

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑΣ
Π.Μ.Σ. ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΤΕΛΕΤΟΥΡΓΙΑ

Έρευνα στην Αθήνα το 2015

Διπλωματική Εργασία

Επιβλέπουσα: Α. Λυδάκη

Μέλη: Μ. Κοτέα, D. Riboli

Δημήτρης Κουρούμπαλης
(Α.Μ. 3313Μ014)

Περιεχόμενα

1. Εισαγωγή	2
2. Θεωρητική υποστήριξη	7
3. Θεατρική πραγματικότητα στην Αθήνα	22
4. Μεθοδολογία	30
5. Η Άποψη του δημιουργού	37
α. Τελετουργία	39
β. Θέατρο και τελετουργία	44
γ. Θυσία	47
δ. Κάθαρση/θεραπεία	48
ε. Διαβατήριες τελετουργίες	52
ζ. Γνώση ή έκπληξη	57
η. Η τέχνη δεν δεσμεύει σε τίποτα	61
θ. Φόρμα/μορφή και ηθική	63
6. Κριτική ανάλυση	68
7. Βιβλιογραφία	77
8. Παράρτημα	80

Εισαγωγή

17 Ιουλίου 2014, Επίδαυρος. Το μετεωρολογικό δελτίο έχει προβλέψει βροχή. Οι φύλακες λένε ότι αν δεν φέρνει σύννεφο το απέναντι βουνό δεν πρόκειται να βρέξει. Το βλέμμα μας κάθε τόσο πηγαίνει στην απέναντι κορυφή και αναρωτιόμαστε αν αυτό το σύννεφο εκεί επάνω έρχεται ή φεύγει. Βρισκόμαστε ήδη πέντε ημέρες στο αρχαίο θέατρο και οι πρόβες έχουν πάει καλά. Έχουμε ήδη παρουσιάσει την παράσταση δώδεκα φορές πριν έρθουμε εδώ – αρχαίο Ωδείο Πάτρας, Ήλιδα, Οινιάδες, Δίον κ.α –και γνωρίζουμε καλά τι πρέπει να κάνουμε, ο μηχανισμός λειτουργεί στην εντέλεια· αλλά εδώ είναι Επίδαυρος. Είναι η βασίλισσα των ανοιχτών θεάτρων στον κόσμο, μια ανατριχιαστικά παλιά και μεγαλοπρεπής βασίλισσα. Η 2.500 χρόνων ιστορία της μας κάνει να μοιάζουμε ασήμαντα έντομα.

Το καταλαβαίνει κανείς με το που μπαίνει στο χώρο ότι συμβαίνει κάτι διαφορετικό. Και στα υπόλοιπα αρχαία θέατρα που παίξαμε νιώσαμε μια ιδιαίτερη δόνηση, στη Μεσσήνη ήταν η γλυκιά θερμοκρασία, η απαλή αύρα, στην Πάτρα ήταν οι μεγάλες καμάρες του Ωδείου και τα καλαίσθητα ψηφιδωτά, στις Οινιάδες οι υπερεκατονταετείς βαλανιδιές και ο διαρκής φόβος των σκορπιών, αλλά εδώ ακόμα κι ο πιο καχύποπτος απέναντι στο μεταφυσικό, αισθάνεται ότι συμβαίνει κάτι που δεν χωράει εύκολα σε λόγια. Κάνουμε το ζέσταμά μας, ο καθένας απομονωμένος για να διαχειριστεί το άγχος του, την έντασή του. Ζεσταίνουμε τη φωνή, το σώμα, αφυπνίζουμε την ενέργεια, ψάχνουμε εντός μας την ηρεμία και την εγρήγορση, τη φυσικότητα και το μεγαλείο. Η Επίδαυρος χωράει 14.000 άτομα, εμείς είμαστε 10. Από το κέντρο της σκηνής βλέπει κανείς το κοίλον των θεατών να ανοίγεται εμπρός του σαν μεγάλη, φιλόξενη αγκαλιά. Η φωνή του ακολουθεί τη μελετημένη αρχιτεκτονική και αντηχεί καθάρια στις άδειες κερκίδες, ακόμα κι ένα παραπάτημα ένα γλίστρημα στο χώμα μεγεθύνεται, το λάθος είναι αδύνατον να κρυφτεί.

Η Επίδαυρος είναι χτισμένη δίπλα στο Ασκληπιείο, ένα εξαιρετικά πολυσύχναστο θεραπευτικό κέντρο απ' ό,τι μας λένε οι αριθμοί. Πλήθη κόσμου έρχονταν εδώ για να γίνουν καλά και αναπόσπαστο μέρος της θεραπείας ήταν το θέατρο. Εμείς, οι κάτοικοι του νέου κόσμου, το χρησιμοποιούμε έξι δεκαετίες τώρα και το επισκεπτόμαστε, πολλές φορές και αυθημερόν, για να δούμε την

παράσταση ενός από τα 44 έργα που αποτελούν την αρχαία ελληνική θεατρική γραμματεία ή κάποια ευφάνταστη πρόταση νεότερων «κλασικών» έργων. Φτάνουμε στις 20.45, ανεβαίνουμε τρέχοντας τα λιθόστρωτα, σχολιάζοντας τους και τις ταλαίπωρες που φόρεσαν ακατάλληλα παπούτσια, καθόμαστε όπως όπως στις θέσεις μας και ασχολούμαστε με τους γνωστούς και τους επώνυμους που βλέπουμε μέχρι ν' αρχίσει το έργο. Μόλις τελειώσει η παράσταση τρέχουμε να προλάβουμε θέση σε μια από τις ταβέρνες του Λυγουριού ή επιστρέφουμε τάχιστα στην Αθήνα γιατί είναι ήδη αργά. Νιώθουμε ελάχιστα από αυτά που έχει η Επίδαυρος να μας προσφέρει.

Το σύννεφο φαίνεται να μας κάνει τη χάρη και δεν έρχεται από το απέναντι βουνό. Η ώρα πλησιάζει. Η αδρεναλίνη ανεβαίνει. Έχω ακολουθήσει με αυστηρότητα το πρωτόκολλο του ντυσίματος του ρόλου, έχω επαναλάβει χωρίς παρεκκλίσεις τη διαδικασία του ζεστάματος, έχω πει το κείμενό μου φωναχτά κι από μέσα μου, τα έχω κάνει όλα όπως προβλέπει το τελετουργικό που έχω διαμορφώσει για τη συγκεκριμένη παράσταση, τίποτα δεν μπορεί να πάει στραβά. Μόνο που λίγο πριν μας διώξουν από τη σκηνή για να μπει ο κόσμος, γονάτισα και ευχαρίστησα με πολύ δύναμη που βρίσκομαι εδώ, που θα παίξω σ' αυτό το χώρο, που αισθάνομαι τόσο πυκνή συγκίνηση· έσκυψα στην ορχήστρα, πήρα λίγο χώμα στις παλάμες μου και τις ακούμπησα στο πρόσωπό μου. Ήμουν υγιής, δυνατός και έτοιμος να ζήσω τη μαγεία. Δεν είχα ξανααισθανθεί έτσι ποτέ.

Η θεατρική διαδικασία έχει γίνει το επιστημονικό αντικείμενο των θεατρολόγων, των επιστημόνων του πολιτισμού, της ανθρωπολογίας, της ψυχολογίας, της νευροβιολογίας. Ο Γιόχαν Χουιζίνγκα ενέταξε το θέατρο στην ενστικτώδη ανάγκη του ανθρώπου για παιχνίδι μαζί με άλλες πολιτισμικές συμπεριφορές, όπως η τελετουργία, ο πόλεμος, οι αγώνες, η ποιητική δημιουργία κ.λπ (24). Σκοπός της παρούσας εργασίας δεν είναι να μεταγράψει τις διαφορετικές επιστημονικές προσεγγίσεις επάνω στην τέχνη του θεάτρου, αλλά περισσότερο να ερευνήσει τη δυνατότητα που προσφέρει το θέατρο σ' αυτούς που το δημιουργούν και αυτούς που το απολαμβάνουν να έρθουν σε επαφή με τη μαγεία στον απομαγεμένο δυτικό κόσμο.

Ως μέρος των κοινωνικών εκδηλώσεων που χαρακτηρίζουν το δυτικό πολιτισμό το θέατρο αντανακλά τα ουσιώδη χαρακτηριστικά της κοινωνίας που το γεννά. Στην ταχύτατη, καπιταλιστική κοινωνία που ζούμε, του καταμερισμού

εργασίας, του βιομηχανοποιημένου τρόπου ζωής και αντίληψης, της απουσίας ελεύθερου χρόνου και της άκρατης συσσώρευσης καταναλωτικών σκουπιδιών, το θέατρο προσαρμόζεται προσφέροντας διασκέδαση, θέαμα, έντονες συγκινήσεις, ηθοποιούς-αστέρες. Το ίδιο όμως παραμένει στη ρίζα του αρχέγονο-τα υλικά που αποτελούν την πραγματική του φύση δεν έχουν αλλάξει στο ελάχιστο ανεξαρτήτως ιστορικής εποχής, πολιτισμού ή επιστημονικής προόδου. Το θέατρο ανοίγει μια πόρτα σε ένα χώρο και χρόνο εκτός πραγματικότητας· αποτελεί τη μεθόριο περιοχή όπου η ζωή μεταβάλλεται σε κάτι ιδανικό και εξάισιο. Διαποτίζει τους εμπλεκόμενους με την πεποίθηση ότι ο άνθρωπος μπορεί να ολοκληρωθεί, ότι η ανθρώπινη κατάσταση έχει έξοδο διαφυγής, ότι τα προβλήματα μπορούν να βρουν θεραπεία.

Στον πυρήνα της έρευνας βρίσκεται ο συσχετισμός θεάτρου και τελετουργίας. Ακολουθώντας την ανθρωπολογική προσέγγιση του 20^{ου} αιώνα και τις performance studies των τεσσάρων τελευταίων δεκαετιών, αναζητώ την ύπαρξη του τελετουργικού στοιχείου στη θεατρική παραγωγή στην Αθήνα του 2015. Συγκεκριμενοποιώ τον τόπο και το χρόνο γιατί συναποτελούν μια ιδιαίτερη ιστορική συγκυρία. Σε μια χώρα που αποσυντίθεται οικονομικά και πολιτικά, το θέατρο ανθεί στην πρωτεύουσα, οι άνθρωποι που ασχολούνται με αυτό πληθαίνουν, οι θεατές στρέφουν και πάλι το ενδιαφέρον τους σ' αυτό. Οι κοινωνικές εντάσεις που αναπτύσσονται δεν εκτονώνονται και η συσσώρευση προβλημάτων επιτείνει την απουσία κοινότητας αξιών, στόχων και συμφερόντων. Το θέατρο που λειτουργεί ως καθρέφτης της κοινωνίας και της ζωής επηρεάζεται. Με συνεντεύξεις που πήρα από ανθρώπους που δραστηριοποιούνται ενεργά στη θεατρική παραγωγή δοκίμασα να ανιχνεύσω τη συνάφεια της λειτουργίας του θεάτρου με τη λειτουργία της τελετουργίας η οποία, όπως μας λέει ο Turner, μπορεί να προκαλέσει το στοχασμό, να αφυπνίσει, να επιβεβαιώσει, να καθησυχάσει ή να εμπνεύσει (42).

Η έρευνα ξεκινά με μια εκτενή θεωρητική προσέγγιση της σχέσης θεάτρου και τελετουργίας. Με όχημα την εκτεταμένη βιβλιογραφία επάνω στο ζήτημα της τελετουργίας από την επιστήμη της ανθρωπολογίας και με βοηθούς τα συγγράμματα των ανθρώπων του θεάτρου που την ενέταξαν πρακτικά στη διαδικασία της θεατρικής δημιουργίας, εντοπίζονται οι ομοιότητες, οι κοινές συνιστώσες και οι ουσιαστικές διαφορές τους. Περιγράφεται εκτενώς η έννοια

της τελετουργίας με τα ιδιότυπα χαρακτηριστικά της και συγκρίνεται με την τέχνη του θεάτρου ως προς τα σημεία στα οποία συγκλίνουν· εισάγεται η έννοια του τελετουργικού στοιχείου του θεάτρου, του θεικού στοιχείου και της αποτελεσματικότητας.

Στη συνέχεια περιγράφεται διεξοδικά το θεατρικό σκηνικό της Αθήνας των δύο τελευταίων ετών. Ποσοτικά στοιχεία μας δίνουν μια σαφή εικόνα του μεγέθους της θεατρικής παραγωγής καθώς και μια ιδέα του τι περιλαμβάνει η παραγωγή αυτή. Συζητήσεις με ιδιοκτήτες θεατρικών σκηνών τροφοδοτούν την έρευνα με ζωτικής σημασίας στοιχεία για τους αριθμούς των θεατών που αποτελούν το θεατρικό κοινό, ελλείψει σύγχρονων στατιστικών ερευνών και διατυπώνονται κάποιες σκέψεις επάνω στο μέγεθος της παραγωγής και την ένταξή του στη συγκεκριμένη κοινωνικοϊστορική συνθήκη.

Το τρίτο μέρος της έρευνας καταλαμβάνει η μεθοδολογία που ακολουθήθηκε για την εκπόρευση συμπερασμάτων· τεκμαίρεται το κίνητρο για την επιλογή των ποιοτικών μεθόδων έρευνας με βιβλιογραφική αναφορά, αναλύονται οι ανάγκες του συγκεκριμένου ερευνητικού έργου, περιγράφεται το σχέδιο έρευνας, η επιλογή του δείγματος και η διαδικασία εφαρμογής του σχεδίου· παραταίθενται τέλος οι τρόποι ανάλυσης των δεδομένων.

Το κυρίως μέρος της έρευνας καταλαμβάνουν οι επιμέρους έννοιες που συνθέτουν το ερευνητικό ερώτημα, όπως αυτές προκύπτουν από τις συνεντεύξεις. Κατ' αρχάς γίνεται μια επιγραμματική παρουσίαση των ανθρώπων που πήραν μέρος στην έρευνα· στη συνέχεια παρατίθενται οι γνώμες τους που συνθέτουν τις βασικές έννοιες: τελετουργία, θέατρο, θυσία, κάθαρση/θεραπεία, διαβατηριακά στάδια, γνώση και έκπληξη, η δεσμευτική ικανότητα της τέχνης, μορφή και ηθική.

Η εργασία ολοκληρώνεται με την κριτική ανάλυση των παραπάνω, τη συμπύκνωσή τους σε δυο βασικές κατηγορίες και τα καταληκτικά συμπεράσματα.

Για να πραγματοποιηθεί η εργασία τούτη συνέβαλαν πολλοί, άλλος περισσότερο, άλλος λιγότερο και τους οποίους θα ήθελα στο σημείο αυτό να ευχαριστήσω. Την κα. Άννα Λυδάκη, την κα. Diana Riboli, τις φοιτήτριες Μοσχούλα Ατσιδαύτη, Χαρά Δανίκα, Κλέα Διαμάντη, Έλενα Σταμουλακάτου και Δήμητρα Στρατικοπούλου, τους συναδέλφους που δέχτηκαν να συμμετάσχουν

στην έρευνα και τέλος το θεό του θεάτρου που μερίμνησε για άλλη μια φορά ώστε τα πράγματα να ολοκληρωθούν στην ώρα τους.

Ο κόσμος έχει μαζευτεί, το κάτω διάζωμα του αρχαίου θεάτρου της Επιδαύρου είναι γεμάτο και το πάνω σχεδόν μισό· οκτώ χιλιάδες άνθρωποι έχουν έρθει για να δουν την παράσταση παρά τις προειδοποιήσεις για βροχή. Μαζευόμαστε όλοι οι ηθοποιοί σε έναν στενό κύκλο, απλώνουμε τα χέρια μας μπροστά, το ένα πάνω στο άλλο και κάνουμε ένα δυνατό, τελετουργικό, δυτικό ΖΝΤΟ. Η τελετουργία αρχίζει.

Θεωρητική υποστήριξη

Το καλύτερο τέχνασμα του ανθρώπου να συλλάβει και να κρατήσει το μεγαλείο της θείας φύσης πάντοτε κομματιάζεται στα χέρια του, και όσο πιο ένθερμα αγωνίζεται τόσο πιο ασήμαντο και παράταιρο είναι το αποτέλεσμα. Έτσι θα ήταν καλύτερο να μην προσπαθήσει καθόλου· καλύτερα να έδινε τελετουργική μορφή σ' αυτήν τη δυσαρμονία και, επικαλούμενος το μυστήριο της μεταφοράς, να αναφερθεί στην πιο ανέφικτη δόξα μέσα από το ίδιο το αντίθετό της, την πιο κοινότυπη βλοσυρότητα – ένα απλό ρυάκι, ένα δέντρο, μια πέτρα, έναν σωρό από χώμα, ένα μικρό πήλινο μπολ που έχει μέσα του κομμάτια κιμωλίας. (7:144-5)

Τελετουργία

Στο δρόμο προς την παρούσα διπλωματική εργασία συναντήθηκα με την ανθρωπολογική έρευνα και ανάμεσα στις μελέτες της η λέξη που κίνησε αμετάκλητα το ενδιαφέρον μου ήταν η έννοια της τελετουργίας (ritual). Τελετουργία ορίζεται ως μια συγκεκριμένη κατά περίπτωση σειρά πράξεων που έχουν ιερό χαρακτήρα για την συγκεκριμένη κοινωνία που τις γεννά, απαντούν δηλαδή στο θρησκευτικό ή μαγικό της αίσθημα, διέπεται από τις αξίες που χαρακτηρίζουν τα μέλη της κοινωνίας αυτής και παρουσιάζει διάρκεια και επαναληπτικότητα μέσα στο χρόνο· σκοπός της είναι η ανανέωση και η εδραίωση ομάδων ως κοινοτήτων (40). Ο συγκεκριμένος ορισμός τείνει προς την συμπύκνωση και την ολικότητα ενός λεξιλογικού ορισμού καθώς η τελετουργία ως έννοια στην κοινωνική ανθρωπολογία παραμένει πολυσήμαντη, αντιφατική, με αναγκαία για την ερμηνεία της την ένταξή της σε συγκεκριμένο κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο· εμπεριέχει ποικίλες εκφάνσεις της ανθρώπινης δραστηριότητας, τα όρια που τη χωρίζουν από άλλες συναφείς δραστηριότητες είναι πολλές φορές δυσδιάκριτα και προσεγγίζεται ως προς το περιεχόμενό της και τη σημασία της ανάλογα με το επιστημονικό παράδειγμα που ακολουθεί ο εκάστοτε ερευνητής: ενώ για τον Lewis (29) είναι μια παράσταση/επιτέλεση (performance) με μετα-γλωσσικό περιεχόμενο, για την Barbara Lex (30) είναι μια

δραστηριότητα με ξεχωριστά έντονη νευροβιολογική λειτουργία, για τον Berne «μια σειρά συμπληρωματικών αλληλεπιδράσεων, που προγραμματίζονται από εξωτερικές κοινωνικές δυνάμεις» (11:36) και για τον Turner (40,42) είναι μια liminal (οριακή/ενδιάμεσου χώρου) πρακτική που επιτελεί κοινωνική θεραπεία με πολυεπίπεδη δράση.

Η επισταμένη ανθρωπολογική έρευνα του προηγούμενου αιώνα μας έφερε σε επαφή με τις χρήσεις της τελετουργίας σε προβιομηχανικούς πολιτισμούς, διερεύνησε το κρυμμένο στο μαγικοθρησκευτικό επέκεινα κοινωνικό της πρόσωπο και κατέδειξε ολοφάνερα την αξία και τη δράση της τελετουργίας στην κοινωνική ευημερία.

Η τελετουργία κάνει την εμφάνισή της όταν η κοινωνία νοσεί, ή αγάλλεται, όταν έχει πασίδηλη ανάγκη να ζητήσει κάτι, ή να ευγνωμονήσει για κάτι, όταν χρειάζεται να επανορίσει τον εαυτό της, ή να βρει λύση για την αναταραχή που κυοφορείται εντός της, ή όταν απλώς θέλει να γιορτάσει την ύπαρξή της και τις αξίες που εκπροσωπεί. Τότε μιλάμε για μεγαλύτερης έκτασης τελετουργικά δρώμενα όπου η συμμετοχή είναι μαζική, το διακύβευμα αποδεκτό από το σύνολο της κοινότητας και ο σκοπός σαφώς καθορισμένος. Το τελετουργικό στις περιπτώσεις αυτές είναι προϊόν μακροχρόνιων διεργασιών. Έχει αποκρυσταλλωθεί μέσα από τις πολιτισμικές ζυμώσεις που έχουν διαμορφώσει τη συγκεκριμένη κοινότητα και είναι η συμβολική έκφραση της ταυτότητάς της. Τα άτομα συμπράττουν προσανατολισμένα στον κοινό σκοπό υπό την καθοδήγηση του «σαμάνου» ή «ιερέα» ή «αρχηγού» και εκτελούν τη γνωστή σε όλους ακολουθία των δράσεων. Στην πλειοψηφία τους αντίστοιχα τελετουργικά εμφανίζουν περιοδικότητα και μακροβιότητα. Τέτοιου είδους τελετουργίες θεωρούνται η προετοιμασία για τον πόλεμο, ο εορτασμός της αλλαγής των εποχών, οι εκκλήσεις για αφθονία, οι συμβολικές ή πραγματικές θυσίες, οι καθαρτικές λιτανείες. Στον απομαγεμένο δυτικό πολιτισμό σπαράγματα τέτοιων τελετουργικών απομένουν μόνο στις λειτουργικές πρακτικές των διαφόρων θρησκειών ή στις μεγάλες εορταστικές συναθροίσεις όπως η Πρωτοχρονιά, τα καρναβάλια, η Μέρα των Νεκρών στην Πόλη του Μεξικό, το Halloween ή ακόμα και στις μαζικές αθλητικές οργανώσεις, βλέπε τελετή έναρξης των Ολυμπιακών Αγώνων, ένα εμβληματικό γεγονός που φέρει την πολιτισμική εικόνα της διοργανώτριας χώρας σε παγκόσμιο επίπεδο.

Ως προς τη μικρότερη κοινωνική μονάδα, το άτομο, η τελετουργία αναλαμβάνει να περιβάλλει με συμβολική δράση τις διαφορετικές μεταμορφώσεις στις οποίες υποβάλλεται κατά τη διάρκεια της ζωής του εντός κοινωνικού πλαισίου. Εμβληματική ως προς αυτό υπήρξε η έρευνα του βέλγου ανθρωπολόγου Arnold Van Gennep η οποία παίζει κομβικό ρόλο στην παρούσα εργασία και στην οποία θα επεκταθούμε με μεγαλύτερη λεπτομέρεια στη συνέχεια. Εδώ αρκεί να φέρουμε παραδείγματα για να λάβουμε μια ιδέα του τι σημαίνει μεταμόρφωση του ατόμου· από έφηβο σε ενήλικο, από ανύπαντρο σε παντρεμένο, από ζωντανό στην κατάσταση της ανυπαρξίας, η εγκυμοσύνη κι η γέννηση, η αρρώστια κι η θεραπεία, η πείνα, το ταξίδι, η έναρξη του επαγγελματικού βίου και η κατάληξή του είναι ενδεικτικές καταστάσεις που σηματοδοτούν τη μετάπλαση του ατόμου, από κάτι που ήταν πριν σε κάτι άλλο που γίνεται μετά. Η τελετουργία απαντά στην ανάγκη να σηματοδοτηθούν οι ατομικές αλλαγές. Τέτοιου είδους ευδιάκριτες αλλαγές όμως δεν συμβαίνουν αποκλειστικά στο άτομο, συμβαίνουν και στο ευρύτερο κοινωνικό σώμα, ειδικά όταν λειτουργεί ως ενιαία οντότητα. Μπορούμε να μιλήσουμε λοιπόν για αντίστοιχες καταστάσεις που ασκούν την επίδρασή τους όχι μόνο σε μεμονωμένα άτομα, αλλά και σε μεγαλύτερες κοινωνικές ομάδες, ή και ολόκληρους πολιτισμούς. Το βέβαιο είναι πώς ο συμβολικός και μεταφορικός χαρακτήρας της τελετουργίας έρχεται να καλύψει ουσιώδεις κοινωνικές ανάγκες και είτε αυτές αφορούν ξεχωριστά άτομα κατά περίπτωση, είτε απευθύνονται σε μεγαλύτερους αριθμούς, το τελετουργικό που τις συνοδεύει αποτελεί αντανάκλαση του συνόλου της κοινωνικής ομάδας και όχι την ιδιωτική έκφραση της εκάστοτε ατομικότητας.

Με τη βοήθεια των Lewis (29) και Turner (40,42) που υπήρξαν και οι πνευματικοί καθοδηγητές στην περιήγησή μου θα επιχειρήσω μια εκτενέστερη περιγραφή της τελετουργίας με έμφαση στα ιδιαίτερα μορφολογικά της χαρακτηριστικά. Η τελετουργία ενέχει ισχυρό το αισθητικό στοιχείο, απευθύνεται σε όλες τις αισθήσεις, είναι μια «ενορχήστρωση πράξεων οπτική, ακουστική, κιναισθητική, οσφρητική, γευστική, γεμάτη μουσική και χορό και με διαλείμματα παιχνιδιού και διασκέδασης» (42:109) με αποτέλεσμα να προσομοιάζει σε καλλιτεχνική δραστηριότητα. Μπορεί να περιλαμβάνει ζωγραφική, ζωγραφική σώματος, γλυπτική, ξυλογλυπτική, χορωδιακή ή

οργανική μουσική, δραματουργία (παιχνίδια ρόλων που περιγράφονται στους μύθους), χορόδραμα, χορογραφίες, ιδιαίτερο ενδυματολογικό κώδικα, ενίοτε τη χρήση μάσκας ή μεταφορικής περιβολής, συμβολικά αντικείμενα και την οργανωμένη χρήση λόγου-κειμένου. Μπορεί να λαμβάνει χώρα σε προκαθορισμένο τόπο ή να απαιτεί συγκεκριμένη διευθέτηση του χώρου όπου θα τελεστεί. Ο χρόνος διάρκειας είναι ανάλογος του χαρακτήρα της και μπορεί να ακολουθεί τη σειρά των γεγονότων, να είναι προκαθορισμένος, ή συμβολικός. Οι τεχνικές που την αποτελούν είναι αυστηρά δομημένες και κυριαρχεί η τάση ν' ακολουθείται πιστά το πρωτόκολλο της εκτέλεσής τους· οι αποκλίσεις είναι απόρροια χρόνου και μέσα από τις διάφορες κοινωνικές μεταβολές παρουσιάζεται η προσθήκη ή κατάργηση επί μέρους στοιχείων ή ακόμα και ολοσχερής αλλαγή ή εξάλειψη του τελετουργικού. Η ίδια η τελετουργία είναι πάντοτε φορέας μηνύματος ακόμα κι αν αυτό εμφανίζεται ασαφές, δυσερμήνευτο ή κρυπτικό· το συνολικό νόημά της σπάνια είναι συγκεκριμένο και λογικό, συνήθως στηρίζεται στην ερμηνεία του από τους αποδέκτες και *το στοιχείο που κυριαρχεί είναι το παράλογο, το μη αναμενόμενο, το ξεχωριστό* – ειδικά για τον εξωτερικό παρατηρητή.

Η ιδιότητα της τελετουργίας που παραμένει κοινή ανά τον κόσμο είναι η έδρασή της σε κανόνες, αξίες, πεποιθήσεις, νοηματοδοτήσεις, συναισθήματα και κοσμοαντιλήψεις που είναι κοινά και αμοιβαία για τους ανθρώπους της κοινωνικής ομάδας στην οποία και για την οποία συμβαίνει η τελετουργική διαδικασία. Με τέτοιον τρόπο το «παράλογο», το «ακατάληπτο», το «ασυνήθιστο» αποκτά κοινωνικό νόημα, εντάσσεται σ' ένα πολιτισμικό πλαίσιο και εντέλει επιτελεί τους στόχους του. Φυσικά η χρήση της συμβολικής γλώσσας και της μεταφοράς αφήνει περιθώριο για πολλαπλές εξηγήσεις, εντούτοις δεν είναι η ορθολογική εξήγηση του νοήματος που βαραίνει στην τελετουργική διεργασία, όσο η ίδια η εκτέλεσή της. Η τελετουργία και το περιεχόμενό της είναι το μέσο κι όχι ο σκοπός, ο φορέας του μηνύματος και όχι το ίδιο το μήνυμα.

Η τελετουργία αποτελεί κοινό τόπο της κοινωνικής ομάδας, είναι το πεδίο που η ομάδα βλέπει να αντικατοπτρίζεται ο εαυτός της, βλέπει να προβάλλονται οι φόβοι, τα προβλήματα, οι επιδιώξεις της, αλλά και το πεδίο στο οποίο η ομάδα έρχεται σε επαφή με ένα μεταφυσικό χωροχρονικό επέκεινα. Εκεί μπορεί να ανιχνεύσει η ομάδα με τη βοήθεια της μαντικής τέχνης τις αιτίες της κοινωνικής

σύγκρουσης που την προβληματίζει, μπορεί να προλάβει τη συμφορά προσφέροντας θυσία, μπορεί να θεραπεύσει τα μέλη της ή τον εαυτό της εξορκίζοντας τα κακά πνεύματα και εξευμενίζοντας τα καλά, και τέλος εκεί μπορεί να παρουσιάσει ένα πρόσωπο του εαυτού της που υπερβαίνει τις διαφορές των υποομάδων που την απαρτίζουν, εκεί μπορεί να γιορτάσει τις κοινές αξίες της, τα κοινά συμφέροντα και να τονίσει την ηθική τάξη που την κρατά ενωμένη.

Διαβατήριες Τελετουργίες

Ο Van Gennep έγραψε την πρωτοποριακή του μελέτη με τίτλο *Διαβατήριες Τελετουργίες* (43) το 1909 και καθιέρωσε τον όρο που περιγράφει κάθε οριακή αλλαγή κατάστασης τόσο σε ατομικό όσο και σε συλλογικό επίπεδο. Η αλλαγή, η μετάπλαση της κατάστασης, μπορεί να οφείλεται είτε σε ενδογενείς παράγοντες όπως είναι η βιολογική σύσταση του οργανισμού, η τάση για αυτοσυντήρηση, η ηλικία, ακόμα κι η απροσδόκητη ανθρώπινη αυτενέργεια – αναφέρομαι στην εξαιρετική εκείνη δράση της οποίας τα κίνητρα χάνονται στους δαιδαλώδεις διαδρόμους του πολυδιάστατου οικοδομήματος που λέγεται άνθρωπος και της οποίας η αφορμή μπορεί να μείνει αδιευκρίνιστη – είτε σε εξωτερικές επιδράσεις όπως είναι η έριδα, η ασθένεια, το φυσικό περιβάλλον. Υπό τις συνθήκες που δημιουργούν παρόμοιες καταστάσεις το άτομο ή η συλλογικότητα διέρχεται μια αλλαγή που αποτελεί ορόσημο για την μετέπειτα ζωή του/της. Ο Van Gennep αναγνώρισε τις τελετουργίες που συνοδεύουν και σηματοδοτούν τη στιγμή της μετάβασης και χώρισε την εκτέλεσή τους σε τρία διακριτά στάδια:

1. Το στάδιο της αποσύνδεσης, κατά το οποίο ο υποψήφιος εξέρχεται από την καθημερινότητά του και απολύει τους δεσμούς με τον κοινωνικό του περίγυρο.

2. Το στάδιο της οριακότητας (ο Turner ονόμασε το στάδιο αυτό liminal), κατά το οποίο ο υποψήφιος βρίσκεται στο μεταίχμιο ανάμεσα στην προηγούμενη κατάσταση και τα πιθανά ενδεχόμενα μιας νέας. Σ' αυτό το στάδιο το υποκείμενο της τελετουργίας βιώνει πρωτοφανείς εμπειρίες, ενίοτε ακραίες κι επικίνδυνες, που θέτουν υπό αμφισβήτηση την κοσμοθεωρία του και την κατεκτημένη γνώση, ενώ αποσκοπούν στο να το προϊδεάσουν και να το προετοιμάσουν σωματικά,

ψυχικά και πνευματικά για τη νέα συνθήκη που θα κληθεί να υπηρετήσει με το πέρας της διαδικασίας.

3. Το στάδιο της επανένταξης, ή ενσωμάτωσης, κατά το οποίο ο υποψήφιος εισέρχεται εκ νέου στους κόλπους της κοινότητας· η κοινότητα αναγνωρίζει και αποδέχεται τη νέα ιδιότητα που φέρει το υποκείμενο μετά τη διαβατήρια τελετουργία.

Είναι λοιπόν η τελετουργία μια διαδικασία κατά την οποία η κοινωνική ενέργεια ρέει ανάμεσα στα μέλη μιας κοινότητας με συμπύκνωση άνω του συνηθισμένου. Ως κοινωνική ενέργεια νοείται οτιδήποτε παράγεται εντός κοινωνικού πλαισίου, ερεθίσματα, αντιδράσεις, συναισθήματα, το ένθεο δέος, η πίστη στο χαρισματικό ηγέτη, η σεξουαλική εγρήγορση, το συλλογικό υποσυνείδητο, τα οποία η τελετουργική δράση βοηθάει να οργανωθούν και ν' αποκτήσουν σχήμα και μορφή (22).

Η εντελέχεια του παραπάνω τριμερούς σχήματος αποδεικνύεται με την εφαρμογή του σε τελετουργίες πολιτισμών απ' όλο τον κόσμο κι απ' όλες τις εποχές, ανεξάρτητα από το βαθμό ανάπτυξης του πολιτισμού, από το μέγεθός του ή την επιρροή του. Το μόνο που διαφοροποιείται είναι το περιεχόμενο της τελετουργικής πράξης.

Τελετουργία και Θέατρο

Η τελετουργία φαίνεται να μοιράζεται κοινά χαρακτηριστικά με το θέατρο, για να είμαστε πιο ακριβείς, με την έννοια της παράστασης (performance). Πολύς είναι ο λόγος που έχει γίνει σχετικά με την οργανική σύνδεση των δύο. Από τις αρχές του προηγούμενου αιώνα έχει φουντώσει η ακαδημαϊκή αντιπαράθεση όσον αφορά στο θέμα της καταγωγής του θεάτρου και δη της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας και κωμωδίας από την τελετουργία. Μια ευσύνοπτη περιγραφή του ζητήματος βρίσκουμε στη διδακτορική διατριβή της Ιόλης Ανδρεάδη με τίτλο *The Anastenaria Ritual Performance in Relation to Witnessing and Elements of Stage Practice* (8). Με προμάχους τον Pickard-Cambridge και μια ομάδα από ιστορικούς, ανθρωπολόγους και κλασικιστές έχουν αναζητηθεί τα στοιχεία εκείνα που επιβεβαιώνουν τον Αριστοτέλη όταν

υποστηρίζει στην *Ποιητική* ότι η τραγωδία είναι η εξέλιξη του Διθυράμβου και η κωμωδία η εξέλιξη των φαλλικών ασμάτων (1). Οι μελετητές έχουν προσπαθήσει να αποδείξουν εφαρμόζοντας το δαρβινικό μοντέλο και τη μεθοδολογία του Frazer στην πολιτισμική εξέλιξη (19), την αναγωγή του αρχαίου ελληνικού θεάτρου και συνεκδοχικά του σύνολου ευρωπαϊκού σε μια πρωτογενή τελετουργία, ο Murray (35) την αποκαλεί *Sacer Ludus*, που εξελίχθηκε χρονικά αρχικά σε επιμέρους τελετουργίες, εκ των οποίων κάποιες μορφοποιήθηκαν σ' αυτό που ονομάστηκε Διθύραμβος και άλλες στα φαλλικά άσματα για να οδηγηθούν στη συνέχεια ο μεν στην καινοτομία του Θέσπιδος και τη γέννηση της Τραγωδίας, τα δε στην περίφημη αττική κωμωδία. Τα πραγματολογικά στοιχεία για την υποστήριξη της ιστορικής αλληλουχίας είναι ελλιπή, και η αναζήτηση επιπλέον αποδείξεων στα ίδια τα έργα της κλασικής περιόδου που να επιρρώνουν τη θεωρία αποκαλύπτει την ύπαρξη αγεφύρωτων κενών. Γνωρίζουμε τόσο λίγα για την προομηρική λατρεία του Διονύσου και την πρακτική της επιτέλεση, ώστε είναι αδύνατον να συνάγουμε την παρουσία χαρακτήρων στην αρχαία ελληνική τραγωδία ανατρέχοντας στην καταγωγή τους από τους υποτιθέμενους ρόλους που θα έπαιρναν μέρος σε ένα εποχικό τελετουργικό θανάτου-αναγέννησης. Όσο δε για τη σύνδεση του μεσαιωνικού θεάτρου με την εκκλησιαστική τελετουργία, το ποιος αντέγραψε ποιον είναι ακόμα πιο δύσκολο να αποδειχθεί, καθώς τα λαϊκά δρώμενα, στοιχεία των οποίων χρησιμοποίησε η δυτική εκκλησιαστική λειτουργία, επιβίωναν αδιάλλειπτα από τους ρωμαϊκούς χρόνους, ενώ το τελετουργικό δράμα μετεξελίχθηκε σε λαϊκότερο δρώμενο με την εκκοσμίκευση των χαρακτήρων του. Το συγκεκριμένο παράδειγμα έρχεται να αποδείξει τη δυναμική, συγχρονική σχέση των δύο.

Μια πολύ πιο ενδιαφέρουσα και κοντινή στη σύγχρονη επιστημονική μεθοδολογία άποψη είναι αυτή που υποστηρίζεται από τους Csapo και Miller στο βιβλίο τους *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond: from Ritual to Drama*

[...]Οι κατηγορίες της τελετουργίας και του θεάτρου δεν διαχωρίζονται μεταξύ τους, αλλά ενώνονται από ένα συνεχές[...] Είναι δύσκολο να

συλλάβει κανείς την τελετουργία χωρίς στοιχεία θεατρικότητας και το θέατρο χωρίς στοιχεία τελετουργίας. (8:34)

Στο ίδιο μήκος κύματος αναλύει κι ο Richard Schechner τη σχέση θεάτρου – τελετουργίας προσθέτοντας στο πεδίο σύγκρισης και άλλες ανθρώπινες δραστηριότητες, το παιχνίδι, τα αθλήματα και τα ομαδικά παιχνίδια, όπως αναλύει στην εμπειριστατωμένη μελέτη του με τίτλο Performance Theory (Θεωρία της Επιτέλεσης)(39). Αδιαφορώντας για την κάθετη σχέση θεάτρου και τελετουργίας, για το αν δηλαδή το ένα προέρχεται ιστορικά από το άλλο, ανιχνεύει την οριζόντια σχέση των δραστηριοτήτων αυτών, ποια είναι τα κοινά τους χαρακτηριστικά, ποιες μέθοδοι ανάλυσης μπορούν να εφαρμοστούν από κοινού. Ο Schechner αναφέρεται στο θέατρο και ενσωματώνει στην έννοια τη μουσική και το χορό, ενώ υπογραμμίζει τις ουσιώδεις διαφορές που μπορεί να υπάρχουν ανάμεσα στο θέατρο και τα happenings ή τους συνδυασμούς καλλιτεχνικών μέσων (intermedia).

Αποσαφηνίσεις όρων

Εδώ πρέπει να ανοίξουμε μια παρένθεση για να αποσαφηνίσουμε τους όρους που χρησιμοποιούμε. Ο όρος performance έκανε την εμφάνισή του στο επιστημονικό πεδίο της γλωσσολογίας, αρχικά στην έρευνα του J.L. Austin περί «ομιλιακών ενεργημάτων» και στη συνέχεια στο έργο του N. Chomsky για τη διαφοροποιημένη κατ' άτομα ομιλία ενός ευρύτερα και αφαιρετικά γνωστού συστήματος. Ο όρος αποδόθηκε από το Γ. Μπαμπινιώτη ως «εφαρμογή» ή «πραγμάτωση», και «πρακτική» ή «δηλωτική πράξης», ενώ από το Λ. Τσιτσιπή αποδόθηκε ως «επιτέλεση» ή «επιτελεσμένος λόγος» (39:11) όρος που επικράτησε στην ελληνική βιβλιογραφία. Για τον E. Goffman είναι ένας τρόπος συμπεριφοράς που μπορεί να χαρακτηρίζει οποιαδήποτε δραστηριότητα (21). Ο Schechner χρησιμοποιεί τον όρο πιο περιοριστικά: «performance (επιτέλεση) είναι μια δραστηριότητα που πραγματοποιείται από ένα άτομο ή μια ομάδα για ένα άλλο άτομο ή μια άλλη ομάδα που είναι εκεί» (39:44). Στο χώρο του θεάτρου, performance καλείται κάθε σκηνική σύνθεση που δεν στηρίζεται απαραίτητα σε θεατρικό έργο, μπορεί να έχει λόγο ή όχι, κάνει χρήση πολλαπλών μέσων,

απευθύνεται σε κοινό και διεκδικεί το δικαίωμα να μην εντάσσεται στις ήδη γνωστές φόρμες. Βασική προϋπόθεσή της είναι η ύπαρξη του υποκειμένου που την πραγματοποιεί και αυτού για το οποίο πραγματοποιείται. Ως εκ τούτου και εφόσον η συγκεκριμένη εργασία επικεντρώνεται στο πεδίο του θεάτρου, επιλέγω τον όρο «παράσταση» για να αποδώσω τον όρο performance και τον όρο «δημιουργός», «ηθοποιός» ή καλύτερα «ερμηνευτής» για να αποδώσω τον όρο performer. Στηρίζω την επιλογή μου στην ετυμολογία των λέξεων, καθώς ο όρος «επιτέλεση» που σημαίνει πραγματοποίηση, ολοκλήρωση, εμπεριέχει το «τέλος», το σκοπό, ενώ ο όρος «παράσταση» σημαίνει καθετί που αποδίδεται με συγκεκριμένο τρόπο, την απόδοση κυρίως αφηρημένων πραγμάτων ώστε να γίνουν αισθητά και εμπεριέχει την έννοια της έκθεσης· και οι δυο ορισμοί προέρχονται από το λεξικό του Γ. Μπαμπινιώτη. Αν ακολουθήσουμε λοιπόν τον περιορισμό που εισάγει ο Schechner για την performance και αναλογιστούμε ότι το θέατρο, όπως και τα λοιπά είδη δραστηριότητας που κατ' αυτόν εμπίπτουν στον όρο, απαντώνται σε κάθε γνωστό πολιτισμό, σε όλες τις εποχές, θα αποφύγουμε την εννοιολογικά φορτισμένη λέξη «επιτέλεση» που χρησιμοποιήθηκε και χρησιμοποιείται κατά κόρον από τις σπουδές του φύλου και η οποία μπορεί να μας οδηγήσει σε παρεξηγήσεις. Όταν αναφέρομαι στην performance ως θεατρικό είδος, διατηρώ τον ξενόγλωσσο όρο performance, όπως συνηθίζεται στον επαγγελματικό μας χώρο. Όσο για τη μετάφραση του performer ως «δημιουργός», «ηθοποιός» ή «ερμηνευτής», αντί «τελεστής», προέρχεται από την εκτενή βιβλιογραφία επάνω στη θεατρική εκπαίδευση που έχει καταλογογραφηθεί από τις αρχές του προηγούμενου αιώνα κι εξής (10, 13, 14, 23, 28, 31). Τέλος όταν αναφέρομαι στο θέατρο, εννοώ με τον όρο τη σύγχρονη θεατρική δημιουργία σε ευρωπαϊκό επίπεδο και πιο συγκεκριμένα στον ελληνικό χώρο, όπως αυτή εννοείται από τα μέσα προβολής του, μέσα μαζικής ενημέρωσης, τύπος, τηλεόραση, ραδιόφωνο, τη διαφήμιση, τους συντελεστές και το κοινό. Εντάσσονται στον ευρύτατο όρο, όπως θα δούμε παρακάτω, η κωμωδία, το κοινωνικό έργο, το δράμα, η δραματοποιημένη λογοτεχνία, οι μουσικοθεατρικές παραστάσεις και τα μιούζικαλ, οι μονόλογοι, οι χοροθεατρικές παραστάσεις, οι performances, οι πειραματικές παραστάσεις, το θέατρο για παιδιά και φυσικά οι παραστάσεις του αρχαίου ελληνικού δράματος.

Κοινά χαρακτηριστικά

Τα κοινά χαρακτηριστικά θεάτρου και τελετουργίας, για να επιστρέψουμε στο προκείμενο, είναι και εξωτερικά και εσωτερικά. Ο Schechner στη μελέτη του τα κατηγοριοποιεί με ευσύνοπτο τρόπο. Όπως έχουμε ήδη αναφέρει, η τελετουργία χρησιμοποιεί αισθητικά μέσα, το ίδιο κάνει και το θέατρο· η μουσική, το ρούχο, η μάσκα, ο χορός, η χρήση του φωτός είναι τα μέσα που ενισχύουν το μήνυμα της δραστηριότητας.

Ο χρόνος οργανώνεται με έναν συγκεκριμένο τρόπο. Μπορεί να είναι ο πραγματικός, να ακολουθεί δηλαδή τη σειρά των γεγονότων, όπως για παράδειγμα στα θεατρικά έργα που η δράση της πλοκής εκτυλίσσεται στο φυσικό χρόνο της παράστασης (αρχαίες τραγωδίες, *The Rope*, *Μέθοδος Γκρόνχολμ* κ.α). το αντίστοιχο σε τελετουργικά δρώμενα είναι όταν η τελετουργία διαρκεί μέχρι να επιτευχθεί το επιθυμητό αποτέλεσμα (χορός της βροχής, θεραπευτικές συνεδρίες, εξορκισμοί). Μπορεί να είναι προκαθορισμένος είτε από το ίδιο το περιεχόμενο (έκταση θεατρικού έργου, τελετουργικού μυστηρίου) είτε από εξωτερικούς παράγοντες (παραστάσεις που τελειώνουν συγκεκριμένη ώρα για να προλάβουν οι θεατές να χρησιμοποιήσουν τα μέσα μαζικής μεταφοράς, η ανακοίνωση της Ανάστασης στην Ορθόδοξη εκκλησία που συμβαδίζει απόλυτα με τον ωρολογιακό χρόνο κ.α). Μπορεί τέλος να είναι συμβολικός, να αντιπροσωπεύει έναν άλλο χρόνο, μεγαλύτερο ή μικρότερο σε διάρκεια, ή μια άλλη διάσταση του χρόνου (*Ονειρόδραμα*, *Το Γαλάζιο Πουλί*, ο στόχος του Ζεν για το «αιώνιο παρόν» κ.α).

Τα αντικείμενα αποκτούν ιδιαίτερη σημασία και αξία. Στο θέατρο τα πιο ευτελή υλικά μεταμορφώνονται στα μάτια των θεατών σε ανεκτίμητης αξίας αντικείμενα, δισδιάστατα πανό σε μεγαλοπρεπείς αίθουσες, ξύλινα σπαθιά σε φονικά εργαλεία, το μαντήλι της Δυσδαιμόνας σε πηγή δυστυχίας, όπως συμβαίνει με το κρασί και το ψωμί στη Θεία Κοινωνία, τα κόκκαλα και τα φτερά στις ινδιάνικες τελετές, τα φύλλα του μπανανόδεντρου στα τελετουργικά των Kikuyu.

Απουσιάζει στην ουσία της η έννοια της παραγωγικότητας. Όσον αφορά στην τελετουργία, παρόλο που υφίσταται το οικονομικό αντίτιμο ως προσφορά ή ανταπόδοση για το ίδιο το τελετουργικό από τα μέλη της κοινότητας που

συμμετέχουν ως εκτελεστές ή παραλήπτες ή θεατές, η τελετουργία από μόνη της δεν προϋποθέτει την υπεραξία, την αποθησαύριση αγαθών και την επανεπένδυση τους για την επιβίωσή της· καθώς βέβαια δεν αποτελεί και θεσμοθετημένη εργασία. Μπορεί να υπάρχει υποτυπώδες κέρδος, αλλά αυτό δεν θα επηρεάσει με κάποιον τρόπο τη διεξαγωγή της τελετουργίας έτσι ώστε να μπορεί αυξηθεί το κέρδος στη συνέχεια. Ακούγεται μάλλον αστείο ένας σαμάνος να δημιουργεί αλυσίδα θεραπευτών που εργάζονται όσο εκείνος αποκομίζει τα αγαθά από το επιχειρηματικό του δαιμόνιο. Αντίστοιχα στην Ορθόδοξη εκκλησία οι τελετές δεν κοστολογούνται παρά μόνο από τον παραλήπτη τους και σύμφωνα με την πρόθεσή του, άσχετα τώρα αν η εκκλησία σαν οργανισμός κατέχει σε ενεργητική και παθητική μορφή τεράστιες περιουσίες. Στο ανελέητο καπιταλιστικό όραμα που βιώνει ο δυτικός πολιτισμός το θέατρο έχει ακολουθήσει τους κανόνες της ελεύθερης αγοράς και αποτελεί τομέα εργασίας με κανόνες και αρχές, οπότε το ζήτημα καθίσταται πιο περίπλοκο: μεγάλες παραγωγές αποφέρουν μεγάλα κέρδη που δημιουργούν μεγάλους πρωταγωνιστές που αμείβονται με παχυλούς μισθούς χωρίς πραγματικό, αξιοκρατικό αντίκρισμα. Στη συνέχεια οι μεγάλες παραγωγές ρίχνουν τους μισθούς των χαμηλότερα αμειβόμενων και αυξάνουν το αντίτιμο του εισιτηρίου για να πολλαπλασιάσουν το κέρδος τους. Υπάρχουν άτομα, ειδικευμένης μόρφωσης που δραστηριοποιούνται στον τομέα της οικονομικής εκμετάλλευσης των πολιτιστικών αγαθών. Εντούτοις δεν είναι τυχαίο ότι το θέατρο έχει ανθίσει κυρίως στις εποχές των μεγάλων επιχορηγήσεων και των επώνυμων προστατών, αρχαία Ελλάδα, ελισαβετιανή περίοδος, ισπανικός και γαλλικός διαφωτισμός, δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα. Είναι μια τέχνη που στη συντριπτική της πλειοψηφία αδυνατεί να βγάλει τα έξοδά της, πασχίζει να προσποριστεί τα απαραίτητα για την επιβίωση των συντελεστών της, πόσο μάλλον να δημιουργήσει κεφάλαιο για την επέκτασή της. Επιπλέον, ενώ για τη δημιουργία μιας θεατρικής, παντός είδους, παράστασης είναι απαραίτητα τα υλικοτεχνικά μέσα, στην ουσία το ίδιο το θέατρο δεν χρειάζεται παρά τα στοιχειώδη για να μπορεί να υπάρξει: έναν δημιουργό, έναν θεατή και μια ιστορία. Το θέατρο ανήκει σε εκείνες τις περιπτώσεις που η λειτουργία δεν αλλάζει στην ουσία της, αυτό που πραγματικά είναι, αναλόγως του τρόπου παραγωγής.

Απαιτείται ειδικός χώρος για να τελεσθεί μια τελετουργία ή μια θεατρική παράσταση. Οι εκκλησίες, τα θέατρα, ανοιχτά και κλειστά, είναι ιδιαίτερα αρχιτεκτονήματα που απαντούν σε ιδιαίτερες ανάγκες και εμπνέουν ιδιαίτερα συναισθήματα στους παρευρισκόμενους. Το μεγαλύτερο μέρος της ζωής τους τον περνούν ανενεργά, αλλά όταν χρησιμοποιούνται, τα επίπεδα συγκέντρωσης, συμμετοχής και συναισθηματικής έντασης υπερβαίνουν κατά πολύ τη χρήση άλλων καθημερινών χώρων, αίθουσες διδασκαλίας, γραφεία, σταθμούς μέσω μεταφοράς. Είναι οι χώροι όπου κατά τον Goffman «επιτελείται η πραγματικότητα» (21:35-6). Πέραν τούτου η ίδια η πράξη προϋποθέτει την ειδική διαμόρφωση του χώρου. Πρέπει μια μεγαλύτερη ομάδα να μπορεί να παρακολουθεί τι κάνει μια μικρότερη ομάδα· παράλληλα οι ερμηνευτές πρέπει να έχουν χώρο για τα αντικείμενα που θα χρησιμοποιηθούν, για την τοποθέτηση των μουσικών και ευρύτητα για να μπορούν να εκτελέσουν τις απαραίτητες κινήσεις. Υπάρχουν τελετουργίες που απαιτούν την πολύμηνη προπαρασκευή του χώρου όπου θα τελεστεί η δράση, ακριβώς όπως και η κατασκευή των σκηνικών στο θέατρο. Χρειάζεται τέλος μια απομάκρυνση του κοινού και των συντελεστών από το καθημερινό περιβάλλον για να περιβληθεί με το απαραίτητο μυστήριο η εκτός πραγματικότητας δράση, όπως επίσης χρειάζεται και μια φυσική προστασία από εξωτερικά ερεθίσματα που πιθανόν να αποσπάσουν την προσοχή των συμμετεχόντων.

Τόσο το θέατρο όσο και η τελετουργία απευθύνονται σε κοινό. Μπορεί η τελευταία σε ορισμένες πολύ συγκεκριμένες εκφάνσεις της να ολοκληρώνεται και ιδιωτικά, χωρίς τη μαρτυρία τρίτων, αλλά στην πλειοψηφία τους τα τελετουργικά γίνονται παρουσία θεατών. Αυτό προεκτείνεται και στην απήχηση που θέλουν να έχουν τα δυο είδη. Είναι κοινωνικές δραστηριότητες και ζητούν την ενεργή συμμετοχή του κοινού ακόμα κι αν φτάσει μόνο ως τη διατύπωση μιας αισθητικής κρίσης, «μ' άρεσε, δεν μ' άρεσε, το έκανε καλά, ήταν αποτυχημένο κ.ο.κ». Στο τελετουργικό της καταληψίας από το πνεύμα της ερήμου στη φυλή Tuareg που περιλαμβάνει υψηλής τεχνικής τραγούδι και απαιτητικό χορό εκ μέρους του τελεστή, η Rasmussen (37) αναφέρει πως το κοινό σχολιάζει ανοιχτά τις επιδόσεις του και διατυπώνει ξεκάθαρα την προτίμησή του για αυτόν ή για κάποιον άλλο που εκτέλεσε το τελετουργικό καλύτερα. Στην Ελλάδα υπάρχουν άνθρωποι οι οποίοι, μολοντί δεν πιστεύουν

στο θεό, παρακολουθούν την ορθόδοξη λειτουργία εξαιτίας κάποιου εξαιρετικού ψάλτη και κυνηγούν παρόμοιου είδους εμπειρίες.

Εισάγεται η συνθήκη του *εξωπραγματικού*. Το θέατρο είναι μια αντανάκλαση της κοινωνικής και φυσικής πραγματικότητας μέσα από ένα πρίσμα, έναν καθρέφτη που αλλοιώνει τα σχήματα, τα μεγέθη, τις έννοιες και επαναπροσδιορίζει τη σύστασή τους, την υφή τους, τις αποχρώσεις τους. Είναι η ζωή συμπίεσμένη και μεγεθυμένη. Εκεί το τετριμμένο γίνεται συναρπαστικό, το ανούσιο, κοσμογονικό, το πρόσκαιρο, αλησμόνητο όπως λέει κι ο Peter Brook στην *Ανοιχτή Πόρτα* (13). Εκεί υπάρχουν ακόμη βασιλιάδες, γελωτοποιοί, ήρωες και κολασμένοι, αιμομίκτες και αιώνιοι εραστές, κορίτσια που πεθαίνουν για τις ιδέες τους, δολοπλόκοι που κατατροπώνονται από το πεπρωμένο, άστεγοι που μιλούν ποιητικά, σώματα που μιλούν χορεύοντας, πλήθη που μιλούν σιωπώντας, αναίμακτοι φόνοι και αιματηροί χωρισμοί, αλώβητοι έρωτες και θανατηφόρα πάθη που δίνουν ζωή, εκεί μπορεί κανείς να βρει λύση για τη μεταθανάτια ύπαρξη, να περπατήσει αγκαζέ με το διάβολο φλερτάροντας φτωχοκόριτσα, ν' ανοιγοκλείνει πόρτες και να μην πέσει ποτέ πάνω σ' αυτόν που ψάχνει. Εκεί μπαίνει η μουσική την κατάλληλη στιγμή κι από το πουθενά εμφανίζεται ο θεός. Με τον ίδιο τρόπο η τελετουργία χρησιμοποιεί το ξύλο, το νερό, τη φωτιά και τον αέρα, το μέταλλο, το ζώο, τον άνθρωπο για να δημιουργήσει έναν κόσμο που μοιάζει με τούτον δω, αλλά δεν είναι. Τοποθετείται λίγο έξω, ή λίγο πάνω, ή λίγο κάτω, ή λίγο πριν και μετά από το εδώ και το τώρα, αλλά δεν είναι το εδώ και το τώρα, δεν είναι η πραγματικότητα. Και για να επιτευχθεί αυτό χρησιμοποιούνται σύμβολα, μεταφορές, παρομοιώσεις, υπονοήσεις, καθετί που συνεισφέρει στη σκηνική οικονομία και καθιστά το νόημα διαυγές και πολυσήμαντο. Ανθρώπινο και διαρκές.

Το θεϊκό στοιχείο και η έννοια της αποτελεσματικότητας

Μια μεγάλη και ουσιώδης διαφορά του θεάτρου με την τελετουργία είναι η απουσία του θεϊκού στοιχείου. Αν και πιθανότατα υπήρξε στον πυρήνα του κατά τη γέννησή του στα αρχαιοελληνικά χρόνια, το θεϊκό στοιχείο απουσιάζει, πλέον, από τα συστατικά του δυτικού θεάτρου. Στον ορισμό του Αριστοτέλη για την τραγωδία υπάρχει ο όρος «κάθαρση» και οι πιονιέροι του σύγχρονου

θεάτρου Artaud (9) και Grotowski (23) μίλησαν επανειλημμένως για τη «θυσία» του ηθοποιού, λέξεις που είναι συνυφασμένες με την έννοια της τελετουργίας. Η τελετουργία όμως έχει το βλέμμα της αδιάσπαστα εστιασμένο στον απόντα Άλλο (ας μην γίνει παρεξήγηση με το λακανικό όρο· εδώ το Άλλο εννοείται ως μια ετερότητα έξω από τον άνθρωπο, κάτι ξένο, ισχυρό και αυθύπαρκτο κι όχι μια εσωτερική, ψυχολογική σχέση). Αντλεί τη δύναμή της και το κανονιστικό σύστημα που υπηρετεί από την ύπαρξη του Άλλου, απευθύνεται σε αυτό για την ευόδωσή της, διατηρεί στάση κατωτερότητας απέναντι στη μεγαλύτερη έννοια που την περικλείει και τη νοηματοδοτεί. Συνεκδοχικά η τελετουργία προσβλέπει σε ένα από και πλήρες αποτέλεσμα, τελείται με ένα σαφή σκοπό τη στιγμή που το θέατρο πλέον νοείται ως διασκέδαση και στην καλύτερη περίπτωση του ως ψυχαγωγία – είναι σημαντική η πολυτέλεια που μας παρέχει η ελληνική γλώσσα να μπορούμε να διαχωρίσουμε αυτές τις τόσο απομακρυσμένες ποιοτικά έννοιες. Δεν μπορούμε όμως να παραβλέψουμε τις, έστω και περιφερειακές, προσπάθειες που εντάθηκαν στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα για ένα θέατρο που χωρίς να περιλαμβάνει σαφείς αναφορές στο Άλλο, στοχεύει στην αποτελεσματικότητα. Και θα φέρω εδώ ονομαστικά παραδείγματα για όποιον θέλει να εντρυφήσει με μεγαλύτερη λεπτομέρεια, το The Performance Group του Schechner, το The Theater Lab του Grotowski, η διαπολιτισμική έρευνα του Peter Brook και το Theater of the Oppressed του Augusto Boal.

Κατακλείδα

Είδαμε στοιχεία που συνδέουν μορφολογικά και ποιοτικά το θέατρο με την τελετουργία και δεν είναι τα μόνα. Ο συγκεκριμένος τόπος και χρόνος, ο βαθμός εμπλοκής των συντελεστών, η παρουσία κοινού, η ισχυρή χρήση συμβόλων, το αίμα, η βία και ο έρωτας, η μεταφορική γλώσσα, η πολύσημη ανάγνωση των μηνυμάτων, η κατά περίπτωση συμμετοχή του κοινού και κυρίως οι πολιτισμικές καταβολές και η τομή που επιφέρεται στο κανονικό της ζωής, το «εξαιρετικό» που παρουσιάζεται. Η έννοια της ανταπόδοσης παραμένει κοινή καθώς ο θεατής πληρώνει το αντίτιμο που του αναλογεί για να παρακολουθήσει την παράσταση, όπως και οι συμμετοχοί της τελετουργίας δίνουν τις προσφορές τους τόσο στους θεούς όσο και στους τελεστές της ιερής διαδικασίας· κοινή

παραμένει και η έννοια της κριτικής, καθώς ο σαμάνος ή ιερέας σχολιάζεται λεπτομερώς για τις ικανότητες και την απόδοσή του, όπως και ο καλλιτέχνης επί σκηνής.

Συχνά έχει κανείς έντονη την αίσθηση, όταν κλείνουν τα φώτα της πλατείας και επικρατεί το γεμάτο σημασία και προσμονή σκοτάδι πριν ξεκινήσει η παράσταση, ότι κάτι «ξεχωριστά» σπουδαίο πρόκειται να συμβεί ενώπιόν του. Συχνά οι ηθοποιοί κατακτούν βαθμούς συγκέντρωσης τόσο υψηλούς που παρασέρνουν το κοινό σε ενδόμυχη επικοινωνία, συνταράσσοντας κάτι «άλογο» εντός του, λύουν τους συμβατικούς όρους των λέξεων «αισθάνομαι» και «απολαμβάνω» και εγκαθιδρύουν μια σχέση σχεδόν σωματική, όπου το βίωμα βρίσκεται έξω από τη συνήθεια, η ψυχολογία ξεμένει από ορισμούς και οι ιδέες αναζωογονούνται πυρετωδώς. Συχνά δημιουργούνται οι προϋποθέσεις για μια ολοκαίνουργια εξίσωση των λέξεων Άνθρωπος, Κοινωνία, Φύση και Χάος. Τότε είναι που πραγματικά αποκαλύπτεται η μεγαλειώδης εγγενής δυναμική του θεάτρου και τότε είναι που το θέατρο μπορεί να επιτελέσει λειτουργίες παρόμοιες με όσες προαναφέρθηκαν για την τελετουργία.

Η Θεατρική Πραγματικότητα στην Αθήνα 2014 - 2016¹

Η Αθήνα είναι μια πόλη με εξωφρενικά μεγάλη θεατρική παραγωγή για το μέγεθος του θεατρόφιλου κοινού που κινείται εντός της. Δεν έχει να ζηλέψει τίποτα από τις σύγχρονες μητροπόλεις του θεάτρου, το Λονδίνο και το Βερολίνο, σε αριθμούς σκηνών, ετήσιες παραγωγές, ρεπερτόριο, πλήθος ανθρώπων που ασχολούνται επαγγελματικά με το θέατρο. Είναι μια πόλη εξαιρετικά ευνοημένη θεατρικά κι αυτό οφείλεται κυρίως στο ζήλο των ανθρώπων που εξασκούν την τέχνη του θεάτρου. Όταν μιλάμε για ποσότητα και πλουραλισμό, η Αθήνα φαίνεται να μην υστερεί σε τίποτα. Με μια γρήγορη ματιά ο ανυποψίαστος επισκέπτης αντιλαμβάνεται ότι οι θεατρικοί χώροι είναι περισσότεροι από τους κινηματογράφους, ότι οι παραστάσεις είναι περισσότερες απ' όλα τα υπόλοιπα θεάματα μαζί, ταινίες, live συναυλίες, μουσικά προγράμματα, μεγάλες πίστες, εκθέσεις, ποιητικές βραδιές, ότι δεν υπάρχει ημέρα μέσα στην εβδομάδα (εξαιρουμένων των μεγάλων θρησκευτικών εορτών) που να μην παρουσιάζεται κάτι κάπου, από κεντρικές εμπορικές σκηνές, μέχρι ψαγμένα υπόγεια σε βιομηχανικές ζώνες, ότι αυτό το κάτι μπορεί να καλύψει και τα πιο απαιτητικά κι εξεζητημένα γούστα, από δραματοποιημένη λογοτεχνία, μέχρι ερωτικό πάρτυ (sic) κι από μονόλογο μέχρι τριακονταμελή θίασο, ότι αυτή η ποικιλία δεν περιορίζεται σε μια συγκεκριμένη περίοδο, αλλά καλύπτει ολόκληρο το ημερολογιακό έτος κι ότι τέλος οι μόνοι κλάδοι που έχουν να επιδείξουν αντίστοιχα μεγέθη είναι η εστίαση και η νυχτερινή διασκέδαση.

Στην Αθήνα την ώρα που γράφονται αυτές οι γραμμές βρίσκονται ενεργεία εκατόν πενήντα ένας (151) χώροι που φιλοξενούν θεατρικά γεγονότα, παραστάσεις. Στη συντριπτική τους πλειοψηφία λειτουργούν στην ευρύτερη περιοχή του κέντρου, Εξάρχεια, Ομόνοια, Σύνταγμα, Μοναστηράκι, Γκάζι, Μεταξουργείο, αλλά εκτείνονται και περιφερειακά, Παγκράτι, Κυψέλη, Αμπελόκηποι, Νέος Κόσμος, Βοτανικός. Το εκπληκτικό είναι ότι, ενώ τα νότια προάστια είχαν κι αυτά τις σκηνές τους, με αξιώσεις μάλιστα μετά την ανακαίνιση του κτιρίου του Δημοτικού Θεάτρου Πειραιά (2013), τώρα πια απέκτησαν και τα βόρεια τις δικές τους. Από τον Κολωνό μέχρι το Γουδί κι από το

¹ Όλα τα ποσοτικά στοιχεία που παρατίθενται και αφορούν παραστάσεις και θεατρικές σκηνές της Αθήνας προέρχονται από τη βάση δεδομένων του περιοδικού ΑΘΗΝΟΡΑΜΑ, βλ. παράρτημα.

Νέο Φάληρο μέχρι το Μαρούσι ο φιλοπερίεργος θεατής μπορεί να απολαύσει θέατρο σε μεγάλες, ιστορικές ιταλικές σκηνές, σε εμπορικά θέατρα πολλών θέσεων, μικρότερα θέατρα με τα καθίσματα ν' αναπτύσσονται σε κερκίδες, σε βιομηχανικούς χώρους με τις απαραίτητες θεατρικές ανέσεις, σε μπαράκια, γκαλερί, δώματα, υπόγεια, πρώην βυρσοδεψεία, εγκαταλελειμμένα, αστικά σπίτια, διαμερίσματα, αίθουσες προβών, αίθουσες κινηματογράφων, lobby ξενοδοχείων, που χωρούν από 2.500 θεατές (Θέατρο Badminton) μέχρι 20 κι αυτούς όρθιους. Στον κατάλογο δεν συμπεριλαμβάνονται τα ανοιχτά θέατρα που παίρνουν ζωή το καλοκαίρι, ούτε οι χώροι του Φεστιβάλ Αθηνών, ούτε οι εποχιακές διαμορφώσεις εξωτερικών χώρων για τις ανάγκες παραστάσεων.

Αν ξεκινήσει ο φιλότεχνος περιηγητής από την Πλατεία Συντάγματος να κατηφορίζει την οδό Πανεπιστημίου προς την Ομόνοια, θα συναντήσει στο αριστερό του χέρι το Βρετάνια και το Αθηνών, δυο παραδοσιακές εμπορικές σκηνές, το θέατρο Παλλάς όπου στεγάζονται μεγαλεπήβολα θεατρικά και μουσικοχορευτικά εγχειρήματα, τη διαμορφωμένη υπόγεια στοά της πλατείας Κοραή με το σκοτεινό όνομα Underground, δεξιά το ιστορικό θέατρο Χατζηχρήστου με επιθεώρηση και το REX με τρεις από τις πέντε σκηνές του Εθνικού Θεάτρου συμπεριλαμβανομένης της Πειραματικής, για να φτάσει στο υπερεκατονταετές κτίριο του Τσίλλερ στην Αγίου Κωνσταντίνου και να βρει από πίσω του το Αγγέλων Βήμα, ένα νεοκλασικό οίκημα διαμορφωμένο σε θέατρο να στεγάζει 4 παραστάσεις, μια λιγότερη απ' αυτές του Εθνικού. Στο δρόμο του, και μόνο αν δεν κοιτάξει από φιλοτελική περιέργεια στις κάθετες οδούς, θα έχει έρθει ήδη αντιμέτωπος με 15 διαφορετικού είδους παραστάσεις, έχοντας διανύσει μόλις ένα χιλιόμετρο κι ένα αμελητέο τμήμα του θεατρικού σκηνικού της πόλης.

Αριθμητικά Στοιχεία

Τη θεατρική σεζόν 2014-2015 – όταν λέμε σεζόν στο ελληνικό θέατρο εννοούμε τη χρονική περίοδο από τον Οκτώβριο, οπότε και γίνονται οι περισσότερες πρεμιέρες, μέχρι το τέλος Μαΐου, οπότε και ξεκινάει η καλοκαιρινή περίοδος στους εξωτερικούς χώρους και οι περιοδείες στην ελληνική επικράτεια – καταλογογραφήθηκαν 866 κανονικές παραστάσεις και 198 παιδικές (όπου κανονικές σημαίνει όχι παιδικές), ενώ οι αντίστοιχες για τη σεζόν που διανύουμε

(Οκτώβριος 2015 – Φεβρουάριος 2016) φτάνουν ήδη τις 610 για ενήλικους και 184 για παιδιά, αριθμοί που μας αποδεικνύουν ότι κινούμαστε στα ίδια μεγέθη με την περυσινή χρονιά. Το καλοκαίρι της χρονιάς 2014 παρουσιάστηκαν 273 παραστάσεις, εκ των οποίων οι 43 απευθύνονταν σε παιδιά, ενώ το καλοκαίρι που μας πέρασε, του 2015, ανέβηκαν 266 παραστάσεις με τις 34 να απευθύνονται σε παιδιά. Το ημερολογιακό έτος 2014 ανέβηκαν στην Αθήνα συνολικά 1.447 παραστάσεις εκ των οποίων οι 286 ήταν για παιδιά και το 2015 ανέβηκαν 1.542 παραστάσεις εκ των οποίων για παιδιά ήταν οι 314.

Το περιοδικό ΑΘΗΝΟΡΑΜΑ με την έναρξη της θεατρικής σεζόν εκδίδει έναν θεατρικό οδηγό με τις προτάσεις των συντακτών του για τις παραστάσεις που θα παρουσιαστούν με βάση τον ετήσιο προγραμματισμό των σκηνών, τα δελτία ενημέρωσης και τις συνεντεύξεις τύπου των θεατρικών οργανισμών. Ο οδηγός καλύπτει το εύρος των θεατρικών ειδών με τα οποία ασχολείται η ελληνική παραγωγή και είναι ενδεικτικός για την ποσοστιαία τους αναλογία. Περιγράφει τα θεάματα σύμφωνα με τα δελτία τύπου που τα συνοδεύουν και χρησιμοποιεί είτε τους χαρακτηρισμούς που δίνουν οι συντελεστές, είτε, όταν δεν γίνεται αναφορά, προχωρεί στη δική του κατηγοριοποίηση. Τη σεζόν 2014-2015 ο οδηγός περιέλαβε 206 θεάματα (εξαιρώ τις παιδικές παραστάσεις), συμπεριλαμβανομένων και ορισμένων έτοιμων ξένων παραγωγών από αυτές που μπορούν να μετακαλέσουν στη χώρα μεγαλύτεροι ή πρωτοποριακοί οργανισμοί (Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών του Ιδρύματος Ωνάση, Μέγαρο Μουσικής, Θέατρο Badminton, BIOS κλπ). από τις 206 προτάσεις, οι 2 ήταν θεάματα με ακροβατικά, 10 ήταν Όπερες και Οπερέτες και 1 χαρακτηρίστηκε ως Οπτικοακουστικό Χοροθέαμα. Οι υπόλοιπες κινούνται στα πλαίσια του θεάτρου. Το μεγαλύτερο μέρος τους καταλαμβάνει το Κοινωνικό έργο και η Κωμωδία, στη συνέχεια είναι το Δράμα και τέταρτο μέγεθος η Δραματοποιημένη Λογοτεχνία με 14 παρουσίες. Στην 5^η θέση έρχονται οι Performances με 12 παρουσίες στις οποίες αν προστεθούν όσες από τις χοροθεατρικές παραστάσεις χρησιμοποιούν και τον όρο performance, φτάνουν τις 18. Ο αντίστοιχος οδηγός της φετινής σεζόν αναφέρεται σε 182 θεάματα (εξαιρούνται τα παιδικά, όπως επίσης και κάποιες από τις προτάσεις που δεν ευοδώθηκε η παρουσίαση τους) με την ποσόστωση να παραμένει σχεδόν πανομοιότυπη: κάποιες ξένες παραγωγές, κάποια πολυθέαματα, λιγότερες Όπερες· οι πρώτες θέσεις και φέτος καταλαμβάνονται

από τις ίδιες κατηγορίες, Κοινωνικό, Δράμα, Κωμωδία, Δραματοποιημένη Λογοτεχνία και Performance. Αποδεικνύεται σαφώς η υπεροχή των παραστάσεων που βασίζονται σε ένα υπαρκτό, δομημένο, λογοτεχνικό κείμενο, σ' αυτό που ονομάζουμε θεατρικό έργο. Έχει ενδιαφέρον όμως να δούμε τι άλλου είδους χαρακτηρισμοί χρησιμοποιούνται στους δύο οδηγούς: έχουμε φυσικά τα Μιούζικαλ και τις Μουσικοθεατρικές παραστάσεις, το Χοροθέατρο, τη Μαύρη Κωμωδία και τα Stand-up σόου, υπάρχει θέατρο για εφήβους και θεατρικοί Μονόλογοι· βρίσκουμε επιπλέον μια Αισθηματική Κομεντί, ένα Αυτοβιογραφικό, ένα Επιστημονικής Φαντασίας, τρία που ανήκουν στο Θέατρο του Παραλόγου, ένα στο Θέατρο της Σιωπής, ένα στο Θέατρο Ντοκουμέντο, ένα Θρίλερ, μια Κομεντί, μια Λυρική Τραγωδία, μια Επική Μεταφυσική Τριλογία, ένα Αστυνομικό, μια Πολιτική Σάτιρα και μια μόνο Επιθεώρηση. Τέλος, μεγάλος είναι ο αριθμός των Σκηνικών Συνθέσεων, 9 για την περυσινή σεζόν και 15 για τη φετινή.

Βλέπουμε ότι ξέχωρα από την ποσότητα των παραγόμενων παραστάσεων, κάνει την εμφάνισή της λεπτομέρεια και ακριβολογία στην περιγραφή του είδους. Αυτό σημαίνει πιο ενημερωμένοι για τις εξελίξεις στο χώρο του θεάτρου συντελεστές, μεγαλύτερη εξειδίκευση στα διαφορετικά είδη, διαφημιστική ιδέα για την προώθηση της παράστασης και τρικ για να δημιουργηθεί ίντριγκα στο θεατή. Επισημαίνει επίσης ότι το θέατρο είναι ένα πολυσχιδές μέσο που καλύπτει πλήρως την γκάμα της καλλιτεχνικής έκφρασης και των πιθανών περιεχομένων της. Αποκαλύπτει όμως και την απουσία της λέξης τελετουργία.

Αν λάβει κανείς υπόψη τις ειδικές συνθήκες που αντιμετωπίζει η χώρα, με αποκορύφωμα το κλείσιμο των τραπεζών και τον επακόλουθο έλεγχο κεφαλαίων τον Ιούλιο του 2015, οι αριθμοί των παραγωγών σε σχέση με τα διαθέσιμα μέσα και τη ρευστότητα, φαντάζουν εξωπραγματικοί. Κι όμως το θέατρο εξακολουθεί, ανθίσταται και αναπαράγεται.

Θα αναρωτηθεί κανείς εύλογα πώς γίνεται αυτό; Ανοίγει έτσι μια ενδιαφέρουσα συζήτηση που ξεφεύγει από την πρόθεση της συγκεκριμένης εργασίας και πρέπει να προσεγγιστεί λαμβάνοντας υπόψη όλους τους παράγοντες που αλληλεπιδρούν για τη διαμόρφωση του τοπίου. Η συνοπτική περιγραφή που ακολουθεί στηρίζεται στην προσωπική μου εμπειρία ως επαγγελματία του χώρου.

Οι κρατικές επιχορηγήσεις έχουν σταματήσει ήδη με την έναρξη της κρίσης το 2011, οι χορηγίες από μεγάλες εταιρίες σπανίζουν, όπως επίσης και οι επιχειρηματίες που έχουν στην κατοχή τους πολλά θέατρα, πόσο μάλλον αυτοί που επιθυμούν να επενδύσουν σε κάτι μη εμπορικού προσανατολισμού. Πολλές φορές οι θεατρικές παραγωγές είναι ανεξάρτητες, αυτοσυντηρούμενες και βασίζονται σε περιστασιακές συνεργασίες καλλιτεχνών. Τα κόστη και οι δαπάνες για τη δημιουργία μιας παράστασης έχουν περιοριστεί δραματικά· ακολουθούν οι μισθοί των συντελεστών και η τιμή του εισιτηρίου, για να φτάσουμε στο σημείο πλέον να θεωρείται δεδομένο πως οι πρόβες, που είναι και ο βασικός χρόνος εργασίας του ηθοποιού, μένουν απλήρωτες.

Έχει αυξηθεί όμως ο αριθμός των νέων ηθοποιών που συστήνουν ομάδες και ανεβάζουν παραστάσεις μοιράζοντας τα όποια κέρδη με τη μέθοδο των ποσοστών, μέθοδος που εφαρμόζεται και σε επαγγελματικούς θιάσους με οργανωμένη παραγωγή. Βλέπει κανείς ακόμα και γνωστούς, καταξιωμένους πρωταγωνιστές να συμμετέχουν σε μικρού προϋπολογισμού παραγωγές σε μικρές θεατρικές σκηνές. Κάθε θέατρο διαθέτει όλους τους δυνατούς χώρους για παραστάσεις προκειμένου να καλύψει τα έξοδα λειτουργίας του και να παρουσιάσει ρεπερτόριο καθ' όλη τη διάρκεια της εβδομάδας. Τα ενοίκια των χώρων εντούτοις παραμένουν αρκετά ακριβά, ακόμα κι αν πρόκειται για χώρους μικρής, ασφυκτικής χωρητικότητας. Όπως είδαμε όμως, η σκηνή δεν αποτελεί περιορισμό αφού κάθε λογής χώρος μπορεί και έχει μετατραπεί σε θέατρο με ή χωρίς αξιώσεις, τη στιγμή μάλιστα που η οριστικοποίηση θεσμικού πλαισίου για την αδειοδότηση θεατρικών χώρων έχει παραπεμφθεί στις καλένδες.

Το θεατρόφιλο κοινό από την άλλη συγκεντρώνεται σ' ένα δραματικά μικρό ποσοστό. Το ΕΚΚΕ (44) σε στατιστική μελέτη που διενήργησε τις χρονιές 2008-2009 και 2011-2012 ως προς την πολιτιστική κατανάλωση στην Αθήνα αποκάλυψε ότι το κοινό του θεάτρου μόλις που ξεπερνούσε το 20% του δείγματος. Η συντριπτική του πλειοψηφία αποτελείται από γυναίκες ενώ ελάχιστη στατιστική σημασία στην επιλογή του θεάτρου ως μέσου ψυχαγωγίας φαίνεται να έχουν η ηλικία, η εκπαίδευση και η κοινωνική θέση. Βασικός, ρυθμιστικός παράγοντας είναι οι οικονομικές απολαβές κι αυτό αποκαλύπτεται από την πτώση κατά 14% που σημείωσε η προσέλευση σε θεατρικά και χορευτικά θεάματα τη δεύτερη διετία της έρευνας.

Με βάση τα εμπειρικά ποσοτικά δεδομένα², το κοινό υπολογίζεται στις 100 με 150 χιλιάδες στην πιο αισιόδοξη αποτίμησή του για το σύνολο της θεατρικής παραγωγής, ενώ για το πιο απαιτητικό θέατρο, το επονομαζόμενο «μη εμπορικό», περιορίζεται στις 10 με 15 χιλιάδες. Το μέσο κοινό που επισκέπτεται το θέατρο 3 φορές το χρόνο πλησιάζει τις 50.000. Η πιο επιτυχημένη παράσταση των δύο τελευταίων ετών με τίτλο *Σμύρνη μου Αγαπημένη* έφτασε τις 100.000 εισιτήρια σε μια σεζόν, ενώ επιτυχία σ' ένα μικρότερο θέατρο λογίζεται όταν η προσέλευση αγγίζει το 70% της πληρότητάς του.

Αν αναλογιστεί κανείς ότι στις 309 παραστάσεις που παρουσιάζονται αυτή την εβδομάδα (7-13 Μαρτίου 2016) συμμετέχουν κατά μέσο όρο 6-7 άνθρωποι, μιλάμε για έναν αριθμό 2.000 ανθρώπων που εργάζονται στο θέατρο, ενώ άλλοι τόσοι ετοιμάζουν τις παραστάσεις που θ' ακολουθήσουν, ή εργάστηκαν στις παραστάσεις που έχουν κατέβει. Η αναλογία κοινού – συντελεστών μοιάζει μάλλον άνιση για να δικαιολογήσει τέτοιου μεγέθους παραγωγή.

Η κρίση έχει ρίξει και την τιμή του εισιτηρίου, συμπιέζοντας τα περιθώρια κέρδους, ενώ έχουν κάνει την εμφάνισή τους πολλών ειδών προσφορές, δυο εισιτήρια στην τιμή του ενός, ειδικές τιμές για ανέργους, ημέρες με μειωμένο εισιτήριο· το θέατρο Τέχνης το Σεπτέμβριο που μας πέρασε, άνοιξε το ταμείο του για μια ημέρα, προσφέροντας εισιτήρια για όλες τις παραγωγές της σεζόν στην τιμή των 3 ευρώ· η ουρά των επίδοξων αγοραστών έφτανε από την οδό Πεσματζόγλου ως την Ομόνοια για πολλές ώρες!

Πώς επιβιώνει η θεατρική βιομηχανία; Μπορεί ν' ακούγεται ιδεαλιστικό, αλλά πιστεύω πως στηρίζεται και επεκτείνεται χάρη στην εμμονή, την επιμονή, την αυταπάρανηση, τον ακαταπόνητο ζήλο των συντελεστών της. Νέοι δημιουργοί που ολοκληρώνουν τις σπουδές τους στις δραματικές σχολές βγαίνουν στην κορεσμένη αγορά εργασίας με μηδενικές προοπτικές, αλλά απόλυτα πεπεισμένοι

² Από μετρήσεις κι εκτιμήσεις των επιχειρηματιών τριών αθηναϊκών θεάτρων μετά από προσωπική συζήτηση που είχα μαζί τους. Το λεγόμενο «σκληροπυρηνικό» θεατρόφιλο κοινό επισκέπτεται το θέατρο κατά μέσο όρο 10-15 φορές τη σεζόν, σχεδόν τρεις φορές το μήνα, κι ο αριθμός του υπολογίζεται πως δεν ξεπερνά τις 3.000 άτομα. Τα θέατρα που αποτελούν τη ραχοκοκαλιά της ανεξάρτητης θεατρικής παραγωγής στην Αθήνα, Πορεία, Νέος Κόσμος, Οδού Κυκλάδων, Οδού Κεφαλληνίας, Επί Κολωνώ κ.α με μέσο όρο χωρητικότητας 150 άτομα, υπολογίζουν ότι το κοινό στο οποίο απευθύνονται κυμαίνεται ανάμεσα στις 10-12.000, ενώ όταν υπερβούν τις 15.000 εισιτήρια σε μια σεζόν μιλούν για απόλυτη επιτυχία που συνεχίζεται και την επόμενη χρονιά.

για το όραμά τους. Καινούργιες ομάδες συστήνονται, νέα μέσα θεατρικής γλώσσας εφευρίσκονται, μια arte rovera κάνει την εμφάνισή της, φέροντας την ψυχή και την ενέργεια των δημιουργών της. Η πολυαπασχόληση σε δυο και τρεις δουλειές σχετικές ή απομακρυσμένες από το θέατρο είναι κοινός τόπος των καλλιτεχνών για να προσποριστούν τα προς το ζην – από σέρβις μέχρι διδασκαλίες κι από baby sitting μέχρι λογιστικά γραφεία, οι ηθοποιοί γεμίζουν τις ώρες τους και εξασφαλίζουν ένα εισόδημα προκειμένου να είναι σε θέση να κάνουν θέατρο. Παράλληλα οι θεατρώνηδες κινούνται έξυπνα υπενοικιάζοντας τους χώρους τους, διευρύνοντας το ρεπερτόριο των θεάτρων τους με νεανικές και πρωτότυπες παραστάσεις, επενδύοντας πλέον όχι μόνο στην υλικοτεχνική υποστήριξη της παράστασης, αλλά και στη διαφήμισή της. Και οι εμπειρότεροι όμως ηθοποιοί φαίνεται πως λαμβάνουν μέρος στην ανακατάταξη. Το λεγόμενο «θέατρο πρωταγωνιστών» έχει παρέλθει, τα ενδιαφέροντα σχήματα είναι εκείνα που έλκουν το υποψιασμένο κοινό, η επιλογή του θεατρικού έργου και η ρηξικέλευθη προσέγγισή του· οι ηθοποιοί δεν στηρίζονται πλέον στη φήμη τους, αλλά στις επιλογές τους και στην εξέλιξη των δυνατοτήτων τους.

Μέσα στην εύφορη πολυπραγμοσύνη του θεατρικού σκηνικού όμως δεν μπορούν να κρυφτούν τα σκοτεινά χρώματα της έλλειψης πόρων και μέσων, της προϊούσας εκμετάλλευσης της μισθωτής εργασίας, της συλλογικής μιζέριας και ηττοπάθειας που δοκιμάζει τη χώρα τα χρόνια της οικονομικής δυσπραγίας. Σε πείσμα των δεικτών και των προσδόκιμων, ο θεατρικός χώρος λειτουργεί και αδημονεί να παράγει κάτι που δεν μοιάζει με την πραγματικότητα.

Και το κοινό; Χρειάζεται κι ένας δέκτης, ένας κοινωνός της τιτάνιας τούτης προσπάθειας, αλλιώς όλοι αυτοί οι ζηλωτές της θεατρικής τέχνης θα έμοιαζαν με τις καταδικασμένες Δαναΐδες που εργάζονται ατελέσφορα πάνω απ' τον πίθο τους. Το κοινό φαίνεται ν' ανταποκρίνεται στην θεατρική προσφορά. Χωρίς να υπάρχουν ασφαλείς μετρήσεις και στατιστικές μελέτες που να αποδεικνύουν με αριθμούς την προτίμησή του κοινού στο θέατρο, παρατηρεί κανείς ότι πολλές παραστάσεις καταφέρνουν να ισοσκελίσουν τα οικονομικά τους, αρκετές είναι εκείνες που πάνε πολύ καλά και κάποιες φυσικά αποτυγχάνουν παταγωδώς. Το κοινό ενημερώνεται άμεσα από τα ηλεκτρονικά κοινωνικά δίκτυα για ό,τι καινούργιο παρουσιάζεται, ο διευρυμένος αριθμός των συντελεστών της αθηναϊκής θεατρικής δημιουργίας εμπλέκει μεγαλύτερο αριθμό θεατών που

χωρίς αφορμή μπορεί και να μην επισκέπτονταν το θέατρο· στα σχόλια που διατυπώνονται κάτω από τις παραστάσεις γίνονται σοβαρές λογομαχίες με φανατικούς υποστηρικτές και πολέμιους, ενώ ερασιτέχνες και μη κριτικοί γράφουν μανιωδώς σε blog και ιστοσελίδες υμνώντας και λοιδορώντας – το πρώτο περισσότερο από το δεύτερο γιατί έτσι αυξάνουν τα «like» και τα «share»· το θέατρο αποκτά την ατμόσφαιρα του fun και απευθύνεται σε πολύ νεαρές ηλικίες. Είναι όμως και κάτι άλλο, κάτι ανεξάρτητο από τις συγκυρίες· το θέατρο φέρει μια δύναμη που παρασύρει ενδόμυχα τον παραλήπτη του. Είναι ένα μέσο που στην ουσιαστική του λειτουργία αψηφά το χρόνο, τον μεταχειρίζεται. Στην ιερή του μορφή, την τραχιά ή την άμεση διατηρεί έναν πρωτόγονο παλμό, σχεδόν γενετήσιο που αν καταφέρει ν' αγγίξει το θεατή, μπορεί να τον επηρεάσει αμετάκλητα· να τον καταστρέψει. Κι εκεί έγκειται η μοναδικότητά του.

ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

We understand everything, and we do so because we have turned everything into ourselves. (27:249)

Οι σχέσεις μας με τους ανθρώπους και τα αντικείμενα στην Αθήνα του 2015 έχουν αποκτήσει το πρόσημο της ιδιωτικότητας όπως συμβαίνει σε κάθε σύγχρονη δυτική κοινωνία που σέβεται τον εαυτό της· σχηματίζονται εύκολα ιδιωτικοί κόσμοι με ιδιωτικές παραμέτρους και κανόνες, σχεδιάζονται ιδιωτικές πορείες που διασχίζουν ανέπαφες τον πλουραλισμό ατόμων κι ερεθισμάτων, η ατομική ηθική ρυθμίζεται με ιδιωτικούς κώδικες, όπως και η δικαιοσύνη, τα δικαιώματα, η ανταπόδοση. Όσο κι αν αυτό συμβαίνει μέσα σε στενά πολιτισμικά πλαίσια και εντός του ευνομούμενου κράτους μας που στηρίζει και νοθεύει τους πολίτες του, η Δύση, αναπόσπαστο κομμάτι της οποίας θέλουμε ν' αποτελούμε, και δη η σκεπτόμενη, υψώνει ως υπαρξιακή σημαία των υποκειμένων της την ελευθερία της επιλογής, την εκλεκτικότητα, την ιδιωτική αισθητική, ηθική και κοσμοθεωρία και μας δελεάζει να την ακολουθήσουμε από κοντά. Όλα δείχνουν πως πρόκειται για μοναχικό δρόμο καθώς οι μεγάλες αφηγήσεις του παρελθόντος έχουν σχολιαστεί, κριθεί, καταρριφθεί ή απλώς αποτύχει για να αντικατασταθούν ολοκληρωτικά από τα μεγέθη του χρήματος, της αγοράς και της ασημαντότητας (5).

Οι τράπεζες διαφημίζουν παροχές στα ατομικά μέτρα του κάθε καταναλωτή, ο καταναλωτής απαιτεί μια ιδιωτική σχέση με το προϊόν που καταναλώνει είτε είναι ρούχο, είτε είναι ταξίδι, η τεχνολογία προνοεί και προμηθεύει το χρήστη με ιδιωτικό (personalized) λειτουργικό. Στις εργασιακές σχέσεις η κατάργηση των συλλογικών συμβάσεων και η εξιδανίκευση της ανταγωνιστικότητας γεννούν ιδιώτες-μαχητές που παλεύουν να εξασφαλίσουν τον εαυτό τους και την οικογένειά τους αδιαφορώντας για τους συναδέλφους³. Η ποικιλία των επιλογών στη μουσική, στο φαγητό, στη διασκέδαση επιτρέπουν στον καθένα να σχηματίσει ένα ιδιωτικό αισθητικό προφίλ που είναι ολότελα ξεχωριστό από οποιουδήποτε άλλου, τάση που προεκτείνεται στο φιλοσοφικό και ηθικό πεδίο όπου συναντά κανείς ιδέες-προσμίξεις ετερόκλητων στοιχείων,

³ Βλ. την εξαιρετική ταινία των αδελφών Dardenne, *Δυο μέρες, μια νύχτα* (2014).

σαν fusion κουζίνα: ένας χριστιανός που εξασκεί τη γιόγκα, ένας κλασικός ερμηνευτής που διασκεδάζει σε λαϊκό κέντρο, αριστερός ψηφοφόρος που διατηρεί off-shore εταιρεία· φαίνεται πως όλα χωρούν και όλα γίνονται. Ακόμα και οι ακτιβιστικές οργανώσεις προωθούν την ιδεολογία ότι ένας άνθρωπος μόνος του μπορεί να κάνει τη διαφορά.

Η προϊούσα ιδιώτευση των πολιτών των καπιταλιστικών κοινωνιών όμως δημιουργεί έναν αδιάφορο, ανενεργό πολιτικά και κοινωνικά τύπο ανθρώπου και στριμώχνει την κοινωνική έκφραση σ' έναν άγονο κομπορμιισμό που εξυπηρετεί στην εντέλεια τη λειτουργία ενός συστήματος που θέλει να κυριαρχεί και να συγκεντρώνει πλούτο. Η ευθέως ανάλογη εξάρτηση της απουσίας νοήματος από τη σύγχρονη δυτική κοινωνία, ενός νοήματος που θα επείχε τη θέση του ρυθμιστή της ανθρώπινης συμπεριφοράς και θα βιωνόταν ως ακατάλυτο από το κοινωνικό υποκείμενο ανεξαρτήτως φύλου, ηλικίας ή κοινωνικής θέσης, με την αύξηση της κατανάλωσης (μιλάμε για τα πλούσια «δημοκρατικά» κράτη της Δύσης) αποδεικνύει τη ρύθμιση του κοινωνικού γίνεσθαι με μοναδικό, ακλόνητο μέτρο τη μακροβιότητα και ισχύ του καπιταλιστικού μοντέλου (5). Η κοινωνία των ελεύθερων ανθρώπων απαιτεί την ανάληψη της πρωτοβουλίας σε ιδιωτικό επίπεδο, απαιτεί την ιδιωτική στάση απέναντι σε κάθε λογής ζήτημα, απαιτεί τη σύναψη ιδιωτικών σχέσεων και την ιδιωτική λύση τους και υπονομεύει τις έννοιες της αυτονομίας, της συλλογικότητας, της ελευθερίας. Τα μεγαλύτερα σύνολα είναι προϊόντα ιδιωτών, εύκολα και γρήγορα διαλύονται στα εξ ων συνετέθησαν. Η κοινότητα ιδεών και πεποιθήσεων είναι συγκυριακή και παρατηρεί κανείς ότι οι κοινές αξίες που περιστασιακά υποστηρίζονται αλλάζουν κατεύθυνση ακολουθώντας τους ανέμους της αγοράς.

Όσον αφορά στο ενδιαφέρον της συγκεκριμένης έρευνας, η Sue Jennings γράφει στο άρθρο της *The Theater of Healing*,

«...τα νέα τελετουργικά φαίνεται να εδράζονται περισσότερο σε ιδιωτικές αποφάσεις παρά σε κοινές αξίες. Η θεραπεία δίνεται από ιδιώτες σε ιδιώτες ενώ τα σύμβολα και η υποστήριξη της κοινότητας είναι λιγότερο εμφανή...» (25:94).

Τονίζω ιδιαίτερα τη σημασία της ιδιωτικότητας γιατί εμφανίζεται ως θεμελιώδες στοιχείο στην παρούσα επιστημονική διερεύνηση κι έρχεται να προστεθεί στον ήδη δύσκολο για τον ερευνητή πολυπαραγοντικό συσχετισμό των υπόλοιπων στοιχείων (οικονομία, πολιτική, εθνικός πολιτισμός, κοινωνικό πλαίσιο σχέσεων, βιολογικές και κοινωνικές ανάγκες). Το έμψυχο αντικείμενο της κοινωνικής έρευνας παρουσιάζεται ως απαιτητική μαθηματική εξίσωση που τείνει προς τη μοναδικότητα και η σύνδεσή του με άλλα αντικείμενα απαιτεί σκέψη και λεπτομερή ανάλυση.

Η ποσοτική έρευνα που μετράει δείκτες και ποσοστώσεις αποσκοπώντας σε μια καλώς διατυπωμένη γενίκευση αποδεικνύεται στη συγκεκριμένη περίπτωση ελλιπής μέθοδος. Οι λειτουργικοί ορισμοί που ξεκαθαρίζουν την ασάφεια του κοινωνικού τοπίου και ρίχνουν τα θεμέλια των ευσύνοπτων πορισμάτων κρύβονται παραλλαγμένοι μέσα σε κάθε έκαστη περίπτωση και υπερασπίζονται τη μοναδικότητά της. Η μικρο-κοινωνιολογική προσέγγιση μοιάζει ο πλέον ενδεδειγμένος τρόπος να προσεγγιστούν οι ρίζες του φαινομένου, να περιγραφεί ο πολυπρισματικός κόσμος των υποκειμένων (6:60). Μια γενική θεωρία που συμπεριλαμβάνει μεγάλες υποομάδες και τις εκφράζει «αντικειμενικά» χωρίς να ισοπεδώνει τα επιμέρους χαρακτηριστικά τους μοιάζει ουτοπία, αν θέλουμε να αποφύγουμε καυστικότερους όρους.

Η γενίκευση δυσχεραίνεται έτι περαιτέρω από τη φύση του τομέα που ερευνά η παρούσα εργασία. Οι αθέατες σχέσεις δημιουργού-κοινού, πεποιθήσεων-δημιουργίας, η αλληλεπίδραση του καλλιτέχνη με το βιωματικό κόσμο, οι ξεχωριστές πρακτικές της δημιουργικής διαδικασίας, η ποικιλία στη νοηματοδότηση των όρων και των σκοπών της συνθέτουν το ψηφιδωτό του υπό εξέταση αντικειμένου. Όπως χαρακτηριστικά περιγράφει ο M. Sahlins, η ίδια η πολιτισμική δημιουργία στη φύση της ξεπερνά τις «υλικές δυνάμεις», αποτελεί προϊόν συσχετισμών, συμπεριφορών, ενέργειας και ζωτικότητας με κέντρο τον άνθρωπο και όχι τις πιο «ουσιαστικές» ιδιότητες του υλικοτεχνολογικού πολιτισμού (38). Ηθοποιοί και σκηνοθέτες διεκδικούν για τον εαυτό τους ένα προσωπικό στυλ για να ξεχωρίζουν από τους ομότεχνους. Οι τεχνικές που χρησιμοποιούν είναι κράματα διαφορετικών σχολών και κινημάτων, οι μέθοδοι διαφέρουν πολύ από άνθρωπο σε άνθρωπο και είναι το αμάλγαμα αρχών, ρυθμών, κανόνων που έχουν τόσο θεωρητική όσο και εμπειρική προέλευση. Ο

ίδιος ο ηθοποιός αποτελεί έναν παλίμψηστο ρόλων, προσωπικοτήτων που έχει υποδυθεί, σκηνοθετικών γραμμών που έχει ακολουθήσει. Σε κάθε καινούργια παράσταση αναζητούνται τα κατάλληλα ερεθίσματα από το βιωματικό θησαυροφυλάκιο του καλλιτέχνη ώστε να ταιριάζουν στο θέμα της, ανακύπτουν νέες, απρόβλεπτες σχέσεις ανάμεσα στους συντελεστές και προτείνονται εναλλακτικές μέθοδοι έρευνας με σκοπό το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα. Οι πεποιθήσεις τίθενται υπό αμφισβήτηση, οι προκαταλήψεις αντικαθίστανται από νέες ιδέες, ένας καινούργιος κόσμος καλείται να γεννηθεί. Παράλληλα σε κάθε παράσταση, κάθε βράδυ εκ νέου, συστήνεται μια ανεπανάληπτη σχέση με το κοινό που την παρακολουθεί. Είναι το βασικό χαρακτηριστικό του θεάτρου.

Μιλώντας για τελετουργία στην Αθήνα του 2015 αδυνατούμε να οριοθετήσουμε το γνωστικό αντικείμενο και θεωρητικά και βιβλιογραφικά. Μας λείπουν οι αντίστοιχες ανθρωπολογικές μελέτες που θα όριζαν τι σημαίνει τελετουργία για τους αθηναίους σήμερα, χρησιμοποιώντας τις μεθόδους της στατιστικής, όπως μας λείπει και η θεωρητική υποστήριξη ενός συνοπτικού και χρηστικού ορισμού της τελετουργίας στο σύγχρονο ελλαδικό χώρο. Υπάρχουν φυσικά ποικίλες κοινωνικές λειτουργίες που αναπαριστούν την αντιπροσωπευτική, κανονιστικά δομημένη κοινωνική πραγματικότητα (θρησκευτικές τελετές, τελετές παράδοσης-παραλαβής, παρελάσεις, ορκωμοσίες, εγκαινιάσεις, πολιτικές συγκεντρώσεις, γιορτές, αθλητικές οργανώσεις κ.τ.ο) οι οποίες ενεργούν τόσο ως έκφραση των κοινωνικών παραδόσεων, θέσεων και καταστάσεων, αλλά και ως παράδειγμά τους· απέχουν όμως από το πεδίο της τελετουργίας στο οποίο, όπως υποστηρίζει ο Turner, η τάξη αυτοθυσιάζεται για να μετασχηματιστεί, «... ένας οικειοθελής σπαραγμός ή ακρωτηριασμός της τάξης που συμβαίνει στο βάθος του ενδιάμεσου χώρου, εκεί όπου όλα είναι πιθανά.» (42:111) Ως εκ τούτου κρίνεται αναγκαία η αναφορά σε ξενόγλωσσες μελέτες και η κατ' αναλογία ερμηνεία της παρούσας κατάστασης.

Εξαιτίας της ποιοτικής ποικιλομορφίας που παρουσιάζει το θέμα έπρεπε να απορρίψω το θετικιστικό μοντέλο και να εστιάσω σε ποιοτικές μεθόδους. Ως επαγγελματίας έχω την τύχη να αποτελώ μέρος του θεατρικού κόσμου. Με την μακροχρόνια ενασχόλησή μου στον επαγγελματικό τομέα του θεάματος έχω υπάρξει πλήρως συμμετέχων και για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας έγινα συμμετέχων ως παρατηρητής στην ίδια μου τη συντεχνία, έχοντας σχεδόν

κατακτήσει εκ προοιμίου ό,τι ευαγγελίζεται ο Conquergood για τον ιδανικό ερευνητή, «μια εθνογραφία των αυτιών και της καρδιάς που ξαναφαντάζεται την συμμετοχή ως παρατηρητής (participant observation) με τη μορφή του μάρτυρα-συνεργού (co-performer witness)» (16:149). Λόγω απουσίας ελληνικών κειμένων και αυστηρού θεωρητικού προσανατολισμού, δελεάστηκα από την ιδέα να ανακαλύψω τις έννοιες και να εφεύρω τις υποθέσεις καθώς το πεδίο μου ήταν απολύτως προσβάσιμο. Πριν θέσω σε εφαρμογή την έρευνα πεδίου περιδιάβηκα στην εκτεταμένη ξενόγλωσση βιβλιογραφία που αφορά στην τελετουργία, το θέατρο ως μορφή σύγχρονης τελετουργίας, την «παράσταση» ως κοινωνικό γεγονός και άρχισα να διατυπώνω ερωτήματα που σχετίζονται και ενδιαφέρουν την έρευνά μου. Τα ερωτήματα αρχικά είχαν πολύ γενική μορφή και κάλυπταν ευρέα γνωστικά πεδία, στην πορεία όμως συγκεκριμενοποιήθηκαν, λιγότεψαν σε αριθμό και έγιναν πιο στοχοθετημένα.

Στη συνέχεια προχώρησα σε μια πρώτη επιλογή δείγματος καλλιτεχνών που θα μπορούσαν να ρίξουν φως στην έρευνα. Η επαγγελματική δραστηριότητα διευκόλυνε την *in situ* παρατήρηση. Η συμμετοχή μου σε 7 παραστάσεις τα δυο τελευταία χρόνια που κλωθογύριζα το θέμα στο μυαλό μου πλούτισε τα ερεθίσματα και όξυνε τα ερευνητικά μου αντανακλαστικά. Είχα την ευκαιρία να παρατηρήσω από απόσταση αναπνοής, να βιώσω τις αντιδράσεις των υποκειμένων που εξετάζω, να αντιληφθώ τη σύνδεση των λόγων τους με τις πράξεις τους. Είδα να διαμορφώνουν και να διαμορφώνονται από το περιβάλλον, να συνδιαλέγονται μεταξύ τους και με το αντικείμενό τους. Έγινε εμφανής η απόσταση που χωρίζει τον πραγματικό χώρο-χρόνο της καθημερινότητας από το χώρο και το χρόνο της θεατρικής πράξης· κι όταν μιλούμε για θεατρική πράξη δεν αναφερόμαστε αποκλειστικά στη διάρκεια των 2 ωρών της παράστασης, αλλά και στη μακροχρόνια και επίπονη διαδικασία των προβών, στην επιμελή προετοιμασία του καλλιτέχνη πριν ανέβει στη σκηνή και στην «αποθεραπεία» του σώματος και του πνεύματος μετά την παράσταση.

Ξεχώρισα ποιοτικά το δείγμα που μπορούσε να μου φανεί χρήσιμο. Δεν προχώρησα σε μια τυχαία δειγματοληψία καθώς ούτε φιλοδοξίες «αντικειμενικότητας» έθρεψα, ούτε πίστεψα πως θα χρησίμευε σε κάτι μια στατιστική αντιπροσώπευση. Στόχευσα στους πιο υποψιασμένους πάνω στο θέμα συνάδελφους, σε εκείνους που θεώρησα ότι είχαν την πνευματική και

μορφωτική ετοιμότητα να αντεπεξέλθουν στην ιδιαιτερότητα της έρευνας. Σκοπός μου ήταν να λάβω πρόσθετη πληροφόρηση ώστε να παραχθούν οι εννοιολογικές κατηγορίες. Ο ευρύς και ποσοτικά και ποιοτικά κύκλος γνωριμιών μου από το χώρο αποτέλεσε μια ασφαλή και πλούσια δεξαμενή δείγματος. Εστίασα κυρίως σε σκηνοθέτες-ηθοποιούς, ώστε να έχουν την εμπειρία της κατασκευής μιας θεατρικής παράστασης, αλλά και την εμπειρία της ερμηνείας μπροστά στο κοινό. Πήρα συνεντεύξεις από καλλιτέχνες διαφορετικών ηλικιών και μορφωτικών επιπέδων και τήρησα μια αναλογία στην εκπροσώπηση των δύο φύλων η οποία δεν είναι αντικειμενική, καθώς στο επάγγελμα οι γυναίκες σκηνοθέτες αποτελούν δραματική μειοψηφία. Συνάντησα συντελεστές παραστάσεων που διεκδίκησαν το χαρακτηρισμό «τελετουργικές» κατά την προώθησή τους στα μέσα μαζικής ενημέρωσης, είδα παραστάσεις που θεωρούσαν στοιχείο της ταυτότητάς τους την τελετουργία, συνομίλησα με ανθρώπους που έχουν εκπαιδευτεί από δασκάλους ανατολικών, παραδοσιακών, «τελετουργικών» θεάτρων.

Επικεντρώθηκα στην υποκειμενική εμπειρία των ατόμων, προσάρμοσα τις συνεντεύξεις μου στην προσωπικότητα του καθένα, ανασχημάτισα τα σχέδιά μου ώστε να ταιριάζουν με το βιογραφικό και την εμπειρία του ατόμου με το οποίο συνομιλούσα. Οι συνεντεύξεις ήταν ημιδομημένες, με κάποιες προετοιμασμένες ερωτήσεις και κάποιες που προέκυπταν στη ροή της συζήτησης. Κάθε συνέντευξη κρατούσε 1 με 1.30 ώρα, γινόταν είτε σε δημόσιο είτε σε επαγγελματικό χώρο και μαγνητοφωνούνταν εν γνώσει του συνεντευξιζόμενου. Κάποιες χρειάστηκε να επαναληφθούν δυο και τρεις φορές καθώς το υποκείμενο παρείχε πλούτο γνώσεων και εμπειριών και συντέλεσε στο να ανακύψουν νέες πτυχές όπως και να καλυφθούν άλλες που είχαν παραλειφθεί. Στην επικοινωνία με τους συνάδελφους καλλιτέχνες εξηγούσα την πρόθεσή μου, την κοινωνιολογική μου προσέγγιση, τον τίτλο της εργασίας και ζητούσα τη βοήθειά τους. Κάποιοι ήταν εξαιρετικά απασχολημένοι και χρειάστηκαν αρκετές απόπειρες για να κανονιστεί η συνάντηση, κάποιοι νεότεροι δέχθηκαν πρόθυμα αν κι εξέφρασαν την ανησυχία τους μεταξύ σοβαρού και αστείου για τη συμμετοχή τους σε μια πανεπιστημιακή έρευνα, «πρέπει να χρησιμοποιούμε πολύπλοκες και μεγάλες λέξεις;».

Στη συνέχεια απομαγνητοφώνουσα, κατέγραφα και ανέλυα τα δεδομένα των συνεντεύξεων και επιβεβαίωνα ή επανακαθόριζα την πορεία της έρευνας. Βασική μου μέριμνα ήταν να δώσω προτεραιότητα στην άποψη των ίδιων των δημιουργών, να επικεντρωθώ στην υποκειμενική τους εμπειρία ώστε να κατανοήσω τη σύνδεση της τελετουργίας με το θέατρο για τους ίδιους, να αποσαφηνίσω τη χρήση όρων όπως «τελετουργία», «μεταφυσικό», «ιερότητα», «πρωτόγονο» και να ξεκινήσω την οικοδόμηση της θεωρίας επάνω στα λεγόμενά τους. Ένα εύλικτο σχέδιο ερμηνείας ήταν απαραίτητο. Τα δεδομένα που συνέλεξα από τις συνεντεύξεις με προσανατόλισαν στη μέθοδο της θεμελιωμένης θεωρίας (15,20). Παρατήρησα ότι κάποιες λέξεις επανεμφανίζονταν για να περιγράψουν παρεμφερή θέματα. Η σκέψη των ερωτώμενων ακολουθούσε κοινή πορεία σε ορισμένες ερωτήσεις. Κατηγορίες έκαναν την εμφάνισή τους. Από τα κοινά σημεία των απαντήσεων συγκέντρωσα τις πληροφορίες που συνέστησαν τις θεωρητικές μου έννοιες.

Στο τμήμα που ακολουθεί παρουσιάζω ένα ευσύνοπτο προφίλ των συνεντευξιαζόμενων και παραθέτω τις βασικές έννοιες που συνήγαγα από τις συνεντεύξεις. Στο τέλος αναλύω τις βασικές κατηγορίες που προέκυψαν από την έρευνα και διατυπώνω τις καταληκτικές μου κρίσεις.

Η Αποψη του Δημιουργού

Γνωριμία με τους ερωτώμενους

Η Κατερίνα Ευαγγελάτου είναι σκηνοθέτης, με σπουδές στην Ελλάδα και το εξωτερικό και πολλές επιτυχημένες παραστάσεις ήδη στο βιογραφικό της αν και νεότατη. Προέρχεται από καλλιτεχνική οικογένεια με παράδοση στο ελληνικό θέατρο κι η επαγγελματική της ενασχόληση με το αντικείμενο έχει ξεκινήσει εξ απαλών ονύχων. Στη συνάντησή μας σ' ένα καφέ, ήταν συνεπής, άνετη και εγκάρδια. Μιλούσε δυνατά, περνούσε συχνά τα χέρια της μέσα απ' τα μακριά μαλλιά της, τα μάτια της έλαμπαν. Μου έκαναν εντύπωση τα ελληνικά της και η αλάνθαστη χρήση των χρονικών αυξήσεων σε ιδιαίτερα ρήματα. Η ομιλία της ήταν ορμητική, χωρίς δισταγμούς και φαινόταν ότι πήγαζε από εξαιρετικά δομημένη σκέψη, άρτια κι εντατική εκπαίδευση, βιβλιοφαγική ανάγνωση και θερμό ζήλο για το θέατρο· γελούσε με ευκολία.

Η Μάρθα Φριντζήλα είναι μια πολυσχιδής καλλιτέχνης, μουσικός, τραγουδίστρια, ηθοποιός και σκηνοθέτης, έχει δικό της θεατρικό χώρο στο Βοτανικό που λέγεται Baumstrasse και διοργανώνει εκπαιδευτικά σεμινάρια για ηθοποιούς και καλλιτέχνες από την Ελλάδα και το εξωτερικό. Η συνάντηση έγινε στον προσωπικό της χώρο που βρίσκεται πάνω από το θέατρο. Η ίδια ήταν πολύ φιλόξενη, μιλούσε με άνεση, όταν έπαιρνε το χρόνο της να σκεφτεί έβλεπα τη συγκέντρωση στο πρόσωπό της, δεν κόμπιαζε και είχε μονίμως ένα φιλικό χαμόγελο σε ό,τι έλεγε. Ο κόσμος για εκείνη φαίνεται μαγικός και όμορφος, το θέατρο, αγέραστη μηχανή παραγωγής συγκίνησης.

Η Έφη Μπίρμπα είναι επίσης σκηνοθέτης και εικαστικός. Απόφοιτος της ΑΣΚΤ έχει σκηνοθετήσει δικές της παραστάσεις κι έχει επιμεληθεί τη σκηνογραφία σε παραστάσεις με διεθνή πορεία. Η παράσταση που συνέλαβε και σκηνοθέτησε στο θέατρο Ροές τη σεζόν 2015-16 με τίτλο *Τα ωραία χέρια μας* είχε σύμφωνα με τη συντάκτρια του περιοδικού Αθηνόραμα, Ιλειάνα Δημάδη, «την ευγενή πρόθεση να αναχθεί η σκηνή σε τόπο ιερό, σε τόπο επίκλησης των νεκρών, σε τόπο εξοικείωσης με την πιο ανοίκεια εμπειρία του ανθρώπινου βίου: το θάνατο» (3)· για την ίδια την καλλιτέχνη η παράσταση αφορούσε καθαρά σ' ένα τελετουργικό δρώμενο.

Ο σύζυγός της Άρης Σερβετάλης που πρωταγωνιστεί στην παράσταση είναι ηθοποιός αξιώσεων με μακρόχρονη και ξεχωριστή παρουσία στην ελληνική θεατρική σκηνή. Έχει ιδιαίτερο στυλ παιξίματος και λαμπρή θητεία σε εμβληματικές χοροθεατρικές παραστάσεις· αυτό που τον διακρίνει είναι η έντονη πνευματικότητα στην ομιλία, τις κινήσεις, τον τρόπο ζωής του. Συναντήθηκα με τους δυο τους στο καφέ Διόνυσος στην Ακρόπολη, αφού μόλις είχαν τελειώσει την πρόβα που κάνουν με 5 ηθοποιούς του ινστιτούτου Grotowski⁴ για να ανταλλάξουν μεθοδολογίες και να οδηγηθούν σε παράσταση. Η συζήτηση ήταν πολύ ευχάριστη, μιλούσαν με σεβασμό ο ένας προς τη γνώμη του άλλου, χωρίς να διακόπτονται, εμπνέονταν από τα λεγόμενά τους και ανέπτυσαν τη σκέψη τους με επιχειρήματα. Ήταν αρκετά συγκεντρωμένοι και σοβαροί.

Ο Κώστας Φιλίππου είναι σκηνοθέτης και ηθοποιός. Έχει μακροχρόνια καριέρα στο εξωτερικό με τη ρηξικέλευθη θεατρική ομάδα Complicite, έχει συνεργαστεί με θρύλους του ευρωπαϊκού θεάτρου κι έχει συμμετάσχει σε πρόβες και σεμινάρια με ορισμένους από τους μεγάλους δάσκαλους που εισήγαγαν στο δυτικό θέατρο στοιχεία από άλλες θεατρικές παραδόσεις. Στην Ελλάδα επέστρεψε ως σκηνοθέτης και έχει ανεβάσει με καινοτόμο τρόπο τραγωδίες στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου. Στη συνάντησή μας μιλούσε αβίαστα, συνόδευε τα λόγια του με γλαφυρές κινήσεις και εκφραστικότατο πρόσωπο, είχε έντονη θεατρικότητα στις αφηγήσεις του και πολύ χιούμορ. Ο χειμαρρώδης λόγος του και το ανθολόγιο των παραδειγμάτων από τη θεατρική ζωή έκαναν τη συζήτησή μας εξαιρετικά ζωντανή και γέννησαν ζητήματα που δεν είχαν προκύψει από άλλες συνεντεύξεις.

Ο Άρης Τρουπάκης είναι επίσης σκηνοθέτης και ηθοποιός. Επί σειρά ετών συνεργάτης του Στάθη Λιβαθινού έχει υπογράψει πολλές σκηνοθεσίες με ιδιαίτερη ματιά σε γνωστά και μη λογοτεχνικά κείμενα. Η συνάντηση έγινε στο θέατρο, ανάμεσα στις δυο παραστάσεις των *Ψηλών Βουνών*. Ήταν ντυμένος με τα ρούχα του ρόλου, και κάθισε στον πάγκο του καμαρινιού μας. Μιλούσε πολύ ήρεμα, με υπέροχη χροιά και τόνο φωνής, δεν κόμπιασε καθόλου, σκεφτόταν με προσοχή και διάλεγε τις λέξεις του χωρίς προσπάθεια. Η σκέψη του φαινόταν

⁴ Jerzy Grotowski (1933-1999), πολωνός σκηνοθέτης, πιονιέρος του σύγχρονου θεάτρου, καινοτόμησε με τις έρευνές του στην υποκριτική μέθοδο και έφερε ριζικές αλλαγές στην ευρωπαϊκή θεατρική παραγωγή.

πολύ οργανωμένη και δεν παρέκλινε από την πεποίθηση της ιδέας που περιέγραφε. Ο λόγος του ήταν λιτός, αλλά ευφραδής και τα παραδείγματα που χρησιμοποίησε ήταν καίρια και χαρακτηριστικά του νοήματος που υποστήριζαν. Η συνέντευξη διήρκεσε 55 λεπτά και ήταν η πρώτη μου.

Ο Δημήτρης Τσιάμης τέλος είναι ο τρίτος άρρεν σκηνοθέτης και ηθοποιός της έρευνας. Μοιράζει το βίο του ανάμεσα στην Ελλάδα και τη Γερμανία, όπου εργάζεται ως σκηνοθέτης και εκπαιδευτικός του θεάτρου. Πριν δύο χρόνια με τη θεατρική του ομάδα Per-Theater-formance ανέβασε την παράσταση *Το Κλέφτικο (Μια τελετουργία)* στο χώρο αστικού πολιτισμού BIOS· στο δελτίο τύπου έγραφε ότι πρόκειται για «ένα σύγχρονο τελετουργικό της άνοιξης, εμπνευσμένο από παράξενες τελετές αναγέννησης διαφορετικών πολιτισμών και εποχών, που οργανώνεται γύρω από το ποίημα Κλέφτικο του Γιώργου Πρεβεδουράκη». Συναντηθήκαμε στο κέντρο της Αθήνας ανάμεσα στα ταξίδια του από Γερμανία και προς Ισραήλ. Μιλούσε ήρεμα, έριχνε το κεφάλι πάνω απ' τους ώμους για να χαλαρώσει το λαιμό του, όταν σκεπτόταν μισόκλεινε τα μάτια και χάιδευε τις τρίχες γύρω από το στόμα του. Όταν γέλαγε, τα μάτια του έμεναν μελαγχολικά.

Θυμάστε μια τελετουργία που έχετε παρακολουθήσει;

Η πρώτη ερώτηση έθεσε τη βάση της συνέντευξης. Ο δημιουργός κλήθηκε να δώσει αυτόματα έναν ορισμό της λέξης «τελετουργία» και να την αντιστοιχίσει με δράσεις που είχε παρακολουθήσει – βιώσει στο παρελθόν. Η βιωματική εμπειρία λειτούργησε ως εφιαλτήριο για την είσοδό μας στο κυρίως θέμα, ώστε ν' αποφευχθούν μακροσκελείς θεωρητικές συζητήσεις για τη διασαφήνιση των εννοιών. Η ερώτηση είχε και έναν άλλο σκοπό, να ανιχνεύσει τι είδους τελετουργίες υφίστανται σήμερα, στον απομαγεμένο τρόπο ζωής μας.

Ο Άρης Τρουπάκης μίλησε για τις τελετές της Μεγάλης Εβδομάδας και τις έντονες μνήμες που έχει κρατήσει από το Πάσχα,

«...η κατάνυξη που δημιουργούσε η συγκεκριμένη τελετή με το συγκεκριμένο τελετουργικό είναι πολύ χαραγμένο μέσα μου, είναι το πρώτο που μου έρχεται στο μυαλό [...] η στιγμή που θα σβήσουν τα φώτα και θ' ακουστεί το *σήμερον κρεμάται επί ξύλου* και θα βγει ο

σταυρός για μένα είναι πάντα ανατριχιαστική. Ο ήχος που κάνει η μπάντα του δήμου όταν περιμένει να βγει ο επιτάφιος και με το που βγαίνει ακούω την γκρανκάσα να κάνει *μπουμπου* για μένα είναι στιγμές πολύ σημαντικές στη ζωή μου. Και είναι κάθε χρόνο πολύ συγκεκριμένες.»

Σε θρησκευτική τελετή αναφέρθηκε κι ο Κώστας Φιλίππου. Θυμήθηκε μια περίοδο των παιδικών του χρόνων να παρακολουθεί απανωτά κηδείες συγγενών και το τελετουργικό της εκκλησίας να ασκεί ανεξήγητη δύναμη επάνω του «επειδή ήμουν πιτσιρίκι». Μιλάει με λεπτομέρειες για το τελετουργικό που οργανωνόταν στο σπίτι, για τις διακοπές στην πένθιμη διάθεση λόγω εξάντλησης, για το πόσο έχει αλλάξει αυτό σήμερα,

«...τότε κάναμε και ξενύχτια. Ο νεκρός ήταν εκεί στο σαλόνι από το βράδυ και ξενυχτάγανε και φυσικά μετά κουραζόντουσαν και γελάγανε και λέγανε. Οπότε έσπαγε η τελετουργία, ερχόταν ένας ένας, τον ασπαζότανε, φαινότανε μόνο τα παπούτσια γιατί ήταν σκεπασμένος με λουλούδια, για να μη μυρίζει είναι πολύ απλό, δεν τους ταριχεύουμε εδώ, ξενυχτούσαμε μέχρι το πρωί και κατά τις 10.00 το πρωί ξαναερχότανε κόσμος, ξανά καφέδες, ξανά παξιμάδια, παίρναν το νεκρό και τον πηγαίναν στην εκκλησία. Τώρα οι νεκροί από το νοσοκομείο πάνε στην εκκλησία. Δεν υπάρχει αυτή η τελετουργία πια.»

Στην ταφική διαδικασία και τον «κώδικα που θέλει να επικοινωνηθεί» εστίασε κι η Έφη Μπίρμπα. Στην έρευνά της για την παράσταση *Τα ωραία χέρια μας*⁵ εντρύφησε στα ταφικά τελετουργικά της Πελοποννήσου και μου έφερε ένα ζωντανό παράδειγμα θρηνητικής τελετουργίας,

«...ο χορός των γυναικών που θρηνούσαν το νεκρό, που ακόμα συμβαίνει αν είσαι τυχερός και το δεις, και κυρίως η εξέχουσα του χορού, επιβάλλει στον εαυτό μέσω μιας πολύ συγκεκριμένης οδού να εκτονώσει την αναπνοή στο βαθμό που οι λέξεις του τραγουδιού να βγαίνουν τη στιγμή

⁵ Βλ. γνωριμία με τους ερωτώμενους

που ξεψυχά η αναπνοή, μιμούμενη την τελευταία ανάσα του νεκρού, κι επί της ουσίας επιβάλλοντας στον εαυτό της αυτή την επώδυνη διαδικασία. Μπαίνει στη διαδικασία του τραγουδιού ταυτιζόμενη με τη δομή της θανατικής κατάληξης.»

Ο Άρης Σερβετάλης είπε λακωνικά ότι για τον ίδιο τελετουργία είναι η θεία λειτουργία και εισήγαγε πολύ νωρίς στη συζήτηση μια κομβική έννοια, την έννοια της θυσίας,

«...αυτό που γίνεται μέσα στο ιερό για μένα είναι μια τελετουργία γιατί έχει μια μυστηριώδη υπόσταση, μου φέρνει μπροστά την έννοια του μυστηρίου και νομίζω ότι η τελετουργία έχει να κάνει με το μυστήριο, κι έχει να κάνει με την προσωπική θυσία, που θυσιάζεις εσύ μια ώρα από τη ζωή σου με μια συγκέντρωση, ώστε να επικοινωνήσεις με κάποιον άνθρωπο.»

Η Κατερίνα Ευαγγελάτου έδωσε την ανθρώπινη διάσταση της τελετουργίας περιγράφοντας με συγκινητική λεπτομέρεια ένα προσωπικό της τελετουργικό που συμβαίνει σε τακτά χρονικά διαστήματα, απαρέγκλιτα και ακολουθεί πιστά μια αλληλουχία δράσεων και λεκτικών σχημάτων.

«Τελετουργία είναι που πάω μια φορά τη βδομάδα στο σπίτι της γιαγιάς μου, μαγειρεύει, το πώς φτάνω, που συνήθως έχω καθυστερήσει λίγο, που μπαίνω μέσα, που της λέω πάω να πλύνω τα χέρια μου κι εκείνη μου λέει, θα κάτσουμε αμέσως ή θα κάτσουμε να τα πούμε πρώτα, βιάζεσαι να φύγεις, έχει μια συγκεκριμένη σειρά ερωτήσεων, μετά θα πάω να δω το τραπέζι που είναι στρωμένο και να μου πει, άνοιξε το κρασί εσύ, έχω βάλει το ψωμί να ζεσταίνεται κι έχω πάρει το δικό σου που είναι χωρίς γλουτένη, εγώ θα σερβίρω στον εαυτό μου και βάλε εσύ όσο θες, θα μου πει να βάλω από το καλό κομμάτι, για να πάρω από εκεί που έχει το πολύ ζουμί, αλλά αυτά είναι μια τελετουργία, πολύ συγκεκριμένη [...] ένα πολύ προσωπικό τελετουργικό που έχει μόνο δύο πρόσωπα.»

Τελετουργικό όμως θεωρεί και την πρόβα, το πώς προετοιμάζεται, πώς την οργανώνει, πώς την ξεκινά, τους κανόνες που θέτει για την ομαλή συνεργασία των συντελεστών και τις οδηγίες για να τηρούνται τα όρια που έχει ανάγκη η εύρυθμη λειτουργία του συνόλου, τη σειρά των δράσεων που περιλαμβάνει η πρώτη πρόβα, η πρώτη ανάγνωση του κειμένου και στη συνέχεια πώς αναπτύσσεται η δημιουργική διαδικασία στις διαφορετικές φάσεις της. Με άξονα το έργο που έχει επιλέξει, ρυθμίζει τη δουλειά που πρέπει να γίνεται κατά την εξέλιξη των προβών.

Η Μάρθα Φριντζήλα αντί άλλης απάντησης στην ερώτηση, μου έδειξε απευθείας το βίντεο από τη συνεργασία της με το συγκρότημα Mazaher της Αιγύπτου και μου εξήγησε με λεπτομέρεια τις ακριβώς είναι το προϊσλαμικό τελετουργικό Zar που εξασκούν οι γυναίκες αυτές γυρνώντας και δίνοντας παραστάσεις σε όλο τον κόσμο.

«Δεν είναι θρησκευτικό, έχει να κάνει με το ότι αυτή η οικογένεια είναι φτιαγμένη από μέλη, που το καθένα, καθεμιά από αυτές τις κυρίες έχει εξευμενίσει ένα πνεύμα και το 'χει μαζί της. Όταν λοιπόν δει κάποια γυναίκα (από αυτές που παρακολουθούν) που την κατατρώνει ένας δαίμονας, φοβάται, είναι δειλή, έχει μέσα της κάποια αμφιβολία, κάποια δυστυχία, κάποιο βάρος, μέσω της τελετουργίας καλεί το πνεύμα το εχθρικό και το δικό της το πνεύμα της μουσικής και του χορού βάζει το άλλο πνεύμα να χορέψει, να το γαληνέψει, να το εξευμενίσει. Δεν έχει βήματα συγκεκριμένα, έχει βέβαια μουσική πολύ συγκεκριμένη, και κείμενο που το αλλάζουν: όταν τραγουδάει για τη Μαρία, θα βάλει το όνομα της Μαρίας, κάτι σαν ένας ευτυχισμένος εξορκισμός, όπου από τη χαρά και το χορό οδηγείται στην έκσταση. Στο τέλος των παραστάσεων που δίνανε, πώς να τις πω; των συναντήσεων που είχαν με τα παιδιά, πολλά παιδιά έκλαιγαν.»

Η σκηνοθέτης συνάντησε το συγκρότημα Mazaher στις Βρυξέλλες, στο φεστιβάλ *Voix des Femmes* και τους πρότεινε να συνεργαστούν στην έρευνα που έκανε για τις *Βάκχες* του Ευριπίδη. Πράγματι το συγκρότημα ήρθε στην Ελλάδα, πήρε μέρος στα καλοκαιρινά workshops που οργάνωσε η σκηνοθέτης με τους συνεργάτες

της και έδωσαν τις «παραστάσεις/συναντήσεις» με το κοινό οι οποίες ενέπνευσαν τη Φριντζήλα στον τρόπο που προσέγγισε τις *Βάκχες* και ειδικά το χορό της τραγωδίας⁶. Έγινε στην περίπτωση αυτή άμεση και έμπρακτη σύνδεση θεάτρου και τελετουργικού ώστε μέσα από τη αλληλεπίδραση των δύο να εξιχνιαστούν ποιότητες που κρύβονται στο συγκεκριμένο έργο· έργο που αποτελεί και το βασικό τεκμήριο/πειστήριο των Cambridge Ritualists για την τελετουργική καταγωγή του θεάτρου.

Άμεσα συνδέει την τελετουργική του εμπειρία με το θέατρο και ο Δημήτρης Τσιάμης, ο οποίος περιγράφει έντονες στιγμές με τελετουργικό χαρακτήρα από την προσωπική του έρευνα επάνω στη θεατρική πράξη. Η απομόνωση με τους συνεργάτες του για ένα μήνα σε εγκαταστάσεις όπου έτρωγαν όλοι μαζί, κοιμόνταν μαζί και έπρεπε να οδηγήσουν 10 λεπτά για να βρεθούν σε κατοικημένη περιοχή και να προμηθευτούν τα απαραίτητα, δημιούργησε τις κατάλληλες συνθήκες για να νιώσει ότι εργάστηκαν πραγματικά. Ο Τσιάμης εισάγει την τελετουργία και στην εκπαίδευση του υλικού του, στο λεγόμενο training, που δεν ταυτίζεται τόσο με τη διαδικασία των προβών, όσο με τη δημιουργία μιας κοινής γλώσσας και αισθητικής, ώστε να υπάρξει σύμπνοια και ομοιογένεια ανάμεσα στους ερμηνευτές.

Για τελετουργία μέσα στο θέατρο μίλησε από πολύ νωρίς στη συζήτηση και ο Φιλίππογλου χωρίς να περιμένει τη σύνδεση από μέρους μου των δύο όρων. Αναφέρθηκε στην τελετουργία ως μέθοδο συγκέντρωσης και φόρμα άσκησης για τον ηθοποιό, έτσι όπως την εισήγαγαν στην εκπαίδευση των δυτικών ηθοποιών οι δάσκαλοι του θεάτρου που προέρχονται από χώρες της Άπω Ανατολής και της Αφρικής και φέρουν συμπαγείς και αναλλοίωτες τις παραδόσεις τους (14,36). Ο Φιλίππογλου είχε την τύχη να μαθητεύσει κοντά σε σπουδαίους δασκάλους το Γιόσι Όιντα, τον Τάπα Σουντάνα και το Sotigui Kouyaté και περιγράφει την επιρροή τους,

«...είδα πόση δύναμη ασκεί η τελετουργία, άσχετα αν είσαι πιστός ή όχι [...] Όταν ο Τάπα ή ο Γιόσι χρησιμοποιούσε κάποιες συγκεκριμένες τεχνικές που γι' αυτούς έχουν άμεση αναφορά στη θρησκεία τους, στο τελετουργικό της θρησκείας τους, που εσένα δεν σε αφορά τόσο,

⁶ Δες το σχετικό βίντεο στο <https://www.youtube.com/watch?v=pMhEPGhX2AQ>

βλέπεις ότι ανθρωπολογικά, οι τελετουργικές κινήσεις, οι επαναλαμβανόμενες, η συγκρότηση που απαιτούν σε οδηγεί κάπου, σε οδηγεί σε μια πολύ ιδιαίτερη συγκρότηση που δεν την έχεις σαν δυτικός άνθρωπος.»

Το έδαφος για τη συνέχεια της συζήτησης είχε στρωθεί· οι ερωτώμενοι ένιωσαν βολικά ως προς το περιεχόμενο και άρχισαν να σκέφτονται απαλλαγμένοι από τη σκιά του ακαδημαϊσμού που ρίχνει ο τίτλος «μεταπτυχιακή εργασία». Οι απαντήσεις τους έγιναν πιο εκτενείς, οι συνειρμοί τους διέτρεχαν τις προσωπικές τους εμπειρίες και η λέξη «τελετουργία» έκανε την εμφάνισή της όλο και πιο συχνά, όλο και πιο εύκολα.

Τελετουργία, Ιεροτελεστία, Θέατρο

Για τη Φριντζήλα το θέατρο είναι τελετουργία απερίφραστα. Με κάθετο τρόπο λέει,

«...δεν είναι ερώτηση, είναι απάντηση: το θέατρο είναι τελετουργία [...] Για πράγματα που είναι πολυεπίπεδα και πρέπει να αρχίσει να έχει μεταφυσική επικοινωνία μαζί τους (έναν άνθρωπος) θα πρέπει να οδηγηθεί στην τελετουργία. Οπότε τι κάνει; Ονομάζει μια ομάδα, οικογένεια ή συντεχνία, ή εμείς είμαστε ίδιοι, και μαζί προσπαθούν να φτιάξουν μια γλώσσα, έναν κώδικα τον οποίο να τον γνωρίζουν και να τον αναγνωρίζουν όλοι. Αυτό από μόνο του, πολύ περισσότερο θυμίζει τελετουργία, παρά μια ορθολογιστική διαδικασία.»

Με γλαφυρότητα περιέγραψε τις μικρές, ασήμαντες κινήσεις των ηθοποιών που επαναλαμβάνονται πανομοιότυπα πριν από κάθε παράσταση εν είδει ατομικού τελετουργικού: κάποιος κάνει όλες τις δουλειές με σειρά και αφήνει πάντα στο τέλος «την είσοδό του στο κουζινάκι για να πάρει το μπουκαλάκι με το νερό που θα χρησιμοποιήσει στην τελευταία σκηνή», άλλος ντύνεται με αυστηρό πρωτόκολλο, μια κοπέλα φοράει πάντα τελευταία τα σκουλαρίκια της· όλα αυτά

δεν είναι προλήψεις, είναι εξαιρετικά σημαντικές δράσεις για την ίδια την παράσταση, προσαρμοσμένες κάθε φορά στην εκάστοτε παράσταση.

Ο Τσιάμης υπογραμμίζει ότι το θέατρο δεν έχει πάντα σχέση με την τελετουργία και τοποθετεί το κέντρο βάρους στο ίδιο το έργο. Τονίζει ότι,

«...το ιερό είναι ποιότητα που ξεχωρίζει είτε εκ της προθέσεως είτε εκ του αποτελέσματος μια δράση. Αν η προσέγγιση, η αντίληψη του θεάτρου έχει αυτή την ποιότητα του ιερού, αν καταλαβαίνει κανείς τη λειτουργία ως ιερή λειτουργία, την προσέγγιση σ' οποιοδήποτε έργο από την ίδια σκοπιά· κάποια έργα εμπεριέχουν το τελετουργικό στοιχείο [...] η τραγωδία, κάποια έργα που έχουν απεύθυνση στο θείο, ή επικλήσεις σε έννοιες αφηρημένες. Ή χαρακτήρες όπως οι μάντιες, οι προφήτες. Είναι χαρακτήρες καθαρά τελετουργικοί.»

Έχει σημασία πώς προσεγγίζει ο δημιουργός ένα έργο, πώς το διαβάζει, πώς το αναλύει. Μπορεί να επιλέξει να χρησιμοποιήσει το τελετουργικό πρίσμα για να ερμηνεύσει ένα κείμενο. Χαρακτηριστικό ως προς αυτό είναι το παράδειγμα που φέρνει ο Φιλίππογλου για το ανέβασμα του *Κουκλόσπιτου*⁷ σε σκηνοθεσία Bob Wilson,

«...αφαίρεσε στοιχεία από το ρεαλισμό κι έβαλε δυναμικές εικόνες κι ήταν μια μαγική παράσταση. Θεωρώ αυτή την παράσταση τελετουργική. Ο τρόπος που κινιόντουσαν οι ηθοποιοί αργά σε ορισμένα σημεία, οι φωτισμοί πίσω, σε βάζανε σ' έναν κόσμο μαγικό, αφαιρούσαν οποιοδήποτε ψυχολογικό τερτίπι έχει το έργο».

Είναι κι ο ίδιος της άποψης ότι το θέατρο που είναι πολύπλευρο όπως και η ζωή, δεν μπορεί να είναι μόνο τελετουργία. Ο ηθοποιός είναι και διασκεδαστής. Όταν όμως συμβαίνει κάτι πιο έντονο που προκαλείται είτε εξαιτίας της τελετουργίας που εισέρχεται ως μέσο στην παράσταση, είτε από τον ερμηνευτή χάρη στο

⁷ Το *Κουκλόσπιτο* (1879) του Henrik Ibsen θεωρείται χαρακτηριστικό παράδειγμα ρεαλιστικού έργου, με λεπτομερή σκιαγράφηση χαρακτήρων, στιβαρή δραματουργία και πλοκή και τάση προς αντικειμενική αποτύπωση και σχολιασμό της κοινωνικής πραγματικότητας.

τελετουργικό του παρελθόν, ή χάρη στην εκπαίδευσή του, «συντελείται κάτι πιο ολοκληρωμένο, συντελείται και η μαγεία». Θεωρεί πως τα έντονα συναισθήματα που γεννά η τελετουργία έχουν πια μετατοπιστεί στο θέατρο. Αν δεν τα βιώσει εκεί ο θεατής, είναι πολύ δύσκολο να τα βιώσει σε άλλου είδους τελετουργίες.

Για τη συγκίνηση μιλά και η Μπίρμπα. Αντιλαμβάνεται το θέατρο ως συγκινησιακή σχέση, ως τόπο ανταλλαγής συγκινησιακών φορτίων. Για εκείνη η τελετουργία ορίζει «ένα δομικό χώρο». Δεν χρειάζεται

«να σχετίζεται με ιδιосύσταση. Είναι καθαρός φορμαλισμός. Αλλά υπάρχουν τελετουργίες όπου δεν σε διαπερνά ουδεμία συνθήκη και υπάρχουν αυτές που είσαι εμποτισμένος. Αυτή είναι η διαφοροποίηση»·

συνεκδοχικά στο θέατρο μπορεί κανείς να συναντήσει και τις δυο ποιότητες, και την απουσία ουσιαστικής σχέσης με τη συνθήκη και την πλήρη ενσωμάτωση στη συνθήκη.

Ο Τρουπάκης επιστρέφει στη ρίζα του θεάτρου που είναι τελετουργική και ιερή. Αν και η κατάτμησή του σε πολυάριθμα επιμέρους κομμάτια και η πώλησή του προσδίδει ευτέλεια στο χαρακτήρα του, κάτι από τη ρίζα του ακόμα κρατάει. Πιστεύει πως η «αδιανόητη δύναμη» της τελετουργίας έχει χαθεί από το δυτικό, ευρωπαϊκό θέατρο και το αντιπαραβάλλει με τις θεατρικές φόρμες της ανατολής, Kabuki, Butoh, No όπου υφίσταται ακόμα και αυτοεπιβεβαιώνεται. Θεωρεί όμως ότι αν και εκλείπει η εθιμοτυπική χροιά της τελετουργίας από τη θεατρική δημιουργία, διατηρείται η μυστικιστική της ποιότητα με την προσήλωση και την ανεξιχνίαστη πίστη των συντελεστών.

«Κάθε μέρα στις 14.00 οι ηθοποιοί, απ' όπου κι αν έρχονται, σ' όποια κατάσταση κι αν βρίσκονται, όσα λεφτά κι αν έχουν, ό,τι κι αν τους συμβαίνει αν έχουν ερωτευτεί ή όχι, θα μαζευτούν εκεί για έναν συγκεκριμένο λόγο [...] για να δοκιμάσουμε κάτι που δεν έχει αρχιτεκτονικό σχέδιο πίσω του, υπάρχουν υποψίες, προαισθήματα, οράματα, τίποτα ορατό, απτό, εφάψιμο που να το ορίζει ως κάτι άλλο πέραν του μυστικιστικού.»

Η Ευαγγελάτου θέτει το πρακτικό πλαίσιο του θέματος. Επικεντρώνει την ιερότητα της ενασχόλησής της με το θέατρο στο ότι η ίδια έχει αφιερώσει τη ζωή της σ' αυτό και με την ίδια έμφαση αναλύει και τις λοιπές παραμέτρους. Για εκείνη ενέχει ιερότητα η απόφαση των ανθρώπων να πιστέψουν στη λειτουργία του θεάτρου, να αφιερώσουν το χρόνο τους, να πιστέψουν στην ίδια (ως σκηνοθέτη και οδηγό της διαδικασίας) και να εργαστούν με άξονα το όραμά της· όλοι οι άνθρωποι, από τον πρωταγωνιστή μέχρι το γραφίστα που επιμελείται την αφίσα. Ο τρίτος πόλος αυτού του συστήματος είναι οι θεατές που πληρώνουν για να παρακολουθήσουν την παράσταση, δίνουν το χρόνο τους, «που δεν είναι καθόλου αυτονόητο», επιλέγουν να αφήσουν τις άλλες τους ασχολίες και να συγκεντρωθούν σ' αυτό που τους προτείνεται. Η προσήλωση και η αφιέρωση είναι ισχυρά, εκ των ουκ άνευ στοιχεία του θεάτρου τόσο για τους συντελεστές όσο και για το κοινό. Το θέατρο ως διαδικασία ενέχει ιερότητα για τους ανθρώπους που εμπλέκει.

Θυσία

Εδώ τίθεται το ενδιαφέρον ζήτημα αν ο δημιουργός θυσιάζεται ή θυσιάζει. Η Ευαγγελάτου είναι σκεπτική απέναντι στη λέξη. Για εκείνη, η έννοια θυσία περιλαμβάνει το θάνατο κάποιου έμβιου πλάσματος· ακόμα και το συμβολικό μετείκασμα της λέξης αποτελεί μετεξέλιξη πραγματικών θυσιών. Δεν είναι δυνατόν να συγκρίνει κανείς τις θυσίες που κάνει ένας καλλιτέχνης για να αφοσιωθεί πλήρως στην τέχνη του με τη θυσία μιας μάνας για το παιδί της. Ακόμα κι αν σε λεκτικό επίπεδο μπορεί κάποιος να πει ότι θυσίασε τον προσωπικό του χρόνο, τη φροντίδα του εαυτού του, ή τις σχέσεις του με τους άλλους ανθρώπους για την τέχνη του, το έκανε μόνος του, δεν του το ζήτησε κανείς· απλώς δεν μπορούσε να κάνει αλλιώς.

Το να θυσιάσει κανείς κάτι δικό του είναι απαραίτητη προϋπόθεση για τη Φριντζήλα, αλλιώς δεν νοείται η λέξη θυσία. Για το Σερβετάλη ο δημιουργός θυσιάζει τις ώρες του, θυσιάζει χρόνο από τη ζωή του και συμφωνεί με την Μπίρμπα η οποία περιγράφει τη θυσία ως χοή. Για να συμβεί κάτι, να γίνει η μεταβίβαση ενός φορτίου από τον ερμηνευτή στον παραλήπτη, πρέπει ο ερμηνευτής να στάξει κάτι· μπορεί αυτό να είναι αίμα, χολή, ιδρώτας, αυτό

επαφίεται στη διαχείριση του καθενός, αλλά πρέπει να υπάρξει κάτι ανάλογο. Για τον πόνο του δημιουργού μιλάει κι ο Φιλίππογλου αναφερόμενος στη θυσία. Μιλάει για τις εξαιρετικές σωματικές απαιτήσεις ορισμένων τελετουργικών σχημάτων και κινήσεων που φέρνουν στα όρια τον ερμηνευτή, σε σημείο να υποφέρει οξείς πόνους και τον παρομοιάζει με το Διόνυσο, ο οποίος στο μύθο έπρεπε να θυσιαστεί για να τραφούν οι πιστοί του και να αναγεννηθεί πάλι με τον ερχομό της Άνοιξης – σχήμα που τηρείται ακέραιο στην ημερολογιακή του αντιστοιχία με τη Θεία Μετάληψη και την Ανάσταση του Χριστού. Ο ηθοποιός, όπως και ο θεός, πρέπει να θυσιαστεί, να γίνει κομμάτια, για να μοιραστεί στους θεατές. Δεν μπορεί να υποφέρει όμως όπως ο θεός, γιατί είναι ενδιάμεσος, είναι το εργαλείο του θεϊκού λόγου, το μέσο της θεϊκής παρουσίας, είναι το δοχείο, όπως λέει κι η Μπίρμπα που φέρει το μήνυμα· η καταπόνησή του, η «θυσία» του ολοκληρώνεται μαζί με το τέλος του μηνύματος. Στη συνέχεια «αλλάζει φορεσιά κι απέρχεται» (4).

Ο Τρουπάκης κάνει μια πολύ καίρια διαπίστωση, δεν μπορεί κάποιος να θυσιάσει χωρίς να θυσιαστεί. Ο Ιεφθαέ θυσίασε την κόρη του, ο Αγαμέμνων το ίδιο, ο Αβραάμ το γιο του. Οι θύτες έγιναν θύματα. Η έννοια της θυσίας, όταν περιλαμβάνει κάτι τόσο ακραία προσωπικό δεν νοείται μόνο ως ενέργημα, αποκτά μεσοπαθητική διάθεση. Για τον ηθοποιό, το μέγεθος της έκθεσης είναι μια μορφή θυσίας. Μπορεί να θυσιάζει

«τη σοβαρότητά του, τις οποιοσδήποτε ασπίδες του, τις σιγουριές του· το θέατρο έχει εκείνο το θα βγω μπροστά σου κι ό,τι γίνει. Όση πιθανότητα υπάρχει να με χειροκροτήσεις, υπάρχει και να μου πετάξεις ντομάτες, ή να σου είμαι αδιάφορος.»

Κάθαρση ή Θεραπεία

Όλοι οι ερωτηθέντες σχολίασαν την κοινωνική πραγματικότητα που βιώνει η χώρα μας στην παρούσα ιστορική συνθήκη, με έμφαση στην κρισιμότητα των συνθηκών που αντιμετωπίζουμε στην πόλη μας. Λέξεις όπως «φουρτούνα», «κατακλυσμός», «καταιγίδα», «πτώση», «απελπισία», «αδυσώπητη εποχή», «δύσκολη πόλη», «ζοφερή κατάσταση» απέδωσαν με

γλαφυρότητα το πλαίσιο στο οποίο κινούνται οι έλληνες πολίτες και εντός του οποίου καλείται να δημιουργήσει ο καλλιτέχνης. Στο ερώτημα αν μπορεί το θέατρο να προσφέρει κάποιου είδους βοήθεια οι απαντήσεις ποίκιλαν· μια πρώτη βασική διαφοροποίηση έγινε ανάμεσα στην «κάθαρση» και τη «θεραπεία» ως προς το χρονικό διάστημα που καταλαμβάνουν. Η κάθαρση θεωρείται βραχύβια, αλλά εντονότερη, ενώ η θεραπεία διαρκέστερη. Και οι δύο ποιότητες βοήθειας παρουσιάζονται περιστασιακά, ανάλογα με τη σχέση που δημιουργείται ανάμεσα στο δρώμενο και το θεατή και αποκτούν σχετικιστική αξία· αδυνατούν να υπάρξουν αποκομμένες από τη διαθεσιμότητα και την δεκτικότητα του παραλήπτη/θεατή.

Αισιόδοξοι, να πιστεύουν βαθιά στη θεραπευτική δύναμη και αυταξία του θεάτρου παρουσιάζονται η Φριντζήλα, ο Φιλίππογλου, ο Τρουπάκης και ο Τσιάμης ενώ η Ευαγγελάτου εισάγει με πειθώ τον όρο «παρηγοριά» για να χαρακτηρίσει τον αντίκτυπο στους θεατές. Η Μπίρμπα κι ο Σερβετάλης είναι πιο σκεπτικοί ως προς τη δύναμη που μπορεί ν' ασκήσει συλλογικά το θέατρο.

«Διασκέδαση σίγουρα μπορεί να προσφέρει. Διασκέδαση. Να έχει ψυχική ωφέλεια, να έχει την ουσιαστική έννοια της ψυχαγωγίας, θέλει πολλή δουλειά, είναι πολύ δύσκολο να συμβεί κάτι τέτοιο, να σε μετακινήσει εσωτερικά έστω και λίγο. Χρειάζεται μια αυξημένη διάθεση για αλήθεια, για πραγματικότητα»,

λέει ο Σερβετάλης και η Μπίρμπα προσθέτει ότι «φτάνει στο σημείο όπου μπορεί να φτάσει, είναι ζήτημα διαθεσιμότητας [...] εξαρτάται από τη διαθεσιμότητα των ανθρώπων που εμπλέκονται» καθώς θεωρεί την κάθαρση προϊόν σχέσης. Για τους δυο τους είναι αδύνατο να απευθυνθεί η πρόθεση για θεραπεία σε συλλογικό επίπεδο, «κανείς δεν έχει την αντοχή να εισπράξει κάτι τόσο μεγάλο», μπορεί να συμβεί σε 1 ή 2 ανθρώπους και αυτοί θα διαχειριστούν τα του εαυτού τους. Το ιδιωτικό επίπεδο μπορεί να αποτελεί τη βάση για τη συνολική αλλαγή, αλλά παραμένει σε μεγάλο βαθμό ιδιωτικό, αν δεν υπάρξει το ερέθισμα που θα ενώσει τα επιμέρους ιδιωτικά για να δημιουργηθεί ένα ευρύτερο δρών σύνολο. Ενδιαφέρουσα είναι η αντίληψη της Μπίρμπα για την έννοια της κάθαρσης· πιστεύει ότι αφορά μια άλλη χρονικότητα και όχι τη σημερινή, ότι ήταν στόχος

και επιθυμία στην αρχαία Ελλάδα και μπορούσε να είναι υπαρκτή ως συνθήκη και ως κατάσταση. Τώρα η κάθαρση σχετίζεται με το «χτύπημα» που την προκαλεί· δεν έχει πλάτος, χωρικό, χρονικό ή αριθμητικό, έχει βάθος. Είναι οξεία και διεισδυτική, μπορεί να φτάσει όσο βαθειά φτάνει και το εργαλείο που την περαιώνει. Ο Σερβετάλης αναφέρεται και στην κάθαρση του δημιουργού, ο οποίος με το μόχθο, την καθημερινή επανάληψη, την άρνηση του εγώ του για χάρη του μηνύματος που φέρει, το ολοκληρωτικό δόσιμο, μπορεί να νιώσει ευεξία «όπως ο βράχος που τον χτυπούν τα κύματα».

«Θέλω να ελπίζω και υποθέτω ότι (το θέατρο) κάνει τον ηθοποιό καλύτερο άνθρωπο. Είναι το σημαντικότερο. Το να προσπαθείς να μπεις στη θέση ενός άλλου ανθρώπου είναι κάτι καθόλου αυτονόητο και να καταλάβεις μεγαλώνοντας και γερνώντας, ότι ο καθένας έχει τους λόγους του, να συγχωρείς, να χωράς τους άλλους, να ξέρεις ότι για το καθετί υπάρχει μια αιτία που έγινε, είναι μεγάλη υπόθεση»,

λέει κι ο Τρουπάκης.

Για την αξία της εμπειρίας μιλάει ο Τσιάμης, ο οποίος θεωρεί ότι στις πρόβες γίνεται να συμβεί κάτι σπουδαίο από και προς τους συντελεστές που δεν μπορεί κανείς να το αγνοήσει. Αλλά και ως θεατής ο ίδιος έχει βιώσει παραστάσεις που τον καθόρισαν, απ' τις οποίες έβγαινε αλλιώς και τις συνδέει άρρηκτα με την έννοια της τελετουργίας.

«Είχα μια εμπειρία, είχα αποκτήσει μια γνώση, καταλάβαινα ότι μέσα σ' ένα συμπυκνωμένο χρόνο είχα αποκτήσει μια γνώση που χρειαζόταν περισσότερο χρόνο, οπότε ήταν τελετουργίες.»

Με την ίδια ζέση περιγράφει κι ο Φιλίππογλου παραστάσεις που του άλλαξαν τη ζωή,

«...αυτός ο συντονισμός, αυτό το κλάμα που έκλαιγα για 20 λεπτά, με έκανε και συνειδητοποίησα πράγματα για τη ζωή μου, μπορεί αυτό να κρατήσει για 1, 2 μέρες, μακάρι να μην κρατήσει τόσο λίγο, αλλά

θυμάμαι εκείνη τη βραδιά, ξαφνικά βίωσα πάρα πολύ το παρόν, τόσο έντονα που μου έχει μείνει, θυμάμαι πάρα πολύ καλά τι καιρό είχε εκείνη τη βραδιά, που πήγα μετά με το μηχανάκι, την ανάγκη που είχα να μην πάω σπίτι μου αλλά να γυρίσω, και γύρναγα τα βουνά και τα Τουρκοβούνια, εδώ στο Ψυχικό και την ανάγκη μου να αλλάξω κάποια πράγματα στη ζωή μου. Ασκεί (το θέατρο) μια έντονη, θεραπευτική τη θεωρώ εγώ, δράση όταν σε βγάζει από μια πεζή καθημερινότητα.»

Η Ευαγγελιάτου πιστεύει πως έχει αντίστοιχη δύναμη το θέατρο, μια παράσταση μπορεί να αλλάξει τη ζωή κάποιου, κάποιο παιδί να βγει από μια παράσταση και να πει «θέλω να γίνω ηθοποιός», ή κάποιος ν' αποφασίσει να φύγει από τη χώρα, ή να εγκαταλείψει το σύζυγό του, αλλά αυτές δεν αποτελούν την πλειονότητα των περιπτώσεων. Θεωρεί ότι δεν είναι αυτός ο σκοπός της τέχνης, να προκαλέσει μια τόσο δραματική στροφή στη ζωή ενός ανθρώπου. Αντίθετα, το θέατρο μπορεί να προσφέρει τεράστια παρηγοριά σε μεγάλους αριθμούς ανθρώπων και το κάνει,

«...το λέω αμιγώς απ' τις δικές μου προσλαμβάνουσες, τι μου λένε άνθρωποι που παρακολούθησαν μια παράστασή μου, αλλά το βλέπω και γενικά, πάνε πολλοί, σε συναυλίες, σε εκθέσεις, στον κινηματογράφο, στο θέατρο, κυρίως στο θέατρο που είναι ζωντανό. Και στις συναυλίες. Αλλά γι' αυτό πάνε, είναι κάτι που συμβαίνει, νιώθουν κι αυτοί την ιερότητα του πράγματος, ότι συμβαίνει μπροστά στα μάτια τους για αυτούς εκείνη την ώρα. Και αυξάνει την εμπλοκή, δεν είναι το ίδιο με το σινεμά. Είναι ακραία... σε εμπλέκει ακραία. Και το νιώθουν αυτό οι άνθρωποι.»

Πιο ριζοσπαστική είναι η θέση της Φριντζήλα που θεωρεί ότι το θέατρο έχει τη δύναμη να επιφέρει σημαντικές αλλαγές στις ζωές των ανθρώπων, το καταφέρνει και πρέπει να το καταφέρνει,

«...θέλεις, ο καλός άνθρωπος να γίνει καλύτερος, ο μαλάκας να πάψει να είναι μαλάκας, αυτός που δέρνει τη γυναίκα του από αυτή την

παράσταση που έκανες εσύ να σταματήσει να τη δέρνει. Αυτό θέλεις και το θέατρο σε πολύ μεγάλο βαθμό το καταφέρνει. Πραγματικά μπορεί να σου αλλάξει μυαλά.»

Διαβατήρια Τελετουργία. Το τριμερές σχήμα του Van Genner

Πολλοί θεατρικοί μελετητές, ιστορικοί τέχνης και θεατρικοί δημιουργοί έχουν δοκιμάσει να εφαρμόσουν το τριμερές σχήμα του Van Genner στη θεατρική διαδικασία: α) αποχωρισμός, β) οριακότητα και γ) επανένταξη. Ο Turner αναλύοντας το τριμερές σχήμα του Van Genner περιγράφει το δεύτερο στάδιο ως πεδίο πειραματισμών και νεωτερικοτήτων καθώς εκεί «δοκιμάζονται νέοι τρόποι δράσης, νέοι συνδυασμοί συμβόλων που είτε απορρίπτονται είτε γίνονται αποδεκτοί» (41:42) και σχολιάζει πως αποδέκτες των αλλαγών δεν είναι μόνον όσοι περνούν το τελετουργικό, αλλά και η κοινωνία που το παρακολουθεί, για την οποία συμβαίνει. Για τον Turner η κοινωνία ανανεώνεται μέσω της τελετουργίας και εδραιώνει εντός της την έννοια της κοινότητας (42:96). Η Fischer-Lichte στο βιβλίο της *Θέατρο και Μεταμόρφωση* (18) υποστηρίζει πως το ενδιαμέσο στάδιο υφίσταται ξεκάθαρα σε καλλιτεχνικές παραστάσεις όσο και στις τελετουργίες και φέρνει πλήθος παραδειγμάτων από τη θεατρική παραγωγή του 20^{ου} αιώνα, στα οποία αμφισβητείται και υποσκάπτεται ο σαφής διαχωρισμός της παράστασης απ' την τελετουργία. Από την πλευρά του θεατή η πιθανότητα της μεταμόρφωσής του (ως αποτέλεσμα των τριών σταδίων) είναι πιο έντονη όταν καταρρίπτονται τα όρια και οι αντιθέσεις ανάμεσα στην τέχνη και την πραγματικότητα, ανάμεσα στο αισθητικό και το κοινωνικο-πολιτικό· η εμπειρία που βιώνει μπορεί να τον οδηγήσει σε ακραία συμπεριφορά η οποία για τη συγγραφέα συχνά παίρνει τη μορφή κρίσης.

Η Fischer-Lichte σταχυολογεί παραστάσεις και performances που προκάλεσαν θύελλες αντιδράσεων στους θεατές, από μετριοπαθείς αποχωρήσεις μέχρι βίαια ξεσπάσματα και από συναισθηματικές εντάσεις μέχρι ακραία ψυχοσωματικά συμπτώματα, διερευνώντας την αρχική πρόθεση του δημιουργού, την υλοποίησή της και τη θέση που κράτησε απέναντι στην αντίδραση του κόσμου. Ιστορική ανάμεσα σε όσες αναφέρει είναι για μένα η παράσταση των *Βακχών* του Richard Schechner στη Νέα Υόρκη το 1969 με τίτλο *Dionysus in '69* σ'

ένα διαμορφωμένο γκαράζ, η οποία βιντεοσκοπήθηκε και κυκλοφορεί ελεύθερα στο διαδίκτυο⁸. μπορεί να δει κανείς το κοινό να μπαίνει στο χώρο με τη συνήθη αμηχανία, περιέργεια και προσδοκία που έχουν οι θεατές όταν προσέρχονται σε μια θεατρική παράσταση, να μιλάνε μεταξύ τους, να οδηγούνται από τους ηθοποιούς στις θέσεις τους και να κάθονται με τη συμβατική διάθεση αυτών που είναι έτοιμοι να παρακολουθήσουν ένα θέαμα. Όλα όμως αλλάζουν όταν με την πρόοδο του δράματος οι θεατές γίνονται ενεργά μέλη της παράστασης, χορεύουν, τραγουδούν και παίζουν όργανα παρέα με τους συντελεστές σε μια αυθόρμητη κίνηση γεμάτη ζωντανή συγκίνηση, σαν να είναι κι οι ίδιοι θιασώτες του Διονύσου· τα όρια ανάμεσα σε πραγματικότητα και αισθητικό δρώμενο έχουν καταλυθεί και η συνένωση θεατών και ερμηνευτών σύντομα εκδηλώνει τη σεξουαλικότητα που τόση ώρα κυκλοφορούσε υπόγεια. Το εντυπωσιακό από τη μεριά των ερμηνευτών είναι ότι ελέγχουν ανά πάσα στιγμή την κατάσταση και αποφεύγουν παρεκτροπές και δυσάρεστα περιστατικά. Στο τέλος της παράστασης, γιατί υπάρχει τέλος και χειροκρότημα, οι θεατές φαίνονται να αφήνουν το χώρο ολότελα διαφορετικοί απ' όταν μπήκαν. Κάποιου είδους αλλαγή είχε συντελεστεί.

Με αυτό το σκεπτικό η ερώτηση που τέθηκε στους συνεντευξιαζόμενους της έρευνας είναι κατά πόσο το τριμερές σχήμα που περιγράφει ο Van Gennep υφίσταται στην αθηναϊκή θεατρική διαδικασία σύμφωνα με την προσωπική τους εμπειρία. Οι απαντήσεις περιέλαβαν τους θεατές αλλά και τους ηθοποιούς, τα στάδια από τα οποία περνούν κατά τη διάρκεια των προβών και στην ίδια την παράσταση.

Ο Φιλίππογλου θεωρεί ότι κάθε πρόβα λειτουργεί με βάση το τριμερές σχήμα,

«...ένας ηθοποιός ξεκαβαλάει το μηχανάκι του, βγάζει το κράνος του, μπαίνει μες στο χώρο, λέει γεια, αφήνει τον καφέ του, απεκδύεται όλη αυτή την ταυτότητά του, όταν ενσωματώνεται στον κύκλο (καθημερινή άσκηση στις πρόβες) έχει μια άλλη συγκρότηση [...] ένας ένας σαν προσωπικότητα, αλλάζει. Και μετά αρχίζει και λειτουργεί,

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=iN9Jzyq-XC4>

κάνει το χαρακτήρα του, λίγο θα βγει, λίγο θα μπει, ανάλογα [...] Εγώ το θεωρώ τελετουργία αυτό, και είναι. Όταν τελειώσει η διαδικασία, ξαναλλάζει πάλι η σωματικότητά σου, λέει τ' αστεία του, βάζει το κράνος του και φεύγει. Το κάνουμε κάθε φορά. Γίνεται ακόμα και στην πιο απλή μας πρόβα.»

Και επισημαίνει πως στις παραστάσεις τα στάδια για τους ηθοποιούς είναι πιο διακριτά με την είσοδο τους στα καμαρίνια, το ομαδικό ή ατομικό ζέσταμα, τη συγκέντρωση που προηγείται της παράστασης και όταν πια βγαίνουν στη σκηνή, όπου δεν είναι ο εαυτός τους αλλά ο ενδιαμέσος ανάμεσα στο μύθο και τον παραλήπτη/θεατή, ολοκληρώνεται η αλλαγή· το τρίτο στάδιο της επανένταξης έρχεται με το ισχυρό ερέθισμα του χειροκροτήματος και της υπόκλισης.

Για την Ευαγγελάτου οποιαδήποτε τέτοιας σημασίας αλλαγή συντελείται σε βάθος χρόνου· είναι μια ιζηματογενής, εσωτερική διαδικασία προϊόν εμπειριών, προσωπικών επιλογών και ατομικής εργασίας περισσότερο, παρά μια ξεκάθαρα οριοθετημένη δράση που μπορεί εύκολα να συμβεί. Η ταυτότητα του ηθοποιού τον ακολουθεί παντού, μπορεί να επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζει το ρόλο του· μπορεί να αφήνει κανείς πίσω του τις ιδιότητες που έχει στη ζωή του, του γονιού, του συντρόφου, του εραστή, αλλά η πραγματικότητα που βιώνει τον διαποτίζει, δεν μπορεί στ' αλήθεια να μεταμορφωθεί μπαίνοντας σε μια πρόβα ή σε μια παράσταση.

Ο Τρουπάκης θεωρεί υποχρέωση του καλλιτέχνη να φτάσει σε κάποια μεθόρια. Αναφέρεται στο θρυλικό Ρώσο ηθοποιό Ιννοκέντι Σμοκτουνόφσκι ο οποίος είχε βιώσει στον πόλεμο μια σωματική παράλυση που διήρκεσε ώρες και όταν συνήλθε ένιωσε να επιστρέφει από τον κόσμο των νεκρών· ξεκίνησε να παίζει θέατρο για να ξανααισθανθεί το ίδιο πράγμα: να φεύγει από το εδώ και το τώρα, να φτάνει κάπου ενδιάμεσα και να στέκεται για να επανέλθει ξανά στο εδώ και το τώρα.

Ο Τσιάμης αποδίδει την ύπαρξη του τριμερούς σχήματος στην πρόθεση του δημιουργού. Μπορεί κάποιος ηθοποιός να επιλέγει συνειδητοποιημένα να περνά από τα τρία στάδια προκειμένου ν' αλλάξει κάτι μέσα του, στην ενέργειά του, στην τοποθέτησή του· όπως και ο οδηγός του γκρουπ (σκηνοθέτης,

εκπαιδευτής) μπορεί να επιλέξει παρόμοιες ασκήσεις για να δημιουργήσει αντίστοιχες συνθήκες στην πρόβα ή την παράσταση.

Η Φριντζήλα θεωρεί πως όταν ο ηθοποιός ανακαλύψει τη δύναμή του και κατανικήσει το φόβο που τον κυριεύει στο δεύτερο στάδιο μπορεί να κάνει τα πάντα. Είναι το πλεονέκτημα που του δίνεται στον οριακό χώρο του θεάτρου· στη ζωή κάποιος δεν μπορεί να φτάσει εύκολα σε τόσο οριακή συμπεριφορά καθώς δεν ξέρει τι τον περιμένει μετά, δεν ξέρει πώς θα εξελιχθεί η υπόθεση. Στο θέατρο όμως, όπου ο ηθοποιός έχει επίγνωση της πλοκής και γνωρίζει πώς θα καταλήξουν όλα, μπορεί να διεκδικήσει για τον εαυτό του την απόλυτη ελευθερία. Το πλαίσιο είναι ασφαλές και οι συνέπειες της αυτενέργειας σχεδόν προεξοφλημένες.

Ο Σερβετάλης πιστεύει ότι η έκθεση του καλλιτέχνη μπροστά στο κοινό αντιστοιχεί στο δεύτερο στάδιο, στο στάδιο της οριακότητας, ενώ θεωρεί ότι η αλλαγή της ποιότητας, της μορφής συμβαίνει σε πλείστα όσα παραδείγματα της ζωής εκτός του θεάτρου. Η Μπίρμπα είναι πιο συγκρατημένη. Λέει ότι το θέατρο θα έπρεπε να λειτουργεί σύμφωνα με το τριμερές σχήμα του Van Genner. Οι συντελεστές μιας παράστασης βρίσκονται όλοι μαζί σε ένα «δωμάτιο αναμονής» μέχρι να βρουν τον τρόπο να βγουν από αυτό καινούργιοι, νέοι, σε μια νέα συνθήκη. Θεωρεί τη διαβατήρια τελετουργία μια αρχετυπική διαδικασία και την ονοματοδοσία της τριχοτόμησής της προϊόν απλής παρατήρησης. Το τριμερές δεν είναι μια εξήγηση, μια περιγραφική σύμβαση, προέρχεται μέσα από την ίδια τη ζωή· υφίσταται παντού και διέπει τα πράγματα.

Στο θέμα της διαβατήριας τελετουργίας και τη σύγκρισή της με την τέχνη του θεάτρου επέμεινα ιδιαίτερα. Ζήτησα από τους καλλιτέχνες να μου πουν τη γνώμη τους για το κατά πόσο μια παρόμοια διαδικασία αποχωρισμού, οριακότητας και επανένταξης μπορεί να ισχύσει και για τους «ανυποψίαστους» ανθρώπους που παρακολουθούν μια παράσταση. Οι περισσότεροι παραδέχθηκαν ότι είναι ιδανικό του θεάτρου να κατορθώσει μια τέτοια ριζική μετατόπιση του θεατή. Η Φριντζήλα θυμήθηκε τα λόγια του Σέπαρντ,

«...αν βγαίνοντας από το θέατρο δεν κινδυνέψεις να σε πατήσεις αυτοκίνητο, η παράσταση δεν ήταν τόσο καλή. Πρέπει να χάσεις τον κόσμο για λίγο. Ο ηθοποιός στην υπόκλιση έχει τελειώσει, ο θεατής εκεί

αρχίζει, το στάδιο της επανένταξης είναι μετά το θέατρο. Θέλει να αρχίσει να το συζητάει, να το επεξεργαστεί.»

Η Ευαγγελάτου εστιάζει στη γνώση που κρύβει μια παράσταση μέσα της, που μπορεί να συμβάλλει στη μετατόπιση του ανθρώπου που την παρακολουθεί,

«...(μια παράσταση μπορεί) να σ' έκανε να επικοινωνήσεις μ' ένα κείμενο ή με νοήματα που μέχρι πριν δεν ήξερες, και να σκεφτείς πράγματα για το σύμπαν, για τον κόσμο, για τον εαυτό σου μ' έναν άλλο τρόπο. Αυτό είναι μια μετατόπιση.»

Ενώ ο Τσιάμης τονίζει τη σημασία της οργάνωσης του θεάματος από τους συντελεστές, ώστε να επιτευχθεί η αυξημένη εμπλοκή του κοινού.

«Ο θεατής αποφάσισε μισή ώρα πριν να έρθει κι έρχεται, και μπαίνει με την οποιαδήποτε διάθεση μέσα. Ούτε το σταυρό του κάνει, ούτε ζέσταμα, ούτε αλλάζει. Εντάξει κάτι αλλάζει, ίσως κάποια ρούχα αλλάζει, κι έχει κάποια προσδοκία, αλλά και πάλι δεν έχει σχέση με την προετοιμασία του ηθοποιού [...] Είναι ζήτημα τοποθέτησης, πώς τον συμπεριλαμβάνεις (το θεατή) σ' αυτό που συμβαίνει στη σκηνή, πώς γίνεσαι ο τελετάρχης επάνω στη σκηνή.»

Ο Φιλίππογλου μου περιέγραψε το αμετάκλητο σοκ που έπαθε μια συνάδελφος του ηθοποιός όταν είδε την παράσταση *Mnemonic*⁹. του έκανε εντύπωση ότι ενώ η ίδια ήταν του επαγγέλματος και γνώριζε τα «κόλπα», δεν είχε καταφέρει ν' αντισταθεί στο θέαμα και παρασύρθηκε σε βαθμό που δεν μπορούσε να συνέλθει,

«...συντελείται κάτι πολύ πιο ολοκληρωμένο και φεύγει ο άλλος μαγεμένος. Υπήρχαν περιπτώσεις θεατών που κάναν ένα βράδυ να συνέλθουν ή μέρες μετά. Ένας ιδιαίτερος συντονισμός συμβαίνει, όχι σε όλους τους θεατές, και βγαίνουν πράγματα. Αυτό μερικές φορές τους

⁹ Complicite, 1999

αλλάζει πράγματα σε όλη τους τη ζωή, ελάχιστες φορές, σε άλλες φορές το μεταφέρουν, αυτή την εμπειρία. Είναι μια εμπειρία δηλαδή, μια μοιρασμένη εμπειρία.»

Ανεξάρτητα όμως από την θεμελιώδη ύπαρξη του τριμερούς στη θεατρική διαδικασία, οι δημιουργοί συμφώνησαν ότι ο κίνδυνος ή η ευκαιρία μιας οριακής εμπειρίας που επιφυλάσσει στο θεατή μια παράσταση εξαρτάται τόσο από την πρόθεση και τα μέσα που χρησιμοποιούν οι συντελεστές της όσο και από τη διαθεσιμότητα με την οποία προσέρχεται ο θεατής, το ατομικό «υλικό» του καθενός και την κατάσταση στην οποία αυτό βρίσκεται στη συγκεκριμένη στιγμή· δεν αρκεί η θεμελιώδης αρχή του θεάτρου που θέλει να συνευρίσκονται κοινό και ηθοποιοί, απαιτείται ένας ουσιαστικός καταλύτης.

Γνώση ή έκπληξη;

Είναι χαρακτηριστικό κάποιων τελετουργικών να μην κρύβουν εκπλήξεις σ' αυτούς που τα γνωρίζουν. Το θέατρο Νο για παράδειγμα, που παρακολουθήσαμε το καλοκαίρι του 2015 στην Επίδαυρο να εκτελεί το τελετουργικό στην ανατολή του ηλίου, ακολουθεί με θρησκευτική ευλάβεια τον κώδικα που μένει अपαράλλαχτος για περισσότερα από 500 χρόνια. Καθήκον του ερμηνευτή του θεάτρου Νο είναι να εκτελέσει τις κινήσεις, τα χορικά και την απαγγελία όσο πιο πιστά στην παράδοση γίνεται. Η προσωπικότητα του καλλιτέχνη εξαφανίζεται εμπρός στο μακραίωνα σχήμα· η φόρμα από μόνη της με πλήρη απουσία έκπληξης, προκαλεί τη συγκίνηση (2).

Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και με τα θρησκευτικά τελετουργικά, οι κώδικες, οι ρυθμοί, τα νοήματά τους έρχονται από πολύ παλιά και συνεχίζουν απάράλλακτα την πορεία τους προς το μέλλον. Από την προσωπική μου εμπειρία μπορώ να αναφερθώ στο τελετουργικό της περιφοράς του Επιταφίου τη Μεγάλη Παρασκευή, το οποίο ασκεί επάνω μου βαθειά γοητεία και με συγκινεί με απροσδιόριστο τρόπο χωρίς να σχετίζεται με τα θρησκευτικά μου πιστεύω. Είναι μια διαδικασία που δεν κρύβει εκπλήξεις, τα μέρη της μου είναι γνωστά, το εθιμοτυπικό ελάχιστα διαφέρει από εκκλησία σε εκκλησία, οι δικές μου κινήσεις μέσα στο πλαίσió της παραμένουν όμοιες· συνήθως επιλέγω με κάποιο

υποτυπώδες κριτήριο την εκκλησία, εγγύτητας, φήμης, αρχιτεκτονικής ιδιαιτερότητας, ή ακόμα και της μικρότερης δυνατής συγκέντρωσης πλήθους και πηγαίνω από νωρίς· ακούω τη λειτουργία, περνώ ώρα μέσα στο ναό, μουρμουρίζω τα λόγια που μου είναι οικεία. Στη συνέχεια ακολουθώ την περιφορά πολύ κοντά στον ίδιο τον Επιτάφιο και πολλές φορές σηκώνω το σταυρό που οδηγεί την πομπή. Ενώ η ενιαύσια επανάληψη προσδίδει έναν τυπολατρικό χαρακτήρα στη συμμετοχή μου δεν μειώνει το βαθμό εμπλοκής μου, η σχέση που συστήνω με το δρώμενο είναι κάθε φορά μοναδική, ζωντανή, απρόσμενη. Το ίδιο μπορεί να συμβαίνει με κάθε λογής τελετές που επαναλαμβάνονται με εξαντλητική μονοτονία, γάμοι, βαπτίσεις, δημοτικοί χοροί, οικογενειακά γεύματα, γιορτές και πανηγύρια. Η τάση που έχουμε ν' αναμένουμε το γεγονός και να λειτουργούμε εντός του σαν να είναι η πρώτη φορά αντιστοιχεί σε κάποια εσωτερική ανάγκη σύνδεσης με την τελετουργία. Η ένταση που μπορεί να κρύβεται στη γνώση του τελετουργικού υπήρξε η αφορμή για την ερώτηση που έθεσα στο δείγμα της έρευνας.

Οι απόψεις των ερωτηθέντων συνέκλιναν στο θέμα αυτό· τόσο η γνώση όσο και η έκπληξη θεωρούνται σπουδαία εργαλεία για τη θεατρική δημιουργία και εξαιτίας της επίδρασής τους επάνω στους θεατές και για την προετοιμασία του ερμηνευτή. Ο Τρουπάκης το θέτει ολοκληρωμένα,

«...δεν υπάρχει έκπληξη χωρίς γνώση. Η πραγματική έκπληξη είναι στους ανθρώπους που έχουν γνώση [...] ο άνθρωπος που θέλει να ζήσει τη ζωή σαν θαύμα, γιατί θέλει να ζήσει τη ζωή σαν θαύμα, πάντα προπονεί τον εαυτό του μυστικά να σοκάρεται, να εκπλήσσεται να θαυμάζει, είναι σαν να προετοιμάζεται πάντα να γελάσει στη φάρσα ακόμα κι αν τη φάρσα την ξέρει. Είναι η τάση μας να ζήσουμε ευτυχισμένοι.»

Η Φριντζήλα περιγράφει την προσωπική της εμπειρία από μια παράσταση των *Βακχών* του Ευριπίδη που έφερε στην Αθήνα το ολλανδικό γκρουπ Hollandia στο πλαίσιο του Ελληνικού Φεστιβάλ και την οποία αφού παρακολούθησε 3 φορές, συνέχισε να τη μελετά στο βίντεο· είχε πάντα την ίδια έντονη επίδραση πάνω της.

«Κάναν τόσο καλά τη δουλειά τους που κάποια στιγμή με παρέσερναν. Ήθελα να τους δω απ' έξω, τι φοράνε τι κάνουν, να πάω λίγο σαν χειρουργός, δεν τα κατάφερα, ενώ κράτησα σημειώσεις, πολλά πράγματα είδα και πρόσεξα. Έχω το video της παράστασης και το μελετήσαμε, αλλά σε παρασύρει, δεν γίνεται να μην σε παρασύρει. Λες θα κάτσω ν' ακούσω το *Agnus Dei* (ύμνος της καθολικής λειτουργίας) σαν χειρουργός, δεν μπορείς. Σε εκείνο το σημείο θα ανατριχιάσεις, πάντα [...] (κι αυτό συμβαίνει) γιατί παρακολουθείς τον εαυτό σου.»

Ο Τσιάμης αναγνωρίζει ότι η βαρύτητα της στιγμής, η συγκυρία των ανθρώπων που παρακολουθούν το δρώμενο, ο χώρος, ο χρόνος μπορούν να μετακινήσουν το συμμετέχοντα ακόμα κι όταν γνωρίζει ακριβώς τα βήματα ή τις κινήσεις. Παράλληλα όμως αναδεικνύει τη σημασία του αγνώστου.

«Το άγνωστο είναι τρομερά προκλητικό, εν δυνάμει αποκαλυπτικό, πηγαίνω κάπου και μπαίνω στο άγνωστο, μπαίνω στο φόβο που είναι ταυτόχρονος και με την έκπληξη ή εν δυνάμει και με το θαύμα»

και θεωρεί δύσκολο να καταφέρουν οι ηθοποιοί να υπερβούν τα όσα γνωρίζουν και να ανακαλύψουν κάτι εντελώς νέο για το ρόλο, ή για τον εαυτό τους λόγω του ότι επαναλαμβάνουν το μοντέλο που ήδη γνωρίζουν· κινούνται εντός μιας ασφαλούς περιοχής.

Η Ευαγγελάτου υποστηρίζει πως ελάχιστα εμποδίζει το κοινό να παρακολουθήσει μια παράσταση το να γνωρίζει τι πραγματεύεται απ' έξω κι ανακατωτά και τεκμαίρει την άποψή της με την επιτυχία που σημειώνουν κάθε χρόνο τα κλασσικά έργα, παρασάγγες μεγαλύτερη από το ανέβασμα οποιουδήποτε νέου έργου. Θεωρεί εντούτοις την έκπληξη κάτι πολύ ευχάριστο, καθώς

«η τέχνη είναι και μια μορφή ψυχαγωγίας κι η έκπληξη μπορεί να έχει και πολύ βάθος, γιατί έχει να κάνει με μια νέα ανάγνωση του πράγματος, δεν είναι απαραίτητα κάτι επιφανειακό η έκπληξη. Μπορεί

να έχει να κάνει με ένα νέο χειρισμό του μύθου, μια νέα όψη, οπτική, αντιμετώπιση, στο ποιον κάνεις κάστ στο συγκεκριμένο ρόλο.»

Η Μπίρμπα γυρνάει την κουβέντα στο κατά πόσο είναι έτοιμος ο θεατής να εκπλαγεί πραγματικά, να συνταραχθεί θεμελιωδώς.

«Το ξάφνιασμα στο θέατρο δεν είναι θεμιτό, γιατί κανείς δεν θέλει να βρεθεί μπροστά σε κάτι που δεν μπορεί να το διαχειριστεί. Σου λέει σε πληρώνω, αλλά πρέπει να διαφυλάξεις την ισορροπία μου, αν μου τη διαταράξεις θέλω τα λεφτά μου πίσω, γιατί εγώ δεν είχα τέτοια πρόθεση»,

αλλά παραδέχεται ότι «πάντα υπάρχει μια διαφυγή για την ψυχή, ένα χάσμα διαπερατό, ώστε να μπορεί να μπει το ερέθισμα».

Κοινό ζητούμενο είναι να καταφέρει ο ηθοποιός να διαχειριστεί την ύπαρξή του επάνω στη σκηνή έτσι ώστε, ενώ γνωρίζει τέλεια τον πλασματικό κόσμο που τον περιβάλλει και κινείται εντός του με υποδειγματική άνεση κι ευκολία, να μπορεί να επιτρέψει στο καθετί να συμβαίνει εκείνη τη στιγμή σαν να μην έχει προϋπάρξει ποτέ, να απορεί και να ξαφνιάζεται με τους άλλους δίπλα του και με τον ίδιο τον εαυτό του, να αντικρίζει το φθαρμένο από τις επαναλήψεις σκηνικό με την ίδια απροσδόκητη εντύπωση, να ακούει τα χιλιοειπωμένα λόγια με απροετοίμαστο ενδιαφέρον και ν' αντιδρά με αντανεκλαστική φυσικότητα· χρειάζεται το απρόβλεπτο, το αναπάντεχο, το εκπληκτικό της ζωής να παρουσιάζεται επάνω στη σκηνή με την ίδια σφοδρότητα, αγνοώντας την εργασία που έχει προηγηθεί για τη δημιουργία του. Ο θεατής από τη μεριά του μπορεί να γνωρίζει τι θα δει, ποια ιστορία θα παρακολουθήσει, ακόμα και να έχει επίγνωση της αναλήθειας της θεατρικής κατασκευής, έχει εντούτοις την ευκαιρία να τα ξεχάσει όλα ή να τα παραβλέψει και να συμπαρασυρθεί σε μια εσωτερική διαδρομή η οποία ενώ στηρίζεται στη γνώση του για το τι συμβαίνει, θα τον οδηγήσει σε απρόσμενα μέρη τα οποία ούτε καν τα είχε φανταστεί. Η γνώση και η έκπληξη συμβαδίζουν και

αλληλοσυμπληρώνονται· η μια γεννά αυτήν που προπορεύεται και ακολουθεί αυτήν που την έχει δημιουργήσει.

Η αδυναμία της Τέχνης να δεσμεύσει

Ο Χέρμπερτ Μαρκούζε στα κείμενά του *Αντεπανάσταση και Εξέγερση* και *Η Αισθητική Διάσταση* (32,34) αναθεωρεί τη γνώμη που είχε εκφράσει σε παλαιότερα κείμενα (33) για τη θέση που κατέχει η τέχνη στην επαναστατική διαδικασία. Παραδέχεται σαφώς το ριζοσπαστικό της χαρακτήρα. Από καταφατική η τέχνη γίνεται αυτή που μπορεί ν' αρνηθεί την πραγματικότητα, μπορεί να επικυρώνει και να καταδικάζει την κοινωνία που τη γεννά και να συνδυάζει τις αντιφατικές αυτές λειτουργίες μέσα στις δημιουργίες της. Ξεφεύγει από το ρόλο στον οποίο την περιόρισε η μαρξιστική σκέψη, του φορέα της αστικής ιδεολογίας και γίνεται όργανο στα χέρια της διανοήσης. Μέσα από την τέχνη καταρρίπτεται ο κομφορμισμός τόσο του συστήματος όσο και της επαναστατικής προπαγάνδας γιατί υπερβαίνει και τα δύο κατά πολύ. Η ικανότητά της να συνυφαίνει την υπόσχεση με την απελπισία και την κωμωδία με τη μονοδιάστατη αισιοδοξία την καθιστούν μοναδικό εργαλείο στα χέρια του ανθρώπινου οράματος για έναν διαφορετικό κόσμο. Η ίδια έχει βαθύτερη συγγένεια με την επανάσταση γιατί γίνεται για χάρη της ζωής και όχι του θανάτου. Ο Μαρκούζε όμως υπογραμμίζει ότι η εκπλήρωση της απελευθέρωσης δεν ανήκει στο χώρο της, γιατί ό,τι συμβαίνει εντός της δεν δεσμεύει σε τίποτα, εντούτοις επιμένει ότι η τέχνη παραμένει ο πιο αποφασιστικός προπομπός και αρωγός κάθε επαναστατικής διαδικασίας.

Με αυτή την ιδέα στο μυαλό ρώτησα τους συναδέλφους τη γνώμη τους χωρίς να επεκταθώ στις επιστημονικές λεπτομέρειες της θεωρίας. Η ερώτηση ήταν διατυπωμένη ως εξής: «κάποιος είπε ότι η τέχνη δεν δεσμεύει σε τίποτα, ποια είναι η γνώμη σας;». Όλοι απάντησαν ότι θεωρούν τον εαυτό τους δεσμευμένο στην τέχνη και με την τέχνη και στη συνέχεια εμβάθυναν στην κοινωνική σημασία της δέσμευσης.

Ο Τσιάμης αναφέρθηκε στο θέατρο του Augusto Boal, το επονομαζόμενο *Theater of the Oppressed* (12). Ο βραζιλιάνος πολιτικός ακτιβιστής Augusto Boal, βαθειά επηρεασμένος κι ο ίδιος από το Μαρκούζε, διαμόρφωσε μια καινοτόμο

πολιτική, θεατρική γλώσσα, ζωντανή και παρούσα σε αντίθεση με τη νεκρή και παρωχημένη γλώσσα ενός θεατρικού έργου που ανήκει σε άλλη εποχή· η μέθοδος του βρήκε οπαδούς σε όλο τον κόσμο και εφαρμόζεται ακόμα με πεποίθηση σε περιοχές όπου επικρατεί πολιτική και κοινωνική ανελευθερία¹⁰. Ο ίδιος ο δημιουργός γράφει, «το θέατρο μπορεί να μην είναι το ίδιο επαναστατικό, αλλά αυτές οι φόρμες είναι αναμφισβήτητα πρόβα για την επανάσταση» (12:119) και αποδεικνύει στην πράξη την εφαρμογή και τα αποτελέσματα της μεθόδου του έχοντας να επιδείξει σημαντικές κοινωνικές αλλαγές σε θεσμικό επίπεδο που προκλήθηκαν απ' την ενεργό δράση των ανθρώπων που χρησιμοποίησαν αυτού του είδους το θέατρο για να μιλήσουν για όσα τους καταπίεζαν, να τα στηλιτεύσουν κι εντέλει να τα αλλάξουν (περουβιανοί αγρότες, βραζιλιάνοι καλλιτέχνες, εθνοτικές μειονότητες στην Αφρική κ.α).

«Έχουν υπάρξει και μπορούν να υπάρξουν παραστάσεις που να έχουν αυτή τη δυνατότητα, να δεσμεύσουν ηθικά μια κοινωνία, ώστε να δει, να αποκαλυφθεί κάτι στη σκηνή ώστε να αναγκαστεί να πάρει θέση, να μην μπορεί να κάνει αλλιώς, να μην μπορεί να παραμείνει ουδέτερη. Αυτή την ισχύ κι εγώ την προσδοκώ από το θέατρο. Με αυτή την έννοια θεωρητικά μπορεί να γίνει, τώρα πρακτικά πόσο συχνά γίνεται, μάλλον όχι πολύ συχνά»,

λέει ο Τσιάμης και ο Τρουπάκης προσθέτει πλείστα ιστορικά παραδείγματα,

«...οι αγιογραφίες του Καραβάτζιο, το μάθημα ανατομίας του Ρέμπραντ, θεατρικές παραστάσεις που ξεσήκωσαν θύελλα αντιδράσεων στην τοπική κοινωνία, performances που συζητήθηκαν, κάθε φορά που η Αβραμονίτς αποφασίζει να κάνει κάτι τσακώνεται η μισή οικουμένη με την άλλη μισή για το αν είναι σωστό αυτό που κάνει. Τι έγινε με τον *Τελευταίο Πειρασμό* του Τζεφιρέλλι, με το *Ο Χριστός Ξανασταυρώνεται* του Καζαντζάκη, με τους στίχους του Ρουσσντί; δεν

¹⁰ Στο συνέδριο που έγινε στο Rotterdam το Δεκέμβριο του 2015 με τίτλο Theater of the Oppressed έλαβαν μέρος θεατρικές ομάδες που εξασκούν τη μέθοδο από τη Μοζαμβίκη, την Ινδία, την Παλαιστίνη και το Ισραήλ.

θα έλεγα ότι η τέχνη είναι κάτι τόσο αθώο, μπορεί να ξεσηκώσει ανθρώπους, ακόμα θρηνούμε τα θύματα του Charlie Hebdo. Η τέχνη έχει τεράστια επίπτωση επάνω στους ανθρώπους, μεγαλύτερη απ' όση αφήνουμε να φανεί.»

Στο ίδιο μήκος κύματος απαντά κι η Φριντζήλα,

«...έχει πολύ ενδιαφέρον να δεις ότι το θέατρο πρωταγωνιστεί στη ζωή. Θυμόμουν η Κανέλη με το ψωμί και το γάλα, ετοίμασε μια παράσταση, έφερε τα props της (σκηνικά αντικείμενα). Ο άλλος στην Αργεντινή που μπήκε στο κοινοβούλιο δεμένος με αλυσίδες. Για να πάρεις τον άλλον με το μέρος σου χρειάζεσαι το θέατρο, οπωσδήποτε. Χρειάζονται τα υλικά του θεάτρου μέχρι κι οι ειδήσεις. Γιατί αλλιώς δεν σε πιστεύει κανείς. Κατοχυρώνει την πραγματικότητα το θέατρο, η τέχνη [...] Αυτό παιδιά ισχύει, το είδα στο θέατρο.»

Για τη δέσμευση του καλλιτέχνη απέναντι στο αντικείμενο του και απέναντι στο θεατή μιλάνε η Ευαγγελάτου κι ο Φιλίππογλου τονίζοντας την «τεράστια» ευθύνη που την ακολουθεί κι η Μπίρμπα διατυπώνει αποφθεγματικά,

«...αν μπορεί να δεσμεύσει έναν, μπορεί να τους δεσμεύσει όλους. Το άτομο είναι στην αρχή. Σ' αυτή τη μικρή μονάδα απευθύνεται η τέχνη.»

Φόρμα/Μορφή, Ηθική

Έγινε εκτενής λόγος στο κεφάλαιο της θεωρητικής υποστήριξης της εργασίας για την αισθητική συνάφεια ανάμεσα στο θέατρο και την τελετουργία. Μιλήσαμε επαρκώς για τις αισθητικές φόρμες που μοιράζονται μεταξύ τους και ανιχνεύσαμε τη μορφολογική αλληλεπίδρασή τους σε διαφορετικές ιστορικές συγκυρίες. Αναφέραμε επίσης μια ουσιαστική διαφορά τους που είναι η απουσία του Άλλου από τη θεατρική διαδικασία. Στο θέατρο δεν εμφανίζεται ένας εξωανθρώπινος ρυθμιστής της λειτουργίας του, ο οποίος εισάγει τους κανόνες, νοηματοδοτεί τα σύμβολα και το παράλογο, αναλαμβάνει την επίτευξη του

αποτελέσματος, είναι ανοιχτός και δέκτης και πομπός του διαύλου επικοινωνίας που συστήνεται μέσω του δρώμενου, κατευθύνει τους οδηγούς, στέκεται ως σημείο αναφοράς για το πλήθος που παρακολουθεί, περιβάλλει και θεσμοποιεί το σύνολο της διαδικασίας. Πολλοί συνάδελφοι δηλώνουν άθεοι ή αγνωστικιστές και διαφημίζουν την απόσχιση τους από τις παραδοσιακές ηθικές φόρμες της ορθόδοξης εκκλησίας στην οποία ανήκει η πλειοψηφία των ελλήνων. Γεννάται λοιπόν το ερώτημα αν το θέατρο διέπεται από κάποιου είδους ηθική και αν ναι ποια είναι αυτή.

Τόνοι μελανιού, χαρτιού και πνευματικού ιδρώτα έχουν χυθεί στη διάρκεια της ανθρώπινης γραφής για την έννοια της ηθικής και η παρούσα εργασία αδυνατεί να συμπεριλάβει στους ταπεινούς της στόχους μια αναδρομική, έστω και αναφορική, περιδιάβαση στους τόσο αντιφατικούς σταθμούς που έχουν σημαδέψει τη διαδρομή της λέξης. Κατά τις συνεντεύξεις εστίασα τη σημασία της ηθικής στις κοινές αρχές, πεποιθήσεις, τις αξίες που διέπουν μια κοινωνία, περισσότερο σε μια κοινότητα ήθους, συμπεριφοράς, πιστεύω, παρά στο τι είναι καλό και το πώς πρέπει να πράττει κανείς. Αναρωτήθηκα αν υφίσταται το αντίστοιχο ένδυμα ηθικής που περιβάλλει τις τελετουργίες στο θέατρο.

Η Έφη Μπίρμπα ήταν απόλυτα σαφής.

«Το θέατρο είναι του δημιουργού, αναγκαστικά φέρει την ηθική του δημιουργού του. Δεν υπάρχει θέατρο χωρίς το δημιουργό του. Δεν είναι ναός, ή βωμός, είναι πρόσωπο. Υπάρχει πίσω από το δημιουργό. Δεν υφίσταται έξω από το δημιουργό [...] Δεν έχει κοινωνική ηθική το θέατρο, δεν έχει συλλογική ηθική, έχει προσωπική ηθική. Όσο δομημένος και να είναι κανείς εντός ενός κοινωνικού γίγνεσθαι [...] δεν πιστεύω καθόλου ότι είμαι δημιούργημα μιας κοινωνικής, συλλογικής ηθικής. Καλώς ή κακώς δεν είμαι μόνο αυτό.»

Υποστηρίζει ότι αλλιώς ο καλλιτέχνης κάνει πολιτικό θέατρο, το οποίο το βλέπει κανείς «τρώγοντας πασατέμπο». Την ίδια δεν την αφορά η συμπύκνωση μιας κοινωνικής ηθικής, τη βρίσκει πεπερασμένη και αδιάφορη· αντίθετα την ενδιαφέρει το θέατρο που δημιουργείται από μια προσωπική, βαθειά, γενετήσια θα έλεγε κανείς ηθική. Τα έργα που γεννιούνται με τις ρίζες τους να τρέφονται

από τα σπλάχνα του δημιουργού, το θέατρο που «μυρίζει συκώτι», που βγάζει στην επιφάνεια, ενώπιον του κοινού, τα σπλάχνα του δημιουργού μπορεί να είναι μεγάλο, μπορεί να στοιχιστεί με το υψηλό.

Ο Άρης Τρουπάκης αναφέρεται στους *Πέρσες* του Αισχύλου, οι οποίοι γράφτηκαν μετά τη μεγαλειώδη νίκη της Αθηναϊκής Πολιτείας ενάντια στην περσική εισβολή και εν μέσω του μεγαλόφρονος, πατριωτικού συναισθήματος των αθηναίων· ο ποιητής στρέφει την προσοχή των νικητών στους ηττημένους, που έχουν εντελώς ξένη ηθική, ξένη θρησκεία, ξένη κοσμοαντίληψη και τους προειδοποιεί ότι η ήττα, η συντριβή και ο μαρασμός караδοκούν ακόμη κι αυτούς που τώρα πανηγυρίζουν και δαφνοστεφανώνονται.

«Η τέχνη ήταν πάντα εχθρός της ηθικής. Η τέχνη χρησιμεύει περισσότερο στο να διαμορφώνει μια ηθική παρά στο να υπακούει μια ηθική [...] Δεν ανήκει στο λατρευτικό κομμάτι της τελετουργίας, όσο στο αποκαλυπτικό της κομμάτι. Δεν ανήκει στο ακολουθώ. Περισσότερο ξύνει πληγές.»

Αυτό υποστηρίζει κι ο Κώστας Φιλίππου· ο δημιουργός φτιάχνει έναν κόσμο πολύ διαφορετικό από τον κόσμο στον οποίο ζει, όπου τα ασήμαντα γίνονται σημαντικά και προκαλεί το θεατή να συντονιστεί με αυτόν τον «άλλο» κόσμο. Θεωρεί ότι υπάρχουν κάποιες αξίες που μοιράζεται η ανθρωπότητα, αλλά είναι πολύ γενικές. Το εργαλείο που μπορεί να συνοψίσει τις κοινές αντιλήψεις θεατών και δημιουργών είναι το σύμβολο, η κοινή γνώση που πηγάζει από το συλλογικό ασυνείδητο και μεταμορφώνει μια εμπειρία από ατομική σε καθολική· το σύμβολο που είναι η ποίηση αυτή καθεαυτή.

Ο Δημήτρης Τσιάμης μιλάει επίσης για ποίηση· συμπυκνώνει τις αξίες που φέρει εντός του το θέατρο στην ηθική της ποιητικής ανάγνωσης της ζωής. Την ανάγνωση που επαναφέρει την ομορφιά στη ζωή και δεν εντοπίζει μόνο τα άσχημα, τα απάνθρωπα.

«Αν είσαι κακός άνθρωπος δεν μπορείς να είσαι καλός ηθοποιός, έλεγε ο Peter Brook. Αν θέλεις το κακό του άλλου δεν μπορείς να είσαι καλός ηθοποιός. Αυτό είναι μια αρχή. Ξεκινάμε και λέμε ότι το θέατρο είναι

παντοδύναμο με την προϋπόθεση, αυτοί που θα το κάνουν να είναι καλοί άνθρωποι. Μια βασική ηθική αξία. Ένας κακός άνθρωπος δεν μπορεί να το κάνει»,

λέει η Μάρθα Φριντζήλα και υποστηρίζει πως οι καλοί άνθρωποι θα έχουν και κοινούς στόχους, θα επιθυμούν δικαιοσύνη, τρυφερότητα, θα προσεγγίζουν την ποίηση με την ίδια ευαισθησία, θα είναι ανοιχτοί στο ερέθισμα και θα μπορούν εύκολα να συγκινηθούν. Μόνο οι ασυγκίνητοι δεν μπορούν να καταλάβουν το θέατρο, οι άνθρωποι που δεν μπορούν να συγκινηθούν, οι αναίσθητοι. Κοινή ηθική του θεάτρου είναι η ικανότητα στη συγκίνηση, δεν του χρειάζεται άλλο πλαίσιο, άλλος κώδικας αξιών.

Η Κατερίνα Ευαγγελάτου περιγράφει τη χαοτική κατανομή του θεατρόφιλου κοινού και τα τεράστια χάσματα που ανοίγονται ανάμεσα σε ανθρώπους που παρακολουθούν την ίδια παράσταση. Οι κοινωνικές διαφορές είναι μεγάλες σε επίπεδο μορφωτικό και οικονομικό ώστε καθίσταται αδύνατο να μιλήσει κανείς για μια κοινή ηθική. Υπάρχουν αρχετυπικές ηθικές, όπως το ότι δεν κοιμάται κανείς με τους ομοαίματους του, δεν διαπράττει δολοφονία, αλλά τα όρια της ηθικής ως κώδικα συμπεριφοράς έχουν γίνει πολύ χοντρά καθώς έχουν γίνει πολύ άγρια τα όρια του ανθρώπου.

Σ' αυτό το σημείο πρέπει να κάνω ειδική αναφορά στην έννοια του μεταφυσικού. Ως μέρος της ηθικής στη θεατρική δημιουργία και πολύ περισσότερο σε μια συζήτηση που εμπλέκει την τελετουργία στο θέατρο, έκανε την εμφάνισή της αυθόρμητα η τοποθέτηση των ερωτώμενων απέναντι στο μεταφυσικό. Δεν θα αναφερθώ ονομαστικά στο τι πιστεύει ο καθένας αλλά θα αποτυπώσω τη γενική εικόνα. Ακόμα κι αυτοί που δηλώνουν άθεοι, παραδέχονται την ύπαρξη μιας άγνωστης περιοχής, μιας περιοχής όπου δεν φτάνει ο λόγος και η οποία κάνει διαρκώς αισθητή την παρουσία της στην ίδια τη θεατρική δημιουργία. Αυτό που δεν λέγεται διέπει την επιλογή του έργου, τον τρόπο προσέγγισης των νοημάτων της θεατρικής πράξης, τη λειτουργία του ηθοποιού. Η ύπαρξη ενός «πνεύματος» που εμπνέει, ή προστατεύει, ή νοηματοδοτεί, ή μεταμορφώνει, ή είναι υπεύθυνο για όλα τα παραπάνω συγχρόνως, γίνεται παραδεκτή από όλους όσοι μοιράστηκαν τη γνώμη τους μαζί μου. Κάποιος το ονόμασε «άρρητο», κάποιος άλλος «Θεό», «πνεύμα», «αυτό που

δεν γνωρίζω», «αόρατο», «σχέση ανάμεσα στα μέρη», «μύθο», «ποίηση»· ανεξάρτητα από την περιγραφή, η θέση που επέχει είναι κοινή και βρίσκεται στην κορυφή της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Ξεπερνάει την αντίληψή μας, αδυνατούμε να το συλλάβουμε με τη λογική μας, προκαλεί ένα ειδικό δέος, το αναζητούμε για να προσδώσουμε βάθος και μέγεθος στη δημιουργία μας και είναι υπεύθυνο για τις μεγαλειώδεις στιγμές που μπορεί να χαρίσει το θέατρο. Το θέατρο είναι σίγουρα μια κοινωνική τέχνη με σαφή κοινωνική απεύθυνση, με τεχνικές και «κόλπα» που προκαλούν συγκίνηση, με χειριστικές για το συναίσθημα του θεατή μεθόδους, με όλα του τα γενεσιουργά στοιχεία να ανάγονται στην ανθρώπινη πρωτοβουλία· φέρει εντούτοις μέσα του έναν πυρήνα επαφής με το «άλογο», το μεταφυσικό που προκαλεί πολύ έντονα την εσωτερική κίνηση της πίστης. Κι ίσως αυτό από μόνο του μπορεί να αποτελεί ηθική.

Κριτική ανάλυση

Η πίστη δεν είναι παρόρμηση αισθητικής κατηγορίας· ανήκει σε μια κατηγορία πολύ υψηλότερη, ακριβώς επειδή προϋποθέτει την παραίτηση· δεν είναι το άμεσο ένστικτο της καρδιάς, αλλά το παράδοξο της ζωής. (26:74)

Θέατρο

Η μεγάλη, γενική κατηγορία που προκύπτει από τις συνεντεύξεις μου με άτομα που δραστηριοποιούνται ενεργά στο χώρο του θεάτρου στην Αθήνα σήμερα, είναι η έννοια της πίστης στο θέατρο. Οι καλλιτέχνες διατύπωσαν την πίστη τους στο ίδιο το θέατρο, μια αμετακίνητη πεποίθηση στη δύναμή του, στην αναγκαιότητά του. Το θέατρο έχει μέσα του και την πίστη και την εμπιστοσύνη· και οι δύο προϋποτίθενται για να ασχοληθεί κάποιος μαζί του. Αποτελούν την αιγίδα κάτω από την οποία οι δράσεις αποκτούν νόημα: οι επιτυχίες υποδαυλίζουν ακόμα πιο φερέλπιδες προσπάθειες, οι αποτυχίες πληγώνουν λιγότερο, η ματαιότητα αποδυναμώνεται. Ο ηθοποιός χρειάζεται να έχει πίστη στο θέατρο για να αποταχθεί το «εγώ» του. Ο σκηνοθέτης πρέπει να έχει πίστη στο όραμα που υπηρετεί για να μπορέσει να το συμμαριστεί ο κόσμος που θα το παρακολουθήσει. Ο θεατής όταν εισέρχεται με πίστη στη θεατρική διαδικασία, είναι έτοιμος να βρεθεί στο μυστικό χώρο του μεταίχμιου μεταξύ πραγματικότητας και μιας άλλης διάστασης. Με διαφορετικές εκφράσεις οι ερωτηθέντες υποστήριξαν την πίστη τους στην ανεξήγητη δύναμη του θεάτρου, στον ανεξιχνίαστο τρόπο της λειτουργίας του, στη βεβαιότητα της αποτελεσματικότητάς του· κανείς δεν θα έμπαινε στον κόπο να το κάνει αν δεν πίστευε και το ίδιο το θέατρο τροφοδοτεί διαρκώς τους πιστούς του με λόγους και αιτίες για να συνεχίσουν να το εξασκούν. Και μάλιστα θεωρούν ότι η πίστη τούτη μοιράζεται, δεν είναι ιδιωτική υπόθεση, αντίθετα αφορά όλους όσοι εμπλέκονται στη θεατρική διαδικασία, δημιουργούς, ερμηνευτές, θεατές. Το κοινό προσέρχεται στις θεατρικές παραστάσεις γιατί περιμένει να βρει κάτι, παρηγοριά, θεραπεία, κάθαρση, διαφυγή. Οι συντελεστές μοχθούν επάνω στην τέχνη τους γιατί έχουν τυφλή πίστη· δεν σκοπεύουν σε κάποιο υλικό αποτέλεσμα

ή δεν μετέρχονται των «ενδεδειγμένων» μέσων για να το κατορθώσουν εργαλειακά, ορθολογικά, αλλά κινούμενοι από μια εσωτερική βεβαιότητα ότι γίνεται. Επενδύουν τη ζωή τους, θυσιάζονται και θυσιάζουν, ματαιοπονούν με μηδενικά πολλές φορές οφέλη, απογοητεύονται και ξαναπροσπαθούν με το βλέμμα στραμμένο στην αυταξία του θεάτρου, ένα μέγεθος το οποίο τα επιστημονικά εργαλεία αδυνατούν να συλλάβουν γιατί αποδεικνύεται μόνο εμπειρικά, βιωματικά.

Η πίστη αυτή λίγο μοιάζει με τη θρησκευτική γιατί διαρκώς επανεπιβεβαιώνεται. Δεν αρκεί από μόνη της να εξηγήσει τα πάντα, βρίσκεται σε έναν ανοιχτό, αδιάκοπο διάλογο με τη ζωή και την καλλιτεχνική δημιουργία, τα δόγματά της, τα στεγανά της διαρκώς τίθενται υπό διαπραγμάτευση· μέσα στο πλαίσιο της η ανθρώπινη ενέργεια, η πρωτοβουλία και η αυταπάρνηση τροφοδοτούν την περαιτέρω δημιουργία, τη συνέχιση της διαδρομής. Δεν μοιάζει επίσης με την πίστη σε άλλες κοινωνικές δραστηριότητες που απαιτούν τον ίδιο βαθμό αφοσίωσης, αθλητισμό, πολιτική, οικονομία γιατί εδράζεται στην οριακή περιοχή της πραγματικότητας και όχι στην ίδια την πραγματικότητα. Τα όρια του θεάτρου με τη ζωή είναι τόσο εμφανή και τόσο μπερδεμένα συγχρόνως που δυσκολεύεται κάποιος να κάνει ένα ρητό και αμετάκλητο διαχωρισμό. Ενώ η πρώτες του ύλες εξορύσσονται από την πραγματικότητα, στη συνέχεια πλάθονται έτσι ώστε να τη μετασχηματίσουν. Το σίγουρο είναι πως στο μοναδικό χωροχρόνο μιας παράστασης η πραγματικότητα αλλάζει μέγεθος, οι άνθρωποι έχουν τη δυνατότητα να μεταμορφωθούν. Και είναι σ' αυτό το χωροχρόνο που μπορεί να συντελεστεί ένα πιθανό θαύμα στον απομαγεμένο δυτικό μας πολιτισμό. Είναι εκεί που μπορεί η μαγεία να κάνει την εμφάνισή της με τον πιο πρωτόγονο χαρακτήρα της και όχι μόνο με την ικανότητά της να διασκεδάζει ή να ενθουσιάζει.

Οι άνθρωποι που έλαβαν μέρος στην έρευνα πιστεύουν ότι το θέατρο μπορεί να βοηθήσει τους αθηναίους, και όχι μόνο, σήμερα. Μπορεί να τους εμφυσήσει την ανάγκη για λιγότερα, να στηλιτεύσει την απληστία που ακολουθεί σαν σκιά την ευημερία, να αμβλύνει το συναίσθημα της διχόνοιας που εμφιλοχωρεί σε κάθε συζήτηση, σε κάθε διαπραγμάτευση οποιουδήποτε θέματος και κάνει τόσο τρανταχτή την εμφάνισή του στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης και να δημιουργήσει τις προϋποθέσεις για να συζητηθεί η ενότητα· το θέατρο μπορεί

να εμπνεύσει εντός τους την αίσθηση του όμορφου, την ανάγκη για ποίηση, τον οραματισμό ενός καλύτερου παρόντος, να δώσει σάρκα και οστά στην ευκτική διαδικασία και να υλοποιήσει το ζητούμενο της προσευχής. Το θέατρο δίνει τα φώτα του στην ψυχοθεραπεία, την εκπαίδευση, τον αθλητισμό και την πολιτική, τη δημοσιογραφία· είναι υπερβατικό με την έννοια ότι δεν δεσμεύεται από ένα κοινωνικό και ιστορικό παρόν. Το θέατρο δεν φιμώνεται ό,τι και να γίνει, μπορεί πάντα να υπερασπίζεται την ομορφιά και την ποίηση και να τους ανοίγει το πεδίο όπου θα στεφθούν με νίκη. Και δεν παίζει ουσιαστικό ρόλο ο τρόπος που γίνεται, η μεθοδολογία που ακολουθεί κανένας για την επίτευξη των παραπάνω, όσο το ότι το ίδιο το θέατρο έχει την ικανότητα, είναι έτσι φτιαγμένο ώστε να μπορεί να το κάνει. Ο σπόρος υπάρχει πάντα, το θέμα είναι σε τι χρώμα θα πέσει.

Τελετουργία

Η δεύτερη σημαντική κατηγορία που προκύπτει από την έρευνα είναι η απουσία της τελετουργίας από το δυτικό τρόπο ζωής και η ανάγκη των ανθρώπων να την εντάσσουν στη ζωή τους. Κατά κοινή παραδοχή των ερωτηθέντων οι τελετουργίες έχουν χάσει την αίγλη τους. Αν αναλογιστεί κανείς τη συμπεριφορά των ανθρώπων που παραστέκονται σε θρησκευτικά μυστήρια όπως είναι η βάπτιση και ο γάμος, που διατηρούν στο λειτουργικό τους ακόμη έντονα στοιχεία τελετουργίας, αντιλαμβάνεται ότι η προσοχή προσπερνά το ίδιο το δρώμενο. Οι περίεργες επαναλήψεις του νονού που φτύνει τρεις φορές και μετά εννιά φορές και το γεγονός ότι κόβει τα μαλλιά και τα νύχια του μωρού δεν προκαλούν καμία εντύπωση στους παρευρισκόμενους. Το κρασί που πίνουν οι νεόνυμφοι, ο κυκλικός χορός του Ησαΐα και η τριπλή ανταλλαγή δαχτυλιδιών και στεφάνων αποτελεί ένα παράδοξο για του οποίου την ύπαρξη και την προέλευση σπάνια διερωτόμαστε και με το οποίο δύσκολα μπορεί κάποιος να ταυτιστεί. Στις κηδείες, η κραταιά δύναμη του γεγονότος προκαλεί αυξημένο σεβασμό και συγκίνηση που ξεπερνά τα συνηθισμένα, οι «θεατές» προσέρχονται με διαφορετικού είδους σοβαρότητα και η συλλογική αίσθηση έχει μια σπουδαία ομοιομορφία, αλλά και πάλι το γεγονός που σηματοδοτείται κερδίζει το ενδιαφέρον και όχι η τελετή που το περιβάλλει. Τα θρησκευτικά σύμβολα έχουν αποδυναμωθεί και ο κόσμος αναζητά την ευεργετική δύναμη της τελετουργίας σε

άλλου είδους κοινωνικές εκδηλώσεις. Η κοινή τέλεση πράξεων και η δημιουργία ιδιαίτερων κοινών εμπειριών ικανοποιείται από τις γιορτές, τις αθλητικές οργανώσεις, τις πολιτικές συγκεντρώσεις κ.λπ. που ενέχουν τόσο την αισθητική εμπειρία όσο και τη δυνατότητα μιας οριακής εμπειρίας (18:386-392). Στις εκδηλώσεις αυτές όμως ο στόχος είναι σαφώς προκαθορισμένος· η δημιουργία κοινότητας με βραχυπρόθεσμους στόχους, η μεταμόρφωση της ταυτότητας των εμπλεκομένων σε νικητές ή ηττημένους, το δέος και ο θαυμασμός για τις εξωπραγματικές επιδόσεις δεν καλύπτουν πλήρως το ευρύ πεδίο που ανοίγει το δεύτερο στάδιο του Van Genner. Αντίθετα το μεταίχμιο που αφήνει ανοιχτά όλα τα ενδεχόμενα, χωρίς να στοχοθετεί με ληξιπρόθεσμη ακρίβεια, είναι εκείνο που λείπει από την πραγματικότητά μας.

Για τους καλλιτέχνες που πήραν μέρος στην έρευνα η ανάγκη για τελετουργία είναι γονιδιακή, τη φέρουμε μέσα μας. Οι άνθρωποι έχουν ανάγκη να συνδεθούν με το θείο, το εξωανθρώπινο, να δώσουν μορφή σε αυτό που δεν μπορούν να συλλάβουν με τη λογική τους και να επικοινωνήσουν μαζί του. Υπάρχει ένα διαφορετικό χωροχρονικό πεδίο το οποίο γίνεται μεν αντιληπτό, αλλά δεν μπορεί εύκολα να περιγραφεί γιατί απευθύνεται σε άλλα κέντρα πρόσληψης πέραν του μυαλού και της λογικής – τα ονόματα που παίρνει έχουν κοινό σημείο την έννοια του αγνώστου, του άρρητου – σ' αυτό το πεδίο ζητά ο άνθρωπος καταφύγιο από την πραγματικότητά του· εκεί μπορεί να ικανοποιήσει την ανάγκη του για προστασία, κάθαρση, πνευματικότητα, ελευθερία. Εκεί μπορεί να διαστείλει τα σωματικά, αντιληπτικά, κοινωνικά του όρια και να μεταμορφωθεί, όχι σε κάτι συγκεκριμένο, αλλά σε κάτι απρόσμενο. Εκεί διαμορφώνονται οι απαραίτητες συνθήκες για να γευτεί τη γοητεία, τη μαγεία, τη μοιρασμένη εμπειρία, να μην παραμείνει παθητικός θεατής αλλά να παρακολουθήσει ως αναντικατάστατος δράστης, να βιώσει τη συμμετοχή του στο δρώμενο και να μην αρκεστεί στο να τη φαντασιώνεται. Και η επικοινωνία με αυτό το ιδιαίτερο πεδίο γίνεται κάθετα, όχι οριζόντια όπως λειτουργούν οι υπόλοιποι ανθρώπινοι συσχετισμοί.

Το θέατρο είναι η κοινωνική λειτουργία που επιτρέπει την ύπαρξη αυτού του μεταίχμιακού πεδίου. Από τις κατ' ιδίαν τελετουργικές προετοιμασίες των ηθοποιών πριν βγουν στη σκηνή μέχρι τα σαφώς προσανατολισμένα στην τελετουργία θεατρικά δρώμενα του Τερζόπουλου, στο θέατρο επιβιώνει και

ικανοποιείται σε ένα βαθμό η ανάγκη για τελετουργία. Η αποκλειστική συνθήκη της παρουσίας κοινού και ερμηνευτών σε μια κοινή συνωμοσία, σε ένα διάλογο που δεν έχει προκαθορισμένο σκοπό και στόχο, δημιουργεί τις συνθήκες για να ανοιχτεί το μεταιχμιακό πεδίο, η μεθοριακή εμπειρία. Συστήνονται ομάδες, οι μονάδες εντάσσονται σε ευρύτερα σύνολα που κοινωνούν έντονες εμπειρίες· τόσο οι συντελεστές στη διάρκεια της προετοιμασίας μιας παράστασης και την εκτέλεσή της, όσο και στη συνέχεια οι θεατές που την παρακολουθούν, μοιράζονται κάτι που είναι πιο ισχυρό από τους ίδιους και κυοφορεί μέσα του τη δύναμη να τους ορίσει ανεξάρτητα από την ατομική τους βούληση. Μια φορτισμένη συνάντηση με το άγνωστο είναι πάντα πιθανή, για ορισμένους δε αναπόσπαστο τμήμα της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Η χρήση της αφαιρετικής γλώσσας των συμβόλων μπορεί να αφυπνίσει το συλλογικό ασυνείδητο, να υπερβεί τις επιμέρους ηθικές διαφορές της υλικής πραγματικότητας και να εμποτίσει ερμηνευτές και θεατές μιας παράστασης με ανακούφιση, συγκίνηση, ιερό δέος. Και όταν συμβεί κάτι αντίστοιχο, καταλύεται το ατομοκεντρικό μοντέλο ύπαρξης του καπιταλιστικού τρόπου ζωής και αναβιώνει η ισχυρή αίσθηση της κοινότητας, του μοιράζεσθαι και του ανήκειν.

Φυσικά τα παραπάνω μόνο ως εν δυνάμει συνθήκη μπορούν να γίνουν αποδεκτά και σε καμία περίπτωση ως κάτι συνηθισμένο και αντιπροσωπευτικό. Μπορεί να αναγνωρίζεται η ανάγκη του ανθρώπου για τελετουργία, αλλά την ίδια στιγμή κάνουν την εμφάνισή τους και οι λόγοι που οι τέτοιου είδους τελετουργίες δεν είναι της μόδας. Οι άνθρωποι αποφεύγουν να συναντηθούν με κάτι τόσο ισχυρό. Αν υπάρχει το δεδομένο ότι στο θέατρο πάει κανείς για να συναντήσει τον εαυτό του, υπάρχει και η βεβαιότητα ότι κανείς δεν θέλει να συναντήσει τον εαυτό του. Προτιμά να ξεχαστεί, να δραπετεύσει αναίμακτα από την πραγματικότητα μέσω της διασκέδασης, να βρεθεί σε ένα ασφαλές πεδίο όπου δεν κινδυνεύει να απειληθεί και επουδενί σε ένα ασαφές μεταιχμιακό στάδιο απ' το οποίο δεν γνωρίζει πώς και ως ποιος θα βγει. Αν λέμε ότι ο σύγχρονος άνθρωπος κάνει τα πάντα για να αποφύγει τον εαυτό του, είμαστε βέβαιοι ότι θα κάνει ακόμα πιο πολλά για να μην διακινδυνεύσει τον εαυτό του.

Ο ατομοκεντρισμός αυτός δεν είναι μια ασθένεια που οφείλεται σε κάποιον ιό, είναι η έκφραση της ανθρώπινης ανάγκης όπως συστήνεται στην παρούσα ιστορική και κοινωνική συνθήκη. Οι άνθρωποι προτιμούν να μη

σχετίζονται, προτιμούν να επιβιώνουν μόνοι τους. Οι κοινότητες που συστήνονται είναι ευκαιριακές και πρόσκαιρες αν δεν έχουν σκοπό τη σύγκρουση και την επικράτηση πάνω σε κάποιες άλλες. Οπότε έχουμε έναν άνθρωπο εγκλωβισμένο στο μεσοδιάστημα ανάμεσα στον ίδιο του τον εαυτό και την τάση του να ενταχθεί σε ευρύτερο σύνολο, καθώς καθεμιά από τις δύο καταστάσεις φαίνεται να απειλεί την ισορροπία του.

Αντί επιλόγου

Το θέατρο δίνει μορφή στη βιωμένη εμπειρία του δημιουργού και την επικοινωνεί με άλλους προκειμένου να κατανοήσουν τον εαυτό τους και την εποχή με τις συγκεκριμένες πολιτισμικές συνθήκες που συνθέτουν την πραγματικότητα. Δεν είναι απλώς ένα έθιμο, μια κληροδοτημένη συνήθεια, έχει κοινωνική λογική· υπάρχει μέσα στο θέατρο κάτι από τον κριτικό, ανακριτικό, ακόμα και ποινικό χαρακτήρα του δρώντος νόμου κι ακόμα κάτι από τον ιερό, μυθικό, ένθεο, ακόμη και υπερφυσικό χαρακτήρα της θρησκευτικής πρακτικής, που μπορεί να φτάσει ως τη θυσία (42). Παρόλο που απουσιάζει η σαφής αναφορά στην έννοια του μεταφυσικού στοιχείου, αποτελεί μια αντανάκλαση του οντολογικού, κοσμολογικού πλαισίου της κοινωνίας που το δημιουργεί. Στο θέατρο το άτομο έρχεται αντιμέτωπο με τον εαυτό του, ή με κάποιον άλλον, προκειμένου να δημιουργήσει ένα είδωλο του εαυτού του ως κάποιος άλλος (17:13). Η δραματοποίηση του εαυτού, ατομικού και κοινωνικού, δημιουργεί τις προϋποθέσεις για τη μετάπλασή του.

Η ομοιότητα στο περιεχόμενο θεάτρου και τελετουργίας επιβεβαιώνεται και λεκτικά, οι θεμελιώδεις λέξεις είναι κοινές: συγκρότηση, συγκέντρωση, αφιέρωση, προσήλωση, διαθεσιμότητα, οργάνωση, επαναληπτικότητα, κατάνυξη, σεβασμός, συγκεκριμένη κινησιολογία, προετοιμασία, έλεγχος, μύθος, μάσκα, μεταμόρφωση, παράσταση, κοινό, ατμόσφαιρα, απεύθυνση σε όλες τις αισθήσεις, συντονισμός, αγωγός, διάυλος, δοχείο, ενδιάμεσος, αντίτιμο, κώδικας, κανόνες, συμβολική γλώσσα, δομή, χώρος, χρόνος, κοινότητα. Οι ομοιότητες περισσεύουν σε πρακτικό και θεωρητικό επίπεδο, το θέατρο και η τελετουργία αποτελούν δυο σύνολα που τέμνονται στο μεγαλύτερο μέρος τους.

Στο πέρασμα από το 18^ο στο 19^ο αιώνα ο Γκαίτε και ο Σίλλερ οραματίστηκαν το θέατρο ως εκπαιδευτική διαδικασία, ικανή να διαμορφώσει και να μεταπλάσει το άτομο, μέσω της αισθητικής εμπειρίας που του παρέχει. Όταν πλέον το θέατρο απέκτησε αδιαφιλονίκητα τον ορισμό της αισθητικής εμπειρίας και εντάχθηκε στην πολιτισμική ατζέντα της αστικής τάξης ως αναπόσπαστο μέρος της ψυχαγωγίας της, ήρθε το κίνημα της αβανγκάρντ στις αρχές του 20^{ου} αιώνα για να διεκδικήσει περισσότερα από αυτά που προσέφερε. Εγέρθηκε το αίτημα για ένα ολικό θέατρο που θα αποσκοπούσε στη δημιουργία ενός ολοκληρωμένου ανθρώπου. Ο Artaud οραματίστηκε μια «μαγική τελετή» που θα γιατρέψει τον βαριά άρρωστο από τον πολιτισμό δυτικό άνθρωπο (9). Ξεκίνησε έτσι μια εκτεταμένη αναζήτηση νέων φορμών, νέας ταυτότητας για το θέατρο του 20^{ου} αιώνα με πολλές, επιτυχημένες και γελοίες, απόπειρες να αναβιωθεί το τελετουργικό πνεύμα στη βιομηχανοποιημένη, αστική κοινωνία. Το σημαντικότερο όμως είναι ότι φούντωσε ένας διαπολιτισμικός διάλογος για την εγγενή δύναμη του θεάτρου, την απήχησή του σ' έναν κόσμο που στερείται μαγείας, την ικανότητά του να επικοινωνεί πιο καίρια από άλλα μέσα και να έχει ορατά αποτελέσματα.

Στην Ελλάδα της οικονομικής ένδειας και ιδιαίτερα στην Αθήνα της υπερμεγέθους θεατρικής παραγωγής τα ζητήματα τούτα φαίνονται να απασχολούν τους εμπλεκόμενους κυρίως σε θεωρητικό επίπεδο. Οι καλλιτέχνες αντιλαμβάνονται τη σπάργωσα δυναμική της θεατρικής πράξης με όλες τις τελετουργικές της προεκτάσεις, αλλά αντιλαμβάνονται πόσο απέχει ο διάλογος από την πραγματικότητα, στην οποία οι έννοιες τελετουργία και ιερό εύκολα εκπίπτουν σε μαγγανεία και προλήψεις. Η πίστη τους στο ίδιο το θέατρο τροφοδοτεί την αποφασιστικότητα με την οποία το εξασκούν, και η αφοσίωσή τους με τη σειρά της τροφοδοτεί την πίστη τους. Είναι όμως μάλλον ουτοπικό να αναζητούμε κάποια ορατή τάση του θεάτρου προς τη μαγική του μορφή, τη μορφή που μπορεί να συνταράξει την πραγματικότητα, να δημιουργήσει καταστάσεις κρίσης στην κοινωνία και να μετακινήσει θεμελιωδώς ερμηνευτές και αποδέκτες· τη μορφή που το μεταδίδει σαν τον ιό της πανούκλας από συνείδηση σε συνείδηση και το καθιστά αναπόδραστο. Η τελετουργική διάσταση του θεάτρου αφορά κυρίως τους συντελεστές του και τη μεθοδολογία με την

οποία το προσεγγίζουν και σχεδόν καθόλου το κοινό και την κοινωνία για την οποία δημιουργείται.

Ίσως λείπει ο «μεταφυσικός πειρασμός» που οραματίστηκε ο Artaud, ίσως πάλι να είναι άγονες για κάτι παρόμοιο οι συνθήκες που επιβάλλει ο δυτικός τρόπος ζωής· οι ποικίλοι διαχωρισμοί με βάση την ηλικία, την οικονομική κατάσταση, το μορφωτικό επίπεδο, το φύλο και τη φυλή σε συνδυασμό με το περιβάλλον ανταγωνισμού, διαρκούς αλλαγής, επινοητικότητας, καινοτομίας και ατομοκεντρισμού καθιστούν αδύνατη τη σύγκλιση σε μια βασική έννοια συναίνεσης – πόσο μάλλον σ' έναν κοινό «μεταφυσικό πειρασμό». Η απουσία νοήματος από το δυτικό κόσμο, η αποσάθρωση των αξιών και των κοινών πεποιθήσεων, η ίδια η αποτυχία του καπιταλιστικού μοντέλου να συνεχίσει να εμπνέει τα υποκείμενά του με τις ιδέες της «προόδου» και της «κυριαρχίας» επάνω στη φύση έχουν εγκαθιδρύσει ένα διαταξικό, απαθή, ιδιωτεύοντα, απόλυτα συμβιβασμένο τύπο ανθρώπου που κοιτάζει και βλέπει σε πολύ μικρή απόσταση γύρω του, που ασχολείται αποκλειστικά με την ικανοποίησή του και τη φυγή εμπρός σε καθετί που μπορεί να τον κλονίσει. Οι έννοιες της δημιουργικής εμπλοκής, της ενεργής κοινωνικής και πολιτικής ύπαρξης, του ανήκειν και του μοιράζεσθαι έχουν ευτελιστεί μέσα από μακροχρόνιες διαδικασίες αδράνειας και κατανάλωσης. Προτιμούμε να ξεχνούμε τη ζωτική ανάγκη μας για ένα ακατάλυτο νόημα, μια φαντασιακή σημασία και να την αντικαθιστούμε με τη γαργαντουϊκή κατανάλωση αγαθών και πληροφορίας (5).

Για να καρποφορήσει όμως ένα είδος θεάτρου που θα συνδέεται ευθέως και άμεσα με τη δυναμική της τελετουργίας, απαιτείται το κοινό έδαφος, η παρουσία του ακατάλυτου νοήματος που συναρμώνει τον κοινωνικό ιστό, η ύπαρξη έστω και σε ατελή μορφή κάποιας κοινότητας, η οποία θα δύναται να υλοποιηθεί μέσω του θεατρικού καταλύτη.

«Υπάρχει κάτι που ο άνθρωπος δεν έχει κατακτήσει ακόμη, το παρόν του οποίου ούτε καν ονειρεύεται και το οποίο περιμένει να προσεγγιστεί με ευαισθησία. Κάτι αόρατο και όμως παρόν. Κάτι απολύτως σαγηνευτικό, έτοιμο να αποτραβηχτεί, αλλά εμμένοντας στην αναμονή της προσέγγισης από τους σωστούς ανθρώπους, για να

στροβιλιστεί προς τα πάνω μαζί τους, πέρα από τη γη, σε άλλες σφαίρες.» (18:365)

Έτσι περιγράφει ο Έντουαρντ Γκόρντον Κρέιγκ τους απατηλούς καρπούς της θεατρικής δημιουργίας και συνεπαίρνει τη φαντασία μας και τονώνει το ηθικό μας και πεισμώνει τις προσπάθειές μας.

Το θέατρο υποσκελίζει τη σχολαστική και απονευρωμένη θεωρητική προσέγγιση γιατί είναι δημιουργία και πράξη και τεχνική και φέρει εντός του τα άυλα συστατικά των ανθρώπων που το γεννούν, για να το προσλάβουν στη συνέχεια με τα συναισθήματά τους και την πνευματικότητά τους οι άνθρωποι στους οποίους απευθύνεται. Ακόμα και να καταστεί συνειδητό το ζητούμενο, να υποψιαστούν οι άνθρωποι του θεάτρου τις ευρείες δυνατότητες του μέσου τους και να στρέψουν την προσοχή τους προς την κατεύθυνση που ακροθιγώς προσέγγισε η παρούσα εργασία, μόνο όταν προκύψει από την ανάγκη αβίαστα η πράξη που δεν θα ζητήσει ούτε επιχειρήματα ούτε βιβλιογραφικές αναφορές, αλλά θα συνεπάρεται κοινό και δημιουργούς, θα έχει επιτευχθεί το ευκαταίο: ένα θέατρο ολικό, κοινωνικά ενεργό, δρών και αναπόφευκτο. Αυτός θα ήταν ο ευγενής στόχος μιας δημιουργίας που θα μπορούσε εν καιρώ να εκπαιδεύσει θεατές διατεθειμένους να αποζητήσουν συνειδητά ό,τι μπορεί το θέατρο να τους προσφέρει και να γίνουν πιο απαιτητικοί στις επιδιώξεις και τις προσδοκίες τους· να σχηματιστεί και να επιβιώσει ένας θύλακας κοινωνικής ελευθερίας, με απρόβλεπτες συνέπειες. Αδιάρρηκτα συνδεδεμένο με το παρόν όμως, το θέατρο θα δείχνει πάντα την περιφρόνησή του για μόνιμες, ιδανικές και απαραβίαστες φόρμες πολλώ μάλλον για τις προγραμματισμένες προθέσεις των θεωριών. Η μυθική ιστορία του που συνοδεύει πιστά το ανθρώπινο πνεύμα έχει σίγουρα εμπρός της σκοτεινά βάραιθρα για να φωλιάσουν αποτρόπαια όντα και αθέατες κορυφές απ' όπου ο άνθρωπος θα μπορέσει να ξαναντικρύσει το μεγαλείο του.

Φεβρουάριος – Μάρτιος 2016

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Αριστοτέλης, 2008. *Ποιητική*, μετ. Δ. Λυπουρλής, Ζήτρος, Αθήνα
2. Δερμιτζάκης Μπάμπης, 2010. *Εισαγωγή στο Θέατρο της Ιαπωνίας και της Κίνας*, ΑΛΔΕ, Αθήνα
3. Δημάδη Ιλειάνα, *Θεατροκριτική*, Αθηνόραμα, τ.822, 11-17 Φεβρουαρίου 2016, Δέσμη Εκδοτική, Αθήνα
4. Καβάφης Κ.Π., 1984. *Ο βασιλεύς Δημήτριος, Ποιήματα 1897-1933*, Ίκαρος, Αθήνα
5. Καστοριάδης Κορνήλιος, 2000. *Η Άνοδος της Ασημαντότητας*, μετ. Κώστας Κουρεμένος, Ύψιλον, Αθήνα
6. Λυδάκη Άννα, 2003. *Λαϊκός Λόγος και Πολιτισμικές Σημασίες*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα
7. Achebe Chinua, 2008. *Μυρμηγκοφωλιές στη Σαβάνα*, μετ. Κ. Χαλμούκου, Πάπυρος, Αθήνα
8. Andreadi Ioli, 2013. *The Anastenaria Ritual Performance in Relation to Witnessing and Elements of Stage Practice*, electronic theses, King's College, London
9. Artaud Antonin, 1992. *Το Θέατρο και το Είδωλό του*, μετ. Π. Μάτεσις, Δωδώνη, Αθήνα
10. Barba Eugenio, 2001. *Θέατρο. Μοναξιά, Δεξιοτεχνία, Εξέγερση*, μετ. Κ. Θέμελης, Κοάν, Αθήνα
11. Berne Eric, 1964. *Games People Play*, Grove Press, New York
12. Boal Augusto, 2008. *Theater of the Opressed*, Pluto Press, London (πρώτη δημοσίευση 1974)
13. Brook Peter, 1998. *Η Ανοιχτή Πόρτα*, μετ. Μ. Φραγκουλάκη, Κοαν, Αθήνα
14. Brook Peter, 1999. *Ένας Άλλος Κόσμος. Σαράντα Χρόνια Θεατρικής Αναζήτησης*, μετ. Ε. Καραμπέτσου, Εστία, Αθήνα
15. Bryant Antony 2002. *Re-grounding Grounded Theory*, Journal of Information Technology Theory and Application, 4, σσ. 25-42
16. Conquergood Dwight 2003. *Performing as a Moral Act: Ethical Dimensions of the ethnography of performance*, στο Lincoln Y.S. and Denzin N.K. (eds) *Turning*

points in qualitative research: Tying knots in a handkerchief, Alta mira Press, London, σσ. 351-374

17. Fischer-Lichte Erika, 2012. *Ιστορία Ευρωπαϊκού Δράματος*, μετ. Γ. Καλιφατίδης, τόμος 1, Πλέθρον, Αθήνα

18. Fischer-Lichte Erika, 2012. *Θέατρο και Μεταμόρφωση: προς μια Νέα Αισθητική του Επιτελεστικού*, μετ. Ν. Σιουζούλη, Πατάκη, Αθήνα

19. Frazer James, 1913. *The Golden Bough*, MacMillan and Co., London

20. Glaser G. Barney 1992. *Basics of Grounded Theory: Emergence vs. Forcing*, Sociology Press, Mill Valley

21. Goffman Erving, 2006. *Η Παρουσίαση του Εαυτού στην Καθημερινή Ζωή*, μετ. Μ. Γκοφρά, επιμ. Κ. Λιβιεράτος, Αλεξάνδρεια, Αθήνα

22. Greenblatt Stephen, 1989. *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, University of California Press, Berkeley

23. Grotowski Jerzy, 2010. *Για ένα Φτωχό Θέατρο*, μετ. Κ. Μηλιτιάδης, Κορόντζη, Αθήνα

24. Huizinga Johan, 2010. *Ο Άνθρωπος και το Παιχνίδι*, μετ. Γ. Λυκιαρδόπουλος, Σ. Ροζάνης, Γνώση, Αθήνα

25. Jenning Sue 1994. *The theater of Healing: Metaphor and Metaphysics in Healing Process*, στο *The Handbook of Dramatherapy* (Sue Jennings, Ann Cattanch, Steve Mitchell, Anna Chesner, Brenda Meldrum), Routledge, London, σσ. 93-113

26. Kierkegaard Soren, 1980. *Φόβος και Τρόμος*, μετ. Α. Σολωμού, Νεφέλη, Αθήνα

27. Knausgaard Karl Ove, 2014. *A Death in the Family*, Vintage, London

28. Lecoq Jacques, 2005. *Το Ποιητικό Σώμα. Μια Διδασκαλία της Θεατρικής Πράξης*, μετ. Ε. Βόγλη, Κοάν, Αθήνα

29. Lewis Gilbert, 1980. *Day of Shining Red*, Cambridge university Press, Cambridge

30. Lex Barbara, 1979. *Neurobiology of Ritual Trance* στο E. D' Aquili, C. Laughlin Jr. and J. MacManus (eds.) *The Spectrum of Ritual*, Columbia University Press, New York, σσ. 117-151

31. Mamet David, 2002. *Προς τον Ηθοποιό: Αλήθειες και Ψέματα, Συμβουλές και Αποτροπές*, μετ. Μ. Πασχαλίδου, Πατάκης, Αθήνα

32. Marcuse Herbert, 1974. *Αντεπανάσταση και Εξέγερση*, μετ. Α. Αθανασίου, Παπαζήση, Αθήνα

33. Marcuse Herbert, 1983. *Αρνήσεις*, μετ. Ζ. Σαρίκας, Ύψιλον, Αθήνα
34. Marcuse Herbert, 1998. *Η Αισθητική Διάσταση*, μετ. Σ. Χρυσάνθης, Καθρέφτης, Αθήνα
35. Murray Gilbert, 1912. *Excursus on the Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy*, στο Harrison Jane Ellen, *Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion*, Cambridge University Press, Cambridge, σσ. 341-363
36. Oida Yoshi, 2001. *Ο Ακυβέρνητος Ηθοποιός*, μετ. Ε. Παπαχριστοπούλου, Θ. Τσαπακίδης, Κοαν, Αθήνα
37. Rasmussen J. Susan, 1993. *Creativity, Conflict, and Power in Tuareg Spirit Possession*, στο *Anthropology and Humanism*, 18(1), American Anthropological Association, σσ. 21-30
38. Sahlins Marshall, 2003. *Πολιτισμός και Πρακτικός Λόγος*, μετ. Ν. Κούρκουλος, Ε. Καλπουρτζή, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα
39. Schechner Richard, 2006. *Θεωρία της Επιτέλεσης*, επιμ. Μ. Ζωγράφου, Φ. Φιλίππου, μετ. Ν. Κουβαράκου, Τελεθριον, Αθήνα
40. Turner Victor, 1969. *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, Cornell Paperbacks, New York
41. Turner Victor, 1977. *Variations on a Theme of Liminality*, στο Moore Sally F. και Meyerhoff Barbara C. (eds.), *Secular Ritual*, Van Gorcum, Amsterdam, σσ. 36-53
42. Turner Victor, 1982. *From Ritual to Theater: The Human Seriousness of Play*, Performing Arts Journal Publications, New York
43. Van Gennep Arnold, 1977. *The Rites of Passage*, Routledge, London
44. Τα αποτελέσματα της έρευνας είναι διαθέσιμα στην ιστοσελίδα: http://www.ekke.gr/secstacon/MATERIAL/Episkepseis_se_xorous_mousikis_the_atrou_xorou_cinema_EKKE.pdf (ανακτήθηκε την 12 Μαρτίου 2016)

Παράρτημα

Τα αριθμητικά στοιχεία της έρευνας όπως προκύπτουν από τη βάση δεδομένων του περιοδικού ΑΘΗΝΟΡΑΜΑ.

Ημ/νια από	Ημ/νια έως	Κανονικές παραστάσεις	Παιδικές	Σύνολο
01/01/14	31/12/14	1.161	286	1.447
01/01/15	31/12/15	1.228	314	1.542
01/10/13	01/06/14	869	181	1.050
02/06/14	30/09/14	230	43	273
01/10/14	01/06/15	866	198	1.064
01/06/15	30/09/15	232	34	266
01/10/15	10/02/16	610	184	794

Οι τίτλοι των παραστάσεων που προτείνονται στον οδηγό του περιοδικού ΑΘΗΝΟΡΑΜΑ και η περιγραφή τους.

2014-2015

<u>Τίτλος Παράστασης</u>	<u>Περιγραφή</u>
Όσα είναι δίπλα μου	Performance
Ωδές στον πρίγκηπα	Performance
River of fundament	Performance
Απόλυτο μηχάνημα	Performance
Από πρώτο χέρι	Performance (docu-theater)
Τριλογία του ηθοποιού	Performance (docu-theater)
Χορός ξανά	Performance (docu-theater)
Λίλιαν Μπρικ	Performance (solo, μονόλογος)
Μετρώντας τα φορέματά της	Performance (βιογραφικός)
Μαύρο αίμα	Performance (ερευν. παράσταση)
Ακαταμάχητοι	Performance (κωδικός σιωπής, παντομίμα)
Αβελάρδος και Ελοίζα	Performance (μυθιστορηματικός)
Δύσκολα τα πράγματα	Stand up comedy
Τολμάς	Αισθηματική Κομεντί
Το αμάρτημα της μητρός μου	Αυτοβιογραφικό
Αρκετά πια με την Αντέλα	Δράμα
Μάκβεθ	Δράμα
Το μουσικό της κοντέσσας Βαλέρυνας	Δράμα
Παράνομα φιλιά- Κόκκινα φανάρια	Δράμα
Τα πικρά δάκρυα της Πέτρας Φον Καντ	Δράμα
Βασιλιάς Ληρ	Δράμα
Κρίμα που είναι πορνη	Δράμα
Ματωμένος Γάμος	Δράμα
Ρωμαίος και Ιουλιέτα για δύο	Δράμα
Άμλετ	Δράμα
Βυσσινόκηπος	Δράμα
Έντα Γκάμπλερ	Δράμα
Πλατόνοφ	Δράμα
Ο θάνατος και ο αγρότης	Δράμα
Η γυναίκα από τα παλιά	Δράμα
Γέρμα	Δράμα
Ξαφνικά πέρσυ το καλοκαίρι	Δράμα
Γράμματα αγάπης στον Στάλιν	Δράμα
Βόιτσεκ	Δράμα
Δούλες	Δράμα
Θεός Βάνιας	Δράμα
Ένας άνθρωπος για όλες τις εποχές	Δράμα
Λεωφορείον ο πόθος	Δράμα
Ο κύκλος με την κιμωλία	Δράμα
Η εκδοχή του Μπράουνινγκ	Δράμα
Γυάλινος κόσμος	Δράμα (αυτοβιογραφικό)
Ανεπίδεκτη διόρθωση	Δράμα (βιογραφικό)

Ποιος σκότωσε το σκύλο τα μεσάνυχτα
Ευτυχισμένες μέρες
Τέλος του παιχνιδιού
Φλαντρώ
Γλάρος
Birdy
Ο Μουνής
Ο σωσίας
Η μεγάλη Χίμαιρα
Από τι ζουν οι άνθρωποι
Το θηρίο στη ζούγκλα
Ο αναρχικός τραπεζίτης
Ο γύρος του κόσμου σε 80 μέρες
Το θείο τραγί
Το φιλί της γυναίκας αράχνης
Άννα Καρένινα
Σκοτεινό ποτάμι
Μυστικοί αρραβώνες
Κατερίνα
Πατριδογνωσία ή Τίποτα πια δεν είναι για συγγνώμη
Μπετονένια παραλία
China dream
Azimut
Αντιγόνη
Όχι αθώς πια
Τρίτο κύμα
Κόκαλα
Ηλίθιους
Γιάνης "X" = Ξένος
Το μάθημα
Metamorfosis
Πέντε
Βροχή (Belongings)
Αγαπημένε μου ψεύτη
Εκκρεμότητα
Χορεύοντας στην ομίχλη
Ελευθερία στη Βρέμη
Πέντε σιωπές
Κέικ
Λάκκο της αμαρτίας
Μπιλ και Λου
Μέθεδος Γκρόνχολμ
Interview
Φιλουμένα
Ρομαντισμός
Σλάντεκ
Μένγκελε
Πιάφ
Συγχώρεσέ με

Δράμα (δραματοποίηση αστυν. θρίλερ)
Δράμα (θέατρο παραλόγου)
Δράμα (θέατρο παραλόγου)
Δράμα (παραδοσιακό)
Δράμα (σωματικό)
Δραματοποιημένο μυθιστόρημα
Δραματοποιημένη Λογοτεχνία
Δραματοποιημένη Λογοτεχνία
Δραματοποιημένη Λογοτεχνία
Δραματοποιημένη Λογοτεχνία(object theater)
Δραματοποιημένη νουβέλα
Δραματοποιημένο διήγημα
Δραματοποιημένο μυθιστόρημα
Δραματοποιημένο μυθιστόρημα
Δραματοποιημένο μυθιστόρημα
Δραματοποιημένο μυθιστόρημα
Δραματοποιημένο μυθιστόρημα
Δραματοποιημένο μυθιστόρημα
Επιθεώρηση
Επιστημονική φαντασία
Θέαμα (Ακροβατικό)
Θέαμα (Ακροβατικό)
Θέατρο για εφήβους
Θέατρο για εφήβους
Θέατρο για εφήβους
Θέατρο για εφήβους
Θέατρο για εφήβους
Θέατρο για εφήβους
Θέατρο παραλόγου
Θέατρο σιωπής
Θρίλερ
Κοινωνικό
Κοινωνικό
Κοινωνικό
Κοινωνικό
Κοινωνικό
Κοινωνικό
Κοινωνικό
Κοινωνικό
Κοινωνικό
Κοινωνικό
Κοινωνικό
Κοινωνικό
Κοινωνικό
Κοινωνικό
Κοινωνικό
Κοινωνικό
Κοινωνικό
Κοινωνικό

Παρέλαση	Κοινωνικό
Σκηές από ένα γάμο	Κοινωνικό
Αστερισμοί	Κοινωνικό
Παράσιτα	Κοινωνικό
Ζειμπέκικο	Κοινωνικό
Οι αγνοούμενοι	Κοινωνικό
Ο πουπουλένιος	Κοινωνικό
Δεν έχω τίποτα	Κοινωνικό
Σμύρνη μου αγαπημένη	Κοινωνικό
Πνιγμόνη	Κοινωνικό
Αγαπητή Ελένα	Κοινωνικό (ατμοσφαιρικό θέατρο)
Ρ(ωμαίος) + Ι(ουλιετά) forever	Κοινωνικό (διασκευή)
Δώδεκα ένορκοι	Κοινωνικό (δικαστικό δράμα)
Πηνελόπη Δέλτα	Κοινωνικό (θεατρική προσωπογραφία)
Γυναίκαι και λύκος	Κοινωνικό (Πειραματική Αλληγορία)
Δυο γυναίκες χορεύουν	Κοινωνικό (Ρεσιτάλ για δύο)
La strada	Κοινωνικό, κινηματογραφική μεταφορά
Ερωτικές διαδρομές	Κομεντί (Ερωτική)
Πράματα και θάματα	Κωμωδία
Έγκλημα στο καφέ Νουάρ	Κωμωδία
Πρότυπος οίκος ανοχής	Κωμωδία
Ένας ιδανικός σύζυγος	Κωμωδία
Μαμά είναι παντρεμένος	Κωμωδία
Φον Δημητράκης	Κωμωδία
Οι ηλίθιοι	Κωμωδία
Το ασπράδι του αυγού/ Κρέμα και μαρέγκα	Κωμωδία
Το ελεύθερο ζευγάρι	Κωμωδία
Μου λές αλήθεια;	Κωμωδία
Conte Caramela	Κωμωδία
Τα λουλούδια στην κυρία από μένα	Κωμωδία
Οι φόνισσες της Παπαδιαμαντη	Κωμωδία
Ένας ήρωας με παντούφλες	Κωμωδία
FIT	Κωμωδία
Η ζωή μου στην τέχνη	Κωμωδία
Αμάρτησα για το παιδί σου	Κωμωδία
Άντρες έτοιμοι για όλα	Κωμωδία
Ο γάμος του Φίγκαρο	Κωμωδία
Μάντεψε ποιος θα πεθάνει απόψε	Κωμωδία (Αστυνομικό θρίλερ, κωμικό μπουλβάρ)
Ο Ρόζενγκραντ και ο Γκίλντεστερν είναι νεκροί	Κωμωδία (κωμικοτραγική)
LOOT- Τα λάφυρα	Κωμωδία (μαύρη κωμωδία)
Ηλίθιοι	Κωμωδία (παράσταση πρωταγωνιστών)
Η Ντόλη η προξενήτρα	Κωμωδία (ρομαντική κομεντί)
Πονηρό πνεύμα	Κωμωδία (Σαμπανιζέ)
Μήδεια	Κωμωδία (Σάτιρα)
Ω!Τι κόσμος μπαμπά	Κωμωδία (Σάτιρα)
Φόνισσες της Παπαδιαμάντη	Κωμωδία (Σάτιρα)
Όλος ο Μποστ σε μία ώρα	Κωμωδία (Σουρεαλιστική μουσική κωμωδία)
Οι τενόροι	Κωμωδία (φάρσα)

Σιρανό ντε Μπερζεράκ	Κωμωδία Ηρωική
Το τραγούδι του νεκρού αδερφού	Λυρική Τραγωδία
Ο βουβός σερβιτόρος	Μαύρη Κωμωδία
Κρέας	Μαύρη Κωμωδία
Τελετή	Μαύρη Κωμωδία
Πατρίσια Χάισμιθ: εισαγωγή στο σασπένς	Μαύρη Κωμωδία, αστυνομική περιπέτεια
A devil inside	Μιούζικαλ
Βιολιστής στη στέγη	Μιούζικαλ
Η μελωδία της ευτυχίας	Μιούζικαλ
Rocky Horror Show	Μιούζικαλ
Βίκτωρ Βικτώρια	Μιούζικαλ
Annie	Μιούζικαλ
Οι κάμπανες του Edelweiss	Μιούζικαλ (Rock Opera)
Νύχτα μόλις πριν από τα δάση	Μονόλογος
Υπάκουα δικός σας	Μονόλογος
Γάμος	Μονόλογος
Προσγείωση	Μονόλογος
Επάγγελμα πόρνη	Μονόλογος
Μήδειας μπούρκα	Μονόλογος
Μορφές από το έργο του Βιζυηνού	Μονόλογος (Αφηγηματικός, Λογοτεχνικός)
Ο δικηγόρος Ντάρου	Μονόλογος (βιογραφικός)
Εγώ ο Θουκιδίδης	Μονόλογος (ιστορικός)
Ο γιός μου ο Ελπήνορας	Μονόλογος (ιστορικός)
Λα Πουπέ	Μονόλογος (κοινωνικός)
Caveman	Μονόλογος (κωμικός)
Τα ραδίκια ανάποδα	Μονόλογος (κωμικός)
Σταματία το γένος Αργυροπούλου	Μονόλογος (πολιτικός)
Μπέε	Μουσικοθεατρικό θέαμα
Ο караγκιόζης και το θαύμα των Χριστουγέννων	Μουσικοθεατρικό θέαμα
Δώδεκα παρά δώδεκα	Μουσικοθεατρικό θέαμα
Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας	Μουσικοθεατρικό θέαμα (βουκολικό)
Θα περάσει κι αυτό	Μουσικοθεατρικό (ιστορική μετεπιθεώρηση)
Πριν το χάραμα	Μουσικοθεατρικό θέαμα (ιστορικό)
Μια Ελλάδα Θέατρο	Μουσικοθεατρικό θέαμα (ιστορικό)
Έρωτες	Μουσικοθεατρικό (μετεπιθεωρησιακό, stand up comedy)
Woman	Μουσικοθεατρικό θέαμα (performance)
Φόνισσα	Όπερα
Μποέμ	Όπερα
Τριστάνος και Ιζόλδη	Όπερα
Πονηρή αλεπουδίτσα	Όπερα
Τραβιάτα	Όπερα
Σταχτοπούτα	Όπερα
Η αρκούδα	Όπερα
Διδώ και Αινείας	Όπερα
Θέλω να δω τον Πάπα	Οπερέτα
Ωραία Ελένη	Οπερέτα
Dreamcatcher	Οπτικοακουστικό χοροθέαμα
Ονειροφάγος	Παραμύθι

Ο θάνατος και η κόρη
 Vanya. Δέκα χρόνια μετά
 Ηρακλής οι δώδεκα άθλη
 Κοιλιάδα των εκπλήξεων
 Ο Υμπύ και η επιτροπή της αλήθειας
 Ο βασιλιάς της Ασίας
 Amor
 Αχ
 Δεν φοβάμαι, δεν ελπίζω, είμαι..
 Ποιος ήταν ο κύριος
 Πιντόραμα
 Το τρελόσπιτο
 Άφιξη
 Pindorama
 Disable Theater
 Torobaca
 Σιωπή
 Loop 3
 Δεσποινίς Τζούλια

Πολιτικό
 Σκηνική Σύνθεση
 Σκηνική Σύνθεση
 Σκηνική Σύνθεση
 Σκηνική Σύνθεση
 Σκηνική σύνθεση (performance)
 Σκηνική σύνθεση, βιομηχανικό θέατρο
 Σκηνική σύνθεση,(δραματοποιημένη Λογ.)
 Σύνθεση Κειμένων
 Σύνθεση Μονόπρακτων
 Χοροθέατρο
 Χοροθέατρο
 Χοροθέατρο, performance
 Χοροθέατρο, performance, σύγχρ. Χορός
 Χοροθέατρο, performance, σύγχρ. Χορός
 Χοροθέατρο, performance, σύγχρ. Χορός
 Χοροθέατρο, performance, σύγχρ. Χορός
 Χοροθέατρο, performance-κωμωδία
 Χοροθέατρο, κοινωνικό δράμα

2015-2016

Τίτλος Παράστασης

Περιγραφή

6 am How to disappear completely
 Domino
 The encounter
 The Notebook
 Web of trust
 Η μελαγχολία των δράκων
 Και θα σφάξουμε το κουνέλι. Η ζωή είναι ωραία.
 Η ζωή είναι καλή. Θα σφάξουμε το κουνέλι
 Απογραφή της ανισχυρότητας
 Υπόθεση Φαρμακονήσι ή Το δίκαιο του νερού
 Small metal objects
 Στη μέση του δρόμου-Αθήνα
 Σχεδόν σαράντα
 Δέκα μικροί νέγροι
 19η Μαΐου
 Dogville
 Marikas's
 Marvin's room
 Αθηνά Χατζηεσμέρ, ετών 17
 Άννα Καρένινα
 Γυάλινος Κόσμος
 Δαμάζοντας τα κύματα
 Δεσποινίς Τζούλια
 Ένας ανεπαίσθητος πόνος

Performance
 Performance
 Performance
 Performance
 Performance
 Performance
 Performance
 Performance (docu-theater)
 Performance (docu-theater)
 Performance (side specific project)
 Performance (side specific project)
 Stand up comedy
 Αστυνομικό
 Δράμα
 Δράμα
 Δράμα
 Δράμα
 Δράμα
 Δράμα
 Δράμα
 Δράμα
 Δράμα
 Δράμα

Έντα Γκάμπλερ	Δράμα
Η παρεξήγηση	Δράμα
Η Τσερλίνε και το σπίτι των κυνηγών	Δράμα
Θείος Βάνιας	Δράμα
Κραυγή	Δράμα
Ληστές	Δράμα
Λίλιομ	Δράμα
Λούλου	Δράμα
Μόνα Λίζα	Δράμα
Ο μικρός Έγιολφ	Δράμα
Ο χορός του θανάτου	Δράμα
Οι Καραμάζοφ	Δράμα
Οικογένεια Τσέντσι	Δράμα
Όταν ξυπνήσουμε εμείς οι νεκροί	Δράμα
Παιχνίδι του τέλους	Δράμα
Προδοσία	Δράμα
Ριχάρδος Γ'	Δράμα
Ρωμαίος + Ιουλιέτα	Δράμα
Ρωμαίος και Ιουλιέτα για δύο	Δράμα
Σκοτεινή πέτρα	Δράμα
Τα παιδιά του ήλιου	Δράμα
Τέφρα και σκιά	Δράμα
Το γλυκό πουλί της νιότης	Δράμα
Το κουκλόσπιτο	Δράμα
Τρεις αδερφές	Δράμα
Φάουστ	Δράμα
Φθινοπωρινή σονάτα	Δράμα
Αγγελική	Δράμα (μελό)
Η ωραία του Πέραν	Δράμα (ρομαντικό)
Ασκητική	Δραματοποιημένη λογοτεχνία
Η Λίλα λέει	Δραματοποιημένο διήγημα
Αδερφοί Καραμάζοφ	Δραματοποιημένο μυθιστόρημα
Έγκλημα και τιμωρία	Δραματοποιημένο μυθιστόρημα
Έγκλημα και τιμωρία	Δραματοποιημένο μυθιστόρημα
Εμείς	Δραματοποιημένο μυθιστόρημα
Η μεγάλη χίμαιρα	Δραματοποιημένο μυθιστόρημα
Κύματα	Δραματοποιημένο μυθιστόρημα
Λούλα	Δραματοποιημένο μυθιστόρημα
Μετάξι	Δραματοποιημένο μυθιστόρημα
Μητέρα του σκύλου	Δραματοποιημένο μυθιστόρημα
Ορλάντο	Δραματοποιημένο μυθιστόρημα
Σαλώμη	Δραματοποιημένο μυθιστόρημα
Το κιβώτιο	Δραματοποιημένο μυθιστόρημα
Το κύματα της Βιρτζίνια Γουλφ	Δραματοποιημένο μυθιστόρημα
Το φιλί της γυναίκας αράχνης	Δραματοποιημένο μυθιστόρημα
Jane Eyre	Δραματοποιημένο μυθιστόρημα (Ζωντανή αναμετάδοση στο Μέγαρο Μουσικής)
Φόβος	Δραματοποιημένο μυθιστόρημα (νουβέλα)
Post Inferno-Προς Δαμασκόν	Επική Μεταφυσική Τριλογία

Ο Αγών μου	(Ημιαυτοβιογραφικό)
Ζακ ή υπακοή	Θέατρο ντοκουμέντο
Ο Φίλιπ Γκλας αγοράζει μια φραντζόλα ψωμί	Θέατρο του παραλόγου
Τα τελευταία φεγγάρια	Θέατρο του παραλόγου
Αγαπητή Ελένα	Κοινωνικό
Άγριος σπόρος	Κοινωνικό
Αυγά μαύρα	Κοινωνικό
Η Βέρα	Κοινωνικό
Καγκουρό	Κοινωνικό
Κουρδιστό πορτοκάλι	Κοινωνικό
Λωξάνδρα	Κοινωνικό
Μικρές ιστορίες φόνων	Κοινωνικό
Ξένοι	Κοινωνικό
Πανηγύρι	Κοινωνικό
Παράσιτα	Κοινωνικό
Σμύρνη μου αγαπημένη	Κοινωνικό
Συγγνώμη	Κοινωνικό
Το τάβλι	Κοινωνικό
Ψέμματα	Κοινωνικό
This is war	Κοινωνικό
Ζεϊμπέκικο	Κοινωνικό
Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια	Κοινωνικό
Ισορροπία του Nash	Κοινωνικό
Ο βίος του Γαλιλαίου	Κοινωνικό
Όταν ο λύκος δεν είναι εδώ	Κοινωνικό
Πίστη, Αγάπη, Ελπίδα	Κοινωνικό
Χορεύοντας στην ομίχλη	Κοινωνικό
Εβίβα	Κοινωνικό (βασισμένο σε μυθιστόρημα)
Γκάμπυ (μείνετε αυαίσθητοι)	Κοινωνικό (βιογραφικό)
Animals	Κοινωνικό (πολιτική, μαύρη κωμωδία)
Ο μπαμπάς	Κοινωνικό (τραγική φάρσα)
Ο θάνατος του εμποράκου	Κοινωνικό δράμα
Friends Manifest	Κωμωδία
Άντρες έτοιμοι για όλα	Κωμωδία
Γαμπροί για πούλημα	Κωμωδία
Για όνομα	Κωμωδία
Διασκεδάζοντας με τον κύριο Σλόουν	Κωμωδία
Δοξαπατρή	Κωμωδία
Έρθες και θα μείνεις	Κωμωδία
Μια υπέροχη Κυριακή για εκδρομή	Κωμωδία
Νύφη κουράγιο	Κωμωδία
Ο αρχοντοχωριάτης	Κωμωδία
Ο γάμος του Φίγκαρο	Κωμωδία
Ο μαδαφάκας με το καπέλο	Κωμωδία
Όποιος προλάβει	Κωμωδία
Παρασκευή παλιμπαιδισμού	Κωμωδία
Πλούτος	Κωμωδία
Πρακτόρισες	Κωμωδία

Το δάνειο	Κωμωδία
Το κενό	Κωμωδία
Το σώσε	Κωμωδία
Θεέ μου, τι σου κάναμε;	Κωμωδία (Γαλλική Κομεντί)
Μου λες αλήθεια;	Κωμωδία (Κομεντί)
Σουρελαϊκόν	Κωμωδία καταστάσεων
Playground...ανοιχτές πληγές	(ρεαλιστικό,σουρεαλιστικό θέατρο)
Είπα, μην ενοχλείτε	Μαύρη Κωμωδία
Η επίσκεψη της γηραιάς κυρίας	Μαύρη Κωμωδία
Θεός της σφαγής	Μαύρη Κωμωδία
Οφσάιντ-Εκτός παιδιάς	Μαύρη Κωμωδία
Πατρίσια Χάισμιθ: Εισαγωγή στο σασπένς	Μαύρη Κωμωδία
Σκάσε ή Η χαμένη παντόφλα του Μανώλη Καρέλη	Μαύρη Κωμωδία
80s the musical	Μιούζικαλ
Billy Eliot, the musical	Μιούζικαλ
Nine	Μιούζικαλ
Sweet Charity	Μιούζικαλ
Victor/Victoria	Μιούζικαλ
Caveman	Μονόλογος
Αγγέλα Παπάζογλου	Μονόλογος
Αναφορά στον Γκρέκο	Μονόλογος
Εγώ, ο Θουκιδίδης, ένας Αθηναίος	Μονόλογος
Επάγγελμα πόρνη	Μονόλογος
Ερωμένες στον καμβά	Μονόλογος
Ευτυχία Παπαγιαννοπούλου	Μονόλογος
Ιώβ	Μονόλογος
Κοντραμπάσο	Μονόλογος
Λέλα Καραγιάννη (η μάνα της Αντίστασης)	Μονόλογος
Μάρτυς μου ο Θεός	Μονόλογος
Που είναι η μάνα σου μωρή	Μονόλογος
Σταματία το γένος Αργυροπούλου	Μονόλογος
Τι κοιτάτε ρε;	Μονόλογος
Σιχτίρ ευρώ, μποντρούμ δραχμή, θα πεις κι ένα τραγούδι	Μονόλογος (Σατιρικό)
Πριν το χάραμα	Μουσικοθεατρική
Paris!The show	Μουσικοχορευτική
Πρίγκηπας και φτωχός	Μουσικοχορευτική
Lulu	Όπερα (Ζωντανή αναμετάδοση στο Μέγαρο Μουσικής)
Το όνειρο- Il Sogno	Όπερα (Λυρικό θέατρο)
Δάφνες και πικροδάφνες	Πολιτική Σάτιρα
iD	Πολυθέαμα
Η μαγική λατέρνα	Πολυθέαμα
Amor	Σκηνική Σύνθεση
Still life	Σκηνική Σύνθεση
Καθαρή πόλη	Σκηνική Σύνθεση
Μέχρι τώρα	Σκηνική Σύνθεση
Μιράντα	Σκηνική Σύνθεση
Μισαλλοδοξία	Σκηνική Σύνθεση
Ο γλάρος Ιωνάθαν	Σκηνική Σύνθεση

Οι μεγάλοι αμαρτωλοί
Όσα η καρδιά μου στην καταιγίδα
Τα ωραία χέρια μας
Το γεφύρι της Άρτας-Επί του μύθου σύνθεσις
Το δέντρο του Οιδίποδα
Ωρα του διαβόλου ή ένα πάρτυ μασκέ

Το άλλο σπίτι

Είναι τρελοί αυτοι οι Γαλάτες
Coup Fatal
Decadance
Archive
ΕΚ ΠΛΗΞΗ
Σπίτι από γέφυρες
Το δικό μου ψάρι
Σκοτεινές γλώσσες

Σκηνική Σύνθεση
Σκηνική Σύνθεση
Σκηνική Σύνθεση
Σκηνική Σύνθεση
Σκηνική Σύνθεση
Σκηνική Σύνθεση
Σκηνική Σύνθεση (docu-theater, θέατρο
επιπόνησης)
Σκηνική Σύνθεση (Γαλλικές
αναγεννησιακές φάρσες)
Σύγχρονος Χορός
Σύγχρονος Χορός
Χοροθέατρο
Χοροθέατρο
Χοροθέατρο
Χοροθέατρο
Χοροθέατρο
Χοροθέατρο
Ψυχολογικό θρίλερ