

# **Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου**

**Σχολή Ανθρωπιστικών Και Κοινωνικών Επιστημών**

**Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Θεατρικών Σπουδών**

## **Μεταπτυχιακή Διατριβή**



**Site-specific:**

**Η Πολιτική Διάσταση της Αρχιτεκτονικής  
στο Θέατρο και την Performance**

**Αλέξανδρος Τσώνος**

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια  
Αθηνά Στούρνα**

**Μάιος 2018**

# **Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου**

**Σχολή Ανθρωπιστικών Και Κοινωνικών Επιστημών**

**Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα *Θεατρικών Σπουδών***

## **Μεταπτυχιακή Διατριβή**

**Site-specific:**

**Η Πολιτική Διάσταση της Αρχιτεκτονικής  
στο Θέατρο και την Performance**

**Αλέξανδρος Τσώνος**

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια  
Αθηνά Στούρνα**

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών στον Αλέξανδρο Τσώνο από τη Σχολή Θεατρικών Σπουδών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

**Μάιος 2018**





## Περίληψη

Σκοπός αυτής της διατριβής είναι να παρακολουθήσει την πορεία της site-specific επιτέλεσης, σε τρεις ιστορικές περιόδους, μέσα από το φίλτρο της πολιτικής διάστασης που φέρει η κάθε παράσταση. Βασικό μας ζητούμενο, δηλαδή, είναι να δούμε πώς και κατά πόσο η αρχιτεκτονική σε συνεργασία με το θέατρο, με το εργαλείο του site-specific performance, χρησιμοποιείται στην εκάστοτε περίοδο για να αναδείξει πολιτικά μηνύματα.

Στην πορεία αυτή θα περάσουμε από τρεις σταθμούς, ερευνώντας τρεις παραστάσεις, σε τρεις ιστορικές περιόδους και τρεις διαφορετικές γεωγραφικές περιοχές. Οι τρεις εξεταζόμενες περιπτώσεις απέχουν χρονικά περίπου μισό αιώνα η μία από την άλλη.

Η μέθοδος προσέγγισης που θα επιλέξουμε για να στοιχειοθετήσουμε την ερευνά μας είναι η ιστορικοκοινωνική. Σκοπός μας είναι να συλλέξουμε τις μαρτυρίες και τις πληροφορίες που έχουν καταγραφεί για τις συγκεκριμένες παραστάσεις, όπως και να καθορίσουμε το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο και πολιτισμικό περιβάλλον στο οποίο τοποθετούνται.

## Summary

The aim of this thesis is to study the progress of the site-specific performance, in three historical periods, through the filter of the political dimension of each performance. Our main objective is to see how and whether the architecture in collaboration with the theatre, in the form of site-specific performance, is used in each period to highlight political messages. Focusing on three ‘stations’, we will explore three performances in three distinct historical periods and three different geographical areas. The three case studies are separated approximately by half a century from one another. The methodological approach that we will choose to investigate these cases is historical and social. Our purpose is to collect testimonies and information that has been recorded for these performances, as well as to define their social and political context and cultural environment.

## Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα καθηγήτρια της διατριβής, Αθηνά Στούρνα για τη συνεργασία της.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένειά μου για την αμέριστη στήριξη και ιδιαίτερα τους συντρόφους μου στην θεατρική ομάδα *Facta non Verba*: Έλενα Σταματοπούλου, Λένα Ντάγκα, Σάσα Δημητριάδου, Τζοάννα Πεφτουλίδου, Εύη Αποστολίδη και Μαριάννα Γκουσδουβά, για τις προσωπικές συνεντεύξεις που μου παραχώρησαν και την πρόσβαση στον αρχειακό υλικό της ομάδας.

## Περιεχόμενα 4

---

<b>1</b>	<b>Η Τρισδιάστατη Σχέση της Αρχιτεκτονικής με το Θέατρο</b> .....	6
1.1	Η σχέση της Αρχιτεκτονικής με το Θέατρο .....	6
1.1.1	Διάταξη της Αρχιτεκτονικής Σχέσης: σκηνής-κοινού .....	7
1.1.2	Ιστορική διαδρομή του θεατρικού χώρου .....	8
1.1.3	Site-specific Performance .....	10
1.2	Στόχευση της Διατριβής .....	12
1.2.1	Εξεταζόμενες παραστάσεις .....	12
1.2.2	Μεθοδολογία έρευνας.....	14
<b>2</b>	<b>Η Επανάσταση στη Σκηνή:</b>	
	<b>Η κατάληψη των Χειμερινών Ανακτόρων</b> .....	15
2.1	Το Περιβάλλον μιας Επανάστασης.....	15
2.2	Τα Μαζικά Θεάματα στην Υπηρεσία του Αγώνα.....	17
2.3	<i>Η κατάληψη των Χειμερινών Ανακτόρων</i> .....	20
2.3.1	Σκηνικό του Μέλλοντος στο Αριστοκρατικό Παρελθόν.....	22
2.3.2	Επί Σκηνής .....	24
2.3.3	Κίνηση και Δυναμική των Μαζών .....	27
2.3.4	Οργάνωση της παραγωγής .....	28
2.4	Η πολιτική του Χώρου .....	30
<b>3</b>	<b>The Living Theatre: Η Κληρονομιά του Κάιν στον Δρόμο</b> .....	38
3.1	Η Τέχνη στον Δρόμο .....	38
3.2	The Living Theatre .....	40
3.3	<i>Η Κληρονομιά του Κάιν</i> .....	43
3.3.1	Η Γέννηση της Ιδέας στις Φαβέλες της Βραζιλίας .....	43
3.3.2	Η συνέχεια στα Μεταλλεία του Πίτσμπουργκ .....	48
3.3.3	Η Αποσυναρμολόγηση του Πύργου του Χρήματος .....	49
3.4	Έξι Δημόσιες Δράσεις στον Αστικό Ιστό .....	51
3.5	Η Χωροθέτηση της Πολιτικής Συνείδησης .....	57
<b>4</b>	<b>Ο σύγχρονος κόσμος στο Τέλος του Παιχνιδιού</b> .....	65
4.1	Πολιτισμικός και Πολιτιστικός κατακερματισμός .....	65
4.2	Facta non Verba .....	66
4.3	<i>Το τέλος του παιχνιδιού</i> .....	68
4.3.1	Η Οπτική του Μπέκετ για τον Μεταπολεμικό Κόσμο .....	68
4.3.2	Η Οπτική της Facta non Verba στο έργο .....	70
4.4	Η υπαρξιακή διάσταση του χώρου .....	72
<b>5</b>	<b>Η Πολιτική της Αρχιτεκτονικής στο Θέατρο</b> .....	77
5.1	Η Μάχη των Τεχνών .....	77
5.2	Το Site-Specific ως Σημείωση .....	78
5.3	Τρεις Σημειώουσες Παραστάσεις .....	80
5.4	Η Τέχνη ως Πολιτική .....	82
5.5	Ο ρόλος της Αρχιτεκτονικής στην Θεατρική παράσταση .....	83
5.6	Η Αρχιτεκτονική Παράγει Πολιτική .....	85

<b>Παραρτήματα</b> .....	88
<b>A</b> <b>Παράρτημα για το 2ο Κεφάλαιο</b> .....	89
A.1 Πληροφορίες για το αρχιτεκτονικό κτήριο των Χειμερινών Ανακτόρων.....	89
<b>B</b> <b>Παραρτήματα για το 3ο Κεφάλαιο</b> .....	91
B.1 Πληροφορίες για παραστάσεις από την <i>Κληρονομιά του Κάιν</i> του Living Theatre.....	91
B.1.1 Το <i>Christmas Cake</i> για την δημόσια έκθεση .....	91
B.1.2 Το <i>Turning the Earth</i> για την σχέση μας με την γη .....	92
B.1.3 Ένα Παράδειγμα Συλλογικής Δημιουργίας στο <i>Money Tower</i> .....	93
B.2 Πίνακας παραστάσεων της Κληρονομιάς του Κάιν .....	96
<b>Γ</b> <b>Παραρτήματα για το 4ο Κεφάλαιο</b> .....	97
Γ.1 Συνέντευξη με τη σκηνοθέτη και τα μέλη της ομάδας <i>Facta non Verba</i> .....	97
Γ.2 Παραστασιογραφία <i>Facta Non Verba</i> .....	104
Γ.3 Πληροφορίες για τον αρχιτεκτονικό χώρο του εργοστασίου Υφανέτ .....	106
<b>Βιβλιογραφία</b> .....	108
Ντοκιμαντέρ και Αποσπάσματα Παραστάσεων .....	112
Πηγές Φωτογραφικού Υλικού .....	113



# Κεφάλαιο 1

## Η Τρισδιάστατη Σχέση της Αρχιτεκτονικής με το Θέατρο

### 1.1 \_\_\_\_\_ Η σχέση της Αρχιτεκτονικής με το Θέατρο

Η τέχνη που στεγάζει, η αρχιτεκτονική, και η τέχνη που στεγάζεται, το θέατρο, έχουν δώσει, στην ιστορική τους αλληλεπίδραση, μια σειρά από κοινωνικές δομές και αντιλήψεις που καθόριζαν και καθορίζονταν από τα κοινωνικά συμφραζόμενα. Μια πρώτη εισαγωγή στις έννοιες της αρχιτεκτονικής και του θεάτρου τόσο στην καλλιτεχνική, όσο και στην κοινωνική τους υπόσταση, επιχειρείται να δοθεί από την ανάλυση των μεταξύ τους σχέσεων και της πολυπλοκότητάς τους.

Στο εναρκτήριο κεφάλαιο επιλέγουμε να αναλύσουμε αυτήν την αλληλεπίδραση της αρχιτεκτονικής με το θέατρο, με τρεις προσεγγίσεις. Αρχικά αναφερόμαστε στις χωρικές διευθετήσεις που διαφοροποιούνται από την σχέση σκηνής κοινού. Στην συνέχεια παρουσιάζουμε συνοπτικά την ιστορική διαδρομή της θεατρικής σκηνής, τα κτήρια, τα οικοδομήματα και τις τοποθεσίες, δηλαδή, που φιλοξένησαν την θεατρική τέχνη, επισημαίνοντας τις περιπτώσεις εκείνες που η δομή και χωροθέτηση του αρχιτεκτονήματος νοηματοδοτεί κοινωνική ιεραρχία ή άλλη πολιτική σημείωση.

Τέλος θα επικεντρωθούμε στην σύμπραξη αυτής της σχέσης, που μπορεί να αποτελεί η site-specific επιτέλεση της θεατρικής δράσης. Θα προσπαθήσουμε να ορίσουμε τα

χαρακτηριστικά του είδους σε τρεις εμβληματικές χρονικές περιόδους, οι οποίες απέχουν περίπου μισό αιώνα η μία από την άλλη, και να τις αφοουγκραστούμε με την πολιτική διάσταση που εμπεριέχουν είτε ως κοινωνικό πρόταγμα, είτε ως αποτύπωμα της δραστηριότητας του ανθρώπου.

### 1.1.1 Διάταξη της Αρχιτεκτονικής **Σχέσης: σκηνής-κοινού**

Η σχέση πομπού – δέκτη, που αναπτύσσουν ερμηνευτές και θεατές χωροθετείται σε κάθε θεατρικό αρχιτεκτόνημα με διαφορετικούς τρόπους για να καλύψει τις ανάγκες και να εκμεταλλευτεί τις δυνατότητες της κάθε λύσης. Τα αρχιτεκτονικά οικοδομήματα συνάθροισης κοινού χωρίζονται κατά το μέγεθός τους, ανάλογα με την χωρητικότητα των θέσεων που διαθέτουν. Μέσα στο αρχιτεκτονικό οικοδόμημα, όμως, το θεατρικό γεγονός πρέπει να οργανωθεί διαμορφώνοντας μια διάταξη στην σχέση σκηνής και θεατών. Η διάταξη και η χωροθέτηση του θεατρικού κοινού απέναντι από την παράσταση, διαφοροποιεί τους θεατρικούς χώρους σε τρεις γενικές διευθετήσεις:

- Το ημικυκλικό θέατρο, με πεταλοειδή διευθέτηση, που ουσιαστικά πρωτοεμφανίστηκε με το αρχαιοελληνικό δράμα,
- Το θέατρο-αρένα ή κυκλικής διάταξης του κοινού γύρω από το θέαμα, με πρώτη του εμφάνιση στα ρωμαϊκά αμφιθέατρα, και
- Το θέατρο του προσκήνιου, με την μετωπική σχέση θεατή – παράστασης, «παιδί» της Ιταλικής Αναγέννησης και της ανακάλυψης της προοπτικής στην σκηνογραφία.

Αυτές οι τρεις δομές αντικατοπτρίζουν και διαφορετικά τις κοινωνικές σχέσεις της εκάστοτε ομάδας που αποτελούσε το κοινό στην κάθε ιστορική περίοδο.

### 1.1.2 Ιστορική διαδρομή του θεατρικού χώρου

Η διαδρομή της θεατρικής έκφρασης, από την ύπαιθρο σε οργανωμένες θεατρικές δομές και στην συνέχεια σε πολυτελή αρχιτεκτονήματα, γίνεται παράλληλα με την εξέλιξη της τέχνης στο περιεχόμενο και την φόρμα και καταγράφει μια σύνθετη ιστορία μέσα στην οποία μπορούμε να διαβάσουμε και το κοινωνικό γίνεσθαι της κάθε εποχής.

Οι θεατρικοί διάλογοι δεν αξίζουν τίποτα χωρίς τη ζωντανή εκφορά τους, δηλαδή χωρίς την θεατρική δράση, και το αρχιτεκτονικό κέλυφος δεν αξίζει, θεατρικά, παρά σε συνάρτηση με την όλη οπτικοακουστική επικοινωνία του κοινού με τη δράση. Το αρχιτεκτόνημα επιδρά στο θεατρικό αποτέλεσμα, ανάλογα με το πώς ευνοεί τους φωτισμούς ή τους ήχους, πώς αναδεικνύει τα κοστούμια ή τις χροιές των φωνών. Ο αρχιτεκτονικός χώρος κατανέμει και προσηλώνει το σύνολο των θεατών, ανάλογα με τις εποχές και τις κοινωνίες.<sup>1</sup>

Ο Μαρτινίδης<sup>2</sup> εξετάζει τον θεατρικό χώρο μαζί με την εντός του δράση και την απήχηση αυτής της δράσης σε ένα ιστορικά και κοινωνικά, προσδιορισμένο κοινό και διακρίνει χωρικά, μια σειρά από αρχιτεκτονήματα που στέγασαν το θέατρο.

- Η κυρίως ιστορία του θεατρικού χώρου, ξεκινάει όταν, από τις υπαίθριες γιορτές και τελετές, η παραστατική τέχνη διεκδίκησε ένα συγκεκριμένο χώρο για να αναπτυχθεί. Το Αρχαίο δράμα στεγάστηκε στα ελληνικά και ελληνιστικά θέατρα,<sup>3</sup> με την πεταλοειδή ανάπτυξη των θεατών, σε ξύλινα ή μαρμάρινα διαζώματα, που αποτέλεσαν την πρώτη διάταξη γύρω από κάποια δρώμενα με την καθαρική επίδραση αυτών, στους θεατές.

Στην πρώτη της οργανωμένη δομή στο πλαίσιο παράστασης, η θεατρική δράση, τοποθετεί τους θεατές της, γύρω από τον σκηνικό χώρο σε μια ημικυκλική διάταξη ως μια ισότιμη κοινωνική ομάδα κάνοντας το θέατρο ένα κοινωνικό γεγονός συνάθροισης

---

<sup>1</sup> Μαρτινίδης (1999) 234

<sup>2</sup> Μαρτινίδης (1999) 232-233

<sup>3</sup> Πατρικαλάκης (2004) 13-14

των μελών μιας πολιτείας. Αυτός ο ρόλος του θεάτρου ως πολιτιστικού, πολιτισμικού και κοινωνικού γεγονόςτος παράλληλα με την καλλιτεχνική του υπόσταση ως μια συλλογική και πολυσχιδής τέχνη, το συνοδεύει και το χαρακτηρίζει από τη γέννηση του.

- Στην επόμενη φάση το κοινωνικό γεγονός έγινε ισάξια αφορμή οι θεατές να προβληθούν στους συμπολίτες τους με το να κυκλώσουν το εξεζητημένο θέαμα στο κέντρο του ρωμαϊκού αμφιθέατρου.

Τα μαζικά θεάματα στις αρένες, με επιτηδευμένο σκηνικό εξοπλισμό παρουσίαζαν την αληθοφανή μεγαλοπρέπεια του ηγεμόνα που αποκτά εξέχουσα θέση στον θεατρικό χώρο, στην προσπάθεια να εκτονωθούν τα πάθη των υποτελών του, που χωροθετούνται πλέον σε οικονομικές και κοινωνικές κάστες.

- Η απαξίωση της θεατρικής τέχνης και επικράτηση της χριστιανικής πίστης την περίοδο του Μεσαίωνα οδηγούν σε δύο φάσεις.

Αρχικά το θέατρο επιστρέφει στην ύπαιθρο, όπου περιοδεύοντες μίμοι και θεατρικά μπουλούκια σε βαγόνια φέρνουν την υποκριτική τέχνη μέσα στην κοινωνική λειτουργία ενός τόπου. Παράλληλα η χριστιανική λατρεία χρησιμοποίησε την θεατρική φόρμα για να μεταδώσει τα δικά της μηνύματα, ανέπτυξε τη δική της θεατρική δομή μέσα στις εκκλησίες και εγκαινίασε τους κλειστούς χώρους στην εξέλιξη του θεάτρου. Αυτή όμως θα μεταφέρει και το θέατρο στο δρόμο, όταν ο χώρος της εκκλησίας δεν μπορούσε πλέον να στεγάσει τα μαζικά «μεσαιωνικά μυστήρια» που περιέφεραν στην πόλη, πάνω σε βαγόνια, τους *οίκους* της εκάστοτε σκηνογραφίας.

- Το αναγεννησιακό ή αυλικό θέατρο με τη δική του αναπαραστατική δυναμική, θα διευθετήσει και πάλι σε μια πεταλοειδή διάταξη τους θεατές γύρω από τα δρώμενα, στις ισπανικές «Κορράλες» και το ελισαβετιανό Globe.<sup>4</sup>

Και πάλι η πεταλοειδής διευθέτηση θα αντιμετωπίσει στην αρχή ισότιμα τους θεατές, μέχρι να φτάσουμε στην εισβολή του βασιλιά ή άρχοντα, πάνω στην σκηνή για την

---

<sup>4</sup> Πατρικαλάκης (1992) 17

καλύτερη πρόσληψη και προβολή του, και την διαίρεση του χώρου σε θεωρεία και πλατεία.

- Αυτή η κοινωνική διαστρωμάτωση εντάθηκε και στο επόμενο θεατρικό αρχιτεκτόνημα, την λεγόμενη Ιταλική σκηνή.

Η Αναγέννηση στις τέχνες, η ανακάλυψη της προοπτικής και η εφαρμογή της στην τρισδιάστατη σκηνογραφία είναι οι βασικοί γεννήτορες του ιστορικού θεάτρου Olimpico, στην Βισσέντσα, μεταξύ 1580-1584, με πεταλοειδή ανάπτυξη. Η καθιέρωση της ιταλικής σκηνής, που ακολούθησε και το θέατρο της ψευδαισθητικής αλήθειας του 18ου και 19ου αιώνα, είχαν ανάγκη την μετωπική αντιμετώπιση απέναντι στα δρώμενα για την επιτυχία του προσδοκώμενου αποτελέσματος. Μαζί με την επικράτησή της, η Ιταλική σκηνή επέβαλε και διαιώνισε και την ταξική διαστρωμάτωση μέσα στην θεατρική αίθουσα

- Η ποικιλία των θεατρικών χώρων και αρχιτεκτονικών διευθετήσεων που εμφανίστηκαν τον 20ου αιώνα, έδωσαν μια πληθώρα λύσεων στη μορφή του αρχιτεκτονήματος που φιλοδοξεί να φιλοξενήσει την θεατρική τέχνη.

Σήμερα πλέον, οι θεατρικοί χώροι μπορούν με την βοήθεια της τεχνολογίας να αναδιατάξουν την σχέση σκηνής - κοινού. Η σύγχρονη κινούμενη αρχιτεκτονική πρωτοπορεί και πάλι στον πιο ολοκληρωμένο χώρο τέχνης: το θέατρο.

### **1.1.3 Site-Specific Performance**

Το θέατρο είναι μια ζωντανή και πολύμορφη τέχνη που μπορεί να γίνει σε οποιοδήποτε χώρο και για όποια αφορμή. Παραστάσεις και δρώμενα στον δρόμο, σε επαγγελματικούς χώρους, εργοστάσια, χώρους υγείας και περίθαλψης, φυλακές, γήπεδα, σχολεία, και άλλα, βγάζουν το θέατρο από το καθορισμένο θεατρικό αρχιτεκτόνημα.

Μια άλλη μορφή της σχέσης που αναπτύσσεται έξω από τα θεατρικά οικοδομήματα, είναι η σύμπραξη αρχιτεκτονικής και θεάτρου, με την εμφάνιση της παράστασης site-specific. Η χρήση της αρχιτεκτονικής, είτε ως ανεξάρτητου οικοδομήματος, είτε ως

αστικού περιβάλλοντος, στην νοηματοδότηση και την θεματολογία μιας θεατρικής παράστασης χαρακτηρίζει την ιδιαιτερότητα του θέατρου της «ειδικής χωροθέτησης», αν μπορούμε να κάνουμε μια απόδοση στα ελληνικά, και αποτελεί μια ενδιαφέρουσα διάχυση της μιας τέχνης μέσα στα πεδία της άλλης. Η site-specific performance δεν αφορά ένα ξεχωριστό είδος θεάτρου, αφού μπορεί να αναπτύσσεται σε διάφορες θεατρικές φόρμες και με θεματολογική ποικιλία. Αφορά τις παραστάσεις και όχι κατά ανάγκη τα έργα, που έχουν το χαρακτηριστικό γνώρισμα να παρουσιάζονται με σκηνικό περιβάλλον την αρχιτεκτονική ανάπλαση της ζώσας πραγματικότητας και να ορίζουν την θεματολογία τους από την εκάστοτε επιλογή.

Ο όρος site-specific performance, για τον Pavis,<sup>5</sup> αναφέρεται στην παραγωγή και την παράσταση, η οποία έχει επινοηθεί βασισμένη σε πραγματικές τοποθεσίες, εκτός των θεατρικών οικοδομημάτων. Ένα μεγάλο κομμάτι της δουλειάς αφορά την έρευνα της τοποθεσίας που είναι είτε ιστορικά φορτισμένη, είτε εμποτισμένη από κάποια ατμόσφαιρα. Η εισαγωγή ενός έργου, κλασσικού ή σύγχρονου, σε μια «ειδική» τοποθεσία, φωτίζει την παράσταση με μια απρόσμενη δυναμική και δίνει μια διαφορετική πρόσληψη στον θεατή, στη σχέση του, με το κείμενο, τον χώρο και τον λόγο που βρίσκεται εκεί.

Μια διαφορετική σύμπραξη της αρχιτεκτονικής με τα εικαστικά παράγει έργα – installations, που σε κάποιες περιπτώσεις, με την συμμετοχή μιας θεατρικής δράσης μπορούν να δημιουργήσουν κάποια θεματικά happenings. Στο θεατρικό σχήμα του site-specific όμως, νέα παραστασιακά μοντέλα, όπως η «χωρικότητα», ο τόπος, το περιβάλλον, η πόλη, εισάγονται στη θεατρική πράξη ως ξεχωριστά δομικά συστατικά της παράστασης. Ο χώρος παύει να αποτελεί απλό σκηνικό της παράστασης: γίνεται συστατικό της αφήγησης και ορίζει τη δραματουργία.

---

<sup>5</sup> Pavis (1998) 337-338

## 1.2 Στόχευση της διατριβής

Σκοπός αυτής της διατριβής είναι να παρακολουθήσει την πορεία της site-specific επιτέλεσης, σε τρεις ιστορικές περιόδους, μέσα από το φίλτρο της πολιτικής διάστασης που φέρει η κάθε παράσταση. Βασικό μας ζητούμενο, δηλαδή, είναι να δούμε πώς και κατά πόσο η αρχιτεκτονική σε συνεργασία με το θέατρο, με το εργαλείο του site-specific performance, χρησιμοποιείται στην εκάστοτε περίοδο για να αναδείξει πολιτικά μηνύματα.

Στην πορεία της ιστορίας υπάρχουν παρατάσεις ή δρώμενα που εμφανίζουν κάποια χαρακτηριστικά που θα μπορούσαν να ενταχθούν στο site-specific performance. Η εργασία αυτή δεν φιλοδοξεί να καλύψει αυτό το πεδίο. Να αποτελέσει δηλαδή μια ιστορική επισκόπηση των παραστάσεων site-specific με πλήρη καταγραφή όσων υπόκεινται σε αυτή. Θα προσπαθήσουμε να στοιχειοθετήσουμε τα χαρακτηριστικά που διαμορφώνουν την site-specific performance και να την παρακολουθήσουμε μέσα από τρία παραστατικά στιγμιότυπα, που θεωρούμε ορόσημα για λόγους που θα αναλύσουμε σε τρία κεφάλαια της διατριβής μας και αναφέρουμε συνοπτικά παρακάτω.

### 1.2.1 Εξεταζόμενες Παραστάσεις

Στην πορεία αυτή θα περάσουμε από τρεις σταθμούς, ερευνώντας τρεις παραστάσεις, σε τρεις ιστορικές περιόδους και τρεις διαφορετικές γεωγραφικές περιοχές. Οι τρεις εξεταζόμενες περιπτώσεις απέχουν χρονικά περίπου μισό αιώνα η μία από την άλλη.

Τη γέννηση της εξεταζόμενης σχέσης μεταξύ της αρχιτεκτονικής, του θεάτρου και της πολιτικής μέσα από το επιτελεστικό αποτύπωμα του site-specific, θα την αναζητήσουμε στην περίοδο της Οκτωβριανής Επανάστασης, στο δεύτερο κεφάλαιο. Στα θεάματα για μάζες, το πλήθος των επαναστατημένων συμμετείχε ενεργά προπαγανδίζοντας την αλλαγή για την οποία πολεμούσαν.



- *Η Κατάληψη των Χειμερινών Ανακτόρων*, 1920, Πετρούπολη.

Η αναβίωση της εφόδου στα Χειμερινά Ανάκτορα: Μέρος της παράστασης γίνεται μπροστά στα ανάκτορα και πλήθος κομπάρσων αναπαριστά το ιστορικό γεγονός.

\_\_\_\_\_ Η ακμή των κινημάτων των νεολαίας στις δεκαετίες του 60' και 70', αποτελεί την δεύτερη εξεταζόμενη περίοδο, στο τρίτο κεφάλαιο της διατριβής μας. Η ανάπτυξη του street theatre με την χρήση του αστικού περιβάλλοντος και της αρχιτεκτονικής συνέβαλαν στην προσπάθεια για κοινωνική αφύπνιση. Σε αυτή την περίοδο, θεωρούμε πως αντιπροσωπευτικό παράδειγμα αποτελεί η ομάδα του Living Theater με την πολύχρονη δράση της και την πολιτική της ματιά, που πρωτοστάτησε στα κινήματα της εποχής.

- *The Legacy of Cain: Six Public Acts*, 1975, The Living Theater, Ανν Άρμπορ. Η παράσταση αναπτύσσεται σε διάφορες σημαίνουσες τοποθεσίες στον ιστό της πόλης.

\_\_\_\_\_ Στο σήμερα απευθύνεται η έρευνά μας στο τέταρτο κεφάλαιο. Στην τρίτη περίπτωση θεωρήσαμε σημαντικό να ριζούμε την ματιά μας στην δύσκολη ελληνική πραγματικότητα, εξετάζοντας μια αντισυστημική ελευθεριακή θεατρική ομάδα την Facta non Verba, όπου το πολιτικό συνυπάρχει επι ίσοις όροις με το καλλιτεχνικό όραμα.

- *Το τέλος του παιχνιδιού*, 2017, Facta non Verba, Θεσσαλονίκη.

Η παράσταση γίνεται στο εγκαταλειμμένο εργοστάσιο της Υφανέτ.

Η δυνατότητα να έχουμε προσωπικές συνεντεύξεις από την σκηνοθέτη και τα υπόλοιπα ιδρυτικά μέλη της ομάδας της Facta non Verba, έχει ως αποτέλεσμα να παραθέσουμε πρωτότυπο πρωτογενές υλικό, διότι δεν υπάρχει βιβλιογραφία.

Μια κοινή συνισταμένη των τριών περιπτώσεων είναι ότι η χρήση του αρχιτεκτονήματος και η νοηματοδότηση που φέρει στην θεατρική δράση, γίνεται με τον ρόλο που το οικοδόμημα «υποδύεται» στον αστικό ιστό. Ένας κοινός άξονας είναι η πολιτική διάσταση που προσδίδει η επιλογή του χώρου σε συνδυασμό με το έργο.



## 1.2.2 Μεθοδολογία Έρευνας

Η μέθοδος προσέγγισης που θα επιλέξουμε για να στοιχειοθετήσουμε την ερευνά μας είναι η ιστορικοκοινωνική. Σκοπός μας είναι να συλλέξουμε τις μαρτυρίες και τις πληροφορίες που έχουν καταγραφεί για τις συγκεκριμένες παραστάσεις, όπως και να καθορίσουμε το κοινωνικό και πολιτικό πλαίσιο στο οποίο τοποθετούνται.

Για κάθε εξεταζόμενη περίπτωση πρέπει να ερευνήσουμε μια σειρά από παράγοντες που ορίζουν το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της εποχής, όπως και το πολιτισμικό περιβάλλον της εκάστοτε παράστασης. Κάποια από τα ερωτήματα που καλούμαστε να απαντήσουμε είναι τα ακόλουθα: Τι συμβαίνει εκείνη την ιστορική περίοδο κοινωνικά, πολιτικά και πολιτιστικά; Γιατί συμβαίνει; Πώς εκφράζεται καλλιτεχνικά το εκάστοτε κοινωνικό γίνεσθαι; Πώς το υπηρετεί αυτό η εξεταζόμενη παράσταση; Ποια μέσα χρησιμοποιεί; Τι προπαγανδίζει και πώς; Πώς ενεργεί ο χώρος σε αυτό;

Με την ανάλυση της παράστασης, επιχειρούμε να αφουγκραστούμε το αποτύπωμα της μέσα στην ιστορία σε μεταγενέστερες θεατρικές επιδράσεις. Κομμάτι της έρευνας συμπεριλαμβάνει πρωτογενές υλικό από συνεντεύξεις του σκηνοθέτη ή των συντελεστών της εκάστοτε παράστασης ή ακόμα και κριτικές που γράφτηκαν για το εν λόγω πολιτιστικό γεγονός.



Ξέσπασε γενική απεργία στη Μόσχα, εξελίχτηκε σε ένοπλη εξέγερση, πνίγηκε στο αίμα. Τα γεγονότα αυτά ώθησαν αγρότες και εργάτες να οργανωθούν για το αποφασιστικό και νικηφόρο χτύπημα εναντίον του τσαρικού καθεστώτος.<sup>6</sup> Η εξέλιξη της ιστορίας οδήγησε, χρόνια αργότερα, στην Φεβρουαριανή και στη συνέχεια στην Οκτωβριανή Επανάσταση με την τελική επικράτηση των Μπολσεβίκων.

Το 1917 η τσαρική ηγεμονία ανατράπηκε, και μέχρι το τέλος του έτους ο Λένιν και οι σύντροφοί του είχαν αυξήσει τη δύναμη τους, αποφασισμένοι να οικοδομήσουν μια εντελώς καινούρια κοινωνία, βασιζόμενη σε εντελώς νέες αρχές. Στις 25 Οκτώβρη του 1917,<sup>7</sup> τα χειμερινά ανάκτορα πέρασαν στα χέρια των Μπολσεβίκων, και η ιστορία του κτηρίου γύρισε σελίδα στο βιβλίο της. Η έρευνά μας για την κατάληψη των χειμερινών ανακτόρων θα εστιάσει, στο ιστορικό γεγονός, στην θεατρική αναπαράστασή του, αλλά και στην πιστή ή μεταλλαγμένη απόδοση της ιστορίας.



Φωτογραφία 2.2: Διαδηλωτές συγκεντρωμένοι έξω από τα Χειμερινά Ανάκτορα στην Πετρούπολη, 1<sup>η</sup> Μαΐου 1917.

<sup>6</sup> Corin (2015) 91-98

<sup>7</sup> Η 25<sup>η</sup> Οκτώβρη για το Ιουλιανό ημερολόγιο είναι η 7<sup>η</sup> Νοέμβρη για το Γρηγοριανό.

*Η τέχνη δεν θα εξυπηρετεί πλέον την ελίτ της κοινωνίας που πάσχει από ανία και παχυσαρκία, θα χρησιμεύσει στα δεκάδες εκατομμύρια των εργαζόμενων ανθρώπων, τη δύναμή και το μέλλον της χώρας.<sup>8</sup>*

Lenin

## 2.2 Το Μαζικά Θεάματα στην Υπηρεσία του Αγώνα

Όλο το επαναστατημένο περιβάλλον εκείνης της εποχής αποτελεί τον καμβά της καλλιτεχνικής δημιουργίας αλλά και το μήνυμά της. Για πάνω από μια δεκαετία, κάθε πτυχή της κοινωνικής ζωής ήταν ανοικτή όχι μόνο προς αμφισβήτηση, αλλά και για αναδιοργάνωση. Όπως σημειώνει ο Leach, το προλεταριάτο και οι ριζοσπαστικοί διανοούμενοι επέτρεψαν στο θέατρο να γίνει ένα «εργαστήριο» για νέες ιδέες και ένα «εργοστάσιο» παραγωγής του νέου ανθρώπου.<sup>9</sup> Η λειτουργία του θεάτρου έγινε μέρος της διαδικασίας της επαναδημιουργίας του συνόλου της κοινωνίας. Στις έκρυθμες συνθήκες κοινωνικής αναταραχής και με τη δυσκολία επιβίωσης, πρωτόγνωρο φαινόμενο αποτελεί η αδιάκοπη θεατρική δραστηριότητα και ζήτηση για νέα έργα. Οι σοβιετικοί πολίτες δεν ήθελαν μόνο να παρακολουθήσουν θέατρο, αλλά να συμμετάσχουν και οι ίδιοι στη θεατρική διαδικασία, με συνέπεια μια έντονη θεατροποίηση διαφόρων εκδηλώσεων όπως είναι οι παρελάσεις και διαδηλώσεις και οι παραδοσιακές ρώσικες γιορτές.<sup>10</sup>

Ο πολιτικός έλεγχος παρέμενε άκαρπος λόγω του πολιτιστικού πλουραλισμού ως προς την χρήση και τα μέσα του θεάτρου. Η σοσιαλιστική τέχνη έπρεπε να είναι προλεταριακή και συλλογική, σύμφωνα με τον Bogdanov, οποίος μαζί με άλλους διανοούμενους ίδρυσαν την Προλετκούλτ,<sup>11</sup> στις αρχές του Οκτώβρη του 1917. Ο οργανισμός ήταν αφιερωμένος στην καλλιέργεια της εργατικής τάξης και ασκούσε μεγάλη επιρροή στη πολιτιστική ζωή τα πρώτα μετα-επαναστατικά χρόνια, αφού διέθετε λέσχες, σχολές, θεατρικά εργαστήρια για εργάτες, εξέδιδε βιβλία, εφημερίδες, περιοδικά και διατηρούσε στενούς δεσμούς με τα εργατικά συνδικάτα. Ο αντίλογος

<sup>8</sup> Tolstoy (1990) 11

<sup>9</sup> Leach (1994) 22

<sup>10</sup> Leach (1994) 36

<sup>11</sup> Geldern (1993) 27

έλεγε ότι η Προλετκούλτ αντιμετώπιζε τους ανθρώπους σαν μια απρόσωπη ομογενοποιημένη μάζα, η οποία φέρεται συλλογικά.<sup>12</sup> Όντως οι μάζες γίνονταν ο πρωταγωνιστής των έργων.

Τα θεατρικά έργα με το ξέσπασμα της επανάστασης, παρουσιάζουν τον αγώνα και την νίκη των εργατών και αγροτών απέναντι στο αστικό και αριστοκρατικό κατεστημένο που εξακολουθούσε να αποτελεί καθεστώς, και μετά την εκθρόνιση του τσάρου τον Φεβρουάριο και μέχρι τον Οκτώβρη του 1917. Στις 7 Νοεμβρίου του 1918, στην Πετρούπολη, για την πρώτη επέτειο της επανάστασης, ο Vsevolod Meyerhold σκηνοθέτησε τον *Μυστήριο Μπούφο* του Vladimir Mayakovsky, που αποτέλεσε έναν ύμνο στην επανάσταση και μια συγχώνευση αποκάλυψης, μοντερνισμού, και παραδοσιακού θεάτρου. Μέσα σε ένα συμβολικό ταξίδι στην κόλαση και τον παράδεισο, η εργατική τάξη απελευθερώνεται σταδιακά από τα αστικά κατάλοιπα.<sup>13</sup>

Ο Kerzhentsev, που πίστευε ότι το επαναστατικό κίνημα των Ρώσων εργατών παρείχε πλούσιο υλικό για σκηνοθέτες και δραματουργούς. αναζητούσε την συμμετοχή του κοινού εκτός των θεατρικών χώρων: «γιατί να περιορίσουμε το θέατρο στην αψίδα του προσκήνιου, όταν μπορεί να έχει την ελευθερία του δημόσιου χώρου;»<sup>14</sup> Την αποστολή να φέρει το θέατρο στους δρόμους είχε αναλάβει και ως αρχιτέκτονας ο Nikolai Vinogradov, και συγκρότησε το θεατρικό εργαστήριο του Κόκκινου στρατού. Ο Vinogradov πίστευε σε ένα μνημειώδες θέατρο της οικουμενικότητας, μια συγχορδία των τεχνών, όπου η δημιουργικότητα των μαζών και η χαρά της εργασίας, μεταμορφώνουν τον κόσμο.<sup>15</sup> Υπό την σκηνοθεσία του, παρουσιάστηκε στις 12 Μαρτίου 1919, *Το Κόκκινο Έτος*, για το σοβιέτ της Πετρούπολης, για να ακολουθήσουν διάφορες υπαίθριες παραστάσεις στην πόλη και στο μέτωπο του πολέμου. Με αδρές προπαγανδιστικές γραμμές, το έργο απεικόνιζε τους εχθρούς του προλεταριάτου σαν χοντρές καρικατούρες και τους εργαζόμενους ως ηρωικούς και ακλόνητους. Περιέγραφε τις μάχες της επανάστασης και έγινε δεκτό με ενθουσιασμό από τους εργαζόμενους, οι οποίοι συμμετείχαν τραγουδώντας επαναστατικά

---

<sup>12</sup> Roberts (1965) 31

<sup>13</sup> Geldern (1993) 63

<sup>14</sup> Roberts (1965) 30

<sup>15</sup> Geldern (1993) 123

τραγούδια, φώναζαν συνθήματα, και σε μία ή δύο παραστάσεις, επιτέθηκαν στους ηθοποιούς που έπαιζαν τους ρόλους των αστών.<sup>16</sup> Οι παραγωγές τους, λειτουργούσαν περισσότερο σαν διαδήλωση παρά σαν θεατρική παράσταση.

Το επόμενο βήμα οδήγησε στα υπαίθρια μαζικά θεάματα, με την κορύφωση της παρουσίας τους, στην Πετρούπολη το 1920. Ως πόλος έλξης της μαζικής συμμετοχής, τα μαζικά θεάματα στόχευαν στην αναβίωση της επανάστασης, που με τον μύθο της καταγωγής της, προκαλούσε εικονοκλαστικές δράσεις.<sup>17</sup> Η λειτουργία τους ήταν αντίστοιχη με αυτή των κύκλων των μεσαιωνικών μυστηρίων. Η αναπαράσταση ενός γεγονότος ή μιας σειράς επεισοδίων δημιουργούσε μιας γιορτή όπου εκφραζόταν, όχι η χριστιανική αλλά η επαναστατική πίστη. Παραστάσεις δίνονταν συχνά την Πρωτομαγιά ή την 7η Νοεμβρίου, σηματοδοτώντας έτσι τη σημαντικότητα των ημερομηνιών αυτών. Στις παραστάσεις αυτές αναδύεται μια νέα μυθολογία για να μπορέσει η κοινότητα να κατανοήσει και να γιορτάσει τη νέα της ταυτότητα, όπως ακριβώς τα μυστήρια λειτουργούσαν στην χριστιανική κοινότητα.<sup>18</sup> Το νέο καθεστώς επένδυε τα πρώτα χρόνια της επανάστασης σε αυτά τα θεάματα που εξελίσσονταν σε αξιομνημόνευτα γεγονότα.

Την Πρωτομαγιά του 1920, το μαζικό θέαμα, *Το μυστήριο της απελευθερωμένης εργασίας* ανέβηκε στην Πετρούπολη σε σκηνοθεσία των Annenkov και Kugel. Όπως και η παράσταση *Προς την παγκόσμια Κομμούνια*, στις 19 Ιουλίου του 1920, σε σκηνοθεσία του Mardzhanov, έλαβαν χώρα μπροστά από το Χρηματιστήριο.<sup>19</sup> Με έντονη αίσθηση σάτιρας, στον οίκο του χρήματος, η κατάργησή του γινόταν το θέμα των παραστάσεων, όπου οι εκμεταλλευτές είχαν θέση ψηλά στις σκάλες του κτιρίου και οι εκμεταλλεζόμενοι χαμηλά.

---

<sup>16</sup> Leach (1994) 42

<sup>17</sup> Clark (1995) 132

<sup>18</sup> Leach (1994) 42

<sup>19</sup> Μάντακα (2010) 176, 179

## 2.3

## Η κατάληψη των Χειμερινών Ανακτόρων

Η παράσταση, *Η κατάληψη των Χειμερινών Ανακτόρων*,<sup>20</sup> πραγματοποιήθηκε στις 7 Νοεμβρίου του 1920 για την τρίτη επέτειο της Οκτωβριανής Επανάστασης, επέτειο και της πραγματικής εφόδου στα χειμερινά ανάκτορα. Η παράσταση αποτελεί την πιο κυριολεκτική θεατροποίηση ενός ιστορικού γεγονότος που έχει παρουσιαστεί ποτέ, μια απόδοση της ιστορίας, όπως θα έπρεπε να είναι. Πραγματοποιήθηκε μπροστά και γύρω από τα χειμερινά ανάκτορα στην Πετρούπολη, και σε εκείνους που συμμετείχαν στα γεγονότα τρία χρόνια πριν, ζητήθηκε να παίξουν τους εαυτούς τους, και πολλοί το έκαναν. Πάνω από οκτώ χιλιάδες συμμετέχοντες στη δράση, και πάνω από πεντακόσιοι μουσικοί στην ορχήστρα, συνέθεταν ένα θέαμα, που παρακολούθησαν περισσότεροι από εκατό χιλιάδες θεατές στην ιστορικά φορτισμένη πλατεία. Συντονιστές όλης της εκδήλωσης ήταν εννέα άνδρες: πέντε βοηθοί σκηνοθέτες, τρεις σκηνοθέτες οι: Yuri Annenkov, Alexander Kugel, και Nikolai Petron, και ένας υπεύθυνος συνολικά, ο σκηνοθέτης Nikolai Evreinov.<sup>21</sup>

Ο Evreinov θεωρούσε πως το «θεατρικό ένστικτο»<sup>22</sup> αφορά το γενικότερο ένστικτο του ανθρώπου για την μεταμόρφωση, την ανάγκη να φιλοξενήσουμε μια νέα ταυτότητα, και προσπάθησε να αναζωογονήσει το θέατρο μέσα από την καταγωγή του στο παιχνίδι, την αισθητική του συμβολισμού και τη χρήση της μάσκας και του αυθορμητισμού. Η αφίσα για τους εορτασμούς της τρίτης επετείου έγραφε:

*Πριν τρία χρόνια., σύντροφοι, θυμάστε;.. το χειμερινό ανάκτορο έπεσε, η Βασίλη του καπιταλισμού. Και τώρα, η Σοβιετική Ρωσία έχει γίνει το κέντρο των εργατών όλου του κόσμου, και μαζί μας οι αγρότες και οι εργάτες όλων των κρατών, υψώνουν το Κόκκινο Λάβαρο της Επανάστασης του Προλεταριάτου.*<sup>23</sup>

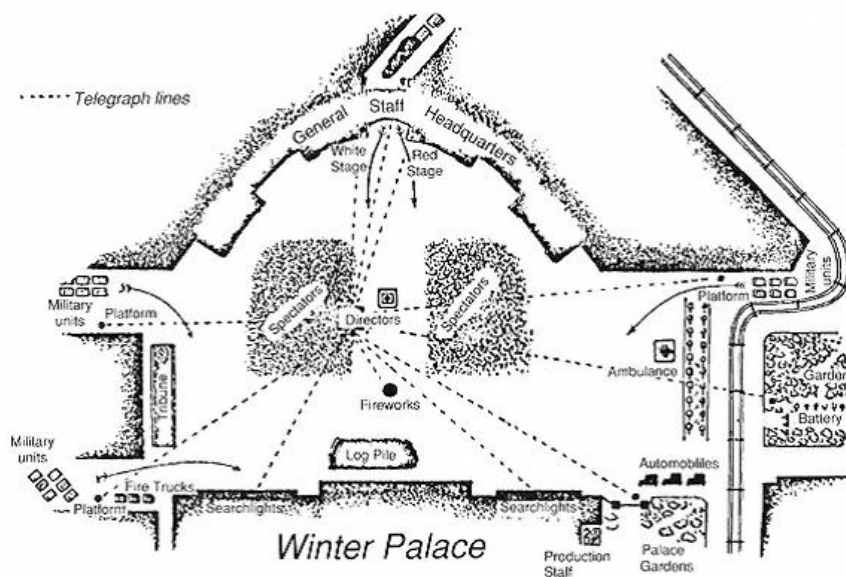
<sup>20</sup> Jomaron (2009) 84

<sup>21</sup> Leach (1994) 46

<sup>22</sup> Geldern (1993) 61

<sup>23</sup> Geldern (1993) 200

Οι εφημερίδες είχαν προειδοποιήσει το κοινό πως όλα τα γεγονότα θα ήταν θεατρικά και να μην πανικοβληθεί από τους πυροβολισμούς. Ο Ενρείον<sup>24</sup> σε συνέντευξή του, δημοσιευμένη στην εφημερίδα *Η ζωή της τέχνης*, στις 30 Σεπτεμβρίου του 1920 περιγράφει την ομαλή συνεργασία όλων αλλά και την πολυπλοκότητα της παραγωγής. Τρεις σκηνές επρόκειτο να εμφανιστούν ταυτόχρονα: δυο συμβατικές θεατρικές σκηνές και μια πραγματική, ιστορική σκηνή. Στην πρώτη σκηνή, τα γεγονότα θα απεικονίζονταν στο στυλ της κωμωδίας, στη δεύτερη στο στυλ του ηρωικού δράματος, και στην τρίτη στο στυλ της μάχης. Ο σκηνοθέτης, όπως επισημαίνει, θα πρέπει να βρει ένα κοινό παρονομαστή, κάποιο αμιγώς θεατρικό ύφος, για να ενοποιήσει και τα τρία.



Φωτογραφία 2.3:  
 Χάρτης που  
 δείχνει τις θέσεις  
 των συντελεστών  
 της παράστασης  
 στην πλατεία των  
 Χειμερινών  
 Ανακτόρων στην  
 Πετρούπολη, 1920

Αναλύει την μέθοδος της καλλιτεχνικής απλούστευσης, αλλά για να συντονιστούν οι τρεις χώροι, θα πρέπει επίσης να συντονιστεί η μαζική δράση στις τρεις αυτές σκηνές. Ο Ενρείον επιλέγει να προβάλλει κάθε πλατφόρμα από σκοτάδι σε λαμπρό φωτισμό στην περιοχή της θεατρικής αρένας στην οποία θα πρέπει να στραφεί η προσοχή του θεατή:

*Η δράση θα λάβει χώρα όχι μόνο στις δυο σκηνές, αλλά επίσης στην γέφυρα μεταξύ τους και στην πλατεία, στην οποία η προσωρινή κυβέρνηση θα τρέξει να ξεφύγει από την πίεση του προλεταριάτου, και στον αέρα όπου αεροπλάνα θα πετούν στα ύψη και σειρήνες εργοστασίου θα ηχούν. Με τη μορφή σκοτεινών*

<sup>24</sup> Evreinov (1920) 596-97



φιγούρων, κομμάτια της τεράστιας δράσης θα φωτιστούν και θα εξαφανιστούν μέσα στο σκοτάδι, μέχρι όλα να τελειώσουν με ένα φινάλε από πυροβολισμούς, κόρνες και σειρήνες, εφέ φωτισμού: πυροτεχνήματα και σημαίες.<sup>25</sup>

### 2.3.1 \_\_\_\_\_ Σκηνικό του Μέλλοντος στο Αριστοκρατικό Παρελθόν

Το όραμα των κονστρουκτιβιστών ήταν η σύνδεση της τέχνης με τη ζωή και την πραγματικότητα. Τα νέα εικαστικά ρεύματα της Ρώσικης πρωτοπορίας, αφηρημένης και φουτουριστικής συμμετείχαν ενεργά στην θεατροποίησης των δρόμων και των πλατειών: οι κυβιστικές και φουτουριστικές φόρμες καμουφλάρανε δυναμικά την πόλη, τα μνημεία, το χρηματιστήριο, τους οβελίσκους και τα αγάλματα, σύμβολα του τσαρικού καθεστώτος, και στόχευαν στην δημιουργία μιας «πόλης του μέλλοντος».<sup>26</sup>



Φωτογραφία 2.4: Μακέτα από το σκηνικό του Yuri Annenkov για την *Κατάληψη των Χειμερινών Ανακτόρων* στην Πετρούπολη, 1920

<sup>25</sup> Ενρεϊνον (1920) 596-97

<sup>26</sup> Jomaron (2009) 85

Ο Yuri Annenkov είχε την σκηνογραφική πρόκληση να παρουσιάσει το μέλλον στην πιο ιστορική πλατεία της Πετρούπολης. Το κονστρουκτιβιστικό σκηνικό του, αναπτυσσόταν μπροστά από την αψίδα του κτιρίου του Γενικού Επιτελείου στην πλατεία των ανακτόρων. Πλατφόρμες στα αριστερά και τα δεξιά της κεντρικής αψίδας χρησιμοποιήθηκαν από τους Κόκκινους και τους Λευκούς, αντίστοιχα. Όπως εξηγεί ο Leach, η λευκή πλατφόρμα είχε δύο σκηνές, κάθε μια πενήντα μέτρα μήκος και δεκαπέντε μέτρα βάθος, που συνδέονταν με μια φαρδιά γέφυρα με σκηνικό φόντο, ένα ετοιμόρροπο μεσαιωνικό κάστρο. Από την Λευκή πλευρά, της προσωρινής κυβέρνησης, υπήρχαν 2.685 συμμετέχοντες, συμπεριλαμβανόμενων 125 χορευτών μπαλέτου και εκατό καλλιτεχνών τσίρκου.<sup>27</sup> Περισσότεροι βρίσκονταν στην Κόκκινη πλευρά του προλεταριάτου, στα αριστερά, η οποία είχε παρόμοιες πλατφόρμες και ένα σκηνικό από δυναμικά κάθετα κτίρια, μια πλατεία με οβελίσκο, τούβλινους τοίχους και καμινάδες εργοστασίου. Η γέφυρα – σύνδεσμος των δύο κόσμων, αναπτύσσονταν μπροστά από την αψίδα του κτιρίου του Γενικού Επιτελείου.<sup>28</sup>

Στην ίδια την πλατεία, οι θεατές σε δύο ομάδες, χωρίζονταν με ένα πλατύ διάδρομο. Στις οροφές από τα γύρω κτίρια ήταν κρεμασμένα εκατό πενήντα φωτιστικά και μερικά στη Στήλη του Αλεξάνδρου, στη μέση της πλατείας, όπου σε μια υπερυψωμένη πλατφόρμα, ο Εντεϊνον διεύθυνε το θέαμα. Απέναντι από το κτηρίου του Γενικού Επιτελείου βρίσκονταν τα Χειμερινά Ανάκτορα, με προτζέκτορες και κρυμμένα φώτα στο εσωτερικό τους, και ένα τεράστιο όγκο από κούτσουρα μπροστά τους. Στους παράδρομους και γύρω από την πλατεία, στρατός, φορτηγά, αυτοκίνητα και ένας τεράστιος αριθμός συμμετεχόντων περίμεναν τα συνθήματά τους, ενώ το καταδρομικό, Αυγορα ήταν αγκυροβολημένο κοντά στον ποταμό Νέβα.

Μια τυπολογία όσων αφορά τα κοστούμια, παρατηρεί η Μάντακα,<sup>29</sup> που πιθανόν επαναχρησιμοποιήθηκαν σε άλλα μαζικά θεάματα της ίδιας χρονιάς. Φράκα και τουαλέτες για την αριστοκρατία, εργατικά, στρατιωτικά και καθημερινά ρούχα για τους Κόκκινους. Ημίψηλα απέναντι σε τραγιάσκες. Η εικαστική εικόνα αντανακλά την

---

<sup>27</sup> Leach (1994) 46

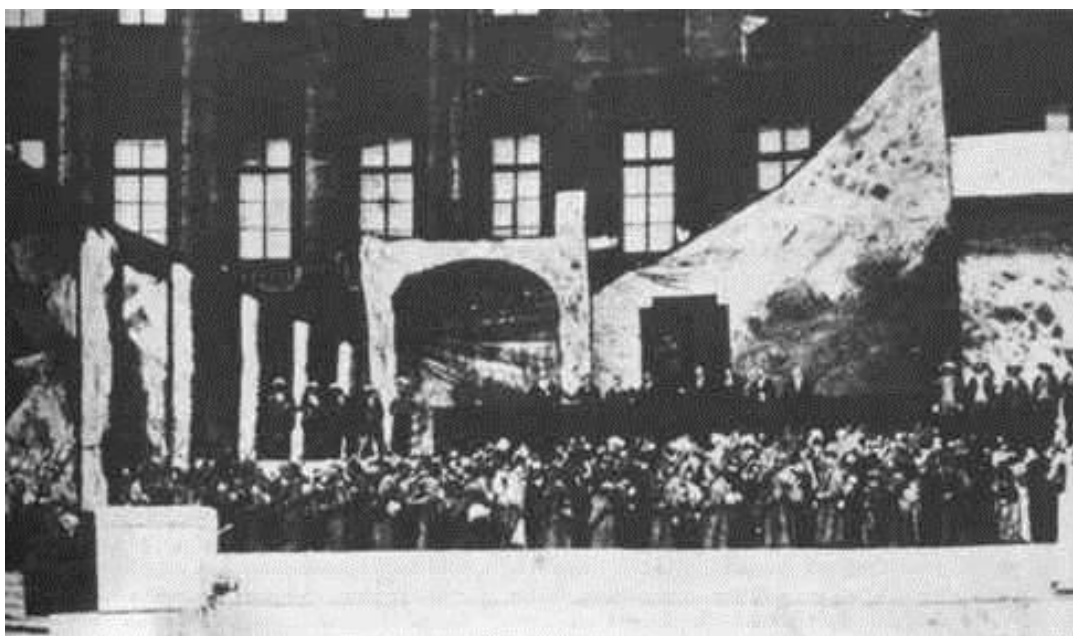
<sup>28</sup> Corney (2004) 77

<sup>29</sup> Μάντακα (2010) 178-179

εξελισσόμενη κατά την εποχή της παράστασης, πάλη των τάξεων. Οι αισθητικές επιλογές των μαζικών θεαμάτων θα μπορούσαν να θεωρηθούν συμβολιστικές. Τα σκηνικά αντικείμενα είναι ένα μείγμα του πραγματικού και του φανταστικού. Εικόνες γκροτέσκες αλλά αναγνωρίσιμες, θυμίζουν στον παρατηρητή ότι αυτό είναι μια παράσταση και όχι η πραγματικότητα.

### 2.3.2 Επί Σκηνής

Στις 10 μ.μ. η ώρα ακούστηκε ένας πυροβολισμός και ο διοικητής της πλατφόρμας επιτέθηκε στη Στήλη του Αλεξάνδρου δίνοντας το σήμα να ξεκινήσουν, όπως μας αναφέρει στο άρθρο του «On Uritsky Square» ο Shubsky,<sup>30</sup> που παρακολούθησε την παράσταση. Η τοξωτή γέφυρα έλαμψε και οκτώ τρομπετίστες έπαιξαν μια εισαγωγική μελωδία. Σκοτάδι. Στη σιωπή ο «Ροβεσπιέρος» του Litloff, η «Μασσαλιώτισσα», ύμνος της προσωρινής κυβέρνησης, εκτελεσμένος από τη Συμφωνική Ορχήστρα της Πετρούπολης, ήχησε υπέροχος. Και το σόου ξεκίνησε.



Φωτογραφία 2.5: Η Λευκή πλατφόρμα στην Κατάληψη των Χειμερινών Ανακτόρων στην Πετρούπολη, 1920.

---

<sup>30</sup> Shubsky (1920) 4-5

Η παράσταση εξελίχθηκε εναλλάξ, από την λευκή πλατφόρμα, στην κόκκινη ή στη γέφυρα μεταξύ τους. Η Λευκή πλατφόρμα φωτίστηκε: η προσωρινή κυβέρνηση αποφάσισε να συνεχίσει τον πόλεμο. Με τον ήχο της «Διεθνούς», στην Κόκκινη, προλετάριοι με ρούχα εργασίας γυρνούσαν κουρασμένοι στο σπίτι, και στρατιώτες με στολές διατάσσονταν σε ομάδες. Ο ηθοποιός στον ρόλο του Kerensky<sup>31</sup> έκανε μια ομιλία, που καταχειροκροτήθηκε ιδιαίτερα από τους Λευκούς. Οι αστοί υποκλίθηκαν ταπεινά πριν δώσουν τα αιτήματά τους, ενώ αριστοκράτες έφεραν δώρα, σάκους με χρήματα, όμοια με τις φουσκωμένες κοιλιές τους.<sup>32</sup> Η κόκκινη πλατφόρμα φωτίστηκε πάλι και τώρα ήταν γεμάτη με συνελεύσεις και προπαγανδίσες. Ακούστηκε η κραυγή «Λένιν!» και σταδιακά κορυφώθηκε από όλους.



Φωτογραφία 2.6: Η Κόκκινη πλατφόρμα στην *Κατάληψη των Χειμερινών Ανακτόρων* στην Πετρούπολη, 1920.

<sup>31</sup> Alexander Fyodorovich Kerensky: Δεύτερος πρωθυπουργός της προσωρινής κυβέρνησης από τον Ιούλιο μέχρι τον Νοέμβρη του 1917.

<sup>32</sup> Leach (1994) 47

Με τη «Μασσαλιώτισσα» πλέον, εκτός τόνου, ο Kerensky ρητόρευε απελπισμένα, και το κοινό του, τινάζοταν συγχρονισμένα με τραχείς και χαοτικές κινήσεις. Το πλήθος στην κόκκινη πλατφόρμα μεγάλωνε και με βιαστικές κινήσεις συνωστίστηκε γύρω από μια γιγάντια υψωμένη κόκκινη σημαία και τραγούδησε δυνατά τη «Διεθνή».<sup>33</sup> Εναλλασσόμενες σκηνές αναπαριστούσαν εμβληματικά τα γεγονότα του 1917, που οδήγησαν τους Κόκκινους στη γέφυρα για να επιτεθούν τους Λευκούς. Οι Κόκκινοι κέρδισαν έδαφος, και έτσι οι Λευκοί φοβισμένοι, αυτομόλησαν. Οι χαρακτήρες στη λευκή πλατφόρμα ήταν ο Kerensky, ο μόνος εξατομικευμένος χαρακτήρας, η προσωρινή κυβέρνηση, αξιωματούχοι και ευγενείς του παλαιού καθεστώτος, το τάγμα των γυναικών, τραπεζίτες έμποροι και αστοί, ανίκανοι στρατιώτες πρώτης γραμμής, ενθουσιώδεις κυρίες και διαλλακτικοί κύριοι. Η κόκκινη πλατφόρμα ήταν περισσότερο απρόσωπη. Εκεί ήταν η μάζα που κυριάρχησε, πρώτα άτονα, και ανοργάνωτα, αλλά στη συνέχεια όλο και πιο ενεργά, συγκροτημένα και δυναμικά. Ξεσηκωμένη από την πολιτοφυλακή, μετατράπηκε γρήγορα στην Κόκκινη φρουρά, με κατακόκκινα πανό.<sup>34</sup>

Μετά τη μάχη στη γέφυρα, δύο αυτοκίνητα εμφανίστηκαν από έναν παράδρομο, ενώ ο Kerensky και οι υπουργοί του με βιασύνη σκαρφάλωσαν και έφυγαν με ταχύτητα μέσα από το πλήθος.<sup>35</sup> Οι υπόλοιποι του Λευκού στρατού πήραν θέσεις πίσω από τα παραπήγματα, ενώ φορτηγά γεμάτα στρατιώτες και εργάτες μπήκαν μέσω της αψίδας του Γενικού Επιτελείου, πέρασαν μέσα από το κοινό και κατευθύνθηκαν προς το Χειμερινό Ανάκτορο. Σταδιακά οι Λευκοί αμυνόμενοι, κατέφυγαν στο Χειμερινό Ανάκτορο, καταδιωκόμενοι από τους Κόκκινους.<sup>36</sup> Ξαφνικά φωτίστηκε το ίδιο το χειμερινό ανάκτορο και μαχόμενες φιγούρες εμφανίστηκαν στα παράθυρα και ένα τεράστιο κόκκινο πανό υψώθηκε πάνω από το κτίριο.. Το Αυτογα πυροδότησε τα όπλα του, σηματοδοτώντας μια εκκωφαντική βοή των κανονιών και πυροβόλων, που κράτησε για δύο ή τρία λεπτά. Μια τεράστια ρουκέτα έσκισε τον ουρανό. Νίκη. Σιωπή. Η «Διεθνής» ακούστηκε και ξεκίνησε η παρέλαση των νικητών, φωτισμένη από τους προβολείς και τα πυροτεχνήματα.<sup>37</sup>

---

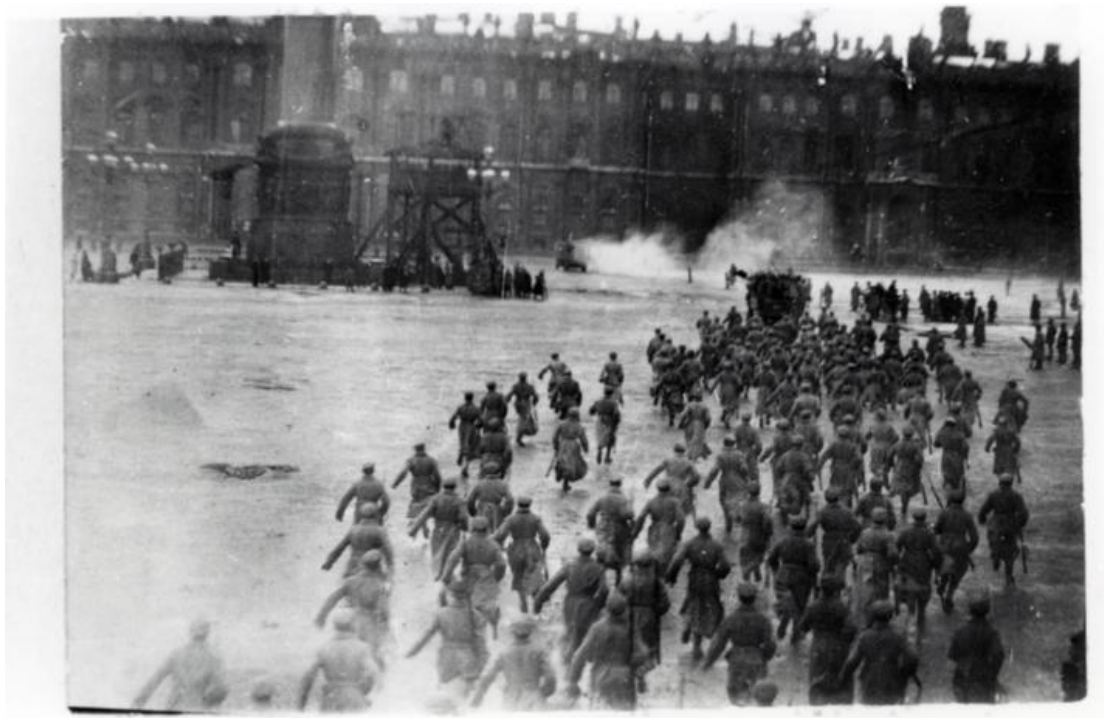
<sup>33</sup> Geldern (1993) 206

<sup>34</sup> Shubsky (1920) 4-5

<sup>35</sup> Geldern (1993) 206

<sup>36</sup> Leach (1994) 47

<sup>37</sup> Shubsky (1920) 4-5



Φωτογραφία 2.7: Η σκηνή εφόδου από την *Κατάληψη των Χειμερινών Ανακτόρων* στην Πετρούπολη, 1920. (Διακρίνεται η πλατφόρμα όπου βρισκόταν ο Ενρεϊνον)

### 2.3.3 Κίνηση και Δυναμική των Μαζών

Οπτικοακουστικό απόσπασμα<sup>38</sup> από την πρόβα των κοστούμιών, παρουσιάζει μια έντονη κινητική δραστηριότητα από μεγάλες ομάδες ανθρώπων χωρισμένων ανά τάξη ή ιδιότητα: αριστοκράτες, αστούς, εργάτες, και στρατιώτες. Συρρέουν πάνω ή κάτω στα σκαλοπάτια, υψώνουν τα χέρια τους, και παρελαύνουν. Εικόνες δημιουργούνται μέσα από τις χωρικές σχέσεις και τις ομαδοποιήσεις στις οποίες οι συμμετέχοντες δεν τοποθετούνταν ποτέ τυχαία ή ρεαλιστικά. Το θέαμα ήταν σχεδιασμένο ώστε οι μάζες να καταλάβουν πως δεν είναι ένας αδιαμόρφωτος όχλος. Η συγχρονισμένη και χορογραφημένη κίνηση του πλήθους στη σκηνή είχε για τον Derzhavin, τον σκοπό να δημιουργήσει στους θεατές την εντύπωση ενός «δυναμικού οργανισμού».<sup>39</sup> Όταν το

<sup>38</sup> *Storming of the Winter Palace*, (1920): <https://www.youtube.com/watch?v=fLihunxEzWE>

<sup>39</sup> Corney (2004) 77

θέαμα γίνεται οι ίδιες οι ζωές των ανθρώπων, τότε δεν παρίστανται απλά στην ιστορία, αλλά πρωταγωνιστούν και την ορίζουν.

Ο τεράστιος σκηνικός χώρος επέτρεψε στον σκηνοθέτη να διατάξει την κινησιολογία του πλήθους σε μοτίβα, με τους ηθοποιούς να παγώνουν, να υποκλίνονται, να παρελαύνουν, να ή γνέφουν σε μια νέα άφιξη. Εικόνες που έρεαν η μία μέσα στην άλλη: αστοί παραταγμένοι σε κάστες ανάστατοι, εργαζόμενοι χτυπούσαν με τα σφυριά τους, μια παρέλαση αμάχων, στρατιώτες που έτρεχαν προς τα κάτω. Παγωμένο πλήθος αμάχων σε σχηματισμό, υποδεχόταν τα νικηφόρα πλήθη των επαναστατών που έτρεχαν στις αγκάλες του. Οι ακριβείς χορογραφημένες αλλά ταυτόχρονα και αντιφατικές κινήσεις δίνουν εναλλαγές στον ρυθμό και δείχνουν την μάζα ως ένα ζωντανό λειτουργικό οργανισμό. Το μέγεθος της ομάδας και η κίνηση της μίας μέσα στην άλλη, δημιούργησε ιδιαίτερη εντύπωση. Ένα συλλογικό δυναμικό χαραγμένο σε εικόνες: κινούμενα πλήθη, παγωμένες σιλουέτες, σημαίες, υψωμένες γροθιές, μαχόμενοι άνδρες στη γέφυρα, τα ανδρείκελα των υπουργών. Ένα παιχνίδι ρυθμών και ομαδοποιήσεων που απεικονίζει την κοινωνική διαστρωμάτωση της εποχής.

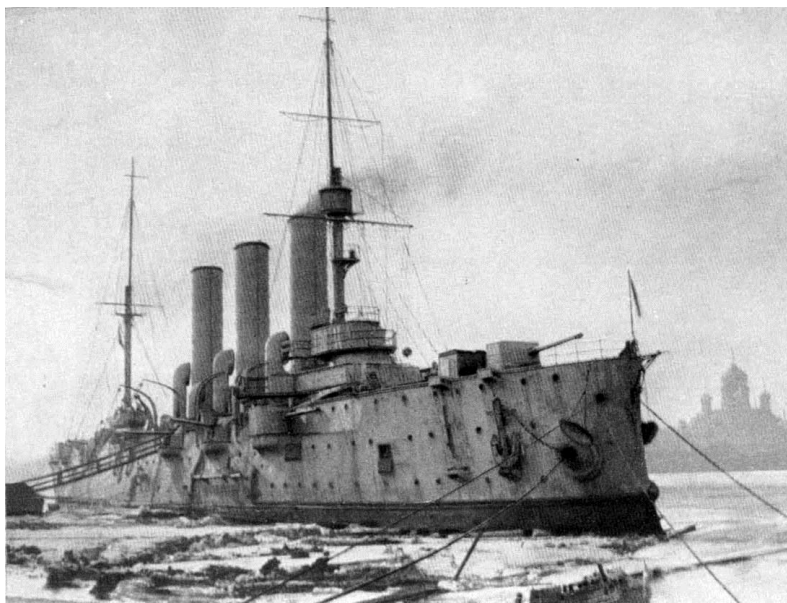
### 2.3.4 Οργάνωση της παραγωγής

Το εκτενές μέγεθος του θεατρικού χώρου της παράστασης αλλά και η σημαίνουσα χρήση της, καθιστούν σημαντική την οργάνωση της παραγωγής. Όταν έξω από τις πύλες του ανακτόρου αναρτήθηκε ανακοίνωση που ζητούσε εθελοντές, ένα τεράστιο δυναμικό ανθρώπων: φοιτητές θεάτρου, στρατιώτες, ναύτες και Κόκκινοι φρουροί προσφέρθηκαν και ανέλαβαν εργασία ανάλογα με τις ικανότητές τους. Δεκάδες παραγωγοί, συγγραφείς, σκηνογράφοι και τεχνικοί, χωρίστηκαν σε πέντε ομάδες, ανάλογα με τον χώρο και το σενάριο: Λευκοί, Κόκκινοι, Γέφυρα, Πλατεία και Παλάτι.<sup>40</sup> Η Λευκή πλατφόρμα ήταν υπό τις σκηνοθετικές οδηγίες των Kugel και Derzhavin, η Κόκκινη στην ευθύνη του Petrov και το ανάκτορο με τα εξήντα-δύο τεράστια παράθυρα του δευτέρου ορόφου στην διεύθυνση του Enreïnov.<sup>41</sup>

<sup>40</sup> Buck-Morss (2002) 143

<sup>41</sup> Corney (2004) 77

Όλη η παράσταση ήταν λεπτομερώς δουλεμένη και αυστηρά σκηνοθετημένη, που σύμφωνα με την Clark,<sup>42</sup> οργανώθηκε καλύτερα από την πραγματική έφοδο στα χειμερινά ανάκτορα, η οποία ήταν χωρίς αυθορμητισμό και πάθος. Οι συμμετέχοντες ήταν στις ακριβείς θέσεις που όριζαν οι σκηνοθέτες, οι οποίοι με τους βοηθούς σκηνοθέτες έλεγχαν μία ομάδα. Χωρισμένοι σε υπο-ομάδες των δέκα, καθεμία με το δικό της αρχηγό, έκαναν πρόβες για τρεις εβδομάδες. Οι υπόλοιποι συμμετέχοντες βάση σχεδίου δράσης, ακολουθούσαν τον αρχηγό τους, ο οποίος λάμβανε οδηγίες από τον σκηνοθέτη μέσω τηλεφώνου. Ο Εντρεϊνον, σε υπερυψωμένη πλατφόρμα στο κέντρο της πλατείας, συντόνιζε και ενορχήστρωνε την παράσταση με τηλέφωνο πεδίου, φωτεινά σήματα και μοτοσικλετιστές ταχυδρόμους.<sup>43</sup> Δεδομένης της κρύας νύχτας, με υψηλή υγρασία, είναι αξιοσημείωτο ότι το μόνο εμπόδιο κατά τη διάρκεια της παράστασης, ήρθε όταν η τηλεφωνική σύνδεση με το Αυγορα διακόπηκε, και ένας μοτοσικλετιστής έπρεπε να σταλεί για να πει στο καταδρομικό να σταματήσει να πυροβολεί.<sup>44</sup>



Φ.2.8: Το καταδρομικό Αυγορα στην Πετρούπολη, 1920.

---

<sup>42</sup> Clark (1995) 133

<sup>43</sup> Buck-Morss (2002) 144

<sup>44</sup> Leach (1994) 49



## 2.4 Η Πολιτική του Χώρου

Με κονστρουκτιβιστική αισθητική, που υποδεικνύει την πόλη του μέλλοντος, η σκηνογραφική απόδοση του Appenkon, με την διαίρεση του θεατρικού χώρου σε θετικές και αρνητικές πλευρές, συμβόλιζε την πάλη των αντιμαχόμενων τάξεων. Το κενό που δημιουργούν αυτοί οι δυο εχθρικοί κόσμοι τονίστηκε με την χρήση φωτεινών λευκών προβολέων να ανιχνεύουν την νύχτα. Συμβατικά και θεαματικά στοιχεία αναμίχθηκαν με τα εμβληματικά σκηνικά. Σε κάθε διαφορετική σκηνή αυτού του αχανούς θεατρικού χώρου, παρουσιαζόταν ένας ξεχωριστός κόσμος και αυτή η αντίθεση από μόνη της προκαλούσε και αιτιολογούσε την ανάφλεξη της επανάστασης. Επιβεβαιώνεται η πρόθεση του Εντνείον για διαφορετικά σκηνοθετικά στυλ, στις τρεις σκηνές. Στην Λευκή πλατφόρμα κατοικούσαν η αριστοκρατία, το τσαρικό περιβάλλον, οι μετριοπαθείς αστοί και η προσωρινή κυβέρνηση και αποδίδονταν ως αστείες καρικατούρες με γκροτέσκα αισθητική. Στην κόκκινη σκηνή, τα επαναστατημένα πλήθη απεικονίζονταν με ηρωική διάθεση καθώς το δράμα της επανάστασης κορυφωνόταν. Η αντίστιξη των αισθητικών επιλογών αποτυπώνει την αντιμετώπιση του δημιουργού και φυσικά και των συγκεντρωμένων θεατών, στις αντιπαρατασσόμενες πλευρές. Στην πλατεία, που στεκόταν το κοινό, ζωντάνεψε η τρίτη σκηνή, όπου διεξάχθηκε η μάχη, επιτρέποντας στον καθένα να συμμετάσχει διαμορφώνοντας την έκβασή της. Η δράση, χτισμένη στην διαπάλη ανάμεσα στις δύο πλατφόρμες, ξεκίνησε με την εξέγερση του Ιουλίου και τελείωσε με την συμβολική έφοδο στα ανάκτορα. Οι Μπολσεβίκοι, όπως και σε άλλα μαζικά θεάματα ήταν τεχνηέντως απόντες, όπως παρατηρεί η Jomaron, και οι εργάτες οργανώνονταν μόνοι τους και χρεώνονταν την αποφασιστική νίκη.<sup>45</sup> Η γέφυρα μεταξύ των δύο κόσμων ήταν η αρένα των συγκρούσεών τους. «Εδώ είναι το μέρος όπου άνθρωποι πολέμησαν και σκοτώθηκαν, εδώ άνθρωποι θριάμβευσαν και από εδώ υποχώρησαν.»<sup>46</sup>

<sup>45</sup> Corney (2004) 77

<sup>46</sup> Shubsky (1920) 4-5

Την σχέση μεταξύ της δραματουργικής σκηνογραφίας και της σημαίνουσας αρχιτεκτονικής, αναλύει η Turner.<sup>47</sup> Τα κονστρουκτιβιστικά σκηνικά δεν είναι αυτοτελή, παρά την συχνά αυθύπαρκτη καινοτομία τους, ως κατασκευαστικά γλυπτά, αλλά κατακτούν τον αστικό χώρο μέσα από την θεατρική δράση στον δρόμο. Τα μαζικά θεάματα συνέβαλαν στον επανακαθορισμό του αστικού ιστού από την νέα επαναστατική πραγματικότητα. Ιδιαίτερη σημασία έχει το πραγματικό αρχιτεκτονικό περιβάλλον της επανάστασης στην ανάμνηση και τον επετειακό εορτασμό της.<sup>48</sup> Η επανάληψη της δράσης της επανάστασης με τη θεατρική της αναπαράσταση, έκανε τα κυρίαρχα πλήθη των συμμετεχόντων να νομιμοποιήσουν την παρούσα εξουσία τους, αναπλάθοντας το παρελθόν. Η αναβίωση της εφόδου στον ακριβή τόπο των ιστορικών γεγονότων, έφερε το παρελθόν στο παρόν.<sup>49</sup> Ο ίδιος ο χώρος, μια αχανής δημόσια πλατεία, επέκτεινε τα όρια του θεάτρου σε μια νέα μεγαλύτερη κλίμακα. *Η Κατάληψη των Χειμερινών Ανακτόρων* πρέπει να ήταν μια φοβερή και ενθουσιώδης εμπειρία. Όπως σημείωνε ο Zamyatin, ήταν εντελώς διαφορετική, πιθανόν μοναδική:

*Το έργο είχε λίγη σημασία, αυτό που είχε σημασία ήταν η κλίμακα και το μέγεθος του θεάτρου. Αντί για το γκονγκ στην αρχή της παράστασης – έξι ιντσών όπλο, αντί για φώτα προσκηνίου – προβολείς παρακολούθησης, αντί σκηνικού – τεράστιες λευκές κολώνες, με τον μεταξένιο σκοτεινό ουρανό ως φόντο. Τα πλήθη χιλιάδων στην ακτή του Νέβα – σχημάτιζαν το ακροατήριο στην πλατεία, και εκείνοι στα πλοία στην όχθη – το κοινό στα θεωρεία. Αυτό ήταν πράγματι ένα μεγάλο θεατρικό θέαμα... ίσως η αρχή ενός νέου δρόμου, ένας δρόμος που θα οδηγήσει μέσα από την πλατεία στο θέατρο του μέλλοντος, και που ίσως να μας οδηγήει πίσω στην ξεχασμένη ελληνική αγορά.<sup>50</sup>*

Το μεγάλο μέγεθος του σκηνικού χώρου και η υπερβολή στα σκηνικά και σκηνοθετικά ευρήματα αντανakλούν σε ένα αχανές κοινό. Όπως σήμερα το κοινό συγκεντρώνεται σε τεράστια πλήθη σε συναυλιακούς χώρους και γήπεδα, το 1920 στην Πετρούπολη, γοητεύονταν από μαζικά θεατρικά θεάματα. Όπως παρατηρείται και σε άλλες παραστάσεις του είδους, η επιλογή του αρχιτεκτονικού χώρου έχει ιδιαίτερη σημασία

<sup>47</sup> Turner (2015) 93

<sup>48</sup> Tolstoy (1990) 12

<sup>49</sup> Buck-Morss (2002) 144

<sup>50</sup> Zamyatin (1980) 207-208

λόγω των συμβολισμών και της νοηματοδότησης που φέρει. Η *Κατάληψη των Χειμερινών Ανακτόρων*, αποτελεί την αναπαράσταση ενός ιστορικού γεγονότος και οι σκηνοθετικές επιλογές λαμβάνουν υπόψη και την πρόσληψη του κοινού σε σχέση με την διαμόρφωση μιας συλλογικής μνήμης και την σύνδεση αυτής με τον χώρο. Σημαντική επιλογή αποτελεί, επομένως, για τον σκηνοθέτη, η χρήση του αρχιτεκτονικού μεγάρου που όριζε μέχρι πρόσφατα την ιστορία του τόπου και φέρει την πιο ισχυρή νοηματοδότηση στο θέμα της παράστασης. Ο Evreinov εξηγούσε την ανάγκη αλλά και τον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποίησε το αρχιτεκτόνημα:

*Εκτός από δέκα χιλιάδες καλλιτέχνες.. και άψυχοι χαρακτήρες θα λάβουν επίσης μέρος στην παραγωγή. Ακόμη και τα Χειμερινά Ανάκτορα τα ίδια θα συμμετάσχουν ως ένας γιγαντιαίος ηθοποιός, ως ένας ογκώδης χαρακτήρας στο έργο, που θα εκδηλώσει τη δική του μιμητική και τα εσωτερικά του συναισθήματα. Ο σκηνοθέτης πρέπει να κάνει τις πέτρες να μιλήσουν, έτσι ώστε ο θεατής να αισθανθεί το τι συμβαίνει στο εσωτερικό, πίσω από αυτούς τους κρύους κόκκινους τοίχους. Βρήκαμε μια πρωτότυπη λύση στο πρόβλημα αυτό, χρησιμοποιώντας την τεχνική του κινηματογράφου: κάθε ένα από τα πενήντα παράθυρα του πρώτου ορόφου θα προβάλλει με τη σειρά του μια στιγμή της εξέλιξης της μάχης στο εσωτερικό.<sup>51</sup>*

Η πολιτική νοηματοδότηση που συνεισφέρει η αρχιτεκτονική στην συγκεκριμένη παράσταση είναι άμεση αφού το συγκεκριμένο αρχιτεκτόνημα και η κατοχή του αντιπροσώπευε, εκείνη την ιστορική περίοδο, την κατάκτηση της εξουσίας. Σηματοδοτεί, όμως τόσο ως ζητούμενο της εποχής, όσο και ως θεατρικό σημαίνον της παράστασης, την μοναδική στιγμή της επανάστασης. Το ίδιο το κτίριο ένα ανάκτορο σε στυλ μπαρόκ συμβόλιζε για το συγκεντρωμένο πλήθος ένα σύμβολο καταπίεσης και μια απροκάλυπτη απόδειξη της αρπαγής του μόχθου τους. Η εμπειρία του Shubsky, περιγράφει την φωτεινή λάμψη που σκέπασε το ανάκτορο:

*Στη συνέχεια, η δράση μεταφέρθηκε στο Χειμερινό Ανάκτορο. Φως άστραψε στα παράθυρα του κοιμισμένου γίγαντα και εμφανίστηκαν φιγούρες ανθρώπων να*

---

<sup>51</sup> Evreinov (1920) 596-97

*μάχονται. Η επίθεση τερματίστηκε. Το παλάτι αιχμαλωτίστηκε. Το έμβλημα των νικητών εμφανίστηκε σε βαθύ πορφυρό μέσα από το σκοτάδι πάνω από το παλάτι. Πέντε κόκκινα αστέρια άναψαν στο αέτωμα. Στη συνέχεια εκτοξεύτηκαν ρουκέτες και διαμαντένια αστέρια φώτισαν τον ουρανό, καταρράκτες πυροτεχνημάτων έρευσαν ορμητικά με μια βροχή σπινθήρων.<sup>52</sup>*

Την δυναμική του ανοιχτού χώρου μιας πλατείας χρησιμοποίησε ο Εντβείνον, στην σκηνή όπου εφορούσαν: η Κόκκινη φρουρά από την αψίδα του Γενικού Επιτελείου, ο στρατός από τον ένα δρόμο και από τον απέναντι το ναυτικό.<sup>53</sup> Οι θεατές, στο κέντρο της πλατείας, έβλεπαν εκείνη τη στιγμή τα στρατεύματα να έρχονται κατά πάνω τους, και αφού τους προσπερνούσαν, ορμούσαν στο μοναδικό τους στόχο, τη μέχρι πρότινος κατοικία του τσάρου. Αναμενόμενο όπως ήταν, τα πλήθη ακολούθησαν για να αναδιατυπώσουν την ιστορία ως πρωταγωνιστές της. Η χωρική διάκριση μεταξύ της παράστασης και του κοινού ήταν εντέχνως ακαθόριστη για να επιτρέψει, πιθανόν την δυνατότητα της συμμετοχής.

Τα αδρά σημεία που επέλεγε το είδος, απεικονίζοντας τους εχθρούς ως χοντρές καρικατούρες και τους εργαζόμενους ως ηρωικούς και ακλόνητους, συνάδουν με την μαζική πρόσληψη ενός γενικώς αμόρφωτου κοινού που τότε εκπαιδευόταν στη βάση της νέας ιδεολογίας και με επαναστατική χαρά συμμετείχε είτε τραγουδώντας είτε για να επιτεθεί στους ηθοποιούς σε ρόλους αστών. Παρά το ενδεχόμενο της αντικατάστασης του θεάτρου από μια νέα φόρμα δραματικής παρέμβασης στην ίδια την ζωή, η πολιτική σκοπιμότητα ήταν πλέον όχι μόνο αποδεκτή, αλλά έγινε μια δημιουργική δύναμη.<sup>54</sup> Η δυναμική του θεάτρου στην κοινωνική παρέμβαση είχε θεμελιωθεί, και πάνω σε αυτήν τη θεμελίωση βασίστηκε και η διαμόρφωση μιας κοινής συνείδησης και κοινής αλήθειας. Τα Φεστιβάλ θεωρήθηκαν σημαντικά στη διαμόρφωση κοινής συνείδησης, ώστε μεγάλα κεφαλαία και ανθρώπινο δυναμικό δαπανήθηκαν σε αυτά σε μια περίοδο οικονομικής δυσπραγίας. Ο λόγος που επιλέχθηκαν τα μαζικά θεάματα και ανοιχτά φεστιβάλ είναι ότι μπορούσαν να

---

<sup>52</sup> Shubsky (1920) 4-5

<sup>53</sup> Corney (2004) 79

<sup>54</sup> Μάντακα (2010) 176

διαμορφώσουν την ιστορία.<sup>55</sup> Η ιστορία δεν είναι αυτό που απλά συνέβη στο παρελθόν, αλλά η ανάμνηση του παρελθόντος μέσα από το φίλτρο του χρόνου.

Το 1920, στην τρίτη επέτειο της επανάστασης, ο Nikolai Evreinov, διευθυντής θεάτρου, σκηνοθέτης και θεωρητικός ανέλαβε να αναδημιουργήσει την έφοδο στα χειμερινά ανάκτορα. Η κατάληψη δεν είχε πραγματοποιηθεί το 1917 με τη θεατρική της μορφή, γιατί η Κόκκινη Φρουρά δεν επιτέθηκε στις πύλες του κτιρίου, αφού κανείς δεν τις υπερασπιζόταν. Στο αχανές Χειμερινό Παλάτι βρίσκονταν μόλις δώδεκα αξιωματικοί, μερικοί Κοζάκοι και ένα τάγμα ένοπλων γυναικών, το λεγόμενο τάγμα θανάτου, που μέχρι το βράδυ, παραδόθηκαν γρήγορα στους λίγους Κόκκινους Φρουρούς και ναύτες, που μπήκαν από την κύρια είσοδο. Το καταδρομικό *Auroga*, που είχε αγκυροβολήσει στον Νέβα, στην πίσω όψη του ανάκτορου, έριξε μια προειδοποιητική βολή και η προσωρινή κυβέρνηση περίμενε αβοήθητη την σύλληψή της.<sup>56</sup> Σκοπός των δημιουργών, δεν ήταν το θέατρο να αποτελέσει το πιστό αντίγραφο της ιστορίας αλλά να παραγάγει μια γενικότερη αλήθεια, το απόσταγμα του πιο εμβληματικού γεγονότος της επανάστασης. Αυτή η φιλόδοξη παράσταση αποσκοπούσε στο «απόλυτο» γεγονός, τη συμπύκνωση του επαναστατικού αφηγήματος σε ένα διεγερτικό και διαυγές σύμβολο.<sup>57</sup> Η ακρίβεια δεν ήταν, φυσικά ο στόχος αυτού του θεατρικού γεγονότος, αλλά η ανάγκη να ανυψώσει και να καλλωπίσει την πραγματικότητα, να επηρεάσει δυναμικά τον καθένα με ένα οπτικό μεγαλείο, διαπιστώνει η Warden.<sup>58</sup> Η πολιτική ενότητας και όχι η αυθεντικότητα οδήγησε την παράσταση.

Έτσι, το θεατρικό γεγονός θα μπορούσε να αντικαταστήσει το ιστορικό γεγονός. Για τον Evreinov που οραματιζόταν την θεατροποίηση της ζωής, είναι άγνωστο αν γνώριζε ότι διαμορφώνει την ιστοριογραφία με το μαζικό του θέαμα. Στην μελέτη του, *Θέατρο στη ζωή*,<sup>59</sup> ο Evreinov περιγράφει το ένστικτο της μεταμόρφωσης, της θεατρικότητας, το «θεατρικό ένστικτο» του ανθρώπου να αναιρεί την ταυτότητά του

---

<sup>55</sup> Geldern (1993) 55

<sup>56</sup> Lynch (2008) 127-130

<sup>57</sup> Corney (2004) 76

<sup>58</sup> Warden (2015) 77

<sup>59</sup> Πεφάνης (2003) 561

και να προβάλλεται σε ένα άλλο πρόσωπο. Οι λίγοι μάρτυρες της επανάστασης, που συμμετείχαν και στην παράσταση είχαν μια σημαντική λειτουργία: να πιστοποιήσουν το θεατρικό γεγονός, ώστε οι μάρτυρες του θεατρικού γεγονότος να μπορούν να το παρακολουθήσουν ως ιστορικό γεγονός. Για τον ίδιο, το θέατρο ήταν σε θέση να δημιουργήσει τις εμπειρίες που συνδέονται με ένα γεγονός.

Η έφοδος του Ενγκεινόν στο χειμερινό παλάτι είχε μια συλλογική και ατομική υποκατάσταση. Επηρεασμένος από τις ιδέες του Freud, ο Ενγκεινόν, εισάγει την «Θέατρο-θεραπεία»,<sup>60</sup> ένα τρόπο το θέατρο να βοηθήσει τους ανθρώπους ακόμα και να αντικαταστήσουν εκείνες τις καταστάσεις που δεν μπορούν να βιώσουν στην πραγματική ζωή, βιώνοντάς τις μέσα στη θεατρική διαδικασία. Ο Πεφάνης<sup>61</sup> παρατηρεί ότι, η κοινωνία στο σύνολό της, τόσο στην παράδοση, όσο και στις προοπτικές της, δεν είναι παρά μια φαντασιακή θέσμιση. Ο κοινωνικός βίος εξελίσσεται με θεατρικούς όρους, έτσι το θεατρικό ένστικτο στην διαμόρφωση της ατομικής και θεατρικής συνείδησης είναι ζήτημα αυτοκυριαρχίας ώστε ο άνθρωπος να παίζει τον ρόλο του σκηνοθέτη του εαυτού του και της κοινωνίας του.

Ο Ενγκεινόν ανάπλασε το ιστορικό γεγονός μέσω του θεάτρου, για όσους το γνώρισαν από την παραστατική εμπειρία, αλλά και για όσους το είχαν ήδη βιώσει. Η διαμόρφωση των γενικών πεποιθήσεων συνιστούν για κάθε ιστορική φυλή τα ύψιστα σημεία της ιστορίας της και τον αληθινό σκελετό του πολιτισμού της, όπως εξηγεί ο Gustave Le Bon,<sup>62</sup> στην Ψυχολογία των μαζών, όπου μια προσωρινή άποψη εγκαθίσταται εύκολα, όμως δύσκολα ριζώνει μια σταθερή πεποίθηση. Οι επαναστάσεις χρησιμεύουν για να αποκρούσουν ολοκληρωτικά πεποιθήσεις που σχεδόν είναι εγκαταλελειμμένες ήδη, αλλά τις οποίες ο ζυγός της συνήθειας εμπόδιζε να εγκαταλειφθούν ολοκληρωτικά.

Οι επαναστάσεις που αρχίζουν είναι στην πραγματικότητα πεποιθήσεις που τελειώνουν. Η συλλογική μνήμη αναπλάθει τις πεποιθήσεις του παρελθόντος, αφού πλάθεται στις εκδηλώσεις, και είναι οι εκδηλώσεις της. Οι εκδηλώσεις αυτές μπορούν

---

<sup>60</sup> Jones (1996) 56

<sup>61</sup> Πεφάνης (2003) 562-563

<sup>62</sup> Le Bon (2010) 116

να αναπαριστούν γεγονότα που συνέβησαν, ή που δεν ξέρουμε αν συνέβησαν. Όπως ο Σταυρίδης<sup>63</sup> σημειώνει η συλλογική μνήμη συσχετίζει το παρόν με το παρελθόν έχοντας στόχο να επηρεάσει την έκβαση του παρόντος. Με αυτήν την έννοια διαμορφώνει και το μέλλον. Η εμπειρία της επανάστασης έχει πολλά κοινά με τα θεάματα, και οι δύο χωρίζουν τον κόσμο σε διακριτά στρατόπεδα, και συγχωνεύουν την προσωπική με την συλλογική εμπειρία, όπως εξηγεί η Geldern.<sup>64</sup> Τα μαζικά θεάματα προσδίδουν στην επαναστατική εμπειρία την διαύγεια του τελεσμένου γεγονότος, Έτσι αυτές οι εορταστικές εκδηλώσεις προβάλλουν μια μνημειώδη νομιμοποίηση, ριζώνοντας την μνήμη στο παρελθόν. Οι συλλογικές μνήμες, όχι μόνο τελούνται, δηλαδή εκδηλώνονται κοινωνικά, αλλά έχουν τελεστικό χαρακτήρα, δηλαδή η τέλεσή τους επιφέρει δράσεις και αντιδράσεις, ενεργοποιούν συμπεριφορές με κοινωνικό πρόσημο. Αν αναλογιστούμε την εμπειρία της Κατάληψης των Χειμερινών Ανακτόρων, με την θεωρία του Schechner<sup>65</sup> για την ανθρώπινη εκφραστικότητα, και την επιτέλεση, η πιο σημαντική διαπίστωση είναι πως η ανθρώπινη συμπεριφορά είναι επαναλήψιμη: «Η ανακαλούμενη συμπεριφορά προσφέρει και στα άτομα και στις ομάδες, την ευκαιρία να ξαναγίνουν αυτό που ήταν κάποτε – ή ακόμα και πιο συχνά, να ξαναγίνουν αυτό που δεν ήταν ποτέ αλλά ήθελαν να γίνουν». Η συλλογική μνήμη κατοικεί στον χώρο. Η χωροθέτηση της συλλογικής μνήμης, σε τοποθεσίες κοινά αναγνωρίσιμες είναι η διείσδυση του πραγματικού στο δραματικό. Η ρεαλιστική θεατρική μετενσάρκωση ενός τέτοιου γεγονότος είναι αναγκαία συνάρτηση της συλλογικής μνήμης με τον χώρο. Η σύγκριση παρελθόντος και παρόντος στην αποτύπωση του αστικού περιβάλλοντος καθιστά τον χώρο ως αφηγητή της ιστορίας.

---

### Αλλαγή Εποχής

---

Τολμηρά, έντονα, και εντυπωσιακά, τα μαζικά θεάματα ήταν τα αξιομνημόνευτα χαρακτηριστικά της κουλτούρας της Ρώσικης Επανάστασης και απεικόνιζαν το σύγχρονο περιβάλλον της. Σε μια εποχή οικονομικών δυσκολιών, το είδος δεν

---

<sup>63</sup> Σταυρίδης (2006) 14

<sup>64</sup> Geldern (1993) 42

<sup>65</sup> Σταυρίδης (2006) 17

εξελίχθηκε, στη συνέχεια, λόγω του υψηλού κόστους. Στην *Κατάληψη των Χειμερινών Ανακτόρων*, βασίζεται και μέρος της ταινίας του Sergei Eisenstein, *October*,<sup>66</sup> που γυρίστηκε το 1927, για τα δέκα χρόνια από την επανάσταση. Εξαιτίας της έλλειψης κάθε άλλου αρχείου, οι εικόνες της ταινίας έχουν χαραχτεί σαν ντοκουμέντο στο συλλογικό υποσυνείδητο τόσο της Σοβιετικής Ένωσης, όσο και παγκοσμίως, για τα γεγονότα του 1917.<sup>67</sup>



Φωτογραφία 2.9:

Πλάνο από την ταινία, *October* (Ten Days that Shook the World),  
σε σκηνοθεσία Sergei Eisenstein, το 1928.

---

<sup>66</sup> Sergei Eisenstein, *October* (Ten Days that Shook the World) (1928):  
<https://www.youtube.com/watch?v=YVuf3T3k-W0>

<sup>67</sup> Brink (2012) 182



# Κεφάλαιο 3

## The Living Theatre: *Η Κληρονομιά του Κάιν* στον Δρόμο

### 3.1. \_\_\_\_\_ Η Τέχνη στον Δρόμο

Η πολυπλοκότητα του κοινωνικού αγώνα αποτυπώνεται και στην πολυμορφία των μέσων που χρησιμοποιεί, με την τέχνη σε όλες τις μορφές της να αποτελεί ένα από τα μέσα αυτά. Στον αγώνα της κοινωνικής απελευθέρωσης, μια πληθώρα κινημάτων νεολαίας που συχνά εκφράζονται με καλλιτεχνικά μέσα ή χρησιμοποιούν την τέχνη ως μέσο για την κοινωνική αφύπνιση, εμφανίζονται στον δυτικό κόσμο μετά το τέλος του Δεύτερου Παγκόσμιου Πολέμου. Η περίοδος του Ψυχρού Πολέμου, η αμερικάνικη στρατιωτική επέμβαση στο Βιετνάμ, το αντιπολεμικό κίνημα που προκάλεσε σε όλες τις ΗΠΑ και εξαπλώθηκε στην εύφορη σε κινήματα νεολαίας, Ευρώπη, με αποκορύφωμα τον Μάη του '68 στο Παρίσι, είναι μια σειρά από έντονα γεγονότα που χάραξαν τις ζωές των ανθρώπων εκείνης της εποχής.<sup>68</sup>

Το αμερικάνικο, πειραματικό και εναλλακτικό θέατρο που ξεκίνησε την δεκαετία του 1960 έδωσε ευρηματικές και κάποιες φορές αμφιλεγόμενες παραστάσεις, που εξερεύνησαν τα κοινωνικά και πολιτικά προβλήματα και πειραματίστηκαν με νέους τρόπους ανεβάσματος, εξετάζοντας τη φύση της συνείδησης, της αντίληψης, και της σκέψης.<sup>69</sup> Η μεγαλύτερη δύναμη του θεάτρου είναι ότι είναι η πιο δημόσια μορφή

<sup>68</sup> Ντοκιμαντέρ για την δεκαετία του 60'. *Μάης 68: Παγκόσμια εξέγερση*, του Άρη Χατζηστεφάνου

<sup>69</sup> Shank (1982) 363

τέχνης με άμεση απεύθυνση.<sup>70</sup> Ο πολιτικός προσανατολισμός πολλών θεατρικών ομάδων της εποχής, που εκφράστηκε μέσα από το θέατρο δρόμου, διαμόρφωσε τον όρο «guerrilla theatre».<sup>71</sup> Πρόκειται για ένα θέατρο αντίστασης, με διαδομένες λαϊκές παραστάσεις που δεν γίνονταν σε θεατρικούς χώρους, ώστε το πολιτικό μήνυμα να μπορεί να προσεγγίσει ευρύτερο κοινό.

Στο αμερικάνικο πειραματικό θέατρο της εποχής, η Kourilsky<sup>72</sup> διακρίνει δύο τύπους ομάδων. Τους θιάσους εκείνους που χρησιμοποιούν στοιχεία από ανατολικές τελετουργίες και πρωτόγονες τελετές, όπως το Living Theatre, το Open Theatre και το Performance Group και εκείνους που ανατρέχουν σε παλιές φόρμες δυτικών λαϊκών θεαμάτων και δανείζονται στοιχεία από την commedia del' arte, μαριονέτες και παρελάσεις, όπως το San Francisco Mime Troop, το Bread and Puppet Theatre, και το Teatro Campesino.<sup>73</sup> Το Living Theatre, πιθανώς η πιο γνωστή πειραματική ομάδα αυτής της εποχής, έγινε για πολλούς το πρότυπο του στρατευμένου θεάτρου.<sup>74</sup> Πρωτοπόροι νέων μορφών έκφρασης, συνδέσαν της τέχνης τους με την πολιτική για την κοινωνική αφύπνιση με πρόταγμα, όπως ο Julian Beck συνήθιζε να λέει, «την όμορφη, μη-βίαη, αναρχική επανάσταση».<sup>75</sup>

*Η ζωή, η επανάσταση και το θέατρο είναι τρεις λέξεις για το ίδιο πράγμα: ένα ασυμβίβαστο Όχι στην παρούσα κοινωνία.*

Julian Beck<sup>76</sup>

Φωτογραφία 3.1:  
Το Living Theatre  
στον δρόμο.



<sup>70</sup> Carlson (1993) 466

<sup>71</sup> Carlson (1996) 180

<sup>72</sup> Η Kourilsky προτείνει αυτόν τον διαχωρισμό στο βιβλίο της, *Le Bread and Puppet Theatre*.

<sup>73</sup> Kourilsky 26 στο: Carlson (1996) 160

<sup>74</sup> Carlson (1993) 419

<sup>75</sup> Walker (2018) [livingtheatre.org/detailed-history](http://livingtheatre.org/detailed-history)

<sup>76</sup> Shank (1982) 9



τους.<sup>81</sup> Στη μέση του ψυχρού πολέμου, κινητοποιήσαν γενική απεργία και πορείες για την ειρήνη ενάντια στις πυρηνικές δοκιμές, που στη συνέχεια εξαπλώθηκαν. Όπως ο Tytell αναφέρει, από την αρχή, η Malina και ο Beck είδαν τις πορείες σαν μια θεατρική δραστηριότητα.<sup>82</sup>

Στην δεύτερη φάση, ο θίασος επιλέγει μια διαφορετική προσέγγιση προς το κοινό παρουσιάζοντας αμεσότητα και ρεαλισμό σε διεγερτικούς συνδυασμούς. Στα βήματα του «Θεάτρου της σκληρότητας» του Αρτώ,<sup>83</sup> το Living Theatre παρουσίασε έντονες σκηνές, βασισμένες σε βιωματικές εμπειρίες των ηθοποιών, μέσα σε μια αποπνικτική ατμόσφαιρα, με σκοπό να σοκάρουν το κοινό. Ο θίασος αναζητούσε μια άλλη σχέση ηθοποιού και θεατή στην προσπάθειά του να κλονίσει την ασφαλή θέση του θεατή σε ένα συμβατικό κλειστό θεατρικό χώρο. Εμβληματικές παραστάσεις<sup>84</sup> αυτής της εποχής μετέδωσαν τους πολιτικούς προβληματισμούς και τις θεατρικές αναζητήσεις της ομάδας.

Στην τρίτη φάση<sup>85</sup> ο θίασος έπαιζε σε θεατρικούς και άλλους κλειστούς χώρους και αξιοποιούσε την θεατρική τελετουργία πάνω στην οποία δομήθηκε ο σχεδιασμός των παραστάσεων: σωματική έκφραση, απελευθερωμένη επικοινωνία των ανθρώπων, τελετουργίες, οράματα, γυμνισμός, ουτοπικός λόγος.<sup>86</sup> Η έντονη συμμετοχή του κοινού σε μια εποχή πολιτικού αναβρασμού και διαδηλώσεων βοήθησε την θεατρική δημιουργία να βγει σε ανοιχτούς χώρους και να εδραιωθεί στον δρόμο.<sup>87</sup> Η ομάδα άρχισε να δημιουργεί συλλογικά προσπαθώντας να θέσει την τέχνη σε ένα αναρχικό πλαίσιο. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1960, το Living Theatre εκφράζει τις ριζοσπαστικές κοινωνικοπολιτικές και πολιτιστικές αλλαγές της εποχής, όσον αφορά

---

<sup>81</sup> Η Malina, το 1957, πέρασε ένα μήνα σε φυλακές γυναικών με την Dorothy Day.

<sup>82</sup> Στις 29 Ιανουαρίου του 1962, η γενική απεργία ξεκίνησε με πορεία στην Fifth Avenue, όπου ο Julian Beck απευθύνθηκε σε περίπου 350 διαδηλωτές με πλακάτ. (Tytell, 1995, 172)

<sup>83</sup> Tytell (1995) 197-200

<sup>84</sup> Παραστάσεις σταθμοί αυτής της περιόδου: *The Connection* (1959), *The Brig* (1963). (Innes, 1981, 191)

<sup>85</sup> Το 1964, το *Mysteries and smaller pieces*, σηματοδοτεί την αρχή, για να φτάσουν στο αποκορύφωμα αυτής της περιόδου, το 1968 με το *Paradise Now*.

<sup>86</sup> Munk (2009) 46-49

<sup>87</sup> Στα γεγονότα του Μάη του 1968 στο Παρίσι, η Malina και ο Beck είχαν συμμετάσχει στην κατάληψη του θεάτρου Odéon, ενώ ακροδεξιά στοιχεία απειλούσαν μέλη της ομάδας. (Tytell, 1995, 232-235)

ζητήματα τρόπου ζωής, σεξουαλικότητας και ηθικής, τόσο επί σκηνής, όσο και εκτός. Η ομάδα ξεκίνησε ως περιπλανώμενοι νομάδες, ένα κοινόβιο, που στην Ευρώπη εξελίχθηκε σε μια κολεκτίβα, όπου ζούσαν και εργάζονταν από κοινού προς τη δημιουργία μιας νέας μορφής «αληθινού» θεάτρου. Αναζητούσαν την πολιτική και φυσική δέσμευση του ηθοποιού, τη χρήση του θεάτρου ως ένα μέσο για την προώθηση της κοινωνικής αλλαγής.<sup>88</sup>

Μετά την μεγάλη επιτυχία και αναγνωρισιμότητα τους και μέσα στα πλαίσια του κοινωνικοπολιτικού αλλά και πολιτισμικού κλίματος που επικράτησε στον δυτικό κόσμο στα τέλη της δεκαετίας του 1960, δημιουργήθηκαν μια σειρά από διασπάσεις μέσα στου κόλπους του θιάσου. Αφορμή αλλά και αιτία αυτών των διασπάσεων, ήταν οι διαφορετικές απόψεις σχετικά με τις διάφορες συνιστώσες της ιδεολογίας του θιάσου: πολιτικό, μυστικιστικό, ειρηνιστικό, καλλιτεχνικό και πρωτοποριακό.

Στο κεφάλαιο αυτό θα εξετάσουμε την πολιτική διάσταση του χώρου, στην τέταρτη περίοδο, από το 1969 μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1970, όπου η δουλειά του θιάσου παρουσιάζεται σε μη θεατρικούς χώρους. Χρησιμοποιώντας παραδείγματα κάποιων παραστάσεων από την *Κληρονομιά του Κάιν*, στις οποίες ο χώρος ορίζει το θεατρικό δρώμενο και αναλύοντας το έργο *Six Public Acts*, τόσο στη δομή του, όσο και στην ανάπτυξή του στον αστικό ιστό, θα εξετάσουμε την χρήση του χώρου από την ομάδα.



*Σκοπός του έργου είναι να αλλάξει τις δονήσεις της πόλης, να φωτιστούν οι συνειδήσεις στον δρόμο, να οδηγήσουμε τους ανθρώπους στη δράση μέσα από τα έργα.*

Julian Beck  
για το *The City Absolute*<sup>89</sup>

Φωτογραφία 3.2:  
Η Judith Malina και  
ο Julian Beck στα τέλη της  
δεκαετίας του 1960.

<sup>88</sup> Walker (2018) livingtheatre.org/detailed-history

<sup>89</sup> Marrs (1984) 72

### 3.3 Η Κληρονομιά του Κάιν

Ως αφετηρία της τέταρτης φάσης μπορεί να θεωρηθεί ο Μάρτιος του 1970, όταν ο θίασος κοινοποίησε στον τύπο, τη «Διακήρυξη δράσεων του Living Theatre»,<sup>90</sup> η οποία είναι αποτέλεσμα του επαναπροσδιορισμού της ομάδας: «Να αφήσουμε τα θέατρα.. να δημιουργήσουμε τις συνθήκες που θα οδηγήσουν στη δράση.. να σπάσουμε τους περιορισμούς στην τέχνη».<sup>91</sup> Ο Beck, στη *Ζωή του Θεάτρου*, περιγράφει τα επιτακτικά του καθήκοντα. Η τέχνη του θεάτρου να παρουσιαστεί στον δρόμο, έξω από τους πολιτιστικούς και οικονομικούς περιορισμούς του θεσμοποιημένου θεάτρου. Οι παραστάσεις να δίνονται για τους φτωχούς και το προλεταριάτο και να είναι με ελεύθερη είσοδο. Το θέατρο να πηγάζει από την ανοιχτή συμμετοχή και την συλλογική δημιουργία, τον αυτοσχεδιασμό, την σωματική έκφραση και την σεξουαλική απελευθέρωση. Τα προτάγματά του ήταν: η συνειδητή επίγνωση, η διαρκής επανάσταση, η ελεύθερη ιδεολογία και η ηθοποιία ως δράση.<sup>92</sup>

Ο θίασος έθεσε ως πρωταρχική του ανάγκη να συναντηθεί με τους ανθρώπους και να κατανοήσει τα προβλήματα τους, στα περιβάλλοντα που τα δημιουργούσαν. Η δυνατότητα να υλοποιήσουν τις ιδέες τους παρουσιάστηκε, με την πρόσκληση του Jose Celso να μεταφέρουν την δουλειά τους στους φτωχούς οικισμούς της Βραζιλίας. Ο ακτιβιστής και κινηματογραφιστής Celso, του θιάσου Teatro Oficina, τους περιέγραψε την καταστολή που δεχόταν το πολιτικό θέατρο και η ομάδα του, από τις στρατιωτικές αρχές στην Βραζιλία, και τους ζήτησε να βοηθήσουν στον αγώνα για την απελευθέρωση.<sup>93</sup>

#### 3.3.1 Η Γέννηση της Ιδέας στις Φαβέλες της Βραζιλίας

Η Βραζιλία βρισκόταν υπό στρατιωτική δικτατορία από το 1964 και η πρόκληση για το Living Theatre να υποστηρίξει τον αγώνα ενός δοκιμαζόμενου λαού ήταν

---

<sup>90</sup> The Living Theatre Action Declaration

<sup>91</sup> Innes (1993) 190

<sup>92</sup> Beck (2000) 79-80

<sup>93</sup> Callaghan (2002) 59

σημαντική. Από την άνοιξη του 1970 μέχρι τον φθινόπωρο του 1971, το Living Theatre έζησε σε διάφορες κοινότητες της Βραζιλίας, δημιουργώντας και παρουσιάζοντας μια σειρά από έργα που βασίστηκαν στην άμεση επαφή και επικοινωνία με τους ανθρώπους και το περιβάλλον που ζούσαν. Εκεί γεννήθηκε το *The Legacy of Cain*<sup>94</sup> (*Η Κληρονομιά του Κάιν*), ένας κύκλος εκατό πενήντα έργων, που συνεχίστηκε και ολοκληρώθηκε στο Πίτσμπουργκ των ΗΠΑ. Αποτέλεσε μια αναφορά στην βιβλική καταγωγή της βίας και μελέτησε τη σχέση εξουσιαστή και εξουσιαζόμενου. Ο κύκλος του Κάιν αξιοποιούσε έξι κοινωνικές μεταβλητές: αγάπη, ιδιοκτησία, χρήματα, κράτος, πόλεμος και θάνατος, και αναζητούσε το μοτίβο «αφέντης – σκλάβος», στις κοινωνικές δομές και τους χώρους που αυτή η σχέση αναπτύσσεται. Η δουλειά επηρεάστηκε από το έργο του Leopold von Sacher-Masoch για τις σαδομαζοχιστικές σχέσεις, και από το βιβλίο του Gilberto Freyre για την ιστορία της Βραζιλίας, *Ο Αφέντης και ο Σκλάβος*. Το Living Theatre επεξεργάστηκε μια δομή θεατρικού έργου που εξέφρασε την ιδέα ότι η δύναμη των σαδιστικών ηγεσιών προέρχεται από τον μαζοχισμό των καταπιεσμένων μαζών. Για τον Beck, ένα τέτοιο κοινωνικό κατασκεύασμα θα μπορούσε να οδηγηθεί σε βαθιές αλλαγές, ακόμα και επανάσταση, αν οι «σκλάβοι» αποκτούσαν επίγνωση της σχέσης αυτής.<sup>95</sup>

Στις φαβέλες της Βραζιλίας, η ομάδα ανέπτυξε μια οπτική της παγκόσμιας τάξης που ο Beck περιγράφει ως «σαδομαζοχιστική». Ανακάλυψαν ότι οι favellados,<sup>96</sup> αντί να επαναστατούν στην υποτέλειά τους, αποδέχτηκαν το ρόλο του σκλάβου υπό την πίεση της άρχουσας τάξης, των αφεντικών. Το μοτίβο «αφέντης – σκλάβος» που παρουσιάζεται με διάφορες εκδοχές, για τον Beck ερμηνεύεται μέσα από την σεξουαλική καταπίεση:

*Το κοινωνικό συμβόλαιο αφέντης – σκλάβος, είναι μια επέκταση της σεξουαλικής σύμβασης, που συντάσσεται από μια πατριαρχική κοινωνία, βασίζεται στην κυριαρχία και την υποταγή, ο άντρας κυριαρχεί στη γυναίκα... Οι ανθρώπινες σχέσεις έχουν συλληφθεί με αυτούς τους όρους.. Η συνενοχή των*

---

<sup>94</sup> Πρόκειται για την βιβλική αναφορά στον Κάιν και τον Άβελ και την πρώτη δολοφονία αδελφού προς αδελφό. Το σκεπτικό γεννήθηκε στο Παρίσι, και αποτελεί μια επέκταση του *The City Absolute*, έργο που σχεδιάστηκε το 1969 στο Μαρόκο, για να παρουσιαστεί σε ανοιχτούς χώρους, αλλά δεν υλοποιήθηκε.

<sup>95</sup> Callaghan (2002) 60

<sup>96</sup> Οι φτωχοί κάτοικοι στις φαβέλες της Βραζιλίας.

δούλων στο πλαίσιο αυτό πρέπει να εκτίθεται ή ενδέχεται να πεθάνουμε σαν σκλάβοι, όπως κάναμε για χιλιάδες χρόνια.<sup>97</sup>

Πρόθεση της ομάδας ήταν να επικοινωνήσει και να κάνει θέατρο με τους ανθρώπους που ζούσαν στις φαβέλες του Σάο Πάολο, ώστε να γνωρίσει την ζωή και τις προσδοκίες τους. Για τον σκοπό αυτό, μέλη της ομάδας έπαιρναν συνεντεύξεις από τους ανθρώπους στις παραγκουπόλεις, για τις συνθήκες της ζωής τους, την φύση της δουλειάς τους, την εξάρτηση και την σχέση τους με τα χρήματα και άλλα προβλήματα της τοπικής κοινωνίας. Η ομάδα επιχείρησε να εμπλακεί στον τρόπο ζωής των κατοίκων και να κερδίσει τη εμπιστοσύνη τους.<sup>98</sup> Μέλη της ομάδας, προσέφεραν μαθήματα yoga σε φυλακισμένους και ασκήσεις αναπνοής σε μέλη αθλητικού ομίλου. Το Living Theatre συνεργάστηκε με τους φοιτητές ενός τοπικού Πανεπιστημίου, τους μετέδωσε τεχνικές για τη συλλογική δημιουργία, ενώ εκείνοι υπήρξαν ο διαμεσολαβητής στις συνεντεύξεις, που αποτέλεσαν την βάση της δημιουργίας τους. Σχεδίασαν μαζί, σύντομα θεατρικά έργα που τα πήγαιναν σε γεωργικές κοινότητες της περιοχής, και τα παρουσίαζαν στον δρόμο. Το μήνυμά τους επικεντρώθηκε στην αποτίναξη των αλυσίδων της σκλαβιάς που επιβάλλονται από την αστική τάξη.<sup>99</sup>

Οι παραστάσεις, που χρησιμοποιούσαν κυρίως στοιχεία από το σωματικό θέατρο, αλλά και ποίηση, ήχους και χειρονομίες, με περιορισμένο διάλογο, απευθύνονταν στους φτωχούς εργάτες και τις οικογένειές τους σε δημόσιες πλατείες, εργοστάσια και τις παραγκουπόλεις, όπου ζούσαν.<sup>100</sup> Η εμπιστοσύνη των ανθρώπων, η προσοχή τους, η συμμετοχή τους και η συνεργασία τους ήταν βήματα που η ομάδα έπρεπε σταδιακά να κατακτήσει. Οι παραστάσεις αποτελούσαν ξεχωριστό γεγονός για την τοπική κοινότητα. Για παράδειγμα, το έργο *Visions, Rites and Transformations* (1970), ενταγμένο σε μια τελετουργία, παίχτηκε στην πλατεία της φαβέλας Embo και συγκέντρωσε ένα κοινό περίπου δύο χιλιάδων.<sup>101</sup>

---

<sup>97</sup> Marris (1984) 144

<sup>98</sup> Callaghan (2002) 61

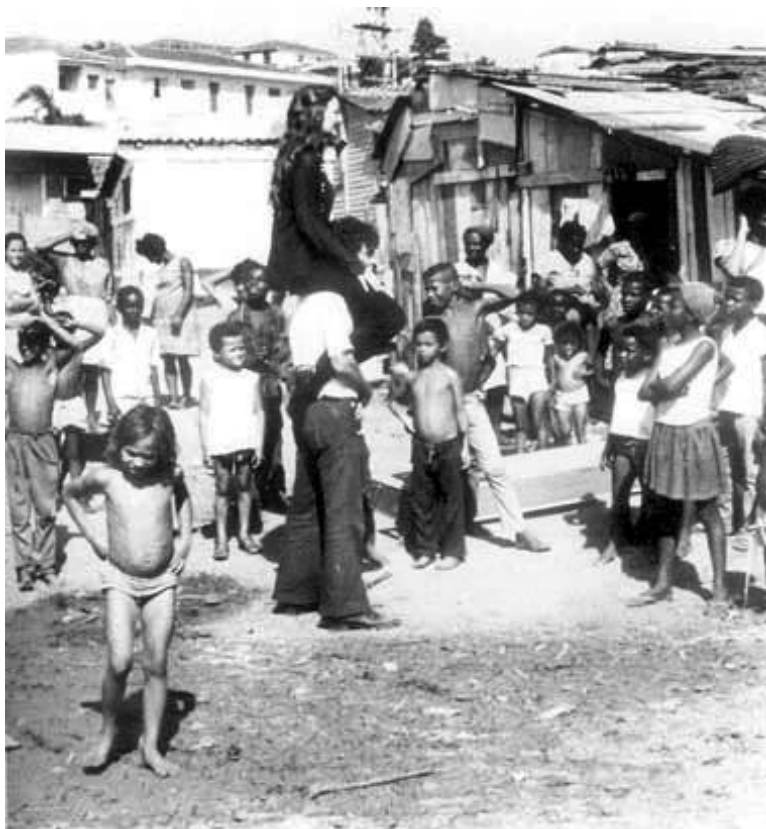
<sup>99</sup> Marris (1984) 74-76

<sup>100</sup> Shank (1982) 26

<sup>101</sup> Callaghan (2002) 61



Το ζήτημα της πρόσληψης του κοινού στο πλαίσιο της δημόσιας πλατείας έχει συμβολική και πραγματική σημασία διότι η έκθεση σε ένα δημόσιο χώρο, απόψεων και ιδεολογικών θέσεων, αποτελεί πέρα από πολιτική πράξη, στο συγκεκριμένο δικτατορικό καθεστώς και μια πράξη αντίστασης. Τα στάδια της συμμετοχής του κοινού, απασχόλησαν ιδιαίτερα το Living Theatre, που επεδίωκε την σύμπραξη των θεατών στις παραστάσεις του. Ένα εγχείρημα για να απελευθερώσουν τις αντιδράσεις του κοινού, σε ένα στρατοκρατούμενο περιβάλλον, αποτέλεσε το έργο, *Christmas Cake for the Hot Hole and Cold Hole*,<sup>102</sup> που παρουσιάστηκε στο Embó χωρίς την άδεια της κυβέρνησης.<sup>103</sup>



Φωτογραφία 3.3:  
Το Living Theatre  
στην παράσταση *Christmas  
Cake* στις φαβέλες της  
Βραζιλίας  
το 1970.

Τα έργα της *Κληρονομιάς του Κάιν* είχαν σχεδιαστεί για πολλά διαφορετικά ακροατήρια και χώρους, όπως: σχολεία, φυλακές, χώρους εργασίας, και φυσικά, τον δρόμο. Το Living Theatre έδωσε έμφαση στους χώρους και τόπους, όπου αναπτύσσονταν οι σχέσεις εξουσιαστή και εξουσιαζόμενου, και ανέδειξε τη λειτουργική επίδραση κάθε χώρου στην απόδοση του μοτίβου αυτού. Το σχολικό περιβάλλον χαρακτήρισε το έργο, *Ten Dreams about Mother* (1971),<sup>104</sup> που

<sup>102</sup> Ryan (1971) TDR 15

<sup>103</sup> Πληροφορίες για την παράσταση και τις αντιδράσεις του κοινού, στο παράστημα Β.1.1.

<sup>104</sup> Marrs (1984) 77

πραγματεύεται τη σχέση κυριαρχίας και υποτέλειας ανάμεσα στα παιδιά και τις μητέρες τους. Με την συνεργασία των μαθητών του γυμνασίου, η ομάδα επέκρινε την όλη εκπαιδευτική δομή στους χώρους που λειτουργεί και ανέδειξε την σημασία της ανατροφής από το οικογενειακό περιβάλλον. Το έργο παρουσιάστηκε σε αφροαμερικάνους εργάτες των εργοστασίων και τις συζύγους τους, που κλήθηκαν να καταργήσουν τη σχέση αφέντη - σκλάβου στα σπίτια τους με τις οικογένειές τους.

Η συμβίωση της ομάδας με την τοπική κοινότητα, διακόπηκε απότομα με τη σύλληψη της συλλογικότητας, τον Ιουλίου του 1971. Όπως ο Ryan<sup>105</sup> περιγράφει, οι συλλήψεις άρχισαν την 1η Ιουλίου με μια επιδρομή στο σπίτι της ομάδας όπου συλλάβανε δεκατρία μέλη. Παρότι χρεώθηκαν την κατοχή μαριχουάνας, η ομάδα πίστευε ότι η θεατρική και πολιτική δραστηριότητά της είχε προκαλέσει τις συλλήψεις. Η δικτατορία στην Βραζιλία, εκείνα τα χρόνια ήταν σαφώς επιθετική σε αριστερά, φοιτητικά και



Male members of the company in the Colonia Penal in Minas Gerais, 10 July 1971 (Living Theatre Archives).

καλλιτεχνικά κινήματα.<sup>106</sup> Στις φυλακές της στρατοκρατούμενης χώρας, ήταν έγκλειστος, πέρα από τους ποινικούς κρατούμενους, κάθε αριστερός και προοδευτικός πολίτης, που στερούνταν τα πολιτικά του δικαιώματα. Το Living Theatre βρήκε το κατάλληλο περιβάλλον για να ασχοληθεί με τα προβλήματα των κρατουμένων, ποινικών και πολιτικών, μια ομάδα πολιτών δύσκολα προσεγγίσιμη.

Φωτογραφία 3.4:  
Μέλη του Living Theatre στις  
ανδρικές φυλακές της Βραζιλίας στις  
10 Ιουλίου του 1970.

<sup>105</sup> Ryan, (1971) TDR 15

<sup>106</sup> Rosenthal (2011) 63

Κατά τη διάρκεια της κράτησής τους,<sup>107</sup> η ομάδα έλαβε άδεια για να παρουσιάσει για τους φυλακισμένους, ένα έργο ειδικά για την περίπτωση, το *Prison Play No 1*. Οι ηθοποιοί υποδύθηκαν μια συμμορία που γρήγορα κέρδισε τον σεβασμό και την προσοχή του κοινού. Η παράσταση δέχτηκε τις επευφημίες του κοινού των εκατό φυλακισμένων, ενώ πολλοί εντόπισαν στις σκηνές με τα βασανιστήρια όσα αναγκάζονταν να υποφέρουν από τους νόμους του κράτους.<sup>108</sup> Το ειδικό περιβάλλον μιας φυλακής ορίζει κάθε θεατρική δράση που θέτει προβληματισμούς για την καταστολή και τις συνθήκες κράτησης και σωφρονισμού του συστήματος.

Όταν γνωστοποιήθηκε η φυλάκιση του Living Theatre, μεγάλο κομμάτι καλλιτεχνών και διανοούμενων της Αμερικής και της Ευρώπης, εκφράσαν διαμαρτυρίες προς υπεράσπιση του. Η διεθνής πίεση για την απελευθέρωση του Living Theatre κορυφώθηκε και οδήγησε στην αποφυλάκιση και απέλασή του, τον Σεπτέμβριο του 1971.<sup>109</sup>

### 3.3.2 Η συνέχεια στα Μεταλλεία του Πίτσμπουργκ

Μετά την απελευθέρωσή του, το Living Theatre, επέστρεψε στις ΗΠΑ και προσάρμοσε τη δουλειά που έγινε στην Βραζιλία για το αμερικανικό κοινό.<sup>110</sup> Στις αρχές του 1974, ο θίασος έλαβε μια επιχορήγηση από το Ίδρυμα Mellon για θεατρική παραγωγή στο Πίτσμπουργκ.<sup>111</sup> Η διαπολιτισμική επιρροή από τις προηγούμενες δουλειές της ομάδας στο εξωτερικό διέυρνε την απεύθυνσή της σε όλα τα δυνατά ακροατήρια. Στην έρευνά της στην κοινότητα του Πίτσμπουργκ, η ομάδα πήρε μαγνητοσκοπημένες συνεντεύξεις από τους μεταλλωρύχους και ανθρακωρύχους της περιοχής για να διαπιστώσει πως ένα βασικό τους πρόβλημα ήταν η ανεργία. Δημιούργησαν συλλογικά έργα με τους εργάτες των ορυχείων, δουλειά που εντάχθηκε στην *Κληρονομιά του Κάιν*. Η ενσωμάτωση με την τοπική κοινωνία ήταν απαραίτητη για την μεταξύ τους κατανόηση και επικοινωνία. Συμμετείχαν σε συλλογικές δράσεις

<sup>107</sup> Κατά την διάρκεια της κράτησης του στις φυλακές της Βραζιλίας, ο Julian Beck έγραψε το μεγαλύτερο μέρος του βιβλίου του, *The Life of The Theatre*.

<sup>108</sup> Marris (1984) 79

<sup>109</sup> Ryan, (1971) TDR 15

<sup>110</sup> *Seven Meditations on Political Sado-Masochism* (1973) Μπρούκλιν.

<sup>111</sup> Rosenthal (2011) 74

της κοινότητα όπως, συνεργατικές τροφίμων, κέντρα ημερήσιας φροντίδας και δωρεάν σχολεία.<sup>112</sup>

Το Living Theatre ζούσε πλέον ως μια αναρχική συλλογική κοινότητα, μια κολεκτίβα στο θέατρο και την ζωή. Οι ειρηνιστικές πεποιθήσεις της ομάδας συνοδεύονταν και από οικολογική συνείδηση, χορτοφαγία, και μια μυστικιστική σχέση με την φύση. Σε ένα πάρκο της τοπικής κοινότητας, υποδεικνύοντας την ανάγκη εκμετάλλευσης της αστικής γης προς όφελος των ανθρώπων, η ομάδα θέλησε να μεταδώσει τις ανησυχίες της για το περιβάλλον, με το *Turning the Earth* (1975).<sup>113</sup>

### 3.3.3 Η Αποσυναρμολόγηση του Πύργου του Χρήματος

Ένα από τα έργα στο Πίτσμπουργκ, το *Money Tower* (1975),<sup>114</sup> για την υποδουλωτική δύναμη του χρήματος, παρουσιαζόταν σε χώρους εργασίας.<sup>115</sup> Χρησιμοποιούσε έναν μεταλλικό πύργο πέντε επιπέδων, με ένα μεγάλο σύμβολο του δολαρίου στην κορυφή, όπου καταδεικνύονταν σκηνικά, ο ρόλος του εργαζομένου σε μια καπιταλιστική κοινωνία. Ο Reznick αναφέρει πως όταν έστησαν την κατασκευή έξω από τις πύλες ενός ανθρακωρυχείου, οι εργάτες εμβρόντητοι παρακολουθούσαν την παράσταση.<sup>116</sup> Στο χαμηλότερο επίπεδο, φτωχοί και άνεργοι, που υποστήριζαν ολόκληρη τη δομή, εξόρυσσαν μεταλλεύματα, τα οποία εργάτες μετέτρεπαν σε αστραφτερές ράβδους στο επόμενο επίπεδο, ενώ στο τρίτο, η αστική τάξη προσδιόρισε την αξία του μετάλλου για την αγορά και την πώληση. Το μέταλλο έφτανε με ένα ασανσέρ στο τέταρτο επίπεδο, όπου φυλασσόταν από τον στρατό και στο τέλος, οι ράβδοι φτάνουν στην ελίτ, οι οποίοι συσώρευαν τον πλούτο τους στην τράπεζα. Ο Beck έδειξε πως τα οράματα των φτωχών και των λαϊκών στρωμάτων είναι οι εφιάλτες των πλουσίων και την εμμονή της ελίτ για περισσότερα πλούτη που οδηγεί σε απεργία και επανάσταση.<sup>117</sup>

<sup>112</sup> Tytell (1995) 321-322

<sup>113</sup> Περισσότερες πληροφορίες για την παράσταση στο παράρτημα Β.1.2.

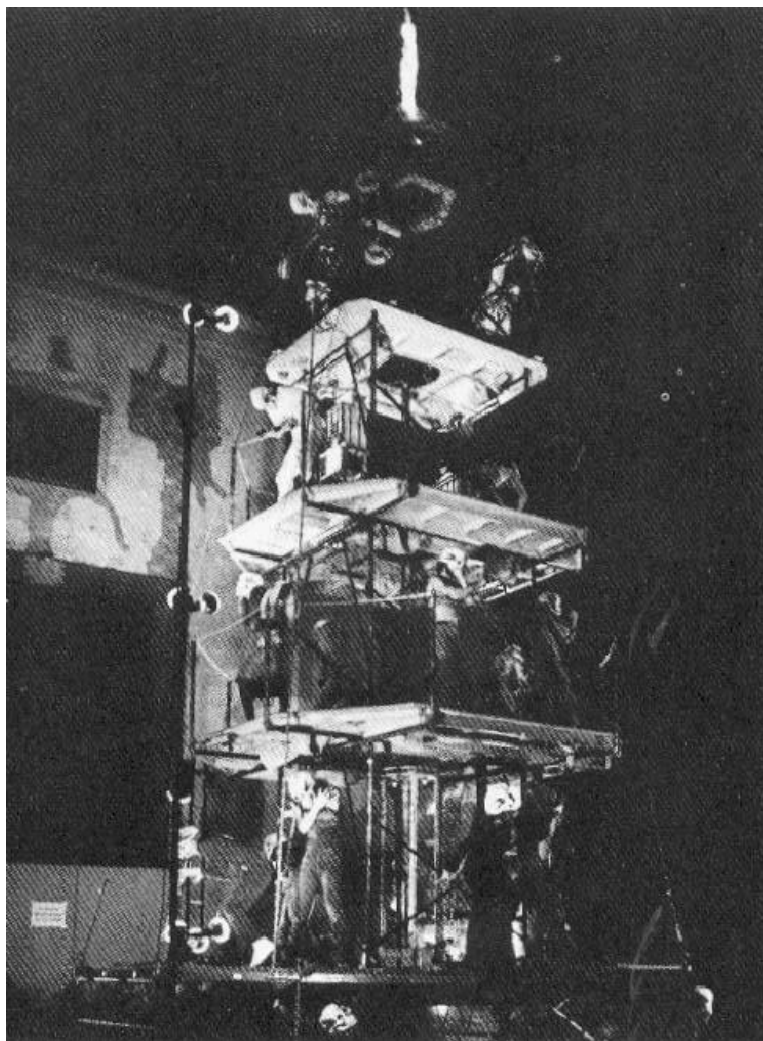
<sup>114</sup> Η παράσταση παρουσιαζόταν και με τον τίτλο: Dismantling the Money Tower. Περισσότερες πληροφορίες για την συλλογική δουλειά στην παράσταση στο παράρτημα Β.1.3.

<sup>115</sup> Shank (1982) 30

<sup>116</sup> Rosenthal (1998) 155

<sup>117</sup> Ryan (1974) 15-16

Στην κατάληξη του έργου έγινε μια συζήτηση για την πιθανή εφαρμογή ενός αναρχικού συστήματος που λειτουργεί χωρίς χρήματα. Η ιδέα του έργου, τόσο στην δομή όσο και στην εξέλιξή της, ήταν βασισμένη στην σχηματική αναπαράσταση της κοινωνικής διαστρωμάτωσης. Μια μεταλλική δομή<sup>118</sup> που υποδείκνυε την δύναμη της βιομηχανίας πάνω στην ζωή των ανθρώπων, αναπτύσσονταν σε πέντε επίπεδα απεικονίζοντας κάθετα την καταπίεση των ανώτερων τάξεων προς τις κατώτερες. Η ομάδα στο *Money Tower*, έκανε μια ευθεία κριτική στο καπιταλιστικό σύστημα και την διαβρωτική επίδραση του χρήματος στον άνθρωπο.

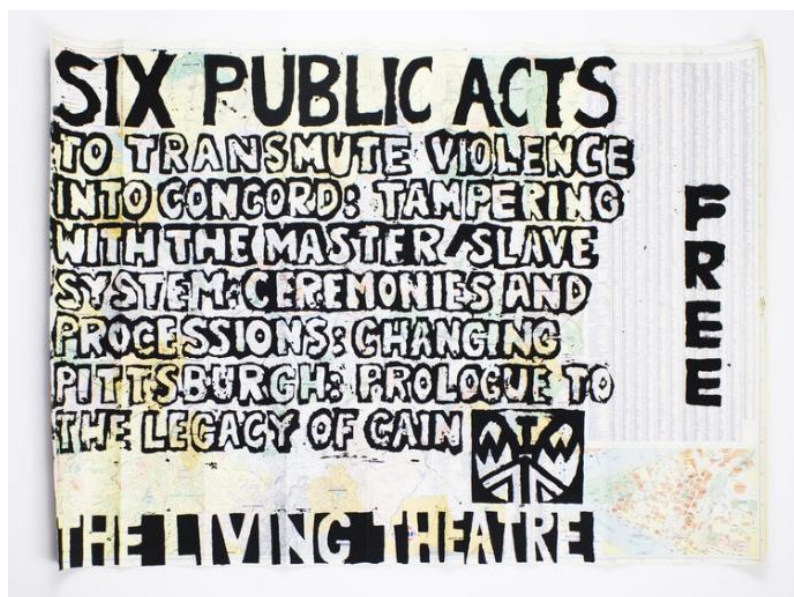


Φωτογραφία 3.5:  
Το Living Theatre στην  
μεταλλική δομή του  
*Money Tower*  
το 1975.

<sup>118</sup> Αντίστοιχο σκηνικό, μια τριώροφη δομή μεταλλικών σωλήνων, χρησιμοποίησε το Living Theatre, το 1965, στο *Frankenstein*.

### 3.4 Έξι Δημόσιες Δράσεις στον Αστικό Ιστό

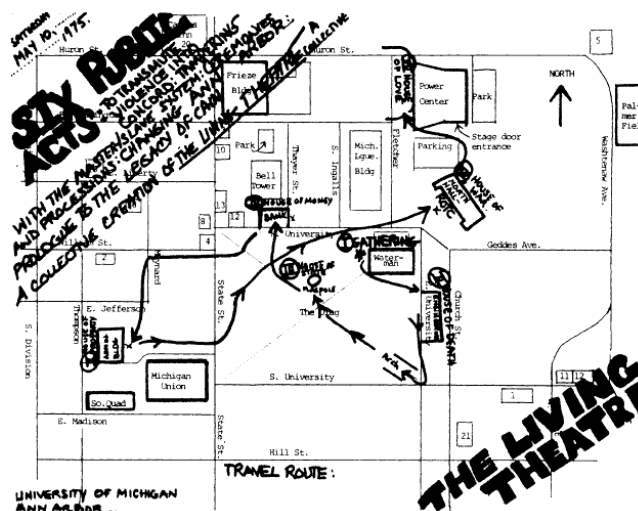
Το *Six Public Acts*<sup>119</sup> έκανε πρεμιέρα στις 6 Μαΐου του 1975 στο Πίτσμπουργκ. Ο τρόπος που αναπτύσσεται η παράσταση μέσα στον αστικό ιστό, είναι ένα τυπικό δείγμα του τρόπου με τον οποίο το Living Theatre, χρησιμοποιούσε διάφορους χώρους,



δημόσια κτίρια και τοποθεσίες και τη ρυμοτομία της πόλης για να παρουσιάσει τα έργα του.

Φ.3.6:  
*Six Public Acts*:  
Αφίσα της παράστασης.

Στις 10 Μαΐου του 1975, το Living Theatre παρουσίασε το έργο ως εναρκτήρια παράσταση στο Experimental Theatre Festival στην πόλη Ann Arbor.<sup>120</sup> Αυτή η παράσταση αναπτύχθηκε στις εκτάσεις του πανεπιστημίου της πόλης και αποτέλεσε μια διαδρομή που στάθμευε στους τόπους, όπου εδρεύανε οι κυρίαρχες δομές υποδούλωσης του ανθρώπου.



Φ.3.7:  
*Six Public Acts*: Το Δρομολόγιο στο Ann Arbor στις 10 Μαΐου 1975.

<sup>119</sup> Marrs (1984) 82

<sup>120</sup> *Six Public Acts*: Βίντεο από μεταγενέστερη παρουσίαση της παράστασης στην ελβετική πόλη La Chaux de Fonds στις 4 Μαΐου του 1977 στο: <https://vimeo.com/27150359>

Στο Γυμνάσιο Waterman, από τον χώρο της εκπαίδευσης που ρόλος της είναι η μετάδοση της γνώσης και η προετοιμασία του νέου πολίτη, η παράσταση εισήγαγε τον θεατή στο περιβάλλον του έργου, περιγράφοντας τους έξι οίκους της υποδούλωσης και τα ερωτήματα που παράγουν. Χάρτες με τις τοποθεσίες που εξελισσόταν η παράσταση δόθηκαν στο κοινό στην έξοδο για να πάει στην πρώτη δημόσια δράση.<sup>121</sup> Ο Σαμάνος – Χρόνος είχε την ευθύνη να οδηγεί την πομπή των ερμηνευτών και θεατών, από την μία τοποθεσία στην άλλη και ο ηθοποιός που τον υποδύονταν είχε και τον ρόλο του Αφηγητή, που πολύ συχνά στην διάρκεια της διαδρομής, ανακοίνωνε τον πραγματικό

χρόνο.



Φ.3.8:  
*Six Public Acts:*  
 Πρόλογος στο  
 Γυμνάσιο  
 Waterman.



Φ.3.9:  
*Six Public Acts:*  
 Δράση στον «Οίκο  
 του Θανάτου».

*Sequence at the House of Death.*

Photo Ron Blanchette

Η πρώτη στάση, ο «Οίκος του Θανάτου», στο κτίριο Έρευνας της Πυρηνικής Ενέργειας, σηματοδότησε τον θανάσιμο κίνδυνο της χρήσης της. Οι ερμηνευτές βημάτιζαν, αναστενάζοντας και τακτικά σχημάτιζαν εμβληματικά ταμπλό που

<sup>121</sup> Vicentini (1975) 81-82

εξέφρασαν τη οδύνη και την απόγνωση. Στο γκαζόν έξω από το κτίριο, ένας ηθοποιός τοποθέτησε μια πινακίδα που έγραφε «Φόνος – Θάνατος».<sup>122</sup> Έξι ερμηνευτές παρουσίασαν την «πανούκλα»,<sup>123</sup> και στο τέλος της σκηνής, άλλοι συμμετέχοντες τοποθέτησαν τα παπούτσια των «νεκρών» μπροστά σε περίπου εκατό πενήντα θεατές.<sup>124</sup> Η Malina αφηγήθηκε την ιστορία του Κάιν και του Άβελ, ενώ δύο ηθοποιοί παρουσίασαν με «βιο-μηχανικές» κινήσεις την πρώτη δολοφονία. Μετά την αφήγηση, ερμηνευτές και θεατές ξεκίνησαν μια κουβέντα για τη βία στη ζωή τους.

Ο Σαμάνος – Χρόνος ανακοίνωσε την μετακίνησή τους στον «Οίκο του Κράτους», όπου κατά την διαδρομή οι ερμηνευτές ενσάρκωναν σκηνές υποδούλωσης και φόνου. Στον ιστό της σημαίας στην πανεπιστημιούπολη, σύμβολο του κράτους, οι ερμηνευτές στάθηκαν σε ανοικτό σχηματισμό γύρω από τον ιστό. Έπειτα ξάπλωσαν με το πρόσωπο στη γη και άρχισαν ένα τελετουργικό τραγούδι τιμώντας τις δέκα χιλιάδες εξουσίες, ταπεινώσεις και αρχές του κράτους, που είναι υπεύθυνες για τις κατεστραμμένες ζωές



και χαμένες ελπίδες των ανθρώπων. Στο τέλος της τελετής, ο Beck τρύπησε το δάχτυλό του με μια βελόνα και έβαψε με το αίμα του το κοντάρι της σημαίας. Οι υπόλοιποι ερμηνευτές ακολούθησαν το παράδειγμά του. Ο σαμάνος ρώτησε αν κάποιοι θεατές επιθυμούσαν να συμμετάσχουν και περίπου σαράντα άτομα από το κοινό το έκαναν. Μια άτυπη συζήτηση ξεκίνησε, όπως στο τέλος κάθε δράσης.<sup>125</sup>

Φ.3.10: *Six Public Acts*: Ο Julian Beck στον «Οίκο του Κράτους».

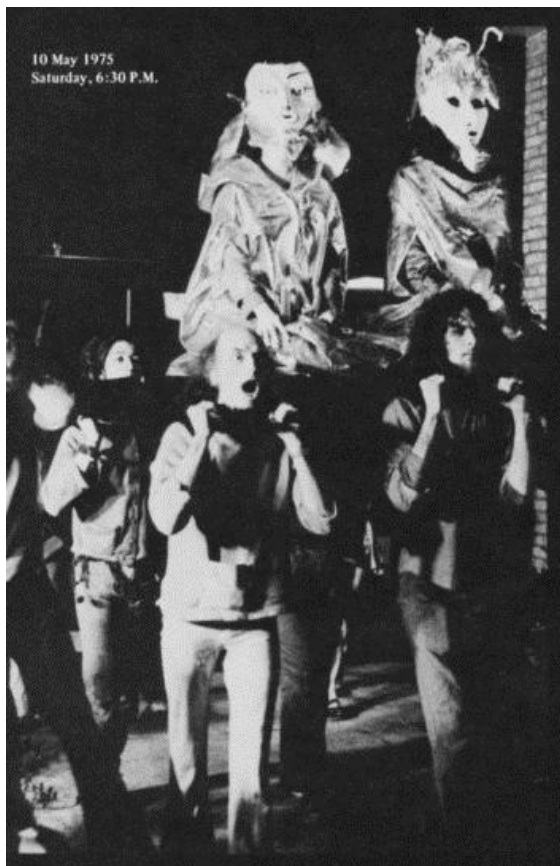
<sup>122</sup> Vicentini (1975) 83

<sup>123</sup> Η «πανούκλα», όπως την εκτελεί το Living Theatre, είναι μια κλιμακωτή θεατρική διαδικασία οδύνης και πόνου, που οδηγεί σταδιακά στον θάνατο, και προέρχεται από *Το Θέατρο και το Είδωλό του*, του Antonin Artaud.

<sup>124</sup> Tytell (1995) 322

<sup>125</sup> Vicentini (1975) 86





Φ.3.11: *Six Public Acts:*  
 Ο «Οίκος του Χρήματος».

Η επόμενη πομπή, στην οποία οι ερμηνευτές ενσάρκωναν σκηνές βασανιστηρίων, οδήγησε την ομάδα στην Τράπεζα της Huron Valley, όπου στεγαζόταν ο «Οίκος του Χρήματος». <sup>126</sup> Δύο ηθοποιοί με χρυσές μάσκες έγιναν ο «χρυσός μόσχος», ενώ οι υπόλοιποι έριχναν χούφτες εικονικά χρήματα στο πλήθος, που έγραφαν: «όποιος δέχεται τα χρήματα είναι δούλος της εξουσίας που τα τυπώνει». Τα χρήματα, στη συνέχεια συγκεντρώθηκαν και κάηκαν καθώς οι ερμηνευτές απήγγειλαν τις λέξεις που είναι γραμμένες πάνω στο δολάριο. <sup>127</sup>



Φ.3.12:  
*Six Public Acts:*  
 Ο «Οίκος της  
 Ιδιοκτησίας».

Μετά την συζήτηση, ο σαμάνος οδήγησε την ομάδα στο κτίριο Διοίκησης που διευθετούσε τα του «Οίκου της Ιδιοκτησίας». Η ομάδα σχημάτισε ένα σκελετό φυλακής δύο επιπέδων, από μεταλλικές μπάρες, καθώς τραγουδούσαν για τις δομές που υποδουλώνουν τα άτομα. Με την ολοκλήρωση της δομής, ο Beck διάβασε ένα

<sup>126</sup> Shank (1982) 29

<sup>127</sup> Vicentini (1975) 87

κείμενο<sup>128</sup> σχετικά με τη δουλεία και την δολοφονία, την ιδιοκτησία και την κλοπή. Οι «φυλακισμένοι» ερμηνευτές άρχισαν να σπαρταρούν και να κραυγάζουν: «πώς μπορούμε να βγούμε; Πώς μπορούμε να ξεφύγουμε;» Διάφορες απαντήσεις δόθηκαν, αλλά οι «φυλακισμένοι» δεν απελευθερώνονταν μέχρι να μνημονευτεί το παράδειγμα του ισπανικού εμφύλιου πολέμου. Διέλυσαν τις μπάρες των «κελιών» τους και πήγαν στο κοινό για συζήτηση.<sup>129</sup>

Η πορεία προς το «Οίκο του Πολέμου», στο κτίριο της στρατιωτικής ακαδημίας ROTC, συνοδεύτηκε από επαναστατικά τραγούδια που τραγουδούσαν ηθοποιοί και θεατές μαζί.<sup>130</sup> Όταν έφτασαν στο κτίριο, οι ερμηνευτές χρησιμοποίησαν τις μπάρες από τα κελιά για να εκτελέσουν στρατιωτικά γυμνάσια. Αφού ολοκλήρωσαν τις ασκήσεις, η ομάδα σχημάτισε μια πυραμίδα με τα ραβδιά και τα σώματά τους και απήγγειλε ένα ποίημα για τον πόλεμο. Η πυραμίδα κατέρρευσε και οι ερμηνευτές τοποθέτησαν ψωμί και τριαντάφυλλα στα σκαλοπάτια του κτιρίου, για να καταδείξουν αυτά που πραγματικά έχει ανάγκη ο άνθρωπος αντί πολέμων. Η ομάδα κράτησε μια σιωπή είκοσι δευτερολέπτων για να τιμήσει όσους θεωρούσε ότι ανόητα έχασαν τη ζωή τους σε παράλογους πολέμους, και στη συνέχεια, ξεκίνησε μια συζήτηση με το κοινό.<sup>131</sup>



Φ.3.13:  
*Six Public Acts:*  
Ο «Οίκος του  
Πολέμου».

*R.O.T.C. – The House of War*

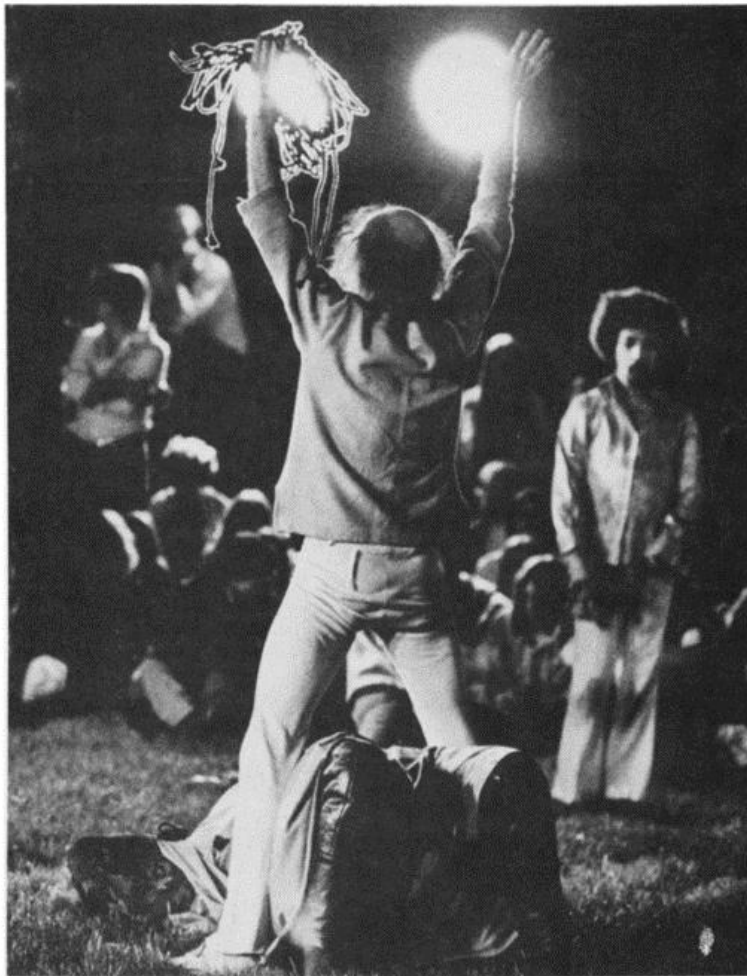
<sup>128</sup> Απόσπασμα από το «Memoirs on Property» του Prudhon

<sup>129</sup> Vicentini (1975) 89

<sup>130</sup> Vicentini (1975) 91

<sup>131</sup> Marris (1984) 84

Η σιωπηλή πομπή έφτασε στο πάρκο μπροστά από το Κέντρο Ενέργειας και σχημάτισε ένα ημικύκλιο με μέτωπο στο κτίριο. Στον τελευταίο, τον «Οίκο της Αγάπης»,<sup>132</sup> οι ερμηνευτές απήγγειλαν ένα ποίημα για την αγάπη και το μοτίβο αφέντη – σκλάβου μέσα στις ανθρώπινες σχέσεις και άρχισαν να δένουν ο ένας τον άλλον ώσπου μόνο ένας ερμηνευτής παρέμεινε ελεύθερος. Περιπάτησε μέσα στο κοινό, εώς ότου ένας θεατής έδεσε και αυτόν. Μετά από λίγα λεπτά, οι θεατές άρχισαν να αποδεσμεύουν τους ερμηνευτές και ανταμείφθηκαν με αγκαλιές. Όταν ο καθένας είχε απελευθερωθεί, ολόκληρη η ομάδα σχημάτισε κύκλο και τραγούδησε ένα χορικό. Αφού η ομάδα κατάλαβε ότι όλοι οι συμμετέχοντες είχαν κατακτήσει την ενοποίηση, διαλύθηκε.



*Love enslavement sequence at the House of Love.*

Φ.3.14: *Six Public Acts:*  
Ο «Οίκος της Αγάπης».

<sup>132</sup> Tytell (1995) 323

### 3.5 \_\_\_\_\_ Η Χωροθέτηση της Πολιτικής Συνείδησης: *The City Absolute*

*Το θέατρο είναι ο δούρειος ίππος με τον οποίο μπορούμε να κατακτήσουμε την πόλη.*

Julian Beck<sup>133</sup>

Η δουλειά του θεάτρου, όπως μας εξηγεί ο Beck:

*έχει να κάνει με την ενεργοποίηση του λαού, επαναφέροντας την ικανότητα της σκέψης και της ελεύθερης αίσθησης, σκορπώντας ερεθίσματα που θα απελευθερώσουν τα κορμιά τους, τη φαντασία τους και πάνω από όλα τη δύναμή τους. Αυτός είναι ο μυστικός ιερός τρόμος.<sup>134</sup>*

Από τη στιγμή που το Living Theatre επέλεξε να εγκαταλείψει το συμβατικό θέατρο και την ασφάλεια της μεσαίας τάξης, κατάλαβε πως ευθύνη του επαναστάτη καλλιτέχνη είναι να εκπαιδεύσει και να οργανώσει την εργατική τάξη. Για την ομάδα ήταν σημαντικό, για παράδειγμα, να κάνει τους favellados<sup>135</sup> να αποκτήσουν επίγνωση της σχέσης μαζοχιστής – σαδιστής. Αν οι καταπιεσμένοι, μπορούσαν να κατανοήσουν και να υπερβούν αυτή τη δομική σχέση, αυτό θα μπορούσε όπως πίστευε ο Beck: «να μεταμορφώσει τον κόσμο, από ένα σύστημα οικονομικό και ψυχολογικό στο μοτίβο αφέντη – σκλάβου, σε μια δομή, η οποία δεν θα είναι πλέον παρασιτική και εκμεταλλευτική αλλά μάλλον δημιουργική».<sup>136</sup>

Η ομάδα αντιλήφθηκε ότι ο μόνος τρόπος να επικοινωνήσει με τους «σκλάβους» των προνομιούχων, αφού αυτοί δεν μπορούσαν να πάνε στο θέατρο, ήταν το θέατρο να τους συναντήσει στους δρόμους.<sup>137</sup> Το Living Theatre, την δεκαετία του 1960, είχε παρουσιάσει στον δρόμο θεατρικά δρώμενα, στο πλαίσιο μαζικών διαδηλώσεων και στο σκεπτικό μιας ελευθεριακής κατάληψης του δημόσιου χώρου. *Η Κληρονομιά του*

---

<sup>133</sup> Mangan (2013) 247

<sup>134</sup> Beck (1972) 102

<sup>135</sup> Οι φτωχοί κάτοικοι στις φαβέλες της Βραζιλίας.

<sup>136</sup> Shank (1982) 27

<sup>137</sup> Rosenthal (2011) 142

*Κάιν*, μπορούσε να λάβει χώρα στον δρόμο ή σε άλλες τοποθεσίες μιας πόλης ή ενός χωριού και το κάθε έργο σχεδιάστηκε ώστε να προκαλεί από μόνο του ένα γεγονός που αναταράσσει τη λειτουργία μιας κοινότητας, και όχι στα πλαίσια ενός μεγαλύτερου γεγονότος. Ο θίασος αντιμετώπισε και πρακτικά ζητήματα, αφού το θέατρο στον δρόμο χρειάζεται να είναι μεταφερόμενο και ευέλικτο. Για να είναι επιτυχές, πρέπει να είναι εντελώς απροσδόκητο και να συνοδεύεται από σύμβολα, σχεδιαγράμματα και πολιτικά συνθήματα. Μια άλλη πτυχή του θεάτρου δρόμου που λειτούργησε ιδιαίτερα για το Living Theatre ήταν ότι, «το μέσο είναι το μήνυμα».<sup>138</sup> Αν μια θεατρική δράση γίνεται στο δρόμο, σε μια στάση λεωφορείων, τράπεζα ή σούπερ μάρκετ, οι άνθρωποι θα ακούσουν. Η Malina αναγνωρίζει την δύναμη του δρόμου: «ο δρόμος είναι ένας μυστικιστικός χώρος.. ανήκει στον καθένα και σε κανένα.. είναι ένα πέρασμα.. έχει τους δικούς του κανόνες.. κάθε δρόμος έχει την δικιά του πολιτική και πνευματική ατμόσφαιρα.»<sup>139</sup> Ο δρόμος και γενικότερα οι ανοιχτοί κοινόχρηστοι χώροι αποτελούν έναν κοινό τόπο συνάντησης και ισότιμης συνύπαρξης όλων των ανθρώπων, χώρο ελεύθερης έκφρασης, δημιουργίας και ανεμπόδιστης πολιτικής και κοινωνικής ζύμωσης. Κάθε τόπος φέρει την δική του ταυτότητα που συνεπάγεται κοινωνικά, πολιτικά και ιστορικά συμφραζόμενα, ενώ ο δημόσιος δρόμος αποτελεί στην εκάστοτε ιστορική περίοδο ένα βαρόμετρο εκδημοκρατισμού της κοινωνίας.

Στη Βραζιλία, το Living Theatre έδρασε άμεσα και γρήγορα, μέσα από τις διασταυρώσεις της φυλής, της τάξης και του πολιτισμού, ώστε οι *favellados* να συμμετάσχουν στη συλλογική δημιουργία. Τα έργα αποκτούσαν νόημα, όταν σε συνεργασία με αγρότες, εργάτες, παιδιά και ακτιβιστές παρουσίαζαν τη δυναμική σχέση «αφέντη – σκλάβου».<sup>140</sup> Το Living Theatre πήρε πολύτιμα μαθήματα για την διαπολιτισμική σημασία στον οικουμενικό χαρακτήρα μιας κοινότητας. Τα μέλη της ομάδας πήραν συνεντεύξεις από τους κοινωνικά αποκλεισμένους για τα όνειρα, τους στόχους, τις συνθήκες διαβίωσης, την κοινότητα, την οικογένεια, και την εργασία.<sup>141</sup> Όλες αυτές οι ηχογραφήσεις επεξεργάστηκαν και χρησιμοποιήθηκαν στη δουλειά τους. Κατέκτησαν έτσι, τη σχέση του καλλιτέχνη με τον θεατή, και τη σχέση του θεατή με

---

<sup>138</sup> Marris (1984) 146

<sup>139</sup> Rosenthal (1998) 150

<sup>140</sup> Rosenthal (2011) 75

<sup>141</sup> Ryan (1971) TDR 15

το έργο. Οι ερμηνευτές δεν έφεραν πλέον ένα έργο στους θεατές αλλά τους ενέτασσαν στη διαδικασία της δημιουργίας. Οι εργαζόμενοι, θα μπορούσαν έτσι, να ταυτιστούν με το έργο, δεδομένου ότι αυτό ασχολείται με τους προσωπικούς τους προβληματισμούς και ιδέες.<sup>142</sup>

Στις προηγούμενες δουλειές τους, η απεύθυνσή τους στο κοινό ήταν διαφορετική καθώς επιδίωξή τους ήταν είτε να προκαλέσουν μια έντονη αντίδραση σοκάροντας το κοινό,<sup>143</sup> είτε να το γοητεύσουν με μια σαγηνευτική αγκαλιά. Στην *Κληρονομιά του Κάιν* χρησιμοποίησαν τις θεατρικές τους δεξιότητες ώστε να επικεντρώσουν την προσοχή των εργαζομένων στο χωροταξικό περιβάλλον που βιώνουν και να ενθαρρύνουν μια συζήτηση για κοινωνική, πολιτική και οικονομική αλλαγή. Οι εργάτες αντιλαμβάνονταν το νόημα των έργων, στους χώρους που παράγονταν οι εξουσιαστικές σχέσεις. Η προσδοκώμενη εξέλιξη θα ήταν οι εργαζόμενοι να πάρουν τον έλεγχο της παραγωγής και να αντικαταστήσουν το κίνητρο του κέρδους με δημιουργική ώθηση στη δουλειά τους.<sup>144</sup> Ο Stephen Ben Israel, μέλος του θιάσου, περιγράφει τον κύκλο των έργων σαν: «ένα θέαμα που ασχολείται κυρίως με το θέμα της υποδούλωσης ανθρώπου από άνθρωπο και τις διάφορες εκφάνσεις της.. μια προσπάθεια εξορκισμού της υποδούλωσης όπως την ξέρουμε».<sup>145</sup>

Επειδή η λεκτική επικοινωνία σε μια ξένη γλώσσα είναι δύσκολη, η ομάδα χρησιμοποίησε την γλώσσα του σώματος, το σωματικό θέατρο των κινήσεων, των στάσεων, των χειρονομιών, και των συμβόλων. Ο περιορισμένος διάλογος βοήθησε στο να αποφευχθεί η λογοκρισία, καθώς κάθε παράσταση έπρεπε να εγκρίνεται από τις αρχές. Οι ερμηνευτές κλήθηκαν να προσωποποιήσουν όχι έναν χαρακτήρα αλλά αφηρημένες ιδέες και σύμβολα. Να θεατροποιήσουν τις τοποθεσίες, τους χώρους και τα αρχιτεκτονικά κτήρια και τον συμβολισμό που αποδίδει η χρήση και η σημασία τους στο σύστημα και την ψυχολογία των ανθρώπων.

---

<sup>142</sup> Marris (1984) 147

<sup>143</sup> Callaghan (2003) 24

<sup>144</sup> Shank (1982) 29

<sup>145</sup> Ryan (1971) TDR 15

Το σαδομαζοχιστικό σύνδρομο του ανθρώπου επιτρέπει στο μοτίβο «αφέντης – σκλάβος» να αναπαράγεται σε όλες τις δομές και τις σχέσεις της κοινωνίας. Η *Κληρονομιά του Κάιν*, αναφέρεται στο ανθρώπινο γένος, που θεμελίωσε την πορεία του πάνω στον φόνο, στην δολοφονία αδελφού από αδελφό και καταδικασμένο συνεχίζει έτσι με πολέμους σε όλη την ιστορία του. Μήπως η βιβλική αλληγορία αντί για ερμηνεία, δίνει ένα άλλοθι από το χέρι της χριστιανικής θρησκείας σε όλη την αιματοβαμμένη ιστορία του ανθρώπου; Για το Living Theatre, και την αναρχική θεώρηση, όλοι οι άνθρωποι είναι αδέλφια και δεν θα έπρεπε να τους χωρίζει καμία φυλή, έθνος, θρησκεία, χρώμα, φύλο ή ιδεολογία. Αυτό το γένος των ανθρώπων, που το Living Theatre ονομάζει *Η Κληρονομιά του Κάιν* έχτισε τον πολιτισμό που όλοι γνωρίζουμε και που η ομάδα, πιθανόν, συμπύκνωσε στην ιδέα του *The City Absolute*, *The Saturation City*, *The Penetration City*, όπως ήταν το πλήρες όνομά του έργου.

Η *City Absolute*, η πόλη του κορεσμού και της διείσδυσης, είναι η «απόλυτη» πόλη, το δημιούργημα του πολιτισμού των ανθρώπων, όπου οι «οίκοι» της είναι οι τοποθεσίες, όπου ο «κληρονόμος» του Κάιν, εξασκεί ηδονικά το σαδομαζοχιστικό του σύνδρομο στις έξι δομές της υποδούλωσης: αγάπη, ιδιοκτησία, χρήματα, κράτος, πόλεμος, και θάνατος. Μέσα στις ανθρώπινες σχέσεις, και τα αγνότερα συναισθήματα, όπως η αγάπη, ενυπάρχει το σύνδρομο «αφέντη-σκλάβου», η ανάγκη να σου ανήκει ο άλλος και κατά επέκταση η ανάγκη να κατέχεις, το σύνδρομο της ιδιοκτησίας, που έχει ως αποτέλεσμα την ύπαρξη των χρημάτων, πού προϋποθέτουν την κρατική εξουσία, που συχνά έχει ανάγκη τον πόλεμο, που το μόνο που φέρνει είναι θάνατος. Οι «Οίκοι» που αντιστοιχούν σε αυτές τις έξι εκφάνσεις της ανθρώπινης συμπεριφοράς αναζητούνται σε τοποθεσίες, κτήρια και άλλες αρχιτεκτονικές μορφές μέσα στον αστικό ιστό και το περιβάλλον των ανθρώπων. Μια χωροταξία της ανθρώπινης συμπεριφοράς, που μέσα από το αποκαλυπτικό σύνδρομο αφέντης-σκλάβος, γίνεται μια χωροταξία πολιτικής συνείδησης κάθε εξουσιαζόμενου που αναγνωρίζει τον εξουσιαστή του.

Αυτή η χωροταξία ορίζεται με διάφορους τρόπους σε όλον τον Κύκλο του Κάιν.<sup>146</sup> Σε πολλές περιπτώσεις ένας «Οίκος» αναπτύσσονταν σε ένα ολόκληρο έργο, όπως στο

---

<sup>146</sup> Παρατίθεται στο παράρτημα Β.2, πίνακας με τα έργα που η διατριβή μας ερεύνησε και εντάσσονται στην *Κληρονομιά του Κάιν*, σε κατηγοριοποίηση του συγγραφέα.

*Ten Dreams about Mother*, όπου με σκηνικό το σχολικό περιβάλλον, οι δεσμευτικές σχέσεις μητέρας – παιδιού, κατοικούν στον «Οίκο της Αγάπης», ή στο *Turning the earth*, όπου το ζήτημα της γης και της ανάκτησής της, ανήκει στην ευθύνη του «Οίκου της Ιδιοκτησίας». Στους χώρους εργασίας, το *Money Tower* αναζητά την υποδουλωτική δύναμη του «Οίκου του Χρήματος», ενώ στις φυλακές, με το *Prison Play 1*, η κριτική της ομάδας στην καταστολή και τη βία της εξουσίας, προφανώς απευθύνονταν στον «Οίκο του Κράτους». Πιθανόν, το *Seven Meditations on Political Sado-Masochism*, με την μελέτη του στις απάνθρωπες μεθόδους βασανισμού να αναφέρονταν στον «Οίκο του Θανάτου». Δεν προκύπτει κάποια αντιστοιχία ενός ολόκληρου έργου με τον «Οίκο του Πολέμου», αλλά είναι έκδηλη η ειρηνιστική θεώρηση του θιάσου, και προπομπός κάθε πολέμου στην ιστορία, ο πρώτος αδελφικός φόνος.



Φ.3.15: Το *Six Public Acts* παρουσιάστηκε σε διάφορες πόλεις την περίοδο 1975-79.

Στο *Six Public Acts*, απεναντίας, αναπτύσσεται ολόκληρος ο σκελετός μιας πόλης, που κατακτώντας την με την πομπή του θιάσου και των θεατών, διαγράφεται μια διαδρομή



που επισκέπτεται και τους έξι «Οίκους». Η *City Absolute*, ζωντανεύει σε κάθε παράσταση του έργου σε άλλη πόλη και διαφορετικές ώρες της ημέρας, και επομένως οι τοποθεσίες των «Οίκων» και η σειρά παρουσίασής τους, άλλαζαν ανάλογα με την χωροταξία της πόλης και τις ανάγκες της διαδρομής που θα ακολουθούσαν στον εκάστοτε αστικό ιστό. Σε κάθε «Οίκο», η επίσκεψη τελείωνε με συζήτηση, αν και δεν μπορούμε να γνωρίζουμε ποιας διάρκειας ή έκτασης, ενώ ως φινάλε της παράστασης επιλεγόταν ο «Οίκος της Αγάπης».

Η επιλογή του κάθε αρχιτεκτονήματος και τοποθεσίας, που θα φιλοξενήσει τον αντίστοιχο «Οίκο» σηματοδοτεί επομένως και διαφορετικά σημαίνοντα για την κάθε πόλη. Η πόλη, όπως και στις παραστάσεις του Μεσαίωνα, μεταμορφώνεται σε θεατρική σκηνή, αλλά με κοινωνικά και πολιτικά χαρακτηριστικά και όχι θρησκευτικά παρά τη χρήση της τελετουργίας. Αντίστοιχα στον Μεσαίωνα οι οίκοι περιφέρονταν μέσα στην πόλη, ως μεταφερόμενα σκηνικά, ενώ στο *Six Public Acts*, οι «Οίκοι» ήταν ξεχωριστές τοποθεσίες ή αρχιτεκτονικές προσομοιώσεις καταπιεστικών δομών του συστήματος.

Στην διακήρυξή του, ο Beck, ζητούσε να εγκαταλείψουμε τα θέατρα, καθώς: «όλες οι κτηριακές δομές ανήκουν στις αρχές, που τις υπερασπίζονται με όπλα.. μέσα μιλούν μια γλώσσα που δεν μας αφορά».<sup>147</sup> Στο συγκεκριμένο έργο, το *Living Theatre* επικρίνει τις αστικές δομές της αμερικάνικης κοινωνίας.<sup>148</sup> Αναγνωρίζει πως τα κτήρια έχουν την εγκλωβιστική δύναμη να ορίσουν τις ζωές των ανθρώπων. Παρατηρούμε πως σε κάθε «Οίκο», το αρχιτεκτόνημα ή το αστικό περιβάλλον νοσηματοδοτεί κάτι συγκεκριμένο στον κοινωνικό ιστό και στην δομή και οργάνωση της πόλης και ως τέτοιο αντιμετωπίζεται. Οι κάτοικοι μιας πόλης τρέφουν συναισθήματα για το αρχιτεκτονικό περίβλημα μιας δομής του συστήματος, που τους έχει πιθανόν δυσκολέψει, και η χρήση αυτών των αρχιτεκτονημάτων ως σκηνικό περιβάλλον μιας θεατρικής δράσης που σχολιάζει αυτές τις δομές, προκαλεί βιωματικούς συνειρμούς στον θεατή. Όλα τα έργα που περιλαμβάνονται στον κύκλο έχουν σύνδεση της σημείωσης του χώρου με το θέμα τους και προκαλούν την αναβίωση της εμπειρίας του

---

<sup>147</sup> Rosenthal (2011) 62

<sup>148</sup> Callaghan (2002) 69

χώρου στην θεατρική δράση. Η Malina αναφέρεται στην πολιτική του χώρου, αναζητώντας σε κάθε τόπο το φλέγον ζήτημα και την δυνατότητα κοινωνικής ανταπόκρισης.<sup>149</sup> Πολλοί σκηνοθέτες θεάτρου δρόμου, τις δεκαετίες του 1960 και 1970, ενσωματώνουν συμβολικά στοιχεία του αστικού περιβάλλοντος στις παραστάσεις τους, όπως επισημαίνει ο Carlson.<sup>150</sup>

Ανεξάρτητα με τον συγκεκριμένο τόπο και χρόνο της παράστασης, το Living Theatre, με τις *Έξι Δημόσιες Δράσεις* του, επιχείρησε την ενσωμάτωση της θεατρικής παράστασης μέσα στη ζωή. Τα μέσα για να επιτευχθεί αυτή η ενσωμάτωση ήταν η έμφαση στον εκάστοτε πραγματικό χρόνο και πραγματικό τόπο. Ο πραγματικός χρόνος, περισσότερο από ότι ο θεατρικός, τονίστηκε από τον Σαμάνο – Χρόνο που ανακοίνωνε την πραγματική ώρα κάθε δεκαπέντε δευτερόλεπτα σε όλη την παράσταση.<sup>151</sup> Η επίγνωση του πραγματικού χώρου είναι άμεση διότι η παράσταση επισκέφτηκε διάφορες τοποθεσίες της πόλης. Όπως υπογραμμίζει ο Shank,<sup>152</sup> οι θεατές, περπατώντας από τόπο σε τόπο, δεν μπορεί παρά να είχαν αντίληψη του πραγματικού χώρου, να εστιάζουν στα πραγματικά κτίρια παρά σε θεατρικά σκηνικά και να σκεφτούν την σύνδεση του κτιρίου με την πόλη τους και τον κόσμο.

Σημαντικός είναι επομένως, ο ρόλος της τελετουργίας, που μπορεί να εκτελέσει μόνο μια ενοποιημένη ομάδα ερμηνευτών και θεατών, και η λειτουργία της στην κατάκτηση του αστικού περιβάλλοντος. Όπως σημειώνει ο Innes,<sup>153</sup> το Living Theatre συχνά αποκαλούσε την πολιτική του στόχευση ως προφητεία, μια παράσταση - τελετή, καθοδηγούμενη από ηθοποιούς - σαμάνους με προσδοκώμενο αποτέλεσμα την απόλυτη επικοινωνία, σε πρωτόγονες, μυστικιστικές τελετουργίες. Το συμβατικό θέατρο απευθύνεται σε ένα παθητικό θεατή, ενώ οι τελετουργίες επιτρέπουν στον θεατή να εμπλακεί σε συμμετοχικές δράσεις που δημιουργούν μια κοινότητα με την δύναμη της αλλαγής.<sup>154</sup>

---

<sup>149</sup> Condee (2001) 31

<sup>150</sup> Carlson (1989) 34

<sup>151</sup> Marrs (1984) 152

<sup>152</sup> Shank (1982) 29

<sup>153</sup> Innes (1981) 187

<sup>154</sup> Callaghan (2013) 37

## Αντί Επιλόγου

Η *Κληρονομιά του Κάιν*, ένας κύκλος έργων για μη θεατρικούς χώρους, ταξίδεψε από τις φαβέλες της Βραζιλίας μέχρι τα χαλβουργεία του Πίτσμπουργκ, όπου η ομάδα έδινε παραστάσεις, χωρίς χρέωση για το ευρύτερο κοινό. Στη συνέχεια ο θίασος περιόδευσε στην Ευρώπη, μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1970. Επρόκειτο για μία σημαντική μεταβατική περίοδος για το Living Theatre, καθώς η ομάδα προσπάθησε να γίνει ένα πρότυπο για μια μη – βίαιη αναρχική κοινωνία. Τα μέλη της ομάδας μεταμόρφωσαν τη ζωή τους και προσπαθούσαν να επεκτείνουν την αλλαγή αυτήν και στους ανθρώπους. Πλέον αντί να προκαλούν το κοινό, αναζητούσαν τη δυναμική και συνειδητή συμμετοχή του θεατή στη συλλογική δημιουργική διαδικασία. Ασχολήθηκαν με την εκπαίδευση των εργατών και θεμελίωσαν τις παραστάσεις τους στα περιβάλλοντα που αναπτύσσονται τα προβλήματα και τα όνειρα της εργατικής τάξης. Συμμετείχαν στην τοπική κοινωνία και καλούσαν τους θεατές να τους επισκεφτούν για περαιτέρω γνωριμία και συζήτηση. Όπως ο Beck<sup>155</sup> δήλωνε: «η παρουσία μας είναι το μήνυμά μας... είμαστε, αυτό που πρεσβεύουμε».



Φ.3.16: Η Judith Malina στο *Six Public Acts* στην Γαλλία το 1978.

<sup>155</sup> Shank (1982) 30

# Κεφάλαιο 4

## Ο σύγχρονος κόσμος στο *Τέλος του Παιχνιδιού*

### 4.1 Πολιτισμικός και Πολιτιστικός κατακερματισμός

Η σημερινή πραγματικότητα βρίσκει τις τρεις έννοιες του θεάτρου, της αρχιτεκτονικής και της πολιτικής να συνεργάζονται σε μια πολυμορφία πολιτισμικών γεγονότων που σημειώνουν και υποδηλώνουν με διαφορετικά κάθε φορά τρόπο τα κοινωνικά συμφραζόμενα.

Την ιστορική στιγμή που ζούμε δεν έχουμε φυσικά την απαραίτητη χρονική και κατ' επέκταση συναισθηματική απόσταση για να την ορίσουμε. Μπορούμε μόνο να την εκφράσουμε ως βίωμα. Ήταν ένας ακόμα λόγος να επιλέξουμε μια σύγχρονη παράσταση, στην οποία είχαμε άμεση βιωματική εμπειρία.

Μέσα από μια πληθώρα ερεθισμάτων που κατακλύζουν την καθημερινότητα, οι τρεις τέχνες: το θέατρο, η αρχιτεκτονική και η πολιτική μοιάζουν με θραύσματα ενός παλιού κατακερματισμένου παζλ. Αντίστοιχα λοιπόν και στο πολιτισμικό τοπίο παρατηρούμε μια πληθώρα μεμονωμένων ίσως κινήσεων που προσπαθούν, η καθεμία με τον τρόπο της να δώσει το στίγμα της. Μέσα στον θόρυβο που προκαλεί ο καταγισμός των πολυάριθμων ερεθισμάτων, οι κινήσεις αυτές απευθύνονται τελικά σε ένα περιορισμένο κοινό.

## 4.2 Facta non Verba

Η Facta non Verba είναι μια αντιεξουσιαστική θεατρική ομάδα, η οποία ξεκίνησε την πορεία της το 2002, σε ένα υπόγειο στο κέντρο της Θεσσαλονίκης. Ένας από τους βασικούς στόχους της ήταν να συνδυάσει το καλλιτεχνικό όραμά της με το πολιτικό, προς την κατεύθυνση της κοινωνικής απελευθέρωσης.

Στα πρώτα της στάδια, επικεντρώθηκε στην ανάδειξη και την καλλιέργεια της συλλογικής δημιουργίας ως μέσου πολλαπλής επικοινωνίας, καλλιτεχνικής έκφρασης, αλλά και ως πρότυπο οργάνωσης μιας αντιϊεραρχικής συλλογικότητας. Με δική της πρωτοβουλία δημιουργήθηκαν ομάδες ατόμων που είτε μέσα από πολιτικές συνελεύσεις, είτε μέσα από σεμινάρια και συνεργασίες χρησιμοποίησαν την θεατρική τέχνη ως εργαλείο για κοινωνικοποίηση αντιεξουσιαστικών προταγμάτων, κατάδειξη της κρατικής καταστολής, ένδειξη αντίστασης, έκφραση αλληλεγγύης σε διωκόμενους αγωνιστές και κινήματα, συμμετοχή και θεατρική παρουσία σε αντιπολεμικές διαδηλώσεις, συμμετοχή σε οργάνωση κινητοποιήσεων αλληλεγγύης σε πρόσφυγες και μετανάστες, όπως το No Border.

Στην συνέχεια η ομάδα επικεντρώθηκε στην ανακάλυψη των ορίων της θεατρικής έκφρασης και της διάχυσης της γνώσης με μια σειρά θεατρικών εργαστηρίων και ελευθεριακών θεατρικών φεστιβάλ. Την περίοδο αυτήν σημειώθηκε το δεύτερο άνοιγμα της ομάδας απευθυνόμενη σε πολιτικοποιημένους θεατρόφιλους. Το τελευταίο διάστημα η ομάδα επέλεξε μια εσωστρεφή διαδικασία επαναπροσδιορισμού, αναστοχασμού και ενδοσκόπησης. Στην προσπάθειά της να στηρίξει τους αυτοδιαχειριζόμενους κατειλημμένους χώρους, φιλοξενήθηκε στην κατάληψη Φάμπρικα Υφανέτ, όπου ανέβασε και την παράσταση που επιλέξαμε.<sup>156</sup>

Η συγκεκριμένη ομάδα αποτελεί μια πολιτική θεατρική συλλογικότητα, όπως και το Living Theater, που εξετάσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Αξίζει να σημειωθεί ότι οι δύο αυτές ομάδες είχαν συνεργαστεί τον Μάιο του 2003, στην δημιουργία τριών θεατρικών δράσεων (street theatre, performance), στην Θεσσαλονίκη, ως ένδειξη

<sup>156</sup> Στο παράστημα Γ.2 δίνεται πλήρης παραστασιογραφία της ομάδας Facta non Verba.

διαμαρτυρίας αλλά και πολιτισμικής αντιπρότασης στην Πανευρωπαϊκή Σύνοδο Κορυφής των Υπουργών Πολιτισμού της Ευρωπαϊκής Ένωσης, που λάμβανε χώρα στην πόλη.<sup>157</sup>

Το τέλος του παιχνιδιού, ήταν η τέταρτη φορά που η *Facta non Verba*, ασχολήθηκε με το έργο του Samuel Beckett. Τον Μάρτιο του 2005, η ομάδα ανέβασε το *Περιμένοντας τον Μπέκετ: μια παράσταση για μνημένους*.<sup>158</sup> Επρόκειτο για μια πειραματική παράσταση εμβάθυνσης στο έργο του Μπέκετ, μια απόπειρα να αποκωδικοποιηθούν οι συμβολισμοί του συγγραφέα και να αποδοθεί η μπεκετική ατμόσφαιρα. Τον Οκτώβριο του 2008, ανέβασαν το *Περιμένοντας τον Γκοντό*, τοποθετώντας το πλαίσιο δράσης του έργου σε ένα βιομηχανικό σκουπιδότοπο με κάμερες παρακολούθησης και τους τέσσερις χαρακτήρες να παίζονται σε δίπολα. Τον Φεβρουάριο του 2009,<sup>159</sup> ανέβασαν το *Δοκιμές και Αυτοσχεδιασμοί πάνω στο Λίκνισμα του Σάμουελ Μπέκετ*, ένα work in progress με στόχο την εξερεύνηση του χρονορυθμού και του πλαισίου του συγκεκριμένου μονόπρακτου.



Φωτογραφία 4.1:  
*Το τέλος του παιχνιδιού: Ο Χαμ και ο Κλοβ στην σκηνή.*

<sup>157</sup> Αποσπάσματα των παραστάσεων της τρίπτυχης θεατρικής δράσης, *Πού είναι η έξοδος*, στο: *Facta non verba - Πού είναι η έξοδος - Θέατρο δρόμου*:

<https://www.youtube.com/watch?v=vhW8bdFJJ3M>

<sup>158</sup> Απόσπασμα της παράστασης στο: *Facta non verba - Περιμένοντας τον Μπέκετ*:

<https://www.youtube.com/watch?v=8J8hvM1QhQw>

<sup>159</sup> Η παράσταση ήταν μια συνεργασία με την χορογράφο και performer Νάνσυ Σταματοπούλου



και ενός στρουθοκαμηλισμού των επιθυμιών, με όλα τα κλασσικά μέσα προπαγάνδας και ύπνωσης που χρησιμοποιεί το σύστημα. Η ορθολογικότητα περιορίζει το άτομο σε μια κατάφαση της κοινωνίας, όπως αυτή είναι. Το παράλογο αμφισβητεί.

Ο Μπέκετ αντιμετωπίζει τον ήρωά του με μια τρυφερότητα, ο οποίος παθητικός και αξιολύπητος βρίσκεται γαντζωμένος ανάμεσα στη ζωή και το θάνατο, ανίκανος και για τα δύο. Στιγματισμένος από την ενοχή της ίδιας της ανθρώπινης ύπαρξης, από τα αποτρόπαια εγκλήματα και την κτηνωδία που υπέδειξε το ανθρώπινο είδος κατά την διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι γράφει, αυτά που βλέπει να συμβαίνουν έξω από το παράθυρό του. Έχοντας βιώσει την τραυματική εμπειρία του πολέμου με την βιομηχανοποιημένη εξόντωση των ανθρώπινων υπάρξεων στα ναζιστικά κρεματόρια, η εκτίμησή του για το μέλλον και την πορεία του ανθρώπινου γένους είναι δυσσείωνη. Καταστροφή του περιβάλλοντος, υπογεννητικότητα, μοναξιά, εξάρτηση, έλλειψη αλληλεγγύης. Ένας κόσμος που οδεύει προς το απόλυτο τίποτα.<sup>161</sup>

*Τίποτα δεν είναι πιο πραγματικό από το τίποτα.*

Samuel Beckett



Φωτογραφία 4.2:  
*Το τέλος του παιχνιδιού: Ο Χαμ και ο Ναγκ στην σκηνή.*

<sup>161</sup> Απόσπασμα από το έντυπο: Facta non Verba, τεύχος Ιουνίου 2017.



#### 4.3.2 Η Οπτική της Facta non Verba στο έργο

Η Facta non Verba περιγράφει την οπτική της πάνω στο έργο του Μπέκετ και την ανάλυση και προσέγγισή της στο *Τέλος του παιχνιδιού*, σε προσωπικές συνεντεύξεις στον συγγραφέα της διατριβής.<sup>162</sup> Σκηνοθέτης της ομάδας και της εξεταζόμενης παράστασης είναι η Έλενα Σταματοπούλου, για την οποία ο Μπέκετ είναι ένας μοναδικός συγγραφέας, διότι πάντα βάζει σε διαδικασία την σκέψη σου. Η σκηνοθετική προσέγγιση, τοποθετώντας το έργο στο δυστοπικό περιβάλλον του φθαρμένου εργοστασίου, ακολουθούσε λιτές γραμμές, ανέλυσε την ψυχοσύνθεση των χαρακτήρων και τις μεταξύ τους σχέσεις, με στόχο οι ηθοποιοί να φέρουν τα μηνύματα του συγγραφέα με την αληθινή τους ερμηνεία. Τα μέλη της ομάδας με την δεκαπενταετή τους κοινή πορεία έχουν αποκτήσει επικοινωνία εντός και εκτός σκηνής, και το μόνο που έπρεπε να κάνουν ήταν να καταλάβουν τι τους έλεγε το έργο.

Η σκηνοθέτης συναντάει το νόημα του έργου, στον μονόλογο του Χαμ, που περιγράφει πώς τυφλώθηκε και λέει: «κουράστηκα, θέλω να σταματήσω..» και τότε χάνει την δυνατότητα του και να βλέπει και να κινείται. Να μην σταματήσεις ακόμα και αν κουραστείς, αλλιώς, χάνεις την δυνατότητα να επηρεάζεις τον κόσμο και να επηρεάζεσαι από αυτόν. Όπως ο Χαμ, που υποδύθηκε η Σταματοπούλου, ο οποίος ζει μέσα στο κεφάλι του. «Μια σταγόνα νερό μες το κεφάλι του». Θα μπορούσε, όλο το έργο να εκτυλίσσονταν μέσα σε ένα κεφάλι, όπως το αντιλαμβάνεται το μέλος της ομάδας Εύη Αποστολίδη: «Με εγκέφαλο - κεντρικό νευρικό σύστημα τον εκάστοτε Χαμ, περιφερικό - αυτόνομο νευρικό σύστημα τον Κλοβ και αναμνήσεις - DNA των προγόνων μας από τους σκουπιδοτενεκέδες, παρατηρούμε με υαλοειδή φακό ένα μέλλον που σβήνει».

Το σκηνικό αποτέλεσε μια αναπάντεχη συγκυρία, ένα βουβό ογκώδη πρωταγωνιστή, που έδωσε στην παράσταση μια δυναμική που δύσκολα θα έβρισκε σε μια συμβατική σκηνή. Η κατάσταση του εργοστασίου που το φθείρει ο χρόνος, τα χρώματα, η μυρωδιά, το άπλωμα του βλέμματος μέσα στον ρημαγμένο χώρο αποτέλεσαν μια

<sup>162</sup> Συνεντεύξεις με την σκηνοθέτη και τα μέλη της Facta non Verba στο παράρτημα Γ.1

εμπειρία, για την Λένα Ντάγκα, που υποδύθηκε τον Κλοβ. Για την Νελ, που έπαιξε η Τζοάννα Πεφτουλίδου το σκηνικό περιβάλλον ήταν «ετοιμόρροπο, σε αναμέτρηση με τη φθορά, όπως και τα πρόσωπα του έργου».

Στο *Τέλος του παιχνιδιού*, η Σάσα Δημητριάδου, βοηθός σκηνοθέτη στην παράσταση, βίωσε: «τη μετατόπιση της επικοινωνίας από το ανθρώπινο στο μη ανθρώπινο». Δηλαδή, από το έμψυχο περιβάλλον, στην φύση και στο οικοδόμημα που παρουσίαζε το νεκρό τοπίο του φθαρμένου εργοστασίου. Η ανάλυση του έργου γέννησε στην ομάδα, υπαρξιακά ερωτηματικά σε σχέση με την πορεία της, αλλά και την θέση της στην κοινωνία. Η διετής προετοιμασία του έργου αποτελέσει για την *Facta non Verba*, μια διαβατήρια τελετή. Όπως επισημαίνει η Σταματοπούλου, ο θίασος ενηλικιώθηκε και άνοιξε ένα νέο κύκλο.



Φωτογραφία 4.3:  
Ο Κλοβ και ο  
Χαμ στο *Τέλος  
του παιχνιδιού*



Φωτογραφία 4.4:  
Η Νελ και ο  
Ναγκ στο κασόνι  
—  
φέρετρό  
τους.

#### 4.4 Η υπαρξιακή διάσταση του χώρου

Η οπτική του Μπέκετ για τις τρεις γενιές στο *Τέλος του παιχνιδιού*, είναι μια κριτική για το μέλλον του ανθρώπου στην μεταπολεμική εποχή και δημιουργεί ακόμα υπαρξιακά ερωτήματα, αναπάντητα και για τον σύγχρονο κόσμο. Για πολλούς το έργο αποτελεί το τέλος μια τριλογίας. Ξεκινάει με την αέναη κίνηση σε διαφορετικά περιβάλλοντα, των *Μερσιέ και Καμιέ*, για να συνεχίσει με την περιορισμένη χωρική αναφορά του Βλαδίμηρου και του Εστραγκόν, στο *Περιμένοντας τον Γκοντό*, και να καταλήξει στην στατική ακινησία του Χαμ, με την κεντρομόλο επιρροή του, στον Κλοβ. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο συγγραφέας μεταφράζει τις σχέσεις των ανθρώπων και χωρικά. Σε όλο το έργο του, ο Μπέκετ, όσο αποχωρίζεται τον λόγο, περιορίζεται και στον χώρο. Η ακινησία προβάλλεται ως ευτύχημα, η ανικανότητα επιλογής, δράσης και αλλαγής οδηγούν σε απαλλαγή δικαιωμάτων, όπου μέσα σ' έναν κόσμο που τίποτε δεν αλλάζει είναι στοιχεία που προοιωνίζουν ένα αναπόφευκτο τέλος. Δυο καταστάσεις ύπαρξης: η απόλυτη κίνηση και η απόλυτη ακινησία. Μια αναντιστοιχία λόγου και κίνησης, όπου η κίνηση στερείται τελειότητας και ο λόγος στερείται αποτελεσματικότητας.

Το τέλος του παιχνιδιού του Μπέκετ μπορεί να μην έχει άμεση πολιτική σήμανση. Η πολιτική διάσταση της συγκεκριμένης παράστασης από την *Facta non Verba* όμως, υπογραμμίζεται και στρέφει προς συγκεκριμένη κατεύθυνση την πρόσληψη του έργου, λόγω της επιλογής του χώρου. Το εγκαταλειμμένο εργοστάσιο της Υφανέτ προσδίδει μια ευρύτερη πολιτική σήμανση: την κατάρρευση του καπιταλιστικού συστήματος. Μέσα από αυτό το πρίσμα γίνεται η ανάγνωση του έργου.

Η *Facta non Verba*, συνέδεσε το δυστοπικό πλαίσιο του έργου στο βιομηχανικό χώρο ενός εγκαταλειμμένου εργοστασίου, παρουσιάζοντας την χρεωκοπία του καπιταλισμού. Το εργοστάσιο της Υφανέτ,<sup>163</sup> υπήρξε σημάδι άνθησης μιας οικονομίας των αρχών του καπιταλισμού στην χώρα μας. Την εποχή που τα νέα αφεντικά διαμορφώνονταν και οι αγώνες και οι διεκδικήσεις του εργατικού κινήματος θεμελιώνονταν παράλληλα με τις απατηλές υποσχέσεις του συστήματος. Σήμερα,

---

<sup>163</sup> Πληροφορίες για το εργοστάσιο της Υφανέτ στο παράρτημα Γ.3.

παρότι αποτυχημένη, η επικράτηση του καπιταλισμού στον πλανήτη είναι αδιαμφισβήτητη. Η φθορά του κτηρίου φωτίζει αυτήν την αποτυχία και θέτει μόνο υπαρξιακούς προβληματισμούς για την πορεία του ανθρώπινου γένους.

Παρότι ο χρόνος είναι μια τέταρτη διάσταση την οποία δεν μπορούμε να αντιληφθούμε με τις αισθήσεις μας, η Σταματοπούλου επέλεξε να δώσει στον χρόνο την διάσταση του χώρου:

*Ο χώρος θέτει σε λειτουργία τον χρόνο. Ενώ Το τέλος του παιχνιδιού είναι τοποθετημένο σε ένα άχρονο χώρο, εμείς το τοποθετούμε σε ένα χώρο που φέρει έντονα μια ιστορία. Υπάρχει ακόμα στην ατμόσφαιρα η ενέργεια εκατοντάδων εργατριών της κλωστοϋφαντουργίας της Υφανέτ, η ενέργεια αστέγων και τοξικομανών που έβρισκαν καταφύγιο πριν την κατάληψη της Υφανέτ. Και αυτό που είναι έκδηλο είναι η φθορά του χρόνου στο οικοδόμημα, ιδιοκτησία μιας τράπεζας, σύμβολο της καπιταλιστικής κοινωνίας. Και ξαφνικά αυτό που μας λέει ο Χαμ και ο Κλοβ είναι: «παιδιά αν συνεχίσετε έτσι θα γίνεται σαν και μας, εμείς είμαστε το δυσόϊονο μέλλον». Το έργο είναι προειδοποιητικό.*

Σκηνικό περιβάλλον της παράστασης αποτελεί η γκρεμισμένη τοιχοποιία του εργοστασίου, το φθαρμένο περιβάλλον μιας κοσμοθεωρίας που επιτρέπει την κυριαρχία του ανθρώπινου γένους πάνω στη φύση. Η οικολογική καταστροφή είναι διάχυτη έξω από το καταφύγιο με το καμένο τοπίο μετά από μια μάχη και τον σταχτή ουρανό να σκιάζει κάθε μέλλον. Ο σκηνικός χώρος αχανής και άδειος δημιουργεί ανασφάλεια και για το μέσα και για το έξω. Η διάταξη των θεατών στο χώρο αποτέλεσε ιδιαίτερο σημείο που καθόρισε η αρχιτεκτονική του κτηρίου. Ο ημιυπαίθριος χώρος του εργοστάσιου, που παρουσιάστηκε η παράσταση, φτάνει το ένα στρέμμα.<sup>164</sup> Η τοποθέτηση του κοινού σχεδόν στο κέντρο του τεράστιου αυτού ημιυπαίθριου χώρου, δημιούργησε στον θεατή, την αίσθηση του μικρού, του ευάλωτου και του εκτεθειμένου, όπως εντοπίζει η Ντάγκα. Οι ίδιοι οι παίκτες του παιχνιδιού, εκτεθειμένοι και ευάλωτοι και αυτοί, στο ίδιο νεκρό περιβάλλον με τους θεατές, κάνουν κατανοητή την ανυπομονησία και την απόγνωσή τους μπροστά στο αναπόφευκτο τέλος.

---

<sup>164</sup> 1 στρέμμα = 1000μ<sup>2</sup>



Φωτογραφία 4.5: Το τέλος του παιχνιδιού:  
από την πλευρά των θεατών.

Ο χρόνος στον Μπέκετ είναι ο μεγάλος εχθρός, απών λόγω της αδυναμίας του να επιφέρει αλλαγή, διαιρείται σε λούπες και επαναλήψεις, αλλοιώνοντας την αντίληψή μας για αυτόν. Ο φωτισμός της παράστασης ήταν στην αρχή ο φυσικός, καθώς ξεκινούσε την ώρα του σούρουπου, με τη σταδιακή αποχώρηση του φωτός της ημέρας και τον ερχομό του σκοταδιού. Αυτή η φυσική αλλαγή των φάσεων της ημέρας κατά την διάρκεια της παράστασης, συνέδεσε τους παρόντες με το θεατρικό γεγονός, και τον χρόνο της παράστασης με τον πραγματικό χρόνο. Το αποτύπωμα του φωτός, ως χρονικό μέγεθος, πάνω στην αρχιτεκτονική αποτύπωση της ιστορίας στο οικοδομικό περιβάλλον, έφερε στους παρόντες, μια διάθεση αποχαιρετισμού, για μια μέρα που έφυγε, ίσως την τελευταία στο λυκόφως της ανθρωπότητας. Μια απόπειρα της πρόσληψης του θεατή επιχειρεί η Δημητριάδου, που οδηγούσε το κοινό στον χώρο της παράστασης:

*Το σούρουπο σηματοδοτούσε το ξεκίνημα της παράστασης όπου οι θεατές εισέρχονταν από μια κοινή πόρτα δωματίου σε έναν αχανή ημιυπαίθριο εργασιακό χώρο. Στους πλίνθινους μισογκρεμισμένους τοίχους και στα μισοσπασμένα τζάμια της τριγωνικής σκέπης επεκτείνονταν αναρριχώμενα φυτά*

*και δέντρα. Την ώρα που έδυε ο ήλιος τα πουλιά φώλιαζαν κρώζοντας στη βλάστηση του ρέματος της Τούμπας. Με το που νύχτωνε οι γάτες ξεκινούσαν να εισβάλλουν στον οικειοποιημένο χώρο τους. «Όλος ο κόσμος βρωμάει ψοφίμι».*

Μια άλλη διάσταση που δόθηκε στην παράσταση είναι ο τρόπος με τον οποίο λειτούργησε το ηχητικό περιβάλλον, σε ένα τόσο μεγάλο στεγασμένο χώρο. Ενώ το εγκαταλειμμένο εργοστάσιο είναι κυκλωμένο από ένα θορυβώδες αστικό περιβάλλον, όταν μπαίνεις στο κτήριο νοιώθεις ότι αποκόπτεσαι από τον σύγχρονο κόσμο και μεταφέρεσαι σε μια μελλοντική δυστοπία. Το εξωτερικό ηχητικό περιβάλλον παραμένει εκεί όμως, να μας θυμίζει τον κόσμο που αφήσαμε. Η σκηνοθέτης μας επισημαίνει ότι επιτρέψανε στους εξωτερικούς ήχους του αστικού περιβάλλοντος, να εισβάλλουν στο θεατρικό γίγνεσθαι. Αυτό το σημείο συνέδεσε το βάθος της ύπαρξης με τον ήχο και τον έναρθο λόγο.

Οι ήχοι μας υπενθυμίζουν τις άλλες ζωντανές ψυχές στον κόσμο του Μπέκετ, και μας προκαλούν την ανάγκη να απευθυνθούμε σε αυτές. Αυτήν την άναρθρη βουβή κραυγή ανίκανοι να την ξεστομίσουμε, δανείζουμε στον λόγο των ερμηνευτών επί σκηνής. Το νόημα της πραγματικότητας αλλοιώνεται, η ενότητα του ανθρώπου διασπάται, η γλώσσα απομείνει δίχως περιεχόμενο. Λόγια φλύαρα τους κρατούν συντροφιά τη νύχτα μέχρι να φτάσουν στο επιθυμητό στάδιο της ανυπαρξίας απελευθερωμένοι από κάθε επίβλεψη. Ο πυρήνας της ανθρώπινης ψυχής βρίσκεται στην άναρθρη γλώσσα, για τα πρόσωπα του Μπέκετ. Ο λόγος δεν είναι απλά ένας σύντροφος, αλλά και η μόνη δραστηριότητα που τους πείθει ότι δεν έχει έρθει ακόμα το τέλος. Τα πρόσωπα αναζητούν την ανταπόκριση, όχι για το νόημα της απάντησης, αλλά για το ηχητικό μήνυμα, ότι ακόμα κάποιος ζει, ότι δεν είναι μόνοι. Είναι η σπαραχτική κραυγή του σύγχρονου ανθρώπου για αληθινή επικοινωνία. Όλη η ανθρώπινη αγωνία συμπυκνώνεται σε ένα και μόνο ήχο, από έναν μάστορα της αφαίρεσης, έναν μουσικό των παύσεων σαν τον Σάμουελ Μπέκετ.

Σε ένα κόσμο που η πολιτική έχει παραδοθεί στο κέρδος και το θέατρο αναζητά νέους δρόμους, η αρχιτεκτονική ως το αποτύπωμα της ιστορίας των ανθρώπων, δημιουργεί τα περιβάλλοντα που στεγάζουν την αγωνία και την απόγνωση την υπαρξιακής

αναζήτησης. Ο χώρος της παράστασης, της *Facta non Verba*, ένας αφιλόξενος γυμνός και άχρωμος τόπος, αποτελεί το τελευταίο καταφύγιο, και για τους ερμηνευτές επί σκηνής και για τους θεατές εκτός σκηνής. Μόνη διέξοδος από αυτό το μεταπυρηνικό περιβάλλον είναι η φυγή που οδηγεί στον θάνατο, καθώς και αντίστροφα, ο θάνατος είναι η μόνη διαφυγή από την πραγματικότητα. Η ελεύθερη βούληση δεν αξιώνει καμία αίσθηση ελευθερίας. Η ασφάλεια εντοπίζεται μόνο στη συνήθεια και τη στασιμότητα. Η πραγματική εξουσία μας κρατά ακινητοποιημένους και πειθήνιους. Το παγκόσμιο σύστημα έχει φυλακίσει την ανθρώπινη ύπαρξη και περιμένει υπομονετικά τον αφανισμό της. Ο άνθρωπος είναι μονάχος καταμεσής στον κόσμο, αλλά ο κόσμος δεν ανταποκρίνεται στην ύπαρξή του.



Φωτογραφία 4.6:  
*Το τέλος του παιχνιδιού: Ο Χαμ και ο Κλοβ στην πρόβα.*

# Κεφάλαιο 5

## Η Πολιτική της Αρχιτεκτονικής στο Θέατρο

### 5.1 Η Μάχη των Τεχνών

Η τέχνη που φιλοξενεί, η αρχιτεκτονική, και η τέχνη που φιλοξενείται το θέατρο, συχνά αρπάζουν την πρωτοβουλία από την πολιτική στη διατύπωση κοινωνικών προταγμάτων. Τα εφόδια της κάθε τέχνης δομικά και λειτουργικά αναδιατάσσουν τις ισορροπίες και δημιουργούν νέα σχήματα για να απεικονίσουν την συμπόρευσή τους. Ένας κοινός άξονας που ενώνει τις τρεις εξεταζόμενες παραστάσεις είναι η πολιτική διάσταση που προσδίδει η επιλογή του χώρου σε συνδυασμό με το έργο. Τα δομικά στοιχεία του site-specific είναι η «ολική» τέχνη του θεάτρου, η θεμελιώδης τέχνη της αρχιτεκτονικής και η λειτουργική τέχνη της πολιτικής που παράγεται σε κάθε σημείωση της πραγματικής ζωής.

Η ανάγκη και η πρόοδος είναι οι κινητήρες της αρχιτεκτονικής. Όπως εξηγεί ο Μαρτινίδης<sup>165</sup> αρχιτεκτονεί και η πρόοδος της ανάγκης, η διαρκής ενσωμάτωση του περιττού στο αναγκαίο αλλά επιπλέον αρχιτεκτονεί, και η ανάγκη της προόδου: η επιτακτική τάση να ξεχωρίζουν τα νεότερα κτήρια από τα παλιότερα. Σε ένα κόσμο που ταυτίζει μαζικά, το θέαμα της ζωής με την ίδια την ζωή, η αρχιτεκτονική αποτυπώνει την ιστορία.

---

<sup>165</sup> Μαρτινίδης (1997) 297-307





ανθρώπινου πολιτισμού: την παραγωγή σημασιών. Έτσι, το θέατρο αναδημιουργεί τον κόσμο. όπως εξηγεί ο Πούχγερ.<sup>169</sup>

Η θεατρική επικοινωνία δηλαδή η μετάδοση των παραγόμενων στην σκηνή σημείων και η ερμηνεία τους από τους θεατές βασίζεται στον θεατρικό κώδικα ανάμεσα στους παραγωγούς και τους δέκτες της παράστασης και υπογράφει την σύμβαση της εκάστοτε εποχής.<sup>170</sup> Τη διαδικασία αντίληψης του θεατή περιγράφει η Fischer-Lichte<sup>171</sup> μέσα από το μονοπάτι των συνειρμών. Στους συνειρμούς, οι σημασίες αναδύονται χωρίς την πρόθεση του υποκειμένου. Οι αναμνήσεις αναφέρονται σε παρελθούσες εμπειρίες και γνώσεις, αλλά και σε διυποκειμενικά ισχύοντες πολιτισμικούς κώδικες.

Ο χώρος αποτελεί έναν κοινά κατακτημένο κώδικα, όσο κοινά, ισότιμα και δημοκρατικά διαμορφώνουμε το κοινό μας περιβάλλον. Η αρχιτεκτονική παύει να αποτελεί απλό σκηνικό της παράστασης: γίνεται συστατικό της αφήγησης και ορίζει τη δραματουργία. Το site-specific στο θέατρο όλο και πιο συχνά εστιάζει περισσότερο σε μία φιλοσοφική, παρά αποκλειστικά αισθητηριακή θεώρηση. Ο χώρος μπορεί να ενσωματώσει τη θεατρική έκφραση και να επανεξετάσει το συμμετοχικό ρόλο του θεατή στην σύνθεση του παραστασιακού νοήματος.

---

<sup>169</sup> Πούχγερ (2011) 183

<sup>170</sup> Πούχγερ (2010) 148

<sup>171</sup> Fischer-Lichte (2013) 284

### 5.3 \_\_\_\_\_ Τρεις Σημαινουσες Παραστάσεις

Επιλογή και πρόκληση της διατριβής αποτέλεσε το γεγονός ότι και οι τρεις τέχνες του θεάτρου, της αρχιτεκτονικής και της πολιτικής υπήρξαν πρωταγωνιστές. των τριών εξεταζόμενων περιπτώσεων παρά τις έντονες διαφορές στην χρήση, τον ρόλο και την λειτουργία τους. Βασική μας επιλογή ήταν να συναντήσουμε το σχήμα της site-specific performance σε τρεις ιστορικές περιόδους που απείχαν περίπου μισό αιώνα η μία από την άλλη. Με τρία στιγμιότυπα – παραστάσεις, ένα στις αρχές του προηγούμενου αιώνα, ένα την εποχή των κοινωνικών κινημάτων και διεκδικήσεων και ένα στη σημερινή πραγματικότητα. Η διαφορετικότητα των περιπτώσεων και ο πολυπλοκότητα των εμπλεκόμενων παραγόντων αποτέλεσε πρόκληση να συνδέσουμε τις τρεις αυτές διαφορετικές όψεις του ίδιου σχήματος: της site-specific performance.

Σαν τον κινηματογραφικό φακό που ζουμάρει από το γενικό πλάνο στο ειδικό αναζητήσαμε την έκταση της κάθε παράστασης στο ζήτημα της συμμετοχής ερμηνεύοντας την αποδοχή και απήχηση του θεατρικού γεγονότος κάθε φορά ανάλογα με την αποδοχή που είχε το μήνυμα της εκάστοτε παράστασης από το σύνολο της κοινωνίας. Ενισχύοντας την πολυσημία των παραστάσεων επιλέξαμε να κατευθυνθούμε και σε τρεις διαφορετικές πολιτισμικές και γεωγραφικές περιοχές.

Στον πρώτο σταθμό, το πλάνο περιλαμβάνει τα μαζικά θεάματα της επαναστατημένης Ρωσίας. Η καθολική συμμετοχή και το μεγάλο μέγεθος της σκηνικής δράσης ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα, καθώς το μπολσεβίκικο κόμμα έχει μεγάλη δύναμη στην κοινωνία και ακόμα μαίνεται εμφύλιος πόλεμος στην Ρωσία. *Η Κατάληψη των Χειμερινών Ανακτόρων*, το 1920 στην Πετρούπολη αποτέλεσε την αναβίωση της επανάστασης και την καταγραφή της συλλογικής μνήμης για τα πραγματικά γεγονότα.

Στο δεύτερο πλάνο ο φακός περικλείει μια μικρότερη εικόνα, που και πάλι όμως κατακτά τον ζωτικό της χώρο μέσα στον αστικό ιστό. Η παράσταση *Six Public Acts*, από το Living Theater, το 1975, στην Άνν Άρμπορ, χρησιμοποιεί όπως και η προηγούμενη, τον ίδιο τον δρόμο ως σημείο αναφοράς. Αποτελεί αντιπροσωπευτικό δείγμα του κλίματος που είχαν διαμορφώσει τα πολυπληθή νεολαιίστικα κινήματα και

τα κινήματα χειραφέτησης και αμφισβήτησης την δεκαετία του 60. Η ομάδα του Living Theater με την πολύχρονη δράση της και την πολιτική της ματιά, πρωτοστάτησε στα κινήματα της εποχής.

Στην τρίτη στάση έχουμε ένα κοντινό πλάνο από μια κατακερματισμένη κοινωνία, όπου αλληλεπιδρά πλήρως ο χώρος με το θεατρικό κείμενο σε βαθμό που το ένα να μην μπορεί να υπάρξει ανεξάρτητα από το άλλο. Στο *Τέλος του παιχνιδιού*, από την *Facta non Verba*, το 2017 στη Θεσσαλονίκη, η παράσταση γίνεται σε ένα εγκαταλελειμμένο εργοστάσιο υποδεικνύοντας τον πολιτικό και κοινωνικό αδιέξοδο του σύγχρονου κόσμου.

## 5.4 Η Τέχνη ως Πολιτική

Η πολιτική σημείωση των τριών παραστάσεων, δηλαδή το μήνυμα που ήθελαν να επικοινωνήσουν διακρίνεται με διαφορετικές νοηματοδοτήσεις, παρά την ειδική σημασία που έχει η πολιτική στην κάθε περίπτωση. Στα Χειμερινά Ανακτόρων, γράφτηκε μια στιγμή της ιστορίας, εκείνη η φλόγα της επανάστασης που πυροδοτεί συνειδήσεις και θεμελιώνει την αλλαγή. Ιστορικά ακριβή ή όχι, τα θεατρικά γεγονότα αναβίωσαν το όνειρο γενεών που πλέον ήταν πραγματικότητα. Τα μαζικά θεάματα απευθύνονταν σε ένα μεγάλο πλήθος με σκοπό να το γοητεύσουν και να το προσηλυτίσουν, και εν τέλει σαν μια ομογενοποιημένη μάζα, να το εκφράσουν. Σαν πρώτη ιστορική καταγραφή της έντονης χρήσης του θεάματος στις παραστάσεις που απευθύνονται σε ένα πολύ μεγάλο κοινό, μπορούμε να αναφερθούμε στα Ρωμαϊκά θεάματα και σαν την πιο ολοκληρωτική εκδοχή στην χρήση μαζικών θεαμάτων από τα ναζιστικά καθεστάτα. Παρά το μεγάλο μέγεθός τους, αυτά τα μαζικά θεάματα που απευθύνονταν ουσιαστικά σε όλη την πόλη, παρέμεναν κλεισμένα σε περιορισμένους, αν και ανοιχτούς χώρους, όπως αμφιθέατρα και γήπεδα και κρατούσαν ελεγχόμενο το κοινό τους. Επιπλέον προπαγάνδιζαν και φανάτιζαν για το μεγαλείο κάποιου ηγέτη παρά για κάποια ιδέα. Σε αντίθεση στην Ρώσικη Επανάσταση, είχαμε την διάδοση μιας ιδεολογίας κοινά κατεκτημένης από το μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού, που με ενθουσιασμό επιθυμούσε να γίνει κομμάτι της ιστορίας. Επιπλέον, τα Ρώσικα μαζικά θεάματα λάμβαναν χώρα σε ανοιχτούς χώρους σε όλη την πόλη, και απευθύνονταν σε έναν ελεύθερο θεατή που μπορούσε να εκφραστεί δημοκρατικά.

Στην δεύτερη περίπτωση, το *Six Public Acts* καταδεικνύει την υποδουλωτική δομή του συστήματος, στην οποία είναι εγκλωβισμένος ο άνθρωπος. Η ηθική διάβρωση και αλλοίωση του χαρακτήρα του σύγχρονου πολίτη του κόσμου, γεννιέται στις δομές της εξουσίας που ανατρέφουν και εκπαιδεύουν τον πειθήνιο υπήκοό τους. Οι σκέψεις και οι σχέσεις μας είναι δρομολογημένες σε σαδομαζοχιστικά μοτίβα καθώς οι συμβατικές επιλογές μας καλλιεργούνται στους «Οίκους» της ανατροφής μας.

Στο *Τέλος του παιχνιδιού*, πράγματι το παιχνίδι μοιάζει τελειωμένο για την ανθρωπότητα. Το ανθρώπινο γένος αποσβολωμένο από την κτηνωδία που υπέδειξε μοιάζει μοιρολατρικά καταδικασμένο σε αφανισμό. Το κτήνος νίκησε τον άνθρωπο.



δομές για την λειτουργία της. Μπορεί για τον σκελετό των δομών να ευθύνονται οι άνθρωποι, για την εικαστική αποτύπωση στη συνείδηση των ανθρώπων, ευθύνεται η αρχιτεκτονική τελικά. Στο *Six Public Acts* η αρχιτεκτονική διαμορφώνει την δομή της παράστασης, όπως σχηματοποιεί και τις δομές του συστήματος. Αφού το μοτίβο «αφέντης – σκλάβος» αναπτύσσεται στις έξι εκφάνσεις της ανθρώπινης συμπεριφοράς, η παράσταση αναζητά τους χώρους που κατοικούν αυτές οι συμπεριφορές. Έτσι η αρχιτεκτονική σκιαγραφεί τον σκελετό της παράστασης, φτιάχνει ένα σχήμα, που αν και καθορισμένο, μπορεί να εφαρμοστεί σε διαφορετικές τοποθεσίες.

Στο *Τέλος του παιχνιδιού* η αρχιτεκτονική παρουσιάζει την αποσαθρωμένη αποτυχία της, συνέπεια της αποτυχίας ενός ολόκληρου συστήματος. Η καταστροφή και η εγκατάλειψη που παρουσιάζονται στην παράσταση σημειώνουν την επιλογή ενός συστήματος να αναθρέψει έναν άνθρωπο αδιάφορο για τα πάντα, από την φύση μέχρι την ίδια του την ύπαρξη. Η αρχιτεκτονική γίνεται έτσι η ατμόσφαιρα της παράστασης, ο «αποπνικτικός» αέρας που ανέπνεαν ερμηνευτές και θεατές, ισότιμα συμμετέχοντες στην αναμονή του τέλους.

## 5.6 Η Αρχιτεκτονική Παράγει Πολιτική

Μια κοινή συνισταμένη των τριών περιπτώσεων είναι ότι η χρήση του αρχιτεκτονήματος και η νοηματοδότηση που φέρει στην επιλογή της θεατρικής δράσης, γίνεται με το ρόλο που αντιπροσωπεύει το κτήριο στον αστικό ιστό. Με την λυτρωτική δράση του θεάτρου, η πολιτική σκέψη παίρνει μαθήματα από την αρχιτεκτονική και την πολύπλευρη χρήση της στις εξεταζόμενες παραστάσεις.

Στο *Τέλος του παιχνιδιού*, η συνενοχή στην αποτυχία του συστήματος έχει κάνει τον σύγχρονο άνθρωπο άβουλο παρατηρητή της παρακμής του κόσμου. Η κατεστραμμένη αρχιτεκτονική στην παράσταση αποτελεί απεικόνιση αυτού του σύγχρονου κόσμου, ένα γιατί εξουσίας, υποταγής και πολέμων. Η σαθρή αποπνικτική ατμόσφαιρα που αποπνέει το εγκαταλελειμμένο εργοστάσιο προσδίδει στην πρόσληψη του θεατή ένα βιωματικό στοιχείο, μια εμπειρία στην αναμονή, μια υπαρξιακή αναζήτηση στις προσωπικές του αυταπάτες. Το έργο μάς μαθαίνει πώς να υπομένουμε την ύπαρξη. Ίσως οι συντελεστές της παράστασης αναζητούσαν την συλλογική και την ατομική αφύπνιση σε αντίδραση προς την ύπνωση των ηρώων.

Την ίδια αφύπνιση και αντίδραση προς το μοτίβο «αφέντης- σκλάβος» αναζήτησε το Living Theatre στην *Κληρονομιά του Κάιν*. Η αρχιτεκτονική πρωταγωνιστεί στο *Six Public Acts*, διαμορφώνοντας την δομή της παράστασης, που αποτυπώνει την ίδια την σύλληψη του αστικού ιστού. Η ανάπτυξη της κοινωνίας και οι δομές του συστήματος χρειάζονται τους οργανισμούς και τα οικοδομήματα που θα τα στεγάσουν. Αλλά και η ανάπτυξη όλης της δομής λειτουργεί διαβρωτικά στις ζωές των ανθρώπων που εγκλωβίζονται σε μοτίβα υποδούλωσης. Η σημείωση της αρχιτεκτονικής στην παράσταση υποδηλώνει αυτήν την υποδούλωση, και προτάσσει την αντίδραση στην αναπαραγωγή εξουσιαστικών σχέσεων. Το *Six Public Acts* μας ζητούσε να γίνουμε πιο ενεργοί πολίτες να αντισταθούμε στην καταγιστική ομοιογένεια του συστήματος και να νικήσουμε την εξάρτηση μας από αυτές τις δομές, να αλλάξουμε την αντίληψη και την σχέση μας με τον κόσμο.



Αυτοί οι ενεργοί πολίτες θα ήταν ίσως έτοιμοι για μία επανάσταση στο καταπιεστικό κατεστημένο, όπως τα σοβιετικά πλήθη που στα μαζικά θεάματα γιόρταζαν την δύναμη τους να είναι κοινωνοί σε μια αλλαγή της ιστορίας. Αυτό το ατομικό και συλλογικό υποσυνείδητο οικοδόμησε με τον καλύτερο τρόπο η αρχιτεκτονική στην *Κατάληψη των Χειμερινών Ανακτόρων*. Η μοναδικότητα του αρχιτεκτονήματος για τον συμβολισμό και την ιστορία που φέρει αντιστοιχούν στην μοναδική δύναμη που χρειάζεται η σπίθα της επανάστασης που μπορεί να αλλάξει την ιστορία. Το αρχιτεκτόνημα από μόνο του πλάθει αντίσταση. Η ανάγκη τόσο εμβληματικών σημείων στον θεατρικό κώδικα αντανακλά την ανάγκη δυνατών συμβόλων που βοηθούν στην συγκέντρωση σε ένα τόσο σημαντικό αγώνα.

Η παράσταση της εφόδου στα ανάκτορα, θα μπορούσε να θεωρηθεί ένα σεμινάριο για επαναστάτες. Μας μάθαινε πώς να υπερβούμε τους εαυτούς μας και την στιγμή και να γίνουμε συγγραφείς της ιστορίας. Τέτοιους έτοιμους πολίτες προσπάθησε να διαμορφώσει η κατάκτηση της πόλης μέσα από την παράσταση *Six Public Acts*. Συνειδητοποιημένους ενεργούς πολίτες που άργησαν να κοιτάξουν τον κόσμο στα μάτια και νανουρίζουν με αυταπάτες τα υπαρξιακά ζυπνητήρια μέχρι *Το τέλος του παιχνιδιού*. Ίσως η ιστορία γράφτηκε ανάποδα και το σύστημα ταΐζοντας μας σκουπίδια, μας έπεισε πως είναι ανίκητο. Ίσως για άλλη μια φορά το θέατρο μάς διδάσκει πως τα κοινωνικοπολιτικά δεδομένα εκφράζονται σε κάθε εποχή σαν ανάμνηση της προηγούμενης, που με τους αγώνες της κατάφερε να τα καταστήσει συλλογικό συνειδητό και δυναμικές κατακτήσεις.

Είτε ως σύμβολο της εξουσίας, είτε ως σχηματοποίηση της αστικής μας υποδούλωσης, είτε εν τέλει, ως υπαρξιακό ερώτημα σε μια δυστοπία, η αρχιτεκτονική κάνει την ίδια κριτική. Σημειώνει στην διάρκεια ενός αιώνα την εξελικτική αποτυχία του καπιταλιστικού συστήματος. Κάθε τέχνη, όπως έγραψε ο Bentley,<sup>172</sup> είναι ένα ξεγύμνωμα της ψυχής, αλλά μόνο στο θέατρο το ξεγύμνωμα της ψυχής πραγματοποιείται μέσω της φυσικής παρουσίας των ανθρώπινων σωμάτων πάνω στη σκηνή. Με την αρχιτεκτονική ως καθοριστικό χωρικό σημείο της θεατρικής δράσης,

---

172 Kott (2003) 174



πραγματοποιείται το «ξεγύμνωμα» της ανθρώπινης αδυναμίας και αποκαλύπτεται η καταστροφική επικράτηση του παγκόσμιου συστήματος.



# Παραρτήματα

# Παράρτημα Α

## Παράρτημα για το 2<sup>ο</sup> Κεφάλαιο

### A.1 Πληροφορίες για το αρχιτεκτονικό κτήριο των Χειμερινών Ανακτόρων

Τα Χειμερινά Ανάκτορα στην Πετρούπολη ήταν, από το 1732 μέχρι το 1917, η επίσημη κατοικία των Ρώσων μοναρχών, ανάμεσα στον ποταμό Νέβα και την πλατεία των Ανακτόρων, δίπλα στο χώρο όπου ο Μέγας Πέτρος είχε κτίσει τα αρχικά Χειμερινά Ανάκτορα. Το σημερινό κτίριο είναι το τέταρτο κατά σειρά και βρισκόταν υπό συνεχή αναδιαμόρφωση ανάμεσα στο 1730 και το 1837, όταν υπέστη σημαντικές καταστροφές από πυρκαγιά και επανακατεσκευάστηκε άμεσα. Η κατάληψη του ανακτόρου το 1917, όπως απεικονίζεται σε σοβιετικούς πίνακες και στη ταινία του Σεργκέι Αϊζενστάιν Οκτώβρης έγινε σύμβολο της Οκτωβριανής Επανάστασης.



Φ.2.10:  
Τα Χειμερινά  
Ανάκτορα  
στην  
Πετρούπολη,  
τέλη του 19ου  
αιώνα.

Τα ανάκτορα σχεδιάστηκαν από διάφορους αρχιτέκτονες, ανάμεσα στους οποίους ήταν ο Μπαρτολομέο Ραστρέλι, σε ρυθμό γνωστό ως ελισαβετιανό μπαρόκ. Το πράσινο και λευκό ανάκτορο έχει σχήμα επιμήκους ορθογώνιου, με την κύρια πρόσοψη να έχει μήκος 250 μέτρα και 30 μέτρα ύψος. Υπολογίζεται ότι διαθέτει 1.500 δωμάτια. Μετά την ανακατασκευή του 1837, το εξωτερικό έμεινε ίδιο, αλλά μεγάλα τμήματα του εσωτερικού επανασχεδιάστηκαν σε ποικίλους ρυθμούς, με αποτέλεσμα το ανάκτορο να περιγραφεί ως ανάκτορο του 19ου αιώνα εμπνευσμένο από ένα μοντέλο σε ροκοκό ρυθμό.

Σήμερα, το ανάκτορο ανήκει στο συγκρότημα κτιρίων που στεγάζουν το μουσείο Ερμιτάζ.



Φ. 11: Πίνακας Αγνώστου απεικονίζει την στιγμή της εφόδου στα Χειμερινά Ανάκτορα.



Φ. 12: Τα Χειμερινά Ανάκτορα σήμερα.

Winter Palace: [https://en.wikipedia.org/wiki/Winter\\_Palace](https://en.wikipedia.org/wiki/Winter_Palace)  
<http://nskrip1.blogspot.gr/2012/11/the-winter-palace-in-st-petersburg.html>  
<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage?lng=el>

# Παράρτημα Β

## Παραρτήματα για το 3<sup>ο</sup> Κεφάλαιο

### **B.1** \_\_\_\_\_ Πληροφορίες για παραστάσεις από την *Κληρονομιά του Κάιν* **The Living Theatre**

Θεωρήσαμε χρήσιμο, για κάποια έργα της *Κληρονομιάς του Κάιν*, να παραθέσουμε περισσότερες πληροφορίες σε παράρτημα, διότι η τοποθέτησή τους στο κύριο μέρος, θα μεγάλωνε τον όγκο της διατριβής.

#### **B.1.1.** \_\_\_\_\_ *To Christmas Cake* για την δημόσια έκθεση

Η παράσταση αυτή αποτέλεσε την διαδικασία ενεργοποίησης του κοινού και της ελεύθερης έκθεσής τους στην δημόσια θέαση. Ένα εγχείρημα για να απελευθερώσουν τις αντιδράσεις του κοινού, σε ένα στρατοκρατούμενο περιβάλλον, αποτέλεσε το έργο, *Christmas Cake for the Hot Hole and Cold Hole*,<sup>173</sup> που παρουσιάστηκε στο Embo χωρίς την άδεια της κυβέρνησης.

Κάτοικοι από τις φαβέλες, μιλούσαν σε ηχογράφηση για τις δυσκολίες σε συνθήκες φτώχειας, και μέσα από δεκατρείς δράσεις, το έργο οδηγούσε τον λαό στην

---

<sup>173</sup> Ryan (1971) TDR 15

επανάσταση. Η συμμετοχή του κοινού ζητήθηκε στο τέλος, όπου οι θεατές έπρεπε να αποδεσμεύσουν τους ερμηνευτές, ώστε να ολοκληρωθεί η ιεροτελεστία της απελευθέρωσης. Οι ερμηνευτές, στη θέση των δούλων, περίμεναν τους εργάτες είτε να γίνουν αφέντες είτε να απεγκλωβιστούν από το σαδομαζοχιστικό μοτίβο. Η Malina παρατηρούσε ότι οι favellados αμέτοχοι μετά το δέσιμο των ερμηνευτών, «είχαν επίγνωση ότι η παράσταση ήταν παράνομη... και συμμετέχοντας στην συμβολική απελευθέρωση, οι θεατές διακινδύνευαν να φυλακιστούν ως εγκληματίες». Σταδιακά, οι favellados άρχισαν να λύνουν τους ερμηνευτές, και εκείνος που αποδέσμευσε τη Malina, της ψιθύρισε: «Αύριο ο favellados θα ελευθερώσουν τους ανθρώπους όλου του κόσμου». <sup>174</sup> Η παράσταση είχε επιτυχία, για την Malina από τη στιγμή, που βοήθησε κάποιον να ελπίζει για μια μεγαλύτερη δράση. Στο τέλος, ερμηνευτές και θεατές όλοι μαζί έκοψαν και έφαγαν ένα τεράστιο κέικ, βιώνοντας έτσι όλοι μέλη της ίδιας ομάδας.

### **B.1.2. \_\_\_\_\_ Το *Turning the Earth* για την σχέση μας με την γη**

Οι ειρηνιστικές πεποιθήσεις της ομάδας συνοδεύονταν και από οικολογική συνείδηση, χορτοφαγία, και μια μυστικιστική σχέση με την φύση. Σε ένα πάρκο της τοπικής κοινότητας, υποδεικνύοντας τη ανάγκη να εκμεταλλευτούμε προς όφελος των ανθρώπων την αστική γη, η ομάδα θέλησε να μεταδώσει τις ανησυχίες της για το περιβάλλον, με το *Turning the Earth* (1975). <sup>175</sup>

Το έργο, με θέμα του την ιδιοκτησία, τη γη και την ανάκτησή της από τους ανθρώπους της κοινότητας για να την καλλιεργήσουν, είχε για σκηνικό μια μεγάλη μάνταλα της Γης. Ο σκηνικός του χώρος, το ίδιο το φυσικό περιβάλλον, ενεργοποιούσε τις εργασίες που σχετίζονται με τη γη. Η παράσταση ξεκίνησε με την παρουσίαση του μοτίβου αφέντες – σκλάβοι, που ενώνονται με ένα τελετουργικό από τους Ινδιάνους Omaha. <sup>176</sup> Οι ηθοποιοί έβαζαν βότσαλα στα στόματά τους, συμβολίζοντας τη νεκρή γη, και στη συνέχεια τα έφτυναν, προκαλώντας την αναγέννηση της γης, ενώ κάθε συμμετέχοντας,

<sup>174</sup> Marrs (1984) 149

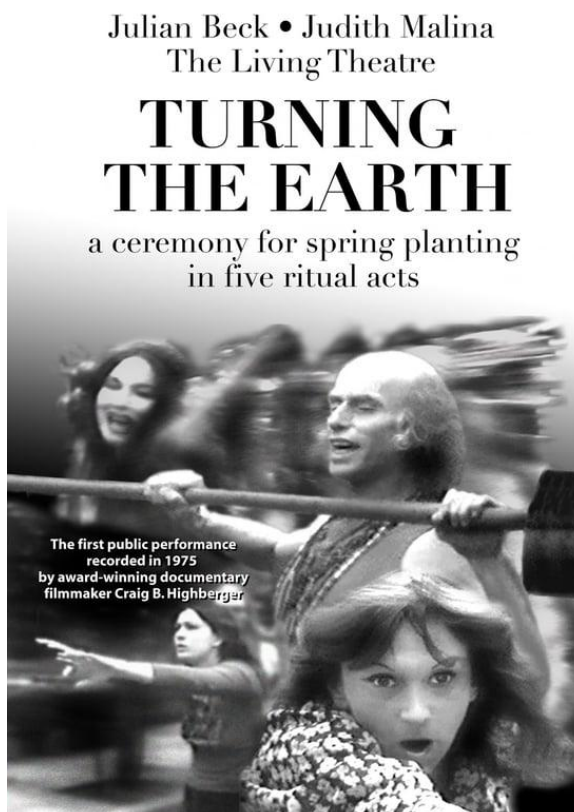
<sup>175</sup> Marrs (1984) 82

<sup>176</sup> Απόσπασμα της παράστασης *Turning the Earth*, στις 17 Μαΐου 1975:  
<https://vimeo.com/ondemand/livingtheatre>

λάμβανε ένα νέο όνομα για να συμβολίσει την αναγέννησή του, ώσπου η ομάδα ενώθηκε σε ένα χορικό.

Το σκάψιμο της γης και η φύτευση δέντρων ήταν σκηνικές δράσεις που συμμετείχαν ερμηνευτές και θεατές μαζί. Αυτή ήταν η κορύφωση της παράστασης, κινητοποιώντας μια ανανεωμένη σχέση της κοινότητας με τον πλανήτη, τη γη, και την ιδιοκτησία.<sup>177</sup> Η αντιμετώπιση των τοπικών αρχών ήταν εχθρική στην δράση της ομάδας και σε κάποιες περιπτώσεις, οδήγησε σε συλλήψεις μελών της.

Φ.3.17: Turning the Earth:  
Αφίσα της παράστασης.



### B.1.3 \_\_\_\_\_ Ένα Παράδειγμα Συλλογικής Δημιουργίας στο *Money Tower*

Ένα από τα έργα στο Πίτσμπουργκ, το *Money Tower* (1975),<sup>178</sup> για την υποδουλωτική δύναμη του χρήματος, παρουσιαζόταν σε χώρους εργασίας. Χρησιμοποιούσε έναν μεταλλικό πύργο πέντε επιπέδων, με ένα μεγάλο σύμβολο του δολαρίου στην κορυφή, όπου καταδεικνύονταν σκηνικά, ο ρόλος του εργαζομένου σε μια καπιταλιστική κοινωνία. Ο Beck έδειξε πως τα οράματα των φτωχών και των λαϊκών στρωμάτων είναι οι εφιάλτες των πλουσίων και την εμμονή της ελίτ για περισσότερα πλούτη και πως

<sup>177</sup> Innes (1993) 191

<sup>178</sup> Shank (1982) 30



οδηγείται σε απεργία και επανάσταση.<sup>179</sup> Στην κατάληξη του έργου έγινε μια συζήτηση για την πιθανή εφαρμογή ενός αναρχικού συστήματος που λειτουργεί χωρίς χρήματα.

Η ιδέα του έργου, τόσο στην δομή όσο και στην εξέλιξή της, ήταν βασισμένη στην σχηματική αναπαράσταση της κοινωνικής διαστρωμάτωσης, και της καταπίεσης των ανώτερων τάξεων προς τις κατώτερες. Στο *Money Tower*, η Malina και ο Beck προσπάθησαν να ενσωματώσουν σε ένα ενιαίο κορμό τις διάφορες ιδέες για τα χρήματα. Σκιαγράφησαν το βασικό σενάριο και, στη συνέχεια, συναντήθηκαν με την ομάδα, όπου έγιναν μια σειρά από προτάσεις, και αλλαγές.<sup>180</sup>

Η διαδικασία δημιουργίας του έργου, αποτελεί ένα δείγμα της αναλυτικής δουλειάς που έγινε πάνω στην *Κληρονομιά του Κάιν*, που απαίτησε πάνω από πεντακόσιες συζητήσεις στη διάρκεια τεσσάρων χρόνων. Η συνεργατική διαδικασία επέτρεπε σε όλους να δώσουν τις απόψεις και τις ιδέες τους, και μετά από συζήτηση, χωρίζονταν σε ομάδες εργασίας για να αναπτύξουν συγκεκριμένα θέματα που παρουσίαζαν στην συλλογικότητα όταν αποκτούσαν μια θεατρική φόρμα.<sup>181</sup> Μια ομάδα, με επικεφαλής τον Pierre Biner, ήταν υπεύθυνη για την έρευνα στις ασκήσεις βιομηχανικής και την χορογραφία, μια άλλη ομάδα ήταν υπεύθυνη για την κατασκευή του σκηνικού με επικεφαλής τον σχεδιαστή και μηχανικό Stephen Ben Israel. Κάποιες ομάδες είχαν την ευθύνη να εξετάσουν τις διαφορετικές λειτουργίες των χρημάτων στα διαφορετικά επίπεδα του πύργου. Μία ομάδα πήρε συνεντεύξεις από τους εργαζόμενους ενώ μια άλλη ανέλαβε την ερευνά της πολιτικής ιστορίας της πόλης.<sup>182</sup>

Τα προηγούμενα χρόνια, ο Beck και η Malina έκαναν μια συνειδητή προσπάθεια να μείνουν στο παρασκήνιο και να επιτρέψουν στην ομάδα να αναλάβει την σκηνοθεσία. Η μέθοδος της πρόβας είχε γίνει πιο συλλογική, ωστόσο, οι δυο τους ήταν αυτοί που τελικά οργάνωσαν την όλη παραγωγή, κρατώντας αναλυτικές σημειώσεις κατά τις συλλογικές συζητήσεις. Πάνω από τριάντα οκτώ τετράδια με σημειώσεις για την *Κληρονομιά του Κάιν*, μερικά από αυτά με πάνω από πεντακόσιες σελίδες, και

---

<sup>179</sup> Ryan (1974) 15-16

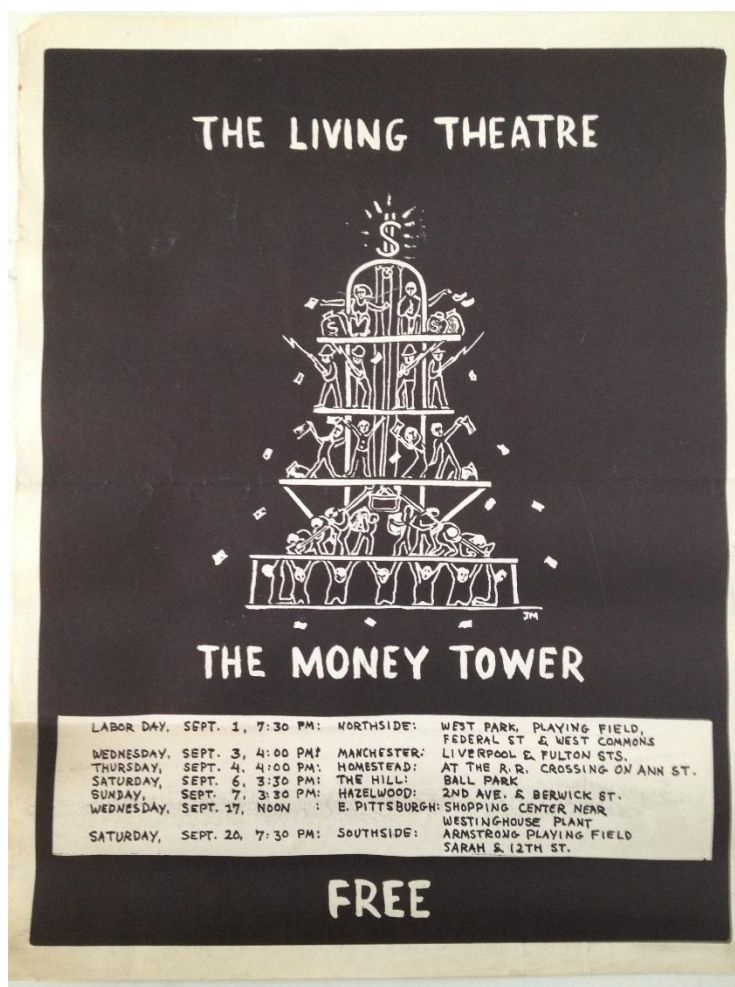
<sup>180</sup> Ryan (1974) 13

<sup>181</sup> Ryan (1971) 29

<sup>182</sup> Marrs (1984) 152-153

θεματικά αρχεία, που εμπλουτίζονταν από τις συζητήσεις, για κυριαρχία, υποταγή, εξουσία, ιδιοκτησία, χρήματα, βία, θάνατος και επαναστατική αλλαγή.<sup>183</sup>

Η κινησιολογία αυτών των παραστάσεων προέρχονταν από τις ασκήσεις βιο-μηχανικής τού Μέγιερχολντ, αλλά μέσω της προσωπικής απόδοσης του καθενός. Το Living Theatre έκανε την επιλογή να μην αναπτύξει μια υποκριτική μέθοδο, επειδή θα ήταν αντίθετο με το αναρχικό ιδεώδες και την ελεύθερη έκφραση.<sup>184</sup> Ο Beck και η Malina πίστευαν ότι το μεγαλύτερο θέατρο είναι η ζωή όπως αυτή θα έπρεπε να είναι σε μια μη-βίαη αναρχική κοινωνία, και ότι η ζωή στην τέλεια πραγμάτωση της δεν έχει ανάγκη το θέατρο. Αν το θέατρο και η ζωή μπορούσαν να ενωθούν, θα έχει επιτευχθεί η επανάσταση.



Δημιουργήστε ένα  
 καινούριο φυλετικό  
 σύστημα,  
 τη συλλογικότητα όπου το  
 άτομο δε θα θυσιάζεται για  
 το σύνολο, ούτε το σύνολο  
 για το άτομο.  
 Την Απόλυτη  
 Συλλογικότητα.

Julian Beck<sup>185</sup>

Φ.3.18:  
*The Money Tower*

<sup>183</sup> Ryan (1974) 17

<sup>184</sup> Marrs (1984) 151

<sup>185</sup> Beck (2000) 115

## B.2 Πίνακας παραστάσεων της Κληρονομιάς του Κάιν

*The Legacy of Cain* lives in *The City Absolute.*

ΤΙΤΛΟΣ	ΕΤΟΣ	ΧΩΡΟΣ	ΘΕΜΑ	ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ
<i>Vision, Rites and Transformation</i>	1970	Favela Embo, Βραζιλία	Τελετουργία με έξι θεματικές.	Έξι Δομές Υποδούλωσης
<i>Favela Project #1: Christmas Cake for the Hot Hole and the Cold Hole</i>	1970	Δημόσια Πλατεία, Embo, Βραζιλία	Απελευθέρωση – Έκθεση του θεατή.	Έκθεση του Θεατή
<i>Ten Dreams about Mother</i>	1971	Σχολείο Ouro Preto, Βραζιλία	Εκπαιδευτικό σύστημα – Σχέση Μητέρας – Παιδιού	ΟΙΚΟΣ ΤΗΣ ΑΓΑΠΗΣ
<i>A Critical Examination of Six Dreams on the Subject of Mammon</i>	1971	Σχολείο, Saremenha, Βραζιλία	Απληστία – Υλισμός	
<i>Prison Play 1.</i>	1971	Φυλακή, Brazil	Καταστολή – Εξουσία	ΟΙΚΟΣ ΤΟΥ ΚΡΑΤΟΥΣ
<i>Seven Meditations on Political Sado-Masochism</i>	1973	Ακαδημαϊκά Αμφιθέατρα, Brooklyn, ΗΠΑ	Μελέτη στο σαδο-μαζοχιστικό σύνδρομο, στα Βασανιστήρια και τον Θάνατο.	ΟΙΚΟΣ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ
<i>The Legacy of Cain: The House of Property: Garden Play Number 1: Turning the Earth: A Ceremony for Spring Planting in Five Ritual Acts</i>	1975	Δημόσιο Πάρκο, Pittsburgh, ΗΠΑ	Χρήση και Ανάκτηση της Γης – Περιβάλλον, Καλλιέργεια και Οικολογία.	ΟΙΚΟΣ ΤΗΣ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ
<i>Dismantling The Money Tower</i>	1975	Χώροι Εργασίας, Pittsburgh, ΗΠΑ	Η Υποδουλωτική Δύναμη του Χρήματος στην Καπιταλιστική Κοινωνία.	ΟΙΚΟΣ ΤΟΥ ΧΡΗΜΑΤΟΣ
<i>Six Public Acts to Transmute Violence into Concord: Tampering with the Master/Slave System: Ceremonies and Processions: Changing Pittsburgh: Prologue to "The Legacy of Cain"</i>	1975 6/5, 10/5 1977 4/5	Όλη η Πόλη, Pittsburgh, ΗΠΑ Ann Arbor, ΗΠΑ La Chaux de Fonds, Switzerland	Οι Οίκοι της Υποδούλωσης στην Απόλυτη Πόλη.	The City Absolute

Πίνακας 1: Η Κληρονομιά του Κάιν κατοικεί στην Απόλυτη πόλη.

# Παράρτημα Γ

## Παραρτήματα για το 4<sup>ο</sup> Κεφάλαιο

### Γ.1 \_\_\_\_\_ Συνέντευξη με τη σκηνοθέτη και τα μέλη της ομάδας **Facta non Verba**

Παρατίθενται πρωτογενές υλικό από τις συνεντεύξεις που έδωσαν η σκηνοθέτης και τα μέλη της θεατρικής ομάδας Facta non Verba, στον συγγραφέα της παρούσας διατριβής.

- Η σκηνοθέτης της παράστασης, Έλενα Σταματοπούλου, υποδύθηκε και τον ρόλο του Χαμ.

Αλέξανδρος Τσώνος: Γιατί διαλέξατε το έργο:

Έλενα Σταματοπούλου: Ο Μπέκετ είναι ένας συγγραφέας που ιντριγκάρει το μυαλό δεν μπορείς να πεις ότι κατάλαβα το έργο πάντα βάζει σε διαδικασία την σκέψη σου.

Α.Τ.: Ποια η σχέση σας με το Μπεκετικό σύμπαν:

Ε.Σ.: Ο Μπέκετ είναι από του λίγους, όπως σε άλλους τομείς, ο Χόκινγκ ή ο Αϊνστάιν, οι οποίοι έχουν αντιληφθεί την πραγματικότητα πιο καθαρά. Ο Μπέκετ μας ανοίγει τρύπες για να μπορέσουμε να κοιτάξουμε άλλες διαστάσεις που εμείς δεν μπορούμε να αφουγκραστούμε. Είναι σημαντικό ότι στο Μπεκετικό έργο δεν χρειάζονται σκηνοθετικά κόλπα, απλά να περάσει το κείμενο στο κοινό. Για να λειτουργήσει το έργο χρειάζεται ένα πράγμα: την ερμηνεία.

Α.Τ.: Πως αντιμετώπισε η ομάδα τα νοήματα του έργου και ποια η μεθοδολογία της δουλειάς σας:

Ε.Σ.: Σε αντίθεση με τις προηγούμενες περιόδους της ομάδας που κινούμασταν σε αστραπιαίους ρυθμούς, αυτή την φορά, αν και δεν το επιλέξαμε, αλλά προέκυψε στην

πορεία, νοιώσαμε επιτακτική την ανάγκη να αφιερώνουμε πολύ συχνά την συνάντηση πάνω στην ανάλυση του για το έργο η οποία μας γεννούσε υπαρξιακά ερωτηματικά σε σχέση με την πορεία της ομάδας μας αλλά και την θέση μας στην κοινωνία. Είναι η πρώτη φορά που αφιερώνουμε τόσο χρόνο σε ένα έργο, και το έργο αυτό αποτελέσει για μας μια διαβατήρια τελετή. Περάσαμε στην ενηλικίωση και ανοίξαμε νέο κύκλο: ενός πειραματικού ερευνητικού θίασου πολιτικού στοχασμό και βαδίζουμε στα βήματα αυτού που θα ονομάσουμε: «Το Θέατρο της Επικοινωνίας».

Α.Τ.: Πως αντιλαμβάνεστε και πως αντιμετωπίσατε τον ρόλο του Χαμ;

Ε.Σ.: Κατά Την περίοδο των προβών συνέβαινε το εξής οξύμωρο σχήμα: ένιωθα σωματικά και ψυχικά εξαντλημένη λόγω ενός δύσκολο προγράμματος και με το δεδομένο ότι ο Χαμ είναι τυφλός και ανάπηρος ο συνδυασμός αυτός, καθιστούσε ελάχιστη τη σωματική προσπάθεια Αυτό το βίωμα με έκανε να δω τον Χαμ πέρα από το καθιερωμένο μοτίβο του εξουσιαστή και να δω το κυρίαρχο γνώρισμα του είναι ότι νοιώθει παρα πολύ κουρασμένος, θέλει να τελειώνει. Υπάρχει εκείνο το κομμάτι στους μονολόγους του Χαμ που περιγράφει πώς τυφλώθηκε και λέει: «κουράστηκα, θέλω να σταματήσω...» και τότε χάνει την δυνατότητα του και να βλέπει και να κινείται. Και τότε συνειδητοποίησα ότι πρέπει απλώς να μην σταματήσεις ακόμα και αν κουραστείς. Αυτό είναι και το νόημα του έργου. Ο Χαμ χάνει την δυνατότητα να επηρεάζει τον κόσμο και να επηρεάζεται από αυτόν. Ζει μέσα στο κεφάλι του.

Α.Τ.: Ποια ήταν η σκηνοθετική σας οπτική;

Ε.Σ.: Είμαστε μια ομάδα, η οποία δουλεύουμε μεταξύ μας δεκαπέντε χρόνια. Αυτό σημαίνει ότι έχουμε αποκτήσει επικοινωνία εντός και εκτός σκηνής. Το μόνο που έπρεπε να κάνουμε ήταν να καταλάβουμε τι έπρεπε να κάνουμε, τι μας έλεγε το έργο. Όπως ο χρόνος είναι μια τέταρτη διάσταση την οποία δεν μπορούμε να αντιληφθούμε με τις αισθήσεις μας έτσι και εμείς επιλέξαμε να δώσουμε στον χρόνο την διάσταση του χώρου.

Α.Τ.: Γιατί επιλέξατε τον συγκεκριμένο χώρο και ποια η χρήση του στην παράσταση;

Ε.Σ.: Ο χώρος θέτει σε λειτουργία τον χρόνο. Ενώ, Το τέλος του παιχνιδιού είναι τοποθετημένο σε ένα άχρονο χώρο, εμείς το τοποθετούμε σε ένα χώρο που φέρει έντονα μια ιστορία. Υπάρχει ακόμα στην ατμόσφαιρα η ενέργεια εκατοντάδων εργατριών της κλωστοϋφαντουργίας της Υφανέτ, η ενέργεια αστέγων και τοξικομανών που έβρισκαν καταφύγιο πριν την κατάληψη της Υφανέτ.

Και αυτό που είναι έκδηλο είναι η φθορά του χρόνου στο οικοδόμημα, ιδιοκτησία μιας τράπεζας, σύμβολο της καπιταλιστικής κοινωνίας. Και ξαφνικά αυτό που μας λέει ο Χαμ και ο Κλοβ είναι: «παιδιά αν συνεχίσετε έτσι θα γίνεται σαν και μας, εμείς είμαστε το δυσσώονο μέλλον». Το έργο είναι προειδοποιητικό.

Μια άλλη διάσταση που δόθηκε στην παράσταση είναι ότι επιτρέψαμε στους εξωτερικούς ήχους του αστικού περιβάλλοντος. Το εγκαταλειμμένο εργοστάσιο είναι κυκλωμένο από ένα θορυβώδες αστικό περιβάλλον, ενώ όταν μπαίνεις στο κτήριο νοιώθεις ότι αποκόπτεσαι από το σύγχρονο περιβάλλον.

- Η Λένα Ντάγκα, μέλος της ομάδας, υποδύθηκε τον Κλοβ.

Α.Τ.: Πώς βιώσατε την συμμετοχή σας στην παράσταση του *Τέλος του παιχνιδιού*;

Λένα Ντάγκα: Το *Τέλος του Παιχνιδιού* ήταν μια δουλειά που ωρίμασε αργά μέσα μου. Για αρκετό διάστημα φαινόταν να μην προχωρά εξωτερικά αφήνοντας έτσι τις εσωτερικές διαδρομές που χάραζαν οι λέξεις και η ατμόσφαιρα του έργου να εξελίσσονται υπογείως. Αντιλήφθηκα πως η δυσχερής επικοινωνία των προσώπων του έργου επέβαλλε εμπόδια στην υποκριτική που μπόρεσαν να λυθούν με την εμβάθυνση στον κάθε ένα ξεχωριστά και στην περίπτωση μου, στον Κλοβ. Το βίωμα της κατάστασής του έτσι ήρθε αβίαστα, σχεδόν ανεπαίσθητα, σαν μια σχέση που ωριμάζει. Ιδιαίτερο ρόλο έπαιξε σε αυτό και ο χώρος που επιλέξαμε να παρασταθεί το έργο. Με το που μεταφέρθηκαν οι πρόβες (καιρού επιτρέποντος) στον ανοιχτό χώρο της Φάμπρικα Υφανέτ ξεδιπλώθηκαν άμεσα και άλλες, κομβικές, δυνατότητες του έργου. Ότι προκύπτει μέσα από την επαφή με το κείμενο σαν αίσθηση ή ατμόσφαιρα ήταν εκεί και αγκάλιασε τους τέσσερις αυτούς ήρωες ενισχύοντας την διάσταση της υποκριτικής. Η παράστασης απέκτησε μια δυναμική που πολύ δύσκολα ίσως θα μπορούσε ο οποιοσδήποτε να δώσει κλείνοντας το *Τέλος του παιχνιδιού* σε μια συμβατική σκηνή. Η κατάσταση του εργοστασίου που το φθείρει ο χρόνος, τα χρώματα, η μυρωδιά, το άπλωμα του βλέμματος μέσα στον ρημαγμένο χώρο αποτέλεσαν μια εμπειρία για εμάς. Η τοποθέτηση των θεατών σχεδόν στο κέντρο του τεράστιου αυτού ημιπαιθριου χώρου, πιστεύω πως δημιούργησε την αίσθηση του μικρού, του ευάλωτου και του εκτεθειμένου. Η αίσθηση αυτή ματαίωνε τον αγώνα των προσώπων να συνεχίσουν το παιχνίδι τους που κι αυτό πλέον -ευάλωτο κι εκτεθειμένο-

φανέρωνε μέσα από τις ρωγμές του το τέλος. Οι ίδιοι οι παίκτες, εκτεθειμένοι και μικροί, κοιτάζουν μέσα από τις ρωγμές τους το αναπόφευκτο τέλος.

- Η Τζοάννα Πεφτουλίδου, μέλος της ομάδας, υποδύθηκε την Νελ.

Α.Τ.: Πως αντιμετωπίσατε τις δύσκολες συνθήκες, μέσα στον καύσωνα του Ιουνίου του 2017, κατά την διάρκεια της παράστασης;

Τζοάννα Πεφτουλίδου: Για πέντε παραστάσεις χρειάστηκε να παραμείνω σχεδόν κλεισμένη μέσα σε ένα κουτί, ως Νελ. Ο καύσωνας των ημερών εκείνων αδυσώπητος, όπως και η αλήθεια του Μπέκετ για την ανθρωπότητα. Από την χαραμάδα του κουτιού παρακολουθούσα τις σκηνές ενός έργου, που κάθε φορά που το άκουγα μου έδινε και κάτι καινούριο. Έπειτα από ενάμιση χρόνο προετοιμασίας και λίγο πριν την τελική ευθεία, ακόμα δεν ήμουν σίγουρη για τίποτα...θα βγει η παράσταση αντάξια του κειμένου; Θα τα καταφέρουμε; Θα τα καταφέρουμε. Το κείμενο αγαπήθηκε πολύ από όλη την ομάδα, κάθε πρόταση και μια αποκάλυψη για το παράλογο της ζωής, τη ματαιότητα της ύπαρξης, αλλά και το δίκικο μαχαίρι που λέγεται ανθρώπινες σχέσεις. Αναπάντεχη συγκυρία το σκηνικό.. μεγάλος πρωταγωνιστής. Ετοιμόρροπο, σε αναμέτρηση με τη φθορά, όπως και τα πρόσωπα του έργου. Δεν θα μπορούσε να φιλοξενήσει καλύτερα τις προσπάθειές μας. Καθώς κυλάει η παράσταση αφουγκράζομαι, συνυπάρχω, συγκινούμαι, αγωνιώ. Τέλος του παιχνιδιού. Χειροκρότημα. Η ενέργεια τρομερή παντού. Για μερικά λεπτά νιώθω μεγάλη ευτυχία.»

- Η Εύη Αποστολίδη, μέλος της ομάδας, συμμετείχε την περίοδο των προβών και την ανάλυση του έργου.

Α.Τ.: Ποια φράση σας έχει εντυπωθεί περισσότερο μέσα από το έργο;

Εύη Αποστολίδη: Αν έπρεπε να επιλέξω μία φράση από το *Τέλος του Παιχνιδιού*, αυτή θα ήταν σίγουρα η μεταξύ ύπνου/ξύπνιου συνειδητοποίηση του Χαμ πως έχει «μια σταγόνα νερό μες το κεφάλι» του. Δεδομένης της επαγγελματικής μου ενασχόλησης με βιολογικής επιστήμης αντικείμενο, ένιωθα λες και όλο το έργο εκτυλισσόταν μέσα σε ένα κεφάλι. Με εγκέφαλο/κεντρικό νευρικό σύστημα τον εκάστοτε Χαμ, περιφερικό/αυτόνομο νευρικό σύστημα τον Κλοβ και αναμνήσεις/DNA των προγόνων μας από τους σκουπιδοτενεκέδες, παρατηρούμε με υαλοειδή φακό ένα μέλλον που



σβήνει. Όπως εκείνος ο ζωγράφος που δεν είχε δει πάρα μόνο στάχτες, έτσι κι εγώ δημιούργησα έναν πίνακα που χρησιμοποιήθηκε ανάποδα ως σκηνικό αντικείμενο, αποτυπώνοντας την ανεστραμμένη μέσω του οπτικού μου χιάσματος εικόνα του έργου.

Φωτογραφία 4.7:  
Ο πίνακας της Εύης Αποστολίδη για την παράσταση

- Η Σάσα Δημητριάδου, μέλος της ομάδας, ήταν βοηθός σκηνοθέτη στο *Τέλος του παιχνιδιού*.

Α.Τ.: Πως λειτουργεί σε σας και την ομάδα, ο λόγος του Beckett;

Σάσα Δημητριάδου: Οπότε ξαναμελετάμε στην ομάδα κείμενα του Beckett, σχεδόν πάντα εκπλήσσομαι με τις διαφορετικές οπτικές ανάγνωσης του έργου. Οι έννοιες και οι συμβολισμοί των λέξεων και των εικόνων αντηχούν σε πολλά επίπεδα, τόσο στο άτομο όσο και στο σύνολο της ομάδας. Η επικοινωνία που δημιουργείται από τα «νοήματα» του κειμένου διαμορφώνει μια συνθήκη υπαρξιακού προβληματισμού.

Α.Τ.: Πως θεωρείται ότι λειτούργησε το περιβάλλον και η ώρα της παράστασης;

Σ.Δ.: Συγκεκριμένα στο τέλος του παιχνιδιού βίωσα τη μετατόπιση της επικοινωνίας από το ανθρώπινο στο μη ανθρώπινο, δηλαδή το έμψυχο περιβάλλον – φύση – τόπος - ο χώρος του εργοστασίου της Φάμπρικα Υφανέτ. Το σούρουπο σηματοδοτούσε το ξεκίνημα της παράστασης όπου οι θεατές εισέρχονταν από μια κοινή πόρτα δωματίου σε έναν αχανή ημιυπαίθριου εργοστασιακό χώρο. Στους πλίνθινους μισογκρεμισμένους τοίχους και στα μισοσπασμένα τζάμια της τριγωνικής σκέπης επεκτείνονταν αναρριχώμενα φυτά και δέντρα. Την ώρα που έδυε ο ήλιος τα πουλιά φώλιαζαν κρώζοντας στη βλάστηση του ρέματος της Τούμπας. Με το που νύχτωνε οι



γάτες ξεκινούσαν να εισβάλουν στον οικειοποιημένο χώρο τους. «Όλος ο κόσμος βρωμάει ψοφίμι». Χαρακτηριστικά θυμάμαι τις χειμωνιάτικες πρόβες στον εξωτερικό χώρο και την αντιξοότητα των συνθηκών. Όμως όταν ήρθε το καλοκαίρι, ήρθε και μας βρήκε ο νατουραλισμός της παραπάνω φράσης, μιας και η ζέστη επιτάχυνε την αποσύνθεση διαφόρων οργανισμών. Όλο το εργοστάσιο βρωμάει ψοφίμι.

- Κείμενο του Αλέξανδρου Γσώνου, ο οποίος υποδύθηκε τον Ναγκ, για το *Τέλος του Παιχνιδιού* και το έργο του Μπέκετ.

*Τίποτα δεν είναι πιο πραγματικό από το τίποτα.*  
Samuel Beckett

*Η αναπνοή είναι συνήθεια. Η ζωή είναι συνήθεια. Ή καλύτερα, η ζωή είναι μια διαδοχή από συνήθειες. Μόνο μια επανάληψη χωρίς νόημα που το ονομάζω μέρα. Ο χρόνος δεν υπάρχει.. άλλοτε ήτανε εχθρός μου.. τώρα είναι κάπου κρυμμένος και φοβισμένος και δεν μπορεί να μου κάνει τίποτα.. μάλλον θα τον νίκησα. Απλώνω τα χέρια μου και οριοθετώ το χώρο μου..*

*αφιλόξενος, γυμνός και άχρωμος, όμως είναι δικός μου.. το τελευταίο καταφύγιο. Αυτό είναι. Ήρθε η ώρα να σταματήσω.. Μια επιθυμία να κοιμηθώ και να σωπάσω, απελευθερωμένος από κάθε επίβλεψη. Κρατιέμαι έτσι.. έτσι όπως είμαι τώρα. Και κάθε μέρα είναι ίδια.. τίποτα δεν αλλάζει. Αδράνεια του σώματος, η ακινησία ως ευτύχημα. Ανικανότητα επιλογής, δράσης και αλλαγής, απαλλαγή δικαιωμάτων, σ' έναν κόσμο που τίποτα δεν αλλάζει. Η ασφάλεια εντοπίζεται μόνο στη συνήθεια και τη στασιμότητα: ούτε καλύτερα, ούτε χειρότερα.. ούτε αλλαγή.. ούτε πόνος. Η αδυναμία αλλαγής, αντιμετωπίζεται με την απαξίωση της. Η περιχαράκωση σε μια λιτή πληρότητα, ένα παιχνίδι απόκρυψης των επιθυμιών, μέχρι να ξεχαστούν.*

*Όλο αυτό.. Άλλοτε ήταν παράλογο, τώρα κάτι απολύτως φυσιολογικό, μια αναπότρεπτη λογική που εκφράζει το χάσμα του ανθρώπου με τον κόσμο. Υπάρχει εκεί σαν ριζωμένη ανάγκη, σαν βαθύτερη ουσία ζωής, με τα δικά της σύμβολα, έτσι που δεν το κουβεντιάζεις πια. Τα σύνορα ανάμεσα στην αλήθεια και στα σύμβολα έχουν εκμηδενιστεί. Η αφαίρεση του νοήματος των πραγμάτων. Τα πράγματα δεν αλλάζουν, εμφανίζουν μια ακίνητη απομονωμένη στιγμή, παγώνουν και φθίνουν με μια αργή καρτερικότητα, και σιγά σιγά χάνονται..*

*Λόγια φλύαρα με κρατούν συντροφιά τη νύχτα μέχρι να φτάσω στο επιθυμητό στάδιο της ανυπαρξίας. Κάποιος να μου αποκρίνεται, μια ετεροπροσδιορισμένη ύπαρξη.. Γύρω μου και άλλα πρόσωπα.. όλα με κάποια αναπηρία, άλλοι την κρύβουν και άλλοι την επιδεικνύουν.. όλοι ακινητοποιημένοι, σταματημένοι. Μια αναντιστοιχία λόγου και κίνησης, όπου η κίνηση στερείται τελειότητας και ο λόγος στερείται αποτελεσματικότητας.*

*Το νόημα της πραγματικότητας αλλοιώνεται, η ενότητα του ανθρώπου διασπάται, η γλώσσα απομείνει δίχως περιεχόμενο. Άδειες λέξεις, λόγια για τον καιρό, χωρίς τον παραμικρό σκοπό. Ψάχνουν όλοι για κάποια ίχνη ζωής έξω από τον εαυτό τους και την ακινησία τους. Παρόλα αυτά, ο λόγος, η έναρθη γλώσσα, είναι άλλος ένας σύντροφος, η μόνη δραστηριότητα που με πείθει ότι δεν έχει έρθει ακόμα το τέλος. Παρακαλώ για την ανταπόκριση, όχι για το νόημα της απάντησης, αλλά για το ηχητικό μήνυμα, ότι ακόμα κάποιος ζει, δεν έφυγε, δεν με εγκατέλειψε. Είναι η σπαραχτική κραυγή του σύγχρονου ανθρώπου για επικοινωνία με μια άλλη ζώσα ψυχή, για άλλα μάτια πέρα από τα δικά του, τις τελευταίες στιγμές της αυτοκαταστροφικής ανθρωπότητας.*

*Πλάσματα κακόμοιρα, αξιολύπητα, γαντζωμένα ανάμεσα στη ζωή και το θάνατο, ανίκανα και για τη ζωή και για τον θάνατο στιγματισμένοι από την ενοχή της ίδιας της ύπαρξης, θα πληρώσουν με όλες τις πληγές της μίζερης ζωής τους, αυτήν την παράλογη πολυτέλεια: να*

*υπάρχουν. Άρνηση της πραγματικότητας, φανταστικές αποδράσεις στη μάχη με τον χρόνο. Η φυγή είναι ο θάνατος, καθώς και αντίστροφα, ο θάνατος είναι η μόνη διαφυγή από την πραγματικότητα. Η ελεύθερη βούληση δεν αξιώνει καμία αίσθηση ελευθερίας. Δεν μου χρειάζεται πια.. Η πραγματική εξουσία με κρατά ακινητοποιημένο και πειθήνιο. Το παγκόσμιο σύστημα έχει φυλακίσει την ανθρώπινη ύπαρξη και περιμένει υπομονετικά τον αφανισμό της. Ο άνθρωπος είναι μονάχος καταμεσής στον κόσμο, αλλά ο κόσμος δεν ανταποκρίνεται στην ύπαρξή του. Ίσως να μην υπάρχει πια..*

*Αυτός ο μάστορας της αφαίρεσης, ο πυκνός, λιτός και άμεσος μουσικός των παύσεων έχει περικλείσει στην δραματουργία του, όλη την ανθρώπινη αγωνία σαν να συμπυκνώνεται σε ένα και μόνο ήχο. Σάμουελ, σε ευχαριστούμε...*

**Η FACTA NON VERBA** παρουσιάζει:

**Το τέλος του παιχνιδιού**  
του Σάμουελ Μπέκετ

**25-26-30**  
**Ιουνίου**  
**1-2 Ιουλίου**  
Ώρα 20:30



Είσοδος με προαιρετική συνεισφορά γιατί η ελεύθερη έκφραση δεν είναι κάτι που πουλιέται ή αγοράζεται, αλλά κάτι που μοιράζεται.

**Στη Φάμπρικα Υφανέτ** Ομήρου & Περδικα, Κάτω Τούμπα

[factanonverba2002.blogspot.gr](http://factanonverba2002.blogspot.gr) ★

Φωτογραφία 4.8:  
Η αφίσα της παράστασης.



*Όλες την ίδια ιστορία έχουμε* πάνω σε κείμενα του Ντ. Φο και της Φ. Ράμε, παράσταση εργαστηρίου. (επανάληψη Οκτώβρης 2010)

*Η Γούνα* της Μ. Κρουζ.

*Η λέξη πρόοδος ηχούσε φάλτσα στο στόμα της μητέρας μου*, του Μ. Βισνιέκ, παράσταση εργαστηρίου. (επανάληψη Οκτώβρης 2010)

*Balkan Blues*, παράσταση εργαστηρίου.

**Μάης 2011**(στο πλαίσιο του 3ο Ελευθεριακό Φεστιβάλ Θεατρικής Έκφρασης)

*Δεσποινίς Μαργαρίτα*, του Ρομπέρτο Ατάντε

*Μια μέρα σαν τις άλλες* , Performance

*Ξαφνικά πέρσι το καλοκαίρι* , του Τέννεσι Ουίλιαμς

*Gagarin Way*, του Γκρέγορι Μπερκ

**Γενάρης 2012**

*Η Παρέλαση*, της Λούλας Αναγνωστάκη (επανάληψη Μάης 2012)

**Μάης 2012** (στα πλαίσια του 4ο Ελευθεριακό Φεστιβάλ Θεατρικής Έκφρασης)

*Βόυτσεκ* του Γκέοργκ Μπίχγκερ (επανάληψη Οκτώβρης 2012)

**Νοέμβρης 2012**

*Πλυντήριο εγκεφάλων*, πάνω σε μονόπρακτα του Ματέι Βισνιέκ, στην κατάληψη Μαρμίτα στον Βόλο.

**Δεκέμβρης 2012**

*Κραυγή*, θεατρικό δρώμενο πάνω σε ποιήματα των Μπέττυ Μάλλιου και Χρήστου Ράστου (η παράσταση παρουσιάστηκε στη συνέχεια και στο Βαφοπούλειο Πνευματικό Κέντρο, σε εκδήλωση Συλλόγου Καρκινοπαθών)

**Απρίλης 2013** (στο πλαίσιο του 5ο Ελευθεριακό Φεστιβάλ Θεατρικής Έκφρασης)

*Ανάκριση*, του Πέτερ Βάις (επανάληψη τον Οκτώβρη 2013, όταν η Facta Non Verba συμμετέχει στο 2ο Φεστιβάλ Αυτοοργανωμένης Θεατρικής Έκφρασης στο θέατρο "Εμπρός" στην Αθήνα)

**Νοέμβρης 2013** *Η ανάκριση-Σχεδιάσμα β'* του Πέτερ Βάις στην κατάληψη Φάμπρικα Υφανέτ.

**Δεκέμβρης 2014** *Η ανάκριση-Σχεδιάσμα γ'* του Πέτερ Βάις, στην κατάληψη Ματσάγγου στον Βόλο.

**Ιούνιος 2015** *Τζόρνταν*, της Άννας Ρέυονολντς και Μόιρα Μπουφίνι (επανάληψη Οκτώβρη και Νοέμβρη 2015, ενώ τον Δεκέμβρη του 2015, η παράσταση επαναλαμβάνεται στην κατάληψη Αντιβίωση στα Γιάννενα)

**Ιούνιος 2017** *Το τέλος του παιχνιδιού*, του Σάμουελ Μπέκετ. (επανάληψη Οκτώβρη 2017)

### Γ.3 Πληροφορίες για τον αρχιτεκτονικό χώρο του εργοστασίου Υφανέτ

Η ΥΦΑΝΕΤ υπήρξε ένα από τα μεγαλύτερα εργοστάσια της Θεσσαλονίκης. Η ιστορία της ξεκινάει το 1905, όταν ιδρύθηκε το υφαντουργείο της εταιρίας «Καπαντζής - Καζάζης και Σία», το οποίο κήκε το 1909. Το 1910 ξαναλειτούργησε με την επωνυμία «Ανώνυμος Οθωμανική Εταιρία Υφασμάτων και Φεσιών» αλλά σταδιακά οδηγήθηκε σε μαρασμό και το 1921 περιήλθε στην κυριότητα της εταιρίας «Εργάνη». Το 1926, συγχωνεύθηκε με την «Ανώνυμο Εταιρεία Βιομηχανίας Υφασμάτων ΥΦΑΝΕΤ».

Η γραμμή παραγωγής του εργοστασίου ξεκινούσε από την επεξεργασία άπλυτου μαλλιού και κατέληγε σε κατασκευή υφασμάτων, κουβερτών, στρατιωτικών ειδών και ρούχων. Περιλάμβανε πλυντήριο, στεγνωτήριο, στραγγιστήριο, βαφείο, κλωστήριο, υφαντήριο, σαπυνοποιείο και μηχανουργεία. Προπολεμικά, απασχολούσε 550 εργαζόμενους. Οι εργατικές κινητοποιήσεις της ΥΦΑΝΕΤ, καθόρισαν την πορεία των εργατικών αγώνων της πόλης. Την 2α Μαΐου 1934, οι εργατική απεργία για την



απόλυση εργαζόμενου της Υφανέτ, δημιούργησε εκρηκτική κατάσταση. Κατά την διάρκεια του Β' Παγκόσμιου Πολέμου, η περισσότερη παραγωγή της διοχετεύονταν στα στρατεύματα, ενώ μεταπολεμικά επεκτάθηκε και απασχολούσε 1.300 εργαζόμενους. Το 1951, το εργοστάσιο κήκε στο μεγαλύτερο τμήμα του. Έκτοτε δεν μπόρεσε να ορθοποδήσει και τελικά διέκοψε τη λειτουργία της το 1964. Από τότε, το οίκημα παραμένει κλειστό.

Φωτογραφία 4.9: Εργάτριες της ΥΦΑΝΕΤ μπροστά στις μηχανές.

Μετά τη διακοπή της λειτουργίας του, το εργοστάσιο περιήλθε στην κυριότητα της Εθνικής Τράπεζας τη Ελλάδος, ενώ το 2006 , το Υπουργείο Πολιτισμού αγόρασε τα κτίρια με απώτερο στόχο την αποκατάσταση του ακινήτου με πόρους του ΕΣΠΑ.



Έκτοτε τίποτα δεν κινείται για το θέμα του ακινήτου της ΥΦΑΝΕΤ.

Φωτογραφία 4.10:  
Η εικόνα του εργοστασίου της Υφανέτ, στη δεκαετία του 30 είναι από το βιβλίο "Θεσσαλονίκη 1912-2012, Η Αρχιτεκτονική μιας Εκατονταετίας" του Βασίλη Κολώνα, Εκδόσεις: University Studio Press

Από το 2004 το κτήριο τελεί υπό κατάληψη από άτομα του αντιεξουσιαστικού χώρου και μετονομάζεται σε «Φάμπρικα ΥΦΑΝΕΤ». Οι καταληψίες διοργάνωσαν πορείες, ανοιχτές συζητήσεις, συναυλίες, θεατρικά δρώμενα, εκθέσεις και συλλογική κουζίνα. Δημιούργησαν ακόμη ένα "πάρκο ΒΜΧ" με ράμπες ακροβατικών και κατά καιρούς έκαναν διορθωτικές παρεμβάσεις και συντηρήσεις στο κτήριο.

Πληροφορίες και Ιστοσελίδες για την Υφανέτ

<http://parallaximag.gr/thessaloniki/o-xartis-tis-polis-ergostasio-ifanet>

<http://thessaloniki.photos.vagk.gr/el/photos-gr/old-photos-gr/old-photos-people-gr/807-old-photos-people-115-gr.html>

Κατάληψη Φάμπρικα ΥΦΑΝΕΤ: <http://yfanet.espivblogs.net/>

## Βιβλιογραφία

---

- Artaud, A. 2013. *Το θέατρο και το είδωλό του*. (Μτφ: Π. Μάτεσις) Αθήνα: Εκδόσεις Δωδώνη.
- Beck, J. 2000. *Η ζωή του θεάτρου*. (Μτφ: Τα. Καραϊσκάκη) Αθήνα: Εκδόσεις Οδυσσέας.
- Beckett, S. 2009. *Endgame*. London: Faber & Faber
- Bradford, M. (2004) *The Theater is in the Street: Politics and Performance in Sixties America*. Amherst and Boston: University of Massachusetts Press.
- Brink, J, Oppenheimer, J. 2012. *Killer Images: Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*. Wallflower Press.
- Buck-Morss, S. 2002. *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*. MIT Press
- Callaghan, D. 2002 *Out of the Theatres and Into the Streets: Crossing Cultural Borders in the Work of the Living Theatre, 1970-75* Department of English, Eastern Illinois University, Works and Days 39/40 Vol. 20  
([http://www.worksanddays.net/2002/File04.Callaghan\\_File04.Callaghan.pdf](http://www.worksanddays.net/2002/File04.Callaghan_File04.Callaghan.pdf))
- Callaghan, D. 2003. *Still signaling through the flames: The Living Theatre's use of audience participation in the 1990s*. Στο: Kattwinkel, S. 2003. *Audience Participation: Essays on Inclusion in Performance*. USA: Praeger.
- Callaghan, D. 2013. *Ritual Performance and Spirituality in the work of The Living Theatre, Past and Present*. Στο: *Theatre Symposium: Volume 21: Ritual, Religion And Theatre*. The University of Alabama Press
- Carlson, M. 1989. *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*. USA: Cornell University Press
- Carlson, M. 1993. *Theories of the Theatre*. (Expanded edition) USA: Cornell University Press
- Carlson, M. 1996. *Performance: a critical introduction*. New York: Routledge.
- Clark, K. 1995. *Petersburg, Crucible of Cultural Revolution*. Harvard University Press.
- Condee, W. 2001. *Theatrical Space: A Guide for Directors and Designers*. USA: Scarecrow Press, Inc.
- Corin, C., Fiehn, T. 2015. *Tsarist and Communist Russia 1855-1964*. Hodder Education.
- Corney, F. 2004. *Telling October: Memory and the Making of the Bolshevik Revolution*. Cornell University Press

- Evreinov, N. 1920. *To storm the Winter Palace*, συνέντευξη του, δημοσιευμένη στην εφημερίδα *Life of Art*, 30 Σεπτεμβρίου 1920. (*Zhizn iskusstva (Life of Art)*, no. 596-97, 30 September 1920) στο Tolstoy, V. Bibikova, I. Cooke C. 1990. *Street Art of the Revolution: Festivals and Celebrations in Russia 1918-33*. (σ.137) London: Thames and Hudson Ltd.
- Fischer-Lichte, E. 2013. *Θέατρο και μεταμόρφωση: Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού. Κεφ.5 Η ανάδυση της σημασίας*. Μτφ: Ν. Σιουζουλή. Αθήνα: εκδόσεις Πατάκη
- Geldern Von, J. 1993 *Bolshevik Festivals, 1917-1920*. USA: University of California Press
- Harding, J., Rosenthal, C. 2006. *Restaging the Sixties: Radical Theaters and Their Legacies*. Ann Arbor: The University of Michigan Press
- Innes, C. 1981. *Holy Theatre: Ritual and the Avant Garde*. USA: Cambridge University Press
- Innes, C. 1993 *Avant Garde Theatre: 1892-1992*. London: Routledge
- Jomaron, J. 2009. *Ιστορία Σύγχρονης Σκηνοθεσίας: 2<sup>ος</sup> τόμος: 1914-1940*. (Μτφ: Δ. Κωνσταντινίδης) Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Jones, P. 1996. *Drama as Therapy: Theatre as Living*. London: Routledge
- Kaye, N. 2000. *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*. London and New York: Routledge
- Kott, J. 2003. *Ένα θέατρο ουσίας*, Μτφ: Ε. Πατρικίου και Ε. Παπάζογλου. Αθήνα: Χατζηνικολή
- Leach, R. 1994. *Revolutionary Theatre*. London: Routledge
- Lynch, M. 2008. *Access to History: From Autocracy to Communism: Russia 1894-1941*. UK: Hachette
- Mangan, M. 2013. *The drama theatre and performance companion*. U.K.: Palgrave Macmillan.
- Μάντακα, Χ. 2010. *Επιδράσεις της ρωσικής και σοβιετικής τέχνης στη διαμόρφωση του θεατρικού κοστούμιού από την προεπαναστατική περίοδο έως τα πρώτα μεταεπαναστατικά χρόνια (1910-1932)* Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (ΑΠΘ). Σχολή Καλών Τεχνών. Τμήμα Θεάτρου
- Marrs T. W. 1984. *The Living Theatre: History, Theatrics, and Politics, a thesis in theatre arts*. Master of Arts, Texas Tech University  
([https://www.academia.edu/34146972/the\\_living\\_theatre\\_history\\_theatrics\\_and\\_politics](https://www.academia.edu/34146972/the_living_theatre_history_theatrics_and_politics))
- Μαρτινίδης, Π. 1997. *Μεσιτείες του Ορατού: Ζητήματα θεωρίας της κριτικής στην αρχιτεκτονική και την τέχνη*. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.
- Μαρτινίδης, Π. 1999. *Μεταμορφώσεις του Θεατρικού χώρου: Τυπικές φάσεις κατά την εξέλιξη της Αρχιτεκτονικής των θεάτρων στη δύση*. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.



- Munk, E. 2009. *Only Connect: The Living Theatre and its Audiences*. Στο: Harding, J., Rosenthal, C. 2009. *Restaging the Sixties: Radical Theaters and Their Legacies*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Πατρικαλάκης, Φ. 1992. *Ιστορία της σκηνογραφίας: 15<sup>ος</sup>-19<sup>ος</sup> αιώνας*. Αθήνα: Αιγόκερως
- Πατρικαλάκης, Φ. 2004. *Ιστορία της σκηνογραφίας: Το αρχαίο θέατρο*, Αθήνα: Αιγόκερως
- Pavis, Patrice. 2006. *Λεξικό του Θεάτρου*. (γενική εποπτεία: Κ. Γεωργουσόπουλος) Αθήνα: Εκδόσεις Gutenberg
- Pearson, M. 2010. *Site-Specific Performance*. New York: Palgrave Macmillan
- Πεφάνης, Γ. 2003. *Η φιλοσοφική σημασία του θεάτρου στην παιδεία του 21ου αιώνα. Σκέψεις και Υποθέσεις με Αφορμή τον Ενρείον και τον Καστοριάδη*. Στο: *Τοπία Της Δραματικής Γραφής: Δεκαπέντε Μελετήματα Για Το Ελληνικό Θέατρο* Εκδόσεις: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη
- Πούχγερ, Βάλτερ., 2010. *Θεωρητικά θεάτρου: Κριτικές παρατηρήσεις στις θεωρίες του θεατρικού φαινομένου*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση
- Πούχγερ, Βάλτερ. 2011. *Μια εισαγωγή στην επιστήμη του θεάτρου*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση
- Roberts, S. 1965. *Soviet Historical Drama: Its Role in the Development of a National Mythology*. The Hague: Martinus Nijhoff
- Rosenthal, C. 1998. *Living on the Street: Conversations with Judith Malina and Hanon Reznikov, co-directors of the Living Theatre*. Στο: Cohen-Cruz, J. 1998. *Radical Street Performance: An International Anthology*. London: Routledge.
- Rosenthal, C. 2011. *The Living Theatre's Arrested Development in Brazil: An Intersection of Activist Performances*. Στο: Sell, M. 2011. *Avant-Garde Performance and Material Exchange: Vectors of the Radical*. U.K.: Palgrave Macmillan
- Ryan, P. R., 1971. *The Living Theatre in Brazil*. άρθρο στο *The Drama Review* 15 (Summer 1971)
- Ryan, P. R., 1974. *The Living Theatre's "Money Tower"*, άρθρο στο *The Drama Review: TDR* Vol. 18, No. 2, Rehearsal Procedures Issue and Berlin Dada (Jun., 1974), pp. 9-19 (<https://www.jstor.org/stable/1144898>)
- Shank, Theodore. 1982. *Beyond the Boundaries: American Alternative Theatre*. Ann Arbor: The University of Michigan Press
- Shubsky N. 1920. 'On Uritsky Square', άρθρο δημοσιευμένο στην εφημερίδα *Theatre Courier*, 30 Νοεμβρίου 1920. (Vestnik teatra (Theatre Courier), no. 75, 30 November 1920, pp. 4-5) στο Tolstoy, V. Bibikova, I. Cooke C. 1990. *Street Art of the Revolution: Festivals and Celebrations in Russia 1918-33*. (σ.138) London: Thames and Hudson Ltd.
- Σταυρίδης, Σ. 2006. *Μνήμη και εμπειρία του χώρου*. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια

- Tolstoy, V. Bibikova, I. Cooke C. 1990. *Street Art of the Revolution: Festivals and Celebrations in Russia 1918-33*. London: Thames and Hudson Ltd.
- Turner, C. 2015. *Dramaturgy and Architecture: Theatre, Utopia and the Built Environment*. Palgrave Macmillan
- Tytell, J. 1995. *The Living Theatre: Art, Exile and Outrage*. England: Clays Ltd, St Ives plc.
- Walker T. 2018. *The history of The Living Theatre*. Archive Director of The Living Theatre, στο: <http://www.livingtheatre.org/detailed-history>
- Vicentini, C. 1975. *The Living Theatre's Six Public Acts*, άρθρο στο *The Drama Review: TDR* Vol. 19, No. 3, Expressionism Issue (Sep., 1975), pp. 80-93 (<https://www.jstor.org/stable/1144999>)
- Warden C. 2015. *Modernist and Avant-Garde Performance: An Introduction*. Edinburg University Press Ltd.
- Zamyatin, Evgeny, 'The Modern Russian Theater', in Proffer, Ellenda and Proffer, Carl R (eds), *The Ardis Anthology of Russian Futurism*, Ardis, 1980, pp. 207-208 στο Leach, R. 1994. *Revolutionary Theatre*. (σ.49) London: Routledge

---

## Ντοκιμαντέρ και Αποσπάσματα Παραστάσεων

A Video Retrospective of The Living Theatre:

<https://www.youtube.com/watch?v=KVeuNhmaTEQ>

Eisenstein *October* (Ten Days that Shook the World) (1928) movie

<https://www.youtube.com/watch?v=YVuf3T3k-W0>

Henry Litolf - Overture Maximilien Robespierre (1856)

<https://www.youtube.com/watch?v=BQGY2q-EaqI>

Facta non Verba

<http://factanonverba2002.blogspot.gr/>

Facta non verba-Αποσπάσματα από το Πού είναι η έξοδος?

<https://www.youtube.com/watch?v=3bimfvmPPnE>

Facta non Verba - Πού είναι η έξοδος-Θέατρο δρόμου

<https://www.youtube.com/watch?v=vhW8bdFJJ3M>

Μάης 68: Παγκόσμια εξέγερση, του Άρη Χατζηστεφάνου:

<https://info-war.gr/mais-68-pagkosmia-exegersi/>

*Signals Through the Flames*: a Living Theater Documentary:

<https://archive.org/details/SignalsThroughTheFlamesALivingTheaterDocumentary#>

*Six Public Acts*: Βίντεο από παρουσίαση της παράστασης στην ελβετική πόλη La Chaux de Fonds στις 4 Μαΐου του 1977 στο: <https://vimeo.com/27150359>

Storming the Winter Palace (1920)

<https://www.youtube.com/watch?v=fLihunxEzwE>

The Living Theatre

<http://www.livingtheatre.org/>

***Turning the Earth*: Αποσπάσματα της παράστασης στις 17 Μαΐου 1975:**

Julian Beck, Judith Malina and The Living Theatre: "*Turning the Earth*":

<https://vimeo.com/ondemand/livingtheatre>

The Living Theatre "Woman Who Knows Something about Love":

<https://www.youtube.com/watch?v=93LMpzfnPCQ>

The Living Theatre - Act 2, "Retching the Past":

[https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=2&v=y3KOFu2YYOU](https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=y3KOFu2YYOU)

The Living Theatre, Giorgio Maffei:

Collection of memorabilia including posters, photographs and books

<http://www.giorgiomaffei.it/cataloghi/47%20-%20the%20living%20theatre.pdf>

The Internationale

<https://www.youtube.com/watch?v=KXQbUk-GLel>

## Πηγές Φωτογραφικού Υλικού

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ	ΠΗΓΗ
2.1	<a href="https://vintagephoto.livejournal.com/5872352.html">https://vintagephoto.livejournal.com/5872352.html</a>
2.2	<a href="https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Desfile-uno-mayo-II--russia--russianbolshevik00rossuoft.png">https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Desfile-uno-mayo-II--russia--russianbolshevik00rossuoft.png</a>
2.3	Geldern Von, J. 1993 <i>Bolshevik Festivals, 1917-1920</i> . USA: University of California Press
2.4	Tolstoy, V. Bibikova, I. Cooke C. 1990. <i>Street Art of the Revolution: Festivals and Celebrations in Russia 1918-33</i> . London: Thames and Hudson Ltd.
2.5	Tolstoy, V. Bibikova, I. Cooke C. 1990. <i>Street Art of the Revolution: Festivals and Celebrations in Russia 1918-33</i> . London: Thames and Hudson Ltd.
2.6	Tolstoy, V. Bibikova, I. Cooke C. 1990. <i>Street Art of the Revolution: Festivals and Celebrations in Russia 1918-33</i> . London: Thames and Hudson Ltd.
2.7	<a href="http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/en/projekte/bild_und_raum/sturm_auf_das_winterpalais.html">http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/en/projekte/bild_und_raum/sturm_auf_das_winterpalais.html</a>
2.8	<a href="https://hr.wikipedia.org/wiki/Datoteka:Avrora1917Petrograd.jpg">https://hr.wikipedia.org/wiki/Datoteka:Avrora1917Petrograd.jpg</a>
2.9	<a href="https://www.wsws.org/en/articles/2012/03/ber4-m10.html">https://www.wsws.org/en/articles/2012/03/ber4-m10.html</a>
2.10	<a href="https://www.pinterest.com">https://www.pinterest.com</a>
2.11	<a href="https://www.rbth.com/history/326637-fall-of-winter-palace-how-1917">https://www.rbth.com/history/326637-fall-of-winter-palace-how-1917</a>
2.12	: <a href="https://en.wikipedia.org/wiki/Winter_Palace">https://en.wikipedia.org/wiki/Winter_Palace</a>
3.1	<a href="http://www.giorgiomaffei.it/cataloghi/47%20-%20the%20living%20theatre.pdf">http://www.giorgiomaffei.it/cataloghi/47%20-%20the%20living%20theatre.pdf</a>
3.2	<a href="https://www.thenation.com/article/immortal-judith-malina-1926-2015/">https://www.thenation.com/article/immortal-judith-malina-1926-2015/</a>
3.3	<a href="https://www.sfgate.com/entertainment/article/The-Living-Theatre-takes-its-act-of-protest-2705438.php#photo-2169157">https://www.sfgate.com/entertainment/article/The-Living-Theatre-takes-its-act-of-protest-2705438.php#photo-2169157</a>
3.4	Tytell, J. 1995. <i>The Living Theatre: Art, Exile and Outrage</i> . England: Clays Ltd, St Ives plc.
3.5	<a href="https://theredlist.com/wiki-2-20-881-1399-880-view-theatre-profile-1970s-1.html">https://theredlist.com/wiki-2-20-881-1399-880-view-theatre-profile-1970s-1.html</a>
3.6	<a href="http://www.boohooray.com/rare-posters/living-theatre-six-public-acts-to-transmute-violence-into-concord">http://www.boohooray.com/rare-posters/living-theatre-six-public-acts-to-transmute-violence-into-concord</a>
3.7	<a href="https://www.jstor.org/stable/1144999">https://www.jstor.org/stable/1144999</a>
3.8	<a href="https://www.jstor.org/stable/1144999">https://www.jstor.org/stable/1144999</a>
3.9	<a href="https://www.jstor.org/stable/1144999">https://www.jstor.org/stable/1144999</a>
3.10	<a href="https://www.jstor.org/stable/1144999">https://www.jstor.org/stable/1144999</a>
3.11	<a href="https://www.jstor.org/stable/1144999">https://www.jstor.org/stable/1144999</a>
3.12	<a href="https://www.jstor.org/stable/1144999">https://www.jstor.org/stable/1144999</a>
3.13	<a href="https://www.jstor.org/stable/1144999">https://www.jstor.org/stable/1144999</a>
3.14	<a href="https://www.jstor.org/stable/1144999">https://www.jstor.org/stable/1144999</a>
3.15	<a href="http://www.theactorswork.com/2013/01/the-living-theater.html">http://www.theactorswork.com/2013/01/the-living-theater.html</a>
3.16	<a href="http://thevillager.com/2015/05/14/living-theatre-lives-on-in-those-malina-touched/">http://thevillager.com/2015/05/14/living-theatre-lives-on-in-those-malina-touched/</a>
3.17	<a href="https://vimeo.com/ondemand/livingtheatre">https://vimeo.com/ondemand/livingtheatre</a>



3.18	<a href="http://worldofculture.org/product/the-living-theatre-the-money-tower-1974-17-x-22/">http://worldofculture.org/product/the-living-theatre-the-money-tower-1974-17-x-22/</a>
4.1	Αρχείο της θεατρικής ομάδας Facta non Verba
4.2	Αρχείο της θεατρικής ομάδας Facta non Verba
4.3	Αρχείο της θεατρικής ομάδας Facta non Verba
4.4	Αρχείο της θεατρικής ομάδας Facta non Verba
4.5	Αρχείο της θεατρικής ομάδας Facta non Verba
4.6	Αρχείο της θεατρικής ομάδας Facta non Verba
4.7	Αρχείο της θεατρικής ομάδας Facta non Verba
4.8	Αρχείο της θεατρικής ομάδας Facta non Verba



ΑΝΟΙΚΤΟ  
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ  
ΚΥΠΡΟΥ  
[www.ouc.ac.cy](http://www.ouc.ac.cy)

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ