει και ο Derrida: «Επαναλαμβάνοντας ό,τι υπονοείται στις υπάρχουσες, θεμελιώδεις έννοιες...χρησιμοποιώντας ενάντια στο οικοδόμημα τα εργαλεία ή τις πέτρες που υπάρχουν σε αυτό...καθένας ρισκοκινδυνεύει αδιάκοπα να επικυρώσει, να σταθεροποιήσει...αυτό ακριβώς που υποτίθεται ότι αποδομεί»⁴⁶ μια προειδοποίηση που συνοψίζεται λακωνικά (και επομένως απομνημονεύεται ευκολότερα) από την Audre Lorde: «τα εργαλεία του αφέντη δεν πρόκειται ποτέ να γκρεμίσουν το σπίτι του»⁴⁷ (σσ. 510 - 511).

Οφείλει ν' ανοίξει το μέγεθος του πρότυπου σχήματος του *ικανού* και να συμπεριλάβει τα άτομα με αναπηρία ή μήπως, οι μικρές διαστάσεις των ορίων του φυσιολογικού, προκαλούν μια ανεπάρκεια στον ίδιο τον *μη-ανάπηρο* πληθυσμό του, παρεμποδίζοντας την ομαλή του εξέλιξη (σύμφωνα με την ανθρώπινη φύση) και υπονομεύοντας την ικανότητά του να ζήσει; Σε ποιον κόσμο θέλουν να συμπεριληφθούν τα άτομα με αναπηρία και νευροδιαφοροποίηση και ποιος κόσμος τα προσκαλεί για να τα συμπεριλάβει; Τι συμβαίνει όταν στο θέατρο παύει η υψηλή ανάδειξη του «ορατού» και όταν ο θεατρικός μηχανισμός δοκιμάσει να χαμηλώσει σε πτυχή «του αόρατου» και «της μη-σήμανσης», να οπλιστεί με αυτή τη μορφή συνείδησης, προκειμένου να διατρέξει τις αποστάσεις που σκάβει η κοινωνία μακριά από την εμπειρία της αναπηρίας και της νευροδιαφοροποίησης; Υπό ποιες συνθήκες επιτρέπεται σε κάθε σώμα να λειτουργήσει, όπως χαρακτηριστικά συλλαμβάνει η ψυχαναλύτρια Piera Aulagnier «*ως μεσολαβητής και σχεσιακό διακύβευμα μεταξύ δύο ψυχών και μεταξύ της ψυχής και του κόσμου*;» (Aulagnier, 1986)

Προς υπεράσπιση της πρότασης για το *χαμήλωμα* του θεάτρου σε *πτυχή* και σε *επίλογο* αυτού του άρθρου, παραθέτουμε απόσπασμα από το έργο του Αμερικανού μελετητή της θεατρικής πρακτικής, Richard Schechner, με τίτλο *Performance Theory (Θεωρία της Επιτέλεσης, 2006)*:

Οι πτυχές (creases) δεν είναι στο περιθώριο, στο άκρο, αλλά μεθοριακές (liminal), βρίσκονται ανάμεσα. Διατρέχουν τα πραγματικά και τα εννοιολογικά κέντρα της κοινωνίας, σαν

⁴⁵ Ελεύθερη απόδοση σε φράση από το επεισόδιο στο Onassis Channel | Αναπηρία και Πολιτισμός. Ορατότητα και Αναπαράσταση (19.02.23) που διατυπώνεται από τον εισηγητή Σπύρο Νταντανίδη (κινηματογραφιστής, αντιπρόεδρος του συλλόγου “περπατώ” συνδιαχειριστής της σελίδας “cool crips”). Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών.

⁴⁶ Derrida, J. (1972). *Marges de la philosophie* («Le fins de l' homme»). Éditions de Minuit.

⁴⁷ Lorde, A. (2007). *Sister outsider: essays and speeches*. Berkeley: Crossing Press.



τα ρήγματα στο φλοιό της Γης. Οι πτυχές είναι μέρη για να κρυφτείς, αλλά το σημαντικότερο είναι ότι σηματοδοτούν περιοχές αστάθειας, ενόχλησης και εν δυνάμει ριζικών αλλαγών στην κοινωνική τοπογραφία. Οι αλλαγές αυτές είναι πάντα “αλλαγές κατεύθυνσης”, δηλαδή, αλλαγές σε κάτι περισσότερο από τεχνική (Schechner, 2006, σ. 191).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Aulagnier, P. (1975). *Η βία της ερμηνείας. Από το εικονόγραμμα στο εκφερόμενο*. Εστία.
- Aulagnier, P. (1986). *Γέννηση ενός σώματος*. Καταγωγή μια ιστορίας. Άγρα.
- Γραμματάς, Θ. (2015). *Το θέατρο ως πολιτισμικό φαινόμενο*. Παπαζήση.
- Carlson, M. (1996). *Performance. Μια κριτική εισαγωγή*. Παπαζήση.
- Foucault, M. (1961). *Τρέλα και Πολιτισμός*. Επανοικειοποίηση.
- Han, B.-Ch. (2010). *Η κοινωνία της κόπωσης*. Opera.
- Kuppers, P. (2017). *Theatre and Disability*. Bloomsbury Publishing.
- Linton, S. (1998). *Claiming Disability: Knowledge and Identity*. New York University Press.
- Marx K. (1852). *Η Δέκατη Όγδοη Μπρυμαίρ του Λουδοβίκου Βοναπάρτη*. Σύγχρονη Εποχή.
- Mitchell, D. & Sharon, S. (2000). *Narrative Prosthesis: Disability and Dependencies of Discourse*. University of Michigan Press.
- Mitchell, D. & Sharon, S. (2006). *Cultural Locations of Disability*. University of Chicago Press.
- Onassis Chanel | *Αναπηρία και Πολιτισμός. Ορατότητα και Αναπαράσταση*. Στέγη Ιδρύματος Ωνάση (2023, Φεβρουάριος 19)
- Parra N. (1972). *Ποιήματα επείγουσας ανάγκης*. Γαβριηλίδης.
- Plessner, H. (1931). *Αισθητικότητα και Νους. Συμβολή στη φιλοσοφία της μουσικής*. Εστία.
- Rancière, J. (2008). *Ο χειραφετημένος θεατής*. Εκκρεμές.
- Schechner, R. (2006). *Θεωρία της Επιτέλεσης*. Τελέθριον.
- Wangh, S. (2000). *An acrobat of the heart: a physical approach to acting inspired by the work of Jerzy Grotowski*. Vintage Books.

Βιογραφικό: Η Μαριάννα Τζανή ασχολείται από μικρή ηλικία με την καλλιτεχνική δημιουργία για να έχει πρόσβαση σε όλες τις εγκόσμιες πληροφορίες και ανακαλύψεις. Το 2010 αποφοίτησε από το Τμήμα Θεάτρου ΑΠΘ της Σχολής Καλών Τεχνών (Integrated Master). Έχει εργαστεί σε θεατρικές παραγωγές ως ηθοποιός, σκηνοθέτης, δραματολόγος και παραγωγός, στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση ως αναπληρώτρια του κλάδου Π.Ε.91.01 και ως κοινωνική εμψυχώτρια στις Φυλακές Κορυδαλλού. Από το 2016 έως και το 2021, στελέχωσε το ανθρώπινο δυναμικό της Εθνικής Λυρικής Σκηνής ως παραγωγός, καλλιτεχνική συνεργάτις και υπεύθυνη του τμήματος προμηθειών ΕΛΣ. Τον Ιούλιο του 2022, έλαβε την πρώτη της διάκριση ως συγγραφέας, για τη σκηνική νουβέλα «ΕΔΩ. Ένα σκηνικό τέχνασμα για τη μετακίνηση», στο πλαίσιο του προγράμματος για τον πολιτισμό: Culture Is Athens. Από το 2021 συνυπάρχει ως καλλιτέχνης και παραγωγός στην ομάδα "totritOsimio", μαζί με τον σκηνοθέτη Θάνο Πάντσο. Ο Αλέξανδρος Ιωάννου είναι απόφοιτος του τμήματος Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του ΑΠΘ και του μεταπτυχιακού Αρχιτεκτονική – Σχεδιασμός του Χώρου, κατεύθυνση Πολεοδομία και Χωροταξία του



ΕΜΠ. Διδάσκει σχεδιασμό και διακόσμηση και έχει συμμετάσχει στη διοργάνωση πολιτιστικών εκδηλώσεων στην Ελλάδα και το Μεξικό. Στα ειδικά ενδιαφέροντά του βρίσκονται η συμβολική λειτουργία του χώρου, η κοινωνιολογία της πόλης και οι τοπικές αντιστάσεις.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail: <m_tzani@outlook.com>, <tritosimio@gmail.com>



Σκέψεις και ερωτήματα με αφορμή το έργο *Παιδιά ενός κατώτερου Θεού*

Ιφιγένεια Καφετζοπούλου

Περίληψη: Πώς ταξιδεύουν οι λέξεις όταν δεν μετουσιώνονται σε ήχο; Ποιο είναι το κόστος των εγκλωβισμένων λέξεων, εκείνων που αδυνατούν να ειπωθούν, αλλά και να ακουστούν; Ποιος είναι ο σιωπηρός κώδικας, ο ενωτικός ιστός των παγιδευμένων σκέψεων, που με μανία προσπαθούν να επικοινωνήσουν και να καταστήσουν φανερή την ύπαρξή τους με τον εκάστοτε Άλλο; Ποια είναι τα νέα θεμέλια πάνω στα οποία στηρίζεται αυτή η διαφορετική επικοινωνία, από την οποία απουσιάζει ο έναρθρος λόγος, η στερεοτυπικά βασική γέφυρα επικοινωνίας; Πως βιώνεται ο έρωτας μέσα στη σιωπή; Ερωτήματα που γεννιούνται στο μυαλό του αναγνώστη, διαβάζοντας το έργο του Μαρκ Μέντοφ *Παιδιά ενός κατώτερου Θεού*, εκεί όπου ο συγγραφέας το 1979 φέρνει στο προσκήνιο παιδιά με απώλεια ακοής. Το θεατρικό έργο θα τεθεί στο επίκεντρο του άρθρου, ως υλικό πρόκλησης ερωτημάτων, προβληματισμών και φιλοσοφικού στοχασμού.

Λέξεις-κλειδιά: επικοινωνία, ακοή, έναρθρος λόγος, *homo alalus*, εκπαίδευση, υπέρβαση

Το σώμα του ανθρώπου, όπως και του κάθε έμβιου πλάσματος, ο μάρτυρας της υλικής υπόστασής του, δεν είναι κλειστό και σφραγισμένο, αδιαπέραστο και χωρισμένο από το εξωτερικό του περιβάλλον: οπές, σχισμές και διαφόρων ειδών ανοίγματα, οι διάυλοι επικοινωνίας δύο κόσμων, εκείνου που εσωκλείεται και του άλλου, που βρίσκεται έξω από τα όρια του σώματος. Ο διπλός ρόλος του διαύλου ως πέρασμα που γεφυρώνει και την ίδια στιγμή διαχωρίζει το εσωτερικό με το εξωτερικό, προσδίδει στο σώμα την επίσης διπλή του ιδιότητα ως υπόσταση αυτόνομη και ταυτόχρονα εξαρτημένη από το περιβάλλον της. Η διαρκής αλληλεπίδραση και συνομιλία, η μεταβίβαση ερεθισμάτων, προερχόμενων από διαφορετικές πηγές και αφετηρίες, είναι ένας διάλογος, απαραίτητο συστατικό της επικοινωνίας (Devito, 2004, σσ. 49-50).⁴⁸

Διαχωρισμοί

Υπάρχει πλάσμα που να μην επικοινωνεί; Κάτι τέτοιο δεν θα ισοδυναμούσε με τον θάνατο, εφόσον κάθε έμβιο ον είναι ριγμένο από τη στιγμή της γέννησής του μέσα σε μια κοινωνία, μέσα σε έναν κόσμο; Η ορολογία του Heidegger *είναι-στον-κόσμο* ή αλλιώς *ενδόκοσμο είναι* (Heidegger, 2009, σ. 115· Χάιντεγκερ, 1978, σσ. 100-115) δεν μαρτυρά αυτήν ακριβώς την εξάρτηση κάθε ατόμου από το κοινωνικό του πλαίσιο, η οποία το διαμορφώνει, περιορίζοντας και ορίζοντάς το; Το βλέμμα του εκάστοτε Άλλου δεν φυλακίζει, ακυρώνοντας σταθερά την ελευθερία μου, μέσω προκαθορισμένων και επιβεβλημένων σχημάτων (Καζάζη, 2002, σ. 16); Ποια είναι η αναλογία

⁴⁸ Για την έννοια της επικοινωνίας βλ. ενδεικτικά Devito, 2004.



των ρόλων που μου επιβάλλονται και των ρόλων που δημιουργώ ή επιλέγω (Καζάζη, 2002, σ. 49);⁴⁹ Σε τι ποσοστό είναι εφικτή η μετατροπή ή ανατροπή ριζωμένων κοινωνικών ρόλων;

Στο βραβευμένο θεατρικό έργο του Mark Medoff *Παιδιά ενός κατώτερου θεού* (1979) οι προκαθορισμένοι κοινωνικοί ρόλοι συντελούν στην πραγμάτωση ενός αυστηρού και επίπονου διαχωρισμού.⁵⁰ Ο έναρθρος λόγος τοποθετείται στη μέση: αφορμή πρόκλησης και χάραξης μιας διαχωριστικής γραμμής, στη μία πλευρά της οποίας βρίσκονται όσοι έχουν τη δυνατότητα να τον χρησιμοποιήσουν και στην άλλη οι υπόλοιποι (Πήτα, 1998, σ. 16). Συνέπεια αυτού του διαχωρισμού η λογοκεντρική κοσμοθεώρηση, κατά την οποία η ικανότητα παραγωγής έναρθρου λόγου διαχωρίζει τον άνθρωπο από τα υπόλοιπα έμβια όντα, με αποτέλεσμα την δημιουργία μιας ιεραρχίας: την αυθαίρετη τοποθέτηση του έ-λογου ανθρώπου σε μια ιεραρχικά ανώτερη κλίμακα από τα υπόλοιπα έμβια πλάσματα.

Η ανάπτυξη της έναρθρης γλωσσικής επικοινωνίας λειτούργησε ως μηχανή παραγωγής αποκλεισμών, θυμίζοντάς μας την *ανθρωπολογική μηχανή*, για την οποία κάνει λόγο ο Ιταλός φιλόσοφος Giorgio Agamben (Agamben, 2004, σσ. 33-38). Ο homo alalus υπονομεύει τη λειτουργία αυτής της μηχανής, η οποία ξεχωρίζει και ανυψώνει τους ομιλούντες, τοποθετώντας τους στην προνομιά σφαίρα του ανθρώπινου είδους, σε αντιδιαστολή με τους μη ομιλούντες, οι οποίοι κατηγοριοποιούνται και εμπίπτουν αυτόματα στην κατηγορία του ζώου. Δημιουργείται με τρόπο αυτό ένα δίπολο, που έχει ως αποτέλεσμα τον αυστηρό διαχωρισμό ανθρώπου-ζώου, με βασικό κριτήριο τον έναρthro λόγο. Ο homo alalus που λειτουργεί σαν μια σιωπηλή γέφυρα μεταξύ του ανθρώπινου και του ζωικού, αποσταθεροποιεί και ροκανίζει όχι μόνο την αυστηρότητα των διαχωρισμών, αλλά κυρίως την καθαρότητά τους (Agamben, 2004, σ. 36). Ο homo alalus μας ψιθυρίζει σιωπηλά τον ουτοπικό και συνάμα φασιστικό χαρακτήρα των κάθετων διαχωρισμών, υπενθυμίζοντάς μας πως τα ενωτικά στοιχεία υπερισχύουν των διαχωριστικών.

Εύθραυστη κρούστα

Στα *Παιδιά ενός κατώτερου θεού* το δίπολο έναρthρος-άναρthρος λόγος βρίσκεται στο επίκεντρο του έργου ως πηγή ανάδυσης ισχυρών προβληματισμών. Βασικό ρόλο-σύμβολο του άναρθρου λόγου διαδραματίζει η Σάρα, μία κωφάλαλη πρώην μαθήτρια, που εργάζεται πλέον ως καθαρίστρια στο σχολείο, όπου είχε φοιτήσει. Η άλλη πλευρά του διπόλου εκπροσωπείται από τον καθηγητή λογοθεραπείας Τζον Λιντς, η πορεία του οποίου ως εκπαιδευτικού χαρακτηρίζεται από την εφαρμογή καινοτόμων μεθόδων διδασκαλίας. Στο συγκεκριμένο σχολείο εργάζεται για πρώτη φορά και εντυπωσιάζεται από το δυναμικό ταπεραμέντο της Σάρα, με αποτέλεσμα να την

⁴⁹ Πρόκειται για τη διάκριση μεταξύ του «role taking» (αποδοχή ρόλου) και του «role making» (δημιουργία ρόλου), βλ. ενδεικτικά Καζάζη, 2002.

⁵⁰ Το έργο παραστάθηκε για πρώτη φορά στο Playwirth's Lab του Πανεπιστημίου του Νέο Μεξικό. Στη συνέχεια παραστάθηκε στο Longacre Theatre του Broadway της Νέας Υόρκης, σε σκηνοθεσία Gordon Davidson. Το έργο τιμήθηκε με τα βραβεία Tony Award για το καλύτερο έργο το 1980, Drama Desk και Outer Critics Circle. Οι δύο πρωταγωνιστές, Phyllis Frellich -στον ρόλο της Σάρα και John Rubinstein -στον ρόλο του Λιντς- τιμήθηκαν με τα αντίστοιχα βραβεία Tony καλύτερης ερμηνείας γυναικείου και ανδρικού ρόλου για τον 1980. Βραβείο Tony έλαβε επίσης και ο σκηνοθέτης. Στην Ελλάδα παραστάθηκε για πρώτη φορά το 1980-1981 στο θέατρο Σούπερ Σταρ από τον θίασο της Έλλης Λαμπέτη, σε σκηνοθεσία Παντελή Βούλγαρη και μετάφραση Παύλου Μάτεσι. Τον ρόλο της Σάρα ερμήνευσε η Έλλη Λαμπέτη. Ήταν ο τελευταίος της ρόλος στη θεατρική σκηνή. Τον ρόλο του Τζέιμς Λιντς ερμήνευσε ο Λευτέρης Βογιατζής Το 1986 σκηνοθετήθηκε από την Ράντα Χείνς η κινηματογραφική εκδοχή του έργου. Η Μάρλι Μάτλιν για την ερμηνεία της στον ρόλο της Σάρα κέρδισε το Όσκαρ Β' Γυναικείου Ρόλου και έγινε η πρώτη κωφή ηθοποιός που βραβεύτηκε με μια τέτοια διάκριση.



ερωτευτεί. Η έλξη που αποδεικνύεται εν τέλει αμοιβαία, λειτουργεί ως μια εύθραυστη κρούστα, κάτω από την οποία σιγοβράζουν προβληματισμοί, ερωτήματα και αναθεωρήσεις, που ετοιμάζονται να εξέλθουν με δύναμη στην επιφάνεια, διαρρηγνύντάς την.

Πόσο αθώα είναι η ματιά του καθηγητή λογοθεραπείας επάνω στην άλαλη Σάρα, που αρνείται πεισματικά την οποιαδήποτε επαφή με τον έναρθρο λόγο; Μπορούμε να κάνουμε λόγο για την ύφανση μιας σχέσης εξουσίας, όπου η Σάρα αντιμετωπίζεται σαν πειραματόζωο από τον Λιντς, σαν ένα μέσο επιβεβαίωσης και επιβράβευσης των δικών του ικανοτήτων, ως εκπαιδευτή; Σαν μία πρόκληση ή ένα στοίχημα που επιδιώκει πάση θυσία να κερδίσει (Μέντοφ, 2015, σ. 48); Η στοχοπροσήλωση που διακρίνει τον καθηγητή σε ό,τι αφορά την εργασία του, η αφοσίωση και η επιμονή του να θεραπεύσει τον λόγο των μαθητών του και κυρίως η επιτυχία που σημειώνει στον συγκεκριμένο τομέα, καθιστούν αυτόματα τη Σάρα στα μάτια του Λιντς ένα προσωπικό στοίχημα: η κατηγορηματική άρνηση της Σάρα να υποβάλλει τον εαυτό της σε οποιοδήποτε είδος εκπαίδευσης σχετικό με την εκμάθηση του έναρθρου λόγου, ακόμη και της χειλεοανάγνωσης, προσφέρει στον Λιντς ένα ισχυρό κίνητρο επιβεβαίωσης της επαγγελματικής του πορείας, της ικανότητάς του ως δασκάλου, ο οποίος μπορεί να εκπαιδεύσει και να τιθασεύσει ακόμη και τον πλέον ανυπάκουο μαθητή.

Μήπως η ανθρωπολογική μηχανή τίθεται σιωπηρά ξανά σε λειτουργία; Μήπως η *βοήθεια* που θέλει να προσφέρει ο καθηγητής, την οποία και συνεχώς επικαλείται ως ανώτερο σκοπό και κίνητρό του, είναι μια επίφαση κάτω από το απαλό προσωπείο της οποίας λιμνάζει το πρόσωπο του τέρατος; -της βίαιης δηλαδή επιβολής του «ορθού» λόγου, της νόρμας, της κανονικότητας; Η απαίτηση του Λιντς για εξαναγκαστική και υποχρεωτική εκπαίδευση της Σάρα στον έναρθρο λόγο δεν υποθάλλει την αρχέτυπη και συνάμα σκοτεινή σχέση πολιτισμένου-πρωτόγονου, όπου ο πρώτος επιβάλλεται να εξημερώσει τον δεύτερο, εκ-πολιτίζοντας, διαφωτίζοντας και εξημερώνοντάς τον; Με λίγα λόγια, να τον φέρει στα μέτρα του; Τη σκοτεινή εκείνη σχέση όπου ο πρώτος θεωρείται ιεραρχικά ανώτερος του δεύτερου και οφείλει είτε να τον εντάξει στον “ίσιο” δρόμο, είτε να τον χρησιμοποιήσει ως *επιβεβαίωση* της ανωτερότητάς του, ως εργαλείο του;

Κατά τη διάρκεια του έργου, η Σάρα έχει μετατραπεί σε φορέα και των δύο αυτών εκδοχών: πριν τη σύναψη σχέσης με τον Λιντς βλέπουμε τη Σάρα να έχει αναλάβει τον ρόλο της καθαρίστριας στο σχολείο, από το οποίο είχε αποφοιτήσει. Εντύπωση όμως προκαλεί το γεγονός ότι ο διευθυντής χαρακτήρισε στον Λιντς τη Σάρα ως μία από τις εξυπνότερες μαθήτρες του σχολείου. Την μόνη, άρα, εξήγηση για τον επαγγελματικό της αποκλεισμό αναζητούμε στον ήδη υπάρχοντα γλωσσικό της αποκλεισμό. Απουσία από τον έναρθρο λόγο, αυτόματη μετάβαση στην απέναντι όχθη της ανεπάρκειας, στη σφαίρα του περιθωρίου από την κυρίαρχη νόρμα, την οποία και πρέπει να συντηρήσει, υπηρετώντας την.

Ο ρόλος της Σάρα είναι να καθαρίζει, να είναι δηλαδή υπεύθυνη για την απομάκρυνση οποιασδήποτε βρωμιάς και δυσωδίας από τον χώρο, να εξαφανίζει την οποιαδήποτε κηλίδα, τον κάθε μάρτυρα και ίχνος, που προδίδει την μη καθαρότητα. Ταυτόχρονα όμως η ίδια φέρει πάνω της την ταμπέλα του στίγματος, της κηλίδας που μολύνει την καθαρότητα της ανθρώπινης ομιλούσας κοινότητας, η οποία ως εκ τούτου την αντιμετωπίζει σαν μια ελαττωματική υποκατηγορία της. Στη Σάρα κυριολεκτικά και μεταφορικά έχει επιβληθεί ο εξής ρόλος: να *καθαρίζει* την ομιλούσα ανθρώπινη κοινότητα, ξε-καθαρίζοντας, απομονώνοντας και ανυψώνοντάς την από τις υπόλοιπες έμβιες ομάδες. Η ύπαρξή της καθίσταται έτσι αναγκαία, όχι



όμως ως ισότιμο μέλος της σχέσης, αλλά ως το *μέσο*, ως ένα εργαλείο συντήρησης και ενίσχυσης της καθαρότητας των διαχωρισμών.

Η ίδια αντιλαμβάνεται πως η πρόθεση του καθηγητή να την εκπαιδεύσει ενέχει μονάχα μια επίφαση “αθωότητας”, γνήσιας δηλαδή ενσυναίσθησης και πως η διακαής επιθυμία του να τη *βοηθήσει* –όπως ο ίδιος συνεχώς υποστηρίζει- είναι ο μανδύας κάτω από τον οποίο κρύβεται η ανάγκη για προσωπική του επιβεβαίωση και προβολή. Είναι αποκαλυπτική η έκρηξη της Σάρα στο έργο τη στιγμή που εξομολογείται στον Λιντς την δική της αλήθεια: αισθάνεται πως την έχει μετατρέψει στο πειραματόζωό του και αρέσκεται να προβάλλει σε τρίτους τα επιτεύγματά του (Μέντοφ, 2015, σ. 48). Η θέση που την τοποθετεί και η σχέση που δημιουργεί δεν διαφέρει άρα από τα βίαια πειράματα, στα οποία παρά τη θέλησή τους υπόκεινται τα ζώα από τον άνθρωπο στο όνομα της επιστήμης.⁵¹

Οικουμενικός καμβάς

Η Σάρα είναι χρήστης μιας άλλης γλώσσας, μιας άλλης μορφής επικοινωνίας, την οποία χειρίζεται άψογα. Η νοηματική, η γλώσσα που δεν απαιτεί τον έναρθρο λόγο, η γλώσσα που υφαίνεται μέσα στη σιωπή, που θέτει στο επίκεντρο την έκφραση και την χειρονομία, τη στάση του σώματος, τα παραγλωσσικά δηλαδή στοιχεία, είναι το μέσο επικοινωνίας της Σάρα με τον εκάστοτε Άλλο.⁵² Ένας άλλος κώδικας, που μεταμορφώνει το πρόσωπο σε καμβά, σε επιφάνεια απορρόφησης, αντανάκλασης και μετάδοσης του συναισθηματικού κόσμου, ο οποίος αποκτά διέξοδο, έκφραση, εικόνα και μορφή. Το πρόσωπο, ο οικουμενικός καμβάς, ο κοινός φορέας του εσωτερικού, απόκρυφου μας κόσμου, ενώνει και δένει τα έμβια πλάσματα με μια γλώσσα κοινή, μία υπερ-γλώσσα, η οποία σιωπηρά επικοινωνεί με αρχέτυπα (Τσαντήλα, 2007, σ. 75): πίσω από την εκμάθηση των συντακτικών και γραμματικών κανόνων (Παπαδοπούλου-Μανταδάκη, 2019, σ. 103),⁵³ πίσω από τον σχηματισμό των λέξεων, βρίσκεται σταθερά το βασικό ένστικτο της μίμησης, ένστικτο απαραίτητο για την ίδια την επιβίωση στο καθημερινό θέατρο της ζωής.⁵⁴ Χαρά, λύπη, έκπληξη, αγωνία, απόγνωση, απορία, η ίδια η σκέψη, τυπώνονται στο πρόσωπο ήδη από την αρχή της φιλοξενίας μας στη ζωή και πολύ συχνά συνδέονται με την αποκάλυψη των μύχιων σκέψεων ή συναισθημάτων που ο έναρθρος λόγος ακούσια ή εκούσια αποκρύπτει.

Ανάλογος μάρτυρας είναι η γλώσσα του σώματος· ακολουθώντας τους δικούς της τρόπους έκφρασης και μετάδοσης μηνυμάτων, αποτελώντας επίσης μέρος των παραγλωσσικών στοιχείων, συμπορεύεται με τον έναρθρο λόγο, είτε ενισχύοντας είτε υπονομεύοντάς τον. Το σώμα, λειτουργώντας ως προσωπική σκηνή του καθενός, είναι μία ιδιωτική παράσταση που ακατάπαυστα εκπέμπει μηνύματα στους θεατές της ζωής, στην εκάστοτε δηλαδή κοινωνική συναναστροφή του. Το βλέμμα, δηλαδή η ματιά είναι με τη σειρά της ένα ολόκληρο κεφάλαιο εκπομπής μηνυμάτων

⁵¹ Για μια ενδελεχή ανάλυση των πειραμάτων που υφίστανται τα ζώα από τον άνθρωπο, βλ. Singer, 2010.

⁵² Εμπνευστής της νοηματικής γλώσσας υπήρξε ο Charles-Michel de l'Épée, ο οποίος με δική του χορηγία ίδρυσε το 1755 το πρώτο σχολείο για κωφούς στη Γαλλία, όπου οι μαθητές φοιτούσαν δωρεάν. Βλ. Γιώργος Σταμάτης: «Η νοηματική γλώσσα ως μέσο επικοινωνίας και κοινωνικής ένταξης των κωφών», δημοσίευση 27-09-2022, πηγή: <https://meallamatia.gr/h-noimatiki-glossa-os-meso-epikoinonias-kai-koinonikis-entaksis-ton-kofon/>, τελευταία πλοήγηση: 10-05-2023 και Δήμητρα Χαρέλη: «Νοηματική: μια γλώσσα διαφορετική απ' όλες τις άλλες», δημοσίευση 28-04-2020, πηγή: <https://www.offlinepost.gr/2020/04/28/47043/>, τελευταία πλοήγηση: 10-05-2023.

⁵³ Η Σμαράγδα Παπαδοπούλου χαρακτηρίζει λχ. την παιδική γλώσσα ως αρχετυπική, βλ. Παπαδοπούλου-Μανταδάκη, 2019.

⁵⁴ Για τη μίμηση ως βασικό ένστικτο και την έννοια του θεάτρου στη ζωή βλ. Evreinov, 2022.



που προδίδει τη σκέψη, την πρόθεση, τη συναισθηματική κατάσταση του φορέα της, με αποτέλεσμα να μπορεί να υφανθεί ένας ολόκληρος μονόλογος ή διάλογος μονάχα μέσω του βλέμματος. Ένας ολόκληρος κόσμος, μια ολόκληρη γλώσσα επιτελείται παράλληλα, συμπληρωματικά, ανεξάρτητα, τέμνεται ή διαχωρίζεται από τον έναρθρο λόγο. Ένας ολόκληρος κόσμος εξοβελίζεται στη σκιά, εάν μονοπωλήσει όλη μας την προσοχή και το ενδιαφέρον μόνο ο έναρθρος λόγος, ο οποίος πολύ συχνά κρύβει παρά αποκαλύπτει.

Η απουσία του επιβάλλει στον συνομιλητή μία μετατόπιση: την μεταστροφή της προσοχής στο μη λεκτικό κομμάτι της επικοινωνίας, λαμβάνοντας έτσι μηνύματα που ενδεχομένως να περνούσαν απαρατήρητα, εξασκώντας δεξιότητες, που ενδεχομένως να είχαν εξασθενήσει, όπως η εστίαση στο ουσιαστικό, που ενδεχομένως να εξασθενίζει στη φλυαρία της ομιλίας. Ο κόσμος της σιωπής, σύμφωνα με τον συγγραφέα του έργου, δεν είναι κατώτερος, αλλά διαφορετικός. Αντί να προσπαθούμε με βία να επιβάλλουμε την ανωτερότητα του δικού μας κόσμου, γιατί να μην αποπειραθούμε να πλησιάσουμε και να κατανοήσουμε, έστω και φευγαλέα, τη σιωπηρή αυτή κοινωνία;

Μια τέτοιου είδους μετάβαση πραγματοποιείται εντέλει στο έργο επιφέροντας τη συνάντηση στο μεταίχμιο, στην ενδιάμεση ζώνη, σε εκείνον τον χώρο που βρίσκεται στη μέση: ούτε στη μία άκρη, ούτε στην άλλη, γεγονός που προϋποθέτει μια αμοιβαία μετακίνηση και από τις δύο πλευρές. Η ένωση, η σύνδεση των δύο κόσμων επιτεύχθηκε τη στιγμή που ο Λιντς, ο εκπρόσωπος και θεραπευτής του έναρθρου λόγου, σταμάτησε να ασκεί πίεση και να προσπαθεί με τη βία να “θεραπεύσει” τον λόγο της Σάρα, αλλά αποδέχτηκε τον δικό της κόσμο, τον οποίο και αποπειράθηκε να πλησιάσει. Η σύνδεση επιτεύχθηκε τη στιγμή που ο Λιντς προσπάθησε να σιωπήσει και η Σάρα να μιλήσει. Τη στιγμή που ο καθένας αναγνώρισε, σεβάστηκε και προσπάθησε να πλησιάσει τον κόσμο του Άλλου, σεβόμενος τη φιλοξενία που αυτός του παρέχει.

Ερωτήματα

Πως θα μπορούσαμε να αξιοποιήσουμε το νόημα και το μήνυμα του έργου, ώστε να βελτιώσουμε την ποιότητα της ίδιας μας της ζωής, καθιστώντας την περισσότερο φιλόξενη και ανοιχτή; Πως θα μπορούσαμε να εμπνευστούμε από τη συνθήκη του έργου, ώστε να κλίνουμε περισσότερο προς τη συμπερίληψη απ’ ότι στον αποκλεισμό; Εφόσον η νοηματική είναι μια οργανωμένη γλώσσα με δικούς της κανόνες, εφόσον στηρίζεται σε μεγάλο βαθμό στην έκφραση και την κίνηση, εφόσον δεν απαιτείται η χρήση της ακοής και της ομιλίας, γιατί δεν την αφήνουμε να εισέλθει πιο δυναμικά στη ζωή μας; Γιατί δεν μετατρέπεται σε κοινή υποχρεωτική γλώσσα ήδη από τα πρώτα βήματα του παιδιού στον χώρο της εκπαίδευσης; Γιατί δεν μπουκνύμε στον σιωπηλό αυτό κόσμο, διευρύνοντας τα όρια της επικοινωνίας; Γιατί δεν προκαλούμε μια ρωγμή στον αποκλεισμό και την περιθωριοποίηση των μη ακουόντων, σεβόμενοι το δικαίωμά τους στην επικοινωνία και κατ’ επέκταση την ένταξή τους σε μια ευρύτερη κοινότητα; Δεν θα ήταν περισσότερο γόνιμο να αποδεχτούμε πως οι διαχωριστικές ραφές μεταξύ ακουόντων και μη, είναι χαλαρές και όχι ερμητικά σφιχτές και πως όλοι είμαστε δυνάμει μη ακούντες σε ποικίλες περιστάσεις της ζωής μας; Λχ. όταν βρισκόμαστε σε μπαρ με πολύ δυνατή μουσική, όταν αλλοιώνεται η ακοή μας λόγω εργασιακών συνθηκών ή λόγω προχωρημένης ηλικίας; Αντίστοιχα, ερχόμαστε αντιμέτωποι με συνθήκες υπό τις οποίες αδυνατούμε να χρησιμοποιήσουμε τον έναρθρο λόγο, όταν για παράδειγμα αναγκαζόμαστε να υποστούμε ισχυρό πόνο στον λαιμό ή στις φωνητικές χορδές, όταν δεν θέλουμε να μας ακούσει κάποιος τρίτος ή όταν χρειαστεί για διάφορους λόγους να εισέλθουμε



σε καθεστώς αφωνίας. Ας προσθέσουμε στις δεξιότητές μας αυτή τη γλώσσα-γέφυρα των δύο κόσμων.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Agamben, G. (2004). *The Open. Man and animal*. Standford Unoversity Press.
- Devito, J. (2004). *Ανθρώπινη επικοινωνία* (Δ. Κουβαράκου, Μετ.). Ίων.
- Enreinov, N. (2022). *Το θέατρο των ζώων. Για την έννοια της θεατρικότητας υπό το πρίσμα της βιολογίας* (Ι. Καφετζοπούλου, Μετ.). Αιγόκερως.
- Heidegger, M. (2009). *Η έννοια του χρόνου. Διάλεξη και πραγματεία (1924)* (Δ. Υφαντής, Μετ.). Ροές.
- Καζάζη, Μ. (2002). *Ανθρώπινες σχέσεις και επικοινωνία*. Έλλην.
- Μέντοφ, Μ. (2015). *Παιδιά ενός κατώτερου θεού* (Γ. Βούρος, Μετ.). Κάπα Εκδοτική.
- Παπαδοπούλου-Μανταδάκη, Σ. (2019). *Η γλώσσα του πόνου και οι μεταφορές της. Από την παιδική ηλικία στην ενηλικίωση*. Αρμός.
- Πήτα, Ρ. (1988). *Η ψυχολογία της γλώσσας. Μια εισαγωγική προσέγγιση*. Ελληνικά Γράμματα.
- Singer, P. (2010). *Η απελευθέρωση των ζώων* (Σ. Καραγεωργάκης, Μετ.). Αντιγόνη.
- Σταμάτης, Γ. (2022). *Η νοηματική γλώσσα ως μέσο επικοινωνίας και κοινωνικής ένταξης των κωφών*. <https://meallamatia.gr/h-noimatiki-glossa-os-meso-epikoinonias-kai-koinonikis-entaksis-ton-kofon/>
- Τσαντήλα, Α. (2007). *Συναίσθημα και γλώσσα. Ένα μοντέλο ταξινόμησης*. Interbooks.
- Χάιντεγκερ, Μ. (1978). *Είναι και χρόνος*. Τόμος Ι. (Γ. Τζαβάρας, Μετ.). Δωδώνη.
- Χαρέλη, Δ. (2020). *Νοηματική: μια γλώσσα διαφορετική απ' όλες τις άλλες*. <https://www.offlinepost.gr/2020/04/28/47043/>

Βιογραφικό: Η Ιφιγένεια Καφετζοπούλου είναι Υποψήφια Διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ και Αναπληρώτρια Εκπαιδευτικός Θεατρικής Αγωγής στην Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση. Είναι αριστούχος απόφοιτος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ και του μεταπτυχιακού του ίδιου τμήματος. Έχει σπουδάσει με υποτροφία στο τμήμα υποκριτικής του Queen Margaret University. Η μετάφρασή της *Το θέατρο των ζώων* του Nikolai Enreinov κυκλοφορεί από τις εκδόσεις Αιγόκερως.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail: <ifigen.kafetzopoulou@gmail.com>



Δραματουργία και αναπηρία: Επισφαλείς ισορροπίες - Το θεατρικό έργο *Balance* (2008), της Νάνσυς Σπετσιώτη

Αικατερίνη Μιχ. Θεοδωράτου

Περίληψη: Από τον σαιξπηρικό Ριχάρδο Γ', τον δύσμορφο, εξουσιομανή άνακτα που υποτίθεται ότι η δίψα του για ισχύ ζητούσε να αναπληρώσει το σωματικό του έλλειμμα ως το Πόσο κοστίζει να ζεις (*The cost of living*) της Martyna Majok, έργο όπου δύο από τα τέσσερα πρόσωπα είναι τετραπληγικά, η δραματουργία έχει αντιμετωπίσει με ανάμικτη έως και αντιφατική διάθεση τα άτομα με αναπηρία, άλλοτε δαιμονοποιώντας τα ως “σημαδεμένα”, άλλοτε καθαγιάζοντάς τα ως “ήρωες/ηρώιδες της ζωής”, και πάντως θέτοντας σταθερά την αναπηρία τους στο επίκεντρο της δράσης. Το έργο *Balance* της συγγραφέα και σκηνοθέτριας Νάνσυς Σπετσιώτη που παίζεται αυτή την εποχή στο Θέατρο Επί Κολωνώ, “κανονικοποιεί” την αναπηρία εισάγοντάς την ως παράπλευρη θεματική σε ένα θεατρικό κείμενο με κεντρικό θέμα την οικονομική κρίση, και αυτό συνιστά την πρωτοτυπία του.

Λέξεις κλειδιά: *balance*, αναπηρία, δραματουργία, δυσμορφία, αποκλεισμός, “κανονικοποίηση”

[...]’γώ που ’μαι στερημένος από κάθε ωραία
συμμετρία, προδομένος απ’ τη φύση,
που δολερά με παραμόρφωσε έτσι:
άσκημος, άπλερος, βγαλμένος πριν της ώρας
στον κόσμο που ανασαίνει: έτσι μισοφτιαγμένος,
κι’ έτσι. σακάτης και λειψός,
ώστε κι’ οι σκύλοι ακόμη ορμούν και με γανγίζουν
όταν περνώ κουτσαίνοντας κοντά τους
Ουΐλ. Σαίξπηρ, Ριχάρδος ο Γ’, 1, 1, 16-23 (Μετ. Κ. Καρθαίος)

TOM: Τη Λώρα την βλέπουμε έτσι γιατί είναι δικιά μας και την αγαπάμε.

Ούτε καν προσέχουμε πια ότι είναι ανάπηρη.

AMANTA: Μη λες ανάπηρη! Το ξέρεις ότι δεν επιτρέπω αυτή τη λέξη!

Τ. Ουΐλιαμς, Γυάλινος κόσμος, 48-49 (η μετάφραση της γράφουσας)

Αναπαραστάσεις της αναπηρίας στο θέατρο και στον κινηματογράφο

Η τεχνική -αλλά πρωτίστως τεχνητή και εν πολλοίς κοινωνικά κατασκευασμένη- «υπεροχή» της αρτιμέλειας έναντι της αναπηρίας μοιραία απεικονίζεται διαχρονικά και στη δραματουργία, σε μία



ευρύτατη γκάμα εκφάνσεων, από την περιφρόνηση, τον φόβο και τη δαιμονοποίηση ως την ανοχή, τη συμπάθεια, ακόμα και τον θαυμασμό και την εξιδανίκευση.

Από την αρχαιότητα, μπορούμε να αναφέρουμε ενδεικτικά τον *Φιλοκτήτη* στην ομώνυμη τραγωδία του Σοφοκλή, με χρόνιο, κακοφομισμένο τραύμα από δῆγμα φιδιού -οστεομυελίτιδα, σύμφωνα με σύγχρονες ιατρικές ερμηνείες (Demetriades, 2003)- που απορρίπτεται ως ξένο σώμα από την ομάδα των συντρόφων του και εγκαταλείπεται στο νησί της Λήμνου. Η οπτική του έργου είναι ξεκάθαρα ανθρωπιστική, καταδικαστική της περιθωριοποίησης του ήρωα, ενώ στον επίλογο επαγγέλλεται τη θεραπεία του από τον Ασκληπιό.

Στον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση, η σωματική δυσμορφία ερμηνεύεται ως σημείο ηθικής διαφθοράς: ο Σαίξπηρ, διά στόματος του *Άμλετ*, ισχυρίζεται ότι ο λαός ταυτίζει τη φυσική δυσμορφία με το κακό,⁵⁵ στον *Βασιλιά Ιωάννη*, η Κόνστανς εκθειάζει τις φυσικές χάρες του γιου της Αρθούρου, τονίζοντας ότι και λόγω αυτών δικαιούται το στέμμα.⁵⁶ Η δε αναπηρία του Ριχάρδου Γ' στο φερώνυμο έργο είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τον αμοραλισμό του και την ηθική του φθορά. Είναι χαρακτηριστικό ότι στα προγενέστερα σαιξπηρικά έργα *Ερρίκος ο ΣΤ'* μέρος II και III δεν δόθηκε τόση έμφαση στην παραμόρφωσή του, καθώς και το ότι ο Ριχάρδος Γ' ως ιστορικό πρόσωπο έπασχε απλώς από σκολίωση. (Richard III: Team rebuilds 'most famous spine', 2014) Η υπόμνηση της βλάβης του ως σύμπτωμα γενικότερης στρέβλωσης, επαναλαμβάνεται εμμονικά σχεδόν, ακόμα και από τον ίδιο τον ήρωα.⁵⁷ Ταυτόχρονα, από μία άλλη οπτική γωνία, η αναπηρία του παρουσιάζεται έμμεσα ως κίνητρο – στοίχημα επικράτησης και ισχύος απέναντι σε έναν κόσμο αδύναμων και άβουλων αρτιμελών (Hobgood, 2013, σ. 52) και ενίοτε εργαλειοποιείται για την επίτευξη των σκοπών του (Mitchell, 2001, σσ. 103-106· Williams, 2009, σ. 220). Στις σαιξπηρικές κωμωδίες, οι δούλοι έχουν συχνά σωματικές δυσμορφίες -αναφέρω ενδεικτικά τον Κάλιμπαν⁵⁸ στην *Τρικυμία* (1610) και τον Θεοσίτη⁵⁹ στο *Τρωίλος και Χρυσίδα* (1609)- οπότε προορίζονται να προκαλέσουν θυμηδία ανάμικτη με αποστροφή, ενώ ο Μπεν Τζόνσον στον *Βολπόνε* (1605) και ο Έντμουντ Σπένσερ στο *Faerie Queene* (1590-96) εισάγουν άτομα με νανισμό ως υπηρέτες και διασκεδαστές.

Η μυθοπλασία της νεωτερικότητας επανέφερε στο προσκήνιο τα άτομα με αναπηρία, μαζί της και η δραματουργία και ο κινηματογράφος, αυτή τη φορά με περισσότερη ενσυναίσθηση, ενταγμένα ωστόσο πάντα στο αφήγημα της αρτιμέλειας, δηλαδή μιας ετεροκαθοριζόμενης “κανονικότητας”. Το στερεότυπο του “δυστυχισμένου ανάπηρου” που είτε θα θεραπευθεί είτε θα πεθάνει επανέρχεται σταθερά (MacLean, 2014), όπως και εκείνο του “ανάπηρου-ήρωα της ζωής”, που συχνά διαθέτει ένα χάρισμα το οποίο τον ξεχωρίζει από το πλήθος, παραχωρώντας του το δικαίωμα να υπάρξει, εφόσον το ταλέντο αντισταθμίζει τη βλάβη. Το συγκεκριμένο κλισέ είναι

⁵⁵ Άμλετ 1,4,35-40 «...Λοιπόν, αυτοί οι άνθρωποι που, όπως είπα είναι σημαδεμένοι / με κάποιο ελάττωμα, είτε σφραγίδα της Φύσης είτε ιδιοτροπία / της Τύχης, όσες άλλες αρετές κι αν έχουν -αγνές σαν χάρη ουράνια / και πάμπολλες όσο δεν βάζει ο νους του ανθρώπου- στην κρίση / όλου του κόσμου λογίζονται μιαροί μόνο και μόνο για το ένα / και μοναδικό τους στίγμα...» (Μετ. Ερρ. Μπελιές)

⁵⁶ King John 3,1,45-56 «...If thou that bidd'st me be content wert grim,/ Ugly, and sland'rous to thy mother's womb,/ Full of unpleasing blots and sightless stains,/ Lame, foolish, crooked, swart, prodigious,/ Patched with foul moles and eye-offending marks,/ I would not care; I then would be content,/ For then I should not love thee; no, nor thou/ Become thy great birth, nor deserve a crown./But thou art fair, and at thy birth, dear boy,/ Nature and Fortune joined to make thee great...»

⁵⁷ Ενδεικτικά: Ριχάρδος Γ' 1,1,14-23 (βλ. προμετωπίδα): Anne: Dost grant me, hedgehog? 1,2,109

⁵⁸ Η Τρικυμία 2,2,26 «...Κάποιο τέρας του νησιού τετράποδο...» (Μετ. Ιάκ. Πολυλά)

⁵⁹ Ενδεικτικά: Troilus and Cressida 5,1,5 «...Thou crusty botch of nature, what's the news?»



εξαιρετικά σύνηθες στον κινηματογράφο· συχνά βασίζεται σε αληθινές ιστορίες ατόμων με βλάβη που διέπρεψαν σε έναν τομέα, π.χ. *Το αριστερό μου πόδι* (1989) του Jim Sheridan, ταινία για τη ζωή του ζωγράφου Christy Brown που έπασχε από εγκεφαλική παράλυση, ή *Η θεωρία των πάντων* (2014) του James Marsh, biopic για τον Stephen Hawking. Συναντάται όμως και στο θέατρο - καταγράφω ενδεικτικά το πολυβραβευμένο *Θάύμα της Άννι Σάλιβαν* (1959) του William Gibson, που αναφέρεται στο παράδειγμα της τυφλής και κωφής συγγραφέα και ακτιβίστριας Έλεν Κέλλερ. Αυτός ο τρόπος αποτύπωσης της αναπηρίας βέβαια, παρά τις αγνές του προθέσεις, ουσιαστικά αναπαράγει και διαιωνίζει την περιθωριοποίησή της, καθώς και το αίσθημα ανοικείωσης του θεατή με το ανάπηρο σώμα, αυτή τη φορά μέσα από τη “φιλανθρωπία” του ικανοτισμού και τη συμπόνια της υπεροχής, που ενίοτε είναι τόσο βίαιες και τόσο βαθιά απορριπτικές όσο και η δαιμονοποίησή του.

Αντίστοιχα σύνηθες είναι και το στερεότυπο του θανάτου των ατόμων με βλάβη στο τέλος του έργου, σαν αυτό να είναι μία οδυνηρή αλλά αναπόδραστη “λύση στο πρόβλημα”. Ιδιαίτερα συχνό είναι το μοτίβο της υποβοηθούμενης αυτοκτονίας, όπου εμφιλοχωρεί ύπουλα και το ζήτημα της “αξιοπρέπειας”, τόσο στον κινηματογράφο (ενδεικτικά *Η θάλασσα μέσα μου* (2004) του Αλεχάντρο Αμενάμπαρ, το *Million Dollar Baby* (2004) του Κλιντ Ίστροουντ, η εμπορική επιτυχία *Me before You* (2016) της Thea Sharrock) όσο και στο θέατρο: Στο *Gretty Good Time* (2002) του John Belluso (και ο ίδιος με σκελετική δυσπλασία) η ηρωίδα με κινητική βλάβη που ζει σε άσυλο επιζητά την αυτοκτονία, όπως και ο τετραπληγικός ήρωας του *Whose Life is it, anyway?* (1978) του Brian Clark, ενώ στο *Stuck in Neutral* (2013) των Allison Cameron Gray και Matt Corpenning ο έφηβος Σων, που πάσχει από εγκεφαλική παράλυση, πιστεύει ότι ο πατέρας του θέλει να τον υποβάλει σε ευθανασία. Στις διάφορες εκδοχές του πολυπαιγμένου musical *Το φάντασμα της Όπερας*, βασισμένου στο ομώνυμο μυθιστόρημα (1910) του Gaston Leroux, ο δύσμορφος Έρικ στο τέλος αυτοκτονεί, πεθαίνει ή εξαφανίζεται.⁶⁰ Το βραβευμένο με Πούλitzer *Πόσο κοστίζει να ζεις* (2016) της Μαρτίνα Μάγιουκ καινοτομεί συμπεριλαμβάνοντας δύο πρόσωπα με αναπηρία ενώ εισάγει και τη συνθήκη της ταξικής διαφοράς και των επιπτώσεών της σε όλα τα πρόσωπα καθώς και άλλες μορφές ετερότητας (φυλετική, εθνοτική, ηλικιακή, έμφυλη, μορφωτική) που περιθωριοποιούν τους μη προνομιούχους. Παρότι και αυτό το έργο κλείνει με τον θάνατο ενός από τα δύο πρόσωπα με αναπηρία, διασταυρώνοντας μάλλον προβλέψιμα τις ζωές των δύο αρτιμελών (Evans, 2022), φαίνεται να προσεγγίζει το ζήτημα με σοβαρότητα, σεβασμό και χωρίς τα γνωστά κλισέ.

Αρκετά συνήθης είναι και η δραματουργική αναπαράσταση των ατόμων με αναπηρία ως στίγμα ή βάρος για τον περίγυρό τους, εστιάζοντας σε αυτόν περισσότερο από ό,τι στα ίδια τα άτομα. Η Αμάντα Γουϊνγκφιλντ στο *Γυάλινο κόσμο* (1944) του Τ. Ουίλιαμς ντρέπεται για τη χωλότητα της κόρης της Λώρας, και αυτό το αίσθημα μειονεξίας έχει μεταδοθεί και στην ίδια τη Λώρα, με αποτέλεσμα την κοινωνική της απομόνωση. Στο *A Nervous Smile* (2005) του John Belluso οι γονείς δεν αντέχουν τα παιδιά τους που πάσχουν από εγκεφαλική παράλυση και καταβάλλουν κάθε δυνατή προσπάθεια να απαλλαγούν από αυτό το άγχος. Στο ελληνικό *Μην ακούς τη βροχή* (1989) του Γιώργου Διαλεγμένου καταγράφεται όλο το φάσμα συναισθημάτων, από το πένθος ως την ντροπή, ενός ζευγαριού αστών που φέρνει στον κόσμο παιδί με αναπηρία. Το εξαιρετικά ενδιαφέρον *Φυλές* (2010) της Nina Raine αντιπαραθέτει στη συνήθη συνθήκη του *στίγματος* το αίτημα της *ορατότητας* της βλάβης -εν προκειμένω της κώφωσης- μέσα από την

⁶⁰ Το έργο έχει παιχτεί σε τρεις διαφορετικές εκδοχές από το 1976 ως σήμερα: στη διασκευή του Ken Hill (1976), του Andrew Lloyd Webber (1986) και του Arthur Kopit (1991).



αναγκαιότητα εισαγωγής ενός αμφίδρομου κώδικα επικοινωνίας, όπου η ενεργητική αποδοχή, το «Μπαίνω-στον-κόπο-του-άλλου» διαφοροποιείται σαφώς και προκρίνεται έναντι της δήθεν χαλαρής στάσης -στην πραγματικότητα εθελotuφλίας- στην αναπηρία. Στην ίδια συχνότητα κινείται και το προγενέστερο *Παιδιά ενός κατώτερου Θεού* (1980) του Μαρκ Μέντοφ, όπου η βλάβη (κωφασαλία) διεκδικεί χώρο ύπαρξης, λόγο και ορατότητα, και αρθρώνεται όχι πια ως «αναπηρία», αλλά ως «ετερότητα», ως ένας διαφορετικός «κόσμος». Η πιθανή «θεραπεία» δεν είναι αυτοσκοπός και προϋπόθεση αποδοχής, αντίθετα η «αλαλία» αρθρώνει αυτόνομο «λόγο», προκρίνοντας την ώσμωση των δύο κόσμων έναντι της άνευ όρων υποταγής του “ανάπηρου” στην επικράτεια των “κανονικών”.

Τέλος, η δραματουργία τείνει συχνά να συμβολοποιεί την αναπηρία, όπως ο Μ. Μαίτερλινκ στους *Τυφλούς* (1890) όπου η τυφλότητα υπαινίσσεται τη μεταφυσική άγνοια, ο Τζ. Μ. Σνυγκ στο *Πηγάδι των Αγίων* (1905) και ο Μπράιαν Φρίελ στο *Μόλλυ Σουήνν* (1994) που προβάλλουν την όραση ως θλιβερή απομυθοποίηση και απομάγευση του κόσμου ή ο Γιώργος Θεοδοσιάδης στο δημοφιλές *Δεν ακούω, δεν βλέπω, δεν μιλάω* (1996), που δραματοποιεί έναν ινδικό μύθο, παίζοντας ανάλαφρα με το ελλειμματικό και εν τέλει ανέφικτο του Έρωτα. Το συγκεκριμένο μαζί με το προαναφερθέν *Μην ακούς τη βροχή* του Διαλεγμένου είναι εξ όσων γνωρίζω και τα μόνα νεοελληνικά θεατρικά έργα που συμπεριέλαβαν, έστω και εκτός σκηνής ή συμβολικά, πρόσωπα με αναπηρία, πριν από το *Balance* της συγγραφέα και σκηνοθέτριας Νάνσυς Σπετσιώτη.

Το θεατρικό έργο *Balance*

Στο εν λόγω έργο, παράλληλα με το αφήγημά του, εκδιπλώνεται ολόκληρο το κοινωνικό πλέγμα (Wendell, 2013)⁶¹ που περιθωριοποιεί και αποκλείει μέσα από ένα είδος “φυσικής επιλογής” τα άτομα με αναπηρία από το “υγιές” σώμα της κοινωνίας. Έργο για δύο πρόσωπα, γραμμένο το 2007, προφητικό σε ό,τι αφορά την προ των πυλών οικονομική κρίση, ιχνηλατεί την πορεία ενός ζευγαριού, της Ψ και του Χ. Τα δύο καθόλου τυχαία αινιγματικά προσωνύμια-φωνήματα του άνδρα και της γυναίκας συνθέτουν την άφυλη οντότητα της Ψυχής που, υπό μία ιδεαλιστική, πλατωνική οπτική διχάζεται σε αρσενικό και θηλυκό, νοσταλγώντας την ουτοπία της ενότητας και αναζητώντας απεγνωσμένα την ισορροπία-*Balance* στην αμφιμονοσήμαντη σχέση με το έτερο ήμισυ. Πάνω σε αυτό το σχεδόν μεταφυσικό, αλληγορικό υπόβαθρο, όπου το θηλυκό ήμισυ πάσχει (από κινητική βλάβη) και το αρσενικό, παρότι υπαίτιο του τραύματος, αδυνατεί -ή αρνείται- να δράσει ιαματικά, η συγγραφέας χτίζει ένα ρεαλιστικό, σκληρό έργο, όπου η -αρχικά ευσταθής- ισορροπία βαθμιαία διαταράσσεται τόσο από τον παράγοντα του «κοινωνικού πλέγματος» όσο και εκ των έσω.

Η θεατρική αφήγηση σπάει σε τέσσερα μέρη, που ταυτίζονται χρονικά και συμβολικά με τις τέσσερις εποχές από την άνοιξη ως τον χειμώνα. Στην αρχική ειδυλλιακή φάση της άνοιξης, η βλάβη της γυναίκας δεν έχει ιδιαίτερη σημασία· το ζευγάρι ζει σε ένα μικρό παράδεισο αμοιβαίας τρυφερότητας και φροντίδας, μία κάψουλα αυτάρκους αγάπης, έναν μικρόκοσμο προστατευμένο από την όποια έξωθεν επίδραση, αλλά και από την έξωθεν μαρτυρία. Η αρτιμέλεια του άνδρα τίθεται στην υπηρεσία της γυναίκας διακριτικά, είναι προφανές ότι η αναπηρία δεν είναι το μείζον πρόβλημα, δεν είναι καν πρόβλημα, πέρα από τις τεχνικές δυσχέρειες που δημιουργεί, οι οποίες πάντως επιλύονται στη βάση μίας αγαπητικής και ισότιμης σχέσης. Η γυναίκα έχει λόγο και

⁶¹ “...I call the interaction of the biological and the social to create (or prevent) disability ‘the social construction of disability’ (Wendell, 2013, σ. 35)



συμμετέχει ενεργά στο στήσιμο αυτού του μικρόκοσμου, όπου ο υπόλοιπος κόσμος δεν έχει σημασία. Οι δύο εραστές ζουν μία εδεμική αυτονομία και αυτοτέλεια: *Ψ: Και το καλοκαίρι θάλασσα.[...] Να πάω όσο πιο βαθιά μπορώ για να 'μαι μόνη μου.* (Σπετσιώτη, 2008, σ. 124) και *Χ: Θα φτιάξω τον καλύτερο κήπο που έχεις δει...* (Σπετσιώτη, 2008, σ. 126) και *Ποιος άρχοντας φτιάχνει το παλάτι του με τα χέρια του; Κανένας. Γι' αυτό είμαστε άρχοντες.* (Σπετσιώτη, 2008, σ. 130). Στην πορεία του έργου μένει τυπικά ασαφές το γιατί έφυγαν από την πόλη όπου κατοικούσαν και εγκαταστάθηκαν στην επαρχία. Κάποιες νύξεις ωστόσο στις δύο πρώτες σκηνές υποβάλλουν ότι οικονομικοί λόγοι τους ανάγκασαν να μετοικήσουν: *Ψ: Τελικά είν' ωραία εδώ. Καλύτερα απ' ότι περίμενα...* (Σπετσιώτη, 2008, σ. 123) και *Χ: Άλλο πράγμα ν' αλλάζεις.* (Σπετσιώτη, 2008, σ. 124) και *Δεν μ' αρέσει αυτή η κουβέντα για τα λεφτά.* (Σπετσιώτη, 2008, σ. 135) και *Δεν θα μας ενδιαφέρουν οι δουλειές. Μόνο να χαμογελάμε.* (Σπετσιώτη, 2008, σ. 145). Η οικονομική κρίση σοβούσε όταν γράφτηκε το *Balance* και είναι ευνόητο ότι οι πρώτοι που επλήγησαν ήταν οι λεγόμενες ευπαθείς -όχι μόνο οικονομικά- ομάδες. Οι περικοπές στην κοινωνική πολιτική σε περιόδους κρίσης είναι σύνθημα φαινόμενο, ενώ οι άνθρωποι με αναπηρία, ως πιο ευάλωτοι, αντιμετωπίζουν συχνότερα το φάσμα της φτώχειας.⁶² Στον επίγειο παράδεισο του ζευγαριού, εμφωλεύουν λοιπόν οι άλλοι, η πραγματικότητα παρεισφρεί ύπουλα και επιτακτικά, διαβρώνοντας το φαινομενικά αρτιμελές σώμα της αγάπης: Τα χρήματα (που δεν έχουν) η δουλειά (που δυσκολεύονται να βρουν) τα πενιχρά εργαλεία της αυτάρκειάς τους, οι πιο κοντινοί «άλλοι», οι γείτονες που τους αντιμετωπίζουν καχύποπτα, τους αποδέχονται δύσκολα για να τους απορρίψουν στη συνέχεια, αρνούμενοι να τους εντάξουν οργανικά στο μικρο-οικονομικό σύστημα που έχουν διαπλέξει: *Ψ: Αυτοί έχουν το μονοπώλιο.* (Σπετσιώτη, 2008, σ. 140) *Είμαι ξένος.* (Σπετσιώτη, 2008, σ. 147) *Δεν με θέλουνε.* (Σπετσιώτη, 2008, σ. 149)

Η σταδιακή διάψευση της επαγγελίας μιας καλύτερης ζωής αποδιαρθρώνει μοιραία και τη σχέση τους, διχάζει την *Ψυχή* σε Ψ και σε Χ, και η βλάβη της γυναίκας, ένα γνώρισμα ομαλά ενταγμένο στην καθημερινότητά τους, που σε καμία περίπτωση δεν προκαλούσε εντάσεις ούτε παρεμπόδιζε τη φυσιολογική ροή της ζωής τους, προβάλλει τώρα ως απειλητική τροχοπέδη, διογκώνεται και επιδεινώνεται: *Ψ: Χειρότερεψα. Χ: Το βλέπω. Ψ: Δεν με προσέχεις. Χ: Δεν μπορώ.* (Σπετσιώτη, 2008, σσ. 152-153)

Στην πορεία, μάς αποκαλύπτεται και ο ηθικός -εν μέρει και φυσικός- αυτουργός της βλάβης της γυναίκας, που δεν είναι άλλος από τον Χ, ο οποίος, όπως δηλώνει, την *έριξε από τη μηχανή.* (Σπετσιώτη, 2008, σ. 167) Η βλάβη δεν είναι πια ένα μέρος του εαυτού της με το οποίο συνυπήρχε εν σχετική ειρήνη, είναι *αναπηρία*, ένα εμπόδιο που εκτρέπει και τους δύο από την κανονικότητα, κάτι εχθρικό και ντροπιαστικό, που συντελεί στην αλλοτριότητα και στην αλλοτρίωση μεταξύ τους, από τον περίγυρο, αλλά και από τον ίδιο τους τον εαυτό. Κάτι χειρότερο: είναι τέτοια η αμοιβαία αποξένωση ώστε ο άνδρας ασκεί και σωματική βία στη γυναίκα. Η οικονομική ένδεια εντείνει την απελπισία του, και η βλάβη εκείνης, η φυσική της αδυναμία να αμυνθεί, δίνει σε αυτή την απελπισία μία πρόσφορη και βολική δίοδο εκτόνωσης. Ο άνδρας-θύμα μιας βίαιης κοινωνικής συνθήκης μετατρέπεται εν τέλει σε θύτη, καταλήγοντας στη φυσική και συμβολική εκτέλεση της γυναίκας, εξοντώνοντας μαζί της και τον αγαθό, καθαρό του εαυτού.

Σε όλη αυτή την καθοδική, εσωτερική διαδρομή όπου κατακρημνίζεται ο Χ, η Ψ διασώζεται ως ηθική οντότητα και ως πρόσωπο που διατηρεί τα ανθρώπινα γνωρίσματά του. Η

⁶² Περισσότερα για τη φτωχοποίηση ατόμων με αναπηρία βλ. Vallas, Knackstedt & Thompson, 2022 και Hauben et al., 2012.



γυναικοκτονία του φινάλε διευκολύνεται από τη σωματική βλάβη του θύματος, αλλά με κανένα τρόπο δεν αιτιολογείται από αυτήν· είναι η έσχατη κατάληξη της ψυχικής βλάβης του άντρα, που επιδεινώθηκε από την περιρρέουσα κοινωνική συγκυρία. Η γυναίκα παραμένει καθ' όλη την εξέλιξη της ιστορίας ψυχικά και ηθικά αρτιμελής. Από τους δύο, εκείνη είναι η ισχυρή, η εξισορροπητική σταθερά, ο φορέας της κοινής λογικής και του υγιούς οπτισμού: «Όλα γίνονται», (Σπετσιώτη, 2008, σ. 153) «Να σε βοηθήσω», (Σπετσιώτη, 2008, σ. 156) «Αύριο όλα θα 'ναι καλύτερα». (Σπετσιώτη, 2008, σ. 158) Η φυσική της βλάβη, πέρα από τη συμβολική της διάσταση, δεν συνοδεύεται από τα κλισέ που η δραματοουργία και η μυθοπλασία εν γένει αρέσκει να αναπαράγει. Δεν διακατέχεται από μνησικακία, δεν μεμψιμοιρεί, δεν εκλιπαρεί ούτε προκαλεί οίκτο. Ούτε στιγμή δεν χάνει την εσωτερική της δύναμη, την αυτονομία, την παρηρησία, το θάρρος να διεκδικεί και τη γενναιοδωρία να προσφέρει. Η ψυχική της αρτιμέλεια και αυτοτέλεια καθιστά τη σωματική βλάβη δευτερεύουσας σημασίας και αποτελεί ενδιαφέρουσα αντιπαράθεση στον συνδυασμό φυσικής ευρωστίας και ψυχικής καχεξίας του άνδρα. Και είναι αυτή η τελευταία που ανατρέπει την πολυπόθητη *ισορροπία*, καταστρέφοντας αμετάκλητα τον ονειρεμένο μικρόκοσμο που θέλησε το ζευγάρι να δημιουργήσει.

Το *Balance* δεν πρωτοτυπεί με τις συμβολικές προεκτάσεις που προσδίδει στην αναπηρία· αυτό όπως προαναφέρθηκε είναι δραματουργικά σύνθετες. Δεν ηθικολογεί, προβάλλοντας τη σωματική βλάβη ως ένα είδος “ηθικού πλεονεκτήματος”. Η καινοτομία του είναι ότι τολμά να εισαγάγει την αναπηρία ως παράπλευρο αφήγημα που εμπλουτίζει τη δράση χωρίς να την κατευθύνει μονόδρομα, αλλά και μία *dramatis persona* με κινητική βλάβη, χωρίς “ειδικές ανάγκες”, ούτε “ειδικές ικανότητες”, η οποία αναμετράται με τη συνθήκη του έργου ισότιμα και ανθρώπινα· και επιτυγχάνει τη σπάνια “ισορροπία” να είναι η αναπηρία *ορατή*, ως γνώρισμα ενός αυτόνομου και ολοκληρωμένου Προσώπου, χωρίς να είναι *καθοριστική* για τη δράση και την πολιτεία του.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Διαλεγμένος, Γ. (2007) Άπαντα τα θεατρικά τ. α΄. Αιγόκερως.
- Σαίξπηρ, Ο. (2007) Άμλετ. Μετ. Ερρίκος Μπελιές. Κέδρος.
- Σαίξπηρ, Ο. (1913) Η Τρικυμία. Μετ. Ιάκ. Πολυλάς. Εκδ. Φέξη.
- Συλλογικό (Σπετσιώτη, Ν. κ.ά., 2008) Αναγνώσεις 2008. Τα ελληνικά έργα. Αιγόκερως.
- Συλλογικό (2019) Αναπηρία και κοινωνία, Σύγχρονες θεωρητικές προκλήσεις και ερευνητικές προοπτικές. Τζιόλας.
- Hobgood, A. P. & Houston Wood D. (2013) Recovering Disability in Early Modern England. Ohio State University Press.
- Hunt – McNabb, C. (2020) Medieval Disability Sourcebook: Western Europe. Punctum Books.
- Mitchell D.T. & Snyder S.L. (2001) Narrative Prosthesis. Disability and the Dependencies of Discourse. University of Michigan Press.
- Quayson, A. (2007) Aesthetic Nervousness: Disability and the Crisis of Representation. Columbia University Press.
- Sandahl, C. & Auslander, P. (2005) Bodies in Commotion: Disability and Performance. University of Michigan Press.
- Shakespeare, T. et al. (2016) The Disability Studies Reader. Routledge.
- Wendell, S. (2013) The Rejected Body: Feminist Philosophical Reflections on Disability. Taylor and Francis.



Williams, T. (2009) *The Glass Menagerie*. Penguin Modern Classics. Penguin Books.

ΑΡΘΡΑ

Williams, K. S. (2009). *Enabling Richard: The Rhetoric of Disability in Richard III*. *Disability Studies Quarterly*, 29(4).

ΑΡΘΡΑ ΣΕ ΙΣΤΟΤΟΠΟΥΣ

Σαίξπηρ, Ο. *Richard III*. (e-book) Στον ιστότοπο Folger.edu. Ανακτήθηκε από <https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/richard-iii/read/#line-4.4.81>

Σαίξπηρ, Ο. *Troilus and Cressida*. (e-book) Στον ιστότοπο Folger.edu. Ανακτήθηκε από <https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/troilus-and-cressida/>

Σαίξπηρ, Ο. *King John*. (e-book) Στον ιστότοπο Folger.edu. Ανακτήθηκε από <https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/king-john/>

Berger, J. (2014). *Dys-/Disarticulation and Disability*. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.18574/nyu/9780814708460.003.0005>

Demetriades, A. K. (2003). *Philoctetes*. *Journal of the Royal Society of Medicine*, 96(12), 620. <https://doi.org/10.1258/jrsm.96.12.620>

Equestri, A. (2022) *Literature and Disability in the English Renaissance*. *Oxford Research Encyclopedia of Literature*. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.1317>

Evans. G. (2022). 'Cost Of Living' Broadway Review: A Pulitzer Winner Examines People Who Need People'. *DEADLINE*. Ανακτήθηκε από 'Cost Of Living' Broadway Review: People Who Need People – Deadline

Hauben, H., Coucheir, M., Sooren, J., McAnaney, D., & Delfosse, C. (2012). *Assessing the impact of European governments' austerity plans on the rights of people with disabilities*. European Foundation Centre and Bernard Brunhes International/BPI Group. Ανακτήθηκε από <https://search.issuelab.org/resource/assessing-the-impact-of-european-governments-austerity-plans-on-the-rights-of-people-with-disabilities-key-findings.html>

Phantom of the Opera. (2023, April 17). Στη Wikipedia. Ανακτήθηκε από [https://en.wikipedia.org/wiki/Phantom_of_the_Opera_\(1976_musical\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Phantom_of_the_Opera_(1976_musical))

Richard III: Team rebuilds 'most famous spine'. *BBC NEWS* 30 Μαΐου 2014. Ανακτήθηκε από <https://www.bbc.com/news/uk-england-leicestershire-27610788>

Vallas, R., Knackstedt, K., & Thompson, V. (2022). *7 Facts About the Economic Crisis Facing People with Disabilities in the United States*. The Century Foundation. Ανακτήθηκε από <https://tcf.org/content/commentary/7-facts-about-the-economic-crisis-facing-people-with-disabilities-in-the-united-states/>

ΔΙΑΤΡΙΒΕΣ

MacLean, E. (2014). *Freak, Out! Disability Representation in Theatre*. Wesleyan University. Ανακτήθηκε από <https://silo.tips/download/freak-out-disability-representation-in-theatre>

Βιογραφικό: Η Κατερίνα Θεοδωράτου γεννήθηκε στην Κεφαλονιά. Σπούδασε Γαλλική Φιλολογία και Θεατρολογία στο Ε.Κ.Π.Α., όπου και ολοκλήρωσε το μεταπτυχιακό της στο



Τ.Θ.Σ. Κείμενά της έχουν δημοσιευτεί σε θεατρικά προγράμματα (Εθνικό Θέατρο, Μεταξουργείο, Ροές, Θ.Ο.Κ. κ.ά.) καθώς και σε λογοτεχνικά περιοδικά της Αθήνας και της Κύπρου (Μανδραγόρας, Άνευ, Θέματα Λογοτεχνίας-Εκδ. Γκοβόστη, Παιδεία και Κοινωνία-εφημ.Αυγή κ.λπ.) και σε sites όπως το diastixo.gr, το fractal, το varelaki κ.ά.. Διδάσκει Θεατρική Αγωγή στην Α'βάθμια Εκπαίδευση. Έχει μόνιμη στήλη θεατρικής κριτικής στο περιοδικό Κοράλλι και είναι μέλος της Ένωσης Ελλήνων Θεατρικών και Μουσικών Κριτικών.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail: <theokat2@hotmail.com>



Προσβασιμότητα στο θέατρο μέσω της διερμηνείας νοηματικών γλωσσών

Ευλαμπία Αγγέλου, Ιωάννα Αγγέλου

Περίληψη: Η πρόσβαση του κωφού κοινού, κοινού με κώφωση/βαρηκοΐα στο θέατρο, μπορεί να επιτευχθεί με διαφορετικούς τρόπους. Ένας από αυτούς είναι και η διερμηνεία νοηματικών γλωσσών. Στόχος της θεατρικής διερμηνείας είναι τα μέλη του κωφού κοινού στα οποία απευθύνεται να έχουν αντίστοιχη και ισοδύναμη θεατρική εμπειρία με το ακούον κοινό. Στο παρόν άρθρο εξετάζονται ο τρόπος και οι συνθήκες στις οποίες πραγματοποιείται η διερμηνεία, οι παράμετροι που πρέπει να λαμβάνονται υπόψη, καθώς και οι δεξιότητες που πρέπει να έχει η/ο διερμηνέας. Η προετοιμασία για τη θεατρική διερμηνεία είναι μία πολύπλοκη εργασία με πολυπαραγοντικό χαρακτήρα, καθώς ξεφεύγει από το στενό κειμενικό πλαίσιο του έργου, κι επεκτείνεται στην ενσάρκωσή του από τις/τους ηθοποιούς, στους τρόπους καλλιτεχνικής έκφρασης (τραγούδι, χορός, φωτισμός, εφέ κλπ) και στο ευρύτερο δημιουργικό όραμα της ομάδας.

Λέξεις κλειδιά: διερμηνεία, νοηματική γλώσσα, κώφωση, προσβασιμότητα

«Στο θέατρο μπορείς να παίζεις χωρίς να υπάρχουν
και να υπάρχουν χωρίς να παίζεις.»

Μελίνα Μερκούρη

Εισαγωγή

Στο θέατρο «δεν μεταφράζουμε απλώς ένα γλωσσικό κείμενο σε ένα άλλο, αντιμετωπίζουμε και φέρνουμε σε κοινωνία ετερογενείς αποφαντικές καταστάσεις και πολιτισμούς, διαχωρισμένους από τον χώρο και τον χρόνο» (Pavis 2006 στο: Δημητρούλια & Κεντρωτής, 2015:236).

Η ιδιαιτερότητα της θεατρικής μετάφρασης, η πολυπλοκότητά της και η άμεση σύνδεσή της με την παράσταση καθιστούν την προσβασιμότητα στο θέατρο μέσω της διερμηνείας νοηματικών γλωσσών πολυπαραγοντική και ιδιαίτερα περίπλοκη διεργασία.

Η διερμηνεία νοηματικών γλωσσών στις παραστατικές τέχνες καλύπτει/περιλαμβάνει ένα ευρύ φάσμα κατηγοριών, από αρχαίο δράμα μέχρι σύγχρονα και μεταμοντέρνα θεατρικά έργα, παιδικό θέατρο, μονολόγους, μιούζικαλ, θεατρικά δρώμενα σε εξωτερικούς χώρους κλπ. Όπως είναι αναμενόμενο, κάθε είδος, κάθε περίπτωση και κάθε τοποθεσία που λαμβάνει χώρα η παράσταση, όπως και η σχέση της κοινότητας/κοινού με τα παραπάνω, διαμορφώνουν κάθε φορά διαφορετικές απαιτήσεις. Παρόλα αυτά, η διερμηνεία νοηματικών γλωσσών στις παραστατικές τέχνες έχει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά που άπτονται του τρόπου διεξαγωγής της και των δεξιοτήτων που απαιτούνται να έχουν οι διερμηνείς.

Είδη διερμηνείας

Ο συνηθέστερος τρόπος διερμηνείας νοηματικής γλώσσας, ανεξάρτητα από το πλαίσιο που λαμβάνει χώρα, περιλαμβάνει την τοποθέτηση του/ της διερμηνέα απέναντι από το Κωφό άτομο, ώστε να επικοινωνείται ανεμπόδιστα το εκάστοτε μήνυμα. Ωστόσο, στην περίπτωση των



θεατρικών παραστάσεων καταγράφονται ποικίλοι τρόποι παροχής διερμηνείας νοηματικής γλώσσας. Κάθε φορά η επιλογή εξαρτάται από την παραγωγή ή/και τις συνθήκες της παράστασης, από τις/τους διερμηνείς και φυσικά το κοινό.

Η «Διερμηνεία στο προσκήνιο» είναι η συνηθέστερη επιλογή, στην οποία δύο ή περισσότερες/οι διερμηνείς εργάζονται ομαδικά, τοποθετημένοι σε ειδικό χώρο δίπλα στην σκηνή ή στην άκρη της. Αν και είναι η πιο συνηθισμένη χωροθέτηση λόγω της λειτουργικότητάς της, έχει το βασικό μειονέκτημα ότι το κοινό θα πρέπει να εναλλάσσει το βλέμμα του ανάμεσα στην παράσταση και τις/τους διερμηνείς, καθώς αυτά εξελίσσονται παράλληλα. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα, αρκετά συχνά να χάνει κάποιες πληροφορίες (είτε σκηνικές είτε γλωσσικές) από την παράσταση, με αποτέλεσμα να μην απολαμβάνει ισότιμα και πλήρως τη θεατρική εμπειρία. Η δυσκολία αυτή είναι εφικτό να μετριαστεί με συγκεκριμένη συμπεριφορά των διερμηνέων, οι οποίοι μπορούν να βοηθήσουν το κοινό να στρέψει το βλέμμα προς τη σκηνή, είτε στρέφοντας την προσοχή τους στην παράσταση, κοιτώντας οι ίδιες/οι προς τα εκεί, διπλώνοντας τα χέρια τους ή απλά στρέφοντας το βλέμμα τους ελαφρά προς τη σκηνή (GanzHorwitz, 2014). Στα αρνητικά στοιχεία του μοντέλου της «Διερμηνείας στο προσκήνιο» συγκαταλέγονται επίσης η αδυναμία να ερμηνευτεί και να αξιοποιηθεί πλήρως ο χώρος, η αδυναμία να ενσωματωθεί η ομάδα διερμηνέων στους συντελεστές της παράστασης και η ελλιπής απόδοση του προφορικού λόγου (Richardson, 2018).

Στη «σκιά διερμηνείας» οι διερμηνείς ακολουθούν σαν σκιά τις/τους ηθοποιούς στη σκηνή, διερμηνεύοντας τα λόγια (RID, 2014). Σε αυτήν την περίπτωση, οι διερμηνείς έχουν ίδια σκηνική παρουσία (ρούχα, μακιγιάζ κλπ) με τις/τους ηθοποιούς που ακολουθούν και απαιτείται η συμμετοχή τους από την αρχή της παραγωγής (από το στάδιο του σχεδιασμού). Με αυτόν τον τρόπο, το κοινό παρακολουθεί ταυτόχρονα και την πλοκή και τη διερμηνεία. Ωστόσο, αυτό το είδος διερμηνείας απαιτεί περισσότερους οικονομικούς πόρους και δεν προτιμάται.

Στη «διερμηνεία σε ζώνες», η/ο διερμηνέας βρίσκεται εντός του χώρου δράσης, αλλά συνήθως κινείται μόνο κατά τη διάρκεια μιας αλλαγής σκηνής /πράξης ή για έμφαση κατά τη διάρκεια ενός ιδιαίτερα δραματικού σημείου (RID, 2014). Υπάρχουν περιπτώσεις, που οι διερμηνείς βρίσκονται σε διαφορετικά σημεία της σκηνής ακίνητες/οι και απλά νοηματίζουν τα λόγια των ηθοποιών, όταν αυτές/οί μπαίνουν στη συγκεκριμένη «ζώνη» του διερμηνέα. Ο στόχος είναι να τοποθετηθούν οι διερμηνείς στην ίδια «ζώνη» με την πλειονότητα της δράσης, ώστε το κοινό των Κωφών να βλέπει εύκολα διερμηνείς και ηθοποιούς ταυτόχρονα.

Τέλος, υπάρχει η διερμηνεία σε τυφλοκωφά άτομα. Στην περίπτωση αυτή, υπάρχει μία δεύτερη ομάδα διερμηνέων που εργάζεται παράλληλα με την διερμηνεία σε νοηματική γλώσσα και χρησιμοποιεί την απτική νοηματική γλώσσα (RID, 2014). Η ομάδα μπορεί να περιλαμβάνει Κωφά άτομα συμβούλους, Κωφές/Κωφούς διερμηνείς και διερμηνείς απτικής νοηματικής. Σε αυτήν την περίπτωση η ομάδα πρέπει να είναι χωροθετημένη με τέτοιο τρόπο ώστε να υπάρχει άμεση και άνετη οπτική επαφή μεταξύ των μελών της και παράλληλα να βρίσκεται δίπλα στο μέλος του κοινού για το οποίο διερμηνεύουν.

Δεξιότητες - τεχνικές διερμηνέων και απαραίτητες προϋποθέσεις

Η διερμηνεία νοηματικών γλωσσών σε μία θεατρική παράσταση έχει την ιδιαιτερότητα ότι γίνεται με το κείμενο-πηγή να είναι ήδη αποτέλεσμα θεατρικής μετάφρασης, καθώς το (αρχικό) κείμενο μετατρέπεται σε παράσταση, γεγονός που απαιτεί συνδυαστικές και συμπληρωματικές μεθόδους.



Οι σημειωτικοί τρόποι που μετέχουν στο θέατρο κατά τον Kowzan είναι (Δημητρούλια & Κεντρωτής, 2015:234)

«Ι. Τα λόγια των ηθοποιών και ο επιτονισμός.

ΙΙ. Οι κινήσεις, οι χειρονομίες, οι μορφασμοί κ.λπ. του ηθοποιού.

ΙΙΙ. Η εμφάνιση του ηθοποιού, η μορφή του.

ΙV. Ο σκηνικός χώρος στον οποίο κινείται ο ηθοποιός, τα σκηνικά, οι φωτισμοί.

V. Όλοι οι ήχοι πέραν της φωνής.»

Όλα αυτά τα στοιχεία λαμβάνονται υπόψη και αποδίδονται όπου είναι απαραίτητο από τις/ τους διερμηνείες νοηματικών γλωσσών.

Η μετάφραση έχει κανόνες και ο χρονισμός είναι μία από τις βασικές παραμέτρους που υπάγονται σε αυτούς. Όπως οι υπότιτλοι έχουν συγκεκριμένη έκταση χαρακτήρων και χρόνο διάρκειας στην οθόνη, ή η ακουστική περιγραφή πρέπει να «χωρέσει» στα ηχητικά κενά των ομιλιών, έτσι και η διερμηνεία στη νοηματική γλώσσα δεν πρέπει να εμποδίζει οπτικά την εξέλιξη των σκηνών. Ταυτόχρονα απαιτείται απόλυτος συγχρονισμός με τους διαλόγους. Η/ο διερμηνέας, γνωρίζοντας ότι οι ηθοποιοί ενδεχομένως να μιλούν πιο γρήγορα ή πιο αργά από τον ρυθμό που νοηματίζει, καλείται να συγχρονιστεί όσο το δυνατόν καλύτερα. Ακόμα, η/ο διερμηνέας πρέπει να αναλύει την οπτική πληροφορία που παρουσιάζεται στην σκηνή και είναι απαραίτητη για την κατανόηση της πλοκής από τα Κωφά μέλη του κοινού και τότε η πληροφορία που λαμβάνουν μέσω της νοηματικής γλώσσας από αυτήν/αυτόν αρκεί.

Η λειτουργία του απροσδόκητου που μπορεί να εκφραστεί μέσω συνηθισμένης όσο και μη συνηθισμένης γλώσσας, επίσης, κατέχει σημαντικό ρόλο στη διάδραση μεταξύ συγγραφέα, συντελεστών και κοινού. Τη διάδραση αυτή καλούνται να μεταφέρουν, να διατηρήσουν και να υποστηρίξουν οι διερμηνείς και με τα Κωφά μέλη του κοινού. Για να τα επιτύχουν αυτά, απαιτείται η συμμετοχή τους σε αρκετές πρόβες (GanzHorwitz, 2014), κατά τις οποίες εξοικειώνονται με το ρυθμό των ηθοποιών και τη ροή της παράστασης. Επίσης, γίνεται αντιληπτό ότι απαιτείται να έχουν ευρύ λεξιλογικό και γλωσσικό ρεπερτόριο, για να μπορούν να υποστηρίξουν από ένα ευρύ φάσμα λεξιλογικών επιλογών τις κατάλληλες σε κάθε περίπτωση και το προϊόν της διερμηνείας τους να είναι εξίσου πλούσιο και περίπλοκο, ισάξιο σε περιεχόμενο και αισθητική με το αρχικό μήνυμα/παράσταση (RID 2014).

Το ηχητικό μέρος μίας παράστασης έχει τη δική του αισθητική και σημασία. Στοιχεία όπως ο ρυθμός, η ένταση, μουσικές κατηγορίες που δημιουργούν μία συγκεκριμένη ατμόσφαιρα, η τονικότητα κλπ επικοινωνούν με τον τρόπο τους στοιχεία της πλοκής, τα οποία πρέπει να μεταφερθούν μέσω της διερμηνείας στα Κωφά μέλη του κοινού. Οι διερμηνείς μετατρέπουν την ηχητική αισθητική σε οπτική, αξιοποιώντας ισοδύναμα γλωσσολογικά στοιχεία των νοηματικών γλωσσών (πχ χειραγωγήση νοηματικού χώρου, αλλαγή ρυθμού νοηματισμού, επαναλήψεις νοημάτων). Αξίζει να σημειωθεί ότι, ενώ υπάρχουν έρευνες για τη χωροταξία των διερμηνέων, τα τεχνικά ζητήματα που προκύπτουν από την ταυτόχρονη παροχή δύο διαφορετικών οπτικών ερεθισμάτων (σκηνή και διερμηνεία), δεν έχουν καταγραφεί έρευνες που να ασχολούνται με τις απαιτήσεις της διερμηνείας σε γλωσσικό και παραγλωσσικό (φωνητικά και ηχητικά εφέ που εμπεριέχουν νόημα) επίπεδο (GanzHorwitz, 2014).

Η διερμηνεία νοηματικών γλωσσών στις παραστατικές τέχνες, όπως και κάθε άλλη περίπτωση διερμηνείας, αποτελεί μία υπηρεσία προς και από την κοινότητα των Κωφών/κωφών, βαρηκόων και χρηστών νοηματικών γλωσσών και επιβάλλεται να τηρούνται οι αρχές που διέπουν



το επάγγελμα, όπως αυτές καταγράφονται στους επαγγελματικούς κώδικες δεοντολογίας και στους κώδικες επαγγελματικής συμπεριφοράς (RID, 2014).

Η διερμηνεία νοηματικών γλωσσών σε θεατρικό πλαίσιο ξεκινάει πριν την παράσταση. Αρχικά, προκειμένου να μπορέσει ο/η διερμηνέας να προβεί σε διερμηνεία υψηλής ποιότητας, θα πρέπει να συμμετέχει στις πρόβες και να έχει πρόσβαση σε όλο το υλικό της παράστασης. Συγκεκριμένα, είναι απαραίτητο να υπάρχει επαρκής χρόνος για πρόβες, με ελάχιστο διάστημα, (σε περίπτωση που η/ο διερμηνέας δεν συμμετέχει από την αρχή της παραγωγής) τις δύο εβδομάδες ή το λιγότερο τρεις πρόβες, ανάλογα πάντα με την παράσταση και τις απαιτήσεις της (RID, 2014). Οι διερμηνείς πρέπει να έχουν επίσης πρόσβαση σε όλες τις πηγές και το υλικό της παραγωγής: το σενάριο, τη λίστα με τα τραγούδια, τα ανέκδοτα κλπ. Η πρόσβασή τους δεν πρέπει να περιορίζεται στο κείμενο, αλλά πρέπει να περιλαμβάνει απρόσκοπτη επικοινωνία με τις/τους δραματουργούς, σκηνοθέτριες/ες, ηθοποιούς, τραγουδίστριες/ές κλπ. Παράλληλα, ιδιαίτερα σημαντικό είναι να έχουν στη διάθεσή τους τον απαραίτητο τεχνολογικό εξοπλισμό (ακουστικό εξοπλισμό, αναλόγιο με φως κλπ). Αναφορικά με τον χώρο, πρέπει να ληφθούν υπόψη πού θα τοποθετηθούν οι διερμηνείς (στη σκηνή, δίπλα από την σκηνή, κοντά σε τυφλοκωφό άτομο), ο φωτισμός και η ακουστική. Τέλος, θα πρέπει να υπάρχει μέριμνα για την προσβασιμότητα του ενδιαφερόμενου κοινού σε θέσεις που έχουν απρόσκοπτη οπτική επαφή με την ομάδα των διερμηνέων, καθώς και ορισμός (και γνωστοποίηση) των ατόμων που είναι υπεύθυνα επικοινωνίας, σκηνής, εισιτηρίων και υπηρεσιών προσβασιμότητας.

Η διερμηνεία νοηματικών γλωσσών για το ακούον κοινό

Τις περισσότερες φορές που αναφερόμαστε στην προσβασιμότητα στο θέατρο μέσω της διερμηνείας των νοηματικών γλωσσών, εννοούμε την απόδοση του προφορικού λόγου στη νοηματική γλώσσα και όχι το αντίστροφο, δηλαδή η προφορική απόδοση ενός θεατρικού έργου που παρουσιάζεται σε νοηματική γλώσσα. Ενδεικτικά αναφέρονται οι ορισμοί των Gebron (2000) και Rocks (2015) σύμφωνα με τους οποίους η διερμηνεία νοηματικών γλωσσών στο θέατρο αφορά παραστάσεις προφορικής γλώσσας που μεταφέρονται ταυτόχρονα σε Κωφό κοινό, συνήθως έπειτα από δική του απαίτηση και πρωτοβουλία, μέσω μίας/ενός διερμηνέα που χρησιμοποιεί νοηματική γλώσσα, αντί κάποιου άλλου εργαλείου προσβασιμότητας (πχ υπέρτιτλοι).

Ωστόσο, σε όλον τον κόσμο οι κοινότητες των Κωφών έχουν πλούσια θεατρική ιστορία. Για το μεγαλύτερο μέρος της ιστορίας του, το Θέατρο των Κωφών ή το «θέατρο νοηματικής γλώσσας» (Padden&Humphries, 2005: 101) δεν απαιτούσε ομιλία, καθώς απευθυνόταν αποκλειστικά σε κοινό που γνώριζε και χρησιμοποιούσε τη νοηματική γλώσσα, κάτι που πλέον δεν ισχύει. Τα τελευταία χρόνια σχεδόν όλες οι θεατρικές παραγωγές που συμπεριλαμβάνουν Κωφούς ηθοποιούς συνοδεύονται από προφορική απόδοση/ερμηνεία. Αυτό οφείλεται εν μέρει στην ορατότητα που αποκτήθηκε και –κατ’ επέκταση– στη μεταβολή του κοινού των παραγωγών των Θεάτρων Κωφών που πλέον περιλαμβάνουν και ακούοντες θεατές. Έτσι, σταδιακά, από την αρχική ανάγνωση των στιχομυθιών, έγινε η μετάβαση στη διερμηνεία τους, για να φτάσουμε στην «παράλληλη παράσταση», κατά την οποία νοηματική και προφορική γλώσσα συνυπάρχουν ταυτόχρονα στην σκηνή. Η αλλαγή αυτή επηρέασε και το θέατρο των Κωφών. Οι Κωφοί ηθοποιοί λαμβάνοντας υπόψη τους τον παράγοντα της προφορικής απόδοσης και τη συνεργασία με ακούοντες/ομιλούντες ηθοποιούς, άλλαξαν τον τρόπο ερμηνείας τους, αλλά και το είδος των θεατρικών έργων που παρουσιάζουν, ξεφεύγοντας από τις αφηγήσεις αποκλειστικά της κοινότητας των Κωφών (Padden & Humphries, 2005:102).



Το συγκεκριμένο είδος θεατρικής διερμηνείας έχει διαφορετικά χαρακτηριστικά από εκείνο της διερμηνείας σε νοηματική γλώσσα. Η παράσταση προσλαμβάνεται από το οπτικό κανάλι και η διερμηνεία από το ακουστικό, συνεπώς δεν τίθεται ζήτημα για το πού θα κοιτάει το κοινό (στη σκηνή ή τη διερμηνεία). Ωστόσο, προκύπτει το θέμα πόσες φωνές θα αποδίδουν τις/τους ηθοποιούς. Ενώ στην περίπτωση της διερμηνείας προς τη νοηματική γλώσσα, συνηθέστερος είναι ο τρόπος που πλησιάζει στη συνεδριακή διερμηνεία (ομάδα διερμηνέων στην άκρη της σκηνής), όταν η γλώσσα-στόχος είναι η προφορική, ο συνηθέστερος τύπος είναι παρόμοιος με τη (φωνητικά) σκιώδη διερμηνεία (με τη διαφορά ότι οι ηθοποιοί της προφορικής γλώσσας δεν φαίνονται). Τέλος, η προσβασιμότητα στο θέατρο μέσω της διερμηνείας νοηματικών γλωσσών εντοπίζεται και στις περιπτώσεις που η θεατρική παραγωγή έχει μικτή σύνθεση, δηλαδή και Κωφά και ακούοντα άτομα (είτε πρόκειται για ηθοποιούς, τεχνικό προσωπικό κλπ).

Συζήτηση

Ενώ λοιπόν το θέατρο βρίσκεται διαχρονικά στο επίκεντρο της διαπολιτισμικής επικοινωνίας, η θεατρική μετάφραση βρισκόταν επί μακρόν -αν δεν συνεχίζει ως σήμερα να βρίσκεται- στο περιθώριο του ενδιαφέροντος των μεταφραστικών σπουδών. Ο λόγος για την παραγνώριση αυτή είναι η ιδιαιτερότητά της, η πολυπλοκότητά της λόγω της σύνδεσής της με την παράσταση (Δημητρούλια & Κεντρωτής, 2014, σελ. 233).

Γίνεται αντιληπτό ότι οι διερμηνείς που αναλαμβάνουν διερμηνείες παραστατικών τεχνών, και ειδικότερα θεατρικού περιβάλλοντος, καλούνται να έχουν όχι απλά γνώση του περιεχομένου, αλλά άριστη γνώση και άνεση σε πολλαπλά επίπεδα με τις γλώσσες πηγής και στόχου, να είναι εξοικειωμένες/οι με το καλλιτεχνικό/θεατρικό περιβάλλον, να έχουν αίσθηση της παρουσίας τους στο χώρο και έντονο ομαδικό πνεύμα. Ταυτόχρονα, δεν θα πρέπει να λησμονηθεί ότι ο στόχος δεν είναι οι διερμηνείς να μετατραπούν σε ηθοποιούς/ερμηνεύτριες/ές, αλλά στο μέσο με το οποίο το κοινό-στόχος θα απολαύσει ισάξια την παράσταση. Η διερμηνεία νοηματικών γλωσσών στις παραστατικές τέχνες αποτελεί έναν ιδιαίτερο κλάδο της θεατρικής μετάφρασης με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και σημαντικές προεκτάσεις.

Οι προκλήσεις της διερμηνείας των νοηματικών γλωσσών στο θέατρο μπορούν να συνοψιστούν, αλλά όχι να εξαντληθούν, στα εξής: 1. απόδοση της γρήγορης ομιλίας, της γρήγορης εναλλαγής ρόλων και της ταυτόχρονης ομιλίας 2. απόδοση των ακουστικών πληροφοριών της μουσικής επένδυσης ή των ηχητικών εφέ 3. ταυτόχρονη επεξεργασία διαφορετικών οπτικών πληροφοριών συχνά σε διαφορετικά σημεία του χώρου 4. χρόνος επεξεργασίας της ομάδας διερμηνέων 5. γλωσσική απόδοση ιδιαίτερων νοημάτων του θεατρικού κειμένου 6. συνεργασία όλων των εμπλεκόμενων μελών.

Η επίδραση της θεατρικής διερμηνείας δεν περιορίζεται μόνο σε ατομικό επίπεδο, παρέχοντας στα Κωφά άτομα δυνατότητες πρόσβασης σε θεατρικά δρώμενα. Η ανάμειξη των γλωσσών και των πρακτικών στις θεατρικές παραστάσεις αποτελούν σημαντικούς παράγοντες που επηρεάζουν την ορατότητα της Κοινότητας των Κωφών, αλλά και εξαιτίας αυτής, τη γλώσσα και την κουλτούρα της (Padden & Humphries, 2005).

Η παροχή της αποτελεί αναμφίβολα ανθρώπινο δικαίωμα και η διασφάλιση υψηλής ποιότητας οφείλει να είναι βασικό μας μέλημα. Τα στοιχεία που διαθέτουμε μέχρι σήμερα είναι ιδιαίτερα φτωχά και κρίνεται αναγκαία η διεξαγωγή επιστημονικών ερευνών.



ΠΗΓΕΣ

- Δημητρούλια, Τ, Κεντρωτής, Γ. (2015). Λογοτεχνική μετάφραση: Θεωρία και πράξη. [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Κάλλιπος. <https://hdl.handle.net/11419/5252>
- GanzHorwitz, Miriam (2014). Demands and Strategies of Interpreting a Theatrical Performance into American Sign Language. Journal of Interpretation. 23(1), 1-18. <https://digitalcommons.unf.edu/joi/vol23/iss1/4>
- Gerbon, J. (2000). Sign the Speech: An introduction to Theatrical Interpreting. ButtlePublications Inc.
- Padden, C, Humphries, T. (2005). Inside Deaf Culture. Harvard University Press.
- Registry of Interpreters for the Deaf (RID). (2014). Interpreting for performing arts. https://nwasla.com/wp-content/uploads/2019/02/PerformingArts_SPP-1.pdf
- Richardson, M. (2018). The Sign Language Interpreted Performance: A Failure of Access Provision for Deaf Spectators. Theatre Topics, 28, 63-74. <https://doi.org/10.1353/tt.2018.0009>
- Rocks, S. (2015). Theatre Interpreting. In: Pochhacker, F.(Ed). Routledge Encyclopedia of Interpreting Studies (pp. 417-418). Routledge.

Βιογραφικό: Η Ευλαμπία Αγγέλου είναι διερμηνέας Ελληνικής Νοηματικής Γλώσσας. Δραστηριοποιείται από το 2013 αναλαμβάνοντας διερμηνείες ποικίλων κατηγοριών. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα περιλαμβάνουν τη διερμηνεία νοηματικών γλωσσών και την προσβασιμότητα.

Βιογραφικό: Η Ιωάννα Αγγέλου είναι ειδική παιδαγωγός (από το 2002) με ειδίκευση στην κώφωση και νηπιαγωγός. Ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για την κώφωση, τη νοηματική γλώσσα και την έγκαιρη παρέμβαση.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail: < angelou_bia@gmail.com >



Η διάθεση είναι δωρεάν



ψηφιακή έκδοση:

ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟΣ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟΣ ΣΥΛΛΟΓΟΣ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΩΝ

Ιπποκράτους 13 (εντός στοάς)

5ος όροφος

T.K. 10679, Αθήνα

www.pesyth.com

contact@pesyth.com

©2023