

**Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου**  
**Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών**  
**Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών**  
**Θεατρικές Σπουδές**  
**Μεταπτυχιακή Διατριβή**



**Το Θέατρο ως Τέχνη Συνεύρεσης εν Μέσω Εγκλεισμού  
και Κοινωνικής Αποστασιοποίησης**

**Όνομα Επώνυμο**

**Χρύσω Λουκά**

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια**

**Αύρα Σιδηροπούλου**

**Μήνας Έτος**

**Μάιος 2021**

**Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου**  
**Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών**  
**Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών**  
**Θεατρικές Σπουδές**  
**Μεταπτυχιακή Διατριβή**

**Το Θέατρο ως Τέχνη Συνεύρεσης εν Μέσω Εγκλεισμού**  
**και Κοινωνικής Αποστασιοποίησης**

**Όνομα Επώνυμο**

**Χρύσω Λουκά**

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια**

**Αύρα Σιδηροπούλου**

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών στις Θεατρικές Σπουδές από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Σπουδών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

**Μήνας Έτος**

**Μάιος 2021**



## Περίληψη

Η «κρίση» βρίσκεται στην καρδιά της θεατρικής δημιουργίας. Ο φόβος, η ανασφάλεια και η αβεβαιότητα της ανθρωπότητας είτε σε προσωπικό είτε σε κοινωνικοπολιτικό επίπεδο ανέκαθεν τροφοδοτούσαν τη θεατρική δημιουργία. Σκοπός της παρούσας διατριβής είναι να εστιάσει στον ρόλο αλλά και στον τρόπο με τον οποίο το θέατρο ανταποκρίνεται σε περιόδους κρίσης με έμφαση στην παρούσα ιστορική συγκυρία της έξαρσης της Πανδημίας του Covid -19. Ομοίως διερευνά με ποιο τρόπο η κρίση που βιώνει σήμερα η ανθρωπότητα αλλά και το θέατρο ειδικότερα, θα αποτελέσουν αντικείμενο πειραματισμού και αισθητικής καινοτομίας συμβάλλοντας παράλληλα στην κοινωνική αλλαγή. Η αίσθηση της κρίσης θέτει νέες προκλήσεις στο δράμα και στο θέατρο ως μορφές τέχνης. Η διατριβή επιχειρεί να αναλύσει τι συνεπάγεται αυτό για το θέατρο. Πώς δηλαδή αυτό αναπροσαρμόζεται εν μέσω εγκλεισμού, κοινωνικής αποστασιοποίησης και φόβου και με ποιο τρόπο όλα τα παραπάνω αντικατοπτρίζονται στο θέατρο εν μέσω φθοράς και συνεχιζόμενης ανασφάλειας, επηρεάζοντας έτσι την καλλιτεχνική δημιουργία.

Το θέατρο αποτελεί ένα «ζωντανό οργανισμό» που εξελίσσεται και δρα παράλληλα με τις κοινωνίες και τα ιστορικά γεγονότα που το διαμορφώνουν. Καθώς η ανθρωπότητα φτάνει κατά τον 21<sup>ο</sup> αιώνα στα όριά της, ο ρόλος του θεάτρου είναι ακόμα πιο καίριος. Ως εκ τούτου δεν μπορεί να κοιτάζει τις αλληπάλληλες κρίσεις να εκτυλίσσονται μπροστά του αδιαφορώντας, και καλείται να εκπληρώσει τον κοινωνικό του ρόλο, παιδεύοντας, ευαισθητοποιώντας, ασκώντας κριτική, καλώντας σε δράση και παράλληλα «ανακουφίζοντας» το κοινό. Ταυτόχρονα μέσα στο πλέγμα της πανδημικής συγκυρίας καλείται και το ίδιο να αντεπεξέλθει και να επιβιώσει βρίσκοντας και εφευρίσκοντας νέους τρόπους να υπάρχει και να εκπληρώνει τον ρόλο του, να παραμένει «κοντά» στο κοινό τηρώντας παράλληλα και τις «απαραίτητες αποστάσεις». Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή παρακολουθεί το «πανδημικό θέατρο», σε μια από τις πιο κρίσιμες στιγμές της ιστορίας, που καθιστούν το υπάρχον momentum- εξαιτίας της αναγκαστικής λόγω πανδημίας του Covid-19 θεατρικής πράξης- ευκαιρία αξιοποίησης, έτσι ώστε το θέατρο να κάνει μια νέα στροφή και να επαναπροσδιορίσει τον ρόλο του.

## Summary

“Crisis” is at the heart of theatrical creation. Fear, insecurity and uncertainty, whether on an individual or socio-political level, have fuelled theatrical creation from the outset. The purpose of this dissertation is to focus on the role but also the way in which theatre responds in times of crisis, with special emphasis on the current historical juncture of the Covid-19 pandemic. Moreover, it explores how the crisis humanity is currently facing, but also theatre particularly, will become an object of experimentation and aesthetic innovation, thus contributing to social change. The sense of the crisis raises new challenges for drama and theatre as art forms. The dissertation attempts to analyse what this means for theatre. That is, how this is reflected amidst the isolation, social distancing, fear and insecurity, and how all the above are reflected in theatre amidst the corrosion and ongoing insecurity, which in turn is influencing artistic creation.

Theatre is a “living organism” that evolves and acts in tandem with the social and historical events that shape it. As humanity reaches its limits in the 21<sup>st</sup> century, the role of the theatre becomes even more vital. As such, it cannot just sit back and watch the perpetual crises unfold and not care; it is called upon to fulfil its social role, pushing, raising awareness, criticising and calling for action, while at the same time offering the audience “relief”. At the same time, entangled in the pandemic, it is being called to cope and survive, while finding and inventing new ways to exist and to fulfil its role, to be “close” to the audience and at the same time keep the “necessary distances”. This MA dissertation takes a look at the “pandemic theatre”, as it goes through one of the most critical times in its history, turning the current momentum into an opportunity to take advantage of the forced “theatrical pause” that was brought on by the pandemic, and take a new turn and redefine its role.

## **Ευχαριστίες**

Θέλω να ευχαριστήσω θερμά την επιβλέπουσά μου κυρία Αύρα Σιδηροπούλου για την έμπνευση, την καθοδήγηση και την καθολική της ενθάρρυνση τα τελευταία δύο χρόνια. Θα ήθελα επιπλέον να ευχαριστήσω τις κυρίες Ελένη Γκίνη και Μαρία Κονομή που συναποτελούν την τριμελή επιτροπή.

Ευχαριστώ θερμά επίσης τους αγαπημένους μου φίλους Daphne Alexander και Μάριο Μεττή για τη βοήθεια που μου πρόσφεραν φέρνοντάς με σε επαφή με καλλιτέχνες. Θερμές ευχαριστίες και στους αγαπημένους μου Inese Rubene και Ojars Rubenis για την πρόσβαση που πρόσφεραν σε ηθοποιούς του Εθνικού Θεάτρου Λετονίας. Ένα μεγάλο ευχαριστώ οφείλω στη νύφη μου δρα Ρίτα Παναούρα για την πολύτιμη βοήθειά της με την έρευνα.

Τέλος θα ήθελα να ευχαριστήσω τις φίλες μου Ελένη, Ελίνα και Σκεύη για την ψυχολογική στήριξη. Είναι το στήριγμά μου και χωρίς εκείνες δεν θα τα κατάφερα. Στο σημείο αυτό θα ήθελα να ευχαριστήσω τον σύντροφό μου, που πάντα με ωθεί να γίνομαι η καλύτερη εκδοχή του εαυτού μου.

Η διπλωματική διατριβή είναι αφιερωμένη στον γιο μου Κωνσταντίνο Ρωσσίδη ο οποίος κυοφορείτο το ίδιο περίπου διάστημα με αυτήν εδώ τη διατριβή μέρος της οποίας εκπονήθηκε καθώς τον κρατούσα στα χέρια μου.

## Περιεχόμενα

	<b>Εισαγωγή</b>	1
<b>1.</b>	<b>Η Αρρώστια ως θεατρική μεταφορά</b>	3
1.1	Νόσος, Λοιμός και Αρχαία Γραμματεία	5
1.1.1	<i>Ο Οιδίπους Τύραννος στη σκιά της Πανούκλας</i>	6
1.1.2	<i>Τραχίνιαι</i> : Η αρρωστημένη ζήλια	7
1.1.3	Η αρρώστια ως ερωτική μεταφορά: Το παράδειγμα του Ιππόλυτου	7
1.2	Η Βουβωνική Πανώλη στο Ελισαβετιανό και Ιακωβιανό δράμα	8
1.2.1	Οι «θεραπευτικές» ιδιότητες της κωμωδίας	10
1.2.2	Η πανούκλα ως μεταφορά για την απάθεια και τον έρωτα	10
1.2.3	Η πανούκλα ως μεταφορά για την πολιτική διαφθορά	12
1.3	Η «αρρώστια» εισχωρεί και στο νεότερο δράμα	13
1.3.1	Η αρρώστια ως μεταφορικό όχημα για την ίδια τη θεατρική πράξη	14
1.3.2	Ίψεν: Μολυσμένοι Γάμοι-Μολυσμένες Κοινωνίες	15
1.4	Το θέατρο σπάει την προκατάληψη	17
1.4.1	Άγγελοι στην Αμερική	18
<b>2.</b>	<b>Θέατρο, Εγκλεισμός και Κοινωνική Αποστασιοποίηση</b>	19
2.1.	Όλος ο κόσμος μια σκηνή online	24
<b>3.</b>	<b>Ερευνώντας την Πρόσληψη του Ψηφιακού Θεάτρου</b>	31
3.1	Μεθοδολογία Έρευνας	32
3.2	Χαρακτηριστικά Συμμετεχόντων	33
3.3	Ψηφιακό θέατρο και κυπριακό κοινό	33
3.4	Η Πρόσληψη του Ψηφιακού Θεάτρου στην Κύπρο	35
<b>4.</b>	<b>Συμπεράσματα</b>	39
4.1	Ανατροπή, Προσαρμογή και Έμπνευση	40
4.2	Τεχνολογία: Μια κάποια λύσις	42
4.3	Η επόμενη μέρα	43
<b>ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ</b>		
<b>A</b>	<b>Θέατρο, Εγκλεισμός και Κοινωνική Αποστασιοποίηση</b>	46
A.1	Knocking On	46
A.2	Cardboards	47
A.3	Deutsches Theatre	48
A.4	West End-Great Gatsby	49
A.5	Les Tréteaux de France	51
A.6	Frissons και La Boîte	53
A.7	Touch των FalkRichter και AnoukvanDijk - Ο εγκλεισμός μέρος της σκηνογραφικής φιλοσοφίας	54
A.8	Στα δέντρα, σε ξυλοπόδαρα, σε στέγη, μέσα σε μια βάρκα	57

A.9	Μια «dial-in» θεατρική παράσταση	65
A.10	C-o-n-t-a-c-t	66
A.11	Παράσταση Delivery	67
A.12	Θέατρο Ραδιοφώνου- Double	68
A.13	Visitors	68
A.14	Μιλάμε Αύριο	69
A.15	Control Group Productions, <i>CALVACADE!</i>	70
A.16	Majestic Repertory Theatre, <i>Majestic Drive-Thru Theatre: Decontamination</i>	72
A.17	Τρωάδες με Κοινωνική Αποστασιοποίηση	72
A.18	Rimini Protokoll	73
A.19	Donmar Warehouse-Blindness	74
<b>B</b>	<b>Όλος ο κόσμος μια σκηνή online</b>	<b>78</b>
B.1	The Nerve Tank, The Attendants	78
B.2	Capital W, What do you need;	79
B.3	Secret Cinema, SecretSofa	79
B.4	Katelyn Schiller, The Tempest (ΗΚαταιγίδα)	79
B.5	In these uncertain times	81
B.6	We are not a virus	83
B.7	The Protest	84
B.8	Escape Room- Dismantle This Room	86
B.9	Electric Dreams- Rich Kids: A History of Shopping Malls in Tehran	87
B.10	Light On Showcase	87
B.11	Secret Country	89
B.12	Simniki we Buhlungu, My Dear Kite	90
B.13	Three Sisters και Nachtkritik: Tyrannis- livestreaming	90
B.14	The Line	91
B.15	The Night Devours their Children	92
B.16	Un-Safe	93
B.17	Snapshots	94
B.18	Το όνειρο ενός γελοίου ανθρώπου	97
B.19	Last Gasp WFH	99
B.20	Jury Duty	103
B.21	Traces of Antigone	107
<b>Γ</b>	<b>Έρευνώντας την Προσληψη του ψηφιακού θεάτρου</b>	<b>111</b>
Γ.1	Ευρήματα ποσοτικής έρευνας	111
<b>Δ</b>	<b>Οι Καλλιτέχνες εν μέσω Πανδημίας</b>	<b>124</b>
Δ.1	Μεθοδολογία Έρευνας	124
Δ.2	Συνεντεύξεις Καλλιτεχνών	125
	<b>Βιβλιογραφία</b>	<b>166</b>



# Εισαγωγή

Η θεατρική πράξη, είναι προορισμένη εκ φύσεως, να εκτελείται στο πλαίσιο της κοινότητας και των προκλήσεών της. Είναι ταυτόχρονα άμεσα συνδεδεμένη με τη συλλογική μνήμη, αφού πραγματεύεται τους φόβους και τους προβληματισμούς της, γεγονός που αποδεικνύει πως η παράσταση είναι κάτι περισσότερο από μια εφήμερη στιγμή. Σύμφωνα με τον Ljuminic, από ιστορικής άποψης, η αποστολή του θεάτρου, μπορεί να επαναπροσδιοριστεί με βάση το κοινό που συμμετέχει και τον λόγο για τον οποίο ταυτίζεται με αυτή: «Όταν το πολιτικό θέατρο καταφέρει να εμπλέξει το κοινό στα γεγονότα τότε καθιερώνει ένα κοινό που είναι το πιο διαρκές σύμβολό του» (2016: 65-77). Η ζωντανή παράσταση έχει την ικανότητα να λειτουργεί ως χώρος μαρτυρίας του τραύματος και από αυτή την άποψη η παράσταση λειτουργεί ως οπτική μιας τραυματικής εμπειρίας εμπλέκοντας το κοινό ως μάρτυρα και καταθέτη (Duggan 2017:96-97).

Παράλληλα, «η αναπνοή» όπως επισημαίνει ο Bharucha είναι η επιτομή κάθε παράστασης, η «κοινωνικότητα της αναπνοής», όπως χαρακτηριστικά περιγράφει, σε δημόσιο χώρο, όπου η αναπνοή του ενός επηρεάζει την αναπνοή του άλλου. Τώρα όμως είναι και πηγή μόλυνσης λόγω της διάχυσής της στον χώρο.<sup>1</sup> Ο Πούχνερ από την πλευρά του τονίζει, πως στις «σημαδιακές στιγμές» της παράστασης το Εγώ ανοίγεται στο Εμείς, είτε στην κυματοειδή εξάπλωση των αντιδράσεων, είτε σε διαφωνία με αυτές (Πούχνερ 2010:549-562.).

Η θεατρική δραστηριότητα σε περιόδους εκδήλωσης μολυσματικών ασθενειών ωστόσο, όπως αυτής που διάγουμε από τον Μάρτιο του 2020, μπορεί να ακούγεται ως εγγενής αντίφαση. Στην αλληλένδετη ιστορία τους, το θέατρο και οι επιδημίες εμφανίζονται να αποκλείουν το ένα το άλλο, αφού όσο η επιδημία εξαπλώνεται τόσο η κοινωνική συνεύρεση καθίσταται απαγορευτική και ως εκ τούτου προκαλεί διακοπή της λειτουργίας του θεάτρου. Με το ξέσπασμα της Πανδημίας του Covid-19, αυτή η μορφή κοινότητας δεν υφίσταται. Οι παραστάσεις είτε ζωντανές, είτε

---

<sup>1</sup> <https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/en/v/interweaving-performance-cultures/online-projects/Theater-and-the-Coronavirus/Episode-1/index.html>.

ψηφιακές υπακούνε σ' ένα υγειονομικό πλαίσιο το οποίο προϋποθέτει αποστασιοποίηση. Σε αρκετές δε περιπτώσεις, το θέατρο φτάνει στον θεατή μέσω υπολογιστών και tablet.

Τίθεται επομένως, το εύλογο ερώτημα, κατά πόσον οι δημιουργοί θα πρέπει να επαναπροσδιορίσουν τη θεατρική φόρμα ή να χρησιμοποιήσουν τις ίδιες τεχνικές που χρησιμοποιούνταν πριν από την Πανδημία στο ζωντανό θέατρο. Ανεξάρτητα από την άποψη του καθενός για τον ρόλο της τεχνολογίας στο θέατρο, φαίνεται πως αυτή αύξησε τον κοινωνικό και παγκόσμιο αντίκτυπο του συχνά «κλειστού» πεδίου μιας τοπικής παράστασης, ικανοποιώντας την ίδια στιγμή μια κοινωνική επιθυμία για τέχνη, ξεφεύγοντας από τη συνηθισμένη σύμβαση όπου οι άνθρωποι πηγαίνουν στο θέατρο, και φέρνοντας το θέατρο σ' αυτούς. Έτσι, η παραδοσιακή φόρμα τέθηκε σε αναστολή και οι καλλιτέχνες επέλεξαν τον πειραματισμό, είτε επρόκειτο για ζωντανή παράσταση είτε για ψηφιακή.

Η αναζήτηση νέας φόρμας στο θέατρο δεν μπορεί να διαχωριστεί από την αναζήτηση νέων χώρων. Η παρούσα διατριβή, μελετά τόσο τον παλιό δεσμό ανάμεσα στις επιδημίες και στο θέατρο, όσο και την καλλιτεχνική δημιουργία κατά τη διάρκεια της Πανδημίας του Covid-19, διερευνώντας παράλληλα πώς αυτή επανορίζει την έννοια του χώρου. Τέλος θέτει τον θεατή και τον καλλιτέχνη στο επίκεντρο της παρούσας έρευνας καταθέτοντας τη δική τους οπτική. Το κατά πόσο η πανδημική καλλιτεχνική δημιουργία μπορεί να ανοίξει τον δρόμο για την εξερεύνηση νέων τεχνικών και φόρμας στο θέατρο -επανορίζοντας έτσι την αισθητική του- αυτό είναι κάτι που μόνο ο χρόνος μπορεί να μας το δείξει.

# Κεφάλαιο 1

## Η Αρρώστια ως Θεατρική Μεταφορά

Από τα χρόνια της αθηναϊκής πανούκλας, της επιδημίας του Μαύρου Θανάτου, του κίτρινου πυρετού, των επιδημιών της πολιομυελίτιδας και της γρίπης, έως τις πιο πρόσφατες εποχές του AIDS, του Έμπολα, της γρίπης των χοίρων, της γρίπης των πτηνών, της Ζίκα, του SARS, και φυσικά, την πρόσφατα αναδυόμενη πανδημία του COVID- 19, η πράξη του θεάτρου τροφοδοτήθηκε αλλά και εμποδίστηκε από τα κρούσματα μολυσματικών ασθενειών.

Η ιστορία του θεάτρου, σηματοδοτεί μια σειρά από παύσεις και σιωπές στα χρόνια των επιδημιών. Ο συγγραφέας Thomas Dekker - ένας από τους σύγχρονους του Σαίξπηρ – γράφει για ένα έργο το οποίο ανέβηκε στο Λονδίνο το 1606: «άδειο. . . οι πόρτες κλειδώθηκαν, οι σημαίες κατέβηκαν, μοιάζει περισσότερο με ένα σπίτι σε καραντίνα από όπου ξεφεύγουν οι καταπιεσμένοι κάτοικοι» (DeWall 141). Το ίδιο πρέπει να συνέβη και στα χρόνια του Μαύρου Θανάτου<sup>2</sup> (1347 –51) και αργότερα, κατά τη διάρκεια των συνεχιζόμενων εστιών της πανώλης των φυτών.<sup>3</sup> Για ένα διάστημα περίπου τριακόσιων ετών, το θέατρο επέζησε κάτω από συνεχείς διακοπές της λειτουργίας του, ανοίγοντας και κλείνοντας περιοδικά τις πόρτες του, υπό τον φόβο της πανούκλας. Στο Λονδίνο,<sup>4</sup> «Όλοι αι παραστάσεις, περιφοραί άρκτων, παίγνια, μουσικαί εκδηλώσεις, ταχυδακτυλουργίαι ή παρόμοιοι λόγοι συγκεντρώσεων» απαγορεύθηκαν εντελώς, «και οι παραβάται να τιμωρούνται αυστηρώς από τον δημοτικόν σύμβουλον της περιφερείας...» (Ντεφόου 1988:59). Τα χρόνια της γρίπης

---

<sup>2</sup> 1347 –51.

<sup>3</sup> 1592-3, 1603, 1609, 1625 και 1635.

<sup>4</sup> 1665-1666.

στη Βρετανία ο Oswald, Stoll<sup>5</sup> γράφει στον εκδότη του *The Stage* πως κυριαρχεί η «επικρατούσα ιδέα . . . ότι τα θέατρα είναι εστίες μόλυνσης κατά τη διάρκεια επιδημιών» και διαβεβαιώνει ότι «το σύγχρονο θέατρο έχει γίνει σχεδόν άτρωτο στα μικρόβια» (Stoll 1927).

Οι συζητήσεις για την επιδημία εμφάνισαν μια ευρύτερη αντιθεατρικότητα, καθώς συνέδεσαν το θέατρο και την πανούκλα σε μια ηθικά αιτιολογική σχέση: «η αιτία των πληγών είναι η αμαρτία, αν το κοιτάξεις καλά: και η αιτία της αμαρτίας είναι τα έργα: άρα η αιτία των μολύνσεων είναι τα θεατρικά έργα (Willocks 1578). Σ' αυτά τα χρόνια χρησιμοποιείται η γλώσσα της επιδημίας για να ενσταλάξει στην ευρύτερη δημόσια φαντασία μια αίσθηση του θεάτρου ως μολυσματικού και της πανούκλας ως θεϊκής τιμωρίας: «με το να παίζεις σε εποχές πανούκλας αυξάνεις την πανούκλα: το να δραματοποιείς την εποχή της πανούκλας είναι σαν να προσβάλλεις τον Θεό» (στο Garner 3) ενώ ο ηθοποιός αποτελεί ένα μείγμα «μόλυνσης, λέπρας και παγίδευσης»( Chalk 172).

Το ίδιο μέτρο τερματισμού του θεάτρου ενεργοποιήθηκε και σε μεταγενέστερους χρόνους. Η ρωσική πανούκλα (1770–72) επέβαλε στο θέατρο της Μόσχας να κλείσει, η Φιλαδέλφεια των ΗΠΑ που χτυπήθηκε με κίτρινο-πυρετό το 1793 θεώρησε ύποπτη τη θεατρική δραστηριότητα ενώ το θέατρο της πόλης Chestnut Street Theatre αποκαλείτο «Συναγωγή του Σατανά». Παράλληλα η πανδημία της γρίπης που ξεκίνησε στις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα και κορυφώθηκε κατά τη διάρκεια της ισπανικής γρίπης<sup>1</sup> άφησε τη βιομηχανία του θεάτρου σοβαρά τραυματισμένη. Οι Marx Brothers είδαν τη μουσική κωμωδία τους, *The Cinderella Girls*, να παίζει για τρεις μόνο μέρες στο Battle Creek του Μίσιγκαν το 1918 (με τα μέλη του κοινού σε απόσταση και με μάσκες) πριν αναγκαστούν σε κλείσιμο από τους αξιωματούχους (Ristani 2020).

Στα τελευταία χρόνια της πραγματικότητας του 21ου αιώνα, το ίδιο άγχος για την ευάλωτη φύση του θεάτρου σε σχέση με τις ασθένειες έχει διατηρηθεί. Το ξέσπασμα του SARS το 2003 έφερε έκτακτο κλείσιμο των θεάτρων (όπως και άλλων κοινόχρηστων χώρων συγκέντρωσης) στο Πεκίνο, όπου η «δημόσια διασκέδαση» αναφέρθηκε πως «παραδόθηκε στον αυξανόμενο φόβο». Η επιδημία H1N1 του 2009, έφερε παρόμοιους χειρισμούς για την χώρα του Μεξικού, όπου οι αίθουσες ψυχαγωγίας έκλεισαν σε μια προσπάθεια να συγκρατηθεί η επιδημία. Σε όλη την ιστορία του το θέατρο τίθεται συχνά σε αναστολή από επιδημικές εκρήξεις και

---

<sup>5</sup> Διευθυντής θεάτρου.

διακοπές, όπως δείχνει και η τρέχουσα πραγματικότητα του δικού μας COVID-19 (Ristani 2020).

Η παρούσα ανάλυση είναι μια προσπάθεια ανίχνευσης αυτού του παλιού δεσμού ανάμεσα στη μεταδοτικότητα των ασθενειών και της πράξης του θεάτρου. Αυτό που διερευνάται είναι το πώς αποκαλύπτεται σωματικά ο σκηνικός κόσμος κάτω από τον φόβο της αόρατης απειλής (Garner 2006: 3). Το θέατρο, όπως γράφει ο Fintan Walsh, είναι ουσιαστικά «μια μορφή στην οποία μπορεί να κληθούν καταστροφικές δυνάμεις και η επιδημιολογία να ερμηνευθεί δραματικά λίγο ή πολύ με σκηνικούς τρόπους» (2020: 1-18). Η παγκόσμια δραματολογία βρίθει αναφορών σχετικών με μολύνσεις, μιάσματα, αρρώστιες, μεταδοτικότητα τα οποία χρησιμοποιεί μεταφορικά με διάφορους τρόπους όπως θα αναλυθεί παρακάτω. Η ανάλυση εστίασε, υποχρεωτικά, σε συγκεκριμένα έργα καθώς είναι αδύνατον να σχολιαστούν όλες οι σχετικές αναφορές της παγκόσμιας δραματολογίας.

## 1.1 Νόσος, Λοιμός και Αρχαία Γραμματεία

Η λέξη νόσος είναι εκείνη που επιλέγεται από τους τρεις τραγικούς για να εκφράσουν την αρρώστια.<sup>6</sup> Η λέξη λοιμός εμφανίζεται δύο φορές στους *Πέρσες* του Αισχύλου και στις *Ικέτιδες* και συσχετίζεται μεταφορικά με τον πόλεμο<sup>7</sup> (Boyask 2008:18-28). Αναφορές βέβαια με τη μεταφορική έννοια της ασθένειας υπάρχουν και στην *Ορέστεια* όπου ο Αγαμέμνονας εκφράζει την απειλητική υπόσχεση πως θα αποκαταστήσει την πολιτική υγεία με «εγχείρηση» (Brock 2000:31-32).<sup>8</sup>

Πιο συγκεκριμένα ανακοινώνει στους γέροντες την επιθυμία του να επανενώσει την κοινότητα και ανακηρύσσει τον εαυτό του ως τον γιατρό που θα θεραπεύσει κάθε πολιτειακή αρρώστια. Αυτοί που θα επιδείξουν αφοσίωση θα εξαγνιστούν. Ωστόσο, η Πολιτεία είναι ο ίδιος ο βασιλιάς και η θεραπεία του δεν μπορεί να θεραπεύσει τον ίδιο. Αντίστοιχα ο φυσικός πόνος στον *Προμηθέα Δεσμώτη* παίρνει διαστάσεις κοινωνικές. Τόσο ο Δίας όσο και ο Προμηθέας υποφέρουν από ασθένειες οι οποίες δεν απειλούν τη σωματική τους υγεία αλλά την ίδια τη θέση τους στη κοινωνική και πολιτική τάξη. Εφόσον ο Προμηθέας φέρει ένα μυστικό το οποίο μπορεί να

---

<sup>6</sup> Τόσο πριν όσο και κατά τη διάρκεια της αθηναϊκής πανούκλας.

<sup>7</sup> Παρόμοια αλληγορία εμφανίζεται τόσο στην Σοφόκλεια *Αντιγόνη* όσο και στον Οιδίποδα Τύραννο αλλά και στο *Προμηθέα Δεσμώτη* όπου επίσης η πολιτική αστάθεια συγκρίνεται με ασθένεια.

<sup>8</sup> στιχ. 848-850.

καταστρέψει τον Δία, η ασθένεια απειλεί την ίδια την καθεστηκυία τάξη και μετατρέπεται σε πολιτική μεταφορά, η οποία μπορεί να θεραπευθεί μόνο με τον πολιτικό λόγο (Boyask 2008: 31-34).

Πόλη, θεραπεία και θέατρο σχετίζονται.<sup>9</sup> Ο Boyask υποστηρίζει πως για τον Ευριπίδη το φάρμακον για την πόλη είναι η τιμωρία του φαρμακού.<sup>10</sup> Για παράδειγμα στον *Οιδίποδα Τύραννο* και την *Αντιγόνη*, ο Σοφοκλής ασχολείται περισσότερο με τη θεραπεία και επιδεικνύει ενεργό ενδιαφέρον για τις δραματικές επιπτώσεις της «ασθένειας» ( 2008: 5-6). Ο θάνατος εμφανίζεται ως εξαγνιστικός παράγοντας, ο οποίος θεραπεύει την κοινωνία ενώ το θέατρο γίνεται καθοριστικό για την υγεία του πολιτικού σώματος.

### **1.1.1 Ο Οιδίπους Τύραννος στη σκιά της Πανούκλας**

Στον Οιδίποδα η λέξη λοιμός εμφανίζεται στον στίχο εικοσιοκτώ όταν ο Ιερέας αναφέρει λεπτομερώς τις επιπτώσεις του λοιμού της Θήβας. Η προσεκτική κλιμάκωση της ρητορικής γύρω από τον λοιμό, σε συνδυασμό με την εξαφάνιση αυτής της λέξης από την αρχαία λογοτεχνία, κατά τη διάρκεια αλλά και στα χρόνια μετά το 430 π.Χ, όπου και ξέσπασε η πανούκλα, υποδηλώνει ότι ο λοιμός αποτελεί δυσάρεστη/απαγορευμένη λέξη, που θεωρείται γενικά ως ταμπού και ανείπωτη.

Στην τραγωδία του Σοφοκλή, ο πλούτος των λεπτομερειών γύρω από την ασθένεια υποδεικνύει την επιρροή της πανούκλας στο έργο (Knox 1956: 135-137), ενώ η χρήση της γλώσσας του Σοφοκλή είναι τόσο κυριολεκτική όσο και μεταφορική. Η χρήση της λέξης φθίειν<sup>11</sup> γίνεται έξι φορές κυρίως για να ορίσει μέρος των συνεπειών της πανούκλας στη Θήβα. Ο μάντης χρησιμοποιεί λέξεις ταυτόσημες με το άνωθι ρήμα για να περιγράψει την καταστροφή<sup>12</sup> ενώ η επανάληψη της λέξης τονίζει και τη θρησκευτική της πτυχή.<sup>13</sup> Παρόμοιο μοτίβο ισχύει και για τη λέξη νόσος. Ο Οιδίποδας, ο οποίος είναι υπεύθυνος για την πανούκλα είναι το επίκεντρο της αναφοράς σ' αυτή τη λέξη. Η Ιοκάστη από την άλλη την αναφέρει δύο φορές, μια σε σχέση με την πόλη και μια σε σχέση με τον εαυτό της (Boyask 2008: 59-61). Η

---

<sup>9</sup> Η εικονοποιία και η γλώσσα της αρρώστιας γίνεται ζωντανή μεταφορά ενώ η ανοικοδόμηση του Ασκληπιείου που ξεκινάει το 420π.Χ δίπλα στο θέατρο του Διονύσου είναι αποτέλεσμα της ελληνικής πίστης στις θεραπευτικές δυνάμεις του δράματος (Boyask 2008:2-3).

<sup>10</sup> Του αποδιοπομπαίου τράγου.

<sup>11</sup> φθείρομαι, χάνομαι, εξασθενώ.

<sup>12</sup> Στιχ. 25-26.

<sup>13</sup> Στιχ.190,202,1198-200.

μεταφορική χρήση της αρρώστιας όπως ισχυρίζεται ο Segal, περιλαμβάνει πλήρη αναγνώριση για το τι σημαίνει η ζωή της με τον Οιδίποδα (1993:127).

Παράλληλα, το ταξίδι του Οιδίποδα προς την αυτογνωσία είναι εξίσου μη αναστρέψιμο και συντριπτικό όσο και η πανούκλα. Η απεικόνισή της στη σκηνή σε περίοδο πραγματικής πανούκλας καθιστούσε τη σχέση κοινού και σκηνής «υπερβατική»<sup>14</sup> (Boyask 2008:64-65). Ο Σοφοκλής διερευνά τη σχέση ανάμεσα στον ηγέτη και την κοινότητα κατά τη διάρκεια της πανούκλας και στην πορεία τη συνδέει με την παραβίαση των θεμελιωδών εθίμων της κοινωνίας. Η τιμωρία του Οιδίποδα είναι το φάρμακο αφού αποκαθιστά την ενότητα της κοινότητας. Ο Οιδίποδας και πίσω του η πιο απομακρυσμένη αλλά παράλληλη φιγούρα του θεού Απόλλωνα εμφανίζονται τόσο ως φορείς της πανούκλας όσο και ως ευεργέτες. Αυτή η δυαδικότητα, ενυπάρχει σε όλες τις πρωτόγονες μορφές του «ιερού» (Girard 1974:833-850).

### 1.1.2 «Τραχίνια»-Η αρρωστημένη ζήλια

Ο Boyask υποστηρίζει πως οι αναφορές στη λέξη νόσος στο έργο προκύπτουν λόγω της επιρροής της πανούκλας, και εν προκειμένω χρησιμοποιούνται για να περιγράψουν την αρρώστια του Ηρακλή και την επίδρασή της στην κοινότητα. Παράλληλα εντοπίζει ομοιότητα ανάμεσα στον φυσικό πόνο του Ηρακλή, ο οποίος πεθαίνει από το δηλητήριο του Κένταυρου Νέσσου, και στα θύματα της πανώλης<sup>15</sup> (Boyask 2008:680).

Στο έργο, η αρρώστια ταυτίζεται με τον υπερβολικό έρωτα και ζήλια<sup>16</sup> αλλά είναι φυσικά και συνέπεια του δηλητηριώδους μίγματος που απλώθηκε στα ρούχα του Ηρακλή. Συνεπώς, η χρήση της λέξης μετατρέπεται από μεταφορική σε κυριολεκτική, πράγμα που συμβαίνει και στον *Οιδίποδα* όπου η μεταφορική τύφλωσή του μετατρέπεται και σε πραγματική (680). Ο λυτρωτικός πόνος του Ηρακλή δεν είναι προς όφελος των μελών της σκηνής αλλά μιας άλλης κοινότητας, εκείνην της Αθήνας<sup>17</sup> (97).

---

<sup>14</sup> Με τη έννοια ότι καταργεί τα όρια ανάμεσά τους.

<sup>15</sup> Έτσι όπως περιγράφεται από τον Θουκυδίδη.

<sup>16</sup> Όπως το περιγράφει η Δηιάνειρα.

<sup>17</sup> Η οποία εκτός από την Πανούκλα είχε να αντεπεξέλθει και στον Πελοποννησιακό πόλεμο.

### 1.1.3 Η αρρώστια ως Ερωτική Μεταφορά: Το παράδειγμα του *Ιππόλυτου*

Με βάση την εξέχουσα θέση της νοσολογικής εικονοποιίας και γλώσσας, ενδέχεται η πανούκλα να αποτέλεσε ένα από τα κίνητρα του Ευριπίδη για να επιστρέψει στον μύθο του *Ιππόλυτου* (Boyask 2008:45). Η Αφροδίτη στον Πρόλογο του έργου δηλώνει ξεκάθαρα πως ο Θησέας έφτασε στην Τροιζήνα για να αποφύγει το μίasma από το αίμα της Παλλάδας. Η λέξη νόσος χρησιμοποιείται από τη Φαίδρα για να περιγράψει την αρρώστια της ίδιας<sup>18</sup> και του *Ιππόλυτου*.<sup>19</sup> Άλλωστε, οι πρωταγωνιστές δεν μπορούν να ξεφύγουν εύκολα από το μίasma αφού φέρουν το στίγμα του αίματος της οικογένειάς τους. Προσπαθούν να ξεφύγουν από προηγούμενες παθολογίες αλλά όπως αποκαλύπτεται στη συνέχεια αυτό δεν είναι εφικτό (46).

Οι ήρωες παλεύουν με τη νόσο, η οποία τους οδηγεί στην καταστροφή. Η Φαίδρα ολοκληρώνει τον τελικό της λόγο προτού αυτοκτονήσει λέγοντας πως η εκδίκησή της απέναντι στον *Ιππόλυτο* θα τον κάνει να μοιραστεί την αρρώστια της.<sup>20</sup> Και ενώ ο πατέρας του τον έχει ήδη καταραστεί, ταξιδεύει στην πατρίδα του μεγάλου θεραπευτή<sup>21</sup> αγνοώντας ότι είναι άρρωστος και χρειάζεται θεραπεία (47).

## 1.2 Η Βουβωνική Πανώλη στο Ελισαβετιανό και Ιακωβιανό δράμα

Την περίοδο που οι συγγραφικές δυνάμεις του Σαίξπηρ ήταν στο απόγειό τους,<sup>22</sup> τα βρετανικά θέατρα παρέμειναν κλειστά για 78 μήνες (Sputnik 2020). Αυτή η περίοδος οδήγησε όμως στο είδος του ισχυρού εκείνου δράματος που εκμεταλλεύτηκε πλήρως την ατμόσφαιρα των κεριών του Blackfriars,<sup>23</sup> με πιο αξιομνημόνευτο ίσως παράδειγμα, την εξαιρετική σκηνή στο *Χειμωνιάτικο Παραμύθι* στο οποίο το άγαλμα της φαινομενικά νεκρής Ερμιόνης ζωντανεύει (Shapiro 2015).

---

<sup>18</sup> Στιχ. 40, 176, 179, 186.

<sup>19</sup> Στιχ. 936.

<sup>20</sup> νόσου, 730.

<sup>21</sup> Ασκληπιού.

<sup>22</sup> 1603-1613.

<sup>23</sup> Κλειστό, ιδιωτικό θέατρο όπως και το Whitefriars. Σε μακρόστενη αρχιτεκτονική και στο βάθος σκηνή. Σ' αυτά τα θέατρα ανέβαιναν πιο πολύπλοκα θεάματα, με μηχανές κλπ και είχαν πιο ακριβό εισιτήριο. Οι παραστάσεις γίνονταν υπό το φως των κεριών η αξιοποίηση των οποίων στο *Χειμωνιάτικο Παραμύθι* κατέστησε τη σκηνή όπου η Ερμιόνη ξαναζωντανεύει πιο εμβληματική, αφού, υποβοηθήσαν σκηνοθετικά οι φωτισκιάσεις των κεριών.

Το θέατρο και η πανούκλα συνδέθηκαν τόσο από την Εκκλησία όσο και από τις δημοτικές αρχές σε μια ηθικά αιτιολογική σχέση: «η αιτία των πληγών είναι η αμαρτία, και η αιτία της αμαρτίας είναι τα έργα, άρα η αιτία των μολύνσεων είναι τα θεατρικά έργα (Wilcocks 1578:52).<sup>24</sup> Η πανούκλα του θεάτρου ήταν ικανή να εισχωρήσει μέσω των αυτιών και των ματιών σ' όλο το σώμα και την ψυχή.

Συγγράμματα για την πανούκλα συχνά χαρακτήριζαν το Λονδίνο ως άναρχο, άρρωστο σώμα, που υπέφερε σωματικά για την ανθρώπινη διαφθορά και πολιτική παρέκβαση (Sullivan 2011:83), πράγμα που υποδεικνύει πως η μεταφορική δύναμη της ανατομίας εισχώρησε στη νέα κουλτούρα (84). Έτσι, πολλοί συγγραφείς, αξιοποίησαν τη μεταφορική χρήση της ασθένειας, ώστε το κοινό να συλλάβει τις πνευματικές του αναπηρίες (86) ενώ αυτό που δραματοποιήθηκε ήταν ο φόβος<sup>25</sup> και όχι η ίδια η πανούκλα (Traister 2011:169).

Τα έργα του Σαίξπηρ, χαρακτηρίζονται από μεταφορική χρήση ή υπαινιγμούς για την ίδια την πανούκλα και τους περιορισμούς καραντίνας και αυτο-απομόνωσης αφού, «η στέρηση ήταν ένα καθοριστικό πλαίσιο για όλα τα γραπτά του Σαίξπηρ» (Duncan-Jones 2001:54). Σάπιος αέρας, σάπια ανάσα, βρωμερές αμαρτίες και πτώματα που εκπέμπουν οσμή διαμορφώνουν επίμονες συστάδες εικόνων στα έργα. Η συμμετοχή του κοινού στον «μιερό κόσμο» των έργων και το γεγονός ότι στο τέλος «δραπέτευαν σώοι» τους καθιστούσε δυνατότερους απέναντι στον φόβο (DeWall 2011:145).

Η χωρική δομή των θεάτρων επέτρεπε την μετακίνηση των πρωταγωνιστών σε νοητούς χώρους που απομάκρυναν την απειλή ακόμα και όταν τα ίδια τα έργα έτειναν προς τον θάνατο (Berggren 2011: 165-166). Ο Πρόσπερο στο έργο *Η Τρικυμία* επικαλείται την «κόκκινη πανούκλα» μιλώντας στον Κάλιμπαν,<sup>26</sup> ενώ ο Βασιλιάς Ληρ περιγράφει την κόρη του Κορδέλια ως «πληγή»<sup>27</sup> (Duncan-Jones:55) και η Λαίδη Μάκμπεθ στη σκηνή του ύπνου, επιμένει να σκουπίσει τα χέρια της από το «καταραμένο σημείο». Στο *Όνειρο Καλοκαιρινής Νυχτός* οι ήρωες βρίσκονται στο δάσος γεμάτοι σύγχυση και συναισθηματικό δράμα γεγονός που μιλάει στην καρδιά της νεότερης Αγγλίας αποκαλύπτοντας πραγματικότητες οικείες<sup>28</sup> στους ηθοποιούς και στο κοινό (Thiele 2011: 189). Το έργο προσπαθεί να «ανακτήσει» το καλοκαίρι

---

<sup>24</sup> Οι μεταμορφώσεις του φύλου ερμηνευόταν ως παρέκκλιση από το θέλημα του Θεού, μια κολλητική ασθένεια που μολύνει και διαφθείρει τον νεαρό ηθοποιό.

<sup>25</sup> Ρωμαίος και Ιουλιέτα, Ο Αλχημιστής, του Φλέτσερ, το Thetamertamed-Thewomansprize.

<sup>26</sup> 1.2.364.

<sup>27</sup> 2.4.225.

<sup>28</sup> Όπως ο φόβος, η ανασφάλεια, η αβεβαιότητα.

από τους συνειρμούς του πόνου και του θανάτου και να το συσχετίσει ξανά με τη χαρά και την υγεία (198).

### **1.2.1 Οι «Θεραπευτικές» ιδιότητες της Κωμωδίας**

Σε αρκετά έργα, κυρίως κωμωδίες δραματοποιείται η φαρμακευτική επίδραση της θεατρικής ψυχαγωγίας και η θεραπευτική ποιότητα της τέχνης. Ανάμεσα στους σαιξπηρικούς χαρακτήρες οι οποίοι αναφέρονται στη σημασία της ψυχαγωγίας, είναι και η Άμπυ στην τελευταία σκηνή του έργου *Η Κωμωδία των Παρεξηγήσεων*. Η Άμπυ καταγγέλλει την έλλειψη εύθυμων διασκεδάσεων ενώ η διαβρωτική βαρετή πεσμένη διάθεση την οποία ο Αντίπολος βιώνει είναι παρόμοια με τη συλλογική αίσθηση απελπισίας που οι Λονδρέζοι βιώνουν εξαιτίας της επιδημίας. Το έργο αυτό κάνει ξεκάθαρη αναφορά στους κινδύνους της μελαγχολίας (DeWall 2011:141-142).<sup>29</sup>

Αντίστοιχα στο έργο *Το Ημέρωμα της Στρίγγλας* δραματοποιείται η δύναμη του θεάτρου να θεραπεύσει τη μελαγχολία. Στον Πρόλογο ο Λόρδος δίνει στον Κρίστοφερ Σλάι μια «κατασκευασμένη» ασθένεια και τη «θεραπεία» της. Οι ηθοποιοί του έργου είναι θεραπευτές, οι οποίοι με τη διασκέδαση που προσέφεραν μακραίνουν τη ζωή και ανακουφίζουν το κοινό κατά τη διάρκεια των εξάρσεων της πανούκλας (DeWall 2011:143). Παράλληλα, για πολλούς λόγους, το μέλλον του Μπερόουν με τη Ροζαλίνα στο *Αγάπης Αγώνας Άγονος* εξαρτάται από την ικανότητά του να θεραπεύσει μέσω του γέλιου. Η αποστολή του είναι να περάσει ένα χρόνο θεραπεύοντας με το «πνεύμα» του τον άρρωστο<sup>30</sup> (DeWall 2011:144). Η καθαρτική ανακούφιση του γέλιου αποσκοπούσε στο να αποκαταστήσει την ισορροπία.

Όπως πολύ εύστοχα παρατηρεί ο Πατσαλίδης «ο άνθρωπος που γελά θωρακίζει τον εαυτό του από τον φόβο αλλά και την οργή. Το κωμικό στοιχείο που τον ψυχαγωγεί του προσφέρει μια δίοδο πρόσκαιρης απόδρασης από κάποιο καταπιεστικό αφήγημα, όπως είναι εν προκειμένω το αφήγημα της πανδημίας» (Πατσαλίδης 2020).

### **1.2.2 Η πανούκλα ως μεταφορά για την απάθεια και τον έρωτα**

Η συνήθης κατάρα “arplagueon’t” στον Σαίξπηρ προφέρεται συχνά απ’ αυτούς που προκαλούν την καθεστηκυία τάξη. Σ’ έναν ευρύτερο ορισμό χαρακτηρίζει την

---

<sup>29</sup> Όπως και το έργο του Τζον Φορντ, το οποίο πραγματεύεται διάφορες μορφές της κατάθλιψης.

<sup>30</sup> Ροσαλίνα, 5.2.211-15.

ερωτική λαχτάρα ως μια κατάσταση περισσότερο απειλητική και από τη βουβωνική πανώλη. Η λέξη «καραντίνα» δεν προφέρεται ποτέ αλλά συχνά δραματοποιείται η απομόνωση του αρρώστου η οποία υπαινίσσεται τη σφράγιση των πυλών που απαιτεί η καραντίνα ενώ οι πρωταγωνιστές προτιμούν το νοσηρό εσωτερικό από το οποίο λίγοι αναδύονται ζωντανοί.

Ο Οθέλλος επικαλείται τις Δέκα Πανούκλες της Αιγύπτου που εισέβαλαν στο σπίτι του και βλέπει τον εαυτό του ως μια φιγούρα που πάσχει. Στις τελευταίες πράξεις της τραγωδίας του, φαντάζεται το νυφικό κρεβάτι σαν σφαγείο ή πορνείο<sup>31</sup> (Berggren 2011: 150-51). Ο πόνος στο Ρωμαίος και Ιουλιέτα συγκλίνει με το είδος του πόνου που προκαλείται από τη βουβωνική πανούκλα. Ο θάνατος των εραστών είναι ολόκληρη η πανούκλα, υπό την έννοια ότι αντιπροσωπεύει το αποκορύφωμα της μάστιγας η οποία γίνεται ορατή και, κατά συνέπεια, εξορκίζεται. Η «πανούκλα» είναι τόσο η ασθένεια όσο και η θεραπεία. Ο θυσιαστικός θάνατος των δύο παιδιών επιφέρει το τέλος της κρίσης και τη συμφιλίωση (Girard 1974:833-850).

Στη *Δωδέκατη Νύχτα*<sup>32</sup> η Ολίβια επικαλείται τον κοινό τόπο που είναι πως η αγάπη είναι ένα είδος ταλαιπωρίας, κάτι που «κολλάει». Η ασθένεια γίνεται ένα εξωτερικό φαινόμενο ικανό να εισβάλει στο σώμα μέσω των ευάλωτων στομιών του.<sup>33</sup> Η μεταφορική χρήση της λέξης πανούκλα από την Ολίβια για να προσδιορίσει την αγάπη ως οντότητα που «σέρνεται» καθιστά τον έρωτα ως νόσο εξίσου μεταδοτική όπως και η πανούκλα. Τα πιο πάνω αποκτούν περαιτέρω νόημα αν θυμηθεί κανείς ότι το αντικείμενο της αγάπης της είναι απλώς μια σκηνική απάτη. Στην πρώτη πράξη της *Δωδέκατης Νύχτας* οι ηθοποιοί λαμβάνουν μια ισχυρή εικόνα της σχέσης ματιών και μiasματικής πανούκλας, καθώς ο Ορσίνο, περιγράφει την πρώτη φορά που είδε την Ολίβια σαν οπτασία που «καθάρισε» τον μολυσματικό αέρα.<sup>34</sup> Επίσης ο Τόμπυ, περιγράφει τη φωνή του Φέστε ως αναπνοή που μεταδίδεται, βασισμένος στις θεωρίες περί μετάδοσης του μιάσματος μέσω του αέρα. Αυτό που είναι πιο ενδιαφέρον είναι η προφανής αναπαραγωγή της αντιθεατρικής ρητορικής η οποία ταύτιζε ουσιαστικά, το θέατρο με την πανούκλα. Ο Μαλβόλιο έχει δομηθεί ως ένα είδος αντιθεατρικού ήρωα. Το όνομά του mal-volio=ill will κακή επιθυμία/θέληση αντικατοπτρίζει όλους εκείνους που στην Ελισαβετιανή εποχή αντιτίθεντο στο

---

<sup>31</sup> Λέξεις με τις οποίες παραπέμπει στην αρρώστια «infection», «contagion», «corruption», «pestilence», «plague», «pox» (για σύφιλη).

<sup>32</sup> 1.5.261-8.

<sup>33</sup> Των πόρων του δέρματος, του στόματος, των αυτιών, των ρουθουνιών, ακόμα και των ματιών.

<sup>34</sup> 1.1.18-20.

θέατρο.<sup>35</sup> Ο Σαίξπηρ γελοιοποιώντας μια αντιθεατρική φιγούρα<sup>36</sup> και θεατροποιώντας την αντιθεατρικότητα εκθέτει τους πολέμιους του θεάτρου. Παράλληλα η παρενδυσία της Βιόλα φαίνεται να παρατίθεται σκόπιμα απέναντι στην αντιθεατρική ρητορική που αφορούσε τους «κινδύνους» της έμφυλης μεταμφίεσης και της υπόκρισης (Chalk 2010:1-24).

### 1.2.3 Η πανούκλα ως μεταφορά για την πολιτική διαφθορά

Το έργο Ερρίκος IV βρίθει από εικόνες αντιφατικών, διαφορούμενων και μεταμορφωτικών χώρων, αποτυπώνοντας έτσι, τις σύγχρονες ανησυχίες για την μεταβαλλόμενη πολιτιστική και γεωγραφική ταυτότητα του Λονδίνου εξαιτίας του φόβου για τη μετάδοση της πανούκλας. Αυτό το πλαίσιο διαρκούς απειλής είναι εμφανές στο έργο το οποίο πλημμυρίζει από εικόνες ασθένειας και μετάδοσης.<sup>37</sup> Το έργο εξετάζει την ηθική διαφθορά - αυτή του Φάλσταφ, των επαναστατών και του

---

<sup>35</sup>1.4.94-5,2.3.111, 125,2.3.104-5 κ.α.

<sup>36</sup> Ο Μαλβόλιο αξιοποιείται από τον συγγραφέα ως ο χαρακτήρας εκείνος μέσω του οποίου θα γελοιοποιηθεί η πουριτανική ρητορική απέναντι στο θέατρο (1.5.79-85). Έτσι έχει δομηθεί ως ένα είδος αντιθεατρικού ήρωα στο έργο. Το όνομά του αντικατοπτρίζει όλα εκείνα τα μέλη της Ελισαβετιανής εποχής που αντιτίθεντο στο θέατρο και ιδιαίτερα στη θεατρική γιορτή/καρναβάλι που παρατηρείται σε εορταστικές εκδηλώσεις όπως στη *Δωδέκατη Νύχτα* (1.4.94-5,2.3.111, 125,2.3.104-5 κ.α.). Η ιδέα ότι το μολυσμένο πνεύμα του μπορεί να πάρει τον αέρα και να τον λερώσει φαίνεται να αναγνωρίζει την πεποίθηση ότι η θεατρικότητα ήταν μεταδοτική και μπορούσε να μεταφερθεί και σε άλλους. Η θεατρικότητά του δεν αποτελεί απειλή για κανένα. Ο Σαίξπηρ γελοιοποιώντας μια αντιθεατρική φιγούρα βάζοντάς τον να πέσει θύμα μιας θεατρικής αναπαράστασης θεατροποιώντας την αντιθεατρικότητα εκθέτει τους πολέμιους του θεάτρου. Ο Σαίξπηρ σχολιάζει την έννοια του θεάτρου ως πανούκλα μέσω σάτιρας απαντώντας στις κατηγορίες των συγγραφέων που αντιτίθεντο στο θέατρο (Chalk 2010:1-24).

<sup>37</sup> «Who doth permit the base contagious clouds» (I.ii.173-195)

Ο πρίγκιπας Ερρίκος απευθύνεται σε αυτό το μονόλογο στο Φάλσταφ και στους φίλους του, παρόλο που μόλις έφυγαν από το δωμάτιο, αφήνοντας τον Ερρίκο μόνο του. Σε αυτήν την ομιλία ο Ερρίκος αποκαλύπτει για πρώτη φορά την εξαπάτησή του. Το ρελαντί του με την εταιρεία Boar's Head είναι μια πράξη, και όταν προκύψει ανάγκη, θα πετάξει την πράξη και θα αποκαλύψει την αληθινή ευγενή του φύση. Ο Ερρίκος λέει στον αναχωρούμενο Φάλσταφ ότι «θα υποστηρίξω λίγο / το αστείο χιούμορ της αδράνειας σου», αλλά αυτό, ακριβώς όπως ο ήλιος επιτρέπει στον εαυτό του να καλύπτεται από σύννεφα έτσι ώστε οι άνθρωποι που χάνουν το φως του να είναι όλοι πιο χαρούμενοι όταν επανεμφανίζεται, και αυτός θα βγει τελικά από το σύννεφο των φίλων του χαμηλότερης τάξης Ο Ερρίκος λέει ότι οι άνθρωποι συνηθίζουν γρήγορα και κουράζονται οτιδήποτε είναι οικείο: αν κάθε μέρα ήταν διακοπές, λέει, τότε οι διακοπές θα φαινόταν τόσο κουραστικές όσο η δουλειά, γιατί «τίποτα δεν ευχαριστεί παρά σπάνια ατυχήματα». Ως εκ τούτου, ο Ερρίκος καταλήγει στο συμπέρασμα ότι κερδίζοντας την αποδοκιμασία του λαού με την τρέχουσα συμπεριφορά του, αναγκάζεται να εμφανιστεί ακόμη πιο λαμπρός όταν τελικά αποφασίζει να κερδίσει την έγκρισή του, καθώς δεν θα θεωρήσει δεδομένη την υψηλή του αξία. Αυτό το απόσπασμα είναι εξαιρετικά σημαντικό για το έργο, επειδή καθιερώνει τη δραματική ειρωνεία του χαρακτήρα του Ερρίκου, γνωστό σε κανέναν εκτός από το κοινό και τον ίδιο τον πρίγκιπα. Εκθέτει επίσης τις πολυπλοκότητες και τις αμφισημίες του μυαλού του Ερρίκου, δείχνοντας έναν φαινομενικά ενάρετο νεαρό άνδρα που μπορεί να χειριστεί και να πει ψέματα σε άλλους για να επιτύχει τους κάπως εγωιστικούς, αν και σημαντικούς, στόχους του. Όλα τα πιο πάνω αποδίδονται με μια μεταφορική χρήση της «μεταδοτικότητας» των σύννεφων.

ίδιου του βασιλιά.<sup>38</sup> Άρρωστοι δεν είναι μόνο οι χαρακτήρες αλλά και το ίδιο το βασίλειο, προεξάρχοντας του Βασιλιά ο οποίος είναι έγκλειστος (Stanev 2014: 175). Αυτός ο συνδυασμός ηθικής και σωματικής διαφθοράς απηχεί και την αιτία της «μάστιγας». Το άρρωστο σώμα του Ερρίκου αντικατοπτρίζει το άρρωστο «σώμα» του βασιλείου του. Ο Munro (2005: 179) περιγράφει την πανούκλα ως «χωρική ασθένεια» και ισχυρίζεται ότι «αναδιαμορφώνει τον ζωντανό και συμβολικό χώρο της πόλης, μεταβάλλοντας και μεταμορφώνοντας την αστική όψη» (Munro 2005:179).<sup>39</sup> Από την άλλη, χώροι<sup>40</sup> που φαίνονται προστατευτικοί, απελευθερωτικοί, πηγή δύναμης και ασυλίας, αποδεικνύονται σύντομα πηγή τιμωρίας και υποταγής (Knowls 2016). Τέλος οι αναφορές σε «καύση με ασφάλεια», ή «ζεμάτισμα» αντηχούν επίσης συγκεκριμένα συστήματα που είχαν τεθεί σε εφαρμογή για τον περιορισμό της εξάπλωσης της λοίμωξης<sup>41</sup> (Slack, 1990: 30).

### 1.3 Η «αρρώστια» εισχωρεί και στο νεότερο δράμα

Μεταξύ της αρρώστιας και της κοινωνικής διαταραχής υπάρχει μια αμοιβαία συγγένεια που μεταφορικά αφορά στη βία που εξαπλώνεται όπως η πανούκλα. Οι μεταφορές που περιβάλλουν τη φυματίωση αποκαλύπτουν πολλά για την ιδέα του νοσηρού, και για το πώς αυτή έχει εξελιχθεί από το 19<sup>ο</sup> αιώνα ως τις μέρες μας (Sontag 1993:25). Η φυματίωση θεωρούνταν νόσος πάθους. Ο πυρετός στη φυματίωση ήταν σημάδι μιας εσωτερικής φλόγας: ο φθισικός είναι κάποιος που «αναλώνεται» από μια φλόγα, από τη φλόγα που οδηγεί στην αποσύνθεση του σώματος. Έτσι η φυματίωση, χρησιμοποιήθηκε ως μεταφορά για να περιγραφεί ο έρωτας ως ένα νοσηρό πάθος το οποίο «αναλώνει» αλλά ταυτόχρονα θα μπορούσε να είναι κι ένα πάθος πολιτικό ή ηθικό (28-30). Η φθίση είναι η αρρώστια του ευαίσθητου νεαρού καλλιτέχνη στο *Μακρύ ταξίδι μιας μεγάλης μέρας μέσα στη νύχτα*

---

<sup>38</sup> Παρόμοιες αναφορές έχουμε και στο έργο *Με το ίδιο μέτρο* οι οποίες υπερτονίζουν την παρακμή του κράτους και των αξιωματούχων του, όπως επίσης και στον *Άμλετ*.

<sup>39</sup> Στο έργο τοποθεσίες που φαίνεται να είναι χώροι ελευθερίας, όπου μπορούν να αναπτυχθούν πρακτικές ανατροπής, αναταραχής και παράνομης συμπεριφοράς, αποκαλύπτονται επανειλημμένα ως χώροι περιορισμού, που ελέγχονται κρυφά από τη μοναρχία. Ταυτόχρονα αυτός ο παραλληλισμός παραπέμπει στον μετασηματισμό χώρων που φάνταζαν να γίνονται πιο αντιληπτοί ως επικίνδυνοι.

<sup>40</sup> Όπως το πεδίο της μάχης στο Gaultree, όπου οι αντάρτες πιστεύουν ότι μπορούν να εκφράσουν τα παράπονά τους με ατιμωρησία, ή την ταβέρνα, την οποία πιστεύει ο Φάλσταφ πως είναι ο ιδιωτικός του τομέας.

<sup>41</sup> Φωτιές «για να διαλύσουν τον μολυσμένο αέρα» ή με θυμιάμα, ή με δεντρολίβανο. Έκαιγαν επίσης τα ρούχα και τα κλινοσκεπάσματα των ασθενών.

ενώ φυματίωση και παραφροσύνη συνδέονται<sup>42</sup> αφού και τα δυο σχετίζονται με τον εγκλεισμό (41).

Το ίδιο θα μπορούσε να ειπωθεί και για το πιο σύγχρονο δράμα. Ο Άντον Τσέχωφ, ένας εκπαιδευμένος γιατρός με εμπειρία από πρώτο χέρι στο χειρισμό μιας επιδημίας μαζικής χολέρας, βάζει τον γιατρό Αστρόφ στον *Θείο Βάνια* (1897) να περιγράψει μια τοπική εκδήλωση τύφου με σώματα προσβεβλημένα και ξαπλωμένα στο έδαφος. Αυτό που είναι ιδιαίτερα εντυπωσιακό για τέτοιες δραματικές αναπαραστάσεις στα τέλη του 19ου και στις αρχές του εικοστού αιώνα είναι πόσο συχνά το θέμα της νόσου διασχίζει τα όρια της αναπαράστασης και εμπλέκει το ίδιο το θεατρικό μέσο.

### **1.3.1 Η αρρώστια ως μεταφορικό όχημα για την ίδια τη θεατρική πράξη**

Η αρρώστια δεν χρησιμοποιήθηκε μεταφορικά μόνο εντός της δραματουργίας, αλλά χρησιμοποιήθηκε και από τους θεωρητικούς και σκηνοθέτες του θεάτρου με στόχο να αναλύσουν την ίδια τη θεατρική πράξη. Στο έργο του *Ο ηθοποιός και η υπερμαριονέτα*, ο Γκόρντον Κρεγκ αναφέρει πως «Για να σωθεί το θέατρο, πρέπει να καταστραφούν οι ηθοποιοί, και οι ηθοποιοί πρέπει όλοι να πεθάνουν από την πανούκλα. Δηλητηριάζουν τον αέρα, κάνουν την τέχνη αδύνατη» (Eleonora Duse, 1956:79). Στην πιο ακραία διατύπωση αυτής της σχέσης στο ημερολόγιό της τον Μάρτιο του 1933, η Anai's s Nin περιγράφει μια συνομιλία στην οποία ο Αρτώ: «Μίλησε για τις αρχαίες τελετές του αίματος. Τη δύναμη της μετάδοσης. Πώς έχουμε χάσει τη μαγεία της μετάδοσης. Η αρχαία θρησκεία ήξερε πώς να θεσπίζει τελετουργίες που έκαναν την πίστη και την έκσταση μεταδοτικές» (1966:187). Από την πλευρά της η Erika Fischer-Lichte συζητώντας την άνοδο των σύγχρονων, τελετουργικών παραστάσεων, εντοπίζει τη συναισθηματική τους δύναμη στη φύση τους, η οποία μοιάζει με ασθένεια – λόγω της «εστίασής τους στη σωματική συνύπαρξη ηθοποιών και θεατών, στις φυσικές πράξεις των ηθοποιών, στην ικανότητά τους να «μολύνουν» τους θεατές, καθώς και στη «μεταδοτικότητα» που συμβαίνει μεταξύ των θεατών» (2005:30). Ο Αρτώ αντίστοιχα χρησιμοποιεί τη μεταφορά<sup>43</sup> της πανούκλας για να εξηγήσει τη θεατρική λειτουργία αλλά και για να περιγράψει μεταφορικά τη θεατρική μεταρρύθμιση που οραματίστηκε:

---

<sup>42</sup> Παρόμοιες αναφορές βρίσκουμε και στον Τένεσσι Ουίλιαμς πχ στο *Vieux Carre To βασίλιο της γης*.

<sup>43</sup> Ο Bhabha μιλάει περισσότερο για αναλογία των στοιχείων του θεάτρου και της πανούκλας ένα προς ένα, κάτι σαν όραμα παρά μεταφορά. Το μοτίβο-κλειδί σ'αυτή την αναλογία είναι το προαίσθημα/προειδοποίηση. Μπορείς να αισθανθείς την πανούκλα ακόμα και όταν η παθογένειά της δεν μπορεί να διηθήσει τη δημόσια σφαίρα. Αυτό για το οποίο μιλάει ο Bhabha είναι η μεταδοτικότητα με πολλούς και διαφορετικούς τρόπους πέραν τη φυσικής επαφής. Για μια ψυχική

[...Το αληθινό θέατρο μοιάζει με την πανούκλα, όχι γιατί είναι μεταδοτικό, αλλά επειδή όπως ακριβώς και η πανούκλα, είναι αποκάλυψη, το ξεμπρόστιασμα, η εξωτερίκευση ενός βάθους λανθάνουσας σκληρότητας, με τη βοήθεια της οποίας εντοπίζονται όλες οι διεστραμμένες δυνατότητες του νου, ατόμων ή ομάδων ...η θεατρική πράξη, σαν την πανούκλα, είναι ευεργετική γιατί καταναγκάζοντας τους ανθρώπους να δουν τον εαυτό τους όπως πραγματικά είναι..... Και αποκαλύπτοντας στους ανθρώπους τη σκοτεινή τους δύναμη, την κρυμμένη φόρτσα τους, τους προσκαλεί η θεατρική πράξη να πάρουν κατέναντι στο πεπρωμένο μια στάση ηρωική και ανώτερη που, χωρίς την παρέμβασή της δεν θα την έπαιρναν ποτέ...] (Αρτώ 1938:34- 36).

Η πανούκλα προσέφερε στον Αρτώ το παράδειγμα μιας αρχετυπικής εισβολής, του σώματος που κατασχέθηκε και της ψυχής που γκρεμίστηκε από εξωτερικά μέσα. Σύμφωνα με τον Αρτώ ακρότητα, αδιαλλαξία και ψυχική αλλοίωση προσομοιάζουν με το θέατρο, το οποίο όπως και η αρρώστια επηρεάζει τον οργανισμό. Η κεντρική φιγούρα αυτού του μεταδοτικού ντελίριου είναι ο ηθοποιός. Η πειθαρχία του σώματος καθώς και του πνεύματος, απελευθερώνει αρχέγονες συγκρούσεις και νοήματα, κάνοντας τη σάρκα να μιλά τη γλώσσα του μύθου (Garner 2006:1-14).

### **1.3.2 Ίψεν: Μολυσμένοι Γάμοι-Μολυσμένες Κοινωνίες**

Η ασθένεια της σύφιλης επηρέασε τον Ίψεν ακριβώς επειδή το ευρέως διαδεδομένο βακτήριο προκάλεσε φόβο, υποκρισία και ντροπή σ' εκείνους που είχαν διαγνωστεί με την ασθένεια αλλά και απόρριψη και καταδίκη από την κοινωνία. Το βακτήριο<sup>44</sup> αναπτύχθηκε σε τρία στάδια, όπως οι πράξεις μιας τραγωδίας, της οποίας η κορύφωση οδηγεί τελικά στον θάνατο (Kelly2008:17). Ο Ίψεν χρησιμοποίησε μεταφορές ασθενειών και ρύπανσης για να σηματοδοτήσει την επείγουσα ανάγκη

---

οντότητα με πνευματική φυσιογνωμία. Μιλάει για μεταδοτικό ντελίριο. Θέατρο και πανούκλα δεν συσχετίζονται επειδή είναι μεταδοτικά αλλά επειδή δρουν ως αποκάλυψη, ως μια εξωτερίκευση του βάθους της σκληρότητας υπό την έννοια πως όλες οι διεστραμμένες πιθανότητες του μυαλού, είτε ατομικές ή των ανθρώπων εντοπίζονται. Και τα δύο απελευθερώνουν σκοτεινές δυνάμεις οι οποίες όταν τεθούν σε κίνηση διώχνουν όλα τα πρωτόκολλα αναπαράστασης μέσα από τους δικούς τους νόμους αναγκαιότητας. Κίνηση προς ένα είδος αποκάλυψης που θα μπορούσε να μεταφραστεί και ως μεταμόρφωση του εαυτού. Η πανούκλα που δεν μολύνει μόνο αλλά και μεταμορφώνει. Μας απογυμνώνει αποκαλύπτει και καλεί να υιοθετήσουμε μια πιο ηρωική και ανώτερη στάση. Να σπρώξουμε τα όρια του θεάτρου (Bharucha 2020, episode 4).

<sup>44</sup> Επιστημονική ονομασία: Treponemasypphilis.

για ρήξη με το παρελθόν και την προετοιμασία για ένα νέο μέλλον (Shepherd-Barr 2020:97).

Στα *Φαντάσματα*,<sup>45</sup> ο συγγραφέας φέρνει τολμηρά την επιδημία της σύφιλης στο προσκήνιο, χρησιμοποιώντας μια γλώσσα που παραπέμπει σε ασθένειες.<sup>46</sup> Οι κριτικοί χρησιμοποίησαν τη γλώσσα της νόσου για να τη στρέψουν ενάντια στο ίδιο το έργο αφού θεώρησαν ενοχλητικό τον παραλληλισμό. Σύμφωνα με τα λόγια του κριτικού William Archer: «Βλέπουμε τον ασθενή μπροστά μας. Τα συμπτώματά του περιγράφονται με επαναστατική λεπτότητα: ... η πορεία της νόσου, στην προέλευσή της, στην ανάπτυξη και στο αποκορύφωμά της, εντοπίζονται με την ακρίβεια που χαρακτηρίζει ένα καθηγητή ανατομίας... Το ίδιο το θέατρο φαίνεται να μετατρέπεται σε νοσοκομείο» (Archer 1891).

Σε αυτήν τη σύγχρονη τραγωδία, η σύφιλη λειτουργεί ως βιολογική μοίρα, ως εκδήλωση της σαπίλας που χαρακτηρίζει ολόκληρη τη σύγχρονη Δύση. Εμφανίζεται σε σχέση με την ερωτική επιθυμία, την ψυχική καταστολή και την κοινωνική ντροπή και θάβεται κυριολεκτικά από την μυστικότητα και την υποκρισία. Για τον Ίψεν η σύφιλη εκφράζει το δίλημμα μιας οικογένειας της μεσαίας τάξης στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Μιας οικογένειας που επιθυμεί απεγνωσμένα την ευημερία, ηθική υγεία και ανθρώπινη ελευθερία της, αλλά που προσπαθεί να τα εξαγοράσει με εργαλεία σχεδιασμένα για να την καταστρέψουν. Δηλαδή, με άρνηση, ψέματα και υποκρισία (Kelly2008:15).<sup>47</sup>

Στο *Ένας εχθρός του λαού*, η πηγή της νόσου αποκαλύπτεται αρχικά από τον ισχυρισμό του Δρος Στόκμαν ότι τα δημόσια λουτρά είναι μολυσμένα εξαιτίας ενός τοπικού βυρσοδεψείου. Ο Στόκμαν τολμά να εκθέσει ψευδείς πεποιθήσεις, διεφθαρμένα τοπικά έθιμα και την εξουσία στην πόλη του. Όπως όμως αποκαλύπτεται σταδιακά, οι ίδιοι οι κάτοικοι της πόλης λόγω προσωπικών, επαγγελματικών, και οικονομικών συμφερόντων πείθονται να καλύψουν τη μόλυνση και να τιμωρήσουν τον Κατήγορο.

---

<sup>45</sup> 1881.

<sup>46</sup> Ο Όσβαλτ εκμυστηρεύεται στην μητέρα του τα σημάδια της τρέλας του που έχουν εκδηλωθεί ως συμπτώματα μίας ασθένειας που θα τον οδηγήσει σταδιακά σε πνευματική ανημποριά. Σημαντική και χαρακτηριστική για το έργο είναι η λέξη που χρησιμοποιεί ο Όσβαλτ, για να ονοματίσει αυτή του την ασθένεια. Την αναφέρει -αναπαράγοντας τα λεγόμενα του Γάλλου γιατρού που τον εξέτασε- ως «verrouli», λέξη που στα Γαλλικά σημαίνει σάπιο, σκληρωκώδες, υπονοώντας και ασκώντας έντονη κριτική στην κοινωνική σαθρότητα που επικρατεί πίσω από τις ανθρώπινες μάσκες του καθωσπρεπισμού....

<sup>47</sup> Ομοίως και στο *Κουκλόσπιτο* η ασθένεια του σύγχρονου γάμου συμβολίζεται από την «κληρονομική» ασθένεια της σύφιλης (15).

## 1.4 Το θέατρο σπάει την προκατάληψη

Η κοινωνική επιδημία, νομιμοποιημένη από την αστυνόμευση και την πολιτική, οδηγεί στον κοινωνικό «θάνατο» ατόμων διαφόρων ομάδων.<sup>48</sup> Η McPhee εισηγείται πως αυτή η κοινωνική μόλυνση τροφοδότησε τη σύλληψη του έργου *Νεκροπολιτικά του Achille Mbembe*. Τα *Νεκροπολιτικά* περιγράφουν τους κυβερνητικούς μηχανισμούς που «εμφυτεύουν νεκρούς κόσμους» σ' αυτούς που απειλούν την ασφάλεια της λευκής ηγεμονίας και της ετεροπατριαρχίας που κληρονομήθηκε από την αποικιοκρατία (2020:122). Επιπλέον, το Clean Break Theatre το οποίο δραστηριοποιείται στο Ηνωμένο Βασίλειο, σε δύο παραστάσεις του, στο *Dream Pill* και *Little on the inside* ασχολείται με τις προκαταλήψεις και τη διασπορά κοινωνικής μόλυνσης και μεταδοτικότητας που μεταφέρονται μέσω ιστοτόπων (122).

Τα ίδια δραματολογικά μοτίβα μετάδοσης θα επανεμφανιστούν παίρνοντας διαφορετική μορφή, ιδιαίτερα στα χρόνια της επιδημίας του AIDS. Το δράμα και η performance βοήθησαν πραγματικά στην ευαισθητοποίηση σχετικά με τις ασθένειες, με το να τις καθιστούν κυρίαρχο θέμα τους. Αυτό που αρχικά δεν είχε λάβει την προσοχή που του άξιζε, (Patton 1995: 173), εξετέθη στο θέατρο το οποίο εξέφρασε την ικανότητα του να συμμετέχει στη διαμόρφωση ιδεολογιών σχετικά με ακανθώδη κοινωνικά θέματα όπως η σεξουαλικότητα και η ιθαγένεια.

Ο «σπάνιος καρκίνος» που παρατηρήθηκε σε 42 ομοφυλόφιλους αρχικά, σταδιακά απέκτησε την αποδοχή αυτού που πραγματικά ήταν: άλλη μια κρίση υγείας και όχι κάποια μορφή ηθικής τιμωρίας ή ηθικής απόκλισης. Αυτή η γνώση επιτεύχθηκε μέσω μιας σειράς παραστάσεων προσανατολισμένων προς τον ακτιβισμό στα πρώτα χρόνια της επιδημίας<sup>49</sup> και αργότερα, μέσω έργων τα οποία μίλησαν στο κοινό τους με μια γλώσσα που ως τότε αποτελούσε ταμπού φέρνοντας τους θεατές αντιμέτωπους με την πραγματικότητα μιας καλπάζουσας επιδημίας.

Το *As Is* του William M. Hoffman, το οποίο έφερε το θέμα στη σκηνή το 1985, το *The Normal Heart* (1985) του Larry Kramer, ο οποίος ζήτησε ανοιχτά τη δημόσια δράση για την αποτροπή περαιτέρω εξάπλωσης της κρίσης, το βραβευμένο έργο του William Finn το 1992 *Falsettos* και φυσικά, οι γνωστοί *Άγγελοι στην Αμερική* (1991) από τον Tony Kushner είναι λίγα μόνο τέτοια παραδείγματα.

---

<sup>48</sup> Λόγω του χρώματός τους, είτε επειδή είναι μετανάστες ή πρόσφυγες, είτε επειδή υποφέρουν από ψυχικές ασθένειες ή εξαρτήσεις, ή επειδή είναι θύματα κακοποίησης.

<sup>49</sup> 1981-84.

### **1.4.1 Άγγελοι στην Αμερική**

Μια από τις πιο εντυπωσιακές παρουσιάσεις μιας επιδημίας στη σκηνή είναι το έργο Άγγελοι στην Αμερική που απεικονίζει την κρίση του HIV/AIDS της δεκαετίας του 1980. Μέσα από την αφηγηματική τεχνική του μαγικού ρεαλισμού<sup>50</sup> δημιουργεί μια σχεδόν θωρη παραγωγή που αντανακλά άμεσα τη δυσκολία κατανόησης τέτοιων παγκόσμιων καταστάσεων. Το έργο διερευνά τη σεξουαλικότητα και τη gay κουλτούρα. Ένας χαρακτήρας είναι πρώην drag queen και δύο άλλοι έχουν νοσήσει με AIDS. Ένας από τους βασικούς ήρωες ο Roy M. Cohn, ο οποίος τελικά πεθαίνει από AIDS, λέει σε κάποια στιγμή του έργου: «Οι ομοφυλόφιλοι είναι άντρες οι οποίοι δεν γνωρίζουν κανένα και που δεν τους γνωρίζει κανείς. Που δεν έχουν καθόλου στόμα» (Fortier 2016: 104-106). Αυτό που ωστόσο καθιστά το έργο μοναδικό, κατά τον Latchman, είναι η σχεδόν ευλαβική αντιμετώπιση της ιδέας της εξέλιξης και η ώθηση σε μια αποφασιστική απόλαυση της ζωής (2020).

---

<sup>50</sup>Ο Μαγικός Ρεαλισμός είναι ένα λογοτεχνικό κίνημα που άνθισε στα μέσα του εικοστού αιώνα και προσδιορίζεται ως η υφολογική ανησυχία και το ενδιαφέρον για ανάδειξη του μη πραγματικού ή αλλόκοτου ως κάτι καθημερινό και κοινό. Ο σκοπός του είναι περισσότερο να εκφράσει τα συναισθήματα παρά να τα προκαλέσει και, πάνω απ' όλα, είναι μία στάση απέναντι στην πραγματικότητα. Αποτελεί μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα αφηγηματική τεχνική, η οποία αναιρεί με μοναδικό τρόπο τα σύνορα μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας και χαρακτηρίζεται από μια ισότιμη αποδοχή του καθημερινού και του απίθανου, του συνηθισμένου και του εκπληκτικού. Αναμιγνύει το λυρικό, το μυθικό και φανταστικό με την κατά βάθος διερεύνηση της ανθρώπινης ύπαρξης και την έντονη κοινωνική κριτική (Αμπατζίδου 2009).

# Κεφάλαιο 2

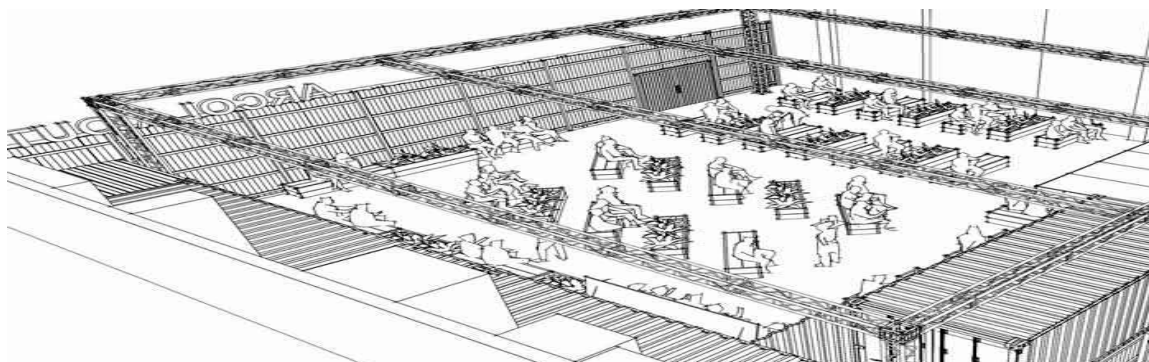
## Θέατρο, Εγκλεισμός και Κοινωνική Αποστασιοποίηση

Η ιστορία και τα δραματικά γεγονότα παρεμβαίνουν συνεχώς στη ζωή μας και την «διακόπτουν», πράγμα που συμβαίνει συχνά και στο θέατρο. Η έξαρση της Πανδημίας του Covid -19, τροχοδρόμησε μια από τις ισχυρότερες παύσεις στην ιστορία της ανθρωπότητας τόσο στη ζωή όσο και στη σκηνή. Ο Bharucha υποστηρίζει πως τα χτυπήματα της ζωής, οι πολιτισμικές συγκρούσεις, το σοκ αυτών των στιγμών, τα μαθήματα που παίρνουμε από αυτές, οι πιθανές μεταμορφώσεις μέσα από αυτές, δύνανται να φέρουν το θέατρο λίγο πιο κοντά στον κόσμο, και ο ρόλος των δημιουργών είναι να ψάξουν τι είναι αληθινό στο θέατρο (1993:249-250). Παρόλο που τα θέατρα σίγησαν, η καλλιτεχνική φαντασία βρήκε δημιουργικές διεξόδους και κατάφερε να αφήσει το αποτύπωμά της κάτω από καθεστώς εγκλεισμού, κοινωνικής αποστασιοποίησης, τρόμου και ανασφάλειας. Οι νέοι κανόνες υγιεινής για προστασία του κοινού από την εξάπλωση του ιού, έθεσαν νέες προκλήσεις στη θεατρική δημιουργία η οποία πειραματίστηκε με πολλές και διαφορετικές φόρμες και αισθητικές προσεγγίσεις. Αυτή η στάση εκδηλώνει την κοινωνική ευαισθησία των ανθρώπων του θεάτρου απέναντι σ' ένα κοινό-όχι ομοιόμορφο - που εμφανίζεται σε μη κατοικημένους χώρους, σε μπαλκόνια, σε γωνίες, σε πεζοδρόμια στην ψηφιακή οθόνη και αλλού. Οι νέες καλλιτεχνικές προτάσεις θεματικά δεν αναφέρονται πάντα στην Πανδημία, ωστόσο οι σκηνοθετικές και σκηνογραφικές προσαρμογές την καθιστούσαν πανταχού

παρούσα.<sup>51</sup>Έτσι, το κοινό ισορροπεί ταυτόχρονα ανάμεσα στο τώρα της παράστασης και στο τώρα της πραγματικότητας ενώ ο χώρος έλαβε νέες διαστάσεις και σημειολογικούς συνειρμούς.

Το κοινό νήμα που συνδέει όλες τις διατυπώσεις και τις πρακτικές σχετικές με το θέατρο, είναι ότι αυτό, είναι κάτι που λαμβάνει χώρα «ζωντανά» και απαιτεί την ταυτόχρονη παρουσία τόσο του ερμηνευτή όσο και του θεατή σε κάποιο χώρο (McAulay 2010:3-4). Η κίνηση μέσα στον αναπαριστώμενο χώρο είναι το μέσο που ενεργοποιεί ολοκληρωτικά τον χώρο της παράστασης (2010:105). Το θέατρο λαμβάνει χώρα πάντα στο *hic* και *hunc* και τα γεγονότα παρουσιάζονται ως εάν να συμβαίνουν για πρώτη φορά (De Toro 1995:19-20).

Το ερώτημα που τίθεται εν προκειμένω είναι τι είδους χώρος είναι αυτός μέσα στον οποίο δρα ο καλλιτέχνης και το έργο του εν μέσω Πανδημίας; Ποιες αρχετυπικές και συμβολικές διαστάσεις λαμβάνει; Είναι ρεαλιστικός, φαντασιακός; Πώς λειτουργεί μεταφορικά –μετωνυμικά; Ο χώρος σκηνής και θεατών σύμφωνα με την Κοσμοπούλου στηρίζεται στο οξύμωρο που δημιουργείται από τη μικρή ή μεγάλη απόσταση ανάμεσα στα τεκταινόμενα και στους ηθοποιούς. Ο χώρος αυτός συμμετέχει δηλαδή στη δημιουργία μιας αισθητικής, η οποία ευθυγραμμίζεται την ίδια στιγμή που απωθεί τη συνύπαρξη θεατών και ηθοποιών. Πρόκειται για μια σχέση ομοιοπαθητικής λειτουργίας των *μεν* απέναντι στους *δε* (Κοσμοπούλου 2018: 34).



Αρχιτεκτονικό σχέδιο του θεάτρου Argola, σχεδιασμένο από τον Jon Bausor με 90 θέσεις. Τα καθίσματα είναι σε απόσταση το ένα απ' το άλλο και το σκηνικό είναι υπαίθριο. Το θέατρο είναι σχεδιασμένο να χωράει ομάδες κοινού μέχρι έξι άτομα (Snow 2020).

<sup>51</sup> Ανοικτοί χώροι, κοινό ανά δύο σε απόσταση, ατομικές περιηγήσεις, χρήση αντισηπτικού το οποίο πρόσφερε ο/η ηθοποιός στο κοινό, παραστάσεις από το σπίτι κ.α.

Με το ξέσπασμα της Πανδημίας η ταξινομία του χώρου αλλάζει. Ο φυσικός χώρος προσαρμόζεται στα υγειονομικά δεδομένα και ορίζεται με διαφορετικούς όρους. Πολλές φορές αξιοποιούνται άλλα τεχνικά μέσα για να αποδοθεί<sup>52</sup> ενώ η αντίληψη για την εγγύτητα και τη συνύπαρξη πολλών ατόμων στον ίδιο χώρο δίνει τη θέση της σ' ένα θέατρο πιο «ιδιωτικό» και προσωπικό με κυρίαρχο παραστασιακό όπλο τη σωματικότητα.<sup>53</sup>

Η επιλογή του χώρου εν προκειμένω δεν είναι συνυφασμένη αποκλειστικά με μια σκηνοθετική σύλληψη, αλλά και με την αποφυγή μεταδοτικότητας του ιού, με την προστασία της ίδιας της ανθρώπινης ύπαρξης. Ως εκ τούτου η πρόσληψη από το κοινό λαμβάνει άλλες διαστάσεις αφού η αντιδράσεις δεν είναι πια σειριακές,<sup>54</sup> ενώ ο θεατής γνωρίζει πως ο χώρος στον οποίο εκτυλίσσεται η παράσταση είναι ο χώρος του θεάτρου, ο χώρος της παράστασης αλλά και ένας «πανδημικός» χώρος.<sup>55</sup> Εξυπακούεται πως ο χώρος για τον οποίο μιλάμε στην πανδημική εποχή δεν είναι μόνο φυσικός αλλά και ψηφιακός. Όπως χαρακτηριστικά γράφει Kyoko Iwaki, η Πανδημία «έδωσε χώρο σε διαφορετικές λειτουργίες του υποσυνείδητου οι οποίες ισοπεδώθηκαν σε ένα περιορισμένο χωροχρονικό πλαίσιο. Κατέστησε τους ανθρώπους κοινωνικά απομονωμένους απορροφημένους στο εσωτερικό του σπιτιού που επαυξανόταν στο δωμάτιο του υποσυνείδητου το οποίο συμπίεζε πολλαπλά χωρικά επίπεδα. Αργά ή γρήγορα ... στο ενδογενές κυριαρχεί το εξωγενές» (Iwaky 2020).

Τι συμβαίνει λοιπόν όταν χρησιμοποιούνται μη θεατρικοί χώροι για μια θεατρική παράσταση; Υπάρχει «πολιτική» του χώρου; Και τι συμβαίνει όταν ο χώρος απόδοσης είναι εικονικός και όχι φυσικός; (Becker 2016:5-6). Η Fischer Lichte υποστηρίζει πως τα αντικείμενα, η διαρρύθμιση, η κατάστασή τους, δίνουν πληροφορίες για τους χαρακτήρες που ζουν εκεί μέσα (Fischer Lichte 1992: 93-101).<sup>56</sup>Τι γίνεται όμως όταν ο χώρος και τα αντικείμενα είναι προσωπικά αντικείμενα του ηθοποιού και πώς αυτό επηρεάζει την πρόσληψη της παράστασης από το κοινό; Παρομοίως τι συμβαίνει όταν ο χρόνος που παρακολουθεί την παράσταση ο θεατής είναι διαφορετικός από τον χρόνο που ερμηνεύει ο ηθοποιός;

---

<sup>52</sup> Για παράδειγμα ο ήχος, ή μέσω σκηνικού. Στην παράσταση *Touch* (λεπτομέρειες μπορείτε να δείτε στο παράρτημα Α) το σκηνικό είναι φτιαγμένο από plexiglass κ.α

<sup>53</sup> Μέσω χειρονομιών, έντονων εκφράσεων, ειδικότερα του βλέμματος, και γενικότερα μέσα από την κίνηση του σώματος στον χώρο.

<sup>54</sup> Δεν υπάρχει εγγύτητα ανάμεσα στο κοινό ώστε να συμπαρασύρει ο ένας τον άλλο σε μια αντίδραση.

<sup>55</sup> Με την έννοια ότι επιλέχθηκε ή προσαρμόστηκε με υγειονομικά κριτήρια.

Σύμφωνα με τη Θωμαδάκη ο χρόνος είναι δισυπόστατος ως θεατρικό σημείο και δημιουργεί πολυάριθμα σημειακά συστήματα, είναι κειμενικός και παραστασιακός. Στο ψηφιακό περιβάλλον παράστασης, ο χρόνος θεατή και ηθοποιού ενδέχεται να μην είναι ο ίδιος. Όμως οι θεατές έχουν τη δυνατότητα να διαγνώσουν τα χρονικά σημαίνοντα μέσα στις σιωπές, στις παύσεις, στα ενδιάμεσα μέτρα, ανάμεσα στα εκφωνήματα κ.ο.κ (Θωμαδάκη 2018:129-137).

Η επανεκτίμηση της διαδικασίας της συναισθηματικής μετάδοσης συνδέεται με αρκετούς από τους προβληματισμούς του σύγχρονου θεάτρου που το περιβάλλον, η διάδραση και συμμετοχή ανάμεσα στο κοινό και στον ερμηνευτή διαδραματίζουν ρόλο. Η αντίληψη του Σπινόζα περί σωμάτων<sup>57</sup> επιτρέπει να εξετάσουμε ένα μέγεθος συμπεριφορών οι οποίες μπορεί να μην είναι λεκτικές ή ακόμα και συνειδητές. Η σημασία του περιβάλλοντος, που συνδέεται με την ικανότητα να επηρεάζει άλλα σώματα πλαισιώνει το τοποειδικό<sup>58</sup> και συμμετοχικό<sup>59</sup> θέατρο πρωταρχικά ως συγκινησιακή συνάντηση (Spinoza 1994:126). Εν μέσω Πανδημίας αυτό που παρατηρεί κανείς, όπως διαφαίνεται και από τις περιπτώσεις μελέτης,<sup>60</sup> αυτό που διαδραμάτισε πρωταρχικό ρόλο στην πανδημική αισθητική ήταν η

---

<sup>57</sup> Σύμφωνα με τον Σπινόζα, τα σώματα δεν ορίζονται από την οργανική τους μορφή ή από την ουσία τους, αλλά διακρίνονται το ένα από το άλλο λόγω της κίνησης και της παύσης, της ταχύτητας και της αργότητας και όχι λόγω της ουσίας. Το σώμα πρέπει να θεωρείται ισοδύναμο με αυτό που μπορεί να κάνει ένα σώμα και η ικανότητα να κάνει ορίζεται κατά μήκος δύο αξόνων: κινητική και δυναμική. Στον κινητικό άξονα «όλα τα σώματα κινούνται είτε βρίσκονται σε ηρεμία» (Spinoza 1994:126). Το δυναμικό αξίωμα αναφέρεται στη ικανότητα που έχει το σώμα να επηρεάζει και να επηρεάζεται από άλλα σώματα. Επίσης υποστηρίζει πως το σώμα δεν περιορίζεται στο άτομο «αλλά όταν ένας αριθμός σωμάτων, είτε του ίδιου είτε διαφορετικού μεγέθους είναι τόσο περιορισμένα από άλλα σώματα που γέρνουν το ένα στο άλλο...τότε πρέπει να πούμε πως αυτά τα σώματα είναι ενωμένα μεταξύ τους» (Spinoza 1994:126).

<sup>58</sup> Καθώς ο όρος «sitespecific» αυξήθηκε σε δημοτικότητα στα τέλη του εικοστού αιώνα, το ίδιο έκανε και το εύρος χρήσης του έως ότου κατέληξε να σημαίνει σχεδόν κάθε είδους θεατρική παράσταση που πραγματοποιήθηκε έξω από ένα συμβατικό κτίριο θεάτρου. Τον 21ο αιώνα, οι πειραματικές παραγωγές που χρησιμοποίησαν χώρους εκτός των παραδοσιακών θεάτρων αποκαλούνται «immersive» (εμβύθιση) και όχι «sitespecific», αντικατοπτρίζοντας την αλλαγή από την έμφαση στον χαρακτήρα του ίδιου του χώρου στην έμφαση στην αισθητηριακή εμπειρία εντός αυτού του χώρου. Υπήρξε τώρα και υπήρξε πάντα η επιθυμία, μέσω της ανακλαστικής διαδικασίας της μίμησης, να γίνει η ανθρώπινη εμπειρία στον κόσμο πιο πλούσια, πιο ποικίλη και πιο ανοιχτή σε πειράματα και κατανόηση (Carlson 2016:5-19).

<sup>59</sup> Το «συμμετοχικό» θέατρο επικεντρώνεται στην παραγωγή συναρπαστικών, μαγευτικών ή προκλητικών εμπειριών, οι οποίες χαρακτηρίζονται ως μέρος ενός συμμετοχικού θεάτρου «έργου τέχνης» που συν-παράγει το κοινό το οποίο προκαλεί να κάνει περισσότερα από το να παρακολουθεί απλώς, ή αυξάνοντας την παραγωγικότητα της παρακολούθησης ως μελλοντικού συμμετέχοντα θεατή. Το κοινό μπορεί να περιφέρεται ελεύθερα μέσω διαστημάτων, αλληλεπίδρασης ή / και διαλόγου με ερμηνευτές ή / και άλλα μέλη του κοινού, ή φυσικά αλληλεπιδρά με ένα περιβάλλον απόδοσης που το περιβάλλει εντελώς. Αναμένεται να είναι σε εγρήγορση, δέσμευση, και να εμπλέκεται. Και αναμένεται να βάζει τις ψυχολογικές και φυσιολογικές δυνατότητες του να δουλέψουν, είτε μέσω μιας μορφής σωματικής άσκησης ή μέσω μιας στενής συμμετοχής στην απόδοση που ζωντανεύει τις συναισθηματικές δυνατότητες ενός αβέβαιου μέλλοντος (Alston 2016:5).

<sup>60</sup> Παράρτημα, μέρος Α.

«τοποειδικότητα» των παραστάσεων και η «συμμετοχικότητα» του κοινού όσο οξύμωρο και αν ακούγεται σε μια εποχή που οι άνθρωποι απαγορεύεται να πλησιάζονται.

Ο «πανδημικός χώρος» δρα ως αντικατοπτρισμός της ανθρωπότητας και γεννά το έκκεντρο συγκρουσιακό περιστατικό δια μέσου του οποίου παγιώνεται μια χωροχρονική πραγματικότητα και ανάγεται σε αρχετυπική μονάδα. Το αρχέτυπο αυτό δημιουργείται από τα δραματικά στερεότυπα της σύγχρονης ιστορίας μας, που συμβολοποιείται και αναγνωρίζεται ως σταθερά πολυσχιδών αναφορών σε επίπεδα της ανθρώπινης περιπέτειας. Ανταποκρίνεται στην τραγικότητα του κόσμου στο οποίο ζούμε και ανθεί εντός του ιστορικού χωροχρόνου. Το πανδημικό τοπίο προσαρμόζεται ιδεολογικά στο εδώ και τώρα της Ιστορίας το οποίο όμως προσαρμόζεται και «αισθητικά». Ο πανδημικός θεατρικός χώρος δηλαδή, καθορίζεται από το πολιτικό, ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο που τον περιβάλλει και παράλληλα προσαρμόζεται και αισθητικά, αφού η απόδοσή του μεταφέρεται και μέσω πολυαισθητηριακών επιλογών όπως ο ήχος, ο φωτισμός κ.α. Συνδέει διακειμενικά τις διαμορφωθείσες κοινωνίες απηχώντας επίκαιρους χώρους.<sup>61</sup>

Ο τύπος του θεάτρου που αναλύεται εδώ είναι εκείνος τον οποίο ο De Wall θα ονόμαζε «θέατρο των παγκόσμιων ανασφαλειών» (De Waal 2017:265-268). Ως εκ τούτου, οι χώροι δεν είναι ποτέ ουδέτερες οντότητες με σταθερές και εύκολα προσδιορίσιμες αντικειμενικές έννοιες, μάλλον είναι κατασκευές στις οποίες δράσεις και σωματικές σχέσεις καθορίζουν την κοινωνική, πολιτική και συμβολική έννοια σε διαφορετικά επίπεδα (κοινωνικά, ατομικά, ιστορικά, κυβερνητικά κ.λπ.) Σε ένα τέτοιο πλαίσιο, η παράσταση μπορεί να θεωρηθεί ως ευκαιρία να αναλάβουμε κάποια μορφή δράσης (Duggan and Peschel 2016:4). Για την εξαγωγή των πιο πάνω συμπερασμάτων μελετήθηκαν δεκαοκτώ περιπτώσεις μελέτης παραστάσεων οι οποίες πραγματοποιήθηκαν σε φυσικό χώρο και των οποίων η σκηνοθετική σύλληψη και έμπνευση υπαγορεύτηκε και από την τρέχουσα υγειονομική μας πραγματικότητα. Τις αναλύσεις των παραστάσεων αυτών μπορείτε να δείτε στο παράρτημα Α.

---

<sup>61</sup> Η ανάλυση βασίστηκε στη θεωρητική προσέγγιση του αρχέτυπου σύμφωνα με τη Θωμαδάκη, (2010, σσ. 74-106).

## 2.1 Όλος ο κόσμος μια σκηνή online

Η έξαρση της Πανδημίας επανέφερε στο προσκήνιο τη συζήτηση για τον ρόλο που μπορεί να διαδραματίσει η τεχνολογία στο θέατρο. Ο Auslander (2008), υποστήριξε πως εξαιτίας της τεχνολογίας «ο πολιτισμός φαίνεται να έχει όλο και λιγότερη παρουσία και σημασία» (4). Πολλές απόψεις των θεωρητικών εκφράζουν δυσπιστία ή ασκούν κριτική στη χρήση ψηφιακής τεχνολογίας στο θέατρο και ανησυχούν για την εξαφάνιση του ανθρώπινου στοιχείου και της «ζωτικότητάς» του. Ο Carlson υποστηρίζει πως «κάθε κίνηση προς τη μείωση του αυθορμητισμού αυτού που συμβαίνει στη σκηνή και η δημιουργία μιας πιο άκαμπτης εμπειρίας απειλούν σοβαρά την ακεραιότητα του ζωντανού θεάτρου» (1999: 131). Ο Court (2007) από τη μεριά του διατείνεται πως οι επαγγελματίες του θεάτρου, «βλέπουν τις τέχνες ως απαραίτητο αντίδοτο στις απάνθρωπες επιδράσεις της τεχνολογίας σε μια βιομηχανική κοινωνία»(41), ενώ ο Grier, ανησυχεί για την απάνθρωπη επίδρασή της στο θέατρο (2008:7).

Στον αντίποδα ο Schechner (2000) δηλώνει ότι «οι άνθρωποι δεν ενδιαφέρονται για την «καθαρότητα αλλά για τη διαθεσιμότητα διαφορετικών δυνατοτήτων» (5) και ο Robert Lepage εξηγεί: «Το θέατρο συνδέεται έμμεσα με την τεχνολογία. Υπάρχει μια ποίηση στην τεχνολογία, αλλά προσπαθούμε να τη χρησιμοποιήσουμε με τρόπο που δεν θα εξαλείψει τη δράση στη σκηνή» (στον Dixon, 2007:360). Ταυτόχρονα πιστεύει πως η επιβίωση του θεάτρου, εξαρτάται από την ικανότητά του να ανακαλύπτει τον εαυτό του αγκαλιάζοντας νέα εργαλεία και νέες γλώσσες (Lepage 2008). Σε μια περίοδο ταχέως εξελισσόμενων ψηφιακών κοινωνικών μέσων, η υιοθέτηση νέων ψηφιακών γλωσσών έθεσε τον ερμηνευτή στη διασταύρωση όλων αυτών των εξελισσόμενων τεχνολογιών, προσδίδοντάς του τον νέο ρόλο ενός διαμεσολαβητή, δηλαδή ενός καλλιτέχνη παράστασης που δημιουργεί μια κοινή παρουσία μεταξύ ερμηνευτή, τεχνολογίας και κοινού.

Το θέατρο, πλήγηκε σε μεγάλο βαθμό από την Πανδημία πράγμα που δημιούργησε ένα τόξο συναισθηματικών αντιδράσεων που κυμαίνονταν από φόβο έως απογοήτευση τόσο στους καλλιτέχνες όσο και στο κοινό. Ωστόσο, ανέκαθεν διακρινόταν από την προσπάθεια επιβίωσης. Αυτό οδήγησε στην εμφάνιση μιας δραματουργίας του περιορισμού, ενός δομημένου σεναρίου που προσελκύει συναισθήματα με ψηφιακά εργαλεία.<sup>62</sup> Η σκηνή εκδηλώνεται, εντοπίζοντας τη

---

<sup>62</sup> Μερικά ενδεικτικά παραδείγματα το: <https://24hourplays.com/> της Νέας Υόρκης και η σειρά εικονικών μονόλογων <https://papatango.co.uk/isolated-but-open/>, το έργο *Η Καταιγίδα* του Σαίξπηρ

ρωγμή ανάμεσα στο χθες, το αβέβαιο μέλλον και το καθαρό παρόν (Gomez 2020). Η τεχνολογία αποτέλεσε αυτή την περίοδο το μοναδικό όχημα επιβίωσης, ενώ παράλληλα, υπήρξε εστία πειραματισμού και έμπνευσης. Αξίζει δε να σημειωθεί πως η τεχνολογία δεν κλήθηκε να ενσωματωθεί σε μια ζωντανή παράσταση, αλλά, αντίθετα, η ζωντανή παράσταση χρειάστηκε να ενσωματωθεί στην τεχνολογία. Μιλάμε πια (ίσως) για ένα καινούργιο είδος τέχνης, αυτό του ψηφιακού θεάτρου. Κατά παράδοξο τρόπο η δραματουργία που ξεδιπλώνεται στον περιορισμένο και απομακρυσμένο εικονικό χώρο συχνά μεταφέρει μια συναισθηματική και ζωντανή σωματικότητα. Μέσα από τη διαπραγμάτευση του ζωντανού και του εικονικού και αναζητώντας τρόπους μεταφοράς νοήματος και συνέχειας στη σκηνική πράξη, η σκηνή προσαρμόζεται και, όπως συμβαίνει σε κάθε προσαρμογή, απομακρύνεται από το πρωτότυπο και θέτει υπό αμφισβήτηση τις αρχές του τι θεωρούσαμε ως τώρα βασικό στοιχείο «θεατρικότητας του θεάτρου», δηλαδή, την παρουσία σωμάτων και τη φυσική τους ανταλλαγή. Το μοντάζ καθορίζει αυτήν την εικονική πανδημία. Η μόνη δυνατή κίνηση είναι μια επίπεδη κίνηση για τον θεατή και μια περιορισμένη κίνηση των ερμηνευτών που πρέπει να σέβονται τη γωνία της κάμερας, πράγμα που κόβει το οπτικό πλαίσιο και θέτει όρια στο βλέμμα και την προοπτική μας. Η εικονική σκηνή, μοιάζει με τα σώματα που πλήγησαν από την αρρώστια,

---

το οποίο προβλήθηκε στο Zoom, με κοινό που προσκλήθηκε να εισέλθει στο νησί του Πρόσπερου μέσω της πύλης των οθονών του τηλεφώνου ή του υπολογιστή τους. Τα μέλη του κοινού κλήθηκαν να κάνουν κλικ στα δάχτυλά τους μέσω των μικροφώνων τους για να προκαλέσουν συλλογικά μια καταιγίδα. Επιπλέον, κλασικά κείμενα όπως το *Ημερολόγιο της Άννας Φρανκ* έχουν επίσης προσαρμοστεί για το Zoom. Η Άννα Φρανκ, ο πατέρας της, ο Όττο και άλλα μέλη του καστ έχουν φτάσει στο διαδικτυακό στάδιο, διαβάζοντας από τις σελίδες του ημερολογίου της Άννας από τα απομονωμένα κουτιά του Zoom. Η όλη προσπάθεια υπογραμμίζει τον τρόπο με τον οποίο οι δημιουργοί θεάτρου μπορούν να εργαστούν συλλογικά εντός των ορίων των διαδικτυακών πλατφορμών. Δημιουργοί θεατρικών ζουμ έχουν επίσης στρέψει την προσοχή στην ίδια την πανδημία. Το έργο *What Do We Need To Talk About?* Του Richard Nelson, ένα έργο που απεικονίζει μια οικογένεια που επηρεάζεται από το COVID-19 και ζει χωριστά, αλλά βρίσκεται συνδεδεμένη μέσω οθονών, έχει γοητεύσει το κοινό (Johnes S.H 2020). Άλλο παράδειγμα αποτελεί η канаδική ομάδα SpiderWebShow, η οποία ξεκίνησε πρόσφατα ένα ανανεωμένο ψηφιακό έργο CdnStudio, το οποίο χρησιμοποιεί πράσινες οθόνες, κάμερες και internet υψηλής ταχύτητας για να αναδημιουργήσει την παραδοσιακή αίθουσα πρόβας ακόμα και όταν οι συνεργάτες είναι φυσικά απομακρυσμένοι (Maga 2020). Επιπλέον, η πρόσφατη μετάδοση του Saturday Night Live έγινε σε μια σειρά από «δωμάτια» Zoom των μελών του καστ, με στηρίγματα κατασκευασμένα από χαρτόνι και κοστούμια τα οποία προέρχονταν από ντουλάπες του σπιτιού. Αυτή η επινοητικότητα ίσως ακόμη και να εμπνεύσει το κοινό να δημιουργήσει ακόμη και τις δικές του βασικές παραστάσεις (Bringarden 2020). Ορισμένες ψηφιακές παραγωγές έχουν δείξει φανταστική μορφική πρωτοτυπία - όπως η πειραματική παράσταση Zoom του Free Theatre της Λευκωρωσίας *A School for Fools* - η φόρμα ήταν συχνότερα μια δραματική συνομιλία Zoom, ενώ το έργο 846 της ίδιας ομάδας μετατράπηκε πρόσφατα από ένα ηχητικό δράμα σε ζωντανή παραγωγή. Ένα συναρπαστικό παράδειγμα υβριδικού θεάτρου προέρχεται από έναν συνδυασμό ζωντανής και ψηφιακής παράστασης: πρόκειται για τη 12ωρη ζωντανή ροή των *The Iliad* και *The Odyssey* μια παράσταση που είχε ανέβει το 2015 (Akbar 2020). Το θέατρο της Μόσχας Pushkin άνοιξε την πρόσβαση στην εγγραφή βίντεο του έργου Turandot από τον Konstantin Bogomolov (Damentsova 2020).

εγκαινιάζοντας μια πανδημική ποιητική η οποία έχει χάσει την πρόσβαση στις αισθήσεις της αφής, της γεύσης και της μυρωδιάς. Η εικονική σκηνή φαίνεται να καθιστά αδύνατη την παραγωγή «ρεαλιστικού» μιμητικού θεάτρου. Η κάμερα καταστρέφει κάθε πιθανότητα ψευδαίσθησης. Αυτή η «πραγματικότητα» υπογραμμίζει την τεχνητότητα της θεατρικής παραγωγής. Υπογραμμίζει όμως και τα εμπόδια που περιορίζουν τα σώματα των ηθοποιών και των θεατών.

Ο χρόνος και ο χώρος δεν αντιμετωπίζονται ως φυσική πραγματικότητα στα γεγονότα, αλλά ως χώρος που εξυπηρετεί τις δυνατότητες των γεγονότων. Η εμπειρία του χώρου «αντιγράφεται» ενώ το κοινό ταυτόχρονα παρακολουθεί και παρακολουθείται. Το κοινό συμμετέχει ενεργά σε αυτήν την εμπειρία εξαιτίας των δυνατοτήτων του διπλού χώρου<sup>63</sup> ενώ ταυτόχρονα έχει τη δυνατότητα να αποστασιοποιείται από το έργο και να βιώνει την εμπειρία χωρίς να χάνεται σε φανταστικές λεπτομέρειες.<sup>64</sup> Σ' αυτό φυσικά ρόλο διαδραματίζει και το γεγονός πως η όλη παρακολούθηση γίνεται από τον δικό του οικείο προσωπικό χώρο. Καθώς το σώμα καταλαμβάνει σχεδόν όλο το «θεατρικό σκηνικό» το οποίο τώρα συμπυκνώνεται σ' ένα διαδικτυακό παράθυρο η ανάγκη για σκηνογραφία έχει σχεδόν εκμηδενιστεί. Οι θεατρικές παραστάσεις εκτελούνται σχεδόν χωρίς αντικείμενα αλλά και χωρίς ανθρώπους (στον ίδιο χώρο) και ως εκ τούτου οι καλλιτέχνες είναι ελεύθεροι να χρησιμοποιούν οποιοδήποτε άδειο δωμάτιο ως σκηνικό. Τα μόνα επί σκηνής αντικείμενα είναι εκείνα με τα οποία αλληλεπιδρά το σώμα, τα οποία αποτελούν και το μοναδικό αναγνωρίσιμο σημείο στο τεχνολογικό σύμπαν και τα οποία αποκτούν νέα αξία και σημασία εντός του εικονικού χώρου. Η παράσταση είναι αυτή που διαμορφώνει τον χώρο με την παρουσία της σε συνεργασία με το κοινό. Έτσι χτίζουν μαζί ένα κοινό χώρο εμπειρίας (Yesilyurt and Cebi 2018:44-58).

Με άλλα λόγια, με την εισαγωγή νέων εικονικών χώρων παράστασης, βιώνουμε τρόπους εκτέλεσης αυτού του βήματος έξω από τα όρια του φυσικού κόσμου, πράγμα που μας μεταφέρει την ψευδαίσθηση ότι η εικονική παράσταση είναι απεριόριστη πράγμα το οποίο βέβαια είναι απόλυτα παράδοξο. Οι χρήστες εικονικών χώρων αναδιαμορφώνουν ή μεταμορφώνουν εντελώς τις φυσικές τους ταυτότητες. Σχετικά με το ζήτημα της ταυτότητας, η παρουσίαση του εαυτού εξαρτάται από το

---

<sup>63</sup> Η παρακολούθηση της παράστασης απαιτεί κάποιες ενέργειες από το κοινό πχ. είσοδο στην πλατφόρμα, ενεργοποίηση κάμερας κλπ.

<sup>64</sup> Χωρίς να παρασύρεται από την φαντασία του αφού η οθόνη του υπολογιστή του υπενθυμίζει συνεχώς την πραγματικότητα

σύστημα σημάτων που υπάρχει στον ιστότοπο της παράστασης. Η δημιουργία ταυτότητας προκύπτει από δραστηριότητες ή αλληλεπιδράσεις που υποβάλλονται στο κοινό και το αναγκάζουν να αναφερθεί στον εαυτό του ή να κάνει κάτι. Οι εικονικοί χώροι παρόλο που δεν υπάρχουν στην πραγματικότητα διαθέτουν τα χαρακτηριστικά εκείνα τα οποία διαμορφώνουν μια παράσταση, ενώ παράλληλα ρυθμίζουν και καθοδηγούν τη δημιουργία ταυτότητας (Corts 2016:113-124).

Ο μεταμοντερνισμός εκφράστηκε στη σκηνή παρουσιάζοντας μια κατακερματισμένη χρονικότητα. Έσπασε τη χρονολογία για να δείξει την έλλειψη νοήματος αντικατοπτρίζοντας στη δομή της σκηνής τη διάλυση των κοινωνικών και οικονομικών συστημάτων. Σήμερα, για να ξεφύγουμε από την ακινησία της πανδημίας φαίνεται να απαιτείται υιοθέτηση μιας αποσπασματικής προοπτικής της σκηνής, με κατακερματισμό του χώρου και του σώματος που ενεργεί. Ωστόσο, δεν υπάρχει χρονικός κατακερματισμός. Η εικονικότητα προσομοιώνει την ταυτότητα και όλα φαίνονται να συμβαίνουν εκεί ταυτόχρονα, και για πάντα, μπορούμε να ξεκινήσουμε από την αρχή, να επιστρέψουμε στην αρχή και να φτάσουμε ξανά στο τέλος. Στην εικονική πραγματικότητα, όπως στην καθημερινή ζωή, ο χρόνος έχει γίνει κυκλικός (Gomez 2020). Είναι βεβαίως αμφίβολο το κατά πόσον μπορούμε να μιλήσουμε για την παρούσα θεατρική αισθητική με όρους του μεταμοντέρνου καθώς σύμφωνα με τον Fortier η μεταμοντέρνα θεωρία βλέπει το θέατρο ως μια παράδοξη, περιθωριοποιημένη δραστηριότητα σ' ένα καλωδιωμένο κόσμο και αναρωτιέται εάν το θέατρο πραγματικά υπάρχει πια (1993:187-188).

Το πανδημικό ψηφιακό θέατρο διατηρεί περισσότερο κάποια μεταδραματικά χαρακτηριστικά:<sup>65</sup> επαναλαμβανόμενοι μετασχηματισμοί οι οποίοι οδηγούν το κοινό να βιώσει τη διαλειμματική και θραυσματική ζωή του, διαφορετικές χρονικές κλίμακες, ο διαμεσολαβημένος τεχνικός χρόνος ανάμεσα στο φυσικό σώμα και την κατασκευασμένη πραγματικότητα, το τεχνολογικό περιβάλλον το οποίο δίνει μορφή και ενσωματώνει τον πολυδύναμο και αντιθετικό, αστικό, ζωντανό κόσμο, και το διαβρωτικό «υπερκείμενο» της μαζικής επικοινωνίας και των μαζικών τηλεοπτικών εικόνων (Birringer 1985:221-233). Το ψηφιακό θέατρο παράλληλα δρα και ως ένας

---

<sup>65</sup> Τον όρο εισήγαγε ο Γερμανός θεατρολόγος Hans-Thies Lehmann το 1999, με την ομώνυμη μελέτη του για τις τάσεις στο θέατρο από την δεκαετία του '60. Ο όρος μεταδραματικό σηματοδοτεί με τον συνεχιζόμενο συσχετισμό θεάτρου και δραματικού λόγου, περιγράφει όμως ταυτόχρονα – με το πρόθεμα μετά – ένα θέατρο, όπου ο λόγος δεν αποτελεί πλέον το κυρίαρχο στοιχείο του, αλλά ένα από τα στοιχεία του. Σε αντίθεση με τον όρο μεταμοντέρνο που ενέχει χρονική οριοθέτηση ο όρος μεταδραματικό παραπέμπει γενικότερα σε ένα θέατρο που χαρακτηρίζεται από την αλλαγή στον τρόπο χρήσης των θεατρικών στοιχείων.

αντανεκλαστικός καθρέφτης του πώς δομούμε και βλέπουμε την πραγματικότητα στην εποχή του διαδικτύου. Απεικονίζει κατά μία έννοια, αυτό που υπάρχει στο μυαλό και στη μνήμη διευρύνοντας την πραγματικότητα (Milder 2009:108-119).

Η αλήθεια και η ψευδαίσθηση του θεάτρου δεν είναι τόσο αντιφατικά όσο μπορεί να φαίνονται, αλλά μάλλον εμπλέκονται σε μια παράδοξη διαμόρφωση που μιμείται την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας. Αυτό που μας παρουσιάζεται είναι μόνο μέρος της θεατρικής πράξης. Το ίδιο το θέατρο λειτουργεί ως μάσκα που αποκρύπτει και αποκαλύπτει ταυτόχρονα. Αυτό που δεν παρουσιάζεται στην παράσταση είναι εξίσου παρόν μ' εκείνο που παρουσιάζεται.<sup>66</sup> Δεν είναι μόνο το ορατό αλλά και το φανταστικό, ο συζευγμένος συντονισμός του σιωπηρού που εκτελεί την οπτική πράξη (Morgan 2012:3-8). Αυτή η αλληλεπίδραση μεταξύ σκηνής, ερμηνευτών και ψηφιακών μέσων πραγματοποιείται σε χώρο θεατρικής παράστασης, επιτρέποντας έτσι στο θέατρο να διατηρήσει την ιδιαιτερότητά του και να αποκαταστήσει νέες μορφές και τεχνολογίες απόδοσης εντός του (Lehman 2006: 22-23). Καλώς ή κακώς, ο εικονικός και ο φυσικός κόσμος έχουν αναμιχθεί, ώστε δεν είναι πλέον τα ξεχωριστά μέρη που ήταν (Rheingold H.,:2004).

Η δημιουργικότητα και οι εμπνεύσεις των καλλιτεχνών υπήρξε ανεξάντλητη. Στο παράρτημα Β μπορείτε να διαβάσετε την ανάλυση εικοσιμίας περιπτώσεων μελέτης. Η επιλογή από τη συγγραφέα δεν βασίστηκε σε ποιοτικά κριτήρια αλλά κυρίως στην έμφαση που δόθηκε από την κριτική σ' αυτές τις παραστάσεις. Σ' αυτό το σημείο θα ήταν χρήσιμο να γίνει μια πολύ συνοπτική αναφορά στα στοιχεία που τις χαρακτηρίζουν. Αρχικά, το πρώτο που πρέπει να ειπωθεί είναι πως το πανδημικό θέατρο είναι βαθιά πολιτικό, γιατί καθιστά ορατή, στη δομή του, την αόρατη παρουσία κινδύνου, το εμπόδιο των σωμάτων, και μας υπενθυμίζει έμμεσα συνεχώς την παρουσία του ιού. Το ψηφιακό θέατρο μπορεί να μην έχει σώματα αλλά εκκινεί από την υπεράσπισή τους. Ως εκ τούτου, μιλάμε για μια θεατρικότητα «της οποίας η ουσία μπορεί να κρύβεται στην ικανότητα επικοινωνίας και της οποίας ο σκοπός είναι να υπερασπιστεί τη δράση και τη ζωή»(Gomez 2020). Παράλληλα υπό τη σκιά των ρατσιστικών επιθέσεων στην Αμερική, των κακών, σε κάποιες περιπτώσεις, πολιτικών αποφάσεων σχετικά με τη διαχείριση του ιού, αλλά και τα πολιτικά

---

<sup>66</sup> Πράγμα βέβαια που ως ένα βαθμό ισχύει στο θέατρο εν γένει: να φωτίζει με τις απουσίες του (λεκτικές και οπτικές)

ζητήματα των αλληπάλληλων κρίσεων του 21<sup>ου</sup> αιώνα<sup>67</sup> που ήδη απασχολούσαν τους δημιουργούς οδηγούμαστε στη δημιουργία ενός ψηφιακού θεάτρου της κρίσης.

Ομοίως η έννοια του εγκλεισμού προσέδωσε στο δράμα νέες διαστάσεις. Σύμφωνα με την Έλλη Παπακωνσταντίνου στο «θέατρο του εγκλεισμού οι πρόβες και το έργο γίνονται αποκλειστικά μέσα από την απομόνωσή του σπιτιού. Γίνεται χρήση αντικειμένων, μουσικών οργάνων, ρουχισμού ή τεχνικού εξοπλισμού που υπάρχει στα σπίτια των δημιουργών, ενώ το σκηνικό είναι το σπίτι τους. Ο δημόσιος και ο ιδιωτικός χώρος γίνονται ένα. Τα ονόματα στα παράθυρα των υπολογιστών, μας συστήνουν τους δημιουργούς και επανακαθορίζουν την ανωνυμία και την αντικειμενοποίηση τους (Έλλη Παπακωνσταντίνου 2020).

Τέλος μεγάλο μέρος αυτών των παραστάσεων είναι συμμετοχικές (immersive)<sup>68</sup> ή έχουν τη μορφή παιχνιδιού και αλληλεπιδρούν με το «κοινό» προσφέροντας ένα είδος «αθάνατης ακεραιότητας» στην οποία σε κάθε καταστροφή ο παίχτης μπορεί να επιστρέψει και να επαναλάβει το παιχνίδι από την αρχή (Zizek 2017). Ο συναισθηματικός ρεαλισμός<sup>69</sup> προσθέτει μια νέα διάσταση στον ισχυρισμό του Zizek σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο τα συναισθήματα του παρελθόντος μπορούν να

---

<sup>67</sup> Κλιματική αλλαγή, δημοκρατικά ελλείμματα, οικονομική κρίση κλπ.

<sup>68</sup> Από τη φύση του, το συμμετοχικό θέατρο δεν προσφέρεται για κοινωνικές αποστάσεις. Η καλλιτεχνική λαχτάρα για τη δημιουργία έργου που προσελκύει άμεσα το κοινό και έχει σχεδιαστεί για να ανταποκρίνεται στο περιβάλλον του, η πολιτιστική λαχτάρα για πιο μοναδικές, οικείες εμπειρίες οδήγησαν στη εξέλιξη του πειραματικού ανεξάρτητου θεάτρου. Το συμμετοχικό θέατρο συνήθως περιλαμβάνει ένα εξαιρετικά μικρό ακροατήριο - ίσως 20 άτομα ή λιγότερα - παρακολουθώντας κάθε παράσταση, κατά τη διάρκεια της οποίας το καστ των ερμηνευτών αλληλεπιδρά απευθείας με τα μέλη του κοινού. Οι συμμετέχοντες ενθαρρύνονται να αλληλεπιδράσουν με τους ηθοποιούς, να κάνουν ερωτήσεις και να μάθουν περισσότερες πληροφορίες σχετικά με κάθε χαρακτήρα και την ιστορία του καθώς και να διερευνήσουν το πώς οι ιστορίες τους ταιριάζουν με την αφήγηση στο σύνολό της. Οι ηθοποιοί συνήθως θα «καθοδηγήσουν» το κοινό μέσα από την παράσταση, έτσι ώστε κάθε μέλος του κοινού να έχει την πλήρη εμπειρία της γενικής ιστορίας, ενώ η δική του μοναδική, εξατομικευμένη εμπειρία δεν είναι ποτέ παρόμοια με του άλλου. Έτσι, οι ηθοποιοί και τα μέλη του κοινού βρίσκονται πολύ κοντά και το «σκηνικό,» ένα πολύ πιο οικείο σκηνικό - ίσως ένα σαλόνι ή ένα δείπνο. Οι ηθοποιοί συχνά βασίζονται στην αφή για να αλληλεπιδράσουν και να καθοδηγήσουν τα μέλη του κοινού μέσω της παράστασης εφιστώντας την προσοχή ενός ατόμου σε κάτι που πρέπει να δει. Η πρόκληση για το συμμετοχικό θέατρο ήταν πώς αυτό θα μπορούσε να παρουσιαστεί ψηφιακά και με ποιο τρόπο το κοινό θα μπορούσε να συμμετάσχει.

<sup>69</sup> Μια αντιπροσωπευτική ποιότητα σε μια αφήγηση που θεωρείται «αληθινή στη ζωή» από το κοινό όσον αφορά τη θέσπιση αναγνωρίσιμων υποκειμενικών εμπειριών. Ο πολιτιστικός θεωρητικός Ian Ang (b.1954) υποδηλώνει ότι για μερικούς θεατές, η παρακολούθηση μιας σαπουνόπερας περιλαμβάνει τέτοιου είδους ψυχολογικό ρεαλισμό, ίσως εν μέρει επειδή τα μακροχρόνια περιοδικά δίνουν στους θεατές την ευκαιρία να αναπτύξουν μια μορφή παρασιτικής σχέσης με τους χαρακτήρες, από τους οποίους μας προσφέρονται συχνά κοντινές λήψεις εστιάζοντας στις εκφράσεις του προσώπου τους. Για τον Ang, ο συναισθηματικός ρεαλισμός εξαρτάται περισσότερο από την συνδηλώση παρά από την υποδηλώση. Ακόμα κι αν στο επίπεδο του περιεχομένου η θεραπεία δεν είναι ρεαλιστική, αυτό που αναγνωρίζεται ως πραγματικό είναι η αλήθεια στο συναίσθημα. Για πολλούς θεατές της γοητευτικής, μελοδραματικής, και (πολλοί θα έλεγαν) της μη ρεαλιστικής σαπουνόπερας των ΗΠΑ Ντάλας (1978-91), αυτή ήταν μια τραγική δομή συναίσθηματος, προκαλώντας την ιδέα ότι η ευτυχία είναι επισφαλής (Oxford Reference).

αυξήσουν την αντίληψη της σημερινής μας πραγματικότητας. Οι εφαρμογές επιτρέπουν στους θεατρικούς δημιουργούς να φτάσουν διαδικτυακά στο κοινό και να δημιουργήσουν ένα νέο είδος εμπλοκής όπως η διανομή κινηματογραφικών και διαδραστικών συμμετοχικών δομών ήχου ως μια μορφή διηπειρωτικής κοινωνικής δικτύωσης ή ανάμιξης παιχνιδιών και αφήγησης ιστοριών (Jarvis 2020: 190).

# Κεφάλαιο 3

## Ερευνώντας την πρόσληψη του ψηφιακού θεάτρου στην Κύπρο

Στις 16 Μαρτίου 2020, ο πρόεδρος της Γαλλίας Εμανουέλ Μακρόν λίγο πριν την ανακοίνωση των μέτρων για καταπολέμηση της Πανδημίας και τις επικείμενες καθολικές απαγορεύσεις μετακίνησης, πλην των απολύτως απαραίτητων, δήλωσε: «Είμαστε σε πόλεμο»!<sup>70</sup> Οι συνέπειες της Πανδημίας μπορεί να είναι ακόμη θολές και μη απόλυτα προβλέψιμες, ωστόσο έχουν αρχίσει να αφήνουν τα σημάδια τους τόσο σε οικονομικό, όσο και σε κοινωνικό αλλά και ψυχολογικό επίπεδο, έτσι όπως ακριβώς συμβαίνει μετά από έναν πόλεμο. Σε τέτοιες εποχές οι Τέχνες καλούνται να αποτελέσουν το αντίβαρο στην αγριότητα, τη θλίψη, τον φόβο και την απώλεια, πράγμα όμως που δεν είναι πάντοτε εφικτό σε περιόδους Πανδημίας. Στην παρούσα συγκυρία η εγγύτητα των σωμάτων είναι ο ίδιος ο πόλεμος, η ίδια η αιτία της καταστροφής. Έτσι, μέσα στο σκληρό υγειονομικό πλαίσιο που καθορίστηκε, οι καλλιτέχνες κλήθηκαν να δημιουργήσουν και να επιτελέσουν το ρόλο τους μέσα από το περιοριστικό πλαίσιο του ιδιωτικού τους χώρου μεταφέροντας τη σκηνή από το θέατρο στην οθόνη του υπολογιστή.

Το ψηφιακό θέατρο δεν είναι κάτι καινούργιο. Σε μια εποχή όπου η τεχνολογία κάνει άλματα και οι άνθρωποι έχουν σε αρκετές περιπτώσεις ταυτίσει την κοινωνική, προσωπική και επαγγελματική τους ζωή με αυτήν, το θέατρο δεν θα μπορούσε να μείνει εκτός αυτής της νέας πραγματικότητας. Έτσι πολύ συχνά σε ζωντανές

---

<sup>70</sup> <https://www.politico.eu/article/emmanuel-macron-on-coronavirus-were-at-war/>.

παραστάσεις, συναντούμε τη διαμεσολάβηση άλλων χώρων, σωμάτων, χρονικών επιπέδων, παράλληλων συναισθημάτων, αλλά και υποσυνείδητων σκέψεων μέσω της τεχνολογίας. Συγχρόνως, διάφορες ομάδες καλλιτεχνών στην Ευρώπη και την Αμερική,<sup>71</sup> άρχισαν από τον Μάρτιο του 2021 να δημιουργούν ένα νέο είδος θεατρικής τέχνης το οποίο λάμβανε χώρα αποκλειστικά στον κυβερνοχώρο. Η Πανδημία του Covid-19 κατέστησε αναπόφευκτη την σχεδόν αποκλειστική (εκτός ενός μικρού διαστήματος το καλοκαίρι και αυτό μόνο σε κάποιες χώρες), αξιοποίηση της τεχνολογίας, ώστε οι καλλιτέχνες του θεάτρου να επικοινωνήσουν την τέχνη τους. Μέσα από την παρούσα έρευνα κοινού γίνεται προσπάθεια να μελετηθεί και αναλυθεί η πρόσληψη του ψηφιακού θεάτρου από το θεατρικό κοινό της Κύπρου.

### 3.1 Μεθοδολογία έρευνας

Η έρευνα η οποία πραγματοποιήθηκε ήταν βασική, είχε δηλαδή σκοπό να προσφέρει νέα γνώση και δεν παρέχει αποτελέσματα άμεσης πρακτικής χρήσης (Παπαναστασίου, 1990, :73). Το ερωτηματολόγιο ήταν ηλεκτρονικό και αναρτήθηκε στα Μέσα Κοινωνικής Δικτύωσης την 1<sup>η</sup> Δεκεμβρίου 2020.<sup>72</sup> Απαντήθηκε από 160 συμμετέχοντες οι οποίοι είναι συχνοί χρήστες της τεχνολογίας και κυρίως των Μέσων Κοινωνικής Δικτύωσης και άρα είχαν άμεση πρόσβαση στο διαδίκτυο. Η συλλογή των δεδομένων έγινε διαδικτυακά/ηλεκτρονικά και ακολούθησε στατιστική ανάλυσή τους.

Για την κατάρτιση του ερωτηματολογίου επιλέχθηκαν κλειστού τύπου ερωτήσεις με κλίμακα ιεράρχησης **Likert (1=Διαφωνώ απόλυτα, 5=Συμφωνώ απόλυτα)**.<sup>73</sup> Ως εκ τούτου, παρατέθηκε μια σειρά δεδομένων απαντήσεων μέσα από τις οποίες ο συμμετέχων μπορούσε να επιλέξει. Για να συλλεχθεί δηλαδή μεγάλη γκάμα του φάσματος των πιθανών απαντήσεων χρησιμοποιήθηκαν ερωτήσεις με απαντήσεις πολλαπλής επιλογής, ως επί το πλείστον, όπου η ποικιλία των επιλογών ήταν σχεδιασμένη έτσι ώστε να αποτυπώσει την ποικιλία των πιθανών απαντήσεων σε δοθείσες δηλώσεις (Cohen κ.α, 2008: 418-423) ενώ έγινε προσπάθεια το φάσμα των δηλώσεων να εξαντλούν όλες τις πιθανές απαντήσεις.

---

<sup>71</sup> Τέτοια καλλιτεχνικά σχήματα μπορείτε να δείτε στα Παραρτήματα Α και Β.

<sup>72</sup> Η σύνταξη του ερωτηματολογίου έγινε με τη βοήθεια της Καθηγήτριας Μαθηματικής Παιδείας του Πανεπιστημίου Frederick κας Ρίτας Παναούρα.

<sup>73</sup> Η κλίμακα Likert είναι μία κλειστή διαβαθμισμένη κλίμακα που επιτρέπει να τοποθετήσει το υποκείμενο της έρευνας τον εαυτό του με βάση τις απόψεις του για συγκεκριμένο θέμα. Η κλίμακα αυτή κατασκευάστηκε από τον Αμερικανό ψυχολόγο Likert και έχει καθιερωθεί η αξιοποίησή της στην ανθρωπιστική και κοινωνική έρευνα εδώ και δεκαετίες.

Το πλήρες ερωτηματολόγιο βρίσκεται στο μέρος Γ του παραρτήματος και αποτελείται από δύο μέρη. Στο Α' μέρος περιλαμβάνονται ερωτήματα που αφορούν στα δημογραφικά χαρακτηριστικά και το Β' μέρος διερευνούσε απόψεις και αντιλήψεις σε σχέση με το ζωντανό και ψηφιακό θέατρο.

## 3.2 Χαρακτηριστικά Συμμετεχόντων

Το 45% των συμμετεχόντων που απάντησαν, στην πλειοψηφία τους ανήκουν ηλικιακά στη δεκαετία των 40-50 ενώ ένα πολύ μικρό ποσοστό των ηλικιών 20-30 απάντησε το ερωτηματολόγιο. Πιο συγκεκριμένα, απάντησαν 17 άτομα ηλικίας 20-30, 49 άτομα ηλικίας 30-40, 72 άτομα ηλικίας 40-50 και 22 άτομα ηλικίας άνω των 50 χρόνων. Αυτό ενδεχομένως να οφείλεται στον τρόπο συλλογής των δεδομένων, εφόσον το ερωτηματολόγιο διαχύθηκε στο διαδίκτυο από άτομα των οποίων η ηλικία κυμαίνεται στη δεκαετία των 40-50 και όπως ήταν αναμενόμενο και οι διαδικτυακοί τους φίλοι ανήκουν στις συγκεκριμένες ηλικίες.<sup>74</sup>

Αξίζει να σημειωθεί πως η συντριπτική πλειοψηφία των απαντήσεων του ερωτηματολογίου προήλθε από το γυναικείο φύλο με ποσοστό 70,6%. Πιο συγκεκριμένα απάντησαν 146 γυναίκες, 46 άνδρες, και ένα άτομο απάντησε άλλο.<sup>75</sup> Παράλληλα, το μεγαλύτερο ποσοστό των συμμετεχόντων που απάντησαν είναι κάτοχοι μεταπτυχιακού τίτλου. Αναλυτικά, μόνο 5 άτομα ήταν απόφοιτοι της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης, ενώ 40 άτομα ήταν κάτοχοι πτυχίου από Πανεπιστήμιο και 115 άτομα ήταν κάτοχοι μεταπτυχιακού τίτλου.<sup>76</sup>

## 3.3 Ψηφιακό θέατρο και κυπριακό κοινό

Προτού μελετηθεί η αποδοχή και πρόσληψη του ψηφιακού θεάτρου από το κυπριακό κοινό, ελέγχθηκε η σχέση του κοινού που απάντησε με το θέατρο γενικότερα. Αυτό έγινε, διότι αφ' ενός, θεωρήθηκε χρήσιμο να εξεταστεί το κατά πόσον άνθρωποι που δεν συχνάζουν σε ζωντανές θεατρικές παραστάσεις υπήρξαν ανοικτοί στο να παρακολουθήσουν κάποια παράσταση μέσω διαδικτύου, και αφετέρου να ελεγχθεί το κατά πόσον άνθρωποι που συχνάζουν στις θεατρικές αίθουσες ήταν ανοικτοί στο

---

<sup>74</sup> Βλέπε παράρτημα Γ, Εικόνα 1, Ηλικία.

<sup>75</sup> Βλέπε παράρτημα Γ, Εικόνα 2, Φύλο.

<sup>76</sup> Βλέπε παράρτημα Γ, Εικόνα 3, Μόρφωση.

να παρακολουθήσουν παραστάσεις οι οποίες δεν πραγματοποιούνταν στο «εδώ και τώρα». Το μεγαλύτερο ποσοστό των συμμετεχόντων, (63.1%) δεν παρακολουθεί θέατρο συχνά, ενώ ένα ποσοστό 25.4% παρακολουθεί θέατρο μια φορά τον μήνα ή και συχνότερα.<sup>77</sup>

Πολύ ενδιαφέροντα ήταν τα αποτελέσματα της επόμενης ερώτησης η οποία ήταν: «Κατά τη διάρκεια της Πανδημίας έχετε παρακολουθήσει κάποια διαδικτυακή παράσταση;» Οι απαντήσεις ήταν σχεδόν μοιρασμένες.<sup>78</sup> Από τα παραπάνω προκύπτει μια ενδιαφέρουσα διαπίστωση: η συντριπτική πλειοψηφία των ερωτηθέντων, απάντησε πως παρακολουθεί θέατρο δύο -τρεις φορές τον χρόνο ή ποτέ (74.6%). Συνεπώς, η πλειοψηφία δεν είναι αυτό που θα ονομάζαμε «θεατρόφιλο κοινό» και επομένως δεν αναμενόταν να έχει παρακολουθήσει κάποια διαδικτυακή παράσταση. Παράλληλα ένα ποσοστό της τάξεως του 25.4%, παρακολουθεί συχνά θέατρο (μια φορά το μήνα ή και περισσότερο) και άρα αναμενόταν να έχει παρακολουθήσει κάποια διαδικτυακή παράσταση. Το ποσοστό ωστόσο όσων παρακολούθησαν κάποια διαδικτυακή παράσταση φτάνει στο (53.1%). Ως εκ τούτου καταλήγουμε στο συμπέρασμα πως μέρος του κοινού το οποίο παρακολούθησε κάποια διαδικτυακή παράσταση προέρχεται από το «μη θεατρόφιλο κοινό» και αγγίζει το 27.7 %.

Το μεγαλύτερο ποσοστό όσων παρακολούθησαν κάποια διαδικτυακή παράσταση, φαίνεται να ενημερώθηκε από κοινοποιήσεις και θετικά σχόλια στα Μέσα Κοινωνικής Δικτύωσης ή από προτάσεις και εισηγήσεις φίλων.<sup>79</sup> Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζουν και οι απαντήσεις της ερώτησης «Εάν έχετε παρακολουθήσει κάποια ψηφιακή παράσταση κατά τη διάρκεια της Πανδημίας ήταν η πρώτη σας φορά ή έχετε παρακολουθήσει και στο παρελθόν»; Όπως διαφαίνεται το μεγαλύτερο ποσοστό των συμμετεχόντων ήλθε σε επαφή με αυτή τη μορφή θεάματος για πρώτη φορά λόγω της Πανδημίας και ενδεχόμενα να αγνοούσε την ύπαρξη αυτής της δυνατότητας στο παρελθόν.<sup>80</sup>

---

<sup>77</sup> Βλέπε παράρτημα Γ, Ψηφιακό θέατρο και κυπριακό κοινό, Εικόνα 4, σ.111.

<sup>78</sup> Βλέπε παράρτημα Γ, Παρακολούθηση Θεατρικής Παράστασης κατά τη διάρκεια της Πανδημίας, Εικόνα 5.

<sup>79</sup> Παράρτημα Γ, Εικόνα 6.

<sup>80</sup> Παράρτημα Γ, Εικόνα 7.

### 3.4 Η πρόσληψη του ψηφιακού θεάτρου

Οι παρακάτω ερωτήσεις που υποβλήθηκαν στους συμμετέχοντες σχετίζονται αποκλειστικά με την πρόσληψη του ψηφιακού θεάτρου από το κοινό αλλά και τη γνώμη του κοινού σε σχέση με το «ζωντανό» θέατρο. Η κλίμακα κυμαίνεται από το **Διαφωνώ Απόλυτα** μέχρι το **Συμφωνώ Απόλυτα**. Δίπλα από κάθε δήλωση σημειώνεται ο αριθμός των απαντήσεων και το αντίστοιχο ποσοστό. Σημειώνεται, ότι αξιοποιήθηκε η συχνότητα και το έγκυρο ποσοστό (valid percent) εφόσον την ερώτηση κλήθηκαν να απαντήσουν μόνο όσοι δεν έχουν παρακολουθήσει κάποια ψηφιακή παράσταση.<sup>81</sup>

Από τον πίνακα 1 αυτό που αξίζει να σχολιαστεί, είναι πως ο κυριότερος λόγος για τον οποίο οι περισσότεροι από εκείνους που δεν έχουν παρακολουθήσει κάποια παράσταση ψηφιακά, ήταν πως δεν το έκαναν επειδή θεωρούν πως **η εμπειρία παρακολούθησης μιας ψηφιακής παράστασης δεν είναι η ίδια με τη ζωντανή εμπειρία**. Άρα, τα άτομα αυτά διατηρούν μια παγιωμένη άποψη σχετικά με τη ζωντανή παράσταση και είναι δύσπιστα απέναντι στην ψηφιακή μορφή θεάτρου, που αποτελεί μια μορφή άγνωστη σ' αυτούς. Κατά αντίστοιχο τρόπο μελετήθηκαν οι απόψεις των ατόμων που επέλεξαν να παρακολουθήσουν κάποια ψηφιακή παράσταση.<sup>82</sup>

Παρόλο που η συντριπτική πλειοψηφία των συμμετεχόντων που παρακολούθησαν θέατρο ψηφιακά δεν πιστεύει πως η εμπειρία της ψηφιακής /διαδικτυακής παράστασης είναι η ίδια με τη ζωντανή και πιστεύει πως μια ψηφιακή παράσταση δεν μπορεί να υποκαταστήσει τη ζωντανή, (34.1% συμφωνεί και 46.6% συμφωνεί απόλυτα), εντούτοις, οι συμμετέχοντες δεν εμφανίζονται αρνητικοί απέναντι στο αποτέλεσμα της παράστασης που παρακολούθησαν. Φαίνεται μάλλον περισσότερο ως ένα πεδίο προς εξερεύνηση χωρίς απόλυτες και κάθετες τοποθετήσεις. Έτσι, ένα ποσοστό 36% αισθάνεται πως το αισθητικό αποτέλεσμα ανταποκρίθηκε στις προσδοκίες του ενώ ένα αρκετά μεγάλο ποσοστό (43.0%) δεν απάντησε με σιγουριά σ' αυτή την ερώτηση (Ούτε συμφωνώ/ούτε διαφωνώ). Παρόμοιες είναι και οι απαντήσεις στις δηλώσεις **«Θα συνιστούσα αυτή την εμπειρία και σε άλλους»** και **«Με άγγιξε συναισθηματικά»**, όπου ένα αρκετά ισχυρό ποσοστό (44% και 40%) αντίστοιχα απάντησαν **Συμφωνώ**, ενώ ένα ποσοστό 32.1% και 36.5% δεν

---

<sup>81</sup> Τους πίνακες με τις ερωτήσεις και τις απαντήσεις μπορείτε να δείτε στο παράρτημα Γ.

<sup>82</sup> Βλέπε Παράρτημα Γ, Πίνακας 1, σ.114.

ήταν απόλυτοι στις απαντήσεις τους (Ούτε Συμφωνώ/Ούτε Διαφωνώ). Τέλος το κοινό δεν φαίνεται να πιστεύει πως το θέατρο σε ψηφιακή μορφή καθοδηγεί το βλέμμα του θεατή και ως εκ τούτου εμποδίζει την ελεύθερη πρόσληψη, πιστεύει ωστόσο πως το ψηφιακό θέατρο δεν είναι εξίσου συμμετοχικό με το ζωντανό.

Στον πίνακα 3<sup>83</sup> εξετάζεται με ποιο τρόπο διαφοροποιείται η ψηφιακή παράσταση από τη ζωντανή σύμφωνα με την άποψη του κοινού. Σχετικά με την πιο πάνω ερώτηση οι απαντήσεις ως προς τις διαφορές του ζωντανού θεάτρου σε σχέση με το ψηφιακό ήταν προβλέψιμες και αναμενόμενες. Η συντριπτική πλειοψηφία των συμμετεχόντων συμφωνεί πως διαφοροποιούνται οι έννοιες του χώρου και του χρόνου, ενώ η επικοινωνία θεατή- ηθοποιού αλλά και η πρόσληψη είναι πολύ διαφορετικά σε κάθε περίπτωση.

Ο πίνακας 4<sup>84</sup> αποτυπώνει την άποψη του κοινού σχετικά με την επόμενη μέρα στο θέατρο. Ποιο ρόλο θα διαδραματίσει δηλαδή το ψηφιακό θέατρο, αλλά και ποιες αισθητικές μεταβολές θα φέρει σε σχέση με το ζωντανό θέατρο. Με βάση τα ευρήματα επιβεβαιώνεται η συγκρατημένη και δύσπιστη στάση του κυπριακού κοινού απέναντι στη ψηφιακή/διαδικτυακή μορφή θεάτρου. Ενώ οι συμμετέχοντες στην έρευνα αναγνωρίζουν τις επιπλέον δυνατότητες τις οποίες αυτή προσφέρει, (διακρατικές και διηπειρωτικές συνεργασίες καλλιτεχνών αλλά και επαφές ανάμεσα στο κοινό), και ενώ αναγνωρίζουν τον καίριο ρόλο που διαδραμάτισε η ψηφιακή έκφραση κατά τη διάρκεια της Πανδημίας προσφέροντας στο κοινό ψυχαγωγία και στους καλλιτέχνες τη δυνατότητα να παραμείνουν ενεργοί και δημιουργικοί κατά τη διάρκεια της Πανδημίας, ωστόσο επιμένουν στη ζωντανή μορφή θεάτρου, ανυπομονούν να δουν τι θα φέρει η επόμενη μέρα από πλευράς έμπνευσης και δημιουργίας, και θεωρούν πως η σημασία της ζωντανής παράστασης είναι τώρα πιο σημαντική και ουσιώδης παρά ποτέ. Παρόλα αυτά παραδέχονται πως η ταχεία ανάπτυξη της τεχνολογίας σε συνδυασμό με την απρόβλεπτη καθώς φαίνεται εξέλιξη της Πανδημίας θα οδηγήσει σε νέες θεατρικές φόρμες και το ψηφιακό θέατρο είναι μια μορφή τέχνης η οποία ήλθε για να μείνει.<sup>85</sup>

---

<sup>83</sup> Παράρτημα Γ, Πίνακας 3, σ.117.

<sup>84</sup> Παράρτημα Γ, Πίνακας 4, σ.118.

<sup>85</sup> Ως συνέχεια των αποτελεσμάτων της περιγραφικής ανάλυσης των δεδομένων που παρουσιάστηκαν πιο πάνω, έγιναν κάποιοι πρόσθετοι έλεγχοι για να διαφανεί η διαφοροποίηση της συμπεριφοράς και των απόψεων του κοινού, βάσει συγκεκριμένων δημογραφικών χαρακτηριστικών. Θα πρέπει επίσης να επισημανθεί, - πως οι σχέσεις που σχολιάζονται παρακάτω-, δείχνουν το βαθμό συνάφειας των απαντήσεων των συμμετεχόντων με τα ζητήματα που τους είχαν τεθεί. Τα κύρια αποτελέσματα μπορείτε να τα δείτε στο Παράρτημα Γ, σ.121

Η συζήτηση των αποτελεσμάτων χρήζει διάκρισης των εμπειριών του κοινού της Κύπρου και του κοινού σε κάποιες άλλες χώρες. Θα πρέπει να επισημανθεί, πως οι καλλιτέχνες αλλά και το κοινό της Κύπρου δεν είναι εξοικειωμένοι με τη ψηφιακή/διαδικτυακή/υβριδική μορφή του θεάτρου και ως εκ τούτου ήταν αναμενόμενο ως ένα βαθμό να φέρουν μια πιο «συντηρητική» προσέγγιση σχετικά μ' αυτή τη μορφή τέχνης. Αξίζει να σημειωθεί πως στο εξωτερικό αντίστοιχες έρευνες καταλήγουν σε πολύ διαφορετικά ευρήματα.<sup>86</sup>

Συνοψίζοντας καταλήγει κανείς στο συμπέρασμα πως μόνο ο χρόνος θα μπορέσει να δείξει με βεβαιότητα ποιο ρόλο θα διαδραματίζει η ψηφιακή μορφή θεάτρου, ποια νέα καλλιτεχνικά ρεύματα και τάσεις θα δημιουργήσει, πόση απήχηση θα έχει στο κοινό και ποια θα είναι τα χαρακτηριστικά αυτού του νέου κοινού που θα διαμορφωθεί. Ο καλλιτεχνικός κόσμος απ' τη μεριά του αλλά και η τέχνη γενικότερα, οφείλουν να προσαρμόζονται στα νέα δεδομένα με τρόπο επαναστατικό και προοδευτικό, και χωρίς παρωπίδες να εφευρίσκουν νέες φόρμες και αισθητικές προσεγγίσεις οι οποίες θα

---

<sup>86</sup> Για παράδειγμα μια έρευνα κοινού η οποία πραγματοποιήθηκε το 2016, πριν ακόμα ξεσπάσει η Πανδημία, με τίτλο *Live to Didital Work* υποδεικνύει πως η παρακολούθηση παραστάσεων συνεχούς ροής είναι πιο βολικές εφόσον αποφεύγεται το κόστος ταξιδιού και είναι φθηνότερο το εισιτήριο. Το πιο σημαντικό σ' αυτή την έρευνα ωστόσο είναι πως το ψηφιακό κοινό τείνει να είναι νεότερο και διαφορετικό από το παραδοσιακό κοινό του θεάτρου (AEA Consulting 2016) πράγμα το οποίο υποστηρίζει και ο μελετητής του Σαίξπηρ Erin Sullivan ο οποίος συμπληρώνει πως αυτό το κοινό είναι επιπλέον, λιγότερο πλούσιο και πιο πολυπολιτισμικό. (Περισσότερα για την έρευνα εδώ: [https://research.birmingham.ac.uk/portal/en/publications/live-to-your-living-room-streamed-theatre-audience-experience-and-the-globes-a-midsummer-nights-dream\(907cdb95-6fc3-4b38-b4c4-6c21b8bfa111\).html](https://research.birmingham.ac.uk/portal/en/publications/live-to-your-living-room-streamed-theatre-audience-experience-and-the-globes-a-midsummer-nights-dream(907cdb95-6fc3-4b38-b4c4-6c21b8bfa111).html))

Παράλληλα μια άλλη έρευνα του Πανεπιστημίου του Exeter χρηματοδοτούμενη από το Συμβούλιο Έρευνας Τεχνών και Ανθρωπιστικών Επιστημών δείχνει πως οι περισσότεροι από τους ανθρώπους που παρακολούθησαν θέατρο στο διαδίκτυο κατά τη διάρκεια της Πανδημίας πλήρωσαν για να παρακολουθήσουν παραστάσεις ψηφιακά ξανά, ακόμη και κατά το σύντομο διάστημα που αυτά ήταν ανοιχτά (Περισσότερα γι' αυτή την έρευνα εδώ: <https://www.thestage.co.uk/news/online-audiences-would-pay-to-watch-again-even-after-venues-reopen--poll>). Επιπλέον, έρευνα του Συμβουλίου της Αυστραλίας σχετικά με τη συμπεριφορά του κοινού κατά τη διάρκεια του Covid-19 από τη μια αποδεικνύει τη δύναμη του ζωντανού θεάτρου αφού το 85% των ερωτηθέντων σχεδιάζει να παρευρεθεί στις θεατρικές αίθουσες, ένα ποσοστό (78%) με την ίδια συχνότητα όπως και στο παρελθόν και ένα (7%) ακόμα συχνότερα, ταυτόχρονα ωστόσο υποδεικνύει και την δυναμική άνοδο του ψηφιακού θεάτρου αφού τα τρία τέταρτα του κοινού (75%) συμμετέχουν σε διαδικτυακές πολιτιστικές δραστηριότητες. Επίσης, όπως διαφαίνεται η διαδικτυακή συμμετοχή επιτρέπει επίσης στο κοινό να ανακαλύπτει νέα έργα, με ένα σημαντικό ποσοστό (29%) ή να έχει ανακαλύψει έναν νέο καλλιτέχνη, έργο τέχνης ή παράσταση στο διαδίκτυο, 13%, (Cusak 2020). Τέλος στη Νέα Υόρκη η *JCA Arts Marketing* κυκλοφόρησε μια νέα μελέτη για τη συμπεριφορά του ψηφιακού κοινού, χρησιμοποιώντας δεδομένα από οργανισμούς καλλιτεχνικών παραστάσεων οι οποίες στράφηκαν σε διαδικτυακές παραστάσεις λόγω της πανδημίας COVID-19. Η μελέτη με τίτλο «*Τάσεις στη συμπεριφορά κοινού: Ψηφιακές παραστάσεις*» εξετάζει για το διάστημα των μηνών Απρίλιος-Σεπτέμβριος 2020 τη συμπεριφορά του κοινού, τα πιθανά έσοδα από την πώληση εισιτηρίων για τις ψηφιακές παραστάσεις κ.α. Τα δεδομένα αντλήθηκαν από έξι θεατρικούς οργανισμούς διαφόρων μεγεθών που φιλοξένησαν ψηφιακές παραστάσεις τους πρώτους έξι μήνες της πανδημίας. Τα βασικά ευρήματα της μελέτης περιλαμβάνουν ότι το 43% του κοινού ήταν νέο για τον οργανισμό ( American Theatre Editors 2020).

ανοίγουν στο κοινό νέους ορίζοντες. Αυτό που μένει να δούμε είναι τι είδους επανάσταση θα είναι αυτή και τι θα αφήσει πίσω της για τις επόμενες γενιές καλλιτεχνών.

# Κεφάλαιο 4

## Συμπεράσματα

«Σε περιόδους όπως οι δικές μας, όταν οι ανθρώπινες φωνές φαίνονται πιο αβοήθητες από ποτέ... το θέατρο μπορεί να είναι ένα απαραίτητο σπίτι για ανθρώπινη συζήτηση, ένα μέρος όπου τα ανθρώπινα όντα μιλούν για τις ανησυχίες τους, τη σύγχυση που τους έχει καταβάλει, τους φόβους τους και την αγάπη...» (Johnston 2020).<sup>87</sup>

Το δυτικό θέατρο, (αλλά και το θέατρο γενικότερα) λόγω της Πανδημίας μπήκε σε μια φάση αυτοπροσδιορισμού. Τα σώματα δεν είναι τόσο προσιτά όσο ήταν κάποτε ενώ η φυσική παρουσία, που υπήρξε το επίκεντρο του τρόπου λειτουργίας του Δυτικού θεάτρου για πολλές γενιές, βρίσκεται τώρα σε προσωρινή «αναίρεση». Θα μπορούσε να ειπωθεί πως αυτή τη στιγμή δεν υπάρχει τρόπος να γίνεται θέατρο, γεγονός το οποίο οι καλλιτέχνες, όπως θα διαφανεί και από τα ευρήματα των παρακάτω συνεντεύξεων, αντιμετωπίζουν με φόβο.

Στο κέντρο της καλλιτεχνικής δημιουργίας όπως είναι φυσικό, βρίσκονται οι δημιουργοί. Κρίθηκε λοιπόν σκόπιμο, να διατυπωθεί η δική τους καλλιτεχνική οπτική πάνω στην πανδημική κρίση και ταυτόχρονα να μοιραστούν τη δική τους προσωπική εμπειρία. Για τον σκοπό αυτό πραγματοποιήθηκε ποιοτική έρευνα υπό μορφή συνεντεύξεων (δεκαπέντε στο σύνολο) με ηθοποιούς και σκηνοθέτες τόσο από τον κυπριακό και ελληνικό χώρο όσο και από τον ευρύτερο ευρωπαϊκό χώρο. Στόχος των συνεντεύξεων ήταν ο έλεγχος και η ανάπτυξη υποθέσεων καθώς και η δειγματολόγηση απόψεων των καλλιτεχνών του θεάτρου σχετικά με τη θεατρική δημιουργία κατά την περίοδο της Πανδημίας.<sup>88</sup> Το ερωτηματολόγιο αποτελούνταν

---

<sup>87</sup> <https://theconversation.com/the-power-of-proximity-and-the-theatre-of-touch-what-losing-live-audiences-may-mean-for-theatre-13351>.

<sup>88</sup> Για τις ανάγκες της έρευνας συμμετείχαν οι παρακάτω καλλιτέχνες: Από την Κύπρο οι σκηνοθέτες Μαρία Κυριάκου, Έλενα Καλλινίκου, Κώστας Σιλβέστρος, Μαγδαλένα Ζήρα, και οι ηθοποιοί/σκηνοθέτες Μάριος Μεττής και Φώτης Αποστολίδης, από την Ελλάδα οι σκηνοθέτες Γιάννης Καλαβριανός, Μάνος Καρατζογιάννης και Δήμητρα Μπάρλα (η οποία δραστηριοποιείται

από δεκατρείς ερωτήσεις οι οποίες κάλυπταν τρεις άξονες: την καλλιτεχνική δραστηριότητα εν μέσω Πανδημίας, τον ρόλο της τεχνολογίας σ' αυτή και τέλος την επόμενη μέρα στο θέατρο και τον ρόλο που αυτό θα διαδραματίσει στην κοινωνία.<sup>89</sup> Και οι δεκαπέντε καλλιτέχνες στο σύνολό τους, συμφώνησαν πως το κράτος και η πολιτεία δεν ήταν έτοιμα να αντιμετωπίσουν μια κρίση τέτοιου μεγέθους. Όπως εμφαντικά δήλωσαν, δεν ήταν έτοιμα τα συστήματα υγείας πόσο μάλλον τα θέατρα και ο καλλιτεχνικός κόσμος ο οποίος ανέκαθεν αποτελούσε την τελευταία προτεραιότητα για τις κυβερνήσεις. Αξίζει σ' αυτό το σημείο να σημειωθεί πως κανένας καλλιτέχνης από όποια χώρα και αν κατάγεται ή δραστηριοποιείται δεν αισθάνθηκε ικανοποιημένος από τη στάση της Κυβέρνησης της χώρας του απέναντι στις τέχνες και όλοι θεωρούν πως αυτές δεν στηρίχθηκαν ουσιαστικά καθόλου: «Δεν χρήζουμε στήριξης. Δεν είμαστε επαίτες. Οφείλει το κράτος να δίνει λεφτά στον πολιτισμό. Είναι χρέος του όχι υποχρέωσή του,»<sup>90</sup> Από την άλλη οι καλλιτέχνες που δραστηριοποιούνται στην Αγγλία πιστεύουν πως ο καλλιτεχνικός κόσμος αντέδρασε δημιουργικά με καινοτόμους και ενδιαφέροντες τρόπους, πράγμα με το οποίο δεν συμφωνούν καθόλου καλλιτέχνες από κράτη όπως η Λετονία και η Ελλάδα: «Το θέατρο ως μορφή τέχνης δεν ήταν και δεν θα είναι ποτέ έτοιμο για μια τέτοια κρίση. Δεν μπορεί να υπάρξει σε εποχές όπου ο θεατής δεν μπορεί να είναι παρών, επειδή αυτή η μορφή τέχνης, υφίσταται μόνο στην παρουσία του δέκτη»<sup>91</sup>, «Το θέατρο ως τέχνη συνύπαρξης της κοινότητας γεννήθηκε από αυτή την ανάγκη και αυτήν ικανοποιεί».<sup>92</sup>

## 4.1 Ανατροπή, Προσαρμογή και Έμπνευση

Και οι δεκαπέντε καλλιτέχνες από τους οποίους λήφθηκε συνέντευξη σχολίασαν πως λόγω της πανδημίας τα προσωπικά τους σχέδια ανατράπηκαν σε τεράστιο βαθμό. Για τους ηθοποιούς ήταν κυρίως ένα διάστημα επαναπροσδιορισμού και μελέτης αλλά και συμμετοχής σε δημιουργικές ιδέες σκηνοθετών. Μάλιστα μια ηθοποιός εξομολογήθηκε πως «Κατάλαβα τι μπορώ να πετύχω μόνη μου, αγάπησα τις βαθιές

---

εκτός από την Ελλάδα, κυρίως στην Αγγλία), και ο ηθοποιός Αλέξανδρος Γιάννου ο οποίος δραστηριοποιείται αποκλειστικά στη Γαλλία, από Αγγλία η ηθοποιός Daphne Alexander και ο συγγραφέας/σκηνοθέτης James Philip και από Λετονία οι ηθοποιοί Egils Melbardis, Karlis Reijers και Madara Bore.

<sup>89</sup> Για τη μεθοδολογία έρευνας καθώς και τις συνεντεύξεις αυτούσιες δείτε παράρτημα Δ.

<sup>90</sup> Έλενα Καλλινίκου, συνέντευξη στη γράφουσα, 27/12/2020.

<sup>91</sup> Madara Bore, συνέντευξη στη γράφουσα, 01/1/2021.

<sup>92</sup> Γιάννης Καλαβριανός, συνέντευξη στη γράφουσα, 14/1/2021.

σιωπές -ειδικά εκείνες του πρωινού. Αυτή η περίοδος με έκανε να φοβάμαι λιγότερο σε σχέση με τις καλλιτεχνικές μου φιλοδοξίες.»<sup>93</sup> Άλλοι ηθοποιοί παραδέχθηκαν πως κατέρρευσαν ψυχικά ενώ πολύ ενδιαφέρουσα υπήρξε η προσέγγιση του Λετονού ηθοποιού Karlis Reijers<sup>94</sup>ο οποίος παρακολούθησε τις αντιδράσεις των ανθρώπων στα Μέσα Κοινωνικής Δικτύωσης για να δει το πώς σκέφτονται: «όσο και αν με στεναχωρούσαν, είναι κάτι το οποίο θα μπορούσα να χρησιμοποιήσω αργότερα,»<sup>95</sup> ενώ ο ηθοποιός Αλέξανδρος Γιάννου θεωρεί πως έτσι και αλλιώς μόνο καλύτερος μπορείς να βγεις από μια τέτοια καταστροφή.

Σε σχέση με τους σκηνοθέτες τρεις δήλωσαν πως η Πανδημία δεν αποτέλεσε πηγή έμπνευσης γι' αυτούς και πως ο χρόνος θα δείξει τι έχει αφήσει η Πανδημία πίσω της. Ούτως ή άλλως όμως, παραδέχονται πως είναι δουλειά του σκηνοθέτη να παρατηρεί και να καταγράφει στη μνήμη του συμπεριφορές και αντιδράσεις. Συνάμα, ο Γιάννης Καλαβριανός δηλώνει εμφαντικά: «Δεν είμαστε μηχανές αναπαραγωγής που περιμένουμε ένα συμβάν για να ενεργοποιηθούμε. Ο χρόνος που απαιτεί ο καθένας για να μετουσιώσει την πραγματικότητα είναι μοναδικός... Δεν μπορώ να καταλάβω την ανάγκη άμεσης παραγωγής με αφορμή την πανδημία».

«Ο εγκλεισμός και η απομόνωση δεν είναι κάτι νέο στη δουλειά μας... Η πανδημία όμως μεγέθυνε κατά πολύ αυτή την κατάσταση... Συνήθως οι καλλιτέχνες δουλεύουμε και αφιερώνουμε χρόνο σε ιδέες που δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι ότι θα υλοποιηθούν. Υπάρχει όμως το ενδεχόμενο, η πιθανότητα και η ελπίδα. Η πανδημία στέρησε την ελπίδα».<sup>96</sup> Παρόλα αυτά οι σκηνοθέτες προσπάθησαν να παραμείνουν ενεργοί με διάφορους τρόπους: Μεταφέροντας παραστάσεις σε εξωτερικούς χώρους, αξιοποιώντας την τεχνολογία και μεταφέροντας τη θεατρική τους δουλειά ψηφιακά, εμπλεκόμενοι συγγραφικά με θέματα σχετικά την Πανδημία, αντλώντας έμπνευση από την ενδοοικογενειακή βία η οποία πήρε τεράστιες διαστάσεις κατά τη διάρκεια του εγκλεισμού, διοργανώνοντας διαδικτυακά καλλιτεχνικά φεστιβάλ, τηρώντας ημερολόγιο με σκέψεις και ιδέες και δουλεύοντας ως ηθοποιοί πάνω στο κείμενο που προέκυψε.

---

<sup>93</sup> Daphne Alexander, συνέντευξη στη γράφουσα, 07/12/2020.

<sup>94</sup> Συνέντευξη στη γράφουσα, 16/1/2021.

<sup>95</sup> ο.π, Karlis Reijers.

<sup>96</sup> Μάριος Μεττής, συνέντευξη στη γράφουσα, 11/1/2021.

## 4.2 Τεχνολογία: «Μια κάποια λύσις»

Όπως ήταν αναμενόμενο, η Πανδημία κατέστησε την τεχνολογία αναγκαία και απαραίτητη σε κάθε είδους επικοινωνία μεταξύ των ανθρώπων. Για το θέατρο αυτή η καθολική εισβολή της τεχνολογίας υπήρξε στην πραγματικότητα μονόδρομος και λειτούργησε ως ένα είδος «εξαναγκασμού», αφού δεν υπήρχε καμία άλλη διέξοδος, ώστε να παραμείνει ο καλλιτεχνικός κόσμος ενεργός. Και οι δεκαπέντε συμμετέχοντες συμφώνησαν πως το ψηφιακό θέατρο είναι ένα καινούριο είδος θεάτρου αυτόνομο, φτιαγμένο για το διαδίκτυο. Υποστηρίζουν πως δεν σχετίζεται τόσο με τη ζωντανή παράσταση η οποία είναι πολυαισθητηριακή και «Είναι τέτοια η δύναμη του ζωντανού θεατή που συχνά μπορεί ακόμα και να διαμορφώσει ή και να επηρεάσει και το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα».<sup>97</sup> Αρκετοί καλλιτέχνες σχολίασαν και τη χειραγώγηση του βλέμματος του θεατή από το σκηνοθέτη στο ψηφιακό θέατρο σε αντίθεση με τη ζωντανή παράσταση όπου ο θεατής επιλέγει ελεύθερα προς τα πού θα κοιτάξει. Αξίζει να σημειωθεί πως όλοι οι καλλιτέχνες εκτίμησαν τις δυνατότητες που προσφέρει η τεχνολογία εν μέσω πανδημίας (παρακολούθηση παραστάσεων από το εξωτερικό, πειραματισμός, νέες δημιουργικές προσεγγίσεις στο πώς κάνουμε θέατρο κ.α) αλλά όλοι ανυπομονούν να επιστρέψουν στις θεατρικές αίθουσες εκεί όπου ο καλλιτέχνης αισθάνεται την ανάσα του κοινού: «Το γεγονός ότι ο ερμηνευτής κοιτάζει το πράσινο φως στον υπολογιστή αντί στα μάτια του συναδέλφου/καλλιτέχνη κλέβει από τον καλλιτέχνη την αισθητηριακή, οργανική και στιγμιαία αντίδραση η οποία είναι ειλικρινά αναντικατάστατη και δεν μπορεί να βρει εφαρμογή σε ένα διαδικτυακό σκηνικό».<sup>98</sup> Παράλληλα, «Η κατά μόνας παρακολούθηση δίνει απλώς τη δυνατότητα παρακολούθησης του γεγονότος και όχι της ενεργής συμμετοχής σε αυτό».<sup>99</sup>

Σε σχέση με το κατά πόσον η Πανδημία, επανορίζει την θεατρική αισθητική, οι περισσότεροι καλλιτέχνες συμφώνησαν πως είναι πολύ νωρίς ακόμα για να αποφανθεί κανείς σχετικά μ' αυτό. Σχολίασαν ωστόσο, πως η τεχνολογία θα αφήσει το στίγμα της, θα δούμε συχνότερη χρήση της ακόμα και στις ζωντανές παραστάσεις καθώς και καλύτερες και πιο προσεγμένες κινηματογραφήσεις των παραστάσεων αυτών. Παράλληλα επισημάνθηκε πως η κουλτούρα των μονολόγων ή και οι παραστάσεις με μικρό καστ δύο- τριών ατόμων απέναντι σε περιορισμένο κοινό θα

---

<sup>97</sup> Μάνος Καρατζογιάννης, συνέντευξη στη γράφουσα, 08/12/2020.

<sup>98</sup> Ο.π, Daphne Alexander.

<sup>99</sup> Ο.π, Γιάννης Καλαβριανός .

συνεχιστεί για κάποιο διάστημα ακόμη και μετά την Πανδημία, ενώ εικάζεται πως θα δούμε και περισσότερη δραστηριότητα στη θεατρική συγγραφή.

Θετικότεροι εμφανίζονται οι καλλιτέχνες σε σχέση με την υβριδική δημιουργία (σύζευξη ζωντανού και ψηφιακού στοιχείου) βάζοντας ωστόσο κάποια όρια και διατηρώντας κάποιες επιφυλάξεις σχετικά με το πώς πρέπει να γίνεται αυτή. Μερικές χαρακτηριστικές απόψεις που ακούστηκαν ήταν οι πιο κάτω: «Είμαι υπέρ στον βαθμό που το ψηφιακό στοιχείο ενδυναμώνει το ζωντανό και δεν γίνεται το κυρίως μέρος της παράστασης. Πρέπει να συνεχίσουμε να δουλεύουμε με τη σκέψη και το συναίσθημα του θεατή»<sup>100</sup> «Είναι ενδιαφέρουσα η σύζευξη όταν η τεχνολογία παίζει δραματουργικά σημαντικό ρόλο στη δημιουργία και την εξέλιξη της παράστασης και η χρήση της ήταν προϋπόθεση γι' αυτή»<sup>101</sup> και απολύτως απαραίτητη»<sup>102</sup> «Είμαι υπέρ, φτάνει η τεχνολογία, να αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της παράστασης και όχι να είναι απλώς ένα τέχνασμα του σκηνοθέτη για να βρίσκεται στη μόδα».<sup>103</sup>

Τέλος, όλοι οι καλλιτέχνες συμφώνησαν πως η παρούσα συγκυρία είναι μια ευκαιρία να ανοίξει ένας διάλογος σχετικά με την αισθητική του μετά-πανδημικού θεάτρου, πιστεύουν πως η τεχνολογία διαδραμάτισε και εξακολουθεί να διαδραματίζει κομβικό ρόλο κατά τη διάρκεια της Πανδημίας και υπήρξε ο μοναδικός τρόπος να συνεχίσει ο καλλιτεχνικός κόσμος να κάνει θέατρο, αλλά κανένας καλλιτέχνης δεν πιστεύει πως μπορεί να αναπληρώσει το κενό της ζωντανής εμπειρίας: «Φοβάμαι την τεχνολογία, νομίζω θα μας αφαιρέσει την ανθρώπινη ουσία μας»<sup>104</sup> «Αν οι άνθρωποι δεν μπορέσουν να μαζευτούν σ' ένα κοινό χώρο, τότε το θέατρο είναι νεκρό.»<sup>105</sup>

### 4.3 Η Επόμενη μέρα

Σχετικά με το τι φέρνει η επόμενη μέρα στο θέατρο φαίνεται πως δεν υπάρχει μια παγιωμένη άποψη ανάμεσα στους καλλιτέχνες: κάποιοι πιστεύουν πως δεν μπορούμε να προβλέψουμε τι θα φέρει η επόμενη μέρα, κάποιοι είναι πολύ αισιόδοξοι και κάποιοι βαθιά προβληματισμένοι. Αυτό που τονίστηκε από τους περισσότερους ωστόσο, είναι πως το θέατρο δεν θα πρέπει να επιστρέψει στην παλιά

---

<sup>100</sup> Ο.π, Karlis Reijers.

<sup>101</sup> Ο.π, Γιάννης Καλαβριανός.

<sup>102</sup> Ο.π.

<sup>103</sup> Ο.π, Daphne Alexander.

<sup>104</sup> Ο.π, Karlis Reijers.

<sup>105</sup> Ο.π, James Philip.

«κανονικότητα» και πως η υπάρχουσα συγκυρία είναι μια καλή ευκαιρία για αλλαγή.

Παρακάτω παρατίθενται κάποιες πολύ ενδιαφέρουσες προσεγγίσεις:

«Όλα αυτά τα οποία ρωτήσατε θα γίνουν πραγματικότητα. Ψηφιακή δουλειά, διαδικτυακά έργα, λιγότερη υποκριτική. Η δουλειά μας ως καλλιτέχνες θα έχει λιγότερη αξία... Για καιρό στη Λετονία δεν είχαμε τίποτα για το οποίο να διαμαρτυρηθούμε. Τίποτα να υπερασπιστούμε. Τώρα έχουμε να διαμαρτυρηθούμε για πολλά –για τον άνθρωπο ως μέρος της φύσης, μέρος της κοινωνίας, τον φόβο, το τέλος της δημοκρατίας και των ανθρωπίνων δικαιωμάτων, να βρεις τον εαυτό σου κλπ. Αυτό το διάστημα μας δίνει την ευκαιρία να δώσουμε αξία σ’ αυτά τα θέματα μέσα στο δεδομένο συγκείμενο, με τρόπο που να τα καθιστούμε επίκαιρα. Είναι μια ευκαιρία να κάνουμε τους ανθρώπους να σκέφτονται μόνοι τους. Το θέατρο έχει ευθύνη να μιλήσει γι’ αυτά»,<sup>106</sup> «Δεν με τρομάζει το μετά. Μπορούμε να κάνουμε θαύματα και με τα λίγα<sup>107</sup>», «Νέα πεδία δράσης και φιλοδοξίες για μένα. Στην πραγματικότητα φοβάμαι. Θα δούμε κάποιες δουλειές εμπορικές που θα βοηθήσουν τα θέατρα να ανακάμψουν οικονομικά... Αυτό θα είναι καταστροφικό.. Το θέατρο δεν θα πεθάνει αν κατέβουν *Οι Αθλιοι*, θα πεθάνει αν είναι πολύ ακριβό και άσχετο με τα μεγάλα ερωτήματα. Θα είναι μια πραγματική μάχη και κάποιου τύπου “εμφύλιος” ανάμεσα στο θεατρικό κατεστημένο και τους καλλιτέχνες. Ας ελπίσουμε πως θα κερδίσουν οι καλλιτέχνες... Εγώ ελπίζω να δούμε αναγέννηση συναρπαστικής και σε μικρότερη κλίμακα δουλειάς, νέες φωνές και αυθεντική σκέψη. Μπορεί όμως να δούμε και συμβατικές παραστάσεις, πολιτική προπαγάνδα και εμπορικές ανοησίες...»,<sup>108</sup> «...Μετά από αυτή τη θεατρική παύση η νέα κανονικότητα θα πρέπει να εμπλουτιστεί με ιδέες και πράξεις που θα βοηθήσουν τη θεατρική δημιουργία... Μια ευχή θα ήταν να επανεκτιμήσουμε τις αξίες μας και να τις στηρίξουμε περισσότερο από πριν.»<sup>109</sup>

Όσον αφορά στον ρόλο του θεάτρου ειδικά τώρα στη σκιά της Πανδημίας, τονίστηκε ο διαχρονικά πολιτικός ρόλος του θεάτρου «Δηλαδή να παρέχει το θέατρο μια εναλλακτική εκδοχή της πραγματικότητας από αυτήν με την οποία μας βομβαρδίζει το σύστημα, η οποία αυτή εναλλακτική εκδοχή θα έχει στόχο να κρατά άσβεστη τη φλόγα του ανθρωπισμού και των αξιών του».<sup>110</sup> Ταυτόχρονα συζητήθηκε και ο

---

<sup>106</sup> Ο.π, Karlis Reijers.

<sup>107</sup> Ο.π, Αλέξανδρος Γιάννου.

<sup>108</sup> Ο.π, James Philip.

<sup>109</sup> Φώτης Αποστολίδης, συνέντευξη στη γράφουσα, 14/1/2021.

<sup>110</sup> Μαγδαλένα Ζήρα, συνέντευξη στη γράφουσα, 13/1/2021.

ψυχαγωγικός του ρόλος, ιδιαίτερα με την έννοια της αγωγής της ψυχής και της απαλοιφής του ψυχικού πόνου: «Το θέατρο να θεραπεύσει ανάβοντας ένα φως για το τι σημαίνει να είσαι ανθρωπίνος.»<sup>111</sup>

Κλείνοντας, παρατίθενται κάποιες πολύ ενδιαφέρουσες απόψεις σχετικά με τον ρόλο του θεάτρου σε δυστοπικές εποχές: «Ο ρόλος του θεάτρου είναι να μας κάνει να είμαστε ειλικρινείς γι' αυτό που είμαστε και για το γιατί είμαστε αυτοί που είμαστε και να δίνουμε ελπίδα'»<sup>112</sup> «Να διασκεδάσει, να εμπνεύσει, να συντροφεύσει, να δώσει κουράγιο»,<sup>113</sup> «Το θέατρο είναι δημιουργία κοινότητας και μοιράσματος της εμπειρίας. Ρόλος του είναι να απαλύνει τον πόνο και να αφυπνίσει συνειδήσεις,»<sup>114</sup> «Μας ενθαρρύνει βέβαια στα δύσκολα και μας δίνει δύναμη σε μια εποχή όπου κυριαρχεί πνευματικά, είτε μέσα από την τηλεόραση είτε από το διαδίκτυο, το τέλμα. Το αδιέξοδο... Μας δείχνει τον δρόμο. Ένα δρόμο έστω...»<sup>115</sup> «Έστω και φιμωμένοι που είμαστε το τελευταίο διάστημα, πρέπει μα βρούμε τη δύναμη να φωνάξουμε είμαστε εδώ'»<sup>116</sup> «Να κάνουμε την ανθρωπότητα ανθρώπινη ξανά. Να μιλήσουμε για τις βασικές αξίες και τις σχέσεις ανάμεσα στους ανθρώπους. Να μιλήσουμε για πράγματα εντελώς φυσιολογικά και σημαντικά, για το τι δεν μπορούσαμε να κάνουμε στην Πανδημία, ώστε ο κόσμος να μην ξεχνά.»<sup>117</sup>

---

<sup>111</sup> Ο.π, Daphne Alexander.

<sup>112</sup> Ο.π, James Philip.

<sup>113</sup> Δήμητρα Μπάρλα, συνέντευξη στη γράφουσα, ημερομηνία 23/12/2020.

<sup>114</sup> Ο.π, Γιάννης Καλαβριανός.

<sup>115</sup> Μάνος Καρατζογιάννης, συνέντευξη στη γράφουσα, 08/12/2020.

<sup>116</sup> Ο.π, Αλέξανδρος Γιάννου.

<sup>117</sup> Egils Melbardis, συνέντευξη στη γράφουσα, ημερομηνία, 03/01/2021.

# Παράρτημα Α

## Θέατρο, Εγκλεισμός και Κοινωνική Αποστασιοποίηση

### ***A.1 Knocking On***

Κατά τη διάρκεια του εγκλεισμού η ζωή κατά μία έννοια «παραδόθηκε στα κατώφλια μας». Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο μικρές θεατρικές εταιρίες όπως η *20 Stories High* του Λίβερπουλ ούσες αρκετά ευκίνητες ώστε να αξιοποιήσουν τους περιορισμούς, δημιούργησαν κάτι άμεσο και συμμετοχικό.

Στο *Knocking On*, η Brodie Arthur αναβιώνει τον χαρακτήρα της Kelsey<sup>118</sup> και αφήνεται ελεύθερη στους δρόμους του νότιου Λίβερπουλ αναζητώντας ένα χαμένο κατοικίδιο. Με ένα χτύπημα στην πόρτα, η Arthur με τις αφίσες της, με την εικόνα του κατοικίδιου της στο χέρι, υποβάλλει στους ιδιοκτήτες εύθυμα ερωτήματα.<sup>119</sup> Σε ένα σύντομο και συμπυκνωμένο δεκάλεπτο προσφέρει μια διεισδυτική ματιά στην εμπειρία του χαρακτήρα από τον εγκλεισμό, η οποία, όπως φαίνεται για την ίδια υπήρξε θετική: μια στιγμή να σκεφτούμε και να σχεδιάσουμε τα επόμενα βήματα και

---

<sup>118</sup> Παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο σόου της θεατρικής ομάδας Toxteth, το *She's Leaving Home* το 2017

<sup>119</sup> <https://vimeo.com/480227525>

μια ευκαιρία να επανασυνδέσουμε και ενισχύσουμε τους δεσμούς με τα αγαπημένα μας πρόσωπα.

Η Arthur ερμήνευσε το *Knocking On* μόνο σε μονοκατοικίες που περιείχαν λίγα άτομα, εργάστηκε σύμφωνα με τις τρέχουσες οδηγίες αυτοπροστασίας και ως ηθοποιός διατήρησε σαφή απόσταση δύο μέτρων από το κοινό της. Η όλη παράσταση βασίστηκε στη γνήσια ανθρώπινη αλληλεπίδραση όπου η συμμετοχή του κοινού οδηγεί τη δράση. Η ανταμοιβή για την υπέρβαση της αρχικής αμηχανίας του κοινού και της βύθισης στην παράσταση είναι να γνωρίζει ότι μαζί με την ηθοποιό έχει δημιουργήσει κάτι μοναδικό σε μια στιγμή σ' ένα συγκεκριμένο κατώφλι (Jones 2020).



Η Brodie Arthur ερμηνεύει μπροστά σ'ένα κατώφλι. Φωτο: Wesley Storey

## **A.2 Cardboards**

Τι σημαίνει να είσαι κριτικός, ανατρεπτικός και ελεύθερος κατά τη διάρκεια μιας παγκόσμιας πανδημίας; Η ανατροπή και η αντίσταση είναι συνυφασμένες με την ιστορία της τέχνης και της κριτικής θεωρίας. Ένας κοινόχρηστος λογαριασμός στο Instagram αποτέλεσε τη σκηνή για δεκαέξι καλλιτέχνες στους οποίους ανατέθηκε η διοχέτευση «προοπτικών σ' έναν δημόσιο / ιδιωτικό χώρο, αλληλεγγύης και κριτικής οι οποίες συνδέονται εγγενώς με την παρούσα στιγμή». Η παράσταση ανέβηκε από

την 21η Απριλίου έως τις 7 Μαΐου. Το έργο εμπνεύστηκε από το ιστορικό παράδειγμα της παράστασης της καλλιτέχνιδας Sanja Iveković με τίτλο *Trokut (Triangle)*: όταν η μοτοσικλέτα του προέδρου Τίτο πέρασε μπροστά από το διαμέρισμά της σε μια επίσκεψη στο Ζάγκρεμπ στις 10 Μαΐου 1979, η καλλιτέχνης κάθισε στο μπαλκόνι της, πίνοντας ουίσκι, διάβαζε ένα βιβλίο και χειρονομούσε σαν να αυνανίζονταν. Η αστυνομία την παρατήρησε από την ταράτσα και την διέταξε να σταματήσει. Έτσι η προσπάθεια εκφοβισμού μιας γυναίκας σε μια στιγμή αυτοϊκανοποίησης ήταν αρκετή για να αποδείξει την ύπαρξη κρατικής καταστολής.

Το *Cardboards* του Paweł Żukowski, πραγματοποιήθηκε σε σαράντα μπαλκόνια στη Βαρσοβία. Ο καλλιτέχνης χρησιμοποίησε απλά συνθήματα όπως: «θα τα καταφέρουμε» ή «απαιτούμε τεστ», «ας αναβάλουμε τις εκλογές για να υποστηρίξουμε τους Βαρσοβούς σε μια πανδημία». Σε αυτή τη δράση, ο Żukowski συνδυάζει την τέχνη του με την πολιτική και τον κοινωνικό ακτιβισμό, κατευθύνοντας την προσοχή του κοινού στα καυτά ζητήματα που απασχολούσαν τη δημόσια συζήτηση σχετικά με τα πολιτικά δικαιώματα στην Πολωνία. Σχολιάζει αυτές τις στιγμές που πιθανότατα θα διαμορφώσουν τον κόσμο για τις επόμενες δεκαετίες και τις αλλαγές που μπορεί να φέρουν πολλές αρνητικές πτυχές της διαχείρισης της πανδημίας, όπως επιτήρηση σε επίπεδο κράτους, κατασκοπεία, κλείσιμο κοινοτήτων, ανάπτυξη φασιστικών και αυταρχικών τάσεων ή ένα νέο νόημα στο τι σημαίνει «δημόσιο». Η δράση του έγινε μεταδοτική: μπορούσε κανείς να παρατηρήσει τις αυθόρμητες αντιδράσεις των ανθρώπων και πολλά αυτοσχέδια πανό τα οποία ενώνονταν με εκείνα των performers (Heiser 2020) και τα οποία στη συνέχεια ανέβηκαν στο Instagram.<sup>120</sup>

### A.3 Deutsches Theatre

Μια ομάδα ερμηνευτών στη Γερμανία προσαρμόστηκε στα νέα δεδομένα ανεβάζοντας μια παράσταση που πραγματοποιήθηκε μπροστά σε περιορισμένο κοινό σε έναν χώρο στάθμευσης. Αφορμή αποτέλεσε το γεγονός ότι το Deutsches Theatre στο Γκέτινγκεν έπρεπε να κλείσει τη σκηνή του λόγω της πανδημίας του κορωνοϊού που έπληξε σκληρά τη θεατρική βιομηχανία. «Παίζουμε στον υπόγειο χώρο στάθμευσης επειδή δεν μπορούμε να παίξουμε στη σκηνή, εξαιτίας των κανόνων κοινωνικής αποστασιοποίησης,» εξήγησε η Μαρίνα Λάρα Πόλτμαν,

---

<sup>120</sup> Φωτογραφίες εδώ: <http://www.mg-lj.si/en/exhibitions/2874/pawel-zukowski-cardboards/> και εδώ <https://www.museoreinasofia.es/en/linternationale/artists-quarantine/pawel-zukowski>.

ηθοποιός. «Λοιπόν, τώρα δημιουργήσαμε μια πολύ ιδιαίτερη κατάσταση: όλοι κάθονται στα αυτοκίνητά τους με τα παράθυρα κλειστά, οπότε δεν υπάρχει πιθανότητα φυσικής επαφής.» Ερμηνεύουν ένα κείμενο που ονομάζεται *Η Μέθοδος* και βασίζεται σε ένα μυθιστόρημα που αφηγείται την ιστορία μιας «ιατρικής δικτατορίας.» Ανεβάζοντας το *The Method* η εταιρεία μπόρεσε να ερευνήσει τις ομοιότητες μεταξύ έργου και του τι συμβαίνει σε περιόδους εγκλεισμού (Armstrong 2020).

## A.4 West End-*Great Gatsby*

Προ πανδημίας το *The Great Gatsby* αναβιώθηκε ως μια συμμετοχική παράσταση στο «αρχοντικό» του Jay Gatsby,<sup>121</sup> με το κοινό ως οπαδούς της εποχής της τζαζ. Τώρα, στο «μετά» του lockdown της πανδημίας, η προσαρμογή επέστρεψε σε μια κοινωνικά απομακρυσμένη ενσάρκωση. Η κριτική έγραψε πως «η αλληλεπίδραση του κοινού και η απροβάριστη οικειότητα του συμμετοχικού θεάτρου είναι τελικά ένα ευπρόσδεκτο αντίδοτο και βάλαμο για την εποχή μας» (Akbar 2020).



Από την παράσταση στο εσωτερικό του «σπιτιού» του Gatsby.

Οι θεατές κάθονται σ' ένα πάρτι κοστουμιών, με γάντια και μάσκες, σε ασφαλή απόσταση, ενώ η παραγωγή κινήθηκε με τραγούδι και θέαμα στον κεντρικό, εκτεταμένο χώρο, του οποίου το ευτελές κομψό θα μπορούσε εύκολα να περάσει για το εσωτερικό του σπιτιού faux Hôtel de Ville του Gatsby. Ακόμα και οι μάσκες προσώπου δεν

---

<sup>121</sup> Jay Gatsby (αρχικά ο James "Jimmy" Gatz) - ένας νεαρός, μυστηριώδης εκατομμυριούχος με σκιερές επιχειρηματικές συνδέσεις (αργότερα αποκαλύφθηκε ως bootlegger), που κατάγεται από τη Βόρεια Ντακότα. Κατά τη διάρκεια του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, όταν ήταν ένας νεαρός στρατιωτικός αξιωματικός στο στρατόπεδο των Ηνωμένων Πολιτειών στο Λούισβιλ του Κεντάκι, συνάντησε την αγάπη της ζωής του, την όμορφη ντεμπούτανς Daisy Buchanan. Αργότερα, μετά τον πόλεμο, σπούδασε για λίγο στο Trinity College της Οξφόρδης στην Αγγλία. Σύμφωνα με τη σύζυγο του Fitzgerald, Zelda, ο χαρακτήρας του στον Gatsby βασίστηκε στον λαθρέμπορα και στρατιωτικό βετεράνο, Max Gerlach.

εμφανίζονται εκτός τόπου και χρόνου σε αυτό το τέχνασμα του στυλ μεταμφίεσης. Η παράσταση ξεκινά με ένα έξυπνο εύρημα όπου στην έναρξη του έργου βλέπουμε ένα σκηνικό τύπου τσάρλεστον ακολουθούμενο από χορό και παιχνίδια με το κοινό, όπως «θάρρος ή αλήθεια» ή «μείνετε όρθιοι αν έχετε κάνει ποτέ έρωτα σε ένα αυτοκίνητο.» Κάποιοι από τους θεατές απομακρύνονται και οδηγούνται σ' ένα προθάλαμο: μια φωτεινή λευκή αίθουσα στην οποία η Daisy μιλάει θλιμμένα για τις απιστίες του Τομ. Η λευκή αίθουσα βρίσκεται έξω από ένα σαλόνι με χαμηλό φωτισμό, όπου ο θεατής γίνεται μάρτυρας της αγωνίας του Gatsby για την απώλεια της Daisy ξανά.

Αυτό το «εύρημα» με τις μικροσκοπικές μελέτες χαρακτήρων και τους «εκτός σκηνής» θορύβους από τα μικρότερα δωμάτια πέτυχε την πρόκληση ίντριγκας στο κυρίως δωμάτιο. Το μεγαλύτερο, παράλληλο δράμα, συνεχίζεται στον κεντρικό χώρο δράσης όλη την ώρα, έτσι ώστε το κοινό, συλλογικά, να παρακολουθεί διαφορετικούς συνδυασμούς της παράστασης. Υπάρχει κοινή αίσθηση για το δράμα που εκτυλίσσεται στην κύρια αίθουσα αλλά υπάρχουν και μικρότερες συνομιλίες στη γωνία, καθώς οι χαρακτήρες προσελκύουν το κοινό με φαινομενικά αυτοσχέδιους τρόπους. Οι πιο δυνατές στιγμές έρχονται όταν το καστ ενώνεται στους ρυθμούς της μουσικής και του χορού.

Παρά την τοποθέτησή του στο 1922, υπάρχουν περισσότερες από μία παραπομπές στον σύγχρονο κόσμο μας: για παράδειγμα οι θεατές ενθαρρύνθηκαν από την Daisy να βάλουν απολυμαντικό χεριών καθώς οδηγούνται από το ένα δωμάτιο στο άλλο (Akbar 2020).



## A.5 Les Tréteaux de France

Η Γαλλική ομάδα Les Tréteaux de France αντιμετώπισε τις προκλήσεις της κοινωνικής αποστασιοποίησης με μια ποικιλία μέτρων, συμπεριλαμβανομένων των voice-overs και της χρήσης ασυνήθιστου σκηνικού.



Από αριστερά Tariq Bettahar (Nero), Nadine Darmon (Agrippine) και Julien Tiphaine (Burrhus) στην παραγωγή του Les Tréteaux de France's *Βρετανικός* του Ρακίνα. Φωτογραφία: Sigrid Colomyès.

Σε χώρες όπου οι ζωντανές εμφανίσεις είχαν ξαναρχίσει το καλοκαίρι, το να βλέπεις το κοινό με μάσκα είχε γίνει πια μια οικεία συνήθεια. Ωστόσο, η κάλυψη των προσώπων των ηθοποιών είναι ένα άλλο ζήτημα: Πώς μπορούν οι ερμηνευτές να προβάλλουν τις φωνές και τα συναισθήματά τους, με το μισό από το πρόσωπό τους να καλύπτεται;

Ο πλανόδιος θίασος Les Tréteaux de France ανταποκρίθηκε στην πρόκληση – με ένα έργο ποιητικό του 17ου αιώνα. Στο Cergy, ένα προάστιο στα δυτικά του Παρισιού, επτά μασκοφόροι ηθοποιοί ανέβασαν την τραγωδία *Βρετανικός* του Ρακίνα η οποία καταγράφει τον Ρωμαίο αυτοκράτορα Νέρωνα σε κατάσταση βίαιης τρέλας έχοντας απαγάγει την αρραβωνιαστικιά του αδελφού του Βρετανικού.

Ένας έμμετρος πρόλογος ο οποίος συν-γράφηκε από τον θίασο και τον σκηνοθέτη, Robin Renucci, εξηγεί την αιτία χρήσης μάσκας πριν ξεκινήσει η παράσταση. Η Ρώμη

όπως αποκαλύπτουν οι στίχοι είχε πληγεί από μια πανούκλα και οι μάσκες ήταν αναγκαίες. Η προειδοποίηση φάνηκε περιττή, καθώς οι μάσκες αποτελούν θεατρική παράδοση. Η κύρια διαφορά είναι ότι η τρέχουσα πανδημία απαιτεί το στόμα να καλύπτεται, ενώ οι μισές μάσκες τύπου *commedia dell' arte* έχουν σχεδιαστεί κατά τρόπο ώστε να υπερβάλλουν το μέτωπο, τα μάτια και τη μύτη, αφήνοντας το στόμα ανεμπόδιστο.

Η κριτική έγραψε πως «Κατά τη διάρκεια των πρώτων σκηνών, χρειάστηκε κάποια προσπάθεια για να ερμηνευθεί ο ρυθμικός στίχος του Ρακίνα. Οι φωνές των ηθοποιών ακουγόταν σιγασμένες, με πιο θαμπά σύμφωνα, και αρκετοί ερμηνευτές αναγκάστηκαν να τεντώνουν τακτικά τις μάσκες» (Capelle 2020). Ωστόσο, αρκετά σύντομα, το αυτί του θεατή προσαρμόστηκε. Το κοινό καθόταν και στις τέσσερις πλευρές της μικρής σκηνής, και αυτή η γειτνίαση μεταξύ των ηθοποιών και θεατών βοήθησε στην ηχητική.



Christophe Luiz ως Βρετανικός με τη Louise Legendre ως Ιουνία, η αρραβωνιαστικιά του. Φωτογραφία: Sigrid Colomyè

Οι ερμηνευτές έπρεπε να μιλήσουν πιο πολύ με τα μάτια τους αλλά και αξιοποιώντας άλλες λεπτομέρειες.<sup>122</sup> Στη σύγχρονη παραγωγή του Renucci, ο Νέρων και η μητέρα του Αγριππίνα, φοράνε φανταχτερά σύγχρονα σχέδια και κοσμήματα και μοιάζουν

---

<sup>122</sup> Κινησιολογία, χειρονομίες.

με φιγούρες της ιταλικής μαφίας. Ως Νέρων, ο Tariq Bettahar μετέφερε την ανικανότητα του αυτοκράτορα μέσω χειρονομιών που υποδείκνυαν την ψυχολογική του αστάθεια. Στα τελευταία λεπτά ο Renucci επιτρέπει σε μερικούς χαρακτήρες να αφαιρέσουν τις μάσκες τους, συμβολικά, καθώς είναι πια καθαροί απέναντι στα συναισθήματά τους. Οι θεατές διαπίστωσαν ότι πολλοί ηθοποιοί έμοιαζαν ξαφνικά πολύ διαφορετικοί. Τα πρόσωπα που είχαν φανταστεί με βάση τα μάτια και το ηχόχρωμα της φωνής τους ήταν συχνά διαφορετικά, ίσως επειδή οι θεατρικοί χαρακτήρες σχημάτισαν την αντίληψη του κοινού για αυτά. Θεματικά το έργο πραγματεύτηκε μ' αυτό τον τρόπο και τη σκηνική αυταπάτη.

## **A.6 *Frissons* και *La Boîte***

Το *Frissons* (Κρύο) αφορά σε μια έξυπνη ιστορία για τις αδελφικές σχέσεις, που δημιουργήθηκε από τον συγγραφέα Magali Mougel και τον ηθοποιό και σκηνοθέτη Johanny Bert. Οι δύο ηθοποιοί, ο Adrien Spone και ο Vincent Delétang<sup>123</sup> μόλις που άνοιξαν το στόμα τους κατά τη διάρκεια των 45 λεπτών της παράστασης. Το έργο βασίζεται στον εσωτερικό μονόλογο δύο παιδιών, ο οποίος αποκαλύπτεται στο κοινό ως «μικρές φωνές στο κεφάλι τους.» Αυτό, επιτυγχάνεται μέσω ηχείων τα οποία είναι κρυμμένα και δεν φαίνονται στην σκηνή. Μ' αυτό τον τρόπο ο ήχος κινείται έξυπνα από τους ερμηνευτές, οι οποίοι επιπλέον είναι εξοπλισμένοι με μικρόφωνο σώματος. Μέσω μιας διακριτικής χορογραφίας ώστε να μην αποκαλύπτονται τα φορητά μικρόφωνα, διηγούνται την ιστορία του Anis, ενός αγοριού του οποίου οι δύο μητέρες υιοθετούν και ένα δεύτερο παιδί, τον Ilia. Ο Spone, που υποδύεται τον Anis, μεταφέρει τα συναισθήματά του απέναντι στο γεγονός αυτό αλλά και στον αδελφό του μέσω μιμητικής. Η παράσταση δομήθηκε μ' αυτό τον τρόπο ώστε να αποφεύγεται η άμεση ομιλία και ως εκ τούτου η διασπορά μικροβίων ώστε να ελαχιστοποιηθεί και η πιθανότητα μετάδοσης του Covid 19 ανάμεσα στον κόσμο και στο κοινό.

Σε αντίθεση με το έργο *Frissons* που αφορούσε την κίνηση, το έργο *La Boîte*, αφορούσε τη φωνή. Η εταιρεία Les Allumettes Associées δημιούργησε ένα αυτοσχέδιο εξομολογητήριο το οποίο στηνόταν σε δημόσιους χώρους. Το κοινό καλείτο να καθίσει στον χώρο όπως και όπου θέλει. Ένα άτομο κάθε φορά, εφόσον

---

<sup>123</sup> εναλλάσσονται με τον Yann Raballand.

ερχόταν η σειρά του μπορούσε να ακούσει έναν ηθοποιό να ψιθυρίζει ένα κείμενο της επιλογής του πίσω από μια οθόνη. Η μορφή της παράστασης επιτρέπει τη διατήρηση όλων των αρετών των παραστατικών τεχνών: παρουσία, απεύθυνση, συναίσθημα, μοίρασμα. Η ιδέα ήταν καταπληκτική για να διατηρηθούν οι κοινωνικές αποστάσεις (Capelle 2020).



## **A.7 *Touch* των Falk Richter και Anoukvan Dijk - Ο εγκλεισμός μέρος της σκηνογραφικής φιλοσοφίας**

Πώς οι διακοπές/παύσεις στον τρόπο που ζούμε μαζί, στον τρόπο που οργανωνόμαστε πολιτικά και στον τρόπο που διατηρούμε το σπίτι μας, αγγίζουν τις βιογραφίες και τα σώματα των ερμηνευτών; Η φυσική συγκίνηση και η εγγύτητα μετατρέπονται από ένδειξη αγάπης σε πιθανή απειλή. Ο Falk Richter και ο χορογράφος Anouk van Dijk δημιουργούν μαζί με την ομάδα τους μια στιγμή βαθιάς αναταραχής.

Μπροστά από έναν τοίχο αποκαλύπτονται πολλές μοντέρνες, φουτουριστικές και μπαρόκ εικόνες. Λες και η κόλαση θα έβγαινε από το θέαμα και η επικρατούσα κατάσταση της Πανδημίας του κορωνοϊού καταστρέφεται. Πολλές σκηνές, κοστούμια και αλλαγές στο πλαίσιο, οφείλονται στη σύγκρουση των υγειονομικών κανονισμών με την άνευ όρων βούληση τους να αναδείξουν το θέατρο ως τόπο αισθήσεων. Για παράδειγμα, ο σκηνογράφος Katrin Hoffmann έχει τοποθετήσει διαφανή σπίτια στη σκηνή, τα οποία μοιάζουν με κελιά (διαφορετικο κελί για τον κάθε χαρακτήρα) και στα οποία οι άνθρωποι χορεύουν ή κάνουν τηλεφωνικές κλήσεις στους εραστές τους, που βρίσκονται μερικά κελιά πιο κάτω. Στα βίντεο του Chris Kondek, μεμονωμένοι ηθοποιοί και χορευτές συναντούν χαρακτήρες φορώντας προστατευτικά κοστούμια. Σ' αυτό το πλαίσιο ξεδιπλώνονται νευρώσεις των χαρακτήρων, απόρρεια της πανδημίας, μέσα από κωμικές σκηνές. Ο ιός αποτελεί τη μήτρα της συμπεριφοράς των ηρώων αλλά και των νευρώσεών τους. Το θέμα του Black Lives Matter, η κλιματική αλλαγή, και άλλα κοινωνικοοικονομικά θέματα θίγονται σ' αυτή τη μοναδική παράσταση. Παράλληλα μέσω βίντεο εμφανίζονται ζώα υπό εκμετάλλευση ως ροζ αγάλματα, και άνθρωποι με κοστούμια ζώων – ως σύγχρονοι σκλάβοι εργασίας στα σφαγεία.<sup>124</sup>



<sup>124</sup> [https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=18676:touch-munchner-kammerspiele-falk-richter-und-anouk-van-dijk-lassen-sich-von-den-corona-beschaenkungen-in-den-szenischen-aktionismus-treiben&catid=38:die-nachtkritik-k&Itemid=40](https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=18676:touch-munchner-kammerspiele-falk-richter-und-anouk-van-dijk-lassen-sich-von-den-corona-beschaenkungen-in-den-szenischen-aktionismus-treiben&catid=38:die-nachtkritik-k&Itemid=40).

Ένας άντρας εγκλωβισμένος σε ένα διαφανές πλαστικό κοστούμι αγκαλιάζει έναν άλλο άνδρα. Ως εικόνα μοιάζει εμβληματική για την εποχή μας. Η ψευδαίσθηση της οικειότητας, του φυσικού διαχωρισμού, της συναισθηματικής απομόνωσης. Η σκηνογραφική προσέγγιση του έργου περιλάμβανε τη χρήση πλαστικών φύλλων, μάσκες και Plexiglass, με την αισθητική να δανείζει τα στοιχεία της από τον κόσμο στον οποίο ζούμε τώρα.

Η σκηνογράφος Katrin Hoffmann δημιούργησε τρία μικρά σπίτια με διαφανείς τοίχους Plexiglass και εσωτερικά πάνελ που επέτρεψαν στους ερμηνευτές της σκηνής να είναι κοντά ο ένας στον άλλο. Μια σειρά διάφανων πλαστικών φύλλων χρησιμοποιήθηκε επίσης για να δημιουργήσει μια αίσθηση «εγγύτητας με ασφαλή τρόπο.» Όλες οι επιφάνειες και τα στηρίγματα έπρεπε να απολυμανθούν πριν και μετά τη χρήση. Η Hoffman εμπνεύστηκε από την εμπειρία του εγκλεισμού λέγοντας πως «θέματα όπως η απομόνωση και η μοναξιά έγιναν μέρος της σκηνικής φιλοσοφίας» (Tripney 2020).

Ο ενδυματολόγος του Touch Andy Besuch, δημιουργός της πλαστικής στολής, λέει: «Για μένα ήταν σημαντικό οι ερμηνευτές να μπορούν να αγγίζουν ο ένας τον άλλον χωρίς κίνδυνο», και πρόσθεσε, πως αυτό δημιούργησε πολύ συναισθηματικές στιγμές στην παράσταση προσφέροντας μια πρόκληση για το σχεδιασμό των κοστούμιών.

«Το σχέδιό μου βασίζεται σε ιστορικές πηγές έμπνευσης, διερευνώντας τα θέματα απόστασης και ορίων μέσα σε μια κοινωνία, καθώς και τη χρήση και τον συμβολισμό των масκών. Δυστυχώς, η ιστορία επαναλαμβάνεται - γιατί να μην αντλήσουμε από αυτήν και να την επαναχρησιμοποιήσουμε στο παρόν πλαίσιο; Τα κορμάκια προορίζονταν να μοιάζουν με "στολές από το μέλλον". Το έργο χρησιμοποίησε επίσης μάσκες που καλύπτουν πλήρως το πρόσωπο. Όλα τα υλικά έπρεπε να πλυθούν και, όλα τα σχέδιά μου δοκιμάστηκαν και εγκρίθηκαν για τη σκηνή από μια ομάδα γιατρών - μια περίεργη αλλά απαραίτητη διαδικασία (quoted στο Tripney 2020).»



Ο Andy Besuch δημιούργησε το πλαστικό κοστούμι για τους Falk Richter και Anouk van Dijk's για την παράσταση *Touch*, που έκανε πρεμιέρα στο Kammerspiele του Μονάχου τον Οκτώβριο. Φωτογραφία: Sigrid Reinichs

## **A.8 Στα δέντρα, σε ξυλοπόδαρα, σε στέγη, μέσα σε μια βάρκα**



Η Ewa Timingeriu στο *6 Feet Apart All Together* του Double Edge Theater's summer spectacle, που πραγματοποιήθηκε στην Δυτική Μασαχουσέτη και που φέτος πραγματοποιήθηκε με κοινωνική αποστασιοποίηση. Φωτο: Lauren Lancaster για τους The New York Times.

Το Double Edge Theatre, ένας περιοδύων θίασος που εδρεύει στις αγροτικές λοφώδεις περιοχές της Μασαχουσέτης, ήταν σε περιοδεία στο Albuquerque, όταν ξέσπασε η πανδημία. Η περιοδεία τους, με προγραμματισμένες στάσεις στην Καλιφόρνια, το Μίσιγκαν, τη Νορβηγία και την Αγγλία ακυρώθηκαν και έτσι οι καλλιτέχνες αναγκάστηκαν να προσαρμοστούν στις νέες συνθήκες. Τότε ήταν που άρχισαν να ονειρεύονται.



Ο Milena Dabova, πίσω, και η Michael Valladares στο *Stories by the Stream* μέρους του *6 Feet Apart, All Together*. Φωτογραφία: Lauren Lancaster για τους The New York Times.



Μέλη του κοινού παρακολουθούν την Dabona από μακριά κατά τη διάρκεια ενός άλλου μέρους της παραγωγής με αποσπάσματα από προηγούμενες παραγωγές. Φωτο: Lauren Lancaster για τους The New York Times

Το *6 Feet Apart, All Together*, παρουσιάστηκε εξ' ολοκλήρου σε εξωτερικούς χώρους, σε περιορισμένο κοινό το οποίο μετακινούνταν ακολουθώντας τους ηθοποιούς της παράστασης. Το κοινό είχε χωριστεί σε μικρές ομάδες και μέχρι την ολοκλήρωση της παράστασης έπρεπε ο καθένας να παραμείνει εντός της ομάδας του χωρίς να απομακρυνθεί.



Η Cheryl L. Dukes στο *Leonora's Labyrinth of Tarot* απόσπασμα της παραγωγής Φωτο: Lauren Lancaster για τους The New York Times

Η φόρμα –συγγενής με το θέατρο του δρόμου - έχει μια μακρά παράδοση, ιδιαίτερα στην Ευρώπη, αλλά πήρε μια νέα έκφραση στις Ηνωμένες Πολιτείες το καλοκαίρι που μας πέρασε. Στο Μισούρι, το Φεστιβάλ Σαίξπηρ του Σαιντ Λούις προσέφερε το *A Late Summer Night's Stroll*, μια χαλαρή διασκευή του *A Midsummer Night's Dream*, με 15 σκηνές σε διαφορετικές τοποθεσίες του Forest Park . Στο Ρόουντ Άιλαντ, το Wilbury Theatre Group και το Water Fire Providence παρουσίασαν το *Decameron, Providence*, εμπνευσμένο από το έργο του Βοκκάκιου του 14ου αιώνα και τους νέους που προσπαθούσαν να ξεφύγουν από τον Μαύρο Θάνατο. Παρουσιάστηκε σε δέκα διαφορετικές τοποθεσίες έχοντας ως βάση ένα πρώην εργοστάσιο ατμομηχανής.



Η Jennifer Johnson, συν-καλλιτεχνική διευθύντριας της *Double Edge*, παίζει και στην παράσταση. Φωτογραφία :Lauren Lancaster for The New York Times

Στη Νέα Υόρκη, όπου κάθε είδους προσωπική παραγωγή είναι πιθανό να προσελκύσει πλήθος, το Here Arts Center προσέφερε έναν ηχητικό περίπατο από τον ερμηνευτή Gelsey Bell. Οι συμμετέχοντες μπορούσαν να «ακούνε» την παράσταση μόνοι τους καθώς περιπλανιόνταν στο νεκροταφείο Green-Wood του Μπρούκλιν.<sup>125</sup>



Στη δυτική Νέα Υόρκη, το Artpark προσέφερε το *The Art of Walking*, μια διαδραστική site-specific παράσταση για όχι περισσότερα από 25 άτομα που, τα οποία, φορώντας ακουστικά, καθοδηγούνται από δύο ηθοποιούς-ξεναγούς, σε έναν ωριαίο περίπατο

---

<sup>125</sup> <https://here.org/shows/cairns/>.

σε ένα τμήμα του απέραντου πάρκου στο φαράγγι του Νιαγάρα. Ένας σκηνοθέτης ακολουθεί με ηχεία, συνδυάζοντάς το με ήχο.



Συμμετέχοντες στο The Art of Walking, στο οποίο οι ηθοποιοί χρησιμεύουν ως ξεναγοί σε μια περιοδεία σε ένα μέρος ενός τεράστιου πάρκου στο φαράγγι του Νιαγάρα. Φωτογραφία: Jordan Oscar.



Ο Ashley Frith, με βιόλα, και ο Desmond Bratton, με διπλά μπάσα, εκτελούν το Grief Process έναν θεματικό αυτοσχεδιασμό στο πλαίσιο του «Decameron, Providence». Φωτογραφία: Barna by Evans

Στις παραστάσεις Providence και St. Louis συμμετείχαν πολλοί καλλιτέχνες από διαφορετικά συγκροτήματα σε διαφορετικές σκηνές οι οποίοι προσπάθησαν να

ανταποκριθούν όχι μόνο στην πανδημία, αλλά και στα ζητήματα φυλετικής δικαιοσύνης που είχαν συγκλονίσει την Αμερική το περασμένο καλοκαίρι. «Αρχίσαμε να εμπνεόμαστε από το Covid-19, αλλά καθώς το κίνημα Black Lives Matter καθώς και τα ζητήματα κοινωνικής δικαιοσύνης ήλθαν στο προσκήνιο φάνηκε ότι υπήρχαν πολλά περισσότερα που θα χρειαζόταν να συζητήσουν οι καλλιτέχνες μας», δήλωσε ο Short για το έργο Providence. «Ζητήσαμε από κάθε καλλιτέχνη να δημιουργήσει ιστορίες γύρω από εξιδανικευμένα οράματα του μέλλοντος». Η αφήγηση των ιστοριών γίνεται μέσω ταινιών, χορού, ποίησης, κλασικής μουσικής και καμπαρέ. Κάθε βράδυ, το κοινό χωριζόταν σε 10 «ταξιαρχίες» (ένα όνομα δανεισμένο από το Δεκαήμερον) έως 15 ατόμων η καθεμία, με επικεφαλής έναν ηθοποιό που φέρει το όνομα ενός χαρακτήρα από το *Δεκαήμερον* του Βοκάκιου και παρακολουθούσε πέντε σκηνές των 20'.



Η Hannah Jarrell ετοιμάζεται για την παράσταση *Double Edge* πριν εμφανιστεί στο κοινό. Φωτογραφία: Lauren Lancaster για τους The New York Times.

Στο Σεντ Λούις, τα μέλη του κοινού (16 άτομα κάθε φορά) περπάτησαν περίπου ένα μίλι ανάμεσα σε σκηνές, σ' ένα έργο του οποίου η σύλληψη βασίστηκε στο έργο του Σαίξπηρ *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας*: χορογραφημένες σκηνές ανάμεσα στον Όμπερον και την Τιτάνια, δύο βιολιστές έπαιζαν το «March March» του Mendelssohn από το ύψος

μιας γέφυρας και ένας καλλιτέχνης παρωδούσε τον Νικ Μπότομ την ώρα που ερμήνευε ντυμένος ως γαϊδουράκι.



Ο Matthew Glassman στην παραγωγή. Φωτογραφία: Lauren Lancaster για τους The New York Times

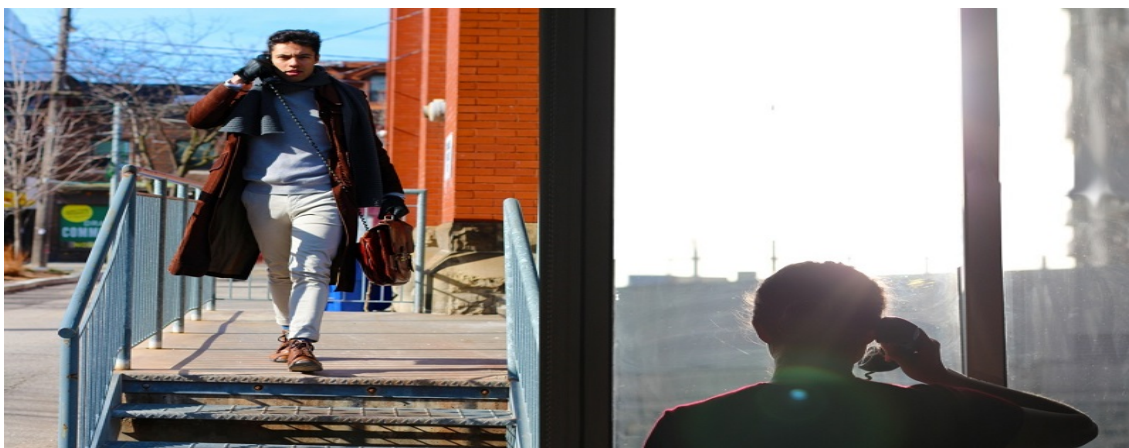
Στο Ashfield, το Double Edge παρουσίασε οκτώ σκηνές από μια ποικιλία έργων όλων σχετικών- με τα θέματα της φυγής, της απώλειας και της πιθανότητας. Στην αρχή επιτρέπονταν μόνο 36 άτομα ανά παράσταση τα οποία κινούνταν μέσα από τις σκηνές σε τρεις ομάδες των 13 που στη συνέχεια αυξήθηκαν σε 45 (Paulson 2020).



Το κουκλοθέατρο, όπως και στη σκηνή «Cue the Music», είναι ένα μεγάλο μέρος της αισθητικής του Double Edge. Φωτο : Lauren Lancaster για τους The New York Times

## A.9 Μια «dial-in» θεατρική παράσταση

Τα μέλη του κοινού τα οποία θα ήθελαν να παρακολουθήσουν το *The Ghost Caller* θα έπρεπε να στείλουν ένα μήνυμα σε έναν αριθμό ο οποίος θα προβαλλόταν στο πλάι της Εκκλησίας του Αγίου Λουκά στο Λίβερπουλ κατά το ηλιοβασίλεμα.<sup>126</sup> Στη συνέχεια, οι ακροατές έλαβαν μια κλήση από την παραγωγή ώστε να μπορέσουν να ακούσουν την παράσταση. Το έργο της θεατρικής ομάδας Headlong, που δημιουργήθηκε από τον ηθοποιό και θεατρικό συγγραφέα Luke Barnes- αρχικά προοριζόταν να σκηνοθετηθεί μέσα στην Εκκλησία του Αγίου Λουκά. Ο Holly Race Roughan, αναπληρωτής καλλιτεχνικός διευθυντής της Headlong, δήλωσε: «Η νέα ιστορία των φαντασμάτων του Luke Barnes - αρχικά γραμμένη για ζωντανή παράσταση και τώρα προσαρμοσμένη για τηλέφωνο κάνει το κοινό πρωταγωνιστή και μας καλεί να καθίσουμε πλάι πλάι με την απώλεια (Press Association 2020<sup>127</sup>).



*Ministry of Mundane Mysteries* (Ερμηνεύει Sébastien Heins). Φωτογραφία: Dasha Peregoudova και Anahita Dehbonehie

<sup>126</sup> Η παράσταση ωστόσο ήταν διαθέσιμη και στο διαδίκτυο

<sup>127</sup> Ανάλογες δράσεις ακολουθήθηκαν και στον Καναδά. Αρκετές ομάδες συμμετοχικού (immersive) θεάτρου του Τορόντο έχουν στραφεί σε τηλεφωνικές κλήσεις ως εναλλακτικό «χώρο», η καθεμία με μοναδικό στίλ: το Dorolano Teatrle, δημιούργησε μια σειρά από παραστάσεις όπου η καθεμία προσθέτει σε ένα μεγαλύτερο σύνολο, από το οποίο το κοινό μπορεί να παρακολουθήσει ένα μέρος, πολλά ή όλα του. Το Convergence Theatre, εφάρμοσε μια διαδικασία όπου κοινό εγγραφόταν για ένα βράδυ και καλούσε κάθε μισή ώρα για παρακολούθηση διαφορετικής παράστασης κάθε φορά των 10 λεπτών. Μια άλλη εταιρία δημιούργησε μια αφήγηση προσαρμοσμένη για κάθε μέλος του ακροατηρίου, το οποίο λάμβανε μια τηλεφωνική κλήση 10 λεπτών ταυτόχρονα για έξι ημέρες στη σειρά.

## A.10 C-o-n-t-a-c-t

Η παράσταση ξεκίνησε από το Παρίσι αλλά ανέβηκε και στο Λονδίνο και αλλού. Χρησιμοποιεί τρισδιάστατο σχεδιασμό ήχου και ζωντανούς ηθοποιούς για να δημιουργήσει μια μοναδική και καινοτόμο εμπειρία που διερευνά θέματα ψυχικής υγείας και άγχους. Η παράσταση δημιουργήθηκε από τους Gabrielle Jourdain και Samuel Sené, ο οποίος σκηνοθετεί επίσης, και βασίστηκε σ' ένα μυθιστόρημα του Eric Chantelauze, του οποίου την προσαρμογή έκανε ο Quentin Bruno σε μουσική και ήχο του Cyril Barbessol. Το κοινό κατεβάζει τον ήχο από μια εφαρμογή για να ζήσει την παράσταση των 50 λεπτών, η οποία χρησιμοποίησε πολύ προηγμένη τεχνολογία ώστε να συγχρονίσει την εμπειρία των θεατών και των ηθοποιών (Snow 2020).

Η πόλη λειτουργεί ως θεατρική σκηνή καθώς οι ηθοποιοί κινούνται στους δρόμους της, συνοδευόμενοι μόνο από το θόρυβο της πόλης του Παρισιού το βράδυ και ακολουθούνται από το κοινό, έχοντας ήδη ακούσει το προ-ηχογραφημένο σενάριο. Μ' αυτή την ηχητική μορφή παράστασης το κοινό απορροφάται καθώς ξεφεύγει από τα προβλήματα και προσπαθεί να αντιληφθεί την κάθε λέξη που λέγεται από τους ηθοποιούς. Ο ηθοποιός June van der Esch δήλωσε για την παράσταση: « Το έργο είναι μόνο στις σκέψεις μας, οπότε πρέπει να παίξουμε αυτό που πιστεύουμε, και αυτό είναι πολύ διαφορετικό. Οι Παριζιάνοι συνεχίζουν την καθημερινή τους ζωή ενώ πραγματοποιείται η παράσταση, με τους περαστικούς συχνά να απορούν γιατί δώδεκα άνθρωποι παρακολουθούν δύο άτομα να χειρονομούν σιωπηλά στη μέση ενός πεζοδρομίου(CGTN Europe:2020).



Κοινό που παρακολουθεί τους δύο ηθοποιούς που παίζουν στους δρόμους και τις πλατείες του Παρισιού. Φώτο: CGTN Europe

Η παράσταση στο Λονδίνο ξεκινούσε με τη φωνή μιας νεαρής γυναίκας η οποία καθόταν σε ένα παγκάκι του Τάμεση και φωνάζει ρυθμικά «Αναπνεύστε 1 ... 2 ... 3 ...

4 ...» Η φωνή δεν έβγαινε από τη ίδια αλλά ήταν περισσότερο η φωνή μέσα στο κεφάλι της. Το C-o-n-t-a-c-t ήταν μια εξωτερική παράσταση που βασίστηκε σε εφαρμογές και δημιουργήθηκε ως ένας έξυπνος τρόπος να ανεβάσεις θέατρο την εποχή του Covid-19. Όμως, τηρώντας τους κανόνες κοινωνικής απόστασιοποίησης - συμπεριλαμβανομένου του τρόπου με τον οποίο το θέμα της έλλειψης επικοινωνίας επανεμφανίζεται στην πλοκή – η παράσταση προτείνει έναν τύπο επικοινωνίας ο οποίος δεν υπάρχει ακόμη και όταν δεν τηρούνται κανόνες κοινωνικής απόστασιοποίησης ενός μέτρου μεταξύ των ανθρώπων: το να ακούς δηλαδή, τις σκέψεις του άλλου (Waugh R., 2020).



Από την παράσταση στο Λονδίνο.

## A.11 Παράσταση Delivery

Η θεατρική ομάδα Revels in Hand προσέφερε παραστάσεις «κατά παραγγελία» εγκαινιάζοντας μια υπηρεσία σε στιλ Delivery στο Λονδίνο, όπου το κοινό μπορούσε να επιλέξει από ένα υπάρχον «μενού» μονολόγων, σονέτων και σκηνών από έργα. Οι παραστάσεις γίνονταν σε μια τοποθεσία επιλογής του εκάστοτε πελάτη, όπως ο κήπος, το τοπικό πάρκο ή στο κατώφλι του (Snow 2020).

## **A.12 Θέατρο Ραδιοφώνου- *Double***

Στην κουζίνα ενός σπιτιού δύο άτομα που γνωρίζουν ο ένας τον άλλον στενά κάθονται στο τραπέζι, καθώς ένα ρολόι αντηχεί από το παρασκήνιο. Ο καθένας τους πιστεύει ότι ο άλλος έχει αντικατασταθεί από ένα πιστό αντίγραφο και ο αγαπημένος τους θα επιστρέψει μόνο όταν δολοφονηθεί αυτός ο απατεώνας - μια κατάσταση γνωστή ως η ψευδαίσθηση του Cargras. Εν τω μεταξύ, σε μια άλλη κουζίνα, πιο κοντά στον πραγματικό κόσμο, ένα άλλο ζευγάρι το οποίο προέρχεται από το «κοινό» κάθονται το ένα απέναντι από το άλλο, κατεβάζουν μια συγχρονισμένη εφαρμογή στα τηλέφωνα τους και ακούνε από τα προσωπικά τους ακουστικά. Ο θεατής κλείνει τα μάτια και αυτό που ακούει τον οδηγεί σε ένα ενοχλητικό ταξίδι στο μυαλό του πάσχοντος στο πρώτο σενάριο. Το έργο σχεδιάστηκε πριν τον εγκλεισμό αλλά ωρίμασε κατά τη διάρκεια των μέτρων κατά του Covid-19 ως μια έντονα ανησυχητική επανάληψη για το πώς θα μπορούσε η θεατρική εμπειρία να μεταλλαχθεί κατά την περίοδο εγκλεισμού. Ωστόσο, αυτό που αντηχεί βαθύτερα είναι κατά πόσον το πείραμα του Darkfield Radio επιτρέπει σε κάτι αόριστο να προσεγγίσει ένα παραδοσιακό χώρο παράστασης και να χτιστεί μόνο στη φαντασία. Οι συμμετέχοντες στο κοινό παίρνουν θέση για μια κοινή εμπειρία σε μια καθορισμένη ώρα, και αυτό που έχει δημιουργηθεί γεμίζει τις αισθήσεις τους και το δωμάτιο γύρω τους (Polloc 2020).

## **A.13 *Visitors***

Η παράσταση δημιουργήθηκε για το Darkfield Radio από τους David Rosenberg και τη συγγραφέα Glen Neath. Έχει σχεδιαστεί για ένα ζευγάρι τη φορά, με κάθε συμμετέχοντα να κάθεται ξεχωριστά και να συνδέεται σε ένα διαφορετικό τηλέφωνο με διαφορετικά ακουστικά. Η ιστορία διάρκειας 20' αφορά δύο πνεύματα - τον Άλεξ και τον Ζαν τους οποίους υποδύονται η Sonya Seva και Greer Dale-Foulkes - οι οποίοι μπαίνουν μ' αυτό τον τρόπο στο δωμάτιο, ψιθυρίζουν στο αυτί του θεατή και προσπαθούν να «κατοικήσουν» στο σώμα του. Σε κάθε συμμετέχοντα δίνονται ελαφρώς διαφορετικές οδηγίες. Ο ένας φεύγει από το δωμάτιο, ο άλλος μένει και ο καθένας μάχεται με τον αντίστοιχο επισκέπτη. Υπάρχει κάτι εξαιρετικά αγωνιώδες στο να κοιτάς τον σύντροφό σου στα μάτια και να μην γνωρίζεις τι λέει η φωνή στο αυτί του. Οι ηθοποιοί εκμεταλλεύονται τον χώρο μεταξύ των συμμετεχόντων, διερευνώντας το κενό μεταξύ των εμπειριών τους και το γεμίζουν με αμφιβολία και

φόβο. Η παράσταση προσπαθεί να εμβαθύνει στα ζητήματα επιθυμίας και της απόστασης και είναι μια πολύ συναρπαστική εμπειρία για το σπίτι (Morgan 2020).

## **A.14 Μιλάμε Αύριο**

Η κρίση του Covid-19, βρίσκει την Αλίκη μακριά από τον σύντροφό της. Τα μηνύματα που αφήνει στον τηλεφωνητή του συνθέτουν ένα φωνητικό ημερολόγιο του στατικού ταξιδιού των 200 ημερών της καραντίνας της. Κεντρικό θέμα η μοναξιά μιας κοπέλας που βιώνει το παράλογο της Covid εποχής. Το κείμενο είναι μια προβολή για το πώς μπορεί να εξελιχθεί η κατάσταση. Καθώς οι ειδικοί διαβεβαίωναν πως η κατάσταση θα κρατούσε ένα μήνα η καλλιτέχνη Λητώ Τριανταφυλλίδου έγραψε ένα κείμενο το οποίο βασιζόταν στην ερώτηση: κι αν δεν τελειώσει σε ένα μήνα; Παράλληλα προβληματίστηκε και με το «ποια είναι η λύση από εδώ και πέρα για εμάς; Τι κάνουμε; Πώς μπορούμε να συνεχίσουμε να κάνουμε τη δουλειά μας δεδομένου ότι στο θέατρο φαίνεται ότι θα είναι πολύ μεγαλύτερο το σοκ, που μάλλον δεν θα περιορίζεται και σε μια σεζόν;» Ο σχεδιασμός έγινε διαδικτυακά. Στη διαδικασία αυτή το κείμενο εμπλουτίστηκε και με ιδέες των ηθοποιών ενώ ταυτόχρονα μεταφραζόταν στα αγγλικά (Ευτυχιάδου 2020). Η παράσταση είναι ηχητική και ανέβηκε στο διαδίκτυο.<sup>128</sup>

---

<sup>128</sup> Μπορείτε να την ακούστε εδώ: <https://www.talktomorrow.net/greek>.

## A.15 Control Group Productions, *CALVACADE!*



*Aggregate Immateriality*. Φωτογραφία από τον Nicholas Caputo.



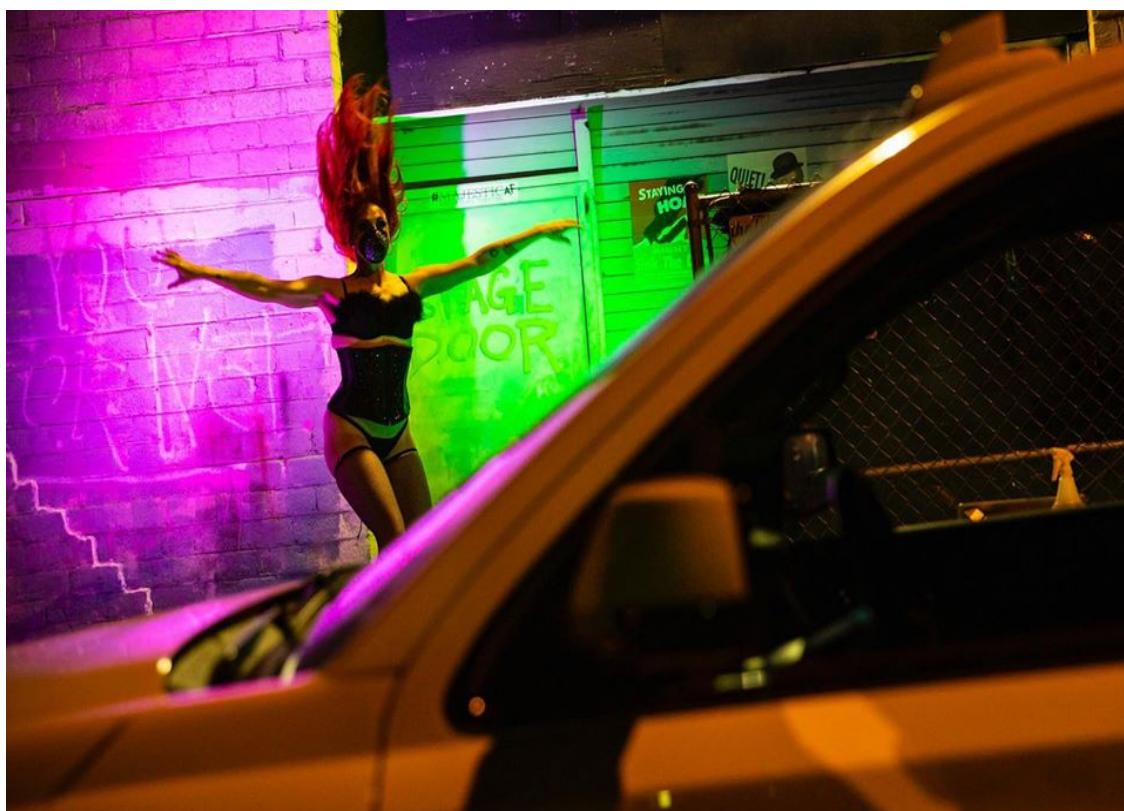
*CALVACADE!* Φωτογραφία από τον Nicholas Caputo.

Με το *CAVALCADE !*, η θεατρική ομάδα Control Group που στεγάζεται στο Ντένβερ ήθελε να κάνει κάτι που θα έβγαζε τους ανθρώπους από τα σπίτια τους, διατηρώντας παράλληλα μια σχετική ασφάλεια. Αποφάσισαν μια δομή που θα κρατούσε τους

ανθρώπους μέσα στα αυτοκίνητά τους, και αποφάσισαν να μετατρέψουν την παράσταση σε μια εμπειρία πολλαπλών τοποθεσιών που δεν θα περιοριζόταν σε ένα μόνο αυτοκίνητο. Ήταν μια παράσταση που σχεδιάστηκε ως αντίδραση σε αυτήν τη συγκεκριμένη συγκυρία και είχε το χαρακτήρα του κατεπείγοντος.

Το *CAVALCADE!* δημιουργήθηκε ως επί το πλείστον ώστε η παρακολούθησή του να γίνεται μέσω των παραθύρων του αυτοκινήτου, εκτός από μια σκηνή στην οποία οι θεατές θα προσκαλούνταν να βγουν από τα αυτοκίνητά τους.<sup>129</sup> Η παράσταση δομήθηκε ως παρέλαση και οι επισκέπτες κλήθηκαν να φοράνε κοστούμια και να δίνουν στα αυτοκίνητά τους ονόματα ιπποδρομιών. Ο ήχος θα μεταδιδόταν μέσω ενός καναλιού FM με έναν εκφωνητή να ενεργεί σαν DJ ραδιοφώνου που καλύπτει μια πραγματική παρέλαση.

Δυστυχώς η παράσταση που ήταν προγραμματισμένη για τον Ιούνιο, αναβλήθηκε λόγω των γεγονότων που ακολούθησαν τη δολοφονία του John Floyd και του κινήματος Black Lives Matter, από σεβασμό στον αγώνα αυτόν των ανθρώπων.



*Majestic Drive-Thru Theatre: Decontamination.* Φωτογραφία: Chase Stevens.

---

<sup>129</sup> Ένα αυτοκίνητο κάθε φορά

## **A.16 Majestic Repertory Theatre, *Majestic Drive-Thru Theatre: Decontamination***

Το The Majestic Repertory Theatre στο Λας Βέγκας είχε μόλις κάνει πρεμιέρα με την ανοιξιάτικη<sup>130</sup> συμμετοχική (immersive) παραγωγή *The Garden Party*, στο οποίο πρωταγωνιστούσε μια ομάδα κυριών της υψηλής κοινωνίας με κάποια σκοτεινά μυστικά. Η επιβολή του εγκλεισμού με βάση τα επιδημιολογικά δεδομένα οδήγησε στην ιδέα του Majestic Drive-Thru Theatre. Ο Heard (δημιουργός της παράστασης) μαζί με τη γυναίκα του Kady, η οποία παρουσίαζε μια Immersive Burlesque παράσταση σ' ένα κόκτειλ μπαρ είχαν την ιδέα να κάνουν peep show.<sup>131</sup> Μετακίνησαν την παράσταση στο δρομάκι πίσω από το θέατρο και χρησιμοποίησαν μια αυτοσχέδια κουρτίνα. Στην παράσταση συμμετείχε και ένας κλόουν ο οποίος συμβόλιζε τον κορωνοϊό και ο οποίος χόρευε. Η παράσταση ξεκινούσε με μια αφήγηση που εξηγούσε πως το δρομάκι όπου εκτυλισσόταν η παράσταση αποτελούσε «ζώνη απολύμανσης» κάνοντας μ' αυτό τον τρόπο ένα σχόλιο για τις τρέχουσες συνθήκες στις οποίες ζούμε. Στην παράσταση πωλούνταν μάσκες οι οποίες έγραφαν #MajesticAF. Καθώς τα αυτοκίνητα σταματούσαν οι χαρακτήρες (ντυμένοι με κοστούμια HAZMAT),<sup>132</sup>ρωτούσαν τους επιβάτες εάν έχουν φύγει από τη χώρα ή έχουν βγει καθόλου τους τελευταίους δύο μήνες (Rupersburg 2020).

## **A.17 Τρωάδες με Κοινωνική Αποστασιοποίηση**

Στην Ελλάδα ο σκηνοθέτης Γιάννης Παρασκευόπουλος έστησε μια παράσταση-πρόταση το καλοκαίρι του 2020 σε μια συμπαραγωγή του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδας, του Κέντρου Πολιτισμού Περιφέρειας Κεντρικής Μακεδονίας και του Δημοτικού Περιφερειακού Θεάτρου Βέροιας στη σκιά του covid-19 η οποία περιόδευσε σ' όλη την Ελλάδα. Τα αυστηρά πρωτόκολλα που έπρεπε να τηρηθούν σχετικά με τις αποστάσεις μεταξύ των ηθοποιών, τον ενέπνευσαν να δουλέψει και να φωτίσει με ένα διαφορετικό τρόπο το έργο του Ευριπίδη *Τρωάδες*. Οι ήρωες της τραγωδίας υποφέρουν μεν σωματικά και ψυχικά, αλλά είναι κλειστοί και απομονωμένοι στον πόνο τους χωρίς να τον μοιράζονται ή στηρίζονται σε κάποιον άλλο. Μ' αυτό

---

<sup>130</sup> Συγκεκριμένα τον Μάρτιο.

<sup>131</sup> Θέατρο με τη μορφή ακολουθίας εικόνων.

<sup>132</sup> Οι στολές που φοράνε για απολύμανση ανάλογες και με εκείνες που φοράει το ιατρικό προσωπικό όταν έχει να διαχειριστεί περιστατικά κορωνοϊού στις ΜΕΘ.

τον τρόπο οι ηρωίδες του έργου χωρίς καν να αγγίζονται κρατώντας αποστάσεις η μια απ' την άλλη, «βυθίστηκαν» ακόμα πιο βαθιά και ουσιαστικά στους ρόλους τους- ενώ οι αποστάσεις τηρήθηκαν ανάμεσα σε όλους τους άλλους ήρωες αλλά και στον χορό. Σ' αυτό συντέινε ένα έξοχο σκηνογραφικό εύρημα με καλάμια που άλλαζαν ρόλους και γίνονται δαυλιά, δόρατα, δάδες και όργανα εξαναγκασμού-καταπίεσης-μαρτυρίου. Η δύσκολη συγκυρία που επέβαλαν οι υγειονομικοί κανονισμοί, μετέτρεψε τον αναγκαστικό περιορισμό σε πρόκληση για τη σκηνοθεσία και άνοιξε νέους δρόμους στην προσέγγιση του έργου. Η συνθήκη του σήμερα «συναντά» τις γυναίκες της Τροίας στη μετεωρική στιγμή πριν από τη νέα τους ζωή. Όπως χαρακτηριστικά έγραψε στην κριτική του ο Βασίλης Μπουζιώτης «Οι Τρωαδίτισσες δεν έχουν την πολυτέλεια να ταυτιστούν με τον πόνο του άλλου. Στέκονται δίπλα αλλά σε απόσταση, αναγκασμένες να κοιτάζουν τη δική τους μοίρα, σε μια πορεία δύναμης. Πρόκειται για μια γενναία μετατόπιση της θέσης τους, μέσα σε ένα πλαίσιο εξουσίας -χωρίς μέτρο, μέσα σε έναν κόσμο όπου οι θεοί δεν είναι παρά ανθρώπινες επινοήσεις» (Μπουζιώτης Β.2020).



## A.18 Rimini Protokoll

Εφόσον τα θέατρα ήταν άδεια για μήνες αλλά επιτρέπονταν οι ατομικές εκθέσεις οι Rimini Protokoll μετέτρεψαν το θέατρο του μαύρου κουτιού σε ένα μουσείο με λευκούς κύβους και το εξέθεσαν. Η παράσταση Black Box, Phantom Theatre for 1 Person, που «ανέβηκε» στο θέατρο Vidy στη Λωζάνη το καλοκαίρι, θέτει το ερώτημα: Τι απομένει από μια θεατρική παράσταση, εφήμερη από τη φύση της; Οι

ηχογραφήσεις, κριτικές και οι σημειώσεις του σκηνοθέτη που όμως τεκμηριώνουν μόνο ένα μικρό μέρος μιας παράστασης. Οι ορμόνες, οι μυρωδιές, οι υφές αφήνουν άλλα ίχνη. Το εγκαταλελειμμένο φουαγιέ, η σκηνή, το ηλεκτρολογείο, αναπτύσσουν κατά τους Rimini Protokoll τη γοητεία των ερειπίων. Διερεύνησαν λοιπόν κατά πόσον μπορεί να προσομοιωθεί, αναπαραχθεί και συγχρονιστεί τεχνικά αυτή η αίσθηση. Το Covid-19 καθιστά δυνατό αυτό που δεν θα μπορούσε να αντέξει σε διαφορετική περίπτωση το θέατρο: ένα ολόκληρο «θέατρο» στη διάθεση ενός μόνο ατόμου.

Το κοινό κινήθηκε προσεκτικά στους διαδρόμους, με ακουστικά και γάντια, περπάτησε μέσα από τις κενές σειρές στο αμφιθέατρο, στην πίσω σκηνή και μπήκε στο λαβύρινθο μιας μηχανής φαντασίας. Το μαύρο κουτί ανοίγει στους ερευνητές/θεατές και θέτει την ερώτηση: πού είναι οι άλλοι; Σε περιόδους κοινωνικής απόστασιοποίησης και απομόνωσης, τίθεται το ζήτημα της κοινότητας. Ο Stefan Kaegi μίλησε για την πολιτική, την προσομοίωση και τη μνήμη. Κάλεσε στην παράσταση άτομα των οποίων η ζωή είναι συνδεδεμένη με την ιδέα του θεάτρου, μακιγιέρ, ηθοποιούς και φιλόσοφους των οποίων οι φωνές έχουν ηχογραφηθεί. Ο συνδυασμός μικροφώνων και μουσικής δημιουργεί ένα site specific ηχητικό επίπεδο. Σχεδιάζεται έτσι «ένα μονοπάτι» κάτω από το θέατρο, στο υποσυνείδητο της κοινωνίας μας, μέσω των πολλαπλών στρωμάτων της μνήμης (Kaegi S.,2020). Η παράσταση μετατρέπει μ' αυτό τον τρόπο τις εγκαταστάσεις του θεάτρου σ' ένα είδος μουσείου, οι «στοιχειωμένες» αίθουσες του οποίου διατηρούν την ηχώ των στιγμών που προκαλούσαν στους θεατές έναν καταγισμό συναισθημάτων και αντιδράσεων (Σαββινίδης 2020).





Από την «παράσταση» των Rimini Protokoll.

## **A.19 Donmar Warehouse-*Blindness***

Το Donmar Warehouse του Λονδίνου άνοιξε προσωρινά τον Αύγουστο και ανέβασε μια παράσταση ήχου, ένα έργο βασισμένο στο μυθιστόρημα *Blindness* του José Saramago. Η διασκευή έγινε από τον Simon Stephens και σκηνοθετήθηκε από τον Walter Meierjohann. Το έργο διαρκούσε μία ώρα και παιζόταν τέσσερις φορές την

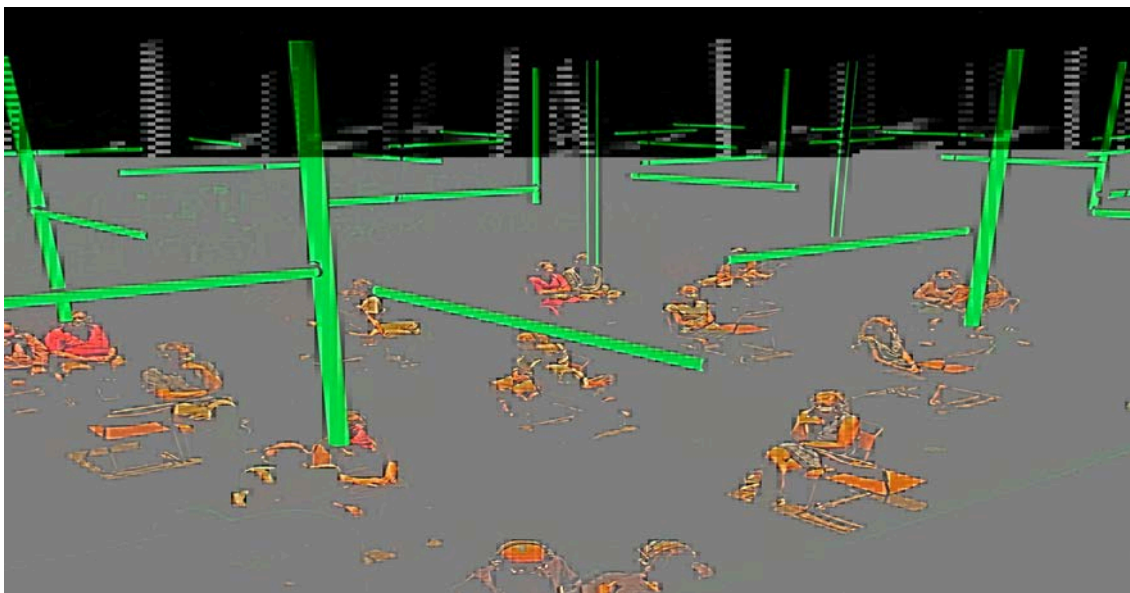
ημέρα μπροστά σε κοινό του οποίου τα καθίσματα είχαν απόσταση δύο μέτρων. Η Juliet Stevenson έκανε τη φωνή του αφηγητή της ιστορίας και γυναίκα του γιατρού. Η παραγωγή διέθετε έναν εντυπωσιακό σχεδιασμό ήχου από τους Ben και Max Ringham, ενώ οι συμμετέχοντες ακούγανε με ακουστικά. Στο έργο μια ευρωπαϊκή πόλη μετατρέπεται σε χάος μετά από μια επιδημία που προκαλεί στους πολίτες ξαφνικά και ανεξήγητα τύφλωση. Η κυβέρνηση για να ανταποκριθεί, προσπαθεί να περιορίσει τη μετάδοση, μετατρέποντας τους νέους τυφλούς σε αγέλη μέσα σ' ένα άδειο άσυλο. «Διαβάζοντας την εκδοχή του Simon για την εξαιρετική αλληγορία του Saramago σχετικά με την ανταπόκριση του κράτους και της κοινωνίας σε μια πανδημία, ήξερα ότι αυτή ήταν μια ιστορία που έπρεπε να πούμε αμέσως», είπε ο καλλιτεχνικός διευθυντής Michael Longhurst (Gans 2020).

Η παράσταση συγκέντρωνε ένα κοινό περίπου 50 ατόμων μέσα σε έναν απογυμνωμένο χώρο, και καθόταν ανά δύο άτομα, κάτω από μπουλόνια φθορισμού. Αυτά άλλαζαν από κόκκινο σε πορτοκαλί, και μετά σε πράσινο προκαλώντας «τύφλωση» στο πρώτο της θύμα, το οποίο ξαφνικά «καθίστατο ανίκανο» να δει και άρα να κινηθεί. Η αφήγηση της Juliet Stevenson, αρχικά σε τρίτο πρόσωπο αφορούσε την ξαφνική και εξαιρετικά μεταδοτική επιδημία. Όμως, καθώς η καταστροφή συμβάλλει στη δυστοπία, και οι τυφλοί οδηγούνται σε στρατόπεδα φυλακών όπου εγκαταλείπονται για να βιαστούν από στρατιώτες και από μια συμμορία κακοποιών, η αφήγηση μετατρέπεται σε πρώτο πρόσωπο και η αφηγήτρια μετατρέπεται στη σύζυγο ενός τυφλού οφθαλμίατρου.

Καθώς η ιστορία προχωράει ο θεατής ακούει να ψιθυρίζεται στ' αυτιά του αρχικά πως «κάτι τρομερό συμβαίνει εκεί έξω» και στη συνέχεια «Είναι φρικτά εδώ», δημιουργώντας έτσι την αίσθηση μιας συνθήκης η οποία ακύρωσε όλους τους κανόνες της ανθρωπότητας. Μεγάλο μέρος αυτής της ενότητας εμφανίζεται σε συσκότιση, τα άσπρα φώτα κατέβηκαν όπως η ίδια η τύφλωση, με το σκηνικό του Ringhams να τοποθετεί το κοινό σ' ένα στρατόπεδο φυλακισμένων, ενώ οι φωνές ακούγονταν ωσάν οι ήρωες να κάθονταν δίπλα στο κοινό κρατώντας του το χέρι.

Ο Stephens καθιστά την απώλεια της όρασης μια αποκάλυψη καθώς μεταφορικά παραπέμπει στην πανούκλα και μεταδίδει την κατάβαση σε μια μετα-αποκαλυπτική κόλαση ταχεία και βάνουση. Υπήρχαν σαφείς υπαινιγμοί για την τρέχουσα κατάστασή που βιώνουμε: υπήρχε ένα «σχέδιο επίλυσης» για να αποφευχθεί η εξάπλωση, η οποία θύμιζε την αρχική αντίδραση του Μπόρις Τζόνσον, και ένας επιστημονικός σύμβουλος ο οποίος τυφλώθηκε κατά τη διάρκεια μιας συνέντευξης

τύπου. Δόθηκε έμφαση και στην «ατομική ευθύνη» αλλά η ιστορία φιλοδοξεί να περάσει το μήνυμα της καθολικής αντίδρασης. Ήχος και φωτισμός, (ο τελευταίος τρεμοπαίζει πάνω απ' τα κεφάλια των θεατών) καθιστούν την παράσταση συναρπαστική. Στο τέλος του έργου μ' έναν εκπληκτικό τρόπο, το φως της ημέρας μπαίνει στο σκοτάδι, το οποίο έχει γίνει τόσο μεταφορικό όσο και πραγματικό (Crompton 2020).<sup>133</sup>



Οι θεατές της παράστασης κάτω από τα μπουλόνια φθορισμού.

---

<sup>133</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=EqKldk8tet0>

# Παράρτημα Β

## Όλος ο κόσμος μια σκηνή online

### **B.1 The Nerve Tank, *The Attendants***

Η Nerve Tank, μια θεατρική εταιρεία που εδρεύει τόσο στη Νέα Υόρκη όσο και στο Λος Άντζελες, μετέφερε μια παράσταση του 2011 με τίτλο *The Attendants* σε εντελώς διαφορετική μορφή. Η αρχική παράσταση περιελάμβανε δύο ερμηνευτές περιορισμένους σε έναν κύβο Plexiglas, οι οποίοι μπορούσαν να χρησιμοποιήσουν μόνο το σώμα τους για να επικοινωνήσουν με το «εξωτερικό». Τα μέλη του κοινού - σε μεγάλο βαθμό περαστικοί στο εμπορικό κέντρο Brookfield Place στη Νέα Υόρκη που δεν είχαν ιδέα ότι επρόκειτο να συμμετάσχουν σε μια διαδραστική παράσταση, μπορούσαν να στείλουν μηνύματα και Tweets στους ερμηνευτές, τα οποία εμφανίζονταν σε μια ψηφιακή οθόνη την οποία έβλεπαν οι ερμηνευτές και ανταποκρίνονταν μέσω κίνησης.

Το Arts Brookfield ανέβασε, το *The Attendants 2020*, στο πλαίσιο της εκστρατείας τους «Brookfield Place at Home». Ο κύβος Plexiglas αντικαταστάθηκε από μια ορθογώνια οθόνη 2D - στην οποία όλοι έχουμε βασιστεί τώρα περισσότερο από ποτέ για να επικοινωνήσουμε και να συνδεθούμε με άλλους ανθρώπους. Οι θεατές για άλλη μια φορά επικοινωνούσαν με τους ερμηνευτές μέσω κειμένου ή Tweet και οι

ερμηνευτές ήταν σε θέση να ανταποκριθούν μόνο με το σώμα τους καθώς αυτή τη φορά αντιδρούσαν από την ασφάλεια των σπιτιών τους. Οι παραστάσεις ήταν για άλλη μια φορά ένας συνδυασμός χορογραφίας και ελεύθερης κίνησης, αν και το κοινό δεν ήξερε ποτέ ποια ενότητα είναι ποια. Δέκα καλλιτέχνες πέρασαν μπροστά από τις οθόνες του κοινού κατά τη διάρκεια των εξάωρων παραστάσεων.

## **B.2 Capital W, *What do you need;***

Η Capital W, με έδρα το Λος Άντζελες, παρουσίασε το έργο *What do you Need;* ως απάντηση στον εγκλεισμό κατά τη διάρκεια της πανδημίας και τις ανάγκες των ανθρώπων οι οποίες προέκυψαν συνεπεία της κοινωνικής αποστασιοποίησης και απομόνωσης. Η ψηφιακή αυτή παράσταση δεν αποφεύγει τη βαθιά συναισθηματική αφήγηση, αλλά αντιθέτως δίνει στους συμμετέχοντες χώρο ώστε να νιώσουν και επεξεργαστούν τα συναισθήματα και το τραύμα και να χρησιμοποιήσουν την εγγύτητά τους με την ιστορία ως τρόπο να εξετάσουν τη ζωή τους. Έτσι, οι δημιουργοί δημιούργησαν εναλλακτικούς «χώρους». Το *What do you Need?* είναι μια σειρά τεσσάρων διαφορετικών εμπειριών, καθεμία με το δικό της μοναδικό στυλ αλληλεπίδρασης με το κοινό. Όλοι χρησιμοποίησαν την τεχνολογία για να δημιουργήσουν μια σύνδεση. Στο πρώτο μέρος χρησιμοποιήθηκε η εφαρμογή Look Out. Επρόκειτο για ένα τηλεφώνημα ενός συμμετέχοντα κι ενός ερμηνευτή στο οποίο και οι δύο καθώς έκαναν βόλτες έξω απ' τα σπίτια αφηγούνταν ο ένας στον άλλο το τι είδαν. Οι άλλες τρεις εμπειρίες χρησιμοποίησαν το Zoom, σε κάποιες υπήρχε η χρήση βίντεο σε κάποιες άλλες όχι, ενώ μια αξιοποιούσε και ζωντανή μουσική. Οι δημιουργοί συμπεριέλαβαν στις παραστάσεις τους μια ακουστική συνιστώσα καθιστώντας την εμπειρία αισθητηριακή με διαφορετικούς τρόπους (Rupersburg 2020).

## **B.3 Secret Cinema, *Secret Sofa***

Η ομάδα Secret Cinema, δημιούργησε το *Secret Sofa* το οποίο διήρκεσε οκτώ εβδομάδες. Κάθε Παρασκευή βράδυ περίπου 700 άτομα παρακολουθούσαν μια ταινία ταυτόχρονα και στη συνέχεια συναντιόνταν στο Διαδίκτυο, μέσω του Zoom, για ένα «afterparty» που περιελάμβανε παιχνίδια, χειρονομίες και αυτοσχεδιασμούς, όλα, με επικεφαλής ηθοποιούς. Ο σκηνοθέτης Matt Bennett είχε ως στόχο να

αναδημιουργήσει την ενέργεια του παιχνιδιού να φέρει τους ανθρώπους κοντά, να αισθανθούν μέρος κάτι μεγαλύτερου και να συνειδητοποιήσουν ότι δεν είναι μόνοι. Ο Lee-Henson, καλλιτεχνικός διευθυντής της ομάδας, σε μια άλλη προσπάθεια παραγωγής συμμετοχικού ψηφιακού θεάτρου πρόκειται επίσης να συνεργαστεί με το Co-Reality Collective στο Mean Time Night Market, μια ψηφιακή έκδοση ενός πραγματικού γεγονότος του Μπρούκλιν, όπου τα φορτηγά κουτιά μετατρέπονται σε μίνι διαδραστικούς κόσμους για μια νύχτα. Το διαδικτυακό ισοδύναμο θα είναι ένα «e-street», προσβάσιμο μέσω ενός κεντρικού ιστότοπου όπου το κοινό και άλλοι καλλιτέχνες μπορούν να εξερευνήσουν τα «φορτηγά», τα οποία θα προσφέρουν τα πάντα, από κωμωδία έως παρωδία, όπως για παράδειγμα, μια ουρά που αναμένει σε μια εικονική τουαλέτα Zoom (James 2020).

## **B.4 Katelyn Schiller, *The Tempest* (Η Καταιγίδα)**

Η Katelyn Schiller, ηθοποιός που ειδικεύεται στην επινοημένη και συμμετοχική δουλειά, παρουσίασε μια σόλο εκδοχή της *Τρικυμίας* του Σαίξπηρ. Πρόκειται για μία «ζωντανή» συμμετοχική παράσταση, με ένα σκηνικό εικονικής πραγματικότητας, την οποία το κοινό παρακολούθησε από το σπίτι. Με την αγορά ενός εισιτηρίου κόστους \$14,99 η οποία πραγματοποιούνταν εν μέσω μιας εφαρμογής, η οποία συνδύαζε κι ένα «εσωτερικό»<sup>134</sup> έργο εικονικής πραγματικότητας με τίτλο *The Under Presents*. Ο θεατής ενεργοποιούσε την εφαρμογή την ώρα που ήθελε, και έφτανε σε ένα λόμπι εικονικού θεάτρου, βλέποντας το είδωλό του ενδεδυμένο με μαύρο μανδύα και λαμπερή μάσκα. Ο θεατής δεν μπορούσε να μιλήσει, αλλά μπορούσε να κάνει χειρονομίες. Ένας ζωντανός ηθοποιός οδηγεί έξι - επτά μέλη του κοινού σε μια φωτιά στο Χόλιγουντ Χιλς, στη συνέχεια στο νησί του Prospero και μετά όλοι επιστρέφουν στη φωτιά για marshmallows και ένα πάρτι. Εν μέσω πανδημίας όπου οι περισσότερες μορφές θεάτρου καθίστανται αδύνατες *Η Καταιγίδα* πειραματίστηκε με ζωντανούς ηθοποιούς και ζωντανές συναντήσεις θεατών σε κοινόχρηστο «χώρο» και στον ίδιο χρόνο (Soloski 2020).

---

<sup>134</sup> Παράλληλο «εικονικό» έργο το οποίο εκτυλισσόταν καθώς το κοινό περίμενε στο ψηφιακό λόμπι.



Στο *The Under Presents: Tempest*, οι συμμετέχοντες ξεκινούν με το να βρίσκονται σ'ένα ψηφιακό λόμπι.



Η πυρκαγιά στο έργο *Η Καταιγίδα* και αργότερα ένα μέρος για ψήσιμο marshmallows και ένα πάρτι χορού.

## ***B. 5 In these uncertain times***

Το *In These Uncertain Times* είναι μια ψηφιακά επινοημένη θεατρική παράσταση, φτιαγμένη ειδικά για το μέσο της η οποία προβλήθηκε το καλοκαίρι ζωντανά στην πλατφόρμα Zoom. Πρόκειται για μια νέα δραματουργία που ορίζεται από τη

δυστοπία, και έχει τη μορφή ερωτικής επιστολής προς την τέχνη του θεάτρου. Ξεκινάει από μια ομάδα καλλιτεχνών οι οποίοι αναρωτιούνται αν, σε αυτούς τους αβέβαιους καιρούς το COVID-19 είναι ο θάνατος του θεάτρου όπως το ξέρουμε. Υφολογικά, προσομοιάζει με μια κωμικοτραγική Τσεχωφική Zoom παράσταση. Συμπεριλαμβάνει διαγωνισμούς κατανάλωσης αλκοόλ και θλιβερούς μονολόγους. Η παράσταση αποτυπώνει την αδυναμία του θεάτρου να εκφραστεί και σφυρηλατεί ένα νέο μονοπάτι στην τέχνη, καθώς θρηνεί για το παρελθόν της.

Δύο χαρακτήρες, η Annelise και ο James, πληκτρολογούν μηνύματα στο Zoom σε μια επικοινωνία η οποία μοιάζει οικεία για τους ήρωες. Η πανδημία έχει αλλάξει ακόμη και τις τυπικές κουβέντες όπως «Πώς είσαι;» και «Είσαι εντάξει;» οι οποίες είναι πια συναισθηματικά φορτισμένες. Η παραγωγή, που επινοήθηκε από την ομάδα Source Material για το Zoom και σκηνοθετήθηκε από τη Samantha Shay, ακολουθεί μια μεταμοντέρνα προσέγγιση ώστε να μιλήσει για τη θλίψη και την απομόνωση στην καραντίνα. Και ενώ το έργο χρησιμοποιεί εύγλωττα διαφορετικά στυλ αφήγησης, πολύ συχνά μοιάζει ανολοκλήρωτο.

Στην ίδια παράσταση, σε μια άλλη σκηνή έξι ηθοποιοί<sup>135</sup> συναντιούνται στο Zoom για να συζητήσουν και να μοιραστούν τους προβληματισμούς τους σχετικά με το τι σημαίνει για τον καθένα η απώλεια του θεάτρου. Παγιδευμένοι στα σπίτια τους, είναι ανυπόμονοι σε σημείο αυτοκαταστροφής. Αμφισβητούν την ταυτότητά τους, πίνουν ποτό μέχρι που ένας από αυτούς εμφανίζεται στην οθόνη με αίμα που στάζει από το πρόσωπό του. Σε κάθε σκηνή υπάρχει ένταση και η αίσθηση μιας επικείμενης απειλής ενώ οι χαρακτήρες εκφράζονται με βρώμικα αστεία.

Η Shay αναρωτήθηκε αν πρέπει να ακολουθηθεί ψηφιακά η φόρμα του ζωντανού θεάτρου ή να επινοηθεί κάτι εντελώς καινούριο. Επέλεξε το δεύτερο. Είναι μια γενναία επιλογή και η σωστή: Η παράσταση δεν ξεχνά ποτέ ότι γεννήθηκε σε μια εποχή που η τέχνη δεν μπορεί να παραχθεί ή να προσληφθεί με τον ίδιο τρόπο. Στην πραγματικότητα, σύμφωνα με τη Shay, χρειάζεται μια μετα-προσέγγιση. Οι ερμηνευτές δεν παρουσιάζονται ως φανταστικοί χαρακτήρες, αλλά, ως οι εαυτοί τους. Δημιουργείται λοιπόν το ερώτημα «που τελειώνει το έργο και πού αρχίζει ο πραγματικός κόσμος;» Το δεύτερο μισό του έργου χάνει κάπως το νήμα, και δεν είναι τόσο συναρπαστικό όσο οι γενικότερες σκέψεις του έργου για την απώλεια, την αγάπη και τη θλίψη.

---

<sup>135</sup> James Cowan, Miles Hartfelder, Annelise Lawson, Stephanie Regina, Raven Scott και Grace Tiso.

Το *Uncertain Times* ακολουθεί μια διασπασμένη προσέγγιση. Είναι χωρίς πλοκή, πιο «δαισθητικό» με διαστήματα διαλογικά, τα οποία εναλλάσσονται μ' έναν ραψωδικό μονόλογο, που παραδίδεται με ένα βίντεο που δείχνει το ηλιοβασίλεμα και τη θάλασσα. Μεταξύ των σκηνών, διαφαίνεται μια οθόνη τηλεφώνου, η οποία είναι συνδεδεμένη στο Instagram στην οποία προβάλλονται πραγματικές δημοσιεύσεις σχετικά με την κατάσταση του κόσμου - μιμίδια και βίντεο, μερικά αστεία και κάποιες στενάχωρες αναρτήσεις τόσο από δημόσια πρόσωπα όσο και καθημερινούς ανθρώπους. Σε κάποιο σημείο του έργου υπάρχει ένα ηχητικό που εξετάζει τη σχέση της θλίψης με την αγάπη: «Πιστεύεις ότι η αγάπη θα μπορεί να υπάρχει στον νέο κόσμο;» ρωτάει ο James την Annelise και αυτή είναι η ερώτηση που ανοίγει το έργο. Το *Uncertain Times* θα μπορούσε να διαβαστεί σαν ένα λυρικό δοκίμιο, ποιητικό, συναισθηματικό και ρευστό στην ιδιοσυγκρασία και τον τόνο του, αλλά δεν δίδεται ο απαραίτητος χώρος που του χρειάζεται για να επεκταθεί στις πιο διεισδυτικές στιγμές της μεταμοντέρνας οπτικής (Philips 2020).

## **B.6 *We are not a virus***

Η ιδέα ότι ο ρατσισμός είναι ένα είδος ιού με μια τοξική παγκόσμια εξάπλωση υπήρξε πολύ ελκυστική, καθώς, στην περίοδο της έξαρσης της Πανδημίας το καλοκαίρι του 2020 η δολοφονία του Τζορτζ Φλόιντ αναβίωσε το κίνημα Black Lives Matter.<sup>136</sup> Το θέατρο Omnibus ξεκινά από τα συμβάντα του καλοκαιριού και στη συνέχεια εστιάζει συγκεκριμένα στον ρατσισμό ο οποίος επιδεινώθηκε εξαιτίας της Πανδημίας και εκδηλώθηκε στην Βρετανία κατά των Ασιατών. Το *We are not a virus*, επαναλαμβάνεται ως επωδός στα δέκα μικρά αυτοτελή δράματα τα οποία δημιουργήθηκαν για να ευαισθητοποιήσουν το κοινό σχετικά με την αύξηση κατά 21% των αναφερόμενων εγκλημάτων μίσους προς αυτές τις κοινότητες. Πρόκειται,

---

<sup>136</sup> Τον Ιούλιο του 2013, το κίνημα ξεκίνησε με τη χρήση του hashtag #BlackLivesMatter στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης μετά την απαλλαγή από τις κατηγορίες του Τζορτζ Ζίμερμαν ο οποίος κατηγορείτο για τον θάνατο των Αφροαμερικανών εφήβων Trayvon Martin 17 μήνες νωρίτερα τον Φεβρουάριο του 2012. Το κίνημα αναγνωρίστηκε σε εθνικό επίπεδο για διαδηλώσεις στο δρόμο μετά το θάνατο δύο Αφρικανών Αμερικανών το 2014, του Michael Brown- ο θάνατος του οποίου είχε ως αποτέλεσμα διαμαρτυρίες και αναταραχές στο Φέργκιουσον, του Μιζούρι, μια πόλη κοντά στο Σεντ Λούις- και του Eric Garner στη Νέα Υόρκη. Το κίνημα διαδήλωσε ενάντια στο θάνατο και πολλών άλλων Αφροαμερικανών από ενέργειες της αστυνομίας. Το καλοκαίρι του 2015, οι ακτιβιστές του Black Lives Matter συμμετείχαν στις προεδρικές εκλογές του 2016 στις Ηνωμένες Πολιτείες. Οι δημιουργοί του hashtag και της παρότρυνσης για δράση, η Alicia Garza, η Patrisse Cullors και η Opal Tometi, επέκτειναν το έργο τους σε ένα εθνικό δίκτυο. Το συνολικό κίνημα Black Lives Matter είναι ένα αποκεντρωμένο δίκτυο ακτιβιστών χωρίς επίσημη ιεραρχία.

για μια παράσταση δύο ωρών υπό μορφή κινηματογραφικής ταινίας η οποία ενσωματώνει κινούμενα σχέδια, ποίηση, μουσική και χορό.

Οι σκηνοθεσία είναι των Jennifer Tang και Anthony Lau, και πολλά από τα αποσπάσματα του έργου μιλούν για ρατσιστικά κλισέ που διατυπώνονται στον δρόμο ή σε επιθέσεις που γίνονταν στο σούπερ μάρκετ, καθώς και για φανατικούς οι οποίοι αποφεύγουν λεωφορεία ή τρένα υπό τον «φόβο» του να κάθονται δίπλα σε κάποιον κινέζικης καταγωγής. Αρκετά αποσπάσματα μεταφέρουν το μήνυμά τους σε άμεση απεύθυνση ή μονόλογο, ενώ ο ηθοποιός μερικές φορές μιλάει σε στίχους. Ο τίτλος, που αποτελεί τίτλο ενός αποσπάσματος από το έργο, γράφτηκε από τη Lucy ChauLai-Tuen για να στείλει ένα μήνυμα προς τις γυναίκες της Ανατολικής Ασίας. Τα μηνύματα αυτά είναι ηχογραφημένα και διαβάζονται από γυναίκες. Η παράσταση περιελάμβανε και ένα βίντεο για το Twitter στο οποίο γυναίκες κάνουν δηλώσεις στην κάμερα: «Δεν είμαι κίτρινη,» «Δεν τρώω ωμή νυχτερίδα», «Είμαι εσύ».

Σε ένα άλλο απόσπασμα δραματοποιείται η αγοραφοβία που προκαλείται από τον ρατσισμό και αναδύεται σε πολλά έργα. Ένας χαρακτήρας χρειάζεται να καλέσει κάποιον να επιδιορθώσει το κάθισμα της τουαλέτας του, αλλά το αναβάλλει, επειδή δεν μπορεί να αποβάλει τον φόβο για την κακοποίηση που μπορεί να αντιμετωπίσει, ενώ σε ένα άλλο απόσπασμα με τον τίτλο «It's Not a Game» ο χαρακτήρας που εκ πρώτης όψεως φαίνεται να δίνει μια ασιατική συνταγή στην πραγματικότητα αυτό που υπαινίσσεται πίσω από αυτά που λέει είναι πως: «Φοβάμαι να βγω για μια βόλτα», εξαιτίας της προκατάληψης που δημιουργήθηκε απέναντι στους Ασιάτες εξαιτίας της σύνδεσης της διατροφής τους με το ξέσπασμα της Πανδημίας. Το *Contagion*, είναι ένας από τους ισχυρότερους μονολόγους του έργου μιλώντας για τον αντι-αφρικανικό ρατσισμό στην Κίνα συνδυάζοντας έξυπνα τα κινούμενα σχέδια από την ομώνυμη ταινία της εταιρίας NoMattsland. Τέλος, το *Do My Eyes Look Small in This* αναφέρεται σε μια αμφιφυλόφιλη μουσουλμάνα, η οποία φοράει το μακιγιάζ της και στη συνέχεια το niqab της, η οποία και αποκαλύπτει την κακοποίηση που αντιμετωπίζει (Akbar 2020).

## **B.7 The Protest**

Το θέατρο Bush στο Λονδίνο ζήτησε από έξι συγγραφείς να δώσουν συγγραφικά την απάντησή τους στη δολοφονία του Τζορτζ Φλόιντ στη Μινεσότα, τις παγκόσμιες διαμαρτυρίες που ακολούθησαν και την κατάσταση στην οποία η κοινωνία

βρίσκεται τώρα. Πρόκειται για έργα διαμαρτυρίας τα οποία επιμελήθηκε ο Daniel Bailey. Οι δημιουργοί συνδύασαν το πολιτικό θέατρο με την ψηφιακή τεχνολογία και έτσι διέθεσαν το αποτέλεσμα στις πλατφόρμες όλων των κοινωνικών μέσων του Bush, όπως το Twitter, το Instagram, και στο YouTube. Η διάρκειά τους κυμαινόταν από ένα έως εννέα λεπτά το καθένα με αποσπάσματα που μετέτρεπαν τη ζωή, σε ιστορία/αφήγηση- και μερικές φορές σε τραγούδι. Αυτά τα έργα γράφτηκαν από μαύρους Βρετανούς (ή μικτής κληρονομικότητας). Τα ζητήματα που τίγονται κυμαίνονται από τη χρήση της «λέξης N»<sup>137</sup> έως και ταυτότητας των ανθρώπων μικτής κληρονομικότητας καθώς και το τεράστιο συναισθηματικό φορτίο που απαιτείται για να αρθρώσουν το τραύμα που προκαλεί ο ρατσισμός με χαρακτηριστικότερο το *Do You Hear Us Now?* του Benedict Lombe.

Ο Fehinti Balogun, βασίζει το έργο του, *You Just Don't Get it*,<sup>138</sup> σε μια συνομιλία με έναν φίλο. Είναι μια σειρά γραπτών μηνυμάτων μεταξύ της Τσέλσι, που είναι λευκή και μιας ανώνυμης μαύρης φίλης. Αρχίζουν να συζητούν τη χρήση της «λέξης N» κάτω από τη μουσική υπόκρουση ενός ραπ τραγουδιού. Η Τσέλσι υπόσχεται να ακούσει τις αντιρρήσεις της φίλης της με ανοιχτό μυαλό («δεν θα προσβληθώ») αλλά δεν θέλει να «παραβιάσει» τις αξίες της, χρησιμοποιώντας ως επιχείρημα το δικαίωμα της ελεύθερης έκφρασης. Μέσα από τη συνομιλία τους διαφαίνεται ο βλαβερός καθημερινός ρατσισμός ο οποίος δραματοποιείται με την πληκτρολόγηση και διαγραφή λέξεων, εύρημα ιδιαίτερος ελκυστικό τόσο διανοητικά όσο και συναισθηματικά.

Το κομμάτι του Roy Williams, Black, διαρκεί λίγο περισσότερο από ένα λεπτό με ερμηνευτή τον Aaron Pierre. Παρουσιάζει τον εσωτερικό μονόλογο ενός ανθρώπου καθώς προσπαθεί να καταπολεμήσει τον φόβο του να παρευρεθεί σε μια διαδήλωση διαμαρτυρίας: «Φοβάμαι, δεν λέω ψέμα ... Γιατί πρέπει να μας νικήσουν έτσι;» Συνοδεύεται από το ραπ τραγούδι *The Fire This Time* του Kalungi Ssebandeke (με τον Anoushka Lucas) και ένα τραγούδι διαμαρτυρίας ενάντια στην αστυνομική βία: «Δεν θα μας σκοτώσεις πια», τραγουδά ο Ssebandeke ενάντια σε πλάνα διαδηλώσεων δρόμου, ταραχών και συλλήψεων.

Στο Hey Kid, η Matilda Ibini, μιλά σ'ένα φωτογραφικό μοντάζ που απεικονίζει τα παιδιά της: «Κρατήστε τη φωνή σας παιδική,» λέει η Ibini σ'ένα παιδί σε ένα νηπιαγωγείο. «Οι άνθρωποι θα σας πουν ότι όλα σχετικά με εσάς είναι λάθος ...

---

<sup>137</sup> «Niger»-Αράπη σπροςβλητική επιφώνηση ενός Αφρικανού.

<sup>138</sup> [YouJustDon'tGetit – AnditHurts](#)

Παρακαλώ μην μείνετε σιωπηλοί.» Αποτελεί μια προειδοποίηση για τον συστημικό ρατσισμό που περιμένει αυτό το παιδί, ενώ παράλληλα ακούγεται η ηχώ των επιστολών που απέστειλε ο James Baldwin στον νεαρό ανιψιό του το 1962<sup>139</sup> και ο Ta-Nehisi Coates στον γιο του το 2015.

Παράλληλα με τον πόνο και τον θυμό, μια αίσθηση εξάντλησης εκφράζεται από τους χαρακτήρες του έργου, σε πολλά από αυτά τα μικρά έργα, λόγω των επαναλαμβανόμενων κύκλων διαμαρτυρίας για τη λευκή βία απέναντι στους μαύρους για δεκαετίες. Η Anoushka Lucas, της οποίας το απόσπασμα, αποδίδεται εν μέρει με τραγούδι, τραγουδά: «Όλα τα πράγματα που έχω ακούσει έρχονται ξανά», ενώ η Lombe είναι πιο ξεκάθαρη: «Μετά από τόσες μαύρες κορνίζες και οργισμένα hashtags, θα συνεχίσετε να εμφανίζεστε;»(Akbar 2020)

## **B.8 Escape Room- *Dismantle This Room***

Η ψηφιακή παράσταση του Royal Court Theatre διήρκησε μιάμιση περίπου ώρα και είχε τον τίτλο *Dismantle This Room*. Η λέξη που «ηλεκτροκίνησε» τη διαδικασία ήταν «αποσυναρμολόγηση». Είναι αποτέλεσμα της δουλειάς της συγγραφέως Nina Segal, του σκηνοθέτη Milli Bhatia και του παραγωγού Ingrid Marvin. Η παρακολούθηση της παράστασης πήρε τη μορφή μιας εμπειρίας συνυφασμένης με την προσπάθεια διαφυγής από ένα δωμάτιο. Αυτά τα παιχνίδια περιλαμβάνουν συνήθως το κλείσιμο των συμμετεχόντων σε ένα δωμάτιο. Αφού κληθούν να λύσουν ένα παζλ και να ανακαλύψουν κρυφές ενδείξεις, οι συμμετέχοντες διαφεύγουν απ' το δωμάτιο. Όλα αυτά πρέπει να γίνουν εντός μιας ώρας. Η εκδοχή του Royal Court βασίζεται σε αυτήν την ιδέα, αλλά οι συμμετέχοντες καλούνται να ξεκλειδώσουν και να διαλύσουν τη συστημική ανισότητα του κόσμου του θεάτρου: ενός κόσμου όπου οι λευκοί άνδρες, και σε μικρότερο βαθμό οι λευκές γυναίκες, εξακολουθούν να κυριαρχούν στα πράγματα.

Στον κυβερνοχώρο, η μορφή αυτή ήταν πιο δύσκολη για τους δημιουργούς οι οποίοι φρόντισαν αρκετοί γρίφοι να λύνονται από το κοινό αξιοποιώντας πράγματα που έχουν στο σπίτι τους. Το δεύτερο μέρος περιλαμβάνει μια συνομιλία Zoom η οποία θυμίζει τον γλυκόπικρο ρομαντισμό των υπεραστικών τηλεφωνικών κλήσεων. Το κοινό καλείται να μοιραστεί ιστορίες σημαντικών για εκείνο τηλεφωνικών κλήσεων.

---

<sup>139</sup> <https://progressive.org/magazine/letter-nephew/>

## ***B.9 Electric Dreams- Rich Kids: A History of Shopping Malls in Tehran***

Οι δύο παραστάσεις της Alipoor<sup>140</sup> ήταν προσαρμογή των βραβευμένων σκηνικών παραγωγών του Fringe First, επανασχεδιασμένη ώστε να διατηρήσει τα στοιχεία της ζωντανίας και της αλληλεπίδρασης του κοινού. Στη σκηνική παραγωγή είχε ζητηθεί από τα μέλη του κοινού να διατηρήσουν τα τηλέφωνα τους ενεργοποιημένα και κλήθηκαν σε μια ομάδα WhatsApp η οποία τους απέστειλε μιμίδια και μηνύματα καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης. Στην τηλεοπτική εκδοχή<sup>141</sup> χάθηκε αυτό το στοιχείο. Η αλληλεπίδραση δεν μπορούσε να λειτουργήσει με τον ίδιο τρόπο. Αυτή η νέα διαδικτυακή εκδοχή βρίσκεται κάπου ανάμεσα στις δύο προηγούμενες παραγωγές, χρησιμοποιώντας τα πλάνα από την προσαρμογή του BBC και την αλληλεπίδραση που βασίζεται στο WhatsApp από τη σκηνή. Το δεύτερο έργο Rich Kids: A History of Shopping Malls in Tehran, αλλάζει την πλατφόρμα από το WhatsApp στο Instagram. Εξετάζει πώς τα κοινωνικά μέσα διαδραματίζουν ρόλο στην αύξηση του διαχωρισμού των τάξεων. Διατήρησαν το εφφέ διπλής προβολής αφηγούμενοι την ιστορία μέσω του φορητού υπολογιστή και του λογαριασμού Instagram του κοινού ταυτόχρονα. (Wyner 2020)<sup>142</sup>

## ***B.10 Light On Showcase***

Σε μια εποχή εγκλεισμού όπως αυτή που διανύουμε τώρα οι καταπιεσμένες φωνές στη βιομηχανία του θεάτρου, όπως αυτές των γυναικών, είναι δυνατό να παραμεληθούν ακόμα περισσότερο. Γι αυτό και η παραγωγή *Light On Showcase* υπήρξε ζωτικής σημασίας κατά την περίοδο της καραντίνας αφού έδωσε έμφαση στην προβολή ολιγόλεπτων έργων με επεισοδιακή μορφή και πρωταγωνίστριες γυναίκες.

Επεισόδιο 1: *The competition*

---

<sup>140</sup> Το βιογραφικό της καλλιτέχνης εδώ: <https://electricdreamsfestival.com/richkids/>.

<sup>141</sup> Μετατράπηκε και σε ταινία με τίτλο *Believers Are But Brothers*, και αφορά στη στρατολόγηση στον Isis μέσω διαδικτύου και προβλήθηκε από το BBC.

<sup>142</sup> Άλλες παραστάσεις υπο μορφή παιχνιδιού εδώ: <https://www.thestage.co.uk/news/exclusive-selladoor-team-launches-live-game-theatre-production-company->.

Το *The competition* της Caley Powell, παρακολουθεί την Jayne και τον Chris οι οποίοι πέφτουν θύματα της καταστροφής των «άψογων γαμήλιων σχεδίων τους,» εξαιτίας του εθνικού lockdown συνεπεία του κορωνοϊού. Αντί για γάμο το ζευγάρι εναλλακτικά συμμετείχε σε διαγωνισμό γάμου ώστε φτιάξει τη διάθεσή του κατά τη διάρκεια της απομόνωσης. Ο διάλογος είναι χαλαρός και οικείος και αποδίδει γλαφυρά την προσπάθεια των ανθρώπων εν μέσω εγκλεισμού, να παραμείνουν αισιόδοξοι.

#### Επεισόδιο 2: *Carnivore*

Σε σκηνοθεσία Samara Gannon, το *Carnivore* είχε τη μορφή ενός σύντομου μονόλογου όπου η Myra αφηγείται ένα κωμικό, περιστατικό ενός αμήχανου πρώτου ραντεβού. Η συγγραφέας, Vivian C Lermond αποδίδει αυτό τον μονόλογο με υπέροχες νότες κωμωδίας και ειλικρίνειας. Ο θεατής μπορεί να αισθανθεί την αμηχανία της κατάστασης της Myra καθώς δόθηκε μεγάλη προσοχή στη λεπτομέρεια.

#### Επεισόδιο 3: *Lots of Minnows*

Η πλοκή, αφορά σ' έναν ψεύτικο λογαριασμό εφαρμογής γνωριμιών στο όνομα Dani. Ο Joe φτάνει στο σπίτι για να βρει τη φίλη του ενώ αυτή έχει τυχαία βρει έναν λογαριασμό σε εφαρμογή γνωριμιών που δημιουργήθηκε στο όνομά της. Προφανώς, το ζευγάρι αποφασίζει να το διερευνήσει και μέσα από αυτή τη διαδικασία αποκαλύπτεται στο θεατή ένα συγκινητικό σχόλιο σχετικά με την τοξική φύση της κουλτούρας του 21ου αιώνα. Αυτό φωτίζεται καλύτερα όταν το ζεύγος ανακαλύπτει ανεπιθύμητες γυμνές φωτογραφίες που έχουν σταλεί σε αυτόν τον λογαριασμό. Ο Joe, σοκάρεται και τρομοκρατείται ενώ η Dani σχολιάζει με ένα απλό, «καλώς ήλθατε στον κόσμο μας» - ρίχνοντας φως στην τοξική κουλτούρα διακίνησης παράνομου πορνογραφικού υλικού και παρενόχλησης που πλημμυρίζει την κοινωνία μας.

#### Επεισόδιο 4: *The White Heart*

Το *White Heart* της Judy Upton είναι μια ιστορία αγώνα και ελπίδας, το οποίο αποδίδει με ευαισθησία μια ειλικρινή απεικόνιση του μυαλού ενός μέσου εργαζομένου, κατά τη διάρκεια του lockdown. Αυτός ο μονόλογος, ο οποίος ερμηνεύτηκε από την Jodyanne Richardson, γεμίζει τον θεατή με απροσμέτρητη εκτίμηση για όλους τους εργαζόμενους που κρατούν την κοινωνία μας ζωντανή σε αυτούς τους ταραγμένους καιρούς. Η Χάνα, μια οδηγός van, αρχίζει να μιλάει για τη δουλειά της, τη ζωή κατά τη διάρκεια του εγκλεισμού και την αλληλεπίδρασή της με

την υπόλοιπη οικογένεια. Η Χάνα, μέσα από τον μονόλογό της, καταφέρνει να ενσταλάξει μια υπέροχη αίσθηση αισιοδοξίας μέσα σε μια τρομακτική περίοδο.

Επεισόδιο 5: *I digitally do*

Το ζευγάρι Rachel και Nora, ένα ομοφυλόφιλο ζευγάρι που παντρεύτηκε πρόσφατα, προσπαθεί να βρει έναν τρόπο να το ανακοινώσει στην οικογένεια της Rachel (Maughan 2020).

## **B.11 Secret Country**

Η Re-Live, η σουαλική θεατρική εταιρεία που ασχολείται με την αφήγηση ιστοριών ζωής, δημιούργησε ένα έργο υπό μορφή ζωντανού διαδικτυακού θεάτρου το οποίο εξερευνά το μεγάλο ζήτημα του εγκλεισμού και αφορά στην πραγματικότητα της ζωής των ηλικιωμένων, έξω από τα συγκινητικά ή σκανδαλώδη πρωτοσέλιδα. Οκτώ ηλικιωμένοι ερμηνευτές, ηλικίας 73 έως 93 ετών, συναντήθηκαν «περίπου,»<sup>143</sup> για να δημιουργήσουν ένα έργο το οποίο φωτίζει την προσωπική τους εμπειρία εγκλεισμού. Οι προβληματισμοί τους, διατυπώνονται από τη στιγμή που ανακοινώθηκε το lockdown και συνεχίζονται μέσα από τις εμπειρίες τους σχετικά με αυτό, παρουσιάζοντάς τους, με πραγματικό νατουραλισμό, αφού ουσιαστικά εκτελούν το δικό τους σενάριο σε μια παραγωγή Zoom-call. Οι σκηνοθέτες Karin Diamond και Robyn Herfellow μεταφέρουν στιγμές χαλάρωσης στο κοινό μέσα από τη μεταφορά εικόνων διασκεδαστικών και καθημερινών ιστοριών τις οποίες οι κεντρικοί χαρακτήρες παρακολουθούν μέσα από το παράθυρό τους. Ενώ όμως, παρουσιάζουν την εύθυμη οπτική της κατάστασης «εκτοξεύουν» και μερικές «συναισθηματικές βόμβες». Η εικόνα του Max Scott-Cook ο οποίος βλέπει τον εγγονό του από την πύλη του κήπου συναισθανόμενος τον πόνο στα μάτια του αγοριού, το οποίο γνωρίζει ότι δεν θα μπορεί να επαναλάβει σύντομα άλλη επίσκεψη, είναι μια από αυτές. Συνειρμικά θυμάται πως έτυχε να πείσει άνθρωπο με αυτοκτονικές τάσεις να απομακρυνθεί από ένα γκρεμό. Η αφήγηση των μικρο-αφηγημάτων της ζωής τους πριν από αυτή την κρίση και το παρελθόν των ηρώων προσέθεσαν πραγματικό βάθος στην αφήγηση. Ξαφνικά αυτοί οι ερμηνευτές γίνονται άνθρωποι - οι ιστορίες και οι ελπίδες τους φαντάζουν πιο αληθινές και ζωτικής σημασίας από ό, τι οποιοδήποτε ντοκιμαντέρ θα μπορούσε να επιτύχει (Dibdin 2020).

---

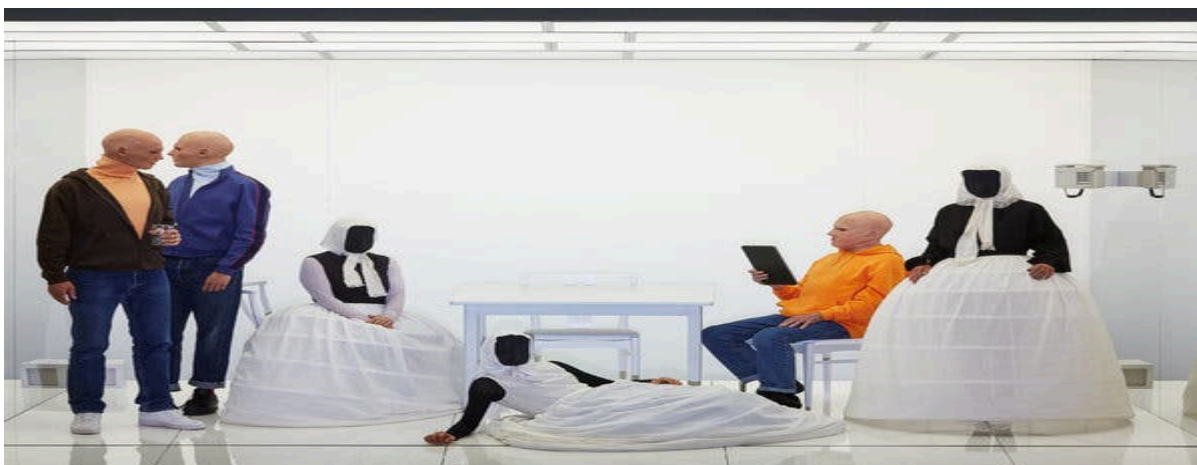
<sup>143</sup> Διαδικτυακά

## B.12 Simniki we Buhlungu, *My Dear Kite*

Το σύντομο βίντεο του Simniki we Buhlungu *My Dear Kite (You Can But You Can't)* – εξετάζει το τι είναι απαραίτητο στην τρέχουσα κατάσταση. Βλέπουμε έναν λευκό χαρταετό και ακούμε τον κεντρικό ήρωα να σκέφτεται τη δυνατότητα να τον πετάξει, παρά το ότι βρίσκεται περιορισμένος στο διαμέρισμά του στην Ολλανδία (στο οποίο η καλλιτέχνης μετακόμισε πρόσφατα από το Γιοχάνεσμπουργκ). Ο βαρύς συμβολισμός έρχεται αντιμέτωπος με μια πιο παιχνιδιάρικη προσομοίωση της τρέχουσας αβεβαιότητας: «δεν πρέπει να είσαι έξω, παρόλο που μπορείς ... αλλά δεν μπορείς». Ο μονόλογος της Buhlungu καταγράφει τον τρόπο με τον οποίο τα εσωτερικά συναισθήματα απηχούν τα μερικές φορές αντιφατικά μέτρα διαχείρισης της κρίσης και τα πολιτικά επιχειρήματα αλλά και την επιστημονική συζήτηση.

## B.13 *Three Sisters* και *Nachtkritik: Tyrannislivestreaming*

Παρακάτω παρουσιάζονται δύο αισθητικά άρτιες «εξ αποστάσεως» παραγωγές σε ζωντανή ροή. Και οι δύο φαίνονταν τόσο φυσικές στην οθόνη ώστε θα μπορούσε να ξεχάσει κανείς ότι θα μπορούσαν ποτέ να έχουν παρουσιαστεί στο παρελθόν ζωντανά. Δίνουν δηλαδή, την αίσθηση ότι ήταν σχεδιασμένες για να παρουσιαστούν μ' αυτό τον τρόπο ευθύς εξαρχής.



Η αποδόμηση του έργου *Τρεις Αδελφές*, της Susanne Kennedy, στο Münchner Kammerspiele, Φωτογραφία: Judith Buss

Η παραγωγή της παράστασης *Three Sisters* της Susanne Kennedy το 2019 κυκλοφόρησε στο Kammer 4, τη νέα διαδικτυακή πλατφόρμα του Münchner Kammerspiele. Πρόκειται για μια ριζική αποδόμηση του έργου του Τσέχωφ, και είναι

διάχυτο σε όλο το έργο το αυστηρά μεθοδικό στιλ του σκηνοθέτη. Όλοι οι ηθοποιοί φορούν μάσκες ή καλύπτουν το πρόσωπο, και οι θεατές δεν είναι ποτέ απόλυτα σίγουροι από πού προέρχεται ο διάλογος, μεγάλο μέρος του οποίου ήταν προμαγνητοφωνημένος στα Αγγλικά και στα Γερμανικά. Το αποτέλεσμα προκαλεί ένα συναίσθημα κλειστοφοβίας και ανησυχίας. Η επαναπροβολή του σε μια περίοδο που χαρακτηρίζεται από εγκλεισμό και φόβο και στην πραγματικότητα την οποία εμβιώνουν οι θεατές το καθιστά εξαιρετικά επίκαιρο και του δίνει άλλες διαστάσεις. Με τις ρομποτικές, τελετουργικές κινήσεις και τα pixelated backdrops που παραπέμπουν σε βιντεοπαιχνίδι, το έργο είναι ένας μοναδικός εφιάλτης για την ψηφιακή εποχή.

Μια παρόμοια αίσθηση, αυστηρού ελέγχου από τις αρχές και συναισθηματικού θανάτου διαπερνά μια άλλη παραγωγή που διατέθηκε στην πλατφόρμα Nachtkritik με τίτλο Tyrannis, μια παραγωγή του 2015 από το θέατρο Kassel και σκηνοθεσία του καινοτόμου νεαρού σκηνοθέτη Ersan Mondtag. Σε αυτό το περίπλοκο χορογραφικό έργο, ο θεατής κρυφοκοιτάει πίσω από τις κουρτίνες στο σκοτεινό σπίτι κάποιας οικογένειας ζόμπι. Η παράσταση χωρίς διάλογο τους ακολουθεί καθώς τα νεαρά και τα ηλικιωμένα μέλη ασχολούνται με καθημερινές δραστηριότητες, όπως το φαγητό, η ηλεκτρική σκούπα και το βούρτσισμα των δοντιών τους, ενώ μέσω των ηχητικών εφέ μεταφέρεται ο κόσμος που βρίσκεται έξω από τα κλειστά όρια αυτής της οικογένειας. Η ασυνήθιστη και κατασταλτική του δύναμη ταίριαξε άρτια στη συγκυρία της παρούσας απομόνωσης την οποία βιώνει η ανθρωπότητα (Goldman 2020).

## **B.14 *The Line***

Οι δημιουργοί Τζέσικα Μπλανκ και Έρικ Τζένσεν, άρχισαν να παίρνουν συνεντεύξεις από εργαζόμενους της πρώτης γραμμής στη Νέα Υόρκη. Από το υλικό το οποίο συνέλεξαν δημιούργησαν ένα θεατρικό έργο με τίτλο *The Line*, το οποίο έκανε πρεμιέρα ζωντανά, μέσω του ιστότοπου του Public Theatre της Νέας Υόρκης και του καναλιού YouTube. Βασικοί ήρωες είναι ο Oscar ένας οδηγός ασθενοφόρων που έγινε EMT,<sup>144</sup> ο οποίος στη συνέχεια μετακόμισε στη Sharon μια νοσοκόμα, η οποία μένει σε βοηθητικές εγκαταστάσεις, ο Vikram γιατρός ER, η Jennifer και ο David -πρώην ηθοποιός ο οποίος έγινε νοσοκόμος και εξακολουθεί να χρησιμοποιεί την εκπαίδευση

---

<sup>144</sup> Emergency Medical Technisian

που πήρε από το εργαστήρι της Stella Adler στο νοσοκομείο: «Η δουλειά μου είναι να ακούω. Και να απαντώ. Να δίνω δύναμη στους ασθενείς ώστε να ανταποκρίνονται ενεργά σ' αυτό που χρειάζονται» λέει για τους ασθενείς του.

Το όλο έργο ουσιαστικά ασκεί κριτική στο πώς η ομοσπονδιακή κυβέρνηση μίας εκ των πλουσιότερων χωρών του κόσμου κακοδιαχειρίστηκε το ξέσπασμα της Πανδημίας που ουσιαστικά άφησε τους εργαζόμενους στον τομέα απελπιστικά μόνους. Το *Line* επικεντρώνεται στις χειρότερες εβδομάδες της πανδημίας στην πόλη. «Πρώτα ήταν ένας ασθενής, μετά ήταν πέντε, μετά ήταν δέκα. Και μετά, πριν το καταλάβεις, η μονάδα ήταν γεμάτη», λέει μια νοσοκόμα. Ο Ed (Jamey Sheridan), ένας παραϊατρικός υπάλληλος που υπηρέτησε στο Ιράκ και το Αφγανιστάν, συγκρίνει τις πρώτες εβδομάδες της Πανδημίας με συνθήκες πολέμου.

Το τραγούδι *Aimee Mann* υπογραμμίζει τη δράση και στέλνει το μήνυμα πως αυτοί οι άνθρωποι επιτελούν το έργο τους όχι επειδή είναι ήρωες αλλά επειδή είναι άνθρωποι και οι άνθρωποι αυτό κάνουν, φροντίζουν τους άλλους. Το έργο είναι χρήσιμο, και συγκινητικό, για τον τρόπο που επικεντρώνεται στην ατομική αφήγηση και καθιστά τις προσωπικές αφηγήσεις καταπραϋντικές για τον φόβο και την ανασφάλεια που βιώνουν οι άνθρωποι σ' αυτούς τους δύσκολους καιρούς (Soloski 2020).

## ***B.15 The Night Devours their Children***

Το *The Night Devours their Children* του Daniel Veronese, για το οποίο γίνονταν πρόβες ώστε ν' ανέβει τον περασμένο Απρίλιο στο Timbre 4 στην Ισπανία, μετατράπηκε και προσαρμόστηκε, υπό το βάρος των γεγονότων, σε διαδικτυακή μορφή. Σε αυτήν την καινοτόμο προσαρμογή, υπάρχουν πολλά επιτεύγματα. Τα «παράθυρα» της εφαρμογής zoom έδιναν την εντύπωση ότι η επικοινωνία μεταξύ των ηθοποιών ξεπερνά την ψηφιακή σκηνή, ένα αποτέλεσμα που επιτυγχάνεται από το βλέμμα, τις χειρονομίες και τη φωνή. Οι ηθοποιοί απαντούν, ενθουσιάζονται από κοινού, εκφέρουν τα κείμενα σαν μια χορωδία φωνών και κάνουν ταυτόχρονα χειρονομίες, κοιτάζοντας προς την ίδια κατεύθυνση. Το κείμενο, εξαιτίας της πολυφωνίας, συνδυάζει και υφαίνει μια σύνδεση επικοινωνίας πέραν από τα ψηφιακά πλαίσια. Ο θεατής καταφέρνει να συναισθάνεται αυτό που μοιράζονται οι ηθοποιοί δηλαδή μια κοινή συναισθηματική σωματικότητα. Κυριαρχούν οι εκφράσεις του προσώπου, ειδικά το βλέμμα που στρέφεται προς τον θεατή / κάμερα κατά τη διάρκεια της ζωντανής παράστασης με τις φωνές τους να αλληλεπικαλύπτονται και μερικές φορές να ενώνονται ως μια φωνή. Η κοινή

έκφραση μέσω χειρονομιών και της εμφάνισης των ηθοποιών και των φωνών έδινε στον θεατή την αίσθηση ότι υπάρχει ένας χώρος, με εκφραστική δράση και ανταλλαγή κίνησης χωρίς την ανάγκη για κοστούμια, μακιγιάζ ή μάσκες. Ωστόσο, παρά τον «ρεαλισμό» και το φόντο των ιδιωτικών χώρων από τους οποίους ερμηνεύουν οι ηθοποιοί, τα πλαίσια (παράθυρα) της πλατφόρμας zoom που διαχώριζαν τους ηθοποιούς, υπογράμμιζαν την πυκνή αναπαράσταση της πραγματικότητας. Ίσως θα λέγαμε, όπως έγραψε η κριτική «μια μη μιμητική αναπαράσταση με ρεαλιστικά στοιχεία των οποίων το αποτέλεσμα της φυσικοποίησης δεν μπορεί να ξεπεράσει την τεχνητή ψηφιακή-θεατρική κατασκευή» (Gomez 2020).

## **B.16 Un-Safe**

Οι δημιουργοί The Krank και οι Ελίζα Κρικώνη αγνοώντας τα 2.331 χιλιόμετρα που τους χώριζαν και ευρισκόμενοι σε μια δυστοπική συνθήκη αγωνίας και ανασφάλειας για το αύριο δημιούργησαν μια κοινή περφόρμανς. Εμπνεύστηκαν από την κατάσταση εγκλεισμού η οποία ήδη είχε φέρει και τους ίδιους αντιμέτωπους με τους δικούς τους δαίμονες και ξεπερνώντας από κοινού τα όρια της ατομικότητας σφυρηλάτησαν την ιδέα του έργου τους μέσα από μια βιωματική διαδικασία που διήρκεσε επτά μέρες, πάντα καθηλωμένος ο καθένας στο δικό του cyberspace, ανταλλάζοντας εικόνες και σκέψεις προϊόν της διαφορετικής καθημερινότητάς τους. Ζητήματα ατομικής και κρατικής ευθύνης μονοπώλησαν σε μεγάλο βαθμό το ενδιαφέρον τους. Το έργο φέρει τον τίτλο «un-safe», και ο κεντρικός άξονας περιστρέφεται γύρω από την έννοια της ανασφάλειας θέλοντας να ανοίξει ένα συλλογικό διάλογο πάνω σε ζητήματα κοινωνικής ανισότητας. «Σκοπός μας ήταν η δημιουργία αλληλεπίδρασης και επικοινωνίας μεταξύ των δύο κόσμων, ενώ ο απόηχος του έργου καταλήγει σε ερωτήματα για την ίδια μας την ύπαρξη αλλά και για τη μορφή της μετέπειτα συνύπαρξής μας.»<sup>145</sup> Με το «un-safe» οι δημιουργοί επιχείρησαν να επικοινωνήσουν μεταξύ τους αλλά με το κοινό με το μόνο μέσο επικοινωνίας που απέμεινε, δηλαδή τα ΜΚΔ. Η περφόρμανς αποτελούνταν από δύο συγχρονισμένα, αν και ανεξάρτητα, Instagram live streamings. Ο λόγος ήταν πως οι δημιουργοί ήθελαν να περάσουν το μήνυμα της «ενότητας» από τη μια, αλλά και της

---

<sup>145</sup> Από τη συνέντευξη του The Krank εδώ: <https://www.lifo.gr/articles/den-eisai-monos/278298/o-the-krank-vionei-tin-apomonosi-sto-verolino-kai-tin-kanei-texni>

«διαφοράς», από την άλλη. Ότι δηλαδή υπάρχει η συλλογική εμπίωση του τραύματος αλλά ενώ το βιώνουμε ταυτόχρονα αυτό συμβαίνει μέσα στον κλειστό χώρο του καθενός μέσα στον οποίο βρίσκεται ο καθένας μόνος του. Παράλληλα ήθελαν να περάσουν και ένα πολιτικό μήνυμα σχετικό με τα συστήματα υγείας. Οι χώρες που έκαναν περικοπές στα κονδύλια για την υγεία πληρώνουν βαρύτερο τίμημα. «Σκοπός μας ήταν, εν ολίγοις, μέσω της «αλχημείας» της τέχνης, να μετουσιώσουμε το υπαρξιακό σε πολιτικό και το πολιτικό σε υπαρξιακό, με την ελπίδα να παράγουμε μια άλλη συνείδηση αυτού που μας συμβαίνει. Καθένας εκπέμπει μέσα από το δικό του πρίσμα και στο δικό του κοινό, επιτρέποντάς του μια ημιτελή προσέγγιση στο έργο. Σε δεύτερο χρόνο, μέσα από το βίντεο οι θεατές αποκτούν πρόσβαση στη συνολική εικόνα και γίνονται μάρτυρες μιας έντονης επταήμερης ζύμωσης που αφορά όλους»<sup>146</sup> (The Krank:2020).

## **B. 17 Snapshots**

Η διευθύντρια της Marquee TV, Susannah Simons υποστήριξε την άποψη πως με κάποιο τρόπο οι δημιουργοί πρέπει να επωφεληθούν από το γεγονός πως δεν υπάρχει κοινό και να διερευνήσουν νέους χώρους και τρόπους (Masso 2020). Έτσι μετέφερε την παράστασή της με τίτλο *Snapshots* από τον φυσικό χώρο για τον οποίο ήταν προορισμένη, σε εικονικό και προβλήθηκε ζωντανά στις 27 Μαρτίου.<sup>147</sup>

Το έργο εξετάζει τη διασταύρωση του Ισλάμ, με τη σεξουαλικότητα, την αποικιοκρατία και την πολυπολιτισμικότητα. Γράφτηκε αρχικά ως μια σειρά τηλεφωνικών κλήσεων μεταξύ τεσσάρων χαρακτήρων που ζουν και εργάζονται σε διάφορα μέρη του κόσμου. Η ιδέα ξεκίνησε από τη συγγραφή ενός μονολόγου με τίτλο *Memories of Partition*, για το Royal Exchange Theatre του Μάντσεστερ (RET). Ο κύριος χαρακτήρας, ο Μουσταφά, ζωντανεύει ως μουσουλμάνος έγχρωμος ο οποίος αμφιβάλλει για τη σεξουαλικότητά του πράγμα για το οποίο ο θεατής ενημερώνεται καθώς συνομιλεί στο τηλέφωνο με τον εραστή του. Ο μονόλογος τελικά λογοκρίθηκε από την RET εξαιτίας της «προκλητικής» γλώσσας και του σεξουαλικού της περιεχομένου. Το Convergence Theatre – ένα περιοδεύον και πολυθεματικό/πολυσυλλεκτικό συλλογικό θέατρο δέχτηκε να φιλοξενήσει το έργο.

---

<sup>146</sup> Ένα πολύ μικρό απόσπασμα από την παράσταση μπορείτε να δείτε εδώ: <https://www.youtube.com/watch?v=pKiBGHecZxs>

<sup>147</sup> Για να παρακολουθήσετε την παράσταση πατήστε εδώ: <https://howlround.com/happenings/performance-snapshots-convergence-theatre>

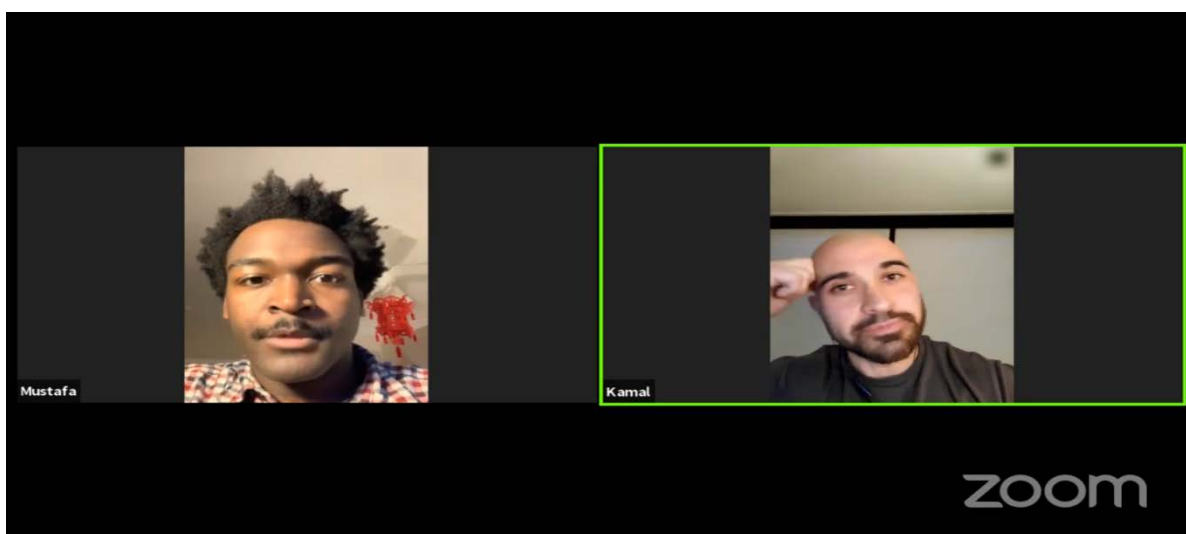
Ωστόσο λόγω της Πανδημίας μεταφέρθηκε ψηφιακά και όπως υποστηρίζει η δημιουργός απέκτησε περισσότερες δυνατότητες, εμβέλεια και αντίκτυπο από ό,τι θα συνέβαινε διαφορετικά.

Η προσαρμογή δεν αλλοίωσε το αποτέλεσμα καθώς το έργο ήταν ήδη γραμμένο για ένα είδος εικονικού χώρου αφού ένα μεγάλο μέρος του αφορά σε ενσωματωμένες τηλεφωνικές κλήσεις μεταξύ δύο ζευγαριών, μέσω των συνομιλιών των οποίων διαφαίνονται οι πολλαπλές ταυτότητες τις οποίες μπορεί να έχει κάποιος. Σ' αυτές τις τηλεφωνικές κλήσεις διαφαίνεται πως οι χαρακτήρες ταλαντεύονται ταυτόχρονα ανάμεσα στην επαγγελματική και προσωπική τους ζωή και την τεχνολογικά διαμεσολαβημένη φύση της σύγχρονης δυτικής κοινωνίας. Έτσι, αυτό που αλλάζει ουσιαστικά στην ψηφιακή του μορφή είναι πως οι θεατές αντί να παρακολουθούν τηλεφωνικές κλήσεις που πραγματοποιούνται στη σκηνή, παρακολουθεί βιντεοκλήσεις. Η μετάβαση από την τηλεφωνική επικοινωνία σε ψηφιακή, έδωσε μια αίσθηση οικειότητας μέσα στον εικονικό χώρο της παράστασης. Η απόφαση τελικά να γίνει η παράσταση ψηφιακά, εξυπηρετούσε πολύ καλύτερα το έργο. Οι πρόβες έγιναν επίσης ψηφιακά μέσω zoom. Πειραματίστηκαν με διαφορετικά φόντα, πλαίσια, επίπεδα, τον φωτισμό, την οπτική επαφή κ.α. Η διαδικασία, όπως παραδέχτηκε η δημιουργός ήταν περίεργη γι' αυτούς, καθώς κανείς δεν ήταν μαζί με κανέναν στον ίδιο χώρο: «Αυτή η αίσθηση συνόλου και ορμής δεν μπορεί να υποτιμηθεί» δήλωσε χαρακτηριστικά.

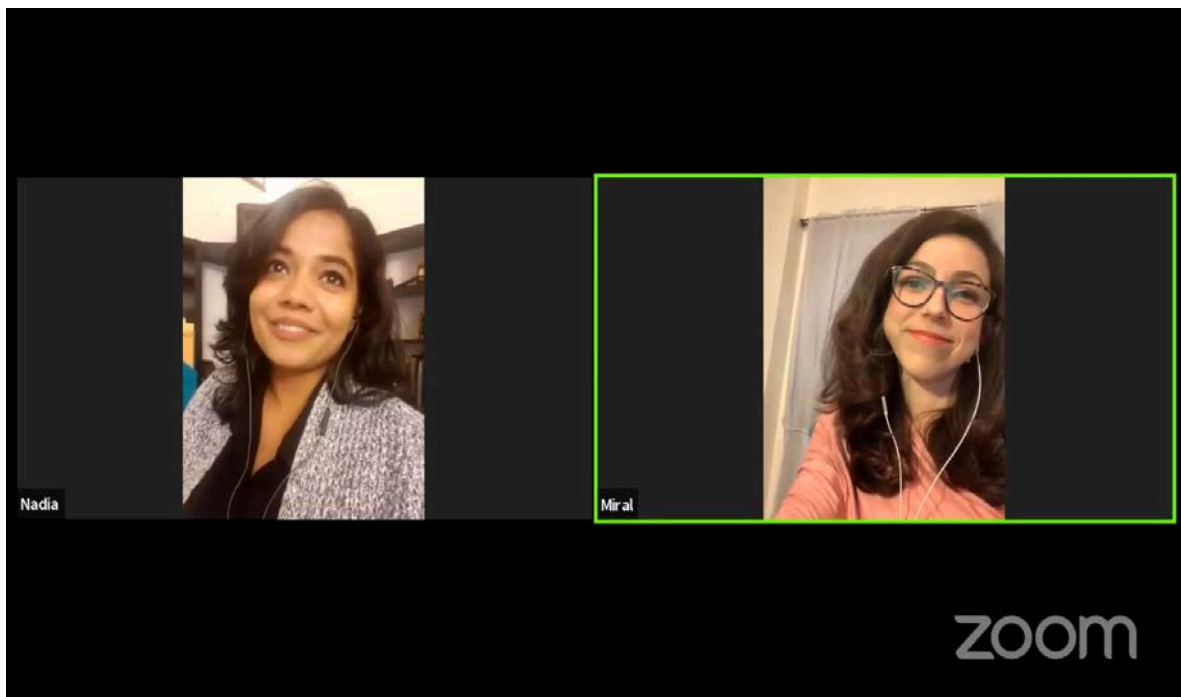
Για την παράσταση του Snapshot, το κοινό συνδέθηκε την κατάλληλη στιγμή, οι εικονικές «πόρτες» έκλεισαν πίσω τους και πραγματοποιήθηκε μια ζωντανή παράσταση. Οι μερικές δεκάδες άνθρωποι που στο παρελθόν σχεδίαζαν να παρακολουθήσουν την παράσταση στο DC έγιναν σχεδόν τετρακόσιοι από διαφορετικά μέρη του κόσμου δημιουργώντας μια ψηφιακή, διακρατική κοινότητα από το Βερολίνο έως το Μπαμάκο, το Σίδνεϊ και το Σιάτλ. Άνθρωποι από δώδεκα χώρες και είκοσι έξι πολιτείες συντονίστηκαν. Ρόλο σ' αυτό έπαιξε και η πολυπολιτισμικότητα της δημιουργικής ομάδας, αλλά και η εμβέλεια του HowlRound, το οποίο προέβαλε την παράσταση δωρεάν. Με το που συνδέθηκε ο θεατής, το πρώτο πράγμα που είδε ήταν η αφίσα της παράστασης η οποία προβαλλόταν για αρκετή ώρα κάτι που παρέπεμπε στη θεατρική εμπειρία όπου ο θεατής με την είσοδό του στο θέατρο αντικρίζει το σκηνικό της παράστασης. Η προβολή της αφίσας ήταν με τη συνοδεία μουσικής. Στη συνέχεια εμφανίστηκε ο σκηνοθέτης/συγγραφέας και έθεσε τους άξονες του έργου ως τροφή για σκέψη.

Αυτό είχε ως αρνητικό, πως μ' αυτό τον τρόπο «ελέγχθηκε» κατά κάποιον τρόπο η πρόσληψη της παράστασης από το κοινό. Περιέγραψε την παράσταση ως δουλειά εν εξελίξει, η οποία εξερευνά διαφορετικούς τρόπους και μοτίβα με τα οποία μπορούν οι δημιουργοί να κάνουν παράσταση.

Μετά το τέλος του έργου ακολούθησε συζήτηση με το κοινό, και η οποία αφορούσε ζητήματα τα οποία έθιγε και η παράσταση. Το κοινό ήταν διστακτικό να μιλήσει, αλλά έγραψε τις ερωτήσεις και σκέψεις του. Σύμφωνα με το κοινό, είχε ενδιαφέρον να παρακολουθείς την κρυφή, ιδιωτική εικονική ζωή κάποιου άλλου, και περιέγραψαν το έργο ως «ταξιδιάρικο,» ενώ παράλληλα δημιουργούσε βύθιση/εμπλοκή και οικειότητα. Από την άλλη η εμπειρία του κοινού ήταν πολύ διαφορετική από την παρακολούθηση σε φυσικό χώρο. Έτσι, η παράσταση διαμεσολαβημένη από την τεχνολογία, βύθισε το κοινό σε κάποιο χώρο, μεταξύ του «εδώ» και «εκεί». Η παράσταση επειδή έγινε ζωντανά, διατήρησε τα χαρακτηριστικά που διαχωρίζουν το θέατρο από τον κινηματογράφο<sup>148</sup> ή την τηλεόραση, αλλά ταυτόχρονα αναγνώριζε πως η θεατρική στιγμή ήταν διαμεσολαβημένη. Υπήρχε σύνδεση αλλά όχι συγχρονία.



<sup>148</sup> Λάθη, σημαδιακές στιγμές, στιγμιαίες εμπνεύσεις, κλπ



## **B.18 Το όνειρο ενός γελοίου ανθρώπου**

Το έργο προγραμματιζόταν για να ανέβει ζωντανά. Λόγω όμως των μέτρων περιορισμού εξαιτίας της Πανδημίας ο σκηνοθέτης Κώστας Συλβέστρος αποφάσισε να παρουσιάσει το έργο κάνοντας τις απαραίτητες τροποποιήσεις διαδικτυακά. Η τελική μορφή του έργου ισορροπεί ανάμεσα στην κινηματογραφική και την θεατρική πράξη και προβλήθηκε μέσω της πλατφόρμας «blacklemon.»\* Με τη εν λόγω προβολή, ο σκηνοθέτης διερεύνησε το κατά πόσον θα ήταν εφικτό να «επικοινωνήσει» ένα θεατρικό έργο από το κλασικό ρεπερτόριο έξω από την συνηθισμένη μορφή του θεάτρου και μέσω της «ασφάλειας» που παρέχει η οθόνη. Το έργο, είναι ένα από τα μικρότερα διηγήματα του Φιόντορ Ντοστογιέφσκι, μέσα στο οποίο ο συγγραφέας καταφέρνει να χωρέσει μια ολόκληρη ουτοπική κοινωνία και την πορεία της προς τη διαφθορά. Μια κοινωνία η οποία ξεκίνησε σαν ένας μικρός παράδεισος, δίχως τάξεις, με κοινοκτημοσύνη στα αγαθά, με ισότητα μεταξύ των φυλών κλπ. Η κοινωνία του Ντοστογιέφσκι είναι χωρίς ιδιοκτησία, οι λέξεις «δικό μου», «δικό σου» δεν υπάρχουν στο λεξιλόγιο της, ενώ η αγάπη για τον συνάνθρωπο, τη ζωή, τα δένδρα και τη φύση ήταν αυτονόητα και δεν εκπορευόταν από κάποια ιδεολογία που στην πορεία της εκφυλίστηκε, αποσυντέθηκε, έγινε ταξική και τοξική.



Η παράσταση περιελάμβανε πολλά κοντινά πλάνα και κινηματογραφήθηκε σε εξωτερικό χώρο. Η προβολή δεν έγινε ζωντανά, αλλά ο θεατής την παρακολουθούσε οπτικοποιημένη. Τεχνικά έμοιαζε περισσότερο με ταινία παρά με θεατρική παράσταση. Η έμπειρη θεατρική ηθοποιός Στέλλα Φυρογένη κατάφερε με το βλέμμα της στο οποίο εστίαζε αρκετά η κάμερα, να αιχμαλωτίζει με τέτοιο τρόπο τον θεατή ώστε να του δίνει την αίσθηση πως τον κοιτάζει στα μάτια εντός του «εδώ και τώρα» μιας θεατρικής παράστασης. Τα πλάνα είναι μετρημένα και η κίνηση περιορισμένη. Αυτό που παραπέμπει περισσότερο σε κινηματογράφο είναι η πανοραμική λήψη του σκηνικού και του πεσμένου στο έδαφος ήρωα, μέσω ενός ντρόουν. Σ' αυτή τη σκηνή αποκαλύπτεται μια σειρά κενών καρεκλών, κάνοντας μ' αυτό τον τρόπο ένα αυτοαναφορικό σχόλιο για τα κλειστά θέατρα και τις ερμηνείες σε χώρους άδειους από κοινό.



Στη συνέχεια, ο θεατής μέσω του ντρώουν μεταφέρεται σε πανοραμική θέαση του τοπίου, και ενώ ο ήρωας εκθέτει τις υπαρξιακές του ανησυχίες το πλάνο καταλήγει σ' ένα νεκροταφείο και εν τέλει σε δύο τάφους. Στη συνέχεια η ονειροφαντασία του ήρωα, συνεχίζει μ' ένα ταξίδι σε όμορφα φυσικά πεδία. Ο ηθοποιός δεν φαίνεται, ακούγεται μοναχά η φωνή του. Είναι εμφανείς οι διακοπές και το μοντάρισμα κάθε φορά που το έργο αλλάζει σκηνή. Ιδιαίτερα συγκινητική η σκηνή του έργου στην οποία ο κεντρικός ήρωας, βάφεται μπροστά στον καθρέφτη όπου αντικατοπτρίζεται το είδωλό του. Ο σκηνοθέτης κατάφερε να τιθασεύσει ένα φιλοσοφικό κείμενο και να του προσδώσει θεατρική αξία και περιεχόμενο, επιτυγχάνοντας ταυτόχρονα, παρά την αξιοποίηση των κινηματογραφικών τεχνικών, να είναι άμεσο.

## **B.19 *Last Gasp WFH***

Σε σενάριο και ερμηνεία των Peggy Shaw και Lois Weaver, η παράσταση αποτελεί μια σειρά από λεκτικά και φυσικά δοκίμια τα οποία ταλαντεύονται με παιγνιώδη ή ακόμα και χιουμοριστικό τρόπο ανάμεσα στις επικίνδυνες διασταυρώσεις της μονιμότητας και της ανικανότητας, της αλληλεξάρτησης και της φροντίδας, της γνώσης και της εμπειρίας, του ναρκισσισμού και των ήχων. Ενώ Το *Last Gasp WFH* ανέβηκε σε μορφή Zoom, οι ερμηνευτές δεν ερμήνευσαν μέσα από διαφορετικά διαδικτυακά τοπία αλλά μέσα σε μια τοποειδική επιλογή: Ένα σπίτι μετατρέπεται σε χώρο ο οποίος μεταφέρει τόσο την αίσθηση του «κλειστού χρόνου» τον οποίο βιώνουμε αλλά και την αίσθηση της επισφαλούς φύσης των σωμάτων μας, αλλά και

του πλανήτη τον οποίο αποκαλούμε σπίτι μας. Η ομάδα Split Britches συνεργάστηκε με τη σχεδιάστρια φωτισμού και βίντεο Nao Nagai, την ηχολήπτρια και συνθέτρια Vivian Stoll και τη χορογράφο Morgan Thorson για να δημιουργήσουν μια νέα μορφή παράστασης εν μέσω καραντίνας.

Ο τίτλος, δόθηκε πολύ πριν την Πανδημία καθώς η παράσταση έκανε πρόβες για να παρουσιαστεί ζωντανά, και επηρεάστηκε σε μεγάλο βαθμό από την κλιματική αλλαγή, αλλά και από την προσωπική διαδικασία γήρανσης των δημιουργών αλλά και υπό το καθεστώς του φόβου για το τέλος της Δημοκρατίας. Τότε, μέσα σ' αυτό το πλέγμα ξέσπασε η Πανδημία, όπου λίγο πολύ θα έπρεπε να ελέγξεις την αναπνοή σου για να μην διασπείρεις τον ιό, και από την άλλη μια πολιτική αναταραχή συμβολίστηκε με το «Δεν μπορώ να αναπνεύσω». Τότε ο τίτλος άρχισε να λαμβάνει και άλλες συνειρμικές διαστάσεις. Σ' όλα αυτά προστέθηκε και ο χώρος όπου θα πραγματοποιούνταν η παράσταση, αφού επρόκειτο για ένα σχεδόν ετοιμόρροπο σπίτι.



Μια σκηνή από το "Last Gasp WFH" που γυρίστηκε και εκτελέστηκε σε ένα σχεδόν άδειο σπίτι στο Λονδίνο. Η Shaw, αριστερά και η Weaver. Φωτογραφία: μέσω Split Britches



Ένα στιγμιότυπο οθόνης από την παράσταση, το οποίο είχε προγραμματιστεί να παρουσιαστεί ζωντανά και κατέληξε στο Zoom. Φωτογραφία: μέσω Split Britches

Η Shaw, η οποία είχε ένα εγκεφαλικό επεισόδιο το 2011 δεν μπορεί πλέον να απομνημονεύσει λόγια. Στο «Last Gasp WFH», φοράει μεγάλα ακουστικά για να ακούσει τις λέξεις που η Weaver της τροφοδοτεί κατά τη διάρκεια των μονολόγων τους. Δεν γίνεται καμία προσπάθεια απόκρυψης του τι συμβαίνει. Στις κοινές σκηνές, η Weaver δεν μπορούσε να διαβάσει τις γραμμές της Shaw. Γι 'αυτό τις ξανάγραψαν σε χαρτί και κόλλησαν τις σελίδες σε τοίχο.



Μια σκηνή προσαρμόστηκε από την ταινία *Marriage Story*.<sup>149</sup> Η εικονική διαμάχη αντικατοπτρίζει και τη ζωή των δύο πρωταγωνιστριών οι οποίες συχνά συγκρούστηκαν όπως παραδέχτηκαν αφού η Shaw βραβεύτηκε πολλές φορές ως καλλιτέχνιδα ενώ η Weaver όχι (Vincentelli 2020). Ο ήχος, η σωματικότητα, οι επαναλήψεις, όπως για παράδειγμα της ερώτησης «what if we didn't know», αλλά και ερωτήματα ιστορικότητας, αισιοδοξίας, επικοινωνίας, σε συνδυασμό με υπαρξιακές ανησυχίες είναι από τα βασικά χαρακτηριστικά αυτής της παράστασης. Ακούγονται φωνές υπόκωφες, ενώ φιγούρες από τις πρωταγωνίστριες αχνοφαίνονται από το παράθυρο του σπιτιού, φιγούρες όμως που εμφανίζονται και εξαφανίζονται. Διαμορφώνεται έτσι ένα πλαίσιο μέσα στο οποίο έχουμε τεχνολογία μέσα στην τεχνολογία.

Για το έργο πραγματοποιήθηκαν δύο σκηνοθεσίες μία στον θεατρικό χώρο, και μια «κινηματογραφική» η οποία αξιοποίησε τα εργαλεία του zoom. Το σπίτι λειτούργησε ως τέταρτος τοίχος για τις σκηνοθετίδες. Η παράσταση κινηματογραφήθηκε κομμάτι-κομμάτι, η επεξεργασία των οποίων γινόταν ξεχωριστά, ενώ η επιλογή των χώρων –γωνιών του σπιτιού από τις οποίες θα γίνονταν οι λήψεις επιλέχθηκαν με βάση τον φωτισμό του σπιτιού το οποίο και υπαγόρευσε στις δημιουργούς για το πώς θα προχωρήσουν.

---

<sup>149</sup> Αφορά στην ιστορία ενός καλλιτεχνικού ζευγαριού το οποίο είναι ζευγάρι και στη ζωή το οποίο βρίσκεται στα πρόθυρα του διαζυγίου.

## B.20 Jury Duty



Πρόκειται για μια συμμετοχική παράσταση όπου το κοινό καλείται, υποδυόμενο ένα σώμα ενόρκων να αποφασίσει αν ο κατηγορούμενος είναι ένοχος για φόνο ή αθώος. Όπως έγραψε και η κριτικός της Guardian Myriam Gillinson «πρόκειται για ένα πολύ διασκεδαστικό lockdown θεατρικό» (Gillinson 2020). Κάποιες μέρες πριν από τη δίκη απεστάλη σε όλους τους «ενόρκους» το ακόλουθο μέιλ.:<sup>150</sup>

«Προς κάθε ενδιαφερόμενο,

Έχετε επιλεγεί σε μία εξ' αποστάσεως δικαστική επιτροπή. Διαβάστε προσεκτικά αυτό το ηλεκτρονικό μήνυμα, ώστε να κατανοήσετε τις ευθύνες σας και να αποφύγετε τον κίνδυνο προστίμου. Διαβάστε την Περίληψη Δικαστηρίου παρακάτω. Στη συνέχεια θα βρείτε συνημμένα περιληπτικά τα στοιχεία της υπόθεσης. Διευκρινίζεται πως λόγω της

<sup>150</sup> Ζητήθηκε το μέιλ όλων των συμμετεχόντων κατά τη διάρκεια της αγοράς εισιτηρίου.

Πανδημίας η «δίκη» θα διεξαχθεί εξ' αποστάσεως με τη βοήθεια της τεχνολογίας.

Ένας άνθρωπος σκοτώθηκε, και το σώμα του μαζί με τα περισσότερα στοιχεία, κατακλύστηκε από φλόγες. Ο δημοσιογράφος Χάρι εκδικάζεται για δολοφονία. Λόγω της «παράξενης» πραγματικότητα μετά το Covid-19, οι κανονικοί νόμοι του δικαστικού συστήματος δεν ισχύουν πλέον. Αντ' αυτού, μια διαδικτυακή κριτική επιτροπή συντάχθηκε βιαστικά για να μελετήσει τα στοιχεία. Θα κάνετε το σωστό;» Η «δίκη» από την επιτροπή ενόρκων μελών του κοινού πρακτικά αναδεικνύεται ως θεατρικό είδος από μόνη της κατά τη διάρκεια του lockdown - πιθανώς επειδή είναι ένας αποτελεσματικός και διασκεδαστικός τρόπος για να ενώσει ένα διαφορετικό διαδικτυακό κοινό. Το Jury Duty δημιουργήθηκε από τον Joe Ball των Exit Productions και τον συγγραφέα-ηθοποιό Tom Black. Το κοινό χωρίζεται σε ομάδες και αφήνεται να μελετήσει τα αποδεικτικά στοιχεία, τα οποία επίσης συμπεριλαμβάνουν φρικιαστικές φωτογραφίες του εγκλήματος, των αναφορών σύλληψης και των δημοσιεύσεων στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης.







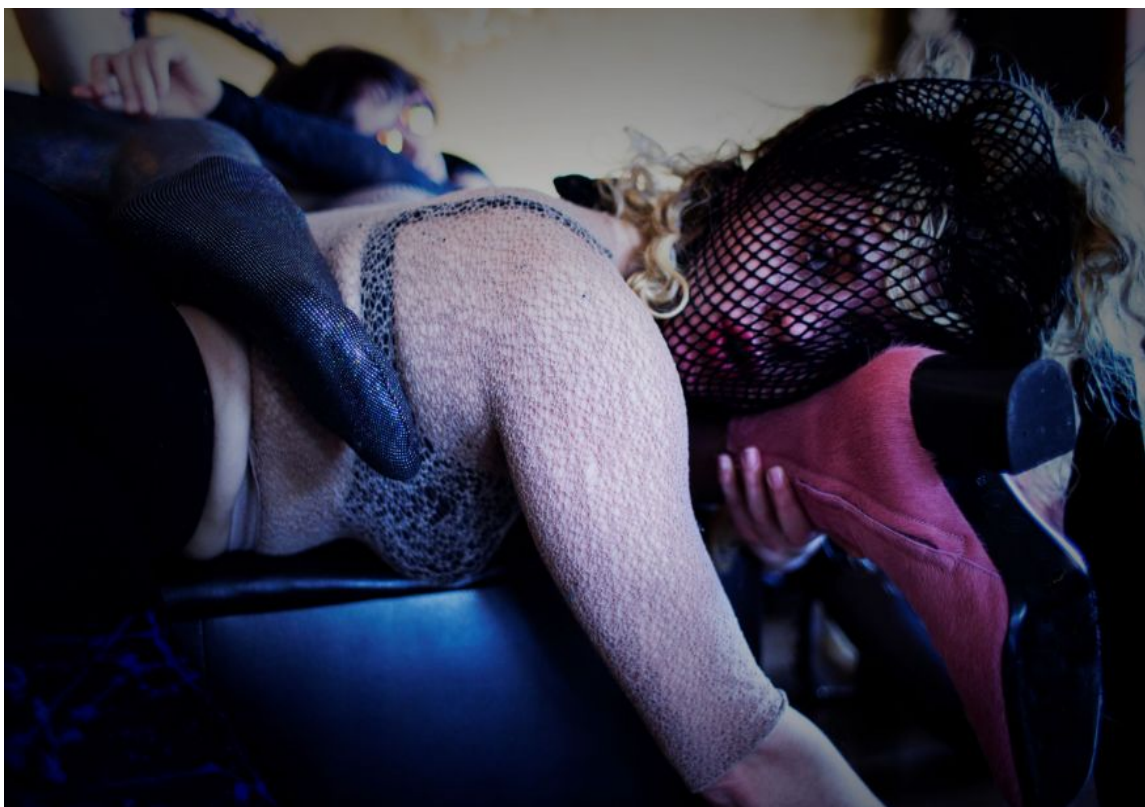
Τεκμήρια που στάληκαν στους «ενόρκους» σχετικά με την υπόθεση.

Καθώς διερευνώνται τα στοιχεία προστίθενται και άλλες πληροφορίες τις οποίες οι συμμετέχοντες λαμβάνουν μέσω μείλ ή με μήνυμα στο κινητό τους. Διαδοχικά ένα μέλος από κάθε ομάδα ανακρίνει τον ύποπτο και μεταφέρει τα ευρήματα στην ομάδα. Αυτό που είναι ιδιαίτερος ενδιαφέρον είναι το πόσο γρήγορα μια ομάδα ξένων ενώνεται επιδιώκοντας με συγκινητικό τρόπο την αλήθεια. Γενικά το κοινό μπαίνει στον ρόλο. Όταν η κάθε ομάδα συζητήσει τα ευρήματά της τα ανακοινώνει στην ολομέλεια των ενόρκων. Ο «συντονιστής» παρεμβαίνει ανά τακτά διαστήματα για να δώσει οδηγίες. Οι περισσότεροι συμμετέχοντες μπήκαν τόσο ενεργά στον ρόλο που συμπεριφέρονταν

πλέον περισσότερο ως «ένορκοι» παρά ως ο εαυτός τους. Ένα μέρος του σεναρίου είναι ρευστό καθώς δημιουργείται κατά τη διάρκεια των ερωτήσεων που υποβάλλονται στον «κατηγορούμενο». Σε όλη τη διάρκεια βλέπεις το σπίτι των υπόλοιπων μελών του κοινού, οι οποίοι κάθονται χαλαρά στον καναπέ, τρώνε παράλληλα, ένας σκύλος πηγαινοέρχεται, ένα ζευγάρι αγγίζεται τρυφερά. Στο τέλος αφού αντεξετάζεται ο «κατηγορούμενος» μπροστά σε όλους, οι ένορκοι πρέπει να καταλήξουν σε ετυμηγορία. Στο τέλος της παράστασης αφού ανακοινωθεί η ετυμηγορία των «ενόρκων» αποκαλύπτεται και στο κοινό από τον ίδιο τον κατηγορούμενο η αλήθεια. Το κοινό έχει την ευκαιρία να καταθέσει την εμπειρία του στον ηθοποιό και να υποβάλει ερωτήσεις. Το προϊόν της παράστασης είναι αποτέλεσμα *devised* δουλειάς, προηγήθηκε δηλαδή έρευνα πραγματικών αστυνομικών αρχείων και στη συνέχεια οι δημιουργοί συμβουλευτήκαν ομάδα ανθρώπων που ειδικεύεται σε ζητήματα δικαιοσύνης, και κατόπιν αυτού, δομήθηκε το σενάριο.

## **B.21 *Traces of Antigone***

Το *Traces of Antigone* αποδόθηκε ψηφιακά στην πλατφόρμα Zoom και εκτελέστηκε στα Αγγλικά, Ελληνικά και Σουηδικά από ένα διεθνές cast με αγγλικούς υπότιτλους. Το έργο διερευνά θέματα της βίας και της οικοδόμησης των φύλων χρησιμοποιώντας μια μοναδική ποιητική γλώσσα. Το κοινό καλείται να αναζητήσει την Αντιγόνη στα δωμάτια του υγρού/ρευστού νου. Πού και ποιο είναι αυτό το κορίτσι που λείπει; Τι θέλει από εμάς; Είναι ένας μύθος, ένα όνειρο ή είναι όλα πολύ πραγματικά; Το κείμενο βασίστηκε σ' ένα από τα γνωστότερα έργα της σπουδαίας Σουηδής σύγχρονης συγγραφέως Χριστίνας Ουζουνίδη που αντλεί από τον αρχαιοελληνικό μύθο της Αντιγόνης και μιλά για την έμφυλη διαχρονική βία και την κατασκευή της έμφυλης ταυτότητας. Καταγράφει από τα «μέσα,» με ποιο τρόπο στην πατριαρχία το φύλο μετατρέπεται σε κοινωνική κατασκευή. Η συγγραφέας θα έλεγε κανείς, μεταφέρει μέσα στο υποκείμενο, το οποίο βλέπουμε μέσα από τα μάτια της Αντιγόνης, τους μηχανισμούς που επιβάλλουν μια «βιολογίστικη» στατική οπτική του φύλου. Παράλληλα εξετάζει τον τρόπο με τον οποίο οι θεσμοί αντιστρατεύονται την επιθυμία και ενώ φαινομενικά εκπροσωπούν όλες τις συλλογικότητες στην ουσία απωθούν το αδιανόητο, το ασύλληπτο και δεν επιτρέπουν την εκτός ορίων σκέψη. Η Αντιγόνη αντιστέκεται σαν ένα κορίτσι, που κρατάει όλες τις δυνατότητες ανοιχτές. Δεν κατεβαίνει στον τάφο, ανυψώνεται στον εικονικό ορίζοντα της ελευθερίας και της αυτονομίας.



Το έργο είναι γραμμένο σε φωνές, θυμίζοντας την γλώσσα της Σάρα Κέιν, αλλά είναι ακόμα πιο αφαιρετικό χωρίς να υποδηλώνεται το πότε τελειώνει η κάθε φωνή (με σημεία στίξης). Μοιάζει με μουσική παρτιτούρα η οποία έχει ως κύριο όχημα την ανθρώπινη φωνή. Σκηνοθετικά αντιμετωπίστηκε μουσικά ίσως σαν «ένα σύγχρονο χορικό, εκατομμύρια φωνές που ζητούν να τους δώσουμε την προσοχή μας, το υπερεγώ και το εγώ, οι φωνές που αντηχούν στο μυαλό της Αντιγόνης» (Έλλη Παπακωνσταντίνου 2020).<sup>151</sup> Η σκηνοθέτιδα Έλλη Παπακωνσταντίνου πειραματίστηκε με την έννοια του εγκλεισμού:

«Το θέατρο είναι μια τέχνη που προϋποθέτει τη φυσική παρουσία και αυτό το γνωρίζουμε πολύ καλά. Στη δική μας περίπτωση, η καραντίνα μας έφερε να κάνουμε πρόβες με τη βοήθεια μιας ψηφιακής πλατφόρμας. Διαπίστωσα ότι ο εγκλωβισμός των σωμάτων στα ψηφιακά παράθυρα άνοιγε διάλογο με τον εγκλωβισμό στην έμφυλη ταυτότητα και στη σύνδεση της γυναίκας με τον οίκο, τον ιδιωτικό χώρο», εξηγεί η Παπακωνσταντίνου. «Επομένως, ο αναγκαίος εγκλεισμός στο σπίτι και η μεταφορά μεγάλου μέρους της δραστηριότητάς μας στο διαδίκτυο, δεν ήταν ο μόνος λόγος για τη δημιουργία αυτής της νέας πρότασης. Εδώ, υπάρχει ως ζητούμενο η

---

<sup>151</sup> Συνέντευξη της Έλλης Παπακωνσταντίνου στη Νατάσα Μαστοράκου στο: <https://www.in.gr/2020/05/18/plus/interviews/elli-papakonstantinou-milaei-sto-gr-gia-tin-parastasi-antigone-test-pou-tha-provliithei-meso-zoom/>.

δημιουργία μιας νέας αισθητικής γλώσσας με μέσα που δεν έχουμε ξαναδουλέψει ποτέ» (Έλλη Παπακωνσταντίνου 2020).

Το έργο έκανε πρόβες αρχικά για να ανέβει ζωντανά. Ωστόσο επειδή η σκηνοθετίδα αναγκάστηκε να συνεχίσει τις πρόβες ψηφιακά άρχισε να αντιλαμβάνεται πως μέσα από αυτή τη συνθήκη αναδύονται αισθητικές και διακειμενικές αντιστοιχίες χάρη στη χρήση νέων μέσων. Η σκηνοθετίδα συνειδητοποίησε πως ο εγκιβωτισμός των ερμηνευτριών στο ψηφιακό τους παράθυρο συνομιλούσε με το ίδιο το περιεχόμενο του έργου. Επιπλέον το αντιμετώπισε ως ένα τρόπο να σκεφτεί τον δημόσιο χώρο ως χώρο ζωντανής σκέψης και να ανοίξει διάλογο για τα όρια της τέχνης. Αυτό που αποτέλεσε την μεγαλύτερη πρόκληση για την σκηνοθετίδα ήταν το ζήτημα της «παρουσίας». Πώς δηλαδή παρόλο που η φυσική παρουσία είναι αδύνατη μέσα σε μια παράσταση με τέτοια μορφή θα έδιδε ταυτόχρονα την αίσθηση της παρουσίας στον ίδιο τόπο και χώρο.



Η παράσταση ξεκινάει με οδηγίες πρόσβασης από την σκηνοθετίδα. Αρχικά, εμφανίστηκαν κενά παράθυρα τα οποία στη συνέχεια «γέμισαν» από φωτογραφίες των μελών του κοινού. Η σκηνοθετίδα πριν την έναρξη, έκανε μια εισαγωγική παρέμβαση με την οποία ονόμασε το θέατρο το οποίο επρόκειτο να παρακολουθήσουμε «theatre of seclusion». Ανά διαστήματα ζητείτο από το κοινό να ενεργοποιήσει την κάμερά του. Καθώς ο λόγος ρέει τίθενται υπαρξιακά, φιλοσοφικά ερωτήματα που αφορούσαν την βεβαιότητα, την αβεβαιότητα και την πίστη. Ο λόγος είναι αποσπασματικός και περιγράφει την «αόρατη βία» κατά των γυναικών: «βλέπουμε το γενικό το πιο βίαιο διφορούμενο και δομημένο που γίνεται αόρατο» κατά τα λεγόμενα των ηρωίδων. Επαναλήψεις όπως η φράση «αυτή δεν είναι μια

ιστορία για τον άντρα», το φύλο «ο άντρας» είναι μια κατασκευή, είναι συχνές κατά τη διάρκεια της παράστασης. Μια φωνή ακούγεται να υποβάλλει ερωτήσεις και να δίνει οδηγίες. Μια ηρώίδα βάφεται κοιτάζοντας στη φωτογραφική του κινητού και μια άλλη βλέπει μια φωτογραφία της παιδικής της ηλικίας την οποία αποθήκευσε στο κινητό. Η Αντιγόνη δεν κρατάει το κεφάλι του αδελφού της αλλά ένα γυναικείο κεφάλι. Το σκηνικό μεταφέρεται σ' ένα break out room,<sup>152</sup> σαν μια έξοδο κινδύνου όπου ακούγονται εξωτερικοί ήχοι απ' το δρόμο. Η ρευστότητα του χώρου είναι διάχυτη, καθώς μέσω των πολλαπλών διαδικτυακών παραθύρων, ο θεατής μεταφέρεται σε πολλαπλά οικιστικά, αλλά και πολιτισμικά περιβάλλοντα πράγμα που δημιουργεί άλλου είδους εγγύτητα και οικειότητα τόσο ανάμεσα στα μέλη του κοινού όσο και ανάμεσα στο κοινό και τους ηθοποιούς. Παρόλο που η παράσταση ήταν καθηλωτική, λείπει παρόλα αυτά «η φυσικότητα, ο ιδρώτας, το άγγιγμα, η παρουσία και η απουσία που αποζητά την απόλυτη προσοχή» όπως παραδέχτηκε και η σκηνοθέτιδα μετά το τέλος της παράστασης.

---

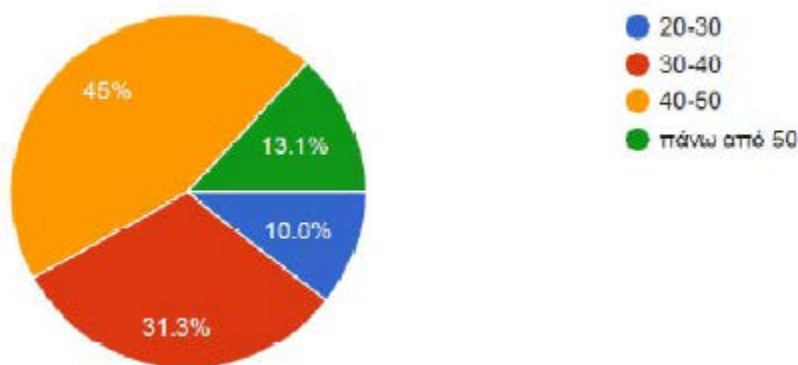
<sup>152</sup> Διαδικτυακό δωμάτιο που σου επιτρέπει να χωρίζεις τους συμμετέχοντες σε μικρότερες ομάδες

# Παράρτημα Γ

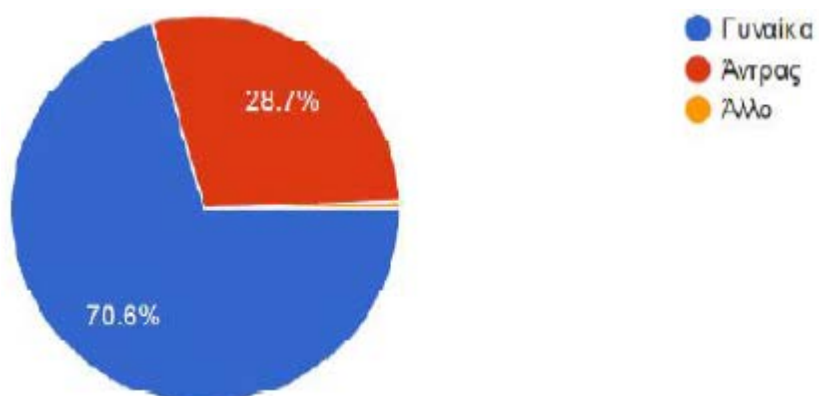
## Ερευνώντας την πρόσληψη του ψηφιακού θεάτρου στην Κύπρο

### Γ.1 Ευρήματα ποιοτικής έρευνας

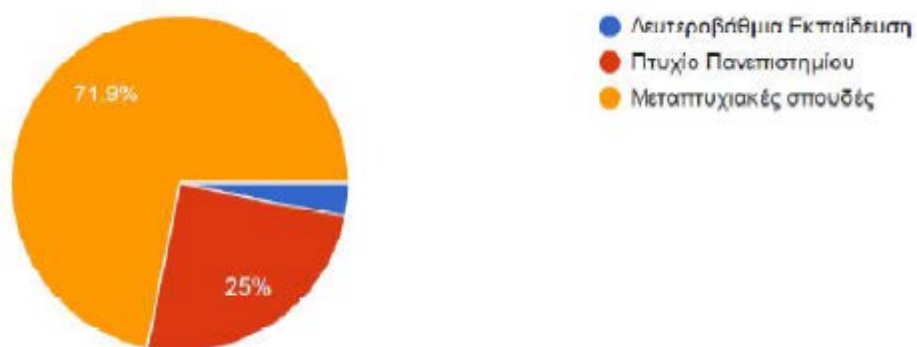
Εικόνα 1, Ηλικία



Εικόνα 2, Φύλο

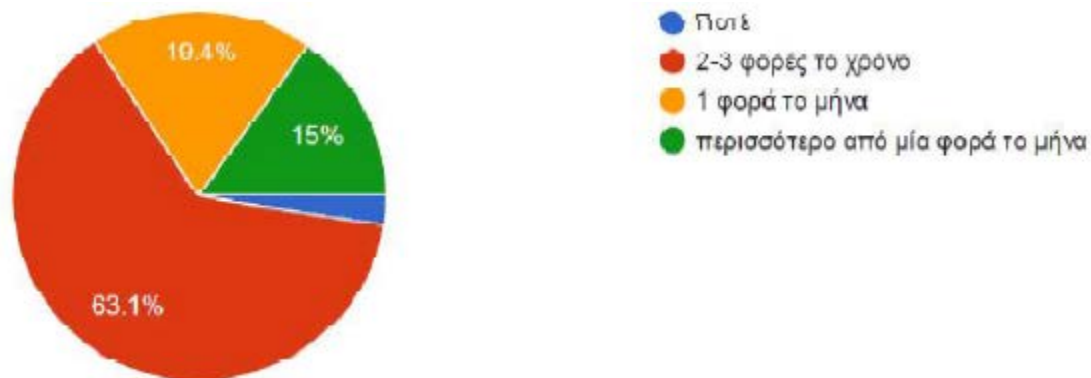


Εικόνα 3, Μόρφωση



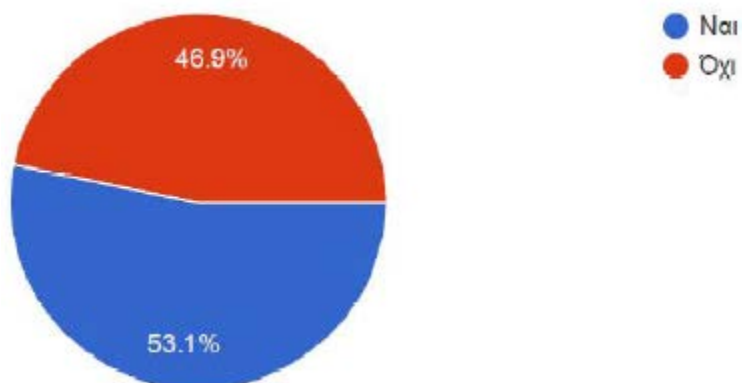
## Ψηφιακό θέατρο και κυπριακό κοινό, Γραφήματα, Σχέση Κοινού-Θεάτρου

Εικόνα 4.



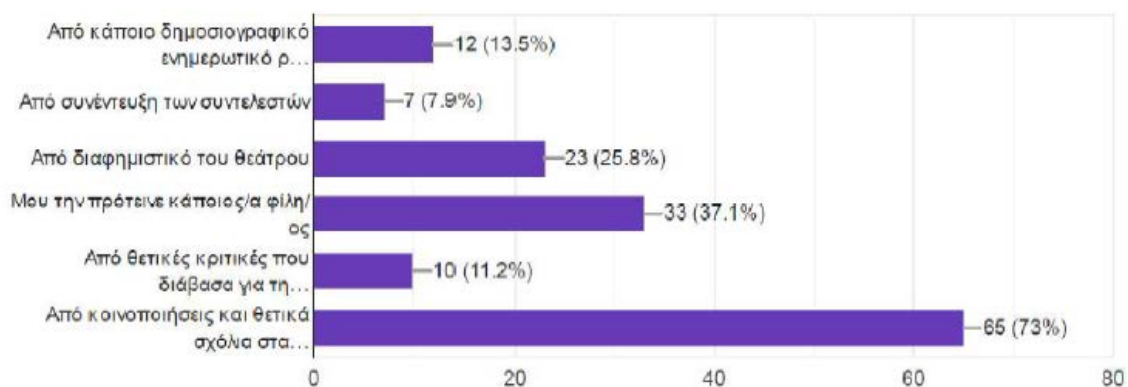
## Παρακολούθηση Θεατρικής Παράστασης κατά τη διάρκεια της Πανδημίας,

Εικόνα 5.



## Ενημέρωση για την Ψηφιακή Παράσταση

Εικόνα 6.



## Παρακολούθηση Παράστασης στο παρελθόν

Εικόνα 7



## Η πρόσληψη του ψηφιακού θεάτρου στην Κύπρο

Πίνακας 1

Πίνακας απαντήσεων (συχνότητα και ποσοστό) ερώτησης 5: Εάν δεν έχετε παρακολουθήσει κάποια ψηφιακή/διαδικυακή παράσταση παρακαλώ σημειώστε τι ισχύει κατά την άποψή σας:

	Διαφωνώ απόλυτα	Διαφωνώ	Ούτε συμφωνώ ούτε διαφωνώ	Συμφωνώ	Συμφωνώ απόλυτα
Δεν είναι ίδια η εμπειρία παρακολούθησης ψηφιακής παράστασης με τη ζωντανή εμπειρία	5 (5.3%)	2 (2.1%)	8 (8.5%)	43 (45.7%)	36 (38.3%)
Η τηλεόραση μας δεν υποστηρίζει υπηρεσία on demand και δεν μου αρέσει να παρακολουθώ από τον υπολογιστή	12 (13.6%)	22 (25.0%)	23 (26.1%)	24 (27.3%)	7 (8.0%)
Δεν έτυχε	11 (12.6%)	10 (11.5%)	18 (20.7%)	35 (40.2%)	13 (14.9%)

Δεν παρακολουθώ θέατρο γενικά	44 (50.6%)	27 (31.0%)	12 (13.8%)	2 (2.3%)	2 (2.3%)
Δεν γνώριζα πως υπάρχουν ψηφιακές/διαδικτυακές παραστάσεις	35 (25.3%)	22 (26.4%)	8 (14.9%)	17 (24.1%)	5 (9.2%)
Δεν ξέρω που να βρω ψηφιακές/διαδικτυακές παραστάσεις	22 (25.3%)	23 (26.4%)	13 (14.9%)	21 (24.1%)	8 (9.25)
Η παρακολούθηση από το σπίτι δεν γίνεται απρόσκοπτα (δεν ζω μόνος/η, το σπίτι είναι μικρό και είναι δύσκολο να απομονωθείς για να παρακολουθήσεις κάτι κλπ).	21 (23.9%)	21 (23.9%)	20 (22.7%)	16 (18.2%)	10 (11.4%)
Το θέατρο είναι συλλογική εμπειρία δεν έχει νόημα να βλέπεις μια παράσταση απ' το σπίτι μόνος σου.	8 (8.7%)	19 (20.7%)	24 (26.1%)	20 (21.7%)	21 (22.8%)

Πίνακας 2

Πίνακας απαντήσεων (συχνότητα και ποσοστό) ερώτησης 6: Εάν έχετε παρακολουθήσει κάποια ψηφιακή/διαδικτυακή παράσταση παρακαλώ σημειώστε τι ισχύει στην περίπτωση σας:

	Διαφωνώ απόλυτα	Διαφωνώ	Ούτε	Συμφωνώ	Συμφωνώ απόλυτα
--	--------------------	---------	------	---------	--------------------

			συμφωνώ ούτε διαφωνώ		
Η εμπειρία παρακολούθησης μιας ψηφιακής/διαδικτυακής παράστασης είναι η ίδια με τη ζωντανή	26 (29.5%)	51(58 %)	7 (8%)	2 (2.3 %)	2 (2.3%)
Η εμπειρία παρακολούθησης μιας ψηφιακής/διαδικτυακής παράστασης είναι διαφορετική από τη ζωντανή αλλά εξίσου «μαγική»	11 (12.6%)	25 (28.7%)	30 (34.5%)	21 (24.1%)	1 (0.1%)
Η εμπειρία παρακολούθησης μιας ψηφιακής/διαδικτυακής παράστασης δεν μπορεί να υποκαταστήσει τη ζωντανή παράσταση	5 (5.7%)	5 (5.7%)	7 (8.0%)	30 (34.1%)	41 (46.6%)
Μου αρέσει περισσότερο να παρακολουθώ μια παράσταση από την άνεση του σπιτιού μου	29 (33.3%)	37 (42.5%)	19 (21.8%)	1 (1.1%)	1 (1.1%)
Το θέατρο είναι και κοινωνικό γεγονός. Το να παρακολουθείς μόνος απ' το σπίτι δεν είναι εξίσου ευχάριστο	5 (5.7%)	10 (11.4%)	15 (17.0%)	26 (29.5%)	32 (36.4%)

Ανταποκρίθηκε στις προσδοκίες μου	8 (9.3%)	9 (10.5%)	37 (43.0%)	31 (36.0%)	1 (1.2%)
Θα συνιστούσα αυτή την εμπειρία και σε άλλους	7 (8.3%)	6 (7.1%)	27 (32.1%)	37 (44%)	4 (8.3%)
Με άγγιξε συναισθηματικά	7 (8.2%)	8 (9.4%)	31 (36.5 %)	34 (40.0%)	5 (5.9%)
Πιστεύω πως η διαδικτυακή/ψηφιακή παράσταση καθοδηγεί τη σκέψη και προσοχή του θεατή εκεί που θέλει. Έτσι, εμποδίζει την ελεύθερη πρόσληψη από το κοινό πράγμα που συμβαίνει στη ζωντανή παράσταση	7 (8.0%)	19 (21.8%)	31 (35.6%)	24 (27.6%)	6 (6.9%)
Το ψηφιακό/διαδικτυακό θέατρο είναι εξίσου συμμετοχικό με το ζωντανό	23 (26.7%)	40 (46.5%)	18 (20.9%)	4 (4.7%)	1 (1.2%)

Πίνακας 3

Πίνακας απαντήσεων (συχνότητα και ποσοστό) ερώτησης 7: Σε τι διαφέρει η ψηφιακή/διαδικτυακή παράσταση από τη ζωντανή; Παρακαλώ σημειώστε τι ισχύει στην περίπτωσή σας:

	Διαφωνώ απόλυτα	Διαφωνώ	Ούτε συμφωνώ	Συμφωνώ	Συμφωνώ απόλυτα
--	--------------------	---------	-----------------	---------	--------------------

			ούτε διαφωνώ		
Η διάσταση του χώρου και του χρόνου διαφοροποιείται	4 (2.5%)	7 (4.4%)	13 (8.1%)	83 (51.9%)	53 (33.1%)
Η επικοινωνία ηθοποιού θεατή έχει διαφορετικά χαρακτηριστικά σε κάθε περίπτωση	4 (2.5%)	2 (1.3%)	5 (3.1%)	72 (45.0%)	77 (48.1%)
Η συλλογική εμπειρία/πρόσληψη από το κοινό έχει διαφορετική σε κάθε περίπτωση	6 (3.8%)	2 (1.3%)	10 (6.3%)	79 (49.4%)	63 (39.4%)

Πίνακας 4

Πίνακας απαντήσεων (συχνότητα και ποσοστό) ερώτησης 8: Παρακαλώ να σημειώσετε σε ποιο βαθμό συμφωνείτε ή διαφωνείτε με τις παρακάτω δηλώσεις:

	Διαφωνώ απόλυτα	Διαφωνώ	Ούτε συμφωνώ ούτε διαφωνώ	Συμφωνώ	Συμφωνώ απόλυτα
Η ανάπτυξη της τεχνολογίας σε συνδυασμό με τη συνέχιση της Πανδημίας θα υποχρεώσει τους δημιουργούς να αναζητήσουν νέες μορφές έκφρασης ανάμεσά τους και το ψηφιακό/διαδικτυακό θέατρο	5 (3.1%)	6 (3.8%)	13 (8.1%)	94 (58.8%)	42 (26.3%)

Το ψηφιακό θέατρο είναι μια αυτόνομη θεατρική τέχνη	7 (4.4%)	24 (15.0%)	65 (40.6%)	50 (31.3%)	14 (8.8%)
Το ψηφιακό θέατρο αποτελεί απλώς μια εναλλακτική πολιτιστική πρόταση σε περιόδους κρίσης (πόλεμοι, πανδημία κλπ)	8 (5.0%)	26 (16.3%)	27 (16.9%)	78 (48.8%)	21 (13%)
Το ψηφιακό/διαδικτυακό θέατρο είναι πιο προσβάσιμο	4 (2.5%)	15 (9.4%)	36 (22.5%)	84 (52.5%)	21 (13.1%)
Το ψηφιακό/διαδικτυακό θέατρο είναι πιο ελκυστικό	53 (33.1%)	69 (43.1%)	31 (19.4%)	5 (3.1%)	2 (1.3%)
Το ψηφιακό/διαδικτυακό θέατρο δίνει τη δυνατότητα παρακολούθησης παραστάσεων απ' όλα τα μέρη του πλανήτη.	4 (2.5%)	4 (2.5%)	12 (7.5%)	75 (46.9%)	65 (40.6%)
Το ψηφιακό/διαδικτυακό θέατρο προσφέρει τη δυνατότητα διάδρασης ανάμεσα στους συμμετέχοντες θεατές	8 (5.0%)	19 (11.9%)	28 (17.5%)	74 (46.3%)	31 (19.4%)

από όλα τα μέρη του πλανήτη.					
Το ψηφιακό/διαδικτυακό θέατρο δίνει τη δυνατότητα εξ' αποστάσεως συνεργασίας καλλιτεχνών από διαφορετικά πολιτισμικά περιβάλλοντα.	5 (3.1%)	12 (7.5%)	28 (17.5%)	84 (52.5%)	31 (19.4%)
Το ψηφιακό διαδικτυακό θέατρο προσφέρει τη δυνατότητα παρακολούθησης παραστάσεων που δεν θα είχατε τη δυνατότητα να παρακολουθήσετε υπό άλλες συνθήκες.	5 (3.1%)	5 (3.1%)	14 (8.8%)	87 (54.4%)	49 (30.6%)
Η τέχνη του θεάτρου έστω και σε ψηφιακή/διαδικτυακή μορφή κατά τη διάρκεια της Πανδημίας υπήρξε πολύ σημαντική.	2 (1.3%)	11 (6.9%)	27 (16.9%)	69 (43.1%)	51 (31.9%)
Ο ρόλος του ζωντανού θεάτρου ειδικά στις δύσκολες εποχές που	2 (1.3%)	6 (3.8%)	17 (10.6%)	75 (46.9%)	50 (37.5%)

διανύουμε είναι πιο καίριος από ποτέ.					
Το ψηφιακό/διαδικτυακό θέατρο θα συνεχίσει την παρουσία του και μετά το τέλος της πανδημίας.	6 (3.8%)	14 (8.8%)	51 (31.9%)	71 (44.4%)	18 (11.3%)
Μετά ο τέλος της πανδημίας ο κόσμος θα συρρεύσει στις ζωντανές παραστάσεις με ακόμα μεγαλύτερη επιθυμία απ' ό,τι στο παρελθόν.	5 (3.1%)	9 (5.6%)	45 (28.1%)	59 (36.9%)	42 (26.3%)
Ανυπομονώ να δω τι θα φέρει η επόμενη μέρα της πανδημίας στο θέατρο από πλευράς έμπνευσης και καλλιτεχνικής δημιουργίας.	3 (1.9%)	8 (5.0%)	20 (12.5%)	69 (43.1%)	60 (37.5%)

Έλεγχοι διαφοροποίησης συμπεριφοράς και απόψεων του κοινού, βάσει συγκεκριμένων δημογραφικών χαρακτηριστικών - Βαθμός συνάφειας των απαντήσεων των συμμετεχόντων με τα ζητήματα που τους είχαν τεθεί

- Έγινε έλεγχος για να φανεί εάν υπήρχαν διαφορές ανάμεσα στις απαντήσεις των συμμετεχόντων και οι οποίες σχετίζονται με το φύλο ( $p < 0.05$ ), το επίπεδο εκπαίδευσης και το εάν παρακολούθησαν ή όχι ψηφιακή παράσταση.
- Από τον έλεγχο σύγκρισης μέσων όρων t-test προέκυψε πως δεν υπήρξε καμία στατιστικά σημαντική διαφορά ως προς το φύλο. Ταυτόχρονα από τον έλεγχο ANOVA <sup>153</sup>δεν προκύπτει καμία στατιστικά διαφορά ούτε ως προς επίπεδο εκπαίδευσης.

<sup>153</sup> Ο έλεγχος διασποράς ANOVA αξιοποιείται για τη σύγκριση μέσων όρων όταν η κατηγοριακή μεταβλητή διακρίνει το δείγμα μας σε περισσότερες από δύο ομάδες

- Τέλος, διαφαίνεται πως δεν υπήρξε στατιστικά σημαντική διαφορά ανάμεσα σ' εκείνους που παρακολούθησαν και εκείνους που δεν παρακολούθησαν κάποια ψηφιακή παράσταση. Αυτό όπως έχει ήδη επισημανθεί, καταδεικνύει ότι οι απόψεις του κοινού είναι παγιωμένες και ανεξάρτητες από το κατά πόσον παρακολούθησαν ή όχι κάποια ψηφιακή παράσταση.

Ως προς τον έλεγχο συσχέτισης των δηλώσεων διαφαίνονται τα πιο κάτω:

- Στην ερώτηση 5, φαίνεται να υπάρχει στατιστικά σημαντική σχέση ( $p < 0.05$ ) ανάμεσα στη δήλωση «**Η εμπειρία παρακολούθησης μιας ψηφιακής/διαδικτυακής παράστασης είναι η ίδια με τη ζωντανή**» και της δήλωσης «**Το θέατρο είναι συλλογική εμπειρία δεν έχει νόημα να βλέπεις μια παράσταση απ' το σπίτι μόνος σου**» ( $r=0.476$ )
- Υπάρχει στατιστικά σημαντική σχέση ( $p < 0.05$ ) της δήλωσης «**Δεν παρακολουθώ θέατρο γενικά**» με τη δήλωση «**Δεν γνώριζα πώς υπάρχουν ψηφιακές/διαδικτυακές παραστάσεις**» ( $r=0.372$ ) και με τη δήλωση «**Δεν γνωρίζω πού να βρω ψηφιακές /διαδικτυακές παραστάσεις**» ( $r=0.348$ ). Οι δύο τελευταίες δηλώσεις δε, εμφανίζουν ακόμη πιο σημαντική στατιστικά σχέση ( $r=0.727$ ).
- Στην ερώτηση 6 φάνηκαν στατιστικά σημαντικές σχέσεις ( $p < 0.05$ ) στις ακόλουθες δηλώσεις μεταξύ τους: «**Η εμπειρία παρακολούθησης μιας ψηφιακής/διαδικτυακής παράστασης είναι διαφορετική από τη ζωντανή αλλά εξίσου «μαγική»**» με τη δήλωση «**Ανταποκρίθηκε στις προσδοκίες μου**» ( $r= 0.469$ ), Επίσης, η δήλωση,- «**Η εμπειρία παρακολούθησης μιας ψηφιακής/διαδικτυακής παράστασης δεν μπορεί να υποκαταστήσει τη ζωντανή παράσταση**» με τη δήλωση «**Το θέατρο είναι και κοινωνικό γεγονός. «Το να παρακολουθείς μόνος απ' το σπίτι δεν είναι εξίσου ευχάριστο**» ( $r= 0.641$ ), με τη δήλωση «**Η εμπειρία παρακολούθησης μιας ψηφιακής/διαδικτυακής παράστασης είναι διαφορετική από τη ζωντανή αλλά εξίσου «μαγική»**» με τη δήλωση «**Θα συνιστούσα αυτή την εμπειρία και σε άλλους**»( $r=0.470$ ), η δήλωση «**Ανταποκρίθηκε στις προσδοκίες μου**» με τη δήλωση «**θα συνιστούσα αυτή την εμπειρία και σε άλλους**»( $r= 0.795$ ). Τέλος σχέση ανάμεσα στις δηλώσεις «**Με άγγιξε συναισθηματικά**» και της δήλωσης «**Θα τη συνιστούσα και σε άλλους**»( $r=0.831$ ) και «**Με άγγιξε συναισθηματικά**» και «**Ανταποκρίθηκε στις προσδοκίες μου**»( $r= 0.742$ )
- Στην ερώτηση 8, προέκυψαν στατιστικά σημαντικές σχέσεις ( $p < 0.05$ ) στις ακόλουθες δηλώσεις μεταξύ τους: «**Η ανάπτυξη της τεχνολογίας σε συνδυασμό με τη συνέχιση της Πανδημίας θα υποχρεώσει τους δημιουργούς να αναζητήσουν νέες μορφές έκφρασης ανάμεσά τους και το ψηφιακό/διαδικτυακό θέατρο**» και «**Το ψηφιακό/διαδικτυακό θέατρο είναι πιο προσβάσιμο**» ( $r=0.341$ ), «**Η ανάπτυξη της**

τεχνολογίας σε συνδυασμό με τη συνέχιση της Πανδημίας θα υποχρεώσει τους δημιουργούς να αναζητήσουν νέες μορφές έκφρασης ανάμεσά τους και το ψηφιακό/διαδικτυακό θέατρο και «Το ψηφιακό/διαδικτυακό θέατρο προσφέρει τη δυνατότητα «επικοινωνίας» του κοινού από διαφορετικά πολιτισμικά περιβάλλοντα ( $r=0.438$ ).

# Παράρτημα Δ

## Οι καλλιτέχνες εν μέσω πανδημίας

### Δ.1 Μεθοδολογία Έρευνας

Ως εργαλείο έρευνας, επιλέχθηκε η ερευνητική συνέντευξη, αφού, εξυπηρετεί τους παρακάτω τρεις σκοπούς: συλλογή πληροφοριών που έχουν άμεση σχέση με τους στόχους της έρευνας: αποκτώντας πρόσβαση σε όσα βρίσκονται στο μυαλό του ατόμου, μπορούμε να μετρήσουμε τι γνωρίζει, τι του αρέσει, και τι πιστεύει (στάσεις και πεποιθήσεις) (Tuckman, 1972). Παράλληλα, η συνέντευξη χρησιμοποιήθηκε για να ελεγχθούν υποθέσεις, όπως για παράδειγμα για το πώς θα επηρεαστεί η θεατρική φόρμα στο μέλλον (πώς θα προσαρμοστεί καλλιτεχνική δημιουργία, ποιο ρόλο θα διαδραματίσει η τεχνολογία, ποια θα είναι η στάση του κοινού κ.α), αλλά και για να διατυπωθούν νέες, αλλά και ως ένας επεξηγηματικός μηχανισμός για να αναγνωριστούν οι μεταβλητές και οι σχέσεις τους. Το κύριο σώμα της συνέντευξης διαμορφώθηκε από τη μεταγραφή των στόχων της έρευνας σε ερωτήσεις.

Η ποιοτική έρευνα υπό μορφή συνέντευξης πλεονεκτεί σε σχέση με την ποσοτική έρευνα ως προς το γεγονός ότι επιτρέπει τη διερεύνηση των απόψεων και πεποιθήσεων σε μεγαλύτερο βάθος απ' ό,τι στην περίπτωση των άλλων μεθόδων συλλογής στοιχείων. Οι απαντώντες συμμετέχουν περισσότερο κατά τη διάρκεια τους και συνεπώς είναι πιο κινητοποιημένοι, ώστε να δίνουν τη δυνατότητα για συλλογή περισσότερων πληροφοριών και έτσι να γίνεται καλύτερος χειρισμός δυσκολότερων και ανοικτού τύπου ερωτήσεων (Oppenheim 1992:81-2). Παράλληλα οι ανοικτές ερωτήσεις «παρέχουν ένα πλαίσιο αναφοράς για τις απαντήσεις των ερωτώμενων αλλά βάζουν ελάχιστους περιορισμούς στις απαντήσεις και στην έκφρασή τους» (Kerlinger, 1970). Οι συνεντεύξεις ήταν ημιδομημένες και διερευνητικές. Οι συμμετέχοντες είχαν τη δυνατότητα να εμπλακούν

συναισθηματικά, με αυθεντικότητα και με πλούσιο και σε βάθος λόγο για τις εμπειρίες τους (Cohen κ.α,2008: 454-6). Τέλος, διατυπώθηκαν τόσο ερωτήσεις που στηρίζονται σε γεγονότα καθώς και ερωτήσεις που ζητούν γνώμες (Cohen,Manion 1997: 383). Στη συνέχεια ακολούθησε κωδικοποίηση των απαντήσεων και η καταγραφή γενικεύσεων.

## **Δ.2 Συνεντεύξεις Καλλιτεχνών**

- ❖ **(οι συνεντεύξεις παρατίθενται αυτούσιες χωρίς καμία επεξεργασία ή διόρθωση)**

**Daphne Alexander, 07/12/20**

**Do you think Theater and the world of Art were ready to cope with such a crisis as a Pandemic?**

I don't think anybody was ready for what happened, however the art and theatre world reacted swifly, spontaneously, and provided some interesting and unexpected alternatives. Films went from cinema release to online platforms, theatres made their productions available online, live events were widely produced and scores of artists created films and theatre/art pieces in their homes. However the economic consequences were harder to curtail and some theatres and production companies across the world were unable to survive the sudden catastrophe.

**To what extent were your professional plans overturned?**

My life after March 2020 changed entirely. I was going to present the inaugural ceremony of Thessaloniki Documentary Festival in early March 2020 and go on to do a movie in May 2020. The former was cancelled and the latter was postponed. A trip to NYC for an acting seminar scheduled for late March was also cancelled. The only thing that didn't change in my professional life this year was the shoot of a short film in Athens in September 2020 at the BME when the covid restrictions were relaxed in Greece. Other than that, all of my work since March and for the remainder of the year took place at home, and/ or was moved online. I took part in an online theatre production of "The Odyssey" for Jermyn Street Theatre in October 2020, voiced two audiobooks, a video game and some voice commercials. My husband (playwright and director James Phillips) and I also shot a short film ("Lullaby") exclusively in our home in central London!

**Did you adjust your professional plans to remain active, both during the lockdown and while the measures of social distancing were implemented?**

I did adjust, and in fact ended up being much more active than I normally am simply because I was determined to not let this time be wasted. I became more disciplined with my time and ended up focusing on the craft of acting (voice and movement, learning classical and modern monologues, reading new plays and scripts etc). I recorded some poetry and filmed some short videos for friends or organisations who asked me to. I also set up a home recording studio for my voiceover work. Finally, I ended up doing all of my auditions from home, by setting up a simple space to film the scenes I was sent (with the invaluable help of my husband as cameraman!)

**Was this period a source of artistic inspiration for you? (Inclusion, isolation, social alienation, financial insecurity, uncertainty, fear, etc.)**

It was a period of great inspiration actually, because I spent an enormous amount of time without much of the outside world influencing my thoughts, and because I spent a good part of my time focusing on things like yoga and breathing, voice work etc. Consequently, I feel I have become more relaxed and centred. Being unable to have a proper social life, frustrating though it was, showed me what I can achieve on my own. I also came to love the deep silences, especially in the early hours of the morning. Funnily enough, even though what happened was very scary, this period has made me less afraid when it comes to my artistic aspirations.

**Have you tried to promote part of your work through technology, social media etc?** Differences noted between digital and live performances? Could digital / online representation replace live? I did promote my work online. I recited some online poetry as part of a scheme organised by my old University College (Somerville College, Oxford) and posted it online, on Instagram, Facebook, YouTube and Twitter. I also posted "Lullaby," the short film that my husband and I made in our home during the first wave of the lockdown, on YouTube. I did a couple of interviews (one for TV and one for a newspaper), via Zoom. The difference is that, especially in regards to live work (and not film), the absence of a live audience is palpable, and affects one's performance. The fact that a performer is looking into the green light on the computer instead of into her fellow actor's eyes or at the audience robs the actors of sensory, organic and in the moment reactions, which are frankly irreplaceable in an online setting.

**Has the Pandemic redefined the aesthetics of performances? If yes, in what way?** The Pandemic has created theatre that does not involve close human interaction. I have noticed growing use of monologues, or one woman/one man

shows. It is very strange because theatre is by its very essence a group, or ensemble activity, and that's another reason why the Pandemic has hit it so hard. It is impossible for me to imagine a rehearsal room or a stage production where people are trying to socially distance.

**How have theater professionals in your country responded and continue to respond?**

Theatre professionals in the UK made a lot of their previous productions available online. For example, the National Theatre in London has just launched a new streaming platform. But they also made new work with new ways. For example, I took part in a live production of a new translation of "The Odyssey" for Jermyn Street Theatre from my living room. There's also been a lot of pressure placed on the government (rightly so) to save theatres going out of business, as, especially in this country, the theatre is a huge source of income for an enormous amount of theatre professionals and brings in a huge profit to the UK.

**Many artists and theaters have uploaded and are uploading digital / online performances. What is your opinion about this "invasion" of technology?**

I think it's better than nothing and I think it's an extraordinary way to share work across countries and borders. Suddenly people in Cyprus could watch work from English theatres, and people in England could watch productions of the Schaubühne in Berlin. That is a truly exciting development. However, it is not the same as seeing a theatrical production live, as the experience of live theatre cannot be replaced by technology.

**Have you attended such performances? And if so, how do they redefine perception and communication with the audience/public?**

I did watch a lot of online theatre and, much as I appreciated the chance to watch theatre when it was not possible to go outside, and admired some tremendous performances, I must confess that it cannot ever replace the real thing. For example, at home one gets interrupted often and very rarely watches something from start to finish without pausing. Plus the experience of watching a live performance feet away from the actors, with a live audience watching and hearing the story at the same time is a sensory experience that cannot be replaced or faked!

**What is your view on hybrid creation (combining live with online element)? To what extent do you think this can be a future artists direction?**

Hybrid creation has been around for a while and very much used by theatre in many countries before the Pandemic. I think it will continue to be used, possibly more so than before. I personally like it when online material is used sparingly in a live performance and only when its content is closely linked and irreplaceable within the piece, and not just as a gimmick for the director to be “on trend”.

**What will the *day after* bring in terms of artistic creation?**

My prediction is that there will be an explosion of creativity, thirst for more theatre, film and art, and increased thirst for live spectacles. But I’ve always been an optimist!

**What role should Theater play during the current dystopian time we live in?**

Theatre has always found a way to inspire, to entertain, to teach, to heal by shining a light on what it means to be human. More than ever, now, its role is supremely important for people stuck inside, often lonely and anxious. So its online/onscreen reincarnation has an added importance and urgency.

**Egils Melbardis, 01/01/2021**

**Do you think Theater and the world of Art were ready to cope with such a crisis as a Pandemic?**

No and it is/was not possible for theatre to get ready for something like this.

**To what extent were your professional plans overturned?**

Around 90%

**Did you adjust your professional plans to remain active, both during the lockdown and while the measures of social distancing were implemented?**

No, it was not possible. There are just few things/plans still going on. Such as partly filming of TV serial, voice work at TV, translating. But the everyday work at the theatre, other projects connected to the theatre arts are all stopped.

**Was this period a source of artistic inspiration for you? (Inclusion, isolation, social alienation, financial insecurity, uncertainty, fear, etc.)**

No. This is a great challenge for me to think about myself in this profession after the break. Also this is a great surprise for me how hard it is to live without regular energy changing with audience during live shows. I would not call it an inspiration at all.

**Have you tried to promote part of your work through technology, social media etc?**

**Differences noted between digital and live performances? Could digital / online representation replace live?**

Yes, I have participated in several projects which were turned into digital version. But it is not working that way. Such projects have to be made for the digital sources from the very beginning. Online representation can not replace the live one. it is something totally different kind of art.

**Has the Pandemic redefined the aesthetics of performances? If yes, in what way?**

I hope not, when we will come back to the usual.

**How have theater professionals in your country responded and continue to respond?**

In different chaotic ways. Theatres and producers needed extra money for such changes. And also we don't have so many professionals that are well educated to make projects and performances online etc. In our country there is also a big problem with the audience to reach through different digital sources. Our people are very used to enter the theatre, it is a part of our national tradition. People in general do not expect other ways of performances. Such as online - people saw a few and decided to wait till normal theatre life will go on again.

**Many artists and theaters have uploaded and are uploading digital / online performances. What is your opinion about this "invasion" of technology?**

It is a very good thing for history. To keep some performances for later. But it can not replace the life show.

**Have you attended such performances? And if so, how do they redefine perception and communication with the audience/public?**

Yes, I have. In general it does not work. It works as advertising. Not to forget about us, the theatre etc. But it is just an experiment. And theatre will not survive in such form. Tv shows, serials, online concerts, films - yes. But not theatre.

**What is your view on hybrid creation (combining live with online element)? To what extent do you think this can be a future artistic direction?**

As soon as it will be possible to get back to normal, it will be less requested than before. My experience is that people already are tired of screens. The only good thing for the theatre from the pandemic will be, that people are already hungry for the life shows. And for some time, I believe, attending theatre will be something very special again.

**What will the *day after* bring in terms of artistic creation?**

I have no idea..:)

**What role should Theater play during the current dystopian times we live in?**

We need to make humanity important again. We have to talk about basic values, about relationships between people. We have to talk about things that are totally normal and important, but not achievable during this pandemic. For people not to forget about them.

**James Philip, 21/12/20**

**o you think Theater and the world of Art were ready to cope with such a crisis as a Pandemic?**

No, but the best of the industry has responded in innovative and exciting ways. You should check out some of the more community responses, such as the Leeds based company Slung Low and their food bank during the crisis.

<http://www.aledsrevolution.co.uk/holbeck-wellbeing-is-in-the-right-hands-why-a-theatre-company-is-running-a-foodbank>

**To what extent were your professional plans overturned?**

Hugely. The theatre has largely been shut in this country since March, and facing existential crisis. I was lucky in that a film I shot just before lock down was released in May, so that gave me some sense of getting work out during the pandemic.

**Did you adjust your professional plans to remain active, both during the lockdown and while the measures of social distancing were implemented?**

I've had to make massive adjustments, both to my practice and to my work as a producer.

Alongside my other creative work I'm Artistic Director of NSDF, a historic festival here for emerging artists. I had to cancel and then re-produce the entire event digitally in just two weeks in late March 2019.

Here's a link to an article I wrote in the Sunday Times about that and I'll attach the draft of the article if you don't have a subscription:

<https://www.thetimes.co.uk/edition/culture/we-took-the-national-student-drama-festival-online-and-welcomed-in-the-world-0rv5hdxxv>

I'll also attach the Festival Report document which gives you a sense of the scale of a digital event produced two weeks after the first lockdown. We had 10,000 attendees.

**Was this period a source of artistic inspiration for you? (Inclusion, isolation, social alienation, financial insecurity, uncertainty, fear, etc.)**

I have tried to keep moving forward. That's all you can do. I think anyone who tells you it was entirely inspiring is pretending. The industry relies on freelancers, but it doesn't protect them well. So financial insecurity has been a huge problem for many.

**Have you tried to promote part of your work through technology, social media etc? Differences noted between digital and live performances? Could digital / online representation replace live?**

Digital can never replace live work, the theatre's liveness is what makes it unique.

However the theatre has tried to increase its digital offerings through the pandemic, with some notable success. The problem for producing houses has been monetizing that product: especially from government funded institutions who are essentially selling things that people have already paid for once, in a reduced digital form.

As a producer I have done projects like this, all of which have been free and open to everyone:

<https://www.nsd.org.uk/what-we-do/the-bigger-room-project/>

<https://www.nsd.org.uk/what-we-do/nsdf-creates/>

The purpose is to connect people and offer inspiration and opportunity during the lockdown and crisis.

We've created Zoom shows, discussions and debate panels, meeting spaces and tried to spread connection and usefulness.

**Has the Pandemic redefined the aesthetics of performances? If yes, in what way?**

It's too soon to say. I think it is more likely that hybrid work will become more prevalent, but there has been so little performance that it's impossible to say at this moment what affect the pandemic will have had.

**How have theater professionals in your country responded and continue to respond?**

Some brilliantly, others with depressing uselessness.

There have been two groups: the ones who run towards the problem and keep creating, whatever the odds, whatever the difficulties; and the ones who have spent the crisis on whatsapp groups, or furloughed on their salaries.

The future belongs, I hope, to the first group.

**Many artists and theaters have uploaded and are uploading digital / online performances. What is your opinion about this "invasion" of technology?**

Artists need to make things however they can. It's not an invasion but a necessity.

And thinking there was no tech before 2020 is wrong. My 4 part epic show *Flood* for the Capital of Culture 2017 was a short film, two live stage plays and a 30 minute filmed piece for BBC TV. I'll attach the script.

I shot a second short film during the height of the first lockdown, adapted from a part of one of my stage works, and about a mysterious plague that strikes London:

<https://vimeo.com/438470850>

You make what you can, how you can and whenever you can.

**Have you attended such performances? And if so, how do they redefine perception and communication with the audience/public?**

I've produced a whole festival!

I'll attach the Festival report, so you can see what is possible.

Happy to chat further!

**What is your view on hybrid creation (combining live with online element)? To what extent do you think this can be a future artistic direction?**

It's inevitable now, and there are positives. One is reach and diversity. Most theatre doesn't reach most people: the more digital means can widen access the better. However the unique fact of live performance is what is vital to the theatre. It will not survive without a vaccine programme. If people can't gather in large numbers in a communal space then theatre is dead.

**What will the *day after* bring in terms of artistic creation?**

New work of ambition and scope I hope. That's what I'm making.

In reality what we will see is a few years of horribly cautious programming by theatres who think they will survive by trying to put famous people in cheap shows, or musicals.

This will be a disaster.

The theatre won't die because *Les Miserables* closes.

It will die because it is too expensive and irrelevant to the big questions.

It's going to be a real fight, and I think there'll be a type of running civil war between the establishment and the artists.

Let's hope the artists win: although it's going to be tough. The establishment have the purse strings.

I hope we'll see a revival of exciting, smaller scale work, new voices and genuine thinking.

We may see establishment imposed politics and commercial nonsense though....

**What role should Theater play during the current dystopian times we live in?**

The same as it always should: to be honest about how we are and why we are how we are. And to give some hope.

**Karlis Reijers, 16/01/2021**

**Do you think Theatre and the world of Art were ready to cope with such a crisis as a Pandemic?**

From professional perspective Theater in Latvia was not ready for such turn of events at all, because theater culture in Latvia has been and is quite stereotypically classical and stagnant. Pandemic turned our habits around. The rhythm broke and most of artists and spectators did not know how to respond and what to do in this new given time and conditions.

**To what extent were your professional plans overturned?**

My plans and schedule was paused. At start, in spring there were not any thoughts about how long it is going to take to turn back to normal rhythm. I understood that situation was serious, but I had no doubts that things will turn back to normal soon. It did not.

**Did you adjust your professional plans to remain active, both during the lockdown and while the measures of social distancing were implemented?**

Me and my colleagues soon after first lockdown created entertaining talk show where we video called some celebrities in Latvia using Google Hangouts. It was made to keep us active and to represent to society that we still do something, we have not stopped and remind to society about new projects that Theatre have created during this lockdown. In July I worked to create new play called "Margareta".

**Was this period a source of artistic inspiration for you? (Inclusion, isolation, social alienation, financial insecurity, uncertainty, fear, etc.)**

This period was relief for me as an artist, because I have had very intense few years and I waited for moment to take a break and to recover. It has been an opportunity to restart my thoughts. It has been observation of people's characteristics. A lot of people tend to act out in social media and it is place for me as an artist to find out what are they thinking. Most of the the time it makes me sad or sick, but I believe that I could use it later.

**Have you tried to promote part of your work through technology, social media etc? Differences noted between digital and live performances? Could digital / online representation replace live? This is tough question for me personally,**

because I am afraid of new technologies. Not in scared way, but I strongly believe that it will take humanity away. I am very passive in social media, so I do not promote anything, even my work. So active digital performance era is something new for society. People are using it because they are missing any kind of performances. I have not heard any comments about that digital performances are better in any kind of way than live ones. I think if they replace, then it is death of humanity.

**Has the Pandemic redefined the aesthetics of performances? If yes, in what way?**

I think changes that the pandemic and digitalisation has caused cannot yet be seen in the classical theatre plays.

**How have theatre professionals in your country responded and continue to respond?**

A lot of them took action to promote staying at home, washing hands and reminding to society that it is important to stay safe. At first it was because of longing to job. Now they make job easier to government to comply safety plan.

**Many artists and theatres have uploaded and are uploading digital / online performances. What is your opinion about this "invasion" of technology?**

I hate it. It can be temporary solution, like some kind of one time thing, but theatres should not focus on online performances because it could kill traditional theatre in future. Young people thinking is changing via technologies. It becomes short, clip thinking, fast, easy information. Theatre and book reading is way to keep long term thinking alive. Online performances could include qualities of traditional theatre, but it takes young, smart leader to do so. I do not see one in our country.

**Have you attended such performances? And if so, how do they redefine perception and communication with the audience/public?**

I have played in such play — “Margareta”. Premier was at 31 of July. We played online through web cam, zoom. I had laptop and my partner had laptop. We were few rooms away from each other and each of us had audience of 25 - 30 people who switched places at the break + online viewers. At first it was very difficult to understand how to play through one small hole (webcam), how to find partnership, but it became easier when we found intimacy in partners character.

**What is your view on hybrid creation (combining live with online element)? To what extent do you think this can be a future artistic direction?**

I am not against it, but in condition that digital/online element is used only to strengthen live act, not to become main part of the show. We should continue to work with spectators thinking and imagination.

**What will the day after bring in terms of artistic creation?**

All these things that you asked about will become reality. Digital work, online plays, less acting. Our job as artists, creators will have less value.

**What role should Theatre play during the current dystopian times we live in?**

For a long time society in Latvia have not had anything to protest against. Nothing to stand up for. Now we have a lot of themes - human as a part of nature, part of society, fear, end of democracy, human rights, finding yourself etc. This time gives an opportunity to show value of those themes in context, in a way that it can be relatable. It is opportunity to make each individual to think with their own head. Theatre has obligation to talk about it.

**Madara Bore, 01/01/2021**

**Do you think Theater and the world of Art were ready to cope with such a crisis as a Pandemic?**

I think I can say- not only the theatre in Latvia was not ready for the pandemic but the theatre as a form of art was and never will be ready for crisis like this because it can not exist in times where the spectator can not be present, because this form of art only exists in the presence of a perceiver. Visual art like a painting, as an example, may be shown through digital connection and it doesn't loses its meaning but theatre experience can not be felt through screen of a laptop. And plays are not meant to be filmed, the difference between cinematography and theatre are way too complicated to be put in the same form.

**To what extent were your professional plans overturned?**

In March 2020 my life turned upside down. I had a tight schedule until the end of the season, but suddenly I had to stay home for 4 months. My theatre company opened again back in August and for only 3 months we were doing shows like usual (the unusual part was there were only 50% of audience watching) now everything is closed again. Until now three shows that I was supposed to be in are postponed or maybe they will be canceled in the future. I am pretty appalled by this and also clueless what will happen in the future. The only thing that is going according to a

plan is a show that premiered in 4. December as planned , but without audience. One of the saddest premieres ever, because the energy exchange did not happen.

**Did you adjust your professional plans to remain active, both during the lockdown and while the measures of social distancing were implemented?**

In the first week of a lockdown I continued to prepare my role that I was rehearsing at the time, but when it was clear that it will last longer than few weeks I found myself completely professionally inactive. But I used that time to expand my knowledge and I finally had time to enjoy other forms of art that were digitally sustainable, like cinematography, digital tour of museums and concerts. But when the restrictions dropped I was back in the theatre with full force.

**Was this period a source of artistic inspiration for you? (Inclusion, isolation, social alienation, financial insecurity, uncertainty, fear, etc.)**

I had a very fortunate coincidence that my first role in this short season could be used as an inspiration after this stressful time. The play is about Estonia's regain of independence in the 90's, I found that the disinformation, fear and the lack of ability to trust someone is alive and well now as it was back then.

**Have you tried to promote part of your work through technology, social media etc? Differences noted between digital and live performances?**

Could digital / online representation replace live? I have not used digital media or any other sources or internet options to promote my personal work or ideas, but I have participated in my theatre companies projects. I found them as great experience, but I would not be happy if that was a norm. As I stated in the first question I think theatre is an art form that needs meeting in person, the experience that can not be watched remotely. I thin digital performance is a great option in short term (to be honest the only option for now). And I can strongly say that online representation will never replace live, because theatre roots are so ancient- it's survived all human known crisis but one thing never changed- there are performers and there are spectators present. That's the theatres magic.

**Has the Pandemic redefined the aesthetics of performances? If yes, in what way?**

I am sorry but I don't understand the question. If you mean the set of a performance then I would say no because there are still live shows being rehearsed and the online shows are a very different thing that I can not compare.

**How have theatre professionals in your country responded and continue to respond?**

It is very chaotic. Some are uploading old performances to stay relevant, some are creating hybrid shows, some are doing online only performances. Sometimes it seems that artists are creating just because of the sake of creating. Some have more meaning to it but the great news is that everyone is still hopeful despite our governments worst idea to raise taxes in the midst of pandemic for people who work in cultural industries.

**Many artists and theatres have uploaded and are uploading digital / online performances. What is your opinion about this "invasion" of technology?**

I think it is a great option for now, I mean what else can we choose to do? I don't think it is invasion it is more like experiment and maybe it will create new artistic genre. But yet again I can say technology will never replace live performance in my opinion.

**Have you attended such performances? And if so, how do they redefine perception and communication with the audience/public?**

I saw performance that had live audience in theatre and was streamed online. I think it was a brilliant idea to combine these things because when live shows were banned the play still can be streamed. The concept is that a lawyer talks his client on Zoom. The play was adapted to nowadays in such a brilliant way that it did not seem awkward. And many people who saw it live later purchased a ticket to see how it looked online.

**What is your view on hybrid creation (combining live with online element)? To what extent do you think this can be a future artistic direction?**

In times when that is not the only option I think it should be used if necessary in the context of a play. But if it is used without purpose just because we live in 21st century then that's sad. I think a lot of artists will continue to experiment with online shows and I think it is great because maybe it will create new sensational art genre that can be international, theatre is more local because of the traveling and language barrier in my opinion.

**What will the day after bring in terms of artistic creation?**

At first I think the artists as well as the audience will want the simple, basic things that we are not allowed to do and see now. For some it may be realisation that art is not their passion ( I have heard some of my colleagues say how happy they are to be

away from theatre), for some it will bring new artistic inspirations and new levels of energy.

### **What role should Theatre play during the current dystopian times we live in?**

I think theatre should do its main job as always- preserve our national culture features, educate people, encourage them to think critical and independently.

**Μαρία Κυριάκου, 14/12/2020**

### **Ήταν πιστεύετε τα θέατρα και ο καλλιτεχνικός κόσμος έτοιμα να αντεπεξέλθουν στο ενδεχόμενο μιας τέτοιας κρίσης όπως η Πανδημία;**

Κανένας δεν ήταν έτοιμος. Ούτε χώρες οι οποίες με υποδομές και υπόστρωμα στον πολιτισμό, πόσο μάλλον στην Κύπρο που δεν υπάρχει καμία υποδομή είναι ανύπαρκτη. Αποκαλύφθηκαν όλα τα κενά. Αλλά κανείς δεν ήταν έτοιμος. Απλώς σε χώρες που υπάρχει υποδομή στήριξης παρήχαν άμεσα κάποιου είδους βοήθεια. Δεν υπάρχει πολιτική αλλά και ούτε διάθεση στήριξης. Κακή παγιωμένη πολιτική. Δεν δίνεται βάση σε νέα παιδιά.

### **Σε ποιο βαθμό ανατράπηκαν τα προσωπικά σας καλλιτεχνικά σχέδια;**

Η παράσταση «Πράγματα δικά σου αληθινά» διένυε τις τελευταίες παραστάσεις λίγο πριν το lockdown και θα ακολουθούσε περιοδεία αλλά δεν πρόλαβε. Την επανέφερε ο ΘΟΚ διότι είχε αποδοχή και ενδεχομένως, υπό τις περιστάσεις, δεν θα ήθελε να ρισκάρει με μια καινούρια παραγωγή. Συνέχισε να παίζει με μοναδική τροποποίηση το ωράριο. Δεν θεωρώ πως είναι απαγορευτικό, κόσμος ανα τον κόσμο πηγαίνει σε παραστάσεις νωρίς. Υπάρχουν κάποιες τεχνικές δυσκολίες και ζητήματα προγραμματισμού αλλά αυτό ισχύει για όλους. Δύσκολα επιβιώνει ένας σκηνοθέτης κάτω από αυτές τις συνθήκες. Στην Κύπρο αμείβεται λιγότερα από ηθοποιούς και δεν έχει πολλές επιλογές. Έκανα αίτηση στα Κύπρια, η οποία επειδή ήταν όλα στον αέρα θα απαντούσαν τον Μάρτη υπό κανονικές συνθήκες, αλλά απάντησαν τελικά αρχές Ιουνίου ότι επιλεγήκαμε, για την παραγωγή. 60 χρόνια Κυπριακής Δημοκρατίας device theatre πάνω στο σύνταγμα. Ξανασυστήσαμε την ομάδα αλλά είχαμε πολύ μικρό χρονικό διάστημα. Μεγάλη περιπετεία η οποία αντικατοπτρίζει και την πολιτειακή στάση απέναντι στις τέχνες. Έπρεπε να υπογράψουμε ένα συμβόλαιο, το οποίο περιμέναμε και αποστέλλετο ποτέ. Εμείς στήσαμε την ομάδα φέραμε κόσμο από Ελλάδα ξεκινήσαμε πρόβες και τα συμβόλαια δεν είχαν σταλεί. Ρωτήσαμε επιπλέον αν θα μας κάλυπταν σε περίπτωση ματαίωσης ή ακύρωσης της παράστασης, αρχίσαμε πρόβες με ρίσκο και διαβεβαιώσεις Καλλιτεχνικού Διευθυντή ότο όλα θα είναι εντάξει, και 20 Ιουλίου ενώ είχαμε ήδη πρόβες δέκα

ημερών μας στάληκαν τα συμβόλαια τα οποία έπρεπε να υπογραφούν κατ' επείγον τα οποία δεν κάλυπταν επαρκώς τον σκηνοθέτη ο οποίος θα έπρεπε να καλύψει μέρος της από μόνος του. Ασφυκτικά δεσμευτικό. Δεν ήταν καθόλου ευέλικτοι η Π.Υ. Του ζήτησαν να δουλέψουν με το 30 τοις εκατό και το υπόλοιπο θα δινόταν μετά. Αρα θα έπρεπε να καταβληθεί μέρος του ποσού από τους ίδιους. Αποχώρησαν από τα Κύπρια. Αποχώρησαν και άλλες δύο ομάδες. Τα Κύπρια θα έπρεπε να στηρίξουν μόνο τους Κύπριους δημιουργούς κάτω από αυτές τις δυσμενείς για τους καλλιτέχνες συνθήκες. Οι καλλιτέχνες προσπαθούν με νύχια και με δόντια να δημιουργήσουν και επειδή οι ίδιοι το έχουν ανάγκη αλλά και επειδή πρέπει. Δεν πιστεύει πως μπορεί η Πανδημία να επηρεάσει την ποιότητα. Επίσης στηνόταν μια δουλειά για το Ριάλτο με τον Πάρη Ερωτοκρίτου, ένα προτζεκτ στο οποίο ο ΠΕ ήταν διευθύνων Σύμβουλος. Μια σειρά από εργαστήρια στα οποία συγγράφονταν τέσσερα μικρά θεατρικά με την διαδικασία του developing, γίνονταν συναντήσεις με ηθοποιούς τα ξαναδούλευαν αυτοσχεδίαζαν ξαναγράφονταν κλπ. Συνεχίστηκε ονλιν αν και χάθηκε η διάδραση. Τελικά αναβλήθηκε δύο φορές. Δεν είναι ότι δεν θα γίνει ποιοτική δουλειά αλλά η αβεβαιότητα ξεκινάς-σταματάς φέρνει κούραση επειδή παρατραβά..

**Πώς αποφασίσατε να αναπροσαρμόσετε τα καλλιτεχνικά σας σχέδια ώστε να παραμείνετε καλλιτεχνικά ενεργός/η, τόσο κατά τη διάρκεια του εγκλεισμού, όσο και μετά τον εγκλεισμό κατά τη διάρκεια των μέτρων κοινωνικής αποστασιοποίησης και υγειονομικών πρωτοκόλλων;**

(απαντήθηκε από τα προηγούμενα)

**Σε ποιο βαθμό αυτή η κρίσιμη για την ανθρωπότητα συγκυρία αποτέλεσε πηγή καλλιτεχνικής έμπνευσης για σας;(εγκλεισμός, απομόνωση, κοινωνική αποστασιοποίηση, οικονομική ανασφάλεια, αβεβαιότητα φόβος κ.α)**

Καθόλου. Παρατηρώ γενικά. Παρατηρούσα τη γειτονιά τους ήχους. Αλλά αυτό το κάνω πάντα. Συνειδητοποίησα ποιος κόσμος μένει κοντά μου. Οι πληροφορίες που έρχονταν από τα μέσα , το κλείσιμο σίγουρα με επηρέασε. Αλλά πάντα εμπνεόμουν από τη βιωματική εμπειρία. Και οι αντιδράσεις του κόσμου είναι πηγή έμπνευσης. Γι ' αυτό και την παράσταση για το Σύνταγμα που παίρνει άλλες διαστάσεις σε σχέση με τη νοοτροπία μας ως Κύπριοι.

**Έχετε δοκιμάσει να ανεβάσετε μέρος της δουλειάς σας αξιοποιώντας την τεχνολογία; Σε ποιο βαθμό διαφοροποιείται η καλλιτεχνική δημιουργία σε σχέση με το ζωντανό;**

Δεν είμαι υπερ. Για μένα το θέατρο είναι μια ζωντανή εμπειρία. Ό,τι και να κάνουν διαδικτυακά κάτι χάνεται. Εχω παρακολουθήσει αλλά δεν ήταν το ίδιο. Υπάρχει μια αναγκαιότητα. Αλλά δεν αντικαθιστά το θέατρο. Θέλει ψυχή και επικοινωνία φυσικής παρουσίας. Αλλά να κάνουν κάτι κινηματογραφικό αλλά μια παράσταση που φτιάχτηκε για τη σκηνή δεν μπορεί να μεταφερθεί. Είδα καμιά δεκαριά αλλά δεν μπόρεσα να συγκεντρωθώ. Με εξαίρεση το Εθνικό Θέατρο Αγγλίας που είναι σαν να παίζεις σε ταινία. Επιπλέον παίζουν και μπροστά στο θεατή. Δεν είναι ίδιο να παίζεις στο κοινό. Είναι απαραίτητη η αύρα του κοινού. Είναι βέβαια δώρο το ότι μπορούμε να δουμε αυτές τις παραστάσεις. Και οι πρόβες είναι δύσκολες εκτός αν κάνουν device ένα θέατρο που στήνεται ευθύς εξαρχής γι' αυτό το μέσο. Θέτει το παράδειγμα της ομάδας Enakt αλλά ευθύς εξαρχής ήταν στημένο έτσι. Θεωρεί ότι είναι δύο διαφορετικά πράγματα. Η εμπειρία του θεάτρου είναι κοινωνική. Η σειριακή πρόσληψη ενός έργου. Κάθε παράσταση είναι διαφορετική. Δεν είναι αναπαράσταση είναι ζωντανό εδώ και τώρα διάδραση που επηρεάζει και τον δίπλα μου. Είναι μια λύση ανάγκης.

**Τι πιστεύετε πως φέρνει η επόμενη μέρα στο θέατρο ως προς την καλλιτεχνική δημιουργία;**

Ένα από τα θετικά της Πανδημίας είναι ότι οι παραστάσεις πήραν παράταση και παίζονται ακόμη. Στηρίχτηκαν. Ελπίζω να συνεχίσουν να το κάνουν. Να στηρίζουν τις καλές παραγωγές. Να βρουν λύσεις και για ομάδες –παραγωγές που είναι οι καλύτερες δίνουμε την ευχέρεια να παίζετε μπροστά σε μεγαλύτερο κοινό αφού το κρατικό θέατρο έχει άλλο κύρος.

**Ποιο ρόλο καλείται να διαδραματίσει το θέατρο στις δυστοπικές εποχές που ζούμε;**

Τόνιστηκε σ' αυτό το σημείο η ανάγκη στήριξης του πολιτισμού για τη διαπαιδαγώγηση του κοινού, για τη μόρφωσή του. Πάντα είναι πολιτικό απορρίπτω το θέατρο αισθητικής. Είναι για να πει κάτι.

**Αλέξανδρος Γιάννου, 13/12/20**

**Ήταν πιστεύετε τα θέατρα και ο καλλιτεχνικός κόσμος έτοιμα να αντεπεξέλθουν στο ενδεχόμενο μιας τέτοιας κρίσης όπως η Πανδημία;**

Κανείς δεν ήταν έτοιμος. Πόσο μάλλον ένας τόσο ευαίσθητος κλάδος.

**Σε ποιο βαθμό ανατράπηκαν τα προσωπικά σας καλλιτεχνικά σχέδια;**

Σε αρκετά μεγάλο βαθμό. Είναι γεγονός πως κάνουμε ένα επάγγελμα με ρίσκο. Τα πράγματα στον χώρο δεν είναι ποτέ εύκολα και σε περιόδους κρίσης είμαστε ζημιωμένοι επί δέκα.

**Πώς αποφασίσατε να αναπροσαρμόσετε τα καλλιτεχνικά σας σχέδια ώστε να παραμείνετε καλλιτεχνικά ενεργός/η, τόσο κατά τη διάρκεια του εγκλεισμού, όσο και μετά τον εγκλεισμό κατά τη διάρκεια των μέτρων κοινωνικής αποστασιοποίησης και υγειονομικών πρωτοκόλλων;**

Προσωπικά αποφάσισα να οπλιστώ με υπομονή και μόνο. Λέγοντας κάθε μέρα στον εαυτό μου πως θα περάσει.

**Σε ποιο βαθμό αυτή η κρίσιμη για την ανθρωπότητα συγκυρία αποτέλεσε πηγή καλλιτεχνικής έμπνευσης για σας;(εγκλεισμός, απομόνωση, κοινωνική αποστασιοποίηση, οικονομική ανασφάλεια, αβεβαιότητα φόβος κ.α)**

Σε τεράστιο βαθμό. Είναι ένα σπουδαίο μάθημα μια τέτοια συγκυρία. Αναγκαίο κακό που λέμε. Μόνο καλύτερος μπορείς να βγεις την επόμενη μέρα μιας καταστροφής. Δυστυχώς αναθεωρούμε μόνο όταν πιάσουμε πάτο. Έτσι είναι η πάστα μας.

**Έχετε δοκιμάσει να ανεβάσετε μέρος της δουλειάς σας αξιοποιώντας την τεχνολογία; Σε ποιο βαθμό διαφοροποιείται η καλλιτεχνική δημιουργία σε σχέση με το ζωντανό;**

Δεν είμαι ιδιαίτερα υπέρ αυτού. Κάθε πράγμα στον χώρο του.

**Σε ποιο βαθμό πιστεύετε πως η Πανδημία επανόρισε την αισθητική των παραστάσεων και με ποιο τρόπο;**

Αυτό θα το δούμε οσονούπω. Πιστεύω όμως πως μετά από αυτό το οποίο ζούμε ο κόσμος δε θα ναι πια ίδιος. Και δη ο καλλιτεχνικός κόσμος. Οφείλουμε να αλλάξουμε και να προσαρμοστούμε. Κι εμείς είμαστε αυτοί που πρέπει να δώσουμε το παράδειγμα. Είναι υποχρέωση μας, πάντα ήταν.

**Με ποιο τρόπο ανταποκρίθηκαν και εξακολουθούν να ανταποκρίνονται επαγγελματίες του θεάτρου στη χώρα σας;**

Βγαίνοντας στους δρόμους. Μόνο αυτό μας έμεινε. Και φωνάζοντας δυνατά. Δυστυχώς ακόμα τα περισσότερα αυτιά παραμένουν κλειστά.

**Πολλοί καλλιτέχνες αλλά και θέατρα ανέβασαν και ανεβάζουν ψηφιακές/διαδικτυακές παραστάσεις. Ποια η άποψή σας για την «εισβολή» της τεχνολογίας στο θέατρο μ' αυτό τον νέο τρόπο;**

Ομολογώ πως δεν έχω παρακολουθήσει παραστάσεις στο διαδίκτυο. Μου φαίνεται παράξενο. Ελπίζω να μην γίνει συνήθεια. Το θέατρο χρειάζεται κοινό. Ζωντανό κοινό καθώς ζωντανός οργανισμός είναι και η συγκεκριμένη τέχνη. Δεν γίνεται αλλιώς.

**Έχετε παρακολουθήσει τέτοιες παραστάσεις; Και αν ναι πώς με ποιο τρόπο επανορίζουν την πρόσληψη και τη σχέση με το κοινό;**

Δεν το χω κάνει. Συνειδητά. Δεν με αγγίζει.

**Μπορεί η ψηφιακή/διαδικτυακή παράσταση να υποκαταστήσει τη ζωντανή;**

Σε καμία των περιπτώσεων. Εκτός εάν έχει δημιουργηθεί για τον σκοπό αυτό. Τότε είναι διαφορετικές και οι προσλαμβανουσες. Μπορούμε όμως να το ονομάζουμε θέατρο; Ειλικρινά δεν ξέρω.

**Ποια είναι η άποψή σας για την υβριδική δημιουργία (τη σύζευξη ζωντανού και online στοιχείου); Κατά πόσον κατά τη γνώμη σας αυτό μπορεί να αποτελέσει μια μελλοντική καλλιτεχνική κατεύθυνση;**

Αυτό είναι ένα είδος θεάτρου αρκετά διαδεδομένο τα τελευταία χρόνια. Ειδικά σε χώρες όπως η Γαλλία. Είναι θα λέγαμε το αντίστοιχο αβάν γκαρντ του σήμερα. Όταν γίνει σωστά έχει κάποιες φορές πολύ ενδιαφέρον.

**Τι πιστεύετε πως φέρνει η επόμενη μέρα στο θέατρο ως προς την καλλιτεχνική δημιουργία;**

Αλλαγές μεγάλες. Για να μην πω τεράστιες. Είμαι από φύση θετικός άνθρωπος οπότε κάνω υπομονή και περιμένω να δω τι θα δημιουργήσουμε μετά. Αλλά το "μετά" δεν με τρομάζει σαν λέξη. Μπορούμε να κάνουμε θαύματα και με τα λίγα. Είναι αποδεδειγμένο.

**Ποιο ρόλο καλείται να διαδραματίσει το θέατρο στις δυστοπικές εποχές που ζούμε;**

Ίσως τον σπουδαιότερο. Είναι υποχρέωση του καλλιτέχνη να δείχνει τον δρόμο. Δεν μπορούμε να περιμένουμε τίποτα κι από κανέναν. Οφείλουμε να δώσουμε το παράδειγμα με όποιον τρόπο. Έστω και φιμωμενοι όπως είμαστε τους τελευταίους μήνες. Πρέπει να βρούμε τρόπο να φωνάξουμε δυνατά. Είμαστε εδώ!!

**Γιάννης Καλαβριανός, 14/01/2021**

**Ήταν πιστεύετε τα θέατρα και ο καλλιτεχνικός κόσμος έτοιμα να αντεπεξέλθουν στο ενδεχόμενο μιας τέτοιας κρίσης όπως η Πανδημία;**

Εξαρτάται από το πώς ορίζετε την έννοια του «ανταπεξέρχομαι». Αν εννοείται αν υπήρχαν εναλλακτικές προτάσεις-μορφές διατήρησης των παραστάσεων, δεν ήταν,

γιατί δεν υπήρξε ποτέ αυτό ως ενδεχόμενο. Το θέατρο ως τέχνη συνύπαρξης της κοινότητας, γεννήθηκε από αυτή την ανάγκη και αυτή ικανοποιεί.

**Σε ποιο βαθμό ανατράπηκαν τα προσωπικά σας καλλιτεχνικά σχέδια;**

Απολύτως. Με το πρώτο lockdown σταμάτησαν οι δύο παραστάσεις που είχα σκηνοθετήσει και παίζονταν (Hotel Éternité στο Εθνικό Θέατρο και Γιοι και κόρες στο ΔΗΠΕΘΕ Κρήτης). Με το δεύτερο lockdown, ματαιώθηκε η παραγωγή που ετοιμάζαμε για το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών.

Αυτή τη στιγμή δεν μπορεί να γίνει κανένας σοβαρός προγραμματισμός για το μέλλον και περιοριζόμαστε ακόμη σε γενικόλογα σχέδια. Αλλά συνεχίζω να γράφω και να αναπτύσσω ιδέες.

**Πώς αποφασίσατε να αναπροσαρμόσετε τα καλλιτεχνικά σας σχέδια ώστε να παραμείνετε καλλιτεχνικά ενεργός/η, τόσο κατά τη διάρκεια του εγκλεισμού, όσο και μετά τον εγκλεισμό κατά τη διάρκεια των μέτρων κοινωνικής αποστασιοποίησης και υγειονομικών πρωτοκόλλων;**

Η καλλιτεχνική δημιουργία δεν συναρτάται από την εκτέλεση/παρουσίαση ή όχι του καλλιτεχνικού έργου. Πριν από κάθε παράσταση ή νέο κείμενο, απαιτείται πολύς χρόνος μελέτης και απομόνωσης. Για εμένα, στο επίπεδο της προετοιμασίας δεν έχει αλλάξει κάτι. Έτσι κι αλλιώς δεν λειτουργώ με όρους ταχύτητας ή μεγάλης παραγωγής. Το μεσοδιάστημα μεταξύ των νέων παραστάσιμων κειμένων μου είναι συνήθως τα δύο χρόνια, οπότε συνεχίζω να εργάζομαι όπως πριν. Αλλά χωρίς να κάνω πρόβες.

**Σε ποιο βαθμό αυτή η κρίσιμη για την ανθρωπότητα συγκυρία αποτέλεσε πηγή καλλιτεχνικής έμπνευσης για σας;(εγκλεισμός, απομόνωση, κοινωνική αποστασιοποίηση, οικονομική ανασφάλεια, αβεβαιότητα φόβος κ.α)**

Κάθε γεγονός ατομικό ή συλλογικό, μπορεί να αποτελέσει αφορμή στοχασμών, επεξεργασίας και εν τέλει καλλιτεχνικής παραγωγής. Δεν κατανοώ την σχεδόν υποχρεωτική ανάγκη παραγωγής, εξαιτίας της πανδημίας. Με ρωτούν συχνά τι έγραψα στο πρώτο lockdown. Δεν έγραψα ούτε μία γραμμή. Αντιθέτως φρόντισα τα λουλούδια και το μπαλκόνι μου. Δεν είμαστε μηχανές παραγωγής που περιμένουμε ένα συμβάν για να ενεργοποιηθούμε. Ο χρόνος που απαιτεί ο καθένας για να μετουσιώσει την πραγματικότητα είναι μοναδικός. Έχουν γραφτεί βιβλία για τα τραύματα της παιδικής ηλικίας, την απώλεια ή τον έρωτα, χρόνια μετά τα συμβάντα. Δεν μπορώ να καταλάβω την ανάγκη άμεσης παραγωγής με αφορμή την πανδημία. Τουλάχιστον ε τους δικούς μου χρόνους απόκρισης είναι αδύνατον.

**Έχετε δοκιμάσει να ανεβάσετε μέρος της δουλειάς σας αξιοποιώντας την τεχνολογία; Σε ποιο βαθμό διαφοροποιείται η καλλιτεχνική δημιουργία σε σχέση με το ζωντανό;**

Οι προηγούμενες παραστάσεις μου μαγνητοσκοπήθηκαν για λόγους αρχείου, άρα χωρίς να χρησιμοποιούνται τα τεχνικά μέσα που απαιτεί μία συντονισμένη μετάδοση. Η παράσταση του Εθνικού Θεάτρου, που καταγράφηκε με πληρέστερο συνεργείο, μεταδόθηκε από το Εθνικό, όπως και οι υπόλοιπες παραγωγές του.

Δεν είμαι σίγουρος πως αντιλαμβάνομαι ακριβώς το δεύτερο σκέλος της ερώτησής σας.

Δεν ξεκίνησε καμία δημιουργία λαμβάνοντας υπόψιν μας την πιθανότητα τηλεοπτικής μετάδοσής της, οπότε δεν διαφοροποιήθηκε ο τρόπος δουλειάς μας.

Αν εννοείται αν διαφοροποιείται το τελικό προσλαμβανόμενο αποτέλεσμα, συγκρίνοντας μια μαγνητοσκοπημένη μετάδοση και μία ζωντανή παρακολούθηση, νομίζω πως όλοι συμφωνούμε πως πρόκειται για ένα τελείως διαφορετικό γεγονός.

**Σε ποιο βαθμό πιστεύετε πως η Πανδημία επανόρισε την αισθητική των παραστάσεων και με ποιο τρόπο;**

Σίγουρα οδήγησε σε μια διαφορετική και πιο προσεγμένη κινηματογράφησή τους. Πλέον η εποχή της χρήσης μια κάμερας και ενός γενικού πλάνου, έχει παρέλθει.

Η αισθητική δεν το γνωρίζω, εφόσον δεν έχω υπόψιν μου μέχρι στιγμής καμία παράσταση που να φτιάχτηκε εξ αρχής μόνο για να προβληθεί διαδικτυακά ή τηλεοπτικά.

**Με ποιο τρόπο ανταποκρίθηκαν και εξακολουθούν να ανταποκρίνονται επαγγελματίες του θεάτρου στη χώρα σας;**

(Να ανταποκρίνονται σε τι; Στα νέα δεδομένα; Δεν είμαι σίγουρος πως καταλαβαίνω ακριβώς τι με ρωτάτε...)

**Πολλοί καλλιτέχνες αλλά και θέατρα ανέβασαν και ανεβάζουν ψηφιακές/διαδικτυακές παραστάσεις. Ποια η άποψή σας για την «εισβολή» της τεχνολογίας στο θέατρο μ' αυτό τον νέο τρόπο;**

Δεν έχω άποψη επί του θέματος, με την έννοια πως δεν μπορώ να σχολιάσω μία ανάγκη.

Η τεχνολογία δεν εισβάλλει στο θέατρο. Θα εισέβαλε εάν συμμετείχε στη δημιουργική διαδικασία. Τώρα απλώς χρησιμοποιείται για την καταγραφή του. Το ερώτημα είναι βέβαια εάν αυτή η καταγραφή μπορεί να μεταφέρει έστω και ένα ποσοστό της θεατρικής πράξης.

**Έχετε παρακολουθήσει τέτοιες παραστάσεις; Και αν ναι πώς με ποιο τρόπο επανορίζουν την πρόσληψη και τη σχέση με το κοινό;**

Έχω παρακολουθήσει. Ήταν μια καλή ευκαιρία να δω και παραστάσεις ξένων οργανισμών και θεάτρων που θα έχανα. Σε αυτή την περίπτωση, η διαδικτυακή προβολή μιας παράστασης, είναι η μοναδική επιλογή. Στις ελληνικές παραγωγές συμβαίνει το ίδιο για περιοχές εκτός του τόπου τέλεσής τους. Για όσους βρίσκονται στις πόλεις με θέατρο, δεν γνωρίζω αν κάποιος θα προτιμούσε να δει μία παράσταση από το σπίτι του ή θα πήγαινε κανονικά στο θέατρο. Για εμένα δεν τίθεται θέμα σύγκρισης. Η μετάδοσή τους γίνεται καθαρά για λόγους ανάγκης.

**Μπορεί η ψηφιακή/διαδικτυακή παράσταση να υποκαταστήσει τη ζωντανή;**

Σε επίπεδο πρόσληψης είναι αδύνατον, αφού έχει αφαιρεθεί το βασικότερο συστατικό του θεάτρου, η αλληλεπίδραση μια κοινότητας σε παρόντα χρόνο σε συγκεκριμένο σημείο και με ίδιες συνθήκες θέασης. Η κατά μόνας παρακολούθηση δίνει απλώς τη δυνατότητα παρακολούθησης του γεγονότος και όχι της ενεργής συμμετοχής του σε αυτό.

**Ποια είναι η άποψή σας για την υβριδική δημιουργία (τη σύζευξη ζωντανού και online στοιχείου); Κατά πόσον κατά τη γνώμη σας αυτό μπορεί να αποτελέσει μια μελλοντική καλλιτεχνική κατεύθυνση;**

Αυτή η υβριδική, όπως σωστά την ονομάζετε, δημιουργία είναι κάτι που έχουμε δοκιμάσει ως θίασος και έχει λειτουργήσει πολύ αποτελεσματικά. Το 2016, είχαμε φτιάξει μία παράσταση στην οποία συμμετείχαν 3 θίασοι, ένας στο Μόναχο, ένας το Λονδίνο και εμείς από την Αθήνα. Ο τίτλος της ήταν PhoneHome. Σε αυτή, οι 3 παραστάσεις ξεκινούσαν την ίδια στιγμή. Οι 3 ιστορίες αναπτύσσονταν ξεχωριστά και σε συγκεκριμένα σημεία, οι ηθοποιοί επικοινωνούσαν είτε μέσω τηλεφώνου, είτε μέσω βίντεο κλήσεων, με τους ηθοποιούς των άλλων πόλεων. Για παράδειγμα, ένα ζευγάρι που ζούσαν χωριστά, ο ένας στο Μόναχο και ο άλλος στην Αθήνα, κάνανε μία κλήση, για λόγους που απαιτούσε η εξέλιξη των έργων. Σε αυτή την περίπτωση, οι θεατές της κάθε πόλης έβλεπαν το κομμάτι της ιστορίας που παιζόταν στο θέατρό τους, το οποίο συμπληρώνονταν αφού επικοινωνούσαν οι ρόλοι με τους υπόλοιπους. Αυτό λοιπόν ήταν μία απόπειρα ανάμειξης των ζωντανών στοιχείων μέσω της online επικοινωνίας και αυτό ήταν σημαντικό για τη δραματουργία και την εξέλιξη των ιστοριών. Για να επιτευχθεί όμως αυτό, απαιτούνταν παράλληλα με τους ηθοποιούς και 3 ξεχωριστά συνεργεία τεχνικών σε κάθε πόλη, τα οποία ήταν απολύτως συντονισμένα από το πρώτο δευτερόλεπτο, δίνοντας εντολές μεταξύ τους

και στους ηθοποιούς. Για να καλέσει για παράδειγμα ο ηθοποιός από τη Γερμανία τον Έλληνα συνάδελφό του, έπρεπε να βρισκόμαστε στο ίδιο δευτερόλεπτο της εξέλιξης των δύο διαφορετικών ιστοριών. Αν ο ένας ρόλος για παράδειγμα έτρωγε και ο άλλος έβλεπε τηλεόραση, έπρεπε οι ξεχωριστές τους ιστορίες να έχουν ολοκληρωθεί, προκειμένου ο τεχνικός να δώσει το σήμα στον ηθοποιό να προχωρήσει στο τηλεφώνημα.

Η τεχνολογία λοιπόν έπαιζε δραματουργικά σημαντικό ρόλο στη δημιουργία και την εξέλιξη της παράστασης και η χρήση της ήταν προϋπόθεση και απολύτως απαραίτητη.

Σε ανάλογες περιπτώσεις, η τεχνολογία χρησιμοποιείται καλλιτεχνικά και όχι τεχνικά και είναι ένα ακόμη μέσο.

Οπότε δεν μιλάμε για γενική μελλοντική καλλιτεχνική κατεύθυνση.

Στις περιπτώσεις που χρησιμοποιείται απλώς για την καταγραφή μιας παράστασης, μιλάμε για κάτι τελείως διαφορετικό.

**Τι πιστεύετε πως φέρνει η επόμενη μέρα στο θέατρο ως προς την καλλιτεχνική δημιουργία;**

Δεν είμαι σε θέση να το προβλέψω. Πάει καιρός που έχει να εμφανισθεί «μία επόμενη μέρα», με την έννοια της τάσης ή κύματος. Πάντα ελπίζω πως η πραγματική και ειλικρινής ανάγκη των ανθρώπων για έντεχνη έκφραση θα αποδώσει καρπούς.

**Ποιο ρόλο καλείται να διαδραματίσει το θέατρο στις δυστοπικές εποχές που ζούμε;**

Το ίδιο ακριβώς που έπαιζε από γεννησιμιού του και σε ακόμη πιο δύσκολες, με όρους επιβίωσης, εποχές. Τη δημιουργία κοινότητας και του μοιράσματος της εμπειρίας

**Δήμητρα Μπάρλα, 17/01/2020**

**Ήταν πιστεύετε τα θέατρα και ο καλλιτεχνικός κόσμος έτοιμα να αντεπεξέλθουν στο ενδεχόμενο μιας τέτοιας κρίσης όπως η Πανδημία;**

Κανείς δεν ήταν έτοιμος να αντεπεξέλθει παρόλα αυτά ο καλλιτεχνικός κόσμος υιοθέτησε τα μέτρα που προτάθηκαν και προσαρμόστηκε γρήγορα ώστε να μπορέσει να ακολουθήσει απρόσκοπτα τη δουλειά του.

**Σε ποιο βαθμό ανατράπηκαν τα προσωπικά σας καλλιτεχνικά σχέδια;**

Ακυρώθηκαν θεατρικές και κινηματογραφικές παραγωγές, δεν συνέβησαν ποτέ αλλά μπόρεσα να συνεχίσω τη συγγραφική μου δουλειά κανονικά.

**Πώς αποφασίσατε να αναπροσαρμόσετε τα καλλιτεχνικά σας σχέδια ώστε να παραμείνετε καλλιτεχνικά ενεργός/η, τόσο κατά τη διάρκεια του εγκλεισμού, όσο και μετά τον εγκλεισμό κατά τη διάρκεια των μέτρων κοινωνικής αποστασιοποίησης και υγειονομικών πρωτοκόλλων;**

Εμπνεύστηκα από ζητήματα που ήλθαν στην επιφάνεια κατά τη διάρκεια του ίδιου του εγκλεισμού και χρησιμοποίησα τις τεχνολογικές πλατφόρμες που έγιναν ευρέως γνωστές και διαθέσιμες και μ' αυτό τον τρόπο ήλθα σε επαφή με καλλιτέχνες, με ηθοποιούς, μοντερ κι ένα μουσικό και δημιουργήσαμε ένα βίντεο για την αφύπνιση κατά της βίας κατά των γυναικών που κατά τη διάρκεια του εγκλεισμού πήρε πολύ μεγάλες διαστάσεις.

**Σε ποιο βαθμό αυτή η κρίσιμη για την ανθρωπότητα συγκυρία αποτέλεσε πηγή καλλιτεχνικής έμπνευσης για σας;(εγκλεισμός, απομόνωση, κοινωνική αποστασιοποίηση, οικονομική ανασφάλεια, αβεβαιότητα φόβος κ.α)**

Ενδοοικογενειακή βία η οποία πήρε μεγάλες διαστάσεις κατά τη διάρκεια του εγκλεισμού.

**Έχετε δοκιμάσει να ανεβάσετε μέρος της δουλειάς σας αξιοποιώντας την τεχνολογία; Σε ποιο βαθμό διαφοροποιείται η καλλιτεχνική δημιουργία σε σχέση με το ζωντανό;**

Κάνω και κινηματογραφική δουλειά και θεατρική. Δουλειά κινηματογραφική πολύ πιο εύκολη διότι το μέσο από την αρχή φτιάχνεται γι αυτό το λόγο φτιάχνεται. Θεατρικά το Hellenic Central London μου ζήτησε να κάνει stream τη θεατρική παράσταση που παίξαμε στον χώρο τους τον προηγούμενο Φεβρουάριο. Μεγάλες διαφορές με μια ζωντανή θεατρική παράσταση και σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να αντικαταστήσει τη ζωντανή εμπειρία η οποία είναι πολυαισθητηριακή.

**Σε ποιο βαθμό πιστεύετε πως η Πανδημία επανόρισε την αισθητική των παραστάσεων και με ποιο τρόπο;**

Πολύ περισσότεροι μονόλογοι με δυο άτομα η μικρό καστ για να είναι πιο διαχειρίσιμο με τα υγειονομικά πρωτόκολλα.

**Με ποιο τρόπο ανταποκρίθηκαν και εξακολουθούν να ανταποκρίνονται οι επαγγελματίες του θεάτρου στη χώρα σας;**

Αποτελεσματικά για την μικρή περίοδο που έγιναν ζωντανά και μεγάλη ασφάλεια αλλά έκλεισαν ξανά πολύ σύντομα και με μικρή προειδοποίηση. Αυτό οδήγησε σε μια συσπείρωση του κόσμου για να διεκδικήσουν στήριξη του κράτους.

**Πολλοί καλλιτέχνες αλλά και θέατρα ανέβασαν και ανεβάζουν ψηφιακές/διαδικτυακές παραστάσεις. Ποια η άποψή σας για την «εισβολή» της τεχνολογίας στο θέατρο μ' αυτό τον νέο τρόπο;**

Η τεχνολογία δεν εισέβαλε ξαφνικά σ' ένα χώρο που δεν ανήκε, βιντεογραφούνταν παραστάσεις με σκόπο την αρχειοθέτηση ή μοίρασμά τους σ' ένα ευρύ κοινό. Είμαι πολύ υπέρ των βιντεοσκοπήσεων δεν αντικαθιστούν τη ζωντανή αλλά είναι μια άλλη πολύ αναφέρεται σε άλλες αισθήσεις διαφορετική αισθητηριακή εμπειρία.

**Έχετε παρακολουθήσει τέτοιες παραστάσεις; Και αν ναι πώς με ποιο τρόπο επανορίζουν την πρόσληψη και τη σχέση με το κοινό;**

(Δεν απαντήθηκε)

**Μπορεί η ψηφιακή/διαδικτυακή παράσταση να υποκαταστήσει τη ζωντανή;**  
Μέχρι ένα βαθμό αλλά όχι αντικαταστήσει.

**Ποια είναι η άποψή σας για την υβριδική δημιουργία (τη σύζευξη ζωντανού και online στοιχείου); Κατά πόσον κατά τη γνώμη σας αυτό μπορεί να αποτελέσει μια μελλοντική καλλιτεχνική κατεύθυνση;**

Στην Αγγλία όπου ζω υπήρχε ήδη αυτό το πάντρεμα και αυτή η σύζευξη το οποίο το ζούσαμε σε μια ζωντανή παράσταση. Υπήρχε μια προβολή, η επαναλαμβανόμενο μουσικό κομμάτι μια ηχητική εγκατάσταση οπότε υπάρχει αυτή η υβριδική μορφή υπάρχει. Αυτό που ίσως αλλάζει είναι ότι η πρωταρχική μορφή δεν είναι η ζωντανή αλλά η τεχνολογική. Η δευτερεύουσα είναι η ζωντανή. Λόγω χώρου ο χώρος δηλαδή είναι τεχνολογικός αντί ο χώρος της ζωντανής τεχνολογίας. Φυσικά μπορεί να αποτελέσει μια διαφορετική καλλιτεχνική κατεύθυνση.

**Τι πιστεύετε πως φέρνει η επόμενη μέρα στο θέατρο ως προς την καλλιτεχνική δημιουργία;**

Περισσότερη συγγραφή. Υπήρχε ο χώρος και ο χρόνος οι νέοι συγγραφείς να κάτσουν και να εμπνευστούν και να φέρνουν συνέχεια καινούρια πράγματα στο προσκήνιο. Εχω την αίσθηση ότι ευνοήθηκε διότι αρκετοί συγγραφείς βρεθηκαν με αρκετό χρόνο στα χέρια τους. Βεβαια το μεγάλο πρόβλημα εξακολουθεί να είναι το οικονομικό.

**Ποιο ρόλο καλείται να διαδραματίσει το θέατρο στις δυστοπικές εποχές που ζούμε;**

Δεν συμφωνώ με τον όρο δυστοπικές εποχές. Τέτοιες εποχές υπήρξαν και στο παρελθόν, πανδημίες υπήρξαν και στο παρελθόν. Ο όρος δεν νομίζω πως είναι εγκυρος. Ωστόσο ο ρόλος του είναι ο ίδιος με την υπόλοιπη τέχνη. Να διασκεδάσει, να εμπνεύσει, να συντροφεύσει, να δώσει κουράγιο, αυτό που έκανε πάντα και το οποίο είναι σημαντικό.

**Έλενα Καλλινίκου, 27/12/20**

**Ήταν πιστεύετε τα θέατρα και ο καλλιτεχνικός κόσμος έτοιμα να αντεπεξέλθουν στο ενδεχόμενο μιας τέτοιας κρίσης όπως η Πανδημία;**

Από την στιγμή που ο καλλιτεχνικός κόσμος ακόμα παλεύει για να διεκδικήσει μια τυπική αναγνώριση της δουλειάς του και να κατοχυρωθεί νομικά σίγουρα δεν μπορεί να είναι έτοιμος να ανταπεξέλθει μια τέτοια κρίση. Το κράτος αντιμετωπίζει τους καλλιτέχνες σαν ίδρυμα. «Το κράτος στηρίζει τους καλλιτέχνες» το γνωστό σλόγκαν. Δεν στηρίζει τίποτα. Δεν χρήζουμε στήριξης. Δεν είμαστε επαίτες. Ωφελεί το κράτος να δίνει λεφτά στον Πολιτισμό. Είναι χρέος του, όχι υποχρέωσή του.

**Σε ποιο βαθμό ανατράπηκαν τα προσωπικά σας καλλιτεχνικά σχέδια;**

Σε μεγάλο βαθμό. Ακυρώθηκαν προεμίρες που είχα στο πρώτο καθολικό lockdown καθώς επίσης και στο δεύτερο.

**Πώς αποφασίσατε να αναπροσαρμόσετε τα καλλιτεχνικά σας σχέδια ώστε να παραμείνετε καλλιτεχνικά ενεργός/η, τόσο κατά τη διάρκεια του εγκλεισμού, όσο και μετά τον εγκλεισμό κατά τη διάρκεια των μέτρων κοινωνικής αποστασιοποίησης και υγειονομικών πρωτοκόλλων;**

Την παράσταση «Καρέκλες» του Ε. Ιονέσκο της enacttheatre που προοριζόταν για την σκηνή αρχές Απριλίου αποφασίσαμε να την αποδώσουμε κινηματογραφικά και να προβάσουμε το αποτέλεσμα. (η προβολή έγινε στο θέατρο Ριάλτο στην Λεμεσό). Η πρωτόγνωρη αυτή συνθήκη, ήταν ένα κάλεσμα για να εξερευνήσουμε ένα νέο μέσο μεταφοράς ενός θεατρικού έργου. Πήγαμε λοιπόν σε ένα άδειο θέατρο (Θέατρο Δέντρο) χωρίς θεατές. Ένα θέατρο γεμάτο με άδειες καρέκλες. Επίσης συνέχισαν οι πρόβες και τα επαγγελματικά meetings για μελλοντικά σχέδια διαδικτυακά μέσω της πλατφόρμας zoom. Την πλατφόρμα της πανδημίας. Το πιο ενδιαφέρον ήταν και η ευκαιρία που έδωσε αυτή η συνθήκη του αυτοπεριορισμού σε πράγματα να προκύψουν που δεν θα τα σκεφτόμασταν καν πριν. Όπως για παράδειγμα, διαδικτυακά σεμινάρια θεάτρου που παρακολουθούσα και συμμετείχα ενεργά με έναν αξιόλογο δάσκαλο στην Ελλάδα. Επίσης η παράσταση «Nether» σε σκηνοθεσία

Εβίτας Ιωάννου πραγματοποιήθηκε σε εξωτερικό, ανοικτό χώρο αντί σε κλειστό με μεγάλη ανταπόκριση κοινού.

**Σε ποιο βαθμό αυτή η κρίσιμη για την ανθρωπότητα συγκυρία αποτέλεσε πηγή καλλιτεχνικής έμπνευσης για σας;(εγκλεισμός, απομόνωση, κοινωνική αποστασιοποίηση, οικονομική ανασφάλεια, αβεβαιότητα φόβος κ.α)**

Κατά την διάρκεια της καινούργιας αυτής συνθήκης αποφασίσαμε με την Μαρίνα που μαζί φτιάξαμε την ομάδα enacttheatre να κρατάμε ένα ημερολόγιο με σκέψεις μας. Μετά το κείμενο που προέκυψε δόθηκε στους ηθοποιούς που θα δουλεύαμε για την καινούργια μας παραγωγή «Ένας ελέφαντας στο δωμάτιο» και μέσω της πλατφόρμας ζουμ οι ηθοποιοί καλέστηκαν να συνομιλούν με αυτόν το πιο ποιητικό και παράλογο τρόπο. Πχ - Το μέλλον εν κενό, - εμένα εν θολό εσένα εν κενό,, - είτε θολό είτε κενό ένα και το αυτό

**Έχετε δοκιμάσει να ανεβάσετε μέρος της δουλειάς σας αξιοποιώντας την τεχνολογία; Σε ποιο βαθμό διαφοροποιείται η καλλιτεχνική δημιουργία σε σχέση με το ζωντανό;**

Ναι. Η διαφορά είναι τεράστια. Τα πάντα υπογράμμιζαν την ανάγκη που έχει η τέχνη για θεατές, όπως ο άνθρωπος έχει ανάγκη τον συνάνθρωπο του.

**Σε ποιο βαθμό πιστεύετε πως η Πανδημία επανόρισε την αισθητική των παραστάσεων και με ποιο τρόπο;**

Δεν έχω ιδέα. Νομίζω αυτό θα φανεί στην πορεία.

**Με ποιο τρόπο ανταποκρίθηκαν και εξακολουθούν να ανταποκρίνονται επαγγελματίες του θεάτρου στη χώρα σας;**

Νομίζω όλοι προσπαθούμε να μείνουμε ακέραιοι μέσα σ' όλο αυτό. Το σίγουρο είναι ότι έχουμε κουραστεί γιατί στο θέατρο η δουλειά που προηγείται πριν την παράσταση είναι μεγάλη και κοπιαστική σε σχέση με την επιβίωση της. Η διάρκεια ζωής μιας παράστασης είναι τόσο μικρή. Δεν προλαβαίνει καν να ανθίσει και κόβεται. Κάποιες παραστάσεις δυστυχώς λόγω των συνθηκών θα χαθούν χωρίς καν να ανέβουν.

**Πολλοί καλλιτέχνες αλλά και θέατρα ανέβασαν και ανεβάζουν ψηφιακές/διαδικτυακές παραστάσεις. Ποια η άποψή σας για την «εισβολή» της τεχνολογίας στο θέατρο μ' αυτό τον νέο τρόπο;**

Δεν ξέρω αν η εισβολή της τεχνολογίας στο θέατρο θα έχει διάρκεια αν σκεφτώ το πόσες παραστάσεις είδα ψηφιακά στο πρώτο lockdown σε σχέση με τώρα που δεν αντέχω καν στηνιδέα. Το θέατρο είναι ακόμα ζωντανό γιατί είναι ζωντανό. Είναι

σχεδόν σαν θαύμα για μένα που κάποιος σηκώνεται από τον καναπέ του για να πάει να δει μια παράσταση. Οπότε η δύναμή μιας καλής παράστασης βρίσκεται στην εκούσια ανταλλαγή ενέργειας μεταξύ κοινού και ηθοποιών.

**Έχετε παρακολουθήσει τέτοιες παραστάσεις; Και αν ναι πώς με ποιο τρόπο επανορίζουν την πρόσληψη και τη σχέση με το κοινό;**

Έχω παρακολουθήσει αρκετές. Ξεχώρισα την Αντιγόνη του Βογιατζή και τις Τρεις Αδερφές σε σκηνοθεσία TimofeyKulyabin. Για μένα κάθε φορά ήταν πιο σαφές το ότι το θέατρο έχει ανάγκη θεατές. Συγκεκριμένοι άνθρωποι, μια συγκεκριμένη ώρα, βρίσκονται σε ένα συγκεκριμένο χώρο για να παρακολουθήσουν κάτι μαζί.

**Μπορεί η ψηφιακή/διαδικτυακή παράσταση να υποκαταστήσει τη ζωντανή;**

Όχι για τους λόγους που προανέφερα.

**Ποια είναι η άποψή σας για την υβριδική δημιουργία (τη σύζευξη ζωντανού και online στοιχείου); Κατά πόσον κατά τη γνώμη σας αυτό μπορεί να αποτελέσει μια μελλοντική καλλιτεχνική κατεύθυνση;**

Αυτή τη στιγμή έχει γίνει μια πρόταση η οποία αν εγκριθεί και επιχορηγηθεί θα συμμετέχω ως ηθοποιός και αφορά την σύζευξη ζωντανού και ψηφιακού στοιχείου. Είμαι πολύ περίεργη να δω το αποτέλεσμα της και τι ανταπόκριση θα έχει. Δεν έχω ιδέα ποια κατεύθυνση μπορεί να πάρει.

**Τι πιστεύετε πως φέρνει η επόμενη μέρα στο θέατρο ως προς την καλλιτεχνική δημιουργία;**

Είμαι σίγουρη ότι κάτι ωραίο θα ανθίσει. Μέσα από καταστροφές και κακουχίες, η τέχνη κατάφερε να ανθίσει, να μεγαλουργήσει ανά τους αιώνες των αιώνων.

**Ποιο ρόλο καλείται να διαδραματίσει το θέατρο στις δυστοπικές εποχές που ζούμε;**

Αυτόν που υπηρετούσε πάντα. Να συγκινεί.

**Κώστας Συλβέστρος, 30/11/2021**

**Ήταν πιστεύετε τα θέατρα και ο καλλιτεχνικός κόσμος έτοιμα να αντεπεξέλθουν στο ενδεχόμενο μιας τέτοιας κρίσης όπως η Πανδημία;**

Κανένας τομέας πιστεύω δεν ήταν προετοιμασμένος να αντιμετωπίσει ένα τέτοιο ενδεχόμενο. Εδώ δεν ήταν προετοιμασμένο το σύστημα υγείας, θα ήταν τα θέατρα; Η πανδημία μας βρήκε εντελώς απροετοίμαστους.

**Σε ποιο βαθμό ανατράπηκαν τα προσωπικά σας καλλιτεχνικά σχέδια;**

Σε τεράστιο βαθμό. Προγραμματισμένες παραστάσεις σε σχολεία και φεστιβάλ ακυρώθηκαν, πρόβες για νέες παραγωγές ακρώθηκαν. Όλα στον αέρα με καμία ουσιαστική στήριξη απο το κράτος.

**Πώς αποφασίσατε να αναπροσαρμόσετε τα καλλιτεχνικά σας σχέδια ώστε να παραμείνετε καλλιτεχνικά ενεργός/η, τόσο κατά τη διάρκεια του εγκλεισμού, όσο και μετά τον εγκλεισμό κατά τη διάρκεια των μέτρων κοινωνικής αποστασιοποίησης και υγειονομικών πρωτοκόλλων;**

Ενώ ετοιμαζόμουν να ξεκινήσω πρόβες για το “όνειρο ενός γελοίου” με την Στέλα Φυρογένη, έγινε το lockdown. Έτσι αποφασίσαμε να παρουσιάσουμε το έργο σε πιο “κινηματογραφική” μορφή. Βρισκόμασταν “κρυφά” για πρόβες οι δυο μας και μετα το πέρας του lockdown, ενώ τα θέατρα παρέμεναν κλειστά, εμείς παρουσιάσαμε διαδικτυακά τη δουλειά μας.

**Σε ποιο βαθμό αυτή η κρίσιμη για την ανθρωπότητα συγκυρία αποτέλεσε πηγή καλλιτεχνικής έμπνευσης για σας;(εγκλεισμός, απομόνωση, κοινωνική αποστασιοποίηση, οικονομική ανασφάλεια, αβεβαιότητα φόβος κ.α)**

Αναμφισβήτητα μια τέτοια συγκυρία αποτελεί μεγάλη πηγή έμπνευσης. Η τέχνη είναι συνυφασμένη με τη ζωή. Όταν η ανθρωπότητα περνάει ένα τόσο μεγάλο σοκ, τα ερεθίσματα και οι επιρροές αναμφισβήτητα καταγράφονται και στα έργα τέχνης.

**Έχετε δοκιμάσει να ανεβάσετε μέρος της δουλειάς σας αξιοποιώντας την τεχνολογία; Σε ποιο βαθμό διαφοροποιείται η καλλιτεχνική δημιουργία σε σχέση με το ζωντανό;**

Όπως έχω προαναφέρει έχω ανεβάσει “το όνειρο ενός γελοίου” διαδικτυακά. Σίγουρα το αποτέλεσμα άλλαξε εντελώς μορφή απο την αρχική μας ιδέα που θα παρουσιαζόταν σε κανονικό θέατρο. Ήταν όμως μια κάποια λύση.

**Σε ποιο βαθμό πιστεύετε πως η Πανδημία επανόρισε την αισθητική των παραστάσεων και με ποιο τρόπο;**

Σίγουρα θα υπάρχει ακόμη μεγαλύτερη εξοικείωση στη σχέση μιας θεατρικής παράστασης και τεχνολογίας. Αναγκαστήκαμε όλοι να διερευνήσουμε νέους τρόπους επικοινωνίας και η τεχνολογία βοήθησε σημαντικά. Δεν πιστεύω ότι μελλοντικά θα αγνοηθεί αυτό.

**Με ποιο τρόπο ανταποκρίθηκαν και εξακολουθούν να ανταποκρίνονται επαγγελματίες του θεάτρου στη χώρα σας;**

Υπάρχει μια πρωτόγνωρη σύμπνοια μεταξύ της καλλιτεχνικής κοινότητας . Όλοι νιώθουμε έντονα την ανάγκη για επικοινωνία, απαιτώντας παράλληλα και τον σεβασμό για τη δουλειά μας.

**Πολλοί καλλιτέχνες αλλά και θέατρα ανέβασαν και ανεβάζουν ψηφιακές/διαδικτυακές παραστάσεις. Ποια η άποψή σας για την «εισβολή» της τεχνολογίας στο θέατρο μ' αυτό τον νέο τρόπο;**

Σίγουρα το πραγματικό θέατρο του “εδώ και του τώρα” δεν μπορεί να αντικατασταθεί όση τεχνολογία και αν χρησιμοποιήσουμε. Όπως έχω πει και πιο πάνω αυτή η συνθήκη αν και μπορεί να μην ήταν η ιδανικότερη, παρ’ όλ’ αυτά ήταν μια λύση και μια δίοδος επικοινωνίας των δουλειών μας.

**Έχετε παρακολουθήσει τέτοιες παραστάσεις; Και αν ναι πώς με ποιο τρόπο επανορίζουν την πρόσληψη και τη σχέση με το κοινό; Μπορεί η ψηφιακή/διαδικτυακή παράσταση να υποκαταστήσει τη ζωντανή;**

Έχω παρακολουθήσει πάρα πολλές διαδικτυακές παραστάσεις. Το βρήκα ως μια εξαιρετική ευκαιρία για να δω πράγματα από το εξωτερικό τα οποία υπο άλλες συνθήκες δεν θα

μου δινόταν η ευκαιρία να τα δώ ούτε καν διαδικτυακά. Σε καμία

**Μπορεί η ψηφιακή/διαδικτυακή παράσταση να υποκαταστήσει τη ζωντανή;**  
Σε καμία περίπτωση.

**Ποια είναι η άποψή σας για την υβριδική δημιουργία (τη σύζευξη ζωντανού και online στοιχείου); Κατά πόσον κατά τη γνώμη σας αυτό μπορεί να αποτελέσει μια μελλοντική καλλιτεχνική κατεύθυνση;**

Σε έναν κόσμο που τα πάντα αλλάζουν και εξελίσσονται συνεχώς, η τέχνη δεν μπορεί να μένει αμέτοχη. Φυσικά και μπορεί να αποτελέσει μια μελλοντική καλλιτεχνική κατεύθυνση αρκεί να υπάρξουν και οι άνθρωποι με κατάρτιση που θα μπορούν να χρησιμοποιήσουν ορθά και ολοκληρωμένα τα νέα δεδομένα.

**Τι πιστεύετε πως φέρνει η επόμενη μέρα στο θέατρο ως προς την καλλιτεχνική δημιουργία; Ποιο ρόλο καλείται να διαδραματίσει το θέατρο στις δυστοπικές εποχές που ζούμε;**

Το θέατρο βρίσκει πάντα τον τρόπο να απαλύνει τον πόνο αλλά και να αφυπνίζει συνειδήσεις. Είμαι σίγουρος ότι μέσα σε αυτή τη δυστοπική κατάσταση το θέατρο θα βγει ζωντανό- ίσως και πιο δυνατό, πιο ουσιαστικό και θα συνεχίσει να επιτελεί το καθήκον του.

**Μάνος Καρατζογιάννης, 08/12/20**

**Ήταν πιστεύετε τα θέατρα και ο καλλιτεχνικός κόσμος έτοιμα να αντεπεξέλθουν στο ενδεχόμενο μιας τέτοιας κρίσης όπως η Πανδημία;**

Κανείς μας στην πραγματικότητα δεν ήταν...

**Σε ποιο βαθμό ανατράπηκαν τα προσωπικά σας καλλιτεχνικά σχέδια;**

Σε πολύ μεγάλο, μια και στην Ελλάδα τα θέατρα είναι κλειστά για πολύ καιρό. Προσπάθησα βέβαια να παραμείνω δημιουργικός σε άλλα πεδία όπως συγγραφή, διδασκαλία, έρευνα, ψηφιακός σχεδιασμός, σκηνοθεσία κινηματογραφικής ταινίας.

**Πώς αποφασίσατε να αναπροσαρμόσετε τα καλλιτεχνικά σας σχέδια ώστε να παραμείνετε καλλιτεχνικά ενεργός/η, τόσο κατά τη διάρκεια του εγκλεισμού, όσο και μετά τον εγκλεισμό κατά τη διάρκεια των μέτρων κοινωνικής αποστασιοποίησης και υγειονομικών πρωτοκόλλων;**

Προσωπικά σας απάντησα. Τώρα όσον αφορά στο θέατρο το οποίο διευθύνω καλλιτεχνικά άνοιξε πρώτο κι έκλεισε τελευταίο τηρώντας απολύτως τα μέτρα υγειονομικής προστασίας. Παράλληλα, αναπτύξαμε ψηφιακό σχεδιασμό.

**Σε ποιο βαθμό αυτή η κρίσιμη για την ανθρωπότητα συγκυρία αποτέλεσε πηγή καλλιτεχνικής έμπνευσης για σας;(εγκλεισμός, απομόνωση, κοινωνική αποστασιοποίηση, οικονομική ανασφάλεια, αβεβαιότητα φόβος κ.α)**

Χρειάζεται χρόνος για να αποφανθούμε. Είναι νωρίς ακόμα για τέτοιες διαπιστώσεις.

**Έχετε δοκιμάσει να ανεβάσετε μέρος της δουλειάς σας αξιοποιώντας την τεχνολογία; Σε ποιο βαθμό διαφοροποιείται η καλλιτεχνική δημιουργία σε σχέση με το ζωντανό;**

Προβάλλαμε ψηφιακά παλαιότερες παραστάσεις μας με άξονες και θεματικές ανάλογα με την περίοδο προβολής, συχνά και με εκπαιδευτικό χαρακτήρα, όπως ήταν το αφιέρωμα στην Αναγνωστάκη με τον τίτλο «Ο ψηφιακός Δεκέμβρης της Λούλας Αναγνωστάκη». Η έρευνα άλλωστε με λελογισμένη χρήση θα μπορούσε να επωφεληθεί από ανάλογους ψηφιακούς σχεδιασμούς με σαφέστερο βέβαια πάντα εκπαιδευτικό χαρακτήρα. Πάντως μια ψηφιακή παράσταση σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να υποκαταστήσει την προσωπική συμμετοχή του θεατή που συχνά μάλιστα έχει τέτοια δύναμη ώστε να επηρεάζει το σκηνικό δρώμενο.

**Σε ποιο βαθμό πιστεύετε πως η Πανδημία επανόρισε την αισθητική των παραστάσεων και με ποιο τρόπο;**

Είναι νωρίς ακόμα για να απαντήσουμε και σε αυτό. Ίδωμεν.. Η αισθητική μας πάντως δεν καθορίζεται μόνο από την εποχή μας αλλά από την παιδεία και την καλλιέργειά μας.

**Με ποιο τρόπο ανταποκρίθηκαν και εξακολουθούν να ανταποκρίνονται οι επαγγελματίες του θεάτρου στη χώρα σας;**

Προς το παρόν αμήχανα και σπασμωδικά. Άλλοτε βέβαια πολυμήχανα και ηρωικά. Κατά κύριο λόγο βρισκόμαστε σε αναμονή.

**Πολλοί καλλιτέχνες αλλά και θέατρα ανέβασαν και ανεβάζουν ψηφιακές/διαδικτυακές παραστάσεις. Ποια η άποψή σας για την «εισβολή» της τεχνολογίας στο θέατρο μ' αυτό τον νέο τρόπο;**

Είναι και θετικό το γεγονός αυτό. Ανοίγει με αφορμή αυτές τις παραστάσεις ένας καλλιτεχνικός διάλογος...

Κάποιες φορές συμβαίνει να είναι καλό και το αποτέλεσμα. Χρειάζεται μέτρο σε οποιαδήποτε περίπτωση.

**Έχετε παρακολουθήσει τέτοιες παραστάσεις; Και αν ναι πώς με ποιο τρόπο επανορίζουν την πρόσληψη και τη σχέση με το κοινό;**

Ναι, στην αρχή, λίγο... Παρακολούθησα.

Δεν επανορίζουν βέβαια κάτι στην πραγματικότητα... Σαν τηλεόραση είναι κάπως...

Ανοίγει βέβαια εν μέσω ενός πνευματικού τέλματος ένας πολιτιστικός διάλογος.

**Μπορεί η ψηφιακή/διαδικτυακή παράσταση να υποκαταστήσει τη ζωντανή;**

Σε καμία περίπτωση. Είναι τέτοια η δύναμη του ζωντανού θεατή που συχνά μπορεί ακόμα να διαμορφώσει ή και να επηρεάσει και το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα.

**Ποια είναι η άποψή σας για την υβριδική δημιουργία (τη σύζευξη ζωντανού και online στοιχείου); Κατά πόσον κατά τη γνώμη σας αυτό μπορεί να αποτελέσει μια μελλοντική καλλιτεχνική κατεύθυνση;**

Είναι νωρίς ακόμα... Είμαι ανοιχτός βέβαια αναφορικά με οποιαδήποτε ζύμωση σε αρχικό τουλάχιστον επίπεδο...

**Τι πιστεύετε πως φέρνει η επόμενη μέρα στο θέατρο ως προς την καλλιτεχνική δημιουργία;**

Ανασφάλεια σίγουρα, ίσως χρήση τεχνολογικών μέσων και ελπίζω σαφέστερο νομοθετικό πλαίσιο για τους εργαζόμενους σε αυτό.

**Ποιο ρόλο καλείται να διαδραματίσει το θέατρο στις δυστοπικές εποχές που ζούμε;**

Τον ίδιο όπως και πρωτότερα. Ο σκοπός του οφείλει είναι όχι μόνο ψυχαγωγικός αλλά και εκπαιδευτικός. Μας ενθαρρύνει βέβαια στα δύσκολα και μας δίνει δύναμη

σε μια εποχή όπου κυριαρχεί πνευματικά, είτε μέσα από την τηλεόραση είτε από το διαδίκτυο, το τέλμα. Το αδιέξοδο... Μας δείχνει τον δρόμο.

Ένα δρόμο έστω...

Ευχαριστώ.Κάθε καλό εύχομαι.

Καλές γιορτές.

Μάνος Καρατζογιάννης

**Μαγδαλένα Ζήρα, 13/01/2021**

**Ήταν πιστεύετε τα θέατρα και ο καλλιτεχνικός κόσμος έτοιμα να αντεπεξέλθουν στο ενδεχόμενο μιας τέτοιας κρίσης όπως η Πανδημία;**

Όχι βέβαια. Κανείς δεν ήταν έτοιμος, ούτε καν τα συστήματα υγείας, που θα έπρεπε. Επίσης δεν υπάρχουν θεσμικοί τρόποι να προστατευθούν και να στηριχθούν οι καλλιτέχνες. Η κρίση της πανδημίας αποκάλυψε αυτό που ήδη ξέραμε: είμαστε ξεκρέμμαστοι και αμελητέοι, σαν κοινότητα, όσον αφορά την κυβέρνηση.

**Σε ποιο βαθμό ανατράπηκαν τα προσωπικά σας καλλιτεχνικά σχέδια;**

Σε μεγάλο βαθμό. Εκτός από την ακύρωση πρεμιέρας μου στα ΚΥΠΡΙΑ, και την ακύρωση άλλης παράστασής μου τον Δεκέμβριο, η μεγαλύτερη απώλεια ήταν κάποιες εκκολαπτόμενες συνεργασίες με το εξωτερικό, ταξίδια, προσκλήσεις, διεθνείς παρουσιάσεις, συνέδρια, τα οποία ακυρώθηκαν.

**Πώς αποφασίσατε να αναπροσαρμόσετε τα καλλιτεχνικά σας σχέδια ώστε να παραμείνετε καλλιτεχνικά ενεργός/η, τόσο κατά τη διάρκεια του εγκλεισμού, όσο και μετά τον εγκλεισμό κατά τη διάρκεια των μέτρων κοινωνικής αποστασιοποίησης και υγειονομικών πρωτοκόλλων;**

Το μόνο που μένει είναι η μελέτη και η προετοιμασία.

**Σε ποιο βαθμό αυτή η κρίσιμη για την ανθρωπότητα συγκυρία αποτέλεσε πηγή καλλιτεχνικής έμπνευσης για σας;(εγκλεισμός, απομόνωση, κοινωνική αποστασιοποίηση, οικονομική ανασφάλεια, αβεβαιότητα φόβος κ.α)**

Μία από τις παραστάσεις που δούλεψα αυτή την περίοδο έχει ακριβώς αυτό το θέμα. Η «Πλημμύρα» ήταν μια ανάθεση σε τέσσερις Κύπριους συγγραφείς να γράψουν καινούργια σύντομα κείμενα γύρω από θεματικές που έχουν να κάνουν με την πανδημία.

**Έχετε δοκιμάσει να ανεβάσετε μέρος της δουλειάς σας αξιοποιώντας την τεχνολογία; Σε ποιο βαθμό διαφοροποιείται η καλλιτεχνική δημιουργία σε σχέση με το ζωντανό;**

Έχω δοκιμάσει. Είναι ένας τρόπος να παραμείνουμε ζωντανοί, αλλά το ζωντανό θέατρο είναι αναντικατάστατο. Αν όμως οι online παραστάσεις είναι ο μόνος τρόπος, για κάποια περίοδο, να μοιραζόμαστε τις ιστορίες μας και να έχουν κάποια έσοδα οι καλλιτέχνες, τότε πρέπει να γίνονται. Ας μην ξεχνούμε πως κάπως πρέπει να επιβιώσουν οι άνθρωποι των παρασταστικών τεχνών.

**Σε ποιο βαθμό πιστεύετε πως η Πανδημία επανόρισε την αισθητική των παραστάσεων και με ποιο τρόπο;**

Είναι νωρίς ακόμα να το πούμε αυτό, αλλά πιστεύω η τεχνολογία θα αφήσει το στίγμα της, γιατί γίνονται πολλοί πειραματισμοί με ψηφιακά μέσα.

**Με ποιο τρόπο ανταποκρίθηκαν και εξακολουθούν να ανταποκρίνονται επαγγελματίες του θεάτρου στη χώρα σας; (δεν απαντήθηκε).**

**Πολλοί καλλιτέχνες αλλά και θέατρα ανέβασαν και ανεβάζουν ψηφιακές/διαδικτυακές παραστάσεις. Ποια η άποψή σας για την «εισβολή» της τεχνολογίας στο θέατρο μ' αυτό τον νέο τρόπο;**

Θεωρώ πως είναι πολύ θετικό γεγονός, ένα τεράστιο «δώρο» μέσα σε μια δύσκολη περίοδο. Δεν φοβάμαι, δεν ανησυχώ καθόλου ότι κινδυνεύει το ζωντανό θέατρο από αυτό. Όταν μπορέσουμε θα πάμε τρέχοντας πίσω στα ζωντανά θεάματα. Προς το παρόν είμαστε τυχεροί/ες που σπουδαίες πολιτιστικές εκδηλώσεις από όλο τον κόσμο είναι διαθέσιμες στην οθόνη του υπολογιστή μας.

**Έχετε παρακολουθήσει τέτοιες παραστάσεις; Και αν ναι πώς με ποιο τρόπο επανορίζουν την πρόσληψη και τη σχέση με το κοινό;**

Πολλές και νιώθω τυχερή, γιατί ζώντας στην Κύπρο δεν μας δίνεται συχνά η ευκαιρία να δούμε τη δουλειά κάποιων σπουδαίων δημιουργών από το εξωτερικό. Νομίζω μας θυμίζουν πόσο ανεκτίμητη είναι η ζωντανή παράσταση και πόσο συνδεδεμένη με την υγιή κοινωνική και πολιτική ζωή.

**Μπορεί η ψηφιακή/διαδικτυακή παράσταση να υποκαταστήσει τη ζωντανή;**  
Όχι και ούτε πρόκειται.

**Ποια είναι η άποψή σας για την υβριδική δημιουργία (τη σύζευξη ζωντανού και online στοιχείου);**

Κατά πόσον κατά τη γνώμη σας αυτό μπορεί να αποτελέσει μια μελλοντική καλλιτεχνική κατεύθυνση; Νομίζω πως υπάρχουν άπειροι τρόποι να γίνει, είναι μια μεγάλη πρόκληση γιατί θέλει μεγάλη τεχνική στήριξη, τεχνογνωσία, ειδικούς, κατάλληλο προϋπολογισμό. Χαίρομαι που ήρθε η ώρα να το δοκιμάσουμε γιατί με τις προόδους και εξελίξεις που βλέπουμε σε αυτό το θέμα διεθνώς, και με την ανάγκη

αυτή που γεννιέται να χρησιμοποιήσουμε αυτά τα μέσα σήμερα, έχει γίνει εμφανές ότι στην Κύπρο είμαστε πάρα πολύ πίσω σε αυτό το θέμα και είναι καιρός να υπάρξει μεγαλύτερη στήριξη στο τεχνικό θέατρο. Πρέπει όμως να αλλάξουν δομές και νοοτροπίες σε αυτό τον τομέα.

**Τι πιστεύετε πως φέρνει η επόμενη μέρα στο θέατρο ως προς την καλλιτεχνική δημιουργία;** Ελπίζω ότι στους καλλιτέχνες θα φέρει περισσότερο πάθος και δόσιμο στη δουλειά, περισσότερο ήθος και εκτίμηση για αυτό που κάνουμε, και όσον αφορά την πολιτεία ελπίζω ότι θα φέρει περισσότερο σεβασμό προς τους δημιουργούς και προς την τέχνη ως αγαθό.

**Ποιο ρόλο καλείται να διαδραματίσει το θέατρο στις δυστοπικές εποχές που ζούμε;**

Καλείται να έχει ένα πολιτικό ρόλο, δηλαδή να παρέχει μια εναλλακτική εκδοχή της πραγματικότητας από αυτή με την οποία μας βομβαρδίζει το σύστημα, η οποία αυτή εναλλακτική εκδοχή θα έχει στόχο να κρατά άσβεστη τη φλόγα του ανθρωπισμού και των αξιών του.

**Μάριος Μεττής, 11/01/2021**

**Ήταν πιστεύετε τα θέατρα και ο καλλιτεχνικός κόσμος έτοιμα να αντεπεξέλθουν στο ενδεχόμενο μιας τέτοιας κρίσης όπως η Πανδημία;**

Σε καμία περίπτωση. Η πανδημία μας βρήκε παντελώς απροετοίμαστους.

**Σε ποιο βαθμό ανατράπηκαν τα προσωπικά σας καλλιτεχνικά σχέδια;**

Σε μεγάλο βαθμό καθώς διακόπηκαν οι πρόβες μας στον ΘΟΚ και τα μελλοντικά πρότζεκτ αναβλήθηκαν με αποτέλεσμα τα περισσότερα να ακυρωθούν.

**Πώς αποφασίσατε να αναπροσαρμόσετε τα καλλιτεχνικά σας σχέδια ώστε να παραμείνετε καλλιτεχνικά ενεργός/η, τόσο κατά τη διάρκεια του εγκλεισμού, όσο και μετά τον εγκλεισμό κατά τη διάρκεια των μέτρων κοινωνικής αποστασιοποίησης και υγειονομικών πρωτοκόλλων;**

Κατά την διάρκεια του εγκλεισμού μαζί με τον συνάδελφο και συνεργάτη μου Χάρη Αγιώτη, δημιουργήσαμε την εταιρία HAMM BRODUCTIONS. Η εταιρία πέραν των θεατρικών παραγωγών, αναλαμβάνει και κινηματογραφικές παραγωγές. Εκεί ο βαθμός υλοποίησης ενός πρότζεκτ είναι μεγαλύτερος.

Επίσης χρειάστηκε να μεταφέρω μία θεατρική παράσταση σε εξωτερικό χώρο, καθώς τα μέτρα καθιστούσαν αδύνατη την υλοποίησή της στον εσωτερικό χώρο που είχαμε ήδη εξασφαλίσει.

**Σε ποιο βαθμό αυτή η κρίσιμη για την ανθρωπότητα συγκυρία αποτέλεσε πηγή καλλιτεχνικής έμπνευσης για σας;(εγκλεισμός, απομόνωση, κοινωνική αποστασιοποίηση, οικονομική ανασφάλεια, αβεβαιότητα φόβος κ.α)**

Ο εγκλεισμός και η απομόνωση δεν είναι κάτι καινούριο στην δουλειά μου. Η φύση του επαγγέλματος είναι τέτοια που πολλές φορές ο εγκλεισμός και η απομόνωση είναι συνθήκες αναγκαίες για έρευνα, μελέτη και ανασυγκρότηση. Η οικονομική ανασφάλεια και η αβεβαιότητα αποτελούν επίσης συνθήκες γνώριμες όσον αφορά στο επάγγελμά μου. Η πανδημία απλώς μεγέθυνε κατά πολύ αυτήν την κατάσταση, σε βαθμό τέτοιο που από ένα σημείο και έπειτα έπαυες να είσαι παραγωγικός. Συνήθως οι καλλιτέχνες δουλεύουμε και αφιερώνουμε χρόνο σε ιδέες που δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι αν θα υλοποιηθούν. Υπάρχει όμως το ενδεχόμενο, η πιθανότητα και η ελπίδα. Η πανδημία στέρησε την ελπίδα.

**Έχετε δοκιμάσει να ανεβάσετε μέρος της δουλειάς σας αξιοποιώντας την τεχνολογία; Σε ποιο βαθμό διαφοροποιείται η καλλιτεχνική δημιουργία σε σχέση με το ζωντανό;**

Έχουν προβληθεί στο διαδύκτιο κάποια έργα τα οποία σκηνοθέτησα. Σίγουρα η εμπειρία δεν είναι η ίδια, ειδικά όταν η κινηματογράφηση έχει γίνει για αρχειακούς σκοπούς και όχι για προβολή. Στον κινηματογράφο ο σκηνοθέτης ξέρει καλά και επιλέγει που να κατευθύνει το βλέμμα του θεατή. Στο θέατρο υπάρχουν άλλες τεχνικές για να γίνει αυτό καθώς ο θεατής έχει πάντα μπροστά του μία μεγαλύτερη εικόνα και επιλέγει ο ίδιος που να κοιτάξει. Όταν μία λήψη γίνεται για αρχειακούς σκοπούς, πολλές φορές το μοντάζ αδυνατεί να αποδώσει την αισθητική και να μεταφέρει την πρόθεση του σκηνοθέτη. Χρειάζεται να γίνει ειδική κινηματογράφηση για αυτόν τον σκοπό που και πάλι δεν μπορεί να είναι το ίδιο με το ζωντανό θέαμα.

**Σε ποιο βαθμό πιστεύετε πως η Πανδημία επανόρισε την αισθητική των παραστάσεων και με ποιο τρόπο;**

Είναι πολύ νωρίς για να έχουμε μία καθαρή εικόνα, ειδικά τώρα που ακόμα πιστεύουμε πως όλο αυτό έχει κοντινή ημερομηνία λήξης και πως όλα θα επανέλθουν στους ρυθμούς που ξέραμε. Στην Κύπρο τουλάχιστον δεν υπήρξαν ακόμα δραστικές αλλαγές για να μιλήσουμε για επανορισμό της αισθητικής.

**Με ποιο τρόπο ανταποκρίθηκαν και εξακολουθούν να ανταποκρίνονται οι επαγγελματίες του θεάτρου στη χώρα σας;**

Έχουν γίνει προσαρμογές σε παραγωγές έτσι ώστε να γίνει δυνατή η υλοποίησή τους, αλλά μέχρι εκεί. Δεν θα έλεγα ότι έχουν ληφθεί δραστικά μέτρα που να

επιτρέπουν ενδεχομένως την κανονική λειτουργία των θεάτρων εν καιρώ πανδημίας. Οι θεατρικές σκηνές είτε παραμένουν κλειστές είτε μισοάδειες, ανάλογα με τα μέτρα που είναι σε λειτουργία την συγκεκριμένη περίοδο. Μην ξεχνάμε πως βρισκόμαστε σε μία χώρα όπου η θεατρική παραγωγή εξαρτάται σε πολύ μεγάλο βαθμό από την κρατική χορηγία. Είναι πιθανότατα ασύμφορο για τους επιχειρηματίες του θεάτρου να επενδύσουν σε ανασχεδιασμούς των εσωτερικών χώρων των σκηνών τους, ειδικά όταν υπάρχει και τόση ασάφεια από μέρους της πολιτείας. Οι θεατρικές σκηνές πάντα τηρούσαν με ευλάβεια τα μέτρα υγείας και ενώ η πολιτεία τις καταδίκασε σε λουκέτο, την ίδια στιγμή κρατούσε ανοιχτούς τους χώρους εστίασης. Για να υπάρξει λύση στο πρόβλημα και να ανταποκριθούμε σε αυτό πρέπει πρώτα να μπορέσουμε να δούμε καθαρά και να αναγνωρίσουμε το πρόβλημα. Για την ώρα τα πράγματα είναι θολά και αβέβαια.

**Πολλοί καλλιτέχνες αλλά και θέατρα ανέβασαν και ανεβάζουν ψηφιακές/διαδικτυακές παραστάσεις. Ποια η άποψή σας για την «εισβολή» της τεχνολογίας στο θέατρο μ' αυτό τον νέο τρόπο;**

Είναι μία κάποια λύση, την οποία μάλλον θα πρέπει να αρχίσουμε να βλέπουμε πιο σοβαρά. Κι αν δεν μας ικανοποιεί ο τρόπος με τον οποίο έγινε όλο αυτό, θα πρέπει να βρούμε άλλους τρόπους. Σίγουρα το να μην κάνουμε τίποτα δεν είναι ο τρόπος ούτε η λύση.

**Έχετε παρακολουθήσει τέτοιες παραστάσεις; Και αν ναι πώς με ποιο τρόπο επανορίζουν την πρόσληψη και τη σχέση με το κοινό;**

Οι περισσότερες παραστάσεις που παρακολούθησα δεν είχαν γυριστεί για να προβληθούν, αλλά για αρχειακούς λόγους. Αυτό μειώνει σημαντικά την ποιότητα του θεάματος. Όταν το θέατρο πρέπει να ανταγωνιστεί κατά κάποιον τρόπο τον κινηματογράφο η μάχη είναι φοβερά άνιση. Μιλάμε για ένα εντελώς διαφορετικό μέσο με διαφορετικές τεχνικές και διαφορετικούς κώδικες.

**Μπορεί η ψηφιακή/διαδικτυακή παράσταση να υποκαταστήσει τη ζωντανή;**

Μπορεί να καλύψει ένα κενό για την ώρα αλλά όχι επ' αόριστο. Είναι η ίδια λογική που κάποιος επιλέγει να πληρώσει εισιτήριο και να παρευρεθεί σε μία συναυλία παρά να την παρακολουθήσει δωρεάν σε ζωντανή αναμετάδοση από την τηλεόραση του σπιτιού του. Ή όταν επιλέγεις να πας στο γήπεδο να δεις την ομάδα σου να παίζει.

Διαφορετικά μοιράζεσαι την στιγμή όταν είσαι παρόν και διαφορετικά όταν δεν είσαι.

**Ποια είναι η άποψή σας για την υβριδική δημιουργία (τη σύζευξη ζωντανού και online στοιχείου); Κατά πόσον κατά τη γνώμη σας αυτό μπορεί να αποτελέσει μια μελλοντική καλλιτεχνική κατεύθυνση;**

Είναι κάτι που πρέπει να εξετάσουμε. Έχει λοιπόν πια παρουσιαστεί αυτή η ανάγκη και οφείλουμε να την δούμε για να δούμε που θα μας οδηγήσει. Αν θα μπορούσε να αποτελέσει μία μελλοντική καλλιτεχνική διεύθυνση; Ίσως. Σίγουρα ακούγεται ενδιαφέρον και έχει δοκιμαστεί σε ορισμένες περιπτώσεις στο παρελθόν.

**Τι πιστεύετε πως φέρνει η επόμενη μέρα στο θέατρο ως προς την καλλιτεχνική δημιουργία;**

Το θέατρο είναι κι αυτό ένας ζωντανός οργανισμός. Παίρνει άλλη μορφή, αλλάζει, διαμορφώνεται, εξελίσσεται. Ποτέ οι συνθήκες δεν θα είναι ιδανικές. Κι όταν θα είναι ιδανικές ίσως αυτή η συνθήκη αποτελέσει το εμπόδιο. Πολλές φορές τα εμπόδια αναγκάζουν τους δημιουργούς να ψάξουν για τρόπους και λύσεις, με αποτέλεσμα να γεννηθούν λαμπρές ιδέες. Οι ευκολίες και οι ιδανικές συνθήκες ενδεχομένως να στερούν κάτι τέτοιο. Δεν είναι ο κανόνας αλλά συμβαίνει.

**Ποιο ρόλο καλείται να διαδραματίσει το θέατρο στις δυστοπικές εποχές που ζούμε;**

Αν το δούμε ιστορικά, πολλές εποχές που πέρασαν θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν δυστοπικές. Δεν είμαστε ξεχωριστοί, απλώς διανύουμε κι εμείς μία δύσκολη περίοδο. Θα αντεπεξέλθουμε, δεν έχουμε κάποια άλλη επιλογή. Το θέατρο πρέπει πρώτα να καταφέρει να βρεί τον τρόπο να υπάρξει και να συνεχίσει. Έπειτα να κάνει αυτό που πάντα έκανε. Να φανερώνει την αλήθεια και να εμπνέει.

**Φώτης Αποστολίδης, 14/01/2021**

**Ήταν πιστεύετε τα θέατρα και ο καλλιτεχνικός κόσμος έτοιμα να αντεπεξέλθουν στο ενδεχόμενο μιας τέτοιας κρίσης όπως η Πανδημία;**

Επ' ουδενί. Ούτως ή άλλως τα θέατρα δεν έχουν οικονομικό δίκτυ ασφαλείας. Οριακά καλύπτουν τις ανάγκες τους. Οι μακροχρόνιοι αγώνες για πιο «γενναιόδωρες» χορηγίες από το κράτος ουδέποτε απέδωσαν και αναλώθηκε πολύς χρόνος στην ισορροπία των επιχορηγήσεων που ήταν προτεραιότητα ώστε να υπάρχει ένα πιο δίκαιο σύστημα. Δεν έχουμε προχωρήσει τόσο ώστε να εξασφαλιστεί η θεατρική δημιουργία για παν ενδεχόμενο. Ίσως θα ήταν και πολυτέλεια σε έναν τόπο που η

τέχνη θεωρείται πνευματική πολυτέλεια.. Η επιδημία, πάντως, είναι μια άνευ προηγουμένου κρίση, τουλάχιστον από όσα έζησα και όσα ξέρω.

**Σε ποιο βαθμό ανατράπηκαν τα προσωπικά σας καλλιτεχνικά σχέδια;**

Τα περισσότερα αναβλήθηκαν. Την ίδια μέρα της πιο πρόσφατης πρεμιέρας μου, ενημερώθηκα πως κλείνουν τα θέατρα. Παίξαμε λοιπόν για μία βραδιά σε μια παραγωγή που μένει μετέωρη και που δεν ξέρουμε αν θα καταφέρουμε να την επαναφέρουμε. Και προσωπικά οράματα που θα μπορούσα να τολμήσω έμειναν πίσω, αλλά και προτάσεις για εργασία σε διάφορα σχήματα είναι στον «αέρα». Δεν ξέρω τι έρχεται και τι όχι, αν θα γίνουν όλα, κάτι ή και τίποτα απ' όσα «με περίμεναν». Κάθε φορά που αποφασίζονται μέτρα κρατώ την αναπνοή μου. Το επαγγελματικό μου τοπίο είναι ακυρώσεις και αναβολές, που ανανεώνονται κάθε φορά που ανακοινώνονται νέα μέτρα.

**Πώς αποφασίσατε να αναπροσαρμόσετε τα καλλιτεχνικά σας σχέδια ώστε να παραμείνετε καλλιτεχνικά ενεργός/η, τόσο κατά τη διάρκεια του εγκλεισμού, όσο και μετά τον εγκλεισμό κατά τη διάρκεια των μέτρων κοινωνικής αποστασιοποίησης και υγειονομικών πρωτοκόλλων;**

Το καλοκαίρι, παρά την πανδημία, παρουσίασα ένα δρώμενο που αφορούσε στον ποιητή Κώστα Καρυωτάκη, σε εξωτερικό χώρο και τηρώντας τα μέτρα και με πολύ ικανοποιητική προσέλευση κοινού. Μετά το κλείσιμο των θεάτρων, δημιουργήσαμε με τους συνεργάτες μου μια άλλη εκδοχή της παράστασης, «κινηματογραφική». Ήταν ενδιαφέρουσα εμπειρία αυτή η μεταφορά της παράστασης από τον φυσικό της χώρο, σε μια κινηματογραφική εκδοχή, και μετά σε μια online μετάδοση από τον ΘΟΚ, αλλά ως εξαίρεση. Τίποτα δεν μπορεί να συγκριθεί με την αναπνοή των ηθοποιών και του κοινού την ώρα που μια παράσταση «συμβαίνει».

**Σε ποιο βαθμό αυτή η κρίσιμη για την ανθρωπότητα συγκυρία αποτέλεσε πηγή καλλιτεχνικής έμπνευσης για σας;(εγκλεισμός, απομόνωση, κοινωνική αποστασιοποίηση, οικονομική ανασφάλεια, αβεβαιότητα φόβος κ.α)**

Στην πρώτη καραντίνα κατέρρευσα ψυχικά. Δεν υπήρχε ίχνος δημιουργικότητας. Σε αυτή την δεύτερη, που για τα θέατρα ξεκίνησε νωρίτερα με το κλείσιμό τους, η δημιουργικότητά μου έχει ξυπνήσει αλλά όχι για το θέατρο. Πως μπορείς να σχεδιάζεις σε ένα θολό τοπίο; Ιδίως όταν η κύρια ιδιότητά σου είναι η υποκριτική; Οι ρόλοι, τα κείμενα είναι στο γραφείο. Ποιος ξέρει πότε και τι από αυτά θα ανοίξω για να εργαστώ. Η δημιουργικότητά μου λοιπόν για το θέατρο είναι σε άνω τελεία. Αν κάτι με συντηρεί πνευματικά και ψυχικά (τουλάχιστον σε αυτή την δεύτερη φάση

που έκλεισαν τα θέατρα) είναι η έμπνευση που σου δίνει να παρατηρείς το κατοικίδιό σου, να βλέπεις μια ταινία ή ακούς μουσική, περισσότερη από ποτέ. Μια πολυτέλεια, που δεν την θέλουμε, τόσο για την τέχνη μας, όσο και για την επιβίωσή μας, που όμως είναι μια διέξοδος.

**Έχετε δοκιμάσει να ανεβάσετε μέρος της δουλειάς σας αξιοποιώντας την τεχνολογία; Σε ποιο βαθμό διαφοροποιείται η καλλιτεχνική δημιουργία σε σχέση με το ζωντανό;**

“Όπως ανέφερα και πιο πάνω, ναι, το έκανα. Το θέατρο, σε αντίθεση με άλλες τέχνες, δεν υφίσταται χωρίς την παρουσία του θεατή. Μία θέση, ένας άνθρωπος που κάθεται και παρακολουθεί, είναι η «βάση» του θεάτρου, πριν καν ανοίξει οποιαδήποτε αυλαία ή πριν πέσει το σκοτάδι, για να φανεί το πρώτο φως, ή πριν εμφανιστεί ο ερμηνευτής ή οι ερμηνευτές. Το θέατρο ξεκινά από τον θεατή. Ενδιαφέρουσες όλες οι προσπάθειες να μεταδοθεί το θέατρο από το ίντερνετ, να μην χαθεί η επαφή. Αλλά προς θεού, αν αυτό γίνει η νέα κανονικότητα, λόγω της πανδημίας, τότε θα έχει χαθεί το κύτταρο των παραστατικών τεχνών. Ας είμαστε αισιόδοξοι και ας ελπίσουμε πως όπως μετά από κάθε πόλεμο, ο κόσμος επιστρέφει, διαφορετικός και ίδιος, και στα θέατρα.

**Σε ποιο βαθμό πιστεύετε πως η Πανδημία επανόρισε την αισθητική των παραστάσεων και με ποιο τρόπο;**

Και μόνο το γεγονός πως μία δουλειά είτε προσαρμόζεται, είτε προορίζεται για διαδικτυακή προβολή αλλάζει σε μεγάλο βαθμό και τις προθέσεις του δημιουργού και των συνεργατών του. Κι εδώ μπορεί να προκύψουν ενδιαφέρουσες προτάσεις, αλλά δεν είναι καθάραιμο θέατρο, που όλα πρέπει να συντονιστούν για την έκθεση με κύρια συστατικά τις αναπνοές των θεατών και των ερμηνευτών. Η φυσική παρουσία είναι το συστατικό του θεάτρου και είναι αυτόματη και αυτονόητη παράμετρος στην θεατρική δημιουργία. Χωρίς αυτήν κάνουμε «άλλα πράγματα».

**Με ποιο τρόπο ανταποκρίθηκαν και εξακολουθούν να ανταποκρίνονται επαγγελματίες του θεάτρου στη χώρα σας;**

Φαίνεται από αρκετούς η ανάγκη να συνεχίσουν κάτω από αυτές τις αντίξοες συνθήκες. Αυτό είναι αισιόδοξο. Υπάρχει πείσμα, δημιουργικότητα που κατ' ανάγκην διοχετεύεται στο ίντερνετ, αλλά και ανυπομονησία να επιστρέψουμε στις αίθουσες.

**Πολλοί καλλιτέχνες αλλά και θέατρα ανέβασαν και ανεβάζουν ψηφιακές/διαδικτυακές παραστάσεις. Ποια η άποψή σας για την «εισβολή» της τεχνολογίας στο θέατρο μ' αυτό τον νέο τρόπο;**

Νομίζω πως αυτό το έχω ήδη απαντήσει, ίσως λόγω του βερμπαλισμού που με διακατέχει και περιλαμβάνει και απαντήσεις για τις ερωτήσεις που έρχονται. Συμπληρωματικά αναφέρω πως ελπίζω αυτή η εισβολή της τεχνολογίας στο θέατρο, θα πρέπει και ελπίζω, να είναι πρόσκαιρη. Η τεχνολογία χρειάζεται στο θέατρο ως εργαλείο για την βελτίωση του αισθητικού αποτελέσματος και της διευκόλυνσης της εργασίας. Δεν μπορεί όμως να παραμείνει ο διάυλος επικοινωνίας.

**Έχετε παρακολουθήσει τέτοιες παραστάσεις; Και αν ναι πώς με ποιο τρόπο επανορίζουν την πρόσληψη και τη σχέση με το κοινό;**

Βεβαίως και παρακολούθησα. Ακόμα και στην καλύτερη περίπτωση, κάτι έλειπε. Ένιωσα πως δεν παρακολουθώ θέατρο, αλλά «κάτι σαν θέατρο». Θεωρώ δε πως και ο θεατής εισπράττει αυτή την διαφορά. Δεν νομίζω πως με το θέατρο μπορεί να συμβεί αυτό που (δυστυχώς και εν μέρει ευτυχώς) έγινε με τον κινηματογράφο: η έβδομη τέχνη πέρασε από την μεγάλη οθόνη και την αίθουσα, στην μικρή οθόνη και στο σαλόνι. Από το βίντεο και το dvd ως τις σημερινές δυνατότητες να «κατεβάσει» κάποιος μία ταινία στον υπολογιστή του, χάθηκε η μαγεία της μεγάλης οθόνης, της κοινής εμπειρίας, αλλά δόθηκε η δυνατότητα να παρακολουθήσουν οι άνθρωποι τον κινηματογράφο που δεν μπορούσαν να παρακολουθήσουν ούτως ή άλλως, ανάλογα με την εποχή που έζησαν ή ζουν. Και βεβαίως δεν εννοώ πλατφόρμες που ευτελίζουν την έβδομη τέχνη. Αναφέρομαι σε «μερακλήδες» σαν εμένα που είδαν π.χ. Γκοντάρ στην μικρή οθόνη, με φώτα χαμηλά. Προσωπικά ταξίδια στις σελίδες του σινεμά. Αυτό όμως δεν μπορεί να γίνει με το θέατρο. Ακόμα και εμάς τους ηθοποιούς, μία παράσταση που συμμετείχαμε και την παρακολουθούμε οπτικογραφημένη, μας ξενίζει.

**Μπορεί η ψηφιακή/διαδικτυακή παράσταση να υποκαταστήσει τη ζωντανή;**  
Όχι. Το θέατρο είναι σαν το σεξ. Δεν γίνεται διαδικτυακά. Αλλιώς είναι αυνανισμός σε απευθείας μετάδοση.

**Ποια είναι η άποψή σας για την υβριδική δημιουργία (τη σύζευξη ζωντανού και online στοιχείου); Κατά πόσον κατά τη γνώμη σας αυτό μπορεί να αποτελέσει μια μελλοντική καλλιτεχνική κατεύθυνση;**

Εφόσον το «ζωντανό» είναι παρόν, κάθε σύζευξη είναι και θεμιτή και ενδιαφέρουσα. Ήδη το έχουμε δει να λειτουργεί, όχι όμως μέσα στην ομίχλη μιας παγκόσμιας πανδημίας.

**Τι πιστεύετε πως φέρνει η επόμενη μέρα στο θέατρο ως προς την καλλιτεχνική δημιουργία;**

Αυτό θα εξαρτηθεί από την διάρκεια της πανδημίας, από το πότε θα «ελευθερωθούμε». Αν όλο αυτό κρατήσει για χρόνια δεν είμαι σε θέση να προβλέψω το μέλλον, μπορώ όμως να ανησυχώ. Αν είναι θέμα όμως μηνών να επιστρέψουμε στις αίθουσες νομίζω γρήγορα θα προσαρμοστούμε ξανά στην «κανονικότητα» που και αυτή, μετά από αυτή την αναγκαστική παύση, θα πρέπει να εξεταστεί και να φορτιστεί με ιδέες και πράξεις που θα βοηθήσουν την θεατρική δημιουργία. Αλίμονο όταν μιλάμε για νέα κανονικότητα, να εννοούμε να συνεχίσουμε να ζούμε έτσι ή να επιστρέψουμε στην παλιά... Μια ευχή θα ήταν, μετά από αυτή την τραγωδία, να επανεκτιμήσουμε τις αξίες μας και να τις στηρίξουμε περισσότερο από πριν.

### **Ποιο ρόλο καλείται να διαδραματίσει το θέατρο στις δυστοπικές εποχές που ζούμε;**

Τον ίδιο που διαδραματίζει εδώ και αιώνες. Το θέατρο και γενικά η τέχνη, δεν αλλάζουν τον κόσμο. Δεν τον κάνουν καλύτερο. Σίγουρα όμως δεν τον κάνουν χειρότερο. Ακόμα και η κακή τέχνη, αυτή που υποκειμενικά αποκαλούμε κακή, ή που μια «συλλογική υποκειμενικότητα» έτσι αποκαλεί, σε κάθε περίπτωση, είναι τροφή για σκέψη.

### **Αγγλόφωνη Βιβλιογραφία**

**Alston, A.**, 2016 *Beyond Immersive Theatre: Aesthetics, Politics and Protactive Participation*, palgrave macmillan.

**Anais Nin**, 1966, *The Diary of Andis Nin*, Volume 1: 1931-1934, ed. Ganther Stuhlmann (New York: Swallow Press), 187.

**Auslander, P.** 2008, *Liveness: Performance in a mediatized culture* (2nd ed.). New York, NY: Routledge.

**Bartlette,N.** 2017, *The Plague (After La Peste by Albert Camus)*, London: Oberon Books

**Becker B.**, 2016, *Introduction, Theatre and Space, Theatre Symposium, A publication of the southestern theatre conference*, volume 24, The university Alabama Press.

**Bennett, J.** 2010, *Vibrant Matter : A Political Ecology of Things*, Durham and London: Duke University Press.

Benett, S., 1997, "Theatre Audiences, A Theory of Production and Reception", Rutledge, 2nd Edition

- Berggren, Paula S.** 2011, *Shakespeare's Dual Lexicons of Plague: Infections in Speech and Space: Representing the Plague in Early Modern England*, edited by Rebecca Totaro and Ernest B. Gilman, Routledge, 2011, pp. 150–68.
- Bevington, David**, editor. Pearson Longman ,2004, *The Complete Works of Shakespeare*. 5th ed.,
- Bharucha, R.**, 1993, *Theatre and the World, Performance and the Politics of Culture*, 3th ed., Routledge.
- Biggin R.**, 2017, *Immersive Theatre and Audience Experience: Space, Game, and Story in The Work of Punchdrunk*, Macmillan Pallgrave.
- Birringer., J.**, 1985, "Postmodern Performance and Technology," *Performing Arts Journal*, Vol. 9, No. 2/3, 10th Anniversary Issue: The American Theatre Condition (1985), σσ. 221-233,
- Bleeker M.**, 2010, *Corporeal Literacy: New Modes of Embodied Interaction in Digital Culture, Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam University Press,Book Editor(s): Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender, Robin Nelson, σσ. 13-23.
- Boyask., M.R.**, 2009, "The art of medicine, Plague and theatre in ancient Athens", *Department of Greek and Roman Classics*, Temple University, Philadelphia, PA 19122, USA, vol.373, , σσ. 374-473
- Brock, R.**, 2000, *Sickness in the Body Politic: Medical Imagery in the Greek Polis in Hope and Marshall*:24-34, Routledge.
- Carlson M.**, 2016, "Whose Space is it Anyway ?", Theatre Symposium, A publication of the southeastern theatre conference volume 24, The university Alabama Press.
- Carlson M.**, 2003, *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Carroll J. and Xu R.**, 2012, "Time of Flight: Biodigital Feedback and Performance Design":*The visual in Performance practice, Interdisciplinary Perspectives*, Series Editors Dr Robert Fisher,Dr Daniel Riha,A *Critical Issues* research and publications project 165-171.
- Carson, C.**, 1999, *Theatre and technology: Battling with the box. Digital Creativity*, 10(3), 129-134. Retrieved April 30, 2010, from the Academic Search Premier database.
- Chalk,D.**, 2010, "To creep in my eyes", *Theatre and Secret Contagion in Twelfth Night*, σσ.1-24

- Chapple,C. and Kattenbelt,C.,** (eds),2006, *Intermediality in Theatre and Performance*, Rodopi, Amsterdam, 2006.
- Cheng S.B, Kattenbelt C., Lavender A., Nelson R.,** 2010, *Introduction: Mapping Intermediality in Performance*,Amsterdam University Press. 123-124
- Cohen, L.,** Manion L., 1997, *Μεθοδολογία εκπαιδευτικής έρευνας*, Εκδόσεις Έκφραση, μτφ. Χρυσούλα Μητσοπούλου, Μάνια Φιλοπούλου
- Cohen, L.,** Manion L., Morisson, K., 2008, *Μεθοδολογία εκπαιδευτικής έρευνας*, 5<sup>η</sup> εκδ., Μεταίχμιο, μτφ.Σταύρος Κυρανάκης, Ματίνα Μαυράκη, Χρυσούλα Μητσοπούλου, Παναγιώτα Μπιθάρρα, Μάνια Φιλοπούλου
- Corts A.,** 2016, «(Un)-limited, Virtual Performance Spaces and Digital Identity», Theatre Symposium, A publication of the southeastern theatre conference, volume 24, The university Alabama Press.
- Court, P.,** 2007, *New Technology, New Technicians and Ancient Art*, *Canadian Theatre Review*, 40-44.
- Cusak M. C,** 2020, "Theatre in the age of coronavirus: A snapshot from Australia", *University of Sidney*, <https://www.academia.edu>, (accessed 31/07/2020).
- De Toro, F.,** 1995. *Theatre Semiotics: Text and Staging in Modern Theatre*. Toronto: University of Toronto Press
- De Wall, N.,** 2011, *Sweet recreation barred: The case of playgoing in Plague Time: Representing the Plague in Early Modern England*, edited by Rebecca Totaro and Ernest B. Gilman, Routledge, pp. 133-149.
- Dixon, S.,** (2007). *Digital performance: A history of new media in theater, dance, performance art, and installation*. London: The Mit Press.
- Duggan, P.,** 2017, *Unsettling the audience: Affective 'Dis-ease' and the Politics of Fear and Anxiety in Contemporary Performance*, 40–54.
- Duggan P. and Peschel L., 2016 *Performing for Survival: Theatre, Crisis, Extremity*, Palgrave McMillan.
- Duncan-Jones, K.,** 2001, *Ungentle Shakespeare: Scenes from His Life*. Arden Shakespeare.
- De Wall, N.,** 2011, *Sweet recreation barred: The case of playgoing in Plague Time. Representing the Plague in Early Modern England*, edited by Rebecca Totaro and Ernest B. Gilman, Routledge, 2011, pp. 133-149.
- De Waal A., 2017, *Theatre on Terror: Subject Positions in British Drama*, De Gruyter Mouton, Berlin.

- Duse, E.**, 1911, *On the Art of the Theatre (1911)* reprinted, London: Heinemann.
- Emily K. and Mobley J.C and Stevenson J.**(ed.), 2019, *Performing Dream Homes: Theatre and The Spatial Politics of the Domestic Sphere*, Palgrave, Macmillan.
- Fischer-Lichte, E.**, 2005, *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political theatre*, Routledge.
- Fischer-Lichte, E.**, 1992. *The semiotics of theater*, Bloomington: Indiana University Press.
- Fortier M.**, 2016, *Theory /Theatre an introduction*, Routledge.
- Furedi, F.**, 2005, *Politics of Fear*. London: Continuum.
- Gadamer,H.G.**, “The Relevance of the Beautiful and Other Essays”, R. Bernasconi (ed), *University of Cambridge Press*, 1978, p. 143.
- Garner, B. S. Jr.** 2006, “[Artaud, Germ Theory, and the Theatre of Contagion](#)”, *Theatre Journal*, vol. 58, no. 1, March 2006, pp. 1–14.
- Giannachi G.**,2004, *Virtual Theatres*, London: Routledge.
- Girard, R.** “The Plague in Literature and Myth.” *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 15, 1974, pp. 833–50.
- H. Lehmann**, 2006, *Postdramatic Theatre*, trans. K. Jurs-Munby, Routledge, New York.
- Ibsen, H.**, 1991, *Plays, 1828-1906*, London: Methuen Drama.
- Jarvis, L.**, 2020, *Theatre Application and VR Apps: Disability Simulations as an Intervention in Affective Realism: When is a gun not a gun: Theatres of Contagion: Transmitting Early Modern to Contemporary Performance*, Methuen Drama, 186-201.
- Kaye N. and Giannachi C.**, 2011, “Acts of Presence: Performance, Mediation, Virtual Reality” The MIT Press, TDR (1988-), Vol. 55, No. 4 (Winter 2011), *Acts of Presence: Performance, Mediation, Virtual Reality*, σσ.88-95.
- Kelly, K.E.**, 2008 “Pandemic and Performance: Ibsen and the outbreak of Modernism”, *The Johns Hopkins University Press on behalf of The South Central Modern Language Association*, South Central Review , Spring, 2008, Vol. 25, No. 1, Staging Modernism pp. 12-35.
- Knox, B.M.W.**, 1956, *The date of the Oedipus Tyrannos of Sophocles*, AJP 77:133-47
- Knowles, K.** “Not to come near our person by ten mile”: *London, plague and spatial relations in 2 Henry IV. Palgrave Commun2*, 16076 (2016). <https://doi.org/10.1057/palcomms.2016.76> (accessed 11/07/2020).
- Kyoko, I.**, 2020, “A spatial Bubble of digital Pandemic Theatres”, *Global performance studies*,vol3,no.2, <https://gps.psi-web.org/issue-3-2/gps-3-2-10/>(25/11/2020)

- Leach R.**, 2013, *Theatre Studies, the basics*, Routledge.
- Lepage, R.**, 2008, "World Theatre Day International Message," <http://worldtheatreday.org/the-2008-world-theatre-day-international-message>, (accessed 5/11/2020).
- Ljumovic J.**, 2016, "Theatre in Context: How to Translate History of Theatre into History of Great and Small Lives Theatre within the Context...and not Just Theatre", *Faculty of Dramatic Arts, University of Arts in Belgrade, Serbia*.
- Lyotard, Jean-Francois** 1984, *The postmodern Condition: A Report on Knowledge*, μτφρ. Geoff Bennington και Brian Massumi, University of Minnesota Press, Μινεάπολη.
- Maga C.**, 2020, "CANADA: Working through the cracks", *Critical Stages*, Issue No.21, <http://www.critical-stages.org/21/canada/>
- Mallet, Sh.**, 2004 "Understanding Home: A Critical Review of the Literature", *The Sociological Review* 52 , no.1, σσ. 64-84.
- McAuly, G.**, 2010, *Space in Performance, Making Meaning in the theatre*, University of Michigan, 4η εκδ.
- McCutcheon R.**, 2020, "Catching a Feeling: A practice –based Inquiry into Affective Contagion in Elizabeth Innchbald’s The Massacre", *Theatres of Contagion, Transmitting Early Modern to Contemporary Performance*, Methuen Drama, ed. Fintan Walsh
- McPhee, Molly**, 2020, "I don’t know why she’s crying": *Contagion and Criminality in Clean Break’s Dream Pill and Little on the inside: Theatres of Contagion, Transmitting Early Modern to Contemporary Performance, 2020*, Methuen Drama,ed. Fintan Walsh, 122-135
- Meyarhold, Vsevolod Emilevich, 1969, "Meyarhold on Theatre", ed. and trans. Edward Braun, New York: Hill and Wang.
- Milder, P.**, 2009, "Video in Contemporary Performance ", *Journal of Performance and Art*, Vol. 31, No. 3, σσ. 108-119.
- Momtaz, R.**, 2020, "Emmanuel Macron On Coronavirus: 'We are at War'", *Politico*, <https://www.politico.eu/article/emmanuel-macron-on-coronavirus-were-at-war/>, (accessed 8/2/2021)
- Morgan, C.**, 2012, "The Reality of Illusion made Apparent through the Verity of Theatre", *The visual in Performance practice: Interdisciplinary Perspectives*, Series Editors Dr Robert Fisher ,Dr Daniel Riha, A Critical Issues research and publications

project, <http://www.inter-disciplinary.net/critical-issues/σ.3-8> (accessed 23/11/2020).

**Oswald, O.**, 1927, "An influenza Sacre", *The Stage Archive*.

**Oppenheim, A.N.** 1992, *Questionnaire Design and Attitude Measurement*. London:Heinemann

**Patsalidis S.**, 2020, "A Pandemic Theatre 'Album' of First Reactions: An introduction", *Critical Stages*, Issue No.21, <http://www.critical-stages.org/21/a-pandemic-theatre-album-of-first-reactions-%ce%b1n-introduction/> (accessed 10/11/2020).

**Patton, Cindy**, 1995, "Performativity and Spatial Distinction: The End of AIDS Epidemiology", *Performativity and Performance*, edited by Andrew Parker and Eve Kosofsky Sedwick. Routledge 1995, σσ.173-96.

**Pernick, M. S.**, 1972, "Politics, Parties and Pestilence: Epidemic Yellow Fever in Philadelphia and the Rise of the First Party System," *The William and Mary Quarterly*, vol. 29, no. 4, σσ.. 559-86.

**Rheingold H.**, 2004, "Background Briefing", *ABC Radio National*, Australia, <http://www.abc.net.au/rn/talks/bbing/>.

**Ristani M.**, 2020 "Theatre and Epidemics: An Age-Old Link ", *Critical Stages, The IATC journal/Revue de l AICT*-June-Juin 2020: Issue No 21, <http://www.critical-stages.org/21/theatre-and-epidemics-an-age-old-link/> (acceded 17/7/2020).

**Saltz, Z. D.**, 2013, "INTERSPECIES PERFORMANCE," *The Johns Hopkins University Press, Theatre Journal*, Vol. 65, No. 3, , *Review: Media, Technology, and Performance*, σσ.421-432

**Schechner, R.**, 1992. "A New Paradigm in the Academy", *Drama Review*, Vol. 34:4.

**Schechner, R.** ,2000, «Theatre alive in the new millenniu», *The Drama Review*, 44(1), 5-9. from the Academic Search Premier database.

**Segal, C.P** 1981 *Tragedy and Civilization: An interpretation of Sophocles*. Cambridge, Mass.

**Shepherd-Barr, Kirsten E.**, 2020, "Plague Inc: Theatre's Engagement with Mechanisms of Contagion and Containment": *Theatres of Contagion , Transmitting Early Modern to Contemporary Performance*, Methuen Drama, 89-104

**Slack, P.**, 1990, *The Impact of Plague in Tudor and Stuart England*. Oxford University Press: Oxford.

**Sontag, S.** 2013, *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*. Modern Classics.

- Spencer, M.**, 2012, *Exploding Contexts: The visual in Performance practice: Interdisciplinary Perspectives*, Series Editors Dr Robert Fisher ,Dr Daniel Riha , A *Critical Issues* research and publications project.
- Spinoza, B. de** 1994, *Spinoza Reader: The Ethics and Other Works*, ed. and trans. Edwin Curley, Princeton,,NJ: Princeton University Press.
- Stanev HA** 2014, *Sensory Experience and the Metropolis on the Jacobean Stage*. Ashgate: Farnham, UK.
- Sullivan, E.**, 2011, “Physical and Spiritual Illness: Narrative Appropriations of the Bills of Mortality”: *Representing the Plague in Early Modern England*, edited by Rebecca Totaro and Ernest B. Gilman, Routledge, pp. 76–94.
- Sullivan., E.**, 2020, “Live to Your Living Room: Streamed Theatre, Audience experience and The Globe’s A Midsummer Night’s Dream”, Volume 17, Issue 1, σσ. 92-119, [https://research.birmingham.ac.uk/portal/en/publications/live-to-your-living-room-streamed-theatre-audience-experience-and-the-globes-a-midsummer-nights-dream\(907cdb95-6fc3-4b38-b4c4-6c21b8bfa111\).html](https://research.birmingham.ac.uk/portal/en/publications/live-to-your-living-room-streamed-theatre-audience-experience-and-the-globes-a-midsummer-nights-dream(907cdb95-6fc3-4b38-b4c4-6c21b8bfa111).html) (accessed 18/12/2020)
- Thiele, M.**, 2011, “Plague in A Midsummer Night’s Dream: A Girardian Reading of Bottom and Hippolyta”: *Representing the Plague in Early Modern England*, edited by Rebecca Totaro and Ernest B. Gilman, Routledge, pp. 186-200.
- Traister, Barbara H.** 2011, “A plague on both your houses’: Sites of Comfort and Terror in Early Modern Drama.”: *Representing the Plague in Early Modern England*, edited by Rebecca Totaro and Ernest B. Gilman, Routledge, 169–82.
- Tuckman, B.W.**, 1972, *Conducting Educational Research*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Virilio** 1996: 131–2, original emphases, στο Giannachi G., London: Routledge, 2004, *Virtual Theatres* σ.6
- Walsh F.**, 2020, “Contagious Performance :Between Illness and Ambience”: *Theatres of Contagion: Transmitting Early Modern to Contemporary Performance*, Methuen Drama, 1-18
- William A.**, 1891, *Ghosts and Gibberings*, Pall Mall Gazette, quoted in Egan, Ibsen, 212
- Willet,C., and J.Willet**, 2014, “Going to Bed White and Waking Up Arab: On Xenophobia, Affect Theories of Laughter, and the Social Contagion of the Comic Stage”, *Critical Philosophy of Race* 2(1):84-105

**Wilcocks,T.**, 1578, "A Sermon preached at Paul's Cross on Sunday the third of November 1577 in the time of the Plague" (London: FrauncisColdocke, 1578); quoted in Wilson, Plague, 52.

**Yesilyurt, K.** and Cebi P.D., 2018, "Body and Space Interactions in the Art of Theatre", 3rd Arts & Humanities Conference, Barcelona, DOI: [10.20472/AHC.2018.003.005](https://doi.org/10.20472/AHC.2018.003.005)

**Zizec, S.**, 2017, "The Obscene Immortality and it's Discontents," *Internationale Journal of Zizek Studies*, 11(2). Available online <https://zizekstudies.org/index.php/IJZS/article/view/1016> . (accessed 14/12/2020)

### Ελληνόφωνη Βιβλιογραφία

**Αρτώ, Α.**, 1938, *Το θέατρο και η Πανούκλα: Το θέατρο και το είδωλό του*, μτφ.

Παύλος Μάτεσις, Gallimard, Συλλογή METAMORPHOSES.

**Αισχύλος**, *Τραγωδία*, 524-456 π.Χ., 1898, London New York: Macmillan and Co., limited ;: The Macmillan Company.

**Daniel D.**, 1988, *A Journal of the Plague Year*, μτφ. Τάσος Συμεωνίδης, Αθήνα.

**Ευριπίδης**, 1993, *Ιππόλυτος*, 480-406 π.Χ, Αθήνα.

**Θωμαδάκη, Μ.**, 2018. *Σημειωτική του Ολικού Θεατρικού Λόγου*. Αθήνα: Liberal Books

**Θωμαδάκη, Μ.**, 2010 «Φωτοσκιάσεις αρχετύπων: Αναζητώντας το τελικό αίτιο στην Τέχνη και στο θέατρο», *Αθήνα 2010*, σσ. 74-106.

**Κοσμοπούλου Δ.**, 2018, *Η Διαλεκτική του Χώρου και ο Εγκλεισμός στο θέατρο: Μια διαδρομή από το θέατρο της αρχαιότητας μέχρι το νεότερο και σύγχρονο δράμα*, Δρόμων.

**Παπαναστασίου, Κ.**, 1990, *Μεθοδολογία Εκπαιδευτικής Έρευνας*, Παιδαγωγικό Ινστιτούτο Κύπρου

**Πούχνης Β.** 2010, *Θεωρητικά Θεάτρου*, Αθήνα.

**Σοφοκλέους**, *Τραγωδία*, Σοφοκλής, 497/6-406/5 π.Χ., [Αθήνα]: Ελληνικός Εκδοτικός Οργανισμός, [χ. χ.].

**Τσέχωφ Α.**, 1986, *Ο Γλάρος-Θείος Βάνιας-Πρόταση Γάμου-Η Αρκούδα*, Τόμος Α', μτφ. Λυκούργος Καλλέργης.

**Χάτσιον, Λ.**, 2014, «Θεωρητικοποιώντας το μεταμοντέρνο», στο: *Η Λογοτεχνική θεωρία του εικοστού αιώνα*, Ανθολόγιο κειμένων, επιμ. K.M Newton, μτφ. Αθανάσιος Κατσικερός-Κώστας Σπαθάρης, Πρόλογος στην ελληνική έκδοση, Αλέξης Καλοκαιρινός, Ηράκλειο, σσ. 477-486

## Ηλεκτρονικά Περιοδικά/Εφημερίδες

**Jones S.H.**, 2020, "The rise of a new theatre aesthetic in an age of zoom", *Monash Centre for Theatre and Performance*, <https://lens.monash.edu/@politics-society/2020/05/28/1380554/the-rise-of-a-new-theatre-aesthetic-in-an-age-of-zoom> (accessed 05/Ιουνίου/2020)

**Kaegi S.**, 2020, "Black Box, Phantom Theatre for 1 person", <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/black-box>, (accessed 18/Ιουνίου 2020)

**Ross E.**, 2020, "This is how the UK Theatre Industry is Dealing with Coronavirus", 2020, <https://www.backstage.com/uk/magazine/article/uk-theatre-shutdown-coronavirus-covid-70324/>

**AEA Consulting**, 2016, "From Live To Digital: Understanding the Impact of Digital Developments in Theatre of Audiences, Production and Distribution", Commissioned by Arts Council England, UK Theatre and Society. Available online <https://www.artscouncil.org.uk/publication/live-digital> (accessed 14/12/2020)

**Akbar A.**, 2020, "The next act: How the pandemic is shaping online theatre's future", *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/stage/2020/sep/21/future-of-live-theatre-online-drama-coronavirus-lockdown> (accessed 5/11/2020)

**Akbar A.**, 2020, "We are not virus: review-responses to a pandemic of racism", *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/stage/2020/jun/15/wernotvirus-review-responses-to-a-pandemic-of-racism-covid-19> (accessed 5/11/2020)

**Akbar A.**, 2020, "The protest review-superb set of dramas For the Black Lives Matter Movement", *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/stage/2020/jun/17/the-protest-review-black-lives-matter-movement> (accessed 5/11/2020)

**Akbar A.**, 2020, "The Great Gatsby review-intimate immersive show offers heady discobobulation", *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/stage/2020/oct/23/the-great-gatsby-review-immersive-ldn> (accessed 23/11/2020).

**American Theatre Editors**, 2020, "New Study: Digital Performances Are Landing With Loyal Audiences", *American*

Theatre, <https://www.americantheatre.org/2020/11/11/new-study-digital-performances-are-landing-with-loyal-audiences/> (accessed 24/11/2020).

**Armstrong M.**, 2020, "German theatre company performs in a car park due to coronavirus restrictions", *euronews*, <https://www.euronews.com/2020/05/24/german-theatre-company-performs-in-a-car-park-due-to-coronavirus-restrictions> (accessed 4/11/2020)

**Bharucha, R.**, 2020, "Theatre and the coronavirus, A speech act in nine episodes", *International Research Center, Interweaving performance cultures*, Freie Universitat Berlin, <https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/en/v/interweaving-performance-cultures/online-projects/index.html>

**Bringgardner., C.**, 2020, "The performing arts and the pandemic"(συνεύντευξη): <https://cla.auburn.edu/perspectives/articles/the-performing-arts-and-the-pandemic/> και στο: <https://www.wltz.com/2020/04/21/auburn-university-theatre-department-keeping-spirits-up-during-coronavirus-pandemic/>, (acceded 08 Μαΐου 2020)

**Capelle L.**, 2020, "In France live theatre calls for masked actors and creative solutions", *New York Times*, <https://www.nytimes.com/2020/08/20/theater/france-theater-coronavirus.html> (Accessed 4/11/2020),.

**Church J.**, 2020, "A pared-down Pagliacci that packs a punch vocally", *The Stage*, <https://www.thestage.co.uk/reviews/pagliacci> (accessed 9/11/2020).

**CGTN Europe**, 2020, "Reinventing French Drama For The Post-lockdown Stage", <https://newseu.cgtn.com/news/2020-08-27/Re-inventing-French-drama-for-the-post-lockdown-stage-ThcD6Z7Rsc/index.html> (accessed 18/12/20)

**Crompton S.**, 2020, "Review :Blindness (Donmar Warehouse)", *Whats On Stage*, <https://www.whatsonstage.com/london-theatre/reviews/blindness-donmar-warehouse-simon-stephens-52158.html> , (accessed 24/11/2020).

**Damentsova E.**, 2020, "Theatre During Isolation: Danger as opportunity", *The theatre times*, <https://thetheatretimes.com/theatre-during-self-isolation-danger-as-opportunity/>

**Dibdin T.**, 2020, "Catherine Wheels: 'Covid rules were fine-the challenge was turning a theatre show into film'", *The stage*, <https://www.thestage.co.uk/features/covid-rules-were-fine-the-challenge-was-turning-a-theatre-show-into-film> , (accessed 9/11/2020).

- Dibdin Th.**, 2020, «Secret Country: Real and Vital», *The Stage*, <https://www.thestage.co.uk/reviews/secret-country> (accessed 21/12/2020)
- Eckert S.**, 2017, “What is Immersive Theatre”, *Contemporary Performance*, <https://contemporaryperformance.com/2017/12/09/immersive-theater/> (accessed 25/10/2020).
- Ευτυχιάδου Σ.**, 2020, “Μια συζήτηση με τη Λητώ Τριανταφυλλίδου για το νέο Ραδιοφωνικό Έργο «Μιλάμε Αύριο»”, *elculture.gr*, <https://www.elculture.gr/blog/article/mia-syzytisi-me-ti-lito-triantafyllidou-gia-to-neo-radiofoniko-ergo-milame-avrio/>
- Gans A.**, 2020, “Donmar Warehouse Temporarily Reopens August 1 With Socially Distanced Sound Installation”, *News Break*, <https://www.newsbreak.com/news/1600091635657/donmar-warehouse-will-temporarily-reopen-in-august-with-socially-distanced-sound-installation>, (accessed 23/11/2020)
- Gillinson M.**, 2020, “Jury Duty review – trial-by-audience is cheekily enjoyable”, *Guardian*, 09/07/2020, <https://www.theguardian.com/stage/2020/jul/09/jury-duty-review-trial-by-audience-exit-productions-online-theatre>
- Goldman, A.J.**, 2020, “Online, the Show Goes On. But It’s Just Not the Same”, *New York Times*, 26/3/2020, *New York Times*, <https://www.nytimes.com/2020/03/26/theater/theater-streaming-online-schaubuehne-muenchner-kammerspiele.html> (Accessed 3/11/2020),.
- Gomez, L.P.**, 2020, “From Social Theatricality To Stage Theatricality: A Continuous Pandemic Script”, *The Theatre Times*, <https://thetheatretimes.com/from-social-theatricality-to-stage-theatricality-a-continuous-pandemic-script/> (accessed 18/11/2020)
- Κεφάλαιο 1 Heiser., J.**, 2020, “Artists in Quarantine: public intellectuals, and the trouble with empty heroics”, *Art Agenda*, Μάιος 2020, <https://www.art-agenda.com/features/332992/artists-in-quarantine-public-intellectuals-and-the-trouble-with-empty-heroics>
- James, A.**, 2020, “How is immersive theatre staying afloat during lockdown”, *The stage*, <https://www.thestage.co.uk/long-reads/how-is-immersive-theatre-staying-afloat-during-lockdown>
- JCA Arts Marketing**, 2020, “Trends in Audience’s Behavior: Digital Performances in Their Infancy”, <https://www.jcainc.com/blog/archive/tab-digital-performances/>

- Johnston, D.**, 2020, "The power of proximity and the theatre of touch: What losing live audiences may mean for theatre", *The Conversation*, <https://theconversation.com/the-power-of-proximity-and-the-theatre-of-touch-what-losing-live-audiences-may-mean-for-theatre-133515> (accessed 1/12/2020)
- Jones C.**, 2020, "Knocking On, A unique lockdown moment", *Reviews, The stage*, <https://www.thestage.co.uk/reviews/knocking-on>
- Latcham B.**, 2020, "Plague on Stage: How Theatre Helps us in Times of Crisis", *Palatinate*, <https://www.palatinate.org.uk/plague-on-stage-how-theatre-helps-us-in-times-of-crisis/> (accessed 20/11/2020).
- Mandel, J.**, 2020, "Pandemic Theatre Aesthetic", *Howlround Theatre Commons*, <https://howlround.com/pandemic-theatre-aesthetic> , (accessed 30/11/2020)
- Majid, A.**, 2020, "Performance Despite the Pandemic, Continuing to Create at the Intersection of Coronavirus, Crisis, and Care", <https://howlround.com/performance-despite-pandemic>
- Μαστοράκου, Ν.**, 2020, «Έλλη Παπακωνσταντίνου και η παράσταση "Antigone Test" που θα προβληθεί μέσω zoom», *in.gr*, <https://www.in.gr/2020/05/18/plus/interviews/elli-papakonstantinou-milaei-sto-gr-gia-tin-parastasi-antigone-test-pou-tha-provliθει-meso-zoom/>
- Masso G.**, 2020, "Online audiences would pay to watch again even after venues reopen-Poll", *The stage*, <https://www.thestage.co.uk/news/online-audiences-would-pay-to-watch-again-even-after-venues-reopen--poll> (accessed 5/11/2020).
- Masso G.**, 2020, "Actor couple build mini theatre to stream shows from home", *The stage*, <https://www.thestage.co.uk/news/actor-couple-build-mini-theatre-to-stream-shows-from-home> , (accessed 9/11/2020).
- Masso G.**, 2020, "Creation Theatre awarded £165k to launch digital rep company and online venue", *The stage*, <https://www.thestage.co.uk/news/creation-theatre-awarded-165k-to-launch-digital-rep-company-and-online-venue>, (accessed 9/11/2020).
- Masso G.**, 2020, "Exclusive: Selladoor team launches live game theatre production company", *The stage* <https://www.thestage.co.uk/news/exclusive-selladoor-team-launches-live-game-theatre-production-company-> (accessed 23/11/2020)

**Masso G.**, 2020, "Online audiences would pay to watch again even after venues reopen –poll", *The stage*, <https://www.thestage.co.uk/news/online-audiences-would-pay-to-watch-again-even-after-venues-reopen--poll> (accessed 24/11/2020)

**Masso G.**, 2020, "Streaming service Marquee TV to co-commission recordings of performing arts work", *The Stage*, <https://www.thestage.co.uk/news/streaming-service-marquee-tv-to-co-commission-recordings-of-performing-arts-work>

**Maughan J.**, 2020, "Review: Light on Shoecase online", *A Younger Theatre*, <https://www.ayoungertheatre.com/review-light-on-showcase-online/> (accessed 23/11/2020).

**Morgan F.**, 2020, "Visitors", *The Stage*, <https://www.thestage.co.uk/reviews/visitors-darkfield> (accessed 1/12/2020).

**Μπουζιώτης Β.**, 2020 «Τρωάδες: Μια παράσταση-πρόταση που «απογειώθηκε» στη μάχη με τον covid-19», *enikos.gr*. [online], <https://www.enikos.gr/mpouz/740608/troades-mia-parastasi-protasi-pou-apogeiouthike-sti-machi-me-ton-c> (Accessed 24/10)

**Κεφάλαιο 2 Ο' Grady, M.**, "What we can learn from the Art of Pandemics Art", *The New York Times Style Magazine*, <https://www.nytimes.com/2020/04/08/t-magazine/art-coronavirus.html>

**Κεφάλαιο 3 Philips M.**, 2020, "In These Uncertain Times' Review: Love, Loss and Zoom, Source Material presents a postmodern approach to talking about grief and isolation in quarantine", [https://www.nytimes.com/2020/07/26/theater/in-these-uncertain-times-review.html?action=click&block=more\\_in\\_recirc&impression\\_id=94e934c0-cfd0-11ea-a5b5-2d0197b110ba&index=0&pgtype=Article&region=footer](https://www.nytimes.com/2020/07/26/theater/in-these-uncertain-times-review.html?action=click&block=more_in_recirc&impression_id=94e934c0-cfd0-11ea-a5b5-2d0197b110ba&index=0&pgtype=Article&region=footer)

**Κεφάλαιο 4 Πατσαλίδης Σ.**, 2020, "Η κωμωδία της τραγικής πανδημίας: Σκέψεις κεκλεισμένων των θυρών", <https://parallaximag.gr/parallax-view/komodiat-tis-tragikis-pandimias-skepseis-kekleisthenon-ton-thyron>(Accessed 24/10)

**Paulson, M.**, 2020, "These shows are made for walking", *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/2020/08/12/theater/promenade-theater-walking-pandemic.html?action=click&module=RelatedLinks&pgtype=Article> (accessed 4/11/2020)

**Pollock D.**, 2020, "Darkfield Radio, 'Like being back in a theatre'", *The stage*, [https://www.thestage.co.uk/reviews/reviews/darkfield-radio-double?utm\\_source=n](https://www.thestage.co.uk/reviews/reviews/darkfield-radio-double?utm_source=n), (accessed 11/11/2020)

**Posner L.**, 2020, "Diary of a socially distanced director: how I staged a play in Tokyo – from London", *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/stage/2020/sep/15/diary-of-a-socially-distanced-director-tokyo-london-lindsay-posner-twelve-angry-men>

**Press Association**, 2020, "Dial-in performance coming to Liverpool", *Evening Express*, <https://www.eveningexpress.co.uk/lifestyle/entertainment/dial-in-theatre-performance-coming-to-liverpool> (Accessed 5/11/2020)

**Rupersburg, N.**, 2020, "Immersive Theatre in The Time of Coronavirus", *Creative Exchange, Powered By Springboard for the Arts*, <https://springboardexchange.org/immersive-theatre-in-the-time-of-coronavirus/> (accessed 25/11/2020)

**Σαββινίδης, Γ.**, 2020, "Θέατρο- φάντασμα χωρίς ηθοποιούς στη Στουτγάρδη", *Ο Φιλελεύθερος*, <https://www.philenews.com/politismos/kosmos/article/984174/theatro-fantasma-choris-ithopoiouys-sti-stoytgrdi> , (accessed 30/11/2020)

**Shapiro, J.**, 2015, "How Shekaspear's great escape from the plague changed theatre", *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/books/2015/sep/24/shakespeares-great-escape-plague-1606-james-shapiro>

**Snow G.**, 2020, "Private hire theatre company launches Deliveroo-style service", *The stage*, [https://www.thestage.co.uk/news/private-hire-theatre-company-launches-deliveroo-style-service?utm\\_content=buffer0ed31&](https://www.thestage.co.uk/news/private-hire-theatre-company-launches-deliveroo-style-service?utm_content=buffer0ed31&)(accessed 11/11/2020).

Κεφάλαιο 5 **Snow G.**, 2020, "Arcola to build outdoor theatre for socially distanced audiences," *The Stage*, <https://www.thestage.co.uk/news/arcola-to-build-outdoor-theatre-for-socially-distanced-audiences>

**Snow G.**, 2020, "Contact extends London run by six weeks", *The stage*, <https://www.thestage.co.uk/news/production-news/c-o-n-t-a-c-t-extends-london-run-by-six-weeks> (accessed 24/11/2020)

**Solosky A.**, 2020, "Theater's Next Act? A Show That's All in Your Head", *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/2020/07/08/theater/virtual-reality-the-tempest.html>

**Κεφάλαιο 6 Solosky A.**, 2020, “The line review moving drama pays tribute to pandemic first responders”, <https://www.theguardian.com/stage/2020/jul/09/the-line-review-moving-drama-pays-tribute-to-pandemic-first-responders>

Κεφάλαιο 7 **Σταμάτη, Ν.**, «Η Έλλη Παπακωνσταντίνου με τις “Miss Presence and the Absent Girls Band” παρουσιάζουν την ψηφιακή performance “ANTIGONE TEST I this is Me in my room,” <https://www.athensvoice.gr/culture/theater/647320-antigone-test-mia-zontani-theatriki-parastasi-mesa-apo-zoom>

**The Krank**, 2020, , “Δεν είσαι μόνος: Ο The Krank βιώνει την απομόνωση στο Βερολίνο και την κάνει τέχνη», *lifoteam*, <https://www.lifo.gr/articles/den-eisai-monos/278298/o-the-krank-vionei-tin-apomonosi-sto-verolino-kai-tin-kanei-texni> (accessed 30/11/2020)

**Tripney, N.**, 2020, “Set design in the covid era: how theatre’s creatives are adapting to social distanced places”, *The Stage*, Οκτώβριος 2020, <https://www.thestage.co.uk/features/set-design-in-the-covid-era-how-theatres-creatives-are-adapting-to-socially-distanced-spaces> (accessed 27/10/2020)

Κεφάλαιο 8 **Vincentelly E.**, 2020, “A Theatre Duo’s ‘Last Gasp’ Doesn’t Look Like The End”, [https://www.nytimes.com/2020/11/29/theater/split-britches-last-gasp-wfh.html?referringSource=articleShare&fbclid=IwAR13WtK\\_M0c-6nd6YUe-IPso8LgYaO8ODVa9iDNmBW3UMTHNP\\_rA\\_hjJTg](https://www.nytimes.com/2020/11/29/theater/split-britches-last-gasp-wfh.html?referringSource=articleShare&fbclid=IwAR13WtK_M0c-6nd6YUe-IPso8LgYaO8ODVa9iDNmBW3UMTHNP_rA_hjJTg) (accessed 17/12/2020)

Κεφάλαιο 9 **Waugh R.**, 2020, “C-o-n-t-a-c-t: Genuinely exciting”, *The Stage*, <https://www.thestage.co.uk/reviews/c-o-n-t-a-c-t>, (accessed 24/11/2020)

Κεφάλαιο 10 **Wyner, K.**, 2020, “Through experimentation we’re going to come to innovation,” *The stage*, <https://www.thestage.co.uk/features/electric-dreams-festival-through-experimentation-were-going-> (accessed 11/11/2020)

Κεφάλαιο 11 **Zizek, S.**, 2017, “Zizek, S., On Video Games, [Video] Youtube Uploaded on 26 October. Available online: <https://www.youtube.com/watch?v=W1gVIFUVebU>, (accessed 14/12/2020)

### Ιστοσελίδες

<https://howlround.com/happenings/performance-snapshots-convergence-theatre>

<https://roomscapeartist.com/2020/07/12/exit-productions-jury-duty-hivemind-review/>

<https://electricdreamsfestival.com/tracesofantigone/>

<https://tetartopress.gr/mia-nea-dimioyrgia-psifiakoy-theatroy-to-theatro-toy-egkleismoy-apo-tin-elli-papakonstantinoy/>

<https://mikrofwno.gr/2020/05/antigone-test-i-this-is-me-in-my-room-nea-psifiaki-parastasi-se-skinotherapie-ellis-papakonstantinou/>

<https://sputniknews.gr/tehni/202003236804404-o-saixpir-egrapse-ton-vasilia-lir-se-karantina-logo-tis-panouklas-alitheia-i-mythos/>

<https://creativepinellas.org/magazine-items/resources-for-experiencing-theatre-in-times-of-social-distancing/> (accessed 3/11/2020)

<https://www.stellartickets.com/wallet/b42e38c1-1f55-494d-baf0-b37baa2ae1ee>, (accessed 12/12/2020)

[https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=18676:touch-muenchner-kammerspiele-falk-richter-und-anouk-van-dijk-lassen-sich-von-den-corona-beschaenkungen-in-den-szenischen-aktionismus-treiben&catid=38:die-nachtkritik-k&Itemid=40](https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=18676:touch-muenchner-kammerspiele-falk-richter-und-anouk-van-dijk-lassen-sich-von-den-corona-beschaenkungen-in-den-szenischen-aktionismus-treiben&catid=38:die-nachtkritik-k&Itemid=40) (accessed 20/3/2021).

<https://vimeo.com/500555207> (accessed 20/3/2021)