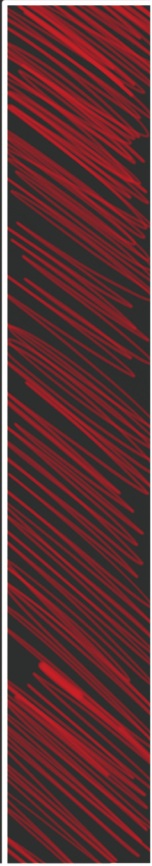


ΡΗΓΜΑΤΙΚΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΜΗΤΡΟΠΟΛΗ
ΕΠΑΝΑΚΩΔΙΚΟΠΟΙΩΝΤΑΣ ΤΟΝ BRECHT ΚΑΙ ΤΟΝ ARTAUD ΣΤΟ ΔΗΜΟΣΙΟ ΧΩΡΟ

ΛΩΛΟΥ ΜΑΡΙΑ
ΣΑΡΑΝΤΑΚΟΥ ΓΑΛΑΤΕΙΑ



ΡΗΓΜΑΤΙΚΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΠΗΤΡΟΠΟΛΗ
ΕΠΑΝΑΚΩΔΙΚΟΠΟΙΩΝΤΑΣ ΤΟΝ BRECHT ΚΑΙ ΤΟΝ ARTAUD ΣΤΟ ΔΗΜΟΣΙΟ ΧΩΡΟ

ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΛΩΛΟΥ ΜΑΡΙΑ

ΣΑΡΑΝΤΑΚΟΥ ΓΑΛΑΤΕΙΑ

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ

ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ ΚΡΗΤΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ
ΧΑΝΙΑ, 2017

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Ευχαριστούμε τον κ. Μουτσόπουλο για την καθοδήγηση και τις συμβουλές του, αλλά και γιατί χωρίς αυτόν αυτή η εργασία θα ήταν ακόμα μεγαλύτερη.

Ευχαριστούμε τους Αριάδνη Βοζάνη, Σωκράτη Γιαννούδη, Παύλο Λέφα, Μανώλη Σειραγάκη, Σταύρο Σταυρίδη, Πάνο Χαραλάμπους, για τις συζητήσεις που κάναμε μαζί τους για το θέατρο, την αρχιτεκτονική και όχι μόνο.

Ευχαριστούμε τη Φωτεινή, το Θέμη, τη Μαρία, τον Ερμή, την Ειρήνη Κουμπαρούλη, τον Μιχάλη Βιρβιδάκη και τον Glen McGillivray για τη βοήθειά τους.

Ευχαριστούμε την Ιωάννα, τη Μαρίτσα και τη Νένα για τη τεχνική υποστήριξη, την πο(ωω)λήτιμη συμπαράσταση και την υπομονή τους.

Ευχαριστούμε τους υπόλοιπους φίλους μας και τις οικογένειες μας που μας λείψανε και σύντομα θα βρεθούμε κοντά τους.

Επιτρέπουμε την αντιγραφή και την αναπαραγωγή μέρους ή ολόκληρης της εργασίας για ακαδημαϊκή χρήση, που δεν αποφέρει οικονομικά οφέλη.

Η γνώση είναι δωρεάν, και πρέπει να μοιράζεται.

Δεν είναι απαραίτητο, αλλά αν θέλετε, μπορείτε να μας ενημερώσετε, για να χαρούμε.

περιεχόμενα

6	εισαγωγή	
11	Η μητροπολιτική κατάσταση και η ρηγματική πρακτική	1
12	1.1_Η σύγχρονη μητρόπολη, οι προβληματικές της και οι εκφράσεις στο δημόσιο χώρο	
	1.1.1_Η σύγχρονη μητροπολιτική εμπειρία και οι επιπτώσεις στο άτομο	
	1.1.2_Εκφράσεις στο δημόσιο χώρο	
38	1.2_Ρωγμές	
45	Η θεατρική μεταφορά	2
46	2.1_Ιστορική αναδρομή από την αρχαιότητα στις σύγχρονες θεωρίες	
	2.1.1_Η θεατρική μεταφορά από τον Πλάτωνα μέχρι τον 18ο αιώνα	
	2.1.2_Οι σύγχρονες θεωρήσεις: Kenneth Burke, Erving Goffman, Elizabeth Burns, Victor Turner	
55	2.2_Προς τη σύνταξη μιας νέας θεατρικής μεταφοράς	
	2.2.1_Η θεατρική μεταφορά ως εν δυνάμει ρηγματική πρακτική	
	2.2.2_Τα τέσσερα σημεία: σκηνή, ηθοποιός, κοινό, παράσταση	
71	Οι θεατρικές θεωρίες	3
72	3.1_Εισαγωγή: η επιλογή του Brecht και του Artaud	
	3.2_Αναλυτική μελέτη των θεωριών	
74	3.2.1_Ο Bertolt Brecht και το επικό θέατρο	
	3.2.2_Ο Antonin Artaud και το θέατρο της σκληρότητας	
99	Προς τη ρηγμάτωση του μητροπολιτικού σκηνικού_επανακωδικοποιώντας τον Brecht και τον Artaud στον δημόσιο χώρο	4
100	4.1_Επανακωδικοποιήσεις στο δημόσιο χώρο	
	4.1.1_Επανακωδικοποιώντας τον Brecht	
	4.1.2_Επανακωδικοποιώντας τον Artaud	
122	4.2_Παραδείγματα	
	4.2.1_Οι Ζαπατίστας στην ηλιαιότητα του Zocalo_2001	
	4.2.2_Ο φλεγόμενος μοναχός_1963	
	4.2.3_Παράλληλη ανάγνωση_Η Καταστασιακή Διεθνής	
160	συμπεράσματα	
162	βιβλιογραφία	
166	κατάλογος εικόνων	

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Φαίνεται πως αυτή η εργασία ξεκίνησε πολύ πριν μπούμε στη διαδικασία να της δώσουμε μια μορφή, μια δομή, έναν τίτλο. Ξεκίνησε όταν μπήκαμε στον κόσμο του θεάτρου. Όταν μπήκαμε στη διαδικασία της συνδιαμόρφωσης. Όταν είδαμε πως πέρα από την εντατικοποίηση και τον ατομικό δρόμο, υπάρχει και αυτός της δημιουργίας, της αλληλεγγύης, της αλληλοβοήθειας, της συλλογικότητας. Κι όταν πια μέσα από ένα νέο βλέμμα, οι πόλεις μας φανερώθηκαν μπροστά μας σαν ένα σκηνικό, αυτό πλέον φάνταζε τυποποιημένο, ερμητικό, χαώδες, να αποτυπώνει μια κατεστημένη πραγματικότητα καταπιεστική, αυταρχική, εγκλιωβιστική που φαίνεται να μην αφήνει χώρο για το δικό μας δρόμο. Για να διεκδικήσουμε αυτόν τον χώρο, θα πρέπει πρώτα να αντιληφθούμε πώς λειτουργεί αυτή η πόλη και με ποιούς τρόπους μας τον στερεί. Χρειάζεται να βρούμε τα εργαλεία εκείνα που πάνω της θα τα εφαρμόσουμε, ώστε αυτό το σκηνικό να το διαρρήξουν, χρειάζεται με αυτά τα εργαλεία να διαμορφώσουμε νέες συμπεριφορές, μια νέα αντίληψη για το χώρο και το ρόλο μας μέσα σε αυτόν, χρειάζεται το δρόμο να τον διανοίξουμε μόνοι μας. Κι αν ακόμα μπορούμε να ελπίζουμε σε αυτό, είναι γιατί έχουμε δει ανθρώπους να συζητάνε, να παλεύουν, να δημιουργούν δομές εναλλακτικές, όψεις μιας καλύτερης κατάστασης.

Στόχος

Στόχος αυτής της ερευνητικής είναι η αναζήτηση των συστημάτων εκείνων που είναι σε θέση να παράξουν ρηγματικές καταστάσεις στις εκφρασμένες στον δημόσιο χώρο προβληματικές της σύγχρονης μητρόπολης. Για την εξαγωγή των εργαλείων ως προς την αναζήτηση αυτή, επιλέγεται το πεδίο του θεάτρου. Μελετάμε τις θεωρίες των Brecht και Artaud, οι οποίοι εντόπισαν αντίστοιχες κοινωνικές προβληματικές στην εποχή τους, αναλύουμε τα θεατρικά τους εργαλεία και τα επανακωδικοποιούμε στο πεδίο του δημόσιου χώρου.

Μέθοδος

Κατά την εκπόνηση της εργασίας συγκροτήθηκαν τρεις μεθοδολογικοί τύποι. Ο πρώτος τύπος, αυτός της βιβλιογραφικής έρευνας, χρησιμοποιήθηκε για την μελέτη της σύγχρονης μητρόπολης και των προβληματικών της, την ιστορική πορεία και το περιεχόμενο της μεθόδου της θεατρικής μεταφοράς, και την ανάλυση των δυο επιλεγμένων θεατρικών θεωριών. Με βάση αυτήν την έρευνα και μέσω προσωπικών θεωρήσεων, συντάσσουμε τους όρους μιας νέας θεατρικής μεταφοράς, που θα αποτελέσει τον δεύτερο μεθοδολογικό τύπο, κατά την μεταφορά και επανακωδικοποίηση στο πεδίο της πόλης των θεατρικών στοιχείων που εξάγονται από τις θεωρίες του Bertolt Brecht και του Antonin Artaud. Τέλος μέσω παραδειγμάτων, εντοπίζουμε αυτές τις επανακωδικοποιήσεις σε γεγονότα που εκτυλίχθηκαν σε δημόσιους χώρους αστικών κέντρων, και αξιολογούμε την αποτελεσματικότητά τους, ως προς την εκπλήρωση του στόχου της έρευνας.

Δομή

Το πρώτο κεφάλαιο, χωρίζεται σε δυο ενότητες. Στην πρώτη, ορίζεται η σύγχρονη μητρόπολη, σκιαγραφούνται οι προβληματικές της και αναλύεται ο τρόπος με τον οποίο αυτές αποτυπώνονται στο πεδίο του δημόσιου χώρου της πόλης. Στη δεύτερη, διατυπώνονται η θεωρία της «ρηγματικής πρακτικής», ως μια πρακτική άρσης της κανονικότητας, και η ανάγκη εύρεσης ενός εργαλείου παραγωγής ρωγμών σε αυτό το πεδίο.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, ως εργαλείο επιλέγεται η «θεατρική μεταφορά». Έτσι στην πρώτη ενότητα παρουσιάζεται η ιστορική εξέλιξη του όρου, εστιάζοντας κυρίως στις σύγχρονες προσεγγίσεις. Με βάση αυτές τις προσεγγίσεις και προσωπικές ερμηνείες, στη δεύτερη ενότητα συντάσσεται η βάση της θεατρικής μεταφοράς στο πεδίο της πόλης, μέσω του εκ νέου ορισμού τεσσάρων βασικών όρων, αυτών της «σκηνής», του «ηθοποιού», του «κοινού» και της «παράστασης».

Στο τρίτο κεφάλαιο, επιλέγονται δυο θεατρικές θεωρήσεις που έχουν στη βάση τους συγγενικούς κοινωνικούς προβληματισμούς με αυτούς που διατυπώθηκαν στο πρώτο κεφάλαιο: αυτές του «επικού θεάτρου» του Bertolt Brecht στην πρώτη ενότητα, και του «θεάτρου της σκληρότητας» του Antonin Artaud, στη δεύτερη. Χρησιμοποιείται και πάλι ο διαχωρισμός σκηνής, ηθοποιού, κοινού και παράστασης, για την αναλυτική μελέτη και κατανόηση των δυο θεωριών.

Το τέταρτο κεφάλαιο υποδιαιρείται σε δυο ενότητες. Στην πρώτη ενότητα επανακωδικοποιούνται τα στοιχεία της κάθε θεατρικής θεωρήσης στο πεδίο της πόλης, βάσει του συνδυασμού της θεατρικής μεταφοράς του δεύτερου

κεφαλαίου με τις θεατρικές αρχές που εξήχθησαν από το τρίτο, και διατυπώνονται τα δυο επανακωδικοποιημένα συστήματα. Στη δεύτερη ενότητα, εξετάζονται ενδεικτικά δυο γεγονότα τοποθετημένα στο δημόσιο χώρο της πόλης, που το κάθε ένα από αυτά αποτελεί παράδειγμα της επανακωδικοποίησης του κάθε συστήματος. Ως παράδειγμα μπρεχτικής επανακωδικοποίησης, θα εξετασθεί η ομιλία των Ζαπατίστας στη πλατεία του Zocalo, στο Μεξικό, το 2001, ενώ ως παράδειγμα αρτωικής επανακωδικοποίησης, θα μελετηθεί ο αυτοπυρπολισμός του Thich Quang Duc στο κέντρο της Σαϊγκόν, στο Νότιο Βιετνάμ, το 1963. Το κάθε παράδειγμα αξιολογείται ως προς την αποτελεσματικότητά του να αποτελέσει «ρωγμή», όπως αυτή έχει ήδη οριστεί. Στη συνέχεια γίνεται μια συνοπτική αναφορά στην καταστασιακή θεωρία, εν είδει «παράλληλης ανάγνωσης» που συνδυάζει αρχές και των δυο συστημάτων.

Τέλος, παρατίθενται τα συμπεράσματα της παραπάνω διερεύνησης.

*"έχει κι αυτή η πόλη τις χαρές της,
μέσα στην καταχνιά.
Στο παιχνίδι των άτακτων μαθητών, στη
συνάντηση, στο δρόμο, στην αλληλεγγύη,
στην ανεκτικότητα, στην απόφαση να μη το
βάλεις κάτω. Στη γιορτή και την περιπλάνηση.
Στον αγώνα, τη σφιγμένη γροθιά.
Στις πλατείες, στη μουσική, στην ποίηση, στη
φιλία και τον έρωτα.
Και σε αυτήν την πόλη, άλλοι είναι οι
απόβλητοι και οι περιτοί.
Είναι αυτοί που της κόβουν την ανάσα και
της κλέβουν τη ζωή, αυτοί που την πουλάνε
και την αγοράζουν κάθε μέρα, οι ισχυροί, οι
κυβερνήτες, οι κατακτητές της με τα κλομπ και
τις στολές σε κάθε γωνία, οι ξυρισμένοι με τις
μαύρες μπλούζες, αλλιά και οι αξύριστοι με τα
κυριλέ κουστούμια."*

David Harvey

κεφάλαιο_1

Η μητροπολιτική κατάσταση και η ρηγματική πρακτική

1.1_Η σύγχρονη μητρόπολη, οι προβληματικές της και οι εκφράσεις τους στο δημόσιο χώρο

1.1.1_Η σύγχρονη μητροπολιτική εμπειρία και οι επιπτώσεις στο άτομο

1.1.2_Εκφράσεις στο δημόσιο χώρο

1.2_Ρωγμές

Η σύγχρονη μητρόπολη, οι προβληματικές της και οι εκφράσεις τους στο δημόσιο χώρο

Οι σύγχρονες μεγαλουπόλεις, όπως τις ζούμε σήμερα, ξεκινούν να διαμορφώνονται, από τα μέσα του 19ου αιώνα, με την δραματική αλληλαγή της κλίμακας του αστικού τοπίου. Στην αλληλαγή αυτή συντέλεσαν σε μεγάλο βαθμό, οι έντονες μετακινήσεις πληθυσμών από την ύπαιθρο στα αστικά κέντρα, με το πέρας της βιομηχανικής επανάστασης. Με πρώτο μεγάλο δείγμα την παρέμβαση του Haussmann στον πολεοδομικό χάρτη του Παρισιού, βλέπουμε να επηρεάζεται καθοριστικά η δομή των σύγχρονων μεγαλουπόλεων. Με τα περιβόητα βουλεβάρδα, άρθθηκαν τα όρια της παραδοσιακής πόλης και δημιουργήθηκαν λαμπροί άξονες κυκλοφορίας, "*μνημεία μιας κοινωνίας της επιδεικτικής κατανάλωσης και της αναμφίβολης υπεροχής των αστών που τη διαχειρίζονταν. Δεν είναι τυχαίο που την ίδια εποχή φτιάχτηκαν τα πρώτα πολυκαταστήματα, έγινε η πρώτη διεθνής έκθεση, και πήρε τη σημερινή θεαματική της μορφή η διαφήμιση. Από εδώ και στο εξής στην πόλη θα δεσπόζουν υλοποιημένες σε ένα διακριτό κτιριακό πολιτισμό οι αξίες της εμπορικής φαντασμαγορίας. Το πολύβουο πλήθος θα συνωστίζεται στα μεγάλα καταστήματα, η κίνηση όλο θα αυξάνει, τα διαφημιστικά μηνύματα θα κυριεύουν όλο και σε μεγαλύτερη έκταση τον οπτικό ορίζοντα των κατοίκων, οι ανάγκες της μετακίνησης όλων προς την δουλειά ή την αγορά θα γεννούν όλο και*

*πιο γρήγορα μέσα μεταφοράς"*¹.

Σήμερα, σχεδόν 150 χρόνια μετά, με την παγκοσμιοποίηση να διατρέχει όλους τους άξονες της σύγχρονης πραγματικότητας, οι πόλεις έχουν καταστεί μηχανισμοί ιδιαίτερα πυκνοί και περίπλοκοι. Σε αυτές τις παγκοσμιοποιημένες και συμπυκνωμένες δομές, έχει αποδοθεί ο όρος «**μητρόπολη**», προκειμένου να περιγραφεί η **μεγάλης κλίμακας πόλη – κέντρο οικονομικών δραστηριοτήτων, πυκνής δόμησης, συγκέντρωσης μεγάλου κομματιού πληθυσμού, που χαρακτηρίζεται από έντονους ρυθμούς, πολύπλοκη μορφή και συχνά ενσωματώνει πολλούς και διαφορετικούς χαρακτήρες**. Σύγχρονα παραδείγματα μεγάλων μητροπολιτικών κέντρων αποτελούν η Νέα Υόρκη, το Παρίσι, το Λονδίνο, ακόμα και η Αθήνα.

Όμως, όσο ο αστικός χώρος γιγαντώνεται και περιπλέκεται, και η ζωή των κατοίκων σε αυτόν αλλιάζει και αναδιαμορφώνεται, τόσο πιο δύσκολο καθίσταται να υπάρξει ένας συνεκτικός ορισμός που να μπορεί να περιγράψει επαρκώς τη δομή και τη φυσιογνωμία του.

Προσπαθώντας κανείς να σχηματίσει γρήγορα μια εικόνα για την εμπειρία της σύγχρονης μητρόπολης, μάλλον αυτή δε θα είναι απλά η εικόνα μιας μεγάλης σε κλίμακα

¹ Σταυρίδης Σταύρος, «Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή», σελ. 18

και περίπλοκης αστικής δομής, αλλιά μιας πόλης που περιλαμβάνει *"τεράστια κτήρια, δρόμους αδιάβατους, παρ'ό,τι συχνά τεράστιους, εντυπωσιακό όγκο από φωτεινές και πολύχρωμες επιγραφές. Καταναλωτικές προσαγές συγχέονται απόλυτα με τις επιταγές που ρυθμίζουν την κυκλοφορία. Καθώς το τοπίο μεταβάλλεται έστω και επιφανειακά, οι εντυπώσεις των κινούμενων (πεζών ή με αυτοκίνητα) απαρτίζονται από ένα άθροισμα θραυσμάτων χρόνου και χώρου που διαδέχονται το ένα το άλλο με εντυπωσιακή ταχύτητα"*². Ο κάτοικος της μητρόπολης, δέκτης αλεπάλληλων μηνυμάτων και πληροφοριών, καλείται να ανταπεξέλθει σε αυτή τη χαώδη, δαιδαλώδη και ερμητική πραγματικότητα.

Ίσως λοιπόν, δεν μπορούμε να περιγράψουμε με μια πρόταση τη σύγχρονη μητρόπολη, μπορούμε όμως να σκιαγραφήσουμε τα βασικά προβληματικά χαρακτηριστικά των αστικών αυτών συγκεντρώσεων, και να εντοπίσουμε τον τρόπο με τον οποίο επηρεάζουν τον κάτοικο της πόλης.

2_ ο.π., σελ. 19

1_1_1 Η σύγχρονη μητροπολιτική εμπειρία και οι επιπτώσεις στο άτομο

Στη προσπάθεια λοιπόν, να εξετάσουμε τις πτυχές της σύγχρονης μητροπολιτικής εμπειρίας, διαπιστώνουμε πως ο πλέον κατάλληλος τρόπος να περιγραφούν είναι ως ένα κολλάτζ εντυπώσεων και ρυθμών, παρά σαν μια συνεκτική εικόνα.

Μητροπολιτικό περιβάλλον

*"Είναι σχεδόν προφανές ότι στη λεγόμενη μοντέρνα κοινωνία η συγχρονικότητα εντείνεται και πυκνώνει, ενώ οι δυνατότητες συνάντησης και συγκέντρωσης ενισχύονται. Οι επικοινωνίες επιταχύνονται και πλησιάζουν σχεδόν το ακαριαίο. Οι πληροφορίες αφθονούν και διαχέονται ανοδικά ή καθοδικά, με αφετηρία την κεντρικότητα"*³. Σε αυτό το κλίμα παρατηρούμε την όλο και μεγαλύτερη ανάπτυξη της τεχνολογίας στο πεδίο τόσο των συγκοινωνιών όσο και της διακίνησης της πληροφορίας. Βλέπουμε το επιστημονικό ενδιαφέρον στον τομέα των μεταφορών, να επικεντρώνεται στο πώς θα μπορέσει να καλυφθεί όλο και μεγαλύτερη απόσταση σε όλο και λιγότερο χρόνο. Τα τρένα και τα αεροπλάνα αναπτύσσουν ιλιγγιώδεις ταχύτητες εκμηδενίζοντας τις αποστάσεις, το αυτοκίνητο αποτελεί το κύριο μέσο της καθημερινής μετακίνησης και αυξάνει ολοένα και περισσότερο τις ταχύτητές του. Προκειμένου ο χρόνος που απαιτείται για να γεφυρωθούν οι αποστάσεις, να μειώνεται όλο και περισσότερο, τα διάφορα μέσα μετακίνησης αποκόπτονται απο το περιβάλλον τους, ώστε

*συμπύκνωση
χώρου
και
χρόνου*

3_ Lefebvre Henry, «Το δικαίωμα στην πόλη», μτφρ. Τουρνικιώτης Πάνος, Λωρράν Κλώντ, σελ. 114



είκόνα 1.1: συμπίεση χώρου και χρόνου

να επηρεάζονται όλο και λιγότερο από αυτό. Στη σύγχρονη εμπειρία της μετακίνησης, αποκτά σημασία μόνον η αφετηρία και ο προορισμός, ενώ η ενδιάμεση απόσταση, δηλαδή ο ενδιάμεσος χώρος αλλήλ και χρόνος, διανύεται κάτω ή πάνω από το έδαφος, σε υπόγειους σιδηρόδρομους, σε υπερυψωμένες ράγες και αεροδιαδρόμους.

Αυτόν το χωρικό και χρονικό εκμηδενισμό της απόστασης που βλέπουμε στον τομέα των μεταφορών, μπορούμε να τον εντοπίσουμε και στο επίπεδο της διάδοσης της πληροφορίας. Με την ραγδαία ανάπτυξη των τηλεπικοινωνιών, την είσοδο της τηλεόρασης, την εξάπλωση του διαδικτύου, την ακαριαία εκπομπή και λήψη μηνυμάτων από και προς οποιοδήποτε σημείο του πλανήτη, φαίνεται πως η ενδιάμεση απόσταση όχι απλά μειώνεται αλλά καταργείται ολοκληρωτικά. *"Οι άνθρωποι (οι «κάτοικοι») μετατοπίζονται σ' ένα χώρο [...] γεμάτων σημεία και σήματα, όπου οι ποιοτικές διαφορές των τόπων και των στιγμών δεν έχουν πλέον καμιά σημασία"*⁴.

Με την ελαχιστοποίηση και την οριακή κατάργηση των ενδιάμεσων αποστάσεων *"πού νιώθει πως είναι κανείς; Εδώ ή εκεί;"*⁵ **Φαίνεται να χάνεται η έννοια της υπόστασης σε έναν χώρο και ένα χρόνο.** Κάποιος μπορεί την ίδια στιγμή να «περπατήσει» ψηφιακά στους δρόμους του Λονδίνου, να ενημερωθεί για τα τελευταία γεγονότα στη Συρία, και να συνομιλήσει με έναν γνωστό ή άγνωστο στη Νέα Υόρκη, ενώ βρίσκεται σε ένα δωμάτιο στην Αθήνα. Έτσι το «αλλού» συμπυκνώνεται σε εικόνες – άχρονα στιγμιότυπα, και το «εδώ» φαίνεται να χάνει την φυσική του υπόσταση. Ο κάτοικος, αδυνατεί να αντιληφθεί την πόλη ως

ένα σύνολο, αντίθετα την αντιλαμβάνεται αποσπασματικά και στιγμιотυπικά, ως θραύσματα εικόνων αποκομμένα από τον πραγματικό τους χώρο και χρόνο⁶. Αυτή την εμπειρία, ο David Harvey ονομάζει **συμπύεση χρόνου και χώρου (time – space compression)**⁷.

Σε αυτήν τη θραυσματική αντίληψη της εμπειρίας της σύγχρονης μητρόπολης, έρχεται να συντελέσει η έννοια της **«εξαναγκασμένης εγγύτητας»**, με την αποτύπωση σε εικόνες – στιγμιότυπα όχι μόνο του «αλλού», αλλά και το «άλλου». Όπως αναφέρεται στο βιβλίο του Σταύρου Σταυρίδη «Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή», η έννοια της εξαναγκασμένης εγγύτητας δεν περιγράφει τον εκμηδενισμό της απόστασης, όπως αυτός προκύπτει από τις συνθήκες συμπίεσης χώρου και χρόνου, αλλά τον **πραγματικό εκμηδενισμό της φυσικής απόστασης**, όταν οι κάτοικοι της πόλης στοιβάζονται στους υπόγειους σιδηρόδρομους, τα πολυκαταστήματα, τις πολυκατοικίες, τα κέντρα μαζικής διασκέδασης, ή στην περίπτωση των εκδιωκόμενων κοινωνικών ομάδων, στους καταυλισμούς, στα καραβάνια και στα πρόχειρα προσωρινά καταλύματα. *"Καθώς η εγγύτητα αυτή δεν είναι προϊόν μιας αίσθησης αλληλεγγύης[...] η εκμηδένιση της απόστασης ακυρώνει την ίδια την εμπειρία του χώρου ως πεδίο ανθρώπινης δράσης*

*εξαναγκασμένη
εγγύτητα*

6_ *"Η εμπειρία της σύγχρονης πόλης, θα μπορούσαμε να πούμε, είναι μια εμπειρία ενός χρόνου χωρίς αποστάσεις, χωρίς ενδιάμεσα, χωρίς διαλείμματα."* (Σταυρίδης Σταύρος, «Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή», σελ. 277)

7_ *"Θα ονομάσω «συμπύεση χρόνου-χώρου» στον καπιταλιστικό κόσμο - τους χρονικούς ορίζοντες τόσο των προσωπικών όσο και των δημόσιων αποφάσεων που έχουν συρρικνωθεί, ενώ η δορυφορική επικοινωνία και η πτώση στα έξοδα μεταφοράς έχουν καταστήσει όλο και περισσότερο δυνατή την εξάπλωση αυτών των αποφάσεων άμεσα σε πάνω από έναν και ολοένα ευρύτερο χώρο."* (Harvey David, «The condition of postmodernity», σελ. 147, μετάφραση των συγγραφέων)

4_ ο.π., σελ. 99

5_ Σταυρίδης Σταύρος, «Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή», σελ. 152



εικόνα 1.2: εξαναγκασμένη εγγύτητα

και επικοινωνίας. Προσφέρεται, αντίθετα, το πεδίο των εικόνων σαν ένας αναγκαίος όρος μεσολάβησης ο οποίος διαχειρίζεται την εμπειρία της απόστασης ως εμπειρία σχέσης με την εικόνα. [...] Ο διπλανός αναγνωρίζεται σαν εικόνα, γίνεται εικόνα. Οι θεατές στο γήπεδο βλέπουν τους άλλους σαν εικόνες (αντίπαλους ή μη), οι επιβάτες του μετρό μετρούν τους άλλους με γνώμονα τις διαφημίσεις που τους περιβάλλουν»⁸. Βέβαια φαίνεται πως αυτές οι συνθήκες εξαναγκασμένης εγγύτητας, δεν επηρεάζουν με τον ίδιο τρόπο και στον ίδιο βαθμό όλα τα κοινωνικά στρώματα. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Henry Lefebvre: «Οι Ολύμπιοι και η νέα αριστοκρατία των αστών (ποιός δεν το ξέρει;) δεν κατοικούν πλέον. Πηγαίνουν από παλάτι σε παλάτι και από πύργο σε πύργο – διευθύνουν στόλους ή χώρες μέσα από ένα γιώτ – είναι παντού και πουθενά. Γι αυτό και γοντεύουν τους ανθρώπους που είναι βυθισμένοι στην καθημερινότητα – υπερβαίνουν την καθημερινότητα – κατέχουν τη φύση και αφήνουν τους μπάτσους να κατασκευάζουν την κουλιτούρα. Είναι τάχα απαραίτητο να περιγράφουμε δια μακρών, πηλά στις συνθήκες ζωής των νέων και της νεολαίας, των φοιτητών και των διανοούμενων, των στρατιών των εργαζόμενων με ή χωρίς άσπρο γιακά, των επαρχιωτών, των αποικιοκρατούμενων ή ημι-αποικιοκρατούμενων κάθε είδους, όλων εκείνων που υφίστανται μια ρυθμιζόμενη καθημερινότητα, είναι αναγκαίο να εκθέσουμε εδώ την τραγελαφική και δίχως τραγικότητα αθλιότητα του κατοίκου των προαστίων, των ανθρώπων που διημερεύουν στα γκέτο κατοικίας, στα κέντρα των αρχαίων πόλεων που σαπίζουν και στις απόκεντρες παραφυάδες αυτών των πόλεων; Αρκεί ν' ανοίξει κανείς τα μάτια του για να καταλάβει την καθημερινή

8_ Σταυρίδης Σταύρος, «Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή», σελ. 155

ζωή εκείνου που τρέχει από το σπίτι του στον κοντινό ή μακρινό σταθμό, στο συνωστισμό του μετρό, στο γραφείο ή το εργοστάσιο, για να ξαναπάρει το βράδυ τον ίδιο πάλη δρόμο και να γυρίσει σπίτι του να ανακτήσει δυνάμεις, ώστε να ξαναρχίσει την επομένη»⁹.

Σε αυτό το σημείο αξίζει να σχολιάσουμε πως απο τον Lefebvre, δεν τίθεται μόνο το ζήτημα της εξαναγκασμένης εγγύτητας των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων, αλλά και η **αυτοματοποίηση της καθημερινής ζωής**. Ο κάτοικος της μητρόπολης, στην προσπάθειά του να ανταπεξέλθει καθημερινά στα πολλαπλά σήματα και ερεθίσματα και στον καταϊγισμό εικόνων και πληροφοριών, υιοθετεί μια συμπεριφορά μηχανιστική και αυτοματοποιημένη, στην προσπάθειά του να αμυνθεί σε μια πραγματικότητα που ξεπερνά την κλίμακα και τα όρια της αντίληψής του. Αργότερα θα εξετάσουμε, πως αυτή η αυτόματη συμπεριφορά, σε συνδυασμό και με άλλα στοιχεία, διαμορφώνουν τον κάτοικο των σύγχρονων μητροπόλεων.

Μέσα, λοιπόν, σε αυτή τη ρυθμιζόμενη και *καταναλωτισμός* αυτοματοποιημένη καθημερινότητα, ο κάτοικος της μητρόπολης κινείται γρήγορα, σε συμπιεσμένο χώρο και χρόνο, στην προσπάθειά του να ανταπεξέλθει σε όσα του προβάλλονται ως υποχρεώσεις. Πότε και πώς, ο κάτοικος αυτός θα βρει τον χώρο και τον χρόνο να ικανοποιήσει τις ανάγκες του και να πάρει μια ανάσα από τους ασφυκτικούς ρυθμούς της καθημερινότητας; Την απάντηση σε αυτό το ερώτημα, αναζητά στα πολυκαταστήματα, τα εμπορικά κέντρα, τα super market, τις καφετέριες, τα κέντρα μαζικής

9_ Lefebvre Henry, «Το δικαίωμα στην πόλη», μτφρ. Τουρνικιώτης Πάνος, Λωρράν Κλώντ, σελ. 145



JUST DO IT



NOKIA
ecting People



MasterCard

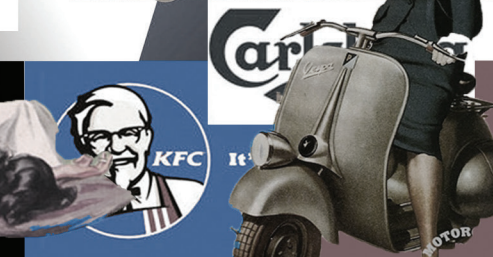
KORÉA
is
because it's worth it.

nutella

pepsi

"I want my pepsi okay"

spread
happy



διασκέδασης¹⁰.

Τι είδους ανάγκες είναι αυτές λοιπόν που έρχεται να ικανοποιήσει αυτό το σύστημα **«γενικευμένου εξατομικευτικού καταναλωτισμού»**¹¹; Σύμφωνα με τον Lefebvre, είναι ατομικές ανάγκες, μονότονες και τηλεκατευθυνόμενες, που ικανοποιούνται εκμηδενίζοντας μονότονα αντικείμενα. Η πόλη *“καταντά υλικό μέσο, ικανό να οργανώνει την παραγωγή, να ελέγχει την καθημερινή ζωή των παραγωγών και την κατανάλωση των προϊόντων. Υποβιβασμένη στο επίπεδο του μέσου, επεκτείνει τη σφαίρα του προγραμματισμού στο χώρο των καταναλωτών και της κατανάλωσης. Χρησιμεύει για να ρυθμίζει και να προσαρμόζει αμοιβαία την παραγωγή εμπορευμάτων και την καταστροφή των προϊόντων μέσω της καταβροχθητικής δραστηριότητας που λέγεται «κατανάλωση»*”¹².

Διαφήμιση Αυτός ο άκριτος καταναλωτισμός, λοιπόν, έρχεται να ικανοποιήσει ανάγκες ψευδείς και επίπλαστες και

10_ *“Η ποιότητα της ζωής στην πόλη αποτελεί εμπόρευμα για όσους έχουν χρήματα, όπως και η ίδια η πόλη, σε έναν κόσμο όπου ο καταναλωτισμός, ο τουρισμός, οι βιομηχανίες πολιτισμού και γνώσης καθώς και η συνεχής προσφυγή στην οικονομία του θεάματος έχουν μετατραπεί σε βασικές πτυχές της πολιτικής οικονομίας των πόλεων [...] Η μεταμοντέρνα τάση για ενθάρρυνση της δημιουργίας εξειδικευμένων αγορών, τόσο στις επιλογές του τρόπου ζωής στην πόλη όσο και στις καταναλωτικές συνήθειες και τις μορφές πολιτισμού, περιβάλλει τη σύγχρονη εμπειρία της πόλης με έναν αέρα ελευθερίας επιλογών στην αγορά, με την προϋπόθεση ότι διαθέτεις τα χρήματα [...] Εμπορικά κέντρα, συγκροτήματα κινηματογραφικών αισθουών και θηριώδεις αθυσίδες καταστημάτων ανθούν [...], και κάτι ανάλογο συμβαίνει με τις αγορές γρήγορου φαγητού και χειροποίητων αντικειμένων, την κουλτούρα των μικρών επιχειρήσεων και, όπως επισημαίνει υπαινικτικά η Σάρον Ζούκιν (Sharon Zukin), τον «κατευνασμό μέσω του καπουτσίνο»”*. (Harvey David, «Εξεγερμένες πόλεις (Από το δικαίωμα στην πόλη στην επανάσταση της πόλης», μτφρ. Χαημούκου Κατερίνα, σελ. 54-55)

11_ Σταυρίδης Σταύρος, «Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή», σελ. 24)

12_ Lefebvre Henry, «Το δικαίωμα στην πόλη», μτφρ. Τουρνικιώτης Πάνος, Λωράν Κλώντ, σελ. 97

να δημιουργήσει την ψευδαίσθηση της ανάπαυλης ανάμεσα στις αλεπάλληλές υποχρεώσεις, που επίσης υπαγορεύονται. *“Η ψευδαίσθηση είναι μια πανίσχυρη μορφή στις σύγχρονες κοινωνίες. Η ψευδαίσθηση και η εξουσία (με τη μορφή δικαιοδοσίας) είναι πανταχού παρούσες και μας επιβάλλουν ως αναγκαίο αυτό που φαίνεται στο δρώμενο, στην εικόνα, στο σκηνικό”*¹³. Και ποιο μέσο θα ήταν το καταλληλότερο για να υπαγορεύσει τη παραπάνω συνθήκη, αν όχι ένα **μέσο κατ’ εξοχήν ψευδαισθησιακό-η διαφήμιση**¹⁴. Η διαφήμιση δεν προβάλλει μόνο εξιδανικευμένο το προϊόν που προωθεί, αλλά **υπαγορεύει τρόπους διασκέδασης, συμπεριφορές, πρότυπα ζωής**. Στη διαφήμιση, μέσα σε αποκομμένες, στιγμιτυπικές και καλογοητισμένες εικόνες, ζουν αφεγάδιαστοι άνθρωποι, νέοι, όμορφοι, πλούσιοι, δυνατόι και απόλυτα ευτυχημένοι, που κατοικούν σε τέλεια φτιαγμένα σκηνικά. Η βιομηχανία της διαφήμισης, έχει αναπτύξει τόσο γρήγορα αντανakλαστικά, ώστε **οτιδήποτε νέο και διαφορετικό, άρα ξένο και απειλητικό, εισχωρεί στη ζωή της μητρόπολης, καταφέρνει να το ενσωματώσει στιγμιαία, δημιουργώντας μια καινούρια μόδα**¹⁵. Επομένως *“η διαφήμιση δεν απειλεί, δελεάζει. Το σοκ γεννιέται μόνο για να απορροφηθεί, η υπόσχεση του μέλλοντος εμφανίζεται ως ατίθασο μόνο για να εξημερωθεί, ο νεωτερισμός προβάλλεται για να γίνει*

13_ Λούρου Μαρία, «Η έννοια της δραματοποιημένης κοινωνίας», σελ. 13

14_ *“Η ψευδαίσθηση είναι μια ακόμα μορφή εξουσίας στην κοινωνία μας και πολλή από τις σκηνές αναπαράστασης που μας περικυκλώνουν ασφυκτικά, ιδιαίτερα στην τηλεόραση (διαφήμιση, ειδήσεις κτλ.), στοχεύουν ακριβώς σ’ αυτό: να δημιουργούν ψευδαισθήσεις.”* (Lyman, Stanford M, and Marvin B Scott. «The Drama of Social Reality», σελ. 113)

15_ *“Γιατί πάνω απ’ όλα, η νεωτερική μητρόπολη συνιστά το πεδίο ανάπτυξης μιας υπερπαραγωγής της ετερότητας. Όπου κάθε καινούριο ξενίζει ερεθιστικά, καθετί που διαφέρει από τη συνήθεια προετοιμάζει μια καινούρια μόδα”*. (Σταυρίδης Σταύρος, «Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή», σελ. 17-18)



είκόνα 1.4: μητροπολιτικό σοκ

νέα συνήθεια. [...] Στη θέση, λοιπόν, της ετερότητας που απειλεί την ανακουφιστική ομοιομορφία του μητροπολιτικού πλήθους υπάρχει η τιθασευμένη ετερότητα της μόδας, της νέας τάσης, του καινούριου διαφημιζόμενου προϊόντος"¹⁶.

Επιπλέον, η διαφήμιση έχει "κάποια χαρακτηριστικά που την καθιστούν επικίνδυνη: 1. Είναι πανταχού παρούσα 2. Στοχεύει στο υποσυνείδητο 3. Παίζει με ένστικτα και βαθιές ανάγκες μας, όχι τόσο καταναλωτικές όσο ανθρώπινες"¹⁷. Αυτό το τελευταίο χαρακτηριστικό της, είναι ίσως και το πιο επικίνδυνο, καθώς το άτομο φαίνεται να υιοθετεί άκριτα και αυτόματα αυτά τα μαζικά εξιδανικευμένα πρότυπα ζωής, στην προσπάθειά του να νοιώσει ασφαλής, κερδίζοντας μια θέση μέσα σε αυτό το τέλειο και αποστειρωμένο σκηνικό.

Ο κάτοικος της μητρόπολης

μητροπολιτικό
σοκ

Η εικόνα, λοιπόν, μιας πόλης χλωτικής, φαντασμαγορικής, εκρηκτικής, θεαματικής, εντατικοποιημένης, με πολυπληθή σήματα, διαφημιστικά μηνύματα που βομβαρδίζουν το άτομο από παντού, πολλούς και αντικρουόμενους ήχους και ρυθμούς, δημιουργεί και μια δεύτερη εικόνα, που αξίζει να παρατηρήσουμε: την εικόνα ενός ατόμου αβέβαιου, ανασφαλή, σε σύγχυση, ενός ατόμου σε κατάσταση σοκ. Έτσι, τόσο ο συμπιεσμένος χώρος και χρόνος, όσο και η εξαναγκασμένη εγγύτητα, διαμορφώνουν μια νέα σωματική εμπειρία. Μέσω του συμπιεσμένου χρόνου και χώρου εξαλείφεται η "έννοια του μέτρου του χώρου, όχι ως υπολογιστική μονάδα που μια μηχανή μπορεί να χρησιμοποιήσει όσο και ένας άνθρωπος, αλλά ως

μέγεθος που αναφέρεται στις διαστάσεις του ανθρώπινου σώματος. [Αυτή] η αντίληψη του χώρου [...] αποσυνδέει την αίσθηση της εγγύτητας και της απομάκρυνσης από το σώμα του αντιληπτικού υποκειμένου"¹⁸. Παράλληλα, "ο ρυθμός μιας κίνησης μαζικής, η εξαναγκασμένη εγγύτητα και οι τυχαίες διασταυρώσεις τροχιών, συνιστούν το πεδίο μιας αντανakηλαστικής σωματικής συμπεριφοράς που κάποτε μοιάζει υπνωτική"¹⁹. Έτσι συντελείται αυτό που ονομάζει ο Simmel «μητροπολιτικό σοκ», και προέρχεται από την "εντατικοποίηση της νευρικής διέγερσης η οποία προκαλείται από τη γρήγορη και αδιάκοπη μεταβολή των εξωτερικών και εσωτερικών ερεθισμάτων"²⁰.

Φαίνεται ο κάτοικος της μητρόπολης, να νιώθει συνεχώς εκτεθειμένος σε έναν αόρατο κίνδυνο: τον κίνδυνο του απρόβλεπτου, του άγνωστου, του «άλλου». Το άτομο νιώθει να απειλείται: αδύναμο να διαφοροποιηθεί, να εκτεθεί και να ανταπεξέλθει απέναντι στην επιθετικότητα της σύγχρονης εμπειρίας, φαίνεται να βρίσκει καταφύγιο στην εξομοιωτική αφάνεια²¹. Το άτομο εγκαταλείπει την ταυτότητά του, και αφομοιώνει μια νέα μαζική και απρόσωπη ταυτότητα του πλήθους, προκειμένου να θωρακιστεί, ώστε τίποτα να μην μπορεί να εισχωρήσει στη

18_ Σταυρίδης Σταύρος, «Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή», σελ. 152-153

19_ ο.π., σελ. 270

20_ Simmel Georg, «Πόλη και ψυχή», μτφ. Λυκιαρδόπουλος Γεράσιμος, σελ. 10

21_ Ο Σταυρίδης σημειώνει σχετικά: Ο κάτοικος της μητρόπολης "νιώθει μια προσωρινή ασφάλεια μετέχοντας στη ροή του πλήθους, σαν μια κοινή μοίρα να απαλύνει τις συμφορές. [...] σαν να παραιτείται από την αξίωση της ταυτότητας, σαν να επιδιώκει να θέσει τη προσωπική του ύπαρξη στην αφάνεια για να αντιμετωπίσει το σοκ της προσαρμογής σε έναν καταγίγισμό εντυπώσεων και θέτουν διαρκώς ελάχιστο απαιτήσεων που του χρόνο να αντιδράσει". (Σταυρίδης Σταύρος, «Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή», σελ. 19)

16_ Σταυρίδης Σταύρος, «Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή», σελ. 21

17_ Λούρου Μαρία, «Η έννοια της δραματοποιημένης κοινωνίας», σελ. 13)



εικόνα 1.5: μιμητική συμπεριφορά

σφαίρα του προσωπικού. " *Πρόκειται λοιπόν για μια μορφή αναισθητοποίησης, παράλυσης, που εμποδίζει το σοκ να ανατρέψει τη ψυχική ισορροπία του ατόμου*" ²².

μιμητική
συμπεριφορά

Πώς το άτομο θα καταφέρει να βυθιστεί στην ανωνυμία του πλήθους, και να νιώσει ασφαλές; Πώς αυτό το πλήθος των θωρακισμένων ξένων θα καταφέρει να ομογενοποιηθεί; Το κάθε άτομο μέσα σε αυτό το πλήθος, αναζητά **προπαρρασκειασμένες εικόνες** για να τις αντικατοπτρίσει. Φαίνεται λοιπόν, πως το πλήθος διαμορφώνεται σαν ένα καθρέφτης, έτοιμος να αντανakηλάσει παθητικά και αυτόματα αυτές τις εικόνες. Και από που τελικά αυτές οι εικόνες έρχονται να προβληθούν; Από την ίδια την πόλη, με τα είδωλα, τις τάσεις, τη μόδα, τα πρότυπα της διαφήμισης. Έτσι λοιπόν, ανεγείρονται **ταυτότητες που έχουν στον πυρήνα τους την αφομοίωση, την αντιγραφή, τη μίμηση** αυτού που προβάλλεται πάνω τους. Αυτή η συμπεριφορά, είναι μια συμπεριφορά μιμητική. Σύμφωνα με τον Σταυρίδη στόχος της μιμητικής συμπεριφοράς είναι να " *προσαρμόσει την εικόνα του ατόμου στην εικόνα ενός προτύπου που, περιβεβλημένο με κοινωνική αξία, έχει τη δύναμη να συνοψίζει μια ορατή αναγνωρίσιμη ταυτότητα*" ²³. Προκύπτει πως " *η μιμητική ταυτότητα-εικόνα δεν είναι τελικά παρά ένα καταφύγιο, αποτέλεσμα μιας λιτρωτικής εξομοίωσης. Η μιμητική συμπεριφορά εκθέτει, η μιμητική συμπεριφορά κρύβει. Η μιμητική συμπεριφορά κρύβει εκθέτοντας, η μιμητική συμπεριφορά εκθέτει κρύβοντας*" ²⁴.

αποστροφή
εχθρότητα

Μπορεί το άτομο να υιοθετεί μιμητικές συμπεριφορές για να νιώσει πιο ασφαλές μέσα στο πλήθος, το πλήθος

αυτό όμως, δεν παύει να αποτελείται από ξένους και αντίστοιχα με αυτό, περιχαρακωμένους ανθρώπους. Ο Simmel περιγράφει πολύ καλά τι αισθήματα κυριαρχούν ανάμεσα στα άτομα αυτού του πλήθους: **επιφυλακτικότητα, ελαφρά αποστροφή, αμοιβαία ξενότητα, απώθηση** ²⁵. Και εδώ είναι το παράδοξο· όσο πιο κοντά έρχονται οι κάτοικοι της μητρόπολης, τόσο περισσότερο απομακρύνονται. " *Τα κορμιά που αγγίζουν το ένα το άλλο στους υπόγειους, στ' ασανσέρ των μεγάλων κτηρίων, και στους δρόμους, περιβάλλονται από ένα ψυχικό πεδίο αδιαφορίας. Συναγεθασμένα μαζί, εκκρίνουν μια ενεργό δύναμη αμοιβαίας αδιαφορίας, μιας όντως θανατηφόρας εχθρότητας κι ενισχύουν μάλλον, παρά ανακουφίζουν την πανταχού παρούσα έλλειψη ανθρώπινης αλληλεγγύης. Η διάσπαση αυτού του πεδίου αδιαφορίας θεωρείται στην καλύτερη περίπτωση εκκεντρικότητα και στη χειρότερη, μια εχθρική πράξη. Παράδοξα, κάθε άτομο αναγνωρίζει την προσωπική κυριαρχία του άλλου με πράξεις μη αναγνώρισης. Κάθε επιθυμία επικοινωνίας καταπνίγεται από την ανέκφραστη κατανόηση – ένα ψυχικό ισοδύναμο του «κοινωνικού συμβολαίου» – ότι η προσωπικότητα του κατοίκου της πόλης μπορεί να διατηρήσει την ακεραιότητά της σε μια μαζική κοινωνία, μόνο με μια μελαγχολική εσωστρέφεια, με μια βουβή απροσβλησιμότητα στην επαφή με τη μάζα. [...] Η ανομία που διαποτίζει το πλήθος μπορεί να εξορκιστεί μόνο με το να προσκολλητάται κάποιος στη δική του αίσθηση της μοναξιάς και να ασχολείται με τις δικές του υποθέσεις*" ²⁶.

25_ Simmel Georg, «Πόλη και ψυχή», μτφρ. Λυκιάρδοπουλος Γεράσιμος, σελ. 21

26_ Bookchin Murray, «Τα όρια της πόλης (Η διαλεκτική της ιστορικής ανάπτυξης των πόλεων)», μτφρ. Νταλιάνης Γιώργος, σελ. 71

22_ Σταυρίδης Σταύρος, «Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή», σελ. 20

23_ ο.π., σελ. 20

24_ ο.π., σελ. 85

ατομικισμός Μέσα σε αυτό το κλίμα αμοιβαίας εχθρότητας, το άτομο φαίνεται να απομονώνεται και να περιχαράκωνεται μέσα στο ίδιο πλήθος στο οποίο αναζητούσε ασφάλεια. Είναι εύλογο κανείς να αναρωτηθεί πώς προκύπτει αυτή η αντίφαση: μονάδες που επιδιώκουν να γίνουν όλο και πιο όμοιες, όλο και πιο ίδιες, στην προσπάθειά τους να κρυφτούν μέσα στην ανωνυμία, να καταλήγουν όλο και πιο ξένες. Αυτό προκύπτει επειδή, αυτό το πλήθος ομογενοποιήθηκε λόγω της αγωνίας του καθενός να διασφαλίσει την προσωπική του ασφάλεια, τον ψυχισμό και την ατομικότητά του. Εφ' όσον λοιπόν, η αφειρητή αυτής της ομογενοποίησης είναι εξ' αρχής ατομικιστική, η πορεία της, δε θα μπορούσε παρά να διατρέχεται από τους ίδιους αυτούς ατομικισμούς. Αυτός ο **ατομικισμός** έχει δυο αλληλένδετες όψεις: από τη μια περιγράφει τον εγωκεντρισμό, την έλλειψη αλληλεγγύης, την επίβολή του προσωπικού συμφέροντος και τη χρήση οποιουδήποτε μέσου για την εξασφάλισή του, τον κυνισμό και την αδιαφορία απέναντι στον άλλο. Από την άλλη όμως, περιγράφει κάτι πολύ πιο σύνθετο και ιδιαίτερο: τον **θρίαμβο της προσωπικής σφαίρας πάνω στην εννόηση του κόσμου**. Έτσι, αφού σύμφωνα με τον Sennett *"όλα τα κοινωνικά φαινόμενα, ανεξαρτήτως εάν είναι πρόσωπα στη δομή, μετατρέπονται σε προσωπικά ζητήματα, προκειμένου να έχουν νόημα"*²⁷, προκύπτει πως *"αυτό που ζούμε σήμερα, δεν είναι ο άγριος ατομικισμός, είναι μάλλον η αγωνία για τα προσωπικά αισθήματα, που τα άτομα τα διογκώνουν λόγω του τρόπου με τον οποίο λειτουργεί ο κόσμος"*²⁸. Αντίστοιχα ο Simmel σημειώνει, πως *"η τραγωδία του πολιτισμού έγκειται σε αυτήν την ανολοκλήρητη πορεία*

27_ Sennett Richard, «Η τυραννία της οικειότητας (Ο δημόσιος και ο ιδιωτικός χώρος στον δυτικό πολιτισμό)», μτφρ. Μερτίκας Γιώργος, σελ. 281-28_ ο.π., σελ. 18

*«εκπραγμάτισης» του πνεύματος που αφηνιάζει στη ζωή της πόλης, και καθιλώνει το άτομο σε αυτάρεσκη αδράνεια, μετατρέποντάς το σε γνώμονα του εαυτού του"*²⁹. Φαίνεται το «εγώ» να αποτελεί το πρίσμα μέσα από το οποίο αντικατοπτρίζεται το «έξω», οι κοινωνικές συνθήκες, ο άλλος· **το «εγώ» ανάγεται σε μέτρο των πάντων**.

Σε αυτό το σημείο, για να καταφέρουμε να σκιαγραφήσουμε μια συνολικότερη εικόνα, και να περιγράψουμε τα σημεία εκείνα τα οποία, όσον αφορά το σύγχρονο κάτοικο της μητρόπολης, μας απασχολούν σε αυτήν την έρευνα, θα χρειαστεί να κάνουμε δυο βήματα πίσω και να πάρουμε την αναγκαία απόσταση.

*ο κάτοικος της
μητρόπολης*

Αν βάσουμε κάτω από το ίδιο πρίσμα τις εικόνες της μητρόπολης και του κατοίκου της όπως τις είδαμε να διαμορφώνονται, εύκολα γίνεται σαφές πως η μια τροφοδοτεί την άλλη, πως είναι το ίδιο το σύστημα αυτό που διαμορφώνει/είναι ταυτοκείμενά του. *"Η κοινωνία διατηρεί τον ατομικισμό, μόνο και μόνο για να δημιουργήσει άτομα δίχως ατομικότητα, απομονωμένα εγώ δίχως προσωπικότητα"*³⁰. Ένα σύστημα που πάσχει, ένα σύστημα που τρέφεται από την ανισότητα, που στηρίζεται στις αντιφάσεις και την εκμετάλλευση, που καταστατικά στηρίζεται στο κέρδος και την κίνηση του χρήματος, είναι επόμενο να επιδιώκει την ομογενοποίηση, την αποχαύνωση, το μούδιασμα και τον υπνωτισμό των υποκειμένων του. Είναι το ίδιο αυτό το σύστημα που τροφοδοτεί μια «μοντέρνα δεινοπάθεια», δηλαδή *"την ανικανότητα να φανταστούμε κοινωνικές σχέσεις που θα γεννούσαν μεγάλη πάθη, μια φαντασίωση*

29_ Simmel Georg, «Περιπλάνηση στη νεωτερικότητα», εισαγωγή: Γ. Σάγγας, σελ. 39-40

30_ Bookchin Murray, «Τα όρια της πόλης (Η διαλεκτική της ιστορικής ανάπτυξης των πόλεων)», μτφρ. Νταλιάνης Γιώργος, σελ. 56

δημόσιας ζωής όπου οι άνθρωποι συμπεριφέρονται, και ρυθμίζουν τη συμπεριφορά τους μόνο μέσω εσωστρέφειας, «προσαρμογής» και «κατευνασμού»³¹. Έτσι λοιπόν, αυτός ο προσαρμοζόμενος και σε καταστολή άνθρωπος, που φαίνεται να αντιλαμβάνεται τον κόσμο μόνο μέσα από την προσωπική του σφαίρα αγνοώντας τις δυνάμεις που τον κινούν, αδυνατεί να απαλλοτριωθεί από την επικράτεια του «εγώ» του, να αποστασιοποιηθεί από τις καταστάσεις, να σταθεί κριτικά απέναντί τους, να αντιληφθεί την προβληματική τους υπόσταση, και αυτή την υπόσταση να τη διαarrήσει και να την ανατρέψει.

*“η παθητικότητα των ανθρώπων
με έχει απασχολήσει συχνά:
η πόλη αλλιάζει γύρω τους
και αυτοί το δέχονται,
το εσωτερικοποιούν
και ανέχονται τις συνέπειες.”*

Lefebvre Henry, «Writings on cities»

31_ Sennett Richard, «Η τυραννία της οικειότητας (Ο δημόσιος και ο ιδιωτικός χώρος στον δυτικό πολιτισμό)», μτφρ. Μερτίκας Γιώργος, σελ. 57-58

1_1_2 Εκφράσεις στο δημόσιο χώρο

Ο δημόσιος χώρος ως πεδίο συνάντησης

Είναι μια αλήθεια διαχρονική και σχεδόν αυτονόητη πως *“η πόλη δεν μπορεί να νοηθεί ανεξάρτητα από τους ανθρώπους της”*³². Αντίστοιχα αυτονόητο λοιπόν, είναι πως ούτε τους ανθρώπους αυτούς μπορούμε να εννοήσουμε επαρκώς, ανεξάρτητα από το πώς η πόλη αρθρώνεται σε σχέση με αυτούς. Και ποιό είναι εκείνο το χωρικό πλέγμα που μαζικά διαμορφώνεται η εικόνα της πόλης, και άρα η εικόνα του σύγχρονου κατοίκου, αν όχι ο δημόσιος χώρος της;

Ο δημόσιος χώρος, αφ’ενός εμπίπτει στο δημόσιο και όχι στο ιδιωτικό δίκαιο εφ’ όσον ανήκει στο κράτος, αφ’ ετέρου αποτελεί το κοινό εκείνο έδαφος όπου *“όπως υποστηρίζει ο Kurt Iveson [...] οι άνθρωποι καλούνται να παρουσιάσουν τον εαυτό τους μπροστά σε ένα ακροατήριο ξένων”*³³. Ταυτόχρονα με τη συνθήκη της απλής παρουσίας, φαίνεται να υπάρχει και άλλη μια συνθήκη, αυτή της ανθρώπινης δραστηριότητας και αλληλεπίδρασης. Για τον Jan Gehl *“οι δυνατότητες συνάντησης και οι ευκαιρίες που έχουν οι άνθρωποι να βλέπουν και να ακούν άλλους ανθρώπους [...] οι δραστηριότητες, τα γεγονότα, η έμπνευση και τα ερεθίσματα που προσφέρονται στους υπαίθριους χώρους, συγκροτούν συνολικά μια από τις πιο σημαντικές*

32_ Λέφας Παύλος, Siebel Walter, Bindé Jérôme, «Αύριο οι πόλεις», δοκίμιο: «Οι πόλεις του κόσμου χθες, σήμερα, αύριο», Λέφας Παύλος, σελ. 19

33_ De Backer Mattias, Melgaço Lucas, Varna Georgianna, Menichelli Francesca, «Order and Conflict in Public Space», άρθρο: «Rethinking spaces, sites and encounters of conflict in twentyfirst century Britain», Jackson Lucy, Valentine Gill, σελ. 183, μετάφραση των συγγραφέων



είκόνα 1.6: κλίμακα

ποιότητες του δημόσιου χώρου"³⁴. Αυτά τα στοιχεία είναι τελικά, αυτά που δίνουν στο δημόσιο χώρο τη **δυνατότητα να συληλαμβάνει και να αποτυπώνει με το πιο περιεκτικό και μεστό τρόπο τη ζωή της πόλης**. Αυτή η ιδιότητά του, είναι που μας οδηγεί στη σκέψη πως ο δημόσιος χώρος *"δεν είναι ένας χώρος στην πόλη, αλλά η πόλη η ίδια"*³⁵. Έχει ήδη γίνει αντιληπτό, ότι *"ο χώρος της δημόσιας εμφάνισης γεννιέται εκεί όπου οι άνθρωποι συνευρίσκονται διαμέσου της ομιλίας και της πράξης"*. Έχει όμως μια βασική ιδιορρυθμία: *"ότι αντίθετα από τους χώρους, οι οποίοι αποτελούν έργο των χεριών μας, δεν επιβιώνει της δραστηριότητας που τον γεννά, αλλά εξαφανίζεται όχι μόνο με τον διασκορπισμό των ανθρώπων [...] αλλά, [και] με την εξαφάνιση ή την αναστολή των ιδίων των δραστηριοτήτων. Βρίσκεται δυνητικά εκεί όπου συναθροίζονται οι άνθρωποι, αλλά μόνο δυνητικά, ποτέ αναγκαία και ποτέ για πάντα"*³⁶.

Κι αν όπως είδαμε η σύγχρονη πόλη πάσχει και οι άνθρωποι νοσούν μέσα σε αυτήν, και εφ' όσον ο δημόσιος χώρος της πόλης είναι η πόλη, δε θα μπορούσε παρά να παρουσιάζει τα συμπτώματα της ίδιας ασθένειας και να μοιλύνει περαιτέρω τους ανθρώπους που ζούνε σε αυτόν. Μέσα του, έχουμε ήδη δει τους «ασθενείς» να απομονώνονται, να αδιαφορούν, να εχθρεύονται ο ένας τον άλλο, να δρουν εγωκεντρικά. Κι αφού μέσα στην πόλη, δεν δραστηριοποιούνται, δεν επικοινωνούν, δε δημιουργούν γεγονότα, αλλά νοσηλεύονται σε καταστολή, μπορούμε να βγάλουμε το πόρισμα ότι *"ακόμη και για*

*όσους προσπαθούν με θέρμη να την κατανοήσουν, η πόλη είναι νεκρή"*³⁷.

Μητροπολιτικός δημόσιος χώρος

Προκύπτει λοιπόν, από τις σχέσεις που αναπτύσσονται στο τρίπτυχο πόλη – δημόσιος χώρος – άνθρωπος, να δημιουργείται ένα κυκλικό και ατέρμονο σχήμα επιρροής· σύμφωνα με αυτό, με την πόλη και τον δημόσιο χώρο να αποτελούν, όπως είδαμε, τις δυο όψεις του ίδιου νομίσματος, οι κυρίαρχες ιδεολογίες που διατρέχουν την πόλη έρχονται άμεσα να εκφραστούν στο δημόσιο χώρο. Και εφ' όσον δημόσιος χώρος χωρίς την παρουσία των ανθρώπων που τον συγκροτούν δε μπορεί να νοηθεί, αυτοί είναι τελικά οι αποδέκτες των μηνυμάτων που σε αυτόν εκφράζονται. Επομένως λοιπόν, ο άνθρωπος, που επηρεάζεται και διαμορφώνεται από το χώρο και τα σήματα που αυτός εκπέμπει, και σε αυτόν καλείται να υπάρξει και να δραστηριοποιηθεί, αποτελεί αναπόσπαστο παράγοντα στην τελική διαμόρφωση της κατάστασης στο δημόσιο χώρο.

*"Σε δρόμους και αστικούς χώρους κακής ποιότητας, μόνο οι απολύτως στοιχειώδεις δραστηριότητες συμβαίνουν"*³⁸. Υπάρχουν πολλές συνιστώσες του δημόσιου χώρου εξαιτίας των οποίων μπορεί να χαρακτηριστεί «κακός ποιοτικά», και μια εξ αυτών αποτελεί ο **σχεδιασμός και η κλίμακά** του. Σύμφωνα με τον Jan Gehl στο Βιβλίο «Η ζωή ανάμεσα στα κτήρια», με την έλευση του φονξιοναλισμού

*κλίμακα
σχεδιασμός*

34_ Gehl Jan, «Η ζωή ανάμεσα στα κτήρια (χρησιμοποιώντας το δημόσιο χώρο)», μτφρ. Κατασβουνίδου Γαρυφαλλιά, Ταράνη Παρασκευή, σελ. 21

35_ Brighenti Andrea Mubi, «The Publicness of Public Space: On the Public Domain», σελ. 25, μετάφραση των συγγραφέων

36_ Arendt Hannah, «Η ανθρώπινη κατάσταση», μτφρ. Λυκιαρδόπουλος Γεράσιμος, Ροζάνης Στέφανος, σελ. 272

37_ Lefebvre Henry, «Το δικαίωμα στην πόλη», μτφρ. Τουρνικιώτης Πάνος, Λωράν Κλώντ, σελ. 129

38_ Gehl Jan, «Η ζωή ανάμεσα στα κτήρια (χρησιμοποιώντας το δημόσιο χώρο)», μτφρ. Κατασβουνίδου Γαρυφαλλιά, Ταράνη Παρασκευή, σελ. 19



είκονα 1.7: ο δημόσιος χώρος – καταναλωτικό προϊόν

αρχίζει να διαμορφώνεται ένα διαφορετικό αστικό τοπίο, καθώς η μεσαιωνική πόλη "με το σχέδιο και τις διαστάσεις της, συγκέντρωνε ανθρώπους και συμβάντα στους δρόμους και τις πλατείες ενθαρρύνοντας την κίνηση των πεζών και τις υπαίθριες παραμονές"³⁹, ενώ οι νέες αστικές περιοχές που διαμορφώθηκαν "ενισχύουν την μείωση και τη διάχυση των υπαίθριων δραστηριοτήτων"⁴⁰. Αυτή η σύγχρονη εικόνα αποτελείται από πολυώροφα κτήρια, μεγάλους άξονες κυκλοφορίας που ευνοούν την κίνηση των αυτοκινήτων και όχι των πεζών, ορθολογικά σχεδιασμένους χώρους πρασίνου ή δημόσιους χώρους που όμως δεν εμπλέκονται με τον ιστό της πόλης. Οι διαστάσεις της σύγχρονης πόλης, ξεφεύγουν κατα πολύ της ανθρώπινης κλίμακας και αντίληψης. Έτσι, "βλέπει κανείς κτήρια και αυτοκίνητα αλλήλ' λίγους ή καθόλου ανθρώπους.[...] πολύ λίγες εμπειρίες μπορεί να βιώσει κανείς στον υπαίθριο χώρο και οι λίγες δραστηριότητες που πραγματοποιούνται διαχέονται στο χρόνο και το χώρο. Υπό αυτές τις συνθήκες οι περισσότεροι κάτοικοι προτιμούν να μένουν μέσα, μπροστά στην τηλεόραση ή στο μπαλκόνι τους ή σε αντίστοιχους ιδιωτικούς υπαίθριους χώρους"⁴¹. Στην πραγματικότητα, οι άνθρωποι εξακολουθούν να βρίσκονται στους δημόσιους χώρους, αλλήλ' μόνο για να πραγματοποιήσουν τις αναγκαίες καθημερινές τους δραστηριότητες, και περιορίζοντας την παραμονή τους σε αυτούς στο ελάχιστο, φαίνεται να μην υπάρχει ουσιαστικά «ζωή» ανάμεσα στα κτήρια.

Υπάρχει ένας ακόμα παράγοντας σε σχέση με την επιρροή που ασκεί η κλίμακα της μεγαλούπολης στον άνθρωπο-

39_ ο.π., σελ. 55

40_ ο.π., σελ. 56

41_ ο.π., σελ. 39

"ο μητροπολιτικός χώρος [...] δημιουργεί ένα αίσθημα μηδαμινότητας. Οι πανύψηλοι ουρανοξύστες της Νέας Υόρκης, [...] εκμηδενίζουν την αίσθηση της μοναδικότητας και της προσωπικής κυριαρχίας. Ο γιγαντισμός των κτηρίων συρρικνώνει της αίσθηση της ατομικότητας εκείνων που περπατούν κάτω από την σκιά τους [...]. Λίγο ενδιαφέρει αν αυτό το αποτέλεσμα είναι υπολογισμένο ή όχι· εκείνο που έχει σημασία είναι ότι δεν είναι τυχαίο"⁴². Έτσι, αυτός ο άνθρωπος που νοιώθει να τον «καταπνίγει» η ίδια η πόλη, απομονώνεται στην ιδιωτικότητά του, και καταλήγει να χρησιμοποιεί το δημόσιο χώρο, μόνο όπως αυτός του υπαγορεύει.

"Ο δρόμος έγινε ένα δίκτυο οργανωμένο, από και για την κατανάλωση. Ο ρυθμός κυκλοφορίας των πεζών [...] προσδιορίστηκε και μετρήθηκε από την ικανότητα τους να αντιλαμβάνονται τις βιτρίνες των καταστημάτων και να αγοράζουν τα αντικείμενα που εμφανίζονται σε αυτά. Ο χρόνος έγινε «εμπορευματικός χρόνος» (χρόνος για την αγορά και την πώληση, χρόνος που αγοράζεται και πωλείται). Ο δρόμος ρύθμιζε τον χρόνο έξω από την εργασία· τον υπέβαλλε στο ίδιο σύστημα, το σύστημα απόδοσης και κέρδους. Δεν ήταν τίποτε περισσότερο από την αναγκαία μετάβαση μεταξύ καταναγκαστικής εργασίας, προγραμματισμένου ελεύθερου χρόνου και της κατοίκησης ως τόπου κατανάλωσης"⁴³. Βλέπουμε, λοιπόν, τους κύριους άξονες κυκλοφορίας των πεζών να αναπτύσσονται εκεί που υπάρχει εμπορική δραστηριότητα, ή το αντίστροφο, τις πλατείες να κατακλύζονται από τα τραπεζοκαθίσματα

δημόσιος
χώρος
-
καταναλωτικό
προϊόν

42_ Bookchin Murray, «Τα όρια της πόλης (Η διαλεκτική της ιστορικής ανάπτυξης των πόλεων)», μτφρ. Νταλιάνης Γιώργος, σελ. 69

43_ Lefebvre Henry, «The Urban Revolution», σελ. 20, μετάφραση των συγγραφέων



εικόνα 1.8 διαχωρισμός

των καφέ, τεράστια εμπορικά καταστήματα να δημιουργούν έναν καταναλωτικό μικρόκοσμο και μια ψευδαίσθηση δημόσιου χώρου. Μέσα στο σώμα της πόλης, δημιουργούνται τόποι μικρής ή μεγάλης κλίμακας, τόποι στους οποίους ο χρόνος, ο χώρος και η ιστορική συνέχεια αναστέλλονται, **τόποι οι οποίοι σαν άχρονες παράλληλες πραγματικότητες αποκόπτονται από τη ροή και τη ζωή της πόλης**, τόποι τους οποίους ο Augé ονομάζει «**μη-τόπους**»⁴⁴. "*Στις αρχιτεκτονικές αυτές κατασκευές, οι οποίες προδιαγράφουν νέους τρόπους κατοίκησης και εμπειρίας του χώρου, εξαλείφονται οι έννοιες της κοινωνικής ζωής, της συμμετοχής και της διεκδίκησης. Ενώ κυρίαρχη αναδύεται η μαζική κατανάλωση ταυτόχρονα με την εμπειρία του χώρου μέσα από μια επαναλαμβανόμενη και ομοιοτυπική δράση του ατόμου, χαρακτηριστικά που σύμφωνα με τον Μ. Augé αποδίδονται σε περιοχές μη-τόπους*"⁴⁵. Φαίνεται όμως, αυτός ο χαρακτήρας σταδιακά να διαπερνά τα όρια αυτών των εγκαταστάσεων, και να μπορεί να χαρακτηρίζει όλο και περισσότερα σημεία, φαινομενικά ενταγμένα στο δημόσιο πλέγμα: ολόκληρη η πόλη μεταβάλλεται σε ένα τέτοιο μέρος. "*Ένα μέρος που δεν είναι κανενός, καθώς όλοι είναι περαστικοί. Ένα μέρος που δεν αποδίδει, ή σωστότερα δεν επιτάσσει ταυτότητες. Ένα μέρος όπου η κοινωνικότητα, στηριγμένη στη διαρκή τριβή ανάμεσα σε ταυτότητες και τις πρακτικές που τους αντιστοιχούν, έχει μετατραπεί σε*

44_ "*Σύμφωνα με το σχήμα του Augé η κατανόηση και νοηματοδότηση ενός χώρου και αναγωγή του σε τόπο γίνεται όταν αυτός είναι σχεσιακός, ιστορικός και ταυτοποιητικός. Η αναίρεση των τριών αυτών χαρακτηριστικών από ένα τόπο οδηγεί στην αναγωγή του σε μη-τόπο*". (Πανταζή Μαγδαλένα, Φιλίππου Αλεξία, «Shopping malls, αναζητώντας ταυτότητα στους καταναλωτικούς μη τόπους της σύγχρονης πραγματικότητας», σελ. 84)

45_ Πανταζή Μαγδαλένα, Φιλίππου Αλεξία, «Shopping malls, αναζητώντας ταυτότητα στους καταναλωτικούς μη τόπους της σύγχρονης πραγματικότητας», σελ. 83

*συνύπαρξη ανθρώπων ουσιαστικά απόντων (απόντων στις σκέψεις τους, τα όνειρά τους ή στις αγωνίες)"*⁴⁶. Κάπως έτσι, **η πόλη, πέρα από τόπος της κατανάλωσης, γίνεται και η ίδια καταναλωτικό προϊόν**. Με τις επιγραφές και τα διαφημιστικά μηνύματα που προβάλλονται πάνω στις όψεις των κτηρίων που περιβάλλουν το δημόσιο χώρο, η πόλη **μεταβάλλεται σε σκηνικό της κυρίαρχης ιδεολογίας και των προτύπων της**. Και όσο ένας ένας οι χώροι αυτής της πόλης μετατρέπονται σε σκηνικά, τόσο η ίδια γίνεται αντιληπτή ως ένα σύνολο προκατασκευασμένων και εμπορευματοποιημένων εμπειριών⁴⁷.

Τη σκέψη του Lefebvre, πως γίνεται όλο και πιο δύσκολο να αντιληφθεί και να βιώσει κανείς την πόλη στο σύνολό της, έρχεται να ενισχύσει το **φαινόμενο της ζωνοποίησης και του διαχωρισμού των χρήσεων και των λειτουργιών στον σύγχρονο αστικό ιστό**. Πάνω στο σώμα της πόλης χαράζονται οικονομικοί, ταξικοί, φυλετικοί και λειτουργικοί διαχωρισμοί, με πρόφαση την ασφάλεια, την εξυγίανση, την αισθητική αναβάθμιση, τη λειτουργικότητα, που όμως αποκρύπτουν ζητήματα μέγιστης οικονομικής εκμετάλλευσης, εξευγενισμού της εικόνας τη πόλης, περιθωριοποίησης συγκεκριμένων κοινωνικών ομάδων στις οποίες, ως εξιλαστήρια θύματα, επιρρίπτονται τα κακώς κείμενα του συστήματος. Και για να επιτευχθούν

ζωνοποίηση
-
διαχωρισμός

46_ Σταυρίδης Σταύρος, «Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή», σελ. 119
47_ "*Σαν κοινωνικό κείμενο, αυτή η ιστορική πόλη δεν διαθέτει πλέον καμιά συνεκτική σειρά προδιαγραφών, όπως και καμιά χρήση χρόνου συνδεδεμένη με κάποια σύμβαση, κάποιο στυλ. Το κείμενο τούτο ξεφεύγει. Συμπεριφέρεται σαν ντοκουμέντο, έκθεμα ή μουσείο. Κανείς δεν ζει πλέον την ιστορική διαμορφωμένη πόλη, κανείς δεν μπορεί να την συλλάβει πρακτικά. Δεν είναι πλέον τίποτ' άλλο από αντικείμενο πολιτιστικής κατανάλωσης για τους τουρίστες, τους εστέτ που διψούν για θεάματα και γραφικότητα*". (Lefebvre Henry, «Το δικαίωμα στην πόλη», μτφρ. Τουρνικιώτης Πάνος, Λωρράν Κιλών, σελ. 129)



είκόνα 1.9: αυτορχικοποίηση

αυτοί οι διαχωρισμοί δεν επιστρατεύονται μόνο τα απόλυτα όρια των παραγκουπόλεων, των καταυλισμών, των εργατικών συνοικιών εκτός του κέντρου της πόλης, οι βιομηχανικές ζώνες, ή οι περιτειχισμένες κοινότητες πλουσίων στα προάστια, αλλά επιστρατεύονται και τα αόρατα τείχη των εμπορικών ή οικονομικών ζωνών, των περιοχών κατοίκησης, των τόπων μαζικής ψυχαγωγίας και διασκέδασης⁴⁸. «Η πόλη δεν είναι πιά το μέρος συνάντησης των τάξεων· αντίθετα, είναι το δομημένο μέρος του διαχωρισμού που μπορεί να καθοριστεί, κυριολεκτικά να χαρτογραφηθεί με αποστάσεις που δεν έχουν τίποτα το απροσδόκητο και ζώνες που λειτουργούν ως οικονομικοί και ταξικοί διαχωρισμοί. Ο κοινωνικός χώρος εφ' όσον είναι ένας δημιουργημένος χώρος [...] οργανώνεται κατά μέρος ώστε να κρατά τις ταξικές σχέσεις σε μια αφαιρετικότητα – τα προάστια, τα γκέττο, οι μεγάλοι δρόμοι, είναι όλα τρόποι για να αποφευχθούν οι πιθανότητες της άμεσης αντιπαράθεσης»⁴⁹. Η πόλη διαρθρώνεται σε ζώνες λειτουργιών, και άρα σε ζώνες εμπειριών που δεν εμπλέκονται η μια με την άλλη. Κάθε μονολειτουργική περιοχή, γίνεται άμεσα περιοχή μονοδιάστατων και προκαθορισμένων συμπεριφορών. Ο Murray Bookchin στο βιβλίο του «Τα όρια της πόλης»,

48_ «Η ίδια κοινωνία ασκεί πρακτικά το στεγανό διαχωρισμό. [...] Προβάλλει στο έδαφος το διαχωρισμό. Έχει την τάση (όπως στις Ηνωμένες Πολιτείες) να δημιουργεί γκέττο ή πάρκινγκ για τους εργάτες, τους διανοούμενους, τους φοιτητές (το campus), τους ξένους και πάει λέγοντας, χωρίς να ξεχνάμε φυσικά τα γκέττο του ελεύθερου χρόνου ή της «δημιουργικής απασχόλησης» που υποβιβάζεται στις μινιατούρες ή το μαστόρεμα. Γκέττο στο χώρο και γκέττο στο χρόνο. Στην πολεοδομική αναπαράσταση, ο όρος «ζώνες» συνεπάγεται κιόλας διαχωρισμό, στεγανοποίηση, απομόνωση στα χωροθετούμενα γκέττο». (Lefebvre Henry, «Το δικαίωμα στην πόλη», μτφρ. Τουρνικιώτης Πάνος, Λωράν Κλώντ, σελ. 124)

49_ Harvey David, «Consciousness and the Urban Experience», σελ. 14, περιήληψη από: Goode John, «George Gissing: Ideology and fiction», σελ. 91-107, μετάφραση των συγγραφέων

αναφέρει πως «η ολοκλήρωση του ατομικού εγώ εξαρτιέται απ' την ικανότητά του να ενσωματώνει την πληθώρα των διάφορων πλευρών της ανθρώπινης ζωής – την εργασία και το παιχνίδι, τη λογική και το συναίσθημα, το διανοητικό και το αισθησιακό, το ιδιωτικό και το κοινωνικό – σε ένα συμπαγές και δημιουργικό σύνολο.[...] Η ικανότητα ολοκλήρωσης του ατομικού εγώ εξαρτιέται πάρα πολύ απ' το βαθμό που η ίδια η κοινωνία ολοκληρώνεται υπαρξιακά στην πορεία της καθημερινής ζωής»⁵⁰. Όταν λοιπόν το άτομο βρίσκεται σε μέρη συγκεκριμένων χρήσεων και άρα εμπειριών, **καλείται να αναλάβει τις προκατασκευασμένες ταυτότητες που τους αντιστοιχούν**. Και αφού, όπως έχουμε δει, η ανάληψη αυτών των ταυτοτήτων γίνεται με τρόπο αυτόματο και μιμητικό, **οι ταυτότητες που εν τέλει ανεγείρονται είναι ανολοκληρώτες, αποσπασματικές και μη αλληλοτροφοδοτούμενες**. Προκύπτει πως οι πλευρές της ανθρώπινης καθημερινότητας δεν εναλλάσσονται και δεν εμπλέκονται· μένουν διαχωρισμένες και διαμορφώνουν ανολοκληρώτα εγώ. Όπως χαρακτηριστικά καταδεικνύει ο Lefebvre: «ιδού μια κατακερματισμένη καθημερινή ζωή: εργασία, μεταφορά, ιδιωτική ζωή, ελεύθερος χρόνος. Ο αναλυτικός διαχωρισμός απομόνωσε τις λειτουργίες, τις και είναι χημικά στοιχεία ή πρώτες ύλες (ενώ προκύπτουν από μια μακρόχρονη ιστορία και εξυπνοούν την προσοικείωση της υλικότητας)»⁵¹.

Κι αν με όλα τα παραπάνω μέσα, ο δημόσιος χώρος υποβάλλει συγκεκριμένες χρήσεις και συμπεριφορές, παράλληλα συγκροτούνται σε αυτόν μηχανισμοί που

αυταρχικοποίηση

50_ Bookchin Murray, «Τα όρια της πόλης (Η διαλεκτική της ιστορικής ανάπτυξης των πόλεων)», μτφρ. Νταλιάνης Γιώργος, σελ. 67

51_ Lefebvre Henry, «Το δικαίωμα στην πόλη», μτφρ. Τουρνικιώτης Πάνος, Λωράν Κλώντ, σελ. 122

αυτές τις συμπεριφορές έρχονται να επιβάλλουν. Το σύστημα, προκειμένου να διασφαλίζει την υπεροχή και την ευημερία του, επιζητά τον έλεγχο της πόλης, των μέσων παραγωγής, του ανθρώπινου δυναμικού και επομένως του δημόσιου χώρου αφού αυτός μπορεί να ειπωθεί ως *"μέσο ελέγχου και άρα κυριαρχίας και δύναμης"*⁵² για εκείνον που μπορεί και διαμορφώνει την εικόνα του, κάτι που *"έχει γίνει ένα σημαντικό εργαλείο για την παραγωγή των πόλεων. Ως αποτέλεσμα, οι πολεοδόμοι, οι φορείς χάραξης των πολιτικών, οι κτηματομεσίτες προσπαθούν να δημιουργήσουν ένα «καλό επιχειρηματικό κλίμα» [...]. Ακολουθώντας αυτή τη λογική, όλα τα σημάδια της αποσύνθεσης, της εγκληματικότητας και της φτώχειας, που υπονομεύουν την εικόνα του αρμονικού, αστικού ιδεώδους, πρέπει να αφαιρεθούν"*⁵³. Γι' αυτό βλέπουμε στο δημόσιο χώρο να εισβάλλουν κάμερες παρακολούθησης, να αναρτώνται πινακίδες με οδηγίες χρήσης και απαγορεύσεις, να εκδιώχνονται συγκεκριμένες «παραβατικές» κοινωνικές ομάδες. Γι' αυτό τον βλέπουμε να κατακλύζεται από ομάδες αστυνόμευσης που δημιουργούν κλίμα εκφοβισμού και συμμόρφωσης, έτοιμες να καταστείλουν τις απρόβλεπτες και να τιμωρήσουν τις «μη αποδεκτές» συμπεριφορές. *"Η απροβλεψιμότητα σταδιακά εξουδετερώνεται προκειμένου να καταστούν οι δημόσιοι χώροι όλο και πιο ορθολογικοί, πιο ελέγξιμοι, υπολογίσιμοι, αποδοτικοί και προβλέψιμοι. [...] Διαφορετικές μορφές αστικού εξοπλισμού χρησιμοποιούνται για να κατευθύνουν τη συμπεριφορά*

*σε δημόσιους χώρους, να προωθήσουν ή να αποτρέψουν συγκεκριμένες συναντήσεις ή να απωθήσουν την παρουσία αστικών ανεπιθύμητων, όπως οι πόρνες, οι άστεγοι ή οι νέοι. Υπάρχει, συνεπώς, μια πρόθεση [...] για τη δημιουργία «αδιάφορων» ή «ουδέτερων» δημόσιων χώρων, χώρων που ο αυθορμητισμός, η δημιουργικότητα και η έκπληξη δεν είναι ευπρόσδεκτα στοιχεία"*⁵⁴. Έτσι, ο άνθρωπος εκείνος που θέλει να διαφοροποιηθεί, να αντιδράσει, να ζήσει την πόλη μέσω της δικής του αντίληψης και με τους δικούς του όρους, ενάντια σε όσα του υπαγορεύουν το αντίθετο, είτε εκδιώχνεται από το δημόσιο χώρο της πόλης, είτε καταστέλλεται με όλα τα πιθανά μέσα, μέχρι να πάψει να αντιτίθεται στις κατευθύνσεις του συστήματος.

Πριν αναλογιστεί κανείς όλα τα προηγούμενα, θα μπορούσε να υποστηρίξει πως στη σύγχρονη μητρόπολη, παρέχεται στους κατοίκους κάθε άνεση, κάθε ευκολία, κάθε δυνατότητα. Τους δημιουργεί έτσι την εντύπωση πως *"αντιλαμβάνονται την πόλη υπό τις προϋποθέσεις που οι ίδιοι έχουν διαμορφώσει, να φτάσουν να ερμηνεύουν και να βιώνουν το τεχνητό περιβάλλον κατά την δική τους κοσμοθεώρηση, σύμφωνα με την δική τους συγκρότηση"*⁵⁵. Πόσο πραγματικές είναι όμως όλες αυτές οι δυνατότητες, όταν ουσιαστικά υπαγορεύονται από το σύστημα, προβάλλουν τις κυρίαρχες τάσεις και επιδιώκουν την ομογενοποίηση και τον κατευασμό των κατοίκων; Όταν οι εμπειρίες και οι επιλογές προδιαθέτονται, όταν η αντίληψη της πόλης είναι κατακερματισμένη και από τα πριν διαμορφωμένη, όταν οι πορείες μέσα της προδιαγράφονται, όταν οι κοσμοθεωρίες

ο
μητροπολιτικός
δημόσιος
χώρος

52_ Lefebvre Henry, «The Production of Space», μτφρ. Nicholson-Smith Donald, σελ. 26, μετάφραση των συγγραφέων

53_ De Backer Mattias, Melgaço Lucas, Varna Georgianna, Menichelli Francesca, «Order and Conflict in Public Space», άρθρο: «The residential normalisation of public spaces», Margier Antonin, σελ. 63, μετάφραση των συγγραφέων

54_ ο.π., εισαγωγή, σελ. 4

55_ Λέφας Παύλος, Siebel Walter, Bindé Jérôme, «Αύριο οι πόλεις», δοκίμιο: «Οι πόλεις του κόσμου χθες, σήμερα, αύριο», Λέφας Παύλος, σελ. 59

προκατασκευάζονται και εμφυτεύονται στον ανθρώπινο νου, πώς μπορεί να αντιληφθεί κανείς αυτή την πόλη σαν κάτι άλλο πέρα από μια *“πόλη οθόνη όπου προβάλλονται διαρκώς, σαν σε πρόγραμμα τηλεόρασης χωρίς αρχή και τέλος νέες «υπερπαραγωγές»”*⁵⁶; Πίσω από αυτές τις υπερπαραγωγές υπάρχουν κι εκείνες οι εικόνες που δεν προβάλλονται ποτέ σε αυτήν την οθόνη: *“Ιδού μπροστά μας τα στοιχεία της κοινωνικής ζωής και του αστικού, διαλυμένα και αδρανή, σαν θέαμα (θέαμα για όσους θεώνται «ασυνείδητα» εκείνο που έχουν μπροστά στη «συνείδησή» τους). Ιδού τα «συγκροτήματα», δίχως ενήλικους, δίχως ηλικιωμένους. Ιδού γυναίκες που πάσχουν από υπνηλία την ώρα που οι άντρες πηγαίνουν να δουλέψουν και γυρνούν εξουθενωμένοι. Ιδού τομείς μονοκατοικιών που σχηματίζουν μικρόκοσμο κι ωστόσο παραμένουν αστικοί γιατί εξαρτώνται από κέντρα αποφάσεων και γιατί κάθε σπίτι έχει τηλεόραση”*⁵⁷. Ο δημόσιος χώρος δεν αποτελεί τίποτα άλλο από το σκηνικό της κυρίαρχης τάξης και των ιδεολογιών της με τα εμβληματικά και ογκώδη κτήρια που τον περιβάλλουν, τις διαφημίσεις που τον κατακλύζουν και τις χρήσεις που του επιβάλλονται. Σε αυτό το σκηνικό, δεν αποτυπώνονται οι κάτοικοι των πόλεων, αφού μέσα σε αυτό δεν μπορούν να ζήσουν, να επικοινωνήσουν, να τον διαμορφώσουν με βάση τις ανάγκες και τα θέλω τους, να τον αλληξουν. Σε αυτό το σκηνικό, δεν αποτυπώνονται οι κάτοικοι των πόλεων, αφού, υπνωτισμένοι, ενσωματώνονται σε αυτό· γίνονται και αυτοί σκηνικό. Και αν μπορούμε ακόμα να ελπίζουμε πως θα ξυπνήσουμε από τον λήθαργο

και θα θελήσουμε πίσω τον χώρο που μας αναλογεί, θα πρέπει να θυμόμαστε πως το σύστημα αυτό δεν θα είναι πρόθυμο να τον παραχωρήσει· θα πρέπει να τον πάρουμε πίσω μόνοι μας.

Ο δημόσιος χώρος ως πεδίο αλληγών

Την ίδια στιγμή που ο δημόσιος χώρος, είναι ο χώρος στον οποίο η άρχουσα τάξη προβάλλει και επιβάλλει τα πρότυπα και τις ιδεολογίες της στους κατοίκους της πόλης, αυτοί, σε αυτόν το χώρο αντιπαρά τίθενται με τις κυρίαρχες επιταγές του συστήματος και παλεύουν για ένα καλύτερο μέλλον, αυτόν το χώρο προσπαθούν να διαμορφώσουν σύμφωνα με τις δικές τους ανάγκες, να τον καταλάβουν και να τον κάνουν πραγματικά δικό τους. Η ιστορία των αγώνων στο πεδίο της πόλης είναι εντυπωσιακή. Από την Γαλλική Επανάσταση το 1789, την Παρισινή Κομμούνα το 1871, το Μάη του 1968, μέχρι και πιο πρόσφατα, την εξέγερση στη πλατεία Ταχρίρ στο Κάιρο, το κίνημα «Καταλάβετε τη Wall Street» στη Νέα Υόρκη και τα κινήματα πλατειών σε πόλεις της Ευρώπης όπως η Μαδρίτη, η Βαρκελώνη και η Αθήνα. *“Επομένως είναι προφανές ότι η πόλη λειτουργεί ως σημαντικός τόπος πολιτικής δράσης και εξέγερσης. Τα πραγματικά χαρακτηριστικά του χώρου είναι σημαντικά, ενώ ο φυσικός και κοινωνικός ανασχεδιασμός και η εδαφική οργάνωση αυτών των χώρων αποτελούν όπλο των πολιτικών αγώνων”*⁵⁸.

Ο δημόσιος χώρος, λοιπόν, είναι το πεδίο της

56_ Σταυρίδης Σταύρος, «Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή», σελ. 25

57_ Lefebvre Henry, «Το δικαίωμα στην πόλη», μτφρ. Τουρνικιώτης Πάνος, Λωρράν Κλώντ, σελ. 121-122

58_ Harvey David, «Εξεγερμένες πόλεις (Από το δικαίωμα στην πόλη στην επανάσταση της πόλης)», μτφρ. Χαλιμούκου Κατερίνα, σελ. 215



εικόνα 1.10: ο δημόσιος χώρος ως πεδίο πολιτικών μάχων

διαπραγμάτευσης *"καθώς τα κριτήρια και τα δικαιώματα που ορίζουν τη χρήση του και το χαρακτήρα του είναι πάντα αντικείμενο αμφισβήτησης"*⁵⁹. Κι αν αποτελεί το πεδίο της διαπραγμάτευσης, αποτελεί και το **πεδίο της δυντικής αλληλαγής**⁶⁰.

Αν υπάρχει κάποιο νόημα στο να ανατρέχουμε στις φωτεινές στιγμές της ιστορίας του δημόσιου χώρου ως πεδίο των κοινωνικών αλληλαγών, αυτό μπορεί να βρεθεί μόνο στη σκέψη, πως και στο σήμερα μπορεί να ανακτήσει αυτόν τον χαρακτήρα, μόνο εφόσον μπορέσουμε να τον αντιληφθούμε ως τέτοιο. Και πάλι όμως, η συγκρότηση μιας τέτοια αντίληψης για τον δημόσιο χώρο, μπορεί να δημιουργηθεί μόνο από και μέσα σε αυτόν. Μπορεί ο δρόμος που ανοίγεται μπροστά μας να προδιαγράφεται δύσκολος και οι καταστάσεις σίγουρα δεν είναι ευνοϊκές, φαίνεται όμως πως δεν είναι μη αναστρέψιμες. Μπορούμε ακόμα να δούμε τις *"κοινωνικές σχέσεις [να] συνεχίζουν να γίνονται πιο περίπλοκες και πιο εντατικές, να πολλαπλασιάζονται μέσα από τις πιο οδυνηρές αντιφάσεις. Η μορφή του αστικού, ο υπέρτατος λόγος ύπαρξης του, η συγχρονικότητα δηλαδή και η συνάντηση, δεν μπορούν να εξαφανιστούν.[...] Οι κάτοικοι (ποιοί; ας το βρουν οι έρευνες και οι ερευνητές!) ανασυγκροτούν τα κέντρα, χρησιμοποιούν τους χώρους για να αποκαταστήσουν τις συναναστροφές, έστω γελοίες. Η χρήση (η αξία χρήσης)*

59_ Γιαννακόπουλος Κώστας, Γιαννιιώτης Γιάννης, «Αμφισβητούμενοι χώροι στην πόλη», άρθρο: «Οι δρόμοι της μεγαλούπολης ως αμφισβητούμενοι χώροι», Σταυρίδης Σταύρος, σελ. 61

60_ *"Όπως υποστηρίζει και ο Jurgen Habermas μέσα από τη θεματοποίηση της γνώσης και αυθεντικής ιδέας ενός δημοσίου χώρου αναδύεται ένα πολιτικό και κοινωνικό πρόταγμα χειραφέτησης από μια καταπιεστική μαζική εξουσία που περιστελλεί την αυτονομία του λόγου και τη διαφωτιστική ιδέα ενός καθαρά πολιτικού χώρου"*. (Τερζόγλου Νικόλας - Ίων, «Ιδέες του χώρου στον 20ο αιώνα», σελ. 231

*των χώρων, των μνημείων, των διαφορών, ξεφεύγει από τις απαιτήσεις της ανταλλαγής, της ανταλλακτικής αξίας. [...] Η ικανοποίηση των στοιχειωδών αναγκών δεν κατορθώνει να πνίξει το ανικανοποίητο των θεμελιωδών επιθυμιών (ή της θεμελιακής επιθυμίας). Εκτός από τόπος συναναστροφών, σημείο σύγκλισης επικοινωνιών και πληροφοριών, το αστικό γίνεται αυτό που υπήρξε πάντα: τόπος επιθυμίας, μόνιμη ανισορροπία, έδρα κατάληψης της τυπικότητας και του καταναγκασμού, στιγμή του παιχνιδιού και του απρόβλεπτου. Τούτη η στιγμή φτάνει μέχρι την ανάφλεξη – συμπίεση της βίας, που караδοκεί κάτω από τους φοβερούς καταναγκασμούς μιας ορθολογικότητας ταυτιζόμενης τελικά με τον παραλογισμό"*⁶¹.

"αλλά δεν φτάσαμε στο τέλος. Ιδού το ανθρώπινο ον, διαμελισμένο και διαλυμένο. Ιδού οι αισθήσεις, η οσμή, η γεύση, η όραση, η ακοή, η αφή, οι μεν ατροφικές, οι δε υπερτροφικές. Ιδού η αντίληψη, η κατανόηση, η σκέψη, που λειτουργούν ξέχωρα. Ιδού η ομιλία και ο λόγος, η γραφή. Ιδού η καθημερινότητα και η ετοιμοθάνατη γιορτή. Είναι ολοφάνερο, είναι κατεπείγοντως αναγκαίο: αδύνατο πια να μείνουμε εδώ."

Lefebvre Henry, «Το δικαίωμα στην πόλη»

61_ Lefebvre Henry, «Το δικαίωμα στην πόλη», μτφρ. Τουρνικιώτης Πάνος, Λωράν Κλωντ, σελ. 101

1_2 Ρωγμές

Ρηγματώσεις στο αστικό οικοδόμημα

Ας φανταστούμε ένα στιβαρό οικοδόμημα. Ας υποθέσουμε πως αυτό το οικοδόμημα θέλουμε να το καταστρέψουμε. Είναι αυτονόητο πως αν σε αυτό το οικοδόμημα είχαν προκληθεί με κάποιον τρόπο δομικές αστάθειες, θα μπορούσε η καταστροφή του να επέλθει πολύ πιο εύκολα, σχεδόν «φυσικά», σε σχέση με την πρότερη, σταθερή του κατάσταση. Ένας ίσως από τους πιο σημαντικούς παράγοντες που μπορεί να θέσει σε κίνδυνο, και να οδηγήσει εν τέλει στην κατάρρευση μίας κατασκευής, είναι οι ρωγμές που μπορούν να προκληθούν σε αυτήν. *“ Η ρηγμάτωση είναι η συννηθέστερη μορφή με την οποία εκδηλώνεται μια βλάβη στις κατασκευές [...]. Οι ρωγμές λόγω της ακανόνιστης και έντονα μεταβαλλόμενης γεωμετρίας τους, δημιουργούν τοπικά εστίες ισχυρών καταπονήσεων εξαιτίας της συγκέντρωσης των τάσεων που εμφανίζεται γύρω από τις αιχμές τους. Η συγκέντρωση των τάσεων διευκολύνει την επέκταση των ρωγμών, [...] οι ρηγματωμένες περιοχές του υλικού αποτελούν εστίες δομικής τρωτότητας της κατασκευής και ανάλογα με την έκταση και την διασπορά τους, εάν οι συνθήκες εξωτερικής καταπόνησης το επιτρέψουν, είναι δυνατό να λειτουργήσουν ως αφετηρία ακόμα μεγαλύτερων ασυνεχειών”*⁶².

62_ Λιαράκος Ευάγγελος, «Διάγνωση βλαβών σε κατασκευές

Ανάλογα, αν με κάποιο τρόπο τέτοιες ρηγματώσεις προκαλούνταν στο **ισχυρό καπιταλιστικό οικοδόμημα**, αυτές θα μπορούσαν να αποτελέσουν την **αφετηρία της διάρρηξης, της αστάθειας και της αποσάρθρωσής** του, σε τέτοιο βαθμό ώστε ακόμα και η κατάρρευσή του να αποτελεί πιθανότητα. Το σύστημα αυτό διατρέχεται από δομικές αντιφάσεις και αντιθέσεις· κενά που δημιουργούνται ανάμεσα στις, εκ πρώτης όψεως, στιβαρές, ογκολιθικές δομές του. *“ Τούτη η κοινωνία, στο σύνολό της, αποκαλύπτει διάτρητη. Ανάμεσα στα υποσυστήματα και τις δομές που σταθεροποιούνται με διάφορα μέσα (καταναγκασμός, τρομοκρατία, ιδεολογική πειθώ), υπάρχουν τρύπες, κάποτε η άβυσσος. Αυτά τα κενά δεν βρέθηκαν τυχαία. Είναι κι αυτά τόποι του πιθανού”*⁶³. Στα κενά αυτά είναι που μπορούν να βρουν πρόσφορο έδαφος τριγμοί, διασαλεύσεις και εκτονώσεις. Εκτονώσεις που προέρχονται από τους κατοίκους που ζουν εγκλωβισμένοι μέσα σε αυτό το οικοδόμημα, και προσπαθούν να διεκδικήσουν λίγο χώρο. *“ Αν όμως θέλουμε να διακρίνουμε πίσω από την απειληλή όψη μιας πειθαρχημένης κοινωνίας συμπεριφορές ατομικές ή ομαδικές που τούτη την όψη διαψεύδουν και απειλούν,*

σκυροδέματος με χρήση “ευφυών” πιεζοηλεκτρικών αισθητήρων σαν αδρανή σκυροδέματος», Διδακτορική Διατριβή, Πολυτεχνείο Κρήτης, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Χανιά, 2015, σελ. 6-7)

63_ Lefebvre Henry, «Το δικαίωμα στην πόλη», μτφρ. Τουρνικιώτης Πάνος, Λωρράν Κλωντ, σελ. 140)

πρέπει να αναζητήσουμε αναμετρήσεις διαθλασμένες, οι οποίες σαν αθέατες μικρές ρωγμές διατρέχουν το κοινωνικό οικοδόμημα"⁶⁴. Οι ρωγμές, ως αποτέλεσμα πιέσεων εσωτερικών, μπορούν να αποκρυσταλλωθούν όχι μόνο σε συμπεριφορές, αλλιά και σε γεγονότα, δράσεις και καταστάσεις.

Πάνω απ' όλα, οι ρηγματικές πρακτικές δεν υποδεικνύουν ένα μελλοδικό προορισμό, αλλιά ένα δρόμο. Είναι πρακτικές του παρόντος, που σύμφωνα με τον John Holloway "*είναι πάντα ερωτήματα, όχι απαντήσεις*"⁶⁵. Έτσι, **μπορεί η πορεία που χαράσσουν να μην είναι προδιαγεγραμμένη και το τέρμα της ορατό, ο προορισμός μπορεί να είναι άγνωστος ή ασαφής, ωστόσο και μόνο το γεγονός της ύπαρξης τους είναι ελπιδοφόρο.** "*Η έκβαση λοιπόν των ρωγμών δεν είναι προκαθορισμένη. [...] Ωστόσο, η ύπαρξή τους είναι εξ ορισμού θετική*"⁶⁶.

Ρηγματική πρακτική

Στην προσπάθεια, λοιπόν, να σκιαγραφήσουμε τα στοιχεία εκείνα που, στα πλαίσια αυτής της έρευνας, θεωρούμε ότι μπορούν να προσδώσουν σε μια κατάσταση ρηγματικό χαρακτήρα, αυτά διαμορφώνονται ως εξής:

*άρση
της
κανονικότητας*

Η καταστατική συνθήκη της ρηγματικής πρακτικής, έγκειται στην ιδιότητά της να έρχεται σε **αντίθεση με τις εκφράσεις του συστήματος**, όπως αυτές επιβάλλονται ή υποβάλλονται

64_ Σταυρίδης Σταύρος, «Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή», σελ. 228-229

65_ Holloway John, «Ρωγμές στον καπιταλισμό», μτφρ. Χόλογουεν Άννα, σελ. 41

66_ Καβουλάκος Κároης-Ιωσήφ, Γριτζάς Γιώργος, «Εναλλακτικοί οικονομικοί και πολιτικοί χώροι», σελ. 60

στο παρόν. Γιατί η αντίθεση είναι η αφετηρία της άρνησης, της αφύπνισης, της αλληλαγής⁶⁷.

Είναι αυτή που έρχεται σαν αντανakλαστική κραυγή να σταθεί απέναντι σε ό,τι την προκαλεί. Σύμφωνα με τον John Holloway, "*Εν αρχή είναι η κραυγή. [...] Μια κραυγή θλίψης, μια κραυγή τρόμου, μια κραυγή θυμού, μια κραυγή άρνησης μπροστά στον ακρωτηριασμό της ανθρώπινης ζωής από τον καπιταλισμό: ΟΧΙ*"⁶⁸. Και αυτή η κραυγή φέρει μέσα της την ελπίδα, αφού "*κραυγάζουμε καθώς πέφτουμε στον γκρεμό, όχι επειδή έχουμε δεχτεί πως η συντριβή στα βράχια είναι αναπόφευκτη, αλλιά επειδή ακόμη ελπίζουμε ότι τα πράγματα θα μπορούσαν να είναι διαφορετικά. Η κραυγή μας είναι άρνηση να αποδεχτούμε*"⁶⁹. Έτσι λοιπόν, απέναντι στην εμπορευματοποίηση των πάντων έρχονται να σταθούν οι κινήσεις εκείνες που δεν έχουν στον πυρήνα τους το κέρδος, απέναντι στο διαχωρισμό στέκεται ο πλουραλισμός και η ανάμειξη ανθρώπων και χρήσεων, απέναντι στην αποξένωση και την εχθρότητα στέκεται η αλληλεγγύη και απέναντι στον ατομικισμό στέκεται η συλλογική δράση.

67_ "*Η στρατηγική ανανέωση της πόλης γίνεται «αναγκαστικά» επαναστατική, όχι χάρη στη δύναμη των πραγμάτων αλλιά εναντίον των κατεστημένων πραγμάτων.*" (Lefebvre Henry, «Το δικαίωμα στην πόλη», μτφρ. Τουρνικιώτης Πάνος, Λωράν Κίλωντ, σελ. 137) "*Και ανεξάρτητα από το πόσο έντονα το πνεύμα της ανατροπής και της εξέγερσης μπορεί να εκδηλωθεί περιστασιακά, οι αυστηροί κανόνες που ορίζονται από τέτοιες σιβαρές αφαιρετικότητες [δηλ. τα δομικά στοιχεία του συστήματος] είναι τόσο βαθιά εδραιωμένοι που φαίνονται σχεδόν σαν κανόνες της φύσης. Το να προκαλέσουμε αυτές τις νόρμες και τις σιβαρές αφαιρετικότητες [...] σημαίνει να προκαλέσουμε τους κεντρικούς πυλώνες της κοινωνικής μας ζωής.*" (Harvey David, «Consciousness and the Urban Experience», σελ. 24)

68_ Holloway John, «Να αλλιάξουμε τον κόσμο χωρίς να καταλάβουμε την εξουσία», μτφρ. Χόλογουεν Άννα, σελ. 1

69_ ο.π., σελ. 27



είκόνα 1.11: ρωγμές

Αυτές οι αντιθέσεις μπορεί να προκύπτουν είτε ασυνείδητα και αντανakηαστικά δίνοντας χώρο στις ανάγκες που δεν καλύπτονται, είτε σαν αποτέλεσμα μιας συνειδητοποίησης πως η κατάσταση είναι προβληματική, αλλά μπορεί και πρέπει να αλλάξει.

Στην πρώτη περίπτωση, βλέπουμε τις αναγκαιότητες εκείνες που το μητροπολιτικό περιβάλλον έχει καταφέρει να καταπίσει και να καταστείλει, να βρίσκουν δίοδο στην απόρριψη της κατεστημένης κανονικότητας και στη διαμόρφωση νέων εμπειριών και καταστάσεων, με έναν τρόπο πηγαίο, αντανakηαστικό κι αυθόρμητο. Βλέπουμε παιδιά να παίζουν στη μέση ενός δρόμου ή μιας πλατείας γιατί ο προσχεδιασμένος χώρος παιχνιδιού δεν μπορεί να χωρέσει τη φαντασία και τη δημιουργικότητά τους, ή γιατί πολύ απλά εκεί βρέθηκαν μαζί και θέλησαν να παίξουν. Βλέπουμε παρέες να κάθονται στη μέση μιας πλατείας και να τραγουδάνε, φίλους να κάθονται σε ένα πεζοδρόμιο και να συζητάνε, ανθρώπους να «κάνουν θόρυβο» γελώντας ή μιλώντας δυνατά, σε χώρους «καθωσπρέπει» ή σε χώρους που το «σωστό» είναι να είναι κανείς αόρατος, ανθρώπους να περπατάνε αργά και να παρατηρούν την πόλη και τους ανθρώπους γύρω τους⁷⁰.

Υπάρχει και η άλλη περίπτωση: αυτή όπου η καταπίεση

70_ "Ο Μισέλ ντε Σερίβι (1988) έρχεται να προσδώσει νέο περιεχόμενο στην έννοια της αντίστασης σε σχέση με το χώρο. Επικεντρώνεται στις πρακτικές εκείνες μέσω των οποίων ατομικά και συλλογικά υποκείμενα επανασυνειδητοποιούνται ένα χώρο που δεν τους ανήκει και δεν τον ελέγχουν, την ίδια στιγμή που τα ίδια βρίσκονται σε δίκτυα επιτήρησης. Αυτές οι πρακτικές αφορούν την καθημερινή ζωή και συνιστούν μια ευρεία γκάμα τρόπων βίωσης του χώρου όπως η περιδιάβαση, οι ονομασίες επιμέρους χώρων και η μνήμη της πόλης". (Γιαννακόπουλος Κώστας, Γιαννιτσιώτης Γιάννης, «Αμφισβητούμενοι χώροι στην πόλη», εισαγωγή: «Εξουσία, αντίσταση και χωρικές υλικότητες», σελ. 21)

είναι τόσο μεγάλη και η συνειδητοποίηση τόσο εκρηκτική, ώστε πρώτα απ'όλα προκύπτει η ανάγκη να δηλώσει κανείς την αντίθεσή του απέναντι σε αυτή. Έτσι, προκύπτουν καταστάσεις, σε ένα βαθμό αντίστοιχες με αυτές που ήδη περιγράψαμε, με τη διαφορά ότι τώρα υπάρχει μια συνειδητή προσπάθεια δημιουργίας μιας εναλλακτικής κατάστασης στο χώρο και το χρόνο. Οι καταστάσεις που δημιουργούνται λοιπόν, ακριβώς επειδή δομούνται πάνω σε μια αντίληψη σχετικά με αυτό που απορρίπτεται, έχουν έναν πιο οξύ και στοχευμένο χαρακτήρα. Βλέπουμε λοιπόν, καλλιτεχνικές κολεκτίβες να διεκδικούν το δικαίωμά τους για χώρο στην πόλη, τις πρωτοβουλίες γειτονιών να διαμορφώνουν τις συνθήκες μιας πιο βιώσιμης καθημερινότητας, τη δημιουργία εναλλακτικών δομών εμπορίου, τις καταλήψεις στέγης ή των μέσων παραγωγής, τις συγκροτημένες δομές αλληλεγγύης.

Αλλά ακόμα και όταν δε διαμορφώνεται μια εναλλακτική δομή, και οι καταστάσεις που δημιουργούνται έχουν ως κύρια χαρακτηριστικά τη διαμαρτυρία και την κατάδειξη του προβλήματος, και πάλι βλέπουμε, στους δρόμους τη θέση των αυτοκινήτων να παίρνουν οι διαδηλωτές, συμβολικές πράξεις διαμαρτυρίας στους δημόσιους χώρους, απεργίες στους χώρους εργασίας, καταλήψεις στα εκπαιδευτικά ιδρύματα.

Μέσα σε αυτές τις ρωγμές, δημιουργούνται οι τόποι και οι χρόνοι του πιθανού. Πιθανότητες για την αλλαγή, πιθανότητες για το διαφορετικό, πιθανότητες για κάτι καλύτερο. Μέσα σε αυτές τις ρωγμές λοιπόν, μπορούν να διαμορφωθούν, έστω και για μια στιγμή, όψεις μιας ουτοπίας. Αν οι ουτοπίες περιγράφουν ένα μέλλον καλύτερο και ιδανικό, ένα μέλλον μακρινό και απρόσιτο, οι

τόποι
και χρόνοι
του πιθανού

ρωγμές τοποθετούνται στο παρόν, ακόμα κι αν στρέφονται προς το μέλλον. Ο ουτοπικός τους χαρακτήρας λοιπόν, δεν έγκειται στο γεγονός ότι επιδυνκνείουν αυτό το απόμακρο και ιδανικό «αλλού», αλλιά στο ότι **δημιουργούν στο «εδώ» και στο «τώρα» σκαριφήματα μιας καλύτερης κατάστασης**, αφήνοντας στη φαντασία όχι το πώς αυτή θα μπορούσε να είναι, αλλιά το γεγονός ότι αυτή μπορεί να υπάρξει. *“Δεν μπορούμε να πούμε ότι η φαντασία – μέσω της ουτοπικής της ιδιότητας – έχει καταστατικό ρόλο στο να μας βοηθάει να ξανασκεφτούμε τη φύση της κοινωνικής μας ζωής; Δεν είναι η ουτοπία – αυτό το άλημα εκτός – ο τρόπος με τον οποίο μπορούμε ριζοσπαστικά να ξανασκεφτούμε τί είναι οικογένεια, τί είναι κατανάλωση, τί είναι εξουσία, τί είναι θρησκεία και ούτω καθεξής; Δε λειτουργεί η φαντασία μιας εναλλακτικής κοινωνίας και η εξωτερικοποίηση του «πουθενά» ως μια από τις πιο τρομερές αμφισβητήσεις του «τί είναι»”*⁷¹; Με αυτόν τον τρόπο, μπορούμε να δούμε σε πολλά από τα παραπάνω παραδείγματα ενσωματώσεις ουτοπικών όψεων, και σε αυτά μπορούμε να προσθέσουμε τις αιφνίδιες, αυθόρμητες και αυτοσχέδιες γιορτές που έστω και για λίγο προσδίδουν διαφορετικές ποιότητες στο δημόσιο χώρο, τις από τα κάτω αστικές παρεμβάσεις των κατοίκων, που διαμορφώνουν πάρκα ή παιδικές χαρές στη γειτονιά τους, τις αυτοδιαχειριζόμενες κοινότητες σε διάφορα μέρη του πλανήτη και πολλά ακόμη.

Διακλαδώσεις Ένα από τα πιο επικίνδυνα χαρακτηριστικά των ρωγμών που συναντούνται σε μια κατασκευή, είναι το γεγονός ότι αυτές έχουν την τάση να βαθαίνουν, να διακλαδώνονται και να δημιουργούν κι άλλες. Ομοιολογούμενως, υπάρχουν ρωγμές που ενώ δημιουργούνται λόγω ενός ισχυρού ^{71_ Ricoeur Paul, «Lectures on Ideology and Utopia», σελ. 16, μετάφραση των συγγραφέων)}

αιτίου, παύουν να εξελίσσονται, παραμένουν στάσιμες, ανενεργές και άρα ακίνδυνες· υπάρχουν όμως και εκείνες που **εξελίσσονται διαρκώς** και η ζημιά που προκαλούν είναι μη αναστρέψιμη. Αντίστοιχα, *“δεν είμαστε σε θέση να προβλέψουμε ούτε την εξέλιξη των [κοινωνικών] ρωγμών ούτε το αν κάθε ρωγμή θα είναι πράγματι αντί- ή μη- καπιταλιστική και όχι απλώς ένα συμπλήρωμα του καπιταλισμού”*⁷², ούτε αν αυτή η εξέλιξη θα μπορέσει να υπάρξει. *“Στην ιστορία δεν υπάρχει βεβαιότητα, υπάρχει όμως κάποιος τρόπος να κατανοήσουμε τον πολλαπλασιασμό των ρωγμών ή και το γεγονός ότι μιλάμε για ρωγμές ως μέρος ενός ισχυρού υπόγειου ρεύματος”*⁷³. Βέβαια δε μπορούμε να αγνοήσουμε τους αμυντικούς μηχανισμούς που έχει αναπτύξει αυτό το σύστημα ώστε να καταφέρνει να ενσωματώνει και να καταστέλλει οτιδήποτε του αντιστέκεται. Μπορούμε όμως να πούμε σε σχέση με τις ρωγμές πως *“ακόμα και αν αποτύχουν, αποτελούν εμπειρίες που θα βρουν τη συνέχεια τους σε άλλους αγώνες. Άλλωστε, οι ρωγμές δεν είναι αυτοτελείς αγώνες. Συνδέονται μεταξύ τους, έστω και ασυνείδητα. Η κοινωνική αλληλαγή θα προέλθει μέσα από αυτή τη σύνδεση, την ανάπτυξη, την εξάπλωση και τον πολλαπλασιασμό τους”*⁷⁴.

^{72_} Καβουλάκος Κάρολος-Ιωσήφ, Γριτζάς Γιώργος, «Εναλλακτικοί οικονομικοί και πολιτικοί χώροι», σελ. 61

^{73_} Holloway John, «Ρωγμές στον καπιταλισμό», μτφρ. Χόλλογουεη Άννα, σελ. 143

^{74_} ο.π., σελ. 60, υπογράμμιση των συγγραφέων

ορισμός Σύμφωνα λοιπόν με τα παραπάνω, **ρηγματική πρακτική είναι η διαμόρφωση ενεργών και διακλιθευμένων καταστάσεων («ρωγμών»), που με πρόθεση ή χωρίς, απορρίπτουν την κανονικότητα στο παρόν, είτε άρωντας τα χαρακτηριστικά της και ενσωματώνοντας εναλλακτικά, είτε διακηρύσσοντας την αντίθεσή τους σε σχέση με αυτά, διανοίγοντας έτσι την πιθανότητα δημιουργίας όψεων ουτοπίας στο τώρα.**

Ρηγματική πρακτική

Αν λοιπόν η σύγχρονη μητρόπολη πάσχει, αν οι προβληματικές της επηρεάζουν τον δημόσιο χώρο και επηρεάζονται από αυτόν, αν αυτός δεν αποτελεί τίποτα άλλο από το σκηνικό των κυρίαρχων ιδεολογιών, αλλιώς ταυτόχρονα αυτός αποτελεί και το εν δυνάμει πεδίο των πολιτικών αλληλαγών, σε αυτό το στιβαρό σκηνικό καλούμαστε να παράξουμε τις ρωγμές εκείνες που θα το διαρρήξουν, θα το αποσαθρωθούν, θα το γκρεμίσουν. Χρειάζεται λοιπόν, **να αναζητήσουμε το εργαλείο εκείνο που αυτές τις ρωγμές μπορεί να τις διανοίξει**, ώστε να καταφέρουμε να αποκολληθούμε από αυτό το σκηνικό, να πάψουμε να είμαστε απλοί παρατηρητές – θεατές, στο έργο – υπερπαραγωγή του καπιταλισμού, να στήσουμε τη δική μας σκηνή μέσα στην οποία θα μπορούμε να διαλέγουμε τους ρόλους μας, να γράφουμε το κείμενο της δικής μας παράστασης.

κεφάλαιο_2

Η θεατρική μεταφορά

2.1_Ιστορική αναδρομή από την αρχαιότητα στις σύγχρονες θεωρήσεις

2.1.1_Η θεατρική μεταφορά από τον Πλάτωνα μέχρι τον 18ο αιώνα

2.1.2_Οι σύγχρονες θεωρήσεις: Kenneth Burke, Erving Goffman, Elizabeth Burns, Victor Turner

2.2_Προς τη σύνταξη μιας νέας θεατρικής μεταφοράς

2.2.1_Η θεατρική μεταφορά ως εν δυνάμει ρηγματική πρακτική

2.2.2_Τα τέσσερα σημεία: σκηνή, ηθοποιός, κοινό, παράσταση

2_1

Ιστορική αναδρομή

από την αρχαιότητα στις σύγχρονες θεωρήσεις

2_1_1 Η θεατρική μεταφορά από τον Πλάτωνα μέχρι τον 18ο αιώνα

Η εννόηση του κόσμου ως θεατρική σκηνή έχει αποτελέσει μια διαχρονική ιδέα που διατρέχει τη δυτική σκέψη, από την αρχαιότητα ως σήμερα. Από τον Πλάτωνα, τους Ρωμαίους σατιρικούς, τη χριστιανική εποχή, το theatrum mundi της Αναγέννησης και του Ουμανισμού, μέχρι τις πιο σύγχρονες θεωρήσεις από το 18ο αιώνα κι έπειτα, φαίνεται πως η θεατρική μεταφορά χρησιμοποιείται για να περιγράψει τις σχέσεις Θεού – Ανθρώπου – Κόσμου και τον τρόπο που αυτές διαρθρώνονται σε κάθε εποχή.

Στους Νόμους του Πλάτωνα, η ανθρώπινη ζωή παρουσιάζεται ως ένα θέατρο ανδρείκελων, όπου οι Θεοί κινούν τα νήματα. Σύμφωνα με τους Κυνικούς, η ιδιότροπη Τύχη είναι αυτή που αποδίδει ρόλους στους ανθρώπους, οι οποίοι καλούνται να ανταποκριθούν σε αυτούς όσο το δυνατόν καλύτερα, ενώ στους Στωικούς ο σκηνοθέτης της ζωής είναι η Θεία Πρόνοια, και οι άνθρωποι, που δε μπορούν να αμφισβητήσουν αυτό το θεϊκό σχέδιο, «*οφείλουν να παίξουν καλά το ρόλο τους, και να αποχωρήσουν καλά από τη σκηνή*»¹. Στηριζόμενοι στην άποψη των Κυνικών,

οι Ρωμαίοι σατιρικοί έρχονται να προσθέσουν την «*ιδέα της ζωής ως θέαμα, που παρουσιάζεται στους θεούς, οι οποίοι μαζί με σοφούς άνδρες, γελάνε με το ανόητο έργο*»², ιδέα που εξελίχθηκε στο Σατυρικόν του Πετρώνιου. Αργότερα, στα χριστιανικά χρόνια, αν και ακόμα υπάρχει η αντίληψη της ζωής σαν μια παράσταση, αυτή νοείται σαν ένα «*προοίμιο της σπουδαιότερης και πιο πραγματικής ζωής μετά θάνατον στον Παράδεισο ή την Κόληση*»³. Στους αιώνες που ακολούθησαν, δεν υπάρχουν αναφορές σχετικά με τη χρήση της θεατρικής μεταφοράς, μέχρι και το 12ο αιώνα όπου αυτή φαίνεται να αναδύεται εκ νέου, και αργότερα να αποκτά μεγάλη σημασία στη θεώρηση του αναγεννησιακού κόσμου, θεσπίζοντας την παράδοση του theatrum mundi. Παρά τις διάφορες μορφές που αποδόθηκαν στη μεταφορά του theatrum mundi, αυτή διατρέχεται πάντα από την ιδέα είτε πως «*ο άνθρωπος είναι θεατής στο θέατρο του κόσμου που έχει δημιουργήσει ο Θεός· είτε πως η ανθρωπότητα αποτελείται από ηθοποιούς σε ένα θέατρο του κόσμου που παρακολουθεί ο Θεός, αυτός ο θεϊκός παρατηρητής/ παραγωγός/ σχεδιαστής/ συγγραφέας*»⁴. Από τις αρχές του 17ου αιώνα, και με την επιρροή της ουμανιστικής σκέψης, αρχίζει να «*διαρρηγνύεται η ιδέα του Θεού ως αρχιτέκτονα της ύπαρξης, και να αντικαθίσταται με την ανθρώπινη*

2_ ο.π., σελ. 161

3_ ο.π., σελ. 161

4_ ο.π., σελ. 23

1_ McGillivray Glen, «Theatricality: A critical genealogy», σελ. 160, μετάφραση των συγγραφέων

φιγούρα. [...] Η τοποθέτηση του ανθρώπου ως παρατηρητή και μάρτυρα του κόσμου που έχει δημιουργήσει ο Θεός, σηματοδοτεί μια σημαντική αλλαγή: την ανάδειξη της ανθρώπινης υποκειμενικότητας ξεχωριστά από τον κόσμο»⁵, επιτρέποντας την συνύπαρξη της θεοκεντρικής και της ανθρωποκεντρικής αντίληψης και μεταφέροντας έτσι, τη θεϊκή ιδιότητα στην ανθρωπότητα. Ως συνέπεια αυτής της αλλαγής, " από τον 18ο αιώνα, όταν οι άνθρωποι αναφέρονταν στον κόσμο ως θέατρο, άρχισαν να εικάζουν ένα νέο κοινό θεατών για τις μεταξύ τους επιτηδευμένες στάσεις, και το θεϊκό άλγος παραχώρησε τη θέση του στην ιδέα ενός ακροατηρίου πρόθυμου να απολαύσει, έστω και κάπως κυνικά, την υποκριτική και τα προσχήματα της καθημερινότητας" ⁶.

Παρατηρείται λοιπόν μια μετατόπιση του πεδίου αναφοράς, με τη θεατρική μεταφορά από τον 18ο αιώνα έως και σήμερα, να χρησιμοποιείται απο κοινωνιολόγους και ανθρωπολόγους, για να περιγράψει τη σχέση των ανθρώπων με την κοινωνική τους πραγματικότητα. " *Η αναβίωση της θεατρικής μεταφοράς για την μελέτη της ανθρώπινης ύπαρξης και συμπεριφοράς από τους κοινωνικούς επιστήμονες του 20ου αιώνα οφείλεται στην διευρυμένη υιοθέτηση του όρου «ρόλος», προκειμένου να αποδοθούν οι ενδεδειγμένοι κώδικες συμπεριφοράς που αντιστοιχούν σε μια κοινωνική θέση, και του όρου «δρων» (actor) προκειμένου να δηλωθεί το ενεργό υποκείμενο. Το γεγονός αυτό στάθηκε αφορμή για την επεξεργασία μοντέλων βασισμένων στην αναλογία μεταξύ των όρων που χρησιμοποιούνται στη θεατρική σκηνή και στην*

5_ ο.π., σελ. 148

6_ Sennett Richard, «Η τυραννία της οικειότητας (Ο δημόσιος και ο ιδιωτικός χώρος στον δυτικό πολιτισμό)», μτφρ. Μερτίκας Γιώργος, σελ. 55)

καθημερινή ζωή»⁷.

*"όλος ο κόσμος είναι μια σκηνή
και όλοι οι άνδρες και οι γυναίκες
είναι απλά πθοποιοί
έχουν τις εισόδους και τις εξόδους τους και
κάποιος στη ζωή του,
παίζει πολλούς ρόλους"*

Shakespeare William, «As you like it»

7_ Burns Tom, «Erving Goffman», σελ. 107-108, όπως αναφέρεται στο: Goffman Erving, «Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή», εισαγωγή: Μακρυγιάννη Δήμητρα, σελ. 12

2_1_2 Οι σύγχρονες θεωρήσεις: Kenneth Burke, Erving Goffman, Elizabeth Burns, Victor Turner

Μοντέλα που χρησιμοποιούν τη θεατρική μεταφορά για τη μελέτη της κοινωνικής συμπεριφοράς, έχουν επεξεργαστεί μεταξύ άλλων ο Kenneth Burke, ο Erving Goffman, η Elizabeth Burns και ο Victor Turner, των οποίων οι θέσεις θα αποτελέσουν τις βάσεις για αυτή την έρευνα.

Kenneth Burke

Ο Kenneth Burke (1897-1993) είναι λογοτεχνικός θεωρητικός (literary theorist). Βασικό αντικείμενο έρευνάς του αποτελεί, όπως αναφέρει ο Michael Overington, *"η έννοια του κινήτρου: η γλώσσα των κινήτρων, τα κίνητρα στην γλώσσα, η γλώσσα ως κίνητρο"*⁸. Η μέθοδος που επιλέγει για να αναλύσει τη γλώσσα και τα κίνητρα είναι η **δραματιστική μέθοδος (dramatism)** και δημιουργεί τη δραματιστική πεντάδα (dramatistic pentad), η οποία εμφανίζεται για πρώτη φορά στο βιβλίο του «A Grammar of Motives». Ο δραματισμός, αποτελεί *"ένα λεξιλόγιο, ένα σύστημα συντεταγμένων, το οποίο εξυπηρετεί καλύτερα στην ένταξη όλων των φαινομένων που μελετούνται από τις κοινωνικές επιστήμες"*⁹. Ο ίδιος ο Burke αιτιολογεί τη χρήση του δραματικού σχήματος με τον εξής τρόπο: *"χρησιμοποιούμε το δράμα, όχι ως μεταφορά αλλή ως μια σταθερή μορφή που μας βοηθά να ανακαλύψουμε*

*τις επιπτώσεις των όρων «δράση» και «άνθρωπος»"*¹⁰. καθώς *"για τον Burke οι ανθρώπινες πράξεις είναι κυρίως δραματικές. Το δράμα προϋποθέτει την ανθρώπινη πράξη: στόχος του συγγραφέα ενός θεατρικού έργου είναι να προσφέρει πιστευτά επιχειρήματα για τις πράξεις των δρώντων σε σχέση με την σκηνή, τους σκοπούς και τα παραγόμενα αποτελέσματα. [...] Το δράμα λοιπόν επιλέγεται από τον Burke ως ένα αναλυτικό μοντέλο της κοινωνίας. Αυτό που κάνει μια τέτοια επιλογή λειτουργική, είναι η ικανότητα του θεατρικού συγγραφέα να επικαλεστεί τις πολιτιστικές προσδοκίες της συνέπειας ανάμεσα στις σκηνές, τις πράξεις και τους δρώντες. Ο Burke υποστηρίζει πως η μεταφορά αυτή λειτουργεί μόνο όταν αντιλείπεται από αυτές τις πολιτισμικές προσδοκίες με σκοπό να δημιουργηθούν πλοκές και χαρακτήρες γύρω από αυτές τις σχέσεις. Όταν αντιλαμβάνεται [ο Burke] πώς λειτουργεί ένα έργο, ξέρει τις προσδοκίες τόσο του κοινού όσο και του συγγραφέα σε σχέση με ένα πειστικό επεξηγηματικό πλαίσιο. Ακριβώς από αυτή τη μελέτη του δράματος, κατάφερε να εξαγάγει τους όρους της πεντάδας ως τα βασικά σημεία εξήγησης της ανθρώπινης δράσης"*¹¹. Τα σημεία της δραματιστικής πεντάδας είναι τα εξής: **ενέργημα (act)**, **δρων/υποκείμενο (agent)**, **σκηνή (scene)**, **σκοπός (purpose)** και **ενσυνείδητη δράση (agency)**¹². Τα πέντε αυτά σημεία, όπως σημειώνει και ο Kenneth Burke, θα μπορούσαν να μεταφραστούν αντίστοιχα με τους όρους τί, ποίος, πού, γιατί και πώς (what,

10_ Burke Kenneth, «Dramatism», σελ. 448, μετάφραση των συγγραφέων) Επιλέγει τη μέθοδο του δραματισμού (δηλαδή της θεατρικής αναλογίας

11_ Overington Michael, «Kenneth Burke and the method of dramatism», σελ. 143, μετάφραση των συγγραφέων

12_ οι μεταφράσεις αναφέρονται: Goffman Erving, «Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή», μτφρ. Μαρία Γκόφρα, εισαγωγή Δήμητρα Μακρινιώτη, σελ. 13

8_ Overington Michael, «Kenneth Burke and the method of dramatism»,

σελ. 133, μετάφραση των συγγραφέων

9_ Burke Kenneth, «The Philosophy of Literary Form», σελ. 90, μετάφραση των συγγραφέων

who, where, why, by what means or how)¹³. Αργότερα ο Burke προσθέτει στην πεντάδα τον όρο **στάση (attitude)**¹⁴.

Ακολουθώντας λοιπόν το παραπάνω σχήμα, ο Burke χρησιμοποεί τη δραματιστική μέθοδο ανάλυσης των κοινωνικών φαινομένων με σκοπό να *“αντιληφθεί το περιεχόμενο, την ουσία, η οποία ισούται με το άθροισμα των συμβαλλόμενων και συμφραζόμενων μερών. Έτσι, οι επιμέρους σχέσεις χρησιμοποιούνται ως ευρήματα εντοπισμού της ουσίας ή της δράσης”*¹⁵.

Erving Goffman

Από το δραματουργικό μοντέλο του Burke επηρεάστηκε σε μεγάλο βαθμό ο κοινωνιολόγος και ανθρωπολόγος Erving Goffman (1922-1982). Ο Goffman στο σύνολο του έργου του, *“επικεντρώνει το ενδιαφέρον του στο πεδίο της «κοινωνικής αλληλεπίδρασης» – που στην ουσία περιλαμβάνει το σύνολο της ανθρώπινης δραστηριότητας. [...] το πεδίο αναφοράς της κοινωνικής αλληλεπίδρασης περιορίζεται συμβατικά σε πράξεις που διακρίνονται από αμοιβαιότητα και αμεσότητα· είτε διενεργούνται υπό την φυσική παρουσία άλλων ανθρώπων, είτε στο οπτικό ή ακουστικό τους πεδίο. Έτσι στο πεδίο της κοινωνικής αλληλεπίδρασης περιλαμβάνονται η συμπεριφορά στον*

13_ Burke Kenneth, «A Grammar of Motives», σελ. 228

14_ ο όρος υποδηλώνει *“την προετοιμασία για το ενέργημα, που θα μπορούσε να μεταμορφώσει το ενέργημα σε συμβολικό ή αρχικό. Λόγω του χαρακτήρα της στάσης ως μια κατάσταση του νου που μπορεί ή δεν μπορεί να οδηγήσει σε μια πράξη, αυτή [η στάση] σαφώς κατατάσσεται υπό τον όρο του υποκειμένου (agent)”*. (Burke Kenneth, «A Grammar of Motives», σελ. 20, μετάφραση των συγγραφέων)

15_ Overington Michael, «Kenneth Burke and the method of dramatism», σελ. 143

*δημόσιο χώρο, όπως επίσης οι κοινωνικές συναρτηρόσεις, οι δημόσιες συναντήσεις και οι θεατρικές παραστάσεις και ακόμα οι συζητήσεις, οι επιθέσεις και οι κληπές, οι αγοραπωλησίες, η οδήγηση στην πόλη, η σεξουαλική επαφή”*¹⁶.

Στο βιβλίο του “Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή”, όπως αναφέρει η Δ. Μακρυνιώτη στην εισαγωγή του βιβλίου¹⁷, ο Goffman διεισδύει στα άδυτα της πρόσωπο με πρόσωπο επικοινωνίας και **εκθέτει σε κοινή θέα, αλλήλα και σε συστηματική μελέτη, την εσωτερική οργάνωση και τάξη** της, εστιάζοντας την προσοχή του στη δομή **των κοινωνικών συναντήσεων** και στις πρακτικές που υιοθετούν οι μετέχοντες προκειμένου να συμβάλλουν στην διατήρησή της. *“Όπως δηλώνει ο ίδιος ο Goffman, πρόκειται για μια εργασία ή έκθεση (report), ή εγχειρίδιο με κεντρικό θέμα [...] τη δομή των κοινωνικών συναντήσεων, οι οποίες συγκροτούνται όταν οι άνθρωποι βρίσκονται υπό την άμεση παρουσία ο ένας του άλλου”*¹⁸.

Στη μελέτη αυτή του Goffman, η θεατρική μεταφορά αναδεικνύεται στο κατεξοχήν μεθοδολογικό εργαλείο για την εκ νέου προσέγγιση της κοινωνικής ζωής, έτσι ώστε να εντοπιστούν και οι παραμικρές λεπτομέρειες της πρόσωπο με πρόσωπο συνάντησης και να καθιερωθούν ως αντικείμενα κοινωνιολογικής μελέτης. Η χρήση του μοντέλου της δραματουργικής μεταφοράς για την μελέτη

16_ Burns Tom, «Erving Goffman», σελ. 17, μετάφραση των συγγραφέων

17_ το κείμενο που ακολουθεί αποτελείται από σημεία που προέρχονται από την εισαγωγή της Δήμητρας Μακρυνιώτη στην ελληνική έκδοση, στο βιβλίο του Erving Goffman «Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή», σελ. 9-50

18_ Manning Philip, «Erving Goffman and modern sociology», σελ. 40, όπως αναφέρεται στο: Goffman Erving, «Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή», εισαγωγή Μακρυνιώτη Δήμητρα, σελ. 10



είκονα 2.1: Δραματιστική πεντάδα: Τι; Βοηθάει την σύζυγό του _ Γιατί; ο κύριος Πού; στο κατώφλι _ Γιατί; για να της δείξει την αγάπη του _ Πώς; απλώνοντας το χέρι.



είκονα 2.2: με βάση το σχήμα του Goffman, στην αλληλεπίδραση εντοπίζεται ο ερμηνευτής - σερβιτόρος που ορίζει την κατάσταση , και η συνεργατική ομάδα του κοινού - πελάτων που παρακολουθεί την παράστασή του

και την ανάληψη της κοινωνικής ζωής αποτελεί (και εδώ) κλασικό παράδειγμα:

ένα σύνολο όρων από έναν τύπο ζωής, το θέατρο, διευρύνεται για να καλύψει έναν άλλο τύπο, πολύ διαφορετικό, το σύνολο της κοινωνικής ζωής. Εισάγει μια τεχνική «Ξανακοιτάγματος», ώστε να φωτιστούν ασήμαντα μέχρι πρότινος ζητήματα και να αναβαθμιστούν σε αντικείμενα επιστημονικής διερεύνησης. Η μετατροπή του γνώριμου σε ξένο, του καθημερινού σε παράδοξο, του συνηθισμένου σε ιδιαίτερο, επιτυγχάνεται με τη χρήση της μεταφοράς. *“Το δραματουργικό μοντέλο επέτρεψε στον Goffman να ερμηνεύσει την κοινωνική ζωή με όρους που απέβλεπαν όχι στην περιγραφή αντικειμενικών γεγονότων, αλλά στην φαινομενολογική αναζήτηση των καθολικών δομών που διέπουν τους υποκειμενικούς προσανατολισμούς της ανθρώπινης ύπαρξης”*¹⁹. Θα πρέπει να σημειωθεί πως η χρήση της θεατρικής μεταφοράς από τον Goffman δεν αποτελούσε τίποτα άλλο από ένα εργαλείο για τη μελέτη των κοινωνικών συμπεριφορών. Ο ίδιος στην «Παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή» δηλώνει πως *“χρησιμοποιώντας αυτό το μοντέλο, θα προσπαθήσω να μην παραβλέψω τις εμφανείς αδυναμίες του. Στη θεατρική σκηνή παρουσιάζονται πράγματα που είναι φανταστικά· στη ζωή υποτίθεται παρουσιάζονται πράγματα τα οποία είναι πραγματικά και όχι πάντα καλά προετοιμασμένα”*²⁰.

19_ Burns Tom, «Erving Goffman», σελ. 109, όπως αναφέρεται στο: Goffman Erving, «Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή», εισαγωγή Μακρυινιώτη Δήμητρα, σελ. 13

20_ Goffman Erving, «Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή», μτφρ. Γκόφρα Μαρία, σελ. 55. Ο ίδιος σε μεταγενέστερα έργα του αναγνωρίζει ρητά τους περιορισμούς της θεατρικής μεταφοράς στην περιγραφή της κοινωνικής ζωής, δηλώνει ότι η θεατρική μεταφορά πρέπει

Όπως αναφέρθηκε και νωρίτερα, ο Goffman δανείζεται το δραματουργικό μοντέλο του Burke, το τροποποιεί και επαναπροσδιορίζει τις βασικές αρχές του, προκειμένου να προτείνει μια αναθεωρημένη, πιο κοινωνιολογική εκδοχή του δραματισμού. Αντικαθιστά το ενέργημα (act) με την **ερμηνεία/ παράσταση**, το δρων υποκείμενο (actor) με τον **ερμηνευτή/ συνεργατική ομάδα (team)**, και **προσθέτει τις έννοιες των ανακόλουθων ρόλων, της επικοινωνίας εκτός ρόλου και του χειρισμού των εντυπώσεων**. Κάνει δύο ακόμα πολύ σημαντικές προσθήκες: διαχωρίζει την συμπεριφορά και το πεδίο της δράσης των υποκειμένων σε **προσκήνιο και παρασκήνιο**, και τους μετέχοντες στην αλληλεπίδραση σε **συντελεστές και κοινό**.

Αφετηρία του βιβλίου είναι η θέση ότι η πρόσωπο με πρόσωπο αλληλεπίδραση είναι κοινωνικά οργανωμένη, συνιστά μια ιδιότυπη πραγματικότητα, διέπεται από τη δική της τάξη και οργάνωση και ως εκ τούτου χρήζει ιδιαίτερης κοινωνιολογικής μελέτης. Καθοριστικό στοιχείο αυτής της δομής είναι η διατήρηση, εκ μέρους των προσώπων, ενός κοινού ορισμού της κατάστασης και η αποφυγή ή αντιμετώπιση της αμηχανίας, με την κοινωνική αλληλεπίδραση να ορίζεται ως κάτι εξαιρετικά εύθραυστο και ευάλωτο και βασικό μελήμα των μετεχόντων της να είναι η διατήρηση και η προστασία της.

Η συζήτηση σχετικά με την έννοια του κοινού ορισμού της κατάστασης και την έννοια της παράστασης ανακινεί ζητήματα σχετικά με την διατήρηση της κοινωνικής τάξης πραγμάτων. *“Οι κοινωνικές πραγματικότητες*

να χρησιμοποιείται με προσοχή και παραδέχεται ότι *“δεν είναι βέβαια όλος ο κόσμος μια σκηνή, είναι όμως δύσκολο να πούμε για ποιούς κρίσιμους λόγους δεν είναι.”* (Goffman Erving, «Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή», μτφρ. Γκόφρα Μαρία, σελ. 126)

είναι εξωτερικές ως προς τον ορισμό της κατάστασης"²¹. Διαφαίνεται όμως έτσι η περιορισμένη εμβέλεια της δράσης των αλληλεπιδρώντων, καθώς η εμπλοκή τους σε διαδικασίες επίτευξης ενός ορισμού της κατάστασης μοιάζει να έχει ελάχιστες πιθανότητες να επηρεάσει την κοινωνική πραγματικότητα. Το δρων υποκείμενο στερείται την δυνατότητα να τροποποιεί ή να αναθεωρεί κοινωνικές καταστάσεις, από την στιγμή που αυτές προσδιορίζονται ανεξάρτητα από τις εσωτερικές συνθήκες και τη δράση των μετεχόντων. Η έμφαση του Goffman στην προστασία της αλληλεπίδρασης από εξωτερικές ή εσωτερικές διασπαστικές παρεμβολές, έδωσε λαβή στους επικριτές του να τον κατηγορήσουν ότι προάγει συντηρητικές κοινωνικές απόψεις, οι οποίες υπηρετούν τα συμφέροντα της νεοανερχόμενης αμερικανικής μεσαίας τάξης, και ότι υιοθετεί μια νεολειτουργική και φορμαλιστική θεώρηση της κοινωνίας, όπου η έννοια της αλληλαγής, της σύγκρουσης και της ανανέωσης, δεν έχουν θέση. Πράγματι, ζητήματα ρήξης, αναθεώρησης, ανοιχτής διαφωνίας, ή ακόμα και αναγνώρισης της αποδιοργάνωσης και της διάλυσης μιας κοινωνικής συνάντησης, παραμένουν σταθερά έξω από την σφαίρα ενδιαφερόντων του²².

21_ Sharrock William, «The omnipotence of the actor. Erving Goffman on the definition of the situation», σελ. 125, όπως αναφέρεται στο: Goffman Erving, «Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή», εισαγωγή Μακρυνιώτη Δήμητρα, σελ. 38

22_ "Ο Goffman δεν έχει αυτιά, ουσιαστικά δεν ενδιαφέρεται, για όσες δυνάμεις αταξίας, αποδιοργάνωσης και αλληλαγής ενδεχομένως παρεμβαίνουν σε αυτές τις διευθετήσεις. Εδώ υφίσταται η εικόνα μιας κοινωνίας όπου υπάρχουν ακνές, όχι όμως πλοκή. Και αφού δεν υπάρχει καμία πλοκή, καμία ιστορία, σ' αυτή την κοινωνιολογία, δεν υπάρχουν και χαρακτήρες, με τη θεατρική έννοια του όρου, καθ' όσον οι ενέργειές του δεν μεταβάλλουν τις ζωές των ανθρώπων του· υπάρχουν μονάχα ακατάπαυστες διασκευές. Στον κόσμο του Goffman, οι άνθρωποι έχουν συμπεριφορές, όχι όμως και εμπειρίες". (Sennett Richard, «Η τυραννία της οικειότητας (Ο δημόσιος και ο ιδιωτικός χώρος στον δυτικό πολιτισμό)», μτφρ. Μερτίκας

Elizabeth Burns

Στο βιβλίο "Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and Social Life" (1972) η Elizabeth Burns, πραγματοποιεί κοινωνιολογική μελέτη, στην οποία η **θεατρικότητα αναλύεται ως σύμβαση της ανθρώπινης συμπεριφοράς**, και λειτουργεί ως ένα **αναλυτικό εργαλείο με το οποίο ορισμένες κοινωνικές διαδικασίες μπορούν να εξετασθούν**²³. Όπως αναφέρει ο McGillivray "*το έργο της σχετικά με τη χρήση της θεατρικής μεταφοράς με μια ευρύτερη κοινωνική έννοια, ενημερωμένο σχετικά με τη θεατρική ιστορία, αποφεύγει ορισμένες από τις παραγνωρίσεις του έργου του Goffman, και παρέχει μια χρήσιμη ανάλυση για το πώς η μεταφορά μπορεί να δημιουργήσει μια συγκεκριμένη κατανόηση του κόσμου*"²⁴. Στη μελέτη της η Burns, υποστηρίζει πως η μορφή της τέχνης του θεάτρου και τα ιστορικά – κοινωνικά πλαίσια αυτής της μορφής είναι αλληλεπένδεται, ενώ όσον αφορά τη χρήση της θεατρικής μεταφοράς "*πρώτον δίνει ιδιαίτερη έμφαση στη σημασία διαχωρισμού του κοινού και των ηθοποιών και την αλληλεξαρτώμενη σχέση θεατρικών και κοινωνικών συμβάσεων· και δεύτερον, αναλύει τις συμβάσεις που ορίζουν μια συγκεκριμένη κοινωνική κατάσταση και τις διαχωρίζει σε ρητορικές (rhetoric conventions) και επικυρωτικές (authenticating conventions)*"²⁵. Σκοπός της, είναι να "*εξερευνήσει αυτό το οποίο αποκαλείται διπλή σχέση ανάμεσα στο θέατρο και την κοινωνική ζωή, δηλαδή την ίδια την θεατρικότητα, εξετάζοντας την πληθώρα των*

Γιώργος, σελ. 57

23_ McGillivray Glen, «Theatricality: A critical genealogy», σελ. 21, μετάφραση των συγγραφέων

24_ ο.π., σελ. 23

25_ ο.π., σελ. 118

θεατρικών συμβάσεων που μπορούν να παρατηρηθούν στην ανάπτυξη του δράματος στο Αγγλικό θέατρο"²⁶.

Αρχικά η Burns, τονίζει την μεταβολή από την θρησκευτική και ηθική παράδοση του theatrum mundi, στην **αυτοσυνείδηση του ηθοποιού και την ενίσχυση της έννοιας του ρόλου**²⁷. Η χρήση του ρόλου "*προέρχεται από το γεγονός ότι παρέχει την απαραίτητη σύνδεση μεταξύ της κοινωνικής πραγματικότητας του διαμορφωμένου κόσμου των θεσμών και των αλλαγών που αυτοί υπόκεινται από τη μια, και από την άλλη της ανθρώπινης πραγματικότητας της ατομικής συνείδησης και συμπεριφοράς*"²⁸. Στη συνέχεια "*στρέφεται στην απόδειξη ορισμένων συμβάσεων στο Δυτικό Δράμα, και πιο συγκεκριμένα στο συμβατικό διαχωρισμό του θεατή και του θεάματος*"²⁹.

Victor Turner

Ο Victor Turner (1920-1983) είναι πολιτιστικός ανθρωπολόγος, και αντικείμενο μελέτης του αποτέλεσαν η **γλώσσα των συμβόλων, οι διαβατήριες τελετές (rites de passage) και οι τελετουργίες**. Όπως σημειώνει ο Richard Schechner στην εισαγωγή του βιβλίου «Anthropology of Performance», "*ο Turner καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του ερευνούσε τις τελετές. Τις έβλεπε ως μέρος της κοινωνικής διαδικασίας, ιδιαίτερα στο πώς οι άνθρωποι ξεπερνούν τις κρίσεις. Σύνομα αντιλήφθηκε πως οι κοινωνικές διαδικασίες είναι επιτελεστικές. [...] Έτσι η τέλεση (perfor-*

mance) αποτελεί κεντρικό σημείο στο έργο του Turner, γιατί τα επιτελεστικά είδη (performative genres) είναι ζωντανά παραδείγματα της τελετουργίας στην/ως δράση"³⁰.

Αναφορικά με την χρήση του θεατρικού εργαλείου, ο ίδιος ο Turner σημειώνει πως "*ο εαυτός παρουσιάζεται μέσα από επιτελέσεις ρόλων, μέσα από επιτελέσεις που διαρρηγνύουν αυτούς τους ρόλους, και μέσω της διακήρυξης σε ένα ορισμένο κοινό πως κάποιος βρίσκεται υπό την μεταβολή του status του, έχει σωθεί ή καταδικαστεί, έχει ανυψωθεί ή απελευθερωθεί. Το ανθρώπινο είδος είναι ένα είδος προικισμένο με τα μέσα της επικοινωνίας, είτε αυτή είναι λεκτική είτε όχι, κι ακόμα, μέσω των δραματικών τρόπων επικοινωνίας, με την επιτέλεση (performance) διαφορετικών ειδών*"³¹.

Ο Turner λοιπόν, ορίζει τα **κοινωνικά δράματα**, τα οποία "*εμφανίζονται σε όλα τα επίπεδα της κοινωνικής ζωής, από το κράτος ως την οικογένεια. Προκύπτουν από καταστάσεις σύγκρουσης* - ένα χωριό πέφτει σε φαρτίες, ένας άντρας χτυπά την γυναίκα του, οι κάτοικοι μιας περιοχής εγείρονται απέναντι στο κράτος, και η έκβαση τους προσδιορίζεται μέσω δημόσιων επιτελεστικών συμβατικών συμπεριφορών (performed conventionalized behaviour)"³². Ο Turner εντοπίζει στα κοινωνικά δράματα (social dramas) **τέσσερις διαδοχικές φάσεις δημόσιας δράσης: τη ρήξη (breach), την κρίση (crisis), τις επανορθωτικές διαδικασίες (redressive or remedial pro-**

26_ Burns Elizabeth, «Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and Social Life», σελ. 3, μετάφραση και υπογραμμίσεις των συγγραφέων

27_ ο.π., σελ. 9-11, μετάφραση των συγγραφέων

28_ ο.π., σελ. 21

29_ McGillivray Glen, «Theatricality: A critical genealogy», σελ. 130, μετάφραση των συγγραφέων

30_ Turner Victor, «The Anthropology of Performance», εισαγωγή: Richard Schechner, σελ. 7, μετάφραση των συγγραφέων

31_ ο.π., σελ. 81-82

32_ Turner Victor, «From Ritual to Theatre (The human seriousness of Play)», σελ. 106, μετάφραση και υπογράμμιση των συγγραφέων

cedures) και τέλος την επανένταξη ή την αναγνώριση οριστικού σχίσματος (reintegration or recognition and legitimization of irreparable schism)³³. Πιο συγκεκριμένα, "ένα κοινωνικό δράμα εκκινά όταν η ειρηνική και γενική ιδέα της κανονικότητας που διέπει την κοινωνική ζωή, διακοπεί από ένα ρήγμα των κανόνων μιας εμφανούς σχέσης. Αυτό οδηγεί ραγδαία ή μακροπρόθεσμα σε μια κατάσταση κρίσης, η οποία αν δεν αντιμετωπιστεί έγκαιρα, διαιρεί την κοινότητα και δημιουργούνται φατρίες ή συνασπισμοί. Για να αντιμετωπιστεί η παραπάνω κατάσταση, αυτοί οι οποίοι θεωρούνται η νόμιμη και άρχουσα τάξη της κοινότητας, εκκινούν τις επανορθωτικές διαδικασίες. Αυτές μπορεί να είναι είτε με τη μορφή κάποιας συμβουλής ή τελετής (στις τελετές περιλαμβάνονται οι δικαστικές, θρησκευτικές ή και στρατιωτικές διαδικασίες). Αν λοιπόν υπάρξει υποχώρηση έναντι της κρίσης (σε αντίθετη περίπτωση η κρίση μπορεί να συνεχιστεί μέχρι να υπάρξει κάποια ριζική αναδιάρθρωση των κοινωνικών σχέσεων, ορισμένες φορές μέσω κάποιας επανάστασης), τότε περνάμε στην τέταρτη φάση του κοινωνικού δράματος, η οποία περιλαμβάνει δυο εναλλακτικές λύσεις στο πρόβλημα. Η πρώτη είναι η συμφιλίωση των αντιμαχόμενων μερών μετά τις δικαστικές, θρησκευτικές ή στρατιωτικές διαδικασίες· ενώ η δεύτερη, η κοινή αναγνώριση του οριστικού σχίσματος, που συνήθως ακολουθείται από τον χωρικό διαχωρισμό των αντιμαχόμενων μερών"³⁴.

Έτσι το κοινωνικό δράμα ορίζεται ως "έκρηξη από το

επίπεδο της υπάρχουσας κοινωνικής ζωής"³⁵. "Στις σύγχρονες μεγαλουπόλεις, τα κοινωνικά δράματα μπορεί να ποικίλουν από το τοπικό επίπεδο μέχρι τις εθνικές επαναστάσεις. [...] Σε κάθε περίπτωση τα κοινωνικά δράματα αποκαλύπτουν τα υποδόρια επίπεδα της κοινωνικής ζωής, καθώς κάθε «κοινωνικό σύστημα», από μια φυλή ως ένα έθνος, αποτελείται από πολλές ομάδες, «κοινωνικές κατηγορίες», status και ρόλους, οργανωμένο σε ιεραρχίες και χωρισμένο σε κομμάτια"³⁶. Τέλος, αξίζει να σημειωθούν οι βασικές διαφορές που εντοπίζει ο Turner στη χρήση της θεατρικής μεταφοράς σε σχέση με τον Goffman: "Για τον Goffman «όλος ο κόσμος είναι μια σκηνή», ή τουλάχιστον ο κόσμος της κοινωνικής αλληλεπίδρασης, και είναι γεμάτος από τελετουργικές πράξεις. Για εμένα η δραματουργική κατάσταση ξεκινά όταν προκύπτουν κρίσεις στην καθημερινή ροή της κοινωνικής ζωής. Αν η ζωή λοιπόν είναι ένα είδος θεάτρου, το κοινωνικό δράμα είναι ένα είδος μετα-θεάτρου, δηλαδή μια δραματουργική γλώσσα, για τη γλώσσα της υπόδυσης και της διατήρησης status, που συντελεί στην επικοινωνία στην καθημερινή κοινωνική διαδικασία. Με άλλα λόγια όταν οι ηθοποιοί του κοινωνικού δράματος, χρησιμοποιώντας τα λόγια του Schechner, «προσπαθούν να δείξουν στους άλλους τι έκαναν ή τι κάνουν», δρουν συνειδητά"³⁷.

33_ Turner Victor, «The Anthropology of Performance», σελ. 34-35, μετάφραση των συγγραφέων

34_ Turner Victor, «From Ritual to Theatre (The human seriousness of Play)», σελ. 92, μετάφραση των συγγραφέων

35_ Turner Victor, «The Anthropology of Performance», σελ. 90, μετάφραση των συγγραφέων

36_ ο.π., σελ. 10-11

37_ ο.π., σελ. 75-76

2_2 Προς τη σύνταξη μιας νέας θεατρικής μεταφοράς

2_2_1 Η θεατρική μεταφορά ως εν δυνάμει ρηγματική πρακτική

Σε αυτό το σημείο, θα πρέπει να σημειωθεί πως η **θεατρική ανάλυση των ανθρώπινων συμπεριφορών, σχέσεων και αλληλεπιδράσεων στο χώρο και στο χρόνο**, αποτελεί ακριβώς μια μεταφορά: ένα πρίσμα μέσα απο το οποίο μπορεί κανείς να τις αντιληφθεί, και όχι μια καταστατική συνθήκη της ανθρώπινης ύπαρξης. Η Elizabeth Burns επισημαίνει ότι *“η συμπεριφορά ροιπόν, δεν είναι θεατρική επειδή είναι ενός συγκεκριμένου είδους, αλλά επειδή ο παρατηρητής αναγνωρίζει ορισμένα μοτίβα και ακολουθίες ανάλογες με αυτές του θεάτρου. Η θεατρικότητα δεν είναι ένα είδος συμπεριφοράς ή έκφρασης, αντίθετα μπορεί να αποδοθεί σε κάθε είδος συμπεριφοράς που γίνεται αντιληπτό και ερμηνεύεται από τους άλλους και περιγράφεται [...] με θεατρικούς όρους. Η θεατρικότητα ορίζεται από μια συγκεκριμένη οπτική γωνία, έναν τρόπο αντίληψης”*³⁸. Βέβαια, δε μπορούμε να παραγνωρίζουμε το γεγονός, πως η ανθρώπινη συμπεριφορά, όντας κατα κύριο λόγο εκφραστική, αναδίδει θεατρικές ποιότητες, οι οποίες μπορούν να γίνουν αντιληπτές είτε από τον πομπό, είτε από τον δέκτη τους, με έναν άμεσο τρόπο χωρίς τη

συνειδητή επιλογή ενός τέτοιου πρίσματος. Αυτοί φαίνεται να είναι οι λόγοι για τους οποίους η χρήση της δραματικής ορολογίας, έχει διαχρονική παρουσία στις κοινωνιολογικές μελέτες.

Κι αν λοιπόν η θεατρική μεταφορά μπορεί να χρησιμοποιηθεί για την περιγραφή και τη μελέτη δεδομένων καταστάσεων, θα μπορούσε μήπως να χρησιμοποιηθεί και για να δώσει απαντήσεις στο πώς αυτές θα μπορούσαν να αλληλάξουν;

Αν η θεατρικότητα αποτελεί το πεδίο εκείνο, όπου οι άνθρωποι τελούν με εκφραστικά μέσα συμπεριφορές, κοινωνικές συμβάσεις, κανόνες ηθικούς ή μη, και μοτίβα που κυριαρχούν, δε θα μπορούσε να αποτελέσει και το πεδίο εκείνο όπου αυτές οι συμβάσεις αμφισβητούνται, και αυτές οι σχέσεις διαρρηγνύονται; Σύμφωνα με τον Σταυρίδη *“είναι δυνατόν η θεατρικότητα να διαθλά, να αποκρύπτει, να δικαιολογεί ή να υπονομεύει, είναι δυνατόν να συνεργεί στη θεμελίωση σχέσεων ή στην ανατροπή τους. Δεν έχουμε να κάνουμε με ένα παιχνίδι σκιών μόνο. Κάθε κοινωνική σχέση εξαρτάται και από τους τρόπους έκφρασής της και από τους τρόπους παραγνώρισής της. Δεν εξαρτάται μόνο από τις κοινωνικές αναγκαιότητες που την υποστηρίζουν. Είναι έτσι δυνατόν η θεατρικότητα να δημιουργεί υλικά αποτελέσματα, να μετέχει στην κοινωνική δράση που εγκαθιστά νέες σχέσεις και μετατρέπει τις υπάρχουσες.*

38_ Burns Elizabeth, «Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and Social Life», σελ. 12-13, μετάφραση συγγραφέων

*Με τούτη την έννοια, η θεατρικότητα, [...] έχει υπόσταση πραγματική, μεταβάλλει ή και καθορίζει τη ζωή κάποιων ανθρώπων και συνοδεύει πολλές φορές γεγονότα με κομβικό, ιστορικό ρόλο»³⁹. Έχουμε ήδη δει τον Victor Turner, να ερμηνεύει ως «κοινωνικά δράματα» τις «*αλληλεπιδράσεις των κοινωνικών αλληλεπιδράσεων αντιφατικού, ανταγωνιστικού ή αγωνιστικού τύπου*»⁴⁰, και μέσα στις κρίσιμες καταστάσεις που αναδύονται στην κοινωνική ζωή, να εντοπίζει δραματουργικά χαρακτηριστικά. Μέσα στα στάδια που αναγνωρίζει στη διάρθρωση αυτών των κοινωνικών δραμάτων, είναι στο δεύτερο στάδιο, αυτό της κρίσης, που αποδίδονται «*οριακά (liminal) χαρακτηριστικά, καθώς αποτελεί το κατώφλι (limen) άναμεσα σε λιγότερο ή περισσότερο σταθερές κοινωνικές διαδικασίες*»⁴¹. Διανοίγεται έτσι η πιθανότητα της διάρρηξης των κοινωνικών σχέσεων, της διασάλευσης και άρσης της κανονικότητας, της ανατροπής ή ακόμα και της εγκαθίδρυσης διαφορετικών δομών, που υπόκεινται σε διαφορετικές αξίες και κανόνες.*

Η θεατρική μεταφορά λοιπόν, πέρα από το να μελετά το πώς μέσω της θεατρικότητας εκφράζονται και αναδύκνούνται οι κατεστημένες πραγματικότητες, φαίνεται να έχει τη δυνατότητα να εξερευνά και τον τρόπο με τον οποίο αυτή η θεατρικότητα μπορεί να στραφεί εναντίον τους. Δηλαδή, τον τρόπο με τον οποίο η θεατρική μεταφορά, **θα μπορούσε να αποτελέσει το εργαλείο παραγωγής ρωγμών στην καθημερινότητα**. Στην προσπάθεια αυτή, θα επιχειρήσουμε να συντάξουμε μια δραματική ορολογία που θα μπορέσει αργότερα να αποτελέσει την «εργαλειοθήκη» για τη

διαμόρφωση μιας θεατρικής μεταφοράς που μπορεί να λειτουργήσει ως ρηγματική πρακτική.

39_ Σταυρίδης Σταύρος, «Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή», σελ. 212

40_ Turner Victor, «The Anthropology of Performance», σελ. 33, μετάφραση των συγγραφέων

41_ ο.π., σελ. 75

2_2_2 Τα τέσσερα σημεία: σκηνή, ηθοποιός, κοινό, παράσταση

Ο Kenneth Burke ορίζει στην δραματιστική του πεντάδα την έννοια του «ενεργήματος» (act) ως *“ αυτό το οποίο συνέβη, είτε ως σκέψη είτε ως πράξη”*⁴². Αργότερα ο Peter Brook σημειώνει: *“ Μπορώ να πάρω οποιοδήποτε κενό χώρο και να τον ονομάσω άδεια σκηνή. Ένας άνθρωπος περνάει μέσα από αυτόν τον κενό χώρο ενώ κάποιος άλλος τον παρακολουθεί, και αυτό είναι το μόνο που χρειάζεται μια πράξη θεάτρου για να υπάρξει”*⁴³. Αν συνδυάσουμε αυτές τις δύο απόψεις, φαίνεται πως σε έναν οποιονδήποτε χώρο μπορεί να αποδοθεί θεατρική υπόσταση, αρκεί σε αυτόν να συντελεστεί ένα γεγονός (ενέργημα, δρώμενο, πράξη) που οδηγεί στην πλήρωση μιας σχέσης θέασης ανάμεσα σε αυτόν που το πραγματοποιεί, και σε αυτόν που το παρακολουθεί. Κάποιος απλώνει ρούχα, και το μπαλκόνι του μετατρέπεται σε σκηνή επειδή κάποιος γείτονας τον κοιτάει. Ένα ζευγάρι μετατρέπει σε σκηνή την μέση μιας πλατείας, τραβώντας με έναν τσακωμό την προσοχή των περαστικών. Ένα κομμάτι σχοινί σε ένα πάρκο, μετατρέπεται σε σκηνή, όταν ένας ακροβάτης προσελκύει τα βλέμματα με το τραμπάλισμά του, σε μια επίδειξη ισορροπίας. Τα γεγονότα αυτά μπορούν να δημιουργηθούν προγραμματισμένα ή όχι, ηθελημένα ή αθέλητα, συνειδητά ή ασυνειδητά, με αυτόν τον χαρακτήρα να προκύπτει είτε από τη μεριά των θεατών, είτε από την μεριά των δρώντων σε αυτό.

Προκειμένου, λοιπόν, να τεθούν οι βάσεις της

θεατρικής αναλογίας, ώστε να μπορέσουν αργότερα να εμπλουτιστούν και να αποτελέσουν εργαλεία στην έρευνά μας, θα επιχειρήσουμε να διατυπώσουμε απλούς και σαφείς ορισμούς των όρων που εξαγόμενοι από το θέατρο, μπορούν να περιγράψουν αυτά τα **γεγονότα**, τα οποία σε αυτό το σύστημα αποτελούν **σημείο αναφοράς**.

Αν αναλογιστούμε, λοιπόν, μια θεατρική παράσταση, αυτή φαίνεται να αποτελείται από τους εξής δομικούς όρους: σκηνή, ηθοποιός, κοινό, παράσταση.

Σκηνή

Όταν διαδραματίζεται ένα γεγονός, ορίζεται αυτόματα ένας χώρος, αλλήλ και ένας χρόνος, όπου αυτό τοποθετείται, και μέσα σε αυτόν κινείται αυτός που το δημιουργεί. Ο χώρος αυτός ορίζεται ως η «σκηνή» του γεγονότος – δρώμενου. Σύμφωνα με τον Burke η σκηνή είναι *“ το φόντο του ενεργήματος, η κατάσταση κατά την οποία η πράξη συνέβη”*⁴⁴. Αργότερα, με βάση αυτόν τον ορισμό, ο Goffman αναφέρει πως *“ όταν δίνεται μια παράσταση, συνήθως δίνεται σε μια αυστηρά οριοθετημένη περιοχή, όπου πολλές φορές προστίθενται και όρια ως προς το χρόνο”*⁴⁵. Αυτή την αυστηρά οριοθετημένη περιοχή, ο Goffman τη διαχωρίζει σε προσκηνιακή και παρασκηνιακή. Στην πρώτη περίπτωση, ως προσκηνιακή περιοχή ορίζεται ο τόπος στον οποίο ένα συγκεκριμένο δρώμενο παρουσιάζεται. Ως παρασκηνιακή περιοχή ή παρασκήνιο *“ μπορεί να οριστεί ένας τόπος, σχετικός με ένα συγκεκριμένο δρώμενο, στον οποίο η εντύπωση που καθιερώνεται από το δρώμενο*

42_ Burke Kenneth, «A Grammar of Motives», σελ. 228

43_ Brook Peter, «The Empty Space», σελ. 11, μετάφραση των συγγραφέων

44_ Burke Kenneth, «A Grammar of Motives», εισαγωγή, σελ. xv, μετάφραση των συγγραφέων

45_ Goffman Erving, «Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή», μτφρ. Γκόφρα Μαρία, σελ. 159



εικόνα 2.3: ασαφή όρια _ όλη η πλατεία μπορεί να γίνει η σκηνή του παιχνιδιού



εικόνα 2.4: σαφή όρια _ τα προϋπάρχοντα όρια της πόρτας διαμορφώνουν τα απτά όρια της σκηνής

*διαφεύδεται ενσυνείδητα, σαν αυτό να είναι φυσικό*⁴⁶. Σε αυτή την εργασία σημείο αναφοράς αποτελεί το γεγονός – δρώμενο, κι έτσι η παρασκηνιακή περιοχή δε θα εξεταστεί περαιτέρω, καθώς δεν το συμπεριλαμβάνει, αλλήλ εξυπηρετεί στην προετοιμασία του και σε ενέργειες συμπληρωματικές σε σχέση με αυτό, έξω όμως από το πεδίο ορισμού του. Επίσης, η έννοια της σκηνής, όπως εδώ αναφέρεται, περιλαμβάνει μόνο το χώρο όπου το δρώμενο εκτυλίσσεται, και διαφοροποιείται από τη προσκηνιακή περιοχή του Goffman, που αναφέρεται και στο χώρο του δρώμενου αλλήλ και στο χώρο αυτών που το παρακολουθούν.

όρια - χρονικότητα σκηνής Όπως έχει ήδη αναφερθεί, μια σκηνή ορίζεται όταν σε έναν δεδομένο χώρο και χρόνο, ξεκινά να διαδραματίζεται ένα γεγονός. Γι αυτό το λόγο, μπορούν να διατυπωθούν **πολλήλ διαφορετικά σενάρια** για το πως διαμορφώνονται τα χωρικά και χρονικά της πλαίσια. Μια σκηνή, για παράδειγμα, ενδέχεται να έχει **σαφώς ορισμένα χωρικά όρια**, τα οποία προκύπτουν είτε από αυτόν που πραγματοποιεί ένα γεγονός (ο χώρος που σημειώνεται με κιμωλία από τα παιδιά που παίζουν κουτσό, ο κύκλος που σχηματίζεται κατά την διάρκεια ενός παραδοσιακού χορού), είτε από εκείνους που το παρακολουθούν (το ημικύκλιο που σχηματίζεται από το κοινό γύρω από έναν μουσικό δρόμο), ή τα όρια της να είναι **vonτά, ασαφή ή μεταβαλλόμενα** κατά τη διάρκεια του γεγονότος (ο χώρος που ορίζεται από τα παιδιά που παίζουν κρυφτό). Κατ' αντιστοιχεία, μια σκηνή μπορεί να υπάρξει για **σαφώς ορισμένο χρόνο** (μια προγραμματισμένη διάλεξη στα πλαίσια ενός

πανεπιστημιακού ιδρύματος), ή μπορεί **η χρονικότητα της να εξαρτάται από διάφορους παράγοντες**, που σχετίζονται είτε με το ίδιο το γεγονός (αιφνίδια διακοπή μιας ομιλίας λόγω βροχής) είτε με αυτούς που το παρακολουθούν (όταν μια πράξη δεν έχει πλέον κανέναν θεατή). Αξίζει να σημειωθεί, πως μια σαφής χωρική και χρονική υπόσταση της σκηνής είναι πιο συχνή στα προγραμματισμένα δρώμενα σε σχέση με τα απρογραμμάτιστα, όπου η μορφή και η διάρκειά της φαίνεται να διακυβεύεται και να μην είναι εύκολο να προβλεφθεί, χωρίς όμως μια τέτοια αντιστοιχεία να αποτελεί τον κανόνα.

Ένας ακόμα παράγοντας που μπορεί να εξεταστεί σε σχέση με την σκηνή, είναι αυτός του «σκηνικού», το οποίο *«περιλαμβάνει την επίπλωση, την διακόσμηση, τη διάταξη του χώρου και άλλα στοιχεία του φόντου που συνιστούν την σκηνογραφία και τα σκηνικά αντικείμενα για την περίσσεια της ανθρώπινης δράσης που εκτυλίσσεται μπροστά, μέσα ή πάνω του»*⁴⁷. Το σκηνικό αυτό μπορεί είτε να **προϋπάρχει της δημιουργίας της σκηνής** και να αποτελεί πρόσφορο έδαφος για την υποδοχή ενός ή και περισσότερων τύπων σκηνών, είτε να **συγκροτηθεί ακριβώς για να εξυπηρετήσει στην διεξαγωγή ενός γεγονότος** και να απομακρυνθεί με το πέρας του. Αυτό το **σταθερό ή προσωρινό σκηνικό** σε συνδυασμό με ζητήματα χωρικών χαρακτηριστικών και αποτύπωσης στο θυμικό, είναι που προσδίδουν σε ορισμένους χώρους πιο συχνά το χαρακτήρα της σκηνής σε σχέση με άλλους. Για παράδειγμα, ο χώρος μπροστά από πολιτισμικά ή πολιτικά μνημεία, επιλέγεται για τις «παραστάσεις» της εξουσίας (ομιλίες, προεκλογικές

46_ ο.π., σελ. 165

47_ ο.π., σελ. 78



είκονα 2.5: ο ηθοποιός εκτελεί τον ρόλο του



είκονα 2.6: εκτός ρόλου - υπονομεύοντας το ρόλο

συγκεντρώσεις) που επικαλούνται τη συλλογική μνήμη, και το κέντρο ή το πιο ψηλό σημείο μιας πηλατείας είναι ο χώρος που συχνά επιλέγεται να διαδραματιστεί ένα γεγονός, λόγω της περσιόπτης θέσης του.

Γίνεται σαφές λοιπόν, πως ο χαρακτήρας της σκηνής, είτε αυτή δημιουργήθηκε προγραμματισμένα είτε όχι, διαγράφεται ως εν δυνάμει και προσωρινός, αφού αυτή μπορεί ανά πάσα στιγμή να δημιουργηθεί ή να πάψει να υπάρχει.

ορισμός Συνοπτικά και με βάση τα παραπάνω, ως **σκηνή ορίζεται «ο εντοπισμένος χώρος και χρόνος όπου εκτυλίσσεται ένα γεγονός το οποίο κάποιος παρακολουθεί».**

Ηθοποιοί

Όπως έχουμε ήδη δει, και όπως είναι άληωστε αυτονόητο, προκειμένου να λάβει χώρα ένα γεγονός χρειάζεται το υποκείμενο εκείνο που με τις πράξεις του θα του δώσει υπόσταση. Άληωστε, σύμφωνα με τον Burke, ο δρων ορίζεται ως το *“ποιός άνθρωπος εκτέλεσε την πράξη”*⁴⁸.

Μπορούμε όμως να αντιληφθούμε τον άνθρωπο αυτό ως μια αυτόνομη οντότητα, με συμπαγή και ολοκληρωμένη ταυτότητα: ως μια αυθεντική αποτύπωση του «εαυτού» του;

εαυτός – ερμηνευτής Στο βιβλίο του Goffman «Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή», φαίνεται να συγκροτείται η άποψη, πως *“στη δραματουργική προσέγγιση, η έννοια του εαυτού είναι κοινωνικά προσδιορισμένη· ο εαυτός υπάρχει μόνο*

*μέσω και εντός της αλληλεπίδρασης, παραπέμποντας σε μια «μεταφυσική της επιφάνειας, σε μια αλληλενέργεια εικόνων, σημαίνοντων· είναι ένα κείμενο χωρίς αλήθεια πίσω του»*⁴⁹. Ο εαυτός του Goffman είναι εφήμερος και ορίζεται σύμφωνα με την περίπτωση, είναι ένας μετανεωτερικός εαυτός αποτελούμενος από επιφάνειες και ερμηνείες. Σύμφωνα λοιπόν με μια μεταμοντέρνα οπτική, όπου το φαίνεσθαι δεν αποκρύπτει την πραγματικότητα αλλή είναι πραγματικότητα, το ζητούμενο είναι η αναζήτηση εικόνων πραγματικότητας και όχι μιας κανονικότητας⁵⁰. Σε αυτήν την σκέψη έρχεται να προστεθεί η άποψη του Σταυρίδη ότι *“στο παιχνίδι των κοινωνικών σχέσεων [...] δεν υπάρχουν διαφανείς φιγούρες ούτε διαφανείς πράξεις αληθά άτομα που έρχονται σε σχέσεις και αποκτούν την υπόστασή τους μόνο μέσα σε τούτες τις σχέσεις. Σε τούτη τη συνθήκη η θεατρικότητα προσφέρει το πεδίο μιας τακτικής δράσης, μιας ιδιαίτερης πρακτικής λογικής που κατασκευάζει εαυτούς πάνω σε εαυτούς ή, με άλλα λόγια, θεμελιώνει πράξεις πάνω σε πράξεις”*⁵¹. Φαίνεται λοιπόν πως **ο κάθε άνθρωπος αποκτά υπόσταση μέσω της κοινωνικής αλληλεπίδρασης**, και μέσω της θεατρικότητάς του καλείται **να ερμηνεύσει εντοπισμένες πτυχές της κοινωνικής συμπεριφοράς, καλείται δηλαδή να ενσαρκώσει συγκεκριμένους «ρόλους».**

Διαχρονικά έχουν διατυπωθεί πολλές απόψεις, πάνω *ρόλος* στο ζήτημα της ανάληψης ρόλων στην καθημερινή συμπεριφορά. Σύμφωνα με τον Park *“κατά πάσα*

49_ Tseëlon Efrat, «Is the presented self sincere? Goffman, Impression Management and the postmodern self», σελ. 121

50_ Goffman Erving, «Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή», εισαγωγή Μακρυγιάννη Δημήτρη, σελ. 22-23

51_ Σταυρίδης Σταύρος, «Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή», σελ. 164

48_ Burke Kenneth, «A Grammar of Motives», εισαγωγή, σελ. xv, μετάφραση των συγγραφέων

*πιθανότητα το γεγονός ότι η λέξη πρόσωπο σήμαινε αρχικά και προσωπείο δεν είναι μια απλή ιστορική σύμπτωση. Είναι μάλλον η αναγνώριση του γεγονότος ότι καθένas, παντού και πάντοτε, λίγο – πολύ συνειδητά, παίζει ένα ρόλο [...]. Μέσα απ' αυτούς τους ρόλους γνωρίζουμε ο ένας τον άλλον· μέσα απ' αυτούς γνωρίζουμε τον εαυτό μας*⁵². Ο Sennett θεωρεί πως "ένας «ρόλος» καθορίζεται κατά κανόνα ως προσήκουσα συμπεριφορά για ορισμένες καταστάσεις όχι όμως για άλλες"⁵³. Ο Goffman εισάγει την έννοια του «εντοπισμένου ρόλου», κάνοντας λόγο για ένα "προκαθορισμένο σχήμα δράσης που εκτυλίσσεται κατά την διάρκεια μιας παράστασης και που μπορεί να παρουσιάζεται ή να παίζεται και σε άλλες περιστάσεις"⁵⁴, προκειμένου να επισημάνει πως οι ρόλοι διαρθρώνονται και εναλλιάσσονται μέσα σε ένα συγκεκριμένο σύστημα αναφορών.

Μπορούμε λοιπόν να ορίσουμε τον ρόλο ως «τα αναγκαία εκείνα προσωπεία που πρέπει να φορέσει κανείς, προκειμένου να ανταπεξέλθει σε μια κοινωνική κατάσταση».

Κατά την ερμηνεία ενός ρόλου, το άτομο διαμορφώνει την όψη, την εμφάνιση και τον τρόπο του· χρησιμοποιεί τα κινήσιοεκφραστικά του μέσα, και συνειδητά ή ασυνείδητα, τις εκφράσεις του προσώπου, τη στάση του σώματος, συγκεκριμένες χειρονομίες.

Επιλέγοντας κανείς τη μεταφορά του «ρόλου» για να περιγράψει την ανθρώπινη συμπεριφορά, προφανώς

52_ Park Ezra Robert, «Race and culture», σελ. 249

53_ Sennett Richard, «Η τυραννία της οικειότητας (Ο δημόσιος και ο ιδιωτικός χώρος στον δυτικό πολιτισμό)», μτφρ. Μερτίκας Γιώργος, σελ. 53

54_ Goffman Erving, «Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή», μτφρ. Γκόφρα Μαρία, σελ. 71

προκύπτουν **πολυάριθμα σενάρια** για το πως αυτοί οι ρόλοι ερμηνεύονται, εναλλιάσσονται και παρουσιάζονται. Ένα πρώτο αξιοσημείωτο στοιχείο, είναι πως τους ρόλους αυτούς μπορεί κανείς να τους **αναλαμβάνει συνειδητά ή ασυνείδητα**, καθώς ο ερμηνευτής "*μπορεί να είναι ειλικρινά πεισμένος ότι η εντύπωση της πραγματικότητας που παρουσιάζει είναι όντως η πραγματικότητα. [...] Στο άλλο άκρο, βρίσκουμε ότι ο ερμηνευτής μπορεί να μην παρασύρεται διόλου από το ρόλο του*"⁵⁵, μπορεί δηλαδή να έχει πλήρη επίγνωση πως είναι ο ίδιος ο δημιουργός της εικόνας που επιθυμεί να παρουσιάσει. Επίσης, ένα ακόμα στοιχείο είναι πως ένα άτομο **μπορεί να υποδύεται την ίδια στιγμή** όχι μόνο έναν, αλλά και **περισσότερους ρόλους**. Σε κάθε περίπτωση, **ο άνθρωπος – ηθοποιός εκπέμπει σήματα**, τα οποία εκλαμβάνουν αυτοί που τον παρακολουθούν. Τέλος, υπάρχουν περιπτώσεις κατά τις οποίες φαίνεται ο ερμηνευτής να τίθεται **«εκτός ρόλου»**, κάτι το οποίο μπορεί να συμβεί είτε κατά λάθος, από **ακούσιες συμπεριφορές** ή από αστάθμητους παράγοντες, είτε **ηθελημένα**, όταν επιλέγει κανείς να υπονομεύσει, να κοροϊδέψει ή να υποδείξει τον ρόλο που υποδύεται.

Βέβαια σε ένα γεγονός, μπορούμε να αναγνωρίσουμε τη συμμετοχή όχι μόνο ενός, αλλά **περισσότερων ατόμων που δρουν στη σκηνή**. Μπορούμε δηλαδή να εντοπίσουμε όχι μόνο έναν, αλλά πολλούς ηθοποιούς, οι οποίοι συνιστούν, σύμφωνα με τον Goffman, μια «συνεργατική ομάδα». "*Η συνεργατική ομάδα μπορεί λοιπόν να οριστεί ως ένα σύνολο ατόμων από τα οποία απαιτείται στενή συνεργασία εάν είναι να διατηρηθεί ένας συγκεκριμένος προβαλλόμενος ορισμός της κατάστασης*"⁵⁶. Τα μέλη αυτής

55_ ο.π., σελ. 73-74

56_ ο.π., σελ. 157

της ομάδας, μπορεί είτε να υιοθετήσουν μια **κοινή συνθήκη**, είτε να συνεργάζονται ερμηνεύοντας ο καθένας το δικό του **ξεχωριστό ρόλο**.

ορισμός Με βάση λοιπόν όλα τα παραπάνω, ως **ηθοποιός ορίζεται «ο άνθρωπος εκείνος που χρησιμοποιεί τα εκφραστικά του μέσα, συνειδητά ή ασυνειδητά, προκειμένου να ερμηνεύσει έναν ρόλο. Κατά την ερμηνεία του ρόλου ο ηθοποιός εκπέμπει σήματα, και αυτό είναι που τον χαρακτηρίζει ως πομπό του σήματος»**.

Κοινό

Όπως έχουμε ήδη δει, όταν αναφερόμαστε σε ένα γεγονός, είναι απαραίτητο να πληρείται μια σχέση θέασης. Η σχέση αυτή μπορεί να δημιουργηθεί είτε γιατί μια κατάσταση διαδραματίζεται με τέτοιους όρους, που προσελκύει την προσοχή και τα βλέμματα των μη μετεχόντων σε αυτή, είτε γιατί κάποιος αποφασίζει να παρακολουθήσει μια κατάσταση, προσδίδοντάς της έτσι τη φύση του γεγονότος. *“Κατ’αυτόν τον τρόπο, η συμπεριφορά στην καθημερινότητα, «όπως μια διαμαρτυρία, ένας αγώνας δρόμου, μια τελετή γάμου ή ακόμα και ένα οικογενειακό καβγαδάκι, αν τα δούμε μέσα από ένα παράθυρο μετατρέπονται σε μια επίδειξη για αυτούς που τα παρακολουθούν», μετατρέπονται σε συμβολική πράξη από τους θεατές”*⁵⁷. Προκύπτει λοιπόν, πως όταν έχουμε ως σημείο αναφοράς ένα συγκεκριμένο γεγονός, σε αυτό μπορούμε να διαχωρίσουμε τους ερμηνευτές – ηθοποιούς του, από το «κοινό» – θεατές, δηλαδή τον πομπό των σημάτων από το δέκτη. Σύμφωνα

57_ McGillivray Glen, «Theatricality: A critical genealogy», σελ. 127, μετάφραση των συγγραφέων

με τον Goffman *“αν αντιμετωπίσουμε μια αλληλεπίδραση ως ένα διάλογο μεταξύ δύο συνεργατικών ομάδων, θα είναι ενίοτε πρόσφορο να ονομάσουμε την μια ομάδα ερμηνευτές και την άλλη κοινό ή παρατηρητές [...] Σε τέτοιες περιπτώσεις, είναι συχνά πρόσφορο να ονομάσουμε την ομάδα που ελέγχει το σκηνικό ερμηνευτική ομάδα και την άλλη κοινό. Εξίσου πρόσφορο είναι μερικές φορές να ορίσουμε ως ερμηνευτή την ομάδα που συνεισφέρει την περισσότερη δράση στην αλληλεπίδραση, ή παίζει τον δραματικά επιφανέστερο ρόλο σε αυτήν, ή καθορίζει τον ρυθμό και την κατεύθυνση που και οι δύο ομάδες θα ακολουθήσουν στον αλληλεπιδραστικό τους διάλογο”*⁵⁸. Εφ’όσον η ερμηνευτική ομάδα είναι ο πομπός των σημάτων, ως **δέκτης αυτών των σημάτων**, διαμορφώνεται το **κοινό**.

Η συνεργατική ομάδα λοιπόν που ορίζεται ως το κοινό, μπορεί να έχει έναν **παθητικό ή έναν πιο ενεργητικό χαρακτήρα**. Είναι γεγονός, πως στις συμβατικές θεατρικές δομές, το κοινό συνθιζέται να έχει το ρόλο του απλού παρατηρητή με την εξέλιξη της παράστασης να είναι προκαθορισμένη και να μην διαμορφώνεται σύμφωνα με αυτό. Όμως στην κοινωνική αλληλεπίδραση η σχέση αυτή φαίνεται να μην είναι τόσο απόλυτη, αφού σε πολλές περιπτώσεις η στάση και η δράση του κοινού, επηρεάζουν τόσο το περιεχόμενο όσο, ίσως, ακόμα και την έκβαση του γεγονότος. Ο Goffman προσδίδει και στο κοινό, όπως και στους ερμηνευτές, την ιδιότητα της συνεργατικής ομάδας, αφού κατά την διάρκεια μιας αλληλεπίδρασης υποδύεται και αυτό από την μεριά του ρόλους και προσφέρει τις δικές του παραστάσεις, διαφορετικές όμως από εκείνες που

ο ρόλος του κοινού

58_ Goffman Erving, «Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή», μτφρ. Γκόφρα Μαρία, σελ. 145-146



εικόνα 2.7: το κοινό παρακολουθεί ένα γεγονός προσδίδοντάς του θεατρικό χαρακτήρα



εικόνα 2.8: το κοινό διαμορφώνει τα όρια της σκηνής

έχουν οριστεί ως σημείο αναφοράς⁵⁹. Έτσι το κοινό φαίνεται να μπορεί είτε **απλή να παρακολουθεί** την παράσταση που εκτυλίσσεται μπροστά του (όπως είδαμε στα παραδείγματα των δρώμενων στους δρόμους και τους δημόσιους χώρους), είτε με τη συμπεριφορά του να **μπορεί να διαμορφώσει**, ως ένα βαθμό, το γεγονός (η ορχήστρα σε μια συναυλία ή ένα πανηγύρι που διαμορφώνει το πρόγραμμά της σύμφωνα με τη διάθεση του κοινού). Σε ορισμένες περιπτώσεις, οι παραστάσεις του κοινού ενδέχεται να προσφέρουν περισσότερη δράση σε τέτοιο βαθμό, ώστε το σημείο αναφοράς μετατοπίζεται και γίνονται πλέον εκείνοι ερμηνευτές (ένας τσακωμός στην ουρά αναμονής σε μια δημόσια υπηρεσία).

σχέση
σκηνής
-
κοινού

Ένας ακόμα παράγοντας που αξίζει να αναφερθεί σε σχέση με το κοινό, είναι πως, σε μεγάλο βαθμό, από αυτό εξαρτώνται τα όρια της σκηνής και έχει τη δυνατότητα να δημιουργήσει πολλή και διαφορετικά **σενάρια**. Αυτά καθορίζονται σε μεγάλο βαθμό, από τον τρόπο που το κοινό παρακολουθεί το διαδραματιζόμενο γεγονός. Για παράδειγμα, το κοινό μπορεί να επιδιώκει να έχει οπτική επαφή με τη σκηνή, μπορεί αυτή να μη βρίσκεται στο οπτικό, αλλά στο ακουστικό του πεδίο, μπορεί να έχει στραμμένη τη προσοχή του στη σκηνή, χωρίς αυτό να υποδηλώνεται και στη στάση του σώματός του (όταν επιθυμεί να μην αντιληφθούν οι γύρω του ότι παρακολουθεί ένα συγκεκριμένο γεγονός). Έτσι είτε τα όρια της σκηνής **διαμορφώνονται με μια σχετική σαφήνεια**, είτε αυτά μπορεί να είναι **ασαφή και συνεχώς μεταβαλλόμενα**, είτε ακόμα το

59_ "Παίρνοντας ως σημείο αναφοράς έναν συγκεκριμένο μετέχοντα και την παράστασή του, ως «κοινό» μπορούμε να ορίσουμε εκείνους που συνεισφέρουν τις άλλες παραστάσεις" (Goffman Erving, «Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή», μτφρ. Γκόφρα Μαρία, σελ. 71)

κοινό μπορεί να **εμπλέκεται με τη σκηνή**, χωρίς ωστόσο να καθορίζει τη δράση

Με βάση λοιπόν όλα τα παραπάνω, ως **κοινό ορίζονται** *ορισμός* **«αυτοί οι οποίοι παρακολουθούν ένα γεγονός που διαδραματίζεται σε έναν εντοπισμένο χώρο και χρόνο, και γίνονται, έτσι, οι δέκτες των σημάτων».**

Παράσταση

Αν αναλογιστούμε και πάλι μια θεατρική παράσταση, με τη συμβατική της έννοια, εύκολα γίνεται αντιληπτό, πως θα ήταν άσκοπο να ξεχωρίσουμε τα επιμέρους στοιχεία που τη συνθέτουν: τα σκηνικά, τα κοστούμια, το κείμενο, οι ερμηνείες, το φως, η μουσική, η εναλλαγή των σκηνών και των αισθήσεων, όλα έρχονται να συντελέσουν στη καλλιέργεια της τελικής εντύπωσης. Φαίνεται πως από το κάθε ένα από αυτά τα χαρακτηριστικά εκπέμπονται «σήματα» προς το κοινό, το οποίο καλείται να τα ερμηνεύσει, σχηματίζοντας έτσι το «μήνυμα» της παράστασης. Αντίστοιχα, στις καθημερινές αλληλεπιδράσεις και τα γεγονότα που αυτές γεννούν, αναπτύσσονται πολύπλοκες σχέσεις μεταξύ των ηθοποιών, της σκηνής, του κοινού, αλλά και άλλων ορισμένων ή αόριστων στοιχείων, που προσδίδουν σε αυτά διαφορετικές χροίες και υφές και τους αποδίδουν λεπτούς χρωματισμούς: από το πλέγμα όλων αυτών των πτυχών είναι που συγκροτείται η «παράσταση» της κοινωνικής σκηνής.

σήμα
-
μήνυμα

Στους όρους «ενσυνείδητη δράση» και «σκοπό» που εισάγει ο Kenneth Burke, με τον πρώτο να ορίζεται ως το



εικόνα 2.9: απεπλήρητα εκπεμπόμενα σήματα _ η αντίθεση του γεγονότος με το περιβάλλον

*"ποιό ή ποιά εργαλεία χρησιμοποίησε ο συντελεστής"*⁶⁰, και με τον δεύτερο να απαντάει στο ερώτημα «γιατί έγινε αυτό που έγινε» (στην προσπάθεια ερμηνείας του κινήτρου του συντελεστή για την πράξη που έκανε), μπορούμε να εντοπίσουμε και πάλι τις έννοιες του σήματος και του μηνύματος, και το πώς διαφοροποιούνται μεταξύ τους, αυτή τη φορά όχι σε σχέση με μια θεατρική παράσταση, αλλά με μια κοινωνική δράση.

ορισμός Έτσι, στη μεταφορά αυτή, **η έννοια του σήματος διαμορφώνεται ως «η κυριολεκτική πληροφορία που μεταδίδεται από κάθε ένα από τα στοιχεία που απαρτίζουν ένα γεγονός», ενώ ως μήνυμα ορίζεται «το νόημα που αναδίδεται συνολικά από ένα γεγονός, κατά την ερμηνεία των μεταδιδόμενων σημάτων από το θεατή».**

*η παράσταση
ως σύνολο
σημάτων*

Με τον όρο παράσταση, ο Goffman αναφέρεται *"στην όλη δραστηριότητα ενός ατόμου, που σημειώνεται κατά την διάρκεια μιας περιόδου διαρκούς παρουσίας του μπροστά σε ένα σύνολο παρατηρητών, και έχει κάποια επίδραση πάνω τους"*⁶¹. Όμως, όλη αυτή η δραστηριότητα μπορεί να περιέχει μια **πληθώρα στοιχείων**, τα οποία είτε έχουν **σκόπιμα** επιλεγεί από τον ερμηνευτή, είτε σχεδόν **τυχαία** προκύπτουν κατά τη διάρκεια αυτής της παράστασης, και μπορούν να επηρεάσουν την τελική ερμηνεία των σημάτων από το κοινό. Το φόντο και το περιβάλλον μιας πράξης, οι καιρικές συνθήκες, η χρονική στιγμή ή η ιστορική συγκυρία,

μπορεί να προσδώσουν στο γεγονός έναν χαρακτήρα διαφορετικό από αυτόν που θα είχε ενταγμένο σε ένα άλλο μέρος μια άλλη στιγμή. Και η απόδοση αυτής της διαφορετικής χροιάς, από τον συνδυασμό των σημάτων που εκπέμπουν οι παράγοντες αυτοί με τα σήματα του γεγονότος αυτού καθέ αυτού, μπορεί να αποτελεί είτε μια συνειδητή επιλογή του ερμηνευτή, ή να είναι το αποτέλεσμα της ερμηνείας αυτών των επιπρόσθετων σημάτων από την μεριά του κοινού. Σε αυτήν την περίπτωση το κοινό θα λάβει κατά πάσα πιθανότητα ένα μήνυμα διαφορετικό από αυτό που ο ηθοποιός επιχειρούσε να εκπέμψει, πιθανότητα που ούτως ή άλλως υπάρχει αφού η σύνταξη του τελικού μηνύματος εξαρτάται πάνω απ' όλα από την ερμηνεία των σημάτων από το κοινό.

Από την παραπάνω σκέψη διανοίγεται η πιθανότητα τα σήματα που εκπέμπονται κατά την διάρκεια μιας παράστασης **να μην είναι απαραίτητα συμπληρωματικά αλλά να υπονομεύουν το ένα το άλλο**. Κάτι τέτοιο μπορεί να προκύψει είτε από αστάθμητους εξωτερικούς παράγοντες που καταφέρνουν ωστόσο να επηρεάσουν το γεγονός, είτε στα πλαίσια του ίδιου, όταν **τα στοιχεία από τα οποία αποτελείται αλληλοσυγκρούονται**, σκόπιμα ή μη. Μια τέτοια ακούσια σύγκρουση μπορούμε να την εντοπίσουμε στο παράδειγμα μιας εκδήλωσης, που αν και επικαλείται φιланθρωπικούς σκοπούς, οι προσκεκλημένοι κάνουν πολυτελείς εμφανίσεις επιδυνκνέοντας έτσι τον πλούτο και την «ανωτερότητά» τους. Τέτοιες αντιθέσεις αποτελούν σκόπιμη επιλογή όταν για παράδειγμα ένας πλανώδιος μουσικός επιλέγει να δώσει μια αυτοσχέδια παράσταση στο κέντρο ενός εμπορικού πολυκαταστήματος, προτάσσοντας την αφιλοκερδή ψυχαγωγία έναντι του

60_ Burke Kenneth, «A Grammar of Motives», εισαγωγή, σελ. xv, μετάφραση των συγγραφέων

61_ Goffman Erving, «Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή», μτφρ. Γκόφρα Μαρία, σελ. 77

υπερκαταναλωτισμού. Αντικρουόμενα σήματα είναι πιθανό να εκπέμπονται ακόμα και μόνο από τον ίδιο τον ερμηνευτή, όταν τα λεγόμενά του υπονομεύονται από τις στάσεις ή τις εκφράσεις του, είτε άθελα του, είτε στην προσπάθεια να υποδηλώσει ειρωνία, κριτική ή δυσaréσκεια (όταν κάποιος χρησιμοποιεί επιτηδευμένη ευγένεια απέναντι στον προϊστάμενό του, αφήνοντας όμως να φανεί πως αυτή του η στάση είναι ανεπιληκρινής).

Σε πολλές περιπτώσεις τα σήματα που εκπέμπονται (λεκτικά, οπτικά ή ακουστικά), είναι αρκετά **σαφή, αναγνωρίσιμα** και μπορούν να αποκωδικοποιηθούν με έναν άμεσο τρόπο από τη **λογική** επεξεργασία του κοινού· υπάρχουν όμως κι εκείνες οι περιπτώσεις, όπου τα σήματα αυτά είναι σχετικά **ασαφή και απροσδιόριστα**, και μεμονωμένα ή σε συνδυασμό με άλλους παράγοντες, διαπερνούν σαν «**δονήσεις**» τον θεατή, προσδίδοντας έτσι μια ιδιαίτερη ατμόσφαιρα στο δρώμενο και επηρεάζοντας με έναν **έμμεσο και υποδόριο τρόπο** την ερμηνεία τους από το κοινό. Τέτοιου τύπου σήματα, μπορεί να προκύψουν χωρίς να αποτελούν επιλογή του ερμηνευτή (ξαφνική βροχή κατά τη διάρκεια ενός ραντεβού), ή μπορεί να αποτελούν εσκεμμένες επιλογές (χρήση του τόνου και της χροιάς της φωνής με σκοπό τη συναισθηματική φόρτιση του ακροατή).

ορισμός Με βάση λοιπόν όλα τα παραπάνω, **ως παράσταση ορίζονται «όλα τα επιμέρους στοιχεία από τα οποία απαρτίζεται ένα γεγονός σε έναν εντοπισμένο χώρο και χρόνο, που εκπέμπουν σήματα, από την ερμηνεία των οποίων από το κοινό, προκύπτει το τελικό μήνυμα».**

Προς την αναζήτηση ενός ολοκληρωμένου θεατρικού συστήματος

Όλος αυτός ο αναλυτικός διαχωρισμός των στοιχείων μιας θεατρικής παράστασης, χάνει τη καθαρότητα και τη σημασία του, όταν τα φώτα της πλατείας σβήσουν και ανοίξει η αυλαία της σκηνής. Από τη στιγμή εκείνη, αρχίζει να ξετυλίγεται ένα νήμα ήχων, λέξεων, αισθήσεων, εικόνων, χρωμάτων, ανθρώπινων φιγούρων, σκιάς και φωτός, που μέχρι και το κλείσιμο της αυλαίας, διαγράφουν την πορεία τους, και έρχονται να εξυπηρετήσουν το σκοπό που έχει από τα πριν διαμορφωθεί. Κι όταν το κοινό φύγει από την αίθουσα, αυτό που παίρνει μαζί του, είναι μια αίσθηση αυτού του συνόλου, που αποκωδικοποιημένη σε ένα προσωπικό μήνυμα μπορεί να συμπίπτει με τον αρχικό σκοπό, ή να διαφέρει κατά πολύ από αυτόν.

Κι αφού βρισκόμαστε στην αναζήτηση εκείνης της θεατρικής μεταφοράς που μπορεί να εξυπηρετήσει στη παραγωγή ρωγμών, χρειάζεται να εντοπιστούν εκείνα τα **ολοκληρωμένα συστήματα**, εκείνα τα σύνολα σημάτων, που επανακωδικοποιημένα στο σύγχρονο μητροπολιτικό σκηνικό, θα μπορέσουν, δυνητικά, αυτό το στόχο να εξυπηρετήσουν.

*“είμαστε όλοι ηθοποιοί.
Το να είσαι πολίτης,
δε σημαίνει να ζεις μέσα στην κοινωνία.
Σημαίνει να την αλληλόζεις”*

Augusto Boal

κεφάλαιο_3

Οι θεατρικές θεωρίες

3.1_Εισαγωγή: η επιλογή του Brecht και του Artaud

3.2_Αναλυτική μελέτη των θεωριών

3.2.1_Ο Bertolt Brecht και το επικό θέατρο

3.2.2_Ο Antonin Artaud και το θέατρο της σκληρότητας

3_1

Εισαγωγή

η επιλογή του Brecht και του Artaud

Σε κάθε θεατρική θεωρία, οι ιδέες, οι προβληματισμοί και οι στόχοι που οδηγούν στη συγκρότησή της, εκφράζονται στις ιδιαίτερες αποχρώσεις που προσδίδονται σε κάθε στοιχείο της παράστασης, αλλά και στον τρόπο με τον οποίο αυτά συντίθενται και συνεργάζονται, διαμορφώνοντας έτσι, ένα συνεκτικό σύνολο που αυτούς τους στόχους έρχεται να εξυπηρετήσει. Βλέπουμε έτσι τις θεατρικές μορφές ανά τους αιώνες να τροποποιούνται και να διαδέχονται η μια την άλλη, με τις μεταβάσεις τους να εκφράζονται μέσα στις θεατρικές αίθουσες στο περιεχόμενο των κειμένων, την αισθητική, το υποκριτικό στυλ των ηθοποιών, τη συσχέτιση σκηνής και κοινού. Όλα αυτά τα διαρκώς μεταβαλλόμενα στοιχεία διαρθρώνονται και συνθέτονται με τέτοιο τρόπο ώστε να εξυπηρετήσουν ένα στόχο, μια «κεντρική ιδέα» που η σύλληψή της έχει ήδη γίνει, εκτός της θεατρικής αίθουσας. Και από που θα μπορούσε να αντλεί το θέατρο αυτές τις ιδέες, αν όχι από τη σκηνή της ζωής; Κι αν στο θέατρο *“αναπαρίστανται όψεις της ζωής”*¹, κι αν συχνά αυτές οι όψεις είναι σκοτεινές, τότε είναι που **στο θέατρο έχουμε δει να αποτυπώνονται κοινωνικοί προβληματισμοί**, τους οποίους η θεατρική πράξη έρχεται να τους σχολιάσει, να τους υποδείξει ή να τους ενσωματώσει.

Υπάρχουν όμως κι εκείνες οι περιπτώσεις όπου **το σύνολο της θεατρικής πράξης δομείται ως απάντηση – εναλλακτική**

1_ Σταυρίδης Σταύρος, «Από την πόλη οθόνι στην πόλη σκηνή», σελ. 177

απέναντι σε αυτούς τους προβληματισμούς. Σε αυτές τις περιπτώσεις, δημιουργείται ένα θεατρικό σύστημα το οποίο αντιτίθεται στην κοινωνική πραγματικότητα, επιχειρεί να την διασαλεύσει και εν τέλει, μέσω των θεατρικών στοιχείων που χρησιμοποιούνται, να προκαλέσει ρηγματώσεις σε αυτήν. Αυτές οι θεατρικές προσεγγίσεις φαίνεται να είναι το **πλέον πρόσφορο έδαφος** για μια θεατρική αναλογία στην πόλη, που προσπαθεί να προκαλέσει ρηγματώσεις στην κοινωνική πραγματικότητα.

Τέτοιες θεατρικές θεωρήσεις που προσπαθούν να απαντήσουν στους κοινωνικούς προβληματισμούς της εποχής τους, διατύπωσαν ο **Bertolt Brecht** με το **«επικό θέατρο»** και ο **Antonin Artaud** με το **«θέατρο της σκληρότητας»**.

Οι θέσεις του Brecht *“πηγάζουν από την κοσμοθεωρία του, τις πολιτικές πεποιθήσεις του. Ο Μπρεχτ κάνει πολιτικό θέατρο”*², για να σταθεί ενάντια στην ταξική ανισότητα της εποχής του και στην παθητικότητα της εργατικής τάξης, προτάσσοντας την κριτική στάση και την ανάδειξη της πιθανότητας της αλληλαγής.

Ο Antonin Artaud, εντοπίζει την αξιακή κρίση της δυτικής κοινωνίας, την ανάδειξη της αλλοτριωμένης ατομικότητας

2_ Brecht Bertolt, «Μικρό όργανο για το θέατρο», εισαγωγή: Σκουφής Παναγιώτης, σελ. 12-13

ως το μέτρο των πάντων, την αποκοπή από τα βαθύτερα ένστικτα που οδηγούν στις ανθρώπινες πράξεις, την άγνοια για τις ιδέες και τις δυνάμεις που διέπουν τον κόσμο. Και με αυτές τις δυνάμεις, προσπαθεί να συγκροτήσει ένα θέατρο της σκληρότητας, όπου θα τις φέρει στην επιφάνεια αναγκάζοντας το θεατή να "*αντιμετωπίσει τις συλλογικές επιθυμίες και εικόνες που είναι θαμμένες στο υποσυνείδητο*"³.

Φαίνεται πως "*ενώ ο Brecht θεωρεί πως ο άνθρωπος διαμορφώνεται από τις κοινωνικές περιστάσεις, και η αλλαγή πρέπει να αναζητηθεί στις κοινωνικές δυνάμεις (οικονομικές ή ιδεολογικές), ο Artaud πιστεύει πως η αλλαγή πρέπει να εκκινήσει από το άτομο. [...] Αλλά για τον Castri, αυτοί οι στόχοι δεν είναι αντικρουόμενοι αλλά συμπληρωματικοί. Στο βιβλίο *Per Un Teatro Politico: Piscator, Brecht, and Artaud*, υποστηρίζει πως η αλλαγή πρέπει να υπάρξει και στα δυο επίπεδα: το άτομο και την κοινωνία*"⁴.

Μπορεί λοιπόν ο Brecht και ο Artaud να μην έχουν τους ίδιους προβληματισμούς, να μην εκκινούν από το ίδιο σημείο, να μην διακηρύσσουν τις ίδιες θέσεις, να μην αποσκοπούν στα ίδια αποτελέσματα και να μην χρησιμοποιούν τα ίδια μέσα. Ωστόσο η αντίθεση που δηλώνει ο καθένας, με το έργο του, ενάντια στη κανονικότητα της εποχής του, μια κανονικότητα που όπως θα δούμε και στη συνέχεια διέπεται από κανόνες όχι πολύ ξένους από τους σημερινούς, αποτελεί το ρόλο που θα ερευνήσουμε το πώς διαρθρώνονται τα παραπάνω στοιχεία στα πλαίσια

της κάθε θεώρησης, ώστε να εξετάσουμε κατά πόσο, με τη μετάφρασή τους στην πόλη, μπορούν να αποτελέσουν εργαλεία παραγωγής ρωγμών.

3_ ΑΙ – Azraki Amir Abdul, «The politics of change and theatrical interaction: A critical Investigation of the theories of Antonin Artaud, Bertolt Brecht and Augusto Boal», σελ. 84, μετάφραση των συγγραφέων

4_ ο.π., σελ. 83-84, μετάφραση των συγγραφέων

3_2 Αναλυτική μελέτη των θεωριών

3_2_1 Ο Bertolt Brecht και το επικό θέατρο

Ο Bertolt Brecht (1898-1956) ήταν Γερμανός σκηνοθέτης, συγγραφέας και ποιητής. Αποτελέσε έναν από τους αναμορφωτές του νοήματος του δυτικού θεάτρου. Δημιουργεί το «επικό θέατρο», προτάσσοντας απέναντι στο ψευδαισθησιακό θέατρο της εποχής του, ένα θέατρο της κριτικής στάσης, ένα θέατρο που αγωνίζεται για την ελευθερία και την αλληλαγέ, ένα πολιτικό θέατρο.

Στο βιβλίο του «Μικρό Όργανο για το Θέατρο», ο Brecht εκκινώντας από την άποψη πως το θέατρο *“είναι η δημιουργία ζωντανών απεικονίσεων παραδοθέντων ή επινοηθέντων γεγονότων της ανθρώπινης συμβίωσης, και μάλιστα για σκοπό ψυχαγωγίας”*⁵, αναλύει τη σύγχρονή του εποχή (την οποία ονομάζει επιστημονική) και το θέατρο αλλιώς και το θεατή που αυτή η εποχή δημιουργεί, στην προσπάθειά του να περιγράψει με σαφήνεια, ένα προς ένα τα στάδια της σκέψης του που τον οδηγούν να προτείνει το «επικό θέατρο».

^η
επιστημονική
εποχή

Ο Brecht, ξεκινώντας να περιγράψει την εποχή του, αναφέρεται στους ανθρώπους της, ως *“παιδιά μιας*

⁵_ Brecht Bertolt, «Μικρό όργανο για το θέατρο», μτφρ. Σκουφής Παναγιώτης, σελ. 25

*επιστημονικής εποχής”*⁶, περιγράφοντας τις ραγδαίες επιστημονικές ανακαλύψεις του τελευταίου αιώνα. Το χάσμα ανάμεσα στην εργατική τάξη, που παράγει τον πλούτο και αυτές τις ανακαλύψεις, και την αστική τάξη, που καρπώνεται αυτόν τον πλούτο, αρχίζει να βαθιάνει οδυρόνα και περισσότερο. Κατά τον Brecht *“ο νέος τρόπος σκέψης και αίσθησης δεν διαπερνά ακόμα πραγματικά τις μεγάλες ανθρώπινες μάζες”* αφού οι νέες αυτές επιστήμες *“παρεμποδίζονται από εκείνη την τάξη που τους χρωστάει την κυριαρχία της, από τη μπουρζουαζία, στο να επεξεργαστούν έναν άλλο τομέα που βρίσκεται ακόμα στο σκοτάδι, δηλαδή το θέμα των σχέσεων των ανθρώπων μεταξύ τους. [...] Οι αμοιβαίες σχέσεις των ανθρώπων γίνανε πιο αδιαφανείς απ’όσο υπήρξαν ποτέ. Η γιγαντία κοινή επιχείρηση στην οποία έχουν εμπλακεί, φαίνεται να τους διχάζει όλο και πιο πολύ. Αύξηση της παραγωγής προκαλεί αύξηση της αθλιότητας και από την εκμετάλλευση της φύσης κερδίζουν μόνο μερικοί, και μάλιστα με το να εκμεταλλεύονται ανθρώπους. Αυτό που θα μπορούσε να είναι η πρόοδος όλων αποτελεί το προβάδισμα λίγων”*⁷. Ο Brecht στρέφει το ενδιαφέρον του, προς μια **εργατική τάξη που έχει χάσει, ή που δεν είχε ποτέ, τη δυνατότητα να αντιλαμβάνεται τις καταστάσεις**

⁶_ ο.π., σελ. 31

⁷_ ο.π., σελ. 33-34

ως μεταβλητές, και αυτό γιατί "αυτό που από καιρό δεν μεταβλήθηκε, μοιάζει αμετάβλητο. Παντού σκοντάφτουμε σε κάτι που είναι ολότελο αυτονόητο ώστε να μη χρειάζεται να κοπιάσουμε για να το καταλάβουμε. Αυτό που βιώνουν συναμεταξύ τους οι άνθρωποι τους φαίνεται πως είναι το ανέκαθεν ανθρώπινο βίωμα"⁸.

Σύμφωνα με τον Brecht, η τέχνη και η ψυχαγωγία είναι αποδύτασυνδεδεμένες με την εποχή στην οποία γεννιούνται. Περιγράφει λοιπόν το **θέατρο της επιστημονικής εποχής**, ως ένα **θέατρο ψευδαισθησιακό**, που "παρουσιάζει τη διάρθρωση της κοινωνίας (απεικονιζόμενη στη σκηνή) όχι σαν επηρεαζόμενη από την κοινωνία (στην αίθουσα των θεατών)"⁹, που εκβιάζει τη συναισθηματική συμμετοχή του κοινού, μετατρέποντάς το σε "ένα φοβισμένο, πιστό, μαγεμένο πλήθος"¹⁰. Αν παρατηρήσει κανείς τους θεατές ενός τέτοιου θεάτρου "βλέπει σχεδόν ακίνητες φιγούρες σε ιδιόρρυθμη κατάσταση: [...] Μόλις που επικοινωνούν μεταξύ τους, η ομάδα τους μοιάζει με ομάδα ανθρώπων σε βαθύ ύπνο [...]. Έχουν βέβαια τα μάτια τους ανοιχτά, αλλά δε βλέπουν, κοιτάζουν απληνώς, όπως δεν ακούνε αλλά κρυφακούνε. [...] μοιάζουν αποκομμένοι από κάθε δραστηριότητα"¹¹. Και μπορεί αυτό το θέατρο να υπήρξε ο "τόπος ψυχαγωγίας μιας αστικής τάξης", ωστόσο "το μικροσκοπικό προλεταριακό κομμάτι του κοινού [...] κι εκείνο χρειαζόταν ακόμα τον παλιό τρόπο διασκέδασης, ο οποίος ελάφρυνε τον αυστηρά προσδιορισμένο τρόπο ζωής του"¹². Και αυτό αφού φαίνεται πως "εκείνο που προ

παντός ενδιαφέρει τους θεατές, σ' αυτά τα οικήματα, είναι το γεγονός ότι μπορούν να ανταλλάξουν έναν κόσμο γεμάτο αντιθέσεις με έναν αρμονικό· έναν κόσμο όχι ιδιαίτερα γνωστό με έναν κόσμο ονειρικό"¹³.

"Κι όμως προχωρούμε! Με πτώσεις, όπως και με άλματα! Είναι φανερό πως μπήκαμε σ'έναν αγώνα, as αγωνιστούμε λοιπόν! Δεν είδαμε ότι μετακίνησε όρη η δυσπιστία; Δεν αρκεί που ανακλήψαμε ότι κάτι μας κρύβουν; Μπρος από τούτο και από κείνο κρέμεται ένα παραπέτασμα: as το σηκώσουμε!"¹⁴

προς
μια
κριτική
σκέψη

Ο Brecht λοιπόν, δεν μένει απλά στην περιγραφή της επιστημονικής εποχής και του ανθρώπου που αυτή έχει δημιουργήσει· αντίθετα, προσπαθεί να βρει τους τρόπους εκείνους με τους οποίους οι άνθρωποι της επιστημονικής εποχής θα **αφυπνιστούν**, και θα προσπαθήσουν οι ίδιοι να **αλλάξουν την κατάσταση**. Και για να μπορέσουν κάτι τέτοιο να το πετύχουν, θα πρέπει τις καταστάσεις που τους είναι τόσο οικείες και μοιάζουν τόσο σταθερές, να τις αντιληφθούν ως μεταβλητές· και αυτό προϋποθέτει πρώτα απ'όλα να αλλάξουν οι ίδιοι, να υποστούν αυτοί μια μεταβολή. "Το αμετάβλητο εγώ είναι ένας μύθος. Ο άνθρωπος είναι ένα άτομο που διαρκώς γκρεμίζεται και ανακατασκευάζεται εκ νέου"¹⁵. Ο Brecht "δεν αντιμετωπίζει τον άνθρωπο σαν δεδομένη και αμετάβλητη προσωπικότητα, κάτω από οποιοσδήποτε συνθήκες, αλλά σαν υλικό που οι εκάστοτε καταστάσεις μπορούν να το μεταβάλλουν ακόμα και στο ακριβώς αντίθετο εκείνου που ήταν"¹⁶. Θέλει λοιπόν, το υποκείμενό του να μεταβάλει την παθητική και

8_ ο.π., σελ. 49

9_ ο.π., σελ. 43

10_ ο.π., σελ. 41

11_ ο.π., σελ. 39

12_ ο.π., σελ. 42

13_ ο.π., σελ. 41

14_ ο.π., σελ. 42

15_ ο.π., εισαγωγή: Σκουφής Παναγιώτης, σελ. 16

16_ ο.π., σελ. 15

Δραματική μορφή θεάτρου

- _δρα
- _συμπαράσχει το θεατή στη σκηνική δράση
- _αναλώνει τη δραστηριότητά του
- _του καθιστά δυνατά συναισθήματα
- _βίωμα
- _ο θεατής εισάγεται σε κάτι
- _υποβολή
- _η αίσθηση διατηρείται
- _ο θεατής ταυτίζεται, συμπάσχει
- _ο άνθρωπος προϋποτίθεται γνωστός
- _ο αμετάβλητος άνθρωπος
- _αγωνία για τη λύση
- _η μια σκηνή για την άλλη
- _ανάπτυξη
- _ευθύγραμμο γίγνεσθαι
- _εξελεγκτική υποχρεωτική πορεία
- _ο άνθρωπος σαν κάτι το αμετακίνητο
- _η σκέψη καθορίζει το είναι
- _συναίσθημα

Επική μορφή θεάτρου

- _αφηγείται
- _κάνει το θεατή παρατήρητη, όμως
- _ξυπνάει τη δραστηριότητά του
- _του εκβιάζει αποφάσεις
- _εικόνα του κόσμου
- _ο θεατής τοποθετείται απέναντι σε κάτι
- _επιχείρημα
- _προωθείται ως τη γνώση
- _ο θεατής στέκεται αντίκρυ, μελετά
- _ο άνθρωπος είναι αντικείμενο έρευνας
- _ο μεταβλητός και μεταβαλλόμενος άνθρωπος
- _αγωνία για την εξέλιξη
- _η κάθε σκηνή για τον εαυτό της
- _μοντάζ
- _καμπυλογράμμο γίγνεσθαι
- _πηδήματα
- _ο άνθρωπος ως διαδικασία
- _το κοινωνικό είναι καθορίζει τη σκέψη
- _λόγος

εικόνα 3.1: διαφοροποίηση δραματικού - επικού θεάτρου

υπνωτισμένη στάση του, σε μια **στάση κριτική απέναντι στην κατεστημένη πραγματικότητα**. Αυτή η κριτική στάση "απέναντι σε ένα ποτάμι συνίσταται στο να ρυθμίσουμε την κοίτη του, απέναντι σε ένα καρποφόρο δέντρο συνίσταται στο μπόλιασμα αυτού του δέντρου, απέναντι στην πρόοδο συνίσταται στην κατασκευή οχημάτων και αεροπλάνων, απέναντι στην κοινωνία συνίσταται στην ανατροπή αυτής της κοινωνίας"¹⁷.

Αυτή τη στάση, φαίνεται να εισάγει και στο θέατρο που προτείνει. "Στο έργο του Brecht δε θα βρούμε πουθενά την ψευδαίσθηση ότι η ίδια η τέχνη θα φέρει την επανάσταση. Αυτό που διαρκώς συναντάμε είναι η πεποίθηση ότι μέσω του θεάτρου, θεατές και καλλιτέχνες μπορούν να καλλιεργήσουν την κριτική στάση και τη συνείδηση της επαναστατικής ανατροπής του υπάρχοντος συστήματος, ώστε αυτοί οι ίδιοι οι ζωντανοί άνθρωποι να αναλάβουν δράση άμεσα"¹⁸. Για αυτό το λόγο προτείνει ένα θέατρο που "παραδίνεται το ίδιο στα πιο δυνατά ρεύματα της κοινωνίας και συντροφεύει με κείνους που πρέπει να 'ναι οι πιο ανυπόμονοι για να πραγματοποιήσουν εκεί μεγάλες αλλαγές"¹⁹, και στο ερώτημα "είναι δυνατό να αναπαρασταθεί στο θέατρο ο σημερινός κόσμος;", απαντούσε "Ναι, μόνο όμως αν εννοηθεί σαν κόσμος που υπόκειται σε αλλαγή. Και σε αλλαγή υπόκεινται και οι ιδέες μας"²⁰.

Χρειάζεται να μελετήσουμε λοιπόν, εκείνα τα στοιχεία που εισάγει στο θέατρό του ο Brecht, για να το καταστήσει ένα

πολιτικό θέατρο της κριτικής στάσης και της εν δυνάμει αλλαγής.

Το επικό θέατρο

"Στο θέατρο του Brecht, το κάθε όλο συγκροτείται από μερικά στοιχεία, εκούσια κατατμημένα, τα οποία ο θεατής, συμμετέχοντας ως ενεργητικός θεατής, πρέπει να συναρμολογήσει κατά την παράσταση για να συλλάβει το πραγματικό περιεχόμενο του έργου"²¹. Έτσι λοιπόν φαίνεται να προσδίδεται ο όρος **«επικό»** στο θέατρό του, κατ'αντιστοιχία με τα ραψωδικά έπη, τα οποία αποτελούνται από επεισόδια που μπορεί κανείς να αντιληφθεί ως **αυτοτελείς ενότητες**, που ακόμα κι αν αποσυνδεθούν και επανασυναρμολογηθούν, το νόημα του έργου παραμένει ίδιο. Ο ίδιος ο Brecht, διαχωρίζει αυτό το είδος θεάτρου από το αριστοτελικό – δραματικό, κατηγοριοποιεί τα έργα ανάμεσα σε αυτά τα δύο είδη, και καταγράφει τις διαφορές τους (εικόνα 3.1).

Βλέπουμε λοιπόν, πως στην αριστοτελική θεατρική δομή, ο μύθος αποτελείται από μια ροή γεγονότων τα οποία ξεδιπλώνονται με μια λογική σειρά το ένα μετά το άλλο, οδηγώντας στην κορύφωση του έργου, την ολοκλήρωσή του. "Ο μύθος δεν είναι παρά μια διαδρομή με ορατό και προσδιορισμένο τέλος. Ο μύθος έχει μια συνέχεια. Έτσι η συνέχεια της θεατρικής δράσης αντιστοιχεί στη συνέχεια που αποδίδουμε στις ανθρώπινες πράξεις. Τούτη η συνέχεια διευκολύνει το θεατή να εισέλθει στο έργο [...] ανάγοντας τελικά το θεατρικό χώρο σε χώρο υποδοχής ενός θεατή

επικό
~
ραψωδικό
στυλ

17_ ο.π., σελ. 35-36

18_ Στρώμπας Σάββας, «Μπέρτολτ Μπρεχτ: Θεατράνθρωπος – Διαλεκτικός – Κομμουνιστής. Ένα ταξίδι που τελείωσε νωρίς»

19_ ο.π., σελ. 36

20_ ο.π., εισαγωγή: Σκουφής Παναγιώτης, σελ. 14

21_ ο.π., εισαγωγή: Σκουφής Παναγιώτης, σελ. 14-15



εικόνα 3.2: “Η Μάνα Κουράγιο και τα παιδιά της”, 1941

Η ίδια αμφισβητεί την γραμμική ροή της ιστορίας λέγοντας: “Για εμένα ιστορική ήταν η στιγμή που χτύπησαν την κόρη μου στο μάτι”

που ταυτίζεται με κάποιο πρόσωπο του έργου»²². Ενάντια σε αυτή τη πορεία ταύτισης και τη λογική της επιβεβαίωσης της συνέχειας, ο Brecht εισάγει την **ασυνέχεια στο μύθο**, δηλαδή «το να παίζονται απλά οι σκηνές στη σειρά τους, η μια μετά την άλλη, χωρίς να λαμβάνονται και ποθὺ υπόψη ὅσα ακολουθούν ἢ ἀκόμα – ἀκόμα και το συνολικό νόημα του έργου. [...] Αναπτύσσεται, δηλαδή, ο μύθος με πλήρως αντιφατικό τρόπο, οι επιμέρους σκηνές διατηρούν το ιδιαίτερο νόημά τους, αποδίδουν (και σερβίρουν) μια πολλαπλότητα από ιδέες, και το σύνολο, ο μύθος, αναπτύσσεται γνήσια»²³. Ανάμεσα σε αυτά τα σχεδόν αυτοτελή επεισόδια, εντοπίζουμε τους ενδιάμεσους εκείνους τόπους, που σαν εμφανείς **κόμποι**²⁴, έρχονται να συνδέσουν τα γεγονότα μεταξύ τους, «γιατί η σύνδεση των γεγονότων [είναι] εκεί που μπορεί να παρεμβάλλεται ο θεατής, είναι το σημείο όπου η συνέχεια μπορεί να αναιρεθεί»²⁵. Κατ'αυτήν την έννοια, «ο Barthes περιγράφει το μπρεχτικό θέατρο σαν μια σειρά από «γόνιμες στιγμές»²⁶. Στο σταυροδρόμι που συναντά μια αφηγηματική διαδρομή, παρελθόν και μέλλον φωτίζονται μεμιάς με καινούργιο νόημα. Μια διακοπή της ροής του αφηγηματικού χρόνου, εξαιρετικά πυκνή και διαυγής ταυτόχρονα, μοιάζει να

22_ Σταυρίδης Σταύρος, «Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή», σελ. 187

23_ Brecht Bertolt, «Μικρό ὄργανο για το θέατρο», μτφρ. Σκουφής Παναγιώτης, σελ. 84

24_ «Επειδή βέβαια το κοινό δεν προσκαλείται να ριχτεί στον μύθο ὅπως σε ένα ποτάμι, για να αφηθεί να παρασύρεται πότε δῶθε πότε κείθε, χωρίς προσδιορισμό, πρέπει τα επιμέρους γεγονότα να συναρμολογούνται έτσι, ὥστε να φαίνονται καθαρά οι κόμποι. Τα γεγονότα δεν επιτρέπεται να περνάνε το 'να πίσω απ' τ' ἄλλο ἀπαράτηρητα, ἀλλὰ πρέπει να μπορεί κανείς να παρεμβαίνει κριτικά ανάμεσά τους.» (Brecht Bertolt, «Μικρό ὄργανο για το θέατρο», μτφρ. Σκουφής Παναγιώτης, σελ. 67)

25_ Σταυρίδης Σταύρος, «Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή», σελ. 188

26_ Barthes Roland, «Ντιντερό, Μπρεχτ, Αϊζενστάιν», σελ. 73, ὅπως αναφέρεται στο: Σταυρίδης Σταύρος, «Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή», σελ. 189

προσανατολίζει ξανά τούτη τη ροή, διαμορφώνοντας τους ὅρους για να χαραχτεί μια καινούργια πορεία. Στις γόνιμες στιγμές της θεατρικής δράσης, στους κόμπους ανάμεσα στα γεγονότα, στα διάκενα μιας αφήγησης που προϋποθέτει την κριτική παρέμβαση του θεατή, είναι που πραγματώνεται ο αποκαλυπτικός διδακτικός στόχος του έργου»²⁷.

Η συνέχεια του μύθου αμφισβητείται λοιπόν στον Brecht «ακριβώς γιατί η συνέχεια του πραγματικού κόσμου αμφισβητείται στο ὄνομα μιας ρήξης που θα ἀλλόξει τα δεδομένα»²⁸ και αντίθετα με τα ραψωδικά ἔπη που αναπαράγουν στοιχεία της παράδοσης, το μπρεχτικό ἐπικό θέατρο αποτελεί **εργαλείο αμφισβήτησης της επίσημης ιστορίας**. Ἀλλῶστε ο ἴδιος ο Brecht τονίζει πως «τους «ιστορικούς ὅρους» δεν επιτρέπεται βέβαια να τους φανταζόμαστε (αφού οικοδομούνται ἀκόμα) σαν σκοτεινές δυνάμεις (σαν φόντο), ἀλλὰ σαν ὅρους που φτιάχτηκαν και διατηρούνται ἀπὸ ἀνθρώπους (και ἀπὸ αὐτοὺς θα μεταβληθοῦν)»²⁹. Στα ιστορικά λοιπόν σταυροδρόμια ανάμεσα στα γεγονότα της ἀνθρώπινης συμβίωσης, είναι που μπορεί κανείς να δει, πως η ιστορία μπορεί να αποτελέσει, ὄχι το πεδίο της επιβεβαίωσης, ἀλλὰ το πεδίο των ἀλλογών και την ἀνατροπή. Γιατί, ἀφού σε αὐτό το σημείο μπορεί κανείς να σταθεί και να ἀναλογιστεί πως «τα πράγματα θα μπορούσαν να είχαν πάει ἀλλιῶς», βλέπει να ἀνοίγεται μπροστά του η πιθανότητα, πως «τα πράγματα μπορούν ἀκόμα να πάνε ἀλλιῶς».

Ὅπως ἔχουμε ἤδη δει, βασικός προβληματισμός που ἀποστασιοποίηση

27_ Σταυρίδης Σταύρος, «Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή», σελ. 189

28_ ο.π., σελ. 187

29_ Brecht Bertolt, «Μικρό ὄργανο για το θέατρο», μτφρ. Σκουφής Παναγιώτης, σελ. 46

Brecht, είναι το πώς θα μπορέσει ο άνθρωπος – θεατής, να αντιληφθεί την μεταβλητότητα των καταστάσεων γύρω του όσο και του ίδιου του εαυτού, ώστε να βρεθεί στην θέση να παράξει αλληγές. Για να το καταφέρει αυτό, εισάγει την έννοια την «απόστασης», τις κριτικές ματιάς απέναντι σε κάθε τι που φάνταζε οικείο και αμετάβλητο. Στο θέατρό του η έννοια αυτή έρχεται να εκφραστεί με τον όρο **«αποστασιοποίηση»**³⁰, που σημαίνει να **“καθιστώ ξένο και μη γνώριμο στον θεατή εκείνο που θέλω να το δεί σαν πρώτη φορά, να το δει με εγρήγορση, να το προσέξει, να το σταθμίσει, να το κρίνει. Να μην το δει σαν κάτι συνηθισμένο, που το βλέπει και βιώνει κάθε μέρα, που το ξέρει καλά.** [Η έννοια δεν θα πρέπει να] **περιοριστεί μόνο σε πρόσωπα [...]** αλλιά να συμπεριλάβει και την αποξένωση πραγμάτων, αντικειμένων, καταστάσεων, συναισθημάτων κτλ. [...]” Ο όρος «αποστασιοποίηση», “τονίζει ότι σκόπιμα και προσωρινά δημιουργώ την εντύπωση, την αίσθηση, ότι κάτι τι είναι μη οικείο και γνώριμο, γίνεται ξένο και μη γνωστό, για να το προσέξει ο θεατής”³¹.

Η αποστασιοποιητική πρακτική δεν αποτελεί για τον Brecht ένα ακόμα στοιχείο της παράστασης που μπορεί κανείς να το διαχωρήσει και να το απομονώσει από τα υπόλοιπα, αλλιά μια τεχνική που διατρέχει όλες τις επιμέρους πτυχές τις θεατρικής παράστασης, από την διάρθρωση της θεατρικής αίθουσας και της σχέσης της σκηνής με το κοινό, τον τρόπο

γραφής του κειμένου, το παίξιμο του ηθοποιού, μέχρι το σκηνικό και τις μουσικές και φωτιστικές επιλογές. Όλες αυτές οι επιλογές γίνονται με τρόπο ώστε ο θεατής **“να δει τα δρώμενα με ματιά απαλλογμένη από συγκινησιακές φορτίσεις καθοδηγούμενες, και να ανακαλύψει ο ίδιος τους βαθύτερους αληθά και αληθινούς συσχετισμούς και τις αιτίες για όσα συμβαίνουν στο άτομο ή στο σύνολο και ιστορούνται με θεατρική γλώσσα και μορφή στο προσκήνιο”**³².

Σκηνή

Ο Brecht επιλέγει να παρουσιάζει τα έργα του σε συμβατικά θέατρα, και τοποθετεί τη δράση κατά κύριο λόγο στο προσκήνιο αυτών των θεάτρων. Προκύπτει λοιπόν, πως η σκηνή του επικού θεάτρου έχει **σαφή όρια** τα οποία δημιουργούνται από το επίπεδο στο βάθος της σκηνής και τις κουίντες εκατέρωθεν αυτής. Υπάρχει **σαφής απεύθυνση** της σκηνής προς το κοινό, το οποίο τοποθετείται σε **απόσταση** από αυτήν. Φαίνεται πως για τον Brecht, η **διατήρηση του παραδοσιακού προσκηνίου** αποτελεί έναν **τρόπο κάταργησής του**. **“Δε χρειάζεται να καταργηθεί, μια που μπορείς να πετύχεις αυτό που θες αγνοώντας το. Αυτό που πρέπει να καταργηθεί είναι η τόσο μεγάλη «σημασία» που του δόθηκε [...]. Ο Brecht θα υποστηρίξει ότι η δυσκολία δεν βρίσκεται στην ύπαρξη της διαχωριστικής γραμμής, αλλιά στο τι θα συμβεί, όταν ο ηθοποιός ή ο σκηνοθέτης δοκιμάσει να περάσει τη γραμμή αυτή”**³³. Αυτό το όριο προσκηνίου – πλταείας κοινού, άρεται όταν κάποιος από τους ηθοποιούς του Brecht τοποθετούνται ανάμεσα

30_ Ο γερμανικός όρος που εισάγεται από τον Brecht αναφέρεται ως *verfremdungs – effekt* (V-effekt). Ο όρος έχει λάβει πολλές διαφορετικές μεταφράσεις στην ελληνική γλώσσα όπως «αποξένωση», «αποοικειοποίηση», «αποξενότητα». Στην συνέχεια αυτής της εργασίας θα χρησιμοποιείται ο όρος «αποστασιοποίηση» που απαντάται πιο συχνά στις βιβλιογραφικές αναφορές

31_ Brecht Bertolt, «Μικρό όργανο για το θέατρο», εισαγωγή: Σκουφής Παναγιώτης, σελ. 16-17, υπογράμμιση των συγγραφέων

32_ ο.π., εισαγωγή: Σκουφής Παναγιώτης, σελ. 12

33_ Αθανασόπουλος Χρήστος, «Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου», σελ. 163

στη σκηνή και τους θεατές, διαχωρίζοντας τη θέση τους τόσο από το χώρο που εξελίσσεται η δράση, όσο και από τη δράση την ίδια, διακόπτοντας ή σχολιάζοντάς την.

Η επιλογή του Brecht να διατηρήσει το προσκήνιο ως συμβατική θεατρική δομή, και να το καταργεί στα σημεία όπου χρειάζεται, δεν αποτελεί μια αναγκαιότητα, αλλά μάλλον έναν σχολιασμό· ακόμα και αυτός ο θεατρικός χώρος που είναι τόσο βαθιά ριζωμένος στη συνείδηση των θεατών και θεωρείται τόσο αμετάβλητος, μπορεί να μεταβληθεί, να αλλιάξει, όταν η απόσταση που χωρίζει τους θεατές από τη σκηνή υποδειχθεί και γίνει συνθήκη της ίδιας της παράστασης. Με την ανάδειξη αυτής της απόστασης η θεατρική συνθήκη υποδυκνέεται, η συναισθηματική συμμετοχή του κοινού παρεμποδίζεται, και τα πάντα γίνονται αντικείμενο προς εξέταση και κριτική.

Ηθοποιοί

Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά και αναγνωρίσιμα στοιχεία του μπρεχτικού θεάτρου εμφανίζεται στο παίξιμο των ηθοποιών του, που διαφοροποιείται έντονα από το υποκριτικό στυλ της εποχής του. **Ενάντια στην συναισθηματική ταύτιση** του ηθοποιού με τον ρόλο του ο Brecht τονίζει πως *“ούτε για μια στιγμή δεν πρέπει να φτάνει σε απόλυτη μεταμόρφωσή του στον ήρωα που παριστάνει [...] πρέπει απλά και μόνο να παραστήσει τον ήρωα ή, για να το πούμε καλύτερα, δεν πρέπει καθόλου να τον βιώσει”*³⁴. Διατηρεί λοιπόν μια **απόσταση** από αυτόν και *“πρωτού αναμετρηθεί με το υλικό ενός ρόλου, παίρνει ο ίδιος ταξική/κριτική θέση*

*απέναντι στο ρόλο. Δεν υιοθετεί άκριτα τις σκέψεις, τα συναισθήματα και τις δράσεις του ρόλου, δεν τα «κάνει δικά του», αφηγείται την ιστορία του ρόλου κριτικά, αποκαλύπτει τις αντιφάσεις που διαπερνούν τις σχέσεις που συνάπτει, τους κοινωνικούς, ταξικούς, πνευματικούς λαβυρίνθους στους οποίους βρίσκεται”*³⁵. Αυτός φαίνεται να είναι και ο λόγος που ο Brecht έδινε μεγάλη σημασία στην επιλογή της πολιτικής σκοπιάς του ηθοποιού διακηρύσσοντας πως αυτή θα πρέπει *“να επιλεγεί έξω από το θέατρο”*³⁶ και πως αφού *“στην τέχνη, το «να μην ανήκεις σε κόμμα» δεν σημαίνει παρά ότι ανήκεις στο «κυβερνόν» κόμμα”, ο ηθοποιός θα “πρέπει να κάνει κτήμα τους τις γνώσεις της εποχής του για την ανθρώπινη συμβίωση, παίρνοντας μέρος στους ταξικούς αγώνες. [...] Κανείς δεν μπορεί να είναι υπεράνω των ταξικών αγώνων, γιατί κανείς δεν μπορεί να είναι υπεράνω του ανθρώπου”*³⁷. Και εφόσον τόσο ο άνθρωπος όσο και οι καταστάσεις θα πρέπει να γίνονται αντιληπτές στην βάση μιας μεταβλητότητας, ο ηθοποιός *“πρέπει να αποκαλύπτεται και να αποκαλύπτει, με ένα συνεχές παίξιμο και μέσα στις αντιφάσεις της πραγματικότητας, τον «ήρωα» που αναδεικνύει επί σκηνής όσο και τις καταστάσεις μέσα στις οποίες διαδραματίζονται όσα ιστορούνται επί σκηνής”*³⁸.

Στόχος αυτής της αντιμετώπισης, είναι να μην συμπαρασύρεται το κοινό από την μαγεία όσων αναπαρίστανται στη σκηνή. Και εφόσον *“όσο καλύτερα παίζουν οι ηθοποιοί”* τόσο βαθαίνει η κατάσταση έκστασης

35_ Στρούμπας Σάββας, «Μπέρτολτ Μπρεχτ: Θεατράνθρωπος – Διαλεκτικός – Κομμουνιστής. Ένα ταξίδι που τελείωσε νωρίς»

36_ Brecht Bertolt, «Μικρό όργανο για το θέατρο», μτφρ. Σκουφής Παναγιώτης, σελ. 58

37_ ο.π., σελ. 57

38_ ο.π., εισαγωγή: Σκουφής Παναγιώτης, σελ. 14

34_ Brecht Bertolt, «Μικρό όργανο για το θέατρο», μτφρ. Σκουφής Παναγιώτης, σελ. 52



εικόνα 3.3: “Μντέρα, Η ζωή της επαναστάτριας Pelagea Vlassova από το Tver”, 1951

στην οποία βρίσκεται το κοινό, " *επειδή δε μας αρέσει αυτή η κατάσταση, θα επιθυμούσαμε να παίζανε όσο γίνεται χειρότερα*"³⁹. Κι έτσι, αφού η συναισθηματική εμπλοκή του κοινού παρεμποδίζεται, μπορεί πλέον να αντιληφθεί τις αντιφάσεις, να σταθεί κριτικά απέναντι σε όσα βλέπει μπροστά του να διαδραματίζονται, αποστασιοποιείται.

gestus Αναφορικά με την υποκριτική των ηθοποιών του, ο Brecht εισάγει την έννοια του **gestus** για να περιγράψει τη «**κοινωνική χειρονομία**», την «**κινησιομιμητική εκφραστικότητα**» που αυτοί καλούνται να αναπτύξουν. Σύμφωνα με τον ίδιο, " *το πεδίο των στάσεων που παίρνουν οι ηθοποιοί μεταξύ τους το ονομάζουμε κινησιομιμητικό πεδίο. Η στάση του σώματος, ο τονισμός και η έκφραση του προσώπου καθορίζονται από μια κοινωνική «κινησιομιμητική εκφραστικότητα» (gestus) [...]. Αυτές οι κινησιομιμητικές εκφράσεις είναι, τις περισσότερες φορές, αρκετά περίπλοκες και πλήρεις αντιφάσεων, τόσο που να μη μπορούν να αποδοθούν με μια και μοναδική λέξη και ο ηθοποιός πρέπει να προσέχει ώστε κατά την κατ' ανάγκη έντονη απεικόνιση να μη χάσει τίποτα, αλλιώς να δυναμώσει το όλο σύμπλεγμά*"⁴⁰. Έτσι το *gestus* γίνεται μια σειρά κινήσεων ή εκφράσεων, που σε μια στιγμή, σε μια εικόνα μπορούν να συνοψίσουν ένα " *ολοκληρωμένο κοινωνικό νόημα*. [...] *Τέτοιες εκφραστικές κινήσεις, σαν ιερογλυφικά που μπορούν να διαβαστούν με μια ματιά [...]* αναστέλλουν οποιαδήποτε πορεία ταύτισης του θεατή με τον ηθοποιό, αλλιώς και του ηθοποιού με το ρόλο του"⁴¹. Φαίνεται πως αυτοί οι κινησιοεκφρατικοί μηχανισμοί, επιστρατεύονται για

να υποδείξουν, με θεατρικό τρόπο, αυτήν την απόσταση που διατηρεί ο ηθοποιός από το ρόλο του (κοροϊδεύοντας, σχολιάζοντας, υπερβάλλοντας τα χαρακτηριστικά του) και που καλεί και το κοινό να πάρει.

Κοινό

Με μια πρώτη ματιά, ο χειρισμός του κοινού στις μπρεχτικές παραστάσεις δεν φαίνεται να είναι πολύ διαφορετικός από αυτόν στα συμβατικά δυτικά θέατρα της εποχής του. Το κοινό τοποθετείται στην σαφώς οριοθετημένη πλατεία, σε απόσταση από την σκηνή και στραμμένο προς αυτήν, και έχει την πλήρη οπτική επαφή με ότι διαδραματίζεται σε αυτήν. Όπως έχουμε ήδη μελετήσει, στην διάρθρωση της μπρεχτικής σκηνής, το κοινό φαίνεται να τοποθετείται χωρικά απέναντι και σε απόσταση από την σκηνή, ούτως ώστε, με τα μέσα που χρησιμοποιούνται, να βρεθεί για πρώτη φορά και σε **συναισθηματική απόσταση** από όσα διαδραματίζονται σε αυτήν. " *Ο Brecht θέλει το κοινό του να αντιληφθεί ότι βρίσκεται σε ένα θέατρο και ότι ό,τι βλέπει είναι μια ανταλλάκλαση όχι της αλήθιά πάνω στην πραγματικότητα, ή καλύτερα μια «εικόνα του κόσμου»*"⁴².

Έχουν ήδη αναφερθεί αρκετοί από τους τρόπους με τους οποίους η ίδια η παράσταση κρατά το κοινό σε εγρήγορση και κριτική απόσταση από τα όσα απεικονίζονται πάνω στην σκηνή. Ο Brecht για να τονίσει ακόμα περισσότερο την **ύπαρξη της θεατρικής σύμβασης** και για να παρεμποδίσει την συναισθηματική εμπλοκή του κοινού, επιχείρησε να καταργήσει το ψευδαισθησιακό και καταναυτικό περιβάλλον

39_ ο.π., σελ. 39

40_ ο.π., σελ. 61-62

41_ Σταυρίδης Σταύρος, «Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή», σελ. 190-191

42_ Al – Azrakī Amir Abdul, «The politics of change and theatrical interaction: A critical Investigation of the theories of Antonin Artaud, Bertolt Brecht and Augusto Boal», σελ. 86, μετάφραση των συγγραφέων



εικόνα 3.4: "Η όπερα της πεντάρας", 1928

ακόμα και της ίδιας της θεατρικής αίθουσας, με διάφορους τρόπους, όπως με το να διατηρεί ανοιχτά τα φώτα της πηλατείας ή να παροτρύνει του θεατές να καπνίζουν ή να συζητούν κατά την διάρκεια της παράστασης. *“Εφόσον καταργούνται τα εφέ των ψευδαισθήσεων του αστικού θεάτρου, ο θεατής δεν ταυτίζεται συναισθηματικά με τα πρόσωπα του δράματος, αντίθετα, καλείται να σταθεί κριτικά απέναντι στις αντιφατικές τους συμπεριφορές, να σκεφθεί πάνω σ’ αυτές, να δει τον εαυτό του μέσα τους, μπαίνοντας στη διαδικασία ενός ριζικού επαναπροσδιορισμού της ίδιας του της ζωής”*⁴³. Έτσι, το κοινό φαίνεται να είναι «πραγματικά εκεί»· δεν παρακολουθεί από την κλειδαρότρυπα τη δράση που θα εξελίσσονταν ούτως ή άλλως με έναν συγκεκριμένο τρόπο· ό,τι συμβαίνει πάνω στη σκηνή «αναγνωρίζει» την παρουσία ενός κοινού, και το κοινό, αυτό το γνωρίζει.

Παράσταση

Όπως έχουμε ήδη δει, τα στοιχεία μιας παράστασης δε μπορούν να ειδωθούν ανεξάρτητα το ένα από το άλλο, και να απομονωθούν. Έτσι και στο μπρεχτικό θέατρο, στοιχεία όπως η μουσική, ο φωτισμός και η σκηνογραφία εκπέμπουν τα δικά τους σήματα, έρχονται να συμπληρώσουν την εικόνα και να ολοκληρώσουν, μαζί με τη σκηνή, τη συσχέτιση της με το κοινό, το υποκριτικό στυλ των ηθοποιών, τη συνολική αίσθηση της παράστασης⁴⁴. Η μουσική για παράδειγμα, στο

43_ Στρώμπος Σάββας, «Μπέρτολτ Μπρεχτ: Θεατράνθρωπος – Διαλεκτικός – Κομμουνιστής. Ένα ταξίδι που τελειώνει χωρίς»)

44_ “Ο «μύθος» ερμηνεύεται, ανεβάζεται και παρουσιάζεται από το θέατρο στην ολότητά του, από τους ηθοποιούς, τους σκηνογράφους, τους μασκοποιούς, τους ενδυματολόγους, τους μουσικούς και τους χορογράφους. Όλοι αυτοί ενώνουν τις τέχνες τους στην κοινή προσπάθεια, χωρίς εννοείται να παραιτούνται από την ανεξαρτησία τους.” (Brecht Bertolt, «Μικρό όργανο για το θέατρο», μτφρ. Σκουφής Παναγιώτης, σελ. 71)

θέατρο του Brecht, δεν έρχεται σαν αυτόνομο εικαστικό στοιχείο να συμπαρασύρει τους θεατές σε μια μαγική ψευδαίσθηση, αλλιά αντίθετα έρχεται να εξυπηρετήσει την πλοκή, να ενώσει τα επεισόδια διαχωρίζοντάς τα, να πάει την ιστορία παραπέρα. Στην ίδια λογική, το σκηνικό δεν έρχεται να αναπαραστήσει με ακρίβεια τον πραγματικό χώρο που εκτυλίσσονται τα γεγονότα, αλλιά το υποδυκνείει με υπαινιγμούς που *“πρέπει να εκφράζουν πιο πολύ ένα ιστορικό ή κοινωνικό ενδιαφέρον απ’ αυτό που εκφράζει ο πραγματικός περίγυρος”*⁴⁵. Ακόμα και ο φωτισμός, έρχεται να εξυπηρετήσει στην ιδέα της αποστασιοποίησης, αφού αντί να επιδιώκεται μια κατανυκτική ατμόσφαιρα που υπνωτίζει τον θεατή, γίνονται απλές και σαφείς επιλογές που εξυπηρετούν στην πλήρη αντίληψη του τι συμβαίνει πάνω στην σκηνή, καταδυκνείοντας πως αυτό δεν είναι τίποτα άλλο από μια παράσταση⁴⁶.

Στις μπρεχτικές παραστάσεις όπου το βασικό ζητούμενο είναι η αποστασιοποίηση του κοινού, και η διατήρησή του σε διαρκή εγρήγορση και κριτική στάση απέναντι σε αυτό που παρακολουθεί, τα πολλαπλά **σήματα** εκπέμπονται από τη σκηνή με **σαφή κατεύθυνση** προς κάθε μέλος του κοινού, και στοχεύουν στη **λογική** τους επεξεργασία από αυτό, ώστε να αποκωδικοποιηθούν και να συνταχθεί το τελικό μήνυμα.

Προκειμένου να επιτυγχάνεται αυτή η διαρκής εγρήγορση του κοινού και να αποφεύγεται το ενδεχόμενο να παρασυρθεί από τη θεατρική πράξη, πολύ συχνά τα σήματα τα οποία εκπέμπονται κατά τη διάρκεια της παράστασης, έρχονται σε

45_ Brecht Bertolt, «Μικρό όργανο για το θέατρο», μτφρ. Σκουφής Παναγιώτης, σελ. 73

46_ Συχνά στις παραστάσεις του Brecht χρησιμοποιείται ένας εννιαίος γενικός φωτισμός καθ’ όλη τη διάρκεια της παράστασης

σύγκρουση το ένα με το άλλο. Το πλέον χαρακτηριστικό παράδειγμα εντοπίζεται στην υποκριτική του ηθοποιού, όπου τα λεκτικά σήματα που εκπέμπει είναι κατά κανόνα αντικρουόμενα με τα κινήσιοεκφραστικά. Βλέπουμε λοιπόν τον ηθοποιό με θεατρικό τρόπο να υποδυκνείει τη θεατρική σύμβαση, να διαχωρίζει τη θέση του από το ρόλο που υποδύεται, να υπερβάλλει τα χαρακτηριστικά του, να τον αμφισβητεί, να τον κοροϊδεύει, να τον κριτικάρει. Στις μπρεχτικές παραστάσεις, δε βλέπουμε σχεδόν ποτέ τον ηθοποιό να «πλέει αυτό που εννοεί», αλλιώς να χρησιμοποιεί όσα μέσα διαθέτει ώστε να καταφέρει **το κοινό να συντάξει μόνο του το κεντρικό μήνυμα**.

3_2_2 Ο Antonin Artaud και το θέατρο της σκληρότητας

Ο Antonin Artaud (1896-1948) ήταν Γάλλος δραματουργός, ποιητής, κινηματογραφικός ηθοποιός και θεατρικός σκηνοθέτης, του οποίου οι ιδέες επηρέασαν την πορεία του σύγχρονου θεάτρου. Απέναντι στο θέατρο της εποχής του, την ψυχολογική ερμηνεία των χαρακτήρων και την πρωτοκαθεδρία της έναρθρης γλώσσας, προτάσσει το **«θέατρο της σκληρότητας»**, το οποίο βαθιά επηρεασμένο από τις αρχές του θεάτρου της Ανατολής, παρουσιάζει στη σκηνή τη σκληρότητα της ζωής και τις μεγαλύτερες ενέργειες και δυνάμεις που τη διέπουν. Αν και στη διάρκεια της ζωής του δεν κατάφερε να εφαρμόσει στο σύνολό τους τις αρχές του θεάτρου του, οι ιδέες του αναπτύσσονται στο βιβλίο «Το θέατρο και το είδωλό του», τόσο μέσω θεωρητικών κειμένων, όσο και με την περιγραφή των θεατρικών εργαλείων μέσω των οποίων αυτές θα μπορούσαν να πραγματοποιηθούν.

Μέσα στα κείμενα του Artaud, δεν διατυπώνεται ξεκάθαρα ο κοινωνικός του προβληματισμός, ωστόσο αυτός διατρέχει το σύνολο του έργου του. Ο Artaud ζει σε μια εποχή όπου η επιστήμη της ψυχολογίας εστιάζει στα χαρακτηριστικά και τα προσωπικά προβλήματα του κάθε ατόμου, θέτοντας έτσι τον **άνθρωπο** στο επίκεντρό της, ανάγοντας τον σε **μέτρο των πάντων**. " *Και όσο ο άνθρωπος θεωρείται απαραίτητος και σε προνομιακή θέση, ο κόσμος στον οποίο κατοικεί μπορεί να θεωρηθεί ότι έχει μια συγκεκριμένη σταθερότητα. Με τον άνθρωπο στο κέντρο του σύμπαντος, ο ουρανός είναι το όριο. Αν όμως ο άνθρωπος δεν μπορεί πλέον να θεωρηθεί ότι παρέχει την αρχή της ζωής και του θανάτου,*

*περιγραφή
της
εποχής
του*

της ύπαρξης και της μη ύπαρξης, τότε δεν υπάρχει καμία εγγύηση ότι ο ουρανός θα μείνει σταθερός»⁴⁷. Αυτό φαίνεται να εννοεί και ο Artaud με τη φράση "δεν είμαστε ελεύθεροι. Και ο ουρανός ακόμη μπορεί να μας έρθει κατακέφαλα"⁴⁸. Φαίνεται πως ο Artaud εντοπίζει στη ζωή πολλή περισσότερο από αυτά που ορίζουν την καθημερινότητα: η ζωή διέπεται από αρχέγονες δυνάμεις, πάθη και ενέργειες πολύ μεγαλύτερες από αυτές που ο άνθρωπος μπορεί να αντιληφθεί, όντας αφοσιωμένος στον μικρόκοσμό του. Η «ζωή», σύμφωνα με τον Artaud, ξεφεύγει κατά πολύ από την ανθρώπινη αντίληψη και εμπειρία, είναι μια έννοια πρώτα απ'όλα «σκληρή», πανανθρώπινη και ταυτόχρονα υπεράνω της ανθρώπινης ύπαρξης, που περιέχει, όλες τις συμπαντικές αντιφάσεις, το καλό και το κακό, τη ζωή και τον θάνατο, τα έμβια και τα άβια, τη φρίκη και τη γαλήνη, κι αυτές τις αντιφάσεις θέλει να φέρει στο φως. "Αν από τη ζωή μας λείπει το θειάφι, το έναυσμα, δηλαδή μια διηνεκής μαγεία, είναι επειδή διαλέξαμε να γίνουμε παρατηρητές των πράξεών μας και να χανόμαστε σε διαλογισμούς πάνω στις ιδεώδεις μορφές που ονειρευόμαστε για τις πράξεις μας, αντί οι πράξεις μας αυτές να γίνονται οι κινητήριες δυνάμεις που μας τραβούν εμπρός"⁴⁹. Φαίνεται λοιπόν ο Artaud να τάσσεται ξεκάθαρα απέναντι στον άνθρωπο της εποχής του, που έχει υποβαθμιστεί σε μια αλλοτριωμένη, ατομικιστική και άβουλη, κατευθυνόμενη προσωπικότητα, **απαξιώνοντας ταυτόχρονα την κουλιτούρα του δυτικού πολιτισμού** στο σύνολό της.

47_ Weber Samuel, «Theatricality as Medium», σελ. 282-283, μετάφραση των συγγραφέων

48_ Artaud Antonin, «Το θέατρο και το είδωλό του», μτφρ. Μάτεϊς Παύλος, σελ. 90

49_ ο.π., σελ. 13-14

Η σήψη του δυτικού πολιτισμού, δε θα μπορούσε παρά να εμφανίζεται και στο θέατρο που αυτός δημιουργεί. Ο Artaud καταδικάζει το θέατρο της εποχής του, που συζητάει για τη **ψυχολογία** και μετατρέπει το κοινό σε ηδονοβληψίες προσωπικών παθών και αγωνιών. "Ποιός το είπε ότι το θέατρο δημιουργήθηκε με προορισμό να κάνει αναλύσεις χαρακτήρων, να λύνει τις ανθρώπινες συγκρούσεις ανάμεσα στον έρωτα και το καθήκον *ας πούμε*, ποιός το είπε τάχα ότι προορισμός του θεάτρου είναι να μάχεται για προβλήματα επίκαιρα είτε ψυχολογικά, αυτά που έχει πάρει μονοπώλιο το σύγχρονό μας θέατρο; Αν το θέατρο ήταν έτσι όπως το βλέπουμε εμείς σήμερα, θα 'λεγε κανείς ότι το μόνο που μας απασχολεί στη ζωή μας είναι αν μπορούμε να κάνουμε επιδέξιο έρωτα, αν θα πάμε στον πόλεμο, ή αν είμαστε αρκετά άνανδροι για να κλείσουμε ειρήνη, πώς να βοηθήσουμε τις μίζερές ηθικές αγωνιούλτες μας, κι αν θα αποκτήσουμε συνείδηση των «κόμπλεξ» που διαθετούμε, ή αν αυτά τα κόμπλεξ θα μας δυναστεύουν. Αλλήλωστε, η τέτοια συζήτηση σπάνια υψώνεται σε επίπεδο κοινωνικό, σπάνια η συζήτηση αυτή κάνει διερεύνηση του κοινωνικού είτε του ηθικού μας συστήματος. Το θέατρο ποτέ δε ξανοίγεται σε βαθιά νερά, τόσο όσο για να ρωτήσει μήπως τυχόν αυτό το κοινωνικό και ηθικό σύστημα στηρίζεται σε άδικες βάσεις"⁵⁰. Και σε αυτό το ψυχολογικό θέατρο φαίνεται πως **ο λόγος αποκτά πρωταρχική σημασία**, μετατρέποντας τη σκηνή στο χώρο των κειμενογράφων και των συγγραφέων. Το σύγχρονό του θέατρο αποτελεί κλάδο της λογοτεχνίας και φαίνεται να μη διαχωρίζεται από την "ιδέα ενός κειμένου που ερμηνεύεται από σκηνής"⁵¹. Ο Artaud τονίζει πως "ο λόγος στο θέατρο της Δύσης χρησιμοποιεί

το
θέατρο
της
εποχής
του

50_ ο.π., σελ. 46-47

51_ ο.π., σελ. 77



εικόνα 3.5: σκίτσο του Αρταύ

μόνο για να εκφράσει ψυχολογικές συγκρούσεις ιδιάζουσες στον άνθρωπο και στην καθημερινή πραγματικότητα της ζωής του. [...] Και θα υπάρχει πάντα ένας χώρος όπου οι δια του λόγου προσφερόμενες λύσεις του έργου θα διατηρούν την πιο προνομιούχο θέση"⁵².

Ταυτόχρονα, ο Artaud, επικρίνει τη **προσκόλληση στα αριστουργήματα** των περασμένων εποχών, που θεωρεί ότι ανταποκρίνονται στην εποχή τους, αλλά όχι στην σύγχρονη εποχή. Στο κείμενό του «As τελειώνουμε με τ' αριστουργήματα», καταδικνεί το "σεβασμό που τρέφουμε για κάθε τι γραμμένο, διατυπωμένο ή ζωγραφισμένο, ακινητοποιημένο μέσα σε μια μορφή, ης και κάθε έκφραση να μην είναι επιτέλους εξαντλημένη, ης και δεν έχουμε φτάσει στο σημείο όπου τα πράγματα πρέπει να τιναχτούν στον αέρα, αν είναι να κάνουν ένα καινούριο ξεκίνημα και να ξαναρχίσουν"⁵³.

Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει "αν το σημερινό κοινό δεν καταλαβαίνει τον Οιδίποδα Τύραννο, θ' αποτολμούσα να πω ότι το λάθος είναι του Οιδίποδα και όχι του κοινού"⁵⁴.

*προς
ένα
θέατρο
της
σκληρότητας*

Ο Artaud τάσσεται απέναντι στο ηθικό και κοινωνικό σύστημα των καιρών του, και διακηρύσσει πως "το σημερινό κοινωνικό καθεστώς είναι παράνομο, άδικο, και πρέπει να καταστραφεί. Αν αυτό είναι γεγονός που αφορά το θέατρο, ακόμα πιο πολύ αφορά τα πολυβόλα"⁵⁵. Απορρίπτει τον «φρόνιμο» άνθρωπο, τον «άνθρωπο – πτώμα», όπως τον χαρακτηρίζει, και τους συνηθισμένους περιορισμούς που παραδεχόμαστε σε αυτόν και στις ανθρώπινες δυνάμεις,

προεκτείνοντας άπειρα τα σύνορα αυτού που καλούμε πραγματικότητα. "Πρέπει να πιστέψουμε σε μια αίσθηση της ζωής ανανεούμενη από το θέατρο, μια αίσθηση ζωής μέσα στην οποία ο άνθρωπος γίνεται άφοβα κυρίαρχος πάνω σε κάθε πράγμα αδημιούργητο ακόμη, και προκαλεί την γέννηση του. Και κάθε τι αγέννητο έχει τη δυνατότητα να γεννηθεί, φτάνει εμείς να μην περιοριστούμε να παραμείνουμε απλά όργανα καταγραφής"⁵⁶.

Έτσι το θέατρό του, έρχεται ως αναγκαιότητα να επιφέρει μια **αφύπνιση**, μια εξισορρόπηση, να φανερώσει στον άνθρωπο εκείνες τις **πλευρές της ζωής** και του **εαυτού** του που παραμένουν **αθέατες**. Κι αυτές οι ιδέες του φαίνεται να διατυπώνονται πιο καθαρά σε κείμενά του που δε συζητούν αμιγώς για το θέατρο, όπως «Το θέατρο και η πανούκλα». Ο Artaud, τονίζει πως "σαν την πανούκλα, το θέατρο είναι ένα παροξυσμός κρίσης, όπου η λύση είναι ή θεραπεία ή θάνατος. Και η πανούκλα είναι μείζων ασθένεια γιατί είναι ένας ολοκληρωμένος παροξυσμός, μετά από τον οποίο δεν απομένει τίποτα άλλο παρά θάνατος ή ολοσχερής εξυγίανση. Κατά τον ίδιο τρόπο το θέατρο είναι ασθένεια γιατί είναι η ύψιστη εξισορρόπηση, που δεν αποχτιέται χωρίς να προηγηθεί μια καταστροφή. Το θέατρο προσκαλεί τον νου σε ένα παραλήρημα που του εξάπτει τις δυνάμεις του. Και τελικά, καταλήγοντας, μπορούμε να δούμε ότι, από την ανθρώπινη σκοπιά, η θεατρική πράξη, σαν της πανούκλας, είναι ευεργετική γιατί, καταναγκάζοντας τους ανθρώπους να δουν τον εαυτό τους όπως πραγματικά είναι, βοηθάει να πέσουν οι μάσκες, ξεσκεπάζει το ψέμα, την πηλαδρότητα, τη χαμέρπεια, τον ταρτουφισμό. [...] Τους προσκαλεί η θεατρική πράξη να πάρουν κατέναντι στο

52_ ο.π., σελ. 79-80

53_ ο.π., σελ. 84

54_ ο.π., σελ. 85

55_ ο.π., σελ. 47

56_ ο.π., σελ. 16

περωμένο μια στάση ηρωική και ανώτερη που, χωρίς την παρέμβασή της δεν θα την έπαιρναν ποτέ"⁵⁷.

Για τον Artaud, η αλληλαγή στο θέατρο είναι απαραίτητη και μείζονος σημασίας. Διατυπώνει χαρακτηριστικά πως "δεν είμαι από αυτούς που πιστεύουν ότι, για να αλληλάξει το θέατρο πρέπει να αλληλάξει πρώτα ο πολιτισμός μας. Πιστεύω όμως ότι το θέατρο, χρησιμοποιούμενο με το υψηλότερο και πλέον δύσκολο νόημά του έχει τη δύναμη να επηρεάσει την όψη και τη διαμόρφωση των πραγμάτων"⁵⁸. Για αυτόν τον λόγο προτείνει ένα θέατρο που να είναι ικανό να εξυπηρετήσει αυτόν τον ανώτερο στόχο, ένα «θέατρο της σκληρότητας».

Το θέατρο της σκληρότητας

Με τη χρήση της λέξης «σκληρότητα», φαίνεται πως αυτόματα η αίσθηση που δημιουργείται, είναι πως πρόκειται για ένα θέατρο σοκαριστικό, με αιματηρές εικόνες και ακραίες εκφράσεις βίας. Ο Artaud όμως διευκρινίζει πως δεν περιγράφει αυτό στο θεατρό του, ή όχι απαραίτητα και μονοπωλιακά αυτό. Όπως αναφέρει, "δε πρόκειται για αυτή τη σκληρότητα που μπορούμε να εφαρμόσουμε ο ένας πάνω στον άλλο [...]. Πρόκειται εδώ για μια σκληρότητα πολύ πιο τρομερή και απαραίτητη, αυτή που τα πράγματα μπορούν να εξασκήσουν εναντίον μας"⁵⁹. Απέναντι λοιπόν σε "βαθυστόχαστους διαλογισμούς, ανώφελες ενδοσκοπικές απεικονίσεις και νεφελώδη όνειρα"⁶⁰, η σκληρότητα του Artaud μοιάζει **αναγκαία** για να μπορέσουμε να "φτάσουμε

σε μια **συνειδησιακή εγρήγορση** και να κάνουμε δικές μας ορισμένες δεσπόζουσες δυνάμεις, ορισμένες γνώσεις και ιδέες που κατευθύνουν τα πάντα. Και να ανακαλύψουμε και **πάλη μέσα μας αυτές τις ενέργειες που, τελικά, είναι αυτές που δημιουργούν την τάξη και αυξάνουν την αξία της ζωής**. Αλλιώς, **ας αφεθούμε στη μοίρα μας χωρίς αντιδράσεις μια και καλή, τώρα αμέσως, και ας παραδεχτούμε πως δεν είμαστε καλοί για τίποτα και το μόνο που μας αξίζει είναι η σταξία, η πείνα, το αίμα, ο πόλεμος και οι επιδημίες**"⁶¹. Αναγνωρίζουμε στη σκληρότητα του Artaud, μια φύση που αναπτύσσεται σε **τρία παράλληλα επίπεδα**: περιγράφει την ίδια τη **ζωή**, τις ιδέες και τις ενέργειες της, ταυτόχρονα τονίζει το πόσο σκληρή διαδικασία είναι η **αντίληψη** αυτής της πρώτης σκληρότητας, και τέλος επισημαίνει την αναγκαιότητα ύπαρξης ενός σκληρού και άμεσου **τρόπου απεικόνισης** στη σκηνή⁶².

Όπως έχει ήδη αναφερθεί ο Artaud τάσσεται ενάντια στην "ευλάβεια του θεάτρου απέναντι στο κείμενο"⁶³, καθώς αυτό χρησιμοποιείται μονάχα για να αποτυπώσει τις ψυχολογικές συγκρούσεις των ηρώων, υποβιβάζοντας τη θεατρική πράξη σε πεδίο ανάλυσης χαρακτήρων. Όπως αναφέρει ο Σταυρίδης "ίσως το βαθύτερο νόημα ενός «θέατρου της σκληρότητας», όπως το επαγγέλλεται ο Artaud, να

ποίηση
«εν χώρω»

61_ ο.π., σελ. 91, υπογράμμιση των συγγραφέων)

62_ "Γιατί, μου φαίνεται, η δημιουργία και η ίδια η ζωή προσδιορίζονται βασικά από μια άγρια δριμύτητα, δηλαδή μια άγρια σκληρότητα στα θεμέλια, η οποία οδηγεί τα πράγματα προς το αναπόδραστο τέλος τους όποιο κι αν είναι το τίμημα. Η προσπάθεια αποτελεί σκληρότητα, η ύπαρξη δια της προσπάθειας αποτελεί σκληρότητα. [...] Η σκληρότητα είναι η ύλη εκείνη που χρησιμεύει σαν συνδετικό, πηχτικό υγρό και συγκολληθεί τα πράγματα: η σκληρότητα πλάθει τα χαρακτηριστικά του δημιουργημένου κόσμου." (Artaud Antonin, «Το θέατρο και το είδωλό του», μτφρ. Μάτεας Παύλος, σελ. 116-117)

63_ ο.π., σελ. 100

57_ ο.π., σελ. 16

58_ ο.π., σελ. 90

59_ ο.π., σελ. 90

60_ ο.π., σελ. 90-91

βρίσκεται στη βίαιη αποστασιοποίηση του από τη συνήθεια το κοινό να ταυτίζεται με τα πάθη των αναπαριστώμενων προσώπων – χαρακτήρων. Μια τέτοια χειρονομία ξεκινά από την αποστασιοποίηση της ίδιας της παράστασης από το κείμενο σαν οδηγητικό νήμα"⁶⁴. Ο Artaud υποστηρίζει πως το θέατρο δεν είναι ένας χώρος ψυχολογικός, αλλά πλαστικός και η σκηνή είναι ένας "*συγκεκριμένος φυσικός χώρος που μας ζητάει να τον γεμίσουμε, να του δώσουμε να μιλήσει τη δική του συγκεκριμένη γλώσσα*"⁶⁵. Αυτή η γλώσσα, δεν απευθύνεται στη λογική, αλλά "*αποτείνεται στις αισθήσεις και είναι ανεξάρτητη από το λόγο. [...] Συστατικά της γλώσσας αυτής είναι κάθε τι που υπάρχει πάνω στη σκηνή, κάθε τι που μπορεί να παρουσιαστεί και να εκφραστεί σαν υλική παρουσία πάνω στη σκηνή*"⁶⁶. Ο Artaud λοιπόν, αντικαθιστά την ποίηση του λόγου με μια **ποίηση «εν χώρω»**, "*που θα πιάσει ακριβώς τον χώρο εκείνο, το διάστημα που δεν μπορούν να γεμίσουν οι λέξεις*"⁶⁷ δημιουργώντας ένα θέαμα που σαν **κώδικας** αποτελείται από χειρονομίες, κινήσεις, ήχους, φώτα και εικόνες. Αυτό δε σημαίνει ότι ο λόγος εξοστρακίζεται από το θέατρο του Artaud, αλλά πως "*θα δοθεί στις λέξεις το περιεχόμενο και το βάρος που αυτές έχουν μέσα στο όνειρό*"⁶⁸. Τονίζει πως τα έργα του «θέατρου της σκληρότητας», δε θα στηρίζονται στον γραπτό λόγο, και τα σημεία εκείνα που τον χρησιμοποιούν θα γράφονται, θα μιλιούνται και θα τονίζονται με καινούριο τρόπο και διαφορετική αίσθηση. Όπως άλλωστε σημειώνει "*πρέπει*

64_ Σταυρίδης Σταύρος, «Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή», σελ. 194

65_ Artaud Antonin, «Το θέατρο και το είδωλό του», μτφρ. Μάτεσις Παύλος, σελ. 42

66_ ο.π., σελ. 42, υπογράμμιση των συγγραφέων

67_ ο.π., σελ. 43

68_ ο.π., σελ. 105

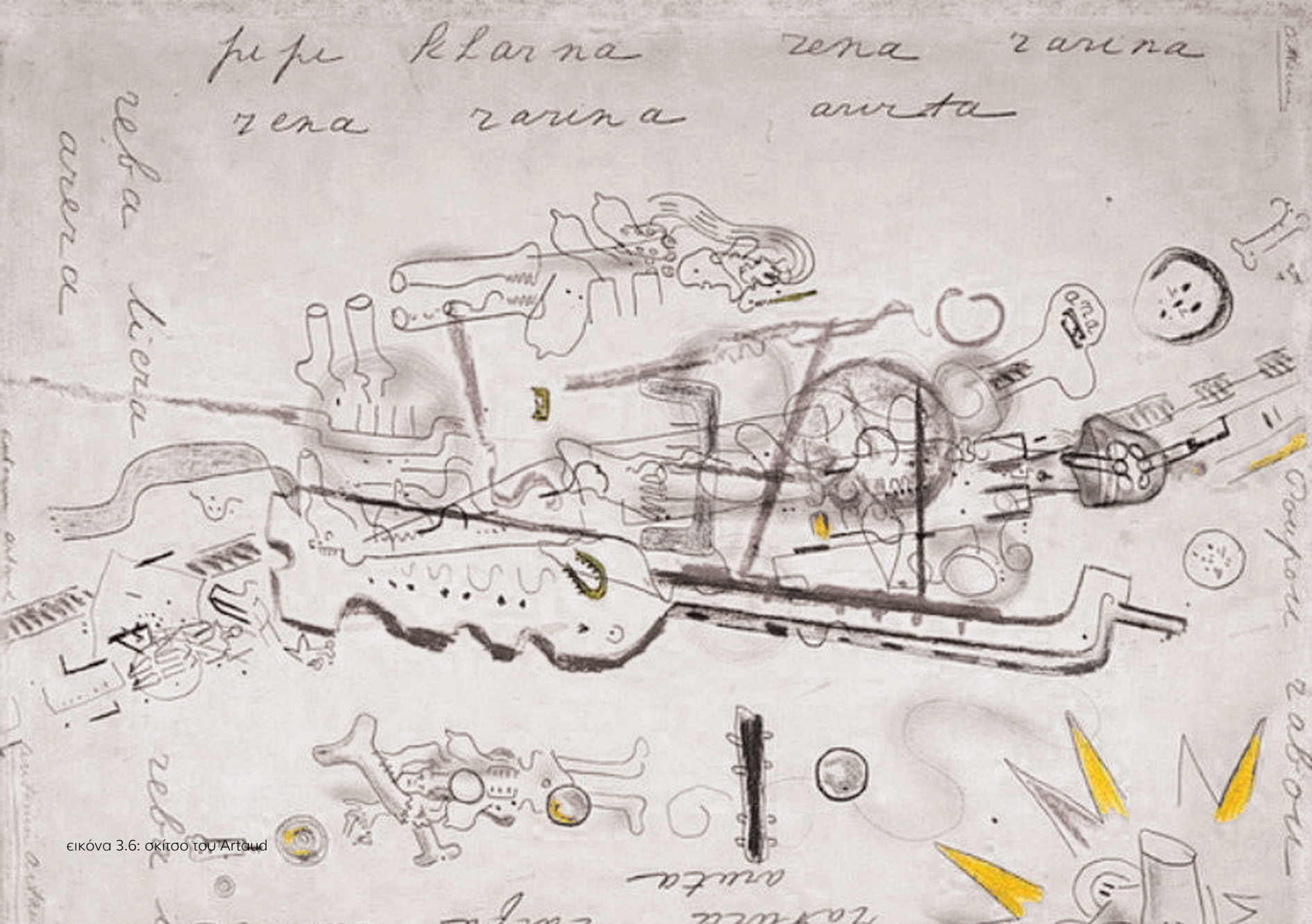
να επανασυνδέσουμε τις λέξεις με τις φυσικές εκείνες κινήσεις που προκάλεσαν τη γέννηση των λέξεων"⁶⁹.

Σκηνή

Στην αριστοτελική δομή του θεάτρου, παρουσιάζεται ένας ολοκληρωμένος μύθος, με αρχή μέση και τέλος, ως μια συνέχεια, μια ενοποιημένη δράση. Μια τέτοια γραμμική ανάπτυξη για να γίνει αντιληπτή στο σύνολό της ως μια ενότητα (κάτι που στο αριστοτελικό θέατρο είναι απαραίτητο για την εννόηση του έργου), προϋποθέτει ο θεατής να έχει τη συνοδική εποπτεία της σκηνής ανά πάσα στιγμή. Αυτό οδηγεί σε ένα σαφή διαχωρισμό σκηνής και κοινού και στη δημιουργία ενός σταθερού σημείου θέασης. Σε αυτήν την ενότητα του αριστοτελικού θεάτρου, και το σταθερό διαχωρισμό που αυτή επιβάλλει, αντιτίθεται ο Artaud, ο οποίος δεν εστιάζει στη συνέχεια του μύθου και την παράθεση των γεγονότων.

Στο θέατρο του Artaud, τον μύθο έρχεται να εξυπηρετήσει η δημιουργία μιας **ατμόσφαιρας**, ενεργειών και εικόνων που **κατακλύζουν τον θεατρικό χώρο**. Για να το καταφέρει αυτό, ο Artaud **καταργεί τη μετωπική τοποθέτηση και τον αυστηρό διαχωρισμό** ανάμεσα στη σκηνή και το κοινό. Αναφέρει ότι "*σκηνή και αίθουσα τις καταργούμε, και τις αντικαθιστούμε με έναν ενιαίο χώρο χωρίς χωρίσματα και κάγκελα, που θα αποβεί το θέατρο της δράσης. [...] Η απουσία σκηνής, με τα ως τα σήμερα νόημα της λέξης, θα επιτρέπει στη δράση να απλώνεται μέχρι τις τέσσερις γωνίες της αίθουσας. Ιδιώτεροι χώροι στα τέσσερα κύρια σημεία της αίθουσας θα προορίζονται αποκλειστικά για*

69_ ο.π., σελ. 125



εικόνα 3.6: σκίτσο του Artaud

τους ηθοποιούς και τη δράση. [...] Η δράση θα ξετυλίγεται σε όλα τα επίπεδα και προς όλες τις διευθύνσεις της προοπτικής, σε ύψος και σε βάθος"⁷⁰. Στα πλαίσια της κατάρτησης της συμβατικής δομής της θεατρικής αίθουσας, ο Artaud προτείνει το θέατρό του να μην τοποθετείται καν σε χώρους προορισμένους για θεατρική δράση, αλλά σε χώρους άλλης πρότερης χρήσης, που θα διαμορφώνονται αποκλειστικά για να το φιλοξενήσουν.

Θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε ότι κατά τη διάρκεια μιας αρτωικής παράστασης, μπορούν να δημιουργηθούν **πολλαπλά σκηνικά σενάρια**. Μπορεί τη μια στιγμή η δράση να τοποθετείται παράλληλα σε δυο ή τρεις χώρους, αργότερα να επικεντρωθεί σε έναν συγκεκριμένο χώρο και απότομα να μετατοπιστεί σε άλλο σημείο της αίθουσας⁷¹. Σίγουρα, αυτή η απροβλεψιμότητα επιτυγχάνει τη δημιουργία της συνολικότερης ατμόσφαιρας· είναι σαν να καταργούνται τα όρια των σκηνών και όλοκληρος ο θεατρικός χώρος να αποκτά το χαρακτήρα μιας **δυντικής σκηνής**. Μιας δυντικής σκηνής που δεν εκπέμπει με σαφή κατεύθυνση τα **σήματα** προς το κοινό, αλλά με τρόπο σφαιρικό, σαν **κύματα** προς όλες τις κατευθύνσεις.

ΗΘΟΠΟΙΟΣ

Στο θέατρο του Artaud, δεν είναι οι χαρακτήρες ενός έργου αυτοί στους οποίους η θεατρική δράση επικεντρώνεται.

70_ ο.π., σελ. 108

71_ " Μια κραυγή που θα ακούγεται από μίαν άκρη, θα μπορεί να μεταδίδεται από στόμα σε στόμα με διαδοχικά δυναμώματα ή τονικές αλλοιώσεις, ως την άλλη άκρη. Η δράση θα αναπτύξει τον κύκλο της, θα απλώσει την τροχιά της από επίπεδο σε επίπεδο, από σημείο σε σημείο, παροξυσμοί θα γεννιούνται ξαφνικά σε διάφορα σημεία σαν πυρκαγιές." (Artaud Antonin, «Το θέατρο και το είδωλό του», μτφρ. Μάτεϊσις Παύλος, σελ. 108)

Έτσι οι ηθοποιοί του αρτωικού θεάτρου δεν καλούνται να εμβαθύνουν στην ψυχολογία, τα κίνητρα και την εκφραστικότητα του ρόλου που καλούνται να υποδυθούν, χρησιμοποιώντας τα συμβατικά κινησιοεκφραστικά τους μέσα για να τον αποδώσουν στην σκηνή. Ο Artaud αντιμετωπίζει τους ηθοποιούς του ως "*γνήσια ιερογλυφικά που ζουν και κινούνται*"⁷². Όντας βαθιά επηρεασμένος από το θέατρο της Ανατολής, δανείζεται τις αρχές της υποκριτικής από αυτό, και ανάγει τους κινησιολογικούς κώδικες σε κυρίαρχο εργαλείο του ηθοποιού. Στο κείμενό του «Το Θέατρο του Μπαλί», ο Artaud εκθειάζει τον απόλυτο σωματικό έλεγχο από τη μεριά του ηθοποιού, όπου κάθε δυνατότητα αυτοσχεδιασμού αποκλείεται, κάθε κίνηση φαίνεται να σηματοδοτεί μια ιδέα πολύ μεγαλύτερη και σπουδαιότερη, τα σώματα μοιάζουν να συμμετέχουν σε μια τελετουργία ιερή και μη ανθρώπινη και εν τέλει η ύλη αναδυνκνείται ως "*αποκαλυπτικό μέσο που ξαφνικά διασκορπίζεται σε σημεία για να διδάξει τη μεταφυσική ταυτότητα του συγκεκριμένου και του αφηρημένου – να μας το διδάξει με χειρονομίες καμωμένες για να αντέξουν στο χρόνο, να διαρκούν*"⁷³. Κι εδώ θα μπορούσαμε να εντοπίσουμε μια συγγενική εκδοχή του μπρεχτικού *gestus* "*σαν καίριας πυκνής χειρονομίας. Όχι διότι διανοίγει τη δράση εκθέτοντας τη στην κριτική, αλλά διότι αρθρώνει τη δράση αναθέτοντας στην ίδια τη χειρονομία το πυκνό νόημα μιας βαθύτερης εμπειρίας*"⁷⁴.

Ο ηθοποιός, για να καταφέρει να ανταπεξέλθει στις απαιτήσεις ενός θεάτρου τόσο μυσταγωγικού, καλείται

72_ ο.π., σελ. 69, υπογράμμιση των συγγραφέων)

73_ ο.π., σελ. 67)

74_ Σταυρίδης Σταύρος, «Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή», σελ. 194



εικόνα 3.7: "Les Cenci", 1935

πρώτα απ'όλα να καταφέρει να έρθει σε ρήξη με τις κοινωνικές συμβάσεις και συνήθειες που του παρέχουν ένα συγκεκριμένο κινησιοεκφραστικό εξοπλισμό. Κατά τη διάρκεια της εκπαίδευσής του, ο ηθοποιός αυτός "*πρέπει ουσιαστικά να παραιτηθεί από τις ιδιαίτερες ευαισθησίες του [...] για να ανακαλύψει μορφές κίνησης και εκφράσεις ικανές να μεταπλάσουν ψυχικές και νοητικές καταστάσεις ανείπωτες*"⁷⁵. Φαίνεται να βρισκόμαστε μπροστά σε μια άλλη μορφή απόστασης, αυτή που ο ηθοποιός καλείται να λάβει από τον εαυτό του. Αυτή η αποστασιοποίηση διαφέρει από αυτή του Brecht, καθώς την ώρα της παράστασης οι ηθοποιοί φαίνονται παραδωμένοι στη μαγική αυτή έκσταση, "*είναι σαν τα συναισθήματα τους να υπακούουν σε πανάρχαιες ιερές τελετές, σαν να είναι υπαγορευμένα από ανώτερες δυνάμεις [...]. Ο εκτελεστής μοιάζει σαν ο ίδιος να μην είναι πια τίποτα άλλο παρά το ομοίωμα του εαυτού του*"⁷⁶. Φαίνεται η **απόσταση ηθοποιού και ρόλου** όχι απλώς να μειώνεται, αλλά να **καταργείται**⁷⁷.

Κοινό

Η χωρική δομή του θεάτρου του Artaud, δεν διαφοροποιείται από την κλασική αριστοτελική μόνο με την διάσπαση και περιμετρική τοποθέτηση της σκηνής, αλλά και με την τοποθέτηση του κοινού σε σχέση με αυτή. Όπως σημειώνει ο ίδιος, "*το κοινό θα κάθεται στο μέσο της αίθουσας, σε*

75_ ο.π., σελ. 194

76_ Artaud Antonin, «Το θέατρο και το είδωλό του», μτφρ. Μάτεϊς Παύλος, σελ. 66

77_ Αυτή η ταύτιση, που φαίνεται αδύνατη, αποτελεί έναν από τους λόγους που ο Peter Brook στο βιβλίο του The Empty Space, εκφράζει την άποψη πως το θέατρο του Artaud δεν μπορεί να εφαρμοστεί, λέγοντας χαρακτηριστικά: "*Εφαρμοσμένος Artaud είναι προδομένος Artaud*" (Brook Peter, «The Empty Space», σελ. 64, μετάφραση των συγγραφέων)

κινητά καθίσματα, περιστρεφόμενα, που θα του επιτρέπουν να παρακολουθεί το θέαμα που ξετυλίγεται ολόγυρά του"⁷⁸. Αυτή η χωρική τοποθέτηση του κοινού **στο κέντρο του θεατρικού χώρου** και η διεύθυνση των επιμέρους σκηνών γύρω του, εξυπηρετεί στο να "*αποκατασταθεί κατευθείαν επικοινωνία ανάμεσα στον ηθοποιό και τον θεατή, και τούτο χάρη στο ότι ο θεατής, τοποθετημένος στο κέντρο της δράσης, περιτυλίγεται και επηρεάζεται από αυτή*"⁷⁹. Ο θεατής βρίσκεται πραγματικά στη **μέση εκπεμπόμενων σημάτων** από κάθε γωνιά της αίθουσας, που ανακλίνονται μεταξύ σωμάτων και χωρικών διαστάσεων, και σαν **δονήσεις** τον διαπερνούν, τον συνταράσσουν, τον επηρεάζουν⁸⁰. Ο Artaud για να περιγράψει τον τρόπο με τον οποίο αυτές οι δονήσεις επηρεάζουν το σώμα και τις αισθήσεις του θεατή, χρησιμοποιεί την αλληγορία του γητευτή των φιδιών. "*Αν η μουσική έχει επίδραση πάνω στα φίδια, αυτό δε γίνεται μέσα από τις πνευματικές νύξεις που τους προσφέρει, αλλά επειδή τα φίδια είναι μακρουλά και περιελίσσονται με όλο τους το μήκος πάνω στη γη, έτσι που σχεδόν κάθε σημείο του κορμιού τους εφάπτεται με το χώμα· και οι μουσικές δονήσεις που μεταδίδονται στη γη περνούν στο σώμα του φιδιού σαν ένα ανεπαίσθητο και μεγάλης χρονικής διάρκειας μασάζ. Προτείνω: να εφαρμόσουμε στον θεατή αυτό ακριβώς που κάνει στα φίδια ο γητευτής, και να τους κατευθύνουμε, χρησιμοποιώντας σαν μέσο τον ίδιο τον*

78_ Artaud Antonin, «Το θέατρο και το είδωλό του», μτφρ. Μάτεϊς Παύλος, σελ. 92

79_ ο.π., σελ. 92

80_ "*Και όπως δεν θα υπάρχει τίποτα κενό μέσα στο χώρο, γιατί θα είναι γεμισμένος, έτσι δε θα υπάρχει ανάπαυλα είτε κενός χώρος και στο μυαλό και την ευαισθησία του θεατή. Δηλαδή, μεταξύ ζωής και θεάτρου δεν θα υπάρχει πια καμία διαχωριστική γραμμή, αλλά συνοχή.*" (Artaud Antonin, «Το θέατρο και το είδωλό του», μτφρ. Μάτεϊς Παύλος, σελ. 141)

οργανισμό τους, προς τις έννοιες τις πιο λεπταίσθητες"⁸¹. Ο θεατής του αρτωικού θεάτρου λοιπόν, επηρεάζεται από την παράσταση " *από χτύπο σε χτύπο, από ανάσα σε ανάσα*"⁸².

Χρειάζεται να τονίσουμε πως δεν πρόκειται για το συναισθηματικό υπνωτισμό τον οποίο κατακρίνει ο Brecht, αφού με τη χρήση των χειρονομιών, ενός κινησιοεκφραστικού κώδικα σχεδόν αφύσικου και ξένου από την κανονικότητα, αποτρέπεται η ψυχολογική και συναισθηματική ταύτιση με τους αναπαριστώμενους ήρωες. Αντίθετα, στο αρτωικό θέατρο, **το σώμα και οι αισθήσεις του θεατή επηρεάζονται**, δονούνται και κρατώνται σε εγρήγορση, ακριβώς για να μπορέσει **η αντίληψη του να διανοιχθεί στο πεδίο των ιδεών** που αναφέρονται στη " *Δημιουργία, το Γίγνεσθαι και το Χάος*"⁸³, ιδεών μεγαλύτερων και πρωταρχικών⁸⁴.

Παράσταση

Ο Artaud οραματίστηκε τη δημιουργία μιας **ποίησης «εν**

81_ ο.π., σελ. 92)

82_ Cohen Hilary, «The Cenci», σελ. 140, όπως αναφέρεται στο: Al – Azraki Amir Abdul, «The politics of change and theatrical interaction: A critical Investigation of the theories of Antonin Artaud, Bertolt Brecht and Augusto Boal», σελ. 89, μετάφραση των συγγραφέων

83_ Artaud Antonin, «Το θέατρο και το είδωλό του», μτφρ. Μάτεϊς Παύλος, σελ. 101

84_ " *Δίνοντας τελείως άλλο περιεχόμενο στη συμμετοχή του κοινού στην παράσταση από την μπρεχτική θεωρία, ένα τέτοιο θέατρο επιχειρεί με την ένταση ενός εκφραστικού λεξιλογίου, [...] να εξαρθρώσει τη λογική της ταύτισης. Η σκληρότητα είναι πάνω απ' όλα μια μέθοδος αποστασιοποιητική, μια μέθοδος που μέσα στην νοητική και ψυχική αναστάτωση που προκαλεί, έχει στόχο να γκρεμίζει διαρκώς την εικόνα της ανθρώπινης ζωής σαν μιας αφήγησης που τον ειρμό της παρέχει η ψυχολογία. [...]* [Ο Brecht και ο Artaud] *ζήτησαν από τον ηθοποιό να οδηγήσει το κοινό σε μίαν αποστασιοποίηση από τις συναισθηματικές του αντιδράσεις, σε μίαν απομάκρυνση από τη διαδρομή της ταύτισης που χαράσσει το θέατρο της ψευδαίσθησης ή το ψυχολογικό θέατρο αντίστοιχα.*" (Σταυρίδης Σταύρος, «Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή», σελ. 195-196)

χώρω», μιας παράστασης στην οποία όλα τα επιμέρους στοιχεία συντελούν στη δημιουργία της συνοδικής ατμόσφαιρας, χωρίς κάποιο να υπερτερεί έναντι των υπολοίπων. Ένα θέαμα που " *θα απλωθεί, καταργώντας τη σκηνή, μέσα σε ολόκληρη την αίθουσα του θεάτρου, από το πάτωμα θα ανέβει ψηλά στους τοίχους και στους εξώστες, θα περικαλύψει τον θεατή και θα τον κατακλύζει με μόνιμο λουτρό φωτός, εικόνων, κινήσεων και θορύβων*"⁸⁵.

" *Στο θέαμα τούτο, ο ήχος, το ηχητικό σύνολο, είναι σταθερό, μόνιμο, δε φεύγει ποτέ: οι ήχοι, οι θόρυβοι, οι φωνές, διαλέγονται αρχικά για την ιδιότητά τους να προκαλούν δονήσεις, και ύστερα για αυτό που αντιπροσωπεύουν*"⁸⁶. Η μουσική και ο ήχος στο θέατρο του Artaud, δεν έρχονται να εξυπηρετήσουν κάποια πλοκή ή να την επενδύσουν μουσικά, αλλή να συνυφάνουν μαζί με τα υπόλοιπα στοιχεία την αίσθηση της παράστασης.

Σε αυτά τα στοιχεία έρχεται να προστεθεί και ο χειρισμός του φωτός. Άλλωστε το φως, η χρωματική του κλίμακα και οι κραδασμοί του, έχουν μια " *ειδική επενέργεια πάνω στο μυαλό*"⁸⁷. Ο Artaud ανάγει το φως σε στοιχείο ιδιαίτερα σημαντικό, γιατί είναι ένα στοιχείο που " *δεν έγινε μονάχα για να δίνει χρώμα, ή να φωτίζει, και που κουβαλάει μαζί του τη δύναμή του, τις ικανότητές του να επηρεάζει και να υποβάλλει*"⁸⁸.

Η σκηνογραφία, με τη στενή έννοια του όρου, καταργείται και αντικαθίστανται από σκηνικά αντικείμενα μέχρι και από **τους ηθοποιούς τους ίδιους, " ανδρείκελα, υπερφυσικά**

85_ Artaud Antonin, «Το θέατρο και το είδωλό του», μτφρ. Μάτεϊς Παύλος, σελ. 140-141

86_ ο.π., σελ. 92-93

87_ ο.π., σελ. 107

88_ ο.π., σελ. 93

προσωπεία, αντικείμενα με παράξενες αναλογίες, θα παρουσιάζονται ισότιμα με τον λόγο, θα ενισχύουν την συγκεκριμένη πλευρά της κάθε εικόνας και της κάθε έκφρασης, ενώ παράλληλα όλα εκείνα τα πράγματα που συνήθως απαιτούν μια στερεότυπη απεικόνιση, θα απαλείφονται ή θα τα μεταμφιέζουμε. [...] [Θα αντικατασταθεί από] πρόσωπα ιερογλυφικά, ενδύματα τελετουργικά, ανδρείκελα τρία μέτρα ψηλά, [...] μουσικά όργανα σε ανάστημα ανθρώπου, αντικείμενα με άγνωστο σχήμα και προορισμό»⁸⁹.

Η αρτωική παράσταση αποτελείται λοιπόν, από ένα συνονθύλευμα ήχων, φωνών, μουσικών, κραυγών, φωτών, εικόνων, ανθρώπινων φιγούρων, ανδρείκελων και αντικειμένων που για να φτάσουν σε τέλειο αποτέλεσμα, χρειάζεται η χρήση της "**παραφωνίας**, του διάφωνου τόνου. *Τις παραφωνίες αυτές όμως, αντί να τις περιορίσουμε σε μια σφαίρα μόνο, θα τις κατευθύνουμε να μεταπηδήσουν από τη μια σφαίρα στην άλλη, από ένα χρώμα σε ένα θόρυβο, από μια λέξη σε ένα φωτισμό, από μια χειρονομία σε μια επίπεδη τονικότητα ήχου κλπ.*"⁹⁰. Και εδώ είναι που πραγματώνεται **η ιδέα του κινδύνου, του απρόβλεπτου**. Γιατί στο θέατρο της σκληρότητας ο θεατής δεν αφήνεται ποτέ να παραδοθεί σε μια ρυθμική ροή, να παρασυρθεί στην συνέχεια, να εφησυχαστεί· κρατάται σε μια **συνεχή εγρήγορση**, στο «κίνδυνο» του σοκ και της αφύπνισης στις στιγμές που η ροή διακόπτεται. "*Ο καλύτερος τρόπος, κατά την αντιληψή μου, για να πραγματώσουμε την ιδέα [αυτού] του κινδύνου πάνω στην σκηνή είναι με την μεσολάβηση του αντικειμενικά απρόβλεπτου. Το απρόβλεπτο (απροσδόκητο, απρόοπτο) όμως όχι μέσα στις καταστάσεις* ^{89_ ο.π., σελ. 93} ^{90_ ο.π., σελ. 140-141, υπογράμμιση των συγγραφέων}

αλλά μέσα στα πράγματα, η πρόσκαιρη, βίαιη μετάβαση από μια εικόνα αφηρημένη σε μια εικόνα πραγματική"⁹¹.

Βλέπουμε λοιπόν πως στο θέατρο της σκληρότητας, η **εκπομπή των σημάτων** γίνεται από **κάθε στοιχείο της παράστασης**, και από εκπεμπόμενα προς κάθε κατεύθυνση, σαν παλμοί, μαγνητικά κύματα που **καταλαμβάνουν τον θεατρικό χώρο**, σκηνές και κοινό, περικλείοντάς το τελικά μέσα σε μια **σφαίρα ενεργειακή**. "*Παρά την απουσία μιας ακριβώς ορισμένης σημειωτικής ή ενός λεξικού και συντακτικού στο οποίο το φως, ο ήχος, ο χώρος και η χειρονομία, ο ρυθμός και ο τόνος θα μπορούσαν να συνδυαστούν για να εκφράσουν το μήνυμα, το έργο του Artaud ξεκάθαρα επικεντρώνεται στο πρόβλημα του σήματος*"⁹². Ο **θεατής** εν τέλει, **καλείται να συντάξει το τελικό μήνυμα**⁹³, όχι μέσα από μια διαδικασία λογική, αλλά με έναν **τρόπο συνειδησιακό**, αφού τα διάχυτα σήματα γύρω του, τον διαπερνούν και τον συνταράσσουν, σαν υποδόριες ηλεκτρικές δονήσεις.

^{91_ ο.π., σελ. 49}

^{92_ Lyon John, «Artaud», σελ. 120-121, μετάφραση των συγγραφέων}

^{93_ " Το θέατρο της σκληρότητας, λειτουργεί ως ένα σήμα το οποίο πάντα χρειάζεται να αποκωδικοποιηθεί, ένα ιερογλυφικό που μεταβάλλεται σαν μεταλλασσόμενος ιός" (Sell Mike, «Avant Garde Performance and the Limits of Criticism», σελ. 128, μετάφραση των συγγραφέων)}

κεφάλαιο_4

Προς τη ρηγμάτωση του μητροπολιτικού σκηνικού
επανακωδικοποιώντας τον Brecht και τον Artaud στο δημόσιο χώρο

4.1_Επανακωδικοποιήσεις στο δημόσιο χώρο

4.1.1_Επανακωδικοποιώντας στον Brecht

4.1.2_Επανακωδικοποιώντας τον Artaud

4.2_Παραδείγματα

4.2.1_Οι Ζαπατίστας στην πλατεία του Zocalo_2001

4.1.2_Ο φλεγόμενος μοναχός_1963

4.1.3_Παράλληλη ανάγνωση_ Η Καταστασιακή Διεθνής

4 | Επανακωδικοποιήσεις

στο δημόσιο χώρο

Στο προηγούμενο κεφάλαιο εξετάστηκαν οι θεατρικές θεωρήσεις των Bertolt Brecht και Antonin Artaud, και μελετήθηκαν αναλυτικά τα θεατρικά εργαλεία που συνθέτουν το ολοκληρωμένο θεατρικό σύστημα που ο καθένας ήρθε να αντιτάξει απέναντι στα κακώς κείμενα της κοινωνικής του πραγματικότητας. Μέσα από αυτήν την διαδρομή είδαμε να σκιαγραφείται η εικόνα μιας κοινωνικής πραγματικότητας, μιας τάξης πραγμάτων και συνθηκών, με χαρακτηριστικά όχι και τόσο ξένα, αλλιά μάλλον γνώριμα μιας εικόνας που δεν μοιάζει να διαφέρει και πολύ από αυτήν που είδαμε ήδη να συνθέτεται στο σύγχρονο μητροπολιτικό σκηνικό. Η απουσία κριτικής στάσης, η παθητικότητα, η θεώρηση του παρόντος ως τετελεσμένου και μη μεταβλητού, ο εγωκεντρισμός και η αναγωγή της προσωπικής σφαίρας ως τον πυρήνα εννόησης του κόσμου, η αδυναμία σύνταξης του ειρμού των καταστάσεων και η αποσπασματική αντίληψή τους, είναι ζητήματα που αν και με τρόπο διαφορετικό, τοποθετούνται στη βάση του προβληματισμού τόσο των δύο αυτών αναμορφωτών του θεάτρου, όσο και αυτής της έρευνας.

Εφόσον λοιπόν βρισκόμαστε στην αναζήτηση του εργαλείου εκείνου, που αυτές τις συνθήκες και τις εκφράσεις τους στον **δημόσιο χώρο** των σύγχρονων μητροπόλεων, έρχεται να διασαλεύσει και να ρηγματώσει (αναζήτηση αντίστοιχη με αυτή του Brecht και του Artaud), σε αυτό το πεδίο καθλούμαστε

να μεταφέρουμε και να επανακωδικοποιήσουμε αυτά τα θεατρικά συστήματα, και να τα εξετάσουμε ως προς την δυνατότητά τους να παράξουν αυτές τις **ρωγμές**.

Έχουμε ήδη θέσει, από το δεύτερο κεφάλαιο, τις βάσεις για μια εννόηση του κόσμου μέσω δραματικών όρων· μια **θεατρική μεταφορά** που μπορεί και εντοπίζει την σκηνή, τον ηθοποιό, το κοινό, την παράσταση που δίδεται στο πεδίο της πόλης. Και αν αυτήν τη θεατρική μεταφορά θέλουμε να ανάγουμε **από ένα εργαλείο μελέτης σε ένα εργαλείο ρηγματικό**, θα πρέπει να επανεξετάσουμε του όρους που την συνθέτουν, και να τους προσδώσουμε τα χαρακτηριστικά εκείνα που είναι ικανά να την στρέψουν προς αυτήν την κατεύθυνση· χαρακτηριστικά που εντοπίζονται στο θέατρο του Brecht και του Artaud. Και για να εντοπίσουμε αυτά τα χαρακτηριστικά, θα ήταν λάθος να μεταφέρουμε τα στοιχεία της κάθε θεώρησης, αυτούσια από το πεδίο του θεάτρου στο πεδίο της πόλης. Γιατί αυτά τα στοιχεία έχουν συσταθεί στο πεδίο του θεάτρου και με τρόπο θεατρικό ακριβώς για να εξυπηρετήσουν το στόχο που έχει τεθεί από τον δημιουργό τους. Αυτόν τον στόχο είναι που θα πρέπει πρώτα απ' όλα να επανακωδικοποιήσουμε στην πόλη, και να δούμε πώς τα επιμέρους στοιχεία έρχονται να αποτινάξουν τη θεατρική σύμβαση, να επανακωδικοποιηθούν στο δημόσιο χώρο, ώστε αυτόν τον στόχο να υλοποιήσουν. Αυτό δεν σημαίνει πως οι **ορισμοί** που έχουν ήδη δοθεί, θα

αναθεωρηθούν. Θα έρθουν όμως να **εμπλουτιστούν** με τα ειδικά χαρακτηριστικά που τους αποδίδονται από το κάθε ένα από τα δύο θεατρικά συστήματα.

4_1_1 Επανακωδικοποιώντας τον Brecht

Ο Bertolt Brecht αφιέρωσε το μεγαλύτερο κομμάτι της πορείας και του έργου του, στην αναζήτηση των μέσων εκείνων που θα μπορούσαν να σταθούν απέναντι σε ένα θέατρο της αποχαύνωσης και στην παθητικότητα της εποχής του, και να καλλιιεργήσουν μια στάση κριτική, μια αντίληψη της μεταβλητότητας ανθρώπων και καταστάσεων, μια θεώρηση της ιστορίας, όχι ως μια γραμμική συνέχεια, αλλιά σαν ένα σύμπλεγμα στιγμών, ανάμεσα στις οποίες ανοίγεται η πιθανότητα τα πράγματα να πάνε αλλιώς, αρκεί κανείς αυτό να το επιδιώξει. Κι αν σε αυτές τις ιδέες μπορούμε να δούμε μια προοπτική στο τώρα, στο σκηνικό της σύγχρονης μητρόπολης, θα πρέπει πρώτα απ' όλα να μεταφέρουμε και να επανακωδικοποιήσουμε σε αυτό, τις μεθόδους που ο Brecht χρησιμοποίησε στο θέατρό του για να υλοποιήσει αυτές τις ιδέες: την αποστασιοποίηση και τους «κόμπους» του μύθου.

Στο επικό θέατρο, η έννοια της αποστασιοποίησης *αποστασιοποίηση* περιγράφει κυρίως τη συσχέτιση κοινού – σκηνής, και ρόλου – εαυτού του ηθοποιού. Στην προσπάθεια να εντοπίσουμε λοιπόν, αυτήν την **αποστασιοποίηση στο πεδίο της πόλης**, καθίσταται σαφές πως δεν αναζητούμε μια αποστασιοποίηση – αποξενοποίηση που αποχαυνώνει το άτομο, και το αποσυνδέει ουσιαστικά από την καθημερινότητα και το περιβάλλον του· δεν μιλάμε δηλαδή, για την αποξένωση που έχουμε ήδη εντοπίσει στο σύγχρονο μητροπολιτικό σοκ. Αντίθετα, μιλάμε για την **αναγκαία** **απόσταση** όπου χρειάζεται να πάρει κανείς από τη ζωή του, την καθημερινότητά του, την πόλη του, τις συνθήκες που του παρουσιάζονται σαν αυτονόητες, δεδομένες και

αμετάβλητες, για να μπορέσει να σταθεί απέναντι τους κριτικά, και να αναγνώσει μέσα σε αυτές το **ενδεχόμενο της αλληλαγής**. Και μια τέτοια προσπάθεια, απαιτεί από το άτομο να καταφέρει να δει μέσα στο οικείο, το παράξενο, μέσα στο όμοιο, το διαφορετικό, μέσα στο δεδομένο, την προοπτική του εναλλακτικού, μέσα στο ίδιο, το άλλο, μέσα στο παλιό, το νέο. Και μέσα από αυτά τα δίπολα και τις αντιφάσεις, να καταφέρει τελικά να αποκολληθεί από τη στατική και προκαθορισμένη εικόνα στην οποία ως τώρα βρίσκεται εγκλωβισμένος, να δει πραγματικά τον εαυτό του μέσα σε αυτή, να αντιληφθεί πως αυτή η εικόνα μπορεί να αλλιάξει, κι αν υπάρχει μια πιθανότητα αλληλαγής, αυτό εξαρτάται από τον ίδιο. Και σε αυτή τη συνειδητοποίηση, δεν είναι που συνίσταται η έννοια των ρωγμών και της ρηγματικής πρακτικής; Δεν περιγράφει, την **ανάδειξη της πιθανότητας του διαφορετικού μέσα στο οικείο**, μια πιθανότητα που ο καθένας μπορεί να πραγματοποιήσει;

Σε αυτό το σημείο λοιπόν, είναι που φαίνεται πως αυτή η πρακτική διαρρηγνύει την κυρίαρχη ροή, αμφισβητεί τη συνέχεια που της παρουσιάζεται, και έστω και προσωρινά γεννιούνται οι **τόποι και οι χρόνοι του πιθανού**. Τόποι και χρόνοι, που βρίσκονται ανάμεσα στο πριν και το μετά, το παρελθόν και το μέλλον, **τόποι – κατώφλια**¹. Όπως αναφέρει ο Σταυρίδης, "*η αποστασιοποιητική σχέση με το*

1_ Ο όρος «κατώφλι» προκύπτει από το έργο του ιστορικού και φιλόσοφου Walter Benjamin. Ο ίδιος στα πορτρέτα των πόλεων που έκανε, αναζήτησε τα κατώφλια, δηλαδή τα σημεία εκείνα όπου αποτυπώνεται μια ατομική ή συλλογική μνήμη, και αποτελούν σημεία διασταύρωσης διαφορετικών διαδρομών. Έτσι σύμφωνα με τον George Teyssot, θα μπορούσαμε να πούμε πως "*το κατώφλι είναι μια ζώνη, μια ενδιάμεση κατάσταση όπως εκείνη η κατάσταση του μυαλού ανάμεσα στον ύπνο και την αφύπνιση που στο βίαιο ξύπνημά της βρίσκεται η δυναμική της κοινωνικής επανάστασης που οραματίζεται ο Μπένγιαμιν*." (Teyssot George. Mapping the threshold: a theory of design and interface, σελ.8)

*καθημερινό, με την καθημερινή εμπειρία της πόλης, είναι ένας τρόπος να ανακαλυφθεί το αίνιγμα, η μη γνωστή ετερότητα στα σπλάχνα του οικείου. Η αποστασιοποίηση είναι μια ανοικείωση. Η ανάδειξη της ετερότητας μέσα στο τοπίο της πόλης και της ιστορίας, είναι η ίδια η πράξη της διάλυσης του συνεχούς του μύθου, με γνώμονα τον οποίο η ομογενοποιητική δράση κατασκευάζει τη συνήθεια, την προσαρμογή στο επαναλαμβανόμενο ίδιο. Η ανάδειξη της ετερότητας συνιστά λοιπόν την προοπτική της αποκαλυπτικής διάνοιξης κατωφλίων. Η εμπειρία της έκπληξης είναι μια εμπειρία στο μεταίχμιο, μια εμπειρία η οποία αναγνωρίζει μια τομή στη ροή της συνήθειας που προεξοφλεί το μέλλον"*².

Και με βάση το σχήμα των κατωφλίων, είναι που μπορούμε να συνδέσουμε τους κόμπους στο μύθο του επικού θεάτρου με την καθημερινή ζωή της πόλης. Αν οι κόμποι λοιπόν, διακόπτουν τη ροή του έργου, ακριβώς για να την ανακόψουν και να την αμφισβητήσουν, τότε η πρακτική της αναζήτησης κατωφλίων στην πόλη έρχεται να **άρει τη συνέχεια και την ενότητα**, και να αμφισβητήσει το «μύθο» της σύγχρονης φαντασμαγορίας. "*Γιατί στις αρθρώσεις του μύθου όπως και στα κατώφλια της πόλης παραμένουν ακόμα τα ίχνη μιας αλληλωτικής ζωής, μιας ζωής που θα μπορούσε να είναι αλλιώς*"³. Έτσι η έννοια των κατωφλίων, εδώ έρχεται να περιγράψει τους τόπους, τους χρόνους, τα γεγονότα, τις στιγμές ή ακόμα και τις συμπεριφορές, όπου διανοίγεται μια **άλλη προοπτική**, όπου οι καταστάσεις μπορούν να εξελιχθούν διαφορετικά⁴. Και εφ' όσον μια

2_ Σταυρίδης Σταύρος, «Από την πόλη θόνη στην πόλη σκηνή», σελ. 356

3_ ο.π., σελ. 340

4_ Ο Σταυρίδης σχολιάζει αναφορικά με τα κατώφλια του Benjamin πως "*η σκέψη στο κατώφλι και η αναζήτηση κατωφλίων στρέφουν τη θρυμματιστική*

τέτοια εννόηση υπονομεύει την απόλυτη αποτύπωση του παρελθόντος στο παρόν⁵, οδηγεί στη **θεώρηση του παρόντος ως μεταβλητού και του μέλλοντος ως μη καθορισμένου**.

Κι εδώ είναι που έρχεται η έννοια της αποστασιοποίησης να συνδεθεί με αυτή των κατωφλιών. Γιατί " *τα κατώφλια στο χρόνο, που προκαλούν μια τέτοια ανάγνωση της ιστορίας, δεν αναδεικνύονται αυτόματα. Γεννιούνται τη στιγμή της ερμηνευτικής μας προσέγγισης. [...] Έτσι τα κατώφλια έχουν συγκεκριμένη υπόσταση, γιατί ορίζονται ως συγκυρίες και τοποθεσίες, όμως για να τα βρει κανείς πρέπει να έχει υιοθετήσει μια στάση ερμηνευτική που του επιτρέπει να αναδείξει, με το τράνταγμα της απόσπασής τους από το χωρικό και χρονικό συνεχές, τον κρίσιμο χαρακτήρα τους*"⁶. Και αυτή η ερμηνευτική στάση προϋποθέτει εκείνη τη κριτική ματιά που η έννοια της απόστασης μπορεί να προσφέρει.

Και με βάση αυτό το συνεκτικό σχήμα, είναι που μπορούν να πραγματοποιούν αποτελεσματικά οι ρωγμές. Γιατί η αποστασιοποιημένη από την κανονικότητα ματιά είναι αυτή η δομική προϋπόθεση της κριτικής στάσης, και είναι αυτή

τους δύναμη, εκείνη που διανοίγει το μυθικό συνεχές στις πόλεις, στην ίδια την ιστορία. Διανοίγοντας το συνεχές της ιστορικής αφήγησης που θέλει να εμφανίσει το παρόν σαν το αποτέλεσμα του παρελθόντος, ο Benjamin αναζητά εκείνο το σημείο καμπής στην ιστορία όπου υπήρχαν οι δυνατότητες για μια άλλη πορεία. Εκείνα τα σημεία καμπής που τα όνειρα θα μπορούσαν να αλλιάξουν την πραγματικότητα και όχι να τη μετατρέψουν σε εφιάλτες". (Σταυρίδης Σταύρος, «Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή», σελ. 349)
 5_ " *Ιστορική σύνθεση του παρελθόντος δε σημαίνει αναγνώρισή του «με τον τρόπο που υπήρξε πραγματικά». Σημαίνει συγκράτηση μιας μνήμης, καθώς αστράφει τη στιγμή του κινδύνου. [...] Το χάρισμα να αναζωπυρώνει τη σπιθαμή της ελπίδας στο παρελθόν, έχει εκείνος μόνο ο ιστορικός, που έχει την πεποίθηση ότι και οι νεκροί ακόμα δε θα είναι ασφαλείς από τον εχθρό στην περίπτωση που νικήσει.*" (Benjamin Walter, «Θέσεις για τη φιλοσοφία της ιστορίας: Ο σουρεαλισμός, για την εικόνα του Προυστ», σελ. 9-10)
 6_ Σταυρίδης Σταύρος, «Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή», σελ. 350

που μπορεί να διακρίνει τα κατώφλια ως χωροχρονικές αναστολές στο ιστορικό συνεχές. Και αυτές οι αναστολές είναι που αποτελούν το **πρόσφορο έδαφος την αντίθεσης και της αλληαγής**, και σε αυτές είναι που τελικά διανοίγεται η προοπτική, η πιθανότητα για κάτι διαφορετικό. " *Γιατί τελικά ο κύκλος της διάνοιξης κατωφλιών περνά από συνεχές της ζωής στο συνεχές της πόλης, από κει στο συνεχές της ιστορίας, της γραφής της και της γραφής γενικά, για να κλείσει στο συνεχές του στοχασμού και να αρχίσει ξανά με το συνεχές μιας ζωής στο κατώφλι της αφύπνισης, στο κατώφλι ενός αλληιώτικου μέλλοντος*"⁷.

*"Μόνον αυτός που θα μπορούσε
 να θεωρήσει το παρελθόν του
 σαν αποκύημα εξαναγκασμού και ανάγκης,
 θα ήταν σε θέση να το εκμεταλλευτεί
 στο έπακρο σε οποιοδήποτε παρόν.
 Γιατί όσα έζησε κανείς μοιάζουνε
 στην καλύτερη περίπτωση
 με το ωραίο άγαλμα που έχασε
 σε μετακινήσεις από τα χτυπήματα
 όλα του τα μέλη
 και που άλλο τίποτε πια δεν προσφέρει
 παρά το πολύτιμο κομμάτι μάρμαρο,
 απ'όπου θα πρέπει κανείς να σμιλέψει
 την εικόνα του μέλλοντος."*

Benjamin Walter «Μονόδρομος»

Εντοπίσαμε μόλις τον σκοπό που έρχεται να εξυπηρετήσει η επανακωδικοποίηση του μπρεχτικού συστήματος στο δημόσιο χώρο των σύγχρονων μητροπόλεων. Χρειάζεται λοιπόν, να εξετάσουμε πώς κάθε ένα από τα στοιχεία που συνθέτουν το σύστημα αυτό, όπως έχουν γίνει ήδη διακριτά στα πλαίσια της θεατρικής μεταφοράς και στην μελέτη των θεατρικών μοντέλων (σκηνή, ηθοποιός, κοινό, παράσταση), έρχονται να επανακωδικοποιηθούν με την σειρά τους, και να συνθέσουν μια **θεατρικότητα της αποστασιοποίησης και των κατωφλιών**.

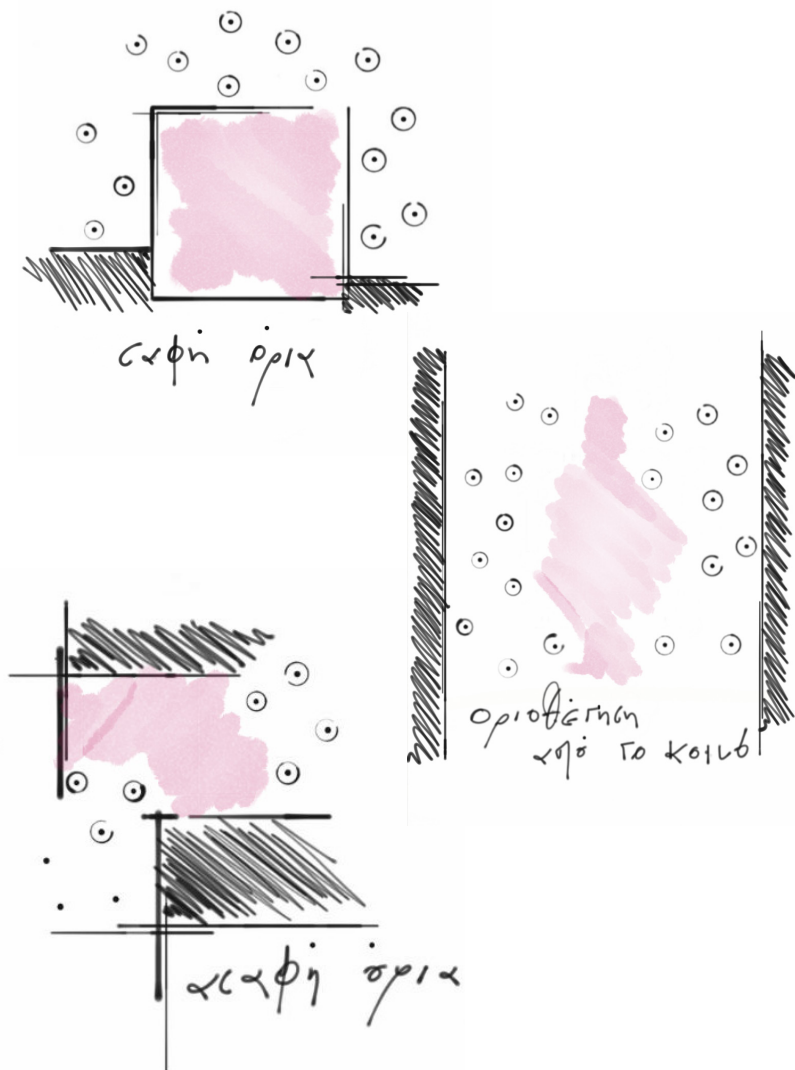
Σκηνή

Μια μπρεχτικού τύπου σκηνή έχει **άμεση σχέση** με τον χώρο και τον χρόνο στον οποίο έρχεται να δημιουργηθεί. Είτε ένα γεγονός έρχεται να διαδραματιστεί σε έναν χώρο που είναι προορισμένος ή συνηθίζεται να λειτουργεί ως σκηνή είτε όχι, τοποθετείται σε αυτόν με μια **διάθεση σχολιασμού** ακριβώς αυτής της χωρικότητας. Όπως στο θέατρο η μπρεχτική σκηνή τοποθετείται στον συμβατικό θεατρικό χώρο επιχειρώντας να έρθει σε αντίθεση με αυτή τη συμβατικότητα, έτσι και η κοινωνική σκηνή δεν ψάχνει να βρει έναν νέο τόπο για να εδραιωθεί· έρχεται μέσα στο τοπίο της πόλης, μέσα στο οικείο, μέσα στο φαινομενικά αμετάβλητο, μέσα σε τόπους που αποτυπώνονται συλλογικές εικόνες συγκεκριμένες, ακριβώς για να σχολιάσει ή να διαρρήξει αυτές τις δομές, να διακηρύξει το μεταβλητό τους χαρακτήρα ή και να τις μεταβάλλει, να δημιουργήσει νέες εικόνες. (Τα παιδιά που παίζουν σε ένα άδειο οικόπεδο, υποδηλώνουν την ανάγκη αυτό το οικόπεδο να ήταν χώρος παιχνιδιού. Η πορεία που καταλαμβάνει έναν δρόμο, την ανάγκη να αποτυπωθεί σε αυτόν κάτι πέρα από την κυρίαρχη τάξη). Η μπρεχτική σκηνή στην πόλη έρχεται να τοποθετηθεί στο **εδώ και στο τώρα**, ακριβώς για να ανοίξει την **προοπτική σε ένα αλλού**.

χωροθέτηση

Έχουμε ήδη αναφέρει πολλά και διαφορετικά σενάρια σε σχέση με το πως μια σκηνή έρχεται να τοποθετηθεί και να οριοθετηθεί στο δημόσιο χώρο της πόλης. Στο σενάριο λοιπόν της επανακωδικοποιημένης μπρεχτικής σκηνής, βλέπουμε τα όρια να διαμορφώνονται με έναν τρόπο **σαφή και καθορισμένο**. Και αυτή η σαφήνεια προκύπτει από το ίδιο το γεγονός, που **έρχεται να οριοθετήσει τον εαυτό του απέναντι στο κοινό του**. Αυτός ο σαφής ορισμός δεν

οριοθέτηση



εικόνα 4.1: τα όρια της μπρεχτικής σκηνής στην πόλη

είναι απαραίτητα αποτέλεσμα απτών υλικών ορίων που έρχονται να σηματοδοτήσουν την σκηνή· αντιθέτως τέτοιου τύπου όρια μπορεί να απουσιάζουν εξολοκλήρου. Είναι το ίδιο το γεγονός που διαρθρώνεται με τέτοιο τρόπο ώστε να διατηρεί ξεκάθαρο το διαχωρισμό κοινού και σκηνής, έτσι ώστε να μπορεί να γίνει αντιληπτό στην ολότητά του. Στο παράδειγμα ενός τσακμού σε έναν δημόσιο χώρο, ακόμα και αν δεν αποτελεί επανακωδικοποίηση του μπρεχτικού συστήματος, μπορούμε να δούμε μια τέτοια σκηνή· τα όρια της δεν είναι υλικά, ορατά ή σαφώς καθορισμένα, παρ' όλα αυτά είναι σαφές το πού εκτυλίσσεται το γεγονός και το ποιούς περιλαμβάνει, ανα πάσα στιγμή. Το παράδειγμα αυτό μας οδηγεί στην σκέψη, πως τα όρια της σκηνής μπορεί να διακυβεύονται κατά την εξέλιξη του γεγονότος και η χωρικότητά της να μεταβάλλεται συνεχώς· εξακολουθεί να είναι ωστόσο οριοθετημένη με σαφή τρόπο. Τέλος, όσον αφορά στην οριοθέτηση της σκηνής, είδαμε στο θέατρο του Brecht με τη παραβίαση των ορίων του προσκηνίου, το διαχωρισμό μεταξύ σκηνής και κοινού να καταργείται. Μια τέτοια **άρση των ορίων** στην σκηνή της πόλης μπορούμε να την δούμε, όταν το διαδραματιζόμενο **γεγονός φαίνεται να υποδεικνύει την ύπαρξή του ως τέτοιο** και να αναγνωρίζει την ύπαρξη του κοινού. Με αυτόν τον τρόπο το γεγονός δεν παραπλανά το κοινό του, αντίθετα προσφέρει τον εαυτό του σε προσεκτική παρατήρηση και κριτική από αυτό.

Ακριβώς επειδή στην μπρεχτική κοινωνική σκηνή, η παράσταση αναγνωρίζει τον εαυτό της, και ως εκ τούτου και την ύπαρξη του κοινού της στο οποίο ανοίγεται προς παρατήρηση και κριτική, προκύπτει πως το παραστασιακό γεγονός **στρέφεται προς αυτό το κοινό** και του **απευθύνεται με σαφήνεια**. Έτσι, η **φορά** και η **διεύθυνση** της σκηνής *απεύθυναν*

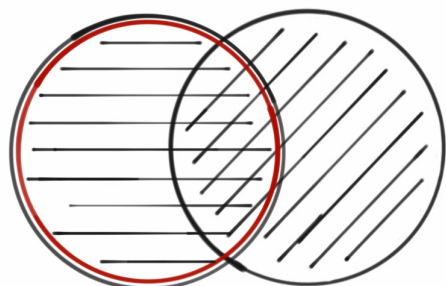
διαμορφώνονται με τέτοιο τρόπο ώστε το γεγονός που διαδραματίζεται σε αυτή να μπορεί να γίνεται **αντιληπτό στην ολότητά του** από κάθε μέλος του κοινού στο οποίο αναφέρεται. Μπορούν λοιπόν, να διαμορφωθούν διαφορετικά σενάρια, ανά περίπτωση, σε σχέση με την απεύθυνση της σκηνής. Μπορεί αυτή να στρέφεται προς μια μόνο διεύθυνση, σε κοινό εκατέρωθέν της, ή ακόμα και γύρω από αυτήν.

Και πρέπει να σημειωθεί, πως η διευθέτηση της απεύθυνσης της σκηνής δεν εξαρτάται απαραίτητα από τη μορφή και τα απτά ή μη όριά της. Αντίθετα, φαίνεται αυτή να προκύπτει από το ίδιο το γεγονός, και τη στάση των συμμετοχόντων (ηθοποιών) σε αυτό.

απόσταση Και σε τι σχέση θα μπορούσε να οδηγήσει αυτός ο σαφής διαχωρισμός σκηνής και κοινού, αυτή η καθαρή απεύθυνση των πομπών στους δέκτες των σημάτων, αν όχι σε μια σχέση απόστασης και κριτικής στάσης; Και φαίνεται να μην έχει ιδιαίτερη σημασία η κυριολεκτική απόσταση που διαχωρίζει τη σκηνή από το κοινό· αυτή η απόσταση μπορεί και σχεδόν να εκμηδενίζεται, να καταργείται ή να άρεται συνεχώς. Δημιουργείται όμως μίαν άλλη απόσταση, **μεταφορική και λογική**, αυτή που με την υπόδειξη του γεγονότος **διανοίγει τη δράση στη κρίση του κοινού**. Αυτή είναι η απαραίτητη απόσταση για να αποκτήσει το κοινό – δέκτης μια ματιά εξωτερική, να δει το γεγονός στην ολότητά του, να το αντιληφθεί μέσα στο πλαίσιο στο οποίο αυτό εντάσσεται, να αναγνωρίσει τον εαυτό του μέσα και έξω από αυτό, να σχηματίσει τόσο την παροντική εικόνα, όσο και μέσα από τις συνάψεις, τις πιθανότητες και τους συσχετισμούς που εντοπίζει στο γεγονός, εικόνες δυναμικές, εικόνες εναλλακτικές, εικόνες του αύριο.

Με βάση όλα τα παραπάνω, ως **μπρεχτική σκηνή στο δημόσιο χώρο της πόλης**, ορίζεται ο «εντοπισμένος και σαφώς ορισμένος χώρος και χρόνος όπου εκτυλίσσεται ένα γεγονός, με σαφή απεύθυνση προς αυτόν που το παρακολουθεί, διατηρώντας απόσταση από αυτόν».

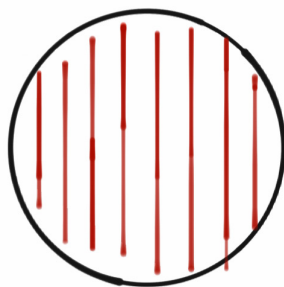
Ηθοποιός



Ηθοποιός - Εαυτός



Ηθοποιός



Ρόλος

εικόνα 4.2: οι σχέσεις ηθοποιού - εαυτού - ρόλου

Όπως έχουμε ήδη δει, στο θέατρο του Brecht, ο ηθοποιός είναι αναπόσπαστο κομμάτι της παράστασης, καθώς μέσα από την ερμηνεία του και τη στάση του πάνω στη σκηνή εκπέμπονται τα σήματα με τέτοιο τρόπο ώστε να επιτευχθεί το εφέ της αποστασιοποίησης. Έτσι, και στην επανακωδικοποίηση αυτού του συσχετισμού στην πόλη, ο ηθοποιός – πομπός φαίνεται να αποκτά ιδιαίτερη σημασία σε ένα μπρεχτικού τύπου γεγονός, αφού αυτό συγκροτείται αφ' ενός λόγω της ύπαρξής του, και αφ' ετέρου βάσει της ερμηνείας του.

Ποιά είναι λοιπόν η συμπεριφορά εκείνη που θα μπορούσε να χαρακτηρίσει έναν ερμηνευτή ως μπρεχτικό ηθοποιό στην πόλη; Φαίνεται πως αυτή την απάντηση θα πρέπει να την αναζητήσουμε στη συσχέτιση **ρόλου – ηθοποιού** και τη μεταξύ τους **απόσταση**. Πρόκειται λοιπόν, για μια διπλή συμπεριφορά, όπου η πρώτη υποδυκνέεται, σχοιλιάζεται, υπονομεύεται ή ακόμα και κατακρίνεται μέσω της δεύτερης, μια "**διπλή θεατρικότητα**"⁸. "Όπως και στη θεατρική αποστασιοποίηση, η απόσταση από τον ρόλο οικοδομεί πάνω στις συμβάσεις που στηρίζουν τη θεατρικότητα ενός ρόλου μια θεατρική δράση που εκθέτει αυτές τις συμβάσεις. Εκθέτοντας τη συμπεριφορά ως μέρος ενός ρόλου που κανείς αμφισβητεί, αναδεικνύει τον ίδιο το συμβατικό κοινωνικό του χαρακτήρα. [...] Η αποστασιοποίηση προσφέρει το πεδίο σε κάθε θεατρικότητα να γίνει αντικείμενο μιας άλλης θεατρικής κίνησης, δίνει τη δυνατότητα κάθε θεατρικότητα να διπλοασιαστεί. Εδώ ακριβώς, σε τούτη τη λανθάνουσα ιδιότητα του θεατρικού,

8_ ο.π., σελ. 200

ιδιότητα που ορίζει ένα ατέλειωτο πεδίο χειρισμών, κινήσεων και υπολογισμών, κεφαλαιοποιείται η δύναμη της θεατρικότητας να προσεγγίζει το άγνωστο, το ξένο, το απρόβλεπτο»⁹. Κι αν στόχος μας είναι να προσεγγίσουμε το άγνωστο μέσα στα σπλάχνα του ομοιοτυπικού, το ξένο μέσα στο αμετάβλητο οικείο, το απρόβλεπτο μέσα στην αυτοματοποιημένη συνήθεια, για αυτό το λόγο το πεδίο της αποστασιοποίησης του κοινωνικού ηθοποιού αναδεικνύεται ως το πιο πρόσφορο έδαφος για την εκπλήρωση αυτού του στόχου.

Έτσι, ο πομπός επιστρατεύει, συνειδητά ή ασυνείδητα, τους τρόπους εκείνους, τα λεκτικά και κινησιοεκφραστικά του μέσα, για να υποδηλώσει αυτή τη διπλή θεατρικότητα¹⁰. Και αυτή η **υπόδειξη**, μπορεί να γίνει με την **υπονόμηση** μέσω της ειρωνίας, με τους **υπαινιγμούς** μέσω των **πλήγιων σημάνσεων**, ή **«σκαρώνοντας ένα αλλόλο παιχνίδι που επιχειρεί να διακωμωδήσει, να αποσυναρμολογήσει, να αποκαλύψει μέσα από την υπερβολή το παιχνίδι που οι περιστάσεις του επιβάλλουν. Καταφέρνει έτσι να εκτελεί έναν ρόλο, αλλόλο και παράλληλο να τον αμφισβητεί»**¹¹.

Όταν λοιπόν ένας ερμηνευτής – πομπός ή μια συνεργατική ομάδα που συγκροτεί ένα γεγονός, στέκεται απέναντι σε

9_ ο.π., σελ. 204

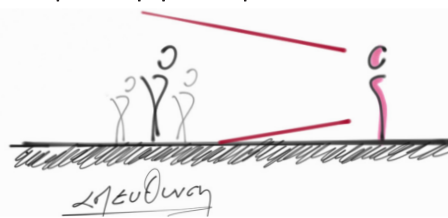
10_ " Η παράσταση που δίνει μια συνεργατική ομάδα δεν είναι μια αυθόρμητη, άμεση αντίδραση στην κατάσταση, που απορροφά όλη την ενέργεια της ομάδας και συνιστά για τα μέλη της τη μόνη κοινωνική πραγματικότητα: η παράσταση είναι κάτι από το οποίο μπορούν να αποστασιοποιηθούν τα μέλη της ομάδας, και μάλιστα αρκετά ώστε να φαντάζονται ή να παίζουν ταυτόχρονα αλλόλους είδους παραστάσεις που μαρτυρούν άλλες πραγματικότητες. Είτε οι ερμηνευτές αισθάνονται ότι η επίσημη προβολή τους είναι η «πιο πραγματική» πραγματικότητα είτε όχι, δίνουν λαθραία έκφραση σε πολλαπλές εκδοχές της πραγματικότητας, κάθε μια από τις οποίες τείνει να είναι ασύμβατη προς τις άλλες." (Goffman Erving, «Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή», μτφρ. Μακρυγιάννη Δήμητρα, σελ. 261-262)

11_ Σταυρίδης Σταύρος, «Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή», σελ. 204

ένα κοινό, με αυτούς τους όρους, " το κάνει για να δείξει την εσωτερική λογική του ρόλου, για να προσφέρει τις λαβές για την ανατροπή του, για να δείξει πως ο ρόλος [...] είναι μια κοινωνική κατασκευή με συγκεκριμένο κοινωνικό περιεχόμενο που μπορεί να ξεπεραστεί, να αλλιάξει" ¹². Αν " για να αντιληφθεί το Έτερο πρέπει κανείς να κάνει έργο του την αποδοχή του εαυτού του ως ανοηλοκλήρωτου" ¹³, σε αυτές τις λαβές, σε αυτούς τους κόμπους, σε αυτά τα σημεία που ρηγματώνουν την συμβατικότητα και την κανονικότητα, είναι που μπορεί πλέον να επέμβει με έναν ενεργό τρόπο ο θεατής – δέκτης, να αναλογιστεί και τους δικούς του ρόλους, να εντοπίσει τη μεταβλητή τους φύση.

Ο ορισμός λοιπόν, του μπρεχτικού ηθοποιού στην κοινωνική σκηνή, διαμορφώνεται ως «ο άνθρωπος εκείνος που χρησιμοποιεί τα εκφραστικά του μέσα συνειδητά ή ασυνείδητα, με τρόπο τέτοιο ώστε να επισημάνει ότι υποδύεται ένα ρόλο. Μέσω του ρόλου ο ηθοποιός – πομπός εκπέμπει ένα σήμα το οποίο ο ίδιος έρχεται να θέσει υπο αμφισβήτηση, διακύβευμα, κριτική, εκπέμποντας έτσι ένα σήμα διαφοροποιημένο από αυτό του ρόλου».

ορισμός



εικόνα 4.3: απεύθυνση πομπού

12_ ο.π., σελ. 204

13_ Sennett Richard, «The conscience of the Eye», σελ. 148, όπως αναφέρεται στο: Σταυρίδης Σταύρος, «Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή», σελ. 30

Κοινό

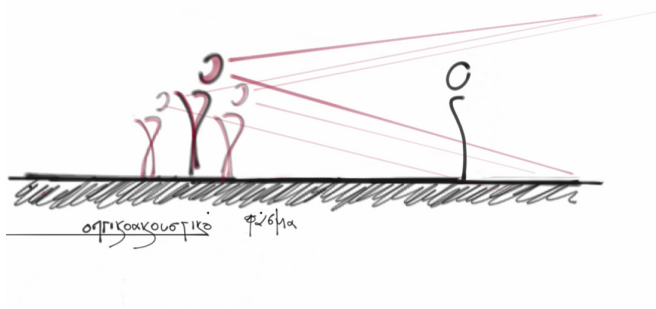
Στα πλαίσια του θεάτρου, είναι εύκολο κανείς να διαχωρήσει το ποιά είναι η παράσταση που δίδεται, και ποιο το κοινό που την παρακολουθεί, να αντιληφθεί τον συγκεκριμένο χώρο που τους αντιστοιχεί, και να ορίσει με σχετική ακρίβεια τα χρονικά όρια αυτής της διαδικασίας. Όταν μεταφερόμαστε στο πεδίο της πόλης, τα όρια αυτά αρχίζουν και θολώνουν, κάτι που προκύπτει ακριβώς από την πολυπλοκότητα των κοινωνικών σκηνών, τις αλληλεπάλλινες παραστάσεις που κανείς δίνει και λαμβάνει, και τη σχετική χρονικότητα αυτών των παραστάσεων. Και αυτός ακριβώς είναι ο λόγος που έχει μεγάλη σημασία το σημείο αναφοράς που ορίζει κανείς, προκειμένου να μελετήσει τους όρους με τους οποίους μια παράσταση διαδραματίζεται.

Έτσι λοιπόν, στη προσπάθεια εντοπισμού των όρων εκείνων που μπορούν να χαρακτηρίσουν ως «μπρεχτικού τύπου» το γεγονός που έχει τεθεί ως σημείο αναφοράς, αναφορικά με το κοινό, θα πρέπει να εστιάσουμε όχι απλά στους ανθρώπους εκείνους που βρίσκονται παρόντες, αλλά σε όσους έχουν πραγματικά **στραμμένη την προσοχή τους** σε αυτό. Όπως έχουμε ήδη δει, ο μπρεχτικός ηθοποιός της πόλης, χρησιμοποιεί όλα τα μέσα που διαθέτει, κινησιοεκφραστικά και λεκτικά, εκπέμπει με έναν σαφή και άμεσο τρόπο, σήματα αλληλεπάλλινη και συχνά αντικρουόμενα προς το κοινό του. Για να μπορέσει κανείς να αντιληφθεί όλη αυτή την πολυπλοκότητα στο σύνολο της, και να είναι σε θέση να την αποκωδικοποιήσει, χρειάζεται να βρίσκεται σε **πλήρη οπτικοακουστική επαφή** με τη σκηνή. Έτσι ο χώρος του κοινού, αντίστοιχα με εκείνον της σκηνής, δεν καθορίζεται απαραίτητα από σαφή,

προσχεδιασμένα ή απτά όρια, αλλά μάλλον οριοθετείται με βάση τα **ακρότατα** εκείνα σημεία στα οποία πληρείται αυτή η καθαρή οπτικοακουστική σχέση. Η χρονικότητα του γεγονότος, ως μπρεχτικής επανακωδικοποίησης, επίσης εξαρτάται από αυτήν τη σχέση, αφού αν στον χώρο υπάρχουν μόνο παρόντες και κανείς «**θεατής**», αυτό δεν μπορεί πλέον να αναγνωριστεί ως τέτοια.

Αυτή η «πραγματική» παρουσία του μπρεχτικού κοινού στην πόλη, σε συνδυασμό με την αναγνώρισή του από το ίδιο το γεγονός, είναι στοιχεία που του προσδίδουν έναν **ενεργητικό χαρακτήρα**. Έχουμε ήδη αναφέρει πως η ύπαρξη του κοινού – δέκτη αναγνωρίζεται και ο ηθοποιός – πομπός απευθύνεται σε αυτό. Αυτή η αναγνώριση και η απεύθυνση είναι που καλούν το κοινό άμεσα ή έμμεσα, να συμμετέχει πραγματικά στο διαδραματιζόμενο γεγονός, να κρίνει, να σχολιάσει, να διαφωνήσει, να επικροτήσει, να θέσει ερωτήσεις ή προβληματισμούς, να εκπέμψει και αυτό τα δικά του σήματα. Φαίνεται λοιπόν πως δεν πρόκειται για μια σχέση παθητικής θέασης, αλλά για μια **πραγματική αλληλεπίδραση** που αποκτάει υπόσταση ακριβώς γιατί αναγνωρίζονται και οι δύο πόλοι. Και αυτό δεν σημαίνει πως το κοινό αφήνεται να παρασυρθεί από το γεγονός, να ταυτιστεί και να ομογενοποιηθεί με αυτό· αντίθετα, τηρεί την αναγκαία εκείνη απόσταση, που του επιτρέπει να παρεμβαίνει κριτικά στα σημεία του γεγονότος, να διακρίνει ανάμεσα στους κόμπους την δυνατότητα να επέμβει, να κρατάται σε μια εγρήγορση διαρκή, μια εγρήγορση που οδηγεί στην επαγρύπνιση, την αφύπνιση, την αλληλαγή.

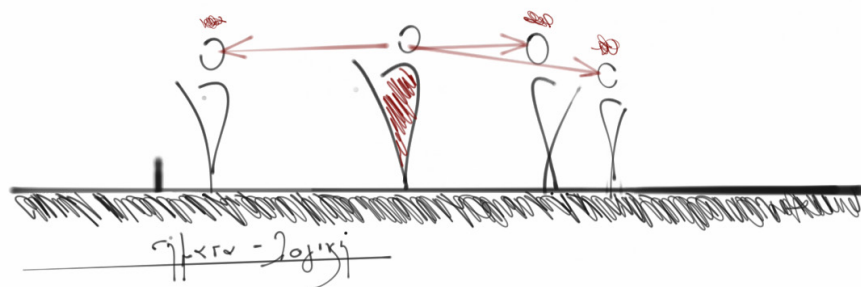
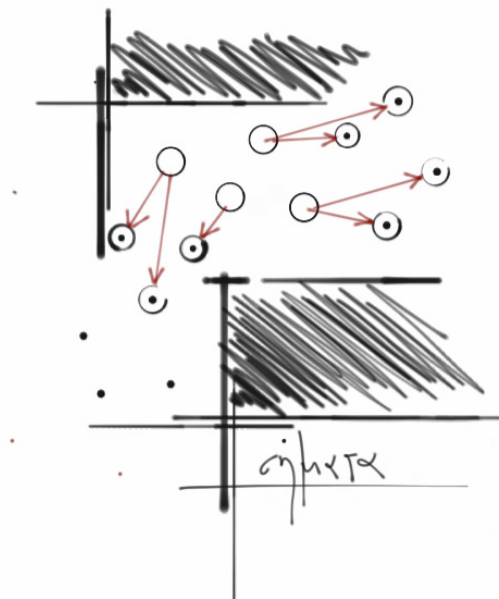
ορισμός Θεατής της μπρεχτικής παράστασης στο πεδίο της πόλης, «είναι ο άνθρωπος εκείνος ο οποίος έχει στραμένη την προσοχή του στη σκηνή, διατηρούμενος σε κριτική απόσταση από αυτή και έχοντας την πλήρη οπτικοακουστική εποπτεία, γίνεται δέκτης του συνόλου των σημάτων».



εικόνα 4.4: σχέση γεγονότος με τους δέκτες

Παράσταση

Κι αν το κοινό που θέλουμε στην πόλη είναι ένα κοινό που δεν μένει παθητικό απέναντι στις παραστάσεις της, που βλέπει πέρα από αυτό που «είναι», αυτό που «θα μπορούσε να είναι», που έχει ανάγκη την αλληλαγή και πρέπει να βρει το ίδιο τον τρόπο να την επιφέρει, ένα τέτοιο ρόλο έρχονται να επιτελέσουν οι επανακωδικοποιημένες μπρεχτικές παραστάσεις· να δημιουργήσουν αυτό το κοινό. Γι αυτό το λόγο αυτές οι παραστάσεις διακατέχονται οι ίδιες από ένα **κλίμα σχολιασμού και κριτικής**· τα πολύπλοκα **σήματα** εκπέμπονται στον θεατή για να ερμηνευτούν μέσω της **λογικής** του και να αποκωδικοποιηθούν σε ένα **μήνυμα** σχετικό με αυτούς τους σχολιασμούς, ένα μήνυμα όμως που αναδίδεται από αυτήν και **δεν εκπέμπεται με άμεσο και ξεκάθαρο τρόπο**. Γιατί, μέσα από την συνεχή αλληλεπίδραση και την ανταλλαγή σημάτων μεταξύ της σκηνής και του κοινού, αυτός ο πρωτογενής σχολιασμός έρχεται να εμπλουτιστεί, να μεταλλαχθεί ή ακόμα και να καταρριφθεί. Το τελικό μήνυμα δεν εκπέμπεται ούτε από τη σκηνή ούτε από το κοινό· είναι το αποτέλεσμα αυτής της αλληλεπίδρασης. Και αυτό το αποτέλεσμα φαίνεται να έχει μια ιδιαίτερη χρονικότητα· το κοινό **συντάσσει και ανασυντάσσει** το μήνυμα συνεχώς κατά την διάρκεια της παράστασης, και με το τέλος της φαίνεται να το «κουβαλάει» μαζί του. Είναι ένα μήνυμα προσωπικό και από τον ίδιο δημιουργημένο, που δεν του δόθηκε έτοιμο αλλα συντάχθηκε μέσα από την δική του φύση και λογική επεξεργασία. Κι όταν κληθεί να βρεθεί με την σειρά του στην θέση του ηθοποιού και να δώσει τις δικές του παραστάσεις, δεν θα μπορεί παρά να βρει τον τρόπο να μεταδώσει αυτό το μήνυμα, εκπέμποντας τα δικά του σήματα· το αν αυτός ο



εικόνα 4.5: λήψη σημάτων από τους δέκτες

τρόπος θα είναι μπρεχτικός ή όχι, ίσως έχει μικρή σημασία.

Ακριβώς αυτή η διαδικασία είναι που προσδίδει στις μπρεχτικές παραστάσεις στη σκηνή της πόλης, τον **κατωφλιακό τους χαρακτήρα**. Όχι μόνο επειδή μέσα στο ίδιο το γεγονός, στις συνδέσεις και στους κόμπους επεμβαίνει κριτικά ο θεατής, όχι μόνο επειδή δημιουργείται μια νέα σχέση θέασης, όχι μόνο επειδή κατά την διάρκειά τους διανοίγεται στο τώρα μια συνθήκη εναλλακτική που σχολιάζει ή σε περιπτώσεις άρει την κανονικότητα, αλλά και γιατί τα γεγονότα που πραγματοποιούνται έχουν την δυνατότητα να καθορίζουν τους συμμετέχοντες σε αυτά, ηθοποιούς και κοινό, να τους παροτρύνουν να δημιουργήσουν νέες παραστάσεις, νέες προοπτικές, κι αυτές τις ρωγμές να τις διακλαδώνουν ολόένα και περισσότερο, συμπαρασύροντας κι άλλους, και μεταμορφώνοντας σιγά – σιγά, τον κόσμο σε μια πληθώρα μικρών ή μεγαλύτερων σκηνών της αφύπνισης και της αλλαγής.

Ως μπρεχτική παράσταση στο πεδίο της πόλης ορίζεται *ορισμός* «όταν τα στοιχεία από τα οποία απαρτίζεται ένα γεγονός, τοποθετημένα στη σκηνή, αναδίδουν ένα μήνυμα μέσω συχνά αντικρουόμενων σημάτων που εκπέμπονται με σαφή κατεύθυνση προς το κοινό, το οποίο μέσω της λογικής συντάσσει το τελικό μήνυμα».

4_1_2 Επανακωδικοποιώντας τον Artaud

Ο Antonin Artaud, καταδικάζει τη πάσχουσα δυτική κουλιτούρα και το θέατρό της. Απέναντι στην ψυχολογική ερμηνεία ανθρώπων και καταστάσεων, την αναγωγή του αλληλοτριωμένου από τον σύγχρονο πολιτισμό ατόμου ως το μέτρο των πάντων, την εννόηση του κόσμου μέσω της προσωπικής σφαίρας, προβάλλει σαν αναγκαιότητα την επαναφορά στον κόσμο, των μεγάλων ιδεών και ενεργειών που τον διέπουν και φαίνεται να βρίσκονται σε καταστολή. Δημιουργεί ένα θέατρο της σκληρότητας, που με έναν τρόπο έντονο και οξύ, επιχειρεί μέσω του **βιώματος** να ταρακουνήσει και να συγκλονίσει το άτομο, να ξυπνήσει μέσα του τα βαθιά ριζωμένα ένστικτά του και να το οδηγήσει σε μια **συνειδησιακή επαγρύπνηση**. Ο Artaud αναγνώριζε πως το να έρθει κανείς αντιμέτωπος με αυτές τις καταστάσεις, με μια πραγματικότητα τόσο μεγαλύτερη και ξένη από τη δική του, ήταν μια διαδικασία σκληρή, που απαιτεί σκληρά μέσα. Ήταν ένα ρίσκο, που απέναντι όμως στα σημεία των καιρών του, φάνηκε διατεθειμένος να πάρει.

σκληρότητα στην πόλη " Μπορούμε να προσπαθήσουμε να αγνοήσουμε ένα τέτοιο παραλήρημα, να το υποτιμήσουμε, να χτίσουμε σύνορα για να μας χωρίζουν από αυτό, να προσπαθήσουμε να καθαρίσουμε και να προστατέψουμε τις πόλεις και τα κράτη μας αποκλείοντας κάθε επικοινωνία με οτιδήποτε ξένο. Μπορούμε να προσπαθήσουμε να ξεχάσουμε τις άγριες προειδοποιήσεις του Artaud και να οραματιστούμε την «εθνική ασφάλεια». Μπορούμε, εν ολίγοις, να συνεχίσουμε να κάνουμε ό,τι κάναμε, να ονομάσουμε τους φόβους μας

«τρομοκρατία» και να κηρύξουμε πόλεμο εναντίον τους. Μπορούμε να συνεχίσουμε να τα κάνουμε όλα αυτά, όμως η βία θα εξακολουθήσει να φροντίζει τον εαυτό της – πράγμα που σημαίνει, και εμάς. Ή μπορούμε να παραδεχτούμε ότι ούτε η βία ούτε η σκληρότητα αρχίζουν ή τελειώνουν με τον Antonin Artaud"¹⁴. Είναι λιγότερο πραγματική η βία και η σκληρότητα στο σήμερα; Αρκεί να θυμηθούμε τις εικόνες του σύγχρονου κόσμου, όπως τις έχουμε ήδη δει να σχηματίζονται. Θα δούμε άτομα περιχαρακωμένα στον εαυτό τους, που σπεύδουν να γίνουν ένα με το πλήθος, να ανταπεξέλθουν σε επιβεβλημένες υποχρεώσεις, να καλύψουν ψευδείς ανάγκες και συλλογικά πρότυπα. Άτομα που δεν επικοινωνούν, και βρίσκουν ασφάλεια στην ανιαρή και ομοιοτυπική καθημερινότητά τους. Άτομα που αγκιστρωμένα στο εγώ τους, μοιάζουν να «κλείνουν» τα μάτια και τα αυτιά τους και να εθελοτυφλούν μπροστά σε μια εικόνα μεγαλύτερη. Μια εικόνα που περιλαμβάνει την ανισότητα, τον διαχωρισμό, την αδικία, την εκμετάλλευση, την καταστολή, τη βία, τον εκφοβισμό, τον πόλεμο. Κι αν δε μπορούμε να ανεχθούμε αυτήν την εικόνα του κόσμου, κι αν είναι το άτομο, αυτό που μπορεί αυτήν την εικόνα να αλληλάξει σχηματίζοντας νέες αναπαραστάσεις, θα πρέπει πρώτα απ' όλα να συνειδητοποιήσει αυτή την **μεγαλύτερη και σκληρή εικόνα**. Και σε αυτό είναι που χρειάζονται οι ιδέες του Artaud επανακωδικοποιημένες στη σύγχρονή μας πόλη· να «ανοίξουν» τα μάτια και τα αυτιά του ατόμου, οδηγώντας τον σε μια πρωτογενή συνειδησιακή αφύπνιση. Κανείς δεν μπορεί να υποστηρίξει πως είναι εύκολο κάποιος να **αναθεωρήσει** την αντίληψή του, να την κρίνει ως ανεπαρκή, να **εγκαταλείψει** την πραγματικότητα

¹⁴_ Weber Samuel, «Theatricality as Medium», σελ. 294, μετάφραση των συγγραφέων

που είχε ως δεδομένη προκειμένου να αντικρύσει μάλιστα μια πραγματικότητα τόσο σκληρή και απόλυτη. Είναι όμως αναγκαία αυτή η σκληρότητα, αν θέλουμε να διανοιχθεί η πιθανότητα αυτή η πραγματικότητα να ρηγματωθεί¹⁵. Ο Artaud, για το θέατρό του, φαίνεται να πιστεύει πως για να πετύχει αυτήν την **αποκόλληση του κοινού από τον εαυτό του** και την διάνοιξη της συνείδησής του σε ιδέες μεγαλύτερες από αυτό, θα πρέπει και η ίδια αυτή διαδικασία να αποτυπώνεται με έναν σκληρό τρόπο επί σκηνής. Δεν επικοινωνεί αυτές τις ιδέες με το λόγο, αλλά δημιουργεί μια τεταμένη θεατρική ατμόσφαιρα, ένα συνουθύλευμα εικόνων, δονήσεων και αισθήσεων, που έρχονται να επηρεάσουν τον θεατή με έναν υποδόριο τρόπο, μεταμορφώνοντας τη θεατρική παρακολούθηση σε μια εμπειρία. Τα μέσα με βάση τα οποία μπορούν να διαμορφωθούν ακριβώς αυτές οι «**εμπειρίες**» είναι που πρέπει να αναζητήσουμε στην πόλη. Γιατί είναι οι εμπειρίες αυτές που σε μια εικόνα ή μια στιγμή μπορούν να συμπυκνώσουν ασύλληπτα νοήματα, αόρατες πραγματικότητες, αντιφάσεις υπαρκτές αλλά συγκαλυμμένες. Και έχουν έτσι τη δύναμη να συνταράσσουν και να συγκλονίζουν μέσα στην ηλεκτρική ατμόσφαιρα που δημιουργούν, όσους περικλείουν, και με τον πιο αποκαλυπτικό και άμεσο τρόπο να τους οδηγούν να έρθουν αντιμέτωποι με όσα από καιρό είχαν αρνηθεί. Γιατί όταν η σκληρότητα που εξασκούν τα πράγματα πάνω μας φτάνει στο απροχώρητο, χρειάζεται ένας άμεσος τρόπος μεταστροφής· και φαίνεται αυτός να είναι ένας

τέτοιος τρόπος.

Αν τελικά η επανακωδικοποίηση των αρτωικών μεθόδων στην πόλη, έρχεται να εξυπηρετήσει πρώτα απ' όλα στη συνειδητοποίηση του προβλήματος, δεν είναι αυτή η συνειδητοποίηση το απαραίτητο εκείνο βήμα για την πραγμάτωση ρωγμών στην καθημερινότητα; *“Όταν μπορούμε να αντιληφθούμε μια συμβατικότητα και τη συνειδητοποιούμε πλήρως, έχει ήδη αρχίσει να διαλύεται”*¹⁶. Και αυτά τα σημεία όπου η συμβατικότητα διαλύεται, μπορούν να αποτελέσουν τις ρωγμές στο κυρίαρχο στιβαρό οικοδόμημα, ρωγμές που (από άλλον δρόμο από αυτόν του Brecht), σαν κατώφλια έρχονται να διανοίξουν τους τόπους του πιθανού.

15_ “ Το θέμα είναι να μάθουμε να θέλουμε. Αν είμαστε έτοιμοι για τον πόλεμο, την πανούκλα, το λιμό και τη σφαγή, δεν υπάρχει καν ανάγκη να το πούμε, δε μας μένει παρά να συνεχίσουμε να ‘μαστε αυτό που είμαστε. [...] Αυτός ο εμπειρισμός, αυτή η εγκατάλειψη στο τυχαίο, αυτός ο ατομικισμός και αυτή η αναρχία πρέπει να πάρουν τέλος.” (Artaud Antonin, «Το θέατρο και το είδωλό του», μτφρ. Μάτεϊς Παύλος, σελ. 89)

16_ Raymond Williams, «Problems in Naturalism and Culture», σελ. 14-15

Σκηνή

χωροθέτηση

Στην προσπάθεια μας να περιγράψουμε μια σκηνή «αρτωικού τύπου» στην πόλη, βρίσκουμε την αναλογία στο κείμενο του Artaud «Το θέατρο και η πανούκλα». Ο Artaud περιγράφει την εξάπλωση της πανούκλας στην πόλη, διακρίνοντας τέσσερα στάδια: στο πρώτο καταρρέουν οι επίσημοι μηχανισμοί του κράτους και αναδυκνείται ο θεσμός της οικογένειας ως απάντηση στη κρίση, το δεύτερο στάδιο χαρακτηρίζεται από την έκρηξη και την καταστροφή του ιδιωτικού χώρου, που οδηγεί τους κατοίκους να καταλάβουν το δημόσιο χώρο, στο τρίτο στάδιο αναδυκνείται μια ιδιότυπη θεατρικότητα όπου παράδοξες φιγούρες ψέλλουν λιτανείες δείχνοντας το φόβο τους, και τέλος, στο τέταρτο στάδιο εγκαθίσταται το θέατρο ως «*η αποκάλυψη, το ξεμπρόστιασμα, η εξωτερίκευση ενός βάθους λανθάνουσας σκληρότητας, με τη βοήθεια της οποίας εντοπίζονται όλες οι δεσφραμμένες δυνατότητες του νου, από μύθους ή ομύδους*»¹⁷.

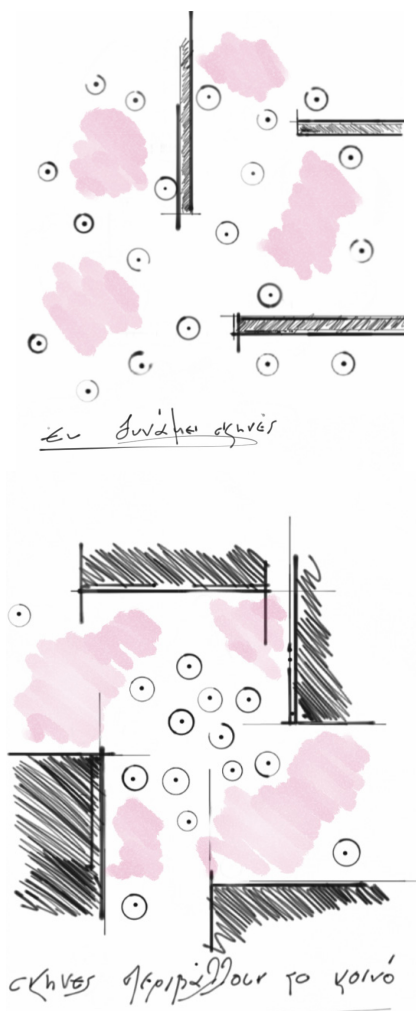
Και αν αυτή τη σχέση προσπαθήσουμε να επανακωδικοποιήσουμε στην πόλη, θα διαπιστώσουμε πως τα αρτωικά γεγονότα, εμφανίζονται ως **εκρήξεις**, ως **ξεσπάσματα** και **αποστήματα** μιας υποβόσκουσας ασθένειας, να τοποθετηθούν στο **εδώ** και το **τώρα** της κοινωνικής τους πραγματικότητας, φανερώνοντάς και σχολιάζοντάς την. Έτσι οι αρτωικές σκηνές στην πόλη φαίνεται να μην αποτελούν προδιαγεγραμμένες δομές, αλλά δημιουργούνται αυτόματα και με ένα πηγαίο τρόπο, σαν να **αναδύονται** όταν οι καταστάσεις το επιβάλλουν.

17_ Artaud Antonin, «Το θέατρο και το είδωλό του», μτφρ. Μάτεϊς Παύλος, σελ. 34

οριοθέτηση

Έχοντας λοιπόν σαν σημείο αναφοράς ένα συγκεκριμένο γεγονός στο πεδίο της πόλης, μπορούμε να παρατηρήσουμε πως αυτό δεν περιορίζεται απαραίτητα σε έναν ορισμένο χώρο – σκηνή, αλλά έχει την ιδιότητα να **διασπάζεται** σε πολλά σημεία του ευρύτερου χώρου στον οποίο διαδραματίζεται. Προσδίδεται έτσι στην αρτωική σκηνή της πόλης ένας **χαρακτήρας απρόβλεπτος και δυνητικός**. Έτσι μπορούμε να δούμε ένα γεγονός να διακλαδώνεται σε πολλές επιμέρους σκηνές, οι οποίες μπορεί να ενεργοποιούνται η μια μετά την άλλη ή και ταυτόχρονα, με αποτέλεσμα την δημιουργία πολλών και διαφορετικών σεναρίων.

Σε κάθε περίπτωση θα μπορούσαμε να πούμε ότι η κάθε σκηνή ορίζεται με μια **σχετική σαφήνεια**, η οποία δεν προκύπτει απαραίτητα από την ύπαρξη φυσικών ορίων αλλά από το πως διαμορφώνεται η σχέση της με αυτόν που παρακολουθεί το γεγονός. Παρά το ότι, όπως είδαμε, οι αρτωικές σκηνές προκύπτουν σαν αναγκαιότητα από το ίδιο το χωροχρονικό πλαίσιο στο οποίο έρχονται να τοποθετηθούν, φαίνεται (όπως θα μελετήσουμε αναλυτικά αργότερα), πως τα γεγονότα που έρχονται να διαδραματιστούν σε αυτές έχουν ένα χαρακτήρα ανοίκειο, παράδοξο, σχεδόν αφύσικο. Έτσι, φαίνεται σαν οι σκηνές να ανήκουν με έναν τρόπο σε μια επικράτεια διαφορετική από αυτήν του κοινού, σαν να περικλείονται από μια **αόρατη οριοθετική σφαίρα** που κρατά το κοινό σε απόσταση, καθώς χωρίς να του το απαγορεύει, αυτό δεν έχει την άνεση να την παραβιάσει. Κι εδώ διανοίγεται ένα ακόμα, αρκετά ιδιαίτερο σενάριο σε σχέση με την δυνητικότητα των αρτωικών σκηνών. Αφού, κατά την εξέλιξη του γεγονότος, αν ένα μέλος του κοινού παρασυρθεί από αυτό σε βαθμό τέτοιο που να του υπαγορεύσει, κόντρα στην πρότερη του



εικόνα 4.6: τα όρια της αρτικής σκηνής στην πόλη

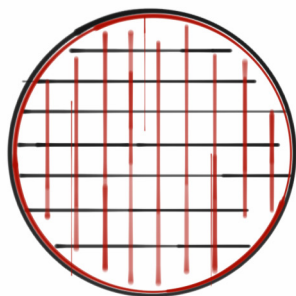
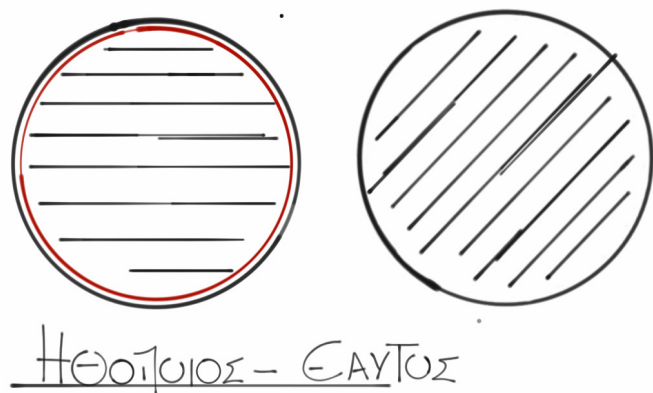
στάση, να παραβιάσει τα αόρατα όρια της σκηνής (πράξη που θα μπορούσε να είναι καθαρά εκφραστική, χωρίς να απαιτεί απαραίτητα κάποια μετακίνηση από την πλευρά του), φαίνεται να αποτελεί πλέον και ο ίδιος κομμάτι του γεγονότος, να δημιουργεί αιφνίδια μια νέα σκηνή ή να ενσωματώνεται σε μια υπάρχουσα. Στο παράδειγμα μιας παρέας που τραγουδάει σε ένα παγκάκι (παράδειγμα που δεν αποτελεί επανακωδικοποίηση του αρτικού συστήματος στο σύνολό του), ένας περαστικός μπορεί να σταθεί να συμμετάσχει στο τραγούδι τους, και να ενσωματωθεί έτσι στην σκηνή τους, ή να συνεχίσει το δρόμο του τραγουδώντας, δημιουργώντας έτσι μια νέα σκηνή.

Στις αρτικές καταστάσεις στην πόλη, δεν φαίνεται να αναγνωρίζεται με έναν άμεσο τρόπο η ύπαρξη του κοινού. Και αυτό δε σημαίνει πως οι πομποί των σημάτων, δεν αντιλαμβάνονται την φυσική παρουσία των παρατηρητών τους, αλλά ότι δρουν ανεξάρτητα δημιουργώντας την εντύπωση πως αυτή η παρουσία δεν επηρεάζει το γεγονός. Δημιουργείται, έτσι, μια ιδιαίτερη σχέση σκηνής και κοινού, καθώς αυτή **δεν στρέφεται με αμεσότητα και καθαρότητα** σε αυτό. Αντίθετα, τα εκπεμπόμενα από σκηνής σήματα, σαν **ηλεκτρομαγνητικά κύματα** περικλείουν σκηνές και κοινό, κι έτσι απευθύνονται σε αυτό, αλλά με έναν **έμμεσο τρόπο**.

Με βάση όλα τα παραπάνω, **ως αρτική σκηνή στο δημόσιο χώρο της πόλης, ορίζεται ο «εντοπισμένος χώρος και χρόνος, εν δυνάμει και προσωρινού χαρακτήρα, που δημιουργείται όταν ένα γεγονός διαδραματίζεται σε αυτόν, με σφαιρική απεύθυνση σε όποιον το παρακολουθεί».**

απεύθυνση

ορισμός



Ηθοποιός - Ρόλος

εικόνα 4.7: οι σχέσεις ηθοποιού - εαυτού - ρόλου

Ηθοποιός

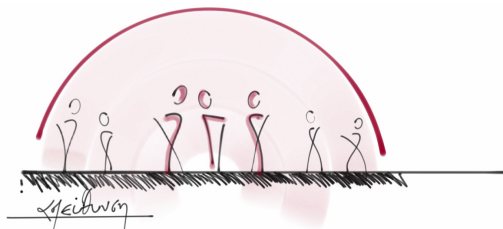
Ο ηθοποιός – πομπός των σημάτων της επανακωδικοποιημένης αρτωικής παράστασης στην πόλη, φαίνεται να αποκτά σημασία μόνο σε σχέση με τη σκηνή και το περιβάλλον του, και χρησιμοποιεί κυρίως τα κινησιοεκφραστικά του μέσα, και όχι τα λεκτικά για να εκπέμπει τα σήματά του· δεν εξηγεί αυτό που κάνει ή νοιώθει, δεν εκφέρει επιχειρήματα, δε «λέει», αλλά πράττει. Ακόμα και όταν μιλά, αυτό δεν αποτυπώνεται με τη μορφή διακήρυξης, αλλά με έναν τρόπο πηγαίο και ουσιαστικό.

Αυτό το τελευταίο χαρακτηριστικό, φαίνεται να πηγάζει από ένα ιδιαίτερα καθοριστικό στοιχείο της αρτωικής παράστασης, τόσο στο θεατρικό όσο και στο επανακωδικοποιημένο διάγραμμα: την **ταύτιση του ηθοποιού με τον ρόλο του**. Σε αντίθεση με τον μπρεχτικό πομπό, ο αρτωικός φαίνεται να είναι τελείως παραδομένος στην κατάσταση στην οποία συμμετέχει, και είναι σχεδόν αδύνατο να τον διακρίνει κανείς από τα χαρακτηριστικά του ρόλου που έχει υιοθετήσει· φαίνεται σαν να υποδύεται τον ρόλο του με την μέγιστη δυνατή ειλικρίνεια. Επομένως ο ηθοποιός **δεν κατευθύνει τα σήματά του**· τα αφήνει να εκπεμφθούν με έναν τρόπο παλμικό, και έτσι να φτάσουν εν τέλει στο κοινό. Δεν του απευθύνει λοιπόν το σήμα, παρ' όλα αυτά το κοινό το λαμβάνει.

Φαίνεται λοιπόν, σαν κάθε κίνησή του να πηγάζει από μια εσωτερική εκφραστική ανάγκη, κάθε λέξη να εμπεριέχει το νόημα που οδήγησε στην δημιουργία της. Παρατηρούμε ωστόσο κάτι παράδοξο· ενώ φαίνεται να υπάρχει αυτή η πηγαιότητα και η ειλικρίνεια, ταυτόχρονα φαίνεται να υπάρχει κάτι το **αφύσικο**, το **ασύμβατο**, το **υπερβατικό**. Και αυτό, στο

πεδίο της πόλης, δεν έγκειται τόσο σε μια κωδικοποιημένη συμπεριφορά όπως την οραματίστηκε στο θέατρό του ο Artaud, αλλά σε μια παράδοση διαφοροποίηση του ηθοποιού από το πλαίσιο μέσα στο οποίο εντάσσεται η δράση του. Βλέπουμε τον ηθοποιό να υιοθετεί συμπεριφορές ασύμβατες με τις αναμενόμενες, απρόβλεπτες, αντιφατικές με το κοινωνικό του πλαίσιο ή με τον κώδικα του κοινωνικά αποδεκτού, ανατρεπτικές, που φαντάζουν ξένες σε σχέση με το καθημερινό, το συνηθισμένο, το οικείο. Εμφανίζεται εδώ λοιπόν μια ιδιαίτερη έννοια της **απόστασης**: αυτή του **«ηθοποιού» με τον κοινωνικά προσδιορισμένο «εαυτό» του**. Τέτοια παραδείγματα ασύμβατης συμπεριφοράς μπορούμε να εντοπίσουμε στο γέλιο κάποιου κατά τη διάρκεια μιας κηδείας, ή στο παιχνίδι των παιδιών στα ερείπια μιας πόλης σε εμπόλεμη κατάσταση¹⁸.

ορισμός Με βάση όλα τα παραπάνω, **ως αρτωικός ηθοποιός – πομπός στην πόλη ορίζεται «εκείνος ο οποίος προκειμένου να ερμηνεύσει έναν ρόλο, χρησιμοποιεί κηνοιοεκφραστικά μέσα που διαφοροποιούνται από αυτά του κοινωνικού του εαυτού. Ο ηθοποιός φαίνεται να ταυτίζεται με τον ρόλο του και να εκπέμπουν κοινό σήμα»**.



εικόνα 4.8: απεύθυνση πομπού

18_ Ένα αντίστοιχο περιστατικό αποτυπώθηκε από το φωτογραφικό φακό του Mikhail Evstafiev το 1992. Στη φωτογραφία, απεικονίζεται ο τσεχίστας Vedran Smajlovic, ο οποίος παίζει τσέλο κατά τη διάρκεια της πολιορκίας του Sarajevo, στο κατεστραμένο κτήριο της Εθνικής Βιβλιοθήκης.

Κοινό

Η μη σαφής απεύθυνση του πομπού προς το κοινό στην επανακωδικοποιημένη αρτωική παράσταση και η παθητική εκπομπή των σημάτων, δημιουργούν ένα **φάσμα** μέσα στο οποίο μοιάζει να περικλείεται ένας ευρύτερος χώρος, που περιλαμβάνει τόσο τις σκηνές, όσο και το κοινό. Για τον λόγο αυτό φαίνεται πως οι σκηνές αυτές δεν είναι απαραίτητο να βρίσκονται στο πλήρες οπτικοακουστικό πεδίο του κοινού, προκειμένου αυτό να λάβει τα σήματα και να καταφέρει να συντάξει το τελικό μήνυμα. Άλλωστε αυτά τα σήματα δεν απευθύνονται στην λογική του, δεν απαιτούν από το κοινό να παρακολουθήσει την ροϊκή εξέλιξη του γεγονότος· αυτή η ροή είναι πιθανό να μην υπάρχει, εφόσον το γεγονός διαρθρώνεται αποσπασματικά, μετατοπίζεται, διασπάται και επανασυγκροτείται στο χώρο και το χρόνο. Έτσι το κοινό, που **περικλείεται** από το ίδιο το γεγονός, καμιά φορά κυριολεκτικά, αλλά πάντα μεταφορικά, **δεν είναι απαραίτητο να βρίσκεται σε μια σαφή και σταθερή σχέση θέασης με αυτό**. Μπορεί τόσο η προσοχή όσο και το σώμα του να στραφούν ανά πάσα στιγμή από την μια σκηνή στην άλλη. Μπορεί να μετατοπιστεί ο ίδιος ή το ενδιαφέρον του, λόγω μιας αιφνίδιας έξαρσης του γεγονότος σε ένα νέο σημείο, είτε από προσωπική επιλογή. Με τα σήματα να απευθύνονται στις αισθήσεις του, να φτάνουν σε αυτό σαν δονήσεις, κραδασμοί, ηλεκτρισμοί, φαίνεται να διαμορφώνεται μια σφαιρική συνθήκη λήψης των σημάτων, όπου παύει να έχει σημασία προς τα που είναι στραμμένο το σώμα του κάθε θεατή, αρκεί αυτά να καταφέρνουν να εισχωρήσουν στην αντίληψή του και να τον επηρεάσουν.

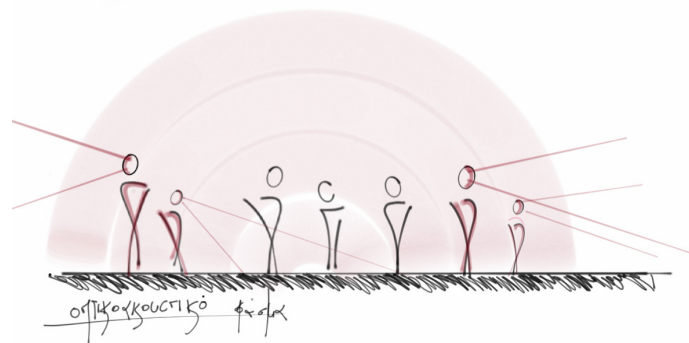
Ο θεατής των αρτωικών παραστάσεων, τόσο στη

Θεατρική όσο και στην κοινωνική σκηνή, φαίνεται να έρχεται αντιμέτωπος με ένα **θέαμα ξένο**. Ξένο ως προς το αναμενόμενο, ως προς τις συνήθεις εικόνες και τις προσήκουσες συμπεριφορές, ως προς την αντίληψή του για τον κόσμο. Κατ' αυτόν τον τρόπο θεμελιώνεται η **απόσταση του κοινού με την σκηνή**, μια απόσταση που υπαγορεύεται από το ίδιο το ανοίκειο γεγονός και τηρείται τελικά από το κοινό, λόγω ακριβώς αυτής της φύσης του. Φαίνεται όμως πως το γεγονός καταφέρνει εν τέλει να επενεργήσει σε ένα άλλο επίπεδο πάνω στο κοινό, σε ένα επίπεδο **συναισθησιακό**. καταφέρνει να συγκλονίσει τον θεατή, να τον διαπεράσει, να εισχωρήσει σε βάθος πρωτόγνωρο και να τον επηράσει τελικά σε ένα επίπεδο πέρα από την λογική, πέρα από την διαμορφωμένη συνείδηση, σε ένα επίπεδο σχεδόν πρωτόγονο, αντανakηλαστικό, ενστικτώδες. Καταφέρνει να πυροδοτήσει μια ενεργητικότητα εσωτερική και πηγαία, και να διανοίξει με αυτόν τον τρόπο την **αντίληψη** του θεατή, σε ιδέες και ενέργειες, σε πραγματικότητες που πριν ήταν αδύνατο να συληλάβει. Κι έτσι να αντικρίσει, απο την απόσταση στην οποία έχει τεθεί, μια εικόνα πολύ μεγαλύτερη από αυτή που μέχρι τότε ήταν σε θέση να αναγνωρίσει. Και καμία φορά αυτή η **ενεργητικότητα** φαίνεται να γιγαντώνεται σε τέτοιο βαθμό, που οδηγεί τον θεατή να ανατρέψει την σχέση που κατείχε μέχρι τώρα με την σκηνή, συμμετέχοντας πλέον στο ίδιο το γεγονός, εκπέμποντας τα δικά του σήματα, απορρίπτοντας τον ρόλο του θεατή και αναλαμβάνοντας αυτόν του ηθοποιού.

Σε αυτήν την διάνοιξη μιας νέας αντίληψης, σε αυτό το αντίκρισμα εικόνων και ιδεών πρωτόγνωρων, σε αυτήν την **πιθανή αιφνίδια μεταστροφή** μέχρι και την **ανάληψη δράσης** είναι που εντοπίζεται ο ρηγματικός χαρακτήρας αυτών των

πρακτικών.

Ως αρτωικός θεατής στην πόλη ορίζεται, «ο δέκτης *ορισμός* εκείνος που βρίσκεται μέσα στον φάσμα των σημάτων που εκπέμπονται από τις εν δυνάμει σκηνές, περικλείεται από αυτές, και η θέση του δεν είναι σαφώς ορισμένη».



εικόνα 4.9: οι σχέσεις ηθοποιού - εαυτού - ρόλου

Παράσταση

Όπως έχουμε αναφέρει στο δεύτερο κεφάλαιο, ο Victor Turner, εντόπιζε την ανάδυση των κοινωνικών δραμάτων στις στιγμές κρίσης και σύγκρουσης της κοινωνίας, τα όρισε ως εκρήξεις από τις ισχύουσες καταστάσεις και δυνάμεις και επισήμανε πως οι επιτελέσεις (performances) εντός αυτών *“είναι συχνά κριτικές, άμεσες ή καλυμμένες”*¹⁹. Τα κοινωνικά δράματα του Turner λοιπόν, ξεσπούν ως αναγκαιότητες στο εδώ και το τώρα και έτσι *“βρίσκουν τα πολιτισμικά τους είδωλα (αν αντιστρέψουμε τα λόγια του Antonin Artaud)”*²⁰. Το χαρακτήρα αυτού του **ξεσπάσματος**, είναι που προσδίδει και ο ίδιος ο Artaud στο θέατρό του, όταν το παραλληλίζει με την πανούκλα. Κατ’ αυτόν τον τρόπο οι αρτωικές παραστάσεις στην πόλη, φαίνονται άμεσα συνδεδεμένες με το πλαίσιο μέσα στο οποίο πραγματοποιούνται, αφού εμφανίζονται συχνά ως διαρρήξεις αυτού του πλαισίου. Έτσι, ένα αρτωικό γεγονός δε μπορεί να νοηθεί ανεξάρτητα από το κοινωνικό του περιβάλλον, τις συνθήκες που το γέννησαν· προκύπτει ως οίδημα που υποδηλώνει την νοσούσα κατάσταση, ως μέγιστη εκδήλωση αντίδρασης του ασθενούς οργανισμού, ως **έκρηξη προκαλούμενη από τις λανθάνουσες και υποβόσκουσες αρχές της κατεστημένης πραγματικότητας**.

Στο αρτωικό γεγονός, που γεννιέται από τον χώρο και το χρόνο στον οποίο εντάσσεται, δε θα μπορούσαν παρά να εισχωρούν **σήματα** από αυτόν, που έρχονται να προστεθούν στο συνονθύλευμα των σημάτων του ίδιου του

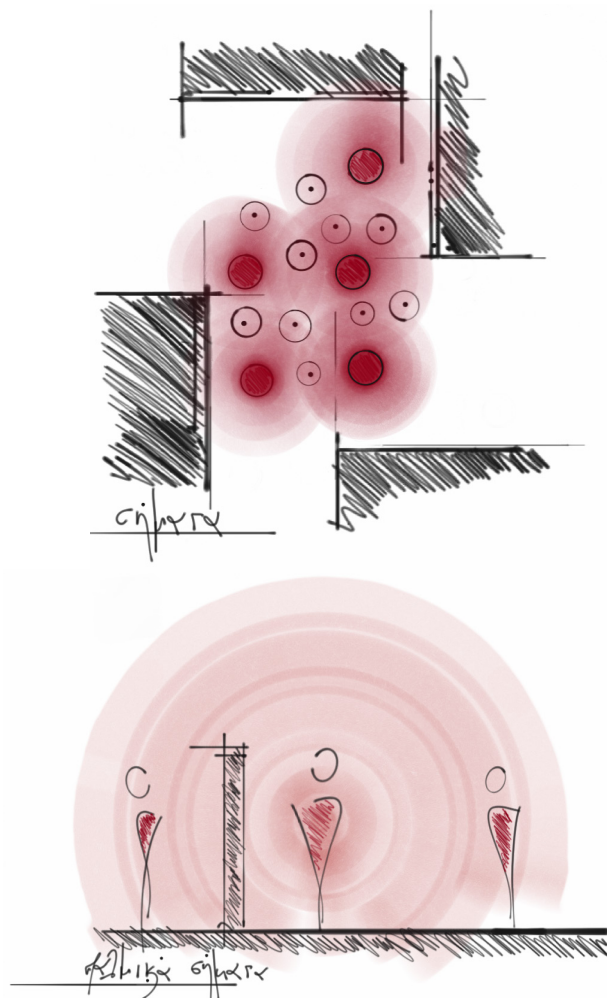
γεγονότος. Σήματα που έρχονται σε αντίθεση, δημιουργούν παραφωνίες, μεταηλλιάσσονται, που καμιά φορά διατρέχουν όλην την παράσταση σαν υπόκωφο βουντό, ή προκύπτουν απρόσμενα, εμφανίζονται σε μια στιγμή σαν αστραπές και χάνονται την επόμενη. Βλέπουμε λοιπόν, πως στις αρτωικές επανακωδικοποιήσεις στην πόλη, μάλλον δεν μιλάμε τόσο για τη δημιουργία γεγονότων, όσο για τη δημιουργία **«καταστάσεων»** και εμπειριών· καταστάσεων που σαν σφαίρα έρχονται να συμπεριλάβουν σκηνές, κοινό και περιβάλλον, και που στο εσωτερικό της τα σήματα, απ’ όπου κι αν προέρχονται, ανακλώνται, διαθλώνται, διασπώνται και κατακλύζουν ολόκληρο το φάσμα της.

Στη μέση αυτής της κατάστασης, βρίσκεται ο θεατής, και καλείται να αποκωδικοποιήσει τα σήματά της, που τον περικλείουν και τον επηρεάζουν με έναν υποδόριο τρόπο, στην προσπάθεια σύνταξης του τελικού μηνύματος. Φαίνεται λοιπόν, πως τα σήματα αυτά, ο θεατής δεν τα επεξεργάζεται με έναν λογικό και άμεσο τρόπο, όπως στην περίπτωση των μπρεχτικών παραστάσεων. Αντίθετα, αυτή τη διαδικασία θα μπορούσαμε να την περιγράψουμε ως συνειδησιακή. Το άτομο, **μετέχοντας** ουσιαστικά σε αυτήν την εμπειρία, φαίνεται να αμβλύνει τις άμυνές του, να επιτρέπει στα σήματα να διαπεράσουν το σώμα του, να οξύνει την αντίληψή του, να διανοίγει το βλέμμα του σε πλευρές αθέατες. Κάπως έτσι **φαίνεται τελικά το ίδιο το άτομο να αηλιάζει**: έχοντας βιώσει αυτήν την εμπειρία, έχοντας θέσει σε εγρήγορση ένα αθέατο κομμάτι του εαυτού του, φαίνεται να επαναπροσδιορίζεται ριζικά, να μεταστρέφεται.

Και έτσι έρχονται αυτές οι καταστάσεις, όχι μόνο στο εσωτερικό τους, αλλή και σαν σύνολο, σαν παραφωνίες, σαν

19_ Turner Victor, «The Anthropology of Performance», σελ. 22, μετάφραση των συγγραφέων

20_ Turner Victor, «From Ritual to Theatre (The human seriousness of Play)», σελ. 90, μετάφραση των συγγραφέων



εικόνα 4.10: ήψη σημάτων από τους δέκτες

αντιρρήσεις, σαν επαναπροσδιορισμοί· όχι μόνο επειδή με τον ασύμβατό τους χαρακτήρα μπορούν να ρηγματώσουν το ίδιο το περιβάλλον που τις γέννησε, όχι μόνο επειδή δύναται να διαμορφώσουν διαφορετικές εικόνες, αλλήλ επειδή έχουν την δύναμη να επανακαθορίσουν τους μετέχοντες σε αυτές. Γιατί, αυτή η πρωτόγνωρη ενεργοποίηση, αυτή η ακαριαία μεταστροφή, έρχονται να εδραιωθούν σαν ένα ενδοφλέβιο **μήνυμα που ευypάρχει μέσα στο άτομο**, που κι αν ακόμα δε μπορεί να περιγραφεί με τη λογική, συνεχίζει να εξελίσσεται, γίνεται κομμάτι του, και μέσα σε νέες παραστάσεις και καταστάσεις διαφορετικές, θα έρθει να εκπεμφθεί με νέο τρόπο, θα έρθει να επιβεβαιώσει αυτή τη μεταστροφή.

Και αυτά είναι τα χαρακτηριστικά εκείνα που μπορούν να προσδώσουν στις αρτωικές καταστάσεις το ρηγματικό τους χαρακτήρα. Γιατί οι αρτωικές ιδέες στην πόλη, διευρύνουν το βλέμμα σε πραγματικότητες αθέατες, αρνούνται μέσα στις καταστάσεις το ίδιο το σύστημα που τις γεννάει, επαναπροσδιορίζουν ριζικά τους μετέχοντες σε αυτές και διανοίγουν την πιθανότητα αυτές τις καταστάσεις να τις πάρουν οι ίδιοι στα χέρια τους. Κι αν φαίνεται να 'ναι απαραίτητη αυτή η δύσκολη και σκληρή διαδικασία, κι αν *"πρέπει να εισέλθουμε στον υποσυνείδητο κόσμο των τεράτων, των δαιμόνων και των κλόουν, της σκληρότητας και της ποίησης, για να καταλάβουμε τις καθημερινές μας ζωές"*²¹, φαίνεται πράγματι για ένα ρίσκο που πρέπει κανείς να πάρει.

21_ ο.π., σελ. 122

ορισμός Ως αρτωική παράσταση στο πεδίο της πόλης ορίζεται, «όταν τα στοιχεία από τα οποία απαρτίζεται μια κατάσταση, που είναι διάσπαρτα στον ευρύτερο χώρο που αυτή καταλαμβάνει, εκπέμπουν σήματα με φασματικό τρόπο, τα οποία τον κατακλύζουν στο σύνολό του, διαπερνώντας τον θεατή. Η σύνταξη του τελικού μηνύματος από τον θεατή, γίνεται με τρόπο συνειδησιακό».

4_2 Παραδείγματα

Αν επαναφέρουμε τις σκέψεις του Burke, θα δούμε πως η πρώτη έννοια της δραματιστικής πεντάδας είναι αυτή του ενεργήματος (act). Έχοντας ως σημείο αναφοράς ένα ορισμένο γεγονός, μια συγκεκριμένη δράση, μπορούμε πλέον σε αυτό να εντοπίσουμε την σκηνή, τον ηθοποιό, το κοινό και την παράσταση που δίδεται στο πεδίο της πόλης. Με την επανακωδικοποίηση των θεατρικών θεωρήσεων του Brecht και του Artaud στο δημόσιο χώρο, εντοπίσαμε τις ιδιαίτερες εκείνες αποχρώσεις που αποδίδονται στα στοιχεία της θεατρικής μεταφοράς, και μελετήσαμε τον τρόπο με τον οποίο ενσωματώνονται σε αυτά ρηγματικά χαρακτηριστικά, καταλήγοντας έτσι, στο συνολικό επανακωδικοποιημένο διάγραμμα του κάθε θεωρητικού.

Σε αυτό το σημείο, χρειάζεται λοιπόν να μελετήσουμε παραδείγματα στο πεδίο του δημόσιου χώρου, που φαίνεται να καλύπτουν συνοδικά το κάθε διάγραμμα, ούτως ώστε να εντοπίσουμε τον τρόπο με τον οποίο αυτές οι σχέσεις διαμορφώνονται πρακτικά.

Ως παράδειγμα της μπρεχτικής επανακωδικοποίησης, θα εξετασθεί η ομιλία των Ζαπατίστας στη πλατεία του Zocalo, στο Μεξικό, το 2001, ενώ ως παράδειγμα της αρτωικής επανακωδικοποίησης, θα μελετηθεί ο αυτοπυρπολισμός του Thich Quang Duc στο κέντρο της Σαϊγκόν, στο Νότιο Βιετνάμ, το 1963.

Τέλος, τα παραδείγματα αυτά, θα τα αξιολογήσουμε στη βάση της αποτελεσματικότητάς τους να αποτελέσουν ρωγμές, όπως αυτές ορίστηκαν στο πρώτο κεφάλαιο.

4_2_1 Οι Ζαπατίστας στην πηλατεία του Zocalo_2001

Κυριακή, 11 Μαρτίου 2001

Ένα λεωφορείο καταφθάνει μια ηλιόλουστη μέρα στη πόλη του Μεξικού. Το λεωφορείο μεταφέρει ένα караβάνι το οποίο οδηγείται από τους 24 διοικητές του Ζαπατιστικού Στρατού (EZLN)²². Δύο ώρες μετά, το караβάνι φτάνει στη κεντρική πλατεία της πόλης, το Zocalo. Οι Ζαπατίστας ανεβαίνουν στη σκηνή που ανεγέρθηκε στην πλατεία και απευθύνονται σε κάθε έναν από τις 250.000 κόσμους που έχουν συγκεντρωθεί. Στρέφουν την πλάτη τους στο Εθνικό Παλάτι και αναφωνούν: *"Εδώ είμαστε. Είμαστε η ξεχασμένη καρδιά αυτής της χώρας, και εκπροσωπούμε την αξιοπρέπεια της επανάστασης"*²³. Δηλώνουν με τον πιο emphaticό τρόπο την παρουσία τους σε ένα χώρο που μέχρι πρότινος δεν τους περιελάμβανε, μιλούσε στους ιθαγενείς του Μεξικού και τους καταπιεσμένους όλου του κόσμου, μιλούσε για την αξιοπρέπεια, την ελπίδα, την ειρήνη, τη δικαιοσύνη, την ελευθερία, την επανάσταση και την αλληλεγγύη.

Η πορεία των Ζαπατίστας

Η πλατεία του Zocalo, αποτελούσε τον τελικό προορισμό της μεγάλης Ζαπατιστικής Πορείας (Zapatour, La marcha zapatista, La Marcha por el color de la tierra ή Marcha por la dignidad indigena)²⁴, που ξεκίνησε από το

22_ Στρατός των Ζαπατίστας για την Εθνική Απελευθέρωση, ισπανικά: Ejército Zapatista de Liberación Nacional

23_ Από το λόγο του Subcomandante Marcos στο Zocalo, 11 Μαρτίου 2001

24_ *Zapatour*: Hayden Tom, «The Zapatista Reader», άρθρο: «The Un-

San Cristobal de la Casas στη περιοχή της Τσιάπας στις 24 Φεβρουαρίου. Η πορεία ανακοινώθηκε τον Ιανουάριο του 2001, με τους Ζαπατίστας να ζητάν να εισακουστούν στο μεξικανικό Κογκρέσσο. *"Θα απαιτήσουν από τους νομοθέτες να περάσουν ένα Νομοσχέδιο για τα Ιθαγενικά Δικαιώματα, ένα νόμο που προέκυψε από τις αποτυχημένες διαπραγματεύσεις ειρήνης με τον πρόεδρο Ernesto Zedillo, που ηττήθηκε στις πρόσφατες εκλογές. Ο Vincente Fox, ο διάδοχός του [...] ζήτησε να συναντηθεί με τον Marcos"*²⁵, ο οποίος επισημαίνει πως *"αυτή είναι μια πορεία για όλους τους Ινδιάνους. Σκοπεύει να δείξει πως οι μέρες του φόβου τελειώσαν. [...] Θέλουμε η κυβέρνηση να αποδεχτεί ότι το Μεξικό έχει μια ποικιλία ανθρώπων· ότι οι ιθαγενείς έχουν τις δικές τους μορφές πολιτικής, κοινωνικής και οικονομικής οργάνωσης, και έχουν μια έντονη σύνδεση με τη γη, τις κοινότητες τους, τις ρίζες τους, την ιστορία τους"*²⁶. Κατά τη διάρκεια της πορείας, που κράτησε 15 ημέρες, αυτή λειτούργησε ως *"χωνευτήριο"*²⁷ φωνών, ανθρώπων, κοινοτήτων και φυλών. Οι Ζαπατίστας επισκέφθηκαν πολλές περιοχές, μίλησαν με τους κατοίκους τους αλλοί και τον εγχώριο και διεθνή τύπο, αναφέρθηκαν στην ιστορία, την επανάσταση, την αξιοπρέπεια, τη δικαιοσύνη και την αλληλεγγύη. Περιγράφοντας την πορεία, η Naomi Klein

known Icon», Klein Naomi, σελ. 115, *La marcha zapatista (η Ζαπατιστική πορεία)*: Mentinis Mihalís, «Zapatistas (The Chiapas Revolt and what it means for Radical Politics)», σελ. 26, *La Marcha por el color de la tierra (Πορεία για το χρώμα της γης)* και *Marcha por la dignidad indigena (Πορεία για την αξιοπρέπεια των ιθαγενών)*: Hopkins D.J., Solga Kim, «Performance and the Global City», άρθρο: «Distrito Federal: 'Global City, Ha, Ha, Ha!'\», Martínez Ana, σελ. 195

25_ Hayden Tom, «The Zapatista Reader», άρθρο: «The Unknown Icon», Klein Naomi, σελ. 117, μετάφραση των συγγραφέων

26_ ο.π., σελ. 133, μετάφραση των συγγραφέων

27_ Mentinis Mihalís, «Zapatistas (The Chiapas Revolt and what it means for Radical Politics)», σελ. 26, μετάφραση των συγγραφέων



εικόνα 4.11: η άφιξη των Ζαπατίστας στο Zócalo

αναφέρει: *"οι Ζαπατίστας έρχονται να αναπαραστήσουν δυο δυνάμεις ταυτόχρονα: πρώτον, τους επαναστάτες που παλεύουν στα βουνά της Τσιιάπας, ενάντια στη φτώχεια και τον εξευτελισμό, και δεύτερον τους θεωρητικούς ενός νέου κινήματος, ενός νέου τρόπου να σκεφτούμε για τη δύναμη, την αντίσταση και την παγκοσμιοποίηση"*²⁸.

Ya Basta!

Και αυτή η διττή τους φύση, φανερώθηκε με τον πιο αποκαλυπτικό τρόπο, όταν οι «επαναστάτες με τις μάσκες του σκι»²⁹, επέλεξαν την 1η Ιανουαρίου του 1994, ημέρα που τέθηκε σε εφαρμογή η Συμφωνία Ελεύθερων Συναλλαγών της Βόρειας Αμερικής (NAFTA), να κηρύξουν πόλεμο κατά του Μεξικανικού Στρατού, καταλαμβάνοντας την πόλη San Cristobal de las Casas και άλλες πέντε περιοχές της Τσιιάπας. *"Είμαστε παράγωγα 500 χρόνων αγώνα. Αλλά σήμερα λέμε Ya Basta! Αρκετά"*³⁰. Αναφέρονται λοιπόν, όχι μόνο στους ιθαγενείς του Μεξικού, αλλά σε κάθε ομάδα που καταπιέζεται μέσα στο παγκοσμιοποιημένο κλίμα νεοφιλελευθερισμού. Υποστηρίζουν ένα κίνημα πανανθρώπινης απελευθέρωσης, μέσα σε ένα κόσμο που αποκλείει τις «μειονότητες», τις μεγάλες μάζες που συνθέτουν τον κόσμο³¹. Κι έτσι, οι Ζαπατίστας

28_ Hayden Tom, «The Zapatista Reader», άρθρο: «The Unknown Icon», Klein Naomi, σελ. 118, μετάφραση των συγγραφέων

29_ Οι Ζαπατίστας, παίρνουν το όνομά τους από τον Emiliano Zapata, ηγετική προσωπικότητα της Μεξικανικής Επανάστασης του 1910, ο οποίος *"μαζί με έναν στρατό αγροτών, αγωνίστηκε για την επιστροφή των εκτάσεων των μεγάλων γαιοκτημόνων, στους ιθαγενείς και αγρότες"*. (Hayden Tom, «The Zapatista Reader», άρθρο: «The Unknown Icon», Klein Naomi, σελ. 118, μετάφραση των συγγραφέων)

30_ όπως αναφέρεται στο: Hayden Tom, «The Zapatista Reader», άρθρο: «The Unknown Icon», Klein Naomi, σελ. 118, μετάφραση των συγγραφέων

31_ *"Η νέα διανομή αποκλείει τις μειονότητες. Οι ιθαγενείς, οι νέοι, οι*

αναδεικνύονται ως αμφίσημες φιγούρες στο σύγχρονο σκηνικό· φαίνεται να επεξεργάζονται σχέσεις ενδιάμεσες, ζωές στο κατώφλι της αφύπνισης, της διεκδίκησης, της αλληλαγής, της χειραφέτησης.

Οι Ζαπατίστας στην πλατεία του Zocalo

Και έναν τέτοιο τόπο – κατώφλι, φαίνεται να αποτέλεσε η πλατεία του Zocalo στη Πόλη του Μεξικού, εκείνη τη μέρα του 2001. Έναν τόπο στον οποίο ήρθαν να αποτυπωθούν τόσο οι ζαπατιστικές ιδέες, όσο και η απουσία τους από το πολιτικό σκηνικό της χώρας. *"Η Πορεία για τα χρώματα της γής, [...] θεατρικά προέβαλλε την απουσία των ιθαγενών από την πρωτεύουσα και τις παγκοσμιοποιημένες της πολιτικές. Οι αγνοημένοι και κακοποιημένοι Ινδιάνοι, αναμετρήθηκαν με την επιθυμία του Μεξικού για παγκοσμιοποίηση στον σημαντικότερο δημόσιο χώρο της πόλης, το Zocalo"*³². Και αυτή την αναμέτρηση, μπορούμε να τη διαβάσουμε ως ένα γεγονός που μπορεί να αναλυθεί με θεατρικούς όρους, μια μπρεχτική παράσταση στο πεδίο της πόλης, στην οποία μπορούμε να εντοπίσουμε τη σκηνή, το κοινό και τους ηθοποιούς.

γυναίκες, οι ομοφυλόφιλοι, οι λεσβίες, οι άνθρωποι του χρώματος, οι μετανάστες, οι εργάτες, οι αγρότες· η πλειοψηφία που συνθέτει τη βάση του κόσμου, παρουσιάζονται, για αυτούς που έχουν δύναμη, ως αναλίσκοι. Η κατανομή του κόσμου αποκλείει τις πλειοψηφίες." (όπως αναφέρεται στο: Hayden Tom, «The Zapatista Reader», άρθρο: «The Unknown Icon», Klein Naomi, σελ. 119, μετάφραση των συγγραφέων)

32_ Hopkins D.J., Solga Kim, «Performance and the Global City», άρθρο: «Distrito Federal: 'Global City, Ha, Ha, Ha!'», Martinez Ana, σελ. 186, μετάφραση των συγγραφέων

Σκηνή

Αν ο ορισμός της μπρεχτικής σκηνής στο δημόσιο χώρο της πόλης, έχει διαμορφωθεί ως ο «εντοπισμένος και σαφώς ορισμένος χώρος και χρόνος όπου εκτυλίσσεται ένα γεγονός, με σαφή απεύθυνση προς αυτόν που το παρακολουθεί, διατηρώντας απόσταση από αυτόν», αυτόν τον ορισμό θα μπορούσαμε να τον αποδώσουμε σχετικά εύκολα στην ομιλία των Ζαπατίστας στο Zocalo. Θα χρειαστεί όμως να εντοπίσουμε τις ιδιαίτερες αποχρώσεις εκείνες που προδίδουν στη σκηνή του Zocalo το μπρεχτικό της χαρακτήρα.

χωροθέτηση Η πλατεία του Zocalo αποτελεί έναν από τους πιο αμφισβητήσιμους δημόσιους χώρους του Μεξικού. Θα μπορούσαμε, χρησιμοποιώντας το σχήμα του Lefebvre, να τον ονομάσουμε έναν κοινωνικά παραγόμενο χώρο, καθώς *"δεν είναι ένας ουδέτερος χώρος όπου τα πράγματα απλά συμβαίνουν, αντίθετα τα γεγονότα και η ίδια η κοινωνία δημιουργούν και μεταμορφώνουν την πλατεία"*³³. Ιστορικά, αποτελούσε το χώρο ανάδειξης της κυρίαρχης τάξης, όπου κατακτητές, αυτοκράτορες και πρόεδροι διοργάνωναν εκδηλώσεις επικύρωσης και προβολής της εξουσίας τους. Το ίδιο το μέγεθος και η δομή της, οδηγούν σε αυτήν την επικύρωση. Η πλατεία είναι τετραγωνικής κάτοψης, με κάθε πλευρά της να έχει μήκος 200 μέτρων. Στη μέση της πλατείας δεσπόζει μια τεράστια μεξικανική σημαία, βόρεια βρίσκεται ο Καθεδρικός Ναός, ενώ το κεντρικό σημείο αναφοράς της είναι το εμβληματικό Εθνικό Παλάτι, νότια του οποίου βρίσκεται το μπαλκόνι απ' όπου παραδοσιακά απεύθυναν τους λόγους τους οι άρχοντες

33_ ο.π., σελ. 190, μετάφραση των συγγραφέων

της χώρας. Ταυτόχρονα, η ίδια πλατεία συνιστά τον χώρο αποτύπωσης δυνάμεων και εικόνων αντιθετικών με τη κυρίαρχη τάξη. Καθημερινά, αποτελεί τόπο διαμαρτυρίας, αντικαπιταλιστικών συγκεντρώσεων και διαδηλώσεων. Ωστόσο, *"παρά αυτή την πλούσια, πολυεπίπεδη και γεμάτη ιστορία, το Zocalo δεν έχει κάνει ποτέ χώρο για τους Ινδιάνους του Μεξικού. Οι ιθαγενείς λαοί (και οι εμπειρίες τους) εμφανίζονται στο Zocalo, μόνο ως φοβκίλορ φιγούρες σε εθνικιστικά θεάματα"*³⁴.

Αυτήν την απουσία του ιθαγενικού στοιχείου, τόσο από τον υπαρκτό χώρο της πλατείας, όσο και από το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον της χώρας, φαίνεται πως έρχονται να σχολιάσουν οι Ζαπατίστας με την επιλογή αυτού του χώρου για τη διεξαγωγή της ομιλίας τους στο λαό του Μεξικού. Και με αυτήν την επιλογή χωροθέτησης εκπληρώνεται ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά των μπρεχτικών σκηνών στην πόλη, καθώς αυτές τοποθετούνται μέσα στο οικείο και το θεωρητικά αμετάβλητο, για να το σχολιάσουν, να το υπονομεύσουν και εν τέλει, έστω και προσωρινά, να το μεταβάλλουν, δημιουργώντας νέες εικόνες και συλλογικές αναπαράστάσεις.

Και αυτή η υπονόμηση, εντοπίζεται όχι μόνο στην επιλογή του ευρύτερου χώρου του γεγονότος, αλλά και στη χωροθέτηση της ορισμένης σκηνής από την οποία απευθύνθηκαν οι Ζαπατίστας στο κοινό τους, καθώς αυτή τοποθετήθηκε μπροστά από το Εθνικό Παλάτι, μέρος του οποίου καλύφθηκε με πανό, προσδίδοντας του το χαρακτήρα του σκηνικού, υποδεικνύοντας έτσι τη αναμέτρηση τους με το κράτος και δημιουργώντας με αυτόν τον τρόπο, έναν εναλλακτικό χώρο. Ο ίδιος ο Subcoman-

34_ ο.π., σελ. 193, μετάφραση των συγγραφέων

dante Marcos, σχοιιάζει αυτή την επιλογή, αναφέροντας χαρακτηριστικά στην έναρξη της ομιλίας του: *“Αν το σημείο όπου βρισκόμαστε είναι αυτό που είναι, δεν είναι τυχαίο. Είναι επειδή, από την αρχή, η κυβέρνηση καθόταν στις πλατές μας”*. Κατ’ αυτόν τον τρόπο, αν ισχύει πως στο Μεξικό *“όποιος κυριαρχεί στο κέντρο, κυριαρχεί στη χώρα”*³⁵, φαίνεται πως για την 11η Μαρτίου του 2001, στη χώρα κυριαρχούσαν οι Ζαπατίστας καθώς *“το γεγονός στο Zocalo ήταν μια πολιτική ανατροπή. Αν κάποιος (ο Marcos) κερδίζει πολιτικό χώρο, τότε κάποιος άλλος (ο Fox), χάνει αυτόν τον χώρο”*³⁶. Παρακολουθώντας το γεγονός, *“η άποψη του ακροατηρίου ήταν, επομένως, μια κυριολεκτική υπέρθεση της σκηνής των Ζαπατίστας μπροστά από το πιο αντιπροσωπευτικό κτήριο του μεξικανικού κράτους. Με την επίσημη ιστορία της χώρας να ενσωματώνεται στα κτήρια του Zocalo, την τεράστια σημαία στη μέση της πλατείας, και δεκάδες χιλιάδες υποστηρικτές ως μάρτυρές τους, ο Marcos και οι Ζαπατίστας απέρριψαν άμεσα τους κατοίκους του παλατιού – δηλαδή, την κυβέρνηση του Μεξικού. Το μπαλκόνι του παλατιού είναι ίσως το πιο δυνατό σημαντικό πολιτικό μέρος στη χώρα: είναι ο τόπος από τον οποίο ο Πρόεδρος απευθύνεται στο πλήθος την Ημέρα της Ανεξαρτησίας. Αλλά, κατά τη διάρκεια των ομιλιών των Ζαπατίστας, έγινε το σημείο εξαφάνισης της πλατείας, ένα σκηνικό που δεν αντιπροσωπεύει τίποτα άλλο από 500 χρόνια καταπίεσης των ιθαγενών”*³⁷.

οριοθέτηση

Οι Ζαπατίστας καταφθάνοντας στο Zocalo, ανέβηκαν στην

35_ ο.π., σελ. 190, μετάφραση των συγγραφέων

36_ Hayden Tom, «The Zapatista Reader», άρθρο: «Indian is Beautiful», Aridjis Homero, σελ. 142, μτφρ. Cobb Russel, μετάφραση των συγγραφέων

37_ Hopkins D.J., Solga Kim, «Performance and the Global City», άρθρο: «Distrito Federal: 'Global City, Ha, Ha, Ha!'», Martinez Ana, σελ. 196, μετάφραση των συγγραφέων

πλατφόρμα που είχε τοποθετηθεί μπροστά από το Εθνικό Παλάτι. Μπορούμε λοιπόν, με έναν άμεσο σχετικά τρόπο, να ορίσουμε ως σκηνή τους αυτή ακριβώς την πλατφόρμα και να εντοπίσουμε άμεσα τα σαφή και ορισμένα όρια της σε σχέση με τον ευρύτερο χώρο στον οποίο αυτή τοποθετείται. Γύρω από αυτήν τη σκηνή τοποθετείται ένας κλοιός ατόμων με λευκά ρούχα³⁸, που δημιουργούν ένα δεύτερο όριο σε σχέση με το κοινό. Τα άτομα αυτά, Ιταλοί αντικαπιταλιστές, έχουν αναλάβει την προστασία των Ζαπατίστας καθ’ όλη τη διάρκεια της Ζαπατιστικής Πορείας. Το κοινό τοποθετείται στις τρεις πλευρές της σκηνής, με τον κύριο όγκο του να βρίσκεται σε μετωπική σχέση θέασης με αυτή. Το ίδιο το γεγονός λοιπόν, υποδεικνύει με σαφήνεια τον χαρακτήρα του ως τέτοιο και διατηρεί έναν σαφή διαχωρισμό σε σχέση με το κοινό.

Τα σαφή και απτά όρια της σκηνής όμως, φαίνεται να άρονται μέσω αυτής της υπόδειξης και της αναγνώρισης, καθώς κάθε στοιχείο του γεγονότος συντελεί στην ανάδειξή του. Η σκηνή αναγνωρίζει την ύπαρξη του κοινού της, στρέφεται προς αυτό και του απευθύνεται με σαφήνεια. Τα πανό είναι στραμμένα προς το κοινό, και πάνω τους αναγράφονται αιτήματα, μηνύματα αλληλεγγύης και ελευθερίας. Οι ίδιοι οι Ζαπατίστας απευθύνονται με σαφήνεια στους συγκεντρωμένους στην πλατεία. Η σκηνή λοιπόν, προσφέρεται στην προσεκτική παρατήρηση του κοινού της και η φορά και η διεύθυνσή της είναι διαμορφωμένες με τέτοιο τρόπο ώστε να γίνεται αντιληπτή από κάθε μέλος του.

απεύθυνση

38_ αναφέρονται ως mono blancos, δηλαδή λευκοί πίθηκοι (Clifford Bob, «The Marketing of Rebellion (Insurgents, Media, and International Activism)», σελ. 117, μετάφραση των συγγραφέων

MEXICO



εικόνα 4.12: Ζαπατίστας

απόσταση Έτσι φαίνεται να εκπληρώνεται και το στοιχείο της απόστασης της μπρεχτικής σκηνής από το κοινό. Και όπως έχει εξηγηθεί, δε μιλάμε για την κυριολεκτική απόσταση που διαχωρίζει αυτούς τους δύο πόλους. Με την υπόδειξη του γεγονότος, με την αναγνώριση πως αυτό δεν είναι τίποτα άλλο από ένα γεγονός, με την απεύθυνση στο κοινό, με την εκπομπή αντικρουόμενων σημμάτων από τη σκηνή, η δράση εκθέτεται στην κρίση του κοινού· κάθε σχολιασμός, κάθε συσχέτιση, κάθε κόμπος, κάθε αντίθεση, κάθε πιθανότητα, είναι εμφανής.

Και με αυτόν τον τρόπο είναι που αποκτά τον μπρεχτικό της χαρακτήρα η σκηνή του Zocalo· μια σκηνή που αποκτά νόημα μόνο στη βάση της αλληλεπίδρασης, μια σκηνή που δεν παρασύρει, δεν υποβάλλει, αλλά μια σκηνή που δημιουργεί την απόσταση για να την κάνει πεδίο παρέμβασης, διανοίγοντας το βλέμμα και τη κρίση του θεατή στα κομβικά σημεία που επισημαίνει.

ΗΘΟΠΟΙΟΣ

Ίσως το πιο έντονο στοιχείο της μπρεχτικής απόστασης να εκφράζεται στην επιλογή των Ζαπατίστας να φοράνε μάσκες. Ο Σταυρίδης αναφέρει πως αυτή η επιλογή *"εκφράζει με έναν ιδιαίτερα συμβολικό τρόπο τούτη την πίστη στην ανάγκη διάνοιξης κατωφλιών προς το μέλλον ως τόπων συνάντησης των καταπιεσμένων"*³⁹. Η μάσκα των Ζαπατίστας, δεν είναι μια μάσκα που θέλει να αποκρύψει το άτομο και να εξαπατήσει το κοινό της. Ούτε είναι μια μάσκα που θέλει να προστατεύσει τον εαυτό που καλύπτει από το

κράτος⁴⁰. Αντίθετα, είναι μια μάσκα που θέλει να αναδείξει, όχι το άτομο που καλύπτει, αλλά την πολυμορφία όλων αυτών που δυνητικά θα μπορούσαν να βρίσκονται πίσω από αυτή. Οι Ζαπατίστας λοιπόν, *"είναι η φωνή που σπληνίζει τον εαυτό της για να ακουστεί. Το πρόσωπο που κρύβει τον εαυτό του για να φανε"*⁴¹. Η Naomi Klein αναφέρει πως *"παρά τις μάσκες, τους μη εαυτούς, το μυστήριο, η μάχη των Ζαπατίστας είναι για το αντίθετο της ανωνυμίας – είναι για το δικαίωμά τους να γίνουν ορατοί. Όταν πήραν τα όπλα και αναφώνησαν Ya Basta! το 1994, ήταν μια επανάσταση ενάντια στην αφάνεια"*⁴². Φαίνεται πως *"η θεατρικότητα της απόκρυψης αποκτά λοιπόν ένα χαρακτήρα υπόδειξης. Η ίδια η εξουδετέρωση του προσώπου ως εκφραστικού κέντρου κάθε ατομικότητας (έδρας επομένως και κάθε προσωπολατρείας) συνιστά μια χειρονομία ανάδειξης του χαμένου προσώπου εκείνων που δεν τους αναγνωρίζεται το πρόσωπο. Των ιθαγενών που η μεξικάνικη κοινωνία κάνει σαν να μην υπάρχουν. Αλλά και των καταπιεσμένων παντού, που η παγκόσμια τάξη αντιμετωπίζει σαν νούμερα, σαν στατιστικά στοιχεία χρήσιμα στους οικονομικούς αλλοί και ίσως πολεμικούς υπολογισμούς"*⁴³. Για αυτό το λόγο, φαίνεται να μην έχει σημασία ποιά είναι η «πραγματική» ταυτότητα του κάθε ατόμου πίσω από τη μάσκα, ποιός είναι ο Marcos, ποιό είναι το πρόσωπο του και η πρότερη ζωή

40_ *"Αν οι μάσκες προορίζονταν αποκλειστικά για την προστασία, θα χρησιμοποιούνταν ένα πιο αποτελεσματικό είδος, σαν αυτές που χρησιμοποιούνται από τις ειδικές αστυνομικές ή στρατιωτικές δυνάμεις."* (Mentinis Mihalís, «Zapatistas (The Chiapas Revolt and what it means for Radical Politics)», σελ. 168, μετάφραση των συγγραφέων

41_ λόγια των Ζαπατίστας, όπως αναφέρονται στο: Hayden Tom, «The Zapatista Reader», άρθρο: «The Unknown Icon», Klein Naomi, σελ. 117, μετάφραση των συγγραφέων

42_ λόγια των Ζαπατίστας, ο.π., σελ. 116, μετάφραση των συγγραφέων
43_ Σταυρίδης Σταύρος, «Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή», σελ. 399

39_ Σταυρίδης Σταύρος, «Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή», σελ. 398

του⁴⁴. Έτσι, " η μαύρη μάσκα του είναι ένας καθρέφτης, που αντανακλά τους αγώνες του κάθε ανθρώπου· δείχνει πως Ζαπατίστας είναι όποιος παλεύει την αδικία, πως "είμαστε εσείς"⁴⁵. Ο ίδιος μάλιστα, αναφέρει χαρακτηριστικά: " Ο Marcos είναι gay στο San Francisco, μαύρος στη Νότια Αφρική, Ασιάτης στην Ευρώπη, Chicano στο San Ysidro, αναρχικός στην Ισπανία, Παλαιστίνιος στο Ισραήλ, Ινδιάνος στους δρόμους του San Cristobal, Εβραίος στη Γερμανία, Ρομά στην Πολωνία, Mohawk στο Quebec, ειρηνιστής στη Βοσνία, μια γυναίκα μόνη στο μετρό στις 10 το βράδυ, αγρότης χωρίς γη, εργάτης στην ανεργία, ένας δυσχερής φοιτητής, και φυσικά ένας Ζαπατίστας στα βουνά. Ο Marcos είναι όλες οι εκμεταλλευόμενες, περιθωριοποιημένες, καταπιεσμένες μειονότητες που αντιστέκονται και λένε «Αρκετά». Είναι κάθε μειοψηφία που τώρα αρχίζει να μιλάει και κάθε πλειοψηφία που πρέπει να σκάσει και να ακούσει. Είναι κάθε ομάδα που ψάχνει για έναν τρόπο να μιλήσει. Ό, τι κάνει την εξουσία και την καλή συνείδηση εκείνων που βρίσκονται στην εξουσία να νιώθουν άβολα – αυτός είναι ο Marcos"⁴⁶.

Έτσι οι Ζαπατίστας, αναδεικνύονται ως φιγούρες " στο κατώφλι ανάμεσα σε δυο κόσμους, η φιγούρα του εξεγερμένου με τη μάσκα που δίνει πρόσωπο σε εκείνους που δεν έχουν, στερώντας το πρόσωπο σε εκείνους που

τη φορούν. [...] Μια μετάπληση της αποστασιοποιούσας πληθβειακής θεατρικότητας που καταστρέφει τη βεβαιότητα που περιβάλλει τους κοινωνικούς ρόλους αναστατώνοντας το θέατρο των κυρίαρχων"⁴⁷. Μια απόσταση ρόλου – εαυτού, που δεν ειρωνεύεται ή κοροϊδεύει, αλλά υποδεικνύει, επισημαίνει, διαθλά σχέσεις, διανοίγει σκέψεις και συσχετισμούς, επεξεργάζεται ενδιάμεσους χώρους και χρόνους⁴⁸.

Και όταν οι Ζαπατίστας κατέκλυσαν τη σκηνή του Zocalo, φορώντας τις μάσκες τους, σε ορισμένες περιπτώσεις παραδοσιακές φορεσιές, κρατώντας πανό ή σημαίες, όλους αυτούς τους συσχετισμούς τους έφεραν στη σκηνή, τους ανέδειξαν ως το κεντρικό σημείο του γεγονότος, τους προσέφεραν στην κρίση του κοινού. Παρουσιάζοντας τους εαυτούς τους όχι ως ολοκληρωμένες, πλήρεις και αδιαφανείς οντότητες, αλλά ως κατασκευές στον ορίζοντα της χειραφέτησης, απευθύνθηκαν σε κάθε μέλος του κοινού, σε κάθε καταπιεζόμενη ομάδα, σε κάθε άτομο που θέλει να αλλιάξει τον κόσμο γιατί αυτός δεν τον χωράει, τόνισαν την απουσία των ιθαγενών από το κυρίαρχο πολιτικό σκηνικό και ζήτησαν τη βοήθεια του στον αγώνα τους.

44_ Η κυβέρνηση του Μεξικού για μεγάλο διάστημα προσπαθούσε να ξεσκεπάσει τον Marcos, ως μια προσπάθεια ελέγχου της αλληλαγής και όλων όσων αυτή αναπαριστούσε. Το 1995 τα μέσα κατακλύστηκαν από πληροφορίες για την πραγματική ταυτότητα του. Αυτό όμως οδήγησε στο ξέσπασμα πορειών και διαδηλώσεων, όπου όλοι οι συμμετέχοντες φορώντας μάσκες αναφωνούσαν "Είμαστε όλοι Marcos"

45_ όπως αναφέρεται στο: Hayden Tom, «The Zapatista Reader», άρθρο: «The Unknown Icon», Klein Naomi, σελ. 116, μετάφραση των συγγραφέων

46_ όπως αναφέρεται στο περιοδικό Social Justice E-Zine, τεύχος 27, μετάφραση των συγγραφέων

47_ Σταυρίδης Σταύρος, «Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή», σελ. 400

48_ " Βάζοντας τις μάσκες, οι Ζαπατίστας δεν παράγουν απλώς το χώρο και την απόσταση που είναι απαραίτητες για την εξερεύνηση των ορίων της κοσμολογίας τους και την επαναδιαπραγμάτευση των φανταστικών τους σηματοδοτήσεων, αλλά ταυτόχρονα, υπερβαίνοντας την ατομική ταυτότητα, γίνονται μια επαναστατική συλλογική δύναμη, μια δύναμη πιο ισχυρή από τις αόρατες οντότητες. Είναι μετά την υπέρβαση των ορίων του εαυτού και την αναγωγή τους σε μια επαναστατική ενότητα, που αρχίζει να αναπτύσσεται μια αίσθηση ελευθερίας μεταξύ τους". (Mentinis Mihalis, «Zapatistas (The Chiapas Revolt and what it means for Radical Politics)», σελ. 171-172, μετάφραση των συγγραφέων

Κοινό

Η ομιλία των Ζαπατίστας, ήταν ένα προαποφασισμένο και ανακοινωμένο γεγονός, ο τελικός σταθμός μιας μεγάλης Πορείας στη χώρα. Ιθαγενείς, φοιτητές και ακτιβιστές τους ακολουθούν καθ' όλη τη διάρκεια της πορείας τους, όχι γιατί στέκονται αλληληλέγγυοι στη δράση τους, αλλά γιατί *“είναι οι ίδιοι Ζαπατίστας”*⁴⁹. Στο Zocalo από νωρίς είχαν μαζευτεί χιλιάδες κόσμου, για να τους υποδεχτούν και να τους ακούσουν. Ιθαγενείς με χρωματιστά ρούχα, αγρότες, εργάτες, φοιτητές, καθηγητές, δημοσιογράφοι, καλλιτέχνες, παιδιά, *“gay, punks, αλλά και αφοσιωμένοι Καθολικοί, κυβερνητικοί γραφειοκράτες και καθηγητές πανεπιστημίου”*⁵⁰. Τα κτήρια που περιτριγυρίζουν την πλατεία, είναι γεμάτα παρατηρητές· ανάμεσά τους *“ο υπεύθυνος της εθνικής ασφάλειας, ο δήμαρχος της πόλης, και εκπρόσωποι των μεγαλύτερων ειδησεογραφικών πρακτορείων του κόσμου”*⁵¹. Την 11η Μαρτίου, στην πλατεία του Zocalo φαίνεται να σκηνοθετήθηκε από τους ίδιους τους Ζαπατίστας *“μια ανοιχτή εξέγερση, μια που θα μπορούσε να συμμετάσχει ο οποιοσδήποτε, αρκεί να θεωρεί τον εαυτό του ξένο”*⁵², καταπιεσμένο, στο περιθώριο. Απο τη δική τους σκηνή, οι Ζαπατίστας αντίκρισαν μια γεμάτη πλατεία, ο κόσμος περιέβαλλε τη μεξικανική σημαία, είχε τις πλάτες του στα εμβληματικά κτήρια της, το βλέμμα του στραμμένο

προς αυτούς, τα αυτιά του ανοιχτά. Οι Ζαπατίστας, με την ομιλία τους, δημιούργησαν ένα κοινό για τα αιτήματά τους, ένα κοινό, που όπως θα αναλυθεί αργότερα, υπερέβενε κατά πολύ τα περιορισμένα όρια του χώρου και του χρόνου του ίδιου του γεγονότος. Έτσι, με σημείο αναφοράς την ομιλία, κάθε άκρο του Zocalo απ' όπου θα μπορούσε κανείς να ακούσει τους Ζαπατίστας, να δει τη σκηνή τους και να αντιληφθεί το σύνολο των σημάτων που εκπέμπονται από αυτή, φαίνεται να αποτελεί τον ευρύτερο χώρο στον οποίο εντάσσονται οι θεατές, τα άτομα δηλαδή που έχουν πλήρως στραμμένη την προσοχή τους προς αυτό, και το επεξεργάζονται ενδελεχώς.

Και αυτή η παρατήρηση, δε θα μπορούσε παρά να οδηγήσει σε μια ενεργή σχέση θέασης του γεγονότος, στην εκπομπή σημάτων και από το ίδιο το κοινό. Όπως αναφέρεται, κατά την είσοδο των Ζαπατίστας στη πλατεία, το κοινό χειροκροτούσε, ζητωκραύγαζε, τραγουδούσε, φώναζε συνθήματα, κρατούσε μεξικανικές και ζαπατιστικές σημαίες, πανό με μηνύματα συμπαράστασης που ανέγραφαν *“ποτέ ξανά ένα Μεξικό χωρίς εμάς”*. Όταν η Comandante Esther αναφώνησε από τη σκηνή *“ποτέ ξανά ένα Μεξικό χωρίς τις γυναίκες”*, μέρος του κοινού απάντησε *“Δεν είσαι μόνη”*. Και μπορούμε να εντοπίσουμε σε αυτή την αλληλεπίδραση και αυτή την εκπομπή σημάτων, όχι μια παθητικότητα που προκύπτει από την υποβολή του γεγονότος, αλλά μια ενεργητικότητα που προκύπτει από μια συνειδητοποίηση, από την ανάγνωση των συσχετισμών που η σκηνή με ειλικρίνεια και ευθύτητα προσέφερε στο κοινό της και ανήγαγε ως το πεδίο συμμετοχής του. Κι έτσι, όταν ένας θεατής, παρακολουθεί τους μασκοφόρους Ζαπατίστας φορώντας ίσως και ο ίδιος μάσκα, δεν αντιγράφει μιμητικά

49_ Hayden Tom, «The Zapatista Reader», άρθρο: «The Unknown Icon», Klein Naomi, σελ. 115, μετάφραση των συγγραφέων

50_ Thompson Ginger, Weiner Tim, «Zapatista Rebels Rally in Mexico City», μετάφραση των συγγραφέων

51_ Hopkins D.J., Solga Kim, «Performance and the Global City», άρθρο: «Distrito Federal: 'Global City, Ha, Ha, Ha!'», Martinez Ana, σελ. 195, μετάφραση των συγγραφέων

52_ Hayden Tom, «The Zapatista Reader», άρθρο: «The Unknown Icon», Klein Naomi, σελ. 120, μετάφραση των συγγραφέων



εικόνα 4.13: η πηλατεία του Zocalo από την οπτική γωνία των Ζαπατιστών

ένα σύμβολο, δεν κρύβεται πίσω από ένα προσωπείο που τυποποιεί και αποκρύπτει, αλλιά φορά μια μάσκα που αναδεικνύει το πρόσωπο του, ως το πρόσωπο ενός ατόμου στο περιθώριο, που θέλει να γίνει ορατό σε έναν κόσμο που τον διατηρεί στην αφάνεια.

Παράσταση

Στην επανακωδικοποίηση των μπρεχτικών παραστάσεων στην πόλη, αναφέρεται πως αυτή δε «λήει» απαραίτητα αυτό που «εννοεί». Και με μια πρώτη ανάλυση του γεγονότος, θα μπορούσαμε να εντοπίσουμε μια αντίθεση με αυτήν την παρατήρηση. Πράγματι, τα περισσότερα σήματα έχουν σαφή απεύθυνση προς το κοινό και επικοινωνούν με ειλικρίνεια και αμεσότητα τα μηνύματά τους. Στα πανό και τα πλάκατ που βρίσκονται στη σκηνή, αναγράφονται τα αιτήματα των Ζαπατίστας, οι λόγοι που εκφωνούν ακριβώς αυτά τα αιτήματα διακηρύσσουν με έναν άμεσο, λογικό και σαφή τρόπο. “Δεν ήρθαμε να σας πούμε τι να κάνετε ή να σας καθοδηγήσουμε κατά μήκος οποιουδήποτε μονοπατιού. Ήρθαμε για να σας ζητήσουμε, με ταπεινότητα και σεβασμό να μας βοηθήσετε. Να μην επιτρέψετε μια άλλη μέρα να φτάσει, χωρίς αυτή η σημαία να έχει ένα έντιμο μέρος για εμάς που είμαστε το χρώμα της γης”, αναφέρει στο κλείσιμο της ομιλίας του ο Subcomandante Marcos. Και με βάση αυτό το σημείο, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε πως αν και δε διαμορφώνεται ένα συγκεκριμένο πλάνο δράσης στο οποίο καλείται το κοινό να συμμετάσχει (Δεν ήρθαμε να σας πούμε τι να κάνετε), εν τούτοις αυτό καλείται να εκπληρώσει συγκεκριμένα αιτήματα (Να μην επιτρέψετε μια άλλη μέρα να φτάσει, χωρίς αυτή η σημαία να έχει ένα

έντιμο μέρος για εμάς που είμαστε το χρώμα της γης).

Μια τέτοια όμως θεώρηση του γεγονότος, θα ήταν μεμονωμένη και εν τέλει λανθασμένη. Μπορεί τα ηλεκτικά σήματα να διακηρύσσονται με αμεσότητα, ωστόσο οι λέξεις φαίνεται καμιά φορά να αποκτούν διαφορετικό νόημα και να ανοίγουν ένα ιδιότυπο κατώφλι στη σκέψη του θεατή. Ο John Holloway, ο ίδιος θεωρητικός που αναγνωρίζει τη δυνατότητα παραγωγής ρωγμών στο καπιταλιστικό οικοδόμημα, αναφέρει πως όταν οι Ζαπατίστας αναφώνησαν “Είμαστε εδώ!” , αυτό “δεν είναι το «είμαστε εδώ» μιας απλής ταυτότητας. Το νόημά του προκύπτει από την άρνηση αυτής της παρουσίας. Δεν είναι στατικό, αλλιά μια κίνηση, μια επίθεση στα όρια του αποκλεισμού. Είναι το σπάσιμο των φραγμών, η κίνηση ενάντια στους διαχωρισμούς, τις ταξινόμήσεις, τους ορισμούς, η εγκαθίδρυση ενότητων που έχουν οριστεί εκτός της ύπαρξης”⁵³. Ο Subcomandante Marcos ανάμεσα στα λόγια του, παραθέτει τα ονόματα των ιθαγενών πληθυσμών του Μεξικού, σαν κόμπους ανάμεσα στη ροή, σαν κόμπους που διασαλεύουν την ενότητα του κειμένου του. Σαν σημεία που μπορούν να ανοίξουν παράλληλες σκέψεις, δυνητικές ματιές⁵⁴. Ταυτόχρονα στο ίδιο το γεγονός εντοπίζεται πληθώρα αντικρουόμενων σημάτων που διανοίγουν τη δράση στη κριτική του κοινού.

53_ Holloway John, «Zapatista! : Reinventing Revolution in Mexico», σελ. 169, μετάφραση των συγγραφέων

54_ Από την ομιλία του Marcos στο Zocalo: “Είμαστε το χρώμα της γης. Chontal. Εδώ δεν ντρεπόμαστε για το χρώμα του δέρματός μας. Huasteco. Για τη γλώσσα μας. Huave. Για τα ρούχα μας. Kikaru’. Για το χορό μας. Kukaru’. Για το τραγούδι μας. Mame. Για το μέγεθός μας. Matlatzinca. Για την ιστορία μας. Mixteco. Εδώ δεν υπάρχει πια ντροπή. Nahuatl. Εδώ η υπερηφάνια που έγκεινται στο να βλέπουμε τους εαυτούς μας να είναι το χρώμα της γης. O’Odham. Εδώ η φωνή που μας γεννά και μας εμπνέει. Pame. Εδώ πια δεν υπάρχει σιωπή. Popoluca. Εδώ η κραυγή. Purepecha. Εδώ το μέρος που κρύφτηκε. Rara’muri. Εδώ το σκοτεινό φως, ο χρόνος και το αίσθημα.”

είκονα 4.14: η σκηνή των Ζαπατίστας μπροστά από το Εθνικό Παλάτι



Η χρήση της μάσκας, οι συσχετίσεις που αυτή γεννά και η επιλογή της χωροθέτησης του γεγονότος στη πλατεία του Zocalo φαίνεται να αποτελούν τα πιο βασικά σημεία αντίθεσης και υπονόμησης. Και αυτό γιατί σε έναν χώρο που καταστατικά αποτελούσε το χώρο προβολής της κυριαρχίας τάξης, οι Ζαπατίστας, έστω και προσωρινά, δημιούργησαν μια εικόνα διαφορετική, μια εικόνα ενός μέλλοντος στον ορίζοντα της ελευθερίας και της αξιοπρέπειας, μια εικόνα που αμφισβητούσε την επίσημη ιστορία, μια εικόνα που με τον πιο αποκαλυπτικό τρόπο λέει πως «η ιστορία θα μπορούσε να πάει αλλιώς». Μια εικόνα που σύμφωνα με την Naomi Klein, λέει σε κάθε μέλος του κοινού: *“δεν μπορώ να δημιουργήσω την ιστορία για εσένα. Αλλά μπορώ να σου πω πως η ιστορία είναι στο χέρι σου να αλλάξει”*⁵⁵. Μια εικόνα που επεξεργάζεται χώρους, χρόνους και ταυτότητες στο κατώφλι της κοινωνικής εξέγερσης και της αλληλαγής. Και αυτό φαίνεται να επισημαίνει ο Marcos όταν λέει: *“Είμαστε καθρέφτης. Είμαστε εδώ για να δούμε ο ένας τον άλλον και να δείξουμε ο ένας τον άλλον, έτσι που να μπορείτε να μας κοιτάξετε, να μπορείτε να κοιτάξετε τον εαυτό σας, να μπορεί κάποιος άλλος να κοιτάξει εσάς. Είμαστε εδώ και είμαστε ένας καθρέφτης. Όχι η πραγματικότητα, αλλά απλώς μια αντανάκλασή της. Όχι το φως, αλλά απλά μια λάμψη. Όχι το μονοπάτι, αλλά απλά μερικά βήματα. Όχι ο οδηγός, αλλά απλώς μια από τις πολλές διαδρομές που οδηγούν στο αύριο.”*

55_ Hayden Tom, «The Zapatista Reader», άρθρο: «The Unknown Icon», Klein Naomi, σελ. 122, μετάφραση των συγγραφέων

Αξιολόγηση

Όταν το 1994 οι Ζαπατίστας πήραν τα όπλα και φώναξαν *Ya Basta!* ενάντια στην μεξικανική κυβέρνηση και τους καταπιεστές τους, φαίνεται να εξέπεμψαν σήματα σε όλο τον κόσμο, που ξαφνικά έστρεψε το βλέμμα του στο Μεξικό, και αναγκάστηκε να δει κατάματα μια κατάσταση που αγνοούσε από καιρό.

Όταν οι Ζαπατίστας συνέχισαν να αγωνίζονται στα βουνά της Τσιάπας, με όπλο τους πλέον τις λέξεις, όταν αποφασίζουν μέσα απο συλλογικές δομές και διαδικασίες, όταν δουλεύαν μόνοι τους τη γη τους και παρήγαγαν τα προϊόντα τους, όταν δημιουργούσαν εμπόριο χωρίς μεσολαβητές, όταν ίδρυσαν αυτοοργανωμένες δομές υγείας και παιδείας, διαμόρφωναν χώρους εναλλακτικούς, στιγμές ουτοπίας, τόπους και χρόνους του πιθανού, όπου μιαν άλλη κοινωνία, που υπόκειται σε άλλους κανόνες φαίνεται να είναι ορατή στο σήμερα.

Κι όταν οι Ζαπατίστας ξεκίνησαν τη Μεγάλη Ζαπατιστική Πορεία το 2001, και έφτασαν στη πρωτεύουσα του Μεξικού 15 ημέρες μετά, αυτά τα ζητήματα τα ανέδειξαν στη σκηνή τους· το βλέμμα του κόσμου στράφηκε για άλλη μια φορά στο Μεξικό, και η πλατεία του Zocalo, αποτέλεσε μια ρωγμή στον χώρο και το χρόνο, μια ρωγμή στην κανονικότητα, μια ρωγμή στο στιβαρό οικοδόμημα του συστήματος, που εμφανίστηκε διάτρητο και ασταθές.

Μια ρωγμή που ξεκινά από την κραυγή, από αυτόν που αναφωνεί «Αρκετά!». Μια κατάσταση που φαίνεται σαν *“ωρολογιακή βόμβα έτοιμη να εκραγεί, όχι μόνο στο Μεξικό”*⁵⁶. Μια κατάσταση που γίνεται σκηνή για όποιον

56_ Chomsky Noam, «Profit Over People», «The Zapatista Uprising»,

*"δεν έχει ρόλο μέσα στην προηγμένη παγκοσμιοποίηση, δεν μπορεί να ενσωματωθεί σε αυτή, και μπορεί να αποτελεί σοβαρό πρόβλημα, μέσω της δυνατότητας του για εξέγερση"*⁵⁷. Μια κατάσταση που φαίνεται να αφορά όποιον νοιώθει πως η σύγχρονη εικόνα τον καταπιέζει, τον απορρίπτει και δεν τον χωρά, και θέλει να διεκδικήσει λίγο χώρο, θέλει να γίνει ορατός, θέλει να φτιάξει μιαν άλλη εικόνα.

Κι αν το κύριο χαρακτηριστικό της ρηγματικής πρακτικής, έγκειται στην ιδιότητά της να άρει την κατεστημένη πραγματικότητα και τις εικόνες που αυτή επιβάλλει, αυτή την άρση μπορούμε να την εντοπίσουμε στην ομιλία στο Zocalo. Έχει ήδη αναλυθεί ποιά είναι ιστορικά η χρήση της πλατείας, ποιές είναι οι συλλογικές εικόνες που σε αυτή αποτυπώνονται. *"Ο Maurice Halbwachs υποστηρίζει πως οι άνθρωποι θυμούνται τα παρελθοντικά γεγονότα με τη βοήθεια των τοποσήμων. [...] Η πορεία του 2001 και η κατάληψη του Zocalo εξέθεσε την απάτη της πόλης του Μεξικού ως παγκόσμια πόλη, φέρνοντας στη μνήμη το 1994, τη χρονιά που εφαρμόστηκε το NAFTA και ταυτόχρονα απορρίφθηκε από τους ιθαγενείς"*⁵⁸. Και πρόκειται πραγματικά για μια κατάληψη χώρου, για τη δημιουργία μια εικόνας αντιθετικής, για την δημιουργία μιας στιγμής ουτοπίας. Μιας στιγμής ουτοπίας που δε μπορεί παρά να αποτυπώνεται πια στον χώρο και να μένει χαραγμένη στο μυαλό των συμμετεχόντων. Μετά τη λήξη του γεγονότος, ένας συμμετέχων σχολιάζει: *"Στο Zocalo έχει στηθεί ένα*

*κύκλος ιθαγενών τυμπανιστών και χορευτών που τους φωτίζει το τροπικό φως. Ο ήχος των τυμπάνων γεμίζει τον αέρα. Τους βλέπω να χορεύουν. Σε αυτή τη στιγμή, που περνά σχεδόν απαρατήρητη, οι ιθαγενείς είναι και πάλι υπεύθυνοι για το κέντρο του κόσμου. Για πρώτη φορά μετά από εκατοντάδες χρόνια, ο χώρος είναι πραγματικά δικός τους. Μου φαίνεται πως άνοιξαν την πόρτα σε έναν άλλο κόσμο, μέσα σε αυτόν τον κόσμο, μια πύλη που λάμπει, στην οποία υπάρχουν οι μνήμες του παρελθόντος, η αναγκαιότητα του παρόντος, τα όνειρα του μέλλοντος. Κρατάν την πύλη ανοιχτή, χορεύουν μέσα στη νύχτα, στο κέντρο του Tenochtitlan, στον ομφαλό του φεγγαριού, στο συμβολικό κέντρο του προκατακτημένου κόσμου, κρατάνε την πύλη ανοιχτή και τραβάνε από αυτή τα όνειρά τους, ενώ την ίδια στιγμή σπρώχνουν το βάρος πεντακοσίων χρόνων θλίψης"*⁵⁹.

Λίγες ημέρες μετά, οι Ζαπατίστας απευθύνθηκαν μέσω της Comandante Esther, στο Κονγκρέσο στις 28 Μαρτίου. Η Esther μίλησε για τη θέση των γυναικών, για την ανάγκη μιας νομοθεσίας που να προστατεύει τα δικαιώματα των ιθαγενών. Στις 25 Απριλίου η Γερουσία πέρασε έναν νόμο ενάντια στις προτάσεις των Ζαπατίστας, οι οποίοι τον απέρριψαν και αποχώρησαν από τη πόλη του Μεξικού. *"Συνέχισαν, και συνεχίζουν ως σήμερα, να αντιστέκονται ειρηνικά και να κυβερνούν τις κοινότητές τους. Η κυβέρνηση, συνέχισε, και ακόμα συνεχίζει, την εκστρατεία καταπίεσης με επιθέσεις παραστρατιωτικών ομάδων"*⁶⁰. Συνέχισε να

μετάφραση των συγγραφέων

57_ Hopkins D.J., Solga Kim, «Performance and the Global City», άρθρο: «Distrito Federal: 'Global City, Ha, Ha, Ha!'», Martinez Ana, σελ. 197, μετάφραση των συγγραφέων

58_ ο.π., σελ. 197, μετάφραση των συγγραφέων

59_ πηγή: <http://www.schoolsforchiapas.org/zapatour-arrives-mexico-city/>, μετάφραση των συγγραφέων

60_ Hopkins D.J., Solga Kim, «Performance and the Global City», άρθρο: «Distrito Federal: 'Global City, Ha, Ha, Ha!'», Martinez Ana, σελ. 198, μετάφραση των συγγραφέων

ευνοεί τα οικονομικά συμφέροντα των κυριάρχων και να επιβάλει τις καταπιεστικές και ρατσιστικές πολιτικές της έναντι των ιθαγενών.

Αυτό όμως δε μπορεί αυτόματα να σημαίνει πως η ομιλία στο Zocalo ήταν ένα γεγονός καταδικασμένο να αποτύχει. Οι Ζαπατίστας αντιστέκονται χρόνια ενάντια σε ένα καλώς ριζωμένο σύστημα, και ένα γεγονός φαίνεται να μην είναι ικανό από μόνο του αυτό το σύστημα να το καταρρίψει. Κι αυτή είναι μια πιθανότητα που φαίνεται να ενυπάρχει σε κάθε ρωγμή. Όπως άλλωστε αναφέρει ο John Holloway, *"δεν υπάρχουν σχέδια με άξονα πέντε χρόνων, προσχέδια μιας νέας κοινωνίας, από τα πριν ορισμένες ουτοπίες. Δεν υπάρχουν εγγυήσεις ή βεβαιότητες. Τα ανοικτά ενδεχόμενα και η αβεβαιότητα ενυπάρχουν στην ιδέα των Ζαπατίστας για την επανάσταση. Και αυτά τα ανοικτά ενδεχόμενα, σημαίνουν αντιφάσεις και αμφισημίες"*⁶¹.

Κατάφερε όμως αυτό το σύστημα να το ταρακουνήσει, να υποδείξει τα όρια και τις αντιφάσεις του, σε ένα κοινό παγκόσμιας κλίμακας. Κι αν ισχύει πως στο Μεξικό, όποιος έχει την κυριαρχία του κέντρου, έχει την κυριαρχία της χώρας, ίσως το ότι οι Ζαπατίστας κατέλαβαν την πηλασία του Zocalo προσωρινά, να μπορεί να εξηγήσει την δυνατότητα του συστήματος να εκμεταλλευτεί προς όφελός του αυτή την πρόσκαιρη φύση. Ωστόσο η Πορεία των Ζαπατίστας για τα Χρώματα της Γης και η προσωρινή κατάληψη της κεντρικής πηλασίας, παραμένει χαραγμένη στη συλλογική μνήμη της πόλης, αλλά και του παγκόσμιου σκηνικού. Απέδωσε ένα χώρο και έναν χρόνο στους καταπιεσμένους αυτού του κόσμου να δηλώσουν την

παρουσία τους, να εκφραστούν και να απαιτήσουν την αλληλαγνή. Και αυτό το γεγονός, σε συνδυασμό με την συνολική δράση των Ζαπατίστας, αποτέλεσε το σπόρο για την ανάδυση γεγονότων που αντιδρούν στο γενικευμένο κλίμα αδικίας, αντικαπιταλιστικών κινημάτων σε όλο τον κόσμο, εναλλακτικών κοινωνικών δομών.

Κι έτσι το γεγονός στο Zocalo αποτυπώνεται ως μια στιγμή ουτοπίας που δεν μπορεί παρά να αποτελέσει «παράδειγμα» για άλλες στιγμές. Μια ρωγμή που δεν μπορεί παρά να επηρεάσει κι άλλους, να διακηλωθεί και σε άλλους τόπους και σε άλλους χρόνους. Οι Ζαπατίστας μιλούσαν για τις επαναστάσεις που μπορούν να κάνουν την επανάσταση εφικτή. Μιλούσαν για τις ρωγμές που μπορούν να αποσαθρώσουν το σύστημα. *"Αυτή είναι η ουσία του Ζαπατισμού και εξηγεί ένα μεγάλο μέρος της έκκλησής του: μια παγκόσμια έκκληση προς την επανάσταση που σας λέει να μην περιμένετε την επανάσταση, μόνο να σταθείτε εκεί που στέκεστε, να πολεμήσετε με τα δικά σας όπλα. [...] Είναι μια επανάσταση σε μικρογραφία που λέει, «Ναι, μπορείτε να το δοκιμάσετε αυτό στο σπίτι». Αυτό το οργανωτικό μοντέλο έχει εξαπλωθεί σε ολόκληρη τη Λατινική Αμερική και τον κόσμο. Μπορείτε να το δείτε στις αναρχικές καταλήψεις της Ιταλίας (που ονομάζονται «κοινωνικά κέντρα») και στο κίνημα αγροτών Landless of Brazil, το οποίο καταλαμβάνει αγροιστοποιήτες γεωργικές εκτάσεις και τις χρησιμοποιεί για βιώσιμη γεωργία, αγορές και αλληλεγγύη με το σύνθημα «Ocupar, Resistir, Producir» (Κατάληψη, Αντίσταση, Παραγωγή). Αυτές οι ίδιες ιδέες εκδηλώθηκαν έντονα από τους φοιτητές του Εθνικού Αυτόνομου Πανεπιστημίου του Μεξικού κατά τη μακρά και μαχητική κατάληψη της πανεπιστημιούπολης το 2001. Ο*

61_ Holloway John, «Zapatista! : Reinventing Revolution in Mexico», σελ. 189, μετάφραση των συγγραφέων

Ζαπάτα είπε κάποτε ότι η γη ανήκει σε εκείνους που τη δουλεύουν, τα πανό τους έγραφαν, «λέμε ότι Πανεπιστήμιο ανήκει σε όσους σπουδάζουν σ' αυτό»»⁶². Και το γεγονός στο Zocalo φαίνεται να αποτελεί ένα ακόμα βήμα, μια ακόμα ρωγμή. Όχι την πρώτη, ούτε την μοναδική, σίγουρα όχι την τελευταία. Η πορεία, από την ανακοίνωση της ακόμα, αναστάτωσε το πολιτικό σκηνικό όχι μόνο του Μεξικού, αλλά και παγκόσμια. Ακτιβιστικές ομάδες ενεργοποιήθηκαν συμμετέχοντας στην πορεία, άνθρωποι από όλο τον κόσμο κατέφθασαν στο Zocalo για να αντικρίσουν αυτήν την στιγμή.

Και με βάση αυτό το σχήμα, είναι που μπορεί να αποδωθεί σε αυτό το γεγονός ο κατωφλιακός του χαρακτήρας. Γιατί αποτέλεσε μια τομή στην κυρίαρχη ροή, δημιούργησε τον τόπο και το χρόνο του πιθανού, ενσωμάτωσε, έστω και προσωρινά, στιγμές μιας ουτοπίας, στιγμές που αμφισβήτησαν την εμμονή της ιστορικής εξέλιξης και είπαν πως «η ιστορία θα μπορούσε να πάει αλλιώς», στιγμές που δύναται να εξαπλωθούν, να πολλαπλασιαστούν, να διακλαδωθούν.

Όπως άλλωστε χαρακτηριστικά αναφέρουν οι Ζαπατίστας :
*" Η γέφυρα είμαστε εμείς. Όχι το έδαφος που γεφυρώνεται.
 Ο δρόμος είμαστε εμείς. Όχι το ξεκίνημα ούτε το τέρμα...
 Το χέρι που μόλις ανοίγει το παράθυρο εμείς. Εμείς. Οι άνθρωποι στο κατώφλι της αυγής"*⁶³. Τρίτη, 11 Ιουνίου 1963

62_ Hayden Tom, «The Zapatista Reader», άρθρο: «The Unknown Icon», Klein Naomi, σελ. 121-122, μετάφραση των συγγραφέων

63_ απόσπασμα από την ομιλία του Comandante David στις 12 Ιανουαρίου 2001, όπως αναφέρεται στο: Σταυρίδης Σταύρος, «Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή», σελ. 397

4_2_2 Ο φηλεγόμενος μοναχός _1963

*“Θα σε συμβούλευα να έρθεις. Ίσως συμβεί κάτι πολύ σημαντικό...”*⁶⁴. Αυτά τα λόγια ειπώθηκαν στο τηλεφώνημα που έλαβε ο αμερικανός φωτογράφος Malcolm Browne, την παραμονή της 11ης Ιουνίου του 1963, στην Σαϊγκόν, στο Νότιο Βιετνάμ. Το επόμενο πρωί, κατά την εξέλιξη μιας από τις πολυάριθμες διαδηλώσεις Βουδιστών εκείνης της περιόδου, ένα μήνα μετά την αιματοβαμμένη διαδήλωση που αρίθμησε εννέα νεκρούς Βουδιστές διαδηλωτές από τις αστυνομικές δυνάμεις, περίπου 350 Βουδιστές μοναχοί και μοναχές, ξεκινώντας από μια κοντινή παγόδα, άρχισαν να κατευθύνονται προς το κέντρο της Σαϊγκόν. Στην διαδρομή έψελναν ένα είδος πένθιμου ψαλμού, συνηθισμένο σε επιθανάτιες τελετές. Την πομπή συνόδευε ένα γαλάζιο αυτοκίνητο. Κατευθύνθηκαν προς την διασταύρωση των οδών Phan Dinh Phung και Le Van Duet, όπου η πομπή σταμάτησε. Από το γαλάζιο αυτοκίνητο αποβιβάστηκαν τρεις Βουδιστές μοναχοί: ανάμεσα τους και ο εξηνταεξάχρονος Thich Quang Duc. Η πομπή στάθηκε στην διασταύρωση και σχημάτισε έναν κύκλο, έναν κλοιό αποτελούμενο αρχικά από τους ίδιους, και σταδιακά από περαστικούς και άλλους διαδηλωτές. Ο ένας από τους μοναχούς που επέβαιναν στο αυτοκίνητο, τοποθέτησε ένα μαξιλάρι στην άσφαλτο, στο κέντρο του κύκλου, και ο δεύτερος άνοιξε το καπό του αυτοκινήτου και πήρε στα χέρια του ένα δοχείο είκοσι λίτρων, γεμάτο με ένα μείγμα πετρελαίου και βενζίνης. Ο Thich Quang

64_ Komunyakaa Yusef, «2527th Birthday of the Buddha», σελ. 185, όπως αναφέρεται στο Murray Yang Michelle, «Still Burning: Self-Immolation as Photographic Protest», σελ. 1

Duc κατευθύνθηκε προς το κέντρο του κύκλου, και πήρε θέση σε στάση πλωτού, όπως είθισται κατά τον διαλογισμό, όσο ο ένας μοναχός τον περιέλιζε με το εύφλεκτο υγρό. Ο Thich Quang Duc, άναψε ένα σπύρτο και τυλίχθηκε στις φλόγες. Το πλήθος έστεκε συγκλονισμένο. Στα αγγλικά και τα βιετναμέζικα, ένας μοναχός επαναλάμβανε σε έναν τηλεβόα: «Ένας Βουδιστής ιερέας καίγεται ζωντανός. Ένα Βουδιστής ιερέας γίνεται μάρτυρας». Μετά από περίπου δέκα λεπτά, το σώμα του Duc ήταν πλήρως απανθρακωμένο και πεσμένο με την πλάτη στο οδόστρωμα. Μόλις η φωτιά καταλάγιασε, μια ομάδα μοναχών τον κάλυψε με το Βουδιστικό ένδυμα και προσπάθησε με δυσκολία να βάλει σε ένα φέρετρο το αγκυλωμένο καμμένο σώμα. Στο σοκαρισμένο κοινό που βρίσκονταν στην διασταύρωση την ώρα του αυτοπυρπολισμού του Thich Quang Duc, είχαν μοιραστεί φυλλάδια με τα αιτήματα των Βουδιστών μοχανών: *“Να αρθεί η απαγόρευση της Βουδιστικής σημαίας. Να υπάρξει ίση μεταχείριση μεταξύ Βουδιστών και χριστιανών. Να πάψει η περιθωριοποίηση των Βουδιστών. Να δωθεί στους μοναχούς και τις μοναχές το δικαίωμα να ασκούν και να διαδίδουν την πίστη τους. Να αποζημιωθούν οι οικογένεις των θυμάτων και να τιμωρηθούν οι ένοχοι για τον θάνατό τους”*⁶⁵.

Η πράξη του Thich Quang Duc, έγινε, μέσα από τη φωτογραφία του Malcolm Browne που αποτύπωσε το γεγονός, παγκόσμιο σύμβολο αγώνα και αυτοθυσίας.

65_ Biggs Michael, «Dying Without Killing», σελ. 180, όπως αναφέρεται στο Neville-Shepard Meredith, «Fire, sacrifice, and the social change: the rhetoric of self immolation», σελ. 36, μετάφραση των συγγραφέων



είκόνα 4.15: ο αυτοπυρπολισμός του Thich Quang Duc

Η πολιτική συγκυρία

Το γεγονός τοποθετείται χρονικά σε μια ιδιαίτερα ταραχώδη περίοδο για την ιστορία του Βιετνάμ. Με την άρση της γαλλικής κατοχής και την αποχώρηση των στρατευμάτων, μετά απο πολυετή σειρά εχθροπραξιών και την τελική ήττα τους από τις δυνάμεις των κομμουνιστών ανταρτών Βιετμίν, το κράτος χωρίστηκε σε δύο τμήματα: το Βόρειο Βιετνάμ υπό κομμουνιστική σφαίρα επιρροής, και το Νότιο στο οποίο οι Γάλλοι παραχωρούν την αυτονομία διατηρώντας συμβολική παρουσία και ορίζουν αυτοκράτορα τον Bao Dai. Ο Dai εκθρονίζεται λίγους μήνες μετά, με δημοψήφισμα του πρωθυπουργού Ngo Dinh Diem, που με την συμπάρταση των ΗΠΑ αυτοανακηρύσσεται πρόεδρος της δημοκρατίας.

Ο δικτάτορας Diem, γόνος καθολικής οικογένειας και όντας και ο ίδιος καθολικός, ασκούσε φιλοχριστιανική πολιτική δρώντας μεροληπτικά κατά των Βουδιστών, ανεξαρτήτως του ότι αυτοί αποτελούσαν το 80 με 90% του πληθυσμού του Νοτίου Βιετνάμ. Ανάμεσα στις αποφάσεις του Diem κατά των Βουδιστών, ήταν η απαγόρευση της άσκησης και της διάδοσης της πίστης τους, ο αποκλεισμός τους από πανεπιστημιακές, κυβερνητικές και στρατιωτικές θέσεις, ακόμα και αποφάσεις που καταδίκάζαν τα έθιμα και τον τρόπο ζωής τους, όπως τον χορό, την αντισύλληψη, το διαζύγιο, την πολυγαμία, αποφάσεις που όπως ήταν φυσικό ξεσήκωσαν αντιδράσεις. Το τεταμένο κλίμα ήρθε να πυροδοτήσει η απαγόρευση των Βουδιστικών συμβόλων κατά τον εορτασμό των 2.527ων γενεθλίων του Βούδα. Οι Βουδιστές αφήφισαν αυτή την απόφαση πραγματοποιώντας έναν ειρηνικό εορτασμό – διαμαρτυρία στους δρόμους της πόλης, ο οποίος εξελίχθηκε σε βίαια επεισόδια,

προκαλώντας τον τραυματισμό πολλών διαδηλωτών και τον θάνατο εννέα εφήβων από τους πυροβολισμούς των κυβερνητικών αρχών. Τον μήνα που ακολούθησε πραγματοποιούνταν καθημερινά διαμαρτυρίες από την πλευρά των Βουδιστών που διεκδικούσαν το δικαίωμά τους για ίση μεταχείριση με τους καθολικούς, με μια σειρά αιτημάτων στα οποία η αρνητική απάντηση του Diem εκφράζονταν με ξυλοδαρμούς, συλλήψεις και βασανισμούς από την κρυφή αστυνομία.

Η πράξη αυτοπυρπολισμού του Thich Quang Duc, ήρθε στις 11 Ιουνίου του 1963, σαν ύστατη εκδήλωση της τεταμένης κατάστασης, να στρέψει το βλέμμα ολόκληρου του κόσμου στο μαρτύριο των Βουδιστών στο Νότιο Βιετνάμ και να φέρει την κυβέρνηση Diem προ των ευθυνών της, προκαλώντας την αντίδραση μέχρι και των Ηνωμένων Πολιτειών, που μέχρι τότε σιγοντάρizαν την κυβερνητική πολιτική. Ο Diem δέχεται να ικανοποιήσει τα αιτήματα των Βουδιστών χωρίς ουσιαστικά αποτελέσματα. Τέσσερις μήνες μετά το καθεστώς Diem ανατρέπεται και ο ίδιος δολοφονείται⁶⁶.

⁶⁶_ Οι παραπάνω πληροφορίες αντλούνται απο διαδικτυακές αναφορές καθώς και από το βιβλίο Neville-Shepard Meredith, «Fire, sacrifice, and the social change: the rhetoric of self immolation», σελ. 37-38

Σκηνή

χωροθέτηση Αναφερόμενος στο συμβάν ο φωτορεπόρτερ και αυτόπτης μάρτυρας Malcolm Browne υποστηρίζει πως *“ήταν μια ξεκάθαρη θεατρική πράξη από την μεριά των Βουδιστών προκειμένου να επιφέρουν ένα πολιτικό τέλος”*⁶⁷. Πράγματι, δεν πρόκειται για ένα γεγονός που προέκυψε απρογραμμάτιστα και με έναν αυθόρμητο τρόπο, χωρίς να προβλεφθούν και να υπολογιστούν οι συνέπειες και τα αποτελέσματα που θα μπορούσε να επιφέρει· πρόκειται για μια κατάσταση που σαν την πανούκλα του Artaud, γεννήθηκε από τις ίδιες τις επικρατούσες συνθήκες, εκδηλώθηκε σαν απόστημα της γενικευμένης αδικίας και ως φλεγμονή της παθογενούς κατάστασης, σαν ύστατη προσπάθεια εξυγίανσής της. Και δεν θα μπορούσε παρά να προκληθεί στο ίδιο το σώμα της πόλης στο οποίο εκδηλώνονταν όλη την προηγούμενη περίοδο τα συμπτώματα, με τη μορφή βίαιων συγκρούσεων, ξυλοδαρμών και δολοφονιών των ανθρώπων εκείνων που διεκδικούσαν το δικαίωμά τους στην ίση μεταχείριση. Η εξέλιξη του γεγονότος στην διασταύρωση των οδών Phan Dinh Phung και Le Van Duyet, δύο από τις κεντρικότερες και πολυσύχναστες οδούς της Σαϊγκόν, και μόλις λίγα τετράγωνα μακριά από το προεδρικό μέγαρο του Νοτίου Βιετνάμ, φαίνεται να εξυπηρετεί ακριβώς αυτόν τον σκοπό· την δημόσια απεικόνιση μιας ύψιστης αντίδρασης στο πεδίο αποτύπωσης μιας βίαιης και καταπιεστικής κυρίαρχης εξουσίας. Ταυτόχρονα, δεν επιλέγεται ο χώρος γύρω ή εντός ενός ναού, αλλά ένας δημόσιος χώρος, που έγκειται παρ’ όλα αυτά σε μια *“κατά κύριο λόγο Βουδιστική περιοχή,*

67_ Ferrari Michelle, «Reporting America at War: An Oral History», μετάφραση των συγγραφέων

*όπου ο αυτοπυρπολισμός θεωρείται μια πολιτισμικά αποδεκτή μορφή διαμαρτυρίας”*⁶⁸, αυξάνοντας έτσι ακόμα περισσότερο την αντίθεση με την κυρίαρχη ιδεολογία.

Όταν η πομπή κατέφθασε στο ορισμένο σημείο, τριακόσιοι περίπου μοναχοί και μοναχές σχημάτισαν έναν κύκλο ο οποίος επρόκειτο να αποτελέσει την κυρίαρχη σκηνή της εξελισσόμενης κατάστασης. Το φυσικό όριο που δημιούργησαν με τα σώματά τους, ήταν ένα όριο απροσπείλαστο· δεν θα επιτρέπονταν σε κανέναν, από το κοινό ή ακόμα και από τους ίδιους να αποτρέψει την πράξη που επρόκειτο να συμβεί. Φαίνεται όμως πως παρά την φυσική οριοθέτηση της σκηνής, αντίστοιχα απροσπείλαστο όριο θα είχε δημιουργηθεί ακόμα και εν απουσία του κλοιού των πιστών· το θέαμα που επρόκειτο να λάβει χώρα, τόσο ξένο και αφύσικο σε σχέση με τις οικείες παραστάσεις των παρευρισκόμενων, και ταυτόχρονα βίαιο και επικίνδυνο, ήταν ικανό από μόνο του να ορίσει με σαφή τρόπο την «σκηνή» του, έτσι ώστε αν κάποιος επέλεγε να παραβιάσει αυτήν την οριοθέτηση, αυτόματα να γίνονταν και ο ίδιος κομμάτι του γεγονότος. Στην πραγματικότητα, η παρουσία του κλοιού των πιστών θα πρέπει να εννοηθεί όχι σαν φυσικό όριο της σκηνής, αλλά σαν στοιχείο που επεκτείνει τα όρια της και προσδίδει στην κατάσταση το χαρακτηριστικό της δυναμικότητας των αρτωικών σκηνών. Μια αντίδραση, μια ξαφνική εκδήλωση λύπης, μια αυθόρμητη προσπάθεια σωτηρίας του φλεγόμενου μοναχού, η αρχή μιας προσευχής, ένα πανό με τα αιτήματα των μοναχών ή η διακήρυξη τους από έναν τηλεβόα, αποτελούν όλα δράσεις που έδιναν πνοή σε νέες, μικρές, προσωρινές σκηνές, ακαθόριστης μορφής και διάρκειας.

68_ Neville-Shepard Meredith, «Fire, sacrifice, and the social change: the rhetoric of self immolation», σελ. 39, μετάφραση των συγγραφέων

οριοθέτηση

απεύθυνση. Κι εδώ προκύπτει μια παράδοξη, διπλή συνθήκη, σε σχέση με την απεύθυνση της διαδραματιζόμενης κατάστασης. Το περικόλαιο, σχεδόν τελετουργικό σχήμα του κύκλου, η στάση του κληοίου των μοναχών γύρω του, στραμμένοι προς το κέντρο ένας προς έναν, δημιουργούν την πρώτη εντύπωση πως πρόκειται για μια κατάσταση κατά την οποία μικρή σημασία έχει αν βρίσκεται σε σχέση θέασης με άτομα «έξω» από αυτήν, μια κατάσταση που αναφέρεται στον εαυτό της και απευθύνεται και πάλι σε αυτόν. Κι όμως, τα φυλλάδια που φτάνουν στα χέρια των παρευρισκόμενων, τα πανό με τα αιτήματα και η διαδήλσή τους, φανερώνουν την πλήρη επίγνωση της παρουσίας ενός κοινού και μάλιστα πως αυτή η παρουσία είναι απαραίτητη. Είναι εν τέλει μια κατάσταση που *“θέλει να ειπωθεί: η δύναμή της βρίσκεται πάνω απ’ όλη στην οπτική φύση της”*⁶⁹. Φαίνεται λοιπόν από μέρος των σκηνών, να εκπέμπονται σήματα με σαφή απεύθυνση προς ένα αναγνωρίσιμο κοινό. Όσον αφορά όμως στην κυρίαρχη σκηνή της αυτοπυρπόλησης τα πράγματα αντιστρέφονται: αναφέρεται σε ένα κοινό χωρίς στην πραγματικότητα να το αναγνωρίσει ή να του απευθυνθεί ποτέ, και εδώ έγκειται η έννοια και η δύναμη της αρτωικής σκηνής. Το παθητικό σήμα που εκπέμπεται από αυτήν είναι τόσο ευρύ και οξύ, που είναι αδύνατο να περάσει απαρατήρητο, περικλείοντας στην σφαίρα επιρροής του ολόκληρο το φάσμα του χώρου και του χρόνου γύρω της και, όπως θα εξετάσουμε αργότερα, πολύ ευρύτερα από αυτήν.

69_ Murray Yang Michelle, «Still Burning: Self-Immolation as Photographic Protest», σελ. 13, μετάφραση των συγγραφέων

ΗΘΟΠΟΙΟΣ

Στην περίπτωση του δημόσιου αυτοπυρπολισμού του Thich Quang Duc, το πρώτο ζήτημα που ανακύπτει αυτόνοτα, είναι πως θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι πρόκειται για μια περίπτωση αυτοχειρίας, και η μελέτη της με δραματικούς και πολιτικούς όρους είναι ίσως εσφαλμένη, άτοπη ή ακόμη και προσβλητική. Η Michelle Murray, πάνω σε αυτόν τον προβληματισμό, θέτει το ζήτημα του κινήτρου. Πριν τον αυτοπυρπολισμό του, ο Thich Quang Duc έγραψε ένα σημείωμα, στο οποίο ανέφερε: *“Πρίν κλείσω τα μάτια μου και κατευθυνθώ προς το όραμα του Βούδα, παρακαλώ με σεβασμό τον πρόεδρο Ngo Dinh Diem να δείξει συμπόνια στο λαό αυτού του έθνους και να εφαρμόσει την θρησκευτική ισότητα για να διατηρήσει αιώνια την ισχύ του τόπου”*. Κι εδώ εντοπίζεται το πρώτο σημείο που δίνει στην πράξη του Quang Duc, την χροιά της δραστηκής διαμαρτυρίας απέναντι στις υπάρχουσες καταστάσεις, και όχι μια επιθυμία για αιώνια απαλλογική από αυτές. Η πράξη του όμως, ακόμα και χωρίς αυτά τα τελευταία λόγια, είναι αδύνατον να διαχωριστεί από το χωροχρονικό περιβάλλον στο οποίο ήρθε να ενταχθεί: την τεταμένη πολιτική περίοδο, τα τραγικά γεγονότα των προηγούμενων ημερών, τη διασταύρωση των οδών σιμά του προεδρικού μεγάρου, την νεκρώσιμη πομπή που την συνόδευσε, την έκκληση στον παγκόσμιο τύπο να βρίσκεται εκεί, στοιχεία που της προσδίδουν έναν αδιαμφισβήτητο διαμαρτυρικό χαρακτήρα. Είναι μια πράξη που εκτός των συνθηκών που την προκάλεσαν από την μία, και αυτών που την πλησιάζουν από την άλλη, δεν θα είχε πραγματοποιηθεί, ή θα έφερε ένα τελείως διαφορετικό νόημα. Σύμφωνα λοιπόν με την Murray *“όταν κάποιος επιλέγει να αυτοπυρποληθεί*



εικόνα 4.16: η πορεία προς τη διασταύρωση Phan Dinh Phung και Le Van Duyet

ως πολιτική ή κοινωνική διαμαρτυρία, η αυτοκαταστροφή του αποτελεί οπτική αναπαράσταση της βίας που ασκείται από κάπου «αλλού». [...] Μια τέτοια πράξη δεν μπορεί να θεωρηθεί αυτοκτονία. Ενώ ο δρων θυσιάζει το σώμα και τη ζωή του, δεν το κάνει για να ξεφύγει από τους περιορισμούς της γήινης ζωής. Αντίθετα, επιχειρεί μια τέτοια πράξη ως οπτική διαμαρτυρία που επιζητά κοινωνική αλλαγή»⁷⁰.

Φαίνεται λοιπόν πως πρόκειται για μια μορφή διαμαρτυρίας που απεμπολεί σχεδόν εξολοκλήρου τον λόγο, σαν μέσο εκπομπής των σημάτων της, και επιχειρεί την εκπομπή τους μέσω των ίδιων των σωμάτων των «νηθοποιών» της. Γιατί, χωρίς να μπορούν να παραβλεφθούν οι διακηρύξεις των θέσεων των Βουδιστών μέσω των γραπτών λεκτικών σημάτων, ασκείται κατά την εξέλιξη του γεγονότος μια ακραία μορφή ρητορικής των σωμάτων. Ο Hauser Gerard σημειώνει πως *“τα σώματά μας είναι σημαντικές και παντοδύναμες πηγές επιβεβαίωσης και διαμάχης”*⁷¹ και σύμφωνα με τον Kevin DeLuca *“αυτά τα πολιτικά σώματα φέρουν μια νεογνή σωματική ρητορική που ανάγει το σώμα σε κομβική πηγή για τις κρίσιμες πρακτικές την δημόσιας αντιπαράθεσης”*⁷². Η περίπτωση του Thich Quang Duc αναδεικνύεται έτσι ως η απόλυτη διάθεση του ίδιου του σώματός του και της ανθρωπίνης ύπαρξής του, στην υπηρεσία ενός ανώτερου σκοπού, ως ένα μέσο ισχυρότερου κάθε λεκτικού σήματος.

70_ ο.π., σελ. 12 - 13, μετάφραση των συγγραφέων

71_ Gerard A. Hauser, «Incongruous Bodies: Argument for Personal Sufficiency and Public Insufficiency», σελ. 8 όπως αναφέρεται στο Neville-Shepard Meredith, «Fire, sacrifice, and the social change: the rhetoric of self immolation», σελ. 5, μετάφραση των συγγραφέων

72_ Kevin DeLuca, «Unruly Arguments: The Body Rhetoric of Earth First!, ACT UP, and Queer Nation», σελ. 10, όπως αναφέρεται στο Neville-Shepard Meredith, «Fire, sacrifice, and the social change: the rhetoric of self immolation», σελ. 5, μετάφραση των συγγραφέων

Αυτό είναι το σημείο που ανακύπτει το ζήτημα της σχέσης εαυτού – νηθοποιού – ρόλου, όπως μελετήθηκε στην περίπτωση του επανακωδικοποιημένου αρτωικού διαγράμματος. Χρειάζεται να επισημανθεί πως στην περίπτωση των Βουδιστών μοναχών μια πρώτη αποστασιοποίηση από τον κοινωνικό εαυτό έχει ήδη πραγματοποιηθεί. Το άτομο έχει αρνηθεί τον πρώτο βίο του, και έχει αφιερωθεί ψυχή τε και σώματι στην πίστη του, σε βαθμό τέτοιο που μπορούμε να μιλάμε για απόλυτη απομάκρυνση από τον κοινωνικό εαυτό και τη δημιουργία στην πραγματικότητα ενός νέου, ο οποίος όμως δεν παύει να φέρει κάποια πρώτερα ανθρώπινα χαρακτηριστικά στο σωματικό και πνευματικό επίπεδο, όπως οι αισθήσεις και τα ένστικτά του. Στην περίπτωση όμως του Thich Quang Duc, φαίνεται πως ήταν απαραίτητη μια δεύτερη αποστασιοποίηση, αφού για να εκτελέσει τον αυτοπυρπολισμό του θα έπρεπε να αρνηθεί την ίδια του την ανθρωπίνη ύπαρξη, την επίγεια ζωή και να θέσει το σώμα του σε μια τρομερά επίπονη διαδικασία. Επίσης, αν και οι πράξεις αυτοπυρπόλησης υπάρχουν στην βαθιά Βουδιστική κουλτούρα, ως θυσία και προσφορά στον Θεό, μια τέτοια πράξη ως πολιτική διαμαρτυρία φάνταζε αντιθετική με αυτή την κουλτούρα, και επομένως εμπίπτει σε αυτήν την αποστασιοποίηση αφού έρχεται σε αντίθεση με τον ιδιάζοντα κοινωνικό – θρησκευτικού ρόλο. Όπως αναφέρει ο Thich Nhat Hanh, αναφερόμενος τόσο στον Thich Quang Duc όσο και σε παρόμοια περιστατικά που ακολούθησαν, με το να *“έχουν συνείδηση της απόλυτης φύσης τους και να μην βρίσκονται πλέον σε επαφή με την ιδέα του φυσικού τους σώματος ως εαυτού, οι μοναχοί ήταν ελεύθεροι να χρησιμοποιήσουν τα σώματά τους για*

να μεταφέρουν ένα πανίσχυρο μήνυμα. Μεταμορφώνουν τα κορμιά τους σε πυρσούς για να φωτίσουν τα δεινά του βιετναμέζικου λαού. Μόνο αυτοί που είναι πραγματικά ελεύθεροι, που μπορούν να δουν βαθιά στην απόλυτη διάσταση, μπορούν να κάνουν μια τέτοια πράξη"⁷³. Με άλλα λόγια, "το κίνητρο του δρώντα ξεπερνά τον εαυτό του· τον απασχολεί να αλληλάξει το κοινωνικό, πολιτικό, οικονομικό ή και θρησκευτικό τοπίο, εκείνη την συγκεκριμένη χρονική στιγμή"⁷⁴. Σε παρόμοια θέση απόστασης από τον κοινωνικό του εαυτό βρίσκονται και τα πρόσωπα του κηλοίου, που καλούνται να αντισταθούν τόσο στην ίδια την φύση της πίστης τους, όσο και στην ανθρώπινη επιθυμία να αποτρέψουν ένα τέτοιο περιστατικό, να βοηθήσουν το αγαπημένο τους πρόσωπο να απαλλαγεί από το μαρτύριο στο οποίο έχει τεθεί το σώμα του.

Εδώ προκύπτει το τελευταίο ζήτημα σε σχέση με την απόσταση πλέον «νηθοποιού» – «ρόλου». Γιατί στα πρόσωπα αυτών των ανθρώπων, αυτή η απόσταση και η αντίσταση στην ανθρώπινη επιθυμία δεν αποτυπώνεται ποτέ. Στέκονται και παρακολουθούν την καύση σε απόλυτη ψυχραιμία, και αν κάποιοι ξεκινούν μια χαμηλόφωνη προσευχή ή υποκλίνονται μπροστά στον φλεγόμενο, κανείς δεν επιχειρεί να τον αποτρέψει· παρεμποδίζουν μάλιστα και οποιαδήποτε τέτοια προσπάθεια. Όσο για τον ίδιο τον Thich Quang Duc, αυτή η απόσταση φαίνεται να έχει κυριολεκτικά εκμηδενιστεί. Ο Malcolm Browne ήέει χαρακτηριστικά: "*Δεν γνωρίζω ακριβώς πότε πέθανε γιατί*

δεν μπορούσες να καταλάβεις ούτε από τα χαρακτηριστικά του, ούτε από την φωνή ούτε από τίποτα. Δεν ούρλιαξε ποτέ από τον πόνο. Το πρόσωπο του έμοιαζε να παραμένει απόλυτα γαλήνιο μέχρι που το μαύρισαν τόσο οι φλόγες, που δεν αναγνωριζόταν πλέον". Η αποδέσμευση του από τον εαυτό που άφηνε πίσω ήταν τόσο απόλυτη, και η απόσταση τόσο μεγάλη, που αυτός δεν βγήκε ποτέ ξανά στην επιφάνεια.

Κοινό

Όταν η πομπή κατέφθασε στο πολυσύχναστο σταυροδρόμι, κανείς παρευρισκόμενος, ούτε οι ίδιοι οι ελάχιστοι δημοσιογράφοι που βρίσκονταν εκεί μετά από κάλεσμα, δεν γνώριζε τι πρόκειται να συμβεί. Ο αριθμός του κοινού αρχικά, ήταν πολύ μικρότερος του ίδιου του κηλοίου των μοναχών, όντας όμως περίοδος αναταραχών, μαγνήτισε γρήγορα την προσοχή διερχομένων και διαδηλωτών που βρίσκονταν στην περιοχή. Ο δημοσιογράφος David Halberstam που ήταν παρών στο συμβάν, αναφερόμενος ταυτόχρονα σε αυτό όσο και σε ανάλογα περιστατικά που ακολούθησαν αναφέρει: "*Είχα την ευκαιρία να αντικρίσω ξανά αυτό το θέαμα, αλλά μια φορά ήταν αρκετή. Φλόγες αναδύονταν από έναν άνθρωπο· το σώμα του μαύριζε και απανθρακώνονταν. Στον αέρα υπήρχε η μυρωδιά της ανθρώπινης σάρκας· οι άνθρωποι καίγονται εντυπωσιακά γρήγορα. Πίσω μου μπορούσα να ακούσω τους θυγμούς των Βιετναμέζων που είχαν αρχίσει τώρα να συγκεντρώνονται*"⁷⁵. Τα οπτικά σήματα

73_ Thich Nhat Hanh, «Opening the Heart of the Cosmos: Insights on the Lotus Sutra», σελ. 158, όπως αναφέρεται στο Neville-Shepard Meredith, «Fire, sacrifice, and the social change: the rhetoric of self immolation», σελ. 39, μετάφραση των συγγραφέων

74_ Murray Yang Michelle, «Still Burning: Self-Immolation as Photographic Protest», σελ. 13, μετάφραση των συγγραφέων

75_ Halberstam David, «The Making of a Quagmire. New York: Random House», σελ. 211, όπως αναφέρεται στο McCutcheon Russell, «Manufacturing Religion The Discourse on Sui Generis Religion and the Politics of

που εκπέμπονταν από την κατάσταση που επικρατούσε, η φωτιά, το ανθρώπινο σώμα που καίγεται, τα προτάγματα των μοναχών στον κηλιό που εμφανίζονταν ανάμεσα στην φλόγες και κρύβονταν ξανά, η γαλήνη του φλεγόμενου άντρα, σε συνδυασμό με τους ήχους των ψαλμών και των θυγμών, τις μυρωδιές της βενζίνης και της σάρκας που καίγεται και την αποπνυκτική αίσθηση της ατμόσφαιρας, όλα μαζί δημιούργησαν μια «σφαίρα», που κατέκλυσε τον χώρο. Δεν ήταν απαραίτητο κανείς να κρατά το σώμα και το βλέμμα του στραμμένο στον καιγόμενο, ούτε να παρακολουθεί την εξέλιξη του γεγονότος για να υποθέσει το τέλος του. Ακόμα και αν γύριζε την πλάτη του, έκλεινε τα μάτια και αυτιά του ή προσπαθούσε να απομακρυνθεί από το σοκαριστικό θέαμα, και πάλι θα του ήταν αδύνατο να απεμπλακεί από την κατάσταση που εξελίσσονταν. Όπως στην αρτωική κοινωνική παράσταση, έτσι και εδώ, ο θεατής έρχεται αντιμέτωπος με μια κατάσταση που δεν του ζητάει να την καταλάβει· δεν του ζητάει να ερμηνεύσει με τη λογική του τα σήματα, δεν του ζητάει καν να τα αντιληφθεί στο σύνολό τους ή σε μια δεδομένη ροή. Δημιουργείται μια παθητική ατμόσφαιρα τέτοιας έντασης που είναι ικανή να τον διαπεράσει στην ολότητα της ύπαρξής του.

Το θέαμα δεν έχει τίποτα το οικείο. Η εικόνα που σχηματίζεται, είναι μια εικόνα που αδιαμφισβήτητα παρουσιάζεται για πρώτη φορά μπροστά στα έκπληκτα μάτια ενός κοινού που είναι αδύνατον να ανακαλέσει παρόμοιες παραστάσεις, ακόμα και αν αποτελείται ως επί το πλείστον από πιστούς του βουδισμού, που ως θρησκεία εμπεριέχει στην κουλτούρα του τέτοιες απεικονίσεις. Ένα θέαμα τόσο ξένο ως προς την ανθρώπινη φύση, τα ένστικτα και τις παρορμήσεις και

ταυτόχρονα ως προς κάθε κοινωνική πραγματικότητα, κάθε οικεία μορφή διαμαρτυρίας τόσο ασύλληπτα σκληρό, που θέτει τον θεατή αυτόματα σε απόσταση, τόσο με φυσικούς όσο και με πνευματικούς όρους. Ένα θέαμα τόσο συγκλονιστικό, ικανό να καταστείλει οποιαδήποτε λογική διεργασία, οποιαδήποτε φυσική αντίδραση. Στα λόγια του ο Halberstam συνεχίζει: "*Ήμουν υπερβολικά σοκαρισμένος για να κλάψω, υπερβολικά ταραγμένος για να κρατήσω σημειώσεις ή να κάνω ερωτήσεις, υπερβολικά συγχυσμένος ακόμα και για να σκεφτώ*"⁷⁶. Πρόκειται όμως για θέαμα που παρ' όλη αυτά ζητάει την παρουσία αυτού του κοινού. Γιατί, πίσω από το παράδοξο βρίσκεται το αναγκαίο. Πίσω από την σκληρότητα ενυπάρχει μια αναγκαιότητα τόσο απόλυτη, που τώρα πλέον το κοινό, από τη θέση λογικής παράληψης που έχει βρεθεί, ίσως μπορεί να την αντικρίσει για πρώτη φορά με μέσα διαφορετικά. Γιατί αυτό το αντίκρισμα δεν θα μπορούσε να ξεκινήσει ούτε από την όραση ούτε από την λογική του, αλλήλ από ένα πεδίο πολύ βαθύτερο· το πεδίο εκείνο που σείεται από τις αόρατες δονήσεις, που πίσω από την βίαιη πράξη μπορεί πλέον να δει τις συνθήκες που την γέννησαν και απέναντι σε αυτές να σταθεί, κουβαλώντας πλέον μέσα του μια νέα δύναμη. Δεν καλείται να παρέμβει εκείνη τη στιγμή· ακόμα και αν το επιχειρούσε θα είχε αποτραπεί. Καλείται να φέρει στην επιφάνεια αυτή τη δύναμη που τώρα βαθιά μέσα του γεννάται, και να την στρέψει με όποιον τρόπο κρίνει, ενάντια στη μεγαλύτερη εικόνα που τώρα διανοίγεται μπροστά του πιο καθαρή από ποτέ· την κατάφορη αδικία που ασκείται απέναντι σε έναν ολόκληρο λαό, και πέρα ίσως από αυτόν.

Nostalgia», σελ. 168, μετάφραση των συγγραφέων

76_ ο.π., σελ. 168, μετάφραση των συγγραφέων)



εικόνα 4.17: ένας μοναχός περιλούζει με εύφλεκτο μείγμα τον Thich Quang Duc

Παράσταση

Όπως ήδη αναφέρθηκε, ο αυτοπυρπολισμός του Thich Quang Duc, είναι μια πράξη που δεν μπορεί απομονωθεί από τα στοιχεία που την πλαισίωσαν, το κοινωνικό της περιβάλλον, τις συνθήκες που την προκάλεσαν, τον χώρο και τον τόπο που επιτελέστηκε. Αν θυμηθούμε ξανά τα λόγια του Turner για το κοινωνικό δράμα, όπως αναδείχθηκε κατά την επανακωδικοποίηση των αρτωικών παραστάσεων στην πόλη, θα δούμε πως αυτό ορίζεται ως *"έκρηξη από το επίπεδο της υπάρχουσας κοινωνικής ζωής"*⁷⁷. Αυτή η ίδια εκρηκτικότητα εντοπίζεται και εδώ: μια κατάσταση που δεν έρχεται να συνδιαλλαγεί με τις υπάρχουσες συνθήκες ούτε απλώς να αντιπαρεταθεί σε αυτές, αλλά να τις συνταράξει συθέμελα, μέσα στο ίδιο τους το πλαίσιο. Και μέσα στα πηγάζοντα από την ίδια σήματα, δεν θα μπορούσαν παρά να εισβάλουν και εκείνα του γενεσιουργού της περιβάλλοντος, και όλα ταυτοχρόνως πλήρον, μέσω των διαθλάσεων, των ανακλάσεων, της σύνθεσης, της συμπίεσης ή της αντίθεσής τους, να συνυφάνουν την πρωτόγνωρη ατμόσφαιρα που σκέπαζε στις 11 Ιουνίου αυτήν την πολυσύχναστη διασταύρωση της πόλης της Σαϊγκόν.

Μέσα σε αυτό το συνονθύλευμα, διακρίνονται και πάλι αρχές αρτωικές. Υπάρχουν σήματα που διατρέχουν την κατάσταση από την αρχή μέχρι το τέλος όπως *"η έντονη οσμή των αρωματικών ράβδων"*, *"η οσμή της βενζίνης και του πετρελαίου καθώς καίγονταν και η οσμή της φλεγόμενης σάρκας"*, ο μαύρος καπνός που κατέκλυζε την ατμόσφαιρα, *οι προσευχές, "οι ήλυμοί και η δυστυχία των μοναχών"*, και ⁷⁷_ Turner Victor, «The Anthropology of Performance», σελ. 90, μετάφραση των συγγραφέων

άλλα που άστραφταν για ελάχιστο χρόνο, όπως ο αέρας που ταλάντευε τις φλόγες, *"οι φωνές στα μεγάφωνα από τους πυροσβέστες"* και οι ξαφνικές προσπάθειες κάποιων από το κοινό να τον βοηθήσουν, που τραβούσαν στιγμιαία την προσοχή⁷⁸. Κάποια άλλα σήματα, συγκρινόμενα το ένα με το άλλο, ή με την περιρρέουσα κατάσταση, έρχονταν σε παραφωνία: ένας μοναχός σπάζοντας την κατανυκτική σιωπή διακήρυξε σε ένα μεγάφωνο τα αιτήματα των Βουδιστών, ο κηοίος των μοναχών που αν και εμφανώς συντετριμμένος έμενε αμέτοχος και αδιατάραχος. Η οξύτερη αντίφαση όμως προέρχονταν από τον ίδιο τον Thich Quang Duc. *"Κάθε τόσο, ένα ελαφρύ αεράκι απομάκρυνε τις φλόγες από το πρόσωπό του. Τα μάτια του ήταν κλειστά αλλά τα χαρακτηριστικά του δεν πρόδιδαν τον πόνο. Έμεινε σπητός, με τα χέρια του στα γόνατά του, σχεδόν για δέκα λεπτά, καθώς η σάρκα καίγονταν από το κεφάλι και το σώμα του"*⁷⁹. Η Angella Lovens υποστηρίζει πως *"η υπομονή που έδειξε καθώς βίωνε την αγωνία του να καεί ζωντανός, επικοινωνεί την επιθυμία του για την αλληλαγή. Ο μοναχός πέθανε για να επικοινωνήσει το μήνυμά του"*⁸⁰. Αν στις αρτωικές παραστάσεις και στις επανακωδικοποιήσεις τους, το μήνυμα δεν ειπώνεται ποτέ, αλλά γεννάται μέσα στον θεατή, καθώς αυτό το πλέγμα των σημάτων επενεργεί με τρόπο συνειδησιακό στις βαθύτερες πλευρές του, θα πρέπει εδώ να παρατηρήσουμε μια απόκλιση. Το πρωτοβάθμιο μήνυμα εδώ διακηρύσσεται με αμεσότητα, με ανακοινώσεις

⁷⁸_ όπως αναφέρεται στην συνέντευξη που έδωσε ο Malcolm Browne το 2011, στον Witty Patrick, για το περιοδικό «Time», μετάφραση των συγγραφέων. Πηγή: time.com

⁷⁹_ Browne Malcolm, «The New Face of War», σελ. 179, όπως αναφέρεται στο Murray Yang Michelle, «Still Burning: Self-Immolation as Photographic Protest», σελ. 14, μετάφραση των συγγραφέων

⁸⁰_ Lovelace Angela, «Iconic photos of the Vietnam War era: A semiotic analysis as a means of understanding», σελ. 20

εικόνα 4.18: το απανθρακωμένο σώμα κείται στο κέντρο της σκηνής



στους τηλεβόες, με πανό που αναγράφουν τα αιτήματα των Βουδιστών, με “*φωτοαντίγραφα της βιογραφίας του Thich Quang Duc που μοιράζονται σε μέλη του κοινού*”⁸¹. Το ισχυρότερο όμως μήνυμα, ξεκινάει από τον ίδιο, και με την επενέργεια του μέσα στους θεατές, είναι αυτό που μπορεί να πυροδοτήσει την τελική τους μεταστροφή. “*Είναι η επιτακτική εικόνα του αυτοπυρπολισμού που φέρει το βάθος και το μέγεθος του μηνύματος του πομπιού*”⁸².

Αυτή η εικόνα που συμπυκνώνει την απουσία κάθε ηλεκτρικού σήματος και την απόλυτη χρήση του σώματος σαν ρητορικό μέσο, την αποστασιοποίηση από τον κοινωνικό εαυτό σε βαθμό άρνησης της ανθρώπινης φύσης και την παραφωνία της γαλήνης έναντι του επικείμενου θανάτου για έναν σκοπό, είναι που κατάφερε εντέλει να διαπεράσει και να συγκλονίσει κάθε παρευρισκόμενο, να ξυπνήσει μέσα του μια άγνωστη φύση, να συντάξει το μήνυμα του αυτοπυρπολισμού του Thich Quang Duc, για ισότητα, ελευθερία και αυτοδιάθεση. Και μέσα εν τέλει από τον φωτογραφικό φακό του Malcolm Browne, κατάφερε να μεταστρέψει την κοινή γνώμη σε ολόκληρο τον κόσμο.

Αξιολόγηση

Ο αυτοπυρπολισμός του Thich Quang Duc ήταν μια πράξη που συντάραξε την κοινή γνώμη σε ολόκληρο τον κόσμο, σε σχέση με την καταπίεση των Βουδιστών στο Νότιο Βιετνάμ, αποτέλεσμα στο οποίο στόχευε εξ αρχής. Με την επίκληση στους δημοσιογράφους του διεθνή τύπου να παρευρεθούν στο σημείο την ώρα του συμβάντος, με την διακήρυξη στους τηλεβόες και την ανάρτηση των αιτημάτων σε πανό στην αγγλική γλώσσα, γίνεται ξεκάθαρο πως το γεγονός επιχείρησε να εκπέμψει το μήνυμα και τα αιτήματά του σε ένα φάσμα πολύ ευρύτερο από το ίδιο το καθεστώς Diem και τους εκπροσώπους του· επιχείρησε να στρέψει εναντίον του την διεθνή γνώμη, αποτέλεσμα που κατάφερε σε μεγάλο βαθμό. Με την φωτογραφία του Malcolm Browne να δημοσιεύεται ταχύτητα στον αμερικανικό και διεθνή τύπο, παρά την αυστηρή λογοκρισία των μέσων μαζικής ενημέρωσης που επικρατούσε εκείνη την τεταμένη ιστορική περίοδο, ανακύπτουν αυτόματα πολλαπλά ερωτήματα σε ένα ευρύ, απομακρυσμένο κοινό, “*ερωτήματα ευθύνης και ενοχής. Ποιός και τι οδήγησε το Quang Duc να γίνει μια ανθρώπινη θυσία; Ποιός είναι ο ένοχος για τον θάνατό του [...] Η τόσο ισχυρή εικόνα του Quang Duc ακριβώς την στιγμή που προηγείται του θανάτου του λειτουργεί ρητορικά ώστε να εμπλέκει πολλα διαφορετικά ακροατήρια με ένα κοινό αίσθημα ευθύνης για τον θάνατό του*”⁸³. Βρίσκεται ακριβώς σε αυτό το αίσθημα παγκόσμιας ευθύνης και ενοχής, μια αιφνίδια συνειδητοποίηση· είναι αδιανόητο να συνεχίσει κανείς να μένει αμέτοχος απέναντι στην Βουδιστική κρίση στο Νότιο Βιετνάμ.

81_ Murray Yang Michelle, «Still Burning: Self-Immolation as Photographic Protest», σελ. 13, μετάφραση των συγγραφέων

82_ ο.π., σελ. 13, μετάφραση των συγγραφέων

83_ Murray Yang Michelle, «Still Burning: Self-Immolation as Photographic Protest», σελ. 13, μετάφραση των συγγραφέων

Η ρηγματικότητα της πράξης του Thich Quang Duc και κατ' επέκταση ολόκληρης της καταπιεζόμενης βουδιστικής πλειονότητας του βιετναμέζικου λαού, ειδωμένη στο παγκόσμιο σκηνικό έγκειται πρωταρχικά σε αυτόν τον οξύ διαμαρτυρικό της χαρακτήρα. Πρόκειται για μια ολική έκκληση, μια διαπεραστική κραυγή, και μάλιστα μέσα από μια παράδοση στωικότητα, μια αποπνυκτική γαλήνη. Φαίνεται σαν *"η σιωπή του Quang Duc να αντικατοπτρίζει την σιωπή των Ηνωμένων Πολιτειών απέναντι στην βιαιότητα της κυβέρνησης του Νοτίου Βιετνάμ [...] και την μια αποσιωπημένη βοήθεια που εξακολουθούν να παρέχουν στο καθεστώς. Με την παρουσίαση ενός αυτοπυρπολισμού, οι βουδιστές του Νοτίου Βιετνάμ εξασφάλιζαν πως τα αιτήματά τους δεν θα μπορούσαν πλέον να αγνοηθούν. Η αποτρόπαια εικόνα ενός ανθρώπου παραδομένου στις φλόγες, δεν θα μπορούσε να παρακαμφθεί"*⁸⁴. Φυσικά είναι αδύνατο να παραβλεφθεί το γεγονός πως μια τέτοια πράξη είχε σε αντάλλαγμα μια ανθρώπινη ζωή και τα ηθικά ζητήματα που ανακύπτουν από αυτήν την αλήθεια. Μέρος του τύπου στην προσπάθεια να επισκιάσει την βουδιστική κρίση, ανήγαγε το ζήτημα στο επίπεδο της αυτοκτονίας, και απέναντι σε αυτήν την αναγωγή ο Thich Nhat Hanh αντιπαραθέτει την φύση της ως *"πολιτική πράξη"*, καθώς υποστηρίζει πως τέτοιες πράξεις *"στοχεύουν στην προειδοποίηση, στην μετατόπιση των καταπιεστών και στην έκκληση στην προσοχή του κόσμου στα δεινά που είχε υποστεί ο βιετναμέζικος λαός. Καίγεται κανείς για να αποδείξει πως αυτό που προσπαθεί να πει είναι υψίστης σημασίας. [Ο Quang Duc] με το να αυτοπυρποληθεί, λέει με όλη τη δύναμη και την αφοσίωσή του πως μπορεί να υποφέρει το μέγιστο μαρτύριο για να προστατέψει τους*

84_ ο.π., σελ. 16, μετάφραση των συγγραφέων

*ανθρώπους του.[...] Αυτό δεν είναι αυτοκτονία"*⁸⁵. Η αδικία, η καταπίεση, η ανισότητα, η καταστολή, η αυταρχικότητα του καθεστώτος Diem, οδήγησε τους βουδιστές μετά από μήνες αιματηρών και θανατηφόρων συγκρούσεων, να αναλάβουν τον ρόλο των «αντιπολιτών» (counterpublics) που στην προσπάθειά τους να *"προκαλέσουν και να ανατρέψουν τους κανόνες της υπάρχουσας κοινωνικής δομής, μέσω της δράσης και του λόγου τους"*⁸⁶, επέλεξαν να συμπυκνώσουν την βία που ασκούσαν εναντίον τους σε μια τόσο τρομερή εικόνα, και αυτή να εξαπολύσουν σε ολόκληρο τον κόσμο, μαζί με τα αιτήματά τους. Ο φωτογράφος Browne υποστηρίζει πως *"αυτό ήταν το όλο νόημα· να λάβει χώρα ένα θέατρο φριχτό και τόσο συγκλονιστικό, ώστε τα αίτια που το προκάλεσαν να γίνουν προφανή στον καθένα. Και φυσικά αυτό πέτυχε"*⁸⁷.

Το μήνυμα των καταπιεζόμενων του Νοτίου Βιετνάμ, μέσα από τον αυτοπυρπολισμό του Thich Quang Duc, ήταν τόσο ισχυρό που κατάφερε να ξεσηκώσει αντιδράσεις σε ολόκληρο τον κόσμο. Εδώ προκύπτει ο δεύτερος τύπος ρηγματικότητας· η ίδια η φωτιά που θα έκαιγε αιώνια μέσα από την ιστορική φωτογραφία, κατάφερε να δημιουργήσει εστίες διαδηλώσεων, διαμαρτυριών και πιέσεων παγκοσμίως, ενάντια τόσο στο καθεστώς Diem, όσο και στην κυβέρνηση των Ηνωμένων Πολιτειών, που συνέχιζε να του παρέχει οικονομική και στρατιωτική βοήθεια. Στην ίδια τη πόλη *"βουδιστές κατέφθαναν από ολόκληρη*

85_ McCarthy Emmanuel Charles, «Burning monk – the self immolation», πηγή: scouserquinn.com

86_ Duxtader Erik, «In the Name of Reconciliation», σελ. 66, όπως αναφέρεται στο Murray Yang Michelle, «Still Burning: Self-Immolation as Photographic Protest», σελ. 20, μετάφραση των συγγραφέων

87_ Ferrari Michelle, «Reporting America at War: An Oral History», μετάφραση των συγγραφέων

την χώρα για να υποστηρίξουν τους διαμαρτυρόμενους. Ενδεικτικά, η *Los Angeles Times* έκανε λόγο για 4.000 Βουδιστές που κατέφθασαν στην Σαϊγκόν για να δηλώσουν την συμπαράστασή τους και να συμμετάσχουν στις διαδηλώσεις. Ο αριθμός των υποστηρικτών αυξήθηκε ραγδαία⁸⁸. Ο Browne καταγράφει στις 19 Αυγούστου του 1963 πως «περίπου 17.000 άτομα στέκονταν κάτω από τον καυτό ήλιο και την καταρρακτώδη βροχή. [...] Είναι η πιο εντυπωσιακή βουδιστική διαμαρτυρία μέχρι τώρα ενάντια στην κυβέρνηση του Νοτίου Βιετνάμ»⁸⁹. Μεγάλες αντιδράσεις ξέσπασαν και στην Αμερική όπου το αίσθημα ευθύνης για τον θάνατο του Quang Duc ήταν ισχυρότερο από οποιοδήποτε άλλο μέρος του κόσμου, αφού όσο και αν συγκαλύπτονταν από τον τύπο, η αμερικανική κυβέρνηση συνεργάζονταν με το καθεστώς Diem, εν είδει του κομμουνιστικού κινδύνου του Βορείου Βιετνάμ με το μέτωπο των Βιετκόνγκ. Με σύνθημα τους το «Κι εμείς διαμαρτυρόμαστε», Αμερικανοί πολίτες στράφηκαν ενάντια στην κυβέρνηση κατηγορώντας την για: «1. Την στρατιωτική βοήθεια που παρέχει η χώρα σε αυτούς που του αρνήθηκαν [Quang Duc] την θρησκευτική ελευθερία 2. Τον ανήτικο ψεκασμό περιοχών του Νοτίου Βιετνάμ με ουσίες καταστροφικές για τις καλλιέργειες και την κτηνοτροφία, και την κράτηση των κατοίκων σε στρατόπεδα αποκαλούμενα «στρατιωτικά χωριά» 3. Την απώλεια αμερικανικών ζωνών και δισεκατομμυρίων δολαρίων για την υποστήριξη ενός καθεστώτος που παγκοσμίως αναγνωρίζεται ως άδικο,

88_ Neville-Shepard Meredith, «Fire, sacrifice, and the social change: the rhetoric of self immolation», σελ. 39, μετάφραση των συγγραφέων

89_ Browne Malcolm, «17.000 Rally Against Diem in Saigon», σελ. A1, όπως αναφέρεται στο Neville-Shepard Meredith, «Fire, sacrifice, and the social change: the rhetoric of self immolation», σελ. 40, μετάφραση των συγγραφέων

αντιδημοκρατικό και ασταθές 4. Την παραπληάνηση πως όλα αυτά είναι μια μάχη για την ελευθερί⁹⁰. Η ρωγμή που προκάλεσε η αυτοθυσία του Quang Duc, συνέχισε να διακλαδώνεται με ταχύτατους ρυθμούς.

Οι πολιτικές εξελίξεις που ακολούθησαν τον αυτοπυρπολισμό ήταν έντονες. Με τον John Kennedy τότε στην προεδρία των Ηνωμένων Πολιτειών να χρησιμοποιεί την φράση «αυτή η κατάσταση πρέπει να σταματήσει»⁹¹, η κυβέρνηση σε μια προσπάθεια να αποφύγει την γιγάντωση της διεθνούς κατακραυγής, απείλησε να παύσει την συνεργασία της με το καθεστώς Diem αν ο ίδιος δεν δέχονταν να υπογράψει το μανιφέστο των πέντε σημείων που διεκδικούσαν οι Βουδιστές. Μετά από μεγάλες πιέσεις, ο Diem υποχώρησε στα αιτήματα των Βουδιστών, που όπως αποδείχτηκε δεν είχε σκοπό να ικανοποιήσει στην πράξη. Η κατάσταση στην χώρα οξύνονταν όλο και περισσότερο, μέχρι και την 1η Νοεμβρίου της ίδιας χρονιάς όπου ο Diem δολοφονείται μετά από στρατιωτικό πραξικόπημα, και με τον Lyndon Johnson πλέον στην προεδρία των Ηνωμένων Πολιτειών, μετά την δολοφονία του Kennedy τρεις εβδομάδες αργότερα, θα άρχιζε η σκληρότερη φάση του πολέμου στο Βιετνάμ.

Θα πρέπει να αναφερθεί, πως μέσα σε όλη αυτή την κατάσταση πολιτικής κρίσης, το παράδειγμα του Quang Duc ακολούθησαν έξι ακόμα Βουδιστές μοναχοί στην Σαϊγκόν, η απαθανάτιση όμως από τους δημοσιογράφους

90_ «We, too, Protest», όπως δημοσιεύτηκε στην New York Times στις 27 Ιουνίου 1963, σελ. 21, μετάφραση των συγγραφέων. Η Times αρχικά είχε αρνηθεί να δημοσιεύσει την φωτογραφία του Browne απαντώντας πως «Δεν ταιριάζει για το τραπέζι την ώρα του πρωινού»

91_ Ferrari Michelle, «Reporting America at War: An Oral History», μετάφραση των συγγραφέων

απετράπη με βιαιότητα από τις αστυνομικές δυνάμεις του Diem. Η ουσία όμως της αντίληψης και της μετάδοσης ενός τέτοιου γεγονότος, δεν έγκειται στην αναπαραγωγή των σημάτων του. Αν κανείς λάβει υπόψη του τις ιστορικές εξελίξεις τις περιόδου, ούτε ο θάνατος του Quang Duc ούτε αυτοί που ακολούθησαν κατάφεραν να ικανοποιήσουν τα αιτήματα των Βουδιστών μέχρι και την λήξη του πολέμου. Η πραγματική ουσία βρίσκεται στο πως τα σήματα αυτά, εκπεμπόμενα σε ασύλληπτη εμβέλεια, κατάφεραν να επανακωδικοποιηθούν σε μηνύματα ισότητας, ελευθερίας και άρνησης της κατεστημένης κατάστασης, πέρα από το ζήτημα της βουδιστικής κρίσης του Νοτίου Βιετνάμ, σε ολόκληρο τον κόσμο. Γιατί στο ίδιο το πεδίο αναφοράς αυτών των πράξεων, αλλήλ και σε μια εικόνα πολύ μεγαλύτερη, *“εχθρός τους δεν ήταν ο άνθρωπος. Ήταν η μισαλλήοδοξία, ο φανατισμός, η δικτατορία, η απληστία, το μίσος και οι διακρίσεις”*⁹². Κι αν αυτές οι προβληματικές, αυτές οι κανονικότητες, κατάφεραν να αναδυθούν τότε με τέτοια ένταση, με αφορμή τον αυτοπυρπολισμό του Thich Quang Duc, πόσο λιγότερο αφορούν τις σύγχρονες κοινωνίες; Ο Quang Duc και οι Βουδιστές μοναχοί τον Ιούνιο του 1963 δεν έδωσαν με τις πράξεις τους μια απάντηση, μια λύση ή μια εναλλακτική, δεν προσομοίωσαν σε κανέναν βαθμό όψεις μιας καλύτερης κατάστασης. Μέσα από την πιο ακραία ίσως έκφραση της ίδιας της παθογένειας που τις γέννησε, την έκαναν ακαριαία ορατή στις συνειδήσεις των ανθρώπων. Κι αν *“ο κόσμος στην εποχή μας έχει γίνει παρανάηλωμα του πυρός, αλλήλ και, ταυτόχρονα, θεατής που χειροκροτεί αυτή τη φωτιά, βλέποντας τηλεόραση, συμμετέχοντας αλλήλ*

*και παραμένοντας στην απομόνωσή του”*⁹³, η αναγκαιότητα μιας εικόνας σαν αυτή του Thich Quang Duc, βρίσκεται στο να καταφέρει κανείς να αντικρίσει μέσα από την ίδια του τη συνείδηση αυτήν την πυρά, να θελήσει αυτή η φωτιά που θα καίει για πάντα στην φωτογραφία του φλεγόμενου μοναχού, επιτέλους να σβήσει.

92_ McCarthy Emmanuel Charles, «Burning monk – the self immolation», πηγή: scouserquinn.com

93_ Friar Kimon, «Τοπίο θανάτου: Εισαγωγή στην ποίηση του Τάκη Σινόπουλου», μτφρ. Βαγενάς Νάσος, Στραβέλης Θωμάς, σελ. 29

4_2_3 Παράλληλη ανάγνωση Η Καταστασιακή Διεθνής

Μέσω των δύο παραπάνω ενδεικτικών παραδειγμάτων, μέσα από τις αντιστοιχίες αλληλά και τις αποκλίσεις τους, εξετάσαμε το πώς και κατά πόσο η επανακωδικοποίηση της ιδέας, των θεατρικών στοιχείων και της ολοκληρωμένης αντίληψης του Brecht και του Artaud στο πεδίο της πόλης, είναι σε θέση να αποτελέσουν ρηγματικές πρακτικές στο μητροπολιτικό σκηνικό. Αυτονόητα προκύπτει το ερώτημα, αν θα μπορούσε έναν συνδυασμός των δύο θεωριών, σε μέρος ή την ολότητα τους, σε πρακτικό ή θεωρητικό επίπεδο, να παράξει αντίστοιχες ρηγματικές συνθήκες. Ένας τέτοιος συνδυασμός μέρους των δύο θεωριών, μπορεί να αναγνωριστεί στο παράδειγμα της Καταστασιακής θεωρίας, όπως αυτή διατυπώνεται σε σχέση με την «κοινωνία του θεάματος» και την τέχνη που αυτή παράγει, την πρόταση περί κατασκευής «καταστάσεων» και την «περιπλάνηση».

Η Καταστασιακή Διεθνής

Η Καταστασιακή Διεθνής, πρωτοπόρο κίνημα που δραστηριοποιούνταν στην Ευρώπη την δεκαετία του '60, συγκροτούνταν από μια ομάδα θεωρητικών, καλλιτεχνών, κοινωνιολόγων, αρχιτεκτόνων και άλλων ειδικοτήτων και τάχθηκε ενάντια στην «κοινωνία του θεάματος» του σύγχρονου καπιταλισμού. Με τις θέσεις και τη δράση της επηρέασε τα γεγονότα και τη συνθηματολογία του Μάη του 1968 στη Γαλλία. Διακηρύσσοντας ρητά, μέσα από τα λόγια του Guy Debord, πως *«Κατ' αρχήν, πιστεύουμε ότι πρέπει ν' αλληλάξουμε τον κόσμο. Θέλουμε την πλέον απελευθερωτική*

*αλληλαγή της κοινωνίας και της ζωής, στην οποία είμαστε εγκλωβισμένοι»*⁹⁴, οι καταστασιακοί απορρίπτουν ολοκληρωτικά όλες τις εκφράσεις αυτής της καπιταλιστικής κοινωνίας, συμπεριλαμβανομένης και της τέχνης. *«Από την δική τους πλευρά, οι καταστασιακοί ήθελαν να ζήσουν την τέχνη, όχι απλά σαν μια μαρτυρία του αστικού ανθρωπισμού, αλλά σαν την ίδια τη μορφή αυτού του ανθρωπισμού. Δεν ήθελαν πλέον να παράγουν απλώς έργα τέχνης που εκθειάζουν τις νίκες της κυρίαρχης τάξης (ή του προλεταριάτου) αλλά να πράξουν έτσι ώστε ο καλλιτέχνης, με την προσωπική του στάση, να μετέχει στη δημιουργική πράξη. Αυτό ακριβώς εξέφρασαν ως θέληση πραγμάτωσης και συνεπώς κατάργησης της τέχνης»*⁹⁵.

Το «αντιθέατρο» των καταστάσεων

Από αυτήν την συνολική απαξίωση της τέχνης του θεάματος, δεν θα μπορούσε να απουσιάζει και το θέατρό του. Στο βιβλίο του «Society of the Counter-Spectacle: Debord and the Theatre of the Situationists», ο Martin Puchner περιγράφει το πως οι ιδέες του Brecht και του Artaud θα έρχονταν να αποτυπωθούν στο καταστασιακό «αντιθέατρο». Αναφέρει πως σε ένα κείμενο κριτικής για το θέατρο που δημοσιεύεται στο πέμπτο τεύχος του περιοδικού IS το 1960, ο André Frankin ασκεί σκληρή κριτική στο θέατρο της εποχής, κριτική που δανείζεται από τον Artaud διακηρύσσοντας και ο ίδιος πως *«το θέατρο είναι νεκρό»* και προτάσσοντας ενάντια στο θέατρο της

*συσχέτιση
με τον
Brecht
και τον
Artaud*

94_ Debord Guy, «Εκθεση περί της κατασκευής καταστάσεων και των συνθηκών οργάνωσης και δράσης της διεθνούς καταστασιακής τάξης», μτφρ. Αλεξίου Νίκος, σελ. 23

95_ Le Manach Yves, «Το καταστασιακό ιδεώδες», μτφρ. Ιωαννίδης Γ., σελ. 36



εικόνα 4.19: Καταστασιακή Διεκδύνα

νυχτερινής διασκέδασης, των αναπαραστατικών τόπων και των μιμητικών χαρακτήρων, ένα θέατρο που *"δεν θα βασίζεται στο δραματικό κείμενο, δεν θα είναι καν δραματικό [...]* αληθιά διαλεκτικό"⁹⁶, με την ιδέα του διαλεκτικού θεάτρου να σχετίζεται άμεσα με τον Brecht, που αποτελεί και το δεύτερο σημείο αναφοράς αυτού του κειμένου. Όπως ο Brecht, ο Frankin θεωρεί απαραίτητο *"ο συμμετέχων σε μια κατάσταση να είναι αποστασιοποιημένος τόσο από τα συναισθήματά του, όσο και από τον θεατή"*⁹⁷. Ο Brecht και ο Artaud θα συνεχίσουν να είναι οι δύο βασικοί άξονες πάνω στους οποίους αναπτύσσουν οι καταστασιακοί τις ιδέες τους για το θέατρο. Από τις ιδέες του Artaud φαίνεται να εκμαιεύουν σημεία που αναφέρονται πέρα από το θέατρο στην ίδια τη ζωή: *"οι καταστάσεις είναι φτιαγμένες για να βιώνονται από τους κατασκευαστές τους"*⁹⁸. Και εδώ έρχεται η έννοια της «κατάστασης» να αποτελέσει για τους καταστασιακούς *"μια μορφή συμμετοχικού θεάτρου που γίνεται ζωή"*⁹⁹, αντιστρέφοντας τις ίδιες και τις αρχές του υπάρχοντος θεάτρου, γεννημένου από την κοινωνία του θεάματος.

Η ιδέα ενός θεάτρου ενάντια στο θέατρο, προκύπτει από την δομική αρχή της «αποδόμησης» που χρησιμοποιούσαν στην ρητορική τους οι καταστασιακοί, για να περιγράψουν την κατανόηση των στοιχείων που απαρτίζουν το θέαμα, την απομόνωσή τους, και την μεταστροφή τους ενάντια σε αυτό, και σε αυτήν ακριβώς την αρχή έγκειται και ένα αντιθέατρο των «καταστάσεων». Εδώ μπορούμε και πάλι

να παρατηρήσουμε τη συγγένεια με τις ιδέες του Brecht και του Artaud, από την μια στην απόρριψη της εννιαιότητας των κοινωνικών συνθηκών και την αντίληψη πως *"η μόνη έγκυρη πειραματική πορεία έχει ως έρεισμα την συγκεκριμένη κριτική των υφιστάμενων συνθηκών και το συνειδητό ξεπέρασμά τους"*¹⁰⁰, και από την άλλη στην άρνηση αυτού του τρόπου ζωής, και την ανάδειξη ενός νέου, μέσω καταστάσεων και όχι επαναστατικής ρητορικής.

Ο Debord αναλύει την καθημερινή ζωή της καπιταλιστικής κοινωνίας, ως *"μια διαδοχή τυχαίων καταστάσεων και μοιρολότι καμία από αυτές δεν είναι απολύτως ίδια με τις άλλες, είναι, στην συντριπτική πλειοψηφία τους, τόσο ανούσιες και τόσο ελάχιστα διαφοροποιημένες, ώστε να μας δίνουν την εντύπωση ότι είναι απαράλληλες. Ως συνέπεια αυτής της κατάστασης των πραγμάτων, οι σπάνιες συναρπαστικές στιγμές που γνωρίζει μια ζωή, την συγκρατούν και την περιορίζουν αυστηρά"*¹⁰¹, ανάγνωση που δεν είναι μακριά από τους προβληματισμούς του Brecht και του Artaud για την απουσία επέμβασης του ατόμου στο προκαθορισμένο τρόπο ζωής. Απέναντι σε αυτή την αυτοματοποίηση και των περιορισμό υποστηρίζει πως *"πρέπει να προσπαθήσουμε να κατασκευάσουμε καταστάσεις, δηλαδή, συλλογικές αιμόσφαιρες, ένα σύνολο εντυπώσεων το οποίο να καθορίζει την ποιότητα μιας στιγμής"*, και αναφερόμενος στο «επικό θέατρο» και το «θέατρο της σκληρότητας» προσθέτει πως *"οι πλέον έγκυρες επαναστατικές αναζητήσεις στην κουζίνα, επεδίωξαν να συντρίψουν την ψυχολογική ταύτιση του*

96_ όπως αναφέρεται στο Puchner Martin, «Society of the Counter-Spectacle: Debord and the Theatre of the Situationists», σελ. 8, μετάφραση των συγγραφέων

97_ ο.π., σελ. 8, μετάφραση των συγγραφέων

98_ ο.π., σελ. 8, μετάφραση των συγγραφέων

99_ ο.π., σελ. 8, μετάφραση των συγγραφέων

100_ Debord Guy, «Εκθεση περί της κατασκευής καταστάσεων και των συνθηκών οργάνωσης και δράσης της διεθνούς καταστασιακής τάσης», μτφρ. Αλεξίου Νίκος, σελ. 35

101_ ο.π., σελ. 38

θεατή με τον ήρωα, ώστε να εξωθήσουν τον τελευταίο στην δράση, προκαλώντας τις ικανότητές του για επαναστατικοποίηση της ίδιας του της ζωής. Ο ρόλος του «κοινού» – το οποίο είναι συνήθως παθητικό ή το πολύ-πολύ διακοσμητικό – πρέπει να μειώνεται διαρκώς στο μέτρο που αυξάνεται σταθερά ο αριθμός εκείνων οι οποίοι δεν μπορούν να αποκληθούν ηθοποιοί, αλλιώς, με μια νέα έννοια του όρου, δράστες¹⁰².

Περιπλάνηση

Αυτές οι νέες καταστάσεις, περιγράφονται ως "νέες ατμόσφαιρες, οι οποίες θα είναι προϊόν και ταυτοχρόνως εργαλείο νέων συμπεριφορών"¹⁰³, καταστάσεις που φαίνεται να ενσωματώνουν με αυτόν τον τρόπο στιγμές και όψεις της ουτοπίας στο σήμερα. Ως μιας τέτοιου τύπου συμπεριφορά περιγράφεται η «περιπλάνηση». Σύμφωνα με τον Benjamin "Η δύναμη ενός εξοχικού δρόμου διαφέρει, αν περπατάς με τα πόδια ή αν πετάς από πάνω με το αεροπλάνο.[...] Όποιος πετά βλέπει μόνο το πώς σέρνεται ο δρόμος μέσα στο τοπίο, γι' αυτό ακολουθεί τους ίδιους νόμους με τον χώρο που τον περιβάλλει. Μόνον αυτός που περπατά συνειδητοποιεί τη δύναμη του κι ότι αυτός ο ίδιος χώρος που για τον αεροπόρο δεν είναι παρά μια ξετυλιγμένη πεδιάδα, σε κάθε του στροφή κάνει να ξεπροβάλλουν μακρινοί ορίζοντες, όμορφες σκοπιές, ξέφωτα, προοπτικές"¹⁰⁴. Αυτή λοιπόν η πρακτική "μιας συναρπαστικής πορείας, χωρίς

συγκεκριμένο προορισμό, η οποία στηρίζεται στο γρήγορο πέρασμα μέσα από ποικίλες ατμόσφαιρες"¹⁰⁵, αν καταφέρει να vonθεί και στο πεδίο των σχέσεων, των συμπεριφορών και της αντίληψης των υπάρχοντων καταστάσεων, αποκτά έναν χαρακτήρα κατωφλιακό, όπως αναγνωρίστηκε στον Brecht, με το να μπορεί κανείς να αποστασιοποιηθεί από τις αναγνωρίσιμες παραστάσεις, να διακρίνει την φύση τους, τις πιθανότητες και τις πιθανές μεταστροφές, και όλα αυτά με έναν τρόπο βιωματικό, όπως αναδύεται από την ερμηνεία του Artaud.

Μέσα λοιπόν στις ιδέες και τις προτάσεις των καταστασιακών, διακρίνεται μια επίκληση στην ενεργητικότητα. Διακηρύσσεται μια αντικατάσταση της "υπαρξιακής παθητικότητας"¹⁰⁶ με μια ανθρώπινη συμπεριφορά που θα κατασκευάζει τις ατμόσφαιρες, τις συνθήκες και τις καταστάσεις, θα παίζει, θα περιπλανάται, θα ζει ουσιαστικά, στο τώρα. "Εμείς θέλουμε ένα φαινόμενο-πράξη. Δεν έχουμε καμία αμφιβολία ότι αυτό θα είναι το πρωταρχικό και σχεδόν κοινότοπο βήμα που θα πραγματοποιήσει το απελευθερωτικό κίνημα στην εποχή μας. Τι πρόκειται να προσφέρει αυτό στην πράξη; Σε διάφορα επίπεδα, μπορεί να είναι αυτός ο πλανήτης, ή αυτή η εποχή, ή μια στιγμή στην ατομική ζωή"¹⁰⁷.

Σε αυτή την ενεργητικότητα έγκειται στο μεγαλύτερο βαθμό ο ρηγματικός χαρακτήρας των καταστάσεων· συμπεριφορές που δεν διακηρύσσουν απλά την αντίθεσή τους στην

102_ ο.π., σελ. 38

103_ ο.π., σελ. 34

104_ Benjamin Walter, «Μονόδρομος», μτφρ. Ανδρικοπούλου Ελένη, σελ. 43

105_ Debord Guy, «Εκθεση περί της κατασκευής καταστάσεων και των συνθηκών οργάνωσης και δράσης της διεθνούς καταστασιακής τάσης», μτφρ. Αλεξίου Νίκος, σελ. 38

106_ Internationale Situationniste #9, «Questionnaire», μετάφραση των συγγραφέων

107_ ο.π.

κοινωνία του θεάματος αλληλά άρουν τα χαρακτηριστικά της στο παρόν και διανοίγουν σε αυτό όψεις ουτοπίας. Κι αν δίκαια θα μπορούσε κάποιος να υποστηρίξει πως οι θέσεις αυτές διατυπώθηκαν σε μανιφέστα, χωρίς να βρουν πρακτική εφαρμογή, αντίστοιχη συνθήκη φαίνεται να ισχύει για το θέατρο της σκληρότητας του Artaud, και για μια διαφορετική κοινωνία που οραματίστηκε ο Brecht. Οι θέσεις τους όμως είναι υπαρκτές, και μέσα από την σύνθεση, την συμπόρευση ή την απόκλισή τους, διαγράφεται ακόμα μια πιθανότητα αλλαγής στο τώρα.

Συμπεράσματα

Από την πρώτη στιγμή, ως στόχος αυτής της εργασίας τέθηκε η αναζήτηση ενός εργαλείου που να μπορεί να παράξει ρωγμές στο χώρο και το χρόνο, όπως αυτός διαμορφώνεται στη σύγχρονη καπιταλιστική πραγματικότητα. Είδαμε πώς στις σύγχρονες μεγαλουπόλεις η συμπίεση χώρου και χρόνου, η εξαναγκασμένη εγγύτητα, ο καταναλωτισμός και η διαφήμιση διαμορφώνουν ένα άτομο σε κατάσταση σοκ, να αποζητά την ασφάλεια μετέχοντας στη ροή του πλήθους, την ίδια στιγμή που αυτό το πλήθος το αποστρέφεται, να απομονώνεται και να καταλήγει εν τέλει να αντιλαμβάνεται μια προκατασκευασμένη εικόνα του κόσμου, εγκλωβισμένος μέσα στην προσωπική του σφαίρα. Είδαμε πώς διαμορφώνεται ένας δημόσιος χώρος αφιλόξενος, κατακερματισμένος, ελεγχόμενος και υπο καταστολή, ένας χώρος – καταναλωτικό προϊόν, ο οποίος επιτρέπει μόνο την αποτύπωση της κυρίαρχης ιδεολογίας. Είδαμε όμως και πώς κατά καιρούς έχει αποτελέσει το πεδίο της αμφισβήτησης, της διαπραγμάτευσης, των αγώνων, της δυναμικής αλληαγής.

Και αυτά τα χαρακτηριστικά του, είναι που τον αναδεικνύουν ως το πλέον πρόσφορο πεδίο για την αναζήτηση ενός εργαλείου που θα μπορέσει να παράξει ρωγμές στο κυρίαρχο σκηνικό. Ρωγμές που τάσσονται ενάντια στην κανονικότητα, την διασαλεύουν και εν τέλει άρουν τις εκφράσεις της. Ρωγμές που δεν απευθύνονται

σε ένα μακρινό, απρόσιτο και ιδανικό μέλλον, αλλιά ενσωματώνουν όψεις της ουτοπίας στο τώρα. Ρωγμές που έχουν τη δυνατότητα να διακλαδώνονται, να δημιουργούν νέες, σε άλλους τόπους και χρόνους, να βαθαίνουν και να προκαλούν τελικά μη αναστρέψιμη βλάβη στο στιβαρό οικοδόμημα του συστήματος. Κι έτσι αναδύθηκε η θεατρική μεταφορά. Όχι για να μελετήσει τις σχέσεις, τους κανόνες και τις συμπεριφορές ενός υποταγμένου θιάσου και ενός υπνωτισμένου κοινού, στην φαντασμαγορική μητροπολιτική υπερπαραγωγή, αλλιά εκείνες που θα μπορέσουν να τον αποδεσμεύσουν από αυτήν και να τον στρέψουν εναντίον της.

Δεν μπορούμε όμως να παραβλέψουμε πως η σκηνή της πόλης είναι πολύ πιο περίπλοκη, πολύ πιο εκτεταμένη, πολύ πιο απρόβλεπτη από μια θεατρική σκηνή. Κι αν καταφέραμε σε αυτή να επανακωδικοποιήσουμε ολοκληρωμένα τα συστήματα του Brecht και του Artaud, να μελετήσουμε παραδείγματα που διατρέχονταν από όλες τις αρχές τους και να τα δούμε πράγματι να λειτουργούν, ίσως να μπορούσαμε να ισχυριστούμε πως αυτή η συνολική εφαρμογή δεν αποτελεί απαραίτητα μονόδρομο. Γιατί κατά την διάρκεια αυτής της διαδρομής αναδύθηκαν συμπεριφορές που δεν παρασύρονται από μια χειμαρρώδη κανονικότητα, διανοίγουν το βλέμμα τους πέρα από το εύκολο και το οικείο, επεξεργάζονται

κατώφλια, τόπους και χρόνους του πιθανού. Είδαμε πώς μέσα από την αναγκαιότητα ξεπηδά η σκληρότητα εκείνη που φέρνει στο φως πλευρές αθέατες, πώς μέσα από την απόσταση το θεωρητικά αμετάβλητο μοιάζει μεταβλητό, πώς κανείς μπορεί με τη στάση του να ενθαρρύνει μια θέση και σκέψη κριτική, πώς εμπειρίες και βιώματα μπορούν να προκαλέσουν μια μεταστροφή πέρα από τη λογική. Έχουμε τα ολοκληρωμένα εργαλεία κι έχουμε και τα εξαρτήματά τους, που μπορεί κανείς να τα συνθέσει ή να τα απομονώσει, να απορρίψει κάποια και να εφεύρει καινούρια.

Κι αν στην πόλη δεν υπάρχει μόνο ένας σκηνοθέτης, ένα σενάριο, μια σκηνή, ένας ηθοποιός, ένα κοινό, αυτό ίσως είναι κάτι που μας συμφέρει. Γιατί μας επιτρέπει να δώσουμε άλλες παραστάσεις, που σχολιάζουν, που αμφισβητούν, που διαμορφώνουν νέους χώρους και χρόνους, που μπορεί να μην είναι καθαρά μπρεχτικές ή αρτωικές, σίγουρα όμως δε θα είναι οι κυρίαρχες. Γιατί αν δε θέλουμε να είμαστε ούτε το παθητικό κοινό στις παραστάσεις του συστήματος, ούτε οι κατευθυνόμενες μαριονέτες του, αυτές τις παραστάσεις θα πρέπει να τις δώσουμε εμείς.

*“Σε ποια πλευρά θα ασκήσει έντονη κριτική
ο καθένας απο εμάς, ως άτομο;
Γιοιό δρόμο θα καταλάβουμε;
Ο χρόνος θα δείξει.
Εκείνο όμως που σίγουρα έχουμε
συνειδητοποιήσει είναι πως τώρα είναι η
κατάλληλη ώρα.”*

David Harvey «Εξεγερμένες πόλεις»

Βιβλιογραφία

Ξένη Βιβλιογραφία

_Artaud Antonin, (1992), «Το θέατρο και το είδωλό του», μτφρ. Μάτεας Παύλος, εκδόσεις Δωδώνη

_Benjamin Walter, (1999), «The Arcades Project», μτφρ. Eiland Howard, McLaughlin Kevin, εκδόσεις The Belknap Press of Harvard University Press

_Benjamin Walter, (2006), «Μονόδρομος», μτφρ. Ανδρικοπούλου Ελένη, εκδόσεις Άγρα

_Boal Augusto, (1979), «Theatre of the oppressed», εκδόσεις Pluto Press

_Bookchin Murray, (1979), «Τα όρια της πόλης (Η διαλεκτική της ιστορικής ανάπτυξης των πόλεων)», μτφρ. Νταλιάνης Γιώργος, εκδόσεις Ελεύθερος Τύπος, 2η έκδοση

_Brecht Bertholt, (2015), «Μικρό όργανο για το θέατρο», μτφρ. Σκουφής Παναγιώτης, εκδόσεις Θεμέλιο

_Brockett Oscar, (1995), «History of the theatre», εκδόσεις Allyn and Bacon, 7η έκδοση

_Burke Kenneth, (1969), «A Grammar of Motives», εκδόσεις University of California Press

_Burke Kenneth, (1974), «The Philosophy of Literary Form»,

εκδόσεις University of California Press

_Burns Elizabeth, (1972), «Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and Social Life», εκδόσεις Longman

_Burns Tom, (1958-1959), «Erving Goffman», εκδόσεις Routledge

_Buruma Ian, (2014), «Theater of Cruelty, Art, Film and the Shadows of War», εκδόσεις New York Review of Books

_Certeau Michel de, (1984), «The practice of everyday life», εκδόσεις University of California Press

_De Backer Mattias, Melgaço Lucas, Varna Georgianna, Menichelli Francesca, (2016), «Order and Conflict in Public Space», εκδόσεις Routledge

_Davis Tracy, Postlewait Thomas, (2004), «Theatricality», εκδόσεις Cambridge University Press

_Debord Guy, (1986), «Η κοινωνία του θεάματος», μτφρ. Τσαχαγέας Πάνος, Αλεξίου Νίκος, εκδόσεις Ελεύθερος Τύπος, 5η έκδοση

_Debord Guy, (1998), «Έκθεση περί της κατασκευής των καταστάσεων (και των συνθηκών οργάνωσης και δράσης της Διεθνούς Καταστασιακής Τάσης)», μτφρ. Αλεξίου Νίκος, εκδόσεις Ελεύθερος Τύπος

_Egginton William, (2003), «How the world became a stage, presence, theatricality and the question of modernity», εκδόσεις State University of New York Press

- _Gehl Jan, (2013), «Η ζωή ανάμεσα στα κτήρια (χρησιμοποιώντας το δημόσιο χώρο)», μτφρ. Κατσαβουνίδου Γαρυφαλλιά, Τάρανη Παρασκευή, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Θεσσαλίας
- _Goffman Erving, (2006), «Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή», μτφρ. Γκόφρα Μαρία, εκδόσεις Αλεξάνδρεια
- _Goffman Erving, (1974), «Frame Analysis», εκδόσεις Northeastern University Press
- _Hartnoll Phyllis, (1980), «Ιστορία του Θεάτρου», μτφρ. Πατεράκη Ρούλα, εκδόσεις Υποδομή
- _Harvey David, (1985), «Consciousness and the Urban Experience», εκδόσεις Basil Blackwell
- _Harvey David, (2012), «Εξεγερμένες πόλεις (Από το δικαίωμα στην πόλη στην επανάσταση της πόλης)», μτφρ. Χαημούκου Κατερίνα, εκδόσεις ΚΨΜ
- _Harvey David, (1989), «The condition of postmodernity», εκδόσεις Blackwell Publishers
- _Harvie Jen, (2009), «Theatre and the City», εκδόσεις Palgrave Macmillan
- _Hayden Tom, (2002), «The Zapatista Reader», εκδόσεις Thunder's Mouth Press/Nation Books
- _Holloway John, (2001), «Ρωγμές στον καπιταλισμό», μτφρ. Χόλογουεν Άννα, εκδόσεις Σαββάλας
- _Holloway John, (1998), «Zapatista! : Reinventing Revolution in Mexico», εκδόσεις Pluto Press
- _Hopkins D.J., Solga Kim, (2013), «Performance and the Global City», εκδόσεις Palgrave Macmillan
- _Joyce Patrick, (2003), «The rule of freedom(Liberalism and the Modern City)», εκδόσεις Verso
- _Lefebvre Henry, (1977), «Το δικαίωμα στην πόλη», μτφρ. Τουρνικιώτης Πάνος, Λωράν Κλώντ, εκδόσεις Παπαζήση
- _Lefebvre Henry, (1991), «The Production of space», μτφρ. Nicholson – Smith Donald, εκδόσεις Blackwell Publishing
- _Lefebvre Henry, (2003), «The Urban Revolution», μτφρ. Bononno Robert, εκδόσεις University of Minnesota Press
- _Lefebvre Henry, (1996), «Writings on cities», μτφρ. Kofman Eleonore, Lebas Elizabeth, εκδόσεις Blackwell Publishing
- _McCullough Christopher, (1996), «Theatre and Europe: 1957-95», εκδόσεις Cromwell Press
- _Mentinis Mihalis, (2006), «Zapatistas (The Chiapas Revolt and what it means for Radical Politics)», εκδόσεις Pluto Press
- _Notes from nowhere, (2003), «We are everywhere: The Irresistible Rise of Global Anticapitalism», εκδόσεις Verso
- _Sanford Mariellen, (1995), «Happenings and other acts», εκδόσεις Routledge
- _Sell Mike, (2005), «Avant Garde Performance and the Limits of Criticism», εκδόσεις University of Michigan Press
- _Sennett Richard, (1999), «Η τυραννία της οικειότητας (Ο δημόσιος και ο ιδιωτικός χώρος στον δυτικό πολιτισμό)», μτφρ. Μερτίκας Γιώργος, εκδόσεις Νεφέλη
- _Shummacher Claude, Singleton Brian, (2001), «Artaud on Theatre», εκδόσεις Methuen Drama
- _Simmel Georg, (2004), «Περιπλάνηση στη νεωτερικότητα», μτφρ. Σαγκριώτης Γιώργος, Σταθάτου Όλγα, εκδόσεις Αλεξάνδρεια
- _Szondi Peter, (1983), «Theory of the modern drama», μτφρ. Hays

Michael, εκδόσεις Polity Press, Cambridge

_Turner Victor, (1982), «From Ritual to Theatre (The human seriousness of Play)», εκδόσεις PAJ Publications

_Turner Victor, (1986), «The Anthropology of Performance», εκδόσεις PAJ Publications

_Watson Ian, (1993), «Towards a third theatre (Eugenio Barba and the Odin Teatret)», εκδόσεις Routledge

_Weber Samuel, (2004), «Theatricality as Medium», εκδόσεις Fordham University Press

Ελληνική Βιβλιογραφία

_Αθανασόπουλος Χρήστος, (1976), «Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου», εκδόσεις Ι. Σιδέρης, 2η έκδοση

_Ανδρέαδης Γιάγκος, (2009), «Από τον Αισχύλο στον Μπρεχτ, όλος ο κόσμος μια σκηνή», εκδόσεις Τόπος

_Καβουλάκος Κároηος-Ιωσήφ, Γριτζάς Γιώργος, (2015), «Εναλλακτικοί οικονομικοί και πολιτικοί χώροι», Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών

_Λέφας Παύλος, Siebel Walter, Bindé Jérôme, (2003), «Αύριο οι πόλεις», εκδόσεις Πιλέθρο

_Μαρτινίδης Πέτρος, (1999), «Μεταμορφώσεις του θεατρικού χώρου (Τυπικές φάσεις κατά την εξέλιξη της αρχιτεκτονικής των θεάτρων στη Δύση)», εκδόσεις Νεφέλη

_Κοσσέρη Ρένα, (1979), «Η χαμένη παράδοση, μια δοκιμή στο πνεύμα του Αντονέν Αρτώ», εκδόσεις Έρασμος, 2η έκδοση

_Πατρικαλάκης Φαίδων, (1984), «Ιστορία της Σκηνογραφίας (19ος-20ος αι.)», εκδόσεις Αιγόκερως

_Σταυρίδης Σταύρος, (2002), «Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή», εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα

Ερευνητικές εργασίες - διαλέξεις

_McGillivray Glen, «Theatricality: A critical Genealogy», University of Sydney, Department of Performance Studies, 2004

_Neville-Shepard Meredith, «Fire, sacrifice, and the social change: the rhetoric of self immolation», University of Kansas, College of Liberal Arts and Sciences, 2014

_Βενιζέλος Άνθος, «“Βιώνοντας” το θεατρικό χώρο», Εισαγωγή στην αρχιτεκτονική έρευνα – διάλεξη, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Ξάνθη, 2015

_Κουμπαρούλη Ειρήνη, «Από την θεατρική σκηνή στην κοινωνική σκηνή», διάλεξη, Εθνικό Μετσόβειο Πολυτεχνείο, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Αθήνα, 2009

_Παντελίδης Θεμιστοκλής, «Η επίδραση της θεατρικής διαδικασίας στον αρχιτεκτονικό χώρο», ερευνητική εργασία, Πολυτεχνείο Κρήτης, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Χανιά, 2016

Άρθρα

_Al – Azraki Amir Abdul, «The politics of change and theatrical interaction: A critical Investigation of the theories of Antonin Artaud, Bertolt Brecht and Augusto Boal», Journal of the College of Arts, University of Basrah , 2012, no. 60: 82-94

_Althusser Louis, «Ο Μπρεχτ και η επανάσταση στη θεατρική πρακτική», μτφρ. Δ. Δημούλης, Θέσεις, Ιανουάριος-Μάρτιος 1998, τεύχος 62: 81-95

_Fiebach Joachim, «Theatricality: From Oral Traditions to Televised “Realities”», SubStance, vol. 31, no 2/3, issue 98/99: 17-41

_Le Manach Yves, «Το καταστασιακό ιδεώδες», μτφρ. Ιωαννίδης Γ., Νέα Κοινωνιολογία, 2010, τεύχος 46

_Lovelace Angela, «Iconic photos of the Vietnam War era: A semiotic analysis as a means of understanding», The Elon Journal of Undergraduate Research in Communications, 2010, vol.1, no.1: 35-45

_Murray Yang Michelle, «Still Burning: Self-Immolation as Photographic Protest», Quarterly Journal of Speech, 2011, vol. 97, no. 1: 1-25

_Overington Michael, «Kenneth Burke and the method of dramatism», Theory and Society, 1977, vol. 4, no. 1, spring : 131-156

_Puchner Martin, «Society of the Counter-Spectacle: Debord and the Theatre of the Situationists», Theatre Research International, March 2004, vol. 29, issue 1: 4-15

_Sontag Susan, «Happenings: an art of radical juxtaposition», Text, 2009, τεύχος 7: 67-73

_Thompson Ginger, Weiner Tim, «Zapatista Rebels Rally in Mexico City», New York Times, 2001

_Γεωργίου Μιχάλης, Ξενάκης Διονύσης, «Θέατρο και κοινωνία: το παράδειγμα της Οκτωβριανής Επανάστασης», Κομμουνιστική Επιθεώρηση, 2007, τεύχος 6

_Γραμματάς Θεόδωρος, «Η ελληνική εκδοχή στο θέατρο του παραλόγου», Σύγκριση, 1992, τεύχος 4: 10-16

_Λούρου Μαρία, «Η έννοια της δραματοποιημένης κοινωνίας», Εκπαίδευση και Θέατρο, 2001 τεύχος 1: 10-16

_Πανταζή Μαγδαλένα, Φιλίππου Αλεξία, «Shopping malls, αναζητώντας ταυτότητα στους καταναλωτικούς μη τόπους της σύγχρονης πραγματικότητας», Αρχιτέκτονες, Ιούλιος-Αυγустος

2006, τεύχος 58: 83-84

_Σταυρίδης Σταύρος, «Μπρεχτική αποστασιοποίηση και ετερότητα: οι μετέωροι τόποι των κατωφλιών», Σύγχρονα θέματα: τριμηνιαία έκδοση επιστημονικού προβληματισμού και παιδείας, 1999, τεύχος 71-72 : 94-98

_Στρούμπος Σάββας, «Μπέρτολτ Μπρεχτ: Θεατράνθρωπος – Διαλεκτικός – Κομμουνιστής. Ένα ταξίδι που τελείωσε νωρίς», Μαρξιστική Σκέψη, Οκτώβρης-Δεκέμβρης 2014, τόμος 15

_«Καταστασιακή Διεθνής. Το Ερωτηματολόγιο.», Καταστασιακή Διεθνής, Αύγουστος 1964, τεύχος 9

Πηγές από το διαδίκτυο

_ <https://istoriatexnespolitismos.wordpress.com/2014/10/14/5168/> (πρόσβαση: 28/6/2016)

_ <http://www.theaterst.upatras.gr/wp-content/uploads/2014/01/ενότητα-δεύτερη-επιλογή.pdf> (πρόσβαση: 3/7/2016)

_ <http://www.odinteatret.dk/> (πρόσβαση: 12/7/2016)

_ <http://www.thedramateacher.com/poor-theatre-conventions/> (πρόσβαση: 12/7/2016)

_ <http://www.criscenzo.com/jaguarsun/chiapas/chiapas120.html> (πρόσβαση: 17/8/2017)

_ <http://www.schoolsforchiapas.org/zapatour-arrives-mexico-city/> (πρόσβαση: 17/8/2017)

_ http://site.www.umb.edu/faculty/salzman_g/Mexico/Essays-O/Zapatour.html (πρόσβαση: 17/8/2017)

_ <https://athens.indymedia.org/post/1525762/> (πρόσβαση: 17/8/2017)

κατάλογος εικόνων

οι παρακάτω φωτογραφίες έχουν υποστεί επεξεργασία

εικόνα 1.1: κολλήαζ των συγγραφέων

εικόνα 1.2: <https://jaderpaes8013.files.wordpress.com/2015/02/vagc3a3o-do-metrc3b4-em-manhattan-1970.jpg>

εικόνα 1.3: κολλήαζ των συγγραφέων

εικόνα 1.4: <http://johnclang.com/time>

εικόνα 1.5: <https://gr.pinterest.com/pin/333055334918567621/>

εικόνα 1.6: <https://i.pinimg.com/736x/78/7c/21/787c21f606b1b61958f19dcb460bcab3--alison-brie-smart-art.jpg>

εικόνα 1.7: <https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcRJ5dJaV1MP7fo0XSuSHgQNnjarHj0GuYs3fhxW2qG-2C7Ltb50>

εικόνα 1.8: <http://askmeblogs.com/wp-content/uploads/2016/06/Vukuzenzele-Sweet-Home-800x453.jpg>

εικόνα 1.9: <https://www.feathr.com/blog/15-best-street-artists-around-the-world>

εικόνα 1.10: κολλήαζ των συγγραφέων

εικόνα 1.11: κολλήαζ των συγγραφέων

εικόνα 2.1: <https://gr.pinterest.com/pin/292945150738790339/>

[feedback/?sender_id=416583171690235975](https://gr.pinterest.com/pin/292945150738790339/)

εικόνα 2.2: <https://gr.pinterest.com/pin/91127592435485659/>

εικόνα 2.3: <http://2.bp.blogspot.com/-rMuLcwPI3nI/VDZndQMt-JzI/AAAAAAAAANv0/X4D10n9NdTg/s1600/Hide%2Band%2B-Seek.jpg>

εικόνα 2.4: https://scontent.fath1-1.fna.fbcdn.net/v/t34.0-12/21175533_10211571092287737_1360049906_n.jpg?oh=12b69442e53142451ac6a9791c21a2c&oe=59A60711

εικόνα 2.5: <https://gr.pinterest.com/pin/292945150738790339/>
[feedback/?sender_id=416583171690235975](https://gr.pinterest.com/pin/292945150738790339/)

εικόνα 2.6: https://media.merchantcircle.com/upics/1/105/shutterstock_249725866_full.jpeg

εικόνα 2.7: <https://www.pinterest.se/pin/441704675932616750/>

εικόνα 2.8: http://www.akarprakar.com/portfolio_item/the-calcutta-diaries/

εικόνα 2.9: https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcQ1ynUSj1tb5fPhTL8XfuywkHrQxoGqd5b1EFWmC_hk-mah6rbh4uQ

εικόνα 3.1: όπως αναφέρεται στο: Brecht Bertolt, «Μικρό όργανο για το θέατρο», εισαγωγή: Σκουφής Παναγιώτης, σελ. 10

εικόνα 3.2: <https://teenciso.wordpress.com/2014/11/17/post-4-alienation-towards-death/>

εικόνα 3.3: <http://www.johnheartfield.com/John-Heartfield-Exhibition/john-heartfield-art/german-theater-history/bertolt-brecht-john-heartfield/brecht-theatre-sets-2>

εικόνα 3.4: <https://northernstarblog2015.files.wordpress.com/2015/12/theater-inside.jpg>

εικόνα 3.5: http://www.spectacles-selection.com/archives/expositions/fiche_expo_V/van-gogh-artaud-V/van-gogh-artaud.htm

εικόνα 3.6: <http://legermj.typepad.com/blog/page/19/>

εικόνα 3.7: https://pbs.twimg.com/media/CUGs96PWUAAPHJ_.jpg

εικόνες 4.1 - 4.10: διαγράμματα των συγγραφέων

εικόνα 4.11: <https://news.vice.com/article/in-photos-zapatista-armys-20-years-of-war>

εικόνα 4.12: <http://media1.britannica.com/eb-media/46/100846-050-46239AE0.jpg>

εικόνα 4.13: <http://www.freethinking.gr/poios-einai-o-igetis-twn-zapatistas-comandante-marcos/>

εικόνα 4.14: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/37/93/5e/37935ed530b1c31af7f7298ef39ef94c.jpg>

εικόνα 4.15: <http://rarehistoricalphotos.com/the-burning-monk-1963/> (χωρίς επεξεργασία)

εικόνα 4.16: <https://www.ap.org/explore/the-burning-monk/> (χωρίς επεξεργασία)

εικόνα 4.17: https://i0.wp.com/www.thepostmortempost.com/wp-content/uploads/2015/06/img_7612.jpg (χωρίς επεξεργασία)

εικόνα 4.18: https://i1.wp.com/www.thepostmortempost.com/wp-content/uploads/2015/06/img_7635.jpg (χωρίς επεξεργασία)

εικόνα 4.19: κολλήάζ των συγγραφέων

