

ΟΡΙΑΚΕΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ

ΤΕΥΧΟΣ # 06 | Φεβρουάριος / Μάρτιος • '08

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

> Editorial

•

> Η φυλακή & η πόλη

> Εκ των έσω

> Πανόπτικον

> Νιαουρίσματα



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

ΟΡΙΑΚΕΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ

ΤΕΥΧΟΣ # 06 | Φεβρουάριος / Μάρτιος • '08

## 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 απο την τέχνη

ΟΡΙΑΚΕΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ

ΤΕΥΧΟΣ # 06 | Φεβρουάριος / Μάρτιος • '08

## Η φυλακή και η πόλη Περί «κοινοτήτων» και «αντι-κοινοτήτων» Οι Ατρείδες έγκλειστοι

Νατάσα Σιουζουλή

Εδώ και λίγο καιρό το Βερολίνο μου μεγάλωσε. Στη γεωγραφία του προστέθηκε ένας χώρος που μέχρι τώρα δεν ήταν: Η μεγαλύτερη φυλακή της Γερμανίας στο Τέγκελ (Justizvollzugsanstalt Tegel) απέκτησε μια κατάφωρη ορατότητα, που είναι αδύνατον πια να περιοριστεί.

Οι μοντέρνες πόλεις είναι έτσι φτιαγμένες, ώστε να κρατούν αόρατους τους χώρους εγκλεισμού: έξω από τα «τείχη» τους, (συνήθως) θεοσκοτεινούς, μαύρα κενά στους χάρτες και στην πραγματικότητα. Μια ειρωνική παραδοξότητα, αν σκεφτεί κανείς ότι οι χώροι εγκλεισμού είναι η πεμπτουσία της «ορατότητας», της διαφάνειας και της επιτήρησης. Αυτό ισχύει φυσικά μόνο για τους λίγους προνομιούχους κλειδοκράτορες, με την εξουσία στα χέρια και στα βλέμματα. Η μεγάλη «κοινότητα» των πολιτών εκλαμβάνει μόνο το κενό και ησυχάζει με το αόρατο «άλλο» που δεν απειλεί το προνόμιο της δικής της έκδηλης παρουσίας.

Η «αντι-κοινότητα» των εγκλειστών ωστόσο έρχεται στο φως με ένα απλό μέσο, του οποίου εξ ορισμού το προνόμιο είναι η ορατότητα: παίζει θέατρο, και μάλιστα ένα πολύ πετυχημένο θέατρο, που συναντά το αυξανόμενο ενδιαφέρον της «κοινότητας». Το Νοέμβριο του 2007, η ομάδα θεάτρου της φυλακής του Τέγκελ, *aufBruch*, έδειξε, για λίγες παραστάσεις και εντός των τειχών της φυλακής, τους *Ατρείδες*, ένα θέαμα βασισμένο σε κείμενα των Σοφοκλή, Ευριπίδη, Ζαν Πολ Σαρτρ, Χάινερ Μίλλερ κ.ά.. Με θέματα το φόνο, την εκδίκηση, την ενοχή και την ηθική, η παράσταση έπαιξε παράλληλα και με τις βιογραφίες και την πραγματικότητα των μελών της ομάδας. Ένας εντελώς νέος ορισμός της αυθεντικότητας είναι απαραίτητος για να περιγράψει τούτο το θέαμα, θεμέλιος λίθος του οποίου ήταν μια δαιδαλώδης διαπλοκή μεταξύ μυθοπλασίας και βιογραφίας, όπως αυτή εκφέρεται επί σκηνής. Η έννοια της «ιστορικότητας» ως σκηνικής παρουσίας αποτέλεσε εδώ θεματικό άξονα της παράστασης με την έννοια ότι οι ηθοποιοί αφενός δεν έπαιζαν απλώς την ιστορία ή τη βιογραφία τους και αφετέρου δεν αποτελούσαν απλώς ένα υλικό, στο οποίο εγγράφεται το σκηνικό γεγονός, δηλαδή δεν υποδύονταν απλώς ρόλους. Η παράσταση κατασκεύασε μια περίπλοκη σχέση μεταξύ βιογραφίας και ρόλου, μεταξύ ιστορικότητας και (σκηνικής) παρουσίας, παίζοντας συνειδητά με την κατάσταση που η

**ΟΡΙΑΚΕΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ**

ΤΕΥΧΟΣ # 06 | Φεβρουάριος / Μάρτιος • '08

Fischer-Lichte<sup>1</sup> περιγράφει ως διακύμανση μεταξύ αναπαράστασης και παρουσίας, ως διαρκή αμφιταλάντευση μεταξύ αυτού που *παριστάνει* και αυτού που *είναι* ο ηθοποιός.

Στο επίπεδο συνδιαλλαγής σκηνης - πλατείας ο περίπλοκος αυτός συσχετισμός μεταξύ βιογραφίας και σκηνικής παρουσίας εμπλουτίστηκε επιπλέον και με ένα απολύτως δελεαστικό παιγνίδι της παράστασης με την φαντασία των θεατών, οι οποίοι εισήλθαν στον πειρασμό να αναρωτηθούν, εάν επί παραδείγματι ο ηθοποιός που ερμήνευσε το μητροκτόνο Ορέστη δεν έχει και στην πραγματικότητα διαπράξει φόνο. Φυσικά αυτό το ηθελημένο παιγνίδι με τη φαντασία του θεατή ήταν και μια έκθεση - ακόμη και αν επρόκειτο για μια εντελώς ιδιωτική έκθεση - των κλισέ, προκαταλήψεων και ιδεοληψιών σχετικά με το συνήθως εκθρικό «άλλο», τις οποίες η παράσταση αποκάλυπτε, κάνοντας ουσιωδώς το θεατή (και) έναν θεατή του ίδιου του εαυτού, των αντιδράσεων, των σκέψεων και των αντιλήψεών του.

Οι *Ατρείδες* στη φυλακή ήταν ένα απολύτως ιδιαίτερο - διότι ιδιαίτερα πολύπλοκο - θέαμα, του οποίου η πολυπλοκότητα εκκινούσε από το γεγονός ότι η παράσταση πρώτα από όλα έθετε υπο αίρεση ορισμούς, ταυτότητες, ρόλους, στους οποίους είμαστε συνηθισμένοι στο θέατρο: Ποιος παρίστανε και ποιος κατανάλωνε το θέαμα στην πραγματικότητα; Σε ποιο βαθμό οι ηθοποιοί έπαιξαν το ρόλο και σε ποιο τη βιογραφία τους; Και τι γίνεται με το τεράστιο υπο-κείμενο πίσω από κάθε λέξη, πίσω από κάθε κίνηση, που (νομίζω πως) «διάβασα»; Το θέαμα σε συνθήκες εγκλεισμού κατόρθωσε να διατηρήσει μια θαυμαστή ανοιχτότητα που σε ανάγκαζε πολύ περισσότερο από το να δώσεις απαντήσεις, να θέτεις συνεχώς νέα ερωτήματα.

Ιδιαίτερη μνεία ανήκει τέλος και στο φέροντα σκελετό του θεάματος, το Χορό αντρών, που τραγουδούσε, κινούνταν ομαδικά, σχολίαζε, προειδοποιούσε κ.ο.κ. Η σκηνοθεσία αυτού του πολύ καλά ασκημένου και πειθαρχημένου Χορού αναφερόταν στην κινησιολογία ή, αν θέλουμε, στη «χορογραφία» της φυλακής: τη διάταξη των εγκλειστών κατά την επιθεώρηση, τη συγκεκριμένη ομαδοποίησή τους κ.ο.κ. Αντιπαρέθετε δε την ομάδα κατά μέτωπον στους θεατές στήνοντας ένα όχι σπάνια βίαιο παιγνίδι με τις φυσικές παρουσίες επιθεωρούμενων και επιθεωρούντων, «αντι-κοινότητας» και «κοινότητας».

Η «αντι-κοινότητα» των εγκλειστών γινόταν εδώ οι πρωταγωνιστές στο θέαμα, με θεατές τους την «κοινότητα», που τους εξόρισε και που κατά τα άλλα τους αρνείται το βλέμμα της: η «αντι-κοινότητα» αποκτούσε με αυτόν τον τρόπο την απαγορευμένη ορατότητα και εγγραφόταν μια για πάντα στην ανάμνηση και στο σώμα της «κοινότητας». Αντίστροφα και η «κοινότητα» (οι θεατές) αποτελούσαν ένα είδος θεάματος ή αντικείμενο παρατήρησης για τους εγκλειστούς - και εμείς εισβάλλαμε στο χώρο τους ως η απόλυτη ορατότητα: Η «αντι-κοινότητα» μεταβαλλόταν (έστω και για λίγο) από αντικείμενο σε υποκείμενο του βλέμματος, αίροντας τις κατά τα άλλα συστηματοποιημένες και ακλόνητες σχέσεις ισχύος, που έχει καθιερώσει η «κοινότητα». Το θέατρο μπορεί να υπερηφανεύεται ότι κατάφερε, «κοινότητα» και «αντι-κοινότητα» να μοιράζονται πλέον την ιδιότητα της ορατότητας, η οποία από δω και στο εξής δεν είναι προνόμιο κανενός.

<sup>1</sup> Πβ. Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004

**ΟΡΙΑΚΕΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ**

ΤΕΥΧΟΣ # 06 | Φεβρουάριος / Μάρτιος • '08

Με το τέλος της παράστασης, το βλέμμα του Sebastian - στο ρόλο της Κλυταιμνήστρας, με ένα σπάνιο χάρισμα -, το οποίο στη σκηνή εξέπεμπε μια παραλυσιακή δύναμη, με μιας χαμήλωνε και άδειαζε. (Δεν είμαι καν σίγουρη ότι με έβλεπε την ώρα που του μιλούσα). Η παρουσία του θεάτρου - ο θεματοφύλακας της ορατότητας - είναι έτσι ή αλλιώς απελπιστικά εφήμερη· η πραγματικότητα - η διάλυση των «κοινοτήτων» και η αυστηρή εξατομίκευση, που αρνείται στο βλέμμα υποκείμενο και αντικείμενο (ο Sebastian έμοιαζε να είναι ήδη εκεί) - ανακαταλαμβάνει την εξουσία. Μόνο που τα φώτα της σκηνής έχουν πλέον αφαιρέσει κάτι από τη σκοτεινή ύπαρξη του χώρου και των ανθρώπων και μάλιστα ανεπιστρεπτί. Ο μαύρος όγκος της φυλακής του Τέγκελ απέκτησε μια μη ανατάξιμη προφάνεια, η οποία έχει σημαδέψει για πάντα το τοπίο και το σώμα της πόλης.

ΟΡΙΑΚΕΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ

ΤΕΥΧΟΣ # 06 | Φεβρουάριος / Μάρτιος • '08

Εκ των έσω

**Μία «θεραπευτική» ιστορία***Μπετίνα Παναγιωτάρα*

Πολλά έχουν ειπωθεί για την τέχνη ως ένα μέσο θεραπείας, ένα ψυχαναλυτικό εργαλείο απελευθέρωσης, που ταυτοποιείται ως *θεραπευτική τέχνη*. Τι συμβαίνει όμως στην περίπτωση που η τέχνη δεν κατηγοριοποιείται κατ' αυτόν τον τρόπο, αλλά ενέχει την όποια θεραπευτική ιδιότητα; Τι συμβαίνει όταν η τέχνη δε χρειάζεται να εξαναγκαστεί να θεραπεύσει αλλά χαρακτηρίζεται ενδεχομένως a-priori από την ιδιότητα της ίασης;

Έχουν ήδη περάσει 4 χρόνια από την ημέρα που 13 τρόφιμοι του σωφρονιστικού ιδρύματος Dovegate της Αγγλίας *δημιούργησαν* και *εκτέλεσαν* μία παράσταση κλεισμένων των θυρών. Μία χορογραφία, εν ονόματι **Dancing Inside**, προορισμένη μόνο για τους *προνομιούχους*, δηλαδή τους τρόφιμους της ίδιας της φυλακής. Με τη συμμετοχή και τη καθοδήγηση της επαγγελματικής ομάδας Motionhouse Dance Theatre και του χορογράφου Kevin Finnan, οι τρόφιμοι πειραματίστηκαν με το ίδιο τους το σώμα, επιτρέποντάς του να διηγηθεί τη δική του ιστορία, χωρίς λέξεις και παρεμβάσεις.

Θεμέλιος λίθος του εγχειρήματος, η **ανθρώπινη επαφή**. Στον περιορισμένο και πλήρως ελεγχόμενο περιβάλλον της φυλακής, η επαφή των σωμάτων, η αίσθηση του άλλου, η εγγύτητα είναι μία πολυτέλεια του έξω κόσμου που στην περίπτωση των δέσμιων μετατρέπεται σε εφιάλη. Το άγγιγμα παύει να ενέχει την τρυφερότητα της οικογενειακής θαλπωρής, την έννοια της προστασίας και της συμπαράστασης από φίλιους ανθρώπους, την έξαψη του ερωτικού σκιρτήματος και μετουσιώνεται στο απαγορευμένο μήλο που μόνο βία, ντροπή και ενοχές μπορεί ενδεχομένως να προκαλέσει. Το σώμα λειτουργεί ως εύθραυστη βιτρίνα, με σκοπό την απομάκρυνση των άλλων.

Ανατρέποντας τα δεδομένα, οι τρόφιμοι καλούνται από τον χορογράφο K.Finnan να δημιουργήσουν την παράσταση μέσω της τεχνικής contact improvisation, η οποία καθίσταται αδύνατη χωρίς την επαφή των σωμάτων. Θυμίζοντας αλγεβρική εξίσωση, τα σώματα πρέπει να συνεργαστούν, εκμεταλλευόμενα τα διαφορετικά κέντρα βάρους και τις φυγόκεντρες δυνάμεις. Η κίνηση απορρέει από τη σύζευξη των σωμάτων που λειτουργούν ως μία μάζα σε διαρκή εγρήγορση. Μία λάθος εκτίμηση εμποδίζει τη ροή της κίνησης και αναπότρεπτα επιφέρει το τέλος της χορευτικής «φράσης». Το άλλο σώμα συνεπώς, το ξένο, ενώνεται με το δικό μου στην προσπάθεια να ταυτιστούν, να συγχρονιστούν, να εναρμονιστούν ώστε να δύνανται να επεξεργαστούν τις πληροφορίες που τους παρέχονται,

**ΟΡΙΑΚΕΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ**

ΤΕΥΧΟΣ # 06 | Φεβρουάριος / Μάρτιος • '08

να υποστηρίξουν το ένα το άλλο και να οδηγήσουν στη «λύση», στη «λύτρωση». Εμπιστοσύνη, αμοιβαιότητα, αλληλεγγύη είναι μόνο μερικές από τις απαραίτητες προϋποθέσεις για contact improvisation.

Η πανουργία όμως της συγκεκριμένης τεχνικής δεν σταματά εδώ, καθώς ο αουσχεδιασμός είναι το άλλο μισό της. Μία τεχνική που επιτρέπει στους δέσμους να επιλέξουν την επόμενη κίνησή τους, χωρίς άλλους περιορισμούς πέρα των σωματικών δυνατοτήτων. Μία ελευθερία που απουσιάζει τόσο στην καθημερινότητά τους, όσο όμως και στην καθημερινότητα επαγγελματιών χορευτών που υπηρετούν τις επιταγές ενός χορογράφου. Ένας πειραματισμός που διευρύνει τις εκφραστικές διόδους, ευνοεί την καινοτομία και τη δημιουργικότητα, αλλά κυρίως επιτρέπει την ύπαρξη προσωπικής βούλησης και αυτοδυναμίας, στα πλαίσια πάντα της ομαδικότητας και της συνεργασίας. Οι ίδιοι οι φυλακισμένοι είναι οι χορογράφοι, οι καθοδηγητές και οι υπεύθυνοι της παραστάσεως. Εν ολίγοις, είναι οι δημιουργοί. Οι εμπειρίες τους, τα συναισθήματά τους, η κινησιολογία τους, οι σκέψεις τους, οι αδυναμίες τους, τα πάθη τους, η δική τους *α-λήθεια* συγκρότουν το *έργο τέχνης*, την παράσταση.

Σκοπός του χορογράφου δεν ήταν να θεραπεύσει τους φυλακισμένους, οι οποίοι άλλωστε δεν αντιμετωπίστηκαν ως ασθενείς. Παρόλα αυτά, οι ίδιοι διαμόρφωσαν μία διαφορετική εικόνα για τον εαυτό τους μετά το πέρας της παράστασης, που καταχειροκροτήθηκε από το κοινό των συγκρατούμενών τους. Το σώμα τους κατέστη φορέας μίας αλλαγής που ανάτρεψε την έννοια της επαφής, της αμοιβαιότητας, της συλλογικής και ατομικής προσπάθειας, της επιλογής, της αυτοεκτίμησης, και ασφαλώς την έννοια του χορού και της τέχνης.

Το *έργο τέχνης*, σύμφωνα με το Χάιντεγγερ, αποκαλύπτει την ουσία των όντων, την *α-λήθεια* νοούμενη ως το μη λανθάνον, το μη κρυπτόν. Η ίδια η ουσία της τέχνης είναι το «εν-εργω-τιθεσθαι της αλήθειας». Τα όντα ανάγονται στην ουσία τους, στο «είναι» τους, επιτείνοντας την ίδια τους την οντότητα. Σπανίως βέβαια, μία χορογραφία χαρακτηρίζεται *έργο τέχνης*, καθώς αυτός ο τίτλος παραπέμπει συνήθως στη ζωγραφική, στη γλυπτική, στη μουσική και σε άλλες τέχνες, στις οποίες το ζωντανό σώμα είναι απών σε σχέση με το χορό. Ας μας επιτραπεί εν τούτοις να συμπεριλάβουμε τις χορευτικές παραστάσεις σε αυτόν τον παρεξηγημένο τίτλο και να υποστηρίξουμε ότι η ίδια η χορογραφία αποκαλύπτει την ουσία των όντων, την ουσία των ίδιων των σωμάτων. Οι χορευτές-φυλακισμένοι αποκαλύπτονται μέσω της τέχνης και απελευθερώνονται, ενώ τα σώματά τους δεν αποποιούνται των φυσικών τους ιδιοτήτων αλλά της χρηστικότητας με την οποία έχουν κοινωνικά και γεννητικά προσδιοριστεί. Η χορογραφία, ιδωμένη ως *έργο τέχνης*, δεν αποσκοπεί στην απόδοση μίας μοναδικής αλήθειας, καθώς κάθε άνθρωπος, κάθε σώμα που συμμετέχει φανερώνει τη δική του ουσία. Αυτή η αποκάλυψη μπορεί ενδεχομένως να αποβεί θεραπευτική, χωρίς όμως απαραίτητα να μετατρέπει την τέχνη σε θεραπεία.

Η ίδια η τέχνη, σύμφωνα με το Νίτσε, εξωραϊζεί το χάος, του δίνει μορφή και νόημα, το ωραιοποιεί και εν τέλει καθιστά δυνατή τη ζωή. Μέσω της αποκαλούμενης «μέθης», το άτομο διεγείρει και οξύνει τις αισθήσεις του, «ανοίγεται» και μεταμορφώνει την πραγματικότητα, προσπαθώντας να την τελειοποιήσει, να την ομορφύνει. Η απόπειρα των πρωταγωνιστών της παράστασης *Dancing Inside* να ωραιοποιήσουν τη δική τους

**ΟΡΙΑΚΕΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ**

ΤΕΥΧΟΣ # 06 | Φεβρουάριος / Μάρτιος • '08

πραγματικότητα δε μπορεί παρά να συμβαδίζει με τη ρήση του εν λόγω φιλοσόφου:  
«Έχουμε την τέχνη για να μην καταστραφούμε από την αλήθεια».

**ΟΡΙΑΚΕΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ**

ΤΕΥΧΟΣ # 06 | Φεβρουάριος / Μάρτιος • '08

**Πανόπτικον***Κυριακή Φετφατζή*

Ο Michel Foucault παρουσιάζοντας το σχέδιασμα της τέλει φυλακής, δημιούργησε ένα αρχιτεκτόνημα με κυκλική περιφέρεια, που θα στέγαζε τα κελιά των κρατουμένων, και ένα κυλινδρικό πυργίσκο στο κέντρο. Τα κελιά θα είχαν παράθυρα μόνο προς το κέντρο του κτιρίου και ο πυργίσκος θα στέγαζε τον φύλακα ο οποίος από τη θέση αυτή θα είχε οπτική πρόσβαση σε όλους. Η ευφυΐα αυτής της κατασκευής ήταν ότι μπορεί να λειτουργήσει αποτελεσματικά και χωρίς καν την παρουσία του φύλακα λόγω του ότι η αίσθηση της παρατήρησης διαχέεται τόσο έντονα στο χώρο όπως επίσης το ότι η υλική παρουσία του φύλακα είναι αδύνατο να επιβεβαιωθεί. Υπό αυτή την οπτική θα ήθελα να θέσω την εξής προβληματική, την ισχύ αφενός του κοινωνικού σχεδιασμού και συγκεκριμένα της κοινωνικής καταστολής και αφετέρου την ακόμα μεγαλύτερη ισχύ της εσωτερίκευσης αυτού του μηχανισμού.

Ο Franz Kafka στο έργο του Penal Colony (1) καταθέτει με συγκλονιστικό τρόπο την περιγραφή μιας μηχανής σωφρονισμού. Η λειτουργία αυτής της μηχανής είναι να εγγράφει ή καλύτερα να κεντάει την ποινή στο σώμα του κατάδικου. Η κατασκευή απαρτίζεται από μια κλίνη, ιμάντες προσαρτημένους στις άκρες της κλίνης για περίδεση του κρατουμένου και αποφυγή αυτοτραυματισμού, μια μικρή ποτίστρα για να χορηγείται στον κατάδικο τροφή και να αντέχει στις ώρες του βασανισμού και μια σειρά από καρφιά αναλόγως τοποθετημένα ώστε να σχηματίζουν μια φράση, την ποινή του κατάδικου. Ο συντονισμός των μικρο-κινήσεων του κρεβατιού και της συσκευής που φέρει τις βελόνες οδηγούν στο τελικό αποτέλεσμα, την εγγραφή της ποινής στο σώμα του κρατούμενου. Το πολύ ενδιαφέρον σημείο στο μυθιστόρημα του Kafka είναι ότι ο κατάδικος δεν γνωρίζει ούτε ότι έχει καταδικαστεί ούτε ότι ξέρει την ποινή του. Όπως περισσεύοντος κυνικά αναφέρει ο χειριστής της μηχανής κάτι τέτοιο δεν χρειάζεται στον κρατούμενο καθώς θα βιώσει την καταδίκη στο σώμα του. Εξάλλου το έργο της μηχανής ολοκληρώνεται όταν η φράση της καταδίκης έχει πλέον διαπεράσει από άκρη σε άκρη το σώμα του κατάδικου. Όπως αναφέρει ο χειριστής η διαδικασία αυτή διαρκεί γύρω στις 12 ώρες, ενώ ο κατάδικος αντιλαμβάνεται το νόημα της φράσης γύρω στις 6 ώρες και κατακλύζεται από ένα συναίσθημα γαλήνης.

Εξ αφορμής του συνταρακτικού αυτού κειμένου του Kafka θα ήθελα να αναφερθώ στην παράσταση της Marion Trakler 'Tactile Dependencies' που έλαβε χώρα στο θέατρο Gasthuis στο Amsterdam. Η παράσταση έχει τον τίτλο ANI\_MATE και θέτει με τη μορφή της

**ΟΡΙΑΚΕΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ**

ΤΕΥΧΟΣ # 06 | Φεβρουάριος / Μάρτιος • '08

ενδιαφέροντα ερωτήματα όσον αφορά τα διαφορετικά επίπεδα εγγραφής των κοινωνικών προσταγών στο άτομο. Ο σκηνικός χώρος καλύπτεται από την καλλιτέχνη, η οποία στέκεται καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης, μπροστά από ένα φορητό υπολογιστή και κάποιες κατασκευές. Το δάπεδο μπροστά στα πόδια της καλύπτεται από μια σειρά από μεταλλικές ράβδους που συνδέονται μεταξύ τους με ελάσματα. Οι ράβδοι αυτοί καταλήγουν σε ένα καμβά που υψώνεται κατακόρυφα απέναντι από την καλλιτέχνη. Παρά την ύπαρξη διαφορετικών αντικειμένων στο χώρο αυτό που ουσιαστικά παρουσιάζεται είναι ένα υπερδιογκωμένο αποδομημένο σώμα. Ο καμβάς είναι το περίβλημα της, είναι το εξωτερικό σύνορο της με τον κόσμο, το δέρμα της. Η Marion Trakler προβάλλει διαφορετικές εικόνες του εαυτού της σε αυτό το ιδιόμορφο δέρμα επεμβαίνοντας ταυτόχρονα παραμορφωτικά πάνω του. Σαν σε μαζοχιστική έκσταση τεντώνει στα όρια του και συσπά το δέρμα -καμβά μεταχειριζόμενη ψυχραιμιά και εξ αποστάσεως τις σπλαχνικές ,λες, απολήξεις της. Οι ράβδοι κινούνται απολύτως αυτοματοποιημένα μεν, με μια απίστευτη οργανικότητα δε. Ο ήχος που παράγει η κίνηση τους είναι ασθμαίνων και μεταλλικός αναδεικνύοντας ενδιαφέρουσες πτυχές της σύγχρονης αισθαντικής εμπειρίας. Οι θεατές καλούνται να κινούνται κατά τη διάρκεια της παράστασης καθώς διαφορετικές θέσεις στο χώρο δίνουν πρόσβαση σε νέες εικονοποιήσεις της μορφής της στον καμβά.

Το έργο της Marion Trakler παρουσιάζει, κατά την γνώμη μου, μια δομική συνάφεια με το κείμενο του Kafka. Η Marion στο έργο της εγκλωπώνεται τη συστατική δομή της κοινωνικής κατασκευής του Kafka, γεννώντας από το σώμα της μια μαζοχιστική μηχανή επιβολής μεταμορφώσεων στο ίδιο σώμα. Η ίδια είναι ο εκτελεστής, η μηχανή και ο κατάδικος. Σε μια ναρκισσιστική έκταση του εν-σωματώνει την μηχανή της κοινωνικής καταστολής και την προβάλλει υπερμεγεθυμένη στο σκηνικό χώρο. Παρόλα αυτά η δουλειά της δε μένει στα στενά όρια της αναπαράστασης, η βαρύτητα του έργου δεν βρίσκεται τόσο στην αρχιτεκτονική σχέση των κατασκευών στο χώρο. Οι ήχοι φέρουν την υπαρξιακή βαρύτητα του έργου. Οι σωλήνες ασθμαίνουν και το πανί-δέρμα τεντώνεται εκκωφαντικά σε κάθε ανα-μόρφωση του εαυτού. Ίσως τελικά αυτό που σημαίνει η Marion μέσω του έργου της δεν είναι η ισχύς της επιβολής της κοινωνικής θέλησης στο σώμα όσο η διαστροφή που προκαλεί η εσωτερίκευση της κατηγορικής προστακτικής της κοινωνικής καταστολής. Καταδεικνύει το απλωμένο αλλά ταυτόχρονα εγκλωβισμένο σώμα. Το μόνο που μπορεί να λειτουργήσει σαν χαραμάδα διαφυγής σε αυτό το ασθμαίνων, ναρκισσιστικά διογκωμένο cyborg είναι η φρεσκάδα που προσφέρει η κίνηση των θεατών. Η νέα ματιά που προσφέρεται σε αυτόν που μπορεί να κινηθεί στο χώρο απεγκλωβισμένος από ένα πανοπτικό σημείο.

## ΟΡΙΑΚΕΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ

ΤΕΥΧΟΣ # 06 | Φεβρουάριος / Μάρτιος • '08

## Νιαουρίσματα

Γιάννης Αστερής

*Ούκουν οι διδάξαντες πονηροί, ουδέ η τέχνη ούτε αιτία ούτε πονηρά τούτου ένεκά εστιν,  
αλλ' οι μη χρώμενοι, οίμαι, ορθώς.  
Πλάτων, Γοργίας*

Στην τελευταία σκηνή των *Μεταμορφώσεων* (Αμόρε, Μοσχόπουλος), η δημοσιογράφος-μελετητής-περιφερόμενη κάνει στη σκηνοθέτη Μάσχα την ερώτηση που της έκανε στην αρχή: Τελικά γιατί Οβίδιος, γιατί *Μεταμορφώσεις*; Και η απάντηση: *Η μητέρα μου δίδασκε χρόνια Οβίδιο στο Πανεπιστήμιο, και είχε μια ιδιαίτερη σχέση με το κείμενο. Συσκότιση, χειροκρότημα, φως, τέλος.*

Αν κάνουμε κάποια, δυο-τρία, όχι παραπάνω, βήματα πίσω για να μη μας καϊδεύει καμιά ανάσα το πρόσωπο και βιαστούμε να κρίνουμε με τη μύτη, βλέπουμε να λάμπει ο κυνισμός της απάντησης, και αν κάνουμε και άλλα δυο τρία βήματα πίσω για να μη βλέπουμε πρόσωπα σκέτα αλλά σώματα σε στάση (η στάση αποκαλύπτει περισσότερα από ένα βλέμμα ασκημένο στην εξαπάτηση), διακρίνουμε χαραγμένη την απάντηση σαν τίτλο σε ό,τι μπορεί να συνοδεύει οποιαδήποτε κουβέντα περί αθηναϊκού θεάτρου. Δηλαδή, ρωτάς αφελώς: -Γιατί ανέβασες αυτό το έργο(οποιοδήποτε, δεν έχει σημασία, αυτό δείχνουμε εξάλλου);, για να λάβεις την απάντηση: -Ε, μου είπαν ότι είναι ωραίο, το διάβασα και το βρήκα και γω ωραίο (το *ωραίο* σ' αυτή τη χρήση των ανθρώπων του ελληνικού θεάτρου, ως κάτι που δεν έχει να πει τίποτε).

Δυο-τρία ακόμη βήματα (προσεκτικά πάντα, δεν χρειάζεται να στρέφεις το κεφάλι, αλλά να ξέρεις ότι υπάρχει κάτι να πατάς για να μένεις όρθιος). Η αθηναϊκή σκηνή, γεμάτη πια από πρωτοπορίες, ακολουθεί το δρόμο που πήρε η Ευρώπη από τις αρχές του εικοστού αιώνα και που κατόπιν ξεπέρασε, γιατί δεν έχουμε πια αρχές του εικοστού αιώνα. Όταν αμφισβητήθηκε καθαρά το λεγόμενο δραματικό θέατρο, μπήκαμε στην περίοδο του μετα-δραματικού θεάτρου (Λέμαν, κατ' αναλογία προς το μετα-μοντέρνο, όρος ωστόσο υπερβολικά θολός και ασαφής, τόσο που πρέπει να πάψει να χρησιμοποιείται αόριστα απ' όποιον αξιώνει να λέει κάτι βάσιμο. Θέλω να πω, το μετα-δραματικό στέκει ως απάντηση σε κάτι που προηγείται και έχει συγκεκριμένη υπόσταση, το μετα-μοντέρνο ή μετα-νεωτερικό εκτός ειδικού πλαισίου, όχι). Αμφισβητήθηκε ο λόγος εν γένει (μόδα στη Γαλλία, που άναψε μετά το εξήντα), η ίδια η υπόσταση του ηθοποιού (από τον Κλάιστ και τις μαριονέτες του έγινε η αρχή, αλλά κι αυτό στον περασμένο αιώνα αναδύθηκε, Κρέιγκ-υπερμαριονέτες και λοιπά) και, ασφαλώς, το θεατρικό έργο (κείμενο μέχρι πρότινος, τώρα

**ΟΡΙΑΚΕΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ**

ΤΕΥΧΟΣ # 06 | Φεβρουάριος / Μάρτιος • '08

η έννοια αγωνίζεται να συμπεριλάβει όσα περισσότερα μέσα του ίδιου του θεάτρου θα την κάνουν ικανή να καταπιεί με βαθιές, ηδονικές γουλίες). Υπήρξε δηλαδή, απ' όπου και να το δεις, τεράστια εξέλιξη στον τρόπο αντίληψης της ουσίας του θεάτρου.

Ακολουθούμε λοιπόν. Χωρίς να έχουμε αφομοιώσει τίποτε, διαβάσει τίποτε, καταλάβει τίποτε (όπως συνηθίζουμε), με την αλαζονεία της άγνοιας, της έλλειψης νημάτων σκέψης που προβάλλουμε σαν μετα-κάτι, χωρίς την ανάγκη να συγκροτούμε πυρήνα(που σημαίνει απλά: κάνω αυτό γιατί θέλω να πω εκείνο, αλλά: ψιλά γράμματα). Γιατί ο τυφλός που σμιλεύει την όρασή του ακούγοντας ή μυρίζοντας με βουλιμία, αναζητά συχνά φωνές ευνούχων και φτηνά αρώματα για να νιώσει καλύτερα. Ο τυφλός αυτός, παραδόξως, μοιάζει και με τον Έλληνα κριτικό θεάτρου ο οποίος, αρνούμενος να μεγαλώσει, ξυπνάει τις νύχτες ιδρωμένος γιατί ονειρεύτηκε πάλι τον Ροντήρη να τον μαστιγώνει. Και τα όνειρά του, ενοχικά και σχηματικά αλλά με μια δύναμη από απάτητους τόπους, τον εμποδίζουν να ζήσει το παρόν, παρόλο που το υποψιάζεται. Σηκώνεται, και με την τσίμπλα στο μάτι και τους παλμούς να οδύρονται, γράφει αχάραγα τα κείμενά του, πραγματείες περί νεκροφιλίας.

*Κι όμως, ο πίνακας είναι πλούσιος, είπε ο Αρτώ.* Θεατρικοί οργανισμοί όπου παίζονται τρεις-τέσσερις παραστάσεις κάθε στιγμή, κρατικά θέατρα όπου εφαρμόζεται ακόμα κατά γράμμα η θεατρικώς αρχαία υποκριτική δύο διαστάσεων, τουτέστιν, φάτσα στο κοινό. Δεν ακούν τους ψιθύρους, τα γουργουρητά, τα πνιγμένα γέλια, το τρίψιμο των μηρών στην αλλαγή ποδιού (η πλήξη ξεκινάει πάντοτε από τα πόδια). Η σκηνή που χρόνια τώρα δίνει κάτι διαφορετικό, στην αρχή όρθιος, κατόπιν σε τραβάνε και κάθεσαι, εκπληκτικό, μαγικές ερμηνείες, μικρές ομάδες που δίνουν το στίγμα τους από καιρού εις καιρόν, επιτέλους μετά από δέκα χρόνια έκανε κάτι πιο ανθρώπινο, προσεγμένες μεταφράσεις, απαράδεκτες μεταφράσεις, σκηνογραφία ολκής, μουσική που παίζει ως θεατρικό μέσο και δεν είναι απλά συνοδεία, μουσική για εύκολη συγκίνηση, σπαρακτική σκηνή, στιβαρή σκηνοθεσία, ξεχασμένο έργο, σύγχρονη διασκευή, ελαφραίνει η τραγωδία, σοβαρεύει η κωμωδία, όλα είναι δισυπόστατα, ο κατάλογος δεν τελειώνει.

Παραστάσεις με πρόβες δυόμιση ή τριών μηνών δε γίνονται. Αυτό είναι γνωστό σε όλους. Είναι γεγονός αδιαπραγμάτευτο. Σε δυόμιση ή τρεις μήνες, στην καλύτερη περίπτωση θα κάνεις τον τροχονόμο, θα κινούνται όλοι έτσι ή προς τα κει, θα επενδύσεις με μουσική και φώτα πρωταγωνιστές, μερικές εξυπνάδες για να σκάει το χείλος πού και πού, αναφορά στο σήμερα όπως και να 'χει, η τηλεόραση είναι ο διάβολος, το διαδίκτυο είναι ο διάβολος, δεν είμαστε ανοιχτοί στα καλέσματα του σώματος, η ενέργεια να κυκλοφορεί ανεμπόδιστα, είμαστε πολύ μακριά από αυτό που αποκαλούμε θέατρο της μετάγγισης αλλά κάνουμε θέατρο της μετάγγισης γιατί είμαστε ανίκανοι να κάνουμε κάτι άλλο, ακούστε μας να μαθαίνετε.

Κάποιος κάποτε πορεύτηκε για μήνες και βρέθηκε σ' έναν τόπο άγνωστο όπου μιλούσαν οι γάτες. Έμεινε στην αρχή από ενδιαφέρον, μετά ερωτεύτηκε και εγκαταστάθηκε. Περπατούσε καθημερινά με την αγαπημένη του στα βουνά και τα ποτάμια εκεί γύρω. Εργαζόταν (εμπόριο ψαριών), νοσηματοδότησε τα πάντα απ' την αρχή, έκανε φίλους, έκανε εχθρούς, έκανε παιδιά με την αγαπημένη του, ήταν ευτυχής, σκεφτόταν τι καλά, μπορώ στην καινούργια μου ζωή να δημιουργώ με χίλιους δυο τρόπους, δεν είμαι

**ΟΡΙΑΚΕΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ**

ΤΕΥΧΟΣ # 06 | Φεβρουάριος / Μάρτιος • '08

μόνος, οι γάτες είναι σαν και μας, υπέροχα πλάσματα, πολύπλοκα, με καταλαβαίνουν ή δε με καταλαβαίνουν και ούτω καθεξής. Και έτσι ζούσε, και πέρασαν τα χρόνια και πέθανε η καλή του η γατούλα και γέρασε πολύ και σε βάθος και έπεσε άρρωστος του θανάτά. Τα παιδιά του ολόγυρα στο κρεβάτι, ανίκανα να κρύψουν τη συγκίνηση, τον τρόμο και την αγάπη. Εκείνος με το χαμόγελο της γεμάτης σφαίρας και μια χαραμάδα θλίψη στα μάτια. Και γύρισε να πει το τελευταίο. Και στράφηκαν έξη μάτια και τον κοίταζαν έτοιμα να βρέξουν. Και είπε ονειρεύτηκα το βράδυ μες στη μοναξιά μου πως ήμουν άνθρωπος, αυτό να το θυμάστε. Και τα τρία στόματα ξέχασαν να νιαουρίζουν, μπορούσαν πια μόνο να μιλούν.

*Ο Μπρεχτ έγραψε κάποτε: το κοινό -Κρέοντες όλοι- μπορεί ωραιότατα να ταχτεί με το μέρος της Αντιγόνης σ' όλη τη διάρκεια της παράστασης, όμως αυτό δεν εμποδίζει κανέναν απ' αυτούς να συμπεριφερθεί σαν τον Κρέοντα μόλις βγει απ' το θέατρο. Ασφαλώς και κάθε τόπος έχει την τέχνη που του αξίζει, αλλά αυτή είναι παρατήρηση νηπιαγωγείου. Για ένα λόγο. Υπάρχει θέατρο στην Αθήνα, ως γνωστόν. Και, όπως είπε κάποιος ισχυρός σοφός, η σύγκριση για μένα είναι η μοναδική παιδεία που έχει κάποιο νόημα.*

**ΟΡΙΑΚΕΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ**

ΤΕΥΧΟΣ # 06 | Φεβρουάριος / Μάρτιος • '08

**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

**Εκπρόσωποι του Διοικητικού Συμβουλίου του ΙΤΙ:**

Βασιλική Μαντελή - Θεατρολόγος/Φιλολόγος

Κωνσταντίνα Ζηροπούλου - Θεατρολόγος/Φιλολόγος

**Συνεργάτες Τεύχους**

> Γιάννης Αστερής - Συγγραφέας - Αθήνα

> Νατάσα Σιουζουλή - Θεατρολόγος - Βερολίνο

**Στο επόμενο τεύχος**

Μία συζήτηση για την έννοια του φύλου ως κοινωνική κατασκευή ακολουθεί στο τεύχος Απριλίου/Μαΐου, ορμώμενη από το Φεστιβάλ Gender Pop που παρουσιάζει το Ινστιτούτο Γκαίτε από τις 4 έως και τις 6 Απριλίου, απευθείας από το Βερολίνο.

**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**