

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ ΚΑΙ
ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ



ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ
ΜΕΣΩΝ ΜΑΖΙΚΗΣ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ ΠΙΜΣ: ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΕΣ
ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ

**ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΒΙΩΜΑΤΙΚΕΣ
ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΤΗΣ PERFORMANCE: ΤΟ
ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΗΣ ΑΝΤΙΓΟΝΗΣ ΓΥΡΑ**

**Φοιτήτρια: Πάγκαλου Μαρία
Α. Μ.: 9983201737038
Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Ρήγου Μυρτώ**

Αθήνα 2019

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	3
1. Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΗΣ ΠΕΡΦΟΡΜΑΝΣ.....	9
1.1. Το πέρασμα από το παραδοσιακό θέατρο στην περφόρμανς.....	9
1.2. Παραστασιακή τέχνη και ιστορική επισκόπηση.....	11
1.3. Χοροθέατρο στην Ελλάδα του 20 ^{ου} αιώνα.....	16
1.3.1. Αντιγόνη Γύρα: <i>Κινητήρας</i>	21
2. ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΠΕΡΦΟΡΜΑΝΣ.....	24
2.1. Αυτοβιογραφική και Πολιτισμική Περφόρμανς.....	24
2.2. Καθημερινά βιώματα: η πρώτη ύλη της περφόρμανς.....	27
2.3. Περφόρμανς: ένα αποδομημένο είδος.....	30
2.4. Χορογράφος- Περφόρμερ- Θεατής.....	34
3. Η ΠΛΕΚΤΑΝΗ.....	42
3.1. <i>Βουτάω στα βαθιά</i>	47
3.1.1. Το «τρέμουλο» και οι πιθανές καταγωγές του.....	49
3.2. <i>Αγώνες</i>	51
3.2.1. Μοτίβο της σύγκρουσης.....	53
3.2.2. Μοτίβο της επανάληψης.....	59
3.3. Φύλο και γυμνό σώμα.....	60
3.4. Τρόποι σωματοποίησης κοινωνικών και πολιτικών σχολίων στο έργο.....	66
3.5. Το τέλος της <i>Πλεκτάνης</i>	77
4. ΧΩΡΟΣ ΚΑΙ ΧΡΟΝΟΣ ΣΤΗΝ ΠΕΡΦΟΡΜΑΝΣ.....	80
4.1. Η έννοια του χώρου.....	80
4.1.1. Σκηνικά αντικείμενα.....	81
4.2. Η έννοια του χρόνου.....	82
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	84
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	87
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ.....	90
Α. Συνέντευξη Αντιγόνης Γύρα.....	90
Β. Πρόβες ‘Flashback’ 2018-2019.....	97
Γ. Μαθήματα Χοροθέατρου, <i>Κινητήρας</i> 2018-2019.....	97

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στις σύγχρονες παραστατικές, αλλά και εικαστικές, τέχνες παρατηρούμε να πρωταγωνιστεί ένα είδος που φέρει το όνομα performance ή performance art. Οι συνεχείς καλλιτεχνικές αναζητήσεις και ο πειραματισμός ορισμένων καλλιτεχνών, ήδη από τον 17^ο αιώνα, έδωσαν πνοή στις επόμενες γενιές και στα άτομα εκείνα που είχαν ανάγκη από μία διαφορετική προσέγγιση της τέχνης. Ιδιαίτερα στον 20^ο αιώνα, οι αλλαγές που είχαν υποστεί οι κοινωνίες πολιτικά και οικονομικά, η αύξηση του βιοτικού και διανοητικού επιπέδου των ανθρώπων επηρέασαν τον τρόπο με τον οποίο συλλάμβαναν οι άνθρωποι ζητήματα ζωής και τέχνης. Οι καλλιτεχνικές πρωτοπορίες του 20^{ου} αιώνα, οι σημαντικές ανακαλύψεις της ίδιας περιόδου, η έντονη κινητικότητα των ατόμων οδήγησε σε άνθηση των τεχνών και στην συνειδητοποίηση ότι υπήρχε ακόμα ένα είδος, το οποίο αρεσκόταν να συνδυάζει στοιχεία από όλα τα αναγνωρισμένα και «αποδεκτά» είδη τέχνης, όπως οι πλαστικές τέχνες, το θέατρο, η μουσική και, λιγότερο, ο χορός. Μάλιστα, τις τελευταίες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, απέκτησε όνομα, του δόθηκαν ορισμοί, κατηγορίες, θεωρητικοί και άνθρωποι της τέχνης ασχολήθηκαν μαζί του και κατάφεραν μέχρι και να το εισαγάγουν ως αντικείμενο έρευνας στα Πανεπιστήμια, κυρίως στην Αμερική, τη Δυτική Ευρώπη και την Ιαπωνία. Πλέον, επίσημα ονομάζεται περφόρμανς και είναι αναγνωρισμένο όχι μόνο από μερικούς διανοούμενους και καλλιτέχνες, αλλά και από το ευρύ κοινό. Η επιλογή της συγγραφής αυτής της λέξης/έννοιας στα ελληνικά, είναι απόλυτα συνειδητή. Ακριβής μετάφραση, με μία μοναδική λέξη στην ελληνική γλώσσα δεν υπάρχει. Χρησιμοποιούμε συχνά τις λέξεις επιτέλεση, παραστασιακή τέχνη, επιτελεστική τέχνη. Αυτές πλησιάζουν κατά πολύ τη σημασία της λέξης «performance» και θα χρησιμοποιούνται στο κείμενο, ώστε να αποφευχθεί η επανάληψη.

Δεν γνωρίζουμε αν οι πρώτοι πειραματισμοί έγιναν από το θέατρο, από τις εικαστικές τέχνες, από τη μουσική ή από όλα αυτά μαζί. Η ανάγκη για αυτοσχεδιασμό, ελευθερία έκφρασης σε κάθε τομέα, ο συνειδητός δανεισμός ή «κλοπή» στοιχείων από την καθημερινότητα, η επανάληψη, η επιστροφή στην απλότητα, το τυχαίο, οι ασυνείδητες εκφράσεις που συνδέονταν άψογα με τις συνειδητές είναι μόνο μερικά από τα στοιχεία που οδήγησαν στη γέννηση του είδους και αποτελούν και τα βασικά χαρακτηριστικά του. Η στροφή του ενδιαφέροντος στην ίδια την καλλιτεχνική πράξη και την επανάληψη αυτής είναι από τα πιο σημαντικά στοιχεία που απασχολούν τους θεωρητικούς και τους δημιουργούς της περφόρμανς. Η ενσωμάτωση της έντασης μεταξύ της υπάρχουσας μορφής ή του περιεχομένου, που έρχονται από το παρελθόν, και των αναπόφευκτων αναπροσαρμογών, εξαιτίας του συνεχώς μεταλλασσόμενου παρόντος, δίνουν στην περφόρμανς το χαρακτήρα μιας πολύ ενδιαφέρουσας δραστηριότητας, σε μια εποχή που ο διάλογος μεταξύ των πολιτισμών είναι πολύ έντονος. Η έμφαση δίνεται στη διαδικασία ενδυνάμωσης ή αλλαγής των προτύπων, όταν αλληλεπιδρούν οι διαφορετικές κουλτούρες. Είναι ένα είδος αντισυμβατικό, που

φέρει αντίσταση στο καθιερωμένο, το στερεότυπο και γι' αυτό άλλωστε άργησε να γίνει αποδεκτό από το σύνολο. (Carlson, 2014)

Το πρόβλημα στο να ορίσει και να μελετήσει κανείς την περφόρμανς ξεκινά από την πρώτη στιγμή που θα προσπαθήσει κάποιος να το καταχωρήσει σε μια ορισμένη ενότητα. Είναι κάτι που συνεχώς ολισθαίνει. Έχει μόνιμους δεσμούς με άλλες ενότητες και αυτό κάνει δύσκολη την απομόνωσή του, προκειμένου να μελετηθεί. Είναι μία περιοχή ρευστή, γι' αυτό και δεν μπορεί να χαρτογραφηθεί. Αφού τα βασικά της γνωρίσματα βασίζονται στον προσωπικό πειραματισμό και τη συνεχή διερεύνηση, καταλαβαίνουμε ότι δυσκολεύει την εξαγωγή συμπερασμάτων ή την χάραξη ορίων γύρω από αυτήν. Για να πλησιάσεις την περφόρμανς δεν μπορείς να παραμείνεις, απλώς, εξωτερικός παρατηρητής. Είναι ένα είδος που στοχεύει στη διάδραση με τον θεατή, αφού ο θεατής, πολλές φορές, είναι ο στόχος και το περιεχόμενο της παράστασης. Άρα ο ερευνητής είναι καταδικασμένος να αποτύχει από την αρχή, αν δεν αποφασίσει να μετέχει σε αυτό που παρατηρεί και ερευνά. Ο ερευνητής πρέπει να συμμετέχει στην παράσταση, τόσο για την απόκτηση αυτής της εμπειρίας με πρωτογενή μέσα όσο και για την μετάδοση αυτής της εμπειρίας σε άλλους. (Carlson, 2014) Ο λόγος που έγινε αυτή η προσπάθεια μελέτης και έρευνας πάνω σε ένα πεδίο τόσο ρευστό είναι ο διπλός μου ρόλος απέναντι στην περφόρμανς. Λειτουργώ ως ρεπόρτερ συλλέγοντας στοιχεία και γνώση, παρατηρώντας εξωτερικά την περφόρμανς, παρακολουθώντας τέτοια θεάματα και συζητώντας με δημιουργούς και καλλιτέχνες του είδους και ως περφόρμερ συμμετέχοντας σε παραστάσεις και χοροθεατρικές ομάδες. Αυτή η διπλή ιδιότητα, βοηθάει στη διπλή παρατήρηση εντός και εκτός του πεδίου, αλλά παράλληλα κάνει δύσκολο το διαχωρισμό μεταξύ αντικειμενικότητας και υποκειμενικότητας.

Το βασικό και σημαντικότερο εργαλείο της περφόρμανς είναι το σώμα. Το ερώτημα, που τίθεται στην παρούσα εργασία, βασίζεται στον τρόπο με τον οποίο το σώμα αφηγείται πτυχές της σύγχρονης πραγματικότητας. Το σώμα «μιλά», ή καλύτερα, επικοινωνεί. Τί επικοινωνεί; Και πόσο διαφέρει αυτή η επικοινωνία από την λεκτική; Επικοινωνεί αυτά που λαμβάνει από το περιβάλλον του; Επικοινωνεί αυτά που βλέπει ή αυτά που θα ήθελε να βλέπει; Αφορά στην πραγματικότητα ή στη φαντασία ο σωματικός λόγος; Αυτό το θέμα προσεγγίζεται στο τρίπτυχο χορογράφος-περφόρμερ-θεατής. Υπάρχουν περιπτώσεις, στις οποίες χορογράφος και περφόρμερ είναι το ίδιο πρόσωπο, αλλά στο μεγαλύτερο μέρος αυτής της έρευνας γίνεται η υπόθεση ότι η καλλιτεχνική πράξη αφορά σε δύο ξεχωριστά άτομα. Ο χορογράφος είναι αυτός που συλλαμβάνει την ιδέα, σκηνοθετεί και χορογραφεί τον ή τους περφόρμερς που έχει στην ομάδα του. Θα επικεντρωθούμε στον τρόπο με τον οποίο δίνει τις συνθήκες και τις οδηγίες που θέλει να χορογραφήσει, για να δημιουργήσει μία παράσταση. Έπειτα περνάμε στον περφόρμερ, που είναι ο εκτελεστής των παραπάνω ιδεών και συνθηκών. Επεξεργάζεται διανοητικά και σωματικά τις οδηγίες που λαμβάνει και αφήνει το σώμα του και το πνεύμα του να δημιουργήσουν μία σειρά από κινήσεις, οι οποίες είτε επικοινωνούν μηνύματα είτε σιωπούν. Τέλος, οδηγούμαστε στον θεατή ή παρατηρητή, ο οποίος συλλαμβάνει ένα σωματικό κείμενο με διαφορετικό κάθε φορά

τρόπο, και ο ρόλος του είναι ιδιαίτερα σημαντικός για να θεωρηθεί μία περφόρμανς ολοκληρωμένη. Ο χορογράφος επικοινωνεί με τους περφόρμερς και το κοινό, ο περφόρμερ με το χορογράφο και το θεατή του και ο θεατής με το θέαμα. Τα όρια μεταξύ των τριών προσώπων είναι ρευστά και ο ένας επηρεάζεται αναγκαστικά από τον άλλο. Κάθε δράση προκαλεί μιαν αντίδραση, ή, όπως είναι συνιθέστερο να λέγεται σε αυτό το χώρο, μία διάδραση, την οποία καλούμαστε να συλλάβουμε και να αναλύσουμε.

Μερικά από τα βασικά χαρακτηριστικά της περφόρμανς, όπως η επανάληψη των καθημερινών κινήσεων, η υπερβολή, ο πολλαπλασιασμός τους, η αντίσταση στις καθιερωμένες αντιθέσεις, μαρτυρούν μία σχέση μεταξύ περφόρμανς και αποδόμησης. Ο χορογράφος προσλαμβάνει και αποδομεί την καθημερινότητα, την πολιτική, τις κοινωνικές ανισότητες, το ζήτημα των φύλων, τις ανθρώπινες σχέσεις. Με τη σειρά τους οι περφόρμερς, μένουν ανοιχτοί στις προσλαμβάνουσες και στα ερεθίσματα, που λαμβάνουν από το περιβάλλον τους και από το χορογράφο, και τα αποδομούν μετατρέποντάς τα σε κίνηση και, ενίοτε, λόγο. Ο θεατής λαμβάνει ένα θέαμα, ήδη, εις διπλούν αποδομημένο. Ο ίδιος, όπως και ο αναγνώστης ενός κειμένου, ερμηνεύει και σημασιοδοτεί αυτό που βλέπει ανάλογα με τις δικές του εμπειρίες και γνώσεις. Η αρχική πρόθεση του χορογράφου θα παραποιηθεί, ελαφρώς, από τους περφόρμερς και ακόμα περισσότερο από τους τελικούς αποδέκτες του θεάματος. Δεν υπάρχει ένας γενικός κανόνας που μπορεί να εφαρμοστεί σε όλες τις επιτελέσεις. Ούτε μπορεί να δοθεί ένα συγκεκριμένο νόημα σε μία περφόρμανς. Το νόημά της συνεχώς διαφέρει και αναβάλλεται και αυτό μας φέρνει αντιμέτωπους με την αποδόμηση και τον όρο «διαφωρά», που εισήγαγε ο Jacques Derrida, με σκοπό μια διαφορετική ανάγνωση των φιλοσοφικών κειμένων, που θα εντόπιζε τα αντιθετικά ζεύγη και θα κατάφερνε να τα αποσυντονίσει, επανεγγράφοντάς τα με διαφορετικό τρόπο στο σύστημα. Αφού η αποδόμηση εφαρμόζεται σε διάφορα έργα τέχνης, έτσι εφαρμόζεται και σε αυτό το είδος. Η μόνη διαφορά που εντοπίζουμε σε αυτήν την προσπάθεια εφαρμογής της συγκεκριμένης μεθόδου σε σχέση με άλλα έργα τέχνης και κείμενα, είναι ότι σαν μέθοδος δεν χρησιμοποιείται μόνο στη σφαίρα της ανάγνωσης ή της θέασης. Έχει χρησιμοποιηθεί από την πρώτη στιγμή της σύλληψης της ιδέας και αργότερα σε όλη τη διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Αυτό καθιστά τη δουλειά μας πιο δύσκολη, αλλά ταυτόχρονα κάνει αδύνατο, το γεγονός, να μην προσπαθήσουμε να εφαρμόσουμε τη συγκεκριμένη μέθοδο στην ανάγνωσή μας. Εκτός από την πολύτιμη βοήθεια της αποδόμησης, η οποία δεν μπορεί, εκ των πραγμάτων, να εφαρμοστεί σε όλο το έργο που αναλύεται παρακάτω, χρησιμοποιείται, σε μερικά σημεία, η ψυχαναλυτική μέθοδος με παραπομπές από το έργο του Sigmund Freud και της Julia Kristeva. Επιπλέον, σημαντικός αρωγός της ανάλυσης υπήρξαν οι σπουδές φύλου, πιο συγκεκριμένα το έργο της Judith Butler.

Η διάσταση της περφόρμανς που μελετάται εδώ είναι η χοροθεατρική. Η έρευνα ξεκίνησε σε θεωρητικό επίπεδο με αναλύσεις και μελέτες που έχουν πραγματοποιηθεί από θεωρητικούς, καλλιτέχνες του είδους, επιστήμονες σε τομείς όπως η ανθρωπολογία, η κοινωνιολογία, η εθνογραφία. Σημαντικό εργαλείο για την εκκίνηση

αυτής της εργασίας στάθηκε, η, λεπτομερώς, επιμελημένη μελέτη του Marvin Carlson *Performance/Mια Κριτική Εισαγωγή*. Από εκεί συλλέχθηκαν πολύτιμες πληροφορίες για την ιστορία της περφόρμανς, το περιεχόμενο και τις απόπειρες ορισμού της, αλλά και παραδείγματα του είδους, φτάνοντας μέχρι και τη σύγχρονη μορφή του.

Μελετήθηκε, παράλληλα, η μέθοδος της αποδόμησης του Jacques Derrida από βιβλία του ίδιου, αλλά και άλλων θεωρητικών και φιλοσόφων που ασχολήθηκαν με το έργο του. Επίσης, χρησιμοποιήθηκαν μελέτες της Πέπης Ρηγοπούλου, που έχουν βασικό αντικείμενο τους το σώμα, τις ιστορικές κατοβολές του, τον τρόπο που εκφράζεται και επικοινωνεί τόσο σε θεωρητικό όσο και σε πρακτικό επίπεδο. Συμπεριλήφθηκαν, έπειτα, μελέτες που αφορούν στην θεωρία της επιτέλεσης από τους μεγαλύτερους αναλυτές της, Richard Schechner, Lea Vergine, Anthony Howell και άλλους.

Παρόλα αυτά, για να διερευνηθεί σωστά το ζητούμενο της εργασίας, να κατανοηθεί και έπειτα να μεταδοθεί στον αναγνώστη, προέκυψε η ανάγκη να μελετηθεί μία συγκεκριμένη ομάδα, η οποία θα χρησίμευε ως ζωντανό παράδειγμα των θεωριών που παρατίθενται. Έπειτα από εκτενή έρευνα σε ομάδες χοροθεατρικής περφόρμανς σε Ελλάδα και εξωτερικό, κατέληξα στην ομάδα *Κινητήρας* της Αντιγόνης Γύρα. Ο λόγος που έγινε η συγκεκριμένη επιλογή, είναι η πληθώρα έργων που έχει δημιουργήσει/χορογραφήσει η καλλιτέχνιδα εδώ και 25 χρόνια, η μεγάλη αποδοχή των έργων της σε Ελλάδα και εξωτερικό, η ευφυΐα με την οποία συλλαμβάνει/δημιουργεί τα έργα της και ο μοναδικός τρόπος με τον οποίο συνεργάζεται με τους περφόρμερς, που κάθε φορά επιλέγει να δουλέψει. Ως παράδειγμα, για το παρόν έργο, χρησιμοποιήθηκε μία συνέντευξη εφ' όλης της ύλης με τη χορογράφο Αντιγόνη Γύρα, η επαφή με υλικό (βίντεο, φωτογραφίες, ημερολόγια δημιουργίας, σημειώσεις της χορογράφου) από τις περφόρμανς που έχει χορογραφήσει και το έργο *Πλεκτάνη*, το οποίο δημιουργήθηκε το 1999 και αναβιώθηκε το 2008, πάνω στο οποίο στηρίζεται το μεγαλύτερο μέρος αυτής της μελέτης. Έπειτα από εκτενείς συζητήσεις με τη χορογράφο, καταλήξαμε από κοινού στην επιλογή του συγκεκριμένου έργου, που βρίθκει στοιχείων προς ανάλυση, τα οποία ταιριάζουν άψογα με τις περισσότερες θεωρίες που παρατίθενται στη συνέχεια. Το βίντεο της παράστασης αποτέλεσε το σημαντικότερο υλικό μου και έπειτα, έγιναν περισσότερες συζητήσεις πάνω σε αυτό, με την χορογράφο του έργου και μερικούς από τους περφόρμερς που συμμετείχαν. Επιπλέον, έγινα μέλος της ομάδας του *Κινητήρα*, παρακολουθώντας η ίδια μαθήματα¹ χοροθεάτρου, τα οποία με πλούτισαν με υλικό και σημειώσεις, υπέρ του δέοντος βοηθητικές, για την ανάλυση του έργου της *Πλεκτάνης* και τη συγγραφή της εργασίας. Ακόμα, δήλωσα συμμετοχή ως περφόρμερ στο νέο έργο που ετοιμάζει η Αντιγόνη για τον Ιούλιο του 2019, με τίτλο *Flashback*² και θέμα ένα ταξίδι στα έργα που δημιούργησε από το 1996 έως και το 2018. Αυτό το Project με έφερε ακόμα πιο κοντά στο παράδειγμά μου και μου έδωσε την ικανότητα να παρατηρήσω, εκ του σύνεγγυς, τον τρόπο που δουλεύει η Αντιγόνη με τους περφόρμερς των έργων της. Είχα την τύχη, μάλιστα, στα πλαίσια της αναβίωσης σκηνών από πρότερα έργα της, να χορέψω και να αναβιώσω, προσωπικά, μερικές σκηνές από την *Πλεκτάνη* και να

¹ Βλέπε παράρτημα Γ, σελ: 97

² Βλέπε παράρτημα Β, σελ: 97

συλλέξω πληροφορίες, οι οποίες θα προστεθούν συμπληρωματικά στην ανάλυση του κεφαλαίου *Η Πλεκτάνη*.

Η ανάλυση αποτελείται από τέσσερις βασικές ενότητες και η κάθε μία είναι χωρισμένη σε επιμέρους υποενότητες. Η μελέτη ξεκινά από τη γέννηση της περφόρμανς. Αφού αυτό που μας ενδιαφέρει, εδώ, είναι το χοροθέατρο, μελετώνται οι θεατρικές καταβολές του είδους και πώς σταδιακά από το θέατρο περνάμε στην επιτελεστική τέχνη. Συγκεκριμένα, αναφέρονται τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν πλέον το νέο είδος, αλλά και μελέτες κοινωνιολογικές και ανθρωπολογικές που βοήθησαν στην ανάλυση της παραστασιακής τέχνης. Έπειτα, παραθέτουμε το ιστορικό πλαίσιο της περφόρμανς. Ενδεικτικά αναφέρονται καλλιτεχνικά κινήματα, δράσεις ανοιχτού ή κλειστού χώρου, ομάδες πειραματικού χοροθεάτρου, εικαστικές καινοτομίες που αναπτύχθηκαν κυρίως τον 20^ο αιώνα και έθεσαν τις βάσεις γι' αυτό το είδος, το οποίο παίρνει σάρκα και οστά, επισήμως, περίπου τη δεκαετία του 1970, καθώς ανεπίσημα οι καταβολές του μας οδηγούν πίσω σε αρχαίους πολιτισμούς με τελετουργικά που θυμίζουν περφόρμανς. Μετά τους διεθνείς πειραματισμούς του 20^{ου} αιώνα, μεταβαίνουμε στα χοροθεατρικά δεδομένα της Ελλάδας του ίδιου αιώνα. Βλέπουμε αναλυτικά τις πρώτες εισαγωγές θεατρικών στοιχείων στο χορό και κινητικών στοιχείων στο θέατρο. Ο τρόπος με τον οποίο πειραματίζονται οι καλλιτέχνες μεταδίδεται στις επόμενες γενιές καλλιτεχνών και εξελίσσεται. Η διαδρομή αυτή, που ξεκινά από τις αρχές του προηγούμενου αιώνα μας οδηγεί στα τέλη του, με τη δημιουργία της ομάδας του *Κινητήρα* από την Αντιγόνη Γύρα το 1996. Θα γίνει μία μικρή ιστορική διαδρομή στις σπουδές και το καλλιτεχνικό έργο της χορογράφου, που μελετάται στην παρούσα εργασία, για να περάσουμε στην δεύτερη ενότητα, που αναφέρεται στη σύγχρονη περφόρμανς. Εκεί, η θεωρία συναντά το παράδειγμα, που αντλήθηκε από την ομάδα του *Κινητήρα* και τα έργα της Αντιγόνης. Γίνεται αναφορά στην πρώτη κατηγορία της σύγχρονης περφόρμανς, την αυτοβιογραφική, που αφορά στο άτομο και την αναζήτηση της ταυτότητάς του. Έπειτα, περνάμε στην πολιτισμική περφόρμανς, η οποία παίρνει θέση απέναντι στο πολιτικό-κοινωνικό γίνεσθαι με σχόλια, που στοχεύουν στην αποδοχή τους από το θεατή. Οι επόμενες υποενότητες αναφέρονται στα καθημερινά βιώματα, που αποτελούν την πρώτη ύλη μιας περφόρμανς, στη αποδόμηση αυτών των βιωμάτων από το χορογράφο και τον περφόρμερ, δημιουργώντας, έτσι, αποδομημένες εικόνες της σύγχρονης πραγματικότητας και στο τρίπτυχο: χορογράφος- περφόρμερ- θεατής, τις τρεις σφαίρες, πάνω στις οποίες πραγματοποιείται η μελέτη του τρόπου με τον οποίο το σώμα επικοινωνεί. Η επόμενη ενότητα αφορά αποκλειστικά στο έργο της Αντιγόνης Γύρα, *Πλεκτάνη*. Εκεί, βλέπουμε τις θεωρίες, που αναπτύχθηκαν προηγουμένως ή καινούριες, να βρίσκουν ή όχι εφαρμογή σε αυτό το ζωντανό παράδειγμα. Γίνεται ανάλυση κάποιων σκηνών του έργου εστιάζοντας κυρίως σε ζητήματα σύγκρουσης, επανάληψης, τρόπου σωματοποίησης κοινωνικών και πολιτικών σχολίων, ζητήματα φύλου και σεξουαλικότητας και στο τρόπο που αυτά συλλαμβάνονται από τη χορογράφο, τον τρόπο που οι περφόρμερς τα αποδίδουν με το σώμα και το λόγο και, τέλος, στον τρόπο που τα λαμβάνουν και τα ερμηνεύουν οι θεατές. Η τελευταία ενότητα αφορά στο χώρο και το χρόνο στην περφόρμανς, όπου

αναφέρονται παραδείγματα από την *Πλεκτάνη* ή αλλά έργα της Αντιγόνης. Η μελέτη αυτή κλείνει με την εξαγωγή ορισμένων συμπερασμάτων, σχετικά με το ερώτημα που τέθηκε στην αρχή.

1. Η γέννηση της περφόρμανς

1.1. Το πέρασμα από το παραδοσιακό θέατρο στην περφόρμανς

Με το παιχνίδι της παρουσίας και της απουσίας, τη σωματικότητα και τη χρήση της τεχνολογίας να μεγενθύνουν σημασιολογικά και σημειακά τη σιωπή, το θόρυβο και τον, μέχρι τώρα, «αδρανή» σκηνικά χώρο και χρόνο περάσαμε σταδιακά από το ολικό θεατρικό γεγονός, όπου το δράμα αποτελεί τον βασικό άξονα της πράξης, στο παραστασιακό γεγονός, στο συμβάν (happening), στην περφόρμανς και σε μεταδραματικές θεατρικές παραστάσεις. (Carlson, 2014)

Στη διαμόρφωση του σύγχρονου πειραματικού-θεατρικού τοπίου θα πρέπει να λάβουμε υπόψιν μας κάποιες σημαντικές παραμέτρους. Αρχικά, δεν μπορούμε να παραλείψουμε την πολιτική και κοινωνική μετα-αποικιοκρατική πραγματικότητα καθώς και τη συγκρότηση νέων αστικών συνθηκών με την εμφάνιση νέων αποικιών, είτε μέσα από το φαινόμενο της οικονομικής και λαϊκής παγκοσμιοποίησης (διακίνηση της αγγλοσαξονικού τύπου ποπ κουλτούρας, που υπερισχύει και επηρεάζει τις τοπικές κουλτούρες- οικονομικές, γεωστρατηγικές ανακατατάξεις), είτε μέσα από το φαινόμενο της μετανάστευσης (στον ευρωπαϊκό, αλλά και συγκεκριμένα στον ελλαδικό χώρο), αλλά και μέσα από νοηματικές και γλωσσικές αποικίες που εγκαθίστανται στο σώμα ήδη οργανωμένων γλωσσικών και ηθικών σχηματισμών. Επίσης, άλλη παράμετρος της αλλαγής αυτής βασίζεται σε φαινόμενα δανεισμού στοιχείων από κουλτούρες τελετουργικών και λατρευτικών ιερουργιών, που διεισδύουν στη δυτικοκεντρική αφηγηματικότητα (για παράδειγμα, το ινδικό Kathakali, ο αποκρυφισμός, τα τοτεμικά σύμβολα, κλπ.). Επιπλέον, η κρίση του νεοφιλελεύθερου κεφαλαιοκρατικού συστήματος που κλυδωνίζει τις κρατικές δομές, διαλύει τους πυρήνες του έθνους- κράτους και με τις αναδιανομές κεφαλαίων δοκιμάζει τα όρια της πολιτικής και των πολιτών, όπως συμβαίνει χαρακτηριστικά στην Ελλάδα. (Carlson, 2014)

Όλα τα παραπάνω, οδήγησαν στην παραβίαση των παραδεδομένων συνθηκών αναπαράστασης και προκάλεσαν μια καταστατική αναταραχή. Η έμφαση, πλέον, θα δινόταν στη σωματικότητα, το τυχαίο, τα προσωπικά βιώματα και την λαϊκή πρόσληψη της τέχνης, το καθημερινό, το μη επαναλήψιμο, την παρωδία και την προσπάθεια ανατροπής ή υπονόμησης των εγκατεστημένων ιδεών και κανόνων. Κάπως έτσι, γεννιέται η περφόρμανς (και ό,τι ταξινομείται στην κατηγορία της παραστασιακής/επιτελεστικής τέχνης- performance art), η οποία εστιάζει στη δυναμικότητα του παριστώμενου γεγονότος, στην ενδεχομενικότητα του πραγματικού, στις πολλαπλές ερμηνείες που αυτή επιδέχεται και όχι στην τελεολογική αναπαράστασή του. (Carlson, 2014)

Ο όρος performance, όπως χρησιμοποιείται στα τμήματα ή τα προγράμματα των λεγόμενων «παραστασιακών σπουδών» (performance studies) στις Ηνωμένες

Πολιτείες σήμερα, είναι εξαρτημένος από την ορολογία και τις θεωρητικές τακτικές που αναπτύχθηκαν κατά τη δεκαετία του 1960 και 1970 στις κοινωνικές επιστήμες και ειδικότερα στον τομέα της ανθρωπολογίας και της κοινωνιολογίας. Πολύ χρήσιμες, για τον διάλογο μεταξύ των παραδοσιακών θεατρικών σπουδών, της κοινωνιολογίας και της ανθρωπολογίας είναι οι μελέτες του Richard Schechner, ο οποίος προέρχεται από το χώρο του θεάτρου, καθώς και εκείνες των ανθρωπολόγων Victor Turner και Dwight Conquergood και του κοινωνιολόγου Erving Goffman. Σε επόμενο κεφάλαιο, θα δούμε πολλές από τις βασικές τους θεωρίες να βρίσκουν, ή όχι, εφαρμογή στην ανάλυση της *Πλεκτάνης*: του κεντρικού έργου της παρούσας εργασίας.

Θα σταθούμε ιδιαιτέρως στις θεωρίες του Schechner, γι' αυτό και αξίζει να αναφερθούμε στις επτά περιοχές που απαρίθμησε, όπου η θεωρία για την παράσταση και οι κοινωνικές επιστήμες συγκλίνουν. Πρώτον, αναφέρει την παράσταση-επιτέλεση της καθημερινής ζωής, συμπεριλαμβανομένων και των πάσης φύσεως συναθροίσεων. Δεύτερον, τη δομή των αθλητικών δραστηριοτήτων, των τελετουργιών, του παιχνιδιού και των ποικίλων εκφάνσεων πολιτικής συμπεριφοράς σε δημόσιους χώρους. Τρίτον, προσθέτει την ανάλυση διαφόρων τρόπων επικοινωνίας, δηλαδή της σημειωτικής (εκτός της γραφής). Τέταρτον, εντοπίζει τους κοινούς τύπους που εντοπίζονται στα πρότυπα συμπεριφοράς ανθρώπων και ζώων, με έμφαση στο παιχνίδι και το τελετουργικό τυπικό. Πέμπτον, τονίζει τις ψυχοθεραπευτικές προσεγγίσεις που εστιάζουν στη διαπροσωπική αλληλενέργεια, στη δραματοποίηση και στη σωματική συναίσθηση. Έκτον, μιλά για την εθνογραφία και την προϊστορία τόσο των εξωτικών, όσο και των πιο οικείων πολιτισμών και έβδομον, αναφέρει τη συγκρότηση ενός σώματος θεωριών που αφορούν στην παράσταση, αλλά στην πραγματικότητα είναι θεωρίες συμπεριφοράς. Αυτή η λίστα προτείνει περιοχές έρευνας στις οποίες θέατρο και κοινωνικές επιστήμες συμπλέκονται. (Carlson, 2014)

Η παραδοχή ότι το σύνολο της κοινωνικής συμπεριφοράς ενός ατόμου, ως ένα βαθμό, «παρασταίνεται» και ότι οι κοινωνικές σχέσεις μπορούν να θεωρηθούν ως «ρόλοι» κρατάει από την Αναγέννηση και το Μπαρόκ, αφού αυτή η θεατρική ποιότητα της κανονικής κοινωνικής ζωής εμφανιζόταν ως κεντρικό μοτίβο σε πολλά έργα. Όμως, η ουσιαστική διερεύνηση των πραγματικών επιπτώσεων στην προσωπική και κοινωνική ζωή, οι οποίες προκύπτουν από τον συγκεκριμένο τρόπο θέασης της ανθρώπινης δραστηριότητας, ξεκίνησε μόλις τον 20^ο αιώνα, στοχεύοντας όχι τόσο στη δημιουργία ενός καλλιτεχνικού προϊόντος, αλλά κυρίως στην ανάλυση και κατανόηση της κοινωνικής συμπεριφοράς. Για παράδειγμα, ο Nikolas Evreinoff στο βιβλίο του *The Theatre in Life*, το 1927, συζητά το φαινόμενο του παιχνιδιού, μια δραστηριότητα κοινή σε ανθρώπους και ζώα, που αφορά στη θεατρική διάστασή του. Επίσης, πιστεύει ότι η τέχνη του θεάτρου είναι προ-αισθητική και όχι αισθητική, καθώς η μεταμόρφωση, που είναι η ουσία της θεατρικής τέχνης, είναι πιο πρωτόγονη και πραγματοποιείται ευκολότερα από τη διαμόρφωση ή μορφοποίηση, που είναι η ουσία των αισθητικών τεχνών. Ο Goffman, από τη δική του σκοπιά, χρησιμοποιεί τη

μεταφορά της θεατρικής παράστασης, για να εξετάσει τις λειτουργίες της ερμηνείας ρόλων στις κοινωνικές περιστάσεις. Συγκεκριμένα, ορίζει ως παράσταση «τη συνολική δραστηριότητα ενός ατόμου, η οποία αναπτύσσεται κατά τη διάρκεια μιας περιόδου με κύριο χαρακτηριστικό τη συνεχή παρουσία του ατόμου ενώπιον μιας ομάδας παρατηρητών, επηρεάζοντας παράλληλα και ως ένα βαθμό τους παρατηρητές». (Carlson, 2014: 142) Μάλιστα, ορίζει την περφόρμανς ως «πολιτισμική συμπεριφορά, την ευθύνη της οποίας έχει αναλάβει κάποιο άτομο έναντι ορισμένου κοινού» (Carlson, 2014: 150)

Έτσι, διαμορφώθηκε μια εναλλακτική, ιστορική, θεατρική παράδοση, με αναφορά όχι πια στη σκηνική παρουσίαση των δραματικών κειμένων, ούτε στην μίμηση καθεαυτή, αλλά στην έκθεση του δρώντος σώματος. Αυτό το νέο καλλιτεχνικό είδος με την ονομασία performance και performance art εστιάζει στο σώμα, το οποίο είναι παρόν και όχι στο κείμενο που είναι, θεωρητικά, απόν, αντίθετα από ότι ίσχυε στο παραδοσιακό θέατρο. Ως αυτόνομος καλλιτεχνικός τρόπος άρχισε να αναγνωρίζεται τη δεκαετία του 1970. Η πρώτη ιστορία της παραστασιακής τέχνης γράφτηκε από την RoseLee Goldberg το 1979. Θεωρείται ότι είναι η ζωντανή τέχνη των καλλιτεχνών και είναι πολύ δύσκολο να οριστεί. Σε αυτό το είδος προσφεύγουν όλοι εκείνοι οι καλλιτέχνες που αισθάνονται να ασφυκτιούν από τους περιορισμούς των περισσότερο οργανωμένων και κανονιστικών μορφών τέχνης.

1.2. Παραστασιακή τέχνη και ιστορική επισκόπηση

Παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, να δούμε την ιστορία της καλλιτεχνικής επανάστασης και του πειραματισμού, όπως περιγράφεται από την Goldberg. Ξεκινά από τον φουτουρισμό, συνεχίζει με το πειραματικό θέατρο της Ρωσικής Επανάστασης, το νταντά (dada), το σουρεαλισμό, το Bauhaus, τους Cage και Cunningham, τα happenings, την Anna Halprin και το νέο χορό, τους Yves Klein, Piero Manzoni και Joseph Beuys και τελειώνει με τη σωματική τέχνη (body art) και τη σύγχρονη περφόρμανς, που θα δούμε ξεχωριστά σε επόμενο κεφάλαιο.

Η εναλλακτική μορφή της παραστασιακής τέχνης αποτελεί μία αντίδραση στο κατεστημένο- ένα αντί-κατεστημένο, προκλητικό, αντισυμβατικό, συχνά με τη μορφή της προκλητικής παρέμβασης ή της επιθετικής παραστασιακής τεχνικής και μία αντίδραση στον τροποποιητικό, καθοδηγητικό ρόλο της κουλτούρας στην τέχνη. Ακόμα, αφορά στην ιδιαίτερη ιδιοσυστασία, που συγκροτείται από την συνύπαρξη του δρώντος σώματος του επιτελεστή-καλλιτέχνη (ή περφόρμερ) και των μεθόδων έμμεσης απεικόνισης, όπως οι συσκευές τηλεοράσεων, το φιλμ, οι προβαλλόμενες εικόνες, οι εικαστικές απεικονίσεις, αλλά και ο ποιητικός λόγος, οι αφηγήσεις, ο χορός, η αρχιτεκτονική και η μουσική. Πρόκειται για εκδηλώσεις που χρησιμοποιούν την τεχνική του κολάζ, της συναρμογής και της συγχρονικής δράσης, την εκμετάλευση κάθε είδους υλικού, είτε φυσικού είτε κατεσκευασμένου, την ιδιαίτερη και επίμονη εξάρτηση από την αντιπαραβολή και διασταύρωση ασυνήθιστων

καταστάσεων και αταίριαστων, άσχετων εικόνων. Τέλος, παρουσιάζει ενδιαφέρον για τις θεωρίες του παιχνιδιού (Huizenga, Caillois) συμπεριλαμβανομένων της παρωδίας, του αστείου, της ανυπακοής στους κανόνες, αλλά και της αποδιάρθρωσης κάθε επιφανειακής δομής, αλλά και ανοικτότητα και έλλειψη προκαθορισμένου τέλους. (Carlson, 2014)

Παρατηρούμε διάφορες μορφές παραστασιακής τέχνης, μέχρι να φτάσουμε στη σύγχρονη περφόρμανς, να εμφανίζουν μέρος ή ολά τα παραπάνω χαρακτηριστικά που αναφέραμε. Υπάρχουν οι δημοφιλείς λαϊκές παραστάσεις, όπως το τσίρκο και οι πανηγύρεις, που κάνουν την εμφάνισή τους στα τέλη του 17^{ου} αιώνα. Το τσίρκο εμφανίστηκε, πρώτα, στο Λονδίνο και το Παρίσι με τη συνδρομή του Philip Astley, αλλά σύντομα έγινε παγκοσμίως γνωστό. Το θέαμα περιλάμβανε καλλιτεχνικές επιδείξεις αλόγων, ακροβατικά και σχοινοβατικά νούμερα, την ανθρώπινη πυραμίδα και κλόουν. Αργότερα, εμφανίζονται οι ατομικές παραστάσεις, όπως αυτές της λαίδης Hamilton, με τις λεγόμενες «στάσεις», δηλαδή πόζες ή ακολουθίες κινήσεων με τις οποίες παρουσιάζονταν στους γοητευμένους θεατές, ποικίλα συναισθήματα ή και εικόνες από την κλασική τέχνη. Οι «στάσεις» της λαίδης Hamilton, στις αρχές του 18^{ου} αιώνα, επηρεάζουν σημαντικά τους καλλιτέχνες της εποχής. Οι χορευτές απελευθερώνονται από τις προδιαγεγραμμένες χορευτικές κινήσεις των πιο παραδοσιακών αστικών χορών και γίνονται οι προπομποί του μοντέρνου πειραματικού χορού, που διατηρεί τους δικούς του δεσμούς με την παραδοσιακή τέχνη. Σε αυτό το θέαμα κατευθύνεται και ο Ελληνικός χορός της Isadora Duncan, που θα αναφερθεί και αργότερα σε μια αναδρομή στην ιστορία του ελληνικού πειραματικού χοροθεάτρου. Επίσης, βλέπουμε το Αμερικανικό Minstrel, την πρώτη μαζική, λαϊκή διασκέδαση στην Αμερική και την πρώτη ουσιαστική συνεισφορά της αμερικανικής κουλτούρας στο παγκόσμιο θέατρο. Παρουσιαζόταν αρχικά από νέγρους καλλιτέχνες-μουσικούς του δρόμου, που έπαιζαν banjo. (Carlson, 2014)

Η Αμερική διαμόρφωσε τη δική της γηγενή «όπερα» μέσα από το vaudeville³ και τις μουσικές κωμωδίες και το δικό της είδος θεάτρου, το οποίο δεν προκύπτει από τη λογοτεχνία, αλλά από την παράσταση, την τέλεση καθεαυτή. Αξιοσημείωτη πτυχή του αμερικανικού θεάτρου ήταν η ατομική σόλο παράσταση, ή αλλιώς «one man show», που είναι αναπόσπαστο κομμάτι της minstrel παράδοσης και οργανικό στοιχείο της ψυχαγωγίας κατά τον 19^ο αιώνα. Ο Tony Pastor θεωρείται ο πατέρας του αμερικανικού vaudeville. Επίσης, στα τέλη του 19^{ου} αιώνα εμφανίστηκε μια νέα μορφή διασκέδασης που άνηκε στην παράδοση του music hall. Πρόκειται για το καμπαρέ, το οποίο προεικονίζει τη δυναμική της μοντέρνας περφόρμανς. (Carlson, 2014)

Στα πλαίσια των πειραματικών παραστάσεων, συναντάμε τα επαναστατικά θεάματα της Ρωσίας, με το πλήθος των συμμετεχόντων, και τα αντιπαραβάλλουμε με τις

³ Το vaudeville εξελίσσεται γύρω στα τέλη του 19^{ου} έως και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα σε θεατρικό είδος που γνώρισε μεγάλη απήχηση στις ΗΠΑ. Περιλαμβάνονταν θεάματα, όπως ταχυδακτυλουργικά νούμερα, πάλη, σχοινοβασία, γυμναστικές επιδείξεις, κλόουν, παντομίμα, παραδοσιακά τραγούδια και χοροί, σατιρικά σκετς, διακριτικό στριπτήζ και μπαλέτο. (Carlson, 2018)

ολιγομελείς συναθροίσεις των φουτουριστών, των ντανταϊστών και των σουρεαλιστών της Δυτικής Ευρώπης. Αυτές οι πρωτοπορίες άσκησαν ιδιαίτερη γοητεία στο συλλογικό φαντασιακό, ενώ επηρέασαν σημαντικά μεταγενέστερους καλλιτεχνικούς πειραματισμούς σε βαθμό αντιστρόφως ανάλογο της μαζικότητάς τους. Τυπικό παράδειγμα, αποτελεί η παρουσίαση του φουτουριστικού μανιφέστου το 1909, υπογεγραμμένο από τον Filippo Marinetti, που δημοσιεύθηκε στην *Le Figaro*, την παρισινή εφημερίδα ευρείας κυκλοφορίας. Ο φουτουρισμός, γνωστός για τις διακηρύξεις του και όχι τόσο για τα καλλιτεχνικά του επιτεύγματα, συνέβαλε σημαντικά στην παραστασιακή παράδοση του 20^{ου} αιώνα. Οι φουτουριστές ενδιαφέρονταν για την κίνηση και την αλλαγή, γι' αυτό και απομακρύνθηκαν από το στατικό ρόλο της τέχνης. Έδωσαν έτσι στους καλλιτέχνες το έναυσμα να μετατοπίσουν το ενδιαφέρον τους από το προϊόν, στη διαδικασία της δημιουργίας, μεταλλάσσοντας ακόμα και τους ζωγράφους και τους γλύπτες σε καλλιτέχνες της περφόρμανς. Βέβαια, ενώ στις διακηρύξεις του έδειχνε ενδιαφέρον για το σώμα, στην πράξη έδινε το προβάδισμα στη μηχανική διάσταση, κρύβοντας το σώμα του ηθοποιού με τις κατακτήσεις της σύγχρονης τεχνολογίας. (Carlson, 2014)

Το νταντά, αντίθετα από τον φουτουρισμό, έχει περισσότερα κοινά με την κουλτούρα του καμπαρέ, αφού διαμορφώθηκε μέσα από τις παραστάσεις του Cabaret Voltaire της Γενεύης, στην Ελβετία. Στη συνέχεια, μουσικές παραστάσεις και αναγνώσεις ποιημάτων στη Γενεύη, εξελίχθηκαν σε αφετηρία για τη διαμόρφωση του κινήματος του νταντά από τον Tristan Tzara και άλλους. Είχε σαφώς επιρροές από τον φουτουρισμό, ιδιαίτερα λόγω της έκφρασης αντισυμβατικών και αντικαθεστωτικών συμπεριφορών των ντανταϊστών. Ένα από τα ενδιαφέροντα του νταντά, ήταν η μουσική του θορύβου (brutism), δηλαδή η εξερεύνηση του μη ήχου και η ανάδειξη των εκφραστικών του δυνατοτήτων. Τόσο το νταντά, όσο και ο σουρεαλισμός στόχευαν στην αυθόρμητη, δημιουργική δράση. Ο δημιουργικός αυθορμητισμός, περιλάμβανε την απλή τύχη, τη σύμπτωση, όπως για παράδειγμα ο Tzara που συνέθετε ποιήματα, τραβώντας χαρτάκια μέσα από ένα καπέλο. Οι ντανταϊστές προσπαθούσαν να προκαλέσουν το κοινό και μετά να ενσωματώσουν τις αντιδράσεις του στις παραστάσεις του. Πεδίο πειραματισμών για τους σουρεαλιστές και τους ντανταϊστές αποτελούσε το ασυνείδητο και οι εκδηλώσεις του. Πρόκειται γι' αυτό που ο André Breton ονόμαζε, στο Πρώτο Σουρεαλιστικό Μανιφέστο του 1924, «*αγνό ψυχικό αυτοματισμό*». (Carlson, 2014: 295) Αυτή η διάθεση αφορούσε σε μία προσπάθεια να διατυπωθεί μέσω της γλώσσας (της γραφής) ό,τι συμβαίνει μέσα στο μυαλό, μακριά από τις υπαγορεύσεις του νου και τον έλεγχο της συνείδησης. Σημαντική συνεισφορά του κινήματος του σουρεαλισμού στο πειραματικό θέατρο και την περφόρμανς ήταν τα θεωρητικά κείμενα του Antonin Artaud. Στο *Θέατρο και το Είδωλό του*, ο Artaud (2013) πρόβαλε τη δική του εκδοχή για τη φιλοσοφία που διατρέχει την πρωτοπορία των αρχών του 20^{ου} αιώνα και που ήθελε το θέατρο να έχει χάσει την επαφή με τις εσώτερες και πιο σημαντικές συνιστώσες της ανθρώπινης ζωής, εμφανίζοντας περισσότερο στην πλοκή, τη γλώσσα, τα ψυχολογικά και διανοητικά ζητήματα. Η υποδούλωση του θεάτρου στο γραπτό κείμενο θα έπρεπε να

τερματιστεί και να αντικατασταθεί από τη θέαση της άμεσης φυσικής και αντικειμενικής δράσης.

Την ίδια χρονική περίοδο, τη δεκαετία του 1920, στη Γερμανία, η μοντέρνα παράσταση ενισχύθηκε από το κίνημα του Bauhaus. Ήταν η πρώτη σχολή τέχνης που επιχείρησε να μελετήσει την παράσταση-περφόρμανς ως καλλιτεχνικό είδος. Ο Oscar Schlemmer, επικεφαλής αυτού του είδους, με κείμενά του, αφαιρετικές και χορευτικές συνθέσεις (*Triadic Ballet*, 1922) προσέλκυσε την προσοχή της ευρωπαϊκής καλλιτεχνικής κοινότητας, καθώς εστίαζε στις συνθετικές δυνατότητες του ανθρώπινου σώματος στο χώρο. Επίσης, ο Laszlo Moholy-Nagy, επεσήμανε τη σπουδαιότητα του επιτελεστή-περφόρμερ ως σημαντική δύναμη του «Ολικού Θεάτρου». Στο νέο αυτό «*Θέατρο της Ολότητας*» ή «*Ολικό Θέατρο*», ο επιτελεστής θα χρησιμοποιήσει τα φυσικά και πνευματικά μέσα που διαθέτει, ώστε να δράσει παραγωγικά και με δική του πρωτοβουλία, ώστε να παραδοθεί στη διαδικασία της καθολικής δράσης. (Carlson, 2014: 298)

Στοιχεία της σύγχρονης περφόρμανς μπορούμε να εντοπίσουμε και στον μοντέρνο μίμο. Η παράδοση του μίμου χρονολογείται, ήδη, από την αρχαιότητα. Κατά περιόδους, αναδείχθηκαν σπουδαίες προσωπικότητες, όπως ο Debureau στη Γαλλία την εποχή του Ρομαντισμού. Σταδιακά, αρχίζει να περιθωριοποιείται μέχρι τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, όταν το είδος αναγεννάται. Ο Marcel Marceau εξελίχθηκε σε έναν από τους πιο διάσημους καλλιτέχνες-επιτελεστές του 20^{ου} αιώνα και ίσως είναι ο επιφανέστερος της γενιάς του. Ο μίμος με το λευκό πρόσωπο (στυλ Marceau) που φορά το χαρακτηριστικό κουστούμι και διαθέτει την ιδιαίτερη μιμική δεξιοτεχνία, παραμένει ως ένας από τους πιο οικείους τύπους καλλιτέχνη του δρόμου (street performer) στα αστικά κέντρα, ανά τον κόσμο. (Carlson, 2014)

Η ιδιότητα, όμως, του επιτελεστή-περφόρμερ ως αυτόνομου καλλιτέχνη υπήρξε πιο ευνοημένη στο χορό. Εκτός από την επιρροή της Isidora Duncan και του Loie Fuller στο Ρωσικό πειραματικό θέατρο της Επαναστατικής περιόδου, σημαντικό ρόλο διαδραμάτισαν η Ruth St Denis μαζί με τον παρτενέρ της Ted Shawn, όπου εμφανίστηκαν πριν από τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, εγκαινιάζοντας μια νέα εποχή ατομικών και επαναστατικών προσεγγίσεων της καλλιτεχνικής φόρμας. Αξιόλογοι συνεχιστές της St Denis, ήταν η Martha Graham, Doris Humphrey και Charles Weidman. Αυτοί όρισαν τον μοντέρνο χορό κατά τη δεκαετία του 1930. Προσέγγισαν το χορό με πιο συνειδητή θεατρική ματιά, αλλά ταυτόχρονα επικεντρωμένα σε αφηρημένα, αλληγορικά και μυθικά θέματα. Η νέα αυτή τάση διαγράφεται και στο έργο του Merce Cunningham, που πριν χαράξει τη δική του πορεία στην σύγχρονη περφόρμανς, υπήρξε πρώτος χορευτής δίπλα στην Graham. (Carlson, 2014)

Ο John Cage, συνεργάτης του Cunningham, είναι ο άνθρωπος, που με τις επαναστατικές του ιδέες για τη μουσική και την αισθητική, επηρέασε τον σύγχρονο καλλιτεχνικό πειραματισμό. Η οπτική του δεν διακρίνει μεταξύ πράξεων και παρατηρητών. Και τα δύο μέρη συμβάλλουν στη διαδικασία της παρατήρησης. Αυτή

η προσέγγιση νοηματοδοτεί εκ νέου την εμπειρία του περφόρμερ, του παραστασιακού γεγονότος και του κοινού, ως φαινόμενα, και δηλώνει το ενδιαφέρον για την περίπλοκη σχέση τους, σχέση που τίθεται προς διερεύνηση στην παρούσα εργασία. Το μανιφέστο του Cage, το 1937, *The Future of Music*, αρχίζει με την επίκληση αξιοποίησης του υλικού που προσφέρει η καθημερινότητα στην παράσταση. Εκδηλώνεται έντονο ενδιαφέρον για τον αυτοσχεδιασμό και τον ελεύθερο συνειρμό μέσα από τους οποίους θα μπορούσε να επιτευχθεί η απελευθέρωση από τα δεσμά των συμβατικών και προσχεδιασμένων καλλιτεχνικών στρατηγικών. (Carlson, 2014)

Ακόμη ένας σταθμός στην ιστορία της σύγχρονης περφόρμανς, ήταν η παρουσίαση του «18 Happenings in 6 Parts» του Allan Kaprow στην Reuben Gallery. Οι θεατές των συμβάντων, που παρουσίαζε ο Kaprow, κάθονταν σε 3 διαφορετικά δωμάτια και γίνονταν αυτόπτες μάρτυρες της διεξαγωγής 6 αποσπασματικών επεισοδίων, τα οποία τελούνταν ταυτόχρονα στους 3 χώρους. Ο Kaprow προτίμησε τον όρο happening από κάποιον άλλο, όπως «θεατρικό κομμάτι» ή «περφόρμανς», γιατί ήθελε αυτή η δραστηριότητα να εκληφθεί ως ένα αυθόρμητο γεγονός, ως κάτι που απλά έτυχε να συμβαίνει. Παρόλα αυτά, υπήρχε σενάριο και έγιναν πρόβες για το 18 Happenings. Η ρήξη με την παραδοσιακή τέχνη δεν αφορούσε στον καλλιτεχνικό αυθορμητισμό, αλλά στο είδος της καλλιτεχνικής ύλης και στον τρόπο που αυτή παρουσιάζεται. (Carlson, 2014) Η δε χωρισμένη μορφή και δομή που είχε το έργο, παραπέμπει στην ανεξαρτησία κάθε πράξης μέσα στο συμβάν. Δεν συνεισφέρει σε ένα γενικό, καθολικό νόημα. Αυτό, μας φέρνει πιο κοντά στην έννοια της αποδόμησης, με την οποία είναι στενά συνδεδεμένη η σύγχρονη πειραματική περφόρμανς, και θα δούμε αναλυτικά σε επόμενο κεφάλαιο.

Συνεχιστής της σπουδαίας δουλειάς του Kaprow υπήρξε ο Richard Kostelanetz, ο οποίος δημιούργησε, το 1968, τον όρο «*το Θέατρο των Μικρών Μέσων*». Μάλιστα, διαιρεί την παραστασιακή δράση που εμπίπτει στο θέατρο των Μικρών Μέσων, σε τέσσερα είδη: τα πρωτογενή happenings/ συμβάντα, τα επί σκηνής ή σκηνοθετημένα συμβάντα, τα κινητικά περιβάλλοντα και τις σκηνοθετημένες επιτελέσεις. Τα πρωτογενή συμβάντα έχουν χαλαρή, ευμετάβλητη δομή, ευνοούν τον αυτοσχεδιασμό και συμπεριλαμβάνουν το κοινό στις δράσεις τους, οι οποίες σπανίως συμβαίνουν σε θεατρικούς χώρους. Τα σκηνοθετημένα συμβάντα είναι περισσότερο «ελεγχόμενα». Συμβαίνουν σε σταθερό και συγκεκριμένο χώρο, συχνά σε κάποια θεατρική σκηνή. Τα κινητικά περιβάλλοντα διαμόρφωσαν ένα συνεχές και κλειστό πεδίο πολλαπλής αισθητηριακής δράσης, όπου οι θεατές μπορούν να περιπλανηθούν με το δικό τους ρυθμό. Τέλος, οι σκηνοθετημένες επιτελέσεις, μοιάζουν με το παραδοσιακό θέατρο, αλλά η έμφαση δίνεται λιγότερο στο λόγο και περισσότερο στα υπόλοιπα παραστασιακά μέσα. Παράδειγμα αυτής της κατηγορίας είναι το Living Theatre, το μοντέρνο χοροθέατρο της Pina Bausch και άλλων. (Carlson, 2014)

Όλες αυτές οι τάσεις που δημιουργήθηκαν τη δεκαετία του 1960 στον τομέα των παραστασιακών τεχνών και ειδικότερα στη ζωγραφική και τη γλυπτική, στην πειραματική μουσική και το χορό, στην θεατρική πρωτοπορία με τη βοήθεια και των

νέων τεχνολογικών μέσων, συναρθρώθηκαν και παρουσίασαν νέες καλλιτεχνικές δραστηριότητες, με κέντρο κυρίως τη Νέα Υόρκη. Αυτή η νέα δραστηριότητα αφορούσε στην ανάδειξη της φυσικής παρουσίας, των επεισοδίων και των δράσεων, δοκιμάζοντας τα όρια της τέχνης και της ζωής και απορρίπτοντας την ενότητα και τη συνοχή του περιεχομένου, όπως νοείται στην «παραδοσιακή» τέχνη. Οι όροι performance και performance art άρχισαν να χρησιμοποιούνται ευρέως μετά το 1970, με στόχο την περιγραφή πολλών πειραματικών εκφράσεων της νέας δεκαετίας.

1.3. Χοροθέατρο στην Ελλάδα του 20^{ου} αιώνα

Ο χορός του 20^{ου} αιώνα και η σχέση του με το θέατρο παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον τόσο στο διεθνή χώρο, όσο και στην Ελλάδα. Αυτό βασίζεται κυρίως στις φιλοσοφικές, ιδεολογικές και πολιτισμικές βάσεις της πολυμορφίας που παρουσιάζει η σύγχρονη τέχνη της κίνησης. Κατά τον Francois Delsarte, ο χορός προσεγγίστηκε ως κινητική έκφραση των τριών στοιχείων της ανθρώπινης ύπαρξης, που είναι το σώμα, η ψυχή και το πνεύμα, ως γλώσσα του σώματος, ως καθαρή κίνηση, ως μέσο ψυχαγωγίας, ως τρόπος διαπαιδαγώγησης, ως τρόπος ζωής. Ιδιαίτερα στη Δύση, ο 20^{ος} αιώνας ήταν για το χορό, αιώνας πειραματισμών και ριζικών αλλαγών. Αυτές τις αλλαγές έφεραν η Isadora Duncan, ο Emile Jaques-Dalcroze, ο Rudolf von Laban και η Σχολή Dennishawn με την άρνηση της μπαλετικής παράδοσης και τη διεκδίκηση μιας καινούριας χορευτικής τέχνης, που εκφράζει τον άνθρωπο της νέας εποχής. Ο μοντέρνος χορός γεννήθηκε από τρεις μεγάλες μορφές του μεσοπολέμου: την Martha Graham, της Mary Wigman και της Doris Humphrey. (Φεσσά- Εμμανουήλ, 2004)

Η σύγχρονη τέχνη της κίνησης χαρακτηρίστηκε «σιωπηλή ποίηση», καθώς «ο χορός λέει πράγματα που δεν μπορούν να ειπωθούν με λέξεις». (Φεσσά- Εμμανουήλ, 2004: 32) Η σκηνική παρουσία του χορευτή αποτελεί την επικοινωνία του με το κοινό. Αυτό απαιτεί να εισάγει και κάποια στοιχεία θεατρικότητας στο χορό του. Κάποιοι μεταμοντέρνοι χορογράφοι απορρίπτουν αυτή τη θεατρικότητα και αναζητούν την ουσία του χορού μέσα από την καθαρή κίνηση του σώματος, χρησιμοποιώντας τις τεχνικές release και τον αυτοσχεδιασμό. Η Lorna Marshall (2007: 14) στο βιβλίο της *Το Σώμα μιλά*, αναφέρει πως «οι καλοί ερμηνευτές, είτε είναι ακροβάτες τσίρκου, σαιξπηρικοί ηθοποιοί ή χορευτές του Μπούτο, αγγίζουν το κοινό, πείθοντάς το και εμπλέκοντάς το πλήρως στη δράση, είτε αυτή λαμβάνει χώρα επί σκηνής, είτε στον κινηματογράφο, είτε στο δρόμο.» Βέβαια η γλώσσα του σώματος διαφέρει από αυτήν του θεάτρου. Ο Χάρης Μανταφούνης, ηγετική μορφή του σύγχρονου ελληνικού χορού, αναφέρει πως «με την κίνηση δεν μπορείς να είσαι τόσο αναλυτικός και διεισδυτικός όσο με τον λόγο. Με αυτήν την έννοια ο θεατρικός λόγος είναι σαφώς πιο πλούσιος. Ωστόσο, ατμόσφαιρα και καταστάσεις μπορεί κανείς να αποδώσει και μέσω κίνησης.» (Φεσσά- Εμμανουήλ, 2004: 32)

Σε αυτήν την συμπόρευση χορού και θεάτρου βλέπουμε να δημιουργείται ένα δίπολο, σαν αυτά, για τα οποία κάνει λόγο ο Derrida και θα δούμε παρακάτω. Η πράξη

φανερώνει ότι οι χοροθεατρικές παραστάσεις είναι προϊόν ομαδικής δουλειάς. Δεν υπάρχει αξιόλογος σκηνοθέτης θεατρικού χορού χωρίς χορογραφικές απόψεις και προτιμήσεις, όπως δεν υπάρχουν σημαντικοί χορογράφοι που δεν συν-σκηνοθετούν. Η αλήθεια, βέβαια, είναι πως στο δίπολο θέατρο- χορός, το θέατρο στην Ελλάδα υπερίσχυε. Ακόμα και στην εκπαίδευση, η σωματική αγωγή παρέμενε για χρόνια στο περιθώριο. Η λέξη παιδεία, σημαίνει μέχρι και σήμερα περισσότερο την πνευματική καλλιέργεια και δευτερευόντως κάτι άλλο.

Ένα κοινό πρόβλημα χορού και θεάτρου, αποτελεί το γεγονός ότι η τέχνη του χορευτή, του χορογράφου, του ηθοποιού είναι εφήμερη. Το σώμα, όπως αναφέρει η Ρηγοπούλου (2008) είναι ένα μνημείο εφήμερο, του οποίου τα ίχνη θα εξαφανιστούν, όταν η παράσταση τελειώσει. Κανένας δεν θα μπορέσει να την μεταδώσει, ακόμα κι αν την παρακολούθησε ή συμμετείχε σε αυτή. Το χοροθέατρο αποτελεί φθαρτή τέχνη, η οποία παραμένει ζωντανή μέχρι τη στιγμή της παράστασης. Ό, τι διασώζεται απ' αυτή, για παράδειγμα, φωτογραφίες ή βίντεο, είναι ένα αποσπασματικό είδωλο της πραγματικότητας. Αυτό κάνει ακόμα πιο δύσκολη την προσέγγιση, ιστορική ή άλλου τύπου, των χοροθεατρικών παραστάσεων.

Στην προσπάθειά μας να παρατηρήσουμε, εκ του σύννευς, το χοροθέατρο στην Ελλάδα του 20^{ου} αιώνα, θα επανερχόμαστε συχνά στο δίπολο θέατρο/χορός. Αρχικά, το πλεονέκτημα το δίνουμε στο χορό, αφού ο Χορός αποτελεί τη «σπονδυλική στήλη» της τραγωδίας και της κωμωδίας, ήδη από την αρχαιότητα. Σε αυτό το ταξίδι στο χρόνο, ο πρώτος μας σταθμός φαίνεται να είναι τα αδέρφια Duncan, η Isadora και ο Raymond. Η Duncan θεωρείται μητέρα του ελεύθερου, εκφραστικού χορού και η συνάντησή της με την Εύα Palmer- Σικελιανού και εκείνης με την Κούλα Πράτσικα, είναι ένα από τα κλειδιά, για να κατανοήσουμε τις πρώτες συναντήσεις του έντεχνου χορού με το θέατρο στην Ελλάδα. Το ξεκίνημα αυτής της συνάντησης, γίνεται στις πρώτες Δελφικές Εορτές του 1927. Ο ελληνολάτρης αδερφός της Isadora, ο Raymond είναι αυτός που της έστρεψε το ενδιαφέρον στην ελληνική αρχαιότητα και οργάνωσε το πρώτο τους οικογενειακό ταξίδι στην Ελλάδα, το 1903. Ήταν αυτοδίδακτος γλύπτης, ζωγράφος, ποιητής, μουσουργός, τραγουδιστής, ηθοποιός, φιλόσοφος. Εκείνος και η γυναίκα του Πηνελόπη, αδερφή του Άγγελου Σικελιανού, οραματίζονταν το ζωντανέμα του πνευματικού και φυσικού τρόπου ζωής των αρχαίων Ελλήνων. Αρκετοί διανοούμενοι και φιλότεχνοι γοητεύτηκαν από τον εναλλακτικό τρόπο ζωής του, που ήταν βασισμένος σε αξίες πνευματικές, αντιεμπορικές και οικολογικές. Κάποιοι άλλοι, τον θεωρούσαν εκκεντρικό ερασιτέχνη. Ακόμα μεγαλύτερη διχογνωμία προκάλεσε η αδερφή του, Isadora. Για κάποιους καλλιτέχνες και διανοούμενους αποτέλεσε πηγή έμπνευσης. Κάποιοι άλλοι δυσανασχετούσαν για την επιδεικτική της περιφρόνηση για τις κοινωνικές συμβάσεις και τον αντιακαδημαϊσμό της. (Φεσσά- Εμμανουήλ, 2004)

Ήδη από το πρώτο της ταξίδι στην Ελλάδα, γοητεύτηκε από το αρχαίο τοπίο και οραματίστηκε μία σχολή-ναό του νέου χορού. Στις 15 Οκτωβρίου του 1903, το περιοδικό *Παναθήναια*, δημοσίευσε το κείμενο της διάλεξης που έδωσε στο Βερολίνο με τίτλο «Ο χορός του μέλλοντος». Το κείμενο αυτό μιλούσε για το νέο χορό και την

απελευθέρωση της γυναίκας. Έδωσε δύο παραστάσεις, μία στο Δημοτικό Θέατρο της Αθήνας και μία δεύτερη στο Βασιλικό Θέατρο, μπροστά στη βασιλική οικογένεια. Την τρίτη φορά που ήρθε στην Ελλάδα, το 1920, κατέφθασε με μια ομάδα μαθητριών της και με πρόθεση να εγκαταστήσει τη Σχολή της. Όμως, τα σχέδιά της θα ματαιωθούν, λόγω της πολιτικής κατάστασης της εποχής (Μικρασιατική περιπέτεια, ήττα του Βενιζέλου στις εκλογές). (Φεσσά- Εμμανουήλ, 2004) Η τεχνική της εστίαζε στον επιτελεστή-χορευτή και στη φυσική κίνηση του σώματος. Αποκάλυψε την απλότητα και το αναπόφευκτο «στην αληθινή, αγνή τέχνη». (Carlson, 2014: 288) Η ελευθερία στην κίνηση, θεωρούσε ότι πηγάζει από την αρχαία Ελλάδα, που βρίσκεται μεταξύ Ανατολής και Δύσης. Η δυτικοευρωπαϊκή κλασική τεχνική έχει την τάση να δίνει έμφαση από τη μέση του σώματος και κάτω, ενώ στην Ανατολή χορεύουν από τη μέση και πάνω. Ήταν λίγοι αυτοί που υποψιάστηκαν το νόημα της επανάστασής της, μεταξύ αυτών και η Εύα Σικελιανού. (Φεσσά- Εμμανουήλ, 2004)

Η ελληνολάτρισσα Αμερικανίδα, Εύα Palmer- Σικελιανού, αφιέρωσε τη ζωή και το έργο της στη Δελφική Ιδέα του συζύγου της, του ποιητή Άγγελου Σικελιανού. Πρόκειται για τη σκηνική παρουσίαση του Προμηθέα Δεσμώτη (1927, 1930) και των Ικέτιδων (1930) στο Αρχαίο Θέατρο των Δελφών, όταν αναμετρήθηκε με το πρόβλημα του Χορού της αρχαίας τραγωδίας. Αυτή η συνάντηση της Εύας Σικελιανού με την αρχαία τραγωδία και το χορό, έγινε στα πλαίσια της προώθησης της Μεγάλης Ιδέας από τον Σικελιανό, που ήταν η δημιουργία διεθνούς Πανεπιστημίου και η διοργάνωση πρωτοποριακών συνεδρίων και εκθέσεων παγκόσμιας ακτινοβολίας στους Δελφούς, όπου «η δημιουργική δύναμη της ελληνικής πνευματικής κληρονομιάς θα έμπαινε στην υπηρεσία των «επικών» αιτημάτων της εποχής, δηλαδή της ειρηνικής συνύπαρξης των λαών και της πολιτισμικής τους διαφώτισης». (Φεσσά- Εμμανουήλ, 2004: 39) Η κορυφαία του Χορού στον Προμηθέα του 1927, ήταν η Κούλα Πράτσικα.

Η Κούλα Πράτσικα υπήρξε σημαντική παιδαγωγός, η οποία κατόρθωσε να δώσει, στο επάγγελμα του χορευτή, υπόληψη, και προώθησε την άνοδο της χορευτικής τέχνης δίπλα στις άλλες Καλές Τέχνες. Έδωσε ελληνική πνοή στον σύγχρονο χορό και με τη Σχολή της, έθεσε τις βάσεις για μια πνευματικότερη προσέγγιση της τέχνης και της κίνησης. Με τις παραστάσεις της επαγγελματικής της ομάδας, γέννησε το μοντέρνο και εκφραστικό χορό στην Ελλάδα, εξελληνίζοντας τα ευρωπαϊκά της πρότυπα. Απώτερος σκοπός της ήταν η αρμονική συνύπαρξη σώματος, πνεύματος και ψυχής. Παρόλο που δεν αρνείται το κλασικό χορό ως τη μόνη τεχνική που χτίζει πραγματικά ένα σώμα, ένα από τα χαρακτηριστικά της είναι ο αντιμπαλετισμός της. Το 1937, ίδρυσε την Επαγγελματική Σχολή Ορχηστρικής, καθώς αυτό ήταν ένα από τα επιτακτικά αιτήματα του Μεσοπολέμου. Ήταν η πρώτη σχολή⁴ γυμναστικής- ρυθμικής- χορού στην Ελλάδα, με πρόγραμμα ευρωπαϊκών προδιαγραφών, εξαιρετους διδάσκοντες και ιδιόκτητη υπερμοντέρνα στέγη, έργο του αρχιτέκτονα και

⁴ Ήταν μία σχολή ιδιωτική που επιβίωσε του Πολέμου του 1940, της Κατοχής (1941-1944), του Εμφυλίου Πολέμου (1946-1949) και της επτάχρονης δικτατορίας (1967- 1974). (Φεσσά- Εμμανουήλ, 2004)

συζύγου της, Γεωργίου Κοντολέοντος. Επηρέασε σημαντικά τα χοροθεατρικά πράγματα των ετών 1938- 1952 και ήταν η σχολή της που μετεξελίχθηκε, το 1972, στη μόνη Κρατική Σχολή Χορού που απέκτησε η Ελλάδα. Σε αυτήν οφείλουμε, εκτός από την πρώτη Κρατική Σχολή Ορχηστρικής, τις πρώτες χορευτικές και χοροθεατρικές παραστάσεις με καλλιτεχνικές αξιώσεις. Η επαγγελματική της ομάδα θα κάνει την παρθενική της εμφάνιση, το 1938, στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, εγκαινιάζοντας την επαναλειτουργία του ρωμαϊκού μνημείου. Η ίδια δεν ήταν χορογράφος, είχε όμως ωραίες ιδέες, φαντασία, έντονη αίσθηση της κίνησης και συνθετικές ικανότητες. Το κύριο βάρος των χορογραφιών των παραστάσεων της σήκωναν οι μαθήτριάς της, στην αρχή η Μάνου με την Ευαγγελίδη, στη συνέχεια μόνη της η Ευαγγελίδη και αργότερα η Ζουζού Νικολούδη. Επίσης, το 1936 η Σχολή της ανέλαβε την οργάνωση της Τελετής Αφής της ιερής φλόγας στην Ολυμπία, για τους Ολυμπιακούς Αγώνες αυτής της χρονιάς. Από τότε καθιερώθηκε η επανάληψη της τελετής σε κάθε νέα Ολυμπιάδα. Ακόμα, η επαγγελματική της ομάδα είναι η πρώτη εκπρόσωπος του έντεχνου ελληνικού χορού σε διεθνείς γιορτές⁵ και πανεπιστημιακές παραστάσεις. (Φεσσά- Εμμανουήλ, 2004)

Τη δεκαετία του 1950 ο ελληνικός χορός σημειώνει σημαντική άνθηση. Σημειώνονται δύο σημαντικά γεγονότα της συνάντησης του χορού και του θεάτρου. Γεννιέται το «Ελληνικό Χορόδραμα» της Ραλλούς Μάνου και αρχίζει η σκηνική παρουσίαση του αρχαίου δράματος από το Εθνικό Θέατρο και το Θέατρο Τέχνης του Κουν, στην οποία συμβάλλουν οι χορογραφίες των μαθητριών της Πράτσικα-Λουκίας, Μάνου, Ευαγγελίδη, Διαμαντίδου, Χορς, Νικολούδη, Κυνηγού- και της Τατιάνας Βαρούτη. Το Μπαλέτο της Ε.Α.Σ. ιδρύθηκε το 1960 ως παράρτημα του Κρατικού Μελοδράματος. Πρόκειται για το πρώτο επαγγελματικό σχήμα κλασσικού χορού στην Ελλάδα και το μοναδικό. Το 1965 ιδρύεται και ιδιωτική ομάδα μπαλέτου η «Χορευτική Ομάδα Γιάννη Μέτση», η οποία θα μετονομαστεί το 1973 σε «Πειραματικό Μπαλέτο Αθηνών». (Φεσσά- Εμμανουήλ, 2004)

Το «Ελληνικό Χορόδραμα» της Ραλλούς Μάνου είναι ουσιαστικά η πρώτη μη κρατική ομάδα χορού στην Ελλάδα και αποτελεί το σημαντικότερο γεγονός της περιόδου 1950- 1967. Χρησιμοποίησε μοντέρνες τεχνικές, όπως το σύστημα της Martha Graham, δημιούργησε πρωτότυπο ρεπερτόριο και έδωσε τη δυνατότητα σε νέους χορευτές και χορογράφους να ασκηθούν συστηματικά επί σκηνής. Η Μάνου συμβάλλει στο ποιοτικό άλμα της σκηνικής τέχνης και για ορισμένους συνεργάτες της, όπως για τον Μάνο Χατζιδάκι, τον Αργύρη Κουνάδη, τον Μίκη Θεοδωράκη και τον Γιάννη Μόραλη, το «Ελληνικό Χορόδραμα» ήταν η πρώτη επαφή τους με τις παραστατικές τέχνες. Για τη Μάνου, η τεχνική αφορούσε μόνο στο μέσο, ενώ η τέχνη στον ίδιο το σκοπό. Ένωσε την παράδοση με τη νεωτερικότητα και έδωσε νέες διαστάσεις στο ελληνικό χοροθεατρικό τοπίο. (Φεσσά- Εμμανουήλ, 2004)

⁵ Το 1946 συμμετείχε στις εορταστικές εκδηλώσεις της UNESCO στο Παρίσι με τους Αρχαϊκούς Χορούς, την Πεντάμορφη και το Ρόδο και ελληνικούς παραδοσιακούς χορούς με αυθεντικά κοστούμια. Το 1952 εμφανίστηκε στη Β' Δελφιάδα του Freiburg της Γερμανίας, στο αρχαίο Teatro Romano της Βερόνα και στο Teatro Olimpico της Βιτσέντζα. (Φεσσά- Εμμανουήλ, 2004)

Αξιόλογη ήταν η προσφορά του βραχύβιου «Κέντρου Κλασσικού Μπαλέτου» των Λεωνίδα Ντε Πιαν και Ρενέ Κάμμερ, το οποίο είχε τη δική του σχολή. Αρχισε να λειτουργεί το 1975 με κρατική επιχορήγηση και διέκοψε το 1981, όταν ενώθηκε με το «Πειραματικό Μπαλέτο Αθηνών». Μια βασική καινοτομία του Ντε Πιαν ήταν ο συνδυασμός του μπαλέτου με το λόγο, ώστε να είναι προσιτό στα παιδιά. Έτσι, τότε ένας αφηγητής εξηγεί τα χορευτικά και τότε οι ίδιοι οι χορευτές λειτουργούν ως ηθοποιοί και μιλούν. (Φεσσά- Εμμανουήλ, 2004)

Τη δεκαετία 1980 χαρακτηρίζει άνθιση στα πολιτισμικά δεδομένα. Κυρίως, αυτή η άνοιξη αφορά στον σύγχρονο χορό, αφού εξέφραζε το πνεύμα της εποχής. Οι νέοι δημιουργοί απορρίπτουν τους τρόπους του παρελθόντος και ευθυγραμμίζονται με τα διεθνή ρεύματα, δηλαδή τον ψυχολογισμό του χοροθεάτρου, τη διερεύνηση των σχέσεων του χορού με τις άλλες τέχνες, τον αισθητισμό, τον πολυσυλλεκτικό μεταμοντερνισμό, την αποδόμηση, τον αυτοσχεδιασμό, τον χορό, που επικεντρώνεται στο σώμα, στην αντιφατική καθημερινότητα και τα προβλήματα του σύγχρονου ανθρώπου- προβλήματα υπαρξιακά, πολιτισμικής αυτογνωσίας. Το σύγχρονο χοροθέατρο θα ευδοκιμήσει στην Ελλάδα, μια χώρα με έντονη θεατρική παράδοση και ανύπαρκτη μπαλετική. (Φεσσά- Εμμανουήλ, 2004)

Μία από τις ομάδες με σημαντικό έργο είναι η «Ομάδα Σύγχρονου Χορού» του Χάρη Μανταφούνη, χορευτή, χορογράφο και δάσκαλο με στέρεη θεατρική παιδεία, που ιδρύεται το 1980. Η λιτότητα και η συνοχή αποτελούν χαρακτηριστικά γνωρίσματα της πορείας του δημιουργού, ο οποίος ξεκινά με θέματα εμπνευσμένα από την αρχαία τραγωδία και τον Σαίξπηρ και καταλήγει στον προβληματισμό για τις ανθρώπινες σχέσεις της εποχής του. Ο χορός αντιμετωπίζεται ως μέσο σωματικής έκφρασης χωρίς, όμως, να στερείται θεατρικής ατμόσφαιρας. Τον ίδιο χρόνο ο Βέλγος χορευτής και χορογράφος Daniel Lommel, ιδρύει στην Ελλάδα την ομάδα «AENAON Χοροθέατρο». Ένα χρόνο αργότερα, έπειτα από απόφαση της τότε υπουργού πολιτισμού Μελίνας Μερκούρη, η ομάδα εντάσσεται στο Κ.Θ.Β.Ε., με καλλιτεχνικό διευθυντή τον Lommel. Έτσι, ξεκινά μια δημιουργική περίοδος και για την Θεσσαλονίκη, και η ομάδα του Lommel θα ανεβάσει το επίπεδο της χορευτικής τέχνης στην Ελλάδα του '80. Η χορεύτρια, χορογράφος και δασκάλα Μαίρη Τσούτη θα επηρεάσει, επίσης, καθοριστικά την ανέλιξη του σύγχρονου χορού. Η Σχολή της, που ιδρύεται το 1972, είναι ο πυρήνας όπου συγκεντρώνονται και μαθητεύουν σημαντικοί χορευτές και χορογράφοι, όπως ο Δημήτρης Παπαϊωάννου, η Αγγελική Στελλάτου και η Αγγελική Μάντακα. Από τη Σχολή αυτή, γεννιέται η ομάδα «Ανάλια» το 1984, με την οποία η Τσούτη ανιχνεύει τη σχέση χορού και θεάτρου. Βασικά στελέχη της ομάδας ήταν ο Παπαϊωάννου και άλλοι. Το 1986 ιδρύονται επτά ομάδες χοροθεάτρου, αριθμός ρεκόρ για την περίοδο 1980-2002. Ο Παπαϊωάννου μαζί με την Αγγελική Στελλάτου ιδρύουν την «Ομάδα Εδάφους». Ένα χρόνο αργότερα, το 1987, δημιουργείται η Ομάδα Κλασσικού και Σύγχρονου Χορού της Νίκης Κονταξάκη. Το 1988 ιδρύεται η «Ομάδα Σύγχρονης Κίνησης Ηώ» της Μαρίας Γαϊτάνη, με στόχο την έρευνα και τον πειραματισμό πάνω σε νέες μορφές κίνησης και έκφρασης. Την ίδια χρονιά, ο Κωνσταντίνος Μίχος και η Τίτη Αντωνοπούλου

δημιουργούν την ομάδα «Λάθος Κίνηση», η οποία θα διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στη χορευτική έκρηξη του 1990. Το 1989 ιδρύονται, επίσης, οι ομάδες: «Θεατροχορευτική Ομάδα της Λίλλυς Βελισσαρίου», το χοροθέατρο «Ρόες» της Σοφίας Σπυράτου, η «Seresta Dance Company» της Χριστίνας Μπέσκου και το εργαστήριο πειραματικής πρακτικής, έρευνας και μελέτης του χορού και του θεάτρου ΣΕΠΘΔΩΡΑ από την Αγγέλα Λύρα και τον Βασίλη Λάγγο. (Φεσσά- Εμμανουήλ, 2004)

Η τελευταία δεκαετία του 20ού αιώνα σημείωσε εντυπωσιακή πρόοδο στον τομέα του χορού και του χοροθεάτρου. Οι βασικότεροι λόγοι ήταν η κατάρτιση των νέων χορευτών και χορογράφων και η θεαματική αύξηση των επιχορηγήσεων του Υπουργείου Πολιτισμού προς σωματεία και ομάδες σύγχρονου χορού. Η επιτυχία των παραστάσεων από την «Ομάδα Εδάφους» του Παπαϊωάννου λειτούργησε καταλυτικά για την απόφαση της πολιτείας να ενισχύσει τις νέες χοροθεατρικές δυνάμεις. Η χορευτική έκρηξη ευνοήθηκε και από την θεσμοθέτηση του ετήσιου Φεστιβάλ Χορού Καλαμάτας, το 1995, υπό τη διεύθυνση της Βίκυς Μαραγκοπούλου, και του «Μήνα Χορού του Ανοιχτού Θεάτρου», ο οποίος καθιερώθηκε τον επόμενο χρόνο με πρωτοβουλία της Δόνης Μιχαηλίδου. Έπειτα από τη επιτυχημένη πορεία της «Ομάδας Εδάφους», το χοροθέατρο διευρύνεται με την ομάδα «Οκτάνα» του Κωνσταντίνου Ρήγου. Η άνθιση του χορού αφύπνισε το σύγχρονο ελληνικό θέατρο και άρχισαν να συμβαίνουν στην Ελλάδα πρωτότυπες και δημιουργικές συνεργασίες μεταξύ σκηνοθετών και χορογράφων. Οι θετικές αυτές εξελίξεις έχουν και την αρνητική τους όψη. Δίνονται από το Υπουργείο λίγα χρήματα σε πολλές ομάδες. Αυτό θα ευνοήσει την πολυφωνία στο χώρο αυτό, αλλά θα οδηγήσει τους ιδρυτές των ομάδων να είναι χορευτές, σκηνογράφοι, ενδυματολόγοι, φωτιστές, διαφημιστές, τεχνικοί και διαχειριστές οικονομικών της ομάδας τους. (Φεσσά- Εμμανουήλ, 2004)

1.3.1. Αντιγόνη Γύρα: *Κινητήρας*

Στην ομάδα «Οκτάνα» του Κωνσταντίνου Ρήγου συμμετέχει ως χορεύτρια, βοηθός χορογράφου και υπεύθυνη παραστάσεων⁶ η Αντιγόνη Γύρα, της οποίας το έργο μας απασχολεί στην παρούσα εργασία. Η Αντιγόνη γεννιέται το 1970 στην Αθήνα. Η

⁶ Η επαγγελματική της σταδιοδρομία ξεκινά με την ομάδα «Οκτάνα». Το 1995 είναι υπεύθυνη για την παράσταση της *Άλκηστης* στο αρχαίο Θέατρο Άργους, ενώ τον Ιούλιο του 1996 εργάζεται ως βοηθός του χορογράφου Ρήγου στην παράσταση της ευριπίδειας *Άλκηστης*, από το Θέατρο Τέχνης στην Επίδαυρο. Με την ομάδα αυτή, χορεύει στις παραστάσεις *Σώμα θυμήςσου* (Απρίλιος 1990), *Μήπως είστε της εκδρομής* (Μάιος 1990), *Ονειρώ ρήξεις που ίσως να αφήσαμε και Έκτρωσις* (Ιούλιος 1990), *Δωμάτιο 5* (1991) και *Οι γάμοι* (Οκτώβριος 1993). Παράλληλα ως ιδρυτικό μέλος του Exit Dance Theatre, χορεύει και χορογραφεί στις παραστάσεις *When all the world sits down* (Αυστρία, 1991), *Sorry* (Λονδίνο, Άμστερνταμ, 1992-1993), *Μια στιγμή, μια ζωή και Σφιχτά κρατώντας χάρτου αετούς* (Αθήνα, 1993). Το 1993 χορεύει ως κορυφαία στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* στο E.T.C Theatre του Λονδίνου με την «Concrete Theatre Company». (Φεσσά- Εμμανουήλ, 2004)

καλλιτέχριδα ξεκινά την ενασχόλησή της με τον χορό σε μικρή ηλικία από το φυτώριο της Κρατικής Σχολής Ορχηστρικής Τέχνης και τη σχολή μπαλέτου της Αλέκας Μπερτόλη. Στη συνέχεια, ακολουθεί μια πορεία σπουδών, ξεκινώντας από το Deree College (major in Dance), όπου παρακολουθεί μαθήματα χορού για δύο χρόνια (1988-1990), ενώ το καλοκαίρι του 1989 συμμετέχει σε εντατικά σεμινάρια σύγχρονου χορού και χορογραφίας στις Σχολές των Alwin Nikolais- Murray Louis και Erick Hawkins στη Νέα Υόρκη. Πριν ολοκληρώσει τις σπουδές της στο Derre College, φεύγει για Λονδίνο, και το Laban Centre for Movement and Dance, από το οποίο αποφοιτά με άριστα το 1993, κερδίζοντας το πρώτο βραβείο χορογραφίας των αποφοίτων αυτού του έτους. Το 1995 ξεκινά, με υποτροφία του Laban Centre, τη διδακτορική της διατριβή με θέμα «Η ποικιλομορφία των ερμηνευτών, μια φαινομενολογική προσέγγιση σε θέματα χορογραφικής διανομής» σε συνεργασία με την Dr. Valerie Preston Dunlop. Οι σπουδές της περιλαμβάνουν και πλήθος σεμιναρίων με τον Daniel Thai, τον Pascal Gravate, τον Marc Bogart, τον Aime de Liniere, τον Daniel Lommel και πολλούς άλλους, σε Ελλάδα και εξωτερικό. (Φεσσά-Εμμανουήλ, 2004)

Έπειτα από παρότρυνση του Ρήγου, ιδρύει το 1996 τη χορευτική ομάδα *Κινητήρας*, όπου εκεί διοχετεύει τις πειραματικές της ανησυχίες. Σκοπός της είναι ο συνδυασμός κίνησης και λόγου, η προσφορά θεάματος μεταξύ χορού και θεάτρου και ο σχολιασμός της καθημερινότητας. Μερικές εκ των παραστάσεων της ομάδας είναι: *Πόρτες και Σύννεφα* (1996-97), *Οι χοροί του Φον Πολυστρόφ* (1997), *Μόνοί* (2001), *Move on* (2002), *Ανακύκλωση* (2003), *Lysistrata's Cry* (2006), *Κλυταιμνήστρα Αόρατη* (2008), *Πλεκτάνη* (1999, 2009), *Το Δίχτυ* (2010), *Αγάπη Αγάπη* (2010), *Το Δικό μου Ψάρι* (2014). Στις παραστάσεις των έργων του *Κινητήρα* συμμετέχουν επαγγελματίες και ερασιτέχνες περφόρμερς διαφορετικής προέλευσης: χορευτές, ηθοποιοί αλλά και άνθρωποι που δεν έχουν άμεση σχέση με το χορό. Το 2008 δημιουργεί το πρώτο residency centre για παραστατικές τέχνες στην Ελλάδα, το *Κινητήρας studio*, μαζί με τη Βίκυ Αδάμου και τη Φλώρα Καλομοίρη. (συνέντευξη Αντιγόνης Γύρα, 2018)

Το 2009 ιδρύει το In Progress Feedback Festival (IPFF), με κύριο μέλημα την εστίαση στη δημιουργική διαδικασία και τη σχέση του δημιουργού με το κοινό του, παρά στο τελικό αποτέλεσμα. Διαγωνιζόμενοι καλλιτέχνες, που επιλέγονται κατόπιν αιτήσεως, έχουν την ευκαιρία να πειραματιστούν και να δείξουν το έργο τους. Κάποιοι θα επιλεγθούν, θα φιλοξενηθούν στον *Κινητήρα* και θα έχουν την ευκαιρία να διαδράσουν με το αθηναϊκό κοινό. Είναι ένας τρόπος έκφρασης, αλληλοϋποστήριξης και έμπνευσης, μέσα από την έρευνα και τις παραστατικές τέχνες. Φέτος, το IPFF συμπληρώνει δέκα χρόνια από την ίδρυσή του. (www.Kinitiras.com) Το 2012 δημιουργεί τη δράση ΕΚ ΠΛΗΞΗ, που αφορά στο όραμά της να φέρει το χορό και το σωματικό θέατρο στην εκπαίδευση. Το 2015 ξανασυστήνει τον *Κινητήρα* ως Καλλιτεχνικό Δίκτυο Παραστατικών Τεχνών και φτιάχνει με πολυπληθή ομάδα χορευτών επαγγελματιών και ερασιτεχνών τις παραστάσεις: *Ο Καφές*, *Ανύποπτος Χρόνος*, *Έρωντας* και άλλες. Από το 2017 είναι μέλος της καλλιτεχνικής ομάδας «ΓΑΒ» με την οποία παρουσίασε την παράσταση

Βαθύς Αναστεναγμός. (βιογραφικό Αντιγόνης Γύρα, Σχολή Δήλος) Το φετινό έργο της ομάδας, που αναμένεται να παρασταθεί στις αρχές Ιουλίου, φέρει τον τίτλο *Flashback* και αφορά σε ένα ταξίδι στο χοροθεατρικό ρεπερτόριο του *Κινητήρα*.

2. Σύγχρονη περφόρμανς

Η performance και η performance art ξεκίνησαν να θεωρούνται μείζονες πολιτιστικές δραστηριότητες τις δεκαετίες του 1970 και του 1980 στις Ηνωμένες Πολιτείες, τη Δυτική Ευρώπη και την Ιαπωνία. Όπως και τα κινήματα που προαναφέρθηκαν (φουτουρισμός, ντανταϊσμός, σουρεαλισμός), έτσι και η περφόρμανς στην αρχή έγινε αποδεκτή από μια πολύ περιορισμένη καλλιτεχνική κοινότητα. Το κοινό στοιχείο, όμως, της παραστασιακής τέχνης με τα παραπάνω καλλιτεχνικά κινήματα, αλλά και με τις υπόλοιπες πρωτοπορίες των αρχών του 20^{ου} αιώνα στο θέατρο και στο χορό, ήταν η ανάπτυξη και η ανάδειξη των εκφραστικών ποιοτήτων που φέρει το ίδιο το σώμα, σε αντίθεση με τη λογική, ρηματική σκέψη και ομιλία, αποσκοπώντας την ίδια στιγμή στην πρόκριση της φόρμας έναντι του περιεχομένου και του τελικού αποτελέσματος. (Carlson, 2014)

Η πρώτη ύλη μιας περφόρμανς είναι το σώμα. Το σώμα, πολύ συχνά του ίδιου του καλλιτέχνη, υπόκειται σε χειρισμούς και δοκιμασίες, όπως οποιοδήποτε υλικό που μεταχειρίζεται ένας καλλιτέχνης. Περίπου στα μέσα της δεκαετίας του 1960, η εικαστική δύναμη του σώματος μπορούσε να θεωρηθεί αυτόνομη προσέγγιση, για την οποία άρχισαν να χρησιμοποιούνται οι όροι «body art» (σωματική τέχνη) και performance art. (Carlson, 2014) Η ανάδυση του σώματος σημαίνει την ενεργοποίηση και την καθιέρωση του εγώ στον διάλογό του με το κοινωνικό. Όλα είναι σώμα. Από το 1960 έως και το τέλος του 20^{ου} αιώνα, ανιχνεύονται δια του σώματος όλοι οι μηχανισμοί εξουσίας και αντίστασης. *«Ο ψυχρός πόλεμος, ο μιλιταριστικός εθνικισμός των Ηνωμένων Πολιτειών, η ανάπτυξη της πολεμικής τεχνολογίας και των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης συνιστούν το πλαίσιο μέσα στο οποίο το καθημερινό σώμα, το πραγματικό σώμα, το σώμα στην υπερβολή του επιζητεί να γίνει χώρος συνάντησης των εικαστικών τεχνών με τον χορό και το θέατρο. Ο αυτοσχεδιασμός, το τυχαίο, ο δρόμος αποκτούν κεντρική σημασία και η τεχνική της δημιουργίας, επιχειρείται να καταργηθεί.»* (Ρηγοπούλου, 2008: 453) Αξίζει, εδώ, να σταθούμε σ' αυτό το διάλογο του σώματος με το κοινωνικό, το οποίο θα μεταφράσουμε αργότερα και σε πολιτικό, παρατηρώντας τη σχέση του με το πέρασμα από την αυτοβιογραφική στην πολιτισμική περφόρμανς.

2.1. Αυτοβιογραφική και Πολιτισμική Περφόρμανς

Γύρω στο 1970, αυτό που εκλάμβαναν οι περισσότεροι στο άκουσμα της λέξης περφόρμανς, ήταν η εκδήλωση του ψυχισμού του καλλιτέχνη, οι εναλλακτικοί του εαυτοί, οι οποίοι έπαιρναν σάρκα και οστά μπροστά στα μάτια ενός κοινού. Το σώμα του καλλιτέχνη αποκτά διττή σημασία, καθώς είναι αντικείμενο και υποκείμενο του έργου. Οι καλλιτέχνες επιλέγουν ένα χώρο, συχνά αντισυμβατικό και όχι κάποιο θέατρο, και χρησιμοποιούν όλα τα τεχνολογικά μέσα που έχουν στη διάθεσή τους, για

να δημιουργήσουν το έργο τους. Προσπαθούν να διαφοροποιηθούν από το παραδοσιακό θέατρο, δοκιμάζοντας μίξεις ήχων, εικόνων, κινήσεων και εστιάζοντας στη δημιουργία ενός έργου με ανοιχτό τέλος. Το υλικό που συνήθως χρησιμοποιούν προέρχεται από την καθημερινότητα. (Carlson, 2014) Ο σκοπός του καλλιτέχνη της αυτοβιογραφικής περφόρμανς είναι να ενώσει το σώμα του και τη φωνή του για να μεταφέρει μία εμπειρία. Αυτή η εμπειρία μπορεί να είναι προσωπική. Στρέφεται προς το κοινό, με την ελπίδα ότι οι εμπειρίες του κοινού θα φωτίσουν τις δικές του και θα ελαφρύνουν το προσωπικό του φορτίο. Γι' αυτό, η αυτοβιογραφική περφόρμανς χρησιμοποιήθηκε κυρίως από περιθωριοποιημένες ή καταπιεσμένες κοινότητες, οι οποίες ήθελαν με ένα διαφορετικό τρόπο να επικοινωνήσουν την εμπειρία τους και να βρουν αποδοχή από το κοινό. Οι περφόρμερς, λοιπόν, συνήθιζαν να φέρνουν ως πρώτη ύλη, αυτοβιογραφικά τους στοιχεία.

Παρόλα αυτά, ο Guillermo Gomez- Peña⁷ ήταν ένας περφόρμερ που κατάφερε να οδηγήσει την περφόρμανς σε ένα νέο μονοπάτι. Πλέον, μία περφόρμανς δεν χρειαζόταν να είναι αμιγώς αυτοβιογραφική, ούτε σύσταση αφηρημένων, εναλλακτικών ταυτοτήτων, όπως έκανε η Eleanor Antin⁸. Ο νέος τύπος περφόρμανς, αφορούσε λιγότερο στις προσωπικές εμπειρίες και εστίαζε, κυρίως, σε γενικές πολιτισμικές δυναμικές. Ο στόχος ήταν να σταματήσει ο καλλιτέχνης να φαίνεται ως ένας «μποέμ του περιθωρίου». (Carlson, 2014: 484) Περνώντας στον 21^ο αιώνα δεν είχε σημασία μόνο η ατομική έκφραση ή οι ανησυχίες για τη μορφή, αλλά η διαδικασία δημιουργίας πολιτισμού, με την παρουσίαση κοινωνικών και πολιτισμικών προβληματισμών. Η παράσταση αποκτά προνομιακή θέση και θεωρείται βασική λειτουργία στη μορφοποίηση της κουλτούρας, αλλά και στις σχέσεις που διατηρούν οι κουλτούρες μεταξύ τους. Η παράσταση, σύμφωνα με τον Philip Zarilli⁹, «ως τρόπος πολιτιστικής δράσης, δεν είναι απλά ο αντικατοπτρισμός κάποιων ουσιωδών, απαραίτητων και σταθερών ιδιοτήτων μιας στατικής και μονολιθικής κουλτούρας, αλλά αντιθέτως είναι ένα πεδίο δράσης και αντιπαλότητας με κέντρο την ατέρμονη διαδικασία της αναθεώρησης των εμπειριών και των νοημάτων που συστήνουν την εκάστοτε κουλτούρα». (Carlson, 2014: 492) Χωρίς αυτό να σημαίνει την απόκλιση της προσωπικής οπτικής, η περφόρμανς άρχισε να εστιάζει περισσότερο στη μετάδοση μηνυμάτων στο κοινό. Παραδείγματα αποτελούν το «θέατρο της ανυπακοής» (guerrilla theatre)¹⁰, «θέατρο του δρόμου» (street theatre), οι

⁷ Ο Guillermo Gomez-Peña, περφόρμερ, συγγραφές, ακτιβιστής, ήθελε ο περφόρμερ να μετέχει ενεργά στη διαδικασία διαμόρφωσης του πολιτισμού. Θεωρούσε ότι το ίδιο έπρεπε να ισχύει για τους gay, τις γυναίκες, τους έγχρωμους καλλιτέχνες, που δεν γίνεται να βρίσκονται πλέον στο περιθώριο. Οι διαχωριστικές γραμμές παύουν να έχουν σημασία. (Carlson, 2014)

⁸ Αμερικανίδα καλλιτέχνη που δραστηριοποιείται πάνω στην Εννοιακή τέχνη, την περφόρμανς, τον κινηματογράφο, με θέματα που αφορούν στο φύλο, την ηλικία, τη φυλή, τις κοινωνικές τάξεις. (<https://www.artsy.net/artist/eleanor-antin>)

⁹ Διεθνώς αναγνωρισμένος περφόρμερ και εκπαιδευτής ηθοποιών, ο οποίος αντλεί υλικό από Ασιατικές πολεμικές τέχνες και τεχνικές διαλογισμού. (<https://phillipzarilli.com/about/>)

¹⁰ Η αντάρτικο θέατρο. Ο όρος guerrilla δηλώνει τόσο την ανυπακοή όσο και την ανταρσία.

Επινοήθηκε από τον R.G.Davis των San Francisco Mime Troupe, στα τέλη της δεκαετίας του 1960, για να περιγράψει τις δημοφιλείς παραστάσεις εκείνης της περιόδου, που τελούσαν σε μη-θεατρικούς χώρους με σκοπό τη μετάδοση πολιτικών μηνυμάτων στο ευρύ κοινό. (Carlson, 2014)

Guerrilla Girls¹¹ με τις φεμινιστικές τους πεποιθήσεις, η ομάδα ASCO¹² και άλλες. Η περφόρμανς αρχίζει να αφορά περισσότερο στις μη προνομιούχες ομάδες και όχι στους διανοούμενους, όπως συνέβαινε κατά την πρώτη της εμφάνιση. Γίνεται πολιτική και στοχεύει, ιδιαίτερα στις ΗΠΑ και στην Αγγλία, την ισχυρή υλιστική ιδεολογία της εποχής, την επιδεικτική αδιαφορία για τους μη προνομιούχους και το περιβάλλον, αλλά και την καχύποπτη στάση έναντι των αριστεριστών και άλλων, παρακαμιακού χαρακτήρα, στοιχείων, που είχαν παρεισφρήσει στο χώρο της τέχνης και χαρακτηρίζουν την εποχή του Reagan και της Thatcher σε Αμερική και Αγγλία αντίστοιχα. (Carlson, 2014)

Η Αντιγόνη Γύρα, σπουδάζοντας και ξεκινώντας την επαγγελματική της πορεία τις τελευταίες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα και συνεχίζοντας ενεργά μέχρι και σήμερα, αποτελεί ζωντανό παράδειγμα των αλλαγών, που υπέστη το είδος της περφόρμανς με το πέρασμα στον 21^ο αι. Παρουσιάζει ενδιαφέρον, ο τρόπος με τον οποίο άφησε τις αλλαγές αυτές να την παρασύρουν και, τελικά, να αποτυπωθούν στο έργο της. Η ίδια, αλλά και οι συνεργάτες της, παρατηρούν έντονες διαφορές μεταξύ των έργων που δημιουργεί. Έχει την αίσθηση ότι «ο καλλιτέχνης πρέπει να είναι ένα ανοιχτό δοχείο, που να επιτρέπει την επιρροή απ' όσα συμβαίνουν και αυτή η επιρροή να αντικατοπτρίζεται με κάποιο τρόπο στο έργο του». (συνέντευξη Αντιγόνης Γύρα, 2018) Υπάρχει μια σταθερή βάση στον τρόπο που δουλεύει, αλλά η μεθοδολογία και τα μέσα που χρησιμοποιεί έχουν αλλάξει με το πέρασμα των χρόνων. Τα πρώτα έργα της ήταν αυτοβιογραφικά. Από το *Πόρτες και Σύννεφα* που μιλάει για το διαζύγιο των γονιών της, τις *Καρδερίνες* που αφορούν στις δυσκολίες της συγκατοίκησης με τους φίλους και της ωριμότητας, μέχρι και την *Πλεκτάνη*, που σαν ιδέα ξεκίνησε με αφορμή τις δυσκολίες της εισόδου στον επαγγελματικό χώρο και την προδοσία. Όσο μεγάλωνε, τα έργα της άρχισαν να γίνονται πιο ευαίσθητα, κοινωνικά και πολιτικά. Για παράδειγμα, *Η Ανακύκλωση* ήταν ένα οικολογικό έργο. Ξεκινά με τρεις αγγέλους που ξυπνάνε μέσα από τα σκουπίδια. Ήταν μια εποχή, που δεν υπήρχε ακόμα ανακύκλωση στην Ελλάδα. Αργότερα, κάνει μία τριλογία που αφορά στον πόλεμο και την κακοποίηση. Αυτά τα έργα ήταν η προαίσθηση της χορογράφου, ότι τα πράγματα στη χώρα μας έχουν σκληρύνει και οδηγούμαστε σε κρίση. *Το Τσίρκο που κοιμήθηκε* αφορούσε στην κρίση και στον τρόπο που χειρίστηκε η τότε κυβέρνηση την κατάσταση. Χωρίς να της συμβαίνει, απαραίτητα, συνειδητά, η χορογράφος παρατηρεί το δικό της πέρασμα από την αυτοβιογραφική στην πολιτισμική περφόρμανς, με έντονα κοινωνικά και πολιτικά σχόλια. Η ίδια πιστεύει στη στρατευμένη τέχνη. Θεωρεί ότι μέσα από την τέχνη τα πάντα μπορούν να αλλάξουν, οπότε οι καλλιτέχνες φέρουν τεράστια ευθύνη γι' αυτά που παρουσιάζουν στο κοινό. Είναι σημαντικό, λοιπόν, να πάρουν ανοιχτά μία θέση, για τα πράγματα που συμβαίνουν γύρω τους. (συνέντευξη Αντιγόνης Γύρα, 2018)

¹¹ Φεμινίστριες με ριζοσπαστικές ιδέες και δράση, που ελκύνονταν από τις συμβολικές αξίες και τις παραστατικές μεθόδους του θεάτρου της ανυπακοής. (Carlson, 2014)

¹² Ισπανόφωνοι κάτοικοι του Λος Άντζελες που διαμαρτύρονταν, καλλιτεχνικά με παρόμοιο τρόπο όπως οι Guerrilla Girls, για την έλλειψη εκπροσώπων από τις ισπανόφωνες κοινότητες στα τοπικά, πολιτιστικά ιδρύματα. (Carlson, 2014)

Παρόλο που η Αντιγόνη παρατηρεί στα έργα της, το πέρασμα από την αυτοβιογραφική στην πολιτισμική περφόρμανς, δεν απορρίπτει, στα πιο πρόσφατα έργα της, την είσοδο του αυτοβιογραφικού υλικού. Σύμφωνα με τη Ρηγοπούλου (2008), ο κάθετος διαχωρισμός της «τέχνης για την τέχνη» και της «στρατευμένης τέχνης» είναι σχηματικός, καθώς το ατομικό ποτέ δεν διαχωρίζεται από το κοινωνικό. Το σώμα είναι ο τόπος συνύπαρξης και των δύο διαστάσεων. Οι καλλιτέχνες επιχειρούν να σκιαγραφήσουν το χώρο στην κοινωνική του δυναμική, αλλά και να υπερβούν τα δικά τους προσωπικά σωματικά όρια. Η τέχνη της περφόρμανς περιέχει μια σημαντική ιδεολογική εμπλοκή, η οποία παίρνει άλλοτε τη μορφή της ανοιχτής στράτευσης κι άλλοτε μοιάζει να υπαγορεύεται από τα ίδια τα πράγματα. Σίγουρα, καταλήγουμε, δεν μένει ανεπηρέαστη από τις ταχύτατες εξελίξεις και την καθημερινότητα. Ένα από τα βασικά της εργαλεία, μάλιστα, είναι ακριβώς αυτή η ικανότητά της να απορροφά την καθημερινότητα, μετουσιώνοντας ή καταγράφοντάς τη.

2.2. Καθημερινά βιώματα: η πρώτη ύλη της περφόρμανς

Οι καλλιτέχνες της περφόρμανς, σήμερα, εξηγείρονται κατά της κοινωνίας για την υπερβολική της ανοχή απέναντι στα πράγματα. Το κοινό έχει πάψει να σοκάρεται και ο καλλιτέχνης δεν διαθέτει πια τα μέσα για να μπορέσει να επηρεάσει, να συγκινήσει, να παρακινήσει ή ακόμα και να εξοργίσει το κοινό. Η κραυγή του καλλιτέχνη δεν μπορεί να κινήσει την προσοχή του θεατή. (Ρηγοπούλου, 2008) Αυτός είναι ο λόγος, που οι καλλιτέχνες της περφόρμανς επέστρεψαν στο απλό, στη λιτότητα των καθημερινών τους βιωμάτων. Η τέχνη, για άλλη μια φορά, θα προσπαθήσει να μιμηθεί τη ζωή. Το κυνήγι της πρωτοτυπίας παραμένει βασικός στόχος των καλλιτεχνών και η συνεχής μετακίνηση από το συμβολικό στο πραγματικό, και αντίστροφα, γίνεται πιο επείγουσα από ποτέ.

Οι καλλιτέχνες της περφόρμανς, είτε είναι οι δημιουργοί είτε οι ίδιοι οι περφόρμερς, χρησιμοποιούν ως δομική ύλη των έργων τους το ίδιο τους το σώμα, τις αυτοβιογραφίες τους, τις προσωπικές τους εμπειρίες από τη διαβίωση σε ένα συγκεκριμένο πολιτισμικό περιβάλλον. (Carlson, 2014) Οι καλλιτέχνες αυτοσχεδιάζουν παραστασιακά, βάσει αναμνήσεων και γεγονότων του παρελθόντος που έχουν συσσωρευτεί στη μνήμη του μυαλού τους και στη μνήμη του σώματός τους. Κάθε μέλος μιας ομάδας φέρνει πρώτη ύλη, η οποία, στη συνέχεια, αξιοποιείται κατά τη διάρκεια διαμόρφωσης μιας παράστασης. Μπορεί κανείς να φέρει ένα κείμενο, ένα αγαπημένο αντικείμενο, ένα μουσικό κομμάτι, μια σκέψη και όλα αυτά ο χορογράφος/σκηνοθέτης να τα συνθέσει, σε συνεργασία με την ομάδα, για να δημιουργήσει την τελική μορφή της παράστασης.

Η Αντιγόνη Γύρα, φέρνει στα έργα τα προσωπικά της βιώματα και φροντίζει οι περφόρμερς των έργων της, να φέρουν στις πρόβες και τα δικά τους. Πέρα από το αυτοβιογραφικό υλικό στο οποίο βασίζεται η ίδια και αναλύσαμε στην προηγούμενη

ενότητα, έχει ενδιαφέρον να δούμε πώς ενσωματώνει τα βιώματα των περφόρμερς, που συμμετέχουν στις παραστάσεις της. Η χορογράφος ξεκινά τις πρόβες με μία ξεκάθαρη ιδέα, αλλά το τελικό αποτέλεσμα θα κριθεί από το υλικό που θα φέρουν οι χορευτές. Αυτός είναι και ο λόγος, που στα τελευταία έργα της αναφέρει πως η χορογραφία είναι μια συνεργασία της ίδιας με την ομάδα. Η πρώτη ύλη έρχεται από τους περφόρμερς και μετά η χορογράφος επεξεργάζεται το υλικό με τη βοήθεια της μεθοδολογίας που διδάχτηκε στο Laban. Χρησιμοποιεί κλασσικές αρχές, όπως τη λειτουργία του χώρου και του χρόνου, τις δυναμικές στην κίνηση, τη ροή, τις ποιότητες, τις σχέσεις. Πότε ακολουθεί αυστηρά μία μέθοδο και πότε λειτουργεί πιο ελεύθερα. Η κίνηση της καθημερινότητας είναι πηγή έμπνευσης για την ίδια. Κοιτάζει με μεγάλη περιέργεια ό,τι συμβαίνει γύρω της και το ίδιο παρακινεί και τους χορευτές της να κάνουν. Βλέπει λεπτομέρειες, κρατάει σημειώσεις, κοιτά τα μάτια, τα χέρια των ανθρώπων. Ο στόχος είναι οι περφόρμερς, όταν δουλεύουν ένα ρόλο, να φέρνουν από έξω ή από τον εαυτό τους κινήσεις που έχουν δει ή βιώσει. (συνέντευξη Αντιγόνης Γύρα, 2018)

Μία από τις περφόρμερς της ομάδας του *Κινητήρα*, επιβεβαιώνει τα παραπάνω, μεταφέροντάς μας τις αναμνήσεις της από την audition που πέρασε, προκειμένου να λάβει μέρος σε κάποιο έργο της Αντιγόνης. Η Ευγενία Σιγαλού χαρακτήρισε την εμπειρία αυτής της ακρόασης, ως μία από τις πιο σημαντικές στιγμές της ζωής και του έργου της. Η ακρόαση γινόταν για το έργο *Η Ανακύκλωση*. Η χορογράφος της έδωσε το χρόνο να προετοιμάσει το σώμα της, με κάποιο ζέσταμα, για να ξεκινήσει η διαδικασία της ακρόασης. Η περφόρμερ, από την πρώτη κιόλας στιγμή, κατάλαβε ότι θα ήταν μια ακρόαση διαφορετική από αυτές που είχε συνηθίσει να πηγαίνει. Η Αντιγόνη της έδωσε τη συνθήκη και την άφησε να είναι ο εαυτός της. Τις έδωσε αντικείμενα, κοστούμια και μερικές οδηγίες και την άφησε ελεύθερη να δράσει γύρω και μέσα σ' αυτά. Όπως αναφέρει η χορεύτρια: «σε αφήνει να είσαι εσύ, μέσα από αυτό που εκείνη θέλει να χορογραφήσει. Δεν σου λέει τι να κάνεις. Σε βάζει μέσα σε αυτό από την αρχή. Δεν καταπατά τον άνθρωπο, παρά αφήνει τον περφόρμερ ελεύθερο απέναντι στην οδηγία» (ομιλία Ευγενίας Σιγαλού στο πλαίσιο των προβών του *Flashback*, 2019) Με τον τρόπο που κινείται ή χειρονομεί ένα χορευτής/περφόρμερ, ουσιαστικά χορογραφεί τον εαυτό του. Αυτό είναι κάτι που δεν μπορεί, ένας ευφυής χορογράφος να αγνοήσει. Η Ρούλα Πατερράκη, στα πλαίσια θεατρικών εργαστηρίων¹³ που παρέδωσε, ανέφερε πολλές φορές την ανάγκη, ο ηθοποιός να φέρνει πάντα μαζί του τα βιώματά του. Αν δεν τα κουβαλά μαζί του, στις πρόβες και στην παράσταση, είναι ένας αποτυχημένος ηθοποιός. Πρέπει να χρησιμοποιεί τις αισθήσεις του. Πρέπει να ακούει, να μην υποδύεται ότι ακούει. Πρέπει να βλέπει, όχι να μιμείται κάποιον που βλέπει.

Το ίδιο προσπαθεί να μεταδώσει και η Αντιγόνη στους συνεργάτες της. Απλώς ξεκινά λίγο διαφορετικά. Εστιάζει, πρώτα, στην ομάδα. Δημιουργεί ένα ασφαλές πλαίσιο,

¹³ Θεατρικά εργαστήρια που πραγματοποιήθηκαν στο ΕΚΠΑ στα πλαίσια του μεταπτυχιακού προγράμματος σπουδών: *Πολιτισμικές και Κινηματογραφικές Σπουδές*, του τμήματος Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης, την περίοδο του χειμερινού εξαμήνου 2018-2019.

όπου ο καθένας μπορεί να είναι ο εαυτός του και δεν χρειάζεται να αποδείξει τίποτα σε κανέναν. Τότε οι άνθρωποι εκφράζονται πιο ελεύθερα και επιτρέπουν στο σώμα τους όλες τις δυνάμεις και τις αδυναμίες τους, τις οποίες η Αντιγόνη εντοπίζει και χρησιμοποιεί αναλόγως. Οι αυτοσχεδιασμοί έχουν αυτήν ακριβώς τη διττή λειτουργία. Οι περφόρμερς γίνονται ομάδα και διακρίνει κανείς τις ξεχωριστές τους δυνατότητες. Όταν η Αντιγόνη δουλεύει με χορευτές που έχουν ακροβατικές δεξιότητες, για παράδειγμα, τους αφήνει να τις εντάξουν στους αυτοσχεδιασμούς και εκείνη μπορεί να αλλάξει την ποιότητα, το χρόνο, τη σχέση των σωμάτων, τα επίπεδα στο χώρο και έτσι να προκύψει μια χορογραφία. (συνέντευξη Αντιγόνης Γύρα, 2018)

Από τα παραπάνω προκύπτει, ότι η χορογράφος, αφήνει το τυχαίο να επηρεάσει τις πρόβες. Έχει σαφείς ιδέες που θέλει να μεταδώσει, εμπνέεται από την καθημερινότητα και το υλικό των περφόρμερς και δημιουργεί την τελική χορογραφία. Το τελικό αποτέλεσμα, όμως, είναι πολύ συγκεκριμένο. Έχει αρχή, μέση και τέλος. Όταν εντοπίσει κάτι ενδιαφέρον στις πρόβες, το απομονώνει και το δουλεύει μέχρι τέλους. Σημαντικό εργαλείο στη διαχείριση των καθημερινών βιωμάτων, αποτελεί και η επανάληψη της κίνησης. Οι περφόρμερς επαναλαμβάνουν μία σειρά κινήσεων στους αυτοσχεδιασμούς και τις πρόβες και έτσι ανακαλύπτουν κι άλλες δεξιότητες που κρύβει το σώμα τους. Μία άσκηση που δοκιμάζουν οι δάσκαλοι του χοροθεάτρου είναι η εξής: οι περφόρμερς σχηματίζουν ένα κύκλο. Ο κάθε ένας είναι υπεύθυνος να φέρει στην ομάδα μία κίνηση, που μπορεί να προκύπτει από μία οδηγία του χορογράφου ή ελεύθερα. Ο επόμενος περφόρμερ πρέπει να επαναλάβει την κίνηση του προηγούμενου και να προσθέσει μία ακόμη. Και αυτό συνεχίζεται, μέχρι ο τελευταίος να επαναλάβει τις κινήσεις όλων, προσθέτοντας στο τέλος μία δική του. Αυτή η άσκηση, μπορεί να μοιάζει απλή, αλλά μαθαίνει στο σώμα ένα κινητικό λεξιλόγιο διαφορετικό από αυτό που γνωρίζει. Είναι το λεξιλόγιο που προτείνει ένα άλλο σώμα, το οποίο αντιλαμβάνεται διαφορετικά την πραγματικότητα. Μία δεύτερη άσκηση, συνέχεια της προηγούμενης, είναι η ακόλουθη: αφού, πλέον, οι περφόρμερς κατέληξαν σε μία χορογραφία, με κινήσεις που έφεραν όλοι στον κύκλο, θα αλλάξουν την ποιότητα της κίνησης, την ταχύτητα, τα επίπεδα στο χώρο, θα την επαναλάβουν, θα την πολλαπλασιάσουν, θα την επιμηκύνουν, εξερευνώντας τα συνεχώς διαπερατά όρια της κίνησης και δημιουργώντας μία εικόνα, η οποία ξεκίνησε με τη μίμηση μιας απλής καθημερινής κίνησης. (μαθήματα χοροθεάτρου, Κινητήρας 2018)

Αυτή η τάση, να ξεκινά μία δημιουργία από κάτι προσωπικό που φέρνει κάθε ένας που συντελεί στον σχεδιασμό μιας περφόρμανς, μπορεί να διαπιστωθεί σε τρία επίπεδα. Θα επιχειρήσουμε την εφαρμογή μιας θεωρίας, που θεωρούμε απαραίτητη, πριν κλείσει αυτή η ενότητα. Η Ρούλα Πατεράκη προτείνει, στις πρόβες της δραματουργικής ανάγνωσης ενός κειμένου, να λειτουργήσουν τα τρία επίπεδα της μνήμης: το short term memory, το medium term memory και το long term memory. Το short term memory αφορά στο «εδώ και τώρα». Διαβάζω ένα κείμενο και η πρώτη λέξη με οδηγεί στην επόμενη. Κάθε λέξη, μου δημιουργεί το ανάλογο συναίσθημα για να εισάγω την επόμενη, χωρίς να γνωρίζω τί προηγείται και τί έπεται. Προχωρώ

αργά, αναπνέοντας το κείμενο και αφήνομαι σε αυτό, με μόνη ανάμνηση τη λέξη που άφησα πίσω μου. Το medium term memory ξεκινά να λειτουργεί στην πορεία της ανάγνωσης του κειμένου και των προβών. Έχω διανύσει μία κειμενική απόσταση, οπότε τώρα ξέρω, περίπου, τί προηγείται. Υπάρχει, πλέον, ένα υπόβαθρο στο μυαλό μου, και αυτό με ετοιμάζει να προχωρήσω παρακάτω με το short term memory. Το long term memory, αφορά σε ηθοποιούς που ξέρουν πια πολύ καλά το κείμενο, το έχουν κατακτήσει και η μνήμη τους το περιέχει ολόκληρο. (Θεατρικό εργαστήριο, Ρούλα Πατεράκη, 2018)

Μπορούμε να δούμε αυτή τη μέθοδο να εφαρμόζεται και στον τρόπο με τον οποίο δουλεύει η Αντιγόνη τα έργα της. Όταν ξεκινά τις πρόβες με τους περφόρμερς λειτουργεί, αυστηρά, το short term memory. Οι περφόρμερς, έπειτα από την οδηγία/συνθήκη της χορογράφου, ανακαλύπτουν σιγά σιγά μέσα από τον αυτοσχεδιασμό την κίνηση. Κάθε κίνηση που κάνουν θα φέρει μία επόμενη. Με την ανάμνηση της προηγούμενης θα έρθει η επόμενη. Να σημειωθεί εδώ, ότι η διαδικασία δεν αποκλείει την είσοδο των προσωπικών βιωμάτων, στη διαδικασία της ανακάλυψης ενός «κειμένου» από κινήσεις, που πρόκειται να αποτελέσουν το τελικό προϊόν. Στη συνέχεια, με παρότρυνση της χορογράφου, οι περφόρμερς έχουν κρατήσει το υλικό που τους φαίνεται ενδιαφέρον και αυτό πλέον αποτελεί το medium term memory. Έχουν αποκτήσει μία βάση, οπότε πλέον ο αυτοσχεδιασμός αποκτά νόημα και πλαίσιο μέσα στο οποίο συνεχίζει να υφίσταται το short term. Μόνο αφού ολοκληρωθούν οι πρόβες, δημιουργηθεί το τελικό αποτέλεσμα και παιχτεί αρκετές φορές θα μπορέσουν οι περφόρμερς να κατέχουν το long term memory. Αυτή η διαδικασία, που εφαρμόζεται στην ανάγνωση ενός κειμένου, και εδώ εφαρμόστηκε στην κινητική ανάγνωση μιας ιδέας της χορογράφου, οδηγεί τους ηθοποιούς και τους περφόρμερς αντίστοιχα, χρησιμοποιώντας τον εαυτό τους και τις αισθήσεις τους, να αναγνώσουν βήμα βήμα ένα κείμενο ή να συνθέσουν σταδιακά μερικές κινήσεις, πράγμα που θα τους οδηγήσει να δημιουργήσουν αυτό που θα παρασταθεί τελικά στο κοινό. Για την περφόρμανς, αυτή η διαδικασία είναι πιο σημαντική από το τελικό αποτέλεσμα. Αυτό που έχει αξία σε αυτό το είδος, είναι η σταδιακή αποδόμηση της καθημερινότητας και του εαυτού, κατά τη διάρκεια των προβών. Αφού στο τέλος, αυτό είναι που θα επικοινωνήσει στο κοινό και όχι κάποιο κείμενο ή χορογραφία ρεπερτορίου.

2.3. Περφόρμανς: ένα αποδομημένο είδος

Έχει καθιερωθεί να θεωρείται η σύγχρονη περφόρμανς, από τους μελετητές της, είδος αποδομημένο, πράγμα που τη διαχωρίζει από το παραδοσιακό θέατρο. Τί σημαίνει όμως στην πραγματικότητα αποδομημένο είδος και πόσο σημαντικό είναι να διερευνηθεί στην παρούσα μελέτη;

Η Josette Feral, το 1982, σε μία μελέτη της που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό Modern Drama, με τίτλο «Performance and Theatricality», προχώρησε στη διάκριση της

περφόρμανς από το θέατρο χρησιμοποιώντας όρους που εισήγαγε ο μεταδομιστής Jean-Francois Lyotard. Η Feral «υποστήριζε ότι το θέατρο βασιζόταν στη σημειωτική, στην αναπαράσταση, στα σημεία μιας απούσας πραγματικότητας, ενώ η περφόρμανς αποδομούσε τους σημειωτικούς κώδικες του θεάτρου, δημιουργώντας τη δυναμική των «επιθυμιακών ροών», οι οποίες ενεργοποιούνται στο βιωμένο παρόν». (Carlson, 2014: 203)

Ο πρώτος που ηγήθηκε του κινήματος της αποδόμησης ήταν ο Jacques Derrida. Η αποδόμηση ορίζεται, από τον ίδιο, ως τρόπος αποσυναρμογής των ιεραρχικών αντιθέσεων, οι οποίες είναι καθιερωμένες από τη δυτική μεταφυσική και ελέγχονται από την εξιδανίκευση και την υποβάθμιση. Σε αυτή τη βίαιη ιεραρχία των αντιθετικών ζευγών, προτείνει δύο φάσεις. Η πρώτη είναι αυτή της αντιστροφής. Αφού ο ένας όρος εξουσιάζει τον άλλο, θα πρέπει να αποδομήσουμε την αντίθεση αντιστρέφοντας την ιεραρχία. Έτσι αναδύεται μία «έννοια», η οποία δεν μπορούσε να γίνει αντιληπτή υπό το προηγούμενο καθεστώς. (Derrida, 2006) Η ανάγνωση αυτή θα ανατρέψει την ιεραρχία μεταξύ των δύο όρων. Η εξάρτηση, πλέον, του πρώτου και ισχυρού όρου από τον δεύτερο, συνιστά ήδη μέσο ανατροπής της ιεραρχίας. (Deutscher, 2012) Όμως, αν κανείς αποδεχόταν μια τέτοια αντιστροφή, «δεν θα υπήρχε ελπίδα εξόδου από τον φαύλο κύκλο μιας εξιδανικευμένης σημασίας». (Κακολύρης, 2004: 142) Γι' αυτό και χρειαζόμαστε και τη δεύτερη φάση της αποδομητικής ανάγνωσης, που είναι αυτή της μετατόπισης. Εδώ η έννοια που αναδύθηκε στην πρώτη φάση θα επανεγγραφεί στο σώμα του συστήματος, αυτού που ήταν πάντα εκεί, απλά βρισκόταν απωθημένο και το οποίο κατέστη ξανά ορατό μέσω της ανατροπής της δυαδικής αντίθεσης. Έτσι, ενώ η δυαδική λογική συμβαίνει «ανάμεσα στα όρια ενός διαζευκτικού «είτε...είτε», η «μη αποφασίσιμη» λογική της αναπληρωματικότητας αποτελεί τη συζευκτική λογική του «και...και», η οποία, όχι μόνο αρνείται, αλλά και αποδιοργανώνει την κλασική δυαδική σκέψη.» (Κακολύρης, 2004: 149) Επομένως, η πρώτη φάση της αντιστροφής λαμβάνει χώρα μέσα στα όρια της μεταφυσικής, ενώ η δεύτερη φάση της μετατόπισης προσπαθεί να ανοίξει ένα δρόμο προς ένα σημείο πέρα των ορίων αυτών. Οι έννοιες που προκύπτουν δεν μπορούν να κατανοηθούν μέσα στα πλαίσια της μεταφυσικής. Οι νέες έννοιες, ασύμμετρες, αντίθετες, εγγράφονται σε έναν άλλο τόπο, που απαιτεί την μετακίνηση του αναγνώστη- θεατή, στην περίπτωση μας.

Η αποδόμηση, λοιπόν, δεν αποτελεί μέθοδο ή εργαλείο, κατά τον Derrida, που εφαρμόζει κάποιος στο αντικείμενό του εξωτερικά. Η αποδόμηση είναι κάτι που συμβαίνει στο εσωτερικό. (Deutscher, 2012) Γι' αυτό και είναι δύσκολη η εφαρμογή της μεθόδου αυτής στη σύγχρονη περφόρμανς, γενικά, και στο έργο της Αντιγόνης Γύρα, ειδικά. Δεν μπορεί ένας ερευνητής-ρεπόρτερ να χρησιμοποιήσει μονομερώς τα εργαλεία της αποδόμησης ερμηνεύοντας ένα έργο. Μπορεί να διακρίνει τις αντιφάσεις μέσα σε αυτό, τις εντάσεις, τις επαναλήψεις, να προσπαθήσει να αναγνώσει διπλά μία σκηνή. Μία κίνηση, μερικές λέξεις, μία σύνθεση σε μία περφόρμανς μπορεί να έχει παραπάνω από μία σημασίες, όπως η λέξη *φάρμακον* που αποδίδεται από τον Πλάτωνα άλλοτε ως «θεραπεία» και άλλοτε ως «δηλητήριο».

(Deutscher, 2012: 28) Όμως, η αποδόμηση δεν χρησιμοποιείται μόνο στη σφαίρα του θεατή/αναγνώστη. Μπορεί να χρησιμοποιηθεί, επίσης, στη σφαίρα της δημιουργίας ενός κειμένου- χορογραφίας- έργου, αλλά και στη σφαίρα της εκτέλεσης- επιτέλεσης. Ο χορογράφος μπορεί να αναγνώσει αποδομητικά την καθημερινότητα που βιώνει. Γι' αυτό στο έργο του δεν μπορούν, συχνά, να αποφευχθούν σχόλια πολιτικά και κοινωνικά. Ο δημιουργός μιας περφόρμανς, στην παρούσα εργασία η Αντιγόνη Γύρα, είναι ένας παρατηρητής που βλέπει, καταγράφει, αποδομεί και χορογραφεί. Ο περφόρμερ, από την άλλη, παίρνει την οδηγία από τον χορογράφο, και αφήνει τον εαυτό του να αντιδράσει. Μέσα από τον αυτοσχεδιασμό, θα σωματοποιηθεί η άποψη του περφόρμερ απέναντι σε αυτό που ακούει. Η κίνηση που θα παράγει είναι η δική του ανάγνωση πάνω σε ένα θέμα- γεγονός- συναίσθημα. Γι' αυτό και το έργο του ρεπόρτερ δεν αρκεί για να αναγνωστεί αποδομητικά μία περφόρμανς. Ο ρόλος μου στην ανάγνωση είναι διπλός. Λειτουργώ, παράλληλα, ως περφόρμερ και γνώστης του τρόπου με τον οποίο δουλεύει η συγκεκριμένη χορογράφος και μπαίνω στη θέση του περφόρμερ, αποδομώντας με τον δικό μου τρόπο τα ερεθίσματα που παίρνω. Έπειτα συγκαλώ τον εαυτό μου σε τάξη, ξαναγίνομαι θεατής/ρεπόρτερ, για να αναγνώσω με διαφορετικό τρόπο, αυτό που μόλις είδα.

Στο δίπολο θέατρο-χορός, που αναφέρθηκε στην ενότητα της ιστορικής περιγραφής της πορείας του χοροθέατρου στην Ελλάδα του 20^{ου} αιώνα, παρατηρήσαμε μία βίαιη ιεραρχία. Το θέατρο πάντα υπερίσχυε του χορού στην Ελλάδα. Ο χορός παρουσιάζεται σαν το «φτωχό συγγενή», που εμφανίζεται μόνο σε εξαιρετικές περιπτώσεις. Οι καλλιτέχνες –ηθοποιοί, σκηνοθέτες, χορευτές, χορογράφοι- που είδαν έξω από αυτήν την ιεραρχία, κατάφεραν, θα λέγαμε σήμερα, να αποδομήσουν αυτό το αντιθετικό ζεύγος. Αρχικά εντόπισαν τις δυνάμεις του όρου «χορός». Τόνισαν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του και είδαν την διακριτική του παρουσία δίπλα στο θέατρο, ήδη από την αρχαιότητα. Αφού λοιπόν με το έργο τους κατάφεραν να φέρουν στον όρο «χορός» μίαν άλλη διάσταση, τον επανεγγράφουν στο σύστημα και καλούν τους θεατές ή τους συνεχιστές τους, να αναγνώσουν τη νέα συνθήκη, αφού πρώτα μετακινηθούν από τη θέση τους. Πλέον οι έννοιες «χορός» και «θέατρο» δεν είναι οι ίδιες. Γεννήθηκε ένα είδος, το οποίο στην αρχή κρίθηκε αρνητικά, αλλά τελικά κατάφερε να αλλάξει τη διεθνή γνώμη, καταργώντας το δίπολο. Οι περφόρμερς δεν κατήγησαν τις διαφορές, απλώς τις εκμεταλλεύτηκαν. Τις αναγνώρισαν και είδαν την έννοια του «συμπληρώματος» ως πηγή έμπνευσης για το έργο τους. Το συμπλήρωμα, που έγραψε ο Derrida, δεν αποτελεί ούτε πληρότητα ούτε έλλειψη. «Καθιστά κάτι ελλιπές τη στιγμή που το συμπληρώνει.» (Deutscher, 2012: 69)

Η σημασία της αποδόμησης έγκειται στο γεγονός ότι μπορεί να ωθήσει σε αλλαγή την αντίληψή μας περί πολιτικής και κουλτούρας. Αντιμετωπίζουμε κριτικά αυτό που μέχρι τώρα θεωρούσαμε δεδομένο. Προσφέρει νέες τεχνικές για να αναγνωρίζουμε τις αντιφάσεις στις επιμέρους πολιτικές. Αλλάζει το ίδιο το κείμενο. Το καθιστά ξένο στα μάτια μας και μας ωθεί να αλλάξουμε τον τρόπο που προσλαμβάνουμε ιδέες, κληροδοτημένες από το παρελθόν που εξακολουθούν να επηρεάζουν το παρόν μας.

(Deutscher, 2012) Καταργεί τις αντιλήψεις περί σοβαρού και μη σοβαρού. Τα παρασιτικά στοιχεία, που αποφεύγονται από τον φιλοσοφικό λόγο ως μη σοβαρά, ο Derrida τα ξαναβάζει στο παιχνίδι και τα επαναδιαπραγματεύεται. (Culler, 2006) Αυτό ακριβώς έκαναν και οι καλλιτέχνες της περφόρμανς. Κατάφεραν να θέσουν στα μάτια μας το ίδιο κείμενο με τη μορφή του ξένου και μας ανάγκασαν να σταθούμε κριτικά απέναντι σε ό,τι καταναλώναμε άκριτα από το παρελθόν. Για παράδειγμα, ο Robert Wilson, διάσημος δημιουργός θεαμάτων- εικόνων, που ξεκίνησε τη σταδιοδρομία του ως χορευτής, περφόρμερ και σχεδιαστής τη δεκαετία του 1960, δημιούργησε μία αισθητική που δεν χειραγωγούσε τα υποκείμενα. Επέτρεπε στην τέχνη να δημιουργήσει μία κατάσταση εντός της οποίας ο θεατής είχε τη δυνατότητα να εξετάσει τον εαυτό του, ως δέκτης, σε σχέση με τις ανακαλύψεις που έκανε ο καλλιτέχνης με τα μέσα που διέθετε. «Οι οπτικές όπερες που δημιούργησε τη δεκαετία του 1970, ειδικά η *Deafman Glance*, Η διάρκειας 168 ωρών *KA MOUNTAIN AND GUARDENIA TERRACE*, το 1972, στο φεστιβάλ του Shiraz του Ιράν, το *A Letter for Queen Victoria* (1974) και το *Einstein on the Beach*, τον καθιέρωσαν ως έναν από τους επιφανέστερους καλλιτέχνες του πειραματικού θεάτρου της γενιάς του (...).» (Carlson, 2014: 346-347) Χειρίστηκε με έναν ιδιαίτερο τρόπο το χώρο και το χρόνο, τα οπτικοακουστικά μέσα, χρησιμοποίησε το τυχαίο, το κολάζ στις κατασκευές του, επιστράτευσε τη γλώσσα ως μέσο παραγωγής ήχων και όχι ως φορέα λογικών μηνυμάτων, όπως συνηθιζόταν. Ο ίδιος αναφέρει ότι «δεν χρειάζεται να αναρωτιέσαι για την πλοκή, γιατί απλά δεν υπάρχει.» (Carlson, 2014: 347)

Η περφόρμανς υπερβαίνει την ιστορία, το χώρο και το χρόνο. Φεύγει από την αισθητική της παρουσίας και εισάγει την αισθητική της απουσίας. Όμως, αυτή η αντιστροφή δεν αρκεί. Ο Derrida προτείνει ένα πεδίο συνεχούς αλληλεπίδρασης μεταξύ παρουσίας και απουσίας, ένα πεδίο που τελεί συνεχώς υπό κίνηση και αλλαγή και υπάρχει στο «μεταξύ» των δύο εννοιών: «παρουσία» και «απουσία». Η περφόρμανς απορρίπτει, κατά κάποιον τρόπο, τη φόρμα/μορφή, που σημαίνει ακινησία και επιλέγει την ασυνέχεια, την ολίσθηση και τη μετατόπιση. Η απόδραση από την επανάληψη είναι αδύνατη. Η μετακίνηση ενός σημείου από έναν τόπο, ένα πρωταρχικό νόημα οδηγεί σε ένα παιχνίδι συνεχούς σημείωσης, όπου τα σημεία διαφέρουν μεταξύ τους και το τελικό νόημα συνεχώς αναβάλλεται. Αυτό το ονομάζει *διαφορά* και θα το δούμε, ξανά, στο κεφάλαιο της *Πλεκτάνης*. (Carlson, 2014) Υπό αυτό το πρίσμα, αδυνατούμε να χειραγωγήσουμε το νόημα. Ούτε μπορούμε να αποκλείσουμε ως παρασιτικό ή περιθωριακό ό,τι δεν εμπίπτει σε μία θεωρία. Κι αυτή ακριβώς η έμφαση στα περιθωριακά στοιχεία είναι που μας οδηγεί στην έννοια της συμπληρωματικότητας, που αναφέρθηκε προηγουμένως. Ό,τι τέθηκε στο περιθώριο από άλλους ερμηνευτές μπορεί να είναι σημαντικό ακόμα και για τους λόγους που προκάλεσαν τον παραμερισμό του. (Culler, 2006) Χάρη στο ανεξάντλητο των συμφραζομένων και της άπειρης επέκτασιμότητάς τους, μερικοί θεώρησαν ότι η αποδόμηση επιτρέπει στους αναγνώστες-θεατές να μπορούν να λένε γύρω από ένα κείμενο- θέαμα ό,τι τους έρχεται στο μυαλό.

Για να αποφευχθούν οι κίνδυνοι της εφαρμογής μιας τέτοιας ανάγνωσης, ο Derrida προτείνει μια πρώτη συμβατική ανάγνωση. Κάτι τέτοιο εφαρμόζεται και στην δική μας ανάλυση της *Πλεκτάνης*. Για να επιτευχθεί αυτή η πρώτη ανάγνωση θα πρέπει να κατανοηθούν κάποιες σταθερές. Για να αναγνώσει κανείς μία περφόρμανς, πρέπει να είναι ενημερωμένος για τις απαρχές του είδους, τους πρώτους εκφραστές του, τους συνεχιστές του και αυτούς που δραστηριοποιούνται μέχρι και σήμερα σε αυτόν τον τομέα. Πριν φτάσουμε στην ανάλυση του έργου της *Πλεκτάνης*, αναφέραμε αναλυτικά τη γέννηση της περφόρμανς, τις απαρχές της ιστορικά και πολιτισμικά, τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που έχει πάρει με την πάροδο των χρόνων φτάνοντας στο σήμερα, στη σύγχρονη περφόρμανς. Αργότερα η έρευνα επικεντρώθηκε στην ελληνική πραγματικότητα και κατέληξε στο έργο της Αντιγόνης Γύρα, της δημιουργού του έργου της *Πλεκτάνης*. Ακόμη, πρέπει να γνωρίζει κανείς αυτή την ιδιαίτερη γλώσσα του σώματος που χρησιμοποιείται σε μία περφόρμανς, να κατέχει ένα υποτυπώδες, τουλάχιστον, κινητικό λεξιλόγιο και την ικανότητα να αλληλεπιδρά με τα μέσα που έχουν επιλεγεί για την επιτέλεση (σκηνικά αντικείμενα, φώτα, οπτικοακουστικά μέσα, κοστούμια). Κάπως έτσι, είναι πιο πιθανόν, να αποφευχθούν αυθαίρετες ερμηνείες. Έτσι, επιτυγχάνεται ένα είδος συναίνεσης, αναφορικά με την κατανόηση ενός κειμένου ή ενός έργου. Αυτή η δεσπύουσα ερμηνεία χρησιμοποιείται για να παρέχει την πρόσβαση σε ένα έργο, δηλαδή να δημιουργήσει τις κατάλληλες συνθήκες για το εγχείρημα αυτής της δεύτερης αποδομητικής ανάγνωσης, και επιπλέον προστατεύει την ίδια την αποτελεσματικότητα της αποδόμησης. Έτσι, η αποδόμηση αποκτά ένα μερίδιο αντικειμενικότητας, αφού ο Derrida αμφισβητεί την ιδέα ότι οι λέξεις και οι έννοιες έχουν απόλυτα σταθερές σημασίες, δεν αρνείται όμως ότι έχουν «σχετικά σταθερές» σημασίες. (Κακολύρης, 2004)

2.4. Χορογράφος- Περφόρμερ- Θεατής

Αυτή η πρώτη συμβατική ανάγνωση που αναφέρει ο Derrida, ως τρόπος που παρέχει πρόσβαση στον αναγνώστη ή θεατή σε αυτό που διαβάζει ή βλέπει, αλλά και ως προστασία της ίδιας της μεθόδου της αποδόμησης, ξεκινά από αυτό που ονομάζει συγγραφική ή κειμενική πρόθεση. Θεωρεί, δηλαδή, παρά το αέναο παιχνίδι της διαφοράς, ότι στην πράξη αυτό το «θέλω-να-πω» του κειμένου μπορεί να προσδιοριστεί με σαφήνεια. (Κακολύρης, 2004: 28) Γι' αυτό και προτείνει δύο αναγνώσεις, εκ των οποίων η πρώτη είναι η συμβατική, που αναφέρθηκε στην προηγούμενη ενότητα. Αν, τώρα, μετατρέψουμε τη συγγραφική πρόθεση σε χορογραφική πρόθεση, καταλήγουμε, σύμφωνα με την αποδόμηση, ότι υπάρχει πρόθεση από τον χορογράφο, η οποία μπορεί να οριοθετηθεί. Η Αντιγόνη Γύρα παραδέχεται ότι υπάρχουν πάντα πολύ συγκεκριμένες ιδέες που θέλει να μεταδώσει. Χωρίς να μπορεί να εγγυηθεί την επιτυχία της μετάδοσης, καθώς το κοινό διαφέρει από παράσταση σε παράσταση, βασισμένη στα «πιστεύω» της περί στρατευμένης τέχνης, χορογραφεί και σκηνοθετεί έχοντας πάντα κάτι να πει.

Όσο πιο καθαρά, στέρεα και αυταπόδεικτα είναι τα γεγονότα/στοιχεία που χρησιμοποιούνται, τόσο περισσότερες οι πιθανότητες να ακινητοποιηθεί ένα κείμενο. Αφού, όμως, το κείμενο είναι προϊόν της γλώσσας, πάντα υπάρχει κάτι ολισθηρό και ασύλληπτο, στο οποίο στοχεύει η δεύτερη ανάγνωση της αποδόμησης. (Κακολύρης, 2004) Όμως, η περφόρμανς δεν είναι μόνο προϊόν της γλώσσας. Μπορεί ο χορογράφος να γράφει ένα κείμενο με τις βασικές του ιδέες, αλλά αυτό δεν είναι το μοναδικό εργαλείο που κατέχει. Πέρα από τις γνώσεις και τη μνήμη του μυαλού του, χρησιμοποιεί τις γνώσεις και τη μνήμη του σώματός του και εγγράφει κινήσεις. Δημιουργείται ένας συνδυασμός λέξεων, κινήσεων, εκφράσεων, που από τη μία μπορεί να μην είναι τόσο ολισθηρός όσο η γλώσσα, από την άλλη μπορεί να είναι ακόμα πιο δύσκολο να συλληφθεί στο σύνολό του.

Η αποδομητική ανάγνωση ξεσκεπάζει τις αντιτιθέμενες σημασίες ανάμεσα σε αυτό που ο συγγραφέας/χορογράφος «θέλει να πει» και αυτό που «λέει χωρίς να θέλει να πει», ανάμεσα δηλαδή σε αυτό που «δηλώνει» και αυτό που το κείμενο/περφόρμανς «περιγράφει». Η πρώτη ανάγνωση, η συμβατική, ασχολείται με τη δήλωση, με αυτό δηλαδή που ο καλλιτέχνης θέλει να πει. Αυτό που περιγράφεται, εν αγνοία του καλλιτέχνη, είναι αυτό που αποκαλύπτεται από τη δεύτερη ανάγνωση, την αποδομητική. Θυμίζει αρκετά τις έννοιες κυριολεξία και μεταφορά. Η πρώτη φάση της δήλωσης, ίσως, είναι η κυριολεκτική ερμηνεία που δίνουμε στα πράγματα και η δεύτερη φάση, η μεταφορική.

Μία άλλη άποψη, που εκδηλώνεται από το κίνημα της λογοτεχνικής κριτικής, γνωστό ως Νέα Κριτική, και ξεκινά από τους W. K. Wimsatt Jr και Monroe C. Beardsley, αναφέρει ότι ένα κείμενο σημαίνει αυτό που σημαίνει, ανεξάρτητα από τις κειμενικές προθέσεις. Η σημασία είναι δημόσια και αντικειμενική. (Κακολύρης, 2004) Αυτή η άποψη ρίχνει το βάρος στην υποδοχή του κειμένου ή θεάματος. Για παράδειγμα, ο θεατής ενός έργου της Αντιγόνης, θα σημασιοδοτήσει αυτό που βλέπει, όπως ακριβώς θέλει. Στον αντίποδα αυτής της άποψης συναντάμε την άποψη του John Searle¹⁴, ο οποίος υποστηρίζει ότι η πρόθεση μπορεί να εκφραστεί ξεκάθαρα. (Κακολύρης, 2004) Σε αυτές τις δύο εκ διαμέτρου αντίθετες θέσεις, εμείς προβάλλουμε ξανά αυτήν του Derrida, περί δήλωσης και περιγραφής, καθώς η αλήθεια βρίσκεται πάντα κάπου στη μέση. Πάντα υπάρχει πρόθεση, η οποία, αν δουλεύεις με μία σταθερή μέθοδο και ξέρεις από την αρχή τι θέλεις να δημιουργήσεις, είναι ευδιάκριτη στο έργο. Από την άλλη, η περφόρμανς είναι ένα «κείμενο», που η χορογραφική πρόθεση είναι δύσκολο να μην παραποιηθεί στην υποδοχή της. Η πρόσληψη της περφόρμανς από το θεατή σηματοδοτεί την αποκέντρωση της ερμηνείας, η οποία αποχωρεί από το αρχικό σημασιακό κέντρο.

Είτε πρόκειται για παράσταση είτε για κάποιου είδους δραστηριότητα με επιδοσιακό χαρακτήρα, πάντα υπάρχει ως αναφορά το «άλλο», δηλαδή κάποιο κοινό που μπορεί να αναγνωρίσει και να αξιολογήσει μία πράξη. Η ευθύνη του κριτή, ο οποίος κρίνει

¹⁴ Αμερικανός φιλόσοφος, το έργο του οποίου στηρίζεται στη φιλοσοφία της γλώσσας, ιδιαίτερα στη δράση του λόγου, και τη φιλοσοφία του νου.

αν το εγχείρημα είναι επιτυχές ή όχι, δεν θα βαρύνει τον χορογράφο ή τον επιτελεστή, αλλά τον παρατηρητή. (Carlson, 2014) Τα όρια της περφόρμανς είναι συνεχώς διαπερατά και ποτέ δεν μπορεί κανείς να αναφέρει με σιγουριά αν ένα έργο έχει, ή όχι, επιτυχία. Για την Αντιγόνη Γύρα, αυτό είναι ένα θέμα οξύμωρο. Υπάρχουν στιγμές που έχει τεράστια έμπνευση και είναι ικανοποιημένη από το αποτέλεσμα των προβών, αλλά η σχέση με το κοινό δεν λειτουργεί τόσο καλά. Όταν, από την άλλη, δυσκολεύεται και δεν πετυχαίνει αυτό που ήθελε, όταν «είναι πιο δύσκολος ο τοκετός, τότε το αποτέλεσμα είναι κάπως καλύτερο», αναφέρει χαρακτηριστικά η χορογράφος. Η ίδια θεωρεί πως τα έργα που την απογείωσαν σαν χορογράφο και σαν άνθρωπο ήταν εκείνα που δεν είχαν ιδιαίτερη απήχηση στο κοινό. Ακόμα, παρατηρεί πως όταν κάνει πολλά drafts στα έργα και βλέπει, αργότερα, το βιντεοσκοπημένο υλικό, καταλήγει πως το πρώτο draft ήταν το καλύτερο. Όλα τα έργα τα παρομοιάζει με παιδιά και τη διάρκεια των προβών με την εγκυμοσύνη. Δημιουργείς κάτι με αγάπη και πρόθεση να το χαρίσεις, δίνεις ένα κομμάτι του εαυτού σου, οπότε είναι πολύ σημαντική η αποδοχή του έργου. Ένας τρόπος για να ελέγξει τις μελλοντικές αντιδράσεις των θεατών, μιας παράστασης που ετοιμάζει, είναι οι τεχνικοί. Παρατηρεί, κατά τη διάρκεια των τελευταίων προβών, τις αντιδράσεις των τεχνικών. Ο τρόπος που βλέπουν και βιώνουν το έργο είναι το κλειδί για εκείνη, με το οποίο προβλέπει την αποδοχή του από το κοινό. Ακόμα, παρατηρεί έντονα κατά τη διάρκεια των παραστάσεων τις κινήσεις των θεατών. Παρατηρεί τα σώματά τους, τα πρόσωπά τους, τις εκφράσεις τους. (συνέντευξη Αντιγόνης Γύρα, 2018) Είναι, επομένως, άκρως σημαντικό το feedback που παίρνουν οι δημιουργοί και οι περφόρμερς από τους παρατηρητές τους, ακόμα και σε παραστάσεις που δεν είναι διαδραστικές, όπως η *Πλεκτάνη*, που θα δούμε παρακάτω.

Η θεωρία και η ανάλυση της πρόσληψης έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην ανάλυση της περφόρμανς, αφού πλέον στο επίκεντρο της προσοχής δεν βρισκόταν το έργο τέχνης αλλά το καλλιτεχνικό γεγονός. Η προσοχή αφορά, σύμφωνα με τον Vito Acconci¹⁵, στην εμπειρία της τέχνης. Υπάρχει μια ενεργητική συνεργασία μεταξύ καλλιτέχνη και θεατή. Ο κάθε παρατηρητής συγκροτεί το μερίδιό της διανοητικής εργασίας και αισθητικής ευχαρίστησης που θα πάρει, έπειτα από τη θέαση ενός καλλιτεχνικού γεγονότος σαν την περφόρμανς. (Carlson, 2014) Ο τρόπος που θα ερμηνευθεί ένα τέτοιο θέαμα δεν αποτελεί ζήτημα εύρεσης, αλλά ανακάλυψης. Δεν υπάρχει κάτι που πρέπει υποχρεωτικά να βρεθεί. Υπάρχουν ιδέες, που είναι διαθέσιμες στο κοινό για να τις ανακαλύψει. (Κακολύρης, 2004) Ο παρατηρητής μίας περφόρμανς βλέπει κάτι, αλλά ποτέ δεν μπορεί να είναι σίγουρος αν αυτό που αντιλήφθηκε συμβαδίζει με την αρχική πρόθεση- ιδέα του χορογράφου/περφόρμερ. Απέναντι στο θέαμα, θα ανακαλύψει ιδέες, οι οποίες πηγάζουν από τα βιώματά του, άρα δεν είναι δεδομένη η ταύτιση με την αρχική ιδέα.

¹⁵ Ασχολήθηκε με την περφόρμανς παρουσιάζοντας τα έργα του κυρίως στη Νέα Υόρκη. Το βασικό αίτημα του Acconci είναι «να διαμορφωθεί ένα πεδίο εντός του οποίου θα βρίσκονται οι θεατές και θα μετέχουν σε ό,τι κάνω...θα γίνονται μέρος του φυσικού χώρου στον οποίο κινούμαι». (Carlson, 2014: 331-332)

Κάθε φορά που γίνεται κάποιος θεατής σε ένα έργο, όπως η περφόρμανς, καλείται να ενώσει και να καλύψει πιθανά κενά, που εντοπίζει. Αυτό, κάνει τον παρατηρητή, κατά κάποιο τρόπο, δημιουργό, αφού το τελικό αποτέλεσμα καθορίζεται σε μεγάλο βαθμό από τον τρόπο πρόσληψης του έργου. Απέναντι στις ιστορίες που διαδραματίζονται μπροστά του, αναδύονται ελεύθεροι συνειρμοί, οι οποίοι αποτελούν την ανταπόκρισή του απέναντι στο έργο. Η αυθόρμητη στάση του παρατηρητή/θεατή, απέναντι σε ένα έργο, τον κάνει να ταυτιστεί, να φαντασιωθεί τον εαυτό του ως ήρωα/χαρακτήρα της ιστορίας, να κατανοήσει την απόσταση που τον χωρίζει από τον ήρωα, να τον εκπλήξει αν δει κάτι που δεν περιμένει ή να επιβεβαιώσει αυτό που περιμένει να δει. Αυτά σύμφωνα με τον Culler (2006), ισχύουν για τον αναγνώστη ενός λογοτεχνικού κειμένου, αλλά θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε τα ίδια και στην περίπτωση της θέασης μιας περφόρμανς.

Επιπλέον, ο κάθε παρατηρητής μπορεί να ανακαλύψει γνωρίσματα και αναφορές που κάποιος άλλος αγνόησε. Η προσπάθεια να κατανοηθεί κάτι, φέρει στο εσωτερικό της κατανόησης την παρανόηση. Ένα κείμενο, κατά τον Culler (2006), μπορεί να γίνει κατανοητό κατ' επανάληψη από διαφορετικούς αναγνώστες σε διαφορετικές περιστάσεις. Αυτές οι πράξεις ανάγνωσης δεν είναι ποτέ ταυτόσημες. Περιλαμβάνουν τροποποιήσεις και διαφορές. Γι' αυτό θεωρούμε την κατανόηση ενός κειμένου μία ειδική περίπτωση παρανόησης. Η παρανόηση ή παρανόηση αυτού που βλέπει ο καθένας, δεν έχει ιδιαίτερη σημασία γιατί είναι αναπόφευκτη. Διαφορετικά, είναι αδύνατη η κατανόηση. Μία τέτοια άποψη είναι σύμφωνη με τον μεταδομισμό και κατακριτέα από άλλους φιλοσόφους και θεωρητικούς. *«Αν κάθε ανάγνωση είναι και μια παρανόηση, τότε απειλούνται οι έννοιες του νοήματος, της αξίας και της αυθεντίας που προωθούν οι θεσμοί μας.»* (Culler, 2006: 281) Όσο κι αν περιορίζεται, λοιπόν, ένα κείμενο ή μία περφόρμανς, υπό αυτή τη λογική, δεν κλείνει ποτέ.

Με τα παραπάνω φαίνεται να συμφωνεί και η Αντιγόνη Γύρα, αφού θεωρεί πως όταν επικοινωνείς κάτι, με τον οποιοδήποτε τρόπο, όπως για παράδειγμα με ένα χοροθέαμα, η επιτυχία συνυπάρχει με την αποτυχία. Ένα από τα αγαπημένα της αποφθέγματα, μάλιστα, είναι αυτό του Πωλ Βαλερί, πως όταν δύο άνθρωποι καταφέρουν να συνεννοηθούν, αυτό είναι το προϊόν μιας τέλει παρεξήγησης. (συνέντευξη Αντιγόνης Γύρα, 2018) Οι αποδομιστές δεν υποστηρίζουν ότι κάθε προσπάθεια επικοινωνίας είναι μία ψευδαίσθηση, αλλά ότι είναι ψευδαισθησιακή η εντύπωση μιας αδιαμεσολάβητης και καθαρής αμεσότητας. Μία ιδεώδης κοινότητα, σύμφωνα με τον Derrida, δεν είναι εκείνη όπου κατανοούμε τέλεια ο ένας τον άλλο. Υποστηρίζει τη διαπραγμάτευση αυτής της αδυνατότητας για επικοινωνία. Κι αυτό, γιατί η ακατανοησία και ο διαχωρισμός είναι σεβαστά και δεν χρειάζεται να ξεπεραστούν. (Deutscher, 2012) Σε αυτό βασίζονται οι καλλιτέχνες της περφόρμανς. Σε αυτή τη διαφορετικότητα, που ξεκινά από της πρόσληψη της ιδέας από τον χορογράφο ή τον ίδιο τον περφόρμερ και φτάνει μέχρι την τελική πρόσληψη από τον θεατή, που βλέπει και αντιδρά μοναδικά απέναντι στο θέαμα.

Το χάσμα μεταξύ θεατών και τελεστών είναι ακόμα αρκετά μεγάλο. Η εμπειρία της επιτέλεσης είναι κάτι που το άτομο που βρίσκεται έξω από αυτή είναι δύσκολο να

καταλάβει αν δεν μπει μέσα σ' αυτήν. Είναι πιθανόν, περφόρμερς διαφορετικών πολιτισμών να έχουν μία καλύτερη επικοινωνία από αυτήν που έχουν οι περφόρμερς με θεατές του ίδιου πολιτισμού. (Schechner, 2011) Αυτό που προτείνεται ανά τα χρόνια, είτε από δραματουργούς είτε από θεωρητικούς της περφόρμανς είτε από καλλιτέχνες του είδους και όχι μόνο, είναι ένας εμφανής διαχωρισμός μεταξύ του προσώπου του περφόρμερ και του προσώπου του χαρακτήρα που υποδύεται. Αυτό που προτείνει, συγκεκριμένα, ο Schechner (2011) είναι να μην ξεχνά ο ηθοποιός/περφόρμερ τον εαυτό του, ενώ παίζει. Αυτό μας θυμίζει τα καθημερινά βιώματα που φέρνει ο περφόρμερ στις πρόβες και την παράσταση για να τον βοηθήσουν να πλάσει το ρόλο του. Όμως εδώ προστίθεται μία λειτουργία ακόμα. Ο «μισός» ηθοποιός είναι ο ρόλος, με ό,τι αυτό περιλαμβάνει, και ο άλλος «μισός» είναι ο εαυτός του που παρατηρεί, διαχειρίζεται και απολαμβάνει τις πράξεις του άλλου μισού. Για να επιτευχθεί αυτό, θα πρέπει ο περφόρμερ να αφομοιώσει σωματικά όλες τις λεπτομέρειες της επιτέλεσής του. Αυτό ονομάζεται από τον Richard Schechner «επαναφερόμενη συμπεριφορά» (*restored behavior*). (Carlson, 2014: 65)

Η επαναφερόμενη συμπεριφορά είναι η πράξη της παράστασης κάποιου άλλου, στην οποία συμπεριφορά ο περφόρμερ κατατάσσει ο,τιδήποτε είναι συνειδητά αποσπασμένο από το πρόσωπο που δρα. Αυτό συμβαίνει στο θέατρο, στο σαμανισμό, σε παιχνίδια ρόλων, σε καταστάσεις έκστασης και σε άλλες τελετουργίες. Η έννοια της επαναφερόμενης συμπεριφοράς τονίζει την ποιότητα της παράστασης που δεν σχετίζεται με την επίδειξη δεξιοτήτων, αλλά κυρίως συμμετέχει στη διαμόρφωση της απόστασης που χωρίζει τον εαυτό από τη συμπεριφορά, κάτι ανάλογο με την απόσταση μεταξύ του ηθοποιού και του ρόλου που υποδύεται επί σκηνής. Ουσιαστικά ο περφόρμερ συνεχώς επαναλαμβάνει και μας υπενθυμίζει μία προϋπάρχουσα συμπεριφορά, πάνω στην οποία χτίζεται η επαναφορά. Υπάρχει μία πηγή ή καταγωγή της συμπεριφοράς ή κάποιων χαρακτηριστικών που είναι σεβαστή, αλλά στην πράξη αυτά τα χαρακτηριστικά απομακρύνονται από τον τόπο καταγωγής τους και αποτελούν πρώτη ύλη, έτοιμη να εμπλακεί σε μια νέα διαδικασία, σε μία νέα παράσταση. Οι πολιτισμοί αποτελούν πλούσια παρακαταθήκη από συμπεριφορές που μπορούν να ενεργοποιηθούν. Ο περφόρμερ θα συμπεριφέρεται ως να είναι είτε κάποιος άλλος είτε ο εαυτός του. Παράδειγμα αυτής της θεωρίας αποτελεί ο διατηρητέος οικισμός της Αμερικής, η Φυτεία Plimoth (Plimoth Plantation). Ο επισκέπτης κινείται στο χώρο έχοντας επίγνωση ότι βρίσκεται ταυτόχρονα στον 17^ο και στον 20^ο αιώνα. Δύο διακριτά και μη εφραπτόμενα πλαίσια μπορούν να συνυπάρχουν χωρίς να αλληλοακυρώνονται χάρη στη φαντασία των ανθρώπων που το επισκέπτονται. Υπάρχει ένα συνεχές παιχνίδι μεταξύ πραγματικού και φανταστικού. Τα αντικείμενα και οι δράσεις σε μία παράσταση δεν είναι ποτέ αμιγώς αληθινά ή αμιγώς ψευδαισθησιακά. Φέρουν δύο ξεχωριστές ποιότητες. Στο πλαίσιο μιας περφόρμανς ο περφόρμερ δεν είναι ο εαυτός του (λόγω των λειτουργιών της ψευδαίσθησης), αλλά συγχρόνως δεν είναι ο μη-εαυτός του (λόγω των λειτουργιών της πραγματικότητας). Περφόρμερς και κοινό δρουν σε ένα κόσμο διπλής συνειδησιακής κατάστασης. (Carlson, 2014)

Πολύ κοντά στη θεωρία του Schechner, βρίσκεται η μπρεχτική σύλληψη της «αποστασιοποίησης». Ζητούμενο, κατά τον Brecht, είναι ο ηθοποιός να πάρει απόσταση από το ρόλο του, να ξέρει ότι παίζει και να μην ταυτίζεται. Αυτή, ίσως, είναι η λύση που προτείνει για τη διαχείριση του χάσματος μεταξύ θεατών και τελεστών, αφού με αυτόν τον τρόπο το κοινό θα μπορεί να διακρίνει το θέατρο από την πραγματικότητα, την σύμβαση από τον ρεαλισμό. Ο ηθοποιός καλείται να ενώσει στην δουλειά του το «παίζω» από απόσταση και το «ζω» (ταυτίζομαι δηλαδή με το ρόλο). Αυτές είναι εχθρικές καταστάσεις, οι οποίες πρέπει να βρίσκονται σε διάλογο. Αυτή η άποψη άλλαξε τα θεατρικά δεδομένα της εποχής, αφού μιλούσε για θέατρο που δεν ήταν θέατρο της ελίτ, της μοναξιάς και του εσωτερικού μονολόγου. Ζητούσε νέες και πρωτότυπες λύσεις. Η πρότασή του ήταν να αποξενωθεί το κοινό από το οικείο. Το θέατρο έπρεπε να κάνει το κοινό να απορεί. Μέσα από τις ιδέες και τα πειράματα των θεατρικών πρωτοποριών, αλλά και γενικότερα μέσα από το θέατρο, το παιχνίδι ανάμεσα στο οικείο και το ανοίκειο, στο κοντικό και το τρομακτικό, παίρνει ανεξέλεγκτες μορφές, μεταμφιέζεται για να περάσει από τη σκηνή του θεάτρου στην σκηνή της ψυχής και σ' αυτήν της σωματικής τέχνης. Το ανοίκειο, το ξένο, έχει, σε αντίθεση με άλλες κατηγορίες του τρομακτικού, μια ξεχασμένη οικειότητα. Ο Freud, το όρισε ανάμεσα στα διαταραγμένα σύνορα μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας και στην απουσία της μεταξύ τους απόστασης. Αυτός ο χειρισμός μεταξύ οικείου και ανοίκειου έγινε με την αποκάλυψη της οικειότητας μέσα στο ξένο και της αποξένωσης μέσα στο οικείο. Από τον δρόμο της απόθησης, ο Freud οδηγήθηκε στον χώρο της μελέτης της καλλιτεχνικής δημιουργίας, όπου το ανοίκειο γίνεται οικείο και το οικείο ανοίκειο με την ανοχή ή τη δυσφορία του θεατή. Ο Brecht, με αυτή την αποξένωση-αποστασιοποίηση του ηθοποιού από τον ρόλο του αλλά και του ηθοποιού από το κοινό, αξιοποιεί το ανοίκειο, την έκπληξη, το σοκ, για να αναδείξει τον ανοιχτό διάλογο μεταξύ ζωής και παιχνιδιού και για να ανατρέψει το δεδομένο και το αυτονόητο. Έτσι ο ψυχαναλύομενος σύμφωνα με τον Freud και ο θεατής σύμφωνα με τον Brecht θα νιώσουν την ανάγκη να αντιδράσουν απέναντι σε ό,τι δεν είναι πλέον αυτονόητο και οικείο. (Ρηγοπούλου, 2008) Το σώμα του περφόρμερ γίνεται φορέας αυτού του συνεχούς διαλόγου και επηρεάζει το σώμα του θεατή. Το κείμενο, που είναι κυρίαρχο στο μπρεχτικό θέατρο έχει αντικατασταθεί από θραύσματα λέξεων και το σώμα είναι αυτό που θα σοκάρει τον θεατή και θα τον επηρεάσει αναλόγως.

Αυτή η σύγκλιση της ψυχανάλυσης με τη σωματική τέχνη και την περφόρμανς πρέπει να διερευνηθεί τόσο στη σφαίρα του περφόρμερ όσο και του θεατή. Το σώμα χρησιμοποιείται από τους περφόρμερς με τρόπο που μπορεί να σοκάρει τους θεατές. Σύμφωνα με την Lea Vergine (2000) και το βιβλίο της *Body Art and Performance*, η ψυχανάλυση μας δίνει μία πληθώρα όρων που μπορούν να εφαρμοστούν σε πολλά event σωματικής τέχνης ή περφόρμανς. Όμως, αναφέρει ένα πιθανό σημαντικό εμπόδιο σε αυτήν την τακτική του δανεισμού ψυχαναλυτικών όρων για να αναλυθεί το περιεχόμενο του είδους που μελετάμε. Είναι πιθανή μία σύγχυση, η οποία μας κάνει να εξισώνουμε συμπεριφορές ανθρώπων με ψυχασθένεια και αποκλίνουσες συμπεριφορές, οι οποίες χρησιμοποιούνται από καλλιτέχνες της περφόρμανς. Για παράδειγμα, αναφέρει ότι ένας ψυχικά άρρωστος μπορεί να εκδηλώσει συμπτώματα

σκατοφαγίας ή νεκροφιλίας, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι παράγει κάποιο καλλιτεχνικό έργο. Και αντίστροφα, ένας καλλιτέχνης, όπως ένα μέλος των Βιεννέζων Αξιονιστών¹⁶, που μπήκε στη διαδικασία σκατοφαγίας με δημοσιοποίηση της πράξης του, δεν σημαίνει ότι είναι διαταραγμένο και επείγει εγκλεισμού.

Οι καλλιτέχνες της περφόρμανς συνδιαλέγονται συνεχώς με εμπειρίες σωμάτων και καθημερινά βιώματα, ακόμα και αυτά που χαρακτηρίζουν την καθημερινότητα ενός ψυχασθενή. Φωτίζουν με αυτόν τον τρόπο πλευρές που μένουν αθέατες και άτομα που ζουν στο περιθώριο, εξαιτίας της ανικανότητας της κοινωνίας να τα εντάξει στο κοινωνικό σύνολο. Αποτελεί βασικό δικαίωμα του καλλιτέχνη να μην κρίνεται με ψυχαναλυτικούς όρους. Από τη στιγμή που ο καλλιτέχνης εκτίθεται, παίρνει το δικαίωμα να «είναι». (Vergine, 2000) Η διερεύνηση του σώματος οδηγεί ταυτόχρονα στο να ανακαλύψει ο καλλιτέχνης τον εαυτό του. Η επιλογή να υποβληθεί το σώμα σε επίπονες διαδικασίες, ταυτίζεται με την προσπάθεια να βιώσουν οι περφόρμερς το θάνατο, ώστε να φτάσουν να κατανοήσουν τη ζωή; Είναι μία προσωπική ανάγκη, μία προσωπική έρευνα που οδηγεί τους καλλιτέχνες της περφόρμανς στην αναζήτηση της αυτογνωσίας ή, μήπως, προϋπάρχει ένα καλά μεθοδευμένο πλάνο, που σκοπό έχει να επηρεάσει κατά βούληση το κοινό; Σίγουρα, ο τρόπος με τον οποίο προσεγγίζει το θέμα η Vergine δεν μένει ανεπηράστος από το κοινωνικό και πολιτικό της background. (Ρηγοπούλου, 2008) Επιστρέφουμε, λοιπόν, στην ανάγκη του δημιουργού-χορογράφου και σε αυτήν του περφόρμερ να σωματοποιούν και να επικοινωνούν, μέσω της περφόρμανς, τα δικά τους πολιτικά και κοινωνικά σχόλια, χωρίς όμως να είναι δυνατόν να διακριθεί αυτή η προσπάθεια από την συνειδητή ή ασυνειδητή ενσωμάτωση αυτοβιογραφικού υλικού.

Η καλλιτεχνική περφόρμανς επικεντρώνεται στο σώμα. Αυτό μας φέρνει αντιμέτωπους με ερωτήματα αν αυτό οδηγεί στον εγκλεισμό, στον παθολογικό ναρκισσισμό, σε μία αυτοαναφορικότητα, σε ένα βιογραφικό στοιχείο, σε μία συνεχή φάση αμφισβήτησης ή, αντίθετα, σε ένα άνοιγμα πέραν των καθιερωμένων, που σπάει τις κοινωνικές συμβάσεις και τα στερεότυπα και προσδίδει μια αυθεντικότητα που βοηθά την αυτογνωσία και την επικοινωνία. Το ζητούμενο της δημιουργίας είναι η σύνθεση του μύχιου με το δημόσιο, μία σύνθεση ανάμεσα στην ψυχή, την κοινωνία και τον κόσμο. Το σώμα αποτελεί τη γέφυρα μεταξύ προσωπικών και μη βιωμάτων του περφόρμερ και γέφυρα μεταξύ του περφόρμερ και του θεατή. Ο δημιουργός φέρνει τα βιώματά του, αλλά πρέπει ταυτόχρονα να πραγματοποιήσει και μian αποχώρηση από αυτά. Έτσι, επανερχόμαστε στο ζήτημα της στάσης του περφόρμερ απέναντι στο κοινό του. Υπάρχει μία φάση αυτοσχεδιαστική, που ο καλλιτέχνης δεν ελέγχει πλήρως τη δράση του σώματός του και μία φάση συμμετοχής του κοινού σε αυτό το θέαμα. Η πρόσληψη μιας περφόρμανς από το κοινό είναι κάτι, που δεν

¹⁶ Ομάδα της Βιέννης, που ονομάζεται Βιεννέζοι Αξιονιστές και αποτελείται από τον Hermann Nitsch, τον Otto Mühl, τον Günter Brus και τον Rudolf Schwarzkogler. Η ομάδα αυτή εγκαινιάζει τη σωματική τέχνη στις αρχές της δεκαετίας του '60, προτείνοντας ένα δρόμο που βασίζεται στη δράση και τη διαφοροποίηση από τις πρωτοπορίες των αρχών του αιώνα ως προς την αντίληψη της τέχνης ως ζωής. Στη θέση της ζωής βάζουν την ύπαρξη και προτείνουν την απελευθέρωση από το ζώδες στοιχείο δια του ζώδους. (Ρηγοπούλου, 2008)

ελέγχεται, αφού η πολυσημία των μηνυμάτων που εκπέμπει ο περφόρμερ είναι αυξημένη. Γι' αυτό θα πρέπει η αυτοσχεδιαστική τάση του περφόρμερ να συνδυάζεται με τον αυτοέλεγχο. Έτσι, δημιουργούνται οι κώδικες που είναι απαραίτητοι, για να επικοινωνήσουν οι εκάστοτε περφόρμερς με το κοινό. (Ρηγοπούλου, 2016)

Και ο αυθορμητισμός και η πειθαρχία αποτελούν κίνδυνο για ένα περφόρμερ. Πρόκειται για μία δύσκολη διαδικασία στην οποία πρέπει να κάνει σώμα-φωνή-μυαλό-πνεύμα μία ολότητα. Έπειτα εκθέτει αυτήν την ολότητα μπροστά στο κοινό. Οι πρόβες είναι πολύ σημαντικές σε αυτή την διαδικασία. Βοηθούν τον περφόρμερ να εντοπίσει τα προσωπικά του βιώματα, να αποσπάσει στοιχεία που θεωρεί περιττά και να κρατήσει όσα θεωρεί επαρκή και απαραίτητα. Ο χρόνος που αφιερώνεται στις πρόβες και η χρονική διάρκεια μιας περφόρμανς επηρεάζουν τον τρόπο δουλειάς των περφόρμερς και τις αλληλεπιδράσεις μεταξύ τους. (Schechner, 2001) Η Αντιγόνη Γύρα, που αποτελεί το ζωντανό παράδειγμα αυτής της εργασίας, αναφέρει χαρακτηριστικά τη σημασία των προβών. Όλη η δημιουργική διαδικασία βασίζεται στις πρόβες. Όταν φτάνει στο σημείο να παραδώσει και ξεκινούν οι γενικές δοκιμές, όλα έχουν τελειώσει. Επίσης, οι πρόβες γεννούν αδιέξοδα, τα οποία λύνονται έπειτα από ομαδική κουβέντα. Το υλικό, αν δεν μπορεί να επικοινωνηθεί στο κοινό όπως η χορογράφος θέλει, μπορεί να αλλάξει, ακόμα και μερικές ώρες πριν την παράσταση. Ακόμη, στις πρόβες δουλεύεται το ζήτημα της έκθεσης του περφόρμερ στο κοινό. Η χορογράφος εστιάζει στη δημιουργία μιας ομάδας, όπου κανένας δεν κρίνεται. (συνέντευξη Αντιγόνης Γύρα, 2018) Δημιουργείται, έτσι, ένα αίσθημα ασφάλειας, το οποίο βοηθάει τους περφόρμερς να σταθούν μπροστά στο κοινό τους, χωρίς ντροπή και αμφιβολίες. Αν ο χορογράφος ξέρει τί θέλει, πολύ δύσκολα το έργο θα αποτύχει να ολοκληρωθεί.

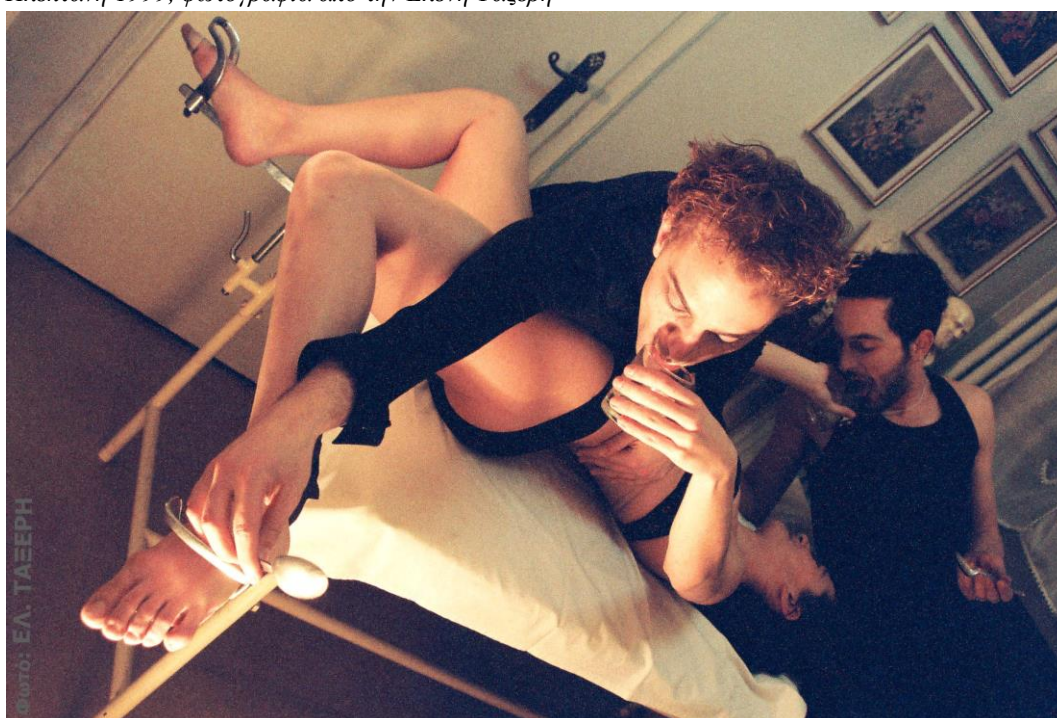
Ο χορογράφος, ο περφόρμερ και ο θεατής βρίσκονται σε ένα συνεχή διάλογο, μεταξύ τους, πριν, κατά τη διάρκεια και μετά την εκάστοτε επιτέλεση. Τα όρια της σχέσης τους είναι τόσο διαπερατά όσο και η προσπάθεια να οριστεί, να κατηγοριοποιηθεί και να αναλυθεί η περφόρμανς. Αυτό που έχει πρωτεύουσα σημασία, στην παρούσα εργασία, είναι το σώμα και ο τρόπος που το χρησιμοποιεί κάθε ένας (χορογράφος-περφόρμερ-θεατής) από την πλευρά του για να αφηγηθεί ή να ερμηνεύσει πτυχές της δικής του πραγματικότητας. Η δυσκολία να κατανοηθεί το είδος από την υπάρχουσα βιβλιογραφία, μας οδηγεί στην ανάλυση ενός έργου διαχρονικού και σημαντικού, της ομάδας του *Κινητήρα*, που φέρει τον τίτλο *Πλεκτάνη*, το οποίο θα προσπαθήσει να μας φέρει ένα βήμα πιο κοντά στην κατανόηση, ή έστω στην ενσυναίσθηση αυτού του ακατανόητου είδους.

3. Η Πλεκτάνη

Στα έργα της πρώτης καλλιτεχνικής δεκαετίας της Αντιγόνης Γύρα, ανήκει η χοροθεατρική περφόρμανς *Πλεκτάνη*. Η πρώτη παρουσίαση έγινε στο «Ανοιχτό Θέατρο» στις 11 Μαΐου του 1999 και απέσπασε ενθουσιαστικά σχόλια κοινού και κριτικών. Χάρη στη διαχρονικότητα του έργου και των προβληματικών του, η *Πλεκτάνη* ανέβηκε ξανά 9 χρόνια αργότερα στο θέατρο «Δίπυλον» τον Ιούνιο του 2008 και περιόδευσε σε διάφορα μέρη της Ελλάδας τον ίδιο χρόνο και τον επόμενο (2009).



Πλεκτάνη 1999, φωτογραφία από την Ελένη Τάξερη



Πλεκτάνη 1999, φωτογραφία από την Ελένη Τάξερη

Η Πλεκτάνη ανοίγει στα πρώτα έργα της «ομάδας του Κινητήρα» και βρίθει αυτοβιογραφικών στοιχείων της ίδιας της δημιουργού του, Αντιγόνης Γύρα, αλλά παράλληλα σχολιάζει καυστικά μια επικαιρότητα που φαίνεται να επαναλαμβάνεται 10 χρόνια αργότερα με κοινωνικο-πολιτικά σχόλια πιο επίκαιρα από ποτέ. Αφορά στην πλεκτάνη που στήνουμε καθημερινά ο ένας στον άλλο και ενίοτε στον ίδιο μας τον εαυτό. Είναι μια αφήγηση του καθημερινού εφιάλτη της αναξιοκρατίας και των συνεχόμενων βιασμών της προσωπικότητας για χάρη της επιτυχίας. (lesbian.gr, 2008)



17



18

Μπροστά μας υψώνονται οκτώ βάρη κοινωνικά, επαγγελματικά, προσωπικά που άλλοτε καταρρέουν και άλλοτε μένουν στη θέση τους. Οκτώ πρόσωπα, το καθένα με το δικό του μοναδικό χαρακτήρα, και ενίοτε βάρη, στήνουν, ξεδιαλύνουν, μπλέκουν και ξεμπλέκουν την πλεκτάνη στην οποία είναι ταυτόχρονα θύματα και θύτες: την «σκοτεινή πλεκτάνη των ανθρώπων».

Το έργο χωρίζεται σε μέρη τα οποία έχουν για τίτλο τους μια παροιμία. Δουλεύονται ξεχωριστά από την χορογράφο και τους περφόρμερς με ενδιάμεσες μεταβάσεις, σημαντικές για τα περάσματα από το ένα κομμάτι στο άλλο. Περίπου 10 χρόνια μετά, και οι αλλαγές που θα κάνει η χορογράφος είναι ελάχιστες. Η διαφορά βρίσκεται στο ότι οι χορευτές, όσο περνούν τα χρόνια, αποκτούν καλύτερη τεχνική. Χορευτές με άρτια τεχνική κατάρτιση σηματοδοτούν μια νέα εποχή για το χορό και το θέατρο στην Ελλάδα. Στην πρόοδο αυτή συμβάλλουν νομοθετικές μεταρρυθμίσεις στην ανώτερη βαθμίδα της Κρατικής Σχολής Ορχηστρικής Τέχνης, ο παράλληλος εκσυγχρονισμός της, αλλά και η άνεση των χορογράφων και των χορευτών να κινηθούν και εκτός Ελλάδας, γεγονός που τους επιτρέπει να παρακολουθούν τις διεθνείς εξελίξεις, να αυξάνουν την αυτοπεποίθησή τους και να εμβαθύνουν τις τεχνικές τους γνώσεις. (Φέσσα- Εμμανουήλ: 2004) Η Αντιγόνη Γύρα με την οξυδέρκεια που την χαρακτηρίζει παρατηρεί τις αλλαγές και τις χρησιμοποιεί για να απογειώσει το έργο της.

¹⁷ Η ομάδα του έργου «Πλεκτάνη», 1999

¹⁸ Η ομάδα του έργου «Πλεκτάνη», 2008

Έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον να δούμε αυτές τις μεταβολές που συντελούνται στα σώματα, στο πέρασμα των χρόνων. Μέσα σε μία δεκαετία, που απέχει η πρώτη παρουσίαση της *Πλεκτάνης* από τη δεύτερη, οι μετατροπές θα έλεγε κανείς είναι πολλές και σημαντικές. Δύο περφόρμερς της πρώτης παρουσίασης, η Αμάλια Μπένετ και η Βίκυ Αδάμου αναλαμβάνουν να αναβιώσουν την παράσταση το 2008. Σχεδόν όλοι οι χορευτές και οι ηθοποιοί αλλάζουν. Το σημαντικότερο κατά την Αντιγόνη, για τις εν λόγω αλλαγές, αποτελεί το γεγονός ότι τα σώματα με το πέρασμα των χρόνων έγιναν πιο ανοιχτά στις προσλαμβάνουσες,

«γιατί οι καιροί μας έχουν κάνει πιο ευαίσθητους και πιο ευπροσάρμοστους. Οπότε αντίστοιχα και τα σώματα έχουν κατά κάποιο τρόπο αποκτήσει αυτή τη δεξιότητα να προσαρμόζονται. (...) Τα σώματα έχουν αποκτήσει μια πιο ισχυρή τεχνική, έχει ανέβει το επίπεδο, ο χορός έχει γίνει πιο ακροβατικός και έτσι το νέο αίμα που μπαίνει στην ομάδα έχει τέτοιες δεξιότητες που οι παλιοί δεν έχουν. Αλλά οι παλιοί έχουν δεξιότητες για λεπτομέρειες στην κίνηση, για ερμηνεία, χωρίς να είναι υπερβολή. Και έτσι τα σώματα των πιο ώριμων ερμηνευτών με των πιο νέων μπορούν να συμπληρώνουν το ένα το άλλο.»
(συνέντευξη Αντιγόνης Γύρα, 2018)

Με ευφυΐα χειρίζεται τα διαφορετικά σώματα χορευτών και ηθοποιών και καταφέρνει να αξιοποιήσει καλλιτεχνικά τα δυνατά, αλλά και τα αδύνατα, σημεία τους. Με ξεκάθαρες ιδέες, αλλά όχι υποδείξεις στην κίνηση, καθοδηγεί την ομάδα της. Δίνεται μια αρχική συνθήκη η οποία διανθίζεται με λεπτομέρειες μέχρι και την τελευταία πρόβα. Ο αυτοσχεδιασμός είναι το βασικότερο συστατικό των έργων της, ο οποίος είναι καθοδηγούμενος και προσανατολισμένος στις ιδέες που θέλει κάθε φορά η δημιουργός να συμπεριλάβει στο έργο της. Είναι ανοιχτή στις προτάσεις των συνεργατών και περφόρμερς της ομάδας και το αποτέλεσμα είναι σχεδόν πάντα ομαδικό. Αφήνει το τυχαίο κατά τη διάρκεια των προβών, αλλά το τελικό αποτέλεσμα είναι πολύ συγκεκριμένο με αρχή μέση και τέλος που, με ελάχιστες εξαιρέσεις, δεν αλλάζει από παράσταση σε παράσταση. (συνέντευξη Αντιγόνης Γύρα, 2018)

Όσο αυτοσχεδιασμό, τυχειότητα και ελευθερία κίνησης και έκφρασης επιτρέπει η χορογράφος κατά τη διάρκεια των προβών, τόσο συγκεκριμένο και ανέπαφο διατηρεί το τελικό «σενάριο δράσης». Τον όρο αυτό δανειζόμαστε από τον Richard Schechner (2011), ο οποίος κάνει λόγο για «σενάρια δράσης», τα λεγόμενα *scripts*, που χρησιμοποιούνταν από τους χορευτές-σαμάνους των παλαιολιθικών ναών- θεάτρων.

Ο λόγος που εντοπίζουμε ομοιότητες μεταξύ των «σεναρίων δράσης» των σαμάνων και των «σεναρίων δράσης» των περφόρμερς, βασίζεται στη συγγένεια μεταξύ σαμάνου και περφόρμερ. Η Ρηγοπούλου (2016) αναγνωρίζει ένα πέρασμα από τον σαμάνο στον περφόρμερ. Και οι δύο βιώνουν το σώμα τους με έναν διαφορετικό τρόπο. Το βλέπουν «από ψηλά» σαν να είναι «άλλο» και ταυτόχρονα δικό τους, φωτισμένο από μια αυτοσυνείδηση που μπορεί να αναδυθεί μέσα από επίπονη άσκηση, νηστεία, δέηση ή από καλλιτεχνική προσπάθεια. Οι δύο αυτές μορφές

(σαμάνος-περφόρμερ) ελευθερώνονται από τα σωματικά δεσμά, έστω και συμβολικά, και αποκτούν μια άλλη ματιά για το σώμα. Οι περφόρμερς, όπως και αρκετοί σαμάνοι, υποβάλλουν τον εαυτό τους συχνά σε ψυχο-σωματικές δοκιμασίες, οι οποίες τους φέρνουν αμφοτέρους αντιμέτωπους με την προσπάθεια βίωσης του θανάτου. Τα τελετουργικά των σαμάνων θυμίζουν τις πρόβες των περφόρμερς ή την ίδια την περφόρμανς.

Φυσικά με τον όρο «σενάρια δράσης», ο Schechner (2011) δεν εννοεί «κείμενα», αλλά κάποιες πρωταρχικές ιδέες, ο,τιδήποτε προϋπάρχει της εκδραμάτισης, που επιμένει από εκδραμάτιση σε εκδραμάτιση. Το «σενάριο δράσης» ήταν σημαντικό να διατηρείται ανέπαφο, καθώς αυτό ήταν η εγγύηση για την αποτελεσματικότητα της ιεροτελεστίας. Η εγκατάλειψή του θα διακινδύνευε αυτήν την αποτελεσματικότητα.

Η Αντιγόνη γνωρίζει, πριν ξεκινήσει να δουλεύει ένα έργο, ακριβώς αυτό που θέλει να εκδραματίσει χοροθεατρικά. Η αρχική επιμέλεια που αφορά στις ιδέες -είτε αυτοβιογραφικά είτε πολιτισμικά- επηρεάζει τους περφόρμερς, αλλά ταυτόχρονα τους ελευθερώνει σωματικά από τις «σταθερές» της τεχνικής και του σώματός τους. Η επιμέλεια αυτή θα διατηρηθεί και στην ολοκλήρωση των προβών, όταν πλέον προκύπτει το τελικό επιθυμητό αποτέλεσμα που θα παραμείνει ανέπαφο όσες φορές και να παρουσιαστεί. Αυτό, σαφώς συμφωνεί με τα προηγούμενα που ο Schechner υποστηρίζει. Δίνει την πρέπουσα ελευθερία στους χορευτές της, αλλά μόλις κάτι αναπτυχθεί και θεωρηθεί πολύτιμο συστατικό της τελικής περφόρμανς, θα διατηρηθεί και θα προβαριστεί μέχρι να γίνει τέλειο.

Επιπλέον, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η ομοιότητα του τρόπου εργασίας της Αντιγόνης με αυτόν που αναλύει ο Schechner (2011) στο έργο του *Θεωρία της Επιτέλεσης*. Δίνει ένα μοντέλο ομόκεντρων, επικαλυπτόμενων κύκλων τους οποίους καλύπτουν οι λέξεις «δράμα», «σενάριο δράσης», «θέατρο» και «επιτέλεση». *«Πρόκειται για ένα σύνολο τεσσάρων δίσκων με το μεγαλύτερο, και το λιγότερο αυστηρά προσδιορισμένο, την «επιτέλεση», στο κάτω μέρος και κάθε έναν από τους άλλους να βρίσκεται πάνω στον αμέσως μεγαλύτερό του.»* (Schechner: 2011: 88) Όσο μεγαλύτερο είναι το μέγεθος του κύκλου τόσο μεγαλύτερος ο χρόνος και ο χώρος που καλύπτεται, αλλά και μεγαλύτερος ο χώρος που καταλαμβάνει η ιδέα. Ο μεγαλύτερος δίσκος περιλαμβάνει όλους τους μικρότερους. Ο μικρότερος κύκλος είναι το «δράμα». Ένα γραπτό κείμενο, μια σημείωση, ένα σενάριο, μια οδηγία. Μπορεί εύκολα να μεταφερθεί από τόπο σε τόπο και από προγενέστερο χρόνο σε μεταγενέστερο. Το «δράμα» είναι ο χώρος κάποιου συγγραφέα, συνθέτη, σεναριογράφου, σαμάνου. Ο αμέσως μεγαλύτερος κύκλος που περιλαμβάνει το δράμα είναι το «σενάριο δράσης» που αναφέρθηκε παραπάνω. Είναι οι ιδέες που αφορούν στα άτομα και μεταδίδονται. Ο πομπός του σεναρίου δεν είναι απλώς αγγελιοφόρος. Πρέπει να το γνωρίζει καλά και να μπορεί να το μεταδώσει και στους άλλους. Η διδασκαλία αυτή μπορεί να είναι συνειδητή ή να πραγματοποιείται με ενσυναισθητικά, εμφατικά μέσα. Πρόκειται για το χώρο του δασκάλου, του γνώστη, του γκουρού. Το «θέατρο» είναι το γεγονός που εκδραματίζεται από μια ομάδα τελεστών. Είναι ένα δίσκος ακόμα μεγαλύτερος που περιλαμβάνει μέσα του το

«σενάριο δράσης» και το «δράμα». Το «θέατρο» είναι συγκεκριμένο και άμεσο. Είναι συνήθως η εκδήλωση και η αναπαράσταση του δράματος ή του σεναρίου δράσης. Είναι ο χώρος των τελεστών. Τέλος, η επιτέλεση αποτελεί τον μεγαλύτερο κύκλο. Περιλαμβάνει όλα τα γεγονότα, ακόμα και αυτά που περνούν απαρατήρητα και λαμβάνουν χώρα μέσα ή ανάμεσα στους τελεστές και το κοινό, από το πρώτο λεπτό που ένας θεατής μπαίνει στο χώρο της περφόρμανς μέχρι και την στιγμή που θα φύγει και ο τελευταίος. Είναι ουσιαστικά ο χώρος του κοινού. Σαφώς τα όρια ανάμεσα σε αυτούς τους κύκλους αλλάζουν αναλόγως των συνθηκών κάθε φορά (κοινωνικών, χρονικών, πολιτικών) αλλά και από πολιτισμό σε πολιτισμό. (Schechner, 2011: 90)

Ο τρόπος με τον οποίο δουλεύει η ομάδα του *Κινητήρα* παρουσιάζει σημαντικές ομοιότητες με το παραπάνω θεωρητικό μοντέλο. Η Αντιγόνη ξεκινάει πολλές φορές τα έργα της με αφορμή ένα κείμενο, ένα βιβλίο, ένα μυθιστόρημα, μια φράση, ένα έργο κάποιου καλλιτέχνη και φαίνεται αυτό να αποτελεί το «δράμα» από το οποίο ξεκινά η δημιουργία μιας περφόρμανς. Στην *Πλεκτάνη* θα μπορούσαμε να πούμε πως το «δράμα» είναι, το έργο του Χειμωνά, *Ο εχθρός του ποιητή*. Η χορογράφος, διαβάζοντας το βιβλίο του Χειμωνά, στάθηκε στη φράση: «και πριν το καταλάβω βρέθηκα μπλεγμένος στην σκοτεινή πλεκτάνη των ανθρώπων». Ορμώμενη από τη φράση αυτή, στηρίζει πάνω της την αρχική της ιδέα, που βασιζόταν στα πισώπλατα μαχαιρώματα και στην πλεκτάνη που στήνουν οι άνθρωποι για τους άλλους και για τον εαυτό τους. Αυτή η ιδέα, που προκύπτει από προσωπικά της βιώματα, φαίνεται να βρίσκει εφαρμογή στον κύκλο του «σεναρίου δράσης». Το θεωρητικό πρότυπο που χρησιμοποιούμε εδώ ως «παράδειγμα», φαίνεται να εφαρμόζεται στην παρουσίαση του έργου της *Πλεκτάνης*. Το «δράμα» είναι το βιβλίο του Χειμωνά και ο χώρος ανήκει στον συγγραφέα, ενώ το «σενάριο δράσης» είναι η ιδέα της *Πλεκτάνης*, όπου ο χώρος αυτής της έννοιας ανήκει στη χορογράφο. Εκείνη δημιουργεί το έργο, με τα ερεθίσματα που προαναφέρθηκαν, και το μεταδίδει με ποικίλους τρόπους, που θα εξεταστούν στη συνέχεια, στους χορευτές/περφόρμερς. Τη θέση του «θέατρου» καταλαμβάνει το χοροθέατρο. Εδώ, βλέπουμε την δράση. Πιο σωστά την εκδραμάτιση του σεναρίου δράσης, της ιδέας της Αντιγόνης. Εδώ ο χώρος ανήκει στους τελεστές, δηλαδή στους περφόρμερς, οι οποίοι επιτελούν χοροθεατρικά τις οδηγίες που έλαβαν από την χορογράφο, οι οποίες πήραν σάρκα και οστά μέσα από τις πρόβες τους. Τέλος, η επιτέλεση είναι στην περίπτωση μας η περφόρμανς, το τελικό αποτέλεσμα που δίνεται σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο και αφορά στους θεατές. Είναι ο χώρος του κοινού, που προσλαμβάνει το θέαμα και επηρεάζεται αναλόγως.

Ας σταθούμε όμως λίγο περισσότερο στο «σενάριο δράσης» το οποίο θα μας οδηγήσει σταδιακά στα μύχια του έργου της *Πλεκτάνης*. Η Αντιγόνη είχε επιστρέψει μόλις πριν από λίγα χρόνια στην Ελλάδα, συγκεκριμένα το 1993. Στα πρώτα επαγγελματικά της βήματα άρχισε να έρχεται αντιμέτωπη με «πισώπλατες μαχαιριές» και πλεκτάνες που έστηναν οι άνθρωποι προκειμένου να φτάσουν ψηλά πατώντας ακόμη και «επί πτωμάτων». (συνέντευξη Αντιγόνης Γύρα, 2018) Εισάγουμε σκόπιμα αυτές τις καθημερινές εκφράσεις, καθώς η *Πλεκτάνη* είναι ένα έργο που βασίζεται σε

εκφράσεις που χρησιμοποιούμε στην καθημερινότητα μας και λίγο πολύ αφορούν στο θέμα μας. Αυτές οι παροιμίες/εκφράσεις παίρνουν το ρόλο του τίτλου των επιμέρους σκηνών που δουλεύει αρχικά μεμονωμένα η Αντιγόνη, για να επιστρέψει, ύστερα, με προσθήκες και έξυπνες μεταβάσεις που θα ενώσουν το έργο ώστε να έχει συγκεκριμένη χρονική διάρκεια και χωρική διάταξη (σκηνικά).

Στο παράδειγμα που επέλεξα, θα εστιάσω στο τρίπτυχο χορογράφος- περφόρμερ-θεατής, προκειμένου να ερευνήσω τον τρόπο με το οποίο ένα σώμα κωδικοποιεί μία ιδέα, ένα συναίσθημα, ένα κείμενο, μία συνθήκη. Θα αναλύσω τον τρόπο με τον οποίο μεταδίδει την ιδέα/συνθήκη ο χορογράφος στους περφόρμερς και πώς, εν συνεχεία, εκείνοι αντιδρούν σωματικά για να μεταφράσουν το λόγο του χορογράφου στη γλώσσα του δικού τους σώματος. Έπειτα, θα σταθώ στην υποδοχή αυτής της ιδιαίτερης γλώσσας από τους θεατές μιας περφόρμανς, αλλά και σε πιθανές ερμηνείες που μπορεί να δοθούν, καθώς καμία ερμηνεία δεν μπορεί να γίνει καθολικά αποδεκτή.

3.1. Βουτάω στα βαθιά

Η πρώτη σκηνή του έργου έχει τον τίτλο *Βουτάω στα βαθιά*. Η Αντιγόνη, μερικά χρόνια μετά την επιστροφή της στην Ελλάδα, αναγκάστηκε πραγματικά να βουτήξει στα βαθιά, στον εργασιακό χώρο του πειραματικού χοροθεάτρου που βρισκόταν ένα βήμα πριν από την ακμή του. Από τις πρώτες κιόλας στιγμές της εργασιακής της εμπειρίας διαπιστώνει ότι θα «βουτήξει στα βαθιά», αλλά οι προθέσεις των γύρω της δεν είναι πάντα φιλικές και καλοπροαίρετες. Από τα πρώτα κιόλας λεπτά της πρώτης σκηνής φαίνεται η βία της μετάβασης, το βίαιο χτύπημα που δεχόμαστε για να προχωρήσουμε, είτε αυτό προέρχεται από την κοινωνία, στην οποία βρισκόμαστε, είτε από τους γύρω μας.

Οι οδηγίες της χορογράφου είναι απλές και ξεκάθαρες. Στο χώρο βρίσκονται οκτώ βάρθρα διαφορετικού επιπέδου. Ξεκινούν ένας ένας από το πρώτο βάρθρο, που παίζει το ρόλο του βαθύρα, και πηδούν στην υποτιθέμενη θάλασσα. Κάθε ένας πηδάει με μια μικρή, ίσως και βίαιη καμιά φορά, παρότρυνση από τον επόμενο, που βιάζεται να έρθει η σειρά του να βουτήξει και εκείνος. Κάποιος μπορεί να προθυμοποιηθεί να συνοδεύσει τον άλλο σε αυτή τη βαθιά βουτιά, αλλά στο τέλος θα τον προδώσει και θα μείνει πίσω. Ένας ένας με διαφορετικό ρυθμό, ποιότητα κίνησης, ροή, ταχύτητα, κινησιολογία παίρνει μια στάση και μένει ακίνητος. Ο επόμενος με τον ίδιο, αλλά ταυτόχρονα και με τον δικό του, τρόπο, κάνει το ίδιο και έρχεται να «κουμπώσει» με τη δική του ακίνητη στάση πάνω στο σώμα του προηγούμενου χορευτή. Έτσι στο τέλος σχηματίζεται ένα ιδιαίτερο σχήμα, όπου κάθε ένας έχει κολλήσει πάνω σε ένα σώμα που προϋπάρχει από αυτό, στο χώρο. Η οδηγία είναι ότι ένας μαγνήτης έλκει το ένα σώμα με το άλλο και, όταν μαγνητιστούν, είναι αδύνατον να κουνηθούν και να αλλάξουν θέση. Δεν έχουν τη δύναμη που χρειάζεται. (πρόβες flashback, 2018)

Οι περφόρμερς εκτελούν τις οδηγίες αυτές αφήνοντας τα σώματά τους ανοιχτά στις προσλαμβάνουσες. Έχουν ακούσει την ιδέα και σωματοποιεί ο καθένας διαφορετικά το κολύμπι για να φτάσει στην τελική ακίνητη θέση. Άλλος κάνει τουρ (στροφές), άλλος τρέχει, άλλος περπατάει ήρεμα ή πιο έντονα και τα σώματα σχηματίζουν μία μάζα. Αυτή η μάζα σιγά σιγά αρχίζει να αποκτά παλμό. Τα σώματα κινούνται και το ένα παρασύρει το άλλο φτάνοντας στο τέλος όλα τα σώματα, σαν μια μάζα, να κινούνται στον ίδιο ρυθμό. Στη συνέχεια αρχίζει το τρέμουλο. Τρέμουν στην αρχή σιγά σιγά. Ένα τικ στο πόδι, το χέρι, το κεφάλι. Μετά αυτό επηρεάζει όλο το σώμα και οι χορευτές αισθάνονται να σειεται το έδαφος κάτω από τα πόδια τους. Αυτό το τρέμουλο θα γίνει η δύναμη που θα σπάσει τη μάζα και τα σώματα θα αποκτήσουν και πάλι την ατομικότητά τους. Η χορογράφος δεν δείχνει τον τρόπο που θα γίνει η διαδικασία. Φροντίζει απλώς να είναι λεπτομερής στις οδηγίες που θα δώσει. Ο κάθε περφόρμερ θα βρει μέσα του, και σε σχέση με τους άλλους, τον τρόπο να αποδώσει αυτή την ιδέα σωματικά. (συνέντευξη Αντιγόνης Γύρα, 2018)

Στο ίδιο μοτίβο συνεχίζεται η σκηνή με τους χορευτές ελεύθερους από τα δεσμά της μάζας πλέον. Ξεκινά ένας καταγισμός λεκτικής βίας, όπου ο ένας βρίζει με αισχρο τρόπο τον άλλο. Ο θεατής βλέπει απλώς μια σκηνή που όλοι βρίζονται μεταξύ τους και αυτό μπορεί να του θυμίσει τσακωμό σε ένα δρόμο, μία πλατεία σε κλειστό ή ανοιχτό χώρο. Αφού σταματήσουν οι περφόρμερ, με το ίδιο μοτίβο πλησιάζουν, ο καθένας με το δικό του τρόπο κινησιολογικά, με σκοπό να κάνουν μια απλή χειραγία με κάποιον άλλο. Όταν γίνει η χειραγία θα μείνουν ακίνητοι. Έχουν πάλι σχηματίσει μία μάζα από σώματα, τα οποία θα αρχίσουν να τρέμουν μέχρι τελικά πάλι να ξεκολλήσουν και να σπάσουν αυτόν τον σχηματισμό. (βίντεο παράστασης Πλεκτάνη, 2009)



Σκηνή της χειραγίας, φωτογραφία από την Ελένη Τάξερη, Πλεκτάνη 2008

3.1.1. Το «τρέμουλο» και οι πιθανές καταγωγές του

Αξίζει να σταθούμε σε αυτό το συχνό, στα έργα της Αντιγόνης, τρέμουλο. Ο σχηματισμός των σωμάτων θα σπάσει, με αφορμή αυτό το τρέμουλο/ σπασμό. Αν προσπαθήσουμε να το ερμηνεύσουμε, σίγουρα θα βρεθούμε αντιμέτωποι με πολλές πιθανές αναλύσεις. Ο Culler (2006) ασκώντας κριτική στην φαινομενολογική αντίληψη για την ανάγνωση, στην έρευνά του για την αποδόμηση, αναφέρει πως αν το κείμενο είναι ένας χώρος με πολλαπλές διαστάσεις, αυτός ο χώρος δεν ανήκει στον συγγραφέα, αλλά στον αναγνώστη. Ο αναγνώστης είναι ο χώρος στον οποίο εγγράφονται όλες οι αναφορές από τις οποίες είναι φτιαγμένη μια γραφή. Αν όπου γραφή βάλουμε περφόρμανς, μπορούμε να δούμε την εφαρμογή της άποψης του Culler, αναφορικά με το χώρο του χορογράφου και του θεατή. Η περφόρμανς της ομάδας του Κινητήρα (και όχι μόνο), είναι ένα είδος αποδομημένου θεάτρου και χορού, που ενώ υπάρχουν κάποιες σταθερές και κάποιοι συμβολισμοί κοινώς αποδεκτοί από όλους, οι ερμηνείες που μπορούν να δοθούν είναι όσες και οι θεατές που παρακολουθούν, όσες και οι τελεστές/περφόρμερ που αφήνουν το σώμα τους σε αυτή την οδηγία από τη χορογράφο. Ώστε δεν υπάρχει η απομίμηση ενός ιδεατού προτύπου, από το οποίο θα εκπήγαζε και μια μιμητολογία της κίνησης των σωμάτων, αλλά τα σώματα με το διαφορεικό δυνάμεων που ενυπάρχει μέσα τους, τη διαφορά ρυθμού αλλά και τη διασπορά τους στο χώρο επιτυγχάνουν κατά την κίνησή τους, να παράγουν ως «αναπληρώματα» τα ίδια, την ιδέα.

Επιστρέφοντας στο μοτίβο του σπασμού, κατά τις ενδιαφέρουσες προσεγγίσεις της θεωρίας της επιτέλεσης από τον Schechner (2011), μπορούμε, πιθανόν, να το ερμηνεύσουμε ως το σύμπτωμα μιας εκστατικής κατάστασης. Η έκσταση είναι θεμελιώδες χαρακτηριστικό του σαμανισμού. Την περιγράφουν και την ερμηνεύουν λέγοντας ότι η ψυχή αφήνει το σώμα. Η τεχνική αυτή έχει τις ρίζες της στους λαούς της Κεντρικής Ασίας κατά την Αλπική Παλαιολιθική Περίοδο, πριν από 30.000 με 50.000 χρόνια. Δεν έχει αποδειχθεί αν η εκστατική εμπειρία είναι δημιουργία κάποιου συγκεκριμένου πολιτισμού και υπολογίζεται ότι συνυπάρχει με την ανθρώπινη κατάσταση. Αναφέρει στο έργο του παραδείγματα εκστατικής εμπειρίας, που μοιάζει να εξηγεί τους σωματικούς σπασμούς στην *Πλεκτάνη*. Ο Isaac Tens περιγράφει το πώς έγινε ο ίδιος σαμάνος:

Τότε η καρδιά μου άρχισε να χτυπά γρήγορα, και άρχισα να τρέμω, όπως είχε γίνει και πριν. ... Η σάρκα μου έμοιαζε να βράζει. ... Το σώμα μου τρεμούλιαζε. Ενώ παρέμενα σε αυτήν την κατάσταση, άρχισα να τραγουδάω. Ένας ψαλμός έβγαινε από μέσα μου χωρίς να μπορώ να κάνω τίποτα για να τον σταματήσω. Πολλά πράγματα μού εμφανίστηκαν τότε: τεράστια πουλιά και άλλα ζώα. ...
(Schechner, 2011: 56)

Σε μερικές από τις περιγραφές εκστατικής εμπειρίας αναφέρεται συχνά ότι ο σαμάνος νιώθει την ψυχή να βγαίνει από το σώμα του. Η Susan Greenfield ορίζει την

έκσταση ως εξής: «να σταθείς έξω από τον εαυτό σου». Είναι στιγμή απελευθέρωσης και κατάκτησης μιας ψυχοσωματικής ισορροπίας, που συνδέεται με την επανάληψη, τη συγκέντρωση, τη χαλάρωση, τα διαλείμματα, τα οπτικά, ακουστικά και άλλα ερεθίσματα και τη συνύπαρξη. (Ρηγοπούλου, 2016: 282)

Σε μία συνέντευξη με μία από τις περφόρμερ της Πλεκτάνης, την Αφροδίτη Βερβενιώτη, στα πλαίσια των προβών του flashback¹⁹, ανακάλυψα πως η περιγραφή ενός περιστατικού, που βίωσε η ίδια κατά τη διάρκεια των προβών του έργου *Αγάπη Αγαύη*²⁰, μου θύμισε αρκετά αυτήν του Isaac Tens. Η περφόρμερ μας περιέγραψε τον τρόπο που γίνονταν οι πρόβες με την Αντιγόνη Γύρα και τις δυσκολίες που αντιμετώπισε κατά τη διάρκεια αυτών. Ανέφερε πως έκαναν καθημερινά πολύωρες πρόβες με καθοδηγούμενους και πολύ έντονους αυτοσχεδιασμούς. Όταν πια η δομή της περφόρμανς είχε περίπου διαμορφωθεί και οι περφόρμερ πλέον δρούσαν με συνείδηση του τί κάνουν, συνέβη κάτι πολύ έντονο και δύσκολο να εξηγήσει και να μεταφέρει σε εμάς, τους περφόρμερ, που θα αναβιώσουμε με τη σειρά μας κάποια αποσπάσματα από το έργο. Ενώ χόρευε και εκτελούσε το σόλο της με μεγάλη ακρίβεια, στις κινήσεις που είχαν τελικά αποφασιστεί να αποτελούν το σόλο της, ένιωσε να βγαίνει κυριολεκτικά από το σώμα της και να βλέπει τον εαυτό της να χορεύει, εκτελώντας ολόσωστα το σόλο της. Χρειάστηκαν πολλές ώρες προσπάθειας από την χορογράφο και τους υπόλοιπους καλλιτέχνες για να την συνεφέρουν, να ηρεμήσει και να επιστρέψει στην προηγούμενη κατάσταση, που η ψυχή και το σώμα συνυπήρχαν. Να σημειωθεί ότι δεν έγινε χρήση ψυχεδελικών ουσιών από κανέναν καλλιτέχνη κατά τη διάρκεια προβών ή παραστάσεων.

Κατά την Ιόλη Ανδρεάδη (2016), σε μία μελέτη που κάνει για τα Αναστενάρια²¹ στα πλαίσια μιας έρευνας της Πέπης Ρηγοπούλου για το βιβλίο *Το Σώμα: Τέχνη και Ιατρική*, η έκσταση είναι ένα πέρασμα σε μία διαφοροποιημένη κατάσταση συνείδησης και αυτό το συναντάμε σε πολλές θεραπευτικές τελετουργίες ανά τον κόσμο. Θεωρεί πως στην θεατρική τέχνη, η έμπνευση έχει εκστατικές πλευρές. Είτε το τρέμουλο που η Αντιγόνη προσθέτει ασυνείδητα, όπως αναφέρει η ίδια, στις χορογραφίες της είτε η εκστατική εμπειρία που βίωσε η περφόρμερ κατά τη διάρκεια μίας πρόβας, θα μπορούσαν σύμφωνα με την Ανδρεάδη να αποτελούν «το στοιχείο μιας αφήγησης, αυτής του συλλογικού και προσωπικού τραύματος, που στοχεύει στην αναβίωση και την υπέρβασή του». (Ρηγοπούλου, 2016: 272)

¹⁹ Έργο της ομάδας μαθητών του Κινητήρα, που προετοιμάζεται για τον Ιούλιο του 2019. Βλ.

Παράρτημα Β, σελ: 97

²⁰ Τελευταίο έργο της τριλογίας της Αντιγόνης Γύρα με θέμα τον πόλεμο και τη βία σε προσωπικό, κοινωνικό και θρησκευτικό επίπεδο. Το πρώτο έργο με τίτλο «Lysistrata's cry» παρουσιάστηκε το 2004, το δεύτερο με τίτλο «Κλυταιμνήστρα Αόρατη» το 2007 και το τρίτο με τίτλο «Αγάπη Αγαύη» το 2010.

²¹ Τα Αναστενάρια της Βόρειας Ελλάδας πραγματοποιούνται στον Λαγκαδά, κοντά στη Θεσσαλονίκη, στην Αγία Ελένη και την Κερκίνη Σερρών, στη Μαυρολεύκη Δράμας και στη Μελίκη Ημαθίας από τις 20 ως τις 23 Μαΐου, γύρω από την γιορτή των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης, κι ακόμη στη γιορτή του Αγίου Αθανασίου, από τις 18 ως τις 21 Ιανουαρίου. Βλ. Πέπη Ρηγοπούλου, *Το Σώμα: Τέχνη και Ιατρική*, Αθήνα, 2016: 272

Ερχόμαστε για άλλη μια φορά αντιμέτωποι με τα προσωπικά μας βιώματα. Τα φέρουμε μέσα στην καλλιτεχνική δημιουργία και προσπαθούμε να θεραπεύσουμε τα τραύματά μας. Η ύπαρξη αυτού του τρέμουλου, αλλά και η εμπειρία της περφόρμερ, θα μπορούσαν να αποτελούν, για εμάς του θεατές, συμπτώματα των τραυμάτων που κουβαλούν; Ένα σύμπτωμα, δηλαδή, που είναι αναγκαίο να κάνει την εμφάνισή του για να μπορέσει το σώμα να θεραπευτεί. Αν όμως δεν θεραπευτεί, θα βρίσκεται παρόν κάθε φορά, σε κάθε έργο; Η Αντιγόνη, μόλις πρόσφατα συνηδειτοποίησε τη συχνή χρήση σπασμών στα έργα της. Η ανάγκη για θεραπεία του προσωπικού τραύματος, καθώς κάθε έργο της είναι εν μέρει αυτοβιογραφικό, μπορεί να σωματοποιείται με αυτόν τον τρόπο στην τέχνη της. Η συνεχόμενη εμφάνισή του, λοιπόν, σηματοδοτεί την αδυναμία επούλωσης του τραύματος; Ο σκοπός της τέχνης είναι η επούλωση των τραυμάτων των δημιουργών της; Και αν ναι, σε τί αφορά τον θεατή; Και αν δεχτούμε ότι ο σκοπός είναι η επούλωση του τραύματος, η επανάληψη του συμπτώματος δηλώνει την αποτυχία του έργου τέχνης να πετύχει το σκοπό του; Γεννιούνται ερωτήματα τα οποία μένουν αναπάντητα και αμφισβητούν τις παραπάνω απόπειρες ερμηνείας του μοτίβου του σπασμού. Είμαστε θεατές που ερμηνεύουμε ένα μοτίβο, σαν αυτό, μέχρι να συνειδητοποιήσουμε την αδυναμία της ερμηνείας που μόλις δώσαμε και να ετοιμαστούμε για την επόμενη, κρατώντας όμως ένα κομμάτι της ζωντανό.

Αν διαβάσουμε το *Natyasastra*, που γράφτηκε στην Ινδία μεταξύ του 2^{ου} αιώνα π.Χ και του 2^{ου} αιώνα μ. Χ., θα δούμε να περιγράφει λεπτομερώς διάφορες στάσεις του σώματος και εκφράσεις του προσώπου, που χρειάζονται για την επιτέλεση των «8 βασικών συναισθημάτων» του κλασσικού ινδικού χοροθεάτρου: αγάπη, χαρά, λύπη, θυμός, ενέργεια, φόβος, αηδία και έκπληξη. Ένα ένατο συναίσθημα, η γαλήνη ή η απόλυτη ηρεμία προστέθηκε αργότερα. Αν και κάθε χαρακτήρας αντιδρά διαφορετικά στα παραπάνω συναισθήματα, έχουν σημειωθεί κάποιες γενικεύσεις. Όσον αφορά στον φόβο, περιγράφεται συχνά με κούνημα των μελών, τρεμούλιασμα του σώματος, παράλυση, ανατριχίλες και πιγμένη φωνή. (Schechner, 2011) Υπό αυτό το πρίσμα, το τρέμουλο ερμηνεύεται ως η σωματοποίηση του συναισθήματος του φόβου. Ετυμολογικά, η λέξη τρέμουλο προέρχεται από τον τρόμο, συνώνυμο του φόβου. Αν δοκιμάσουμε να αναγνώσουμε σύμφωνα με την στρατηγική της αποδόμησης αυτό το σύμπτωμα, ίσως να μην έχει σημασία, τελικά, η καταγωγή του. Η ενότητα ενός κειμένου, κατά τον Culler (2006), δεν βρίσκεται στην προέλευσή του, αλλά στον προορισμό του. Δίνεται έμφαση στον αναγνώστη, στην περίπτωσή μας στον θεατή, όχι τόσο ως πρόσωπο, αλλά ως δέκτη, ως χώρο στον οποίο εγγράφονται οι κώδικες από τους οποίους εξαρτάται η ενότητα και η κατανοησιμότητα ενός κειμένου, ή εδώ μιας χοροθεατρικής περφόρμανς.

3.2. Αγώνες

Σε όλη τη διάρκεια του έργου παρατηρούμε τους χαρακτήρες να ανταγωνίζονται διαρκώς ο ένας τον άλλο για να φτάσουν στα πρώτα βήματα. Αν τα βήματα

σηματοδοτούν τις κοινωνικές τάξεις των ανθρώπων μέσα σε μία κοινωνία, σε αυτόν τον μικρόκοσμο της συγκεκριμένης περφόρμανς, κάθε ένας προσπαθεί με βίαιους, ύπουλους, καλοκάγαθους τρόπους να φτάσει στις «ανώτερες» κοινωνικά τάξεις. Παρατηρούμε κάποιους να είναι πιο φιλόδοξοι από άλλους. Επίσης παρατηρούμε δύο άνδρες να βρίσκονται πιο συχνά και σχεδόν σε όλη τη διάρκεια της παράστασης στα πρώτα βήματα. Η τοποθέτηση των χαρακτήρων στα βήματα, οι συνεχείς αγώνες για την εξουσία και την τελική επικράτηση δεν είναι καθόλου τυχαίοι. Η πρόθεση της χορογράφου, σύμφωνα πάντα με την ίδια, είναι να σκιαγραφήσει την εργασιομανία και την υπερβολική φιλοδοξία που τρέφουν οι άνθρωποι, φτάνοντας στο σημείο να κατατροπώσουν τον αντίπαλό τους, συνάδελφο ή φίλο, προκειμένου να ανελιχθούν επαγγελματικά και κοινωνικά. (συνέντευξη Αντιγόνης Γύρα 2018)

Πώς όμως επιλέγει να μιλήσει γι' αυτά η Αντιγόνη; Άλλοτε βλέπουμε αυτόν τον ανταγωνισμό να αποτυπώνεται δραματικά. Οι χαρακτήρες ασκούν βία ο ένας στον άλλο, πατούν πάνω στο σώμα κάποιου για να καταφέρουν να προηγηθούν, βρίζονται και εκδηλώνουν το θυμό τους με λόγια, χειρονομίες και εκφράσεις. Άλλες φορές το κάνει χιουμοριστικά. Με προσποιητά χαμόγελα και ευγενικά λόγια προσπαθούν να παραμερίσουν τον πιθανό τους αντίπαλο. Μόλις πέσουν οι μάσκες, εκδηλώνεται ο πραγματικός τους εαυτός και με το κατάλληλο έναυσμα γίνονται πάλι βίαιοι, πιέζοντας τον ίδιο τους τον εαυτό να φτάσει στα πρώτα βήματα. (βίντεο παράστασης, *Πλεκτάνη*: 2008) Στη συνέχεια θα δούμε αναλυτικότερα τον τρόπο, με τον οποίο δουλεύει η Αντιγόνη, αυτή τη σκηνή.

Η παροιμία της δεύτερης σκηνής, που φαίνεται να επανεμφανίζεται και σε άλλες σκηνές του έργου, είναι το «πατάω επί πτωμάτων». Πριν ξεκινήσει η σκηνή βλέπουμε την πάλη των χαρακτήρων για την πρωτιά. Κανείς δεν θέλει να πάρει την τελευταία θέση. Η πάλη ξεκινάει ανάμεσα στα τέσσερα πρώτα βήματα με μία χορογραφία που δόθηκε με ακρίβεια από την Αντιγόνη και δεν προέκυψε από αυτοσχεδιασμό. Οι τέσσερις περφόρμερς που είχαν καταφέρει να κατακτήσουν τις πρώτες θέσεις, κατεβαίνουν και ξεκινούν μία αέναη πάλη μεταξύ τους. Παρατηρούμε εξουσιαστές και εξουσιαζόμενους οι οποίοι αλλάζουν θέσεις διαρκώς με τη βία, η οποία είναι άψογα χορογραφημένη στις κινήσεις τους. Την ίδια στιγμή οι υπόλοιποι περφόρμερς με αργά και σταθερά βήματα, που αγγίζουν τα όρια της υπερβολής, καταλαμβάνουν τις πρώτες, κενές για την ώρα, θέσεις. Κάθε φορά που ένας από τους τέσσερις αγωνιζόμενους περνάει από μπροστά τους, εκείνοι σκύβουν και προσπαθούν να περάσουν απαρατήρητοι. Ίσως, αυτοί να αντιπροσωπεύουν τους πιο δειλούς. Εκείνους, που θα προσπαθήσουν να κυριαρχήσουν με περισσότερο υπόγειους τρόπους, με τη μικρότερη δυνατή έκθεση. Οι άλλοι είναι εκείνοι που μπορούν να κάνουν τα πάντα γι' αυτό που επιθυμούν.



Σκηνή «Αγώνων», Πλεκτάνη 2008



Σκηνή «Αγώνων», Πλεκτάνη 2008

3.2.1. Μοτίβο της σύγκρουσης

Οι συγκρούσεις μεταξύ των χαρακτήρων του έργου, οι οποίες είναι ιδιαίτερα έντονες σε αυτή τη σκηνή θα μπορούσαν να ερμηνευθούν τόσο ποσοτικά όσο και ποιοτικά. Στην αρχή παρατηρούμε ένα σύνολο ανθρώπων να συγκρούεται. Σταδιακά η σύγκρουση περιορίζεται σε όλο και λιγότερα άτομα. Συγκρούονται όλοι τη στιγμή της έντονης βωμολοχίας στην πρώτη σκηνή. Έπειτα στους «Αγώνες» η βία από λεκτική γίνεται σωματική και περιορίζεται σε τέσσερα άτομα. Υπάρχει σύγκρουση ανάμεσα στο ζευγάρι, δηλαδή ανάμεσα σε δύο άτομα και στο σόλο της Αφροδίτης, παρατηρούμε τη σύγκρουση του εαυτού, ενός μόνο ατόμου. Στο τέλος, όλοι οι

περφόρμερ παίζουν ποδόσφαιρο, χρησιμοποιώντας για μπάλα το σώμα μίας περφόρμερ (βίντεο παράστασης: Πλεκτάνη, 2008) Για την Αντιγόνη, οι συγκρούσεις τόσο κυριολεκτικά όσο και μεταφορικά είναι πολύ σημαντικές και ενυπάρχουν σε κάθε έργο θεατρικό, χορευτικό, χοροθεατρικό. (συνέντευξη Αντιγόνης Γύρα, 2018)

Αυτές οι συγκρούσεις, θυμίζουν σε ένα επίπεδο τις αντιφάσεις που πρέπει να εντοπίσει κανείς σε μια αποδομητική ανάγνωση, αν θέλει να έρθει πιο κοντά στο νόμο, τη δομή ή την κειμενικότητα ενός υπό ανάγνωση κειμένου. Αυτό είναι το πρώτο στάδιο μιας τέτοιου τύπου ανάγνωσης. Αναγνωρίζουμε τις εσωτερικές συγκρούσεις ενός κειμένου, στην περίπτωσή μας μίας περφόρμανς, προσπαθώντας να τις ξεπεράσουμε, διατηρώντας τες. (Κακολύρης, 2004) Η εφαρμογή της αποδομητικής ανάγνωσης σε ένα χοροθεατρικό έργο ίσως αποβεί αρκετά ριψοκίνδυνη, αλλά η φύση αυτού του είδους δεν αφήνει περιθώρια να αγνοήσουμε τις κοινές γραμμές τους. Αν σύμφωνα με τον Ντερντά: *«δεν υπάρχει τίποτα εκτός κειμένου»* (Deutscher, 2012: 61) τότε και η χοροθεατρική περφόρμανς θα θεωρηθεί, από την παρούσα εργασία, κείμενο.

Η αποδόμηση ξεκινά με τον εντοπισμό τέτοιων ανισοτήτων, μέσα στις έννοιες και τα κείμενα, και δεν αποβλέπει στην εξάλειψή τους. Αυτές οι ανισότητες δεν βρίσκονται σε ειρηνική συνύπαρξη, αλλά σε βίαιη ιεραρχία. Πρόκειται για αντιθετικά ζεύγη, όπου ο ένας όρος εξουσιάζει τον άλλο. Συνήθως, σύμφωνα με τον Ντερντά, αποδίδονται προνόμια στη μία πλευρά μιας αντίθεσης, ενώ η άλλη υποτιμάται. Ο ένας όρος κατέχει δεσπίζουσα θέση, ενώ ο δεύτερος εμφανίζεται παράγωγος του πρώτου, υποδεέστερος, δευτερεύων και εξαρτημένος από τον πρώτο. Ο τρόπος, που προτείνει ο Ντερντά την προσέγγιση τέτοιων διπόλων, είναι η αντιστροφή ή ανατροπή της παραδοσιακής ιεραρχίας μεταξύ των δύο αντίθετων όρων και *«της μετατόπισης του συστήματος που εξέθρεψε την αντίθεση μέσω της επανεγγραφής του νέου (προνομιούχου) όρου στο σώμα του συστήματος»*. (Κακολύρης, 2004: 139)

Αυτήν την επανεγγραφή των εννοιών σε έναν άλλο τόπο, διαφορετικό από αυτόν της μεταφυσικής, επιχειρεί κι η Αντιγόνη μέσα από το έργο της. Όχι μόνο σε αυτή τη σκηνή των συγκρούσεων, αλλά σε όλες τις συγκρούσεις, άλλοτε πιο ήπιες άλλοτε πιο έντονες, η πρόθεση της δημιουργού είναι να δώσει μία ξεκάθαρη εικόνα στον θεατή. Δείχνει με μίαν υπερβολή την αντίθεση, είτε κοινωνική είτε φυλετική είτε οικονομική, και με αυτήν την παρουσίαση καταφέρνει να επανατοποθετήσει αυτές τις συγκρούσεις στα μάτια των θεατών. Η χρήση της βίας και η αποφυγή ωραιοποίησης της σύγχρονης σκληρής πραγματικότητας, αποσκοπεί ακριβώς σε αυτό. Η διαφορά είναι ότι δεν καλείται ο θεατής να αναγνώσει με έναν συγκεκριμένο τρόπο αυτό που βλέπει. Η ίδια η χορογράφος σε συνεργασία με τους περφόρμερ, μένουν ανοιχτοί στις προσλαμβάνουσες και αποδομούν την καθημερινότητα, σωματοποιώντας την μπροστά στα μάτια μας. Αφού το πειραματικό χοροθέατρο της ομάδας του Κινητήρα αποτελεί αποδομημένο θέατρο και χορό, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η μεγάλη διαφορά με την αποδομητική ανάγνωση των φιλοσοφικών κειμένων, έγκειται στον χώρο που αυτή επιτελείται. Στην περίπτωση των φιλοσοφικών κειμένων επιτελείται από τον αναγνώστη ή τον κριτικό, ενώ αντιθέτως στην περίπτωση της περφόρμανς

επιτελείται από την χορογράφο και τους τελεστές, χωρίς όμως να αποκλείεται το κοινό από τη διαδικασία.

Πέραν της αποδομητικής ανάγνωσης ως εργαλείου που θα μπορούσε να χρησιμεύσει στην ανάλυση της συγκεκριμένης περφόρμανς και ειδικότερα για τη διερεύνηση του ζητήματος της σύγκρουσης, δεν θα μπορούσαμε να παραλείψουμε την ψυχαναλυτική ερμηνεία. Μέσω αυτής η σύγκρουση θα μπορούσε να προσλάβει τη μορφή της διαμάχης που, κατά τον Freud, λαμβάνει χώρα ανάμεσα στην αρχή της ηδονής και σ' αυτήν της πραγματικότητας διαμορφώνοντας το εγώ²² του ατόμου.

Οι ηδονές συνδέονται με την πρωτόγονη ευτυχισμένη κατάσταση, πριν από την εξέλιξη του πολιτισμού, οι οποίες έμειναν απωθημένες και κάνουν την εμφάνισή τους στο άτομο μέσω των σεξουαλικών ενορμήσεων και των ενορμήσεων του θανάτου. Ταυτίζει την πρωτόγονη κατάσταση με την παιδική ηλικία, λαμβάνοντας την ίδια στιγμή υπόψιν του, ότι στην παιδική ηλικία έχουν την αφετηρία τους όλες οι μελλοντικές νευρώσεις και οι ψυχικές διαταραχές του ανθρώπου. Η αρχή της ηδονής συγκρούεται με την αρχή της πραγματικότητας. Ο δυϊσμός του ανθρώπου, δηλαδή η τομή ανάμεσα σε σώμα και πνεύμα, ίσως βασίζεται σ' αυτό το δίπολο που προτείνει ο Freud και έχει να κάνει με το εγώ και το περιβάλλον, το «μέσα» και το «έξω». Παρόλη τη διαμάχη, κάτι παραμένει σταθερό από την αρχική αίσθηση ενότητας σώματος και περιβάλλοντος. «*Το αρχικό πρωτόγονο εγώ, διευρυμένο και προς το αυτό, ως ενιαία οντότητα συνυπάρχει με το πιο ώριμο, περιχαρακωμένο, μεταλλαγμένο εγώ*». (Ρηγοπούλου, 2008: 87) Το άτομο ζητά από τη ζωή την ευτυχία, αλλά το σώμα του είναι φορέας και πηγή πόνου και φθοράς. Έτσι προσπαθεί να οδηγηθεί σε συμπεριφορές που θα του επιφέρουν έστω και στο ελάχιστο κάποια ικανοποίηση. Κάποιοι απομονώνονται, άλλοι επιτίθενται στη φύση, στον εαυτό τους με την πρόσληψη ναρκωτικών ουσιών, ενώ άλλοι προσπαθούν, να επιβληθούν αυτών των ενορμήσεων, με πιο ήπιους τρόπους, όπως γιόγκα, λατρεία καλλιτεχνικών έργων, ανθρωπολογικές επιστήμες και άλλα. Με κάθε τρόπο φυλακίζουν το χάος του «αυτού» στο σχήμα ενός κανονικού σώματος. (Ρηγοπούλου, 2008) Κατά τον Freud, η τέχνη είναι η μετουσίωση αυτής της σύγκρουσης ανάμεσα στις αρχές της ηδονής και της πραγματικότητας. Η καλλιτεχνική δημιουργία είναι μια επέκταση της φαντασιακής ζωής. (Schechner, 2011)

Στο χώρο της σωματικής τέχνης, επομένως και της περφόρμανς, η αναζήτηση των νέων ορίων του σώματος θέτει στο επίκεντρο το ίδιο το σώμα του καλλιτέχνη. Το σώμα είναι το υλικό της τέχνης του, υποκείμενο και αντικείμενο την ίδια στιγμή. Αυτή η σχέση του «μέσα» και του «έξω», η ανταλλαγή στοιχείων μεταξύ σώματος

²² Το Εγώ είναι μία από τις τρεις συνιστώσες του μοντέλου του Sigmund Freud για τη δομή του ανθρώπινου ψυχικού οργάνου. Έγκειται στο λογικό μέρος των ανθρώπων, το οποίο αν και δεν είναι έμφυτο, καλλιεργείται με την επίδραση της συσσωρευμένης εμπειρίας του ατόμου. Τα άλλα δύο είναι το Αυτό, που αντιπροσωπεύει τα ένστικτα και τις βιολογικές ανάγκες του ατόμου, και το Υπερεγώ, που αντιπροσωπεύει τις ηθικές και κοινωνικές αξίες ενός ατόμου αποτελώντας κατά ένα τρόπο την ηθική του συνείδηση. (σημειώσεις από το *Πέραν της Αρχής της Ηδονής*, Sigmund Freud, 2001)

και περιβάλλοντος, η διαρκής απόπειρα του περφόρμερ για ένωση με το κοινό, θα μπορούσε να ερμηνευτεί με την παραπάνω παρατήρηση του Freud, περί διαταραχής των ορίων μεταξύ του εγώ και του περιβάλλοντος. Η εύρεση των ορίων αφορά τόσο στο σώμα όσο και στο έργο και τον πολιτισμό. (Ρηγοπούλου, 2008)

Ας δούμε το ζήτημα του διαταραγμένου σώματος πιο αναλυτικά. «*Αν το δέρμα μάς προστατεύει, τί είναι αυτό που μας κάνει να νιώθουμε κάποτε ένα είδος εξορίας μέσα σε αυτό; (...) Είναι δυνατόν ο πόνος να ενοποιεί το σώμα την ίδια στιγμή που το κατακερματίζει;*» (Ρηγοπούλου, 2016: 25) Αυτά τα ερωτήματα, που αφορούν στα όρια του σώματος και στον τρόπο που αυτό βιώνει τον πόνο, μας θυμίζει την ανάγκη των ανθρώπων, και ακόμα περισσότερο των καλλιτεχνών, να ανακαλύψουν το εσωτερικό τους τοπίο. Σύμφωνα με την ανάλυση της Ρηγοπούλου (2016) στο βιβλίο της *Το Σώμα: Τέχνη και Ιατρική*, υπάρχει μία κρυμμένη ομορφιά κάτω από το δέρμα μας. Το εσωτερικό ενός κορμιού, που θυμίζει κατά πολύ τον έξω κόσμο, περιμένει να το εξερευνήσουμε. Η τέχνη έκανε πάντα ορατά τα πάθη της ψυχής και του σώματος, μεταφράζοντας, μεταμορφώνοντάς τα συμβολικά. Η αισθητικοποίηση του ψυχικού και του σωματικού κόσμου, και όλου του ανθρώπινου βίου, βοήθησε να αναδειχθεί ο πόνος, η αδικία και έδειξε τρόπους για να ξεπεραστούν. Όπως η ιατρική, σύμφωνα με τον Ιπποκράτη, στρέφεται στα συμπτώματα για να ανακαλύψει τα άδηλα, αυτά που δεν είναι φανερά, έτσι κι η τέχνη κάνει ορατό το αόρατο.

Αν και υπάρχουν κανόνες που διέπουν την καλλιτεχνική δημιουργία της Αντιγόνης, καθώς υπάρχει πάντα μέθοδος, ξεκάθαρες ιδέες και προθέσεις, δεν παύουν οι αυτοσχεδιασμοί να πλησιάζουν τις απωθημένες ενορμήσεις που προαναφέρθηκαν. Ένας αυτοσχεδιασμός, όσο ελεγχόμενος κι αν είναι, βγάζει τα «μέσα» προς τα «έξω». Ο περφόρμερ αφήνεται στη διαμάχη ανάμεσα στο εγώ και το αυτό και σωματοποιώντας αυτή την διαμάχη εκθέτει ένα κομμάτι του στο περιβάλλον. Από συνεντεύξεις με τους περφόρμερ του έργου, προκύπτει πως πολλές φορές οι κινήσεις που κάνουν κατά τη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού δεν είναι πάντα συνειδητές. Αυτός είναι και ο λόγος που καμιά φορά αδυνατούν να τις αναπαράγουν, όταν τους ζητηθεί από τη χορογράφο. Γι' αυτό το λόγο, η χορογράφος είναι πάντα παρούσα με οξυμένες όλες τις αισθήσεις της. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και ο ταυτόχρονος αυτοσχεδιασμός περισσότερων ατόμων. Η συνύπαρξη δημιουργεί με τη σειρά της άλλα αποτελέσματα, επιβεβαιώνοντας τις προηγούμενες θεωρίες περί σύγκρουσης. Οι περφόρμερς μπορούν, ως ένα βαθμό, να αφήσουν ελεύθερα τα ένστικτά τους. Στην τελική χορογραφία βλέπουμε σεξουαλικές ενορμήσεις, βία και επίθεση στον εαυτό και τον άλλο, σε μία αέναη προσπάθεια όχι μόνο να κυριαρχήσει ο ένας επί του άλλου, αλλά και να κυριαρχήσουν τα πρωτόγονα ένστικτα επί των πολιτισμένων προτύπων συμπεριφοράς.

Ας προσεγγίσουμε τώρα περισσότερο τεχνικά τη σκηνή με το σόλο της Αφροδίτης Βερβενιώτη, στην Πλεκτάνη. Είναι μία ευκαιρία, ένα παράδειγμα για να δούμε πώς επιτελείται αυτή η σύγκρουση με τον εαυτό. Στην πρώτη παρουσίαση της Πλεκτάνης, το σόλο αυτό άνηκε στην Αμάλια Μπένετ. Όταν η Αφροδίτη κλήθηκε να το αναβιώσει αντιμετώπισαν πολλές δυσκολίες. Τα σώματα των δύο αυτών περφόρμερ

διέφεραν κατά πολύ και ήταν δύσκολο να συμβεί μία πιστή αναπαράσταση της πρώτης εκδοχής. Η Αντιγόνη Γύρα δούλεψε πολύ με την περφόρμερ, για να καταφέρουν να αποδώσουν πιστά την ιδέα της. Εκμεταλλεύτηκαν τις τεχνικές ευκολίες, που είχε η περφόρμερ ως χορεύτρια, και προσπάθησαν να απογειώσουν το σόλο από την οπτική της νέας περφόρμερ. Ο χορός της είναι μια πάλη με τις εσωτερικές πλεκτάνες του εαυτού μας. Στήνουμε πλεκτάνες ακόμα και στον ίδιο μας τον εαυτό, τον βιάζουμε και τον εκμεταλλευόμαστε με το χειρότερο τρόπο, προκειμένου να επιτευχθούν οι ματαιόδοξοι στόχοι μας. Ο χαρακτήρας αυτός είναι λεπτομερώς ορισμένος και ο περφόρμερ πρέπει να βρει μέσα του στοιχεία που τον κάνουν φιλόδοξο. Να θυμηθεί περιπτώσεις που καταπίεσε τον εαυτό του προκειμένου να πετύχει. Στιγμές που ο ανταγωνισμός με τον εαυτό, μπορεί να γίνει πιο σκληρός από τον ανταγωνισμό με τον άλλο. Η περφόρμερ χρησιμοποίησε τα βιώματά της και παρέμεινε ανοιχτή στις οδηγίες της χορογράφου. Συνδύασε κινήσεις χιπ χοπ, είδος στο οποίο ειδικεύεται, και τις επιμήκυνε στο χρόνο και το χώρο, πράγμα δύσκολα ορατό από τον θεατή. (συνέντευξη Αντιγόνης Γύρα, 2018), (ομιλία Αφροδίτης Βερβενιώτη στο πλαίσιο των προβών του *Flashback*, 2018) Ο θεατής παρατηρεί αυτή την εσωτερική πάλη και στο αποκορύφωμα του σόλο της, η Αφροδίτη θυμίζει «ψάρι έξω από τα νερά του»: Παλεύει για να ζήσει, τη στιγμή που το οξυγόνο μειώνεται δραματικά και στο τέλος πεθαίνει ηττημένο.

Παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον η πορεία αυτή από τις οδηγίες της χορογράφου, το βίωμα και η επιτέλεση της περφόρμερ έως την αποδοχή αυτού του θεάματος από το κοινό του έργου. Η εσωτερική πλεκτάνη που θέλει να σωματοποιήσει η χορογράφος προσλαμβάνεται από την περφόρμερ διαφορετικά, η οποία με στοιχεία χιπ χοπ δίνει τη δυναμική διάσταση που απαιτούσε ο ρόλος της. Τελικά, ο θεατής παρακολουθεί εναγωνίως την πάλη του σώματος του ζωϊκού οργανισμού (του ψαριού) να κρατηθεί στη ζωή και στον τελικό θάνατό του.

Η διαφορετική πρόσληψη του διαταραγμένου σώματος από τον χορογράφο, τον περφόρμερ και τον θεατή, μας οδηγεί ξανά στη σημασία της διαφορετικής ανάγνωσης ενός θεάματος για την οποία κάνει λόγο η αποδόμηση. Μακριά, αφενός, από τη στυγνή, ευνουχιστική, χορογραφημένη κίνηση και, αφετέρου, από την ακριβή μίμηση, η κίνηση αποκτά άλλη διάσταση στο χώρο και το χρόνο με ερμηνείες που διαφέρουν, αφού είναι άμεσα εξαρτώμενες από την πραγματική πάλη του μέσα και του έξω, που βιώνει ο περφόρμερ κάθε φορά που καλείται να ενσαρκώσει ένα ρόλο.



Σόλο Αφροδίτης Βερβενιώτη, Πλεκτάνη 2008



Σόλο Αφροδίτης Βερβενιώτη, Πλεκτάνη 2008

Η χορογράφος φαίνεται να χρησιμοποιεί στην Πλεκτάνη, αλλά και στα περισσότερα έργα της, την προσέγγιση της σύγκρουσης του Turner, η οποία παρουσιάζεται ορθώς από τον Schechner. Ο Turner πιστεύει ότι το ουσιαστικό δράμα εντοπίζεται στη σύγκρουση και στην επίλυση αυτής. Ο Schechner (2011) το εντοπίζει στην μεταμόρφωση, στις αλλαγές, στο πώς οι άνθρωποι χρησιμοποιούν το θέατρο ως έναν τρόπο πειραματισμού, εκδραμάτισης και επικύρωσης της αλλαγής. Θεωρεί, ακόμα, πως οι μεταμορφώσεις αυτές συμβαίνουν σε τρία διαφορετικά επίπεδα: αυτό του δράματος, δηλαδή της ιστορίας, αυτό των τελεστών που στόχος τους είναι μια προσωρινή αλλαγή στο πνεύμα και το σώμα τους, αλλά και αυτό του κοινού, όπου οι αλλαγές μπορεί να είναι είτε προσωρινές είτε μόνιμες.

Οι αλλαγές ή συγκρούσεις συμβαίνουν και στους τρεις χώρους που μελετάμε (χορογράφος, περφόμερ, θεατής). Πρώτον, συμβαίνουν στον χορογράφο και στις

αρχικές του προθέσεις. Μπορεί να είναι σταθερός στις ιδέες που θέλει να μεταδώσει, αλλά πάντα σε μία περφόρμανς οι ιδέες αυτές, εξαρτώνται και από τα άτομα που καλούνται να τις ενσαρκώσουν. Δεύτερον, οι αλλαγές και οι εσωτερικές συγκρούσεις εντοπίζονται στους περφόρμερς. Μάλιστα, αυτές οι αλλαγές, αποτελούν και προσωπικό τους στόχο, αφού έτσι αποκτά νόημα η δουλειά τους, προσωπική και ομαδική. Τρίτον, παρατηρούμε αυτές τις αλλαγές να επηρεάζουν το κοινό που παρακολουθεί. Επηρεάζεται άραγε προσωρινά, τη στιγμή που βλέπει μία σύγκρουση να διαδραματίζεται μπροστά του, ή, πιο μόνιμα, όταν φεύγει και την παίρνει μαζί του ή συμμετέχει σε αυτή;

3.2.2. Μοτίβο της επανάληψης

Εκτός από τις συγκρούσεις που παρατηρούμε σε αυτή τη σκηνή, ένα ακόμα βασικό χαρακτηριστικό είναι το μοτίβο της επανάληψης, το οποίο τώρα θα ιδωθεί περισσότερο σε σχέση με την έννοια της επιτέλεσης, για να περάσουμε πλέον στο φύλο, που θα απασχολήσει το επόμενο υποκεφάλαιο.

Ορμώμενοι από την προσέγγιση της Butler για την επιτελεστικότητα και την επανάληψη μέσα σε αυτή, θα προσπαθήσουμε να προσεγγίσουμε με τη σειρά μας την επανάληψη κινήσεων μέσα στην περφόρμανς. Η επιτελεστικότητα, κατά την Butler (2008), δεν μπορεί να κατανοηθεί έξω από μια διαδικασία επαναληπτικής παράθεσης, έξω από μια ρυθμισμένη και εν μέρει περιορισμένη επανάληψη της κανονικότητας. Σε αυτήν ακριβώς την εξαναγκαστική επανάληψη της κανονικότητας, έγκειται η «επιτελεστική» διάσταση της κατασκευής του φύλου και της σεξουαλικότητας. Η επαναληψιμότητα υποδηλώνει ότι η επιτέλεση δεν είναι μία μεμονωμένη πράξη ή συμβάν, αλλά τελετουργική παραγωγή, που επαναλαμβάνεται συνεχώς και υπό περιορισμούς, απαγορεύσεις, ταμπού, υπό την απειλή του θανάτου ή της εξορίας. (Butler, 2008)

Η χοροθεατρική επιτέλεση, ή αλλιώς περφόρμανς, βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στην επανάληψη. Οι περφόρμερ καλούνται να ερμηνεύσουν ένα συγκεκριμένο χαρακτήρα, άρα επαναλαμβάνουν σωματικά τα χαρακτηριστικά του. Η ταύτιση δεν ολοκληρώνεται ποτέ απόλυτα, όπως ακριβώς συμβαίνει και με την ταύτιση ενός ατόμου με το φύλο και τη σεξουαλικότητα. Η ταύτιση δεν ανήκει στον κόσμο των συμβάντων. Παριστάνεται, αλλά ποτέ δεν επιτυγχάνεται ακριβώς. Ανασυγκροτείται ακατάπαυστα, όπως συμβαίνει και με τον ρόλο του ηθοποιού στο θέατρο. Φαντάζεται, οραματίζεται την απόλυτη ταύτιση, αλλά οι εξωτερικές επιρροές είναι πολλές από τις οποίες το άτομο δεν μένει ανεπηρέαστο. Όπως το φύλο παράγεται πάντοτε ως επαναληπτική παράθεση ηγεμονικών κανόνων, όπως αναφέρει η Butler (2008), έτσι και ο ρόλος που ενσαρκώνει ο περφόρμερ αποτελεί επαναληπτική παράθεση των κυρίαρχων χαρακτηριστικών του χαρακτήρα που υποδύεται. Μία επιτελεστική πράξη που αφορά στο φύλο, πρέπει να επαναλαμβάνεται για να μην φανεί σαν μια μάταιη απόπειρα να παραγάγει αποτελέσματα που αδυνατεί να

παραγάγει. Το ίδιο ισχύει και για την επιτέλεση που αφορά στον ρόλο μέσα σε μία περφόρμανς. Αν σταματήσει ο περφόρμερ να επαναλαμβάνει τα χαρακτηριστικά του χαρακτήρα του, η επιτέλεση θα αποτύχει, αφού πλέον θα μείνει μετέωρος μπροστά στα μάτια του θεατή ο άνθρωπος, και όχι ο περφόρμερ. Σωματοποιούμε, σύμφωνα με την Butler (2008), κάποιο φύλο, παραθέτοντας αέναα κάποιο νόμο στον οποίο μάλλον υπακούμε. Οι περφόρμερ σωματοποιούν ένα ρόλο επαναλαμβάνοντας κι εκείνοι συνεχώς τη συνθήκη της χορογράφου. Αλλά και η χορογράφος σε κάθε συνθήκη ή ιδέα που βασίζει ένα έργο, προσθέτει συνειδητά ή ασυνείδητα κάτι από τα προηγούμενα έργα της. Είναι αυτό που διαβάζουμε στις *Θέσεις* του Derrida (2006: 44), πως

«είτε πρόκειται για την τάξη του ομιλούμενου λόγου (discours) είτε για την τάξη του γραπτού λόγου (discours), κανένα στοιχείο δεν μπορεί να λειτουργήσει ως σημείο δίχως να παραπέμπει σε ένα άλλο στοιχείο το οποίο δεν είναι απλώς παρόν. Η αλυσιδωτή σύνδεση που υπάρχει έχει ως επακόλουθο κάθε «στοιχείο» (φώνημα ή γράφημα) να συγκροτείται από το ίχνος που αφήνουν επάνω του τα άλλα στοιχεία της αλυσίδας ή του συστήματος. Αυτή η αλυσιδωτή σύνδεση, αυτός ο ιστός, είναι το κείμενο που παράγεται αποκλειστικά και μόνο με τον μετασχηματισμό ενός άλλου κειμένου. Τίποτα, είτε μεταξύ των στοιχείων είτε εντός του συστήματος, δεν είναι (...) απλώς παρόν ή απόν. Δεν υπάρχουν (...) παρά διαφορές και ίχνη ιχών»

3.3. Φύλο και γυμνό σώμα

Σε συνέχεια των προηγούμενων, μπορούμε λαμβάνοντας υπόψιν μας τις αναλύσεις της Butler (2008) στο έργο της *Σώματα με σημασία*, να εντοπίσουμε την εφαρμογή των, σε μερικά στιγμιότυπα του έργου, διάχυτα στο χρόνο της περφόρμανς, αλλά και σε μία συγκεκριμένη σκηνή στην οποία το σώμα της περφόρμερ, Ανθής Θεοφιλίδου, παρουσιάζεται να επιτελεί το σόλο του, μερικώς, γυμνό.

Κατά την Butler, όπως προαναφέρθηκε, το φύλο δεν είναι μια απλή κοινωνική κατασκευή. «*Το φύλο εγκαθιδρύεται συνεχώς μέσω μιας τελετουργικής τυποποιημένης –αν και πάντοτε ατελούς– επανάληψης σωματικών στάσεων και έξεων τις οποίες υπαγορεύει το εξιδανικευμένο πρότυπο της έμφυλης κανονικότητας.*» (Butler, 2008: 10) Η επιτελεστική θεώρηση του φύλου εξετάζει κριτικά τις ιεραρχικές, αντιθετικές σχέσεις μεταξύ των εννοιών άνδρας- γυναίκα ή «ενεργητικός πολιτισμός»- «παθητική φύση». Αναθεωρεί τα καθεστώτα της δυτικής μεταφυσικής, καταργώντας τους δυϊσμούς: αρσενικό/θηλυκό, σώμα/ πνεύμα, ύλη/ μορφή, υλικότητα/ κοινωνικότητα. Αυτή η προσέγγιση θυμίζει κατά πολύ την αποδομιστική ανάγνωση των αντιθετικών ζευγών. Ο Ντεριντά με την αντιστροφή και τη μετατόπιση προσπαθεί να αποδώσει προνόμια στον δεύτερο και λιγότερο προνομιούχο όρο, στην δεδομένη περίπτωση στον όρο γυναίκα, και ύστερα να διαχειριστεί αυτήν την αντίθεση για να

επανεγγράψει τον νέο όρο, που προέκυψε, στο σώμα του συστήματος. (Κακολύρης, 2004)

Η Butler (2008), που σε αυτό το ζήτημα συνοδοιπορεί με τον Derrida, θεωρεί πως το φύλο δεν είναι καμωμένο ούτε με ελεύθερη βούληση από το κάθε άτομο χωριστά ούτε αποτελεί θεατρική αναπαράσταση. Παραθέτει κοινωνικά επιβεβλημένες οντολογίες, τέτοιες, που να προϋποθέτουν την κοινωνική αναγνώριση του υποκειμένου. Το φύλο, σε αντίθεση με την περφόρμανς που μελετάμε, δεν είναι μία παράσταση (performance) που ένα προϋπάρχον υποκείμενο επιλέγει να πραγματοποιήσει, αλλά μια παραστασιακή επιτέλεση (performative) με την έννοια ότι το υποκείμενο συγκροτείται ως επιτέλεσμα, παράγει, δηλαδή, τη μυθοπλασία του βουλητικού υποκειμένου, αφού υπακούει σε νόρμες και νόμους, που προϋπάρχουν. Μέσα από την επανάληψη, το φύλο υλοποιείται. Η κλασική σύνδεση της υλικότητας με τη θηλυκότητα «ανιχνεύεται σε ένα δίκτυο ετυμολογιών που συνδέουν τη λέξη *matter* (ύλη) με τα λατινικά *mater* (μητέρα) και *matrix* (μήτρα και με τις δύο έννοιες: καλούπι και γυναικεία μήτρα)». (Butler, 2008: 92) Κι αυτό, γιατί η ύλη εννοιολογικά υπονοεί τον τόπο γέννησης ή προέλευσης. Για τον Αριστοτέλη, η ανθρώπινη αναπαραγωγή σημαίνει ότι οι γυναίκες συνεισφέρουν την ύλη και οι άνδρες τη μορφή. Μόνο αυτά τα δύο σώματα, με τις συγκεκριμένες λειτουργίες τους, αποτελούν τα σώματα με σημασία, αποκλείοντας ως περιθωριακό, κάθε άλλο στοιχείο που διαφοροποιεί αυτό το μοντέλο. Διανοητό είναι μόνο ένα σώμα υλικό, που υλοποιεί και υλοποιείται. Κάπως έτσι, το γυναικείο σώμα οφείλει μόνο να επιτελεί τα αναπαραγωγικά του καθήκοντα. Στα δίπολα μορφή/ ύλη αλλά και καθολικό/ μερικό, το γυναικείο εκδιώκεται. Δεν είναι ποτέ ούτε το ένα ούτε το άλλο, αλλά μία διαρκής και αμετάβλητη συνθήκη για την ύπαρξη και των δύο. (Butler, 2008)

Ο Ντερντά προτείνει κάθε φεμινιστική κίνηση να συνοδεύεται από την ταυτόχρονη προσπάθεια να αποδομηθεί. Τονίζει, μάλιστα, το λάθος του φεμινισμού να θεσμοποιείται, όπου κατά την γνώμη του, δυνητικά είναι εξίσου αυταρχικός με οποιονδήποτε άλλο θεσμό. Είναι προτιμότερος ο διαρκής έλεγχος και η συνεχής εγρήγορση, από το να υπεραμύνεται κανείς των θέσεών του. Η συνεχής αυτοαποδόμηση του φεμινισμού μπορεί να φέρει την πραγματική εξέλιξή του. (Deutscher, 2012)

Αυτό φαίνεται να ακολουθεί και η χορογράφος στο έργο που αναλύουμε. Σκοπός της δεν είναι να δώσει προτεραιότητα στον όρο γυναίκα και να τον φέρει σε σύγκρουση με τις πατριαρχικές αντιλήψεις, που ακόμα και σήμερα, επιβιώνουν δυναμικά. Σκιαγραφεί τη σύγχρονη πραγματικότητα έτσι ακριβώς όπως είναι, ίσως με μία δόση υπερβολής, και αφήνει τους θεατές να αντιδράσουν ή να γίνουν συνένοχοι στο θέαμα. Στην προσπάθεια των χαρακτήρων της *Πλεκτάνης* να κατακτήσουν τα πρώτα βήματα, βλέπουμε δύο άνδρες να τα κατακτούν με μεγαλύτερη συχνότητα. Παράλληλα σε επόμενη σκηνή, που οι χαρακτήρες φαίνεται να εκκλησιάζονται, ένας άνδρας επιτίθεται βίαια στην γυναίκα που βρίσκεται μπροστά του, μόνο και μόνο γιατί κατέχει μία θέση υψηλότερη από εκείνον. Η εγκυμοσύνη, θέμα ταμπού στον εργασιακό χώρο, θίγεται διακριτικά από τη χορογράφο στα πλαίσια του εργασιακού

ανταγωνισμού, που φυσικά είναι σημαντικό ζήτημα έμφυλων διακρίσεων. Η εγκυμοσύνη βγάζει αμέσως τη γυναίκα εκτός ανταγωνισμού, πράγμα που ευχαριστεί τους άνδρες, αλλά και τις γυναίκες συναδέλφους. Ακόμα, στην τελευταία σκηνή, βλέπουμε όλη την ομάδα να παίζει ποδόσφαιρο χρησιμοποιώντας για μπάλα το σώμα μιας γυναίκας, που από κάποιους θα μπορούσε να αποτελεί δείγμα της κοινωνικής μεταχείρισης απέναντι στο γυναικείο κορμί. Αποκορύφωμα δε, αποτελεί η σκηνή με το γυμνό σώμα μίας περφόρμερ και δύο ανδρών, που αναπαριστούν το ιαπωνικό Nyotaimori²³, κατά το οποίο άνδρες τρώνε σούσι πάνω σε γυμνά γυναικεία κορμιά. (Ξενάκη, 2010)

Σύμφωνα με την Αντιγόνη Γύρα (συνέντευξη, 2018), γύρω στο 1999 που έγινε και η πρώτη παρουσίαση της *Πλεκτάνης*, είχε ενημερωθεί για τη νέα μόδα της εποχής στη Γερμανία, όπου υπήρχαν εστιατόρια στα οποία άνδρες έτρωγαν πάνω σε γυμνά γυναικεία σώματα. Η ιδέα της εξουσίας των ανδρών, πάνω στα αμέτοχα γυναικεία κορμιά, της έδωσε το κίνητρο να χορογραφήσει μία τέτοια σκηνή, που δεν θα μπορούσε να ταιριάζει καλύτερα με τη θεματική της *Πλεκτάνης*. Η «σκηνή της λαιμαργίας» φέρει τον τίτλο «ό,τι φάμε, ό,τι πιούμε και ό,τι αρπάζει ο κώλος μας». Στο έργο χορογραφεί δύο άνδρες να τρώνε και την ίδια στιγμή να ασελγούν, με άψογα χορογραφημένες κινήσεις, πάνω στο σώμα μίας γυμνόστηθης γυναίκας. Τα σεξουαλικά ένστικτα των ανδρών συνδεδεμένα με την επιθυμία για εξουσία, που ασκείται πάνω στο γυμνό κορμί, δίνουν στον θεατή την εικόνα δύο ανδρών με άκρως κανιβαλικές διαθέσεις. Τους βλέπουμε να κατασπαράζουν το γυναικείο κορμί, το οποίο είναι αντικείμενο προς χρήση. Μόνο προς το τέλος, η γυναίκα αισθάνεται την ανάγκη να απομονωθεί και αποχωρεί από τη σκηνή. (ομιλία της Ανθής Θεοφιλίδου στο πλαίσιο των προβών του *Flashback*, 2019)

²³ Βλέπε σελ. 65



Σκηνή «Λαιμαργίας» με την Ανθή Θεοφιλίδου, Πλεκτάνη 2008

Αν θέλουμε να τοποθετήσουμε χρονικά την εμφάνιση ενός γυμνού γυναικείου σώματος στην περφόρμανς, έχει ενδιαφέρον να δούμε τι αναφέρει χαρακτηριστικά η Elinor Fuchs: η τάση της δεκαετίας του '80, που το σώμα του επιτελεστή/επιτελέστριας, όπως π.χ της Carolee Schneeman, ιεροποιείται, αντικαθίσταται τη δεκαετία του '90 από την πρακτική άλλων, όπως της Karen Finley, με το σώμα να έχει χαρακτήρα ανήθικο, αισχρό, επιθετικό ή ακόμα και πορνογραφικό. (Carlson, 2014) Αυτό, δεν βασίζεται μόνο στον διαφορετικό τρόπο που ο περφόρμερ αποφασίζει να χειριστεί το σώμα του πάνω στη σκηνή, όσο και στην πρόσληψη του γυμνού σώματος από τον θεατή. Προσωπικά, πιθανολογώ ότι αυτή η τακτική γίνεται για πολιτικό-κοινωνικούς λόγους. Ο τρόπος που επιτελεί ένα σώμα γίνεται προκλητικός, ακριβώς για να μετρακινήσει τον θεατή από την αρχική του θέση απέναντι στη θέα του γυναικείου σώματος. Δεν ωραιοποιείται ή ιεροποιείται το σώμα, αφού είναι αυτό που είναι και συγκεκριμένα αυτό που επιλέγει ο ίδιος ο περφόρμερ να είναι. Θεωρώντας δεδομένο ότι η Αντιγόνη, το 1999, είναι ενήμερη

των εξελίξεων ως προς την αποδοχή του γυμνού γυναικείου κορμιού από το κοινό, λειτουργεί τολμηρά στην πραγμάτωση μιας τέτοιας σκηνης, η οποία πρόκειται μάλιστα να απευθυνθεί στο συντηρητικό ελληνικό κοινό.

Μπορούμε να προσεγγίσουμε το γυμνό σώμα της περφόρμερ, με βάση τις σκέψεις που καταθέτει η Ρηγοπούλου (2008), όταν μιλά για το πέρασμα από τη γύμνια στην ένδυση, αφορμώμενη από το βιβλικό κείμενο (Παλαιά Διαθήκη). Ξεκινάμε με μία βασική αντίθεση μεταξύ της «θεωρίας» των πρωτόπλαστων και της σκηνης με το γυμνό σώμα, για να περάσουμε σε ορισμένα κοινά σημεία που παρουσιάζουν. Ενώ στον παράδεισο το σώμα πρωτοεμφανίζεται γυμνό και είναι αθώο και αδαές για τη γύμνια του, το σώμα της περφόρμερ παρουσιάζεται επίσης γυμνό, αλλά την ίδια στιγμή και αμαρτωλό. Μπορούμε να διακρίνουμε την έλλειψη αθωότητας από το γυμνό κορμί που εμφανίζεται στην *Πλεκτάνη*, αφού η περφόρμερ το προσφέρει ως βορά στους άνδρες/πελάτες του κλάμπ. Έπειτα από την παραβίαση της υπόσχεσής τους, οι πρωτόπλαστοι νιώθουν ντροπή για το σώμα τους και επιθυμούν να το καλύψουν. Η περφόρμερ, όπως παρατηρούμε στο τέλος της σκηνης, μπορεί να μην αισθάνεται ντροπή, καθώς αυτή είναι η δουλειά της, συνειδητοποιεί, όμως, τη θυματοποίηση που έχει υποστεί και φέρει έντονα την ανάγκη για απομόνωση και προσωπική διερώτηση. Στο σημείο αυτό αποχωρεί από τη σκηνή με το βλέμμα της άδειο και γεμάτο απορία και σε επόμενη σκηνή το ένδυμα επιστρέφει για να την καλύψει.

Κατά την ανάλυση της Ρηγοπούλου (2008) για τους πρωτόπλαστους, η απώλεια ενός ιδανικού κόσμου και η απώλεια ενός Ιδανικού Εγώ, συνοδεύεται από το αίσθημα ενοχής για τη γύμνια τους. Ενώ η συνθήκη των πρωτόπλαστων και του χαρακτήρα που υποδύεται η περφόρμερ δεν έχει την ίδια καταγωγή, συμβολικά τουλάχιστον, καθώς στην δεύτερη περίπτωση δεν μπορούμε να μιλήσουμε για ιδανικό κόσμο, μπορούμε να διακρίνουμε όμως και στις δύο περιπτώσεις την απώλεια του Εγώ με μία εξέλιξη που δεν διαφέρει σημαντικά. Η περφόρμερ, μέσα από τις εκφράσεις και τις κινήσεις της δείχνει να συνειδητοποιεί την απώλεια του εγώ της, μετά από αυτόν τον βουλιμικό βιασμό. Ξαφνικά, χάνεται μέσα στις σκέψεις της, απόρροια της σωματικής της έκθεσης, και αποχωρεί. Η γνώση, του τί μόλις έγινε με τη θέλησή της, συνοδεύεται από το αίσθημα της ενοχής και του πόνου.

Το ένδυμα, για τους πρωτόπλαστους, λειτουργεί ως αυλαία, προκειμένου να επιστρέψουν, κατά βούληση πλέον, στη γύμνια τους. Μέσω του ενδύματος ξυπνά η επιθυμία, η οποία είναι συνδυασμένη με την αιδώ. (Ρηγοπούλου, 2008) Από την άλλη, η περφόρμερ, αφαιρώντας εξαρχής το ένδυμά της συμβολίζει αυτήν ακριβώς την επιθυμία και την αιδώ, προσφέροντας το σώμα της ως βορά στους άνδρες εξουσιαστές. Είναι λοιπόν το ένδυμα η αυλαία που ανεβαίνει και κατεβαίνει κατά βούληση; Ή, μήπως, η γύμνια είναι από μόνη της ένα ένδυμα; Σύμφωνα με τον Howell (2002) το γυμνό κορμί είναι ένα κοστούμι, το οποίο φορά ο περφόρμερ για να ερμηνεύσει ένα ρόλο. Η Αντιγόνη, όταν χορογραφεί σκηνές με γυμνό, συμβουλευεί τους περφόρμερ να αντιμετωπίσουν το γυμνό σαν μία στολή που φορούν, για να παίζουν το ρόλο τους. (πρόβες Flashback, 2019)

Με τη γλώσσα του σώματος, η περφόρμερ βρίσκει τη χρυσή τομή ανάμεσα στον εαυτό της και το ρόλο που υποδύεται. Το γυμνό σώμα εμφανίζεται ως δέλεαρ για τους δύο πελάτες, που ορέγονται και τελικά, κυριολεκτικά, κατασπαράζουν το γυναικείο σώμα. Η γύμνια του κορμιού της Ανθής έχει στόχο, από τη χορογράφο, να διαβαστεί το σώμα από τους θεατές ως τρωτό, διαθέσιμο, αναξιοπρεπές, αναλόγως του τρόπου που η περφόρμερ το χρησιμοποιεί θεατρικά. Δίνεται ως καταναλωτικό αγαθό στους πελάτες του καταστήματος. Αυτό θα μπορούσε να αποτελεί και πολιτικό σχόλιο, κάτι που θα απασχολήσει την επόμενη ενότητα της εργασίας. Με το γυμνό, στην *Πλεκτάνη*, δεν υπονοείται κάποια σεξουαλική ή ερωτική χειραφέτηση. Αντιθέτως, επισημαίνει τον αγώνα που έχει ακόμα να δώσει το γυναικείο φύλο πολιτισμικά, κοινωνικά, πολιτικά για να καταφέρει να επανεγγράψει τον όρο γυναίκα στη βίαιη ιεραρχία του διπόλου άνδρας/γυναίκα.

Η ρηξικέλευθη ιδέα της Αντιγόνης να χορογραφηθεί-σκηνοθετηθεί μία τέτοια σκηνή έρχεται σε αντίθεση με τις παγιωμένες αντιλήψεις της Mulvey (2005) που μέσα από τη θεωρία του βλέμματος (ηδονοβλεπτικού/ σκοποφιλικού) θα υποστηρίξει την ανάγκη απομάκρυνσης του γυναικείου σώματος από το «βλέμμα» της κάμερας. Η χρησιμοποίηση του σώματος στην περφόρμανς, είναι μία εναλλακτική πρόταση έναντι της συμβολικής γλωσσικής τάξης. Με το επαναστατικό, «κειμενικό» σώμα, οι γυναίκες περφόρμερς απειλούν το πατριαρχικό μοντέλο. Όπως αναφέρει και η Sally Potter, ακόμα και η αναπαράσταση παραδοσιακών κωδίκων από τις γυναίκες περφόρμερ μπορεί να έχει ανατρεπτική ή απειλητική ποιότητα. Το ίδιο υποστηρίζει και η Ifigaray, η οποία προτρέπει τις γυναίκες περφόρμερ να πειραματιστούν με την πολλαπλή και υπερβολική μίμηση, η οποία υπονομεύει παρά ενισχύει την αξίωση της πατριαρχικής Αλήθειας για μοναδικότητα. (Carlson, 2014) Επιπλέον, στο *Film and Masquerade*, η Mary Ann Doane (1982) υποστηρίζει ότι η κινηματογραφημένη γυναίκα περφόρμερ, θα μπορούσε να υπονομεύσει ή ακόμα να ανατρέψει τους παραδοσιακούς ρόλους, αν επιδείξει την θηλυκότητά της και δημιουργήσει έναν εαυτό, που θα αποτελεί μία εικόνα υπερβολικής θηλυκότητας. Κατ' αυτόν τον τρόπο, εξουδετερώνεται η φετιχοποίηση του γυναικείου φύλου και κατ' επέκταση του γυναικείου σώματος.

Το σώμα της περφόρμερ τίθεται στο κέντρο του βλέμματος του θεατή και των άλλων δύο περφόρμερ, καθώς αυτός ο τρόπος, κατά τη χορογράφο, είναι και ο πιο επαναστατικός. Ένα σώμα, είτε είναι ντυμένο είτε γυμνό, πάντα αποκαλύπτει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά μιας ομάδας ή ενός πολιτισμού. (Ρηγοπούλου, 2008) Στην *Πλεκτάνη*, το σώμα της Ανθής αποκαλύπτει χαρακτηριστικά που προέρχονται από την ιαπωνική κουλτούρα, την περίοδο των Σαμουράι, όπου μετά από μία μάχη με νικηφόρο έκβαση, γλεντούσαν κατά αυτό τον τρόπο πάνω στο σώμα μίας γκέισας. Αυτό το έθιμο των Ιαπώνων, μιμούνται χώρες του δυτικού κόσμου μετονομάζοντας τη μεταχείριση του γυναικείου σώματος, τέχνη, που προέρχεται από την Ανατολή. Παρατηρούμε εδώ να λαμβάνει χώρα ένα σωματικό δάνειο της Δύσης από την Ανατολή. Σωματικό δάνειο που ενδεχομένως πήρε η Αντιγόνη από τα βιώματα της για να προκαλέσει το κοινό, αποδεικνύοντας πως το γυναικείο κορμί επιτρέπεται να

εκτίθεται μόνο σε περιπτώσεις αντίστοιχες αυτής. Αν το σώμα δεν περιορίζεται στα αποδεκτά όρια της πορνείας και της οφθαλμοπορνείας δεν γίνεται αποδεκτό. Άρα ο στόχος θεωρείται διπλός. Η έκθεση του γυναικείου κορμιού, υπό αυτή την συνθήκη, υπενθυμίζει τις σκοτεινές, αλλά «θεμιτές», πλευρές της παραδοσιακής πατριαρχικής κοινωνίας, παράλληλα όμως, δηλώνει τη δύναμη που έχει καλλιτεχνικά ένα γυμνό σώμα και πόσο ικανό είναι να προκαλέσει ή να κινητοποιήσει ένα κοινό.

Η αντίθετη άποψη στηρίζεται στο ότι κάτι τέτοιο ενέχει πολλούς κινδύνους για το γυναικείο φύλο. Το ερώτημα προκύπτει από τον κίνδυνο μία περφόρμανς να αγγίζει τόσο πολύ την πραγματικότητα, που τελικά να μην καταφέρνει να καταστρέψει αυτό το οποίο υποτίθεται ότι πολεμά. Όπως αναφέρει ο Ντεριντά, όταν επαναλαμβάνουμε ό,τι υπονοείται στις υπάρχουσες μεταφυσικές έννοιες χρησιμοποιώντας ενάντια στο μεταφυσικό οικοδόμημα το εννοιολογικό οπλοστάσιο που ενυπάρχει σ' αυτό, υπάρχει ο κίνδυνος να επικυρώσουμε αυτό που υποτίθεται ότι αποδομούμε. (Carlson, 2014) Στην προσπάθεια της Αντιγόνης να αποδομήσει αυτή την πραγματικότητα, που η ίδια θεωρεί ότι θίγει το γυναικείο φύλο, την αναπαριστά με τρόπο που μπορεί θεωρητικά να φέρει τα αντίθετα αποτελέσματα, «διαφημίζοντας» το γεγονός και ενισχύοντάς το. Η ίδια αρνείται αυτήν την άποψη. Παραδέχεται πως κάποια ζητήματα, όπως π.χ η κακοποίηση των γυναικών, είναι ιδιαίτερα λεπτά. Όμως η ζωή και η τέχνη θέλουν ρίσκο. Αν ο χορογράφος είναι ξεκάθαρος σαν καλλιτέχνης και αποφύγει να γίνεται διδακτικός, μπορεί να μοιραστεί αυτό που θέλει, χωρίς κάτι τέτοιο να αποτελεί κίνδυνο. Παρόλα αυτά, κίνδυνος υπάρχει σε όλες τις ανθρώπινες σχέσεις, κατά την άποψή της, άρα το ίδιο ισχύει και για ένα έργο στη σχέση του με το θεατή του. Σε αυτόν τον διάλογο μπορούν να συμβούν άπειρες παρεξηγήσεις. Όμως, ο καλλιτέχνης δεν είναι δυνατόν να μην αγγίζει θέματα που τον αφορούν. Επιπλέον, θεωρεί ότι αυτή η άποψη βασίζεται και στην κινδυνολογία της εποχής, αφού παντού προσπαθούμε να βρούμε κινδύνους. Είναι πολύ μεγαλύτερο το όφελος που μπορεί να προσπορίσει κανείς από την τέχνη σχετικά με τέτοια ζητήματα, παρά ο κίνδυνος. (συνέντευξη Αντιγόνης Γύρα, 2018)

3.4. Τρόποι σωματοποίησης κοινωνικών και πολιτικών σχολίων στο έργο

Όπως είδαμε και σε προηγούμενο κεφάλαιο, η Αντιγόνη ενθέτει βιογραφικά στοιχεία στην περφόρμανς, κατά τα πρώτα χρόνια της δημιουργίας της, και αργότερα εστιάζει κυρίως στην πολιτισμική περφόρμανς με έντονα και καυστικά κοινωνικοπολιτικά σχόλια. Η Πλεκτάνη είναι ένα έργο, κατά κύριο λόγο αυτοβιογραφικό, αφού ξεκινά με αφορμή προσωπικά βιώματα της χορογράφου, αλλά βρίθει πολιτικών και κοινωνικών σχολίων που θίγουν την επικαιρότητα και αξίζει μία εκ του σύνεγγυς ανάγνωση. Βρισκόμαστε χρονικά σε μία δεκαετία που η παραστασιακή τέχνη απομακρύνεται από το παιχνίδι των ψευδαισθήσεων και επιστρέφει στο «πραγματικό». Το τελευταίο αντιμετωπίζεται ως πολιτική κατασκευή για να καταδείξει, πως αυτό ακριβώς το «πραγματικό» συνυπάρχει με το άτομο. (Carlson,

2014) Η ομάδα του Κινητήρα αγγίζει θέματα που αφορούν στο φύλο, όπως αναλύσαμε παραπάνω, έμμεσα στη σεξουαλικότητα μέσα από τις συνεχείς συγκρούσεις, σε κοινωνικά φαινόμενα και υποχρεώσεις όπως ο γάμος, στον καταναλωτισμό, στον στρατό. Επιχειρείται, λοιπόν, η αναπαράσταση τέτοιων γεγονότων μέσω της χοροθεατρικής περφόρμανς και η χορογράφος στοχεύει στην επικοινωνία αυτών με τους θεατές. Παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον να δούμε τους τρόπους με τους οποίους καταφέρνουν οι χορογράφοι, μέσα σε αυτούς και η Αντιγόνη, αλλά και οι περφόρμερς να μεταδώσουν κοινωνικά ή πολιτικά σχόλια.

Ο πρώτος τρόπος είναι η μίμηση. Ας πάρουμε για παράδειγμα τις παραγωγές των *Spiderwoman*, ιθαγενών Αμερικανών, οι οποίες εκμεταλεύονται τη μιμητικότητα «ντύνοντάς» τη με κριτική δύναμη, ικανή να θίξει γυναικεία και μετα-αποικιοκρατικής φύσης ζητήματα. Δηλώνουν την ταυτότητά τους σε αντιδιαστολή με την παρωδία των κοινωνικών στερεοτύπων και κοινοτοπιών, που στοιχειώνουν αυτή την ταυτότητα. Ένας άλλος τρόπος που χρησιμοποιείται από την ίδια ομάδα, είναι αυτός της αντιμιμητικότητας, όπου δεν αναπαριστούν, ούτε αναπαράγουν τις εικόνες των ιθαγενών, αλλά οικειοποιούνται τις εικόνες που τους έχουν ήδη δοθεί. (Carlson, 2014)

Ένας ακόμη τρόπος με τον οποίο οι περφόρμερς σχολιάζουν την επικαιρότητα και την πολιτική, είναι η επανάληψη. Η επανάληψη δεν μπορεί ποτέ να είναι ακριβής αναπαράσταση αυτού που επαναλαμβάνεται. Οι περφόρμερς κάνουν πολλές φορές μία κίνηση ή καλύτερα ένα συνδυασμό κινήσεων, για να τονίσουν την κατάσταση που θέλει να θίξει ο δημιουργός και να γίνει, εν τέλει, κατανοητή από το κοινό. Πολλές φορές η επανάληψη γίνεται εμμονή, ικανή να ξυπνήσει απωθημένα ένστικτα. Ο Howell (2002) διακρίνει μεταξύ αναπαράστασης και επανάληψης. Η αναπαράσταση είναι περισσότερο συνδεδεμένη με τη συνείδηση και θυμίζει αρκετά τη μίμηση. Η επανάληψη συχνά είναι ασυνείδητη. Εδώ είναι σημαντικό να θυμίσουμε, ότι το κινητικό λεξιλόγιο τη περφόρμανς, στηρίζεται σε καθημερινές κινήσεις που κάνουμε ασυνείδητα. Ο χορογράφος, μέσα από ασκήσεις και αυτοσχεδιασμούς, καταφέρνει να αποσπάσει από τους περφόρμερς αυτές τις ασυνείδητες κινήσεις, οι οποίες χρησιμοποιούνται επαναλαμβανόμενα στην περφόρμανς, για να δώσουν την απαραίτητη ένταση σε αυτό που περιγράφουν με τα σώματά τους. Οι επαναλήψεις μπορεί να αφορούν ακινησία, απλές κινήσεις που κάνουμε στην καθημερινότητά μας, απλές ή σύνθετες χορογραφίες. Μπορεί, ακόμη, να αποτελούν και μία μορφή της μίμησης. Επαναλαμβάνω κινήσεις για να μιμηθώ ένα ζώο, ένα αντικείμενο ή έναν άνθρωπο.

Ο τέταρτος τρόπος είναι ο λόγος. Με τη φωνή τους οι περφόρμερς μπορούν να επικοινωνήσουν ιδέες και μηνύματα που θέλει να μεταδώσει ο χορογράφος. Η ύπαρξη του λόγου προϋποθέτει στο μυαλό μας την ύπαρξη επικοινωνίας. Ο τόνος της φωνής, η ένταση, η ταχύτητα του λόγου, η φωνή ενός ή πολλών μαζί περφόρμερς παίζουν σημαντικό ρόλο στο τελικό θέαμα. (Howell, 2002) Παρόλα αυτά, «οι ομιλιακές πράξεις δεν πρέπει να αναλύονται ως αυτοφερόμενες μονάδες, αλλά να

ορίζονται βάσει των συνθηκών που ορίζουν οι σύνθετες δράσεις, των οποίων αποτελούν μέρος». (Carlson, 2014: 236)

Στο λόγο, ίσως να μπορούσαμε να εντάξουμε και το γέλιο. Στο έργο υπάρχουν στιγμές, που ακούγεται ένα έντονο γέλιο και πλαισιώνει μία σκηνή. Το γέλιο μπορεί να είναι επιθετικό και σωρευτικό. Οι ρυθμικοί ήχοι του γέλιου, θυμίζουν ήχους που κάνουν οι ομάδες πρωτευόντων θηλαστικών, όταν απειλούν όλες μαζί κάποιον εχθρό. Το γέλιο φαίνεται να ενώνει εναντίον κάποιου τρίτου. Δημιουργεί ένα «εμείς» που αντιτίθεται σε ένα «αυτοί». (Schechner, 2011)

Όμως, αναλύοντας το συγκεκριμένο έργο, μας ενδιαφέρει και το γέλιο που προκαλεί στο κοινό. Ο Freud (2009) επεξεργάζεται το γέλιο με ανάλογο τρόπο όπως και το όνειρο. Πίστευε, ότι τα όνειρα και τα αστεία λειτουργούν με παρόμοιο τρόπο, εκφράζοντας ή κρύβοντας μη οργανωμένες επιθυμίες. Η φάρσα, άλλα και όλο το θέατρο –ή εδώ χοροθέατρο, επιτυγχάνει την ένωση μιας ενδοομάδας, την απειλή εναντίον μιας εξωομάδας και τη ανάδυση καταπιεσμένου υλικού στην επιφάνεια. Η επεξεργασία του ονείρου συμπυκνώνει, αντιστρέφει, μετατοπίζει εικόνες, πράξεις και συνειρμούς. Ένα πετυχημένο αστείο είναι μία πυκνή, ειδικά κωδικοποιημένη επικοινωνία. Προκαλώντας γέλιο, το αστείο απελευθερώνει τον διπλό σκοπό του γέλιου, το σκοπό της απειλής και του δεσμού. Εξαφανίζεται, έτσι, το χάσμα μεταξύ κοινού και τελεστή. Το κοινό ακούει τους τελεστές και γελάει ως αντίδραση. Εκείνοι ακούνε το κοινό να γελάει και επιτελούν ως αντίδραση. Κι έτσι προχωράει το αστείο. Στην πραγματικότητα, το άτομο παρέχει ικανοποίηση όχι στην επιθυμία του αλλά σ' αυτό που στέκεται ως εμπόδιο απέναντί της. Όταν παρακάμπτει το εμπόδιο, αντλεί ηδονή από μία πηγή που το εμπόδιο είχε κάνει απροσπέλαστη. Με την αρχή της πραγματικότητας, απαρνούμαστε πρωταρχικές δυνατότητες απόλαυσης, λόγω της εσωτερικής μας λογοκρισίας. Όμως με τα αστεία, διαπιστώνουμε ότι υπάρχει τρόπος να ανακτήσουμε ό,τι χάσαμε. Προκαλείται ευχαρίστηση καθώς έρχεται στη συνείδηση των ανθρώπων η απωθημένη ασυνείδητη επιθυμία. Η ενέργεια που δαπανάται για την απαγόρευση, για να διατηρείται το εμπόδιο στη θέση του, απελευθερώνεται και προκαλεί γέλιο. Τα αστεία, πρώτον, ασκούν κριτική εναντίον ατόμων που κατέχουν υψηλές θέσεις και ασκούν εξουσία. Το αστείο, που στην *Πλεκτάνη* επιτελείται μέσω μιας κωμικής μίμησης, υπερβολής, επανάληψης ή λόγου, επιτυγχάνει την εξέγερση εναντίον αυτής της εξουσίας, μια απελευθέρωση από τις πιέσεις της. Δεύτερον, ευχαρίστηση παράγεται και από την εξύμνηση του άσεμνου. Αυτές οι δύο λειτουργίες εφαρμόζονται συχνά σε όλη τη διάρκεια του έργου, προκαλώντας γέλιο, όπως μπορούμε να ακούσουμε, βλέποντας το βίντεο της παράστασης. Μπορούν να γίνουν ισχυρά πολιτικά όπλα και αναφέρονται εδώ, γιατί απασχολούν το κεντρικό ζήτημα αυτής της ενότητας.

Η χορογράφος στην *Πλεκτάνη* χρησιμοποιεί όλους τους παραπάνω τρόπους, με ενδιαφέρουσες εναλλαγές, για να ασκήσει κοινωνική ή πολιτική κριτική. Βάζει τους περφόρμερ να μιμούνται την πραγματικότητα, πολλές φορές με μία δόση υπερβολής, η οποία ενίοτε προκαλεί το γέλιο. Η υπερβολή της καθημερινής κίνησης, δεν αποκλείει τη σκηνοθεσία της συμβατικότητας. Δεν αποτελούν όλες οι σκηνές ύμνο

στο παράλογο, κάθε άλλο, η Αντιγόνη ξεκινά χορογραφώντας συμβατικές εικόνες από την πραγματικότητα και έπειτα βάζει την υπερβολή και την επανάληψη, όπου χρειάζεται. Επίσης, χρησιμοποιεί το λόγο ή τον αφαιρεί²⁴ όταν θεωρεί ότι εγκλωβίζει την κίνηση και δεν επιτυγχάνεται ο αρχικός της σκοπός. Τη δεκαετία του '90, στην οποία ανήκει και η πρώτη παρουσίαση του έργου που μελετάμε, άρχισε να υποχωρεί η τάση να απορρίπτεται ο λόγος από την περφόρμανς. Χορογράφοι και περφόρμερ προσανατολισμένοι στη σωματικότητα, άρχισαν να επενδύουν στη γλώσσα προκειμένου να εξασφαλίσουν το επιθυμητό πνευματικό και συχνά πολιτικό βάθος της φυσικής, σωματικής έκθεσης. (Carlson, 2014)

Σε αυτό το σημείο, θα δούμε κάποιες σκηνές, που μας βοηθούν να ανακαλύψουμε τα σημεία που εκπέμπει η χορογράφος στους αποδέκτες της περφόρμανς. Παράλληλα, θα εντοπίσουμε, όπου αυτό βοηθάει την ανάλυσή μας, τους παραπάνω τρόπους με τους οποίους, αυτά τα σημεία, σωματοποιούνται και μεταδίδονται τελικά από τους περφόρμερς στο κοινό.

Η πρώτη σκηνή έχει τίτλο «Με το σταυρό στο χέρι». Στην σκηνή αυτή παρατηρούμε τρεις γυναίκες, με ένα αγκυλωμένο χαμόγελο στο πρόσωπό τους, να πηγαίνουν σιγά σιγά από το τελευταίο βήθρο στο πρώτο. Η σκηνή ξεκινά με ομιλίες μεταξύ των γυναικών, με τη μία να παινεύει την άλλη. Σιγά σιγά οι ομιλίες θα αντικατασταθούν από τη σιωπή. Η πρόθεση της δημιουργού είναι να δείξει τί μπορεί να κρύβεται κάτω από τις επιφανειακά αγνές προθέσεις των συναδέλφων μας. Η μία χαμογελά στην άλλη και κινούνται στο χώρο με εξαιρετική ευγένεια, η οποία ανά φάσεις διακόπτεται όταν εμφανίζεται για μερικά δευτερόλεπτα ο πραγματικός τους εαυτός και προσπαθεί η μία να πνίξει την άλλη. Πρόκειται εδώ για τη σημειοδότηση του ανταγωνισμού, για ένα κριτικό σχόλιο απέναντι στον συνεχή ανταγωνισμό μέσα σε μία άκρως καπιταλιστική και καταναλωτική κοινωνία, όπου ο σκοπός αγιάζει τα μέσα και επιβιώνει ο πιο δυνατός. Στην περίπτωση μας επιβιώνει αυτός που θα καταφέρει να κρύψει καλύτερα από τον άλλο τις εχθρικές του προθέσεις, αφού η υπόγεια λειτουργία αποτελεί τον πιο σύντομο δρόμο. Τα σκηνικά (βήθρα) είναι και αυτά σε σχήμα σταυρού για να παραπέμπουν στο τελετουργικό της σκηνής. Οι δύο γυναίκες θα εκτοπίσουν την τρίτη και θα μοιραστούν την πρώτη θέση μέχρι που ένα άνδρας θα βρεθεί στο πρώτο βήθρο και η σκηνή θα τελειώσει με την απομάκρυνση των γυναικών από το σημείο που κατάφεραν με κόπο να φτάσουν. Μιμούνται μέχρι το τέλος η μία την άλλη στην προσπάθειά τους να δείξουν ότι είναι καλοσυνάτες και με ευγενικές προθέσεις. (βίντεο παράστασης: Πλεκτάνη, 2009)

²⁴ Στο έργο «Βαθύς Αναστεναγμός» της ομάδας ΓΑΒ (Γύρα, Αδάμου, Βενετσανόπουλος) του Κινητήρα που παρουσιάστηκε το 2018, υπήρχε λόγος, σε όλη τη διάρκεια του έργου, μέχρι και τις τελευταίες πρόβες, όταν η ομάδα αποφάσισε να τον αφαιρέσει, γιατί δεν ανέπνεε η κίνηση. Βλ. Παράρτημα με συνέντευξη Αντιγόνης Γύρα



Σκηνή «Με το σταυρό στο χέρι», Πλεκτάνη 2008

Η επόμενη σκηνή έχει τίτλο «Ψεκάστε, σκουπίστε, τελειώσατε». Εδώ βλέπουμε τους περφόρμερ να τελούν γάμους με μεγάλη ταχύτητα. Η Αντιγόνη σχολιάζει την κοινωνική σύμβαση του γάμου, τονίζοντας την εμπορευματοποίησή της. Το σχόλιο εκτός από κοινωνικό είναι, σαφώς, και πολιτικο-οικονομικό, αφού οι γάμοι έγιναν μία τεράστια επιχείρηση από κράτος και εκκλησία. Είναι η εποχή που ξεκίνησαν, στην Αθήνα, οι γάμοι να τελούνται με ραντεβού και να διεκπεραιώνονται ταχύρρυθμα ώστε μέσα σε μία μέρα να γίνουν όσο το δυνατό περισσότεροι. Οι νεόνυμφοι ξοδεύουν μία περιουσία σε μία μόνο στιγμή, που υποτίθεται αφορά στην ευτυχέστερη της ζωής τους, για να πάνε γρήγορα στην εκκλησία και ακόμα πιο γρήγορα να τελεστεί το μυστήριο του γάμου τους. Το διαφημιστικό σλόγκαν «Ψεκάστε, σκουπίστε, τελειώσατε» αντιπροσωπεύει αυτό που βιώνει η Αντιγόνη στην Ελλάδα του 1999, αλλά ακόμα πιο έντονα το 2008. Οι περφόρμερ μιμούνται τους νεόνυμφους, που ευτυχισμένοι προχωρούν χέρι χέρι στο πρώτο βάθρο, στο οποίο βρίσκεται ο ιερέας. Η υπερβολή και το παράλογο, με τον ιερέα να τους παντρεύει με τη φράση «μπόινγκ- μπόινγκ», που υπονοεί την ταχύτητα του συμβάντος, διακατέχουν τη σκηνή. Εδώ η ομιλία μετατρέπεται σε ψαλμωδία του παππά, ώστε να γίνει κατανοητό στο κοινό ότι πρόκειται για το μυστήριο του γάμου, σε ένα υποτιθέμενο εκκλησιαστικό περιβάλλον. Τα ζευγάρια επαναλαμβάνουν το ίδιο μοτίβο, μέχρι όλοι να παντρευτούν. Κατά τη διάρκεια των γάμων, εμφανίζονται και δύο ζευγάρια ομοφυλόφιλων ζευγαριών. Πρώτα δύο άντρες και έπειτα δύο γυναίκες, αφού εκείνη την περίοδο είχε αρχίσει να νομιμοποιείται ο γάμος μεταξύ ατόμων του ίδιου φύλου σε μερικές πολιτείες της Αμερικής. Η προσθήκη αυτών των ζευγαριών στο ιερό αυτό μυστήριο, μεταφέρει στο κοινό ένα γεγονός που στις περισσότερες χώρες είναι παράνομο και ασκεί κριτική ειρωνευόμενη την υποτιθέμενη «μεγαλοψυχία» της εκκλησίας, που αποδέχεται μόνο τα ετερόφυλα ζευγάρια, αποκλείοντας τα άλλα.

Κατά την Butler (2008), πίσω από την ετεροφυλοφιλική τελετή υπάρχει μία προϋποτιθέμενη ισχύ. Ο γάμος είναι μία επιτελεστική πράξη, η οποία είναι μορφή εξουσιοδοτημένης ομιλίας. Το «σας ανακηρύσσω συζύγους», είτε σε θρησκευτικό

είτε σε πολιτικό γάμο, είναι μία δήλωση που με την εκφώνησή της επιτελεί μια ορισμένη δράση και ασκεί δεσμευτική εξουσία. Η εξουσία να παραθέτει κανείς το νόμο ή τον κανόνα τον οποίο εφαρμόζει, δίνει στην επιτελεστική εκφορά τη δεσμευτική της ισχύ. Άρα η εξουσία της εκκλησίας να παντρεύει ζευγάρια που θεωρεί αποδεκτά, είναι ένας λόγος που προϋπάρχει και δικαιολογεί τη δύναμη που έχει απέναντι στην κοινωνία. Η σκηνή αυτή ολοκληρώνεται με όλους τους περφόρμερς να τοποθετούνται απέναντι από τον ιερέα, ο οποίος πλέον ψέλνει ύμνους προς το χρέμα. Οι περφόρμερς, υποκινούμενοι από τον ιερέα, χορεύουν σαν μαριονέτες όλοι μαζί, δοξάζοντας τον νέο Θεό, που δεν είναι άλλος από το χρέμα. Το πολιτικό σχόλιο για τη θεοποίηση του χρήματος αποτελεί την τέλεια βάση για τις πλεκτάνες που είναι ικανοί να στήσουν οι άνθρωποι στους άλλους και στον έαυτό τους, παραμένοντας πιστοί στο Θεό τους.



Σκηνή γάμου, Πλεκτάνη 2008

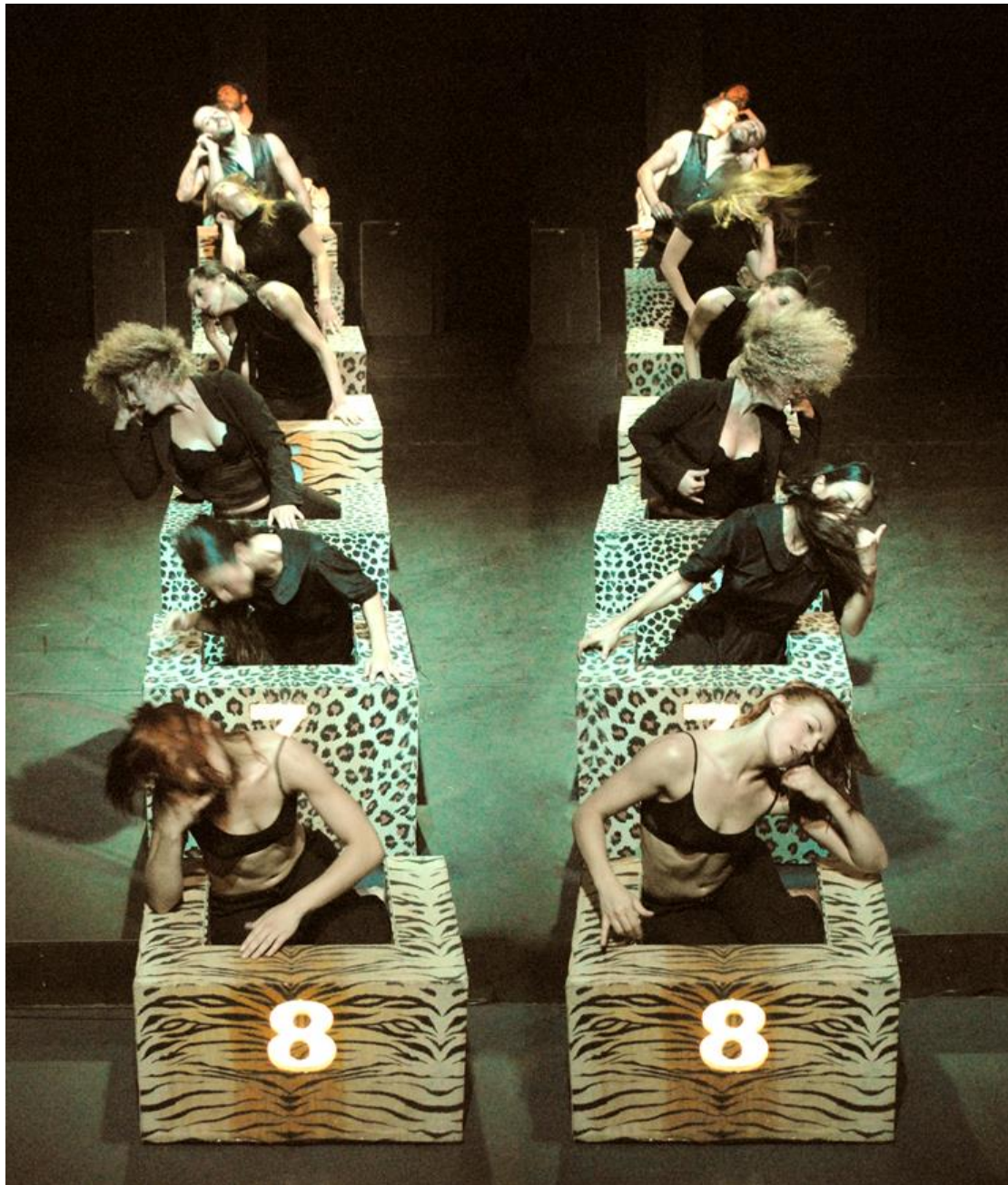


Σκηνή γάμου με ομόφυλο ζευγάρι, Πλεκτάνη 2008

Η επόμενη σκηνή, βρίσκει τους περφόρμερ να μιλούν, όλοι ταυτοχρόνως, στο τηλέφωνο. Μιλούν για θέματα καθημερινά, θέματα που αφορούν στη δουλειά, μέχρι που σχηματίζεται ένας όχλος και δεν έχει πια σημασία για τί πράγμα μιλούν. Τις φωνές τους θα συνοδεύσει η μουσική. Τα βάρθρα έχουν τοποθετηθεί, όπως στην αρχή, με σειρά και παραπέμπουν σε γραφεία. Οι χορευτές ξεκινούν μία χορογραφία εμπνευσμένη από καθημερινές κινήσεις που κάνουν οι άνθρωποι στα γραφεία τους. Η ταχύτητα με την οποία μιμούνται ότι μιλούν στο τηλέφωνο, ο γρήγορος βηματισμός και έπειτα οι γρήγορες κινήσεις γραφείου, κριτικάρουν τους γρήγορους ρυθμούς της σύγχρονης εργασιακής εμπειρίας, που οι εργαζόμενοι τρέχουν συνεχώς να προλάβουν. Παράλληλα με την ταχύτητα που συμβαίνουν όλα, κανείς δεν ξεχνά τον βασικό του στόχο, που δεν είναι άλλος, από το να καταφέρει να ανέβει μία μία τις θέσεις, για να φτάσει όσο πιο ψηλά στην ιεραρχία γίνεται. Οι συγκρούσεις αυξάνονται γύρω από τα πρώτα βάρθρα. Αφού αυτά αντιπροσωπεύουν τις υψηλότερες θέσεις, είναι επόμενο εκεί να δημιουργούνται και οι μεγαλύτερες εντάσεις. Η χορογραφία αυτής της σκηνής είναι ουσιαστικά η επανάληψη κινήσεων που κάνουμε καθημερινά στη δουλειά μας. Γράφουμε στον υπολογιστή, στέλνουμε μείλ, φαξ. Με τη μουσική επένδυση της σκηνής και την επανάληψη, δημιουργείται μία εντυπωσιακή χορογραφία, με τους περφόρμερ να κινούνται με ροή και ταχύτητα που δεν σταματά πουθενά. Οι γρήγοροι ρυθμοί της εργασιακής καθημερινότητας συλλαμβάνονται από την χορογράφο και τους περφόρμερ μουσικά και χορευτικά. Η λέξη «ρυθμός», που χρησιμοποιείται για να περιγράψει το σύγχρονο φαινόμενο μιας καπιταλιστικής και καταναλωτικής κοινωνίας, θα χρησιμοποιηθεί με την κυριολεκτική της υπόσταση. Όλα γίνονται ρυθμικά, όπως στο χορό και τη μουσική, με ελάχιστες παύσεις, γεγονός που δημιουργεί μια αίσθηση σύγχυσης στους θεατές, που βλέπουν έναν οργανωμένο όχλο να κινείται χωρίς σταματημό. Οι χαρακτήρες δεν έχουν την πολυτέλεια να χαλαρώσουν ούτε λεπτό. Όταν αυτό συμβαίνει πρέπει πολύ γρήγορα να επανέλθουν στην πρότερη κατάστασή τους. Μία γυναίκα μένει έγκυος και όλοι φαινομενικά χαίρονται γι' αυτό, αλλά η πραγματική τους χαρά έγκειται στο γεγονός ότι θα βγει από το παιχνίδι και η θέση της θα γίνει δική τους. Στη συνέχεια τα σκηνικά αλλάζουν για να στηθούν οι πρώτες θέσεις απέναντι από τις τελευταίες σε μία διαγώνια διάταξη.

Αυτή η σκηνή ονομάζεται κουτσομπολιό, γιατί οι μεν λογοκρίνουν, με τα σώματα και ενίοτε τη φωνή τους, τους δε. Είναι μία σκηνή, που δείχνει εξουσιαστές και ακόλουθους και πώς από την πρώτη θέση κυλάς στην τελευταία και το αντίστροφο. Στις πρώτες τάξεις βρίσκονται οι νικητές, άρα το κλίμα φαινομενικά είναι πιο ευχάριστο. Οι κάτοχοι των θέσεων είναι ευτυχείς για τις θέσεις τους και αλαζόνες απέναντι στους κατόχους των χαμηλότερων θέσεων. Οι χαρακτήρες που βρίσκονται στα βάρθρα με τα μεγαλύτερα νούμερα είναι συγχυσμένοι θα λέγαμε και πιο επιθετικοί. Είναι οι χαμένοι της υπόθεσης. Ανά φάσεις επιτίθενται στους άλλους. Αυτό το παιχνίδι ενισχύεται από τον φωτισμό, ο οποίος είναι χειροκίνητος και φωτίζει κάθε φορά ένα από τα δύο «στρατόπεδα». Ο φωτισμός προδιαθέτει το βλέμμα του θεατή και τελείται από δύο περφόρμερ, οι οποίοι μέσω του παιχνιδιού τους με τα φώτα, επιλέγουν κάθε φορά ποια πλευρά θα φωτίσουν, ποιου το μέρος θα

πάρουν. Το τραγούδι «money, money» φαίνεται να ταιριάζει άψογα θυμίζοντας στους χαρακτήρες ποιό είναι το πραγματικό κίνητρό τους. Μία από τους χαρακτήρες των πρώτων θέσεων φωνάζει την επιθυμία της για περισσότερο χρήμα και οι υπόλοιποι φαίνεται να καταναλώνουν βουλμικά το χρήμα που κυκλοφορεί, δηλώνοντας την απληστία που τους διακατέχει. Η σκηνή αυτή της απληστίας, αποπνέει έναν έντονο και βίαιο ερωτισμό, ο οποίος θα μπορούσε να βασίζεται στα απωθημένα σεξουαλικά και πρωτόγονα ένστικτα, που για χάρη του πολιτισμού απώθησαν οι άνθρωποι. Εδώ οι χαρακτήρες τα επαναφέρουν και μοιάζει το φροϋδικό Αυτό να υπερισχύει τόσο του Εγώ όσο και του Υπερεγώ, όπου τελικά το χάος κυριαρχεί μεταξύ των ανθρώπων. Φυσικά πρόκειται για υπερβολική αναπαράσταση της πραγματικότητας, η οποία όμως είναι κάθε άλλο, παρά ψεύτικη. Το τέλος της σκηνής, θα πραγματοποιηθεί έπειτα από ένα στρατιωτικό παράγγελμα.



Σκηνή γραφείου, Πλεκτάνη 2008

Αυτό το παράγγελμα θα ανοίξει την επόμενη σκηνή, όπου το θέμα είναι ο στρατός. Ξεκινώντας από ένα προσωπικό βίωμά της, η Αντιγόνη ασκεί αρνητική κριτική στον στρατό και την υποχρεωτική του ισχύ, αλλά και τα σαδιστικά «καψόνια» που υφίστανται οι άνδρες κατά την παραμονή τους εκεί. Το ενδιαφέρον είναι να δούμε τον τρόπο που χορογραφεί αυτή τη σκηνή η Αντιγόνη.



Σκηνή στρατού, Πλεκτάνη 2008

Στο πλαίσιο των προβών του Flashback, είχα προσωπικά την ευκαιρία να δω πώς ακριβώς χορογραφήθηκε η συγκεκριμένη σκηνή. Η Αντιγόνη μάς έδωσε λεπτομερείς οδηγίες. Χωριστήκαμε σε ομάδες των τριών ατόμων. Ένας θα ήταν ο αρχηγός. Ο αρχηγός είχε στη διάθεση του τα εξής παραγγέλματα: σήκω- κάτσε, όχι- έτσι, πάλι- ξανά, πέσε- αγκάλιασε, στρίψε- πήδα. Οι άλλοι δύο θα βρίσκονταν ο ένας απέναντι από τον άλλο, με μία μικρή απόσταση ανάμεσά τους, για να τους χωρίζει. Στόχος του ζευγαριού είναι να πλησιάσει τόσο κοντά ο ένας τον άλλο ώστε να καταφέρουν να φιληθούν. Ο αρχηγός χρησιμοποιεί τα παραπάνω παραγγέλματα για να τους φέρει, όποτε εκείνος θέλει, κοντά, αλλά τελευταία στιγμή πάντα τους απομακρύνει, για να μην τους αφήσει να πετύχουν τον σκοπό τους. Η Αντιγόνη μέσα από αυτές τις οδηγίες, δηλώνει τη δυσαρέσκειά της απέναντι στην υποχρεωτική στράτευση των ανδρών και ασκεί εμφανώς κριτική στα λεγόμενα «καψόνια», που οι ανώτεροι, λόγω εξουσίας –θέμα πολύ σημαντικό σε όλο το έργο- επιβάλλουν στους «κατώτερους» φαντάρους. Η εξουσία τους οδηγεί τότε να φέρονται καλά, ιδιαίτερος όταν ένας φαντάρος τους καλοπιάνει, τότε αρνητικά. Γι' αυτό ακριβώς, κάποια παραγγέλματα έχουν θετική και κάποια αρνητική σημασία. Η συνθήκη που θέλει τους δύο περφόρμερ να καταφέρουν να φιληθούν, πιθανόν προέρχεται από το γεγονός ότι την περίοδο που ετοίμαζε την *Πλεκτάνη*, ο σύντροφος της Αντιγόνης έπρεπε να παρουσιαστεί στο στρατό, δημιουργώντας απόσταση ανάμεσα στο ζευγάρι.

Στην αρχή, ο αρχηγός έπρεπε να χρησιμοποιεί μόνο αυτές τις λέξεις για να καθοδηγεί το ζευγάρι, το οποίο έπρεπε πιστά να ακολουθεί τις οδηγίες. Έπειτα, μας ζητήθηκε να ξαναδοκιμάσουμε τον αυτοσχεδιασμό, με τη διαφορά ότι θα κρατούσαμε κάποια παραγγέλματα, που θεωρούσαμε ότι λειτουργούσαν καλύτερα στην ομάδα. Την τρίτη φορά, ο αρχηγός θα έπρεπε να αντικαταστήσει τις λέξεις με θετική σημασία, με τη λέξη «ρόδι», και αυτές με την αρνητική σημασία, με τη λέξη «ξύδι». Έχοντας κάνει ήδη δύο φορές τον συγκεκριμένο αυτοσχεδιασμό, είχαμε καταλήξει σε τρία με τέσσερα παραγγέλματα που δημιουργούσαν, ένα καλύτερο, χορογραφικά, κατά την

άποψή μας, αποτέλεσμα. Επιβάλλεται εδώ να τονίσουμε, ότι κανένας από εμάς δεν είχε δει προηγουμένως την *Πλεκτάνη*, ούτε η χορογράφος ανέφερε κατά τη διάρκεια της πρόβας ότι πρόκειται για μία αναπαράσταση με θέμα τον στρατό. Αφού ολοκληρώσαμε τον αυτοσχεδιασμό, όλοι μαζί συζητήσαμε τις απόψεις μας γύρω από την διαδικασία και το αποτέλεσμα. Η χορογράφος μας ζήτησε να της αναφέρουμε τί μας θύμιζε η συγκεκριμένη δοκιμασία. Κάποιοι ανέφεραν τις ανθρώπινες σχέσεις, φιλικές ή ερωτικές, όπου σχεδόν πάντα κάποιος έχει περισσότερη δύναμη, την οποία ασκεί πάνω στον άλλο. Σε άλλους θύμιζε σαδομαζοχισμό, αφού υπήρχε στη συνθήκη το στοιχείο του φιλιού και της εξουσίας του ενός πάνω στον άλλο. Μόνο στο τέλος κάποιος ανέφερε το αυτονόητο, που ήταν ο στρατός. Αυτό που δημιουργήθηκε στο τέλος, έμοιαζε πολύ με την σκηνή του στρατού στην *Πλεκτάνη*. Εκεί υπάρχει ένας αρχηγός που χρησιμοποιεί τις λέξεις *ρόδι* και *ξύδι*, *μαζί* και *χώρια*. Απέναντι του εκτελούν τις οδηγίες δύο ζευγάρια (άνδρας- γυναίκα), οι οποίοι προσπαθούν να έρθουν ο ένας κοντά στον άλλο με τον ίδιο σκοπό, που είναι το φιλί. Αργότερα, η σκηνή συνεχίζεται με τον στρατηγό να μιλάει βίαια στους στρατιώτες του και να τους προστάζει να κάνουν διάφορα πράγματα. Η επανάληψη των ίδιων λέξεων ή φράσεων χρησιμοποιείται συχνά με σκοπό να αναδειχθεί η επιθυμητή, γι' αυτήν τη σκηνή, επιθετικότητα και ένταση.

Με τις λέξεις «ρόδι» και «ξύδι», η χορογράφος δημιουργεί ένα δίπολο, ένα αντιθετικό ζεύγος, αφού δίνει στη λέξη «ρόδι» θετική υπόσταση και στη λέξη «ξύδι» αρνητική. Παρατηρούμε την Αντιγόνη να χρησιμοποιεί τα γλωσσικά δίπολα για τα οποία ομιλεί ο Ντερντά, όταν περιγράφει την αποδόμηση. Η βάση αυτής της ανάγνωσης είναι ο εντοπισμός σε φιλοσοφικά κείμενα, και αργότερα σε έργα τέχνης, αλληλένδετων ζευγαριών δυαδικών αντιθέτων. Τα ζευγάρια αυτά αποκλείουν το ένα το άλλο, με ένα ευδιάκριτο σύνορο που βρίσκεται ανάμεσά τους. (Κακολύρης, 2004) Ο Ντερντά επινόησε τον όρο διαφορά για να αναφερθεί στην εναλλακτική έννοια της διαφοράς, που δεν είναι η διαφορά μεταξύ των όρων, αλλά *«η μεταβατική κίνηση αυτής της άπειρης, ατελείωτης διαφοροποίησης που αναδεικνύει φαινομενικές ταυτότητες, μεταξύ των οποίων μπορεί να ισχυριστεί κανείς ότι υπάρχει διαφορά.»* (Deutscher, 2012: 59) Άρα ο όρος διαφορά αναφέρεται σε αυτή τη συνεχή διαφοροποίηση που δεν επιτρέπει σε κανένα σημείο να έχει μία αυτοτελή ταυτότητα. Δηλαδή, δεν θα μπορούσε να υπάρχει μόνο η λέξη «μαζί», από τα παραγγέλματα, ούτε μόνο η λέξη «ρόδι», που εδώ έχει θετική χροιά. Η ανάγκη αναπληρώματος εξηγεί αυτή τη διαρκή αναστολή της ταυτότητας για την οποία μιλά ο Ντερντά εισάγοντας τον όρο διαφορά. Κάθε σημείο ενός όρου, οδηγεί σε άλλο σημείο και αυτό του επιτρέπει να καταλήξει στο ότι *«δεν υπάρχει τίποτα εκτός κειμένου»*. (Deutscher, 2012: 61) Επομένως, αν εφαρμόζαμε αυτή την ανάγνωση στη σκηνή του στρατού, δεν θα μπορούσαμε να λάβουμε υπόψη μας ένα μεμονωμένο σημείο ή όρο για να βασίσουμε την ανάλυσή μας. Η ανάγνωση αυτής της σκηνής και των συγκεκριμένων διπόλων, υπό την έννοια της διαφοράς, σημαίνει ότι πάντα κάτι είναι διαφορετικό από κάτι άλλο, και έτσι εμπεριέχει μία χωρική διάσταση που αναφέρεται τόσο στο διάστημα που χωρίζει τα διαφέροντα σημεία μεταξύ τους, όσο και στο διάστημα που διανοίγεται εντός του σημείου, ως η μη ταύτιση με τον εαυτό του. Από την άλλη, η

έννοια της διαφοράς ως αναβολής ή επιβράδυνσης, εμπεριέχει μία συνεχή χρονική μετάθεση, μια χρονική διάσταση που αναφέρεται σε μία συνεχώς αναβαλλόμενη εκπλήρωση παρουσίας. Έτσι, η σημασία δεν βρίσκεται πουθενά απόλυτα παρούσα μέσα στη γλώσσα, συνεχώς διαφοροποιείται και αναβάλλεται, έτσι που το σημείο ποτέ δεν έρχεται σε απόλυτη ταύτιση με τον εαυτό του. (Κακολύρης, 2004)

Χρειάζεται πάντα ένα αντιθετικό σημείο που θα το συμπληρώσει, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι το ένα υπερισχύει του άλλου. Αποδομούμε τόσο τη διάκριση όσο και την ενοποίηση των δύο όρων. Αναγνωρίζουμε την αντίφαση (στο έργο οι όροι «ρόδι»-«ξύδι») και σύμφωνα με την αποδόμηση, την διαπραγματευόμαστε, όπως ακριβώς κάνει η χορογράφος και στη συνέχεια εμείς, που την εντοπίζουμε και την αναλύουμε, χωρίς να προσπαθούμε να την επιλύσουμε. Έτσι ακριβώς, επιτυγχάνεται, κατά τον Derrida, ο κλωνισμός των ιδανικών της ταυτότητας και όχι η παγίωσή τους. (Deutscher, 2012)

3.5. Το τέλος της Πλεκτάνης

Το τέλος σε μία περφόρμανς έχει μεγάλη σημασία για το αποτέλεσμα που ο δημιουργός επιθυμεί να πετύχει. Σύμφωνα με τον Conquergood²⁵, η παράσταση πρέπει να είναι διαλογική. Οφείλει να στοχεύει στη συγκέντρωση διαφορετικών απόψεων, στην προσέγγιση των ετεροτήτων, των αξιακών συστημάτων, των νοοτροπιών, των πεποιθήσεων, ώστε να είναι δυνατός ο διάλογος. Αυτό επιτυγχάνεται σε μία παράσταση με ανοικτό τέλος (open ended performance), η οποία δεν θα καταλήγει σε συμπεράσματα, αλλά θα στοχεύει στη διαρκή αναζήτηση και την αμφιβολία. Η διαλογική παράσταση επηρέασε έντονα τον τρόπο προσέγγισης και διαχείρισης του πολιτισμικού υλικού και την καταγραφή και παρουσίασή του. (Carlson, 2014)

Σε συνέχεια των προηγούμενων, βλέπουμε τον Schechner (2011: 201) να προσπαθεί να καθιερώσει έναν *χρόνο μη- αφήγησης- της- ιστορίας*, ως απαραίτητο μέρος του όλου σχήματος της επιτέλεσης, διαχωρίζοντας αυτόν τον χρόνο από εκείνον του δράματος. Όταν τελειώνει το δράμα, μιλάει με τους θεατές καθώς φεύγουν. Κατευθύνει πολλούς απ' αυτούς, εκεί όπου είναι οι τελεστές, έτσι ώστε η εμπειρία να τελειώσει όχι με κάποια δραματική στιγμή ούτε με την αυλαία να πέφτει, αλλά με συζητήσεις, χαιρετισμούς και αναχωρήσεις.

Παρατηρούμε κάποιες ομοιότητες, αλλά και διαφορές, ανάμεσα στα παραπάνω και στον τρόπο που δουλεύει η Αντιγόνη. Στα περισσότερα έργα της Αντιγόνης, όπως και στην Πλεκτάνη, υπάρχουν συγκεκριμένα στοιχεία που επιθυμεί να επικοινωνήσει με το κοινό, κάτι που επαναλαμβάνεται στην τελευταία σκηνή του έργου. Δεν υπάρχει τόσο έντονα το στοιχείο της διαρκούς αναζήτησης καθορισμένων συμπερασμάτων. Ξεκινά με συγκεκριμένες ιδέες στο μυαλό της, τις οποίες, είτε αυτούσιες είτε

²⁵ Εθνογράφος με διδακτορικές σπουδές πάνω στην περφόρμανς στο πανεπιστήμιο Northwestern University (Οκτώβριος 1949- Νοέμβριος 2004)

μεταλλαγμένες, τις χρησιμοποιούν οι περφόρμερς και τις επικοινωνούν στο κοινό. Επιδιώκεται, δηλαδή, η μετάδοση ενός μηνύματος, μίας ιδέας που απασχολεί τη χορογράφο, όπως αναφέρθηκε και στα πρώτα κεφάλαια, που αναλύεται περισσότερο ο τρόπος που δουλεύει και η άποψή της περί στρατευμένης τέχνης. Προσπαθεί με όση ακρίβεια γίνεται, δεδομένου και του τρόπου με τον οποίο δρουν οι περφόρμερς, να παρουσιάσει τα «θελω-να-πω» της στο κοινό, αλλά δεν μπορεί κανείς να εγγυηθεί ότι αυτά θα φτάσουν ακέραια, από τη στιγμή που χορογράφος και περφόρμερ δεν είναι το ίδιο πρόσωπο. Από την άλλη, μπορεί τελικά να λέγονται πράγματα, που χορογράφος και περφόρμερ δεν αντιλαμβάνονται. Ο διάλογος αναπτύσσεται με βάση και τις απόψεις των θεατών για αυτά τα συγκεκριμένα θέματα. Απόδειξη της διαλογικής λειτουργίας των έργων της Αντιγόνης, αποτελεί η παρόμοια, με τον Schechner, δράση της να συζητά με τους θεατές στο τέλος της περφόρμανς, τα όσα παρουσιάστηκαν κατά τη διάρκεια του δράματος. Παρόλα αυτά, η πρακτική αυτή δεν πραγματοποιείται στο τέλος κάθε παράστασης, παρά μόνο σε όσες επιθυμεί να ανοίξει διάλογο με το κοινό.

Το τέλος της *Πλεκτάνης* είναι μία από τις πιο δυνατές και συναισθηματικά φορτισμένες σκηνές του έργου. Οι περφόρμερς χωρίζονται σε δύο ομάδες και παίζουν ποδόσφαιρο με το σώμα μίας γυναίκας, η οποία παριστάνει την μπάλα. Οι χαρακτήρες συμμετέχουν σε έναν έντονο αγώνα, όπου βρίζονται και πιάνονται στα χέρια ανά χρονικές φάσεις. Υπάρχει ένας διαιτητής, ο οποίος ανατοποθετεί τα σκηνικά, ώστε να πάρουν περίπου την αρχική τους θέση, και στο τέλος σφυρίζει και το παιχνίδι λήγει με απροθυμία εκ μέρους των παικτών. Η βία, λεκτική και σωματική, είναι διάχυτη σε όλη τη διάρκεια του αγώνα. Η αποκορύφωση της *Πλεκτάνης*, που στήνουν και ξεστήνουν οι άνθρωποι, βρίσκεται στο γεγονός ότι φτάνουν πολλές φορές να χρησιμοποιούν έναν άνθρωπο, πάνω στον οποίο ασκούν εξουσία για να νιώσουν καλύτερα. Πατούν κυριολεκτικά επί πτωμάτων, όχι μόνο για να ανελιχθούν αλλά και για να διασκεδάσουν. Αυτό το σαδιστικό παιχνίδι με θύτες και θύματα, εξουσιαστές και εξουσιαζόμενους έχει πάντα τραγική κατάληξη. Η σκηνή ήταν πολύ δύσκολο να προβαριστεί και να έχει αυτό το αποτέλεσμα, τόσο από μέρους των παικτών όσο και της περφόρμερ που υποδύεται τη μπάλα. Στη θέα αυτής της σκληρής σκηνής, τα συναισθήματα των θεατών είναι αδύνατον να παραμείνουν αμέτοχα, παρόλο που πρακτικά μένουν αμέτοχοι. Αφού σφυρίζει ο διαιτητής, η μπάλα-σώμα της κοπέλας κυλάει προς τα πίσω και τα φώτα σβήνουν. Οι χαρακτήρες θα τοποθετήσουν σε κάθε βήθρο μία ταφόπλακα, με ένα όνομα και μία ηλικία πάνω σε αυτό. Θα σταθούν δίπλα του και τα φώτα θα ανοίξουν και θα σημάνουν το τέλος του έργου.



Σκηνή ποδοσφαίρου, Πλεκτάνη 2008



Φινάλε έργου με ταφόπλακες, Πλεκτάνη 2008

Το τέλος του έργου, με τις ταφόπλακες, ίσως σηματοδοτεί το θάνατο, τον τελικό προορισμό των ανθρώπων. Όλο το υπόλοιπο έργο, πιθανά να συμβολίζει τον τρόπο που εμείς ξοδεύουμε το χρόνο μας πάνω στη γη, μέχρι να φτάσουμε στο τέλος. Οι πλεκτάνες παρουσιάζονται ως ένα στοιχείο αγκιστρωμένο στην πραγματική ζωή. Η υπερβολική τους αναπαράσταση προβληματίζει το θεατή για τη διάσταση που αυτές μπορούν να πάρουν. Όμως, το ξόδεμα μιας ζωής σε «πλεκτάνες» δεν είναι ικανό να σταματήσει την αναμέτρηση μεταξύ θυτών και θυμάτων και να μας μετατρέψει όλους σε θύματα; Η ιδέα της χορογράφου, είτε ξεκινά από την προσωπική της ζωή είτε αφορά σε προβληματισμό που θέλει να θέσει επί σκηνής, ίσως καταφέρει να παρασύρει τα συναισθήματα του θεατή, να τον προβληματίσει, να τον κάνει συνένοχο, να τον εξοργίσει, να τον συγκινήσει ή και τίποτα από τα παραπάνω.

4. Χώρος και χρόνος στην περφόρμανς

4.1. Η έννοια του χώρου

Η περφόρμανς, είτε θεωρηθεί θεατρικό κατηγορήμα είτε ένα διαφορετικό καλλιτεχνικό είδος, αντανακλά τη σχέση του υποκειμένου με τον χώρο, εντός του οποίου δρα. Αυτός ο χώρος μπορεί να είναι ιδιωτικός και, εκεί, να δοκιμάζονται τα όρια του εαυτού/περφόρμερ με τον άλλο/θεατή, ή δημόσιος, όπου οι πειραματισμοί αφορούν στην συνύπαρξη με τους άλλους και στην οικειοποίηση των ιδεολογιών και των προκαταλήψεων τους, όπως το θέατρο του δρόμου. Κάθε περφόρμανς επιλέγει ένα χώρο, ο οποίος είναι ο καθρέφτης του ατομικού ή συλλογικού εαυτού της. Κάποιες περφόρμανς, ιδιαίτερα το είδος που μελετάμε εδώ, καθορίζουν εξ αρχής τον τόπο δράσης τους. Κατά κύριο λόγο οι παραστάσεις γίνονται *«σε αντισυμβατικούς χώρους, υπαίθριους ή μη, που προβάλλουν τα φυσικά χαρακτηριστικά του χώρου και μερικές φορές τις κοινωνικές και ιστορικές συνδηλώσεις»*. (Carlson, 2014: 343) Η επιτέλεση πραγματοποιείται σε ολόκληρο το χώρο και, συνήθως, συμβαίνει στο κέντρο, με το κοινό σε όλες τις πλευρές. (Schechner, 2011)

Η Αντιγόνη δημιουργεί περφόρμανς σε κλειστούς και ανοιχτούς χώρους, αναλόγως του έργου που δουλεύει κάθε φορά. Υπήρξε έργο²⁶ της, του οποίου η παράσταση πραγματοποιήθηκε σε ανοιχτό χώρο και έπειτα μετατοπίστηκε σε κλειστό και δη στο Μέγαρο Μουσικής, όπου χρειάστηκε να κάνει ορισμένες αλλαγές προκειμένου να μπορέσει να πραγματοποιηθεί εκεί. Δημιουργεί θέατρα δρόμου, τα οποία τελούνται σε ανοιχτούς χώρους, αλλά περισσότερο δημιουργεί έργα κλειστού χώρου, όπου τελούνται σε θέατρα. Η *Πλεκτάνη* παίχτηκε και τις δύο φορές σε θέατρο. Η ομάδα του *Κινητήρα*, όταν απέκτησε το δικό της χώρο, ανέβαζε εκεί τις παραστάσεις που δημιουργούσε, αφού ο συγκεκριμένος χώρος ήταν κατάλληλα εξοπλισμένος για το είδος που υπηρετεί. (πρόβες Flashback, 2018) Θα πρέπει, παρόλα αυτά, να εστιάσουμε στο γεγονός ότι *«ο περφόρμερ, με την έννοια του σωματικού καλλιτέχνη, αποπειράται, στον δρόμο ή σε ένα κλειστό χώρο, να συγκροτήσει τον δικό του (...) χώρο με κύριο εργαλείο το σώμα του...»*. (Ρηγοπούλου, 2016: 299) Δεν έχει, δηλαδή, τόση σημασία πού βρίσκεται ο περφόρμερ, όσο ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιεί το σώμα του στο χώρο και τον οριοθετεί.

Και είναι αλήθεια, αφού για την εξέλιξη της περφόρμανς είναι πολύ σημαντικό το πέρασμα από τον διςδιάστατο στον τριςδιάστατο και δραματοποιημένο εικαστικό χώρο. Οι παραστατικές τέχνες και ο τριςδιάστατος χαρακτήρας τους, πρόσφερε μία διέξοδο στην εικαστική περφόρμανς, που ξεκίνησε να δέχεται όλα τα διαθέσιμα μέσα για τη μετάδοση ενός μηνύματος. (Ρηγοπούλου, 2008) Το χοροθέατρο βρισκόταν από την αρχή σε προνομιακή θέση, αφού ήταν εγκατεστημένο στον πραγματικό, εσωτερικό ή εξωτερικό χώρο των τριών διαστάσεων.

²⁶ Πρόκειται για το πρώτο μέρος της τριλογίας της Αντιγόνης για τον πόλεμο, «Lysistrata's cry», που συμμετείχε στην πλατφόρμα χορού 2006 στο Μέγαρο Μουσικής.

Για την Αντιγόνη είναι πολύ σημαντική η έννοια του χώρου. Δουλεύει τους αυτοσχεδιασμούς με βασική αρχή: οι περφόρμερ, υπό οποιαδήποτε συνθήκη, έχουν δύο συν-χορευτές, το χώρο γύρω τους και το πάτωμα, τη γη. Η δεύτερη αρχή της έγκειται περισσότερο στη σχέση του σώματος με τη γη, τη βαρύτητα και την αντίσταση. Οι περφόρμερς καλούνται να νιώσουν την τρισδιάστατη υπόστασή τους. Προτρέπει τους συνεργάτες της να εκμεταλλευτούν το τρισδιάστατο του σώματός τους, όταν εκφράζονται μέσα από έναν αυτοσχεδιασμό, γιατί μόνο έτσι επιτυγχάνεται η επικοινωνία μεταξύ τελεστών και κοινού. (πρόβες Flashback, 2018)

4.1.1. Σκηνικά αντικείμενα

Μέσα στο χώρο της περφόρμανς, ανήκουν και τα σκηνικά αντικείμενα μιας παράστασης. Υπάρχει μία σημαντική διαφορά μεταξύ σκηνικών στο θέατρο και στην περφόρμανς. Στο παραδοσιακό θέατρο, υπάρχουν αντικείμενα τα οποία βρίσκονται εκεί για να σημειοδοτήσουν το χώρο ή μία χρονική στιγμή στην οποία διαδραματίζεται κάτι. Συνήθως, υπάρχουν αντικείμενα που χρησιμοποιούν οι ηθοποιοί και αντικείμενα που απλά βρίσκονται στο φόντο της σκηνής. Στην περφόρμανς, σχεδόν πάντα, τα αντικείμενα έχουν διαφορετική σημασία. Είναι απαραίτητα, εάν υπάρχουν, για την εξέλιξη της δράσης και η χρήση τους δεν βασίζεται μόνο στην χρηστικότητά τους. Για παράδειγμα, ένα τραπέζι μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να δώσει στους ηθοποιούς τη δυνατότητα να υποδυθούν ένα γεύμα ή μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως ένα διαφορετικό επίπεδο σκηνής, πάνω στο οποίο θα ανέβει ο περφόρμερ να συνεχίσει την επιτέλεσή του. Τα αντικείμενα αυτά έχουν μία βασική πρωταρχική λειτουργία, γι' αυτό και ονομάζονται mother- objects, και μπορούν να αναπαράγουν άλλα αντικείμενα, υπό την έννοια ότι μπορούν να αναπαράγουν άλλες λειτουργίες αυτών, οι οποίες δεν είναι καθόλου αυτονόητες. (Howell, 2002)

Στην *Πλεκτάνη*, τα μοναδικά σκηνικά αντικείμενα είναι τα οκτώ βάρθρα. Είναι βάρθρα μόνο με την έννοια των mother- objects. Παραπέμπουν σε νικητές και χαμένους και ωθούν τη σκέψη του κοινού να συνδυάσει αυτή την συνεχόμενη πάλη για εξουσία μεταξύ των χαρακτήρων. Εκτός από αυτή τη βασική λειτουργία τους, το πρώτο βάρθρο χρησιμοποιήθηκε, στην πρώτη σκηνή, ως βατήρας για να πηδήξουν οι περφόρμερ στη θάλασσα. Αργότερα, έγιναν σταυρός για να πλαισιώσουν την σκηνή «Με το σταυρό στο χέρι» και να τελεστούν, εκεί, οι γάμοι. Ύστερα έγιναν γραφεία, πάνω στα οποία οι περφόρμερς δούλευαν, μιλούσαν στο τηλέφωνο, έγραφαν στον υπολογιστή κλπ. Έγιναν, ακόμα, χώρος συγκρούσεων και χώρος ερωτικών συνευρέσεων. Στην σκηνή με την αναπαράσταση του Nyotaimori, σχηματίζουν ένα τραπέζι, πάνω στο οποίο βρίσκεται το γυμνό κορμί, το οποίο κατασπαράζουν δύο άνδρες. Στο τέλος, θα ξαναπάρουν την αρχική τους θέση και λειτουργία και θα προστεθούν μπροστά από αυτά, οκτώ ταφόπλακες με ονόματα και ηλικίες θανόντων.

Στην περφόρμανς, τα σκηνικά αντικείμενα δεν παίζουν το ρόλο του «πάρεργου», όπως το αναφέρει ο Kant και το σχολιάζει ο Derrida, τις διακοσμήσεις, δηλαδή, που θεωρεί ότι πλαισιώνουν ένα έργο τέχνης. Δεν είναι εξωτερική προσθήκη, που αυξάνει την καλαισθησία του έργου που πλαισιώνει, π.χ στη ζωγραφική τα πλαίσια των πινάκων και στη γλυπτική τα ενδύματα των αγαλμάτων. Η μορφή είναι αυτή που καθορίζει την καλαισθησία. (Culler, 2006) Η Αντιγόνη στηρίζεται στη μορφή της περφόρμανς, για να την κάνει θελκτική απέναντι στο κοινό, και όχι στα σκηνικά αντικείμενα. Τα τελευταία δεν είναι ούτε συμπτωματικά ούτε δευτερεύοντα. Αντιθέτως, είναι δομικά στοιχεία.

Τα σκηνικά στα έργα του *Κινητήρα*, είναι έτοιμα από την πρώτη στιγμή των προβών. Οι περφόρμερ κάνουν τις πρόβες τους μαζί με αυτά, αφού η χρήση τους είναι καθοριστική για το αποτέλεσμα. Στο έργο *Βαθύς Αναστεναγμός*, το πιο πρόσφατο έργο του *Κινητήρα*, υπάρχει στη σκηνή ένα αιωρούμενο τραπέζι. Οι περφόρμερ ήταν οκτώ. Το τραπέζι ήταν ο ένατος χορευτής. Είχε φτιαχτεί από την πρώτη μέρα των προβών. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά και η ίδια

«η πρώτη μας συνάντηση ήταν η πρώτη επαφή με το τραπέζι. Να φάμε σε αυτό το τραπέζι όλοι μαζί. Φορέσαμε τα καλά μας, βάλουμε μουσική από την playlist που προτείνει το ίδιο το βιβλίο²⁷. Φτιάξαμε αυτήν την ατμόσφαιρα, παίζαμε παιχνίδια γνωριμίας, τρώγοντας. Μετά, άρχισαν οι αυτοσχεδιασμοί με το τραπέζι. Το εμπόδιο ήταν στα πλαίσια του εμποδίου που μπορεί να δημιουργήσει ένα σώμα. Όταν χρησιμοποιώ σκηνικά αντικείμενα, τα βγάζω πολύ νωρίς στην πρόβα.(...) Εξυπηρετούν τη δραματουργία του έργου μου. Πολύ σπάνια βάζω στην πορεία σκηνικά αντικείμενα. Ξέρω από την αρχή το σκηνικό αντικείμενο.» (συνέντευξη Αντιγόνης Γύρα, 2018)

4.2. Η έννοια του χρόνου

Ο χρόνος είναι, επίσης, σημαντική παράμετρος μιας επιτέλεσης. Έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον να δούμε τα τρία είδη που διακρίνει ο Schechner (2011: 32). Το πρώτο είναι ο *χρόνος των γεγονότων*. Σε αυτήν την κατηγορία, ανήκουν οι δραστηριότητες που ακολουθούν μια καθορισμένη σειρά και όλα τα στάδια αυτής της σειράς πρέπει να ολοκληρωθούν, ανεξάρτητα από τον ωρολογιακό χρόνο που θα χρειαστεί για την ολοκλήρωσή τους. Παραδείγματα αυτού του είδους αποτελούν κάποια αθλητικά δρώμενα όπως το μπίτζμπολ, τελετές όπου επιδιώκεται μία κατάσταση ή ανταπόκριση όπως χοροί της βροχής, σημαντικές θεραπείες και άλλα. Το δεύτερο είναι ο *καθορισμένος χρόνος*. Σε αυτήν την κατηγορία, επιβάλλεται στις δραστηριότητες κάποιος ορισμένος χρόνος. Ξεκινούν και τελειώνουν, ανεξάρτητα από το αν έχουν ολοκληρωθεί ή όχι. Διακρίνουμε εδώ έναν ανταγωνισμό ανάμεσα στη δραστηριότητα/ επιτέλεση και το χρόνο. Για παραδείγμα το ποδόσφαιρο ή το

²⁷ Το έργο βασίστηκε στο μυθιστόρημα της Nancy Huston, *Dolce Agonia* και δημιουργήθηκε από την ομάδα ΓΑΒ του *Κινητήρα*.

μπάσκει, τα οποία έχουν ένα καθορισμένο χρόνο, ανεξάρτητα από το τελικό αποτέλεσμα. Οι παίκτες πρέπει να κάνουν ό,τι καλύτερο μπορούν στο χρόνο που τους δίνεται εξαρχής. Σε αυτό το είδος, ανήκουν και άλλα ομαδικά παιχνίδια ή διαδραστικές επιτελέσεις, που είναι βασισμένα στην ποσότητα των αποτελεσμάτων σε συγκεκριμένο χρόνο. Η τρίτη κατηγορία είναι ο *συμβολικός χρόνος*. Εδώ, η χρονική διάρκεια μιας δραστηριότητας αντιπροσωπεύει μια άλλη (μεγαλύτερη ή μικρότερη) διάρκεια του ωρολογιακού χρόνου. Παραδείγματα αυτής της κατηγορίας είναι το θέατρο, τελετουργίες που αναβιώνουν γεγονότα ή καταργούν το χρόνο, παιχνίδια προσποίησης και ομαδικά παιχνίδια.

Συνηθίζεται, το ορθόδοξο θέατρο να χρησιμοποιεί το συμβολικό χρόνο και οι επιτελέσεις- περφόρμανς τον χρόνο των γεγονότων ή τον καθορισμένο χρόνο. Ο *Κινητήρας* δουλεύει με το συμβολικό χρόνο. Κάνει χρήση των δύο άλλων ειδών, κάποιες φορές, κατά τη διάρκεια των προβών, αλλά το τελικό αποτέλεσμα – η περφόρμανς- είναι χρονικά καθορισμένη και το θέαμα ολοκληρωμένο, ακόμα κι αν το θέαμα αντιπροσωπεύει σκηνές με μεγαλύτερη ή μικρότερη διάρκεια από τον πραγματικό χρόνο της παράστασης. Όλα τελούνται στο «εδώ και τώρα» και η διευθέτηση του χρόνου συνδέεται με την εξυπηρέτηση συγκεκριμένων στόχων. Γι' αυτό δεν διαφοροποιούνται, χρονικά, οι παραστάσεις μεταξύ τους, υπακούοντας στους στόχους που θέτει ο χορογράφος/δημιουργός ή ο περφόρμερ. (Ρηγοπούλου, 2016)

Επίλογος

Η έρευνα πάνω στην τέχνη της περφόρμανς είναι αδύνατον να οριοθετηθεί και να κατηγοριοποιηθεί, όπως συμβαίνει, συχνά, με άλλες τέχνες. Μπορούμε να κάνουμε μία ιστορική αναδρομή, να εντοπίσουμε τις καταβολές της, να μελετήσουμε το παρελθόν της και να βρούμε ομοιότητες και διαφορές με το παρόν της, όμως είναι ένα είδος που συνεχώς μεταβάλλει τη μορφή και τους κανόνες που το διέπουν. Αντλεί τις θεματικές της από την καθημερινότητα και χρησιμοποιεί όλα τα μέσα που διαθέτει, δημιουργώντας ένα κινητικό κολάζ, δύσκολο να αναλυθεί. Αυτό, πιθανόν, συμβαίνει επειδή οι δημιουργοί της περφόρμανς και οι ίδιοι οι περφόρμερς χρησιμοποιούν τα προσωπικά τους βιώματα και τα συνδυάζουν με ιδέες/σκέψεις που θέλουν να επικοινωνήσουν στο κοινό. Άρα, δημιουργείται ένα μείγμα από προσωπικές εμπειρίες και σχόλια (κοινωνικά/πολιτικά), που αποδεικνύει ότι αυτοβιογραφική και πολιτισμική περφόρμανς είναι αδύνατον να διαχωριστούν. Οι θεωρητικοί της περφόρμανς, προκειμένου να την αναλύσουν, τη διαχωρίζουν, όμως αυτό είναι αδόκιμο, αν αναλογιστεί κανείς πόσο αμβίβολος είναι ο διαχωρισμός μεταξύ «στρατευμένης τέχνης» και «τέχνης για την τέχνη». Ακόμα, ο τρόπος με τον οποίο σωματοποιούν αυτό που θέλουν να μεταδώσουν, προκύπτει από την αποδόμηση της καθημερινότητας μέσα στην οποία ζουν και αλληλεπιδρούν. Η αποδόμηση είναι ένα εργαλείο με το οποίο ανακαλύπτουμε μία προϋπάρχουσα ιδέα, αλλά το πώς θα την ερμηνεύσουμε διαφέρει από άτομο σε άτομο. Το σώμα κωδικοποιεί με ένα δικό του τρόπο αυτό που λαμβάνει είτε από την καθημερινότητα είτε από τις οδηγίες ενός χορογράφου και το μεταδίδει χωρίς να μπορεί να εγγυηθεί τον τρόπο με τον οποίο ο θεατής θα το ερμηνεύσει. Δεν απορρίπτεται η ιδέα ενός μηνύματος που προϋπάρχει, αλλά δεν μπορεί κανείς να προβλέψει τον τρόπο που αυτό θα αποκωδικοποιηθεί.

Το εργαλείο της περφόρμανς, που μελετάται στο παρόν έργο, είναι το σώμα. Αυτό που μας αφορά είναι η μελέτη του τρόπου με τον οποίο το σώμα δέχεται μία οδηγία, του τρόπου που την εκφράζει και του τρόπου που τελικά αυτή η οδηγία ερμηνεύεται. Γι' αυτό και το ενδιαφέρον μας βασίστηκε στο τρίπτυχο χορογράφος-περφόρμερ-θεατής. Τελικά, το σώμα μιλά και αφηγείται. Αφηγείται ιστορίες πότε πραγματικές και πότε φανταστικές. Αν αφήσουμε τη μέθοδο της αποδόμησης και τη φύση της περφόρμανς να μας οδηγήσουν στην εξαγωγή ενός συμπεράσματος, θα μας οδηγήσουν κάπου μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας, όπου ο σκοπός δεν είναι να δούμε ποιός όρος υπερισχύει ανά περίπτωση. Δεχόμαστε τα αντιθετικά ζεύγη, αναγνωρίζουμε το πόσο συμπληρώνει το ένα το άλλο και προσπαθούμε να μετακινηθούμε από την καθιερωμένη θέση μας, για να συλλάβουμε το δίπολο από έναν άλλο τόπο.

Ο λόγος που επιλέχθηκε το συγκεκριμένο έργο της χορογράφου, Αντιγόνης Γύρα, είναι γιατί αποτελεί ένα παράδειγμα, ικανό να φωτίσει τις δυσκολίες σύλληψης και ερμηνείας των θεωριών που έχουν διατυπωθεί ανά τα χρόνια για την περφόρμανς. Η

Πλεκτάνη, χάρη στη διαχρονικότητά της, κατάφερε να επαναφέρει την βασική έννοια της σύγκρουσης, που υπάρχει σε κάθε επιτέλεση αλλά και σε κάθε τομέα της ζωής μας. Οι αντιθέσεις παίζουν πάντα τον πρωταγωνιστικό ρόλο στη ζωή και την τέχνη, αφού ο εντοπισμός και η στάση που παίρνουμε απέναντί τους καθορίζουν τη θέση που παίρνουμε απέναντι στα γεγονότα, είτε πολιτικά είτε κοινωνικά. Πρόκειται για ένα έργο που εστιάζει σε όλων των ειδών τις συγκρούσεις, ακόμα και την εσωτερική σύγκρουση με τον εαυτό. Θίγει ζητήματα φύλου και σεξουαλικότητας, κοινωνικών συμβάσεων, όπως ο γάμος, εμμονής σε καπιταλιστικά πρότυπα, ξεκινώντας από τις εργασιακές συνθήκες και τον ανταγωνισμό, φτάνοντας μέχρι και την εμπορευματοποίηση του γάμου και του ίδιου μας του σώματος. Το έργο δείχνει πως η παροιμία «ο σκοπός αγιάζει τα μέσα» μπορεί να οδηγήσει τους ανθρώπους να εξωτερικεύσουν τον χειρότερό τους εαυτό πατώντας κυριολεκτικά επί πτωμάτων. Δεν ωραιοποιεί τις καταστάσεις, αντιθέτως, σκηνοθετεί με μια υπερβολή τη σύγχρονη πραγματικότητα, αφού θεωρεί σημαντική τη θέση του καλλιτέχνη απέναντι στα τεκταινόμενα.

Ο τρόπος που η Αντιγόνη Γύρα χορογραφεί το σώμα ερευνήθηκε διεξοδικά αναφέροντας μερικές τεχνικές που χρησιμοποιεί, όπως η μίμηση, η αντι-μίμηση, η επανάληψη, η υπερβολή και ο πολλαπλασιασμός της κίνησης, οι διαφορετικές ποιότητες, η ροή, η εναλλαγή επιπέδων, οι ταχύτητες τόσο σε ατομικό όσο και σε συλλογικό επίπεδο. Η αλληλόδραση είναι ένα από τα βασικότερα χαρακτηριστικά της περφόρμανς που αποτελείται από παραπάνω από ένα άτομο. Οι περφόρμερς, διαχωρίζοντας ως ένα βαθμό τον εαυτό τους από τον ρόλο/χαρακτήρα που υποδύονται, αυτοσχεδιάζουν πάνω σε αυτή τη σχέση και παράγουν κινητικά μοτίβα. Οι πρόβες αποτελούν το χώρο και το χρόνο μέσα στον οποίο ο χορογράφος θα μεταδώσει την ιδέα του έργου που ετοιμάζει και οι περφόρμερς θα πειραματιστούν αυτοσχεδιαστικά, αλλά και ελεγχόμενα, μέχρι να γεννήσουν το υλικό που θα επιλεγεί για την τελική παρουσίαση. Το τελικό καλλιτεχνικό προϊόν θα μείνει αμετάβλητο για να εγγυηθεί η επιτυχία της μετάδοσης συγκεκριμένων ιδεών και μηνυμάτων. Ο τρόπος που θα αποκωδικοποιηθεί από το κοινό, ποικίλει σε κάθε παράσταση και αυτή η ποικιλία είναι που κάνει ενδιαφέρουσα τη συγκεκριμένη επικοινωνία.

Τελικά, σε αυτό που μπορούμε να καταλήξουμε για την περφόρμανς, είτε λαμβάνει χώρα σε μία θεατρική αίθουσα είτε στο δρόμο είτε είναι διαδραστική είτε όχι είτε επιτρέπει το τυχαίο περισσότερο ή λιγότερο στη διάρκειά της είτε είναι αυτοβιογραφική είτε πολιτισμική, είναι ότι αφορά σε ένα είδος αντισυμβατικό, που σπάει τις φόρμες και τις καθιερωμένες μορφές του θεάτρου και του χορού και είναι αντιδραστικό, γι' αυτό και αποτελεί ένα ευαισθητοποιημένο, πολιτικά, είδος. Οι καλλιτέχνες που ασχολούνται με αυτό, φέρουν ευθύνη για τις δημιουργίες τους, όσο ανοιχτές κι αν παρουσιάζονται οι ιδέες τους προς συζήτηση. Ο τρόπος που μεταχειρίζεται ένας περφόρμερ το σώμα του, δημιουργεί μία καινούρια γλώσσα, ένα καινούριο λεξιλόγιο, κινητικό, που συνδυάζει πολλά μέσα και επικοινωνεί, κάνοντας έναν ασυνήθιστο διάλογο με το κοινό. Η επιστροφή δε στην απλότητα εκ μέρους

όλων των καλλιτεχνών της περφόρμανς, και όχι μόνο, σημαίνει την ανάγκη να γίνει ευρέως αποδεκτή και να μπορεί να την παρακολουθήσει ή να συμμετέχει σ' αυτήν όποιος επιθυμεί, αφού και μόνο ο τρόπος που δρούμε και συνυπάρχουμε με τους άλλους, μας κάνει όλους εν δυνάμει περφόρμερς. Αυτό, αλλάζει τη θέωρηση του κόσμου, όπως αναφέρει και ο Conquergood, (Carlson, 2014) ο οποίος δεν προσεγγίζεται πλέον ως «κείμενο», αλλά ως «παράσταση». Έτσι, στο «όλα είναι κείμενο» του Derrida, εμείς αντιπαραβάλλουμε το «όλα είναι παράσταση».

Βιβλιογραφία

Βιβλία

1. Αρτώ, Α. (1938) *Το Θέατρο και το Είδωλό του*. μτφ. Π. Μάτεσις. Αθήνα: Δωδώνη
2. Carlson, M. (2014) *Performance: Μια κριτική εισαγωγή*. μτφ. Ε. Ράπτου. Αθήνα: Παπαζήση
3. Culler, J. (2006) *Αποδόμηση: θεωρία και κριτική μετά το δομισμό*. μτφ. Α. Λαμπρόπουλος. Στο: Α. Τζούμα (επιμ.) Αθήνα: Μεταίχμιο
4. Derrida, J. (2006) *Θέσεις*. Μτφ. Τ. Μπέτζελος. Αθήνα: Πλέθρον
5. Deutscher, P. (2012) *Ντερριντά*. Μτφ. Ι. Ναούμ. Αθήνα: Πατάκης
6. Freud, S. (2009) *Το Ευφυολόγημα και η σχέση του με το Ασυνείδητο/ Το Χιούμορ*. μτφ. Α. Σιπητάνου, Γ. Σαγκριώτης. Αθήνα: Πλέθρον
7. Howell, A. (2002) *The Analysis of Performance Art: a guide to its theory and practice*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers
8. Κακολύρης, Γ. (2004) *Ο Ζακ Ντερριντά και η Αποδομητική Ανάγνωση*. Αθήνα: Εκκρεμές
9. Μάρσαλ, Λ. (2007) *Το Σώμα μιλά: ζητήματα ερμηνείας και έκφρασης*. Μτφ. Α. Πιπίνη, Ν. Προδρομίδου. Εκδόσεις: ΚΟΑΝ
10. Μπάτλερ, Τ. (2008) *Σώματα με Σημασία: οριοθετήσεις του «φύλου» στο λόγο*. μτφ. Π. Μαρκέτου. στο: Α. Αθανασίου (επιμ.). Αθήνα: Εκκρεμές
11. Mulvey, L. (2004) *Οπτικές και Άλλες Απολαύσεις*, μτφ. Μ. Κουλεντιανού. Αθήνα: Παπαζήσης
12. Ρηγοπούλου, Π. (2008) *Το Σώμα: από την ικεσία στην απειλή*. Αθήνα: Πλέθρον
13. Ρηγοπούλου, Π. (2016) *Το Σώμα: Τέχνη και Ιατρική: νόσος, ενδοσκόπηση, ίαση*. Αθήνα: Σιδέρης Ι.
14. Schechner, R. (2011) *Θεωρία της επιτέλεσης*. μτφ. Ν. Κουβαράκου. Στο: Μ. Ζωγράφου, Φ. Φιλίππου (επιμ.) Αθήνα: Τελέθριον
15. Vergine, L. (2000) *Body Art and Performance: the body as language*. Lozani: Skira
16. Φεσσά- Εμμανουήλ, Ε. (επιμ.) Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών. (2004) *Χορός & Θέατρο*. Αθήνα: Έφεσος

Άρθρο μεταφρασμένο στα ελληνικά

1. Doanne, M. (2006 [1982]) Το φιλμ και η μασκαράτα: θεωρητικοποιώντας τη γυναίκα θεατή. Στο: Α. Αθανασίου (επιμ.) *Φεμινιστική Θεωρία και Πολιτισμική Κριτική*, μτφ. Μ. Μηλιώρη. Αθήνα: Νήσος. σσ. 281-310

Ηλεκτρονικές πηγές

1. Artsy (2019) 'Eleanor Antin', *artsy.net*. Διαθέσιμο στο: <https://www.artsy.net/artist/eleanor-antin>, [Τελευταία επίσκεψη: 2/2/2019]
2. Γύρα, Α. (2018) «Αναγέννηση» στο In Progress Feedback Festival 2018', *Culturenow.gr*. Διαθέσιμο στο: <https://www.culturenow.gr/anagennisi-sto-progress-feedback-festival-2018/> [Τελευταία επίσκεψη: 2/2/2019]
3. Culturenow (2008) 'Πλεκτάνη', *Culturenow.gr*. Διαθέσιμο στο: <https://www.culturenow.gr/plektani/> [Τελευταία επίσκεψη: 2/2/2019]
4. Culturenow (2018) 'Αντιγόνη Γύρα: Η ιδέα της Αναγέννησης φιλτράρει κάθε έμπνευσή μας', *Culturenow.gr*. Διαθέσιμο στο: <https://www.culturenow.gr/antigoni-gyra-h-idea-tis-anagennisis-filtrarei-kathe-empneysi-mas/> [Τελευταία επίσκεψη: 2/2/2019]
5. Δήλος: σχολή θεάτρου (2019) 'Δήλος: σχολή θεάτρου, καθηγητές της σχολής: Αντιγόνη Γύρα', *dilos.gr*. Διαθέσιμο στο: <https://www.dilos.gr/index.php/en/school-teachers-2/item/816-antigone-gyra> [Τελευταία επίσκεψη: 2/2/2019]
6. Κινητήρας (2019) **Κινητήρας: In Progress Feedback Festival, 2018-2019**. Διαθέσιμο στο: <https://www.kinitiras.com/in-progress-feedback-festival/> [Τελευταία επίσκεψη: 2/2/2019]
7. Κινητήρας (2019) **Κινητήρας ΧΘ, 2018-2019**. Διαθέσιμο στο: <https://www.kinitiras.com/kinitiras-xth/> [Τελευταία επίσκεψη: 13/2/2019]
8. Lesbian.gr (2008) 'Η Πλεκτάνη (12-15/ 06/ 08)', *Lesbian.gr*. Διαθέσιμο στο: <http://lesbian.gr/860/%CE%B7-%CF%80%CE%BB%CE%B5%CE%BA%CF%84%CE%B1%CE%BD%CE%B7-12-15608/> [Τελευταία επίσκεψη: 2/2/2019]
9. Ξενάκη, Κ. (2010) 'Σούσι στο γυμνό κορμί της', *TA NEA*. Διαθέσιμο στο: <https://www.tanea.gr/2010/02/16/world/soysi-sto-gymno-kormi-tis/> [Τελευταία επίσκεψη: 17/2/2019]
10. Phillip Zarrilli (2019) 'Phillip Zarrilli: About', *phillipzarrilli.com*, Διαθέσιμο στο: <https://phillipzarrilli.com/about/>, [Τελευταία επίσκεψη: 2/2/2019]
11. Fotin, N. (2018) 'John Searle: American Philosopher', *Encyclopaedia Britannica*. Διαθέσιμο στο: <https://www.britannica.com/biography/John-Searle>, [Τελευταία επίσκεψη: 2/2/2019]

Οπτικοακουστικό υλικό

1. Taxeri, E. (2008) 'eleni taxeri', Flickr, 11 Ιουνίου. Διαθέσιμο στο: https://www.flickr.com/photos/elenis_regard/with/2372905653/, [Τελευταία επίσκεψη: 2/2/2019]
2. Βίντεο παράστασης: *Η Πλεκτάνη* (2008)

Παραρτήματα

Α. Συνέντευξη Αντιγόνης Γύρα (απομαγνητοφωνημένη συζήτηση)

Κινητήρας, 9/11/2018

Ερ. Θεωρώ ότι μία πολύ σημαντική παράμετρος που έχει αλλάξει το σύγχρονο πειραματικό θεατρικό τοπίο και την περφόρμανς είναι η κοινωνικο-πολιτική μετα-αποικιοκρατική πραγματικότητα, δηλαδή η συγκρότηση ενός νέου αστικού τοπίου, είτε μέσα από την οικονομική παγκοσμιοποίηση είτε λόγω μετανάστευσης. Έχοντας πάρει μία ιδέα από την καλλιτεχνική σου πορεία από το 1996 έως σήμερα, θα ήθελα να ακούσω τη δική σου οπτική. Πώς πιστεύεις ότι έχουν επηρεάσει τη δουλειά σου όλες οι αλλαγές που έχουν γίνει σε οικονομικοπολιτικό και πολιτισμικό επίπεδο; Τις αφήνεις να γίνουν πηγή έμπνευσης; Σου δημιουργούν πρακτικά προβλήματα, ώστε να αναγκαστείς να κάνεις κάποιους ελιγμούς και να διαφύγεις από αυτές.

Απ. Το πιο αστείο, είναι τώρα που έδωσα στην Κατερίνα να δει τα βίντεο, η οποία έχει αυτό το καθαρό μάτι, γιατί δεν μας ξέρει είναι πολύ πρόσφατη συνεργασία, και μου λέει Αντιγόνη είναι όλα τόσο διαφορετικά μεταξύ τους. Και αυτό το πήρα σαν εύσημο, γιατί η αλήθεια είναι ότι το έχω πάντα αυτό. Βαριέμαι να κάνω τα ίδια και τα ίδια και επιπλέον, αισθάνομαι ότι ο καλλιτέχνης πρέπει να είναι ένα ανοιχτό δοχείο που να επιτρέπει την επιρροή από όλα αυτά που συμβαίνουν και αυτή η επιρροή να αντικατοπτρίζεται με κάποιο τρόπο στο έργο του. Γι' αυτό και η μεθοδολογία μου και ο τρόπος με τον οποίο δουλεύω, ενώ έχει μια σταθερή βάση, έχει εξελιχθεί πολύ και έχει αλλάξει με τα χρόνια. Δεν συγκρίνεται το πως δούλευα το '96 και πως δουλεύω σήμερα. Το πρώτο διάστημα, όχι μόνο λόγω της συγκυρίας που ήταν τα χρόνια πιο ανέμελα, υπήρχε μία εντελώς διαφορετική ατμόσφαιρα κοινωνική και πολιτική, τα έργα μου ήταν καθαρά αυτοβιογραφικά. Από το «Πόρτες και Σύννεφα» που μιλάω για το διαζύγιο των γονιών μου, τις «Καρδερίνες» που μιλάω για τις δυσκολίες της συγκατοίκησης με τους φίλους και της ωριμότητας μέχρι την «Πλεκτάνη» που μόλις είχα μπει στον εργασιακό χώρο και άρχισαν οι δυσκολίες και τα πισώπλατα μαχαιρώματα. Η «Πλεκτάνη» προκύπτει από ένα εκπληκτικό έργο του Χειμωνά «Ο εχθρός του Ποιητή» και έχει μια μικρή φράση που λέει περίπου ότι «δεν κατάλαβα για ποτέ βρέθηκα μπλεγμένος στην σκοτεινή πλεκτάνη των ανθρώπων». Είναι πολύ αυτοβιογραφικό. Μετά τα έργα μου άρχισαν, όσο μεγάλωνα και άλλαξε το τοπίο, να γίνονται πιο ευαίσθητα, κοινωνικά και πολιτικά. Για παράδειγμα «Η Ανακύκλωση» ήταν καθαρά οικολογικό έργο. Είναι τρεις άγγελοι που ξυπνάνε μέσα απ' τα σκουπίδια. Και ήταν μια εποχή που δεν είχαμε ακόμα ανακύκλωση στην Ελλάδα. Μετά η τριλογία μου, που έχει να κάνει με τον πόλεμο και την κακοποίηση, ήταν η αρχή του τέλους. Δηλαδή, λίγο πριν την κρίση που οσμιζόμουν ότι πια τα πράγματα έχουν σκληρύνει.

Ερ. Στην αρχή ξεκινάς με αυτοβιογραφικά έργα και έπειτα συνεχίζεις με πολιτισμική περφόρμανς, με κοινωνικο πολιτικά σχόλια.

Απ. Το οποίο δεν το κάνω συνειδητά. Τώρα, επειδή με ρωτάς το καταλαβαίνω ότι το κάνω. Έγινε μόνο του, επειδή έχω επιτρέψει στον εαυτό μου να είμαι ανοιχτή στις προσλαμβάνουσες και επειδή γενικά πιστεύω στην στρατευμένη τέχνη. Μακάρι να υπήρχε κάποιο κόμμα που να μπορούσα να ταχθώ και να μπορούσα να υπηρετήσω τα οράματά του ή κάποιο κίνημα που να ένιωθα ότι έχει μία ασφάλεια στο όραμά του και την ιδεολογία του. Πιστεύω ότι μέσα από την τέχνη μπορούμε να αλλάξουμε και να επηρεάσουμε τα πράγματα και ότι έχουμε ευθύνη σαν καλλιτέχνες για το τί παρουσιάζουμε, ποιά είναι η πολιτική μας θέση και στάση. Και σ' αυτό που φτιάχνουμε και σαν στάση ζωής. Πώς παίρνουμε μία θέση, ανοιχτά, απέναντι σε αυτά που συμβαίνουν γύρω μας.

Ερ. Άρα βιώματα που έχεις τα χρησιμοποιείς έτσι ώστε να επηρεάσεις και το κοινό.

Απ. Εκατό τοις εκατό. «Το Τσίρκο που κοιμήθηκε» είχε να κάνει καθαρά με την κρίση και με το πώς χειρίστηκε η τότε κυβέρνηση την κατάσταση στην Ελλάδα.

Ερ. Κάποιοι λένε ότι όταν ερχόμαστε ενάντια σε κάτι και ξαφνικά δίνουμε σε αυτό το κάτι όνομα και υπόσταση, προκειμένου να ευαισθητοποιήσουμε το κοινό, καμιά φορά αυτό καταλήγει, το κοινό να το παίρνει και να το αναπαράγει συνεχώς. Σαν να γίνεται το ακριβώς αντίθετο αποτέλεσμα από αυτό που θέλουμε. Βέβαια δεν μπορούμε να εγγυηθούμε για τους θεατές που έχουμε κάθε φορά απέναντί μας. Απλά το αναφέρω ως προβληματική. Ίσως καμια φορά να επηρεάζουμε με λάθος τρόπο το κοινό μας.

Απ. Η ζωή θέλει ρίσκο. Η αλήθεια είναι ότι όταν αγγίζεις λεπτά ζητήματα, ζητήματα που καίνει, όπως ας πούμε η κακοποίηση των γυναικών ή η πολιτική κρίση, ρισκάρεις γιατί δεν ξέρεις ποτέ ποιο θα είναι το κοινό σου. Αν όμως εσύ είσαι πολύ ξεκάθαρη σαν καλλιτέχνης, στο στόχο σου, και δεν γίνεσαι διδακτική, αλλά μέσα από το έργο σου είσαι έντιμη ως προς αυτό που θέλεις να μοιραστείς, δεν αποτελεί τέτοιο κίνδυνο. Ο κίνδυνος αυτός υπάρχει σε όλες τις ανθρώπινες σχέσεις. Όπως έχει πει και ο Πωλ Βαλερύ *«όταν δύο άνθρωποι καταφέρνουν να συνεννοηθούν, αυτό είναι το αποτέλεσμα μιας τέλει παρεξήγησης»*. Το ίδιο ισχύει και για ένα έργο με το θεατή του. Σ' αυτόν τον διάλογο μπορούν να συμβούν άπειρες παρεξηγήσεις. Από κει και πέρα δεν μπορείς εσύ να μην αγγίζεις αυτά τα ζητήματα, αν και εφόσον σε αφορούν. Και θεωρώ ότι αυτό είναι και λίγο η κινδυνολογία της εποχής μας, γιατί προσπαθούμε να βρούμε κινδύνους. Πιστεύω είναι πολύ μεγαλύτερο το όφελος που μπορεί να δημιουργηθεί από την τέχνη σε σχέση με τέτοια ζητήματα, παρά ο κίνδυνος.

Ερ. Αν γυρίσουμε πίσω στις αλλαγές που συζητούσαμε πριν, θεωρείς ότι αυτές κωδικοποιούνται στα σώματα των καλλιτεχνών; Δηλαδή έσυ που έχεις μια σταθερή ομάδα, με τους ανθρώπους που συνεργάζεσαι για πολλά χρόνια παρατηρείς αλλαγές; Και δεν εννοώ αλλαγές του χρόνου, καθώς αυτές δεν είναι αλλαγές πάνω στις οποίες θέλω να εστιάσω. Εννοώ αλλαγές στην πρόσληψη της καθημερινότητας. Όπως λες κι

εσύ, τα καθημερινά βιώματα τα χρησιμοποιείς στα έργα σου. Αυτό κωδικοποιείται στα σώματα, ακόμα και στο δικό σου σώμα;

Απ. Ο χρόνος πάει παράλληλα με όλα αυτά που συμβαίνουν γύρω μας. Δεν μπορεί αυτό να μην έχει αποτύπωμα πάνω στο ανθρώπινο σώμα. Τώρα εκτός από τις ρυτίδες, τις αυξομειώσεις του βάρους και την αρτηριοσκληρίωση και τους πόνους κλπ, θα μπορούσα να απαντήσω λέγοντας ότι οι άνθρωποι, και συγκεκριμένα οι συνεργάτες μου, που είμαστε πολλά χρόνια μαζί, έχουν επιτρέψει στο σώμα τους να είναι πιο ανοιχτό σε προσλαμβάνουσες, γιατί οι καιροί μας έχουν κάνει πιο ευαίσθητους και πιο ευπροσάρμοστους. Οπότε, αντίστοιχα και τα σώματα έχουν κατά κάποιο τρόπο αποκτήσει αυτή τη δεξιότητα να προσαρμόζονται. Για παράδειγμα, αν μια συνεργάτιδα, πριν από χρόνια, προσπαθούσα να την πείσω να κάνει μια σκηνή γυμνή, που είναι κάτι που έγω δεν κάνω συχνά, το κάνω όμως κατά καιρούς όταν θεωρώ ότι είναι πολύ σημαντικό, τώρα μπορεί να είναι πιο εύκολο να την πείσω, όχι γιατί όλοι είναι γυμνοί, αλλά γιατί μπορεί να καταλάβει καλύτερα το στόχο, τον σκοπό. Γιατί έχει ωριμάσει η ιδέα ότι το σώμα είναι ένα μέρος της σκηνής και της πραγματικότητας. Παλιά το '96 υπήρχε φοβερό κόλλημα με το ωραίο και όλα τα σώματα έπρεπε να είναι αδύνατα. Εγώ ήθελα ακριβώς το αντίθετο. Βέβαια για αυτό ήταν και πολύ δύσκολο αυτό που προσπαθούσα να πείσω, γιατί ανέβαζα στη σκηνή ανθρώπους όλων των σωματοτύπων. Τώρα είναι πολύ πιο εύκολο. Αν μια χορεύτρια μου τώρα έχει πάρει 5 κιλά και έρθει για πρόβα σε μένα μπορεί και να μην το σχολιάσει καν. Ενώ πριν 15 χρόνια θα το σχολίαζε και να αποτελούσε πρόβλημα για την ίδια. Και το άλλο που μπορώ να πω είναι ότι τα σώματα έχουν αποκτήσει μια πιο ισχυρή τεχνική, έχει ανέβει το επίπεδο, ο χορός έχει γίνει πιο ακροβατικός και έτσι το νέο αίμα που μπαίνει στην ομάδα έχει τέτοιες δεξιότητες που οι παλιοί δεν έχουν. Αλλά οι παλιοί έχουν δεξιότητες για λεπτομέρειες στην κίνηση, για ερμηνεία χωρίς να είναι υπερβολή. Και έτσι τα σώματα των πιο ώριμων ερμηνευτών με των πιο νέων μπορούν να συμπληρώνουν το ένα το άλλο. Παίζει ρόλο και το φύλο. Οι γυναίκες έχουν περάσει τόσο δύσκολα, ειδικά οι γυναίκες χορεύτριες, που μεγαλώνοντας βλέπεις ότι τρυφερεύουν. Ήταν πιο σκληρές και σαν σώματα και σαν χαρακτήρες. Τώρα τα σώματα έχουν μαλακώσει. Για τους άντρες δεν μπορώ να πω το ίδιο, γιατί μπήκαν αργότερα και γιατί έχω πολύ πιο σταθερή σχέση με τις γυναίκες παρά με τους άνδρες. Οι περισσότεροι άντρες που είχα ήταν ηθοποιοί, δεν ήταν χορευτές.

Ερ. Με ποιό τρόπο δίνεις μια οδηγία στους χορευτές και στους καλλιτέχνες που συνεργάζεσαι; Δηλαδή ποιά είναι τα κλειδιά που χρησιμοποιείς, έτσι ώστε να ξεκλειδώσεις τα σώματά τους και να βρεις τις αδυναμίες τους μετατρέποντάς τες σε δύναμη; Και αυτό μετά να μπορέσεις να το κάνεις παράσταση, το οποίο να μην αφορά μόνο το ίδιο το άτομο που δουλεύει, αλλά να αφορά στο σύνολο της ομάδας;

Απ. Η λέξη κλειδί είναι αυτή που είπες στο τέλος. Εστιάζω πρώτα απ' όλα στην ομάδα. Γιατί όταν δημιουργηθεί η ομάδα, δηλαδή ένα ασφαλές πλαίσιο που μπορούμε όλοι να είμαστε ο εαυτό μας, και που δεν έχουμε να αποδείξουμε τίποτα σε κανέναν, είτε είναι επαγγελματίες είτε ερασιτέχνες είτε μικτό γκρουπ, οι άνθρωποι εκφράζονται πιο ελεύθερα. Εκφραζόμενοι πιο ελεύθερα, επιτρέπουν στο σώμα τους

να δηλώσει και τις δυνάμεις και τις αδυναμίες τους και έτσι τις εντοπίζω και τις εξελίσσω και τις χρησιμοποιώ.

Ερ. Αρά εστιάζεις και στο κομμάτι της έκθεσης.

Απ. Εστιάζω εκατό τοις εκατό στο κομμάτι της έκθεσης. Και με χιούμορ, δίνω το περιβάλλον μέσα στην πρόβα, για να μπορούν οι ερμηνευτές να δοκιμάσουν και να μην φοβούνται ότι θα τους κρίνω και θα σχολιαστούν για την τόλμη τους και τον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζουν έναν αυτοσχεδιασμό. Δηλαδή το κομμάτι της κριτικής μέσα στην πρόβα δεν υφίσταται. Μπορεί να είμαι πολύ αυστηρή όταν κάτι δεν λειτουργεί ή όταν κάτι πάει σε άλλο δρόμο, αλλά γίνεται με έναν τρόπο, που ο συνεργάτης να αισθανθεί ότι υπάρχει σεβασμός στο σώμα του και την προσέγγισή του. Δεν θέλω να τους καταπονώ, να τους κουράζω. Σπάνια κάνω πολύ κουραστικές πρόβες. Δίνω χώρο και χρόνο στην πρόβα. Δίνω πολλή μεγάλη σημασία στο ζέσταμα. Και είναι κάτι που με έχει φέρει και σε σύγκρουση πολλές φορές μαζί τους, γιατί κυρίως οι ηθοποιοί θέλουν να ξεπετάνε τα πράγματα. Όταν μπαίνουν στον Κινητήρα, θέλουν μίνιμουμ σαράντα λεπτά ζέσταμα. Όταν κάναμε το «Γσίρκο» στο σχολείο πηγαίναμε κάθε μέρα στις έξι και μισή, για να γίνεται τουλάχιστον μισή ώρα με σαράντα λεπτά ζέσταμα. Γιατί το ζέσταμα, κουρδίζει το σώμα σου, σου δημιουργεί την αίσθηση της ομάδας, της ενότητας. Και πριν την παράσταση κάνω ζέσταμα. Παίζει τεράστιο ρόλο η προετοιμασία. Για μένα, δεν υπάρχουν επί της ουσίας αδυναμίες, γι' αυτό γίνονται δυνάμεις. Τις αντιμετωπίζω ως ιδιαιτερότητες.

Ερ. Τα καθημερινά βιώματα αποτελούν πολύ συχνά πηγή έμπνευσης, όπως είπες. Οι καθημερινές κινήσεις. Τα χρησιμοποιείς μέσα σε μία παράσταση. Όμως παρόλα αυτά πως ορίζεις το υλικό σου; Πώς προσπαθείς να αφήσεις κάθε φορά το στίγμα σου χρησιμοποιώντας πράγματα από την καθημερινότητα;

Απ. Εκεί χρησιμοποιώ το βαλιτσάκι μου. Που είναι οι σπουδές μου στο Laban, που ήταν πολύ δυνατές. Είναι τόσο ευπροσάρμοστο, δεν είναι παλιό, είναι συνέχεια φρέσκο, οπότε χρησιμοποιώ τις κλασσικές αρχές, πως δουλεύεις στο χώρο, το χρόνο, τις δυναμικές, το βάρος, τη ροή, τις ποιότητες, τις σχέσεις. Υπάρχει από κάτω η μέθοδος. Δεν είναι τόσο σταθερή, όπως ήταν το '96 που ήμουν perd και πήγαινα αποκλειστικά βάσει μεθόδου. Τώρα, είναι πιο ελεύθερα τα πράγματα και πολλές φορές, επειδή βαριέμαι, επιλέγω τη μεθοδολογία ανάλογα με το έργο, με το τί θέλω να κάνω. Αλλά η κίνηση της καθημερινότητας είναι πάντα πηγή έμπνευσης στα έργα μου. Κοιτάω συνέχεια, έχω πολύ μεγάλη περιέργεια. Μπαίνω στο μετρό και βλέπω λεπτομέρειες. Κρατάω σημειώσεις. Κοιτάω τα χέρια, τα μάτια. Και αυτό προσπαθώ να το εμφυσήσω και στους μαθητές μου και στους συνεργάτες μου, ώστε όταν δουλεύουν ένα ρόλο, να φέρουν απ' έξω ή από τον εαυτό τους μέσα στην πρόβα εικόνες/κινήσεις που έχουν δει ή βιώσει.

Ερ. Η πρώτη ύλη, δηλαδή, μπορεί να προέρχεται από τους καλλιτέχνες.

Απ. Εννοείται ότι η πρώτη ύλη έρχεται από αυτούς. Εγώ πετάω την ιδέα και εκείνοι φέρνουν την πρώτη ύλη και εγώ την επεξεργάζομαι και όλοι μαζί την

επεξεργαζόμαστε και γι' αυτό, πολλές φορές, ειδικά τα τελευταία χρόνια γράφω: χορογραφία- εγώ και η ομάδα. Αν δεις το «Τσιρκο που κοιμήθηκε», επειδή ήθελε ακροβατικά και εγώ δεν είχα ιδέα, φώναξα την Χριστίνα Σγιουλιουτζή να μας κάνει εντατικό σεμινάριο. Να υπάρξει μια βάση δεξιοτήτων και μετά το προχώρησα. Ή όταν δουλεύω με χορευτές που έχουν ακροβατικές δεξιότητες, τους αφήνω να τις εντάξουν στους αυτοσχεδιασμούς και μπορεί εγώ να αλλάξω την ποιότητα, να αλλάξω το χρόνο, τη σχέση των σωμάτων, το επίπεδο στον χώρο και έτσι να δημιουργηθεί η χορογραφία. Και δουλεύω και πολύ με την επανάληψη.

Ερ. Η επανάληψη είναι κάτι που χρησιμοποιείς στο βασικό υλικό σου, το οποίο πλάθεις για να βγει η παράσταση.

Απ. Όχι, όμως, την ώρα της παράστασης. Σπάνια έχω αυτοσχεδιασμό την ώρα της παράστασης. Όσο αυτοσχεδιασμό θέλεις στις πρόβες. Μετά είναι κάτι πολύ συγκεκριμένο.

Ερ. Έχει αρχή μέση και τέλος. Δεν είναι κάθε παράσταση διαφορετική.

Απ. Πάρα πολύ σπάνια. Εγώ δεν λειτουργώ έτσι. Αυτό είναι το νέο τρεντ της εποχής. Κάθε παράσταση, διαφορετικό αποτέλεσμα. Άπαξ και βρούμε από τις πρόβες κάτι που μας αρέσει, το κρατάμε και το προβάουμε μέχρι το τέλος.

Ερ. Τα όρια της περφόρμανς είναι δυναμικά διαπερατά. Δεν μπορούν να την ορίσουν εύκολα οι θεωρητικοί. Πότε θεωρείς ότι μία παράσταση σου έχει επιτυχία; Και πότε βλέπεις ότι, κάτι που δουλεύεις, δεν βγαίνει τη στιγμή που πλάθεται;

Απ. Αυτό είναι λίγο οξύμωρο. Όταν έχω τεράστια έμπνευση και είμαι ευτυχής στις πρόβες το αποτέλεσμα και η σχέση με το κοινό δεν λειτουργεί τόσο καλά. Όταν ζορίζομαι πάρα πολύ στις πρόβες και δεν μου βγαίνει αυτό που θέλω και το παλεύω, όταν είναι πιο δύσκολος ο τοκετός, τότε το αποτέλεσμα, κάπως, είναι καλύτερο. Δηλαδή, τα έργα που θεωρώ ότι με πήγαν πολύ μπροστά σαν χορογράφο και σαν άνθρωπο και δημιουργό, είναι έργα που δεν έκαναν γκελ, καθόλου, στον κόσμο. Όπως επίσης, όταν κάνω πολλά draft σε κάποια έργα, μετά βλέπω τα βίντεο και καταλήγω πως το πρώτο, τελικά, ήταν το καλύτερο. Εγώ γενικά τις πρόβες τις χαίρομαι πάρα πολύ. Από τη μέρα που παραδίδω και κάνω γενική δοκιμή αρχίζω και βαριέμαι πάρα πολύ. Δεν με ευχαριστεί το ίδιο. Και μ'αρέσει να το παιδεύω. Όταν φτάνω σε αδιέξοδα πάντα θα συγκαλέσω ομαδική κουβέντα, δεν θα το λύσω μόνη μου. Στο τέλος, μπορεί να δώσω εγώ τη λύση, αλλά θα συζητήσω πάντα, πρώτα με τους συντελεστές, μετά με όλη την ομάδα. Μπορεί κάτι να αλλάξει πολλές φορές. Μπορεί να το αλλάξω και τρεις μέρες πριν την παράσταση αν βλέπω ότι κάτι δεν λειτουργεί.

Ερ. Όσο αφορά στο μετά την παράσταση κομμάτι. Έχεις κάνει τα πάντα, ότι μπορούσες, το δίνεις στο κοινό, παίρνεις ένα feedback από το κοινό και κάποιες φορές μπορεί να δεις ένα κοινό παγερό και αδιάφορο.

Απ. Έχει συμβεί ελάχιστες φορές. Αλλά όταν τυγχάνει είναι σοκαριστικό. Γιατί όλα σου τα έργα είναι σαν παιδιά σου και το κάνεις με πολλή αγάπη και το χαρίζεις, το δίνεις. Έχεις πάντα ταχυκαρδία και αγωνία. Και ποτέ δεν μπορώ να ξέρω πώς θα το αντιληφθεί το κοινό. Αυτοί που το καταλαβαίνουν πρώτοι είναι οι χορευτές, οι οποίοι βλέπουν και νιώθουν, αλλά το κλειδί για μένα είναι οι τεχνικοί. Όταν οι τεχνικοί γουστάρουν και αισθανθούν ότι κάτι είναι πολύ ωραίο, ξέρω ότι το κοινό θα το αγαπήσει. Όταν τους βλέπω αδιάφορους, ειδικά σε κάτι μεγάλες διοργανώσεις λέω: Ωχ!

Ερ. Εσύ παρατηρείς τους θεατές ποτέ;

Απ. Συνέχεια. Αν βαριούνται, αν παίζουν με το κινητό. Παρατηρώ τα σώματά τους, τα πάντα. Ειδικά, όταν δεν έχω να κάνω φώτα και μουσική, πάρα πολύ.

Ερ. Επίσης την τελευταία φορά μας ανέφερες το θέατρο δρόμου, την περίοδο των Ολυμπιακών Αγώνων, που σου ανατέθηκε να κάνεις θέατρο δρόμου και ανέφερες ότι δεν άλλαξες πολλά πράγματα όταν το μετέφερες σε κλειστό θέατρο. Τί διαφορές εντοπίζεις; Δεν έχει πολλή δύναμη το θέατρο του δρόμου;

Απ. Το να δουλεύεις σε θέατρο με φώτα και καλύτερο τεχνικό εξοπλισμό αναδεικνύει πολύ ένα έργο. Άλλη δύναμη έχει ο δρόμος. Λατρεύω το δρόμο, είναι όμως πολύ κουραστικός. Έχει πολλή κούραση. Γιατί πρέπει να δημιουργείς εσύ σκηνικό χώρο με τα σώματα. Πρέπει να είσαι πολύ συγκεκριμένος σε αυτό που κάνεις και οι περφόμερς σου να έχουν μεγάλη εμπειρία. Όταν βάζεις περφόμερς χωρίς εμπειρία στο δρόμο ή χωρίς να τους έχεις εξασκήσει αρκετά για την εμπειρία του δρόμου είναι τόσο εύκολο να πέσεις, να αποσυντονιστείς, να ξεχαστείς, να μιλήσεις σε ένα φίλο που πέρασε, να φταρnisτείς. Δηλαδή, έχει άλλη απαίτηση ο δρόμος. Μπορεί να σε βρίσουν ή απλά να σου πιάσουν την κουβέντα. Θέλει πολύ προετοιμασία και καλό ζέσταμα. Αυτό που κάνει ο δρόμος είναι ότι φέρνει το χορό, το θέατρο, την περφόρμανς εκεί, που δεν την περιμένει ο άλλος.

Ερ. Θεωρείς ότι μία αντρική περφόρμανς δεν μπορεί να προκαλέσει το «σύστημα» όπως το γυναικείο, λόγω του πατριαρχικού συστήματος;

Απ. Τα σεξιστικά πρότυπα δεν έχουν ακόμα ξεπεραστεί. Έχουμε πολύ δρόμο μπροστά μας. Μόνο από την τηλεόραση να το πάρεις. Ακόμα και αν είναι υποσυνείδητο.

Ερ. Εσύ στις ομάδες σου θέλεις να υπάρχει ίσος αριθμός ανδρών και γυναικών; Δηλαδή στον «Βαθύ Αναστεναγμό» παρατήρησα ότι υπάρχει ίσος αριθμός.

Απ. Δεν έχει να κάνει με αυτό. Είναι ανάλογα με το έργο.

Ερ. Επίσης το έργο είναι βασισμένο σε μυθιστόρημα. Ήταν η πρώτη ιδέα;

Απ. Εγώ διάβαζα εκείνη την περίοδο το μυθιστόρημα *Dolce Agonia* και το ερωτεύτηκα και ήθελα να το κάνω παράσταση. Επειδή όμως δεν ήθελα να το κάνω

μόνη μου, γιατί ήταν πολύ μεγαλεπίβολο, το πρότεινα στη Βίκυ και τον Ιάσονα. Τους το έδωσα και τους είπα αν τους αρέσει, να το κάνουμε αίτηση για παράσταση. Και άρεσε και στους δυο πάρα πολύ. Πήραμε την επιχορήγηση και το κάναμε. Αν κάποιος διαβάσει το μυθιστόρημα και δει μετά το έργο ή το αντίθετο, θα μπορούσε να «δει» το μυθιστόρημα. Παρόλο που το μυθιστόρημα είχε δώδεκα χαρακτήρες, εμείς είχαμε οκτώ λόγω μπάτζετ. Έχουμε ακολουθήσει πολύ την ατμόσφαιρα του έργου, έχουμε συνδυάσει χαρακτήρες. Έχουμε κρατήσει γεγονότα, έχουμε κρατήσει βασικά στοιχεία, που είναι το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον. Έχουμε κρατήσει τη δομή του έργου, πώς είναι γραμμένο, τον θεό που παρεμβάλεται.

Ερ. Και είναι και η μόνη φωνητική προσθήκη. Πόσο ο λόγος (η ομιλία) επηρεάζει το έργο σου και πόσο τον χρησιμοποιείς;

Απ. Στον «Βαθύ Αναστεναγμό» είχαμε κείμενο σε ολόκληρο το έργο και το κόψαμε μια εβδομάδα πριν. Αποφασίσαμε ότι δεν λειτουργεί και το κόψαμε όλο. Είναι μόνο ο Θεός. Είχαμε διαφωνίες, αλλά δεν γινόταν. Δεν λειτουργούσε για μένα. Μόλις βγήκε ο λόγος, ανέπνευσε η κίνηση. Γενικά, χρησιμοποιώ λόγο στα έργα μου, όπου χρειάζεται. Μ' αρέσει ο λόγος. Ακόμα κι αν δεν υπάρχει στο τελικό αποτέλεσμα, υπάρχει στη διαδικασία. Φέρνω κείμενο. Δηλαδή, το «Αγάπη Αγάπη» είναι βασισμένο στις Βάκχες και δουλέψαμε πρώτα τραπέζι, όπως κάνουμε στο θέατρο. Μία βδομάδα με τις χορεύτριες διαβάσαμε μόνο το κείμενο, τίποτα άλλο. Μετά μπήκαμε στις πρόβες. Χρησιμοποιώ τη φωνή, μόνο όταν συνεισφέρει στο αποτέλεσμα.

Ερ. Πώς χρησιμοποιήθηκε το τραπέζι στον «Βαθύ Αναστεναγμό»; Αποτέλεσε πρόβλημα η συνδιαλλαγή με το τραπέζι; Έγινε ποτέ εμπόδιο αυτό;

Απ. Το τραπέζι είναι δομικό στοιχείο. Είναι ο 9^{ος} χορευτής. Είχε φτιαχτεί από την πρώτη μέρα των προβών. Η πρώτη μας συνάντηση ήταν η πρώτη επαφή με το τραπέζι. Να φάμε σε αυτό το τραπέζι όλοι μαζί. Φορέσαμε τα καλά μας, βάλαμε μουσική από την playlist που προτείνει το ίδιο το βιβλίο. Φτιάξαμε αυτήν την ατμόσφαιρα, παίζαμε παιχνίδια γνωριμίας τρώγοντας. Μετά άρχισαν οι αυτοσχεδιασμοί με το τραπέζι. Το εμπόδιο ήταν στα πλαίσια του εμποδίου που μπορεί να δημιουργήσει ένα σώμα. Όταν χρησιμοποιώ σκηνικά αντικείμενα τα βγάζω πολύ νωρίς στην πρόβα, για να είναι ένα σώμα επιπλέον. Εξυπηρετούν τη δραματουργία του έργου μου. Πολύ σπάνια βάζω στην πορεία σκηνικά αντικείμενα. Ξέρω από την αρχή το σκηνικό αντικείμενο.

**Παιδικές φωνές πλημμύρισαν το χώρο, αφού μόλις είχε τελειώσει η παιδική παράσταση, που παιζόταν εκείνη την ημέρα στον Κινητήρα.*

B. Πρόβες ‘Flashback’ 2018-2019

Το Flashback project είναι ένα εργαστήριο ρεπερτορίου των έργων του *Κινητήρα* από το 1996 έως και σήμερα. Το έργο συντονίζει η Αντιγόνη Γύρα σε συνεργασία με την Κατερίνα Γεβετζή. Επιπλέον, κατά τη διάρκεια των προβών συμμετέχουν σημαντικοί ερμηνευτές/περφόρμερς και συντελεστές του *Κινητήρα*. Το εργαστήριο απευθύνεται στους μαθητές του *Κινητήρα* και σκοπός του είναι ένα ταξίδι στο παρελθόν της ομάδας, ερευνώντας τα έργα-σταθμούς της πορείας της, δημιουργώντας μία παράσταση με κεντρικό άξονα αυτή την έρευνα. Η παράσταση, τόσο σε επίπεδο δημιουργίας όσο και παρουσίασης, θα είναι επαγγελματικών προδιαγραφών με ερασιτέχνες ερμηνευτές. Οι παραστάσεις αναμένεται να διεξαχθούν από τις 4 έως τις 6 Ιουλίου, καθημερινά στις 21.30, στον *Κινητήρα*.

Γ. Μαθήματα Χοροθέατρου, *Κινητήρας* 2018-2019

Το μάθημα *Κινητήρας Χοροθέατρο (ΧΘ)* συνδυάζει σύγχρονες τεχνικές χορού και θεάτρου μέσα από τη ματιά των ανθρώπων του *Κινητήρα*. Δίνεται έμφαση στη σωματική και θεατρική έκφραση, τη δημιουργική άσκηση του σώματος και της φωνής καθώς και την ανάπτυξη της ομαδικότητας μέσα από τις παραστατικές τέχνες. Στο πρώτο μέρος γίνεται ενδυνάμωση του σώματος και της φωνής με πολύ σημαντικά εργαλεία το πέλμα και τη χρήση αυτών, αλλά και την κίνηση μεταξύ ουρανού και γης. Στο δεύτερο μέρος πραγματοποιείται αυτοσχεδιασμός, σύνθεση, δραματοποίηση και παιχνίδι με έμπνευση από διαφορετικά είδη μουσικής, θεατρικά και λογοτεχνικά κείμενα, εικόνες κλπ. Το μάθημα είναι ανοιχτό σε ανθρώπους διαφορετικών ηλικιών, οι οποίοι προέρχονται από διαφορετικούς επαγγελματικούς χώρους. Στο τέλος της χρονιάς, μέσω κοινής διαδικασίας, δημιουργείται μία ομάδα, η οποία συνδημιουργεί με μοναδικό τρόπο μία παράσταση ανοιχτή στο κοινό. Οι συμμετέχοντες περνούν από όλα τα στάδια της δημιουργίας μιας παράστασης (σκηνικά, κουστούμια, φώτα, μακιγιάζ, ζωντανή μουσική κλπ.) και συνεργάζονται με τους επαγγελματίες συνεργάτες του *Κινητήρα*. Η θεματική ομπρέλα για όλες τις δράσεις του *Κινητήρα*, φέτος, είναι το Ταξίδι. Το μάθημα συντονίζει η Βίκυ Αδάμου σε συνεργασία με την Ιωάννα Καμπυλαυκά, την Αντιγόνη Γύρα και καλεσμένη την Αφροδίτη Βερβενιώτη. (www.kinitiras.com)