



Μεταγράφοντας τον Κάφκα: Η Παράσταση Αναφορά για μια Ακαδημία από την Ομάδα Σημείο Μηδέν

Μαρία Σικιτάνο

Περίληψη: Η δραματοποίηση των έργων του Φραντς Κάφκα αποτελεί μια συνήθη τάση στην ελληνική και παγκόσμια θεατρική σκηνή. Κάποιοι μελετητές αποδίδουν το φαινόμενο στα στοιχεία θεατρικότητας που ενυπάρχουν στο έργο του Κάφκα, όπως η χειρονομία, η σωματικότητα, η χρήση μη λεκτικών εικόνων και μορφών. Κάποιοι άλλοι μιλούν για την αντιθεατρικότητα του συγγραφέα, η οποία λειτουργώντας ανοικειωτικά υποσκάπτει και αμφισβητεί την παραδοσιακή έννοια της αναπαράστασης. Με σημείο αναφοράς τις παραπάνω θεωρητικές προσεγγίσεις, το παρόν άρθρο εξετάζει τη μεταγραφή του Κάφκα από την ομάδα *Σημείο Μηδέν*, εστιάζοντας στην παράσταση *Αναφορά για μια Ακαδημία*. Ειδικότερα, η παρούσα μελέτη στοχεύει στην εξέταση των στοιχείων θεατρικότητας και αντιθεατρικότητας του κειμένου και στο πώς αυτά μορφοποιήθηκαν στη συγκεκριμένη διαδικασία. Η σκηνική έρευνα της «ζωοποίησης» αποκάλυψε νέες εκφραστικές δυνατότητες που έρχονται σε ρήξη με τη μίμηση και τους συμβατικούς όρους της αναπαράστασης, ενώ η προσέγγιση με όρους μουσικού θεάτρου ανέδειξε τη σαρκαστική-κριτική διάσταση του καφκικού έργου, δημιουργώντας ένα πεδίο στοχασμού για την έννοια της ανθρώπινης φύσης.

Λέξεις-κλειδιά: *Κάφκα, Αναφορά για μια Ακαδημία, θεατρικότητα, αντιθεατρικότητα, Σημείο Μηδέν*

Εισαγωγή

Η μεταγραφή των έργων του Φραντς Κάφκα στην ελληνική και παγκόσμια θεατρική σκηνή είναι ένα φαινόμενο που έχει μελετηθεί εκτενώς. Το ενδιαφέρον των ερευνητών οφείλεται σε σημαντικό βαθμό σε μια αντίφαση: ενώ η εργογραφία του Κάφκα αποτελείται σχεδόν εξ' ολοκλήρου από πεζά (μη θεατρικά) έργα, τα κείμενα αυτά επιλέγονται εξαιρετικά συχνά από σκηνοθέτες και καλλιτέχνες του θεάτρου. Κάποιοι μελετητές αποδίδουν το φαινόμενο στα στοιχεία θεατρικότητας που ορίζουν το έργο του Κάφκα, όπως η χειρονομία, η σωματικότητα, η χρήση μη λεκτικών εικόνων και μορφών, η αναφορά στην ίδια την τέχνη του θεάτρου. Κάποιοι άλλοι μιλούν για την αντιθεατρικότητα του συγγραφέα, η οποία, ως ανοικειωτικός μηχανισμός, υποσκάπτει και αμφισβητεί τη συμβατική έννοια της αναπαράστασης. Έχοντας ως σημείο αναφοράς τις παραπάνω θεωρητικές προσεγγίσεις, το παρόν άρθρο εξετάζει τη μεταγραφή του Κάφκα από την ομάδα *Σημείο Μηδέν*, εστιάζοντας στην παράσταση *Αναφορά για μια Ακαδημία*. Συγκεκριμένα, η παρούσα μελέτη στοχεύει στην εξέταση των στοιχείων θεατρικότητας και αντιθεατρικότητας του κειμένου και στο πώς αυτά μορφοποιήθηκαν στη συγκεκριμένη θεατρική παραγωγή.



Ο Φραντς Κάφκα και το Θέατρο

Τα κείμενα του Κάφκα, αντανakλάσεις των προβληματισμών και ζητημάτων που γέννησαν οι πρωτοπορίες και ο μοντερνισμός, έχουν παράξει έναν ιλιγγιώδη αριθμό από μελέτες και αναλύσεις. Οι λεπτοφυείς εξπρεσιονιστικές ποιότητες, η εικονοκλαστική αφηγηματική ποιητική που εμπλέκει το αλλόκοτο με το ονειρικό (Travers, 2004) χτίζουν έναν κόσμο όπου η αίσθηση αποξένωσης του υποκειμένου της νεωτερικότητας, η υποδόρια αίσθηση ενοχής και η ριζωματική εξουσία διαπερνούν όλες τις στοιβάδες της ανθρώπινης ζωής: από την οικογένεια και την κοινωνία έως τις βαθύτερες δομές της ανθρώπινης ψυχής.

Ακολουθώντας τις τακτικές του μοντερνισμού και της πρωτοπορίας, η ριζοσπαστική και υπονομευτική γραφή του Κάφκα κατάφερε να υπερβεί τις δεσμεύσεις των καθιερωμένων μορφών και να εντοπίσει νέα θεμέλια έκφρασης και περιεχομένου. Η ρήξη και η διαλεκτική σύγκρουση των καφκικών κειμένων με τις κλασικές καθιερωμένες λογοτεχνικές συμβάσεις λειτουργεί ως «μήτρα παραγωγής» νέων εκφραστικών δυνατοτήτων. Θα μπορούσαν όμως να ειπωθούν και ως εκφάνσεις ενός δυναμισμού που αποσκοπεί στην επαναδιαπραγμάτευση των όρων της ίδιας της λογοτεχνικότητας. Κάτι ανάλογο συμβαίνει και στη σχέση του συγγραφέα με το θέατρο. Η σύνδεση του Κάφκα με τη σκηνική τέχνη έχει γίνει αντικείμενο μελέτης σε όλο το σύνθετο και πολυποίκιλο φάσμα της, με πολλούς μελετητές να στέκονται τόσο στην επιρροή του θεάτρου όσον αφορά την ίδια τη διαδικασία συγγραφής, αλλά και στην ιδιόμορφη θεατρικότητα ή αντιθεατρικότητα των κειμένων του συγγραφέα. Είναι ενδιαφέρον ότι ενώ η επιρροή του θεάτρου ανιχνεύεται έμμεσα σε όλη την έκταση του λογοτεχνικού έργου του Κάφκα (κυρίως στη σχέση του με το θέατρο Γίντις των Εβραίων της Ανατολικής Ευρώπης, αλλά και γενικότερα στη θεατροφιλία του συγγραφέα), μόνο ένα θεατρικό έργο σε ημιτελή μορφή φέρεται να του ανήκει.¹ Ωστόσο, τα λογοτεχνικά του κείμενα επιλέγονται συχνά για θεατρικά ανεβάσματα.

Από τους πρώτους μελετητές που επισήμαναν την έντονη θεατρικότητα των κειμένων του Κάφκα είναι ο Βάλτερ Μπένγιαμιν. Στο δοκίμιό του «Φραντς Κάφκα: Για τη Δέκατη Επέτειο του Θανάτου του» (“Franz Kafka: Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages”) ο στοχαστής τονίζει ότι η θεατρικότητα των καφκικών έργων οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στη φυσιολογία της γραφής του που εγκιβωτίζει θεατρικές τεχνικές όπως ζωντανοί διάλογοι, χειρονομίες, σωματικές (προ-λεκτικές) μορφές και εικονοπλαστικές αφηγήσεις. Όπως αναφέρει ο Μπένγιαμιν (2019), ολόκληρο το έργο του Κάφκα συνιστά έναν κώδικα χειρονομιών, ο οποίος δεν εξασφαλίζει την ασφαλή διαδρομή προς ένα αμετακίνητο νόημα, αλλά προάγει μια διαδικασία αέναου στοχασμού πάνω στην ανθρώπινη κατάσταση, το «θέατρο του κόσμου». Την έντονη θεατρικότητα του Κάφκα και την τάση δραματοποίησης των έργων του επισημαίνει και ο Μάρτιν Έσλιν (1996):

Ακόμα κι αν η σεμνή απόπειρα του Κάφκα να γράψει ένα θεατρικό έργο δεν κατέληξε σε τίποτα θετικό, η αμεσότητα της αφηγηματικής του πρόζας, το μυστήριο και η ένταση, η συγκεκριμένη σαφήνεια της εικόνας του, αποδείχτηκαν συνεχής πειρασμός για θεατρικές προσαρμογές, σ' όσους θεωρούσαν πως το έργο του αποτελούσε ιδανικό υλικό για τη σκηνή. (σ. 398)

¹ Πρόκειται για το έργο *Ο Φύλακας της Κρύπτης* (1916).



Ο Έσλιν αναγνωρίζει την έντονη παρουσία του Κάφκα στη σκηνή την οποία αποδίδει στις θεατρικές και κινηματογραφικές τεχνικές που συναρτούν τη γραφή του, εμποδίζοντας την αυστηρή κατηγοριοποίησή της. Η μίξη στοιχείων μοντάζ, παντομίμας, χειρονομιών, αλληγορίας και γκροτέσκο παραπέμπει περισσότερο στη διαδοχή κινηματογραφικών εικόνων ή στην εικονογράφηση ενός βιβλίου. Ο Έσλιν τονίζει μάλιστα ότι η πρώτη δραματοποίηση της *Δίκης* (σε σκηνοθεσία Αντρέ Ζιντ και Ζαν-Λουί Μπαρό) είναι η πρώτη παράσταση που αντιπροσώπευσε το κίνημα του θεάτρου του παραλόγου έτσι όπως αυτό οριζόταν στα μέσα του εικοστού αιώνα (Έσλιν, 1996, σ. 399).

Μια διαφορετική προσέγγιση της θεατρικότητας του έργου του Κάφκα είναι αυτή του Μάρτιν Πούχνερ (Puchner, 2003). Ο Πούχνερ μεταφράζει την ιδιόμορφη θεατρικότητα του συγγραφέα ως αντιθεατρικότητα, την οποία ορίζει ως αντίσταση σε κάθε γνωστή δραματουργική φόρμα και σύμβαση. Σύμφωνα με τον Πούχνερ, ο Κάφκα παρουσιάζει θεατρικές σκηνές και χαρακτήρες με σκοπό την απο-σύνθεση και στη συνέχεια την ανασύνθεσή τους μέσα από μια σκηνική ποιητική. Τα θεατρικά στοιχεία που ενσωματώνει η καφκική γραφή δεν λειτουργούν ως γραμμικό, ενιαίο σώμα με ιεραρχική δομή, αλλά ως χάρτης. Θα μπορούσε κανείς να μιλήσει για ένα έκκεντρο, «παλίμψηστο κείμενο» πολλαπλών εισόδων, συνάψεων και σχεδιασμών, που όμως υπόκεινται σε πειθαρχημένες κινήσεις. Αυτή ακριβώς η αντιθεατρικότητα του Κάφκα, η αντίσταση στη θεατρική τέχνη και στους όρους που παραδοσιακά την ορίζουν, λειτουργεί ως μηχανισμός ανοικείωσης («παραξενίσματος») και παράλληλα καθιστά το θεατρικό ανέβασμα των έργων του δύσκολο εγχείρημα. Την ίδια στιγμή, η δυσκολία του εγχειρήματος και τα αδιέξοδα που γεννά δημιουργούν δυνατότητες για νέους εκφραστικούς τρόπους και καλλιτεχνικούς δρόμους. Η αμφισβήτηση των όρων της σκηνικής τέχνης αποτελεί την πρώτη ύλη για την επαναδιαπραγμάτευση της ίδιας της τέχνης του θεάτρου. Με αυτόν τον τρόπο, ο Κάφκα γίνεται κομμάτι μιας ολόκληρης λογοτεχνικής και δραματουργικής παράδοσης αντιθεατρικότητας την οποία εκπροσωπούν συγγραφείς όπως ο Μπίχνερ, ο Τζόις, ο Μπέκετ και ο Χάινερ Μίλερ.

Η Αναφορά για μια Ακαδημία από την Ομάδα Σημείο Μηδέν

Η ομάδα *Σημείο Μηδέν* αποτελεί ένα σύγχρονο παράδειγμα εργαστηριακού θεάτρου.² Αντλώντας τα βασικά μεθοδολογικά της εργαλεία από την παράδοση του Θεόδωρου Τερζόπουλου και του θεάτρου *Άτις*, ο σκηνοθέτης της *Σημείο Μηδέν* Σάββας Στρούμπος αναζητά δρόμους καλλιτεχνικής δημιουργίας μέσα από τη συνομιλία των υλικών του εργαστηριακού θεάτρου και της δικής του θεωρητικής και πρακτικής προσέγγισης. Η επιλογή του έργου *Αναφορά για μια Ακαδημία*³ συνδέεται με την ιδιόμορφη θεατρικότητα ή αντιθεατρικότητα του καφκικού έργου, όπως αναφέρθηκε παραπάνω. Η φύση τέτοιων κειμένων στον εργαστηριακό τρόπο δουλειάς της ομάδας αντιμετωπίζεται ως πρώτη ύλη, ως βασικό επεξεργάσιμο υλικό. Ένα υλικό που αντιστέκεται στις συμβατικές μορφές θεατρικότητας και μπορεί να εξορύξει νέες θεατρικές δυνατότητες και εκφραστικούς δρόμους.

² Για μια πιο αναλυτική επισκόπηση σχετικά με τον ορισμό και τα χαρακτηριστικά του εργαστηριακού θεάτρου βλ. Σικιτάνο, Μ. (2023). Η Εξέλιξη της Έννοιας της Εργαστηριακότητας από τις Αρχές του Εικοστού Αιώνα μέχρι Σήμερα: Μια Συγκριτική Μελέτη, *Θέατρο-Λόγος*, 2, 8-13.

³ Η παράσταση *Αναφορά για μια Ακαδημία* ανέβηκε τις θεατρικές σεζόν 2021-2022 και 2022-2023 στο νέο χώρο του θεάτρου *Άτις* σε σκηνοθεσία Σάββα Στρούμπου με τους ηθοποιούς: Έβελυν Ασουάντ, Έλλη Ιγγλίζ, Ρόζυ Μονάκη, Άννα Μαρκά-Μπονισέλ, Μπάμπη Αλεφάντη, Ντίνο Παπαγεωργίου και Γιάννη Γιαραμαζίδη.



Στη συγκεκριμένη παραγωγή, η ιστορία του πιθήκου Ροτπέτερ ειδώθηκε μέσα από το πρίσμα της αναφοράς του ίδιου του κειμένου στη σκηνική τέχνη, λειτουργώντας ως ένα είδος «μεταθεάτρου». Ο Ροτπέτερ διηγείται στην ακαδημαϊκή κοινότητα την τραυματική εμπειρία του βίαιου εξανθρωπισμού, εγκλεισμού και κανονικοποίησης του. Στην παράσταση της *Σημείο Μηδέν*, ο πίθηκος αφηγείται το τραύμα του εξανθρωπισμού του κάθε βράδυ στη διάρκεια της μουσικής του παράστασης. Η αναφορά απευθύνεται στα μέλη της ακαδημαϊκής κοινότητας, ωστόσο επικοινωνείται στους θεατές του βαριετέ, σε ολόκληρη την ανθρωπότητα. Για το λόγο αυτό, ο τίτλος του έργου αποδόθηκε ως *Αναφορά για μια Ακαδημία*, αντί *Αναφορά σε μια Ακαδημία*.

Στη διαδικασία των προβών ή της έρευνας⁴, οι επτά ηθοποιοί ξεκίνησαν από την παραπάνω οπτική, τη «μουσικότροπη αφήγηση του τραύματος» (Στρούμπος, 2021), για να μελετήσουν ψυχοσωματικά τη μεταιχμιακή κατάσταση ενός ζώου που αποκτά σταδιακά ανθρώπινη συμπεριφορά και συνήθειες. Η παράλογη, ανοικειωτική και άρα αντιθεατρική συνθήκη που θέτει ο Κάφκα –πώς αναπαρίσταται η παρουσία ενός υβριδίου, ενός πλάσματος στο μεταίχμιο, που δεν είναι ούτε άνθρωπος ούτε ζώο;– υποσκάπτει την οποιαδήποτε έκφραση της αναπαράστασης στην παραδοσιακή της μορφή και παύει να είναι προσβάσιμη με όρους ρεαλισμού και αναπαραστατικού θεάτρου. Έτσι, οι ηθοποιοί συνδεδεμένοι με το σώμα τους ως δυναμική ενότητα ψυχής, σάρκας και πνεύματος (κάτι που είχε ήδη κατακτηθεί από τη διαδικασία του training⁵ που προηγείται) μελέτησαν ακριβώς αυτήν την κατάσταση «μεταιχμιότητας», το μεταβατικό σημείο μεταξύ ζωότητας και ανθρωπινότητας. Την κατάσταση αυτή περιγράφει ο Αγκάμπεν ως «ανθρωπολογική μηχανή» (Agamben, 2006) και αναφέρεται σε ένα σύνολο αποκλεισμών και συμπεριλήψεων που δημιουργεί αξιολογικές και ιεραρχικές δομές μεταξύ των όντων. Η μελέτη του παραπάνω υλικού και των τρόπων με τους οποίους αυτό μορφοποιείται στον κάθε ηθοποιό ψυχοσωματικά οδήγησε στη δημιουργία χειρονομιών, μουσικών τοπίων, ήχων, λέξεων και παρορμήσεων. Αυτά με τη σειρά τους συγκρότησαν σταδιακά ένα σύνολο ψυχοσωματικών λειτουργιών που κωδικοποιήθηκε και απέκτησε σταθερή μορφή, υπό τη συνεχή επίβλεψη και τις παρεμβάσεις του σκηνοθέτη. Το αποτέλεσμα ήταν η δημιουργία επτά διαφορετικών ψυχοσωματικών συμπεριφορών, επτά διαφορετικών εκδοχών του ζωανθρώπου Ροτπέτερ που υπήρχαν επί σκηνής αυτόνομα και συλλογικά, αποδεσμευμένες από οποιαδήποτε ρεαλιστική αναπαράσταση της καθημερινότητας.

Καθεμιά από τις επτά εκδοχές του Ροτπέτερ συνιστά και ένα θραύσμα του βασικού ήρωα του Κάφκα, του κατακερματισμένου υποκειμένου της νεωτερικότητας, που όμως ταυτόχρονα παλεύει για την εσωτερική του συγκρότηση, και τη σύνδεση του με τη φύση και τον Άλλο μέσα και γύρω του. Η μουσικότροπη αφήγηση με τις ποιότητες του *καμπαρέ*⁶ πολλαπλασιάζει τη θεατρικότητα του αρχικού κειμένου, αλλά λειτουργεί και ως μηχανισμός από-οικείωσης. Όπως η

⁴ Για μια πιο λεπτομερή επισκόπηση της μεθόδου δουλειάς της ομάδας *Σημείο Μηδέν*, βλ. Σικιτάνο, Μ. (2022). Μελετώντας την Εργαστηριακή Διάσταση του Θεάτρου: η Ερευνητική Προσέγγιση της Ομάδας Σημείο Μηδέν, *Θεατρογραφίες*, 27, 59-67 και Σικιτάνο, Μ. (2022). Προς μια Ερευνητική Διάσταση του Θεάτρου: με Αφορμή τους *Πέρσες* από την Ομάδα Σημείο Μηδέν. Στο *Αισχύλος Πέρσες* (Γ. Μπλάνας, Μετ.). Κοβάλτιο.

⁵ Ο.π.

⁶ Η έννοια του *καμπαρέ* στο πλαίσιο δημιουργίας της συγκεκριμένης παράστασης συνδέεται με την παράδοση του Βερολινέζικου καμπαρέ (*Kabarett*). Το *Kabarett* ήταν μια πειραματική μορφή ψυχαγωγίας που δημιουργήθηκε στο πλαίσιο της γερμανικής πρωτοπορίας και είχε ως βάση τη μουσική, το χορό και το τραγούδι, ενώ παράλληλα σάρκαζε τα κοινωνικά και πολιτικά τεκταινόμενα της εποχής, διατηρώντας έναν πολιτικό χαρακτήρα. Το *Kabarett* αποτέλεσε σημαντική επιρροή στο θέατρο του Μπέρτολτ Μπρεχτ και του βασικού του μηχανισμού, της απο-οικείωσης (*Verfremdungseffekt*).



ανοίκεια συνθήκη που θέτει ο ίδιος ο συγγραφέας (η παρουσία του υβριδικού πλάσματος και η αναφορά που κάνει στην Ακαδημία), τα μουσικά ιντερμέδια που διασπούν τη ροή της αφήγησης των επτά ηθοποιών απομακρύνουν τους θεατές από τη φυσικότητα της καθημερινής ζωής. Με αυτόν τον τρόπο, αποκαλύπτουν τις εσωτερικές της αντιφάσεις και ανοίγουν ένα πεδίο στοχασμού σε όλα τα επίπεδα της ανθρώπινης ύπαρξης. Σε αυτό συμβάλλει σημαντικά και ένα άλλο στοιχείο θεατρικότητας του έργου που τονίζεται στην παράσταση: η χειρονομία.

Η χειρονομία κατέχει εξέχουσα θέση στο έργο του Κάφκα, όπως και στο θέατρο του Μπρεχτ. Τόσο στον Κάφκα, όσο και στον Μπρεχτ, η χειρονομία δεν αποσκοπεί μόνο στην απομύθωση της ανθρώπινης ταυτότητας και των κοινωνικών-ιστορικών μηχανισμών, αλλά κυρίως στη χρήση της ως αφορμής για την ανάδειξη βαθύτερων προβληματισμών που αγγίζουν το οντολογικό πεδίο. Όταν ο ζωάνθρωπος Ροτπέτερ περιγράφει πώς μέσω της μίμησης της ανθρώπινης συμπεριφοράς κατάφερε να ενταχθεί στο περιβάλλον και να επιβιώσει («...όχι, δεν ήθελα ελευθερία. Μόνο μια διέξοδο. Δεξιά, αριστερά, όπου να 'ναι» Κάφκα, 2021, σσ. 15), ταυτόχρονα περιγράφει ένα σύνολο χειρονομιών που μέσω της επανάληψης εδραιώνει και επιτελεί έναν κοινωνικό ρόλο με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Αυτό σημαίνει ότι όχι μόνο κάθε ταυτότητα είναι ως ένα βαθμό, προϊόν μίμησης, αλλά και ότι η ίδια η μίμηση διαμορφώνει μια ταυτότητα (Butler, 1993). Η μίμηση είναι μέσο κάλυψης και αλλοτρίωσης ταυτόχρονα. Συνεπώς, διαμέσου της χειρονομίας υποσκάπτεται η ιδέα του κοινωνικού ρόλου όχι μόνο ως κατασκευής, αλλά και ως κανονιστικής συνθήκης, και αμφισβητείται η ίδια η ουσία της ανθρώπινης φύσης και η θέση του ανθρώπου στην κοινωνία και στον κόσμο.

Στην προσέγγιση της *Σημείο Μηδέν*, το *καμπαρέ* με την (αυτό)αναιρετική, σαρκαστική και υπονομευτική του λειτουργία συνομιλεί με τον χειρονομιακό κόσμο του Κάφκα και του Μπρεχτ λειτουργώντας ως «μιαευτική δυνατότητων», ως εργαλείο που δείχνει το χάσμα μεταξύ αιτίου και αιτιατού, μεταξύ φαίνεσθαι και είναι. Το *καμπαρέ* αποσυναρμολογεί και αναταράσσει το καθιερωμένο σύστημα αντιλήψεων και αξιών, ενώ παράλληλα εξορύσσει πολλαπλούς κόσμους και τους αντιπαραβάλλει στη θεσμοθετημένη κύρια αφήγηση. Περιγράφοντας τη διαδικασία του εξανθρωπισμού του, ο Ροτπέτερ καταρρίπτει το επιβεβλημένο μύθευμα της ανωτερότητας του πολιτισμένου δυτικού και λογοκεντρικού κόσμου. Αμφισβητεί επίσης τον αξιακό διαχωρισμό μεταξύ άνδρα και γυναίκας, ανθρώπου και ζώου, αφέντη και δούλου, εαυτού και Άλλου: διαχωρισμοί που δεν πηγάζουν από τη βιολογία και την επιστήμη, αλλά από πολιτικές, οικονομικές και κοινωνικές δομές συμφερόντων.

Επίλογος

Η παρούσα μελέτη εξέτασε συνοπτικά το φαινόμενο της θεατρικής μεταφοράς των έργων του Φραντς Κάφκα, έτσι όπως έχει διατυπωθεί από ερευνητές του θεάτρου. Οι υπάρχουσες μελέτες αποδίδουν την τάση δραματοποίησης των καφκικών έργων τόσο στα στοιχεία θεατρικότητας που ορίζουν το έργο του Κάφκα (όπως η χειρονομία, η σωματικότητα, η χρήση μη λεκτικών εικόνων και μορφών, η αναφορά στην ίδια την τέχνη του θεάτρου), όσο και στην αντιθεατρικότητα του συγγραφέα. Η αντιθεατρικότητα, λειτουργώντας ως μηχανισμός ανοικείωσης, υποσκάπτει και αμφισβητεί τη συμβατική έννοια της αναπαράστασης. Η ομάδα *Σημείο Μηδέν* μελέτησε το υλικό του έργου *Αναφορά για μια Ακαδημία* μέσα από το πρίσμα της επαναλαμβανόμενης αφήγησης του τραύματος του εξανθρωπισμού του κεντρικού ήρωα, στο πλαίσιο μιας μουσικής παράστασης. Οι επτά ηθοποιοί της ομάδας *Σημείο Μηδέν* μελέτησαν ψυχοσωματικά τη μεταιχμιακή κατάσταση του κεντρικού προσώπου, το μεταβατικό σημείο μεταξύ ζωότητας και



ανθρωπινότητας, δημιουργώντας ο καθένας ένα βασικό υπέδαφος ψυχοσωματικών λειτουργιών που συγκρότησαν μια διαφορετική εκδοχή του ζωανθρώπου Ροτπέτερ. Η συνομιλία του *καμπαρέ* με τον χειρονομαϊκό κόσμο του Κάφκα και του Μπρεχτ λειτούργησε στην παράσταση ως «μια ευεργετική δυνατότητα», ως ένα πεδίο στοχασμού για την έννοια της ανθρωπίνης φύσης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Agamben, G. (2004). *The Open: Man and Animal* (K. Attell, Trans.). Stanford University Press.
- Butler, J. (1993). *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. Routledge.
- Έσλιν, Μ. (1996). *Το Θέατρο του Παραλόγου* (Μ. Λυμπεροπούλου, Μετ.). Δωδώνη.
- Κάφκα, Φ. (2021). *Αναφορά για μια Ακαδημία* (Ι. Μεϊτάνη, Μετ.). Νεφέλη.
- Μπένγιαμιν, Β. (2019). Φραντς Κάφκα- Για τη Δέκατη Επέτειο από το Θάνατό Του. Στο Γ. Σαγκριώτης (Επιμ. & Μετ.), *Κείμενα 1934-1940* (σσ. 27-77). Άγρα.
- Puchner, M. (2003). Kafka's Antitheatrical Gestures. *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 78(3), 177–193. <https://doi.org/10.1080/00168890309597472>.
- Στρούμπος, Σ. (2021, Νοέμβριος 27). Μέσα από την Τέχνη Αποκτούμε Όραμα και Προοπτική σε μια Εποχή Βαθιά Μεταβατική και Αβέβαιη, που Προκαλεί Φόβο και Αγωνία. *Art & Press*. <https://artandpress.gr/σάββας-στρούμπος/>.
- Τράβερς, Μ. (2005). *Εισαγωγή στη Νεότερη Ευρωπαϊκή Λογοτεχνία: Από τον Ρομαντισμό ως το Μεταμοντέρνο* (Ι. Ναούμ & Μ. Παπαηλιάδη, Μετ.). Βιβλιόραμα.

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 Κοινωφελές 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*. Η τελευταία της συνεργασία ήταν με τον Θεόδωρο Τερζόπουλο και το θέατρο *Άττις* για την παράσταση *Ορέστεια* στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου.

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