

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

- > Editorial
 -
- > Το βλέμμα υπό αίρεση
 - > Κι αν πέσω;
 - > Hey Girl!
- > Ένα θεατρικό ταξίδι
- > Σκέψεις - 1η αφήγηση
 - > Ταυτότητα



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 3.0 License.

ΣΩΜΑΤΩΝ ΑΙΣΘΗΣΙΣ

ΤΕΥΧΟΣ # 02 | Ιούνιος / Ιούλιος • '07

Editorial

Perform**ART** • Page >

ηλεκτρονικό περιοδικό για τις παραστατικές τέχνες

με σημείο εκκίνησης >

την απουσία κειμένων ακαδημαϊκής αλλά και ελεύθερης γραφής σε ελληνικά περιοδικά τέχνης <> την αίσθηση ότι οι σύγχρονες παραστατικές τέχνες δεν ενέχουν τάσεις μίμησης, κι έτσι η δύναμη βρίσκεται στην ελευθερία του θεατή να δημιουργεί νοήματα <> την εξέλιξη αυτής της ελευθερίας μέσω του γραπτού λόγου

ώς ένα βήμα >

για τολμηρές φωνές γραπτού λόγου <> για ποικίλλες θεματικές <> για εναλλακτικούς τρόπους γραφής <> για ενίσχυση της πολυφωνίας στην τέχνη

με βασικό συστατικό >

την επαγρύπνηση της κριτικής και καλλιτεχνικής σκέψης

ώς όχημα >

για έναν διάλογο που νιώθουμε ότι λείπει από την τέχνη

ΣΩΜΑΤΩΝ ΑΙΣΘΗΣΙΣ

ΤΕΥΧΟΣ # 02 | Ιούνιος / Ιούλιος • '07

Το βλέμμα υπό αίρεση Οι σκηνοθεσίες του Laurent Chétouane

Νατάσα Σιουζουλή

Το τέλος της *Περιγραφής Εικόνας* του Heiner Müller είναι αφιερωμένο στην απορρόφηση του περιγράφοντος από την εικόνα, στην ταύτιση του ορώντος υποκειμένου με το ορατό αντικείμενο, στην άρση της εξουσίας του βλέμματος από την υπό κατοχήν ορατότητα. Ο Maurice Merleau-Ponty ισχυρίζεται ότι το βλέπειν δεν μπορεί παρά να συμβαίνει εντός της ορατότητας, ότι το βλέμμα είναι δυνατό διότι βρίσκεται το ίδιο στη μέση του ορατού.

Ο Heiner Müller και ο Merleau-Ponty απογυμνώνουν το βλέμμα από την υπερβατική του εξουσία και αρνούνται την πρωτοκαθεδρία του θεατή, που παρατηρεί, επιτηρεί, επιθεωρεί προστατευμένος στη μη ορατότητά του. Η εν λόγω έννοια του παρατηρητή (και κάποτε ηδονοβλεψία) θεατή δεν είναι ξένη στο πλαίσιο του θεατρικού discourse δεδομένου του γεγονότος ότι ο επισκέπτης μιας θεατρικής παράστασης - από τον οποίο μπορεί να ζητηθεί πλέον ο,τιδήποτε - εξακολουθεί να ονομάζεται «θεατής» και να εμφανίζεται με τέτοιες αναμονές στο κατώφλι του θεατρικού χώρου. Τι γίνεται όμως όταν ο θεατής ως ρόλος σε μια παράσταση τίθεται υπό αίρεση; Όταν αμφισβητείται η εξουσία του χωρίς καθόλου να τίθεται σε αμφισβήτηση η λειτουργία του; Όταν δηλαδή *πρέπει* να παραμείνει θεατής *παρά* την υπονόμηση της μέχρι τότε σίγουρης εξουσίας του;

Ένα τέτοιο διπλό παιχνίδι με το θεατή σκηνοθετεί ο Laurent Chétouane στις δύο τελευταίες δουλειές του, στο *Lenz** (Georg Büchner, TESLA / Podewils'sches Palais, Βερολίνο, Μάιος 2006) με τον γερμανό ηθοποιό Fabian Hinrichs και στη *Δοκιμή 1 στην Περιγραφή Εικόνας του Heiner Müller*, με τον αμερικανό χορευτή Frank Willens (Sophiensaele, Βερολίνο, Μάρτιος-Απρίλιος 2007). Ο Chétouane σκηνοθετεί εδώ το θεατή ταυτοχρόνως ως υποκείμενο και αντικείμενο του βλέμματος και θέτει την εξουσία του υπό αίρεση.

Κοινό στις δύο παραστάσεις είναι οι μεγάλες, σχεδόν άδειες σκηνές, τα ελάχιστα σκηνικά αντικείμενα και ο ένας κάθε φορά περφόρμερ. Κοινή είναι αίσθηση ότι ο περφόρμερ μοιάζει να αφήνεται αβοήθητος να παλέψει με κείμενα που πρέπει να πει και που δύσκολα βγαίνουν από το στόμα του και με το σώμα του που συχνά αδυνατεί να ελέγξει. Κοινή είναι τέλος και η επιμελής σκηνοθεσία του βλέμματος του περφόρμερ, το οποίο απευθύνεται στο κοινό ή και σε συγκεκριμένους θεατές, συχνά μοιάζοντας να

ΣΩΜΑΤΩΝ ΑΙΣΘΗΣΙΣ

ΤΕΥΧΟΣ # 02 | Ιούνιος / Ιούλιος • '07

αναζητεί μια διέξοδο στην αέναη μάχη του σώματος. Το προνομιακό εφόδιο ή όπλο του θεατή γίνεται εδώ και το μοναδικό εφόδιο του περφόρμερ, ο οποίος ανταπαντά στην απληστία του θεατή, να τον δει, (και) με το να τον τοποθετεί στη θέση του ορώμενου.

Στο *Lenz** ο Hinrichs παραμένει για μεγάλα διαστήματα ακίνητος και σιωπηλός με το βλέμμα στραμμένο στο κοινό ή σε συγκεκριμένους θεατές. Ο λόγος μοιάζει να αποτελεί κάθε φορά μια δύσκολη γέννα αυτής της ανταλλαγής βλεμμάτων με το κοινό του. Κάποτε περνά το όριο της σκηνης και στέκεται όρθιος μεταξύ των θεατών. Αφήνει το βλέμμα του να περιπλανηθεί αργά στο κοινό πριν αρχίσει να μιλάει.

Όχι μόνο ο λόγος αλλά και οι πράξεις του μοιάζουν να είναι αποτέλεσμα του σιωπηλού διαλόγου των βλεμμάτων: Ο περφόρμερ κατευθύνεται προς το ανοικτό παράθυρο της αίθουσας αριστεράς της σκηνης, στέκει εκεί και κοιτάζει αριστερά κατευθείαν στο κοινό. Λίγη ώρα μετά σκαρφαλώνει έξω από το παράθυρο και εξαφανίζεται. Ένα χρονικό διάστημα περνά. Το κεφάλι του περφόρμερ εμφανίζεται και πάλι στο παράθυρο, το βλέμμα του στραμμένο στο κοινό. Ο διάλογος των βλεμμάτων τον οδηγεί μετά από λίγο να ξανασκαρφαλώσει στην αίθουσα και να συνεχίσει το παιχνίδι.

Άλλοτε το βλέμμα του θεατή ταυτίζεται με αυτό του περφόρμερ: Ο Hinrichs κατευθύνεται προς το ανοικτό παράθυρο και κοιτάζει προς τα έξω. Εκεί εκφέρει ένα μέρος του κειμένου του, το οποίο τελειώνει με τη φράση: «Έτσι είναι η εικόνα»: Ένα είδος διπλασιασμού των βλεμμάτων χωρίς ορατότητα, τρόπον τινά.

Η παράσταση τελειώνει με την απόλυτη άρση της ορατότητας: Η αίθουσα σκοτεινιάζει τελείως, χωρίς η δράση να σταματά. Οι θεατές μεταβάλλονται τώρα αποκλειστικά σε ακροατές, που προσπαθούν να μαντέψουν τη δράση από σιγανούς ήχους. Μετά από λίγο αποφασίζουν να χειροκροτήσουν και να δώσουν ένα τέλος στην παράσταση: προφανώς ο ρόλος του ακροατή, μετά από το προηγούμενο όργιο των βλεμμάτων, δεν τους είναι αρκετός!

Στην *Περιγραφή Εικόνας* οι σπασμωδικές κινήσεις του χορευτή είναι η αμηχανία του μπροστά στην αποσπασματικότητα του κειμένου και της εικόνας που προσπαθεί να περιγράψει.

Με μια κιμωλία ο περφόρμερ προσπαθεί να ορίσει με αδρές γραμές το χώρο και το ίδιο του το σώμα.

Το βλέμμα του συχνά στραμμένο στο κοινό, «ζητώντας βοήθεια» να φέρει εις πέρας την αποστολή του.

Ένας θεατής εγκαταλείπει την αίθουσα, ο περφόρμερ σταματά τη δράση του, τον ακολουθεί με το βλέμμα, μοιάζει να αφαιρείται ή να προσπαθεί να θυμηθεί τη συνέχεια. Κάποτε ξαναπιάνει το νήμα της δράσης σαν να ξυπνά από ένα όνειρο.

Το τέλος της παράστασης που συμπίπτει με το τέλος του κειμένου είναι ταυτοχρόνως η άρση του ορατού και του ορώντος βλέμματος: ο Willens κάθεται στο πάτωμα

ΣΩΜΑΤΩΝ ΑΙΣΘΗΣΙΣ

ΤΕΥΧΟΣ # 02 | Ιούνιος / Ιούλιος • '07

ακουμπώντας στον πίσω τοίχο της σκηνής. Μπροστά του, λίγο δεξιά, πάνω σε μια καρέκλα, μια άδεια μηχανή σλάιντς, που προβάλλει μόνο το φως ή το άδειο πλαίσιο στον τοίχο. Μέσα στο φωτεινό πλαίσιο, έκκεντρα, ο περφόρμερ λείει το κείμενο που αναφέρεται στην τελειωτική απορρόφησή του από την εικόνα χειριζόμενος ταυτόχρονα και τη μηχανή των σλάιντς που τίποτα άλλο δεν έχει να δείξει παρά το ίδιο ξανά και ξανά. Ο περφόρμερ σηκώνεται, τοποθετεί την καρέκλα με τη μηχανή έτσι, που το φως της να πέφτει πάνω στο κοινό, έρχεται προς αυτό και πέρνει θέση ανάμεσά του. Η μηχανή συνεχίζει να δουλεύει: Ο περφόρμερ απορροφήθηκε από το βλέμμα που τώρα έχει μεταβληθεί στην απόλυτη ορατότητα (οι θεατές είναι η εικόνα που «δείχνουν» τα σλάιντς) και ταυτόχρονα στην απόλυτη αδυναμία καθώς δεν έχει πια και δεν μπορεί τίποτα να δει.

Ο Chétouane σκηνοθετεί το θεατή μετέωρο μεταξύ δύναμης και αδυναμίας. Δεν του κλέβει την εξουσία αλλά παίζει με τη διαρκή της υπονόμηση, που εκπορεύεται από αυτήν την ίδια: ο θεατής επιθυμεί αλλά και ταυτόχρονα είναι καταδικασμένος να βλέπει, διότι μόνο έτσι μοιάζει να προχωρά το παιχνίδι επί σκηνής, το οποίο στην πραγματικότητα δεν είναι σε καμία περίπτωση υπό τον έλεγχό του. Το εξουσιαστικό βλέμμα τίθεται υπό αίρεση γιατί σκηνοθετείται το ίδιο ως ορατό αντικείμενο ή «στο κέντρο της ορατότητας», με τα λόγια του Merleau-Ponty. Η ορατότητα δεν αποτελεί εδώ πλέον (μόνο) το αντικείμενο του πόθου του βλέμματος αλλά ταυτόχρονα και την καταδίκη του.

ΣΩΜΑΤΩΝ ΑΙΣΘΗΣΙΣ

ΤΕΥΧΟΣ # 02 | Ιούνιος / Ιούλιος • '07

Κι αν πέσω; Αισθήσεις και νοήματα στην πτώση

Ειρήνη Καρτσάκη

Στη χοροθεατρική παράσταση ‘Κυανοπώγων’ της Γερμανίδας χορογράφου Pina Bausch η προσοχή μου προσηλώνεται σε ένα συγκεκριμένο στιγμιότυπο: η Beatrice Libonati ως Judith, στην προσπάθειά της να υποκλέψει μια αγκαλιά από τον Κυανοπώγωνα, σωριάζεται ανάμεσα στα ανοιχτά του χέρια. Ο Jan Minarik- Κυανοπώγων, παραμένει ακίνητος, απαθής, με το βλέμμα ίσια μπροστά. Η Libonati σηκώνεται κι επιχειρεί να αποσπάσει την προσοχή του ακόμη μια φορά. Πέφτει ξανά. Σηκώνεται και με μια πνοή αφήνεται να πέσει κάτω. Ο Minarik μένει απαθής, ακίνητος. Η Libonati σηκώνεται και αφήνεται να πέσει ανάμεσα στα χέρια του Minarik. Σηκώνεται ξανά και αφήνεται να πέσει στο πάτωμα. Σηκώνεται κι αφήνεται να πέσει. Πέφτει ανάμεσα από τα χέρια του Minarik και σηκώνεται και πέφτει ανάμεσα από τα χέρια του Minarik και πέφτει και σηκώνεται ανάμεσα στα χέρια του Minarik και πέφτει και σηκώνεται ανάμεσα στα χέρια του Minarik και πέφτει και σηκώνεται και πέφτει και σηκώνεται και πέφτει και σηκώνεται και πέφτει και, λίγο πριν ακουμπήσει το έδαφος, ο Minarik αγκαλιάζει το κορμί της.

Έχω την αίσθηση ότι ο ρόλος μου ως θεατή αυτής της επαναλαμβανόμενης πράξης δεν είναι ένας ρόλος παθητικός· συμμετέχω στο δρώμενο με ένα τρόπο άμεσο κι ενεργό. Δεν είναι πια η Libonati που πέφτει, αλλά εγώ η ίδια, αφήνομαι να πέσω και σηκώνομαι, βιώνω αυτή τη διαδοχή των γεγονότων ως μια άλλη Judith, πέφτω και σηκώνομαι και ανυπομονώ και περιμένω και αγανακτώ και υποδέχομαι και αποσκοπώ και υποκύπτω και παραδέχομαι και παρανοώ. Η πτώση της Libonati εξαιτίας της επαναληπτικής της φύσης, μετατρέπεται στα μάτια μου σε μία φόρμα, το περιεχόμενο της οποίας δημιουργείται μόνο μέσα από την πράξη της θέασης.

Το συναίσθημα το οποίο προκύπτει μια τέτοια επαναληπτική πράξη, διαδραματίζει σπουδαίο ρόλο στον τρόπο με τον οποίο ο θεατής συλλαμβάνει ή υποδέχεται το παραστασιακό γεγονός. Η επαναληπτική πτώση της Libonati δημιουργεί χώρο για μένα, το θεατή, δημιουργώντας την αίσθηση μιας εκστατικής χαράς. Τώρα βρίσκομαι δίπλα στη Libonati, πάνω στη σκηνή, ανάμεσα στα χέρια του Minarik. Πέφτουμε και σηκώνομαστε και πέφτουμε και σηκώνομαστε. Κάποτε πέφτω μόνη εγώ και κάποτε πέφτουμε μαζί. Κάποτε πέφτει εκείνη πρώτα κι ύστερα εγώ. Οι στιγμές όμως που νιώθω έντονο και καθαρό το

ΣΩΜΑΤΩΝ ΑΙΣΘΗΣΙΣ

ΤΕΥΧΟΣ # 02 | Ιούνιος / Ιούλιος • '07

συναίσθημά μου είναι εκείνες που νιώθω ότι εγώ και η Libonati πέφτουμε και σηκωνόμαστε και πέφτουμε και σηκωνόμαστε και πέφτουμε κι αυτό συμβαίνει την ίδια χρονική στιγμή.

Η Gertrude Stein αναφέρει δυο διαφορετικά είδη απόλαυσης: ολοκληρωμένη απόλαυση ('completion of excitement'), την οποία βιώνει κανείς όταν παίρνει μέρος σε ένα συμβάν της καθημερινότητας, και ανακούφιση από την απόλαυση ('relief from excitement'), την οποία βιώνει κανείς στο θέατρο.¹ Η διαφορά ανάμεσα στις δυο αυτές έννοιες εντοπίζεται στη διαφοροποίηση μιας συναισθηματικής απόχρωσης.

Η Gertrude Stein επίσης παρατηρεί: το συναίσθημα του θεατή, όσον αφορά μια παράσταση, εκδηλώνεται χρονικά είτε λίγο πριν είτε λίγο μετά από το γεγονός το οποίο προκαλεί το συναίσθημα, αλλά ποτέ την ίδια στιγμή με αυτό. Αυτό συμβαίνει στο θέατρο. Στη ζωή, όταν κάποιος βιώνει ένα εκστατικό γεγονός, ένα γεγονός που προκαλεί την αίσθηση χαράς, βιώνει με το νου του ξανά και ξανά το ίδιο γεγονός, έως τη στιγμή που το συναίσθημα εκδηλώνεται ταυτόχρονα με το γεγονός αυτό. Επομένως, ο λόγος για τον οποίο η Libonati πέφτει ανάμεσα από τα χέρια του Minarik ξανά και ξανά είναι ακριβώς γι' αυτό, για να μπορέσει ο θεατής να βιώσει το γεγονός ταυτόχρονα με το συναίσθημά του, για να βιώσει ταυτόχρονα το γεγονός της πτώσης της Libonati και το συναίσθημα που η πτώση αυτή του προκαλεί.

Διαπιστώνω λοιπόν ότι, ενώ η Gertrude Stein θεωρεί ότι στο θέατρο το συναίσθημα του θεατή δεν συμπίπτει ποτέ χρονικά με το γεγονός το οποίο το προκαλεί, στην περίπτωση της Libonati, εξαιτίας ακριβώς της επαναλαμβανόμενης πτώσης της, το συναίσθημά μου εκδηλώνεται κατά τη διάρκεια της επαναλαμβανόμενης πράξης· η επανάληψη αυτής της πράξης δημιουργεί το χρονικό πλαίσιο μέσα στο οποίο γεννιέται το συναίσθημά μου. Αυτό συμβαίνει ταυτόχρονα με την πτώση της Libonati στο πάτωμα.

Η ανάγκη που αισθάνομαι, καθώς βλέπω τη Libonati να πέφτει, μια ανάγκη που μου υπαγορεύει να κάνω το ίδιο, είναι συνδεδεμένη με τον τρόπο που 'διαβάζω' την παράσταση. Κι επειδή ακριβώς εκτελώ μια πράξη στο μυαλό μου, θα μπορούσα να πω ότι δεν 'διαβάζω' απλά την παράσταση, αλλά την 'εγγράφω', *δημιουργώ* δηλαδή το περιεχόμενό της τη στιγμή της ανάγνωσης. Ο ρόλος μου ως θεατή συνιστά στοιχείο απαραίτητο, προκειμένου η επαναληπτική αυτή πράξη να αποκτήσει περιεχόμενο. Αυτό ακριβώς είναι και το νόημα του κειμένου που ο Roland Barthes ορίζει ως 'εγγράψιμο' ('scriptible'). Λέει ότι το κείμενο αυτό είναι ένας γαλαξίας σημαινόντων και όχι μια σύνθεση σημαινομένων. Θεωρεί ότι η γραφή δεν αποτελεί επικοινωνία ενός μηνύματος, το οποίο ξεκινά από το συγγραφέα και καταλήγει στον αναγνώστη, αλλά αντίθετα το μήνυμα δημιουργείται κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης, η οποία αποτελεί μια νέα γραφή.²

Επομένως, η επαναληπτική πράξη ως δομικό στοιχείο μιας παράστασης, δημιουργεί τη δυνατότητα απείρων νοημάτων. Κάθε ανάγνωση αποτελεί μια νέα γραφή κι επομένως

¹ Βλέπε Gertrude Stein, 'Plays' in *Writings and Lectures 1922-1945, Look at me now and here I am*, (London: Peter Owen, 1967), p. 60

² Roland Barthes, *S/Z*, trans. by Richard Miller, (Oxford: Basil Blackwell, 1990), p. 5

ΣΩΜΑΤΩΝ ΑΙΣΘΗΣΙΣ

ΤΕΥΧΟΣ # 02 | Ιούνιος / Ιούλιος • '07

κάθε θέαση αποτελεί μια νέα performance, το περιεχόμενο της οποίας πραγματώνεται ακριβώς τη στιγμή της θέασης. Η πράξη αυτή αποτελεί μια νέα παράσταση, αφού η επανάληψη, ως δομικό στοιχείο δημιουργεί τις απαραίτητες προϋποθέσεις, προκειμένου ο θεατής να συλλάβει το παραστασιακό γεγονός ως ένα κείμενο 'scriptible'. Τη στιγμή ακριβώς που το συναίσθημά μου εκδηλώνεται ταυτόχρονα με το παραστασιακό γεγονός, το κείμενο, δηλαδή η παράσταση, καθίσταται κείμενο 'scriptible'. Την ίδια στιγμή εγώ ως θεατής βιώνω το συναίσθημά του, έτσι όπως θα το βίωνε σε μια σκηνή της καθημερινότητας: είναι η στιγμή που νιώθω ότι είμαι πάνω στη σκηνή και, ως μια άλλη Judith, πέφτω ξανά και ξανά ανάμεσα από τα ανοιχτά χέρια του Κυανοπώγωνα.

Hey Girl!**Όταν το σώμα ξετυλίγεται...***Κωνσταντίνα Γεωργέλου*

Hey Girl! φωνάζει κάποιος, κι από εκείνη την στιγμή προσδίδει μια ταυτότητα στον καλούμενο, τον κατονομάζει. Πόσο μπορεί μια φράση, ένα όνομα, ένα σώμα να χωρέσει την τελικά διάστατη παρουσία κάποιου; Και αλήθεια, ποιά είναι η αρχαιολογία των εκφράσεων και χειρονομιών με τις οποίες απαντά ο κάθε καλούμενος στο επιφωνηματικό *Hey Girl!*;

Η ομάδα Societas Raffaello Sanzio με σκηνοθέτη τον ιταλό Romeo Castellucci, ύστερα απο την δημιουργία της σειράς έργων *Tragedia Endogonidia* συνεχίζει την ανασκαφή της με το έργο *Hey Girl!* (2006), τώρα περισσότερο ανθρωποκεντρικά. Το σώμα του ερμηνευτή εξακολουθεί να είναι το μέσο επικοινωνίας με τους θεατές· «η παράσταση ξεκινά απο το σώμα και καταλήγει στο σώμα αφού έχει διανύσει μια έλλειψη και εφόσον έχει διαπεράσει και ταρακουνήσει τα σώματα των θεατών»³ σημειώνει ο σκηνοθέτης. Αυτή την φορά όμως τα σώματα που βρίσκονται στην σκηνή δεν σοκάρουν, όπως σε παλαιότερα έργα του. Αντιθέτως, είναι σώματα συνηθισμένα που εκτελούν κοινότυπες κινήσεις και εκφράσεις. Παρόλ'αυτά οι κοινοτυπίες παρουσιάζονται με έναν παράδοξο τρόπο, σχεδόν συχυσιακό κι έτσι ξαναγεννιούνται.

Μια επιφάνεια τραπεζιού καλυμμένη με ένα είδος κέρινης ουσίας που σιγά σιγά λιώνει βρίσκεται πάνω στην σκηνή. Με νωχελικές κινήσεις ένα γυμνό γυναικείο σώμα απελευθερώνεται απ' την ουσία αυτή - μοιάζει με αμνιακό υγρό βγαλμένο από εικόνες επιστημονικής φαντασίας - κι ετοιμάζεται να διαγράψει μια πορεία απροσδιόριστη χρονολογικής συνέχειας. Η ίδια, θα ταξιδέψει σε συγκεκριμένους χρόνους, παρελθοντικούς, παροντικούς και μελλοντικούς, δίχως κάποια προφορική αφηγηματικότητα ενώ η ουσία συνεχίζει να λιώνει και να στάζει στο πάτωμα σαν απόηχος...

Η νεαρή κοπέλα ξεκινά την κίνησή της μπουσουλώντας με τόσο αργό ρυθμό ώστε η πράξη αυτή γίνεται σχεδόν τελετουργική. Το πρόσωπό της δεν φαίνεται καθώς είναι γεμμένο ανάμεσα στους ώμους, τα κόκκαλα της προεξέχουν και τραβούν τα βλέμματα και οι αναπνοές της έρχονται ορμητικές προς το κοινό. Άλλοτε έχει την εικόνα μιας γυναίκας, άλλοτε ενός ζώου κι άλλοτε κάποιου ανδρειδούς αν και η κίνησή της είναι ίδια, και

³ PAJ - Romeo Castellucci σε συνέντευξη με τους V. Valentini και Bonnie Marranta, μτφρ. στα αγγλικά από Jane House, No. 77, Μάιος 2004, Vol. XXVI, No. 2, σελ.20

ΣΩΜΑΤΩΝ ΑΙΣΘΗΣΙΣ

ΤΕΥΧΟΣ # 02 | Ιούνιος / Ιούλιος • '07

παραμένει θα λέγαμε *ποιητικά αναγνωρίσιμη*, σαν να αναδύεται απο κάποιες μνήμες και ξεχασμένες εικόνες.

Η αργή κίνηση επιτρέπει στον θεατή να συλλάβει το ανθρώπινο σώμα ως ένα ρίζωμα - όπως περιγράφουν στο *Σώμα-Χωρίς-Όργανα* οι G. Deleuze και F. Guattari - το οποίο δεν ζεί μόνο στον παροντικό χρόνο αλλά αφήνει πίσω τα ίχνη του, την ενέργειά του, τις εντάσεις του και άρα βρίσκεται παντού, σε ένα παντού το οποίο δεν μπορεί να οριστεί τοπικά.

Άπο την στιγμή που η κοπέλα κοιτάζεται στον καθρέφτη και φορά το τζίν κι ένα άσπρο μπλουζάκι, αποκτά μια πολύ συγκεκριμένη ταυτότητα - την «ντύνεται» - κι επιτρέπει στο κοινό να την μεταφέρει στο σήμερα: μια ξανθιά, λευκή, γλυκιά, νέα, μοντέρνα κοπέλα. Η Channel no 5, ένα κραγιόν, ο καθρέφτης, τα τακούνια, μια μεταλλική γροθιά κι ένα σπαθί είναι τα βασικά αντικείμενα που θα χρησιμοποιήσει και με τα οποία θα κάνει το ταξίδι της. Πολύ αργές δράσεις εναλλάσσονται με άλλες πολύ έντονες κι εκκωφαντικές, όπως όταν αναβοσβήνουν οι φωτεινοί σηματοδότες και η ίδια δεν μπορεί να αποφασίσει ποια κατεύθυνση να ακολουθήσει, όταν μια ομάδα αντρών επιτίθεται στην κοπέλα, όταν μια μαύρη κοπέλα - το «άλλο» απο αυτήν - χορεύει σε αφρικάνικο στυλ ή όταν μια μακριά δέσμη φωτιστικού λείζερ φαίνεται να τρυπά τον εγκέφαλό της!

Στο *Hey Girl!* ο Romeo Castellucci αφήνει καθημερινές εκφράσεις και κινήσεις να συμβαίνουν αργά, όχι επαγωγικά και να ταξιδεύουν σε μη προσυμφωνημένους χρόνους· κάπου όπου δεν υπάρχει νοηματική αλληλουχία και συνοχή. Οι περισσότερες δράσεις γίνονται εντελώς περιγραφικά, λιτά και αργά. Πρόκειται για μία *αρχαιολογία* εκφραστικών μέσων. Τα βλέμματά της κοπέλας, άλλοτε πονηρά, άλλοτε αθώα, άλλοτε γοητευτικά, οι κινήσεις που κάνει για να φτιάξει τα μαλλιά της, ο τρόπος που σημειώνει μιά πορεία με τον δείκτη του χεριού της τεντωμένο, ακόμα και το περπάτημά της φανερώνουν πόσο εγγεγραμμένες είναι στο συλλογικό σώμα μας κινήσεις και εκφράσεις κοινότυπες, που επαναλαμβάνουμε μεθοδικά χωρίς να προσέχουμε ιδιαίτερα το νόημά τους ή την αιτία που ίσως τις κάνει να συμβαίνουν. Όλες οι κινήσεις είναι αναγνωρίσιμες απο τους θεατές, είναι οι συμβατές, μαραμένες κινήσεις μας που όμως τώρα εκτελούνται με πολύ αργό ρυθμό, κι έτσι παράδοξα ξαναγιεννιούνται και μας καλούν να τις παρατηρήσουμε. Ένα πεδίο εντάσεων και μικρο-αντιλήψεων δημιουργείται όταν η κινητικότητα δεν ταυτίζεται συνεχώς με την γρήγορη ταχύτητα.

Η συνήθεια οδηγεί στον αυτοματισμό... Και ο αυτοματισμός αυτός δεν είναι άλλο από μια μορφή εξουσίας που ο Michel Foucault ονόμαζε *βιοπολιτική*, δηλαδή η εξουσία που ασκείται πάνω σε λεπτομέρειες λειτουργιών του σώματός μας - στον τρόπο που ντυνόμαστε, που περπατάμε, που κοιτάμε... Η επιτυχία της εξουσίας αυτής οφείλεται ακριβώς στο ότι ασκείται σε λεπτομέρειες του σώματός μας, γίνεται ασυνείδητα και τελικά θεσμοποιείται.

Η ταυτότητα, το όνομα, τα εξωτερικά χαρακτηριστικά που αποδίδονται σε ένα άτομο δεν είναι αυτά που ορίζουν την μοναδικότητά του (εάν υποθέσουμε ότι αυτή υπάρχει) και την πλήρη παρουσία του σε όποιο εδώ. Ένα συνεχές πείραμα είναι το σώμα σύμφωνα με τους Deleuze & Guattari και τον Artaud· ένα ανοιχτό σύνολο, ένα μπουλούκι,

ΣΩΜΑΤΩΝ ΑΙΣΘΗΣΙΣ

ΤΕΥΧΟΣ # 02 | Ιούνιος / Ιούλιος • '07

πολλαπλότητες που συνεχώς εκτυλίσσονται...⁴ Η ιδιοσύσταση και η υποκειμενικότητα, ως «ανοιχτά συστήματα», δεν συνίστανται λοιπόν στην νομοθετική περίφραξη κάποιου ή στην εξίσωση του παρόντος (στην ουσία του σχιζοειδούς) σώματος με την πλήρη παρουσία του ατόμου.

Έτσι η κοπέλα (*Hey Girl!*) που προσφωνείται δεν βρίσκεται μόνο μέσα στο σώμα που βλέπει ο θεατής αλλά φέρει επίσης το παρελθόν και το μέλλον μαζί της γιατί το σώμα της, σαν ένα «ανοιχτό» σύνολο, ξεδιπλώνεται. Το σώμα λειτουργεί πλέον με μικροκινήσεις που γίνονται συνειδητές και με ενεργητική ρευστότητα ακόμα και στις σκηνές ξεσπάσματος, όπου υπάρχει έντονη κινητικότητα αλλά ακόμα μπλεγμένοι χρόνοι.

Ο χρόνος μετρά εδώ αλλιώς... με δονήσεις και καθυστερήσεις· δεν εξαντλείται. Και η ουσία που στάζει ακόμα απο το τραπέζι, τόπος διαρκούς γέννησης και θυσίας, χρονομετρά...

Credits:

Hey Girl! (2006)

by Societas Raffaello Sanzio

Director: Romeo CastellucciPerformers: Silvia Costa and Sonia Beltran NapolesOriginal Music: Scott GibbonsSculpture for scene: - Plastikart - Istvan ZimmermannStatics and dynamic: Stephen DuveProps: Carmen Castellucciwww.raffaellosanzio.org

⁴ G. Deleuze & F. Guattari, "A-Body-Without-Organs", στο *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, London: Athlone Press, 1987, σελ. 245, από: André Lepecki, *Exhausting Dance - Performance and the politics of movement*, Routledge, 2006, σελ. 50-51

Ένα θεατρικό ταξίδι

Κατερίνα Μαγαράκη

Θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως εκείνο το ιδιαίτερο στοιχείο που γεφυρώνει και συνάμα χωρίζει ζωή και θάνατο - ως ένα μέσο με το οποίο οι άνθρωποι υπολογίζουν, ή καλύτερα, μετρούν την ύπαρξη και την ιστορία τους... Ο λόγος για το χρόνο. Το χρόνο, που ο σύγχρονος πολιτισμός έχει την τάση να μεταχειρίζεται με ένα τρόπο παρόμοιο με εκείνο που περιγράφει ο Μίχαελ Έντε στο μυθιστόρημά του «Μόμο», όπου γλυκά διαβολικές γκριζες φιγούρες τον κλέβουν από τους ανθρώπους.

Ένα από τα μεγαλύτερα όπλα ενάντια σ' αυτή τη μεταχείρησή του φαίνεται πως είναι η τέχνη: η τελευταία μπορεί να αφήσει το ανεξίτηλο σημάδι της πάνω του - είναι μια πράξη παρεμβατική στα λεπτά, στις ώρες, στις μέρες που περνούν.

Πιο συγκεκριμένα, το θέατρο, δεδομένου ότι είναι το πιο εφήμερο από όλες τις τέχνες, μπορεί να έχει διπλή λειτουργία: από τη μια μεριά να υπενθυμίζει στους ανθρώπους τη θνητότητά τους διακηρύσσοντας τη δική του παροδικότητα, την ίδια στιγμή όμως να διατηρεί την αθανασία του υμνώντας τις στιγμές, το υπερβατικό «τώρα και πάντα», το αιώνιο παρόν, εξορκίζοντας μ' αυτόν τον τρόπο το οριστικό τέλος.

Ένα μυσταγωγικό ταξίδι στο χρόνο, ανάμεσα σε πολλά άλλα πράγματα - όχι τον εξωτερικό χρόνο που μετριέται με ρολόγια, αλλά την ουσία του χρόνου όπως συζητήθηκε από τον Bergson, το χρόνο ως συναισθήματα και φάσεις που λαμβάνουν χώρα στη συνείδηση, το υποσυνείδητο και το ασυνείδητό μας - εξερευνά ο Robert Wilson με τη θεατρική του τέχνη. «Ο χρόνος στο θέατρό μου είναι ο χρόνος της εσωτερικής αντανάκλασης», λέει ο Αμερικανός θεατράνθρωπος.⁵ Μυσταγωγικό, καθώς οι ηθοποιοί και το κοινό στις παραστάσεις του συμμετέχουν σε μια καλλιτεχνική τελετουργία όπου αποκαλύπτονται αλλά και κρύβονται μαζί τα μυστήρια της ζωής και του θανάτου. Ταξίδι, καθώς οι αισθήσεις τους ταξιδεύουν μέσα σε μια αδιάκοπη εναλλαγή εικόνων, κινήσεων, συμβόλων, σκηνικών, χώρου, αλλά και σε σκηνές που βασίζονται σε ελεύθερους συνειρμούς, ακριβώς όπως σε μια κατάσταση ονειρική. Τέλος, στο χρόνο, καθώς εικόνες και αντικείμενα από διαφορετικές εποχές, απαρχαιωμένα και μοντέρνα, ενώνονται για να συνθέσουν ένα σουρεαλιστικό κολλάζ - καθώς επίσης, και ίσως προπαντός, μια χαρακτηριστική εξαιρετικά αργή κίνηση κυριαρχεί. «Το να επιβραδύνει κανείς το χρόνο

⁵ Holmberg, Arthur. "The Theatre of Robert Wilson". New York: Cambridge University Press, 1996: σελ. 162.

ΣΩΜΑΤΩΝ ΑΙΣΘΗΣΙΣ

ΤΕΥΧΟΣ # 02 | Ιούνιος / Ιούλιος • '07

δίνει σε κάποιον τη δυνατότητα να αντιμετωπίσει τον ψυχικό τρόμο», σχολιάζει μία κλινική ψυχολόγος, δικαιολογώντας την προσκόλληση του Wilson στη βραδύτητα.⁶ Βλέποντας τη ζωή ως μια επώδυνη εμπειρία, θυμίζοντας έτσι τη βασική φιλοσοφική θεωρία του Schopenhauer, τα έργα του έχουν να κάνουν με τις ουσιαστικές πλευρές της προσωπικής αλλά και της συλλογικής μας ύπαρξης, απορρέοντας από ή και επηρεάζοντας την υπαρξιακή μας αντίληψη.

Στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού, πιστεύοντας βαθιά στη λειτουργία της τέχνης ως καταλύτη για την αφύπνιση, την αποκάλυψη και την αλλαγή της κοινωνικής καθώς και της προσωπικής συνείδησης, η Sarah Kane υποστήριξε σθεναρά τα δικά της θεατρικά οράματα: «Αν μπορούμε να βιώσουμε κάτι μέσω της τέχνης, τότε ίσως να μπορούμε να αλλάξουμε το μέλλον μας, γιατί το βίωμα χαράζει τα μαθήματα στην καρδιά μας μέσω του πόνου, ενώ η διάνοηση μας αφήνει ανεπηρέαστους...».⁷ Με τη βοήθεια και την ποιότητα της εμπάθειας, η Kane μπόρεσε να βουτήξει στην εσωτερική κατάσταση του μυαλού και των αισθημάτων και έντονα να βιώσει την εξωτερική πραγματικότητα μέσα της. Η προσπάθειά της να ενώσει το σωματικό, το διανοητικό, το συναισθηματικό και τον πνευματικό εαυτό, παρόμοια με την καζαντζακική λαχτάρα του 'να γίνει η σάρκα πνέμα', γέννησε έργα με ισχυρή απήχηση, όχι μόνο σε ό,τι αφορά τη θεματική τους, αλλά και τη σκηνική τους παρουσίαση.

Εξετάζοντας τη βία, τη σκληρότητα, τη μοναχικότητα, τον πόνο, τη θνητότητα, τις πνευματικές δοκιμασίες, τη συνείδηση, την αυτοκτονία, την αγάπη, την ελπίδα, την απόλυτη ειλικρίνεια, την ύπαρξη ή μη του θείου, η Kane προκαλεί το κοινό να αντιμετώπισει το βάθος της δικής του ύπαρξης, είτε ατομικά είτε ως μέλη μιας μεγαλύτερης κοινωνικής ομάδας - το οδηγεί να αισθανθεί και να συνειδητοποιήσει τις δικές του ψυχώσεις. Επιμένοντας να κάνει θέατρο εξαιτίας της αμεσότητας και της οικειότητας που προσφέρει, κατάφερε να σοκάρει αλλά και να κεντρίσει το ενδιαφέρον του κοινού. Τα έργα της Kane θα μπορούσαν να θεωρηθούν παραδείγματα του πώς η τέχνη μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως μέσο προς τη συνειδητή ύπαρξη, τη διατήρηση αλλά και την αμφισβήτηση της ψυχικής και πνευματικής υγείας, την αναζήτηση μιας ισορροπίας ανάμεσα στη θνητότητα και την αθανασία.

Από τα πρώτα σημάδια της τέχνης στην ιστορία της ανθρωπότητας μέχρι τη σύγχρονη τέχνη, η προσφορά αισθητικών εμπειριών από τους καλλιτέχνες έχει υπηρετήσει πολλούς σκοπούς και έχει δημιουργηθεί για πολλούς λόγους. Στην προσπάθεια της ανθρωπότητας να κατανοήσει το μυστήριο της ζωής και να λύσει τους γρίφους της ύπαρξης, η τέχνη έχει αποτελέσει ένα μέσο προκειμένου να συνδεθούν οι άνθρωποι με το σύμπαν - με ποικίλες μεθόδους, εκφράζοντας πολυπλεύρως τις αμηχανίες αλλά και τις βεβαιότητες της ζωής.

Ο Edward Bond, θεατρικός συγγραφέας, προσδιορίζοντας το ρόλο-κλειδί του θεάτρου σήμερα, προειδοποιεί ότι «κάποια στιγμή σ' αυτό τον αιώνα όλοι - ατομικά ή συλλογικά - θα βρεθούν αντιμέτωποι με το αμείλικτο. Χωρίς τη διευκρίνηση του δράματος

⁶ Από συνέντευξη της Gail M. Price στον συγγραφέα, όπως παρατίθεται στο: Holmberg, Arthur. "The Theatre of Robert Wilson". New York: Cambridge University Press, 1996:σελ. 162.

⁷ Saunders, Graham. "'Love me or kill me' Sarah Kane and the theatre of extremes". Manchester: Manchester University Press, 2002: σελ. 22.

ΣΩΜΑΤΩΝ ΑΙΣΘΗΣΙΣ

ΤΕΥΧΟΣ # 02 | Ιούνιος / Ιούλιος • '07

δεν θα ξέρουν πριν να είναι πολύ αργά - αν όχι καθόλου - τι συμβαίνει».⁸ Ο Wilson, η Kane, και τόσοι άλλοι καλλιτέχνες, έχουν προσπαθήσει να μοιραστούν τη γνώση, μαζί και την άγνοιά τους, με το κοινό, έτσι ώστε να αντιμετωπίσουν τη δική τους ύπαρξη, να ικανοποιήσουν τη δική τους ανάγκη, να προτείνουν τα οράματά τους, να μας αγγίξουν. Έχουν επιχειρήσει να δημιουργήσουν μια διαφορετική αίσθηση χώρου και χρόνου, ένα ταξίδι στην τέταρτη διάσταση, προκειμένου η συνείδησή μας να αντιληφθεί το δικό της άπειρο.

«Όλα τα ζούμε αμέσως για πρώτη φορά και χωρίς προετοιμασία. Είναι σα να έμπαινε ένας ηθοποιός στη σκηνή χωρίς ποτέ άλλοτε να έχει κάνει μια πρόβα. Αλλά τι μπορεί να αξίζει η ζωή αν η πρώτη πρόβα της ζωής δεν είναι παρά η ίδια η ζωή; Αυτό είναι που κάνει τη ζωή να μοιάζει πάντα με σκιαγράφημα. Αλλά ακόμα και το «σκιαγράφημα» δεν είναι η σωστή λέξη, γιατί ένα σκιαγράφημα είναι πάντοτε το προσχέδιο κάποιου πράγματος, η προετοιμασία ενός πίνακα, ενώ το σκιαγράφημα που είναι η ζωή μας δεν είναι για τίποτα προσχέδιο, είναι ένα προσχέδιο χωρίς πίνακα».⁹ Ο φόβος του θανάτου και ο βαθμός αναγνώρισης και αποδοχής του δικού μας θανάτου είναι ένα θεμελιώδες κίνητρο πίσω από κάθε πράξη στη ζωή μας, η βασική αιτία πίσω από τη συμπεριφορά μας απέναντι σε κάθε σοβαρό και ασήμαντο γεγονός, πίσω από τη γενικότερη νοοτροπία μας.

Ευτυχώς, μία από τις μεγαλύτερες αξίες της τέχνης είναι αυτή: να ξεμπλοκάρει και να μεταμορφώνει τον τρόπο που σκεφτόμαστε και που αισθανόμαστε, διευρύνοντας το πεδίο της όρασής μας και καλλιεργώντας τις προσλαμβάνουσές μας.

⁸ Saunders, Graham. *“Lone me or kill me”: Sarah Kane and the theatre of extremes*. Manchester: Manchester University Press, 2002: σελ. 191.

⁹ Κούντερα, Μίλαν. *Η αβάστακτη ελαφρότητα του είναι*. Μετάφραση από τα γαλλικά: Κατερίνα Δασκαλάκη. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1986: σελ. 15.

Σκέψεις 1^η αφήγηση

Αποστολία Παπαδαμάκη

Σκέψη 1

Για μένα, η σκηνή ήταν πάντα ο χώρος όπου η ζωή έμοιαζε πιο «αληθινή», πιο «παρούσα». Ο τρόπος με τον οποίο η πραγματικότητα γίνεται αντιληπτή και ορίζεται από τον κόσμο γύρω μου, σε μένα φαντάζει μη πραγματικός και γεμάτος από έμμεσα και κεκαλυμμένα γεγονότα και διαδικασίες, όπου το σημαντικό είναι το να είσαι πετυχημένος στο να παίζεις ένα ρόλο. Μόνο μέσα από τη δημιουργία του έργου τέχνης έχω τη δυνατότητα να χρησιμοποιήσω πλήρως την ευαισθησία μου ως άνθρωπος, καθώς επίσης και την εμπειρία και τις πιο εσωτερικές και προσωπικές μου σκέψεις. Όλα είναι πιθανά στη στιγμή που βιώνεται στη σκηνή. Εξάλλου, εμείς είμαστε αυτοί που επιβάλλουμε περιορισμούς. Ως καλλιτέχνης, πρέπει να είσαι αρκετά γενναίος ώστε να εισέλθεις στο πεδίο του αγνώστου και να προεκτείνεις τα όρια του δυνατού. Να κάνεις δηλαδή το αδύνατο, δυνατό.

Σκέψη 2

Συνεχώς με απασχολεί ο μετασχηματισμός της αποκαλούμενης πραγματικότητας, ο τρόπος επαναδημιουργίας της. Αυτό που πρέπει να προκαλέσω να συμβεί είναι αυτό που υπό άλλες συνθήκες δε θα μπορούσε να συμβεί, να δημιουργήσω εικόνες που υπό άλλες συνθήκες δε θα μπορούσαν να γίνουν ορατές και να δημιουργήσω χώρο για κάτι που υπό άλλες συνθήκες δε θα έβρισκε χώρο ν' αναπτυχθεί.

Σκέψη 3

Ένας τρόπος δημιουργίας νοήματος.

Σκέψη 4

Η κίνηση διαθέτει μια γλωσσική ταυτότητα η οποία μπορεί επίσης ν' αποκρυπτογραφηθεί μέσω πολιτιστικών κωδίκων: χειρονομίες, ο τρόπος με τον οποίο περπατάμε, ο τρόπος με τον οποίο αναπτύσσουμε διαπροσωπικές σχέσεις κ.α.

ΣΩΜΑΤΩΝ ΑΙΣΘΗΣΙΣ

ΤΕΥΧΟΣ # 02 | Ιούνιος / Ιούλιος • '07

Θεωρώ πως το να δουλεύεις με και για το χορό αποτελεί μια θεμελιακή μορφή της γλωσσικής έρευνας. Αλλά τι είναι αυτό που μετατρέπει την κίνηση σε χορό; Δεν είναι τι κάνει κάποιος αλλά το γιατί το κάνει και με ποιο τρόπο. Ένα θέμα θέλησης και κινήτρου. Αυτή τη θέληση αργότερα πρέπει να μετατρέψουμε σε χορογραφική φόρμα, να την ορίσουμε και να την διανείμουμε στο χώρο για να βρούμε τις σωστές για αυτήν αναλογίες στο χρόνο (στο ρυθμό) και στην ενέργεια. Η διαδικασία σύνθεσης αποτελείται από αυτού του είδους την αέναη έρευνα σε σχέση με το νόημα και το περιεχόμενο. Είναι απαραίτητο να τολμήσουμε να δώσουμε στο χορό μία υπόσταση, ένα «εγώ».

Σκέψη 5

Το να δουλεύεις σημαίνει να διαθέτεις τον εαυτό σου, το εγώ σου. Να εκθέτεις την τρωτότητά σου και με το δέρμα σου σκισμένο, αποκομμένο, να εκθέτεις την γύμνια σου στην εμπειρία. Πρόκειται βέβαια για μια ιδιαίτερος επίπονη διαδικασία στην οποία ο μεγαλύτερος κίνδυνος έγκειται στο ρίσκο της πτώσης. Σχοινοβατώ ανάμεσα στον όγκο των προσλαμβανομένων παραγόντων που με κάνουν να νιώθω ασφαλής (όπως εξομολογημένες αλήθειες, κώδικες, λίγο ή πολύ σύγχρονα-μοντέρνα πρότυπα), ενώ απ' την άλλη βρίσκεται μόνο ένα ανεξάντλητο και αχανές σκοτάδι.

Έτσι, προκειμένου να κρατήσω την ισορροπία μου, οφείλω να κινητοποιήσω όλες μου τις ικανότητες: Εξασκώ το σώμα μου με σκοπό ν' αποκτήσω την τεχνική δυνατότητα που μπορεί να με απελευθερώσει και δουλεύω πάνω σε τεχνικές σύνθεσης προκειμένου να καταφέρω να επιλέγω, να ξεχωρίζω και να διακρίνω το σημαντικό και το απαραίτητο. Ένα ιδιάζων πρόβλημα είναι το να συγκρατούμαι και να περιορίζομαι να πράξω αυτό που παρουσιάζεται και εμφανίζεται προκλητικό σε μένα αλλά δε μου είναι απαραίτητο.

Η δημιουργία χωρίς τη χρήση λέξεων εστιάζεται σε συναισθηματικές εντυπώσεις και δίνει νόημα και σχήμα σε κάτι που υπό άλλες συνθήκες δε θα μπορούσε να γίνει αντιληπτό και κατανοητό από τους άλλους. Δουλεύοντας με το χορό καταλήγουμε να διευρύνουμε τον ορισμό και την έννοια της γλώσσας, εφόσον αυτά που δεν εκφράζουμε λεκτικά μπορεί να μεταφέρουν εξίσου σημαντικά μηνύματα όπως αυτά που εκφέρουμε με λέξεις.

Ακόμη όμως η ζωή δεν γίνεται πλήρως αντιληπτή. Ό,τι μας λείπει δημιουργεί μια διαρκή πείνα μέσα σε μας και μια σιωπή έξω από εμάς. Ο νους, ως το μέρος όπου κατοικούμε αφήνει το σώμα πίσω, σαστισμένο. Σαν το χώμα που σηκώθηκε απ' το έδαφος και θόλωσε την ατμόσφαιρα. Οι νεκροί ξεκουράζονται. Είναι καλό που επαφίενται σε ό,τι έχουν πει και έχουν κάνει. Αλλά τί είναι αυτό που εγώ πρέπει να κάνω; Στη διάθεσή μου έχω μόνο το ΕΔΩ και το ΤΩΡΑ. Τώρα υπάρχω. Όλα τα υπόλοιπα θα παιχτούν στο τέλος.

Το συναίσθημα και η διαίσθηση είναι οι προϋποθέσεις για την επιβίωση, είναι όμως και προϋποθέσεις για την επιθυμητή συνθήκη που ονομάζεται δημιουργικότητα. Έτσι, η ικανότητα και η γνώση που καθένας μας διαθέτει προκύπτει από την πίστη σε αυτή την ιδέα. Ο επιστήμονας και ο φιλόσοφος γνωρίζουν ότι δεν υπάρχει απόλυτη αλήθεια, ούτε απόλυτη γνώση. Το ίδιο και το παιδί. Και όμως ακόμη εξακολουθούμε και προσπαθούμε να καταστήσουμε την πραγματικότητα κατανοητή τοποθετώντας την μέσα σε λέξεις. Δεν έχουμε άλλη επιλογή;

ΣΩΜΑΤΩΝ ΑΙΣΘΗΣΙΣ

ΤΕΥΧΟΣ # 02 | Ιούνιος / Ιούλιος • '07

Ταυτότητα

Perform**ART** • Page >

ηλεκτρονικό περιοδικό για τις παραστατικές τέχνες

Επικοινωνία

performartpage@gmail.com

Συντακτική Ομάδα

Κωνσταντίνα Γεωργέλου - Θεωρητικός Παραστατικών Τεχνών / Performer

Μπετίνα Παναγιωτάρα - Ερευνήτρια και Ιστορικός Χορού

Συνεργάτες Τεύχους

- > Ειρήνη Καρτσάκη - Ερευνήτρια Παραστατικών Τεχνών / Performer - Λονδίνο, Αγγλία
- > Κατερίνα Μαγαράκη - Θεατρολόγος - Λίντς, Αγγλία
- > Αποστολία Παπαδαμάκη - Χορογράφος - Αθήνα
- > Νατάσα Σιουζουλή - Θεατρολόγος - Βερολίνο, Γερμανία

Σχεδιασμός

Mushroom.Productions | Δημήτρης Ι. Εμίρης

Υποστήριξη και e-φιλοξενία



UNESCO

Ελληνικό Κέντρο

του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου

Χορηγός

Svolos Selection A.E.

Λουίζης Ριανκούρ 73, 115 23, Αθήνα

www.vaniliakanela.com | sv-wines@otenet.gr

βανίλια ♦ κανέλα