

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών
Θεατρικές Σπουδές

Μεταπτυχιακή Διατριβή



Η Κουζίνα της Σύλβια Πλαθ:
Ένα Διαδικτυακό Δρώμενο,
Βασισμένο στην *Αυτογονία* του Α. Κορτώ

Μαρίνα Βασιλείου

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Αθηνά Στούρνα

Δεκέμβριος 2015

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

**Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών
Θεατρικές Σπουδές**

Μεταπτυχιακή Διατριβή

**Η Κουζίνα της Σύλβια Πλαθ:
Ένα Διαδικτυακό Δρώμενο,
Βασισμένο στην Αυτογονία του Α. Κορτώ**

Μαρίνα Βασιλείου

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Αθηνά Στούρνα**

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών στην Υποκριτική- Σκηνοθεσία από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

Δεκέμβριος 2015

ΛΕΥΚΗ ΣΕΛΙΔΑ

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τους: Αθηνά Στούρνα, Αύρα Σιδηροπούλου, Άννα Τσίχλη, Κώστα Χατησταύρου, Χριστίνα Χατζοικονόμου, Τέρψη Ψωμά, Εμμανουέλα Βογιατζάκη-Κρουκόβσκι, και Πέτρο Χατζόπουλο για την πολύτιμη βοήθειά τους.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	6
Κεφάλαιο 1	10
Δραματουργική Ανάλυση	10
1.1 Το έργο	10
1.2 Ο φεμινισμός στην <i>Αυτογονία</i>	14
1.3 Η Σύλβια Πλαθ	16
Κεφάλαιο 2	22
Γ ι α GER Διαδικτυακό Δρώμενο	22
2.1 Μεθοδολογία: Ο καλλιτέχνης ως ερευνητής	22
2.2 Η διαμόρφωση του δρωμένου	24
2.3 Το διαδίκτυο και η επίδρασή του στην τέχνη του θεάτρου	28
2.4 Η διαδικασία διαμόρφωσης του δρωμένου	31
Κεφάλαιο 3	40
Αξιολόγηση τ ο υ δρωμένου	40
3.2 Η ανταπόκριση του κοινού	40
3.2 Αναστοχασμός της διαδικασίας και του αποτελέσματος	45
Επίλογος	49
Βιβλιογραφία	52
Παράρτημα 1	56
Στατιστικά Στοιχεία	56
1.1 Παρουσίαση στατιστικών στοιχείων έτσι όπως εμφανίζονται στο Blog και στο You Tube	56
1.2 Τα συγκεντρωτικά αποτελέσματα των απαντήσεων των ερωτηματολογίων	59

Εισαγωγή

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή επιχειρεί τη διερεύνηση των δυνατοτήτων οι οποίες παρέχονται από το διαδίκτυο, με στόχο τη δημιουργία ενός θεατρικού δρωμένου και τη μετάδοσή του σε πραγματικό χρόνο, εισάγοντας με αυτόν τον τρόπο το κοινό στη διαδικασία. Το δραματικό κείμενο το οποίο χρησιμοποιήθηκε, βασίστηκε σε μονόλογο παρμένο από το θεατρικό έργο *Αυτογονία*, του Αύγουστου Κορτώ,¹ με τίτλο «Η Παράκρουση της Σύλβια Πλαθ».

Η μεθοδολογία της έρευνας βασίστηκε στην ανάληψη ρόλου ερευνητή από τον καλλιτέχνη, μία συνήθης τακτική στις μέρες μας, που επιτρέπει στον καλλιτέχνη να προβεί σε πορίσματα αναφορικά με τον τρόπο και την ποιότητα της εργασίας του. Μέσα από εφαρμογή επιστημονικών διαδικασιών ο καλλιτέχνης είναι σε θέση να αξιολογήσει το έργο του αλλά και να προβεί σε συμπεράσματα σχετικά με τον τρόπο εργασίας του (Lilja 2015:14). Στην παρούσα εργασία, το όλο εγχείρημα δεν περιορίζεται αποκλειστικά στο έργο του καλλιτέχνη αλλά και στον τρόπο με τον οποίον η δημιουργία μίας νέας θεατρικής μορφής, όπως είναι το θέατρο στο διαδίκτυο, θα μπορούσε να διανοίξει νέες ευκαιρίες δημιουργικότητας.

Ο ρόλος του διαδικτύου και οι δυνατότητες οι οποίες παρέχονται στον σύγχρονο καλλιτέχνη αποτελεί έναν ακόμα τομέα διερεύνησης που απασχόλησε την εργασία, σε συνδυασμό με τα πορίσματα της ανάλυσης σχετικά με το πώς αυτός επέδρασε στην δημιουργία αλλά και στην πρόσληψη του δρωμένου. Η διαδικασία της προετοιμασίας του δρωμένου ακολούθησε μια διερευνητική πορεία, αποτελούμενη από σειρά κινηματογραφημένων δοκιμών που δημοσιεύτηκαν σε ιστολόγιο², το οποίο δημιουργήθηκε αποκλειστικά για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας. Με την ολοκλήρωση της προετοιμασίας οργανώθηκε η παρουσίαση του δρωμένου σε ζωντανή μετάδοση, στον διαδικτυακό χώρο Ustream.tv, ο οποίος παρέχει τη δυνατότητα στους

¹ Κορτώ Α. 2014 *Αυτογονία*. Αθήνα: Ποταμός

² Ο ελληνικός όρος για το blog. (στο κείμενο χρησιμοποιούνται και οι δύο όροι για αποφυγή επαναλήψεων)
<http://sylviaplathworkinprogress.blogspot.com.cy/2015/10/blog-post.html>

χρήστες να κινηματογραφούν και να προβάλλουν σε πραγματικό χρόνο το υλικό τους³. Το κοινό, το οποίο παρακολούθησε το βίντεο είτε σε ζωντανή μετάδοση είτε οπτικογραφημένο, σε διαφορετικό χρόνο, είχε την ευκαιρία να αξιολογήσει το δρώμενο με τη συμπλήρωση ερωτηματολογίου σε ηλεκτρονική μορφή.

Διανύοντας την εποχή της κυριαρχίας της τεχνολογίας, η χρήση των νέων μέσων επικοινωνίας (διαδικτυακοί χώροι, blogs, μέσα κοινωνικής δικτύωσης π.χ Facebook, You Tube) ως εναλλακτικού τρόπου δημιουργικότητας και διάδοσης του έργου του καλλιτέχνη στο ευρύ κοινό, δεν μπορεί να παραβλεφθεί όταν προκύπτουν ευκαιρίες διερευνητικού πειραματισμού, όπως αυτή της εκπόνησης μία μεταπτυχιακής διατριβής. Παρόλο που το θέατρο είναι μία από τις αρχαιότερες μορφές τέχνης, κατάφερε σε όλη τη διάρκεια της ιστορίας του να ενσωματώνει τα τεχνολογικά επιτεύγματα με τρόπο ώστε να μην αλλοιώνεται η φύση του, η οποία υπήρξε ανέκαθεν υβριδική (Kumar, Chatuverdi, Merhotra 2013:3).

Παράλληλα, το όλο εγχείρημα αποτέλεσε σημείο διερεύνησης και πειραματισμού ο οποίος επικεντρώθηκε στη λειτουργία του ιδιωτικού χώρου, συγκεκριμένα της κουζίνας ως τόπου επιτέλεσης της περφόρμανς. Στη σύγχρονη εποχή, η κουζίνα αποτελεί αντικείμενο ενδιαφέροντος για αρκετούς καλλιτέχνες των εικαστικών τεχνών, του θεάτρου και της περφόρμανς, όπως επίσης και θεωρητικούς.⁴ Στο δικό μας δρώμενο λειτούργησε σε συμβολικό επίπεδο ως ο χώρος μέσα στον οποίον η γυναίκα υποχρεώνεται να επιτελεί τα καθήκοντά της ως μητέρα και σύζυγος, για να υποδηλώσουμε την αντίδρασή μας στον εγκλωβισμό που επιβάλλεται από τις κοινωνικές αντιλήψεις ενός ανδροκρατούμενου κόσμου.

Ως εκ τούτου, η χρήση της κουζίνας του σπιτιού της ερευνήτριας, μέσα στην οποία επιτελέστηκε το δρώμενο, προέκυψε ως αποτέλεσμα της δραματουργικής επεξεργασίας του κειμένου, όπου εμφανίζονται αναφορές στον οικιακό χώρο του σπιτιού του δραματικού προσώπου (Σύλβια Πλαθ). Μέσω της χρήσης του διαδικτύου ο ιδιωτικός οικιακός χώρος μετατρέπεται σε θεατρικό και το δρώμενο γίνεται μία σύγχρονη, διαδικτυακή εκδοχή «θεάτρου του διαμερίσματος». Πράγματι, σε παλαιότερες

³ <http://www.ustream.tv/channel/WV9G2Nn7Vdb>

⁴ Βλ. το κεφάλαιο με τίτλο «La cuisine sur la scène : le parcours d'un siècle (1888-1988)» από το Stourna 2011: 123-178.

δεκαετίες, το «θέατρο διαμερίσματος» λειτουργούσε ως μέσο αντίστασης σε περιόδους κρίσεων (οικονομικών, λογοκρισίας, κ.ά.)⁵. Η σημερινή κοινωνική, πολιτική και οικονομική συγκυρία, ενδυναμωμένη από την δυνατότητα πρόσβασης του κοινού στον ιδιωτικό χώρο μέσω του διαδικτύου, επαναφέρει αυτό το ιδιότυπο είδος θεατρικού χώρου, θέτοντας νέα ερωτήματα ως προς την εμπειρία του κοινού, την ιδιωτικότητα που προσφέρει το διαδικτυακό θέαμα, αλλά και την εμπειρία του «έναν προς έναν» (“one-to-one”) (έναν και μόνος θεατής απέναντι σε έναν περφόρμερ) με τη διαμεσολάβηση του διαδικτύου⁶.

Η εργασία περιλαμβάνει τρία κεφάλαια. Στο πρώτο παρουσιάζεται η δραματουργική ανάλυση του θεατρικού έργου, απόσπασμα του οποίου είναι ο μονόλογος που χρησιμοποιήθηκε. Ταυτόχρονα, επιχειρείται η ανάλυση των δραματικών προσώπων, με επικέντρωση σε αυτό της Σύλβια Πλαθ. Η φεμινιστική διάσταση η οποία ανιχνεύεται στο έργο αποτελεί σημαντικό πυλώνα της δραματουργικής επεξεργασίας, με τα πορίσματά της να έχουν επιδράσει σημαντικά στη διαμόρφωση του θεατρικού δρωμένου.

Στο δεύτερο κεφάλαιο αναπτύσσεται η διαδικασία διαμόρφωσης της περφόρμανς, μέσα από την ανάλυση των αποφάσεων οι οποίες λήφθηκαν προς αυτή την κατεύθυνση. Τόσο η προεργασία όσο και η δημιουργική διαδικασία αναπτύσσονται στο κεφάλαιο αυτό, όπου οι όροι του συμβατικού θεάτρου (υποκριτική, σκηνοθεσία, σκηνογραφία και ενδυματολογία) επαναπροσδιορίζονται χάρη στη διαμεσολάβηση του διαδικτύου, στην κινηματογράφηση του γεγονότος και στην χρήση ενός μη θεατρικού χώρου.

Στο τρίτο κεφάλαιο επιχειρείται μία αξιολόγηση του δρωμένου με κύριο γνώμονα την ανταπόκριση του κοινού. Στηριζόμαστε, κυρίως, στην επεξεργασία ερωτηματολογίων που απαντήθηκαν από τους θεατές μετά την παρακολούθηση του δρωμένου τόσο σε πραγματικό χρόνο (μέσω live streaming) όσο και εκ των υστέρων (από το Ustream.tv). Λαμβάνοντας υπόψη, από τη μια, τις αντιδράσεις των θεατών και από την άλλη, την δική μας αξιολόγηση του όλου εγχειρήματος, καταλήγουμε σε έναν αναστοχασμό της διαδικασίας αλλά και του αποτελέσματος. Στο τέλος της διατριβής, ένα παράρτημα που

⁵ Βλ. το βιβλίο των Meneghello, S., & Banu, G. 1999.

⁶ Βλ. το συλλογικό τόμο των Chatzichristodoulou & Zerihan 2012.

περιλαμβάνει στατιστικά στοιχεία από την επεξεργασία των ερωτηματολογίων και άλλων εργαλείων, συμπληρώνει την παρούσα έρευνα.

Κεφάλαιο 1

Δραματουργική Ανάλυση

1.1 Το έργο

Το έργο του Αύγουστου Κορτώ *Αυτογονία* αποτελεί δείγμα της σύγχρονης ελληνικής, θεατρικής δραματουργίας. Ο συγγραφέας καταπιάνεται με το θέμα της κατάθλιψης και της κατάληξης της ασθένειας σε αυτοκτονία, θέμα στο οποίο επανέρχεται συχνά μέσα από το συγγραφικό του έργο, αυτή τη φορά όμως μέσα από ένα διαφορετικό πρίσμα από αυτό με το οποίο μας έχει συνηθίσει.⁷ Τα δραματικά πρόσωπα, είναι ιστορικές προσωπικότητες από τον κόσμο της λογοτεχνίας του 20ού αιώνα: τρεις γυναίκες συγγραφείς (Βιρτζίνια Γουλφ, Σύλβια Πλαθ και Σάρα Κέιν) και ένας άντρας ποιητής⁸. Εγκλωβισμένα στον «Κάτω κόσμο», καλούνται να αντιμετωπίσουν τους λόγους που τα οδήγησαν στην αυτοκτονία, να συνεργαστούν, να αποδεχτούν και να αγαπήσουν το ένα το άλλο. Τοποθετημένα σε έναν άδειο χώρο, τα δραματικά πρόσωπα βιώνουν καθημερινά τον θάνατό τους, σε μια πειραματική, όπως αποδεικνύεται, προσπάθεια του Θεού, να τα κάνει να αναλογιστούν τη ζωή και την απόφασή τους να πεθάνουν. Ο Θεός τους προσφέρει τη δυνατότητα να «αυτογεννήσουν» μέσω μια συμβολικής μηχανής σε σχήμα μήτρας, ονόματι «Αυτογονία», περνώντας μέσα από μια αντιστροφή της διαδικασίας του θανάτου τους, και να διαγράψουν τα όποια δεδομένα του πρότερου εαυτού τους.

Ο Κώστας, ως εκπρόσωπος/αγγελιαφόρος του Θεού, ντυμένος με κουστούμι μπάτλερ, ενημερώνει, λίγο μετά τη μέση του έργου, τις τρεις γυναίκες ότι ο Θεός τους παρέχει την ευκαιρία να «αυτογεννήσουν»(74)⁹, δηλαδή να ξαναγεννηθούν. Στη σκηνή εμφανίζεται

⁷ Στο μυθιστόρημα «Αυτοκτονώντας Ασύστολα» και στο θεατρικό έργο «Ορφανά» παρουσιάζει τη ζωή της μητέρας του και τη μάχη που έδωσε με τη διπολική διαταραχή. Ο ίδιος σε συνέντευξή του ομολόγησε ότι τα έργα αυτά υπήρξαν απόπειρες προσωπικής ψυχανάλυσης τα οποία απέτυχαν. (Παπαδάκη 2012).

⁸ Ο συγγραφέας δεν τον κατονομάζει, εικάζουμε όμως ότι είναι ο Κώστας Καρυωτάκης.

⁹ Εντός παρενθέσεων παρατίθεται η αναφορά στις σελίδες του έργου.

μια τεραστίων διαστάσεων κατασκευή (91), η οποία αποτελεί τη μηχανή της «Αυτογονίας». Ο Κώστας διαβάζει την εγκύκλιο, την οποία του απέστειλε ο θεός σε μορφή sms (72), για να εξηγήσει στις τρεις γυναίκες ότι εάν το επιθυμούν, μπορούν να εισέλθουν στη μηχανή και, ακολουθώντας την αντίστροφη πορεία των γεγονότων της αυτοκτονίας τους, να γυρίσουν στη ζωή. Υπάρχει μόνο μία προϋπόθεση, να δεχτούν το γεγονός ότι η δεύτερη αυτή ευκαιρία συνοδεύεται από την διαγραφή του παρελθόντος τους, των επιτευγμάτων και των εμπειριών τους. Η νέα ζωή δεν θα συμπεριλαμβάνει την όποια γνώση αποκτήθηκε στην προηγούμενη και επομένως θα πρέπει να αρχίσουν ξανά από την αρχή.

Το έργο αποτελεί, όπως αναφέρει ο ίδιος ο συγγραφέας, «μια προσπάθεια να κατανοήσει την αυτοκτονία, όπως την ορίζει ο Καμί στον *Μύθο του Σίσυφου*¹⁰, μέσα από τα πρόσωπα λογοτεχνών που γνώρισαν τον θάνατο εν ζωή».¹¹ Ο Κορτώ θέτει το ερώτημα: αν η ζωή δεν έχει νόημα πώς μπορεί κάποιος να ζει; «Το να ζεις μια εμπειρία, ένα πεπρωμένο, σημαίνει πως το δέχεσαι απεριόριστα.» (Camus 1942:12). Δέχεσαι το παράλογο που κλείνει μέσα του, και έτσι παύεις να ελπίζεις. Η παραίτηση από την ελπίδα, όμως, είναι η κινητήριος δύναμη της ζωής, που σε οδηγεί στην επαναστατικότητα και κατ' επέκταση στην ελευθερία. Το παράλογο μετατρέπεται σε πάθος, πάθος για ζωή, απομακρύνοντας τον άνθρωπο από τους περιορισμούς που ο ίδιος θέτει στον εαυτό του (Camus 1942:47-50). Κανένα από τα δραματικά πρόσωπα δεν κατάφερε εν ζωή να αμφισβητήσει την ύπαρξη νοήματος. Το έψαχναν απεγνωσμένα και όταν απέτυχαν να το κατακτήσουν, έθεσαν τέλος στη ζωή τους, για να ξεφύγουν, να κάνουν το λυτρωτικό «άλμα» (Camus 1942:48) το οποίο πίστεψαν ότι θα τους έσωζε από τον εαυτό τους.

Η κεντρική θεματική η οποία αναδύεται αβίαστα μέσα από τη γραφή του Κορτώ επικεντρώνεται σε μία υπαρξιακή αναζήτηση της ελευθερίας, μιας ελευθερίας την οποία αν ο άνθρωπος αντιληφθεί ότι έχει, του δίδεται η δυνατότητα να παρέμβει, ώστε να αλλάξει τη ζωή του. Ο συγγραφέας ενσωματώνει στο έργο του- τη θεωρία- ενός ακόμα υπαρξιστή φιλοσόφου, του Σαρτρ, περί «απόλυτης ελευθερίας του ατόμου»¹² ως προς τον τρόπο με τον οποίο μπορεί το άτομο να αλλάξει τη ζωή του επιλέγοντας έναν άλλο

¹⁰ Camus, A. 1942. *The Myth of Sisyphus and Other Essays*.

¹¹ Από συνέντευξη του συγγραφέα. (Τζαννετάκης 2014).

¹² Sartre, J.P. 1943.

τρόπο θεώρησής της. Ο Σαρτρ αναγνωρίζοντας την αδυναμία του ανθρώπου να είναι απόλυτα ελεύθερος να αποκτήσει, για παράδειγμα, υλικά αγαθά, εξηγεί ότι πρόκειται για ένα διαφορετικό τύπο ελευθερίας, αυτόν που παρέχει τη δυνατότητα της επιλογής-(Sartre 1943:550). Η επιλογή στην οποία αναφέρεται, ανταποκρίνεται στον τρόπο με τον οποίο τοποθετείται κάποιος απέναντι στην κατάστασή του, που μεταβάλλεται εξαιτίας της τοποθέτησής του αυτής (Sartre 1943:489). Το να είναι κάποιος ελεύθερος σημαίνει να είναι «ελεύθερος να αλλάζει» (Sartre 1943:506) και για τα δραματικά πρόσωπα του έργου αυτή η αλλαγή επικεντρώνεται στο να μπορέσουν να αλλάξουν όλα όσα θεωρούν δεδομένα για τον εαυτό τους, να τα αλλάξουν σε τέτοιο βαθμό ώστε να διαγραφεί ο προηγούμενος εαυτός, όχι για να χαθούν για πάντα στη λήθη, αλλά για να μπορέσουν να ζήσουν.

Ο Κορτώ δημιουργεί με τη μηχανή της Αυτογονίας όχι μόνο ένα σκηνικό αντικείμενο, αλλά και έναν συμβολισμό ο οποίος φωτίζεται από τον ήχο της λέξης. Αυτοκτονία και Αυτογονία είναι δυο λέξεις πολύ όμοιες, με αντιθετική όμως ερμηνευτική σημασία. Αυτοκτονώ σημαίνει σκοτώνω τον εαυτό μου, αυτογεννώ σημαίνει «τη δημιουργία ζωής από άψυχη ύλη»¹³, και ίσως, γεννώ εκ του μηδενός τον εαυτό μου. Τα δραματικά πρόσωπα έρχονται αντιμέτωπα με την ελευθερία της επιλογής. Όταν τίθεται μπροστά τους το ενδεχόμενο να «αυτογεννήσουν», στην ουσία έρχονται αντιμέτωπα με την ελευθερία να επιλέξουν. Έχοντας υπόψη ότι οι άνθρωποι δεν είναι απολύτως ελεύθεροι αλλά μπορούν με απόλυτο τρόπο να κάνουν τις επιλογές τους, τα δραματικά πρόσωπα στέκονται μπροστά σε ένα υπαρξιακό δίλημμα: να διαγράψουν τους εαυτούς τους, με στόχο την ανάκτηση μιας ελευθερίας η οποία θα τα αποδεσμεύσει από τα βασανιστικά μοτίβα και να ξαναγεννηθούν ή να μείνουν σε ένα αιώνιο μαρτύριο, ανήμπορα να επηρεάσουν με οποιονδήποτε τρόπο το γίνεσθαι τους;

Η Βιρτζίνια Γουλφ και η Σύλβια Πλαθ αποφασίζουν να χρησιμοποιήσουν τη μηχανή και να γυρίσουν πίσω στη ζωή, αφού έχουν γνωρίσει «πώς περίπου είναι η ζωή» και ξέρουν «πώς είναι ο θάνατος. Το ζήτημα είναι ποιο από τα δύο έχ(ουν) τη περιέργεια να εξετάσ(ουν) περισσότερο» (106). Η Σάρα όμως αποφασίζει να μείνει. Η παρουσία της σε όλη τη διάρκεια του έργου αφήνει να νοηθεί ότι έχει ήδη περάσει από τη διαδικασία της αυτογονίας. Σταδιακά απεκδύεται τις διάφορες ιδιότητες οι οποίες την χαρακτήριζαν

¹³ Από συνέντευξη του Κορτώ (Κλεφτόγιαννη 2014).

ως άτομο, αυτή της συγγραφέα (38, 59), της γυναίκας, του ανθρώπου¹⁴. Το μοναδικό πράγμα που θεωρεί ότι της έλειψε στη ζωή ήταν η αγάπη, όμως η μεταθανάτια κατάστασή της τη βοήθησε να καταλάβει ότι ούτε κι αυτό δεν είναι τόσο σημαντικό ώστε να την καθορίζει¹⁵. Μένει λοιπόν μαζί με τον Κώστα και ενώνονται οι δυο τους σε μια αιώνια αναζήτηση για το άγνωστο -αυτό για το οποίο ίσως αξίζει να ζεις- αποδεικνύοντας ότι δεν έχει σημασία πού βρίσκεσαι, αρκεί να μπορείς απλά να «είσαι, να υπάρχουν»(51). Οι άλλες δύο γυναίκες αυτοκτόνησαν με την ελπίδα ο θάνατός τους να προβεί σωτήριος και να τις απαλλάξει από τα χαρακτηριστικά εκείνα που τις παίδεψαν. Η πραγματικότητα όμως τις διαψεύδει αφού και στον θάνατό τους συνεχίζουν να βιώνουν τον προϋπάρχον εαυτό τους ακριβώς όπως και όταν ζούσαν. Όταν λοιπόν προκύπτει η ευκαιρία να επαναλάβουν την απονενομημένη πράξη του θανάτου, με τη διαφορά η πράξη αυτή να εξασφαλίζει τα επιθυμητά αποτελέσματα της διαγραφής του εαυτού, με ευκολία θα λέγαμε προχωρούν, πιστεύοντας ότι αυτή τη φορά θα καταφέρουν να απελευθερωθούν. Ο Κορτώ ουσιαστικά μιλά για έναν μηδενισμό του εαυτού ο οποίος είναι εφικτός και υποχρεωτικός έτσι ώστε ο άνθρωπος να μπορέσει να βιώσει την αληθινή ελευθερία.

Η βιογραφία και το έργο των δραματικών προσώπων, ως ιστορικών προσωπικοτήτων, μπλέκονται σε ένα ψυχαναλυτικό εγχείρημα, μέσα από το οποίο ο συγγραφέας ανιχνεύει την κλινική κατάσταση που τα οδήγησε στην αυτοκτονία, η οποία λειτουργεί και ως το όχημα που θα οδηγήσει στον επαναπροσδιορισμό τους στον κόσμο ως οντότητες. Οι διεργασίες που ακολουθούνται παίρνουν ψυχαναλυτική μορφή για να οδηγήσουν τα πρόσωπα σε ένα είδος κάθαρσης ή εκκαθάρισης των όσων τα βαραίνουν, τα οποία συνεχίζουν να τα ταλαιπωρούν και μετά θάνατον. Όπως αναφέρει ο Πεφάνης «ούτε η ιστορική προσωπικότητα ούτε το δραματικό πρόσωπο είναι οντότητες στατικές και αμετάβλητες, αλλά επαναπροσδιορίσιμες στα εκάστοτε πολιτιστικά συμφραζόμενα. Ακόμα πρέπει να γίνεται διάκριση ανάμεσα στην προσωπικότητα που έχει κανείς και σε εκείνη που θα μπορούσε να έχει και πως ο χαρακτήρας μας είναι αποτέλεσμα εκλογής που αδιάκοπα ανανεώνεται» (2012:360-1). Μέσα σ' αυτό το

¹⁴ Σελ.59-61: Η παράκρουση της Σάρα: «το πιο σημαντικό πράγμα που έκανα σ' όλη μου τη ζωή είναι που κρεμάστηκα. [...] κι ένα μάτσο έργα – τι σημασία έχει; [...] ίσως πρέπει να προσπαθήσω να κοιμηθώ ακόμα πιο πολύ, να καταφέρω να πεθάνω ξανά, μέσα σ' αυτό τον αλλόκοτο θάνατο. Σας βαριέμαι, με βαριέμαι. Τέλος.»

¹⁵ Σελ.72: Σάρα: [...] αν μ' αγαπούσαν περισσότερο, δε θα είχα πεθάνει... (κοιτάζει γύρω, τις γυναίκες, τον ίδιο (τον Κώστα), με ευγνωμοσύνη.) Μα αν δεν υπήρχε και καθόλου αγάπη, δε θα 'μουν τώρα εδώ να σας μιλώ, σχεδόν σαν να 'μαι ακόμα ζωντανή.

πλαίσιο η μεταβολή των προσώπων αποτελεί τη σωτήρια λέμβο, η οποία θα τα οδηγήσει πίσω στη ζωή, ακόμα και μέσα από τον θάνατο.

Ο θάνατος δεν διαχωρίζεται από τη ζωή. Τα δραματικά πρόσωπα συνεχίζουν να βιώνουν την κατάσταση, την αρρώστια που, όσο ζούσαν, τα οδήγησε στην απόφαση να τερματίσουν τη ζωή τους. «Δεν υπάρχει πουθενά ελευθερία, ηρεμία» (85), ούτε και στον θάνατο. Ο συγγραφέας προσδιορίζει τον χώρο και τον χρόνο, μετά θάνατον, με όρους αναγνωρίσιμους για να μιλήσει για τη ζωή. Τοποθετείται απέναντι στην αυτοκτονία ως μια πράξη εντελώς αναποτελεσματική, στην περίπτωση που αν αυτό που έχει ανάγκη κάποιος είναι να ξεφύγει από τον εαυτό του και την επιλέγει ως μέθοδο αντιμετώπισης αυτής του της ανάγκης. Υποστηρίζει ότι αυτόν τον εαυτό, τον οποίο δημιουργήσαμε και παράλληλα επιτρέψαμε να διαμορφωθεί εξαιτίας των εμπειριών μας, τον κουβαλάμε μαζί μας, όπου κι αν είμαστε. Στέλνει έτσι με το έργο του ένα αισιόδοξο μήνυμα σε όποιον ενδιαφέρεται να ακούσει ότι αν κανείς θέλει να αλλάξει τη ζωή του, ας μην επιλέξει να την τερματίσει, αλλά να διαφοροποιήσει τον τρόπο με τον οποίο την αντιμετωπίζει.

1.2 Ο φεμινισμός στην *Αυτογονία*

Η φεμινιστική διάσταση του έργου είναι προφανής. Το θηλυκό στοιχείο κυριαρχεί στη σκηνή κατ' αρχήν πληθυσμιακά. Ακόμα και η μηχανή της Αυτογονίας είναι γένους θηλυκού. Οι τρεις γυναίκες υπήρξαν συγγραφείς οι οποίες, κάθε μια στην εποχή της, εξέφραζαν το γυναικείο κίνημα. Ο τρόπος με τον οποίον ο συγγραφέας διαχειρίζεται τα γυναικεία δραματικά πρόσωπα συνιστά ένα μοτίβο το οποίο διατρέχει ολόκληρο το έργο. Τα πρόσωπα εμφανίζονται με σειρά αρχαιότητας: η Βιρτζίνια Γουλφ (1882-1941) εμφανίζεται πρώτη στη σκηνή, ακολουθεί η Σύλβια Πλαθ (1932-1963) και, τέλος, ως η πιο σύγχρονη σε εμάς από τις τρεις, η Σάρα Κέιν (1971-1999). Στα σημεία του έργου όπου παίρνουν σειρά για να μιλήσουν τα πρόσωπα, διατηρείται πάντοτε η ίδια ιεραρχία η οποία εκτείνεται σε δύο επίπεδα. Το πρώτο είναι, όπως αναφέρθηκε πιο πάνω, σύμφωνα με την χρονολογική σειρά με την οποία έζησαν και πέθαναν, ενώ το δεύτερο αφορά στην ηλικία την οποία είχαν όταν αυτοκτόνησαν. Το τέχνασμα του συγγραφέα επιτρέπει στον αναγνώστη/θεατή να ανιχνεύσει τις ομοιότητες και τις διαφοροποιήσεις

των τριών γυναικών μέσα από τις κοινές συνισταμένες οι οποίες τις διέπουν: γυναίκες, συγγραφείς και καταθλιπτικές, αλλά παράλληλα και οντότητες, οι οποίες θα τολμούσαμε να πούμε, υπάρχουν ως συνέχεια η μία της άλλης. Η συνύπαρξη, η συνεργασία και η προσπάθεια να μάθουν να αγαπιούνται είναι μέρος της διαδικασίας που οδηγεί στην αυτογονία. Οι τρεις γυναίκες τοποθετούνται στον ίδιο χώρο έτσι ώστε να μπορέσουν να δουν η μία τον εαυτό της μέσα στην άλλη. Η κάθε μια λειτουργεί για της άλλες ως ένα κάτοπτρο, πάνω στο οποίο αντικρίζει η κάθε μια τον εαυτό της.

Μέσα από τις συζητήσεις τους αναδύονται θέματα τα οποία τις είχαν απασχολήσει στη διάρκεια της ζωής τους αλλά και χαρακτηριστικά γνωρίσματα του έργου τους. Ο σεξουαλικός προσανατολισμός, η θέση της γυναίκας μέσα στην κοινωνία έναντι εκείνης του άντρα, η μητρότητα, αλλά και υπαρξιακά ζητήματα όπως η ύπαρξη του Θεού και το νόημα της ζωής. Εμφανίζονται και οι τρεις χειραφετημένες, στο πλαίσιο όμως της εποχής στην οποία έζησαν. Η παρουσία της Βιρτζίνια διατηρείται σε χαμηλούς τόνους και, συγκριτικά με τις άλλες δύο, παρουσιάζεται ως πιο συγκρατημένη και τυπική. Η Σάρα στον αντίποδα της Βιρτζίνια, εμφανίζεται ως αντιδραστική, αθυρόστομη και αγενής, αντανakλώντας τόσο την εποχή που έζησε όσο και το είδος θεάτρου που έγραψε¹⁶. Η Σύλβια δεν είναι μετριοπαθής στο βαθμό που εμφανίζεται η Βιρτζίνια αλλά ούτε και αντιδραστική όπως η Σάρα, πιο πολύ εκφράζει τον θυμό και την επαναστατικότητα των δεκαετιών του '50 και του '60.

Η Βιρτζίνια ως πρωτεργάτης της γυναικείας χειραφέτησης, αντιμετώπιζε το έργο της ως μέσον για να μιλήσει με έναν διαφορετικό τρόπο. Όπως αναφέρει η Cixous στο *Le rire de la Méduse* κάποια χρόνια αργότερα, το ζητούμενο είναι να αρχίσει «η γυναίκα να γράφει τον εαυτό της: πρέπει να γράφει για τις γυναίκες και να φέρει τις γυναίκες πίσω στη συγγραφή, από την οποία έχει εκδιωχθεί...» (1975:875). Η Βιρτζίνια Γουλφ ήδη από τη δεκαετία του 1930 διερευνούσε τους τρόπους με τους οποίους θα μπορούσε να μιλήσει διαφορετικά, τονίζοντας την ανάγκη που είχε η λογοτεχνία του 20^{ου} αιώνα, για διαφοροποίηση των εγκαθιδρυμένων κανόνων καθώς και του συστήματος αξιών που την διέπουν (Woolf 1979:49). Και αργότερα, στην αρχή του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, όπως αναφέρει η Cassigneul έψαχνε για μία πιο ενεργητική μέθοδο, για να καταδικαστεί ο τρόμος του πολέμου και να ακουστεί ο πόνος για τον πατριωτικό

¹⁶ "In yer face theatre"

μισογυνισμό της Βρετανικής πατριαρχίας. Δημιούργησε μια πρωτότυπη μορφή κειμένου, ενός κράματος φαντασίας και πραγματικότητας για να υποτάξει την πατριαρχική ρητορική και να φέρει στο προσκήνιο την φιγούρα της φεμινίστριας «Νέας Γυναίκας» («New Woman») (2013:4).

Η Σάρα Κέιν από την άλλη είχε αρνηθεί τους τίτλους και τους διαχωρισμούς δηλώνοντας για τη γυναίκα συγγραφέα ότι «δεν πιστεύει ότι υπάρχει τέτοιο πράγμα» (Stephenson και Langridge 1997:134). Όπως αναφέρει η Dluback η Σάρα Κέιν δεν μπορεί να θεωρηθεί φεμινίστρια αφού πίστευε ότι οι κατηγορίες αρσενικό-θηλυκό, αποτελούν κομμάτι του πατριαρχικού συστήματος, το οποίο είναι υπεύθυνο για την επιβολή του φύλου στην κοινωνία (2008:25). Συναντάμε λοιπόν τη Σάρα στο αποκορύφωμα του γυναικείου κινήματος το οποίο ήδη από τη δεκαετία του '80, θα μπορούσαμε να πούμε ότι διανύει το «Τρίτο Κύμα» («Third Wave»). Η Snyder περιγράφει το «Third Wave» ως την αντίδραση στον διχασμό που δημιουργείται από τον πόλεμο των φύλων, θέλοντας να υπογραμμίσει μια προσέγγιση η οποία αρνείται την οριοθέτηση που θέτει η φεμινιστική πολιτική (2008:175-6). Στο έργο του Κορτώ η Σάρα εκφράζει τις θέσεις αυτές μέσα από τη γενικότερη αρνητική της στάση, η οποία θέλει με αυτό τον τόπο, να εκμηδενίσει τα παγιωμένα και απαρχαιωμένα συστήματα τα οποία διέπουν την κοινωνία. Την συναντάμε στο έργο σε σημείο πέραν αυτού της επαναστατικότητας, η οποία χαρακτήριζε τις προηγούμενες γενιές, οπλισμένη με το θάρρος και την αυτοπεποίθηση του ανθρώπου που γνωρίζει τον παραλογισμό της ζωής, έτσι όπως περιγράφεται από τον Καμί.

Όσο για τη Σύλβια Πλαθ, το τρίτο γυναικείο πρόσωπο του έργου, ενόψει της επιλογής του μονολόγου της ως το επίκεντρο της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής, διαφαίνεται η ανάγκη για μια εκτενέστερη παρουσίαση.

1.3 Η Σύλβια Πλαθ

Η Σύλβια Πλαθ αποτελεί μία από τις πιο πολυσυζητημένες προσωπικότητες του αιώνα μας. Όπως αναφέρει η Hagstrom, την αυτοκτονία της το 1963 ακολούθησε μια υστερική ενασχόληση με τη ζωή και το έργο της, η οποία είχε ως αποτέλεσμα τη συγγραφή

πληθώρας έργων¹⁷ βασισμένων στην προσωπικότητά της (2009:34). Με τα περισσότερα από τα έργα που βασίζονται στη βιογραφία της να έχουν γραφτεί μετά το γύρισμα της χιλιετίας, είναι προφανές ότι η δημοτικότητά της δεν έχει ακόμα φτάσει στο αποκορύφωμά της (2009:35).

Ο 21^{ος} αιώνας αρέσκεται γενικότερα στην παραγωγή έργων (biofiction) τα οποία συνδυάζουν τη βιογραφία γνωστών προσωπικοτήτων με τη φαντασία των συγγραφέων τους (Hagstrom 2009:35). Μέσα σε αυτό το πλαίσιο εντάσσεται και το έργο του Κορτώ, αναδεικνύοντας τις προσωπικότητες των τριών συγγραφέων μέσα από μια προσωπική ματιά, η οποία όμως δεν απομακρύνεται από τη γενικότερη αίσθηση που μπορεί να υπάρχει για το ποιες ήταν εν ζωή.

Η Σύλβια Πλαθ έτσι όπως η προσωπικότητά της ξεδιπλώνεται μέσα στο έργο του Κορτώ, είναι μια γυναίκα γεμάτη οργή και απογοήτευση. Ούτε η ζωή έτσι όπως λειτουργεί την άφησε ικανοποιημένη, γι' αυτό και αυτοκτόνησε, αλλά ούτε και ο θάνατος ήταν αυτό που περίμενε. Εγκλωβισμένη ανάμεσα στις άλλες δύο, σαν «ένα μπάσταρδο της Νέας Γης με δύο Βρετανίδες λεσβίες!» (51) αγκιστρώνεται από την ταυτότητά της σε μία προσπάθεια να προστατέψει τον εαυτό της. Φοβάται περισσότερο από τις άλλες δύο την αυτογονία γιατί ξέρει ότι, αν ξεχάσει ποια είναι, θα είναι και πάλι σαν να μην αναλαμβάνει την ευθύνη και αυτό θα σήμαινε ότι «και πάλι θα τη φορτώσ[ει] στους άλλους, και θα τους μισήσ[ει] για τη δυστυχία [της] και θα [την] υποδουλώσουν για την ευτυχία [της]» (85).

Παραδέχεται ότι το μόνο πράγμα που της λείπει είναι τα παιδιά της (22) και ότι αυτά ήταν τα μόνα που την αγάπησαν πραγματικά (54). Κουβαλά τις τύψεις της μητέρας που εγκατέλειψε τα παιδιά της και το μαρτύριο στο οποίο υπόκειται κάθε μέρα της φαίνεται αβάσταχτο. Εξοργισμένη λέει στον Κώστα ότι «δεν είναι δυνατόν να ζούμε αυτό το μαρτύριο κάθε μέρα, για πάντα! Δηλαδή προς Θεού, δε σφάξαμε και τα παιδιά μας, όπως ο Τάνταλος!» (14). Αναφέρεται στην κατάρα του οίκου των Ατρείδων ίσως γιατί φοβάται ότι η δική της αυτοκτονία μπορεί να πέσει πάνω στα παιδιά της ως κατάρα. Γνωρίζει, δηλαδή, ότι υποφέρουν και ξέρει ότι η μόνη υπεύθυνη γι' αυτό είναι η ίδια.

¹⁷ Όπως αναφέρει η Hagstrom έχουν γραφτεί με θέμα τη Σύλβια Πλαθ: εννέα διηγήματα, οκτώ θεατρικά έργα, μία κινηματογραφική ταινία, δύο όπερες, αμέτρητα ποιήματα και πολλά ποπ και ροκ τραγούδια.

Εξομολογείται κάποια στιγμή ότι στη διάρκεια της ζωής της αισθανόταν αποξενωμένη από τα πάντα γύρω της. Στη διάρκεια της «παράκρουσής» της (51-3), εξηγεί τους λόγους που την οδήγησαν στο να θέσει τέλος στη ζωής της. Ένα τέλος το οποίο επέλεξε συνειδητά και οργάνωσε μέχρι την τελευταία λεπτομέρεια για να εξασφαλίσει ότι αυτή τη φορά θα επιτύγχανε το στόχο της (Rollyson 2013)¹⁸.

Η πρώτη απόπειρα να αυτοκτονήσει είχε γίνει το καλοκαίρι του 1953, όταν επιστρέφοντας από τη Νέα Υόρκη, όπου είχε μεταβεί ως μαθητευόμενη στο περιοδικό *Mademoiselle*, του οποίου είχε κερδίσει το διαγωνισμό συγγραφής διηγήματος, μαθαίνει από τη μητέρα της ότι δεν είχε γίνει αποδεκτή στα μαθήματα συγγραφής του Frank O' Connor. Η απογοήτευση για την αποτυχία της σε συνδυασμό με την όλη εμπειρία της στη Νέα Υόρκη την βύθισε σε βαθιά κατάθλιψη. Στο μυθιστόρημά της *Bell Jar*, το οποίο εκδόθηκε μερικώς μήνες πριν το θάνατό της, περιγράφει το βάθος της απελπισίας, αλλά και όλη τη διαδικασία με τις θεραπείες ηλεκτροσόκ τις οποίες υπέστη. Για να θέσει τέλος στη ζωή της είχε πάρει μεγάλη ποσότητα χαπιών, ο αδερφός της όμως την πήγε στο νοσοκομείο όπου ανάρρωσε για να επιστρέψει στις σπουδές της το 1954 (Bassnet 2005:10).

Η αποξένωσή της κυρίως από τον πατέρα της, αντανακλάται σε αρκετά ποιήματά της, όπως το "Colossus". Σε ένα αδημοσίευτο γράμμα η μητέρα της εξομολογείται ότι, ο πατέρας ήταν ένας απόμακρος άνθρωπος, ο οποίος, μετά που αρρώστησε¹⁹, δεν «αγκάλιαζε ποτέ τα παιδιά του, ούτε τα φιλούσε επειδή φοβόταν ότι έπασχε από κάτι που μπορούσε να μεταδοθεί» (Wagner-Martin 2003:11). Πιθανόν εξαιτίας αυτής της απόστασης την οποία διατηρούσε ο πατέρας της, ανέπτυξε μία γενικότερα αρνητική στάση απέναντι στους άντρες, η οποία εντοπίζεται στο έργο σε αρκετά σημεία. Για την άποψή της αυτή δεν ευθύνεται μόνο ο δικός της πατέρας αλλά και η κοινωνία μέσα στην οποία έζησε. Στις δεκαετίες των '40 και '50, η γυναίκα μπορούσε να δει τον εαυτό της μόνο σε δευτερεύοντες ρόλους, ενώ οι άντρες, κυρίαρχοι, κατείχαν όλες τις σημαντικές θέσεις τόσο στον ακαδημαϊκό τομέα όσο και στον τομέα της παραγωγής (Wagner-Martin 2003:11). Στο έργο διαφαίνεται η καταπίεση την οποία δέχτηκε στη

¹⁸ Rollyson, C. 2013. "The last days of Sylvia Plath". The Boston Globe 20 January.

¹⁹ Το 1936 ο Ότο Πλαθ είχε διαγνωσθεί λανθασμένα με καρκίνο, για να αποδειχθεί αργότερα ότι έπασχε από διαβήτη. Πέθανε το 1940 (Bassnett 2005:6).

ζωή της σχετικά με αυτό το ζήτημα, όταν αναφέρεται στον Θεό ως τον «άντρα που φτιάχτηκε για να μας τυραννά» (52). Δηλώνει επίσης ότι αν τελικά αποφάσιζε να επιστρέψει στη ζωή θα ήθελε να γεννηθεί ως άντρας, «δεν το ξαναρισκάρ[ει]!» (90), υπονοώντας την καταπίεση που βίωσε ως γυναίκα σε έναν ανδροκρατούμενο κόσμο. Όταν είχε μπει αρχικά στο κολέγιο δήλωσε: «το μεγαλύτερό μου πρόβλημα είναι η ζήλια. Ζηλεύω τους άντρες... Είναι μια ζήλια που γεννιέται από την επιθυμία να είμαι ενεργητική και να πράττω, όχι παθητική και να ακούω»²⁰.

Στην «παράκρουσή» της όμως, μέσα στο έργο δεν αναφέρει μόνο ότι αισθανόταν ξένη προς τον πατέρα της αλλά και προς τη μητέρα της. Η Σύλβια Πλαθ αντιστεκόταν στον ρόλο τον οποίο εκπροσωπούσαν και πάσχιζαν να επιβάλουν οι μεγαλύτερες σε ηλικία γυναίκες τις οποίες συναναστρεφόταν. Στο *Bell Jar* φαίνεται ξεκάθαρα η δυσφορία της για το γεγονός ότι «οι γριές κυρίες [...] προσπαθούσαν να [την] διδάξουν κάτι, αλλά [...] δεν θεωρούσ[ε] ότι είχαν οτιδήποτε να της πουν» (Plath 1963:5). Η σχέση της γενικότερα με τις γυναίκες της προηγούμενης γενιάς, όπως επίσης και με τη μητέρα της, φαίνονται στο *Bell Jar* να είναι αρκετά προβληματικές. Όπως αναφέρει η Bassnet, το γεγονός ότι η σχέση της με τη μητέρα της δεν ήταν ιδιαίτερα θερμή και ενώ αντάλλαζαν λόγια αγάπης μόνο μέσα από την αλληλογραφία τους (2005:7), δικαιολογεί το θυμό ο οποίος εκφράζεται εναντίον τη μητέρας στο *Bell Jar*. Βρίσκει, ακόμα, ανώφελους τους ρόλους που υποδύονται οι μεγαλύτερες σε ηλικία γυναίκες, την ενοχλούν όμως ιδιαίτερα οι αντιλήψεις τους σχετικά με την αποχή από κάθε σεξουαλική πράξη για τις νέες, ανύπαντρες γυναίκες. Αυτό που ήθελε η Σύλβια Πλαθ, σύμφωνα με την Bassnet, ήταν να ζήσει τη ζωή της στο μέγιστο. Ήθελε να είναι περισσότερο από ένα άτομο όμως, αφού ήταν υποχρεωμένη να ζήσει σε ένα και μοναδικό σώμα, ήθελε να ζήσει όσες περισσότερες διαφορετικές εμπειρίες μπορούσε. Για αυτόν τον λόγο και δεν υπέκυψε στο να επιλέξει ανάμεσα στην καριέρα και την οικογένεια, όπως ήταν αναμενόμενο από τις γυναίκες της εποχής της (2005:4).

Η αντίθεσή της με τον τρόπο που αντιμετωπίζονταν οι γυναίκες στην εποχή της, αλλά και η καταπίεση που δέχονταν διαφαίνεται από νωρίς στο έργο της. Σε ένα από τα πρώτα της ποιήματα που τιτλοφορείται “House-wife” γράφει: “slam the kitchen

²⁰ Από *Sylvia Plath's Journals* στο (Wagner-Martin 2003: 13).

cupboards/of her mind/and walk down the beach/ to be alone and free”²¹. Η φεμινιστική κριτική, εντοπίζει τη δύναμη στη γλώσσα που χρησιμοποιεί, τις εκφράσεις θυμού και οργής που διατρέχουν τα γραφόμενά της και τον τρόπο με τον οποίο, μέσα από τη δουλειά της, διαφαίνονται πολλές αντιφάσεις και διλήμματα που αντιμετωπίζουν οι γυναίκες στην προσπάθειά τους να γνωρίσουν τον εαυτό τους, ενώ παράλληλα αγωνίζονται να προσαρμοστούν στις κοινωνικές επιταγές (Bassnet 2005:1).

Η Σύλβια Πλαθ υπήρξε κατά βάση φεμινίστρια. Τόσο μέσα από το έργο της όσο και μέσα από τα ημερολόγια και την αλληλογραφία της διαφαίνεται η έντονη αντίδρασή της στο πατριαρχικό σύστημα. Στο *Bell Jar* εκφράζει την αντίθεσή της στις αντιλήψεις της εποχής, οι οποίες πρέσβευαν ότι ο σκοπός της γυναίκας είναι να παντρευτεί και να κάνει παιδιά. Είναι χαρακτηριστικός ο τρόπος με τον οποίο περιγράφει το πέρασμα της εγκυμονούσας Dodo Conway με τα έξι παιδιά μπροστά από το σπίτι της (Plath 1963:61,62). Το στιγμιότυπο συμβαίνει αμέσως μετά την επιστροφή της από τη Νέα Υόρκη, και την είδηση ότι την είχε απορρίψει το Χάρβαρντ για να παρακολουθήσει μαθήματα συγγραφής. Η ιδέα ότι η ζωή της κινδυνεύει να ακολουθήσει το δρόμο της Dodo την τρομάζει. Η λεπτομέρεια με την οποία περιγράφει τη σκηνή αλλά και το πώς πιστεύει ότι ζει η νεαρή γυναίκα, αφήνουν να νοηθεί ότι μια τέτοια τύχη θα ήταν πολύ δυσάρεστη για την ίδια. Παρόλα ταύτα, μερικά χρόνια αργότερα, γνωρίζει τον άντρα των ονείρων της και τον παντρεύεται για να αποκτήσουν μαζί δύο παιδιά²². Πριν ακόμα φτάσουν στον χωρισμό, ο οποίος ήταν αποτέλεσμα της εγκατάλειψής της από τον Χιουζ για μία άλλη γυναίκα, φαίνεται να υποφέρει από τους καινούργιους ρόλους τους οποίους βρέθηκε να επιτελεί (Wagner-Martin 2003:108,110). Ούτε ο ρόλος της συζύγου κάποιου, ούτε και αυτοί της μητέρας και οικοκυράς την ικανοποιούσαν. Στο ποίημά της “Lady Lazarus”²³, γραμμένο λίγους μήνες πριν το θάνατό της, αποκαθιστά τη γυναίκα ως ένα άτομο το οποίο εξουσιάζει τη ζωή του σε σημείο που μπορεί κατά βούληση να πεθάνει και να ξαναγεννηθεί: «μέσα από τη στάχτη, μεταμορφώνεται σε μυστικιστικό φοίνικα, που υψώνεται μέσα από σφαγή, την οποία οι άντρες δημιούργησαν γι’ αυτήν, από αυτήν» (Wagner-Martin 2003:112).

²¹ Αδημοσίευτο στο Wagner-Martin (2003:25).

²² Σε γράμμα στην μητέρα της στις 3 Μαρτίου 1956, γράφει για τον Χιουζ «είναι ο μόνος άντρας που γνώρισα εδώ μέχρι τώρα, που είναι αρκετά δυνατός για να μπορεί είναι ίσος μου». (Bassnet 2005:12).

²³ Στο *Ariel* 1965.

Το 1955 βρίσκει τη Σύλβια Πλαθ στο Λονδίνο, όπου συνέχισε τις σπουδές της στο Πανεπιστήμιο του Κέιμπριτζ. Εκεί γνώρισε τον Τεντ Χιουζ (1956) με τον οποίο παντρεύτηκαν τέσσερις μήνες μετά (Bassnet 2005:12). Μέσα από το έργο της φαίνεται ο παράφορος έρωτας τον οποίον μοιράστηκαν, όπως επίσης και η απογοήτευση, ο θυμός αλλά και η καταπίεση που αισθανόταν, ιδιαίτερα μετά τη γέννηση των παιδιών τους (Bassnet 2005:12,13, Wagner-Martin 2003:67-8). Η προδοσία του Τεντ Χιουζ και η εγκατάλειψη της Σύλβιας και των παιδιών για μια άλλη γυναίκα, σε συνδυασμό με τις συνθήκες διαβίωσης των τριών τους σε ένα μικρό διαμέρισμα στο Λονδίνο τον Χειμώνα του 1963, οδήγησαν τη Σύλβια Πλαθ στην αυτοκτονία στις 11 Φεβρουαρίου 1963, σε ηλικία τριάντα χρονών. Αφού σφράγισε με μονωτική ταινία τη πόρτα της κουζίνας, έτσι ώστε να μην κινδυνεύσουν τα παιδιά της, άναψε το γκάζι και έβαλε το κεφάλι της στο φούρνο, εισπνέοντας το δηλητήριο. Το σημείωμα που είχε αφήσει στον σπιτονοικοκύρη της για να καλέσει τον γιατρό της δεν έφτασε στα χέρια του εγκαίρως, έτσι το μοιραίο εκείνο πρωινό έφυγε για πάντα (Rollyson 2013).

Το αδιαμφισβήτητο ταλέντο της, όμως, συνέχισε να συντροφεύει το κοινό μέχρι σήμερα. Ο Τεντ Χιουζ αφιέρωσε το υπόλοιπο της ζωής του να συλλέγει και να εκδίδει το ανέκδοτο έργο της, ημερολόγια και αλληλογραφία, τα οποία παρουσιάζουν εξαιρετικό ερευνητικό ενδιαφέρον. Τραγική ειρωνεία στη ζωή της Σύλβια Πλαθ, συνιστά η εκτόξευση του ονόματός της και του έργου της στο στερέωμα των σπουδαίων καλλιτεχνών του αιώνα μας, με αφετηρία τον θάνατό της. Δικαιολογημένα σχολιάζει λοιπόν η Σύλβια στην *Αυτογονία*: «Τι αξία μπορεί να έχει η αναγνώριση, η επιτυχία, ο θρίαμβος; Χώμα, χώμα, μόνο χώμα...» (52)²⁴.

²⁴ Η, όπως η ίδια η Σύλβια Πλαθ έγραψε στο ημερολόγιό της στις 20 Ιουνίου 1959: "I have turned from being an intellectual, a career woman: all that is ash to me. And what do I meet in myself? Ash. and more ash" (Journals, pp311-2) στο: "Fueling the Phoenix Fire: The Manuscripts of Sylvia Plath's "Lady Lazarus" (Van Dyne 1983:408).

Κεφάλαιο 2

Για το Διαδικτυακό Δρώμενο

2.1 Μεθοδολογία: Ο καλλιτέχνης ως ερευνητής

Η ανάληψη του ρόλου του ερευνητή από τον καλλιτέχνη, δεν είναι μία καινούργια πρακτική. Ο Στανισλάφσκι αναπτύσσει τη Μέθοδό του, μέσα από το βιβλίο του «Πλάθοντας ένα ρόλο» (1962), σε μορφή ημερολογίου, περιγράφοντας λεπτομερώς τις παρατηρήσεις και τα συμπεράσματά του, τα υποτιθέμενα μαθήματα με τον δάσκαλό του Τορτσώφ, αλλά και τις ασκήσεις τις οποίες δοκίμαζε από μόνος του ή με τους συμφοιτητές του στη δραματική σχολή. Παρόμοια πρακτική ακολουθεί στο βιβλίο του «Ένας ηθοποιός δημιουργείται», όπου αναλύει τις θέσεις του πάνω στην τέχνη του Θεάτρου μέσα από τη περιγραφή συζητήσεων με άλλους συντελεστές των θεατρικών παραγωγών στις οποίες συμμετείχε (1959). Παροτρύνει τον νέο ηθοποιό να ακολουθήσει τα βήματά του για να μπορέσει να ζήσει, με επιτυχημένο τρόπο, τον ρόλο του.

Ο αναστοχασμός πάνω στη δουλειά του καλλιτέχνη υπήρξε πάντοτε ένα πολύ χρήσιμο εργαλείο, το οποίο προωθεί και βελτιώνει, ενδεχομένως, την ποιότητα του δημιουργικού του έργου. Η δημιουργική διαδικασία από μόνη της δεν παρέχει πάντοτε ευκαιρίες στον καλλιτέχνη να αναλογιστεί τις πρακτικές τις οποίες χρησιμοποιεί. Όπως αναφέρει η Lilja «σε μια κανονική παραγωγή [καλλιτεχνικού έργου], δεν προσδιορίζουμε τις μεθόδους μας ούτε και εκφραζόμαστε σε σχέση με τους άλλους. Η ανάγκη αναδύεται μόνο μέσα [...] από την έρευνα ή όταν αναζητούμε να αναπτύξουμε διάλογο έτσι ώστε να βελτιώσουμε τον τρόπο που δουλεύουμε» (Lilja 2015:56). Η επαφή με τις υποσυνείδητες διεργασίες και η κριτική αξιολόγηση που μπορεί ο καλλιτέχνης να ασκήσει στο έργο του, έχουν τη δυνατότητα να φωτίσουν σκοτεινά σημεία της μεθόδου του, τα οποία συνήθως παραμένουν ως εκκρεμότητες και

πιθανότατα ταλανίζουν το γίνεσθαι του. Οι περισσότεροι καλλιτέχνες ζουν με τις αμφιβολίες οι οποίες προκύπτουν από την κριτική στάση που διατηρούν απέναντι στο έργο τους, αναζητώντας απαντήσεις σε ερωτήματα του τύπου *τι είναι αυτό που κάνω ή πώς το κάνω* (Lilja 2015:56);

Η ακαδημαϊκή πλατφόρμα, ιδιαιτέρως στο μεταπτυχιακό επίπεδο, παρουσιάζεται ως ένας ιδανικός χώρος, όπου ο καλλιτέχνης, εφαρμόζοντας επιστημονικές διαδικασίες διερεύνησης, μπορεί να καταλήξει σε συμπεράσματα, τα οποία θα του φανούν χρήσιμα στην πορεία του μέσα από τον χώρο στον οποίο επιλέγει να εκφράζεται. Η ανάγκη η οποία επιβάλλεται από τη φύση της εργασίας, ως μεταπτυχιακή, υποχρεώνει τον καλλιτέχνη να προβεί σε μια ανοιχτή συζήτηση της δουλειάς του με το κοινό, έτσι ώστε να διευρύνει την έρευνά του, πέραν από τη προσωπική μεθοδολογία και πρακτική, στον χώρο της πρόσληψης. Όπως αναφέρει η Maharaj, « η έρευνα για να συνιστά έρευνα οφείλει να συζητείται δημοσίως»²⁵.

Ο νέος καλλιτέχνης οφείλει να διερευνά τις δυνατότητες οι οποίες παρέχονται από τα νέα μέσα τα οποία αναπτύσσονται στην εποχή του, ούτως ώστε να μπορεί να παράγει έργο το οποίο να απευθύνεται στο σύγχρονο κοινό και τις ανάγκες του. Η εποχή μας επιτάσσει την αλλαγή στη φόρμα και στην επικοινωνία του έργου του καλλιτέχνη ώστε να συναντήσει το κοινό, και ιδιαίτερα τους νέους ανθρώπους, για τους οποίους η καθημερινότητα είναι πλέον συνυφασμένη με την τεχνολογία και τον ψηφιακό κόσμο που ανοίγεται σε όλο του το εύρος στα πόδια τους.

Λαμβάνοντας υπόψη τις νέες τάσεις της εποχής μας, σε συνδυασμό με τις προσωπικές συνθήκες της ερευνήτριας, προέκυψε η ανάγκη για δημιουργία μέσα σε αυτή τη νέα κατάσταση πραγμάτων. Δεδομένου ότι η ερευνήτρια αδυνατούσε να απουσιάζει από το σπίτι της λόγω των οικογενειακών της υποχρεώσεων η χρήση του προσωπικού της χώρου, ο οποίος χρησιμοποιείται ως εικονική σκηνή, θεωρήθηκε επιβεβλημένος. Αντίστοιχα, το διαδίκτυο λειτουργεί ως πλατφόρμα επικοινωνίας με το κοινό. Όπως έχει αναφερθεί στην εισαγωγή η επιλογή ενός μικρού σε έκταση κειμένου, το οποίο θα μπορούσε να δουλευτεί σε μικρό χρονικό διάστημα, θεωρήθηκε ότι θα μπορούσε να

²⁵ Από "Manifesta 8" στην Ισπανία 2010, στο Wesseling (2011:4)

εξασφαλίσει την διατήρηση του ενδιαφέροντος του κοινού.²⁶ Επιπρόσθετα, η απόφαση να προβληθεί σε ζωντανή μετάδοση το θεατρικό δρώμενο, δημιουργούσε και αυτό την ανάγκη για μια σύντομης διάρκειας παρουσίαση, έτσι ώστε να αποφευχθεί το ρίσκο να χαθεί η σύνδεση με αποτέλεσμα να αποτύχει το όλο εγχείρημα. Το live streaming–παρέχεται ως μία σχετικά καινούργια δυνατότητα άμεσης αναμετάδοσης μέσω διαδικτύου, εντούτοις η συνεχής μετάδοση από τους διάφορους παροχείς δεν είναι εγγυημένη και υπάρχει κίνδυνος διακοπής. Ως εκ τούτου, και για τους πιο πάνω λόγους θεωρήθηκε πιο ασφαλές η περφόρμανς να είναι σύντομης διάρκειας.²⁷

2.2 Η διαμόρφωση του δρωμένου

Το θεατρικό δρώμενο βασίστηκε στον μονόλογο της Σύλβια, ο οποίος τιτλοφορείται «Η Παράκρουση της Σύλβια» (50). Στο έργο του Κορτώ, η Σύλβια παρουσιάζεται μόνη στη σκηνή με έναν προβολέα να την ακολουθεί ενώ η υπόλοιπη σκηνή παραμένει στο σκοτάδι. Στο φόντο προβάλλονται εικόνες από τη ζωή της: «παιδικά χέρια που απλώνονται να πιάσουν ένα μπολ με κρέμα, η ίδια η Σύλβια να κάθεται καπνίζοντας δίπλα σ' ένα πλυντήριο που γυρίζει...». Οι αναφορές στις ιδιότητες της μητέρας και της οικοκυράς είναι προφανείς. Η επιλογή να παρουσιαστεί το δρώμενο μέσα από την κουζίνα του σπιτιού της ερευνήτριας υπήρξε απόφαση η οποία στηρίχτηκε, αφενός, στις ξεκάθαρες αναφορές του συγγραφέα για το συγκεκριμένο χώρο μέσα στο κείμενο και, αφετέρου, σε ζητήματα τα οποία προέκυψαν μέσα από τη βιογραφία και το έργο της Σύλβια Πλαθ, τα οποία δικαιολογούσαν μία τέτοια προσέγγιση. Η γυναίκα²⁸ βρίσκεται εγκλωβισμένη στην κουζίνα της, αναγκασμένη να φροντίζει την οικογένειά της και τον σύζυγο. Οι ρόλοι είναι επιβεβλημένοι και αναπόδραστοι. Ο χώρος της κουζίνας συνοψίζει συμβολικά την ζωή της.

²⁶ Όπως έχει ήδη αναφερθεί πιο πάνω, οι δοκιμές κινηματογραφούνταν και δημοσιεύονταν. Για να εξασφαλισθεί ότι το κοινό θα ακολουθούσε την όλη διαδικασία, θεωρήθηκε ότι δεν έπρεπε να κρατήσει για πολύ μεγάλο χρονικό διάστημα.

²⁷ Στη συγκεκριμένη περίπτωση, κάποιοι θεατές ανέφεραν ότι είχε διακοπεί η μετάδοση, ευτυχώς μόνο μερικά δευτερόλεπτα πριν από το τέλος του δρωμένου.

²⁸ Εννοώντας τη σύγχρονη γυναίκα και τη γυναίκα ως ρόλο της περφόρμανς της ερευνήτριας.

Άλλες πηγές έμπνευσης μπορούν να εντοπιστούν σε δείγματα δουλειάς της Bobby Baker²⁹ –η οποία χρησιμοποίησε την κουζίνα της για τις ανάγκες της περφόρμανς *Kitchen Show* (1991) – αλλά και στις προσωπικές συνθήκες της ερευνήτριας οι οποίες παρουσιάζονται αναλυτικά πιο κάτω.

Η Bobby Baker είναι άλλη μία γυναίκα καλλιτέχνης, η οποία στέκεται κριτικά απέναντι στους ρόλους τους οποίους έχει ορίσει η κοινωνία πάνω στη γυναίκα και εκφράζει τη διαμαρτυρία της για την επιβολή τους από το πατριαρχικό σύστημα μέσα από το έργο της. Όπως διαπιστώνει ο Heathfield (1999), η Bobby Baker δημιούργησε έναν όγκο δημιουργικού έργου, το οποίο διερευνά την εικόνα και την επιβεβλημένη φωνή της γυναικείας εμπειρίας απέναντι σε μια κουλτούρα η οποία την αποκλείει συστηματικά. Και συνεχίζει ότι πρόκειται για μία περίπτωση όπου ο καλλιτέχνης είναι ταυτόχρονα το υποκείμενο αλλά και το αντικείμενο της δουλειάς του, διεκδικώντας αυτονομία, μέσα από τη διαδικασία της δημοσιοποίησης της προσωπικής εμπειρίας, ούτως ώστε να μιλήσει για την ταυτότητα που επισκιάζεται από τη πατριαρχική κοινωνία (1999:83).

Στην παράσταση *Kitchen Show* (1991) η Bobby Baker είχε προσκαλέσει το κοινό να την παρακολουθήσει στην κουζίνα του σπιτιού της στο Λονδίνο. Η Lesley Ferris παρακολούθησε την παράσταση μαζί με τις δύο τις κόρες (1999:172). Περιγράφοντας την εμπειρία της διαπιστώνει ότι μέσα από τη χρήση της κουζίνας της, η Baker παίρνει την παραδοσιακή θεατρική σκηνή και τη μεταμορφώνει σε έναν προσωπικό χώρο μέσα στον οποίο ζουν και δουλεύουν αληθινοί άνθρωποι. Οι θεατές, παρακολουθώντας τις ιεροτελεστίες της Baker στην κουζίνα της, μεταμορφώνονται και αυτοί από θεατρικό κοινό σε καλεσμένους ή γείτονες και φίλους οι οποίοι συχνά μπορεί να τύχει να παρακολουθήσουν τις καθημερινές διαδικασίες στην κουζίνα μιας φίλης (Ferris 1999:176). Στη συγκεκριμένη παράσταση εξομολογείται την καταπίεση που αισθάνεται μέσα από την επιβεβλημένη υποχρέωση να ικανοποιεί τους άλλους ανθρώπους και δηλώνει την αντίδρασή της μέσα από δράσεις απελευθέρωσης τη οργής που συγκεντρώνει μέσα της (Lawson 2008:82).

²⁹ Η Bobby Baker είναι Βρετανίδα performance artist, η οποία είχε τοποθετήσει το ζήτημα του φαγητού στο επίκεντρο της δουλειάς της σε μία σειρά από παραστάσεις π.χ. "Displaying the Sunday Dinner", "Cook Dems", "How to Shop".

Ο Foster παρατηρεί ότι η Baker εξορκίζει την καθημερινή ζωή μέσα από τα τραύματά της, τους φόβους, τις περίεργες διασυνδέσεις και τις στιγμές της υπέρβασης. Καταφέρνει να περάσει από το προσωπικό στο δημόσιο μέσα από το άνοιγμα της κουζίνας της στο κοινό για να κατακτήσει, στη συνέχεια, τη σκηνή του Barbican Centre, χωρίς όμως να χάσει ποτέ την ευαισθησία της (1999:145).

Η Bobby Baker πάλεψε επίσης με χρόνια ψυχολογικά προβλήματα, τα οποία την οδήγησαν να ψάξει τρόπους να εκτονώσει την έντονα διαταραγμένη εσωτερική της κατάσταση. Το 1996 αρχίζει θεραπεία σε μία θεραπευτική κοινότητα στο Λονδίνο, όπου έπρεπε να κρατά ένα ημερολόγιο με ζωγραφιές. Μέσα από τη διαδικασία αυτή προέκυψαν επτακόσιους έντεκα πίνακες, εκατόν πενήντα από τους οποίους παρουσιάστηκαν σε έκθεση με τίτλο “Bobby Baker’s Diary Drawings: Mental illness and me 1997-2008” (Kellaway 2009). Σε συνέντευξή της στην εφημερίδα “The Guardian” αναφέρει ότι η ασθένειά της οδήγησε την καριέρα της έναν διαφορετικό δρόμο. Δημιούργησε το “Daily Life Ltd” (2008) και από τότε παρουσιάζει παραστάσεις και happenings τα οποία πραγματεύονται θέματα που σχετίζονται με την ψυχική υγεία.

Το θεατρικό δρώμενο το οποίο διαμορφώθηκε για τις ανάγκες της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής, τοποθετημένο στην κουζίνα της ερευνήτριας, παρουσιάζει την κατακερματισμένη γυναικεία ταυτότητα μέσα σε έναν ανδροκρατούμενο κόσμο, ο οποίος, όσο και να φαίνεται να μεταβάλλεται εξαιτίας του γυναικείου κινήματος, παραμένει σε πολλά ζητήματα αμετάβλητος, και σε ορισμένα σημεία ακόμη περισσότερο ακραίος, όσον αφορά τις αναπαραστάσεις του γυναικείου φύλου. Χρειάζεται μόνο να ρίξει κανείς μια ματιά στα σύγχρονα μουσικά βίντεο και σε δημοφιλείς τηλεοπτικές σειρές για να εντοπίσει ότι η γυναίκα, περισσότερο σήμερα από ποτέ, παρουσιάζεται ως σεξουαλικό αντικείμενο με τις αναπαραστάσεις του σώματός της να περνούν μέσα από το αντρικό βλέμμα αγγίζοντας πολλές φορές την πορνογραφία. Η εκμετάλλευση της γυναίκας και του σώματός της αποτελεί ένα μεγάλο μέρος της φεμινιστικής κριτικής, η οποία όμως δεν κατάφερε να αναδιαμορφώσει τη σύγχρονη πραγματικότητα στον επιθυμητό βαθμό.

Η γυναίκα η οποία εμφανίζεται στο δρώμενο δεν είναι αποτελεί μια μεταφορά του ρόλου της Σύλβια έτσι όπως παρουσιάζεται στο έργο του Αύγουστου Κορτώ. Είναι μια

σύγχρονη γυναίκα, επαγγελματίας, μητέρα και σύζυγος, εγκλωβισμένη στους ρόλους τους οποίους υποχρεώνεται να αναλαμβάνει μέσα από τον τρόπο που λειτουργεί η κοινωνία. Μεταχειρίζεται τα εργαλεία της κουζίνας και το φαγητό το οποίο ετοιμάζει για την οικογένειά της ως αντικείμενα, τα οποία σημειωτικά υπογραμμίζουν την κατάστασή της. Η τρέλα της δεν αποτελεί δικαιολογία για να αποφύγει τις υποχρεώσεις απέναντι στα παιδιά της, αλλά πηγάζει από τη βαθιά ριζωμένη στο είναι της αντίσταση, στην βάνουσα προδιαγεγραμμένη πορεία της στη ζωή. Μια ζωή η οποία από τη στιγμή που παίρνει τη συγκεκριμένη πορεία, δεν αφήνει πολλά περιθώρια επιλογής. Η γυναίκα η οποία προσπαθεί να συνδυάσει την καλλιτεχνική της έκφραση με τους ρόλους της ως μητέρα και σύζυγος, καταλήγει μοιραία είτε να υποφέρει από τύψεις για εγκατάλειψη των παιδιών και από τρόμο για την ενδεχόμενη αποτυχία της να τα φροντίσει όπως πρέπει είτε μειώνει στο ελάχιστο το καλλιτεχνικό της έργο ώστε να βρίσκει ισορροπία ανάμεσα στην ψυχική της υγεία και την έκφρασή της ως καλλιτέχνη.

Οι δικές μου³⁰ συνθήκες τα τελευταία επτά χρόνια, αντανακλούν την κατάσταση την οποία περιέγραψα πιο πάνω. Η γέννηση του πρώτου μου παιδιού με απομάκρυνε από το θέατρο για δύο περίπου χρόνια. Η επιστροφή μου σημαδεύτηκε από μία κλιμάκωση επεισοδίων τα οποία σχετίζονταν με υπερβολικό άγχος. Η διαχείριση της εσωτερικής έντασης η οποία είχε τη ρίζα της στο γεγονός ότι αισθανόμουν τύψεις για το ότι εγκατέλειπα το παιδί μου, πηγαίνοντας στην πρόβα ή στην παράσταση, μου δημιούργησε προβλήματα υγείας. Μετά από δύο παραστάσεις σταμάτησα να ασχολούμαι πρακτικά με το θέατρο και για να ικανοποιήσω το πάθος μου, ξεκίνησα να σπουδάζω στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου, στο τμήμα των Θεατρικών Σπουδών. Ακόμα και τότε, οι ώρες τις οποίες αφιέρωνα στην μελέτη με απομάκρυναν από τις οικογενειακές μου υποχρεώσεις και δημιουργούσαν παρόμοια ένταση. Το γεγονός όμως ότι η συγγραφή εργασιών και το διάβασμα μπορούσε να γίνεται μέσα στο σπίτι, εξισορροπούσε κατά κάποιον τρόπο τα πράγματα. Φτάνοντας αισίως στην εκπόνηση της διατριβής μου, η ιδέα της επιβλέπουσάς μου Α. Στούρνα να δημιουργήσω και να παρουσιάσω ένα θεατρικό δρώμενο στην κουζίνα του σπιτιού μου, υπήρξε μία ανέλπιστα βολική διευθέτηση, η οποία θα μου επέτρεπε να

³⁰ Θεωρήθηκε πιο κατάλληλη η χρήση του πρώτου προσώπου στα σημεία της εργασίας όπου η ερευνήτρια αναφέρεται σε προσωπικά ή καλλιτεχνικά ζητήματα. Επιπλέον, δεδομένου ότι οι καλλιτεχνικές επιλογές για τη δημιουργία του δρώμενου βασίστηκαν επίσης πάνω στην προσωπική πορεία της ερευνήτριας τόσο ως καλλιτέχνης όσο και ως μητέρας, θεωρήθηκε απαραίτητο να περιληφθεί στην εργασία ένα κομμάτι πιο προσωπικό, παρόλο που αυτό δε συνάδει με την επιστημονική υπόσταση μιας μεταπτυχιακής διατριβής.

κάνω αυτό που λατρεύω και παράλληλα να μένω μέσα στο σπίτι μου, αποφεύγοντας έτσι την ψυχολογική ένταση που θα δημιουργούσε μία διαφορετική επιλογή, η οποία θα απαιτούσε τη μετάβασή μου στο θέατρο ή σε κάποιο άλλο χώρο εκτός σπιτιού.

Χάρη στην ύπαρξη των σύγχρονων, διαδικτυακών μέσων επικοινωνίας, εργάστηκα προς τη δημιουργία και την παρουσίαση της περφόρμανς, χωρίς να χρειαστεί να μετακινηθώ καθόλου από το σπίτι μου. Το κοινό προσκλήθηκε να παρακολουθήσει το μεγαλύτερο μέρος της διαδικασίας παραγωγής του δρωμένου, χωρίς να χρειαστεί να μετακινηθεί ούτε και αυτό τον δικό του χώρο.

Η μεθοδολογία η οποία εφαρμόστηκε, για σκοπούς διερεύνησης, επηρέασε και διαμόρφωσε το τελικό αποτέλεσμα με τρόπους, οι οποίοι δεν θα μπορούσαν προηγουμένως να προβλεφθούν. Οι εμπειρίες οι οποίες αποκτήθηκαν αποτελούν πολύτιμο υλικό αναστοχασμού του τρόπου εργασίας, για τους σκοπούς προετοιμασίας και παραγωγής του θεατρικού δρωμένου, με τα πορίσματα να συνιστούν εργαλεία τα οποία θα μπορούσαν να εφαρμοστούν στο μέλλον σε καινούργια, παρόμοια εγχειρήματα.

2.3 Το διαδίκτυο και η επίδρασή του στην τέχνη του θεάτρου

Το digital theatre είναι μία σχετικά καινούργια θεατρική μορφή, η οποία, όπως δηλώνει ο Lucien Bourjeily, Λιβανέζος συγγραφέας, ηθοποιός και σκηνοθέτης, «είναι το μέλλον. Μπορεί σήμερα να θεωρείται avant-garde, σύντομα όμως θα αποτελεί τη νόρμα».³¹ Η παράτολμη αυτή δήλωση θα μπορούσε να θεωρηθεί ακραία, η πραγματικότητα όμως είναι ότι το θέατρο οφείλει να αναδιαμορφώνεται ακολουθώντας τις ανάγκες του κοινού στο οποίο απευθύνεται. Άλλωστε αυτή είναι μια πρακτική που η θεατρική τέχνη πάντοτε ακολουθούσε. Ο Μπρεχτ στο *Μικρό Όργανο για το θέατρο*³² το 1948 μίλησε για την ανάγκη διαφοροποίησης της φόρμας του θεάτρου ώστε να ανταποκρίνεται στο κοινό της νέας εποχής την οποία μάλιστα κατονομάζει «επιστημονική» (1948:183). Εάν

³¹ Σε συνέντευξή του στην εφημερίδα *The National* 2/2/2014, με αφορμή τη συνεργασία του με τη πειραματική θεατρική ομάδα "Elastic Future", με έδρα το Λονδίνο, για μία διαδικτυακή παράσταση με τίτλο "Peek A Boo" στην οποία εμφανίζονταν πέντε ηθοποιοί οι οποίοι βρίσκονταν στην Νέα Υόρκη, στο Λονδίνο και στη Βηρυτό.

³² Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic. (Willet 1964:179-205).

λοιπόν πριν από περισσότερο από μισό αιώνα είχε ήδη διαφανεί ο αποφασιστικός ρόλος τον οποίο επιτελεί η τεχνολογία στη ζωή του σύγχρονου ανθρώπου, δεν θα μπορούσε σήμερα το θέατρο, ως από τις αμεσότερες μορφές επαφής της τέχνης με τον άνθρωπο, μέσα στην καρδιά της ψηφιακής επανάστασης, να αγνοεί την ανάγκη για αναζήτηση νέων μορφών και νέων τρόπων επικοινωνίας.

Η σύγκλιση του θεάτρου και των νέων μέσων επικοινωνίας δεν πρέπει να προσεγγίζει τη διαδικτυακή τεχνολογία ως μέσο μετάδοσης, αλλά να χρησιμοποιεί το διαδίκτυο ως τον χώρο της περφόρμανς και ταυτόχρονα να αποτελεί ένα μέσο δημιουργίας το οποίο δημιουργεί τις προϋποθέσεις για νέες θεατρικές φόρμες και ανακάλυψη καινούργιων τρόπων παρουσίασης (Kumar, Chatuvredi, Merhotra 2013:2). Η Annie Abrahams³³ αναφέρει στη Χριστίνα Παπαγιαννούλη ότι το διαδίκτυο δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί εργαλείο εξαιτίας του μεγέθους και της ανεξαρτησίας του³⁴. Από την πλευρά της, η Helen Varley Jamieson³⁵ θεωρεί ότι το διαδίκτυο είναι ένας νέος ανεξερεύνητος ακόμα χώρος, ο οποίος είναι ανοικτός στον πειραματισμό, γεγονός που αφήνει τον καλλιτέχνη να δημιουργήσει πέραν των προκαθορισμένων ορίων³⁶. Ο Νορβηγός σκηνοθέτης Øystein Ulsberg Brager³⁷ δηλώνει ότι το διαδικτυακό θέατρο συμβαίνει κάποιες φορές εξ ανάγκης, όταν η φυσική παρουσία είναι αδύνατη, φέρνοντας μαζί ανθρώπους από όλη την υφήλιο.

Χάρη στο διαδίκτυο και την ψηφιακή τεχνολογία, οι δυνατότητες οι οποίες διατίθενται στους καλλιτέχνες οδηγούν όχι μόνο το θέατρο αλλά και τις τέχνες γενικότερα σε νέα μονοπάτια δημιουργίας και έκφρασης. Η ευκαιρία και δυνατότητα για επικοινωνία με ανθρώπους στην άλλη άκρη του κόσμου, χωρίς να χρειάζεται ούτε ο δημιουργός αλλά ούτε και το κοινό του να μετακινηθούν, δημιουργεί ένα άνευ προηγουμένου άνοιγμα στην επικοινωνία του καλλιτεχνικού έργου με τον κόσμο, στοιχείο το οποίο επηρεάζει τόσο το είδος όσο και το περιεχόμενο της δημιουργίας, βοηθώντας έτσι τον σκοπό του

³³ Performance artist, δημιουργός και performer του "Angry Women" 2012.

³⁴ Annie Abrahams(2012)Interviewed by Christina Papagiannouli.30 November [Online] at: http://etheatre.info/e_theatre/Annie_Abrahams.html

³⁵ Ψηφιακή καλλιτέχνης (digital artist) και ερευνήτρια.

³⁶ Helen Varley Jamieson (2012) Interviewed by Christina Papagiannouli.3 April [Online] at: http://etheatre.info/e_theatre/Helen_Varley_Jamieson.html

³⁷ Øystein Ulsberg Brager(2012) Interviewed by Christina Papagiannouli. 29 April [Online] at: http://etheatre.info/e_theatre/ystein_Ulsberg_Brager.html

θεάτρου, τη δραστική επίδραση στην κοινωνία, να μπορεί να επιτελεστεί στον μέγιστο βαθμό.

2.3.1 Η προετοιμασία του θεατρικού δρωμένου και η χρήση των κοινωνικών δικτύων ως μέσο επικοινωνίας

Η απόφαση να γίνουν οι δοκιμές με τρόπο ο οποίος να επιτρέπει στο κοινό να τις παρακολουθεί ανά πάσα στιγμή, οδήγησε στη διερεύνηση των μέσων με τα οποία κάτι τέτοιο θα μπορούσε να καταστεί εφικτό. Η δημιουργία ενός ιστολογίου όπου θα μπορούσαν να φιλοξενηθούν τα βίντεο από τις πρόβες, προέκυψε από το γεγονός ότι είναι μία συνήθης πρακτική, ανάμεσα σε καλλιτέχνες αλλά και γενικότερα σε ανθρώπους οι οποίοι επιθυμούν να δημοσιεύουν το έργο ή τις απόψεις τους. Η ευκολία με την οποία ο καθένας μπορεί να δημιουργήσει το δικό του ιστολόγιο, μέσα από το οποίο να εκφράζεται, ευνοεί ακόμα περισσότερο την απόφαση για να προχωρήσει κανείς σε κάτι τέτοιο.³⁸ Παράλληλα με το blog δημιουργήθηκε και ένα κανάλι στο You Tube όπου θα μπορούσε κάποιος να παρακολουθήσει τα συγκεκριμένα βίντεο.³⁹ Για να γνωστοποιηθεί η δράση στο κοινό χρησιμοποιήθηκε το Facebook, όπου γινόταν ενημέρωση για τις καινούργιες αναρτήσεις στο blog.

Η τροπή που πήραν τα πράγματα μέσα από τη δημοσίευση και επικοινωνία των δοκιμών με τον κόσμο, υπήρξε καθοριστική για τη διαμόρφωση του δρωμένου. Κατ' αρχάς, δεν αναμενόταν να παρουσιασθεί τόσο μεγάλο ενδιαφέρον, στοιχείο το οποίο ήταν αφενός ενθαρρυντικό και, αφετέρου, μεγάλωνε το αίσθημα ευθύνης απέναντι στο κοινό το οποίο παρακολουθούσε.⁴⁰ Το διαδίκτυο λειτούργησε ως ένα παράθυρο στην αίθουσα του θεάτρου όπου γίνονται συνήθως οι δοκιμές. Μόνο που δεν υπήρχε

³⁸ Κάποια παραδείγματα: Ο Brent Rose είχε δημιουργήσει ένα τέτοιο ιστολόγιο με τίτλο "brent rose's 50 characters in 50 weeks" όπου ανέβαζε κάθε βδομάδα το βίντεο που ετοίμαζε, υποδύμενος έναν διαφορετικό χαρακτήρα. (<https://50in50.wordpress.com>)

Η Brandi Ford διατηρεί το δικό της blog όπου ανεβάζει αναρτήσεις που σχετίζονται με τη δουλειά της ηθοποιού αλλά και τη ζωή της. (<http://candidconfessionsofacreative.blogspot.com.cy>)

³⁹ <https://www.youtube.com/channel/UCpVmWLRsA8Ie-vFVOhphG9Q>

⁴⁰ Το πρώτο βίντεο, το οποίο ήταν εισαγωγικό συγκέντρωσε μέσα σε λίγες ώρες 88 views, ενώ η ανάρτηση στο blog 105 (βλ. Παράρτημα σελ.58-59).

θεατρική αίθουσα ούτε και σκηνή παρά μόνο η σοφίτα αρχικά και αργότερα η κουζίνα της ερευνήτριας. Με το κοινό να παρακολουθεί, κάθε πρόβα θα έπρεπε να παρουσιάζει ενδιαφέρον και κάθε βίντεο να αποτελεί μία ολοκληρωμένη πρόταση, γεγονός που επιδρούσε στην ποιότητα, αλλά και στο περιεχόμενο της πρόβας. Για να διατηρηθεί ο θεατρικός χαρακτήρας της διαδικασίας, κανένα βίντεο δεν υπέστη επεξεργασία ενώ οι δοκιμές κινηματογραφούνταν και δημοσιεύονταν αυτούσιες.

3.3.2 Το live streaming ως το μέσο επικοινωνίας με το κοινό

Το πρόβλημα με το διαδικτυακό θέατρο έγκειται κυρίως στην απουσία της φυσικής παρουσίας του κοινού. Όπως αναφέρει ο Πούχνερ «το κοινό δημιουργείται από τη συλλογική βίωση της παράστασης ως ενδιάμεσου γίνεσθαι» (2010:551). Επομένως, είναι δύσκολο να υποστηρίξουμε ότι η ζωντανή μετάδοση μιας θεατρικής παράστασης και η παρακολούθησή της από τους θεατές από τον δικό τους χώρο βοηθά στο να συσταθούν σε ένα συμπαγές σώμα, ως προς την εφήμερη έστω εμπειρία του «Εμείς» (2010:553).

Η βίωση επομένως της παράστασης από τους θεατές, συμβαίνει στο διαδικτυακό θέατρο ως μία αλλού είδους θεατρική εμπειρία, διαφορετική από τις συμβατικές. Διερευνώντας τις νέες δυνατότητες που παρέχονται από την τεχνολογία και που σχετίζονται με τη συμμετοχή του κοινού στη θεατρική πράξη, αλλά από απόσταση, θα πρέπει να παραδεχτούμε ότι, το κοινό διαφοροποιείται από αυτό το οποίο παρακολουθεί μία παράσταση στον χώρο του θεάτρου, δεν παύει όμως να είναι κοινό (Kumar, Chatuvredi, Merhotra 2013:8,9). Η επιλογή να προβληθεί σε live streaming το δρώμενο, λειτούργησε ως ανοικτή πρόσκληση προς το κοινό για να γίνει συμμετοχό στη θεατρική πράξη.

2.4 Η διαδικασία διαμόρφωσης του δρωμένου

Η διαδικασία διαμόρφωσης του δρωμένου υπήρξε μία μοναχική διαδικασία, εφόσον όλοι οι συντελεστές της παράστασης συγχωνεύθηκαν στο ίδιο πρόσωπο. Οι τρεις τομείς που αποτελούν αναπόσπαστο στοιχείο της θεατρικής διαδικασίας, η σκηνοθεσία, η

υποκριτική και σκηνογραφία-ενδυματολογία, αποτέλεσαν μορφή πειραματισμού και διερεύνησης όταν το άτομο καλείται να αναλάβει όλους τους ρόλους δημιουργίας μιας θεατρικής πράξης με στόχο την παρουσίαση ενός ολοκληρωμένου δρώμενου.

Οι διαχωριστικές γραμμές όμως δεν θα μπορούσαν να είναι σαφείς και ξεκάθαρες. Ο ένας τομέας μπλέκεται μέσα στον άλλο, σε σημείο που δεν θα μπορούσαμε να πούμε με βεβαιότητα, ποια αρμοδιότητα αποφασίζει για ποιο στοιχείο. Το αποτέλεσμα προέκυψε από μία ενιαία διαδικασία, μία συνθετική δουλειά, η οποία έλαβε υπόψη όλες τις παραμέτρους, έτσι όπως προκύπτουν μέσα από τη σκέψη και τη δημιουργικότητα του ιδίου ατόμου. Ο ηθοποιός συγκέντρωσε όλες τις αρμοδιότητες στο πρόσωπό του, με το έργο του να είναι αποκλειστικό δημιούργημα της δικής του έμπνευσης και δημιουργίας.

Η απομόνωση του ηθοποιού στο βαθμό που επιχειρήθηκε εδώ, αποτελεί μια παράτολμη πράξη, η οποία αφήνει εκτεθειμένο τον δημιουργό. Οι πιθανότητες το τελικό αποτέλεσμα να μην καταφέρει να φτάσει σε υψηλά επίπεδα ήταν προφανής. Η απουσία της δημιουργικής συνεισφοράς άλλων καλλιτεχνών, αφήνει τη θεατρική διαδικασία μακριά από τα στοιχεία που τη χαρακτηρίζουν και αποτελούν αναπόσπαστα στοιχεία της φύσης της, δηλαδή την ομαδικότητα και τη συνεργασία.

2.4.1 Η σκηνοθεσία

Η σκηνοθεσία του δρωμένου έλαβε υπόψη τον χώρο μέσα στον οποίο θα επιτελούνταν το δρώμενο και το γεγονός ότι αυτό θα ήταν ένα προϊόν κινηματογράφησης. Η κινησιολογία θα έπρεπε να περιοριστεί σε κάποια μέρη της κουζίνας, κυρίως γύρω και πάνω στο τραπέζι, έτσι ώστε η κινηματογραφική μηχανή να μπορεί να ακολουθεί με ευχέρεια. Η κίνηση της κάμερας θα έπρεπε να είναι περιορισμένη, μια που επηρέαζε το αποτέλεσμα το οποίο προβαλλόταν εξαιτίας της ποιότητας της εικόνας που παρείχε το Ustream.

Το τελικό αποτέλεσμα προέκυψε μέσα από σειρά πειραματικών δοκιμών στον χώρο της κουζίνας όπου είχε διαφανεί ότι, από τη μια, έπρεπε να υπάρχει κίνηση, έτσι ώστε να αποφευχθεί η στατικότητα του δρωμένου, και από την άλλη, ότι σημαντικές

δημιουργικές στιγμές όπως η χρήση του τραπέζιου ως κρεβάτι, οι οποίες προέκυψαν αυτοσχέδια, έπρεπε να διατηρηθούν και στο τελικό δρώμενο⁴¹.

Η απόφαση να ενταχθεί το παιδί στο τέλος του δρωμένου προέκυψε αρχικά ως ανάγκη μια που το κείμενο, ως απόσπασμα ενός ολοκληρωμένου θεατρικού έργου, διακοπτόταν πολύ απότομα, κατά τέτοιο τρόπο που δεν επέτρεπε την ολοκλήρωση της περφόρμανς με κάποιον ολοκληρωμένο και νοηματοδοτημένο τρόπο. Η είσοδος του παιδιού πρώτα με ηχητικό σημείο, φωνάζοντας τη μητέρα του, λειτούργησε ως μία μορφή αφύπνισης για τον χαρακτήρα, δημιουργώντας σημείο ασάφειας ως προς το ποιαν έχουμε απέναντί μας: τη Σύλβια Πλαθ ή την ηθοποιό/μητέρα Μαρίνα Βασιλείου.⁴² Η μητέρα φροντίζει να καθαρίσει και να σουλουπώσει τον εαυτό της, πριν τη δει το παιδί, για να μην το ανησυχήσει αλλά ούτε και να αποκαλύψει την πραγματική εσωτερική της κατάσταση.⁴³ Η μητέρα μιλά στη συνέχεια στην κυπριακή διάλεκτο για να απαντήσει στην ερώτηση του παιδιού για το πού βρισκόταν, έτσι ώστε να τονίσει την αλλαγή και τη μετάβαση από τον κόσμο του ονείρου στην ωμή πραγματικότητα. Η αμφιβολία που δημιουργείται στον θεατή, κατά πόσο πρόκειται για προσχεδιασμένη δράση ή τυχαία είσοδο του παιδιού στο χώρο της κουζίνας ψάχνοντας τη μητέρα του, συνιστά μία σημαδιακή στιγμή. Όπως αναφέρει ο Πούχνερ, οι σημαδιακές στιγμές σε μια παράσταση δημιουργούνται όταν «κυριαρχεί η οπτική απάτη, η λανθασμένη εντύπωση και για κάποιο μικρό χρονικό διάστημα η αβεβαιότητα ως προς το τι συμβαίνει» (Πούχνερ 2010:456).

Στοιχεία όπως το προαναφερθέν, το ανέβασμα στο τραπέζι⁴⁴, και η χρήση της ντομάτας⁴⁵ στόχο είχαν την πρόκληση έκπληξης στο θεατή, έτσι ώστε να διατηρηθεί το ενδιαφέρον για τα όσα παρακολουθεί, προκαλώντας τις αντιληπτικές διαδικασίες. Επιχειρήθηκε στη διάρκεια του στησίματος να ενταχθούν στο δρώμενο τέτοιες στιγμές, έτσι ώστε να αποφευχθεί η παθητική παρακολούθηση από τους θεατές. Μέσα στο πλαίσιο αυτό η εισαγωγή προβολής⁴⁶ θεωρήθηκε ότι θα προσέθετε στη δημιουργία της εντύπωσης ότι ο χαρακτήρας υποφέρει ψυχικά. Στόχο είχε να υποδηλώσει την

⁴¹ Βλ. Παράρτημα σελ.68:δ, 69:ε,στ.

⁴² Βλ.Παράρτημα σελ.70:η.

⁴³ Βλ.Παράρτημα σελ.71:ι.

⁴⁴ Βλ.Παράρτημα σελ.69:στ.

⁴⁵ Βλ.Παράρτημα σελ.70:ζ, σελ.71:θ.

⁴⁶ Βλ.Παράρτημα σελ.72:κ.

εσωτερική φωνή η οποία δεν παύει να μιλά, προκαλώντας μεγαλύτερη ένταση στο άτομο που υποφέρει. Η εικόνα της ηθοποιού προβάλλεται σε μία μικρή σχετικά οθόνη, έτσι ώστε να μην αποτελεί έντονο σκηνογραφικό στοιχείο, αλλά να υποβοηθά στη περιγραφή της ατμόσφαιρας, ως ένα στοιχείο που υποδηλώνει την εσωτερική κατάσταση του χαρακτήρα.

2.4.2 Οπτικός σχεδιασμός του δρωμένου⁴⁷

Η κουζίνα ως σκηνικός χώρος, μόνο τις τελευταίες δεκαετίες αρχίζει να εμφανίζεται στη σκηνή του θεάτρου. Όπως αναφέρει η Στούρνα, το πρώτο θεατρικό έργο το οποίο διαδραματίζεται στην κουζίνα ήταν η *Δεσποινίς Τζούλια* του Στρίντμπεργκ το 1888 (2011:125-6). Προηγουμένως, ελάχιστες υπήρξαν οι φορές που παρουσιάστηκε σκηνικά ο χώρος της κουζίνας, αφού για το κοινό του 19^{ου} αιώνα ήταν ένας χώρος του σπιτιού που θεωρούνταν υποτιμητικό για τους θεατές να παρουσιάζεται στο θέατρο (2011:-124). Γύρω στο μέσο του 20^{ου} αιώνα εμφανίζεται το κίνημα “New Wave”⁴⁸ το οποίο θα μπορούσαμε να πούμε ότι περιγράφει το ρεαλιστικό θέατρο της εποχής. Με το κίνημα αυτό να ασκεί κριτική στην κοινωνία της εποχής, τις αντιλήψεις και αξίες της αστικής τάξης, η εμφάνιση της κουζίνας στην σκηνή του θεάτρου, λειτούργησε ως ένα καυστικό σχόλιο για τις ανώτερες κοινωνικές τάξεις (2011:129).

Η κουζίνα, ως ο τόπος προετοιμασίας του φαγητού, έχει παρασκηνιακή λειτουργία, όπου οι διαδικασίες που επιτελούνται παραμένουν κρυφές από τη δημόσια αρένα. Αυτές όμως οι κρυφές διαδικασίες είναι που ενδιαφέρουν περισσότερο το σύγχρονο θέατρο, παρά το τελικό αποτέλεσμα (Στούρνα 2011). Η κουζίνα, ως ένας μικρόκοσμος, έχει τη δυνατότητα να εγκιβωτίζει μέσα της ολόκληρο τον κόσμο (Στούρνα 2011:132).

Λαμβάνοντας υπόψη το γεγονός ότι η κουζίνα θεωρείται ανέκαθεν ένας θηλυκός χώρος του σπιτιού, όπου οι γυναίκες κυρίως επιτελούν τον ρόλο τους ως σύζυγοι και μητέρες, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι στον χώρο αυτό διακρίνουμε τον κόσμο της γυναίκας, έτσι όπως αντικατοπτρίζεται στο πατριαρχικό σύστημα. Το σκηνικό του δρωμένου λειτουργεί ως ο κόσμος του χαρακτήρα σε μια υπερβολή, για να περιγράψει την

⁴⁷ Δεδομένου ότι δεν υπάρχει σκηνή όπως στο παραδοσιακό θεατρικό αρχιτεκτόνημα, ο όρος σκηνογραφία θεωρήθηκε ότι θα έπρεπε να αντικατασταθεί από έναν περιγραφικό όρο όπως είναι ο οπτικός σχεδιασμός.

⁴⁸ Ο όρος χρησιμοποιείται από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 (Στούρνα 2011:124).

αντίδρασή του στην επιβολή των ρόλων από το κατεστημένο. Παράλληλα η συγκεκριμένη κουζίνα, ως η κουζίνα της ηθοποιού που υποδύεται τον χαρακτήρα, εκπροσωπεί την προσωπική της αντίδραση στην επιβεβλημένη πραγματικότητα. Εκπροσωπώντας τη σύγχρονη γυναίκα, δηλώνει ότι αρνείται να δεχτεί την θέση την οποία την τοποθετεί το σύστημα και, αφού δεν μπορεί να γκρεμίσει τις κοινωνικές δομές, βρίσκει τρόπους να τις μεταβάλλει, στο μέτρο το οποίο της επιτρέπει η προσωπικότητα και η εκπαίδευσή της.

Μέσα λοιπόν σε αυτό τον πολύ προσωπικό χώρο, το κοστουμί θα έπρεπε να ανταποκρίνεται στο πού βρίσκεται, τι κάνει και τι λέει ο χαρακτήρας. Η ενδυματολογική επιλογή θέλει να περιγράψει την κατάσταση του χαρακτήρα, ο οποίος υποφέρει ψυχικά και σωματικά, βρίσκεται στην κουζίνα του σπιτιού του, με την πρόθεση να ετοιμάσει ένα γεύμα για την οικογένειά του. Ντύνεται λοιπόν με άνετα ρούχα, ρούχα τα οποία φοράμε συνήθως για να κάνουμε τις δουλειές του σπιτιού.

Τα μαλλιά θα μπορούσαν να είναι μαζεμένα πίσω, όμως η έντονη ψυχική κατάσταση δεν θα επέτρεπε στο χαρακτήρα να κάνει τον κόπο να τα μαζέψει. Τα ελεύθερα μαλλιά υποδηλώνουν την μικρή σημασία που δίνει ο χαρακτήρας στην εμφάνισή του εξαιτίας της κατάστασής του. Στην προβολή η ηθοποιός εμφανίζεται με τραβηγμένα πίσω τα μαλλιά σε σφικτό κότσο για να υποδηλώσει την αντίθεση ανάμεσα στις δύο όψεις, έτσι ώστε να διαφανεί ότι η εκδοχή του χαρακτήρα που παρουσιάζεται στην οθόνη είναι κάτι άλλο, από άλλο χρόνο και σε άλλη κατάσταση.

2.4.3 Για την υποκριτική

Ο τομέας της υποκριτικής θα μπορούσαμε να πούμε ότι προηγείται, αφού το τελικό δρώμενο υπήρξε προϊόν της δουλειάς που είχε γίνει στο κομμάτι αυτό.

Για τη διαδικασία των προβών, εφαρμόστηκε η συνηθισμένη μεθοδολογία την οποία ακολουθώ όταν πρόκειται να δουλέψω έναν ρόλο. Αρχικά διαβάζω πολλές φορές το κείμενο και προσπαθώ να το ερμηνεύσω και αφήνω τον εαυτό μου να περιπλανηθεί στα

νοήματα που αναδύονται μέσα από τον λόγο. Η ανάρτηση «Ανάγνωση 1»⁴⁹ παρουσιάζει την ανάγνωση του κειμένου μέσα σε αυτό το πλαίσιο. Η δημοσίευση του βίντεο συνοδεύεται και από ένα δικό μου σχόλιο στο οποίο περιγράφω τις πρώτες μου σκέψεις που σχετίζονται με τον μονόλογο.

Σε αυτό το σημείο υπήρξε και η πρώτη διαφοροποίηση της μεθοδολογίας που ακολουθώ συνήθως. Δεν ήταν η πρώτη φορά που επιχειρούσα την καταγραφή των πρώτων μου σκέψεων, στη συγκεκριμένη περίπτωση όμως η γνώση του γεγονότος ότι και η ανάγνωση αλλά και τα σχόλια θα ήταν στη διάθεση του κοινού, με υποχρέωναν να είμαι συγκεκριμένη και να πλαισιώνω τις δράσεις μου, έτσι ώστε να παίρνουν μια ολοκληρωμένη μορφή για την παρουσίαση τους. Ήδη λοιπόν από την πρώτη αυτή ανάρτηση, είχε διαφανεί ότι τα σχόλια και το βίντεο θα έπρεπε να μεταδίδουν κάτι πολύ συγκεκριμένο και πλαισιωμένο, κάθε φορά.

Η δεύτερη ανάρτηση με τίτλο «Ανάγνωση 2»⁵⁰, συνεχίζει στο ίδιο πλαίσιο, το κείμενο όμως το οποίο τη συνοδεύει προχωρά σε μια αναλυτική παρουσίαση του πώς αντιλαμβανόμουν στη συγκεκριμένη φάση τα νοήματα. Περιγράφονται οι σκέψεις μου γύρω από τον χαρακτήρα, έτσι όπως τον διάβασα μέσα από το θεατρικό έργο, τον συγκεκριμένο μονόλογο και τις πληροφορίες που είχα συλλέξει για τη ζωή και το έργο της Σύλβια Πλαθ. Επιχείρησα να συντάξω ένα ψυχογράφημα του ρόλου, πάνω στο οποίο θα μπορούσα να στηριχτώ για να προχωρήσω στο επόμενο βήμα.

Εδώ θα αξίζει να σημειωθεί, ότι η διαδικασία αυτή συνήθως συμβαίνει κατά τη διάρκεια των αναγνώσεων με τον σκηνοθέτη. Στην προκειμένη περίπτωση όμως, ο ρόλος του σκηνοθέτη και του ηθοποιού ήταν ταυτόσημοι. Έτσι η συγγραφή των σκέψεών μου σε συνδυασμό με την κινηματογράφηση της ανάγνωσης, μου έδιναν τη ευκαιρία να σταθώ κριτικά απέναντι σε αυτά που σκεφτόμουν, στην ερμηνευτική ανάλυση του χαρακτήρα αλλά και στην ποιότητα της ανάγνωσής μου, γεγονός που ίσως να μην μπορούσε να επιτευχθεί στον ίδιο βαθμό, εάν η κριτική προερχόταν από ένα τρίτο μάτι όπως είναι ο σκηνοθέτης. Το blog σε συνάρτηση με το βίντεο λειτούργησαν ως αυτό το τρίτο μάτι, το

⁴⁹ <http://sylviaplathworkinprogress.blogspot.com.cy/2015/10/1.html>

⁵⁰ <http://sylviaplathworkinprogress.blogspot.com.cy/2015/10/2.html>

οποίο, σε κάθε περίπτωση, χρειάζεται ο ηθοποιός για να αποκτήσει πιο αντικειμενική εικόνα για τη δουλειά του.

Προχωρώντας στην τρίτη ανάρτηση «Σε συνέχεια της Ανάγνωσης 2»⁵¹, βρίσκει κανείς μόνο κείμενο σχολιασμού, γιατί σε εκείνη τη φάση, διαφάνηκε ότι θα έπρεπε να αποσαφηνιστούν το νοήματα ακόμα περισσότερο. Στη συγκεκριμένη ανάρτηση συνοψίζεται ο τρόπος με τον οποίο προσεγγίστηκε ο ρόλος, μέσα από τον μονόλογο σε συνδυασμό με την ερμηνεία που αποδίδεται σε ολόκληρο το έργο. Επίσης, καταγράφηκαν κάποιες σκέψεις που είχαν να κάνουν με την παρουσίαση του δρωμένου, ενώ εντοπίζεται στην μέρα εκείνη τη στιγμή όπου είχε συλληφθεί για πρώτη φορά η ιδέα της συμμετοχής του μεγαλύτερου μου γιου στο τέλος του δρωμένου. Η παρουσίαση του μονολόγου μέσα σε ένα μη αναμενόμενο πλαίσιο και η διακοπή του ονειρικού στοιχείου, το οποίο ήταν επιθυμητό να διατρέχει το δρώμενο, φάνηκε σωστό να διακοπεί στο τέλος από ένα ρεαλιστικό στοιχείο, όπως την είσοδο του παιδιού, το οποίο θα επανέφερε τον χαρακτήρα στην πραγματικότητα.

Μετά την ολοκλήρωση της ερμηνευτικής διαδικασίας η οποία σκοπό είχε τον εντοπισμό των στοιχείων τα οποία θα μπορούσαν να λειτουργούν σε ένα υπό-κείμενο (subtext) και ξεκαθαρίζοντας τη γενικότερη αίσθηση η οποία αναδύοταν νοηματικά από τον μονόλογο, προχώρησα παρακάτω στο επόμενο στάδιο των αναγνώσεων. Η στιγμή αυτή υπήρξε και πάλι κομβική για την πορεία της δουλειάς μου πάνω στον ρόλο, αφού είχα διαπιστώσει ότι θα έπρεπε να παρουσιάζεται κάτι διαφορετικό κάθε φορά. Ένας θεατής, που παρακολουθεί από την άνεση του προσωπικού του χώρου και μπορεί ανά πάσα στιγμή να σταματήσει και να κάνει κάτι άλλο, εάν έπαυε η διαδικασία να του κινεί το ενδιαφέρον, θα χρειαζόταν κάποιο κίνητρο για να συνεχίσει να παρακολουθεί. Προς αυτό τον σκοπό, επέλεξα να δοκιμάζω διαφορετικά ζητούμενα κάθε φορά σε μία προσπάθεια να διατηρηθεί το ενδιαφέρον του θεατή. Λειτουργώντας όμως μέσα σε αυτό το πλαίσιο, υποχρέωσα τον εαυτό μου να απελευθερωθεί από τη σκέψη, του τι κάνω και γιατί το κάνω και να προχωρήσω με μία διάθεση για πειραματισμό, οι καρποί του οποίου, αποκάλυπταν κάθε φορά κάτι εντελώς καινούργιο. Μέσα στο πνεύμα αυτό εντάχθηκαν όλες οι αναρτήσεις που ακολούθησαν ⁵².

⁵¹ http://sylviaplathworkinprogress.blogspot.com.cy/2015/10/2_25.html

⁵² Βλ. Παράρτημα σελ. 67-8:α-γ

Σε αυτό το σημείο αξίζει να αναφερθεί ότι η παρακολούθηση των βιντεοσκοπημένων δοκιμών, λειτούργησαν με τρόπο καθόλου αναμενόμενο. Παρακολουθώντας τα βίντεο πριν τα ανεβάσω, μπορούσα να διακρίνω ποια στοιχεία παρουσίαζαν ενδιαφέρον. Μπορούσα ακόμα να δω πώς έβγαινε προς τα έξω αυτό που εγώ εκτελούσα, δίνοντας έτσι στον εαυτό μου την ανατροφοδότηση, την οποία θα μπορούσα να έπαιρνα από τον σκηνοθέτη εάν υπήρχε. Τα βίντεο απέκτησαν μια άλλη λειτουργία και μιλούσαν με μια γλώσσα η οποία μπορούσε να διαβαστεί κάτω από το πρίσμα του ρόλου τον οποίο επιτελεί ο σκηνοθέτης.

Αφού η δουλειά στη σοφίτα⁵³ φάνηκε ότι είχε εξαντλήσει τις πηγές έμπνευσης για τη δημιουργία κάτι καινούργιου, κατέβηκα στην κουζίνα, όπου ήταν από την αρχή σχεδιασμένο να πραγματοποιηθεί το δρώμενο. Στο διάστημα αυτό υπήρχε έντονος προβληματισμός για το *τι θα κάνω και πώς θα το κάνω*. Το δρώμενο δεν είχε αρχίσει να διαμορφώνεται και υπήρχε μεγάλη αγωνία για το τι θα παρουσιαζόταν τελικά. Κατεβαίνοντας στην κουζίνα, θυμήθηκα στιγμιότυπα από την παράσταση της *Bobby Baker Kitchen Show*, τα οποία είχα δει, όπου η ίδια η καλλιτέχνις έπλενε καρότα και έριχνε αχλάδια στον τοίχο της κουζίνας. Προέκυψε λοιπόν το στοιχείο του φαγητού, ως κάτι το οποίο θα μπορούσα να μεταχειριστώ ως σκηνικό αντικείμενο, το οποίο θα μπορούσε να αποκτήσει συμβολικές διαστάσεις μέσα από την οργανική του μορφή, παραπέμποντας στην φθαρτότητα του ανθρώπινου σώματος αλλά και της ανθρώπινης ψυχής. Ο χώρος της κουζίνας, είναι συνυφασμένος με το φαγητό, αλλά και η κατάσταση του χαρακτήρα επέβαλλε τη χρήση του ως σκηνικού αντικειμένου. Δημιουργήθηκε η αίσθηση ότι μέσα από τον τρόπο διαχείρισης του φαγητού θα μπορούσε να υπογραμμισθεί η αντίδραση στον επιβεβλημένο ρόλο της οικοκυράς, αλλά και η εσωτερική πάλη της ηρωίδας.

Τα προβλήματα τα οποία αντιμετώπιζα και τα οποία είχαν να κάνουν περισσότερο με τη στατικότητα της κάμερας, οδήγησαν τη διαδικασία στην ανάγκη εξεύρεσης πρακτικών λύσεων οι οποίες θα με βοηθούσαν να δημιουργήσω τη σειρά των εικόνων και των δράσεων που θα συνιστούσαν το τελικό δρώμενο. Η χρήση του τραπεζιού ως κρεβάτι, προέκυψε από εκείνη την πρώτη φορά των πειραματικών δοκιμών στην

⁵³ Οι λόγοι που η διαδικασία ξεκίνησε από τη σοφίτα ήταν καθαρά πρακτικοί, μια που είναι ο μόνος χώρος του σπιτιού όπου είναι εφικτή μία σχετική απομόνωση.

κουζίνα, και αποφάσισα να το κρατήσω. Το τραπέζι ευνοούσε για τους παρακάτω λόγους την απόδοση του ρόλου στη συγκεκριμένη στιγμή του μονολόγου: η θερμοκρασία του που ήταν πάντα δροσερή, η υφή από το μάρμαρο που ακουμπούσε στο μάγουλό μου αισθανόμουν ότι βοηθούσε την έκφρασή μου, τόσο στον τρόπο που πρόφερα το κείμενο, όσο και στην κινησιολογία μου. Το τραπέζι μου έδωσε την ευκαιρία να κινηθώ με ολόκληρο μου το σώμα, στοιχείο το οποίο μου έλειπε, και το είχα ανάγκη.

Ακολουθώντας, μετά από την ανάρτηση αυτή, διαφάνηκε ότι έπρεπε να συνταχθεί ένα σενάριο, το οποίο θα περιέγραφε την δική μου κίνηση και δίπλα σε μορφή πίνακα την κίνηση της κάμερας. Αρχικά υπήρχε σκοπός να χρησιμοποιηθεί ένα αγγούρι το οποίο η ηρωίδα θα έκοβε και θα πολτοποιούσε στη συνέχεια μέσα σε γουδί, για να το βάλει στο πρόσωπό της. Κατά την ημέρα κινηματογράφησης της πρόβας προέκυψε η ιδέα να αντικατασταθεί το αγγούρι από ντομάτα η οποία και πάλι οδήγησε σε απροσδόκητα αποτελέσματα με πολύ καλύτερη εξέλιξη από την αρχικά προβλεπόμενη. Η χρήση της ντομάτας και η επαφή με το πρόσωπό μου, ήταν αποκαλυπτικά. Ενώ το αγγούρι φαινόταν σαν μία εύλογη επιλογή εξαιτίας των συμβολισμών που σχετίζονται με το αντρικό σώμα και μου φαινόταν το κόψιμό του ως μια αναμενόμενη δράση για τη φεμινίστρια γυναίκα, η ντομάτα με το χρώμα, τα ζουμιά και τη θηλυκότητά της πρόσθεσε πολύ περισσότερα στοιχεία στη δική μου ερμηνεία.

Το κυρίαρχο ζητούμενο, το οποίο υπήρξε παρόν σε όλη τη διαδικασία ήταν η κριτική στάση απέναντι στις δράσεις οι οποίες επιλέγονταν. Η μπρεχτική αποστασιοποίηση σε συνδυασμό με την αναζήτηση σημαδιακών στιγμών οι οποίες θα μπορούσαν να επιδρούν στην πρόσληψη, οδήγησαν στην επιλογή εκείνων των δράσεων οι οποίες θα λειτουργούσαν ως ξαφνιάσματα για τον θεατή. Εκ των υστέρων, δεν μπορώ να υποστηρίξω ότι οι δράσεις ήταν όλες επί τούτου προσχεδιασμένες, παρόλα αυτά, τα σημεία τα οποία παρουσιάζονται μέσα σε αυτό το πλαίσιο, λειτούργησαν πρώτα για μένα ως στιγμές, οι οποίες επέδρασαν στη δημιουργικότητα και τις δράσεις μου πάνω στο ρόλο, και κατά συνέπεια διαμόρφωσαν το δρώμενο με τέτοιο τρόπο ώστε να διακόπτεται η δράση και να αφήνει το περιθώριο στο κοινό να αναλογισθεί, πάνω σε αυτά που παρακολουθεί.

Κεφάλαιο 3

Αξιολόγηση του δρωμένου

3.2 Η ανταπόκριση του κοινού

Το κοινό ακολούθησε την όλη διαδικασία από την πρώτη στιγμή. Μέχρι την ώρα που γράφεται η εργασία, οι αριθμός των επισκέψεων στο blog αυξάνεται καθημερινά, παρόλο που έχουν σταματήσει να ενημερώνονται οι αναρτήσεις από τις δεκαπέντε Νοεμβρίου 2015⁵⁴. Αυτή τη στιγμή αριθμεί τετρακόσιες σαράντα πέντε επισκέψεις, αριθμός καθόλου ευκαταφρόνητος, αν αναλογιστεί κανείς ότι πρόκειται για την καταγραφή μιας διαδικασίας η οποία, θα ανέμενε κανείς ότι αφορά κάποιο εξειδικευμένο κοινό⁵⁵. Παρόμοια εικόνα εμφανίζεται και στο κανάλι στο You Tube στο οποίο μπορεί κανείς να βρει τα βίντεο από τις πρόβες⁵⁶. Το βίντεο από τη ζωντανή μετάδοση, όπου παρουσιάζεται ολοκληρωμένο το δρώμενο έχει φτάσει στις εκατόν πενήντα πέντε επισκέψεις⁵⁷.

Τα στοιχεία που προκύπτουν από την ανάλυση των δεδομένων που διατίθενται από το Blogger.com και το You Tube παρουσιάζουν μια αρκετά ενδιαφέρουσα εικόνα. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι τις αναρτήσεις στο ιστολόγιο παρακολούθησαν άτομα τα οποία προέρχονται από αρκετές χώρες. Η μεγαλύτερη κινητικότητα παρουσιάζεται, όπως ήταν αναμενόμενο, στην Κύπρο.⁵⁸ Η δεύτερη σε σειρά χώρα από

⁵⁴ Σημερινή ημερομηνία 7/12/2015.

⁵⁵ Για αναλυτικά στατιστικά επισκεψιμότητας βλ. Παράρτημα σελ.53.

⁵⁶ Βλ.Παράρτημα σελ.54.

⁵⁷ Βλ.Παράρτημα σελ.65.

⁵⁸ Βλ.Παράρτημα σελ.56 Δ.

την οποία παρακολούθησε η διαδικασία είναι οι Η.Π.Α, με μεγάλη διαφορά από την τρίτη η οποία είναι η Ρωσία. Όλες οι χώρες οι οποίες εμφανίζονται στη λίστα των στατιστικών στοιχείων του ιστολογίου είναι: η Ελλάδα, το Ηνωμένο Βασίλειο, η Βουλγαρία, η Γερμανία, η Ρουμανία και, τέλος, η Ιταλία. Η εικόνα αυτή συνιστά ένα αρκετά σημαντικό συμπέρασμα που αφορά στο ερώτημα του κατά πόσο όντως η διάδοση μίας τέτοιας δημιουργικής διαδικασίας μπορεί να έχει απήχηση και είναι, επίσης, πολύ ενδιαφέρον το γεγονός ότι υπήρξε εντυπωσιακό γεωγραφικό εύρος ως προς τον τόπο προέλευσης των χρηστών/θεατών. Σημειώνεται δε ότι η γλώσσα που χρησιμοποιήθηκε στις αναρτήσεις του ιστολογίου και στα βίντεο ήταν η ελληνική. Επομένως, η παρακολούθηση παρουσιάζει ακόμα μεγαλύτερο ενδιαφέρον, μια που δεν πρόκειται για χώρες ελληνόφωνες. Η Ελλάδα, η οποία θα αναμενόταν να εμφανίζεται στη δεύτερη θέση, μένει τέταρτη, μετά τη Ρωσία. Η ανταπόκριση, επομένως, του κοινού δεν είχε προφανώς να κάνει αποκλειστικά με το περιεχόμενο των αναρτήσεων, αλλά με την ποιότητα των βιντεοσκοπημένων δοκιμών, οι οποίες όπως φαίνεται παρουσίαζαν ενδιαφέρον, ακόμα και για όσους δεν μπορούν να καταλάβουν τη γλώσσα.

Από τα στατιστικά στοιχεία που παρουσιάζονται στο You Tube, το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στο ποιοι παρακολούθησαν τα βίντεο. Περισσότερο οι γυναίκες σε ποσοστό 65% έδειξαν ενδιαφέρον, ενώ οι άντρες περιορίζονται στο 36%⁵⁹. Κάποια στιγμή, τα ποσοστά παρακολούθησης από τους άντρες είχαν μειωθεί δραματικά, για να αυξηθούν και πάλι όταν πλησίαζε η μέρα της ζωντανής μετάδοσης⁶⁰. Το γεγονός ότι οι γυναίκες ήταν εκείνες που παρακολούθησαν περισσότερο, επιβεβαιώνεται και από τις απαντήσεις που δόθηκαν στο ερωτηματολόγιο, το οποίο ήταν διαθέσιμο για όσους είχαν παρακολουθήσει είτε τη ζωντανή μετάδοση είτε αργότερα. Από τις τριάντα συμμετοχές μόνο οι τέσσερις ήταν από άντρες.

⁵⁹ Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι τις πρώτες μέρες των αναρτήσεων, οι άντρες υπερίσχυαν αριθμητικά. Όσο προχωρούσε η διαδικασία το ποσοστό τους μειωνόταν σταθερά.

⁶⁰ Βλ. Παράρτημα σελ. 56 Ε, σελ. 57 Στ και σελ.55 Γ.

3.2.1. Ανάλυση απαντήσεων ερωτηματολογίου⁶¹

Για σκοπούς αξιολόγησης του θεατρικού δρωμένου οι θεατές είχαν την ευκαιρία να απαντήσουν σε ερωτήσεις που αφορούσαν στο θέαμα το οποίο παρακολούθησαν, διατυπώνοντας με αυτό τον τρόπο μία σύντομη κριτική. Το ερωτηματολόγιο κατασκευάστηκε έτσι ώστε να μπορούν να συλλεχθούν δημογραφικά στοιχεία για το κοινό (ηλικία, φύλο), η συχνότητα με την οποία πηγαίνουν στο θέατρο και η σχέση τους με τη χρήση του διαδικτύου. Στη συνέχεια οι θεατές κλήθηκαν να απαντήσουν σε ερωτήσεις που είχαν να κάνουν με την ποιότητα τόσο του δρωμένου όσο και των τεχνικών ικανοτήτων της ηθοποιού. Στο τέλος, μπορούσαν να εντοπίσουν και να σχολιάσουν με σύντομο τρόπο ποια κατά τη γνώμη τους ήταν η πιο δυνατή στιγμή της περφόρμανς και ποια η πιο αδύνατη⁶².

Επιστράφηκαν τριάντα ερωτηματολόγια⁶³ από τα οποία είκοσι πέντε ήταν από γυναίκες και τέσσερα από άντρες. Η πλειοψηφία των συμμετεχόντων ήταν άτομα μεταξύ τριάντα ενός και σαράντα χρονών, πέντε μεταξύ είκοσι και τριάντα, ενώ ήταν έξι άτομα με ηλικία άνω των σαράντα ένα. Στην ερώτηση «πόσο συχνά πηγαίνετε θέατρο», υπάρχει ισάριθμη περίπου εκπροσώπηση από όλες τις κατηγορίες, έξι άτομα πηγαίνουν σπάνια, οχτώ μία με δύο φορές τον χρόνο, επτά τρεις με τέσσερις φορές τον χρόνο και οχτώ πηγαίνουν στο θέατρο συστηματικά. Η επόμενη ερώτηση αφορούσε στη χρήση του διαδικτύου. Οι είκοσι επτά από τους συμμετέχοντες δήλωσαν ότι χρησιμοποιούν καθημερινά το διαδίκτυο, ενώ μόλις δύο ανέφεραν ότι το χρησιμοποιούν αλλά όχι κάθε μέρα.

Σχετικά με το δρώμενο, οι δεκαπέντε από τους τριάντα δήλωσαν ότι έμαθαν για τη ζωντανή μετάδοση στο Facebook, οι δύο στο blog και οι δεκατρείς από κάποιον φίλο/η. Για τους είκοσι έξι από τους είκοσι εννέα ήταν η πρώτη τους φορά που παρακολουθούσαν περφόρμανς σε live streaming, ενώ τρεις είχαν ξανά τέτοια εμπειρία. Οι είκοσι ένας από τους είκοσι εννέα δήλωσαν ότι το γεγονός ότι γνώριζαν ότι επρόκειτο για ζωντανή μετάδοση του δρωμένου, επηρέασε τον τρόπο που το βίωσαν ενώ για τους οχτώ δεν έκανε κάποια διαφορά.

⁶¹Βλ. Παραρτημα σελ. 57-64.

⁶² Για την επιλογή των ερωτήσεων φάνηκε πολύ χρήσιμο το Ravis (1985).

⁶³ Ενώ επιστράφηκαν τριάντα ερωτηματολόγια κάποια άτομα δεν απάντησαν σε όλες τις ερωτήσεις, επομένως, σε κάποιους σχολιασμούς θα παρουσιάζονται διαφορετικοί αριθμοί.

Στις ερωτήσεις που είχαν να κάνουν με την αξιολόγηση του δρωμένου, οι δεκαπέντε από τους είκοσι εννέα απάντησαν ότι τους φάνηκε πολύ ενδιαφέρον, δώδεκα αρκετά ενδιαφέρον, ενώ δύο απάντησαν ότι ήταν καλό⁶⁴. Η ερώτηση που αφορούσε στις τεχνικές δεξιότητες της ηθοποιού διερευνούσε τρεις διαφορετικούς τομείς: την άρθρωση, την ποιότητα της φωνής και την κινησιολογία. Για σκοπούς συντομίας αναφέρονται μόνο ο μέσος όρος για κάθε κατηγορία: άρθρωση 3.41/4, ποιότητα φωνής 3.28/4 και κινησιολογία 3.41/4, με τον γενικό μέσο όρο να φτάνει στο 3.41/4.

Στο τελευταίο μέρος του ερωτηματολογίου⁶⁵ οι θεατές είχαν κληθεί να περιγράψουν την πιο δυνατή στιγμή του δρωμένου, αλλά και την πιο αδύνατη. Γενικότερα, φάνηκε ότι το σημείο στο οποίο εισέρχεται το παιδί⁶⁶ δημιούργησε την πιο έντονη εντύπωση με τους περισσότερους απλά να το ονομάζουν ως την πιο σημαντική στιγμή, ενώ κάποιοι επεκτάθηκαν στην περιγραφή τους. Το σημείο περιγράφεται ως η στιγμή που ο χαρακτήρας καθισχύαζει το παιδί του ή ως μία επαναφορά στην πραγματικότητα. Άλλοι ανέφεραν ότι ήταν ενδιαφέρον το γεγονός ότι η είσοδος του παιδιού φέρνει αλλαγή στη φωνή και στο σώμα του χαρακτήρα και ότι εντάσσει ένα σημαντικό στοιχείο της προσωπικής ζωής της ηθοποιού. Μία από τις απαντήσεις περιγράφει την είσοδο του παιδιού ως την «στιγμή που περιγράφει τη διαφορά της υποκειμενικής πραγματικότητας του βιώματος της ασθένειας, σε αντιπαραβολή με την ιδεατή κοινωνική εικόνα, που θα ήθελε να παρουσιάζει.» Κάποιος αναφέρει ότι «έπαθε σοκ», ενώ κάποιος άλλος το βρήκε πολύ συγκινητικό. Αξίζει να σημειωθεί ότι ένα άτομο σημείωσε τη σκηνή αυτή και στις δύο κατηγορίες. Θεωρήθηκε ότι ήταν αδύνατη στιγμή εξαιτίας της αμηχανίας που δημιούργησε σχετικά με το αν ήταν προσχεδιασμένη η είσοδος του παιδιού ή όχι⁶⁷.

Το σημείο που δημιούργησε αντικρουόμενες αντιδράσεις ήταν η σκηνή με την ντομάτα. Κάποιοι την αναφέρουν ως τη δυνατή στιγμή του δρωμένου, ενώ άλλοι την κατατάσσουν στις αδύνατες στιγμές. Μία περιγραφή αναφέρεται στη «στιγμή που μιλάει για την καρδιά και κοιτάει την ντομάτα, ακουμπώντας το μαχαίρι στην καρδιά

⁶⁴ Βλ. Παράρτημα σελ. 61 ο μέσος όρος άγγιξε το 4,45/5.

⁶⁵ Βλ. Παράρτημα σελ. 63-4.

⁶⁶ Βλ. Παράρτημα σελ. 72:λ.

⁶⁷ Βλ. Παράρτημα σελ. 64.

της ντομάτας» ως δυνατή στιγμή, ενώ άλλοι θεώρησαν την επαφή της ντομάτας με το πρόσωπο της ηθοποιού ως την πιο αρνητική στιγμή του δρωμένου.

Αρκετοί ήταν αυτοί που ανέφεραν ως αδύνατο στοιχείο του δρωμένου την ποιότητα της εικόνας και του ήχου. Κάποιοι δεν ήταν ευχαριστημένοι από την κίνηση προς τον νεροχύτη και το σημείο που ακολουθεί, όπου δεν φαινόταν το πρόσωπο της ηθοποιού. Υπήρξαν αναφορές στην κινησιολογία της ηθοποιού η οποία τους φάνηκε υπερβολική: θα προτιμούσαν κάτι πιο στατικό, όπως επίσης και κάποιες στιγμές στο τραπέζι, όπου φάνηκε σε κάποιους παράλογη μια συγκεκριμένη κίνηση ή δεν τους άρεσε.

Θετικοί σχολιασμοί γενικότερης φύσεως όπως, «δεν μπορώ να βρω κάποια αδυναμία» ή «γενικά μου άρεσε», «δεν μπορώ να ξεχωρίσω μόνο μια στιγμή γιατί όλη η εκτέλεση ήταν εξαιρετική» ή ακόμα και η σημείωση ως δυνατή στιγμή την «αφοσίωσή της στον ρόλο», είναι πολύ ενθαρρυντικοί για την ερευνήτρια. Όπως επίσης και οι υψηλοί μέσοι όροι της αξιολόγησης του δρωμένου και της επίδοσης της ηθοποιού, αποτελούν μία μικρή απόδειξη ότι το όλο εγχείρημα είχε κάποια απήχηση στον κόσμο που το παρακολούθησε. Τα στοιχεία που συλλέγονται από τα ερωτηματολόγια καταδεικνύουν ότι οι προθέσεις της ηθοποιού πέρασαν και στο κοινό, γεγονός που θα μπορούσε να ερμηνευτεί, πάντοτε στο πλαίσιο του πειραματισμού, ως επιτυχία.

Παρόλα αυτά, μέσα από τη μελέτη της ανάλυσης των ποσοτικών και ποιοτικών δεδομένων οδηγούμαστε σε συμπεράσματα τα σχετίζονται με τις υποδομές οι οποίες διατίθενται στην Κύπρο και οι οποίες σχετίζονται με τη διαδικτυακή δράση των καλλιτεχνών στο νησί. Οι αριθμοί οι οποίοι προκύπτουν μέσα από τα στατιστικά δεδομένα, οι οποίοι είναι δεν είναι τόσο μεγάλοι έτσι ώστε να μπορούμε να οδηγηθούμε σε ασφαλή συμπεράσματα για την ανταπόκριση του κοινού, είναι ενδεικτικοί της απουσίας διαφήμισης. Ένα μεγαλύτερο δείγμα θα μπορούσε να παρουσίαζε πιο σαφή εικόνα για την πρόσληψη του δρωμένου από το κοινό.

Από τους παράγοντες που λειτούργησαν κατασταλτικά στην προώθηση του δρωμένου ήταν η περιορισμένη διαφήμιση η οποία έγινε. Δεδομένου ότι στην Κύπρο δεν υπήρχε κάποιος φορέας ή κάποιο διαδικτυακό μέσο το οποίο θα μπορούσε να φιλοξενήσει το εγχείρημα, βοηθώντας έτσι την προώθησή του, αρκεστήκαμε στη χρήση του Facebook,

μέσω του οποίου έγινε μία μικρή προσπάθεια ενημέρωσης του κοινού. Σε αυτό το σημείο οφείλουμε να εντοπίσουμε την έλλειψη υποδομών στον τόπο μας οι οποίες θα μπορούσαν να υποβοηθούν τους καλλιτέχνες στο να τολμούν να χρησιμοποιούν τα νέα μέσα επικοινωνίας έτσι ώστε να δημιουργούν καλλιτεχνικό έργο, το οποίο να προβάλλεται σε μεγαλύτερη κλίμακα.

3.2 Αναστοχασμός της διαδικασίας και του αποτελέσματος

Το όλο εγχείρημα χαρακτηρίζεται από την πειραματική διάθεση η οποία συνόδευσε όλα τα στάδια της προετοιμασίας. Όλες οι δράσεις, στο πλαίσιο που εντάσσονται, επιχειρήθηκαν για πρώτη φορά. Η ανάληψη όλων των ρόλων από την ερευνήτρια, την καθιστά μόνη υπεύθυνη του αποτελέσματος, στοιχείο το οποίο λειτουργεί θετικά υπό την έννοια ότι αφέθηκε να εκφραστεί ελεύθερα με τα όρια να τίθενται αποκλειστικά από την ίδια. Η μοναξιά όμως αφήνει τον δημιουργό εκτεθειμένο και δυνάμει ανασφαλή για την ποιότητα του παραγόμενου έργου.

Η όλη διαδικασία υπήρξε πολύ διαφωτιστική σχετικά με τη μέθοδο που εφαρμόζεται στη διαδικασία προετοιμασίας ενός ρόλου, όπως επίσης και στη σκηνοθεσία ενός θεατρικού δρωμένου. Το σημαντικότερο στοιχείο το οποίο προέκυψε από τη διαδικασία είναι η διαπίστωση σχετικά με την παρουσία στο «εδώ και τώρα» του ηθοποιού. Στο πρώτο στάδιο της προετοιμασίας, όπου οργανώνονταν αυτοσχεδιασμοί πειραματικής μορφής, εντοπίστηκε μία διαφορά σε σχέση με προηγούμενες παρόμοιες προσπάθειες. Το γεγονός ότι κάθε φορά θα έπρεπε να παρουσιάζεται κάτι νέο και συγκεκριμένο, δημιουργούσε μία σχετική αγωνία για το αν θα μπορούσε να επιτευχθεί η δημιουργία ποικιλίας αυτοσχεδιασμών με διαφορετικά ζητούμενα. Για να ξεπεραστεί αυτό το εμπόδιο, αποφασίστηκε να παραγκωνισθεί η αυτοκριτική και να διερευνηθεί η περίπτωση να παρουσιάζονται οι δράσεις ελεύθερα, χωρίς να είναι η σκέψη αυτή που καθοδηγεί την κίνηση και τον λόγο.

Οι δοκιμές μέσα σε αυτό το πλαίσιο φανέρωσαν πτυχές του χαρακτήρα οι οποίες δεν είχαν προκύψει μέσα από το ψυχογράφημα του χαρακτήρα. Το αποτέλεσμα κάθε φορά ήταν ικανοποιητικό στο πλαίσιο της πρόβας και του αυτοσχεδιασμού. Η

δημιουργικότητα και η έμπνευση μεγάλωναν και η αμφισβήτηση μειωνόταν. Κάποια στιγμή διαπιστώθηκε ότι την ώρα της πρόβας δεν υπήρχε σκέψη, αλλά καθαρότητα και απόλαυση της δουλειάς. Οι προσωπικές αναζητήσεις της ερευνήτριας σχετικά με την παρουσία βρήκαν εδώ κάποια απάντηση. Η απουσία της σκέψης και της αυτοκριτικής την ώρα που ο ηθοποιός παίζει, δεν αφήνουν τον ηθοποιό στο κενό, χωρίς τα στηρίγματα της εσωτερικής δικαιολόγησης των δράσεών του, αντιθέτως επιτρέπουν την απρόσκοπτη έκφραση, μέσα σε πνεύμα ελευθερίας. Οι αντικειμενικοί σκοποί (Στανισλάφσκι 1999α:127-132) δεν χρειάζονται να προκύπτουν μέσα από τη ψυχολογική ανάλυση του χαρακτήρα, αλλά μπορούν να δημιουργούνται στη διαδικασία της πρόβας, ως διαπιστώσεις. Το γεγονός ότι ο αυτοσχεδιασμός αποτελούσε στη συνέχεια ένα ντοκουμέντο του τι έγινε, έδινε ευκαιρίες αναστοχασμού και λήψης αποφάσεων σχετικά με το τι είναι καλό και τι όχι, τι εξυπηρετεί το δρώμενο και τι όχι.

Ως αποτέλεσμα μπορεί να εμφανίζεται αποσπασματικό και χωρίς τη συνοχή που θα ανέμενε κανείς από μία παράσταση στο πλαίσιο του ρεαλισμού. Εδώ δεν μας ενδιέφερε το κομμάτι αυτό, το ενδιαφέρον επικεντρώθηκε στην ανακάλυψη νέων τρόπων έκφρασης, οι οποίοι να μιλούν σε ένα άλλο επίπεδο στο θεατή πέραν από την ταύτιση του με τον χαρακτήρα. Η σύντομη διάρκεια απαιτούσε τον εμπλουτισμό του δρωμένου με ενδιαφέρουσες, κατά τη γνώμη της ερευνήτριας, δράσεις οι οποίες θα μπορούσαν να εκφράσουν την αντίδρασή της και τον κριτικό σχολιασμό της πάνω στα θέματα που άπτονταν του δρωμένου. Αφέθηκε, λοιπόν, ελεύθερη να δημιουργήσει κάτι το οποίο προέκυψε μέσα από τον προβληματισμό, τον πειραματισμό και την τόλμη να ρισκάρει. Η μοναξιά βοήθησε στην διατήρηση της ελευθερίας μέσα στην οποία λειτούργησαν τα πράγματα.

Η εμπειρία της ζωντανής μετάδοσης υπήρξε άλλο ένα στοιχείο πολύ διαφωτιστικό σχετικά με τη διαδικασία. Ενώ και οι πρόβες κινηματογραφούνταν και δημοσιεύονταν αυτούσιες κρατώντας το στοιχείο της ζωντανίας που ταιριάζει στη θεατρική πράξη, η στιγμή της ζωντανής μετάδοσης λειτούργησε αποφασιστικά στον τρόπο που το έζησε η ηθοποιός. Κατά τη διάρκεια της παρουσίασης κυριαρχούσαν αισθήματα ευφορίας και απόλαυσης, μέσα από μία καθαρότητα που θύμιζε την παιδική ηλικία και τη χαρά του παιδιού που διασκεδάζει παίζοντας το αγαπημένο του παιχνίδι. Μετά την ολοκλήρωση της μετάδοσης υπήρχε μεν η αγωνία αν πήγαν όλα καλά και αν κατάφερε το κοινό να

παρακολουθήσει απρόσκοπτα, παράλληλα όμως κυριαρχούσε η ικανοποίηση για το αποτέλεσμα.

Η γνώση της παρουσίας του κοινού, έστω και από απόσταση, λειτούργησε με τον ίδιο τρόπο όπως εάν επρόκειτο για μία συμβατική παράσταση. Η παρακολούθηση από τους θεατές σε πραγματικό χρόνο δημιούργησε συνθήκες οι οποίες προσομοιάζουν στην φυσική παρουσία ηθοποιών και θεατών στον ίδιο χώρο. Το live streaming ήρθε ως το αποκορύφωμα των προσπαθειών και ολοκλήρωσε την εμπειρία με τρόπο ο οποίος ενέταξε τη δράση στην τέχνη του θεάτρου. Θεατές και ηθοποιοί συνυπήρξαν για έξι λεπτά, και για τον ηθοποιό περισσότερο η ύπαρξη του κοινού διαμόρφωσε καταλυτικά την εμπειρία του έστω και από απόσταση.

Σε καμία περίπτωση δεν υποστηρίζεται ότι το αποτέλεσμα μπορεί να θεωρηθεί ως δείγμα υψηλής τέχνης. Το αποτέλεσμα κρίνεται ως το πειραματικό εγχείρημα, στο πλαίσιο μίας μεταπτυχιακής διατριβής, στον χώρο του διαδικτύου, όπου για πρώτη φορά η ερευνήτρια δοκιμάζει τις δυνατότητές του.

3.2.1 Αδυναμίες του δρωμένου

Το δρώμενο παρουσιάζει κάποιες αδυναμίες οι οποίες έχουν να κάνουν με δύο παράγοντες: ο πρώτος αφορά στα τεχνικά μέσα με τα οποία έπρεπε να δουλέψει η ερευνήτρια και ο δεύτερος έχει να κάνει με τη διαχείριση όλων των αρμοδιοτήτων από την ερευνήτρια.

Η συγκέντρωση όλων των αρμοδιοτήτων στο ίδιο άτομο μπορεί να λειτουργήσει θετικά υπό το πρίσμα ότι μία τέτοια διαδικασία υποχρεώνει τον καλλιτέχνη να προβληματιστεί αλλά και να αναλάβει δράση προς όλα τα επιμέρους ζητήματα τα οποία προκύπτουν μέσα από την παραγωγή ενός θεατρικού δρωμένου. Μέσα από την όλη διαδικασία δίδεται η ευκαιρία στον καλλιτέχνη να αναλάβει την ευθύνη του παραγόμενου έργου, καθιστώντας τον ενεργό μέρος της διαδικασίας σε όλα τα επίπεδα. Κάτι τέτοιο δεν είναι συνήθως εφικτό στο πλαίσιο μίας ολοκληρωμένης θεατρικής παράστασης, όπου τις επιμέρους αρμοδιότητες τις αναλαμβάνουν ξεχωριστοί επαγγελματίες του είδους. Στη

συγκεκριμένη περίπτωση πάντως, υπήρξαν αρκετές στιγμές κατά τις οποίες η απομόνωση λειτούργησε κατασταλτικά στο τεχνικό κυρίως επίπεδο. Η ανάγκη για χειριστή της κάμερας υπήρξε έντονη σε αρκετά σημεία της διαδικασίας. Εκτός από το τελικό στάδιο στο οποίο ανέλαβε δεύτερο άτομο τον ρόλο αυτό, κάποια σημεία της υπόλοιπης διαδικασίας (κινηματογράφηση των δοκιμών) υπέφεραν από την απουσία του δευτέρου ατόμου, το οποίο θα μπορούσε να συνεισφέρει περισσότερο στον τρόπο με τον οποίο θα γινόταν η κινηματογράφηση, από αισθητικής πλευράς.

Στο τεχνικό μέρος αντιμετωπίστηκαν, επίσης, αρκετά προβλήματα τα οποία επηρέασαν την ποιότητα του δρωμένου. Η κίνηση της κάμερας θα έπρεπε να είναι περιορισμένη, εξαιτίας του ότι αλλοιώνει την ποιότητα της εικόνας στο live streaming, και με αυτό τον τρόπο χάθηκε, σε μεγάλο βαθμό, το στοιχείο της εγγύτητας με το πρόσωπο της ηθοποιού, το οποίο χαρακτήριζε τις δοκιμές. Σχετικά με αυτό, η Abrahams τονίζει ότι η προβολή των προσώπων των περφόρμερς από τόσο κοντινή απόσταση, δημιουργεί αίσθημα οικειότητας στον θεατή μια που δεν συνηθίζει να βλέπει πολλά πρόσωπα από τόσο κοντά, εκτός και αν είναι οι πολύ δικοί του άνθρωποι (2012)⁶⁸.

Η παρουσίαση της προβολής έτσι όπως τελικά εμφανίζεται στο δρώμενο διαφοροποιήθηκε από τις πρόβες, γιατί θεωρήθηκε ότι ήταν πολύ δυνατός ο ήχος σε βαθμό που επισκίαζε τη δράση. Δυστυχώς, ο ήχος χαμήλωσε σε βαθμό που σχεδόν δεν ακουγόταν, με συνέπεια να μην λειτουργήσει η προβολή ως σημαντικό στοιχείο μέσα στο δρώμενο. Επίσης η επιλογή να προβληθεί η εικόνα σε μικρή οθόνη, σε συνδυασμό με τον χαμηλό ήχο, την άφηνε να περνά σχεδόν απαρατήρητη.

Το σημείο του δρωμένου στο οποίο η ηθοποιός κατευθύνεται προς τον νεροχύτη, θα έπρεπε να γίνει με πιο αποφασιστικό τρόπο, έτσι ώστε να γίνεται ξεκάθαρο ότι διακόπτεται η ροή. Ο τρόπος με τον οποίο έγινε, θα μπορούσε να θεωρηθεί αδυναμία στην εκτέλεση και όχι μια πράξη ηθελημένη και προσχεδιασμένη. Παρακάτω, όταν καταλήγει στο νεροχύτη, αποφασίσθηκε να μην την ακολουθήσει η κάμερα με αποτέλεσμα να βλέπουμε την πλάτη της. Ο χρόνος που κράτησε το στιγμιότυπο αυτό ήταν μεγαλύτερος από όσο χρειαζόταν, αφήνοντας τον θεατή εκτός της δράσης⁶⁹.

⁶⁸Από τις συνεντεύξεις της Papagianoulli..

⁶⁹Βλ. Σχόλια στο Παράρτημα σελ.64.

Εν κατακλείδι, από τα σχόλια των θεατών παίρνει κανείς το μήνυμα ότι μια από τις μεγαλύτερες αδυναμίες της περφόρμανς ήταν η εικόνα και ο ήχος⁷⁰.

Επίλογος

Το διαδικτυακό θέατρο αποτελεί έναν καινούργιο, ανεξερεύνητο χώρο και τρόπο δημιουργίας. Ο καλλιτέχνης της εποχής μας μπορεί να εκφραστεί μέσω της τέχνης του θεάτρου με ποικίλους τρόπους, οι οποίοι μπορεί και να απομακρύνονται από τους συμβατικούς ή συνηθισμένους. Η δυνατότητα αυτό να συμβαίνει από τον χώρο του, χωρίς μεγάλα έξοδα παραγωγής, όπως απαιτείται σε μία συμβατική θεατρική παράσταση, ανοίγει τον δρόμο έτσι ώστε το θέατρο να καταστεί πιο προσιτό στον οποιονδήποτε επιλέγει να εκφραστεί μέσω του.

Οι δυνατότητες τις οποίες παρέχει η τεχνολογία επιτρέπουν στην ανακάλυψη αλλά και δημιουργία άλλων μορφών θεατρικής πράξης πράγμα που υποβοηθά τη διατήρηση του χαρακτήρα του θεάτρου ως της Τέχνης για τον Άνθρωπο. Ο άνθρωπος της σύγχρονης εποχής ζει σε πολύ μεγάλο βαθμό μέσα σε μια εικονική πραγματικότητα, η οποία όμως εμφανίζεται σε πολλές περιπτώσεις ως η αληθινή ζωή. Το θέατρο για να μπορέσει να επιβιώσει οφείλει να διερευνά τη σύγχρονη ζωή έτσι ώστε να παράγει έργο το οποίο να ανταποκρίνεται στο *τι* και το *πώς* θέλει ο θεατής να παρακολουθήσει. Όπως έχει διαφανεί ο σύγχρονος θεατής είναι έτοιμος να δεχτεί αυτό τον εναλλακτικό τρόπο θεατρικής έκφρασης⁷¹.

Η δύναμη που παρέχεται μέσα από το διαδίκτυο ως τόπος αλλά και ως τρόπος μετάδοσης και διάχυσης του έργου του καλλιτέχνη στον κόσμο, οφείλει να ληφθεί

⁷⁰Βλ. Παράρτημα σελ.64.

⁷¹Τα πορίσματα της έρευνας των Kumar, Chaturvedi και Merhotra αναφέρουν ότι το νεανικό κοινό υποστηρίζει την παρουσίαση του θεάτρου στο διαδίκτυο, και βρίσκει πολύ ενδιαφέροντα τον διαδραστικό του χαρακτήρα (2013:16).

σοβαρά υπόψη ως προς τις δυνατότητες που διανοίγονται για ουσιαστική παρέμβαση στην κοινωνία μέσω του θεάτρου. Είναι λοιπόν μία άριστη ευκαιρία δημιουργίας πολιτικοποιημένης τέχνης, το μήνυμα της οποίας μπορεί να φτάσει πολύ εύκολα στην άλλη άκρη της γης. Υπάρχουν ήδη πολλοί καλλιτέχνες οι οποίοι ασκούν κριτική στις κοινωνικές δομές με αυτόν το τρόπο. Το 2010 ο Dries Verhoeven διοργάνωσε μία επιτελεστική εγκατάσταση (performative installation) για να διερευνήσει τις αντιλήψεις του δυτικού κόσμου σχετικά με τις αναπτυσσόμενες χώρες και τις ζώνες καταστροφής. Οι θεατές στο Λονδίνο (Lift Festival) κάθονταν μπροστά από υπολογιστές και συνομιλούσαν με περφόρμερς στη Σρι Λάνκα, οι οποίοι είχαν βιώσει το καταστροφικό τσουνάμι. Σκοπός του εγχειρήματος ήταν η διερεύνηση της ενσυναίσθησης των θεατών του δυτικού κόσμου⁷².

Σε καμία περίπτωση δεν θεωρούμε ότι αυτή η μορφή θεάτρου μπορεί να υποκαταστήσει το θέατρο έτσι όπως το γνωρίζουμε. Θα μπορούσε όμως να αναπτυχθεί σε μεγαλύτερο βαθμό, ιδιαίτερα σε μια μικρή χώρα όπως η Κύπρος, όπου το θεατρικό κοινό δεν είναι πολύ μεγάλο, αλλά ούτε και υπάρχει εύκολα η δυνατότητα της προβολής του κυπριακού θεάτρου στο εξωτερικό. Οι δυνατότητες οι οποίες παρέχονται από το διαδίκτυο θα πρέπει ίσως να ληφθούν υπόψη από τους δημόσιους φορείς, όπως είναι ο ΘΟΚ, έτσι ώστε να προαχθεί η μορφή αυτή θεάτρου ως τρόπος επικοινωνίας των Κυπρίων καλλιτεχνών με τον υπόλοιπο κόσμο. Μια άλλη δυνατότητα η οποία παρέχεται από τη σύγχρονη τεχνολογία και η οποία υποβοηθά στην μεγαλύτερη εμπλοκή του κοινού στα θεατρικά πράγματα, είναι η δημιουργία ιστολογίων από τα ίδια τα θέατρα τα οποία λειτουργούν στην Κύπρο, έτσι ώστε να επικοινωνούν το έργο τους με το κοινό, να το ενημερώνουν και να το εκπαιδεύουν⁷³. Οι χώροι αυτοί θα μπορούσαν να φιλοξενούν τις πειραματικές προσπάθειες των καλλιτεχνών που εργάζονται στο νησί έτσι ώστε να μπορούν να προβάλλουν το έργο τους με αποτελεσματικό τρόπο.

Ο 21^{ος} αιώνας βρίσκει την ανθρωπότητα σε μία γενικότερη κρίση, η οποία απλώνεται σε όλα τα πεδία της ζωής. Ο καλλιτέχνης οφείλει σε τέτοιες εποχές να αρθρώνει πολιτικό

⁷² <http://driesverhoeven.com/en/project/life-streaming/>

⁷³ ένα πολύ καλό παράδειγμα του πώς μπορεί ένας θεατρικός οργανισμός να αρθρώσει πολιτικό λόγο και να δημιουργήσει το αίσθημα της κοινότητας ανάμεσα στους θεατές είναι το έργο το οποίο γίνεται στο National Theatre Wales (<http://community.nationaltheatrewales.org>).

λόγο μέσα από το έργο του, σε μια προσπάθεια να παρέμβει στα πράγματα και ίσως να τα αλλάξει. Η συλλογικότητα που χαρακτηρίζει την τέχνη του θεάτρου σε συνδυασμό με τις δυνατότητες του διαδικτύου, μπορούν να ενώσουν ανθρώπους από διαφορετικά κοινωνικά συμφραζόμενα και από διαφορετικές γωνιές της γης σε μία συντονισμένη προσπάθεια να δημιουργήσουμε από κοινού. Στην εποχή της τρομοκρατίας η οποία μας επιβάλλεται από τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης, θα μπορούσαμε, οι άνθρωποι του θεάτρου, να τολμήσουμε να αρθρώσουμε λόγο συνενωτικό, μακριά από κινδυνολογίες, προσφέροντας στον άνθρωπο του 21^{ου} αιώνα μια οπτική ενός κόσμου, που θα μοιάζει με αυτόν που όλοι μας οραματιζόμαστε να ζούμε.

Βιβλιογραφία

Αγγλική

- Bassnett, S. 2005. *Sylvia Plath An Introduction to the Poetry*. New York: Palgrave Macmillan
- Brecht, B. and Willet, J. 1964. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. (trans. Willet, J.) New York: Hill and Wang
- Camus, A. 1955. *The Myth of Sisyphus and Other Essays*. New York: Knopf
- Cassigneul, A. 2013. "A far cry From Within: Virginia Woolf's Poetics of Commitment". *Etudes Britanniques Contemporaines*, 45:1-11
- Chatzichristodoulou, M. & Zerihan, R. (ed.) 2012. *Intimacy Across Visceral and Digital Performance*, New York: Palgrave Macmillan
- Cixous, H. 1976. "The Laugh of the Medusa". (trans. Cohen, K. & Cohen, P.), *Signs*, 4:875-893
- Dluback, R. L. 2008 "Sarah Kane's cruelty: Subversive performance and gender". Αδημοσίευτο Master of Arts in English Thesis. Cleveland State University
- Ferris, L. 2005. "Daily Life 1: Kitchen Show". Στο Barret, M. & Baker, B. (edt.) 2007. *At Redeeming Features of Daily Life*. New York: Routledge
- Foster, R. 2007. "Comment". Στο Barret, M. & Baker, B. (edt.) 2007. *At Redeeming Features of Daily Life*. New York: Routledge
- Hagstrom, A. J. 2009. "Stasis in Darkness: Sylvia Plath as a fictive Character". *English Studies*, 90:34-56

- Heathfield, A. 1999. "An Interview with Bobby Baker". Στο Barret, M, & Baker, B. (edt.) 2007. *At Redeeming Features of Daily Life*. New York: Routledge
- Kumar, V., Chaturvedi, R., Merhotra, A. 2013. "Art of Theatre on New Media Platform & Audience Viewing Experience". *Global Media Journal- Indian Edition*, 4:1-20
- Lawson, J. 2008. "Disturbing Objects: Making, Eating and Watching Food in Popular Culture and Performance Practice". *Platform*, 3:79-99
- Lilja, E. 2015. *Art, Research, Empowerment: The Artist as Researcher*. Stockholm: Regeringskansliet
- Meneghello, S., & Banu, G. 1999. *Le Théâtre d'appartement : un théâtre de crise*. Paris: L'Harmattan
- Pavis, P. 1985. "Theatre Analysis: Some Questions and a Questionnaire". *New Theatre Quarterly*, 1:208-212
- Plath, S. 1962. *The Colossus and Other Poems*. New York: Alfred A. Knopf
- Plath, S. (as Victoria Lucas) 1963. *The Bell Jar*. London: Heinemann
- Plath, S. 1965 *Ariel*. New York: Harper & Row
- Sartre, Jean-Paul. 1956. *Being and nothingness: an essay on phenomenological ontology*. New York: Philosophical Library
- Snyder, C.R. 2008. "What is the Third-Wave Feminism? A New Directions Essay." *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 32:175-196
- Stephenson, H., Langridge, N. 1997. *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting*. London: Methuen Drama.
- Stourna, A. H. 2011. *La Cuisine à la scène: boire et manger au théâtre du XXe siècle*, Rennes : Presses universitaires de Rennes ; Tours : Presses universitaires François-Rabelais
- Van Dyne, S. 1983. "Fueling the Phoenix Fire: The Manuscripts of Sylvia Plath's "Lady

Lazarus". *The Massachusetts Review*, 24:395-410

Wagner-Martin, L. 2003. *Sylvia Plath. A Literary Life*. New York: Palgrave Macmillan

Wesseling, J. (ed.) 2011. *See it Again, Say it Again: The Artist as Researcher*. Amsterdam:
Valiz

Woolf, V. 1979. *Women and Fiction, Women and Writing*, New York: Harvest Book

Ελληνική

Αύγουστος, Κ. 2014. *Αυτογονία*. Αθήνα: Ποταμός

Πεφάνης, Γ. 2012. *Το θέατρο και τα σύμβολα*. Αθήνα: Παπαζήσης

Πούχνερ, Β. 2010. *Θεωρητικά του θεάτρου*. Αθήνα: Παπαζήσης

Στανισλάφσκι, Κ. 1999α. *Ένας Ηθοποιός Δημιουργείται*. Μετφρ. Νίκα, Α., Αθήνα: Γκόνης

Στανισλάφσκι, Κ. 1999β. *Πλάθοντας Ένα Ρόλο*. Μετφρ. Νίκα, Α., Αθήνα: Γκόνης

Διαδικτυακές Πηγές

Annie Abrahams (2012) Interviewed by Christina Papagiannouli. 30 November

[Online] at: http://etheatre.info/e_theatre/Annie_Abrahams.html

Helen Varley Jamieson (2012) Interviewed by Christina Papagiannouli. 3 April [Online]

at: http://etheatre.info/e_theatre/Helen_Varley_Jamieson.html

Holland, J. 2014. «Internet Theatre – immersive, real-time shows with actors from all over the world», *The National* 2 February

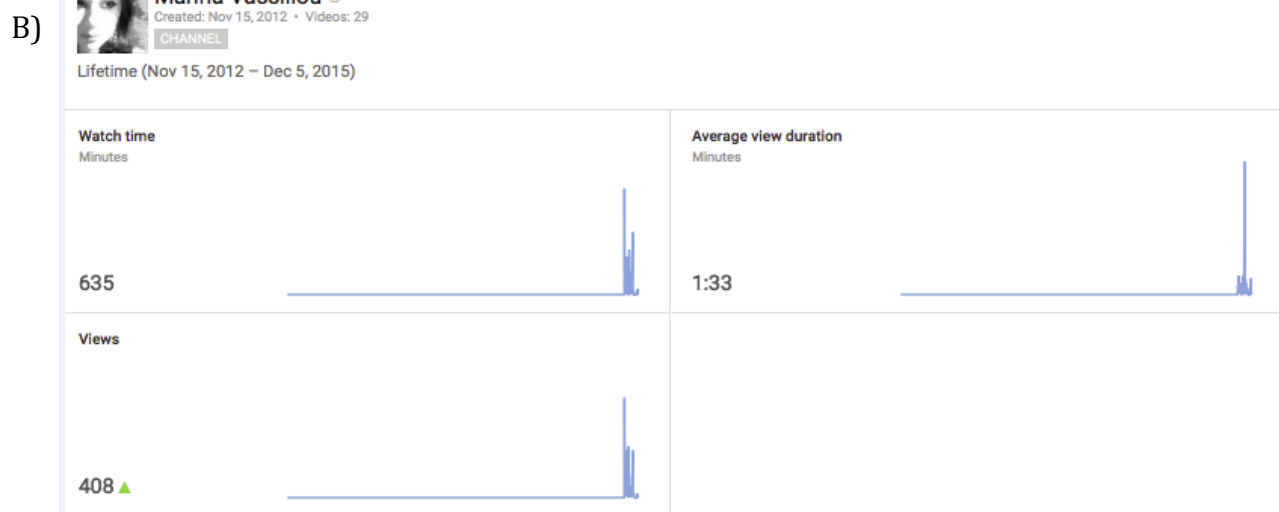
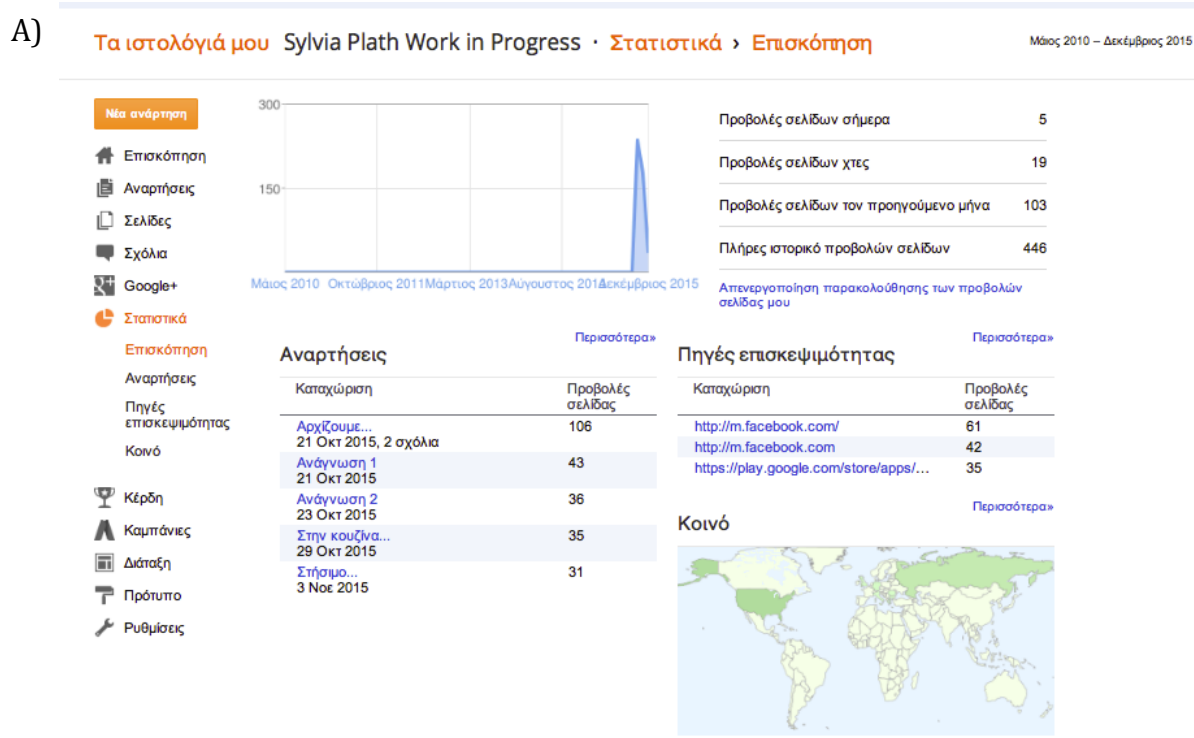
(URL:<http://www.thenational.ae/lifestyle/internet-theatre-immersive-real-time-shows-with-actors-from-all-over-the-world>)

- Kellaway, K. 2009. "The Interview: Bobby Baker", *The Gurdian* 28 June
(URL: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/jun/28/bobby-baker-performance-art-top>)
- Κλεφτόγιαννη, Ι. 2014. «Με φοβίζει το διάχυτο μίσος», *Enet.gr* 7 Απριλίου
(URL: <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=424766>)
- Øystein Ulsberg Brager(2012) Interviewed by Christina Papagiannouli. 29 April
[Online] at: http://etheatre.info/e_theatre/ystein_Ulsberg_Brager.html
- Papagiannouli, C. (2012:6) "Etheatre Project: The Director as Researcher" Athens:
ATINER'S Conference Paper Series, No: ART2012-0172. pp 1-17
- Παπαδάκη, Λ. 2012 «Αύγουστος Κορτώ: ο γιος που μένει», *protagon.gr* 21 Δεκεμβρίου
(URL: <http://www.protagon.gr/?i=protagon.el.article&id=20811>)
- Rollyson, C. 2013. "The last days of Sylvia Plath", *The Boston Globe* 20 January
(URL: <https://www.bostonglobe.com/magazine/2013/01/20/the-last-days-sylvia-plath/Dlpv1hzF4OF06gtxoGNG5I/story.html>)
- Rose, B. 2009. "brent rose's 50 characters in 50 weeks",
(URL: <https://50in50.wordpress.com>)
- Τζαννετάκης, Γ. 2014. «Κουβαλώντας στην καρδιά αγαπημένους "φευγάτους"», *Andro-*
6 Ιουνίου (URL: <http://www.andro.gr/empneusi/korto/>)
- Verhoeven, D. 2010. "Life Streaming",
(URL: <http://driesverhoeven.com/en/project/life-streaming/>)

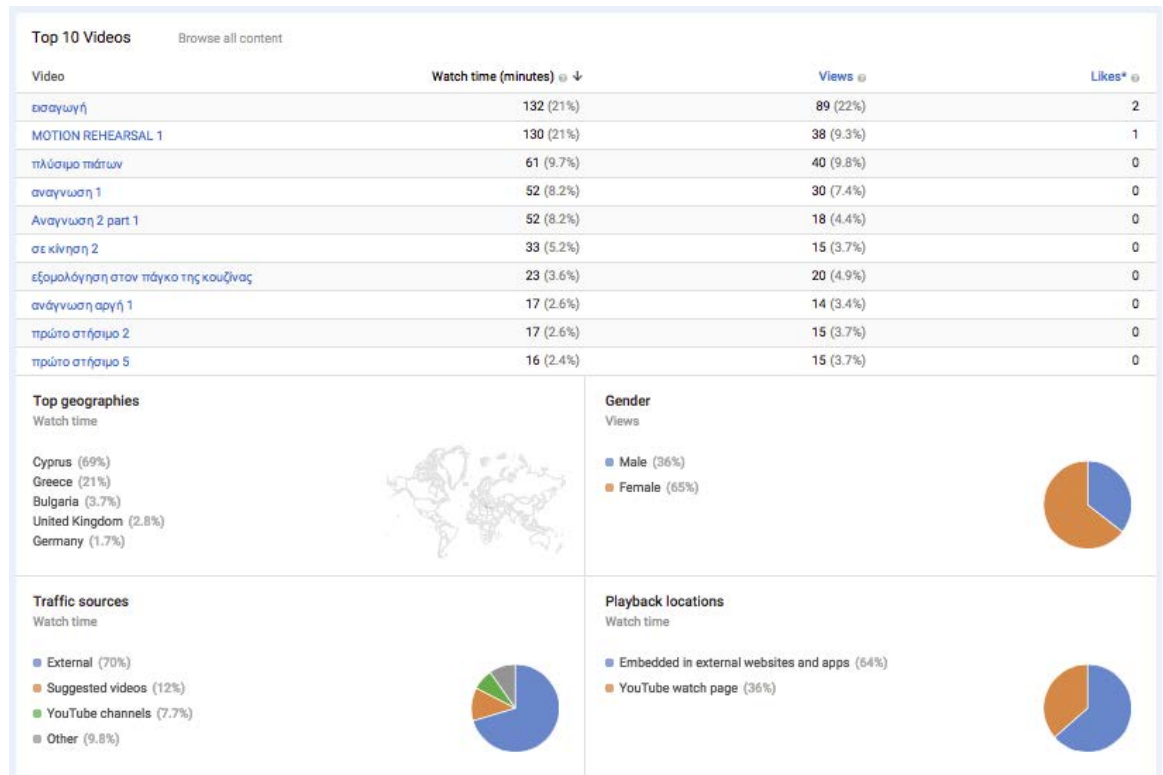
Παράρτημα 1

Στατιστικά Στοιχεία

1.1 Παρουσίαση στατιστικών στοιχείων έτσι όπως εμφανίζονται στο Blog και στο You Tube



Γ)



Δ)



E)

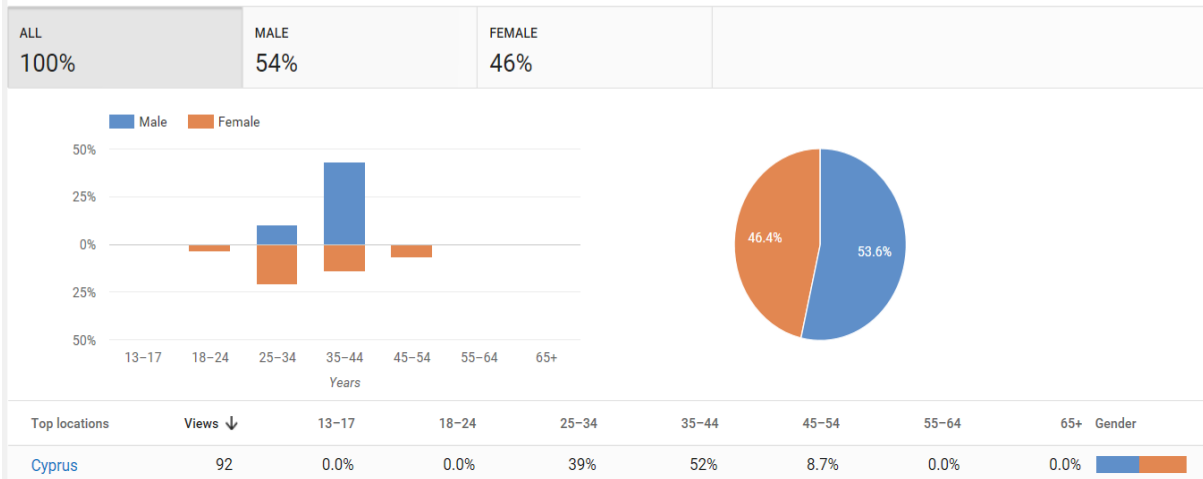


Marina Vassiliou

Created: Nov 15, 2012 · Videos: 29

CHANNEL

Oct 21, 2015 – Oct 24, 2015



Στ)

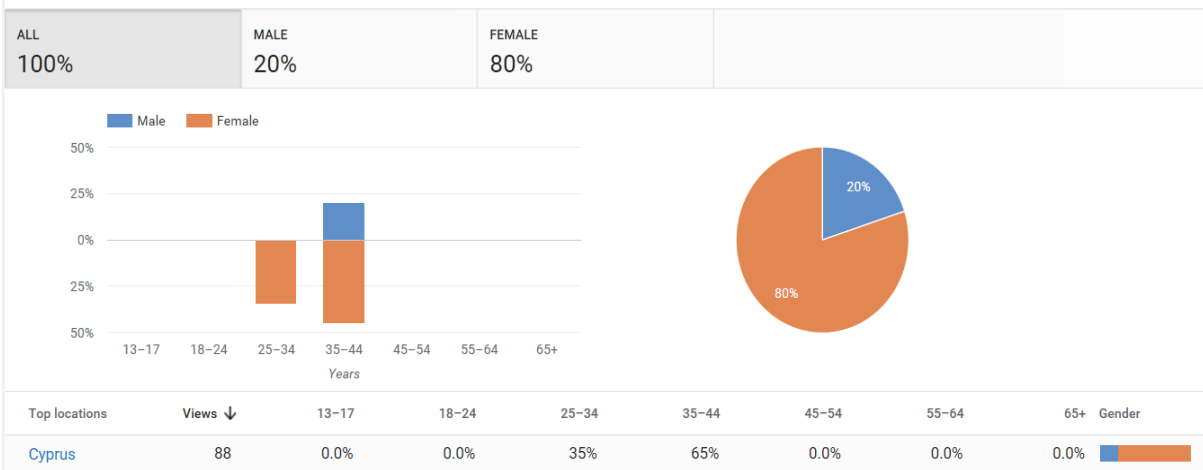


Marina Vassiliou

Created: Nov 15, 2012 · Videos: 29

CHANNEL

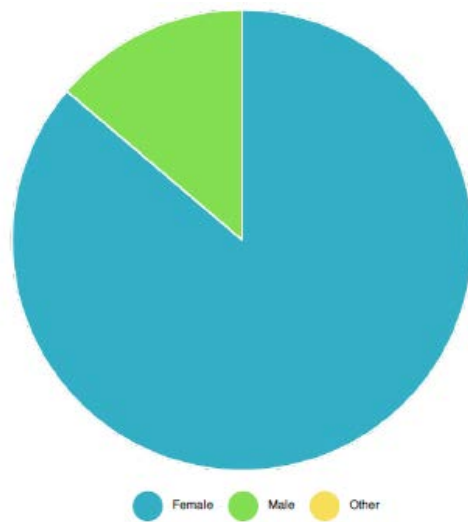
Oct 25, 2015 – Oct 30, 2015



1.2 Τα συγκεντρωτικά αποτελέσματα των απαντήσεων των ερωτηματολογίων

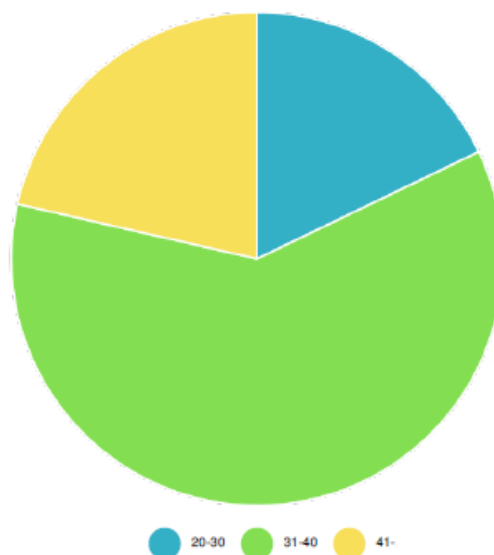
A)

Gender					
	Female	Male	Other	Standard Deviation	Responses
All Data	25 (86.21%)	4 (13.79%)	0 (0%)	10.96	29



B)

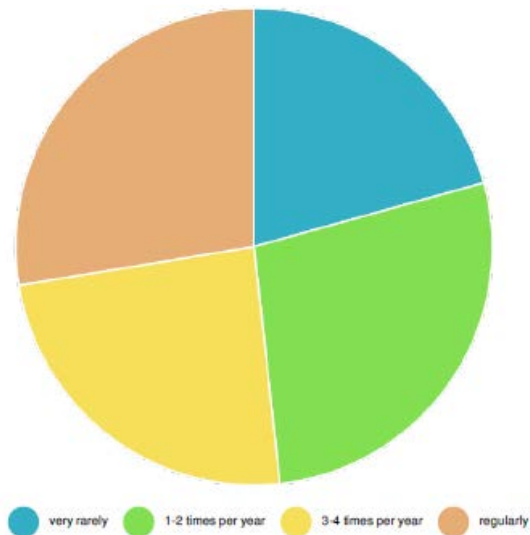
Age					
	20-30	31-40	41-	Standard Deviation	Responses
All Data	5 (17.86%)	17 (60.71%)	6 (21.43%)	5.44	28



Γ)

How often do you go to the theatre?

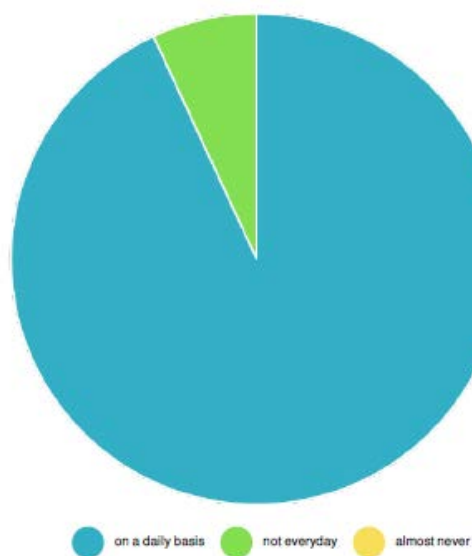
	very rarely	1-2 times per year	3-4 times per year	regularly	Standard Deviation	Responses
All Data	6 (20.69%)	8 (27.59%)	7 (24.14%)	8 (27.59%)	0.83	29



Δ)

How often do you use the internet?

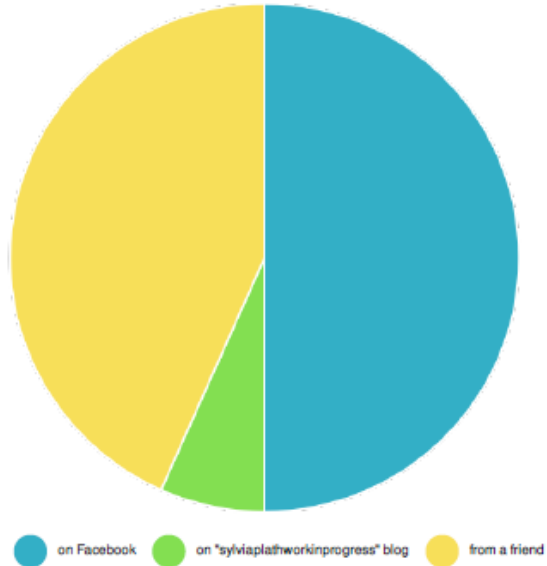
	on a daily basis	not everyday	almost never	Standard Deviation	Responses
All Data	27 (93.1%)	2 (6.9%)	0 (0%)	12.28	29



How did you find out about the event?

E)

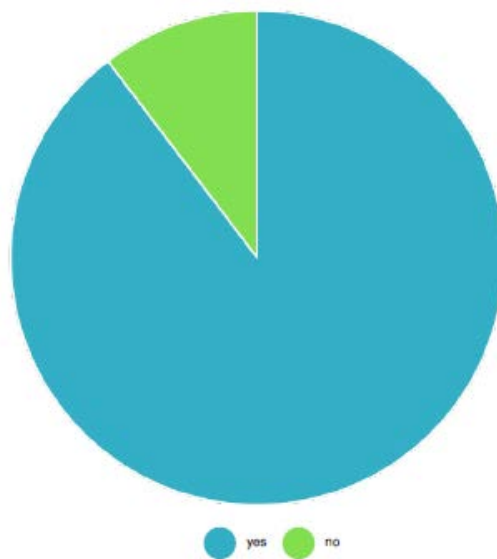
	on Facebook	on "sylviaaplathworkinprogress" blog	from a friend	Standard Deviation	Responses
All Data	15 (50%)	2 (6.67%)	13 (43.33%)	5.72	30



Was this your first time to watch a live theatre performance on the internet?

Στ)

	yes	no	Standard Deviation	Responses
All Data	26 (89.66%)	3 (10.34%)	11.5	29



Knowing that this was a live performance, did it change your experience?

Z)

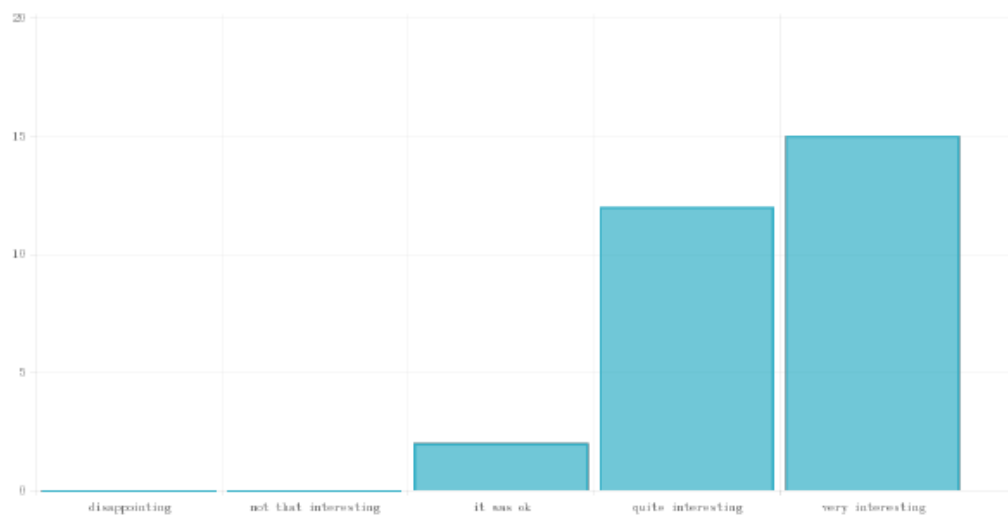
	yes	no	Standard Deviation	Responses
All Data	21 (72.41%)	8 (27.59%)	6.5	29



Was this performance interesting?

H)

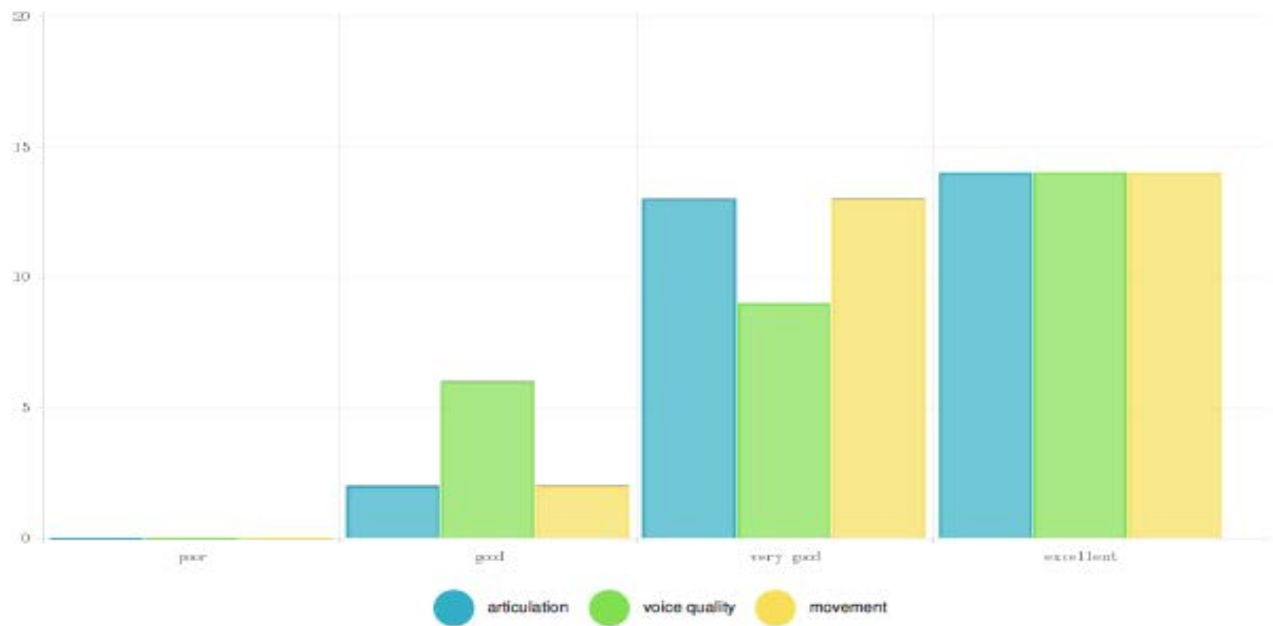
	disappointing	not that interesting	it was ok	quite interesting	very interesting	Standard Deviation	Responses	Weighted Average
the performance was:	0 (0%)	0 (0%)	2 (6.9%)	12 (41.38%)	15 (51.72%)	6.4	29	4.45 / 5



©)

Choose what applies for the actress:

	poor	good	very good	excellent	Standard Deviation	Responses	Weighted Average
articulation	0 (0%)	2 (6.9%)	13 (44.83%)	14 (48.28%)	6.3	29	3.41 / 4
voice quality	0 (0%)	6 (20.69%)	9 (31.03%)	14 (48.28%)	5.07	29	3.28 / 4
movement	0 (0%)	2 (6.9%)	13 (44.83%)	14 (48.28%)	6.3	29	3.41 / 4
							3.37 / 4



D)

Describe in a few words, which was the strongest moment of the performance: (you can write in greek if you prefer)

Text Responses

Η στιγμή που καθήσυχάζει το παιδί της

To simeio pou elege ti lexi "xwma"...

Τα 3 χάπια

Last two minutes

when the kid shout and then came in I was a bit shocked

το τέλος, η αλλαγή που φέρνει το παιδί με τη φωνή και τη σωματική του παρουσία στον κεντρικό χαρακτήρα.

Mother and boy... at the end.

At the end when she has to go back in reality

the ending. brings in more of the actress private life

the ending. brings in more of the actress private life

the knife scene

Δεν μπορώ να ξεχωρίσω μία μόνο στιγμή γιατί όλη η εκτέλεση ήταν εξαιρετική

Την στιγμή που μιλάει για την καρδιά και κοιτάει την τομάτα, ακουμπώντας το μαχαίρι στην καρδιά της τομάτα

When the actress was cutting the tomato. When the child called "mum"

Οι στιγμές πάνω στο τραπέζι και το σημείο που μπαίνει στην κουζίνα ο γιος, το άδείο μάτι της Σόλβια (μάννα)... το ξουμάρισμα στο φούρνο.

The tomato scene

Η στιγμή που περιγράφει τη διαφορά της υποκριμένης της πραγματικότητας του βιωματος της ασθενείας, σε αντιπαράβολη με την ιδεατή κοινωνική εικόνα, που θα ήθελε να παρουσιάσει.

when the boy comes in and she is being transformed into a 'regular' mom

when she comes back to reality with the help of her boy

Her commitment to the role

3 στιγμές: 1. Όταν αρχίζει και ή προβολή απ' το laptop που βρίσκεται εντός της κουζίνας, 2. Όταν ή "Σόλβια" απαριθμεί τα χάπια της, και 3. Το τέλος, όταν εμφανίζεται ο γιος της "Σόλβια";, το οποίο για μένα ήταν και το πιο έντονο, επειδή γνωρίζω την Μαρίνα και τον Νικόλα, ίσως;

Ήταν συγκινητικό το τελευταίο λεπτό που εμφανίζεται ο γιος της.

η σκηνήμετα χάπια

at the end where the kid enters the room

Describe in a few words, which was the weakest moment of the performance: (you can write in greek if you prefer)

Text Responses

την κίνησιολογία του την βρήκα αδύναμη. Θα προτιμούσα κάτι πιο περιορισμένο.

Sfin axi rou stekotan mprostā apo to neroxiti. lsws na ftaiei ofi xreiazotan xrono na metaferthei i kamera apo to ena simelo sto allo.

17:20 Η κίνηση προς το νεροχύτη

Very beginning until you get the picture...

I am not sure if that was the weakest but I believe that the time when you got the tomato on your face was weird

η σωματική κίνηση και φόρτιση της ηρώιδας στην αρχή του δράμενου θα μπορούσε να χτιστεί πιο σταδιακά.

Sound and picture

couldnt find something to define it as weak moment

couldnt find something to define it as weak moment

broadcasting

Τα τελευταία δευτερόλεπτα που (πεθαίνει) και πέφτει στο τραπέζι

I don't know

Οι στιγμές μέχρι να αρχίσει ο μονόλογος.

The sound at certain points.

ο τροπος που πεταχτηκε στο πατωμα απο το τραπεζι, διοτι μολις ειχε πει οτι δεν μπορουσε να κουνηθει.

quite liked it actually!

when the actress was talking facing the sink

A part of the monologue

Το τέλος, και πάλι, γιατί δεν ήξερα εάν είχε εμφανιστεί ο γιος της Σόλβια ή της Μαρίνας. Ίσως αυτή να είναι δική μου αδυναμία, ως θεατή, επειδή γνωρίζω και προσωπικά την ηθοποιό και την οικογένειά της. Κάθε επιτυχία!!!

Θα ήθελα πιο δυνατό ήχο και πιο σταθερή εικόνα.

η σκηνή με την ντομάτα στα μούτρα...

no weak point

1.3 Στοιχεία επισκεψιμότητας του βίντεο του τελικού δρωμένου σε live streaming

The screenshot displays the Ustream interface for a live stream. At the top, the Ustream logo is on the left, and navigation links for 'EXPLORE', 'PRODUCT', and 'SEARCH' are in the center. On the right, there is a 'Go live!' button. Below the navigation, a link says 'FIND MORE BROADCASTS'. The main content area features a video player showing a person in a kitchen. Above the video, the title 'Recorded live on my iPad on 16/11/15 at 7:06 μ.μ. EET' is displayed, along with the date and time 'November 16 at 6:43pm on Marina1777', a 'Follow' button, and '2 followers'. The video player includes a play button, volume control, and a progress bar showing 18:40 out of 22:54. Below the video are 'Share', 'Embed', and 'Report' options. To the right of the video player is a 'Videos' section with a 'Social Stream' tab. It shows a thumbnail for the same video with the title 'Recorded live on my iPad on 16/11/15 at 7:06...' (22:54), '3 weeks ago', and '85 views'. Below the video player is the user profile for 'Marina1777', which includes a profile picture, the name 'Marina1777', '2 FOLLOWERS', and '155 VIEWS', with a 'Follow' button. To the right of the profile is a report form titled 'It's gone. Undo' with the question 'What was wrong with this ad?' and three radio button options: 'Repetitive', 'Irrelevant', and 'Inappropriate'.

1.4 Στιγμές από τις πρόβες και το τελικό δρώμενο

α)



β)



γ)



δ)



ε)



στ)



ζ)



η)



θ)⁷⁴



ι)



⁷⁴ Τα στιγμιότυπα θ-λ είναι παρμένες από το βίντεο που είχε προβληθεί σε live streaming στο οποίο η ποιότητα της εικόνας δεν είναι πολύ καλή.

κ)



λ)



ΤΕΛΟΣ