



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 αρμοлогείται 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 “περπατά” 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 συνεργάτης 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>