

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών
Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Θεατρικές Σπουδές*

Μεταπτυχιακή Διατριβή



**Το Αίτημα της Κοινωνικής Αφύπνισης στο Θέατρο του 20^{ού}
Αιώνα Μέσα Από Τρεις Σταθμούς: Bertolt Brecht-*Living*
Theatre-Augusto Boal**

Αγορή Πασχάλη

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Έλενα Τιμπλαλέξη**

Μάιος 2017

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών
Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Θεατρικές Σπουδές*

Μεταπτυχιακή Διατριβή

**Το Αίτημα της Κοινωνικής Αφύπνισης στο Θέατρο του 20^{ού}
Αιώνα Μέσα Από Τρεις Σταθμούς: Bertolt Brecht-*Living*
Theatre-Augusto Boal**

Αγορή Πασχάλη

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια

Έλενα Τιμπλαλέξη

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

Μάιος 2017

Περίληψη

Στην παρούσα διατριβή μελετώνται τρεις σταθμοί του θεάτρου του 20^{ού} αιώνα με πολιτικές αναζητήσεις, το *Επικό Θέατρο* του Bertolt Brecht, τα *happenings* του *Living Theatre* και το *Θέατρο του Καταπιεσμένου* του Augusto Boal. Σκοποί της διατριβής είναι η διερεύνηση των τρόπων με τους οποίους αποπειράται ο εκάστοτε θεατρικός παράγοντας να προβάλλει το αίτημα για κοινωνική αφύπνιση μέσα από το θέατρο και η συγκριτική τους ανάλυση, με αναφορές τόσο στην αισθητική όσο και την πολιτική-κοινωνική τους απήχηση.

Στην εισαγωγή, οριοθετούνται τα πεδία, τίθενται τα ερωτήματα και επεξηγείται η μεθοδολογία με βάση την οποία πορεύεται η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή. Το πρώτο κεφάλαιο ασχολείται με τον Bertolt Brecht. Ύστερα από μια σύντομη αναφορά στη ζωή και το έργο του, η έρευνα εστιάζει στο *Επικό Θέατρο*, αναλύοντας τα μέσα που χρησιμοποιεί και την ιδιαίτερη υποκριτική τεχνική που εισάγει, και καταλήγει στην αναζήτηση της πολιτικής, κοινωνικής και θεατρικής απήχησης του σπουδαίου θεατράνθρωπου και του έργου του. Στο δεύτερο κεφάλαιο, που αφορά στη θεατρική ομάδα του *Living Theatre*, έπειτα από σύντομη επισκόπηση της πορείας της ομάδας, ερευνάται το θεατρικό εργαλείο που χρησιμοποιεί, το *happening*, ως προς τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του και τη θέση της υποκριτικής μέσα σε αυτό. Το κεφάλαιο κλείνει με χαρτογράφηση του πολιτικού και κοινωνικού απόηχου της ομάδας και των δράσεών της, καθώς και τη θεατρική της επίδραση. Το τρίτο κεφάλαιο αναφέρεται στον Augusto Boal. Με την ίδια λογική, καταγράφονται συνοπτικά τα βιογραφικά του στοιχεία, και, στη συνέχεια, μελετώνται οι μέθοδοι και τα χαρακτηριστικά του *Θεάτρου του Καταπιεσμένου*, η θέση της υποκριτικής και η επίδραση που ασκεί το σύνολο των θεατρικών τεχνικών του *ΘτΚ* σε κοινωνικοπολιτικό και θεατρικό επίπεδο. Στο τέταρτο κεφάλαιο, η έρευνα προσεγγίζει συγκριτικά τις τρεις προαναφερθείσες μορφές θεάτρου, ορίζοντας ως κριτήρια το δραματικό κείμενο μυθοπλασίας, τον ρόλο, τον ηθοποιό, τον θεατρικό χώρο και τη σχέση της σκηνής με το κοινό. Τέλος, παρουσιάζονται τα συμπεράσματα της έρευνας.

Summary

The MA dissertation examines the cases of three forms of the 20th century's theatre which are characterized by the introduction of political issues: Bertolt Brecht's *Epic Theatre*, *The Living Theatre's Happenings* and Augusto Boal's *Theatre of the Oppressed*. The main objectives are to investigate the ways in which these theatre practitioners attempt to promote the need for social awakening through their theatre as well as to compare them, by referring to both their aesthetic and their political-social impact.

In the introduction, the fields of research are defined, research questions are posed and the methodology, on which this dissertation is conducted, is explained. The first chapter deals with Bertolt Brecht. After a short reference to his life and works, the research focuses on *Epic Theatre*, analyzing the means it uses, the particular acting techniques that it introduces, and ends with the tracing of the political, social and theatrical appeal of this great playwright and his work. In the second chapter, concerning *The Living Theatre* theatre company, after a brief overview of the group's course, the performative form of the *Happening* is being explored, with regards to its particular characteristics and the place of acting in it. This chapter concludes by mapping the group's political and social impact, its actions and its theatrical influence. The third chapter is about Augusto Boal. In the same way, his biography is summarized, the method and characteristics of the *Theater of the Oppressed*, the position of acting and the influence of all the theatrical techniques of the *TO* on a social, political and theatrical level are discussed. In the fourth and final chapter, the MA dissertation approaches comparatively the three already mentioned theatre forms, by defining particular parameters as criteria for its comparative analysis, such as the fictional text, the theatrical role, the performer, the theatrical space and the relationship between the stage and the audience. Finally, the research findings are presented.

Ευχαριστίες

Με την ολοκλήρωση του παρόντος ερευνητικού έργου, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους ανθρώπους που συνέβαλαν έμμεσα ή άμεσα στην επίτευξη αυτού του στόχου.

Ευχαριστώ θερμά τους γονείς μου, Γεωργία και Βασίλη, τα αδέρφια μου, Σπύρο, Χρήστο, Άννα, Κωνσταντίνο, τον σύντροφό μου, Στέλιο Παπαδόνη, και την αγαπημένη φίλη και συνεργάτιδα, Τώνια Ζαφειρίδου, για την αμέριστη ηθική και ψυχική συμπαράσταση, υποστήριξη και ανεκτικότητα κατά τη διάρκεια των μεταπτυχιακών μου σπουδών.

Ευχαριστώ τους καθηγητές των τριών θεματικών ενοτήτων που παρακολούθησα στα πλαίσια του μεταπτυχιακού προγράμματος των θεατρικών σπουδών, Ελένη Γκίνη, Χριστάκη Χριστοφή και Αύρα Σιδηροπούλου, για την έμπνευση και τα επιστημονικά εφόδια που μου προσέφεραν.

Τέλος, θα ήθελα να απευθύνω ιδιαίτερες ευχαριστίες και να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου στην επιβλέπουσα αυτής της διατριβής, κυρία Έλενα Τιμπλαλέξη, για την πνευματική και ηθική υποστήριξη που μου παρείχε καθ' όλη τη διάρκεια της εκπόνησης της μεταπτυχιακής διατριβής, οι συμβουλές και υποδείξεις της οποίας υπήρξαν πολύτιμες, τόσο για τη βέλτιστη δομή και λογική ροή του παρόντος πονήματος όσο και για τη διάνοιξη των επιστημονικών και πνευματικών μου οριζόντων.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	9
1 Το θέατρο του Bertolt Brecht	12
1.1 Βιογραφικά στοιχεία.....	12
1.2 Το <i>Επικό Θέατρο</i>	13
1.2.1 Χαρακτηριστικά και μέσα του <i>Επικού Θεάτρου</i>	14
1.2.2 Η υποκριτική στο <i>Επικό Θέατρο</i>	18
1.3 Πολιτική-κοινωνική απήχηση	20
1.4 Θεατρική απήχηση	22
2 Το θέατρο του <i>Living Theatre</i>	24
2.1 Βιογραφικά στοιχεία	24
2.2 Το <i>happening</i>	26
2.2.1 Χαρακτηριστικά και μέσα του <i>happening</i>	28
2.2.2 Η υποκριτική στο <i>happening</i>	30
2.3 Πολιτική-κοινωνική απήχηση.....	32
2.4 Θεατρική απήχηση.....	33
3 Το θέατρο του Augusto Boal	36
3.1 Βιογραφικά στοιχεία	36
3.2 Το <i>θέατρο του Καταπιεσμένου (ΘτΚ)</i>	37
3.2.1 Χαρακτηριστικά και μέθοδοι του <i>ΘτΚ</i>	39
3.2.2 Η θέση της υποκριτικής στο <i>ΘτΚ</i>	45
3.3 Πολιτική-κοινωνική απήχηση.....	47
3.4 Θεατρική απήχηση.....	49
4 Brecht-Living Theatre-Boal: Προς μία σύγκριση	51
4.1 Το δραματικό κείμενο.....	51
4.2 Ο ρόλος.....	53
4.3 Η λειτουργία του ηθοποιού.....	54
4.4 Ο θεατρικός χώρος.....	56
4.5 Το κοινό.....	57
Επίλογος.....	60
Παραρτήματα	
A Εργογραφία-Παραστασιολογία του Bertolt Brecht	63
B Παραστασιολογία Living Theatre	67

Γ1	Ενδεικτική παραστασιολογία Augusto Boal	75
Γ2	Το Δέντρο του <i>ΘτΚ</i>	77
	Βιβλιογραφία	78

Εισαγωγή

Η έννοια του πολιτικού θεάτρου αφορά στη συνειδητή χρήση του θεάτρου για την προβολή πολιτικών θέσεων. Ξεκινώντας από τη Ρωσική Επανάσταση και την πολιτική προπαγάνδα (*agit-prop*), υιοθετήθηκε, στη συνέχεια, ως ιδεολογικό εργαλείο και πρακτική από μεταγενέστερους παράγοντες θεάτρου (Χάρτνολ-Φάουντ 2000: 513).

Ο 20^{ός} αιώνας υπήρξε ο αιώνας των τεχνολογικών εξελίξεων, της κοινωνικής προόδου, των επαναστάσεων αλλά και των μεγάλων πολέμων. Καλλιτεχνικά, ο Α' και ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος γέννησαν ρεύματα αντίδρασης και αντίστασης. Στο θέατρο, οι προσπάθειες για την ανοικοδόμηση του πολιτιστικού ιστού ύστερα από την καταστροφή του Β' Παγκοσμίου Πολέμου οδήγησαν σε μια ανάγκη επανεξέτασης του ρόλου του στη νέα κοινωνία. Παράλληλα, η άνοδος των κινηματογραφικών τεχνικών, του ραδιοφώνου και της τηλεόρασης έφεραν ξανά αντιμέτωπο τον κόσμο του θεάτρου με το ίδιο ερώτημα. Το θέατρο έπρεπε να βρει τι θα μπορούσε να προσφέρει στην κοινότητα, μέσα στο ανταγωνιστικό για αυτό πλαίσιο ανάδυσης των μέσων μαζικής ενημέρωσης. Την ίδια στιγμή, νέες θεατρικές πειραματικές τεχνικές είχαν ήδη αρχίσει να γεννιούνται και επεδίωκαν την πρόκληση του κοινού και την άρση των πρότερων εμποδίων ανάμεσα σε δημιουργούς και θεατές (Έσλιν 2005: 13, Νεοφύτου-Γεωργίου 2013: 46-56, Φλώρος, 1983: 259, Χάρτνολ 1980: 291-293).

Ο Bertolt Brecht, αρχικά, αντιμετώπιζοντας με διαλεκτική σκέψη τα σύγχρονα προβλήματα και στηριζόμενος στις θεατρικές πρακτικές του Erwin Piscator, δημιουργεί μία νέα θεατρική πρόταση, το *Επικό Θέατρο*¹ (*Episches Drama*), προκειμένου να λειτουργήσει ως εργαστήριο κοινωνικής αλλαγής (Παβίς 2006: 147).

Από τα μέσα του 20^{ού} αιώνα και εξής, η θεατρική δραστηριότητα παρουσιάζεται μέσα από σκηνοθετικούς πειραματισμούς και έντονες κοινωνικοπολιτικές διακηρύξεις. Παρατηρούνται τάσεις μορφικής και θεματικής θεατρικής ριζοσπαστικοποίησης. Το

¹ Για το *Επικό Θέατρο*, βλ. Κεφάλαιο 1 της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής.

Living Theatre αποτελεί μία από αυτές τις θεατρικές πρωτοβουλίες. Εργαλείο του είναι το *happening*².

Το *Θέατρο του Καταπιεσμένου*³ (*Teatro do Oprimido*) του Augusto Boal γεννιέται ως αντίδραση στα καταπιεστικά και δικτατορικά καθεστώτα, ενώ πειραματίζεται με διάφορες μορφές του θεάτρου αλληλεπίδρασης και του πολιτικού θεάτρου, για να προτείνει ένα θέατρο ελευθερίας που καταγγέλλει τις καταπιεστικές δομές, ενημερώνει για τους μηχανισμούς χειραγώγησης και ενδυναμώνει τις ευαίσθητες κοινωνικά ομάδες (Cohen-Cruz, Schutzman 1994: 1-4).

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή διατρέχει τρεις σημαντικούς θεατρικούς σταθμούς του 20^{ού} αιώνα, οι οποίοι, μπορεί εκ πρώτης όψεως να παρουσιάζουν αποκλίσεις ως προς την ειδολογική τους σύσταση, συγκλίνουν, όμως, ως προς έναν κοινό παρονομαστή, που αποτελεί και το έναυσμα για τη δημιουργία τους, την αφύπνιση του κοινωνικού συνόλου. Η επιλογή των θεατρικών αυτών σταθμών έγινε με γνώμονα τη μέριμνα για τη συζήτηση περί συσχετισμού πολιτικής και αισθητικής κατά τον 20^ό αιώνα σε -κατά το δυνατό- ευρύτερο γεωγραφικό και χρονικό φάσμα, ώστε να διαφανούν τα αποτελέσματα αυτών των επάλληλων θεατρικών πορειών και να επισημανθούν ενδεικτικές απηχήσεις σε κοινωνικοπολιτικό και θεατρικό επίπεδο. Μέσα, λοιπόν, από τη μελέτη των τριών θεατρικών ειδών διερευνάται με ποιο τρόπο το *Επικό Θέατρο* του Brecht, το *happening* του *Living Theatre* και το *Θέατρο του Καταπιεσμένου* του Boal δίνουν τα εργαλεία για να επιτευχθεί η επιδιωκόμενη κοινωνική αφύπνιση.

Γεννιούνται, βέβαια, πολλαπλά ερωτήματα ξεκινώντας από την ίδια την έννοια ενός «πολιτικού θεάτρου». Τί σηματοδοτεί τελικά ο όρος «πολιτικό θέατρο»; Χρειάζεται η ειδολογική διαφοροποίηση, όταν το θέατρο ανέκαθεν μετέδιδε πολιτικά μηνύματα και όταν, ως «πολιτικό», ορίζεται διευρυμένα οτιδήποτε αφορά στον πολίτη και στην κοινωνία; Ποια η ανάγκη για κοινωνική αφύπνιση την εποχή του Brecht και με ποιους τρόπους επιχειρεί να την επιτύχει; Πώς μεταφέρεται το παραπάνω αίτημα στα

² Για το *happening*, βλ. Κεφάλαιο 2 της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής.

³ Για το *Θέατρο του Καταπιεσμένου*, βλ. Κεφάλαιο 3 της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής.

θεατρικά σχήματα του '60 και, πιο συγκεκριμένα, πώς χρησιμοποιεί την επιταγή για κοινωνική αφύπνιση το *Living Theatre*; Τι τρόπους μεταχειρίζεται ο Boal; Τέλος, πώς η αναγκαιότητα της κοινωνικής αφύπνισης μετουσιώνεται σε αίτημα χειραφέτησης;

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή βασίζεται στην ανάλυση πρωτογενών και δευτερογενών πηγών. Μεθοδολογικά, ακολουθεί την οδό της συγκριτικής ανάλυσης, με εργαλεία συγκεκριμένα ποιοτικά κριτήρια του θεάτρου, όπως το δραματικό κείμενο, τον ρόλο, τη λειτουργία του ηθοποιού, τον θεατρικό χώρο και τη σχέση της σκηνής με το κοινό.

Περνώντας, τελικά, στον 21^ο αιώνα, και παρακολουθώντας το θεατρικό φαινόμενο τα τελευταία χρόνια, διαπιστώνεται η έντονη τάση συνδιάλεξης με τις διάφορες μορφές κοινωνικής παθογένειας που σχετίζονται με την εκάστοτε κρίση και, παράλληλα, η τάση για καλλιτεχνική αντίδραση στις πολλαπλές εκφάνσεις αυτής της κρίσης. Από την άλλη πλευρά, παρατηρείται η ολοένα και αυξανόμενη ανάδυση νέων μέσων, κοινωνικών δικτύων, ψηφιακών πλατφορμών, τα οποία εισάγουν νέα πλαίσια συλλογικότητας και κοινωνικής αφύπνισης (Mazali 2011: 290-291). Η έρευνα έρχεται σε αυτήν την ιστορική στιγμή, προκειμένου αφενός να αναδειχθούν οι μέθοδοι, οι μηχανισμοί, οι στρατηγικές και οι ιδεολογίες που καθιστούν το θέατρο αποτελεσματικό εργαλείο πολιτικών μετασχηματισμών, μέσω του συνδυασμού πολιτικής και αισθητικής κατά τον 20^ό αιώνα, και αφετέρου να τεθεί το ερώτημα κατά πόσο μπορεί σήμερα το θέατρο ως τέχνη και ως μέσο να επιτελέσει τον ίδιο ρόλο, δεδομένης της κυριαρχίας των ψηφιακών τεχνολογιών αλλά και της δημιουργίας νέων προοπτικών από την ανάδυση του ρόλου του *δημιουργού-καταναλωτή*.

Κεφάλαιο 1

Το θέατρο του Bertolt Brecht

Δραματουργός, σκηνοθέτης και θεωρητικός του θεάτρου, ο Bertolt Brecht (1898-1956) αναμφίβολα υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους θεατράνθρωπους του 20^{ου} αιώνα. Κύριος εισηγητής του *Επικού Θεάτρου* (*Episches Drama*), ο Brecht δανείζεται τον παραπάνω όρο προκειμένου να εκφράσει μια νέα θεατρική άποψη, ενώ καταλήγει, προς το τέλος της ζωής του, να υιοθετήσει για το θέατρό του τον όρο «*διαλεκτικό θέατρο*» (Έσσλιν 2005: 198, Μποζίζιο 2010: 301). Για τον Brecht, δημιουργείται η επιτακτική ανάγκη για ένα θέατρο που θα προσέφερε στην κοινωνική και ιστορική αλλαγή και θα ήταν ένα θέατρο άμεσα συνδεδεμένο με την πολιτική (Έσσλιν 2005: 196).

1.1 Βιογραφικά στοιχεία

Ο Brecht γεννιέται στο Augsburg της Βαυαρίας το 1898. Σπουδάζει Ιατρική στο Μόναχο (1917-1921) και επιστρατεύεται ως νοσοκόμος κατά τη διάρκεια του Α' Παγκοσμίου Πολέμου. Το 1923, προσλαμβάνεται από το *Deutsches Theater* του Βερολίνου ως βοηθός σκηνοθέτη δίπλα στον Max Reinhardt (Μποζίζιο 2010: 300, 360). Παράλληλα, φοιτά στη Μαρξιστική Εργατική Σχολή, όπου εντρυφεί στον διαλεκτικό υλισμό. Η άνοδος του ναζισμού στη Γερμανία οδηγεί τον Brecht στην απόφαση να εγκαταλείψει τη χώρα το 1933. Ζει στη Δανία, τη Φινλανδία και τις ΗΠΑ, ενώ ταξιδεύει στη Ρωσία. Με το πέρας του πολέμου, το 1948, επιστρέφει στη Λαϊκή Δημοκρατία της Γερμανίας, και, έναν χρόνο αργότερα, ιδρύει μαζί με τη σύζυγό του, Helene Weigel, το θέατρό του, το *Berliner Ensemble*. Το 1950 εκλέγεται μέλος της Ακαδημίας Τεχνών. Το 1951 τιμάται με το Εθνικό Βραβείο της Λαοκρατικής Δημοκρατίας της Γερμανίας (ΛΓΔ) και το 1954 με το

Βραβείο Λένιν για την Ειρήνη. Πεθαίνει το 1956 στο Ανατολικό Βερολίνο (Χάρτνολ-Φάουντ 2000: 407-408, Μποζίζιο 2010: 301).

1.2 Το Επικό Θέατρο

Ο Brecht ξεκινά ως εξπρεσιονιστής ακολουθώντας τη θεατρική πρωτοπορία της εποχής. Από αυτήν την περίοδο, υιοθετεί την τάση για σκληρή κριτική εναντίον των αστικών αξιών. Από τα πρώτα κιόλας έργα του, προσανατολίζεται προς την πολιτική στράτευση (Μποζίζιο 2010: 360). Παράλληλα, στο *Deutsches Theater* δουλεύει μαζί με τον Piscator (1893-1966), η θεατρική φιλοσοφία του οποίου ασκεί μεγάλη επιρροή στον Brecht. Για τον Piscator, το θέατρο έπρεπε να απομακρυνθεί από «την ηγεμονία του ψυχολογικού δράματος και να κάνει την κοινωνική και ιστορική πραγματικότητα θέμα των παραστάσεων», ενώ, παράλληλα, «η σκηνοθεσία έπρεπε να προσαρμόσει όλα τα στοιχεία της παράστασης στις πολιτικές σκοπιμότητες» (Μποζίζιο 2010: 301).

Ο όρος *Επικό Θέατρο* μεταλαμπαδεύεται στη μετεπαναστατική Ρωσία του Μαγιακovsky και του Tretyakov, ενώ διαδίδεται και εδραιώνεται στη Γερμανία από τον Piscator, τον Toller και, τελικά, τον Brecht, οι οποίοι καθιερώνουν τον όρο για να δηλωθεί μια θεατρική πρακτική και ένα υποκριτικό ύφος που υπερβαίνουν το αριστοτελικό θέατρο της ψευδαίσθησης και της κάθαρσης, με απώτερο στόχο την ανάδυση ενός θεάτρου κριτικού στοχασμού (Έσλιν 2005: 171-172, Leach 2013: 60). Για τον Brecht, το θέατρο μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως εργαλείο θεραπείας της κοινωνικής παθογένειας (Carlson 1993: 383). Η Τέχνη, και ιδιαίτερα η θεατρική σκηνή, έχει χρέος να παρουσιάζει με ειλικρίνεια, ακόμα και κυνισμό, όλη την κλίμακα των προβλημάτων της ανθρώπινης μοίρας, εστιάζοντας στις αντιφάσεις που τη διέπουν αλλά και στους παράγοντες που επιτρέπουν τη συνεχή αναγέννησή τους (Φλώρος 1983: 259).

Ο Brecht θεωρούσε το θέατρο ως θεσμό ψυχαγωγίας και διδασκαλίας. Αναζητούσε μια θεατρική αισθητική η οποία θα βοηθούσε τον «ανελεύθερο» άνθρωπο της εποχής του να αποκτήσει την αυτοκυριαρχία του (Φίσερ-Λίχτε 2012: 222). Ωστόσο, παρόλο που ο χαρακτήρας του μπρεχτικού θεάτρου είναι σαφώς πολιτικός, υπό την έννοια της άμεσης σχέσης του με την κοινωνία και την εξέλιξή της, και πηγάζει από την επίδραση

του μαρξισμού, η σχέση του *Επικού Θεάτρου* με τον μαρξισμό δεν γίνεται σχέση προπαγανδιστική. Ο μαρξισμός χρησιμοποιήθηκε στο μπρεχτικό θέατρο ως βάση για τη διατύπωση των ερωτημάτων του δημιουργού σε πλαίσια πειραματικής θεατρικής αναζήτησης, η εξέταση των οποίων γίνονταν με όρους θεατρικούς (Mumford 2009: 22, Φίσερ-Λίχτε 2012: 223-224).

Η περίοδος δράσης του Brecht συμπίπτει με την ανατολή μιας νέας εποχής, στην οποία η εργατική τάξη αρχίζει να αποκτά δύναμη και να επαναστατεί ενάντια στις παγιωμένες εξουσιαστικές δομές (Oesmann 2005: 175). Παράλληλα, δημιουργείται η ανάγκη για τη νέα αυτή κοινωνική τάξη να αποκτήσει κοινωνική συνείδηση. Το θέατρο μπορούσε να λειτουργήσει ως το μέσο που θα αποκάλυπτε τις αιτιώδεις σχέσεις των κοινωνικών φαινομένων, προκειμένου να αντιμετωπιστούν καταλληλότερα. Με λίγα λόγια, για τον Brecht, η κοινωνική εξαθλίωση θα μπορούσε να αντιμετωπιστεί, αρκεί το κοινό να κατάφερνε να παρατηρήσει, να αντιληφθεί και να διδαχθεί, με απώτερο στόχο να δραστηριοποιηθεί (Thomson, Sacks 2007: 151).

1.2.1. Χαρακτηριστικά και μέσα του *Επικού Θεάτρου*

Σε γενικές γραμμές, το θέατρο που προτείνει ο Brecht στοχεύει στην απελευθέρωση και απομάκρυνση του θεάματος από τις παγιωμένες συμβάσεις του νατουραλιστικού θεάτρου της ψευδαίσθησης (Έσσλιν 2005: 174). Επιδίωξη της παράστασης γίνεται η ανεμπόδιστη λειτουργία της κριτικής ικανότητας του θεατή και ο στοχασμός του σχετικά με το γεγονός (Μπρεχτ 1990: 85). Η Τέχνη, για τον Brecht, οφείλει να επιδρά στη σκέψη, στο συνειδητό του θεατή, ο οποίος θα ενημερώνεται και θα αναρωτιέται σχετικά με το πραγματικό γεγονός, προκειμένου να αντισταθεί έμπρακτα. Γι' αυτό, ως βασικό χαρακτηριστικό του *Επικού Θεάτρου* τίθεται η -κατά το δυνατό- αντικειμενική περιγραφή κατά την παρουσίαση των γεγονότων στη σκηνή, έτσι ώστε το κοινό να αντλεί πληροφορίες για τα διαδραματιζόμενα (Μπρεχτ 1990: 83).

Τα χαρακτηριστικά του *Επικού Θεάτρου* θα μπορούσαν να συνοψιστούν ως εξής:

1. είναι θέατρο αφηγηματικό,

2. τοποθετεί τον θεατή σε θέση παρατηρητή,
3. αφυπνίζει και ενεργοποιεί τον θεατή,
4. τον παρακινεί να πάρει θέση απέναντι σε κοινωνικά ζητήματα,
5. εστιάζει στην κοσμοθεωρία,
6. τοποθετεί τον θεατή απέναντι στα ζητήματα που θέτει,
7. χρησιμοποιεί επιχειρήματα,
8. τα συναισθήματα μετουσιώνονται σε γνώση,
9. ο θεατής ερευνά και αξιολογεί,
10. αντικείμενο της έρευνας γίνεται ο άνθρωπος,
11. τόσο ο ηθοποιός όσο και ο θεατής είναι ικανοί για την αλλαγή,
12. κινητοποιεί την περιέργεια του θεατή για τα καθέκαστα,
13. υπάρχει αυτοτέλεια σκηνών,
14. οι σκηνές μοιάζουν να συναρμολογούνται για να δημιουργηθεί ένα πάζλ,
15. η ανάπτυξη του θέματος γίνεται κυκλικά,
16. υπάρχουν άλματα στη δράση,
17. ο άνθρωπος παρουσιάζεται ως ον εν εξελίξει,
18. το κοινωνικό ον καθορίζει τη σκέψη και
19. δίνεται σημασία στις αιτίες των φαινομένων μέσα από την ενεργοποίηση της κριτικής σκέψης (Brecht 1974: 37, Φλώρος 1983: 260).⁴

Αυτοί είναι τρόποι που μεταχειρίζεται ο Brecht για να απομακρύνει το κοινό από την κάθαρση, που επέρχεται με τον δραματικό μηχανισμό της μίμησης,⁵ προκειμένου να εστιάσει ανεπηρέαστο στην παρατήρηση των κακώς κειμένων της κοινωνίας, που αναδύονται στα μπρεχτικά έργα. Για τον λόγο αυτό, εισήγαγε στη θεατρική του θεωρία

⁴ Για μια αρτιότερη κατανόηση του *Επικού θεάτρου*, βλ. Unwin 2014: 45-88.

⁵ Για τη θέση της μίμησης στον αριστοτελικό ορισμό της τραγωδίας, βλ. Αριστοτέλης, *Περί Ποιητικής*, α' εκδ. 1937, επανεκδ. 1991: VI 1-4, 1449 b.

και πρακτική την ήδη υπάρχουσα έννοια της «αποστασιοποίησης» (*Verfremdung-Effekt*) (Unwin 2014:47-54), μία μέθοδο τήρησης αποστάσεως από την πραγματικότητα που αναπαρίσταται επί σκηνής, με σκοπό να παρουσιαστεί υπό μια νέα προοπτική. Εφαρμοζόμενη στο θέατρο, η συγκεκριμένη τεχνική χρησιμοποιεί μέσα που καταργούν την ψευδαίσθηση και αποκαλύπτουν τα τεχνάσματα της δραματικής κατασκευής και των δραματικών προσώπων (Παβίς 2006: 53).

Τα μέσα που χρησιμοποιούνται για να επιτευχθεί η μπρεχτική *αποστασιοποίηση* είναι ποικίλα και αξιοποιούνται ταυτόχρονα σε πολλά επίπεδα της θεατρικής παράστασης. Αρχικά, ο μύθος ξεδιπλώνεται σε δύο επίπεδα. Στο ένα παρουσιάζεται η ιστορία και στο άλλο η μεταφορική παραβολή της. Επιπλέον, το σκηνικό προτείνεται ως σημαίνον, με την ερμηνεία του από το κοινό να περιορίζεται κατευθυνόμενα προς μια κατάδειξη του εκάστοτε επιθυμητού σημαινόμενου. Ένα εργοστάσιο, για παράδειγμα, παρουσιάζεται ως αναγνωρίσιμο οίκημα, αλλά, επιδιώκεται ταυτόχρονα να ερμηνευθεί από το κοινό και ως χώρος εκμετάλλευσης των εργατών (Παβίς 2006: 54).

Παράλληλα, παρατηρούνται αλλαγές σκηνικών κατά τη διάρκεια της παράστασης, που γίνονται ορατές από το κοινό. Με τον ίδιο τρόπο, η συναισθηματική φόρτιση του κοινού καταργείται μέσα από παρεμβολές τραγουδιών, τα οποία μεταφέρουν ή υποβάλλουν σχόλια για τη σύγχρονη πραγματικότητα (Brown 1973: 530, 536). Έτσι, ο θεατής πλέον δεν συμμετέχει συναισθηματικά στην παράσταση, αλλά διανοητικά, καθώς δεν παρακολουθεί αληθινά στιγμιότυπα, αλλά την περιγραφή τους (Μπρεχτ 1990: 89). Φαίνεται, λοιπόν, ότι το μπρεχτικό θέατρο απευθύνεται στη λογική και όχι στο συναίσθημα (Carlson 1993: 383), με αποτέλεσμα το κοινό του Brecht να μην είναι πια ένας παθητικός δέκτης, «ένα φοβισμένο, εύπιστο, “μαγεμένο” πλήθος», αλλά ένα ενεργό, αποφασιστικό σύνολο με την ευχέρεια σύμπραξης για την κοινωνική αλλαγή (Μπρεχτ 1974: §29).

Στην προσπάθεια του Brecht να αποστασιοποιήσει το θεατρικό κοινό, προκειμένου να ευοδωθεί η δυνατότητα να αναπτυχθεί μία νέα κοινωνία, ένας νέος άνθρωπος, στη βάση των δράσεων και των συμπεριφορών που παρουσιάζονταν επί σκηνής,

παρατηρήθηκε ότι το συνηθισμένο στο αστικό ψυχαγωγικό θέατρο κοινό αντιδρούσε απορριπτικά ή ακατάλληλα, είτε με ελλιπή κατανόηση, είτε με συμφωνία λόγω ταύτισης και όχι με παραγωγική στάση πρόσληψης που μπορεί να επιφέρει κοινωνικές αλλαγές, κατά την επιθυμία του Brecht. Για τον λόγο αυτό, ο Brecht προχώρησε στη συγγραφή των *διδασκτικών του έργων (Lehrstücke)*, αποκλείοντας πρόσκαιρα τον θεατή και συγκεντρώνοντας τις προσπάθειές του στην αλλαγή των ηθοποιών, καθώς πραγμάτωναν ποικίλους τρόπους συμπεριφοράς και αντιδράσεων, διατηρώντας πάντα κριτική στάση απέναντι στον ρόλο. Με τον τρόπο αυτό, το πείραμα του Brecht πέρασε από το κοινό στους ηθοποιούς (Φίσερ-Λίχτε 2012: 228-230).

Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι η θεατρική παραγωγή του Brecht σφύζει από αντινομίες. Μάλιστα, όπως φαίνεται από την παράθεση της εργογραφίας του (βλ. Παράρτημα Α), επεξεργάστηκε αρκετά παλαιότερα θεατρικά κείμενα.⁶ Ωστόσο, ο Brecht δίνει σε αυτά τα έργα το στίγμα της δικής του εποχής (Φλώρος 1983: 259). Για την ακρίβεια, αναλογιζόμενος τις ιδέες της μαρξιστικής διαλεκτικής, προβάλλει το αίτημα για *ιστορικοποίηση* του θεάτρου, το οποίο αναδεικνύεται μέσα από τον αφηγηματικό χαρακτήρα και την ιδέα για κοινωνικοπολιτική αλλαγή. Καθώς, λοιπόν, τα γεγονότα και οι ενέργειες των ανθρώπων παρουσιάζονται ως ιστορικά καθορισμένα υπό την εφήμερη ιστορική τους διάσταση, παρέχεται η δυνατότητα στον θεατή να στοχαστεί ανάλογα για τη δική του πραγματικότητα. Αντλώντας ήρωες και περιόδους από το ιστορικό παρελθόν και παρουσιάζοντας την παροδικότητα των ιστορικών αυτών εποχών, ο Brecht αναδεικνύει ζητήματα που αφορούν στη δική του εποχή για να κάνει αντιληπτή τη μεταβλητότητα της εκάστοτε κοινωνίας χάρη στην ανθρώπινη δράση (Μπρεχτ 1974: §36, Παβίς 2006: 243).

Εξίσου σημαντική για το θέατρο του Brecht είναι η σχέση που αναπτύσσει με την επιστήμη. Η σχέση επιστήμης και τέχνης και η θέση του θεάτρου στην επιστημονική εποχή φαίνεται ότι απασχολεί τον δημιουργό καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του

⁶ βλ. *Η ζωή του Εδουάρδου II της Αγγλίας* (έργο βασισμένο στον *Εδουάρδο II* του Christopher Marlowe), *Η όπερα της πεντάρας* (βασισμένη στην *Όπερα του ζητιάνου* του John Gay).

(Μάρκαρης 1982: 9).⁷ Σε παραστατικό επίπεδο, η χρήση τεχνολογίας γίνεται εμφανής, ενισχύοντας την *ανοικείωση*, σε προβολές ταινιών, ηχητικές μαγνητοφωνήσεις ή ορατούς προβολείς (Έσσλιν 2005: 187-188, Μποζίζιο 2010: 303).

1.2.2. Η υποκριτική στο *Επικό Θέατρο*

Ο Brecht ενσωμάτωσε την τεχνική της *αποστασιοποίησης* και στην υποκριτική του μέθοδο συνδυάζοντάς τη με την έννοια της *ανοικείωσης* (*defamiliarization*). Σύμφωνα με αυτή, η δράση γίνεται αντιληπτή ως μη φυσική και παράξενη, ώστε να τραβήξει την προσοχή και να προβληματίσει το κοινό (Carlson 1993: 385). Ο Brecht αναφέρει συγκεκριμένα: «αποστασιοποιημένη απόδοση είναι η απόδοση που επιτρέπει οπωσδήποτε την αναγνώριση του αναπαραγόμενου αντικειμένου, αλλά ταυτόχρονα το καθιστά καινοφανές» (Μπρεχτ 1974: §42).

Ο Brecht ζητούσε από τους ηθοποιούς του να μην ταυτίζονται με τον ρόλο. Η στάση τους έπρεπε να είναι κριτική τόσο απέναντι στον ρόλο όσο και απέναντι στα όσα διαδραματίζονται (Carlson 1993: 385). Για να γίνει κατανοητή η υποκριτική αυτή μέθοδος, ο Brecht έγραψε τη «*Σκηνή του δρόμου*», προτείνοντας να λειτουργήσει ο ηθοποιός όπως θα λειτουργούσε ένας μάρτυρας δυστυχήματος στον δρόμο για να μεταφέρει όσα διαδραματίστηκαν, δηλαδή με λεκτική και χειρονομιακή αναπαράσταση. Στο ίδιο κείμενο, υπογραμμίζεται και η αρχή των πολλαπλών προοπτικών, καθώς οι μάρτυρες ενός συμβάντος παρατηρούν από διαφορετικό σημείο τα τεκταινόμενα (Μπρεχτ 1990: 83-84, Παβίς 2006: 54).

Ένα από τα σημαντικότερα στοιχεία για το χτίσιμο ενός χαρακτήρα⁸ του *Επικού Θεάτρου* είναι η προσεκτική οικοδόμηση της εξωτερικής δράσης, του χαρακτηριστικού τρόπου χρήσης του σώματος, αυτού που ονομάστηκε «*κοινωνική χειρονομία*» (*gestus*), καθώς προσλαμβάνεται ως κοινωνική συνδήλωση συγκεκριμένων συμπεριφορών και σχέσεων (Έσσλιν 2005: 184-185, Παβίς 2006: 527). Έτσι, το μπρεχτικό χειρονομιακό σύστημα μαρτυρά για το πρόσωπο στοιχεία της κοινωνικής του ταυτότητας και

⁷ βλ. *Βίος του Γαλιλαίου*.

⁸ Για το χτίσιμο ενός μπρεχτικού χαρακτήρα, βλ. Leach 2013: 121-124.

πλαισιώνεται από μια ορισμένη στάση των ηρώων απέναντι στους άλλους ήρωες. Οι βασικές εκφράσεις του προσώπου, και μαζί η εκφορά του λόγου, που ακολουθεί τον ρυθμό και την τεχνητή υφή του, χωρίς ιδιαίτερους χρωματισμούς, συνυπολογίζονται ώστε να αποκαλύψουν μία συνολική στάση που έχει ένας χαρακτήρας απέναντι στους υπόλοιπους και τελικά απέναντι στην κοινωνία (Παβίς 2006: 54, 528). Σε δεύτερο επίπεδο λειτουργίας της τεχνικής της *αποστασιοποίησης*, παρατηρείται η τάση να διακόπτονται οι χαλαρής δομής σκηνές για να απευθυνθεί ο ηθοποιός στο κοινό και να μοιραστεί επιπλέον πληροφορίες. Η απεύθυνση προς το κοινό είναι ακόμα ένα σύνηθες μέσο που χρησιμοποιείται στο *Επικό Θέατρο* για να διασπαστεί η ροπή προς τη συναισθηματική ταύτιση (Παβίς 2006: 54, Thomson, Sacks 2007: 279).

Από την άλλη, οι επικοί χαρακτήρες δεν θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως πολύπλευροι, καθώς, στη σύνθεσή τους, αποβάλλονται τα στοιχεία εκείνα του χαρακτήρα που δεν εξυπηρετούν στο να αναδειχθούν οι κοινωνικές σχέσεις (Μπρεχτ 1990: 86-87). Οι χαρακτήρες προβάλλονται πάνω στις δράσεις τους και οφείλουν να οικοδομηθούν μέσα από τις κοινωνικές τους σχέσεις και τις κοινωνικές καταστάσεις που αντιμετωπίζουν. Τη στιγμή που αυτές υπόκεινται σε αλλαγή, μεταβάλλεται και ο χαρακτήρας του ήρωα (Μπρεχτ 1977: 186). Κάθε χειρονομία του ήρωα γίνεται η προέκταση μιας κοινωνικής σχέσης, με αποτέλεσμα οι θεατρικές σχέσεις και συγκρούσεις να προεκτείνονται σε σχέσεις και συγκρούσεις κοινωνικών ομάδων και όχι μεμονωμένων ατόμων (Μπρεχτ 1990: 87). Επιδιώκεται, επομένως, ο αντικατοπτρισμός της μονάδας στο σύνολο έναντι της παγίωσης εξατομικευμένων πολύπλευρων χαρακτήρων (Έσσλιν 2005: 184).

Χαρακτηριστικό του μπρεχτικού θεατρικού στοχασμού είναι το παράδειγμα που ακολουθεί και αφορά στο έργο *Μάνα Κουράγιο*. Μια πρώτη ανάγνωση του κειμένου μπορεί εύκολα να κατευθύνει το κοινό στην πεποίθηση ότι πρόκειται για ένα ηθικοπλαστικό έργο που πραγματεύεται τις επιπτώσεις ενός πολέμου. Αντίθετα, ο Brecht επιζητούσε από την Anna Fierling ως Μάνα Κουράγιο να υποκριθεί με τέτοιο τρόπο, ώστε να μετουσιωθεί σε αντιπρόσωπο μιας ορισμένης μερίδας ανθρώπων που

παραμένουν ασυγκίνητοι εμπρός στην, από κάθε πλευρά, ολέθρια όψη ενός πολέμου (Φλώρος 1983: 263).

1.3. Πολιτική-κοινωνική απήχηση

Στον Brecht, η τεχνική της *αποστασιοποίησης* δεν έχει μόνο αισθητική αλλά και πολιτική υπόσταση. Σύμφωνα με τον Bloch, ο όρος «*Verfremdung*», που δηλώνει την έννοια της *αποξένωσης* και *ανοικείωσης*, παραπέμπει στον όρο «*Entfremdung*», που δηλώνει την κοινωνική αλλοτρίωση (Bloch 120-121, 124, Παβίς 2006: 53). Ο Brecht θέλησε να πετύχει την κοινωνική μεταβολή και την ιδεολογική «απ-αλλοτρίωση» μέσω του θεάτρου και κυρίως μέσω των εφέ *αποστασιοποίησης*, προκειμένου να δίνεται διαρκώς η δυνατότητα της παρεμβατικής σκέψης στον θεατή. Δημιουργεί με αυτόν τον τρόπο τη μετάβαση από το αισθητικό στο ιδεολογικό επίπεδο, προβάλλοντας την ιδεολογική ευθύνη της τέχνης. Το πείραμα του Brecht θέτει ως στόχο να περάσει μέσα από το θέατρο και την αναπαράσταση της πραγματικότητας για να καταλήξει στην ίδια την πραγματικότητα, στην κοινωνία. Το *Επικό θέατρο*, λοιπόν, προσδιορίζει τη σχέση ανάμεσα στο θέατρο και την πραγματικότητα ως σχέση διαλεκτική και για αυτό μετονομάζεται στην πορεία από τον Brecht σε *διαλεκτικό θέατρο* (Παβίς 2006: 54, Φίσερ-Λίχτε 2012: 239).

Το *Επικό-διαλεκτικό θέατρο* του Brecht απευθύνεται σε θεατές που παρακινούνται, μέσα από συνθήκες διαλεκτικής διαμεσολάβησης που ο ίδιος ο θεατής οφείλει να επιτελέσει ανάμεσα στο σκηνικό γίγνεσθαι και στην πραγματικότητα, να αλλάξουν αυτήν την πραγματικότητα. Και ενώ στο διδακτικό θέατρο ο *νέος άνθρωπος* επιχειρήθηκε να διαμορφωθεί κατά τη δράση του ως ηθοποιός, στο *διαλεκτικό θέατρο* το κέντρο βάρους μεταφέρεται από τον ηθοποιό και τη σκηνή στις εκάστοτε κοινωνικές συνθήκες. Ο *νέος άνθρωπος* και η *νέα κοινωνία* γίνονται νοητοί ως προϊόντα της παραγωγικής στάσης του θεατή κατά την πρόσληψη (Φίσερ-Λίχτε 2012: 240).

Ο Roland Barthes, στη μελέτη του «*La Révolution Brechtienne*» («*Η Μπρεχτική Επανάσταση*», 1955), παρατηρεί ότι, με τη θεατρική του φιλοσοφία και αισθητική, ο

Brecht αποκατέστησε το θέατρο στην αρχική του μορφή ως αστική ιεροτελεστία. Μάλιστα, οι νέες αυτές τεχνικές που χρησιμοποιεί λειτουργούν ως πρόκληση και δοκιμασία για τις παγιωμένες συνήθειες και τον τρόπο ζωής της εποχής προσφέροντας τη δυνατότητα να τεθούν σοβαρά κοινωνικά θέματα. Μέσω της μπρεχτικής πεποίθησης ότι η Τέχνη έχει τη δυνατότητα και, κυρίως, οφείλει να παρεμβαίνει στην ιστορία και ότι ο κόσμος μπορεί να αλλάξει, δημιουργεί ήδη τις προϋποθέσεις αυτής της αλλαγής (Carlson 1993: 413).

Τέλος, αξίζει να σημειωθεί η συμβολή της μπρεχτικής θεατρικής θεωρίας και πρακτικής στη μεταγενέστερη ανάδυση του ρόλου του *δημιουργού-καταναλωτή (prosumer)*, ο οποίος έχει ρίζες στο μαρξιστικό αίτημα για ανακατανομή της διάθεσης των μέσων παραγωγής (Harvie 2013: 50, Ritzer, Dean, Jurgenson 2012: 379-389).⁹ Σύμφωνα με το βασικό μοντέλο επικοινωνίας, οι ιδέες κωδικοποιούνται και εκπέμπονται ως μηνύματα μέσω της παράστασης (Πούχνερ, 2010: 81). Με τους ίδιους όρους, αν η παράσταση θεωρηθεί προϊόν, τότε αυτόματα αναδύεται το δίπολο πομπού-δέκτη, για να εκφράσει τις έννοιες της παραγωγής του από τους συντελεστές δημιουργίας του και κατανάλωσής του από το κοινό. Στις απαρχές του, το θέατρο δεν είχε ξεκάθαρους συστημικούς όρους για να δηλωθούν οι όροι του θεατρικού πομπού (ηθοποιού) και του θεατρικού δέκτη (θεατή) (Πούχνερ, 2010: 68). Στο μπρεχτικό, όμως, θέατρο, κινητοποιείται μια νέα διαδικασία, η οποία ορίζει νέους κόσμους πρόσληψης του καλλιτεχνικού προϊόντος. Ο θεατής παύει να ταυτίζεται με τους δραματικούς χαρακτήρες με τους οικείους έως τότε όρους και ξεκινά να στοχάζεται κριτικά σχετικά με την προσωπική του ευθύνη για την κοινωνική αλλαγή. Με τον τρόπο αυτό, το μπρεχτικό θέατρο δημιουργεί τις προϋποθέσεις για να βρεθεί ο θεατής ένα βήμα πιο κοντά στην ενεργοποίηση. Ενώ, λοιπόν, ο Brecht διατηρεί ακόμα τον ρόλο του δημιουργού-πομπού που απευθύνεται στον καταναλωτή-δέκτη, φαίνεται πως με το θέατρό του προοικονομεί τον ρόλο του *δημιουργού-καταναλωτή*.

⁹ Σύμφωνα με τον Harvie, όρος *prosumer* (<producer + consumer: παραγωγού-καταναλωτή, με την πιο στενή έννοια) εισάγεται το 1980 από τον φουτουριστή Αμερικανό συγγραφέα Alvin Toffler (1928 –2016). Στη θεωρία του θεάτρου, χρησιμοποιείται για να δηλώσει τον θεατή που συμμετέχει στη διαδικασία παραγωγής του καλλιτεχνικού προϊόντος και, μάλιστα, παράγει αυτό που εκείνος θέλει να καταναλώσει.

1.4. Θεατρική απήχηση

Το *Επικό Θέατρο*, οι τεχνικές του και η πίστη στην ιδέα της κοινωνικής αποστολής του θεάτρου για την εξέλιξη της ανθρώπινης κοινωνίας μέσω της ψυχαγωγικής διαδικασίας, φαίνεται πως επηρεάζουν εκτενώς την πρακτική και τη θεωρία του θεάτρου, κυρίως κατά το δεύτερο μισό του 20^{ού} αιώνα (Thomson, Sacks 2007: 191). Σύμφωνα με τον Althusser, αυτό που ο Brecht αποκαλεί *Verfremdungseffekt*, το *αποτέλεσμα*, δηλαδή, της *αποστασιοποίησης* (ή *μετατόπισης*) πρέπει να εννοηθεί όχι απλά ως το αποτέλεσμα ορισμένων θεατρικών τεχνικών αλλά ως ένα γενικό αποτέλεσμα της επανάστασης της θεατρικής πρακτικής, καθώς πρόκειται για μια *μετατόπιση* που θίγει το σύνολο των συνθηκών του θεάτρου (Αλτουσέρ 1998: χ.σ.).

Αρχικά, το θέατρο του Brecht βρίσκει απήχηση στην ανάδειξη νέων μορφών *Επικού Θεάτρου* με εναλλακτικές αφηγήσεις της κοινωνικής ζωής υπό το πρίσμα μιας νέας οπτικής. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν το πλήθος των μετα-αποικιακών επικών δραμάτων από συγγραφείς, όπως οι John Arden, Margareta d'Arcy, John McGrath, Howard Brenton, τα φεμινιστικά προσανατολισμένα έργα της Caryl Churchill ή η επική σύνθεση *Angels in America* του Tony Kushner (Leach 2013: 61-62). Παράλληλα, ο Brecht βοήθησε στην απελευθέρωση του θεάτρου από το *καλοφτιαγμένο έργο*¹⁰ (Χάρτνολ-Φάουντ 2000: 407). Επιδράσεις άσκησε η μπρεχτική εργογραφία και στα κείμενα των Arthur Adamov, Edward Bond και Heiner Müller (Thomson, Sacks 2007: 192). Επιπλέον, οι σκηνογραφικές του ιδέες¹¹ δημιουργούν ένα πολιτικό αλλά και αισθητικό άνοιγμα για την καθιέρωση της διαλεκτικής φύσης της παράστασης μέσω της ενσωμάτωσης του κοινού στη θεατρική διαδικασία (Thomson, Sacks 2007: 275).

Η άμεση ή έμμεση επίδραση που άσκησε το *Berliner Ensemble*, το οποίο συνέχισε να διευθύνει έως τον θάνατό της, το 1971, η ηθοποιός Helene Weigel, γίνεται εμφανής στη

¹⁰ βλ. Χάρτνολ-Φάουντ 2000: 203.

¹¹ Ενδεικτικά της μπρεχτικής σκηνογραφίας, που συμβάλλουν στην *ανοικείωση* και τη διαλεκτική φύση του *Επικού Θεάτρου*, είναι η επιμονή του για μία σκηνή που «θα λούζεται από φως» από ορατούς προβολείς, δηλωτικό της αφύπνισης του κοινού, και η μισοκατεβασμένη αυλαία που δεν σφραγίζει τη σκηνή και πάνω στην οποία προβάλλονται οι τίτλοι των σκηνών (Έσσλιν 2005: 187-188).

λειτουργία άλλων θεατρικών σχηματισμών, όπως οι *Schaubühne*, *Théâtre du Soleil*, *Complicité*, *Forced Entertainment*, *Royal Shakespeare Company* και στις παραγωγές των Peter Brook, Yuri Liubimov, Roger Planchon, Peter Stein και Giorgio Strehler (Etchells 1999: 11, Thomson, Sacks 2007: 192). Ίχνη της μπρεχτικής κληρονομιάς ανιχνεύονται στο έργο δραματουργών και σκηνοθετών θεάτρου, Dario Fo, Ruth Berghaus, Augusto Boal, Joan Littlewood, Pina Bausch, Steppenwolf, (Thomson, Sacks 2007: 76, 98, 206, 275, 323) Thomas Ostermeier (Boenisch 2016: 13-14) αλλά και σκηνοθετών κινηματογράφου, Jean-Luc Godard, Rainer Werner Fassbinder, Joseph Losey, Lars von Trier (Thomson, Sacks 2007: 146, 297, 309, 314). Χαρακτηριστική είναι η επίδραση της δραματικής μορφής του *Επικού Θεάτρου*, και πιο συγκεκριμένα της τεχνικής του *δραματουργικού μοντάζ*¹², στο έργο του Sergei Eisenstein και στις καινοτομίες που επέφερε, όπως είναι *το μοντάζ των εντυπώσεων*¹³ (Mueller 1987: 473-474). Πολλά από αυτά που συνέβησαν στο μεταγενέστερο ριζοσπαστικό θέατρο, τον κινηματογράφο αλλά και την κριτική οφείλονται στο γεγονός ότι τέθηκε ο Brecht σε έναν δημιουργικό διάλογο με τις νέες θεωρίες και τις εκάστοτε αισθητικές και κοινωνικές ανάγκες (Thomson, Sacks 2007: 211).

Παράλληλα, η έννοια και θεατρική πρακτική της *αποστασιοποίησης*, ως μηχανισμού υπόκρισης ρόλου, εμφανίζεται ξανά σε μορφές νέας επιτελεστικής τέχνης, όπως είναι τα ψηφιακά παιχνίδια ρόλων (Τιμπλαλέξη 2016: 56-57, 367, Whitlock 2004: 97-117). Η θεατρική αυτή τεχνική απηχεί και στο εκπαιδευτικό δράμα, το οποίο προτρέπει σε «αναστοχασμό» τους μαθητευόμενους για την απόκτηση βαθύτερης γνώσης και νέας αντίληψης σχετικά με το θέμα που διερευνάται (Αυδή, Χατζηγεωργίου 2007: 34, 36).

¹² Εννοείται η τμήση του μύθου σε αυτόνομες ενότητες (Παβίς 2006: 320).

¹³ Ο όρος *μοντάζ* προέρχεται από τον κινηματογράφο. Στο θέατρο χρησιμοποιείται από το 1930 και ύστερα (Piscator, Brecht) για να δηλώσει «τη δραματουργική μορφή στην οποία οι κειμενικές και σκηνικές αλληλουχίες συναρμολογούνται ως μια διαδοχή αυτόνομων στιγμών» (Παβίς 2006: 320). Με τον όρο *μοντάζ των εντυπώσεων* εννοείται η παρεμβολή στην αφήγηση βίαιων σκηνών ή εικόνων αντλημένων αυθαίρετα χωροχρονικά, τα οποία λειτουργούν παρομοιαστικά ή τονίζουν μια εντύπωση που προκαλεί το εκάστοτε θέμα (Μοσχοβάκης χ.χ.: 163).

Κεφάλαιο 2

Το θέατρο του *Living Theatre*

Το *Living Theatre* είναι μια νεοϋορκέζικη πειραματική θεατρική ομάδα του Off-Broadway, που ξεκινά τη δράση της τη δεκαετία του '50, ενώ σημειώνει έντονη δραστηριότητα τη δεκαετία του '60. Μάλιστα, φαίνεται πως πρόκειται για την παλαιότερη γνωστή πειραματική ομάδα των Η.Π.Α.. Τη θεατρική αυτή πρωτοβουλία ανέλαβαν ο ζωγράφος και ποιητής Julian Beck, μαζί με την ηθοποιό Judith Malina. Το βασικό εργαλείο δράσης της ομάδας είναι το *happening* (Μποζίζιο 2010: 335-336).

2.1. Βιογραφικά στοιχεία

Το *Living Theatre* ιδρύεται το 1947 από τον Julian Beck (1925-1985) και τη σύζυγό του, Judith Malina (1926-2015), μαθήτρια του Piscator, και ξεκινά να ανεβάζει παραστάσεις το 1951 (Μποζίζιο 2010: 336). Από το 1954 έως το 1956 παίζουν στο Broadway σε μια σοφίτα 65 θέσεων. Από το 1959 έως το 1963 χρησιμοποιούν το δικό τους θέατρο 162 θέσεων. Οικονομικοί, όμως, λόγοι τους οδηγούν σε έξωση (Χάρτνολ-Φάουντ 2000: 280).

Το *Living Theatre* ανήκει στην αμερικανική πρωτοπορία που δημιουργείται και δραστηριοποιείται σε μια εποχή διεκδίκησης πολιτικών δικαιωμάτων, αντίδρασης στον πόλεμο του Βιετνάμ και, παράλληλα, ριζικών πολιτιστικών μεταβολών που επέφεραν μια «πολιτιστική επανάσταση» (Φίσερ-Λίχτε 2012: 265-266). Στη δεκαετία του '60, ο πολιτικού χαρακτήρα θίασος του *Living Theatre* τίθεται με τις παραστάσεις του αλλά και με τη γενικότερη δράση του στην κορυφή της επαναστατικής καλλιτεχνικής κίνησης που έχει ως επίκεντρο τα πολιτικά γεγονότα του '68 (Ιωαννίδης, 2011: 254).

Πρόκειται για μια εναλλακτική πολυεθνική θεατρική κοινότητα που λειτουργεί ως κοινόβιο. Ο τρόπος ζωής τους διακρίνεται από αυστηρή πειθαρχία, ενώ μάχονται ένθερμα υπέρ της ειρήνης και του ελεύθερου έρωτα. Σύντομα, η ομάδα γίνεται φορέας ελπίδας αλλά και ανησυχιών επαναστατημένων κοινωνικών ομάδων, όπως ήταν οι εργάτες και οι φοιτητές. Η ιδέα, λοιπόν, για περιοδεία στην Ευρώπη είναι μονόδρομος, καθώς την εποχή αυτή στην Ευρώπη ανθεί η τάση για πολιτικές και αναρχο-ειρηνικές διαδηλώσεις (Ιωαννίδης 2011: 256, Μποζιζιο 2010: 336).

Το 1961 κερδίζουν τρία πρώτα βραβεία στο *Théâtre des Nations* στο Παρίσι. Από το 1964 έως το 1968 περιοδεύουν στην Ευρώπη με τέσσερις δικές τους παραγωγές. Το *Mysteries and Smaller Pieces* (1964) είναι μια σειρά αυτοσχεδιασμών και ασκήσεων· το *Frankenstein* (1965) αφορά στη δημιουργία ενός τεχνητού ανθρώπου μέσα από πολιτισμικές μεθόδους· η *Αντιγόνη* (1967), επηρεασμένη από τον Brecht, αναφέρεται στον πόλεμο του Βιετνάμ, δικαιώνοντας την ανυπακοή των πολιτών ως ένδειξη διαμαρτυρίας· τέλος, το *Paradise Now* (1968) στοχεύει στην απελευθέρωση του ατόμου και στην υποκίνηση μιας ειρηνικής αναρχικής επανάστασης. Το 1968, τα έργα περιοδεύουν στις Η.Π.Α. και έναν χρόνο αργότερα παρουσιάζονται στο Λονδίνο (Χάρτνολ-Φάουντ 2000: 281).

Το 1970, οι δύο επικεφαλής μαζί με ορισμένα άλλα μέλη της ομάδας εγκαθίστανται στη Βραζιλία, προκειμένου να δουλέψουν με καταπιεσμένες μειονότητες. Γρήγορα, όμως, απελαύνονται στις ΗΠΑ, ύστερα από σύλληψη και φυλάκιση για κατοχή ναρκωτικών ουσιών. Εκεί, συνεχίζουν να θέτουν τις παραστατικές τέχνες στην υπηρεσία των πολιτικών τους θέσεων. Ύστερα από τον θάνατο του Beck, ο θίασος συνεχίζει με επικεφαλής τη Malina και τον Hanon Reznikov (Χάρτνολ-Φάουντ 2000: 281).

Με την επιστροφή τους στις Η.Π.Α., είχαν ήδη καθιερωθεί ως οργανισμός θεατρικής πρωτοπορίας. Οι αντιδράσεις δεν άργησαν να φανούν. Κατηγορήθηκαν τόσο από τους συντηρητικούς κύκλους όσο και από τους εκφραστές του πολιτικού θεάτρου. Οι δεύτεροι, μάλιστα, δεν αποδέχονταν ούτε τις ιδέες ούτε τον τρόπο που είχε επιλέξει ο

θίασος για να εκφραστεί, μιας και απείχε από τις επαναστατικές στρατηγικές του Brecht και απηχούσε περισσότερο τις θεωρίες του Artaud (Μποζιζίο 2010: 337).¹⁴

Από το 1970, το *Living Theatre* διαιρέθηκε σε αυτόνομους πυρήνες εστιάζοντας στο θέατρο δρόμου και τις πολιτικές διαδηλώσεις για την ενίσχυση απεργιών, εξεγέρσεων και καταλήψεων. Χαρακτηριστική είναι η παράσταση του 1975 *Seven meditations on political sadomasochism*, ένα είδος μονωδίας κατά της βίας που ασκεί το κράτος, κατά της ισχύος του χρήματος και εν γένει του καπιταλιστικού συστήματος. Παράλληλα, η παράσταση δήλωνε εναντίωση στο σαδομαζοχιστικό πρότυπο, το οποίο θεωρούσε αποκύημα της γενετήσιας ορμής που διέπει κάθε ανθρώπινη πράξη. Στο ίδιο κοινωνικό-πολιτικό πλαίσιο κινήθηκε και το *Prometheus* το 1978. Από το 1985 έως και τον θάνατο της Malina το 2015, η ερευνητική εργασία του *Living Theatre* συνεχίστηκε από την ίδια σε ηπιότερους τόνους (Μποζιζίο 2010: 337).

2.2. To *happening*

Βασικό εργαλείο δημιουργίας του *Living Theatre* ήταν το *happening*. Σε γενικές γραμμές, ο όρος *happening* (γεγονός, συμβάν, δρώμενο) αναφέρεται σε μια μορφή αυτοσχεδιαστικής θεατρικής δραστηριότητας και καλλιτεχνικής παρέμβασης, μία *performance*,¹⁵ κατά την οποία δεν χρησιμοποιείται κείμενο ή οποιασδήποτε μορφής

¹⁴ Ο Antonin Artaud (1896-1948) πιστεύει στην αναγκαιότητα ενός επαναστατικού θεάτρου που θα απελευθερώνει τις πιο σκοτεινές πλευρές της ανθρώπινης υπόστασης, προκειμένου να συμβεί μια ολική αναθεώρηση της ανθρώπινης ύπαρξης. Κοινή επιδίωξη Brecht και Artaud υπήρξε η δημιουργία ενός θεάτρου που θα αποτελούσε το επιστέγασμα για την επίτευξη των πιο αγνών ανθρώπινων επιθυμιών, με βασικό μέλημα την απομάκρυνση από την εύκολη και παροδική ευχαρίστηση. Η διαφορά των δύο θεωρητικών του θεάτρου έγκειται στο γεγονός ότι ο Brecht ενδιαφερόταν να αλλάξει τον άνθρωπο κοινωνικά, παρακινώντας τον σε λογική και αναλυτική σκέψη, ενώ ο Artaud ψυχολογικά (Carlson 1993: 392-393).

¹⁵ Η μορφή της *performance* εμφανίστηκε τη δεκαετία του '60 και είναι δύσκολο να διακριθεί από το *happening* (Παβίς 2006: 381). Σύμφωνα με τον ορισμό του Schechner, «*performance* ονομάζεται η δραστηριότητα ενός ατόμου ή μιας ομάδας ατόμων που διαδραματίζεται υπό την παρουσία ενός άλλου ατόμου ή ομάδας ατόμων» (Schechner 1988: 29). Για τον Goffman, ο όρος αναφέρεται «στο σύνολο των δραστηριοτήτων ενός ατόμου που λαμβάνουν χώρα κατά τη διάρκεια μιας περιόδου η οποία χαρακτηρίζεται από τη συνεχή παρουσία του ενώπιον ενός συγκεκριμένου συνόλου παρατηρητών και η οποία έχει κάποια επίδραση στους παρατηρητές» (Goffman 1959: 13). Για μια αρτιότερη κατανόηση της έννοιας της *performance*, βλ. Τσίχλη 2008: 34-44.

παγιωμένο πρόγραμμα, αλλά το τυχαίο και το απρόβλεπτο. Διακρίνεται από την ύπαρξη αυθορμητισμού και την ενεργό συμμετοχή του κοινού (Παβίς, 2006: 521). Σημαντική προϋπόθεση είναι ο αιφνιδιασμός τόσο του κοινού όσο και των ίδιων των ηθοποιών (Χάρτνολ-Φάουντ 2000: 729).

Ερευνώντας τις ιστορικές πηγές του *happening*, ανιχνεύονται επιρροές από τα κινήματα του ντανταϊσμού, του φουτουρισμού και του σουρεαλισμού (Karlow 2005b: 184, Kirby 2005a: 13-14).¹⁶ Όπως και κάθε άλλη μορφή πρωτοπορίας, το *happening* γεννιέται ως αντίδραση στην καθιερωμένη τέχνη και ως πείραμα για κοινωνική αλλαγή (Pawlowski 1980: 112). Μάλιστα, όπως αναφέρει ο γλύπτης Claes Oldenburg, «τα *happenings* προέκυψαν όταν οι ζωγράφοι και οι γλύπτες πέρασαν το κατώφλι του θεάτρου φέρνοντας μαζί τους τον δικό τους τρόπο να βλέπουν και να κάνουν πράγματα» (Χαραλαμπίδης 1995: 105).

Πιο συγκεκριμένα, ηγετική μορφή στη δημιουργία και καθιέρωση του *happening* υπήρξε ο Αμερικανός εικαστικός και ιστορικός τέχνης Allan Kaprow (1927-2006). Ο Kaprow, κατά την ενασχόλησή του με «περιβάλλοντα» (με την έννοια της επέκτασης της ιδέας της τέχνης προκειμένου να συμπεριλάβει ολόκληρο το σκηνικό στο οποίο αυτή εκτίθεται ή συμβαίνει) τη δεκαετία του '50 και θεωρώντας, παράλληλα, τη συμμετοχή του κοινού ως μέρος της συνολικής δημιουργίας και εμπειρίας, εξέδωσε το 1959 ένα σχέδιασμα για καλλιτεχνικό γεγονός, το οποίο ονομάτισε «*happening*», προσδίδοντάς του με τον όρο αυτό μια ουδέτερη χροιά. Μετά από λίγο, ο όρος κατέληξε να χρησιμοποιείται για τον προσδιορισμό οποιουδήποτε γεγονότος βασιζόταν στον αυτοσχεδιασμό και το στοιχείο της τύχης (Ιωαννίδης 2011: 255-256).

Σύμφωνα με τον ορισμό που παρέχει ο θεωρητικός του θεάτρου, Michael Kirby (1931-1997), το *happening* είναι μία μορφή θεάτρου έντεχνα συντεθειμένη από ποικίλα ά-

¹⁶ Το Dada, με τις προκλητικές εκδηλώσεις του στα «λογοτεχνικά cabaret», και ο σουρεαλισμός, με τους πειραματισμούς του σε σχέση με εκθεσιακές πρακτικές, φέρονται ως τα αισθητικά κινήματα που εισάγουν τους εικαστικούς στο θέατρο και τη λογοτεχνία (Αδαμοπούλου 2014:15, Carlson 2004: 99-100).

λογα στοιχεία, συμπεριλαμβανομένης της αυτοσχεδιαστικής ερμηνείας, οργανωμένης τμηματικά (Carlson 1993: 457, Kirby 2005a: 9). Θεωρείται, λοιπόν, ως μια πολυποίκιλη μορφή θεάτρου, μια μορφή ανοιχτής αισθητικής εκδήλωσης, ένας συνδυασμός θεάτρου (παντομίμα και κίνηση/χορός) και στοιχείων των εικαστικών τεχνών (ζωγραφική και γλυπτική) (Kirby 2005a: 3).

Τα πρώτα *happenings* φαίνεται πως παρουσιάζονταν, ελλείπει πόρων, σε μικρούς και εσωτερικούς χώρους με περιορισμένο κοινό (Kirby 2005a: 3). Στη συνέχεια, άρχισαν να προτιμώνται εξωτερικοί χώροι και χώροι συγκέντρωσης πλήθους και να λαμβάνουν τη μορφή παρέμβασης σε δημόσιο χώρο. Για τον Karpow, το *happening* είναι μία σειρά από γεγονότα ανεξάρτητα από τον εκάστοτε χωροχρόνο, καθώς μπορούν να παρουσιαστούν/συμβούν οποιαδήποτε στιγμή σε οποιονδήποτε χώρο (Karpow 2005a: 197-198, Χάρτνολ-Φάουντ 2000: 729).

Η καλλιτεχνική αυτή έκφραση αποτελεί στην ουσία ένα ξαφνικό θέαμα, ένα γεμάτο ενέργεια συμβάν, που θέτει ως βασική προϋπόθεση λειτουργίας του την κατάργηση της απόστασης ανάμεσα στη σκηνή και την πλατεία (Ιωαννίδης 2011: 255-256). Το «συμβάν», λοιπόν, γνωστό ως *happening*, οργανώνεται ως δράση η οποία παρέχει στον θεατή τη δυνατότητα να συμμετάσχει με απλές καθημερινές κινήσεις και ενέργειες ή να βρίσκεται σε άμεση αλληλεπίδραση με αυτό που συμβαίνει μπροστά του ή γύρω του (Pawlowski 1980: 114). Ο Jean-Jacques Lebel, θεωρητικός του *happening*, αναφέρει: «Όποιος βρεθεί σε *happening* συμμετέχει. Δεν υπάρχουν πλέον κοινό, ηθοποιοί, θεατές. Ο καθένας μπορεί να αλλάξει τη συμπεριφορά και τις επιθυμίες του. Στον καθένα χωριστά γνωστοποιούνται τα όρια και οι αλλαγές του. Κανένας πλέον δεν υποβιβάζεται στο τίποτα, όπως στο θέατρο. Δεν υπάρχει πλέον “λειτουργία του θεατή” [...]. Ούτε σκηνή, ούτε λόγια ποιητών, ούτε χειροκρότημα» (Χαραλαμπίδης 1995: 104).

2.2.1 Χαρακτηριστικά και μέσα του *happening*

Στις σημειώσεις του ο Beck παραθέτει τα «εφτά επιτακτικά καθήκοντα του σύγχρονου θεάτρου», σύμφωνα με τα οποία προτείνει:

1. να βγει το θέατρο στον δρόμο,
2. να έχει η παράσταση ελεύθερη είσοδο,
3. να ευνοείται η ανοιχτή συμμετοχή του κοινού και η συλλογική δημιουργία,
4. να υιοθετείται η αυθόρμητη δημιουργία, ο αυτοσχεδιασμός και η ελευθερία έκφρασης και κινήσεων,
5. να απελευθερωθεί το σώμα,
6. να απεμπλακεί ο νους από τις καθορισμένες ιδεολογίες και να αυξηθεί η συνειδητή επίγνωση μέσω της αλλαγής και της διαρκούς επανάστασης,
7. να εκλαμβάνεται η ηθοποιία ως δράση (Μπεκ 1982: 79-80).

Ως ιδέα, το *happening* ξεκινά με την επιθυμία για κατάργηση των ορίων μεταξύ τέχνης και ζωής, μέσω της μετουσίωσης του έργου τέχνης σε συμβάν (Karpow 2005a: 197). Με τον ίδιο τρόπο που βιώνεται, δηλαδή, ένα συμβάν της πραγματικής ζωής, έτσι προτείνεται να βιώνεται και ένα έργο τέχνης, κινητοποιώντας όλες τις ανθρώπινες αισθήσεις. Κατά συνέπεια, το έργο τέχνης χάνει την εμπορευματική του αξία και μετουσιώνεται σε εμπειρία. Μάλιστα, αυτό που προτείνει ο Karpow είναι η απομάκρυνση από καθετί σχετικό με την τέχνη, προκειμένου να αναπτυχθεί μία νέα γλώσσα που θα εμφανίσει τους δικούς της κώδικες (Karpow 2005a: 198). Τα *happenings*, στην ουσία, δεν παρουσιάζουν κάτι. Συμβαίνουν. Είναι μόνο αυτό που βλέπει κανείς και τίποτα περισσότερο. Απλά εκπλήσσουν με την παρουσία τους (Πούχνερ 2010: 468).

Παράλληλα, το *happening* καθορίζεται από την έννοια της αμφισβήτησης. Αμφισβητεί τα παραδοσιακά όρια του χρόνου, του τόπου, τη χωρική επέκταση του θεάματος, καθώς μπορεί να εκταθεί σε όσο στενά ή ευρεία χρονικά πλαίσια επιθυμεί ο δημιουργός του, την πατρότητα του «κειμένου» της παράστασης, καθώς ένας *happening* μπορούσε να ξεκινά από κάποιον και να το συνεχίζει κάποιος άλλος, και, συχνά, την ίδια την προσφορά της Τέχνης στην κοινωνία (Karpow, 2005a: 197-199, Pawłowski 1980: 112).

Σκηνογραφικά, υιοθετείται η σκηνική λιτότητα και προτιμάται η «γυμνή σκηνή». Σύμφωνα με τον Beck, η περιττή διακόσμηση αποσπά την προσοχή του κοινού από τη βαθύτερη ουσία του θεάματος (Μπεκ 1982: 82). Παράλληλα, τα υλικά που χρησιμοποιούνται μπορούν να αντληθούν από οτιδήποτε ανήκει στην καθημερινότητα με μια ελαφρά τροποποίηση. Σε ένα *happening*, επομένως, υπογραμμίζεται, έναντι άλλων θεατρικών στοιχείων, η υλικότητα και η σωματικότητα (Πούχνερ 2010: 468). Επιπλέον, τα *happenings* θεωρούνται έργα πολυμεσικής τέχνης και χαρακτηρίζονται από μια χαοτική σύνθεση οπτικών, ηχητικών και οσφρητικών στοιχείων (Μποζιζιο 2010: 336). Τέλος, τα *happenings* συνήθως αποτυπώνονται μέσω της φωτογράφισης (Kirby 2005a: 3).

2.2.2. Η υποκριτική στο *happening*

Σε αντιδιαστολή με το καθιερωμένο θέατρο, στο *happening* δεν υπάρχει συγκεκριμένο κείμενο, χαρακτήρες και ρόλοι. Σε επίπεδο κειμένου, η δημιουργία είναι συλλογική, σύμφωνα με προσωπικά ενδιαφέροντα και ανάγκες (Leach 2008: 36-37). Η δράση αποτελείται είτε από επινοήσεις της στιγμής είτε από καθημερινές τυποποιημένες ενέργειες. Συνήθως, ακολουθείται ένα προσχέδιο, το οποίο, όμως, δεν έχει προβαριστεί και η τελική του έκβαση εξαρτάται από τον αυτοσχεδιασμό και την αλληλεπίδρασή του με το κοινό (Karow 2005a: 200). Λειτουργεί, λοιπόν, ως ένα κολάζ γεγονότων και δράσεων που προϋποθέτουν την ενεργοποίηση του θεατή και, ενώ καθορίζονται *a priori*, δεν εμφανίζουν την πρόθεση για την ύπαρξη συγκεκριμένης πλοκής και χαρακτήρων (Χαραλαμπίδης 1995: 104).

Στην πραγματικότητα, το *happening* χρησιμοποιεί την υποκριτική μόνο ως μέρος της *performance* (Kirby 2005b: 33), ενώ προκρίνεται η άμεση βίωση του συμβάντος έναντι της ερμηνείας ρόλων (Χαραλαμπίδης 1995: 105). Σε πολλές περιπτώσεις, μάλιστα, έχει μη-λεκτικό χαρακτήρα. Η ανάγκη για επίτευξη ουσιαστικής επικοινωνίας ανάμεσα στους συντελεστές του δρώμενου και στο κοινό οδηγεί σε μια μορφή θεάματος που παραμερίζει τον λόγο και επιζητεί τη μέθεξη. Ως εκ τούτου, οι λέξεις που χρησιμοποιούνται είτε δεν είναι ιδιαίτερης σημασίας είτε αποκτούν διαφορετικό νόημα (Ιωαννίδης 2011: 254, 256, Kirby 2005a: 3-4). Μάλιστα, κατά τη διάρκεια της

performance, οι ηθοποιοί, ή ευρύτερα οι συμμετέχοντες, αντιμετωπίζονται συχνά ως αντικείμενα σε ένα προκαθορισμένο περιβάλλον (Kirby 2005a: 8).

Οι Beck και Malina, αντιτασσόμενοι στη συμβατική εξάσκηση του ηθοποιού, επιχείρησαν να διερευνήσουν τις δυνατότητες που τους παρείχε το σωματικό θέατρο, μέσω τελετουργικών τεχνικών, οι οποίες ήταν ιδιαίτερα απαιτητικές αλλά και συμμετοχικές για το κοινό. Οι δύο καλλιτέχνες έβλεπαν τις παραστάσεις τους σαν τελετές κάθαρσης που οδηγούσαν στην πνευματική αλλαγή (Leach 2013: 127). Το σώμα, εξάλλου, έπαιξε εξέχοντα ρόλο στο αμερικανικό θέατρο της πρωτοπορίας και η γύμνια λειτούργησε ως δυναμικό διαμαρτυρίας. Η έκθεση του γυμνού σώματος δήλωνε τη διαμαρτυρία για την καταπίεση της ανθρώπινης ορμικής φύσης και μαζί την ανάγκη απελευθέρωσης του σώματος του ηθοποιού. Αυτού του είδους η απελευθέρωση¹⁷ στόχευε στην αναγέννηση του ανθρώπου «στη βάση του σώματός του», το οποίο καταπιεζόταν για αιώνες από τα στενά όρια που είχε θέσει ο δυτικός πολιτισμός, και στην επαναφορά του στον δημόσιο λόγο (Φίσερ-Λίχτε 2012: 270-271).¹⁸

Για να επιτευχθεί αυτή η αναγέννηση, το *Living Theatre* θέτει ως βασικούς άξονες της δημιουργίας του την ποιητική γλώσσα, καθώς είναι απομακρυσμένη από την καθημερινότητα, την εκφραστική απελευθέρωση του ηθοποιού, για να μην καταπιέζεται η δημιουργική διαδικασία από την αυθεντία του σκηνοθέτη, και την ολική αποδέσμευση των καταπιεσμένων συναισθημάτων (Carlson 1993: 420). Παράλληλα, η απελευθέρωση του ατομικού υποσυνειδήτου υπήρξε εξαρχής σημαντική πρόκληση και απώτερος στόχος του *Living Theatre*. Για τον λόγο αυτό, προτείνει δρώμενα μιας νέας δομής και καλλιτεχνικής ποιότητας και παροτρύνει τους ηθοποιούς σε αντινατουραλιστική υποκριτική (Μποζίζιο 2010: 336).

¹⁷ Για τη σεξουαλική απελευθέρωση των γυναικών και την εναντίωση στο σαδομαζοχιστικό σύστημα, βλ. Μπεκ 2000: 202-204, 210-215.

¹⁸ Θα ήταν λάθος να συσχετιστεί η σωματικότητα του *happening* με το σωματικό θέατρο. Στο *happening*, η σωματικότητα αφορά σε ένα πολιτικό-ιδεολογικό διαμαρτυρόμενο σώμα, ενώ στο σωματικό θέατρο το σώμα γίνεται το μέσο για τη δημιουργία συγκινήσεων (Παβίς 2006: 475-477).

Αφού, λοιπόν, η νέα αυτή θεατρική πρακτική δομείται με στόχο την ενσωμάτωση των θεατών στο θέαμα, οι οποίοι συμμετέχουν ενεργά στη δράση, οι υποκριτικές απαιτήσεις παύουν να είναι υψηλές. Οι κινήσεις και οι ενέργειες των συμμετεχόντων συνήθως υποδεικνύονται έτσι ώστε να μπορούν οι συμμετέχοντες να αλλάζουν ορισμένες λεπτομέρειες της *performance* χωρίς να επεμβαίνουν καθοριστικά στην προκαθορισμένη λύση (Μποζιζιο 2010: 336).

2.3. Πολιτική-κοινωνική απήχηση

Μέσα από τις διακηρύξεις των διαφόρων καλλιτεχνών του *happening* αλλά και της ίδιας της θεατρικής ομάδας του *Living Theatre*, δεν απορρέουν μόνο ζητήματα αισθητικής αλλά και κοινωνικής και υπαρξιακής φύσης. Κυριότερα, πρεσβεύουν την απόλυτη ελευθερία στην καλλιτεχνική δραστηριότητα. Πιστεύουν πως το καθετί μπορεί να γίνει τέχνη και πως ο καθένας μπορεί να γίνει καλλιτέχνης (Pawlowski 1980: 113). Ο Beck γράφει το 1962: «Να κάνουμε κάτι χρήσιμο. Τίποτα άλλο δεν έχει ενδιαφέρον. [...] Να υπηρετήσουμε το κοινό, να το καθοδηγήσουμε, να διεγείρουμε τις αισθήσεις, να το μύησουμε στην εμπειρία, να το κάνουμε να αποκτήσει επίγνωση, [...]» (Μπεκ 2000: 14).

Πλάι στον κοινωνικοπολιτικό του χαρακτήρα, το *Living Theatre* έχει στίγμα ιδιαίτερα μυστικιστικό. Για τον Beck, η συνείδηση του κοινού θα αποκτούσε επίγνωση μέσα από ένα θέατρο που θα λειτουργούσε ως τόπος «έντονης εμπειρίας [...] κατά την οποία ο θεατής γίνεται κοινωνός ενός οράματος αυτογνωσίας, περνώντας από το συνειδητό στο ασυνείδητο, σε μια κατανόηση της φύσης των πραγμάτων» (Carlson 1993: 419-420, 469).

Η ομάδα του *Living Theatre* προχωρά και σε έμπρακτη εξέγερση σε πολιτικό επίπεδο μέσα από απεργίες, πολιτικές διαδηλώσεις και πορείες διαμαρτυρίας. Χαρακτηριστική υπήρξε η απεργία του 1962. Το 1961 συλλαμβάνεται η ιδέα για μια μεγάλη «Γενική Απεργία υπέρ της Ειρήνης». Από το ξεκίνημα, οι Beck και Malina αντιλαμβάνονται την «Απεργία» ως μια πολυποίκιλη θεατρική δράση με στόχο την εναντίωση στον πόλεμο του Βιετνάμ και, μάλιστα, θεωρείται ως η πρώτη θεατρική εισβολή του *Living Theatre*

στον δρόμο σε πλαίσια συλλογικών δράσεων. Αφορμή στάθηκαν οι αμερικανικές πολιτικές δηλώσεις για πυρηνικό εξοπλισμό και οι σοβιετικές εξαγγελίες για πυρηνικές δοκιμές. Εναρκτήρια δράση είναι η πορεία των 350 ατόμων με πλακάτ στη Νέα Υόρκη στις 29 Ιανουαρίου 1962. Ακολούθησαν λαμπαδηφορίες, ομιλίες, *performances* και παραστάσεις διαμαρτυρίας. Στην «Απεργία» ενσωματώθηκαν και άλλες πόλεις της Αμερικής αλλά και της Ευρώπης, με αποτέλεσμα ο αριθμός των διαδηλωτών να υπολογίζεται σε χιλιάδες. Ανάλογες δράσεις συνεχίζονται έως τη μεγάλη διαδήλωση του 1968 (Syssoyeva, Proudfit 2016: 201-202, Tytell 1995: 170-178). Με τον τρόπο αυτό, τα *happenings* του '60 δημιούργησαν γέφυρες προσπέλασης των ορίων ανάμεσα στην Τέχνη και τη ζωή, ενώ ενθάρρυναν τον υπαρξιακό και κοινωνικό προβληματισμό και τον μετασχηματισμό τόσο σε ατομικό όσο και συλλογικό επίπεδο (Cohen-Cruz, Schutzman 2006: 95).

Παράλληλα, ο νέος ρόλος που έθεσαν για τον θεατή προσεγγίζει τη μεταγενέστερη έννοια του *δημιουργού-καταναλωτή*, σύμφωνα με την οποία ο θεατής από παθητικός δέκτης πλέον προσλαμβάνεται ως ενεργός συν-τελεστής, θεατής-συνδημιουργός και θεατής-καλλιτέχνης. Τα *happenings*, επανεξετάζοντας τη μυθοπλασία αλλά και την υπόκριση ρόλων και ενσωματώνοντας τον θεατή στη σκηνική δράση, δημιουργούν, σε ένα πρωτόλειο διαδραστικό, διαδικαστικό έργο που καταναλώνεται κατά την ίδια τη φάση της παραγωγής του. Για τη δημιουργία του εκάστοτε καλλιτεχνικού συμβάντος, συμμετέχουν ως συντελεστές και οι εμπνευστές του και οι θεατές. Με τον τρόπο αυτό, ξεκινά ο ρόλος του *δημιουργού-καταναλωτή* (Harvie 2013: 50-55, Nakajima 2012: 566). Δυνητικά κοινωνικά πλεονεκτήματα ενός *δημιουργού-καταναλωτή* είναι η αυτοσυσχέτιση, η αυτοπεποίθηση, η ευελιξία, η ευχαρίστηση, η αυτονομία, η ανεξαρτησία, αλλά κυρίως το κάλεσμα που λαμβάνει ως θεατής στο να σχηματοποιήσει την προσωπική του εμπειρία από τη θεατρική παράσταση (Harvie 2013: 55).

2.4. Θεατρική απήχηση

Στο πλαίσιο του πειραματικού και πρωτοποριακού θεάτρου, το ενδιαφέρον των καλλιτεχνών από τα μέσα του 20^{ού} αιώνα μετατίθεται διεθνώς από τον συγγραφέα και τα αιτήματα της δραματουργικής ανανέωσης προς ζητήματα που αφορούν στη σκηνική

πράξη, τη σκηνοθεσία, τη συμμετοχή του καλλιτέχνη σε συλλογικές δράσεις και την αναζήτηση μιας νέας και ουσιαστικότερης επικοινωνίας μεταξύ θεάματος και κοινού. Με επιρροές από τον Craig, τον Artaud και τον Brecht, το *Living Theatre*, με θεατρικό του εργαλείο το *happening*, δημιουργεί ένα νέο πρότυπο σκηνικού πειραματισμού, αναπτύσσοντας τις δικές του μεθόδους για την υλοποίηση του προσωπικού του οράματος για το θέατρο (Ιωαννίδης, 2011: 253-254).

Η δημιουργία και καθιέρωση του *happening*, που φέρει ως βασικό του χαρακτηριστικό τη θέσπιση ενός νέου ρόλου για τον θεατή, προτρέπει τους ανθρώπους του θεάτρου να επανεξετάσουν τα δεδομένα της σκηνής και τη σχέση της με το κοινό (Pawlowski 1980: 112). Σημειώνεται ότι η θεατρική κληρονομιά των εννοιών, όπως είναι το απρόβλεπτο, η ταυτόχρονη δράση, η συρρίκνωση της απόστασης τέχνης και ζωής, που προήλθαν από τα πρωτοποριακά κινήματα του '60, δημιούργησαν τις βάσεις για μεταγενέστερες διερωτήσεις σχετικά με τον θεατρικό χώρο, τον πυρήνα του θεατρικού γεγονότος και τη σχέση ηθοποιού και κοινού (Cohen-Cruz, Schutzman 2006: 93). Παράλληλα, το *happening*, όπως η *performance* και άλλες μορφές του σύγχρονου πειραματικού θεάτρου, μεταφέρει το αισθητικό γεγονός από το «φαίνεσθαι» στο «είναι», με αποτέλεσμα να μετατρέπεται η επικοινωνία από χρηστική μεταβίβαση νοημάτων σε καθαρά αισθητική λειτουργία (Πούχνερ 2010: 190).

Μέσα από τα *happenings*, δημιουργούνται καινοτομίες στον χώρο του θεάτρου. Αρχικά, ο σκηνικός χώρος μεταφέρεται από τους κλειστούς στους ανοιχτούς χώρους. Παράλληλα, δίνεται έμφαση στη συμμετοχή του κοινού και υπογραμμίζεται η αξία της διαδικασίας έναντι του τελικού προϊόντος. Με τον τρόπο αυτό, μεταφέρεται το κέντρο βάρους από την πρόθεση του δημιουργού στην αντίληψη του συμμετέχοντος-θεατή, ο οποίος γίνεται έτσι συν-δημιουργός του έργου και αποκτά τη δυνατότητα να αντλεί από την εμπειρία οποιοδήποτε νόημα. Επιπλέον, ο λογικός ειρμός και η σχέση αιτίου-αιτιατού αρχίζουν να αντικαθίστανται από την πολλαπλή εστίαση και τις ταυτόχρονες δράσεις, με αποτέλεσμα να μην μπορούν όλοι οι συμμετέχοντες να βλέπουν και να ακούν όλα όσα συμβαίνουν την ίδια ακριβώς στιγμή που συμβαίνουν και να μην μπορούν να αντλήσουν, επομένως, την ίδια πληροφορία από την ίδια πηγή (Kirby

2005a: 11-12).¹⁹ Το *happening* ως θεατρικό είδος, προτείνοντας την έννοια μιας ολοκληρωμένης τέχνης, συγχωνεύει στον πυρήνα του όλα τα καλλιτεχνικά είδη και συμπαρασύρει και άλλα μηχανικά και ηλεκτρονικά μέσα, με αποτέλεσμα την πολυφωνία και την ταυτόχρονη δημιουργία ερεθισμάτων. Μάλιστα, η συχνή χρήση πολυμέσων στα *happenings* αποτελεί στοιχείο που προοικονομεί την πληθώρα μεταγενέστερων σκηνικών πρακτικών (Μποζιζιο 2010: 336).

Ενδεικτικές ομάδες που επηρεάστηκαν από το *Living Theatre* είναι το *Open Theatre* του Joseph Chaikin, το *Performance Group*, το *Wooster Group* και το *Bread and Puppet Theater* του Peter Schumann (Leach 2013: 127). Επιρροή φαίνεται πως ασκήθηκε στη δημιουργία και λειτουργία της μεθόδου του Augusto Boal, το *Αόρατο Θέατρο* αλλά και στο *Θέατρο Φόρουμ*.²⁰ Επιπλέον, η έννοια της *performance*, όπως την αντιλαμβανόμαστε σήμερα, είναι απόρροια των δράσεων του *happening* (Αδαμοπούλου 2014: 92, Παβίς 2006: 381, Τσίχλη 2008: 36). Ακόμη, συσχετισμοί ανιχνεύονται στην επανεμφάνιση του εργατικού, αντιστασιακού θεάτρου δρόμου (*guerrilla theatre*) στη Μ. Βρετανία του '60 και του '70, σε διαφόρων μορφών υπαίθριες παραστάσεις και σε νεώτερες παραστάσεις *περιβαλλοντικού θεάτρου* (*environmental theatre* ή *site-specific performances*) (Leach 2008: 177-178). Τέλος, η διαδραστικότητα και διαδικαστικότητα του *happening* αναμεσοποιούνται σε επιτελεστικές αναζητήσεις του 21^{ου} αιώνα, όπως είναι το Internet chat στα ψηφιακά παιχνίδια ρόλων (Τιμπλαλέξη 2014: 367-368).

¹⁹ Στο σημείο αυτό παρατηρείται συσχετισμός με τη θεατρική αισθητική του Brecht για την αρχή των πολλαπλών προοπτικών (βλ. σελ. 18 της παρούσας μεταπτυχιακή διατριβής).

²⁰ Για τη σχέση *happening* και *Αόρατου Θεάτρου*, βλ. σελ. 41-42 της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής.

Κεφάλαιο 3

Το θέατρο του

Augusto Boal

Βραζιλιάνος σκηνοθέτης, δραματουργός, θεωρητικός του θεάτρου και πολιτικός ακτιβιστής, ο Augusto Boal (1931-2009) είναι ο ιδρυτής του *θεάτρου του Καταπιεσμένου* (*Teatro do Oprimido*), μιας επαναστατικής θεατρικής φόρμας εκπαιδευτικού χαρακτήρα, με ποικίλες μεθόδους και άμεσο στόχο την ενδυνάμωση και χειραφέτηση των καταπιεσμένων κοινοτήτων. Η δράση του αρχίζει τη δεκαετία του '50 και εντατικοποιείται τις επόμενες δεκαετίες, όπου και θεμελιώνεται η θεατρική του θεωρία. Έκτοτε, οι μορφές του θεάτρου του εξελίσσονται και εμπλουτίζονται, για να χρησιμοποιηθούν σε ποικίλα είδη ερευνητικού και πειραματικού θεάτρου (Babbage 2004: 1-3).

3.1. Βιογραφικά Στοιχεία

Ο Boal γεννήθηκε στο Rio de Janeiro της Βραζιλίας το 1931. Σπούδασε χημικός μηχανικός στο Ομοσπονδιακό Πανεπιστήμιο του Rio de Janeiro και στη συνέχεια έκανε θεατρικές σπουδές στο Πανεπιστήμιο Columbia της Νέα Υόρκης. Κατά τη διαμονή του στη Νέα Υόρκη, γνώρισε τις θεατρικές θεωρίες τόσο του Stanislavsky όσο και του Brecht. Το 1956 του ζητήθηκε να εργαστεί στο *Teatro de Arena* στο São Paulo. Οι ριζοσπαστικές πολιτικές του θέσεις προκάλεσαν το μένος του δικτατορικού καθεστώτος της Βραζιλίας το 1971, με αποτέλεσμα να διωχθεί και να αυτοεξοριστεί για δεκαπέντε χρόνια (Babbage 2004: 4-6, 9-13).

Αρχικά, βρήκε καταφύγιο στην Αργεντινή, από όπου εκδίδεται το βασικό του έργο, *Το Θέατρο του Καταπιεσμένου* (*Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, 1975), στο οποίο καταγράφεται η μέθοδός του. Στη συνέχεια, μετακινείται στην Πορτογαλία και τελικά εγκαθίσταται στο Παρίσι. Εκεί, βρίσκει την ευκαιρία να εφαρμόσει τις θεωρίες του. Ιδρύει κέντρα θεατρικής έρευνας. Το 1988, ύστερα από την πτώση της δικτατορίας, επιστρέφει στη Βραζιλία και ιδρύει το *CTO Rio*, κέντρο του *ΘτΚ*. Το 1992 εκλέγεται δημοτικός σύμβουλος για μια τετραετία, χωρίς, όμως, να εγκαταλείψει το θέατρο. Πεθαίνει στον γενέθλιο τόπο του το 2009. Δύο μήνες νωρίτερα, η UNESCO τον ανακηρύττει Πρεσβευτή του Παγκόσμιου Θεάτρου (Babbage 2004: 16-26).

3.2. Το Θέατρο του Καταπιεσμένου (ΘτΚ)

Στην εισαγωγή του ομώνυμου βιβλίου του, ο Boal βιάζεται να καταστήσει σαφές ότι κάθε μορφή θεάτρου είναι ξεκάθαρα πολιτική, αφού κάθε ανθρώπινη ενέργεια είναι πολιτική κίνηση και η θεατρική δραστηριότητα αποτελεί μια ανάλογη ενέργεια. Παράλληλα, για τον Boal, το θέατρο είναι όπλο και, μάλιστα, ανάλογα με τα χέρια που το κρατούν, μπορεί να γίνει όπλο είτε κυριαρχίας είτε απελευθέρωσης (Boal 2008: xxiii). Το *ΘτΚ* έχει χαρακτηριστεί ως επανάσταση στο θέατρο, καθώς πρόκειται για ένα κοινωνικό εργαλείο που στοχεύει στην αναδιαμόρφωση των σχέσεων εξουσίας και, τελικά, στην κοινωνική μεταμόρφωση. Το θέατρο, στον Boal, αναδεικνύεται ως το μέσο με το οποίο μπορεί κάθε άνθρωπος να εκφραστεί και, ακόμα περισσότερο, να συνειδητοποιήσει τον κοινωνικό του ρόλο και να ενεργοποιηθεί ώστε ν' αλλάξει τις συνθήκες που τον περιορίζουν (Babbage, 2004: 39, Boal 2008: 34).

Για την ευρύτερη κατανόηση του *ΘτΚ*, κρίνεται σημαντικό να γίνουν σαφείς οι έννοιες «καταπίεση» και «καταπιεσμένος». Σύμφωνα με τον Boal, «καταπίεση είναι όταν ο ένας από τους δύο συνομιλητές χάνει τη δύναμή του να μιλάει και πρέπει μόνο να ακούει». Αντ' αυτού, ο Boal προτείνει τον διάλογο (Μποάλ 1998: χ. σ.). «Καταπιεσμένος» δεν είναι το θύμα μιας κατάστασης που στέκεται απαθής μπρος στην καταπίεση που βιώνει, με αποτέλεσμα να την αποδέχεται. «Καταπιεσμένος», για τον Boal, είναι εκείνος που αναγνωρίζει την καταπίεση και έχει την επιθυμία και την ανάγκη να αντιδράσει. Είναι, λοιπόν, εκείνος που δύναται να επιφέρει την αλλαγή (Μποάλ 2013: 383).

Επιρροή για τη συγγραφή του βιβλίου του ασκήθηκε από τις θεωρίες του Βραζιλιάνου εκπαιδευτικού Paulo Freire (1921-1997) και από το βιβλίο του με τίτλο *Pedagogia do Oprimido* (1974), στο οποίο ο Freire εκθέτει τις απόψεις του για την εκπαίδευση. Από τον Freire, ο Boal άντλησε την ιδέα της εγκαθίδρυσης του διαλόγου στη θεατρική διαδικασία, την πεποίθηση ότι το περιθωριοποιημένο δεν ανήκει στο περιθώριο αλλά στο κέντρο της κοινωνίας, τη βεβαιότητα για τον ισχυρό δεσμό μεταξύ θεωρίας και πράξης και την παιδαγωγική που στοχεύει στη συνεχώς μεταβαλλόμενη επιτελεστική πραγματικότητα, για την επίτευξη της κοινωνικής αλλαγής (Cohen-Cruz, Schutzman 2006: 133, Ζώνιου 2003: χ.σ.).

Παράλληλα, η θεατρική θεωρία του Boal επηρεάζεται σε μεγάλο βαθμό από το έργο του Brecht. Στο βιβλίο του, εξάλλου, γίνονται συχνές αναφορές στο *Επικό Θέατρο*. Τα πολιτικοκοινωνικά ζητήματα, η εναντίωση στο θέατρο της ψευδαίσθησης και η *ανοικείωση*, ως πρόσκληση για θεατρική τεχνική που κινείται στα όρια μεταξύ σκέψης και δράσης, πραγματικότητας και ψευδαίσθησης, φυσιολογικού και παράξενου, του μπρεχτικού θεάτρου, φαίνεται πως βρίσκουν την ανανεωμένη τους έκφραση στο έργο του Boal (Babbage 2004: 6, Cohen-Cruz, Schutzman 2006: 133).

Ο Boal προχώρησε στην εφεύρεση μιας νέας θεατρικής τεχνικής που θα κατέλυε τις «εξουσιαστικές» δομές που υπήρχαν ανάμεσα στο κοινό και στον ηθοποιό. Έτσι, άρχισε να πειραματίζεται με νέες θεατρικές φόρμες και να αναπτύσσει τις θεωρίες του μέσα από ποικίλες μεθόδους. Αν μπορούσε, τελικά, να συνοψιστεί η θεωρία του σε τρεις φράσεις, αυτές θα ήταν ότι το θέατρο είναι πολιτικό σε όλες του τις εκφάνσεις, η συμμετοχή του κοινού είναι ζωτικής σημασίας και η ενσυναίσθηση, ως συναισθηματική ταύτιση και κατανόηση της συμπεριφοράς και των κινήτρων του άλλου, μπορεί να γίνει εργαλείο καταπίεσης αλλά και απελευθέρωσης (Babbage 2004: 45).

3.2.1. Χαρακτηριστικά και μέθοδοι του *ΘτΚ*

Για να περιγράψει ο Boal τη σύσταση και δομή του *ΘτΚ*, χρησιμοποίησε μια συμβολιστική εικόνα ενός δέντρου, μετουσιώνοντας τη θεατρική του μέθοδο σε έναν ζωντανό οργανισμό (βλ. Παράρτημα Γ2).

Σύμφωνα με τον Boal, το *Δέντρο* του *ΘτΚ* αποτελείται από έναν αριθμό ποικιλόμορφων και αυστηρά συνδεδεμένων τεχνικών, που έχουν όλες τις ρίζες τους στο πρόσφορο έδαφος της *Ηθικής (Ethics)*, της *Πολιτικής (Politics)*, της *Ιστορίας (History)* και της *Φιλοσοφίας (Philosophy)*, από τις οποίες ο κορμός του δέντρου αντλεί τα θρεπτικά του συστατικά. Στόχος είναι να αναπτύξουν οι συντελεστές του *ΘτΚ* την ικανότητα να αντιλαμβάνονται τον κόσμο με τη βοήθεια όλων των τεχνών. Για τον λόγο αυτό, ορίζεται ως επίκεντρο της διαδικασίας η *Λέξη (Word)*, ο *Ήχος (Sound)* και η *Εικόνα (Image)*. Κάθε φύλλο του *Δέντρου* του *ΘτΚ* αποτελεί άρρηκτο τμήμα του. Οι καρποί που πέφτουν στο έδαφος εξυπηρετούν στην αναπαραγωγή τους και οδηγούν στον *Πολλαπλασιασμό (Multiplication)*. Η συνέργεια αυτή αυξάνει τη μετασχηματιστική δυναμική του *Δέντρου* ανάλογα με την έκταση της εξάπλωσης και επιτυγχάνει την αλληλεπίδραση διαφόρων καταπιεσμένων ομάδων, οι οποίες, σε πλαίσια *Αλληλεγγύης (Solidarity)*, γνωρίζουν όχι μόνο την προσωπική τους καταπίεση, αλλά και την καταπίεση των άλλων. Στον κορμό του *Δέντρου* αναπτύσσονται τα *Παιχνίδια (Games)*, καθώς ενέχουν τα δύο βασικά χαρακτηριστικά της ζωής στην κοινωνία, τους κανόνες και τη δημιουργική ελευθερία, προκειμένου να μη γίνεται η ζωή δουλοπρεπής υπακοή. Τα *Παιχνίδια* βοηθούν στην από-μηχανοποίηση του αποξενωμένου από την αυτοματοποίηση της καθημερινότητας σώματος, των συναισθημάτων και του μυαλού. Μέσα από το *Παιχνίδι* αποβάλλεται η μυϊκή μάσκα της κοινωνικής συμπεριφοράς και αναδομούνται οι τελετουργίες των σχέσεων εξουσίας. Από αυτήν την άποψη, το *ΘτΚ* είναι μια λειτουργική σύνθεση του αντιθετικού δίπολου πειθαρχίας και ελευθερίας. Για τον Boal, χωρίς πειθαρχία, δεν μπορεί να υπάρξει κοινωνική ζωή και χωρίς ελευθερία, δεν μπορεί να υπάρξει ζωή (Boal 2006: 4-7).

Το *ΘτΚ* είναι στην πραγματικότητα μία σειρά από μεθόδους. Το πλέον σημαντικό στοιχείο είναι η συμμετοχή του κοινού, καθώς ορίζει την πορεία του σεναρίου. Το κοινό

μεταμορφώνει τη διένεξη, επαναδιαπραγματεύεται και προτείνει πιθανές λύσεις (Babbarge 2004: 20-30, Boal 2008: 98). Για να λειτουργήσουν, λοιπόν, αποτελεσματικά αυτές οι μέθοδοι, ορίστηκε ως πάγια θέση η πεποίθηση ότι όλοι μπορούν να κάνουν θέατρο και δόθηκε έμπρακτα η δυνατότητα στον θεατή να δράσει. Ο θεατής έγινε αυτόματα ηθοποιός από τη στιγμή που άρχισε να συμμετέχει. Από απλός παθητικός θεατής (*spectator*) έγινε δρών θεατής, *θεατής-ηθοποιός (spect-actor)*.²¹ Ο όρος αυτός, που δημιούργησε ο Boal, αφορά στον άνθρωπο που έχει πάψει μόνο να παρατηρεί τα τεκταινόμενα στο θέατρο, αλλά πλέον επιλέγει ελεύθερα, ύστερα από προσωπική του βούληση, και με αυτοπεποίθηση να δράσει (Babbarge 2004: 42, Μποάλ 2013: 31). Ο καταπιεσμένος κινητοποιείται με στόχο την εγρήγορση και την αυτενέργεια (Θωμαδάκη 2013: 28). Το κλειδί για την ομαλή λειτουργία και την τελική επίτευξη της διαδικασίας είναι η εισαγωγή του Συντονιστή, του *Joker*,²² λειτουργία που απηχεί τη μπρεχτική θεατρική φιλοσοφία και πρακτική, καθώς λειτουργεί διαμεσολαβητικά, ανάμεσα στους ηθοποιούς και το κοινό, ως μέσο *ανοικείωσης* αλλά και προτροπής για την κριτική αντιμετώπιση του κοινού της θεατρικής δράσης (Carlson 1993: 476, Puga 2008: 76).

Αν θέλουμε να προσεγγίσουμε σε αυτήν τη μεταπτυχιακή διατριβή όσο το δυνατόν ευρύτερα τη θεατρική θεωρία του Boal, θα ήταν σκόπιμο να μην παραλείψουμε να κάνουμε μνεία στις κυριότερες μεθόδους του *ΘτΚ*, οι οποίες δημιουργήθηκαν ως μια δημιουργική ανταπόκριση σε καταστάσεις στις οποίες παρατηρήθηκε ανεπάρκεια άλλων μεθόδων (Babbarge, 2004: 2, 21):

1) Το *Θέατρο Φόρουμ* ή *Θέατρο της Αγοράς (Forum Theatre)*

Ξεκινά ως μέρος ενός Προγράμματος Αλφαριθμητισμού του πληθυσμού της Νότιας Αμερικής, που περιείχε συζήτηση και αναζήτηση προτάσεων-λύσεων από το ακροατήριο (Boal 2001: 309). Μία γυναίκα, αγανακτισμένη που δεν γινόταν κατανοητή η πρότασή της, ανέβηκε και παρουσίασε η ίδια ως ηθοποιός τη λύση που πρότεινε. Αυτή

²¹ Ο Boal δημιουργεί τον όρο *espect-ator* σε αναλογία με τη λέξη *espectador* (θεατής).

²² Για τον *Joker*, βλ. σελ. 46 της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής.

υπήρξε και η επίσημη αφετηρία του *Θεάτρου Φόρουμ*, το 1973, που σήμανε και την αρχή του νέου θεατή, εκείνου που δύναται να κάνει την αλλαγή έμπρακτα. (Boal 2001: 205, Leach 2013: 189-190).

Στο *Θέατρο Φόρουμ*²³ οι ηθοποιοί καλούνται να παρουσιάσουν μια ιστορία που συμπεριλαμβάνει ένα πολιτικό ή κοινωνικό πρόβλημα, μια αδικία ή καταπίεση. Η υπόθεση, η οποία πρέπει να αφορά στο κοινό μπροστά στο οποίο παρουσιάζεται, δημιουργείται έτσι ώστε να εμποδίζεται ο καταπιεσμένος να ξεφύγει από την κατάσταση που βιώνει. Όταν η σκηνή ολοκληρωθεί, ο *Joker* προτρέπει τους θεατές να εκφράσουν τη γνώμη τους σχετικά με την εξέλιξη της ιστορίας. Η σκηνή παρουσιάζεται από την αρχή, ενώ πλέον δίνεται το δικαίωμα στον θεατή να «παγώσει» τη σκηνή, φωνάζοντας “ΣΤΟΠ”, και να αναλάβει αυτοσχεδιαστικά έναν από τους υπάρχοντες ρόλους επί σκηνής αντικαθιστώντας τον εκάστοτε ηθοποιό, προκειμένου να ανακατευθύνει την ιστορία προς μια αποτελεσματικότερη λύση. Στην περίπτωση που οι υπόλοιποι θεατές δυσανασχετήσουν με τη νέα εξέλιξη της ιστορίας, διακόπτουν τη σκηνή με τον ίδιο τρόπο και ενσωματώνονται στη διαδικασία. Ο ηθοποιός που παραμερίζεται βρίσκεται σε εγρήγορση, ώστε να επανέλθει στον ρόλο του, όταν ο θεατής αποφασίσει ότι η παρέμβασή του ολοκληρώθηκε. Οι υπόλοιποι ηθοποιοί αντιμετωπίζουν με αμεσότητα και αυθορμητισμό τη νέα συνθήκη ανάλογα με τον χαρακτήρα του ρόλου τους. Η δυνατότητα παρέμβασης που δίνεται στον θεατή κατά τη διάρκεια του θεατρικού γεγονότος ορίζει αυτόματα και τη συμμετοχική του δημιουργία στην αισθητική αλλά και νοηματική ολοκλήρωσή της θεατρικής διαδικασίας. Το *Θέατρο Φόρουμ* γίνεται έτσι μια συλλογική πρόβα για την αντιμετώπιση προβλημάτων της πραγματικής ζωής (Babbage 2004: 142, Boal 2008: 117-120, Ζώνιου 2003: χ.σ., Leach 2013: 188).

II) Το Αόρατο Θέατρο²⁴ (*Invisible Theatre*)

Μια δουλεμένη σκηνή ή δράση που αφορά σε συγκεκριμένο κοινωνικό ζήτημα παρουσιάζεται σε δημόσιους χώρους με την επίφαση του ρεαλισμού. Έτσι, οι θεατές

²³ Για παραδείγματα του *Θεάτρου Φόρουμ*, βλ. Μποάλ 2013: 85-94.

²⁴ Για παραδείγματα του *Αόρατου Θεάτρου*, βλ. Μποάλ 2013: 65-79.

χάνουν την ιδιότητά τους ως θεατρικό κοινό και μετουσιώνονται σε μάρτυρες ενός γεγονότος, με αποτέλεσμα να παρακολουθούν με μεγαλύτερη προσοχή και περιέργεια τα τεκταινόμενα από ότι αν τα παρακολουθούσαν σε μια θεατρική σκηνή. Οι ηθοποιοί, ακολουθώντας ένα υποτυπώδες θεατρικό κείμενο, πρέπει να είναι σε θέση να αυτοσχεδιάσουν εμπρός στις παρεμβάσεις των θεατών. Στόχος του *Αόρατου Θεάτρου* είναι η πρόκληση αντιδράσεων και η ανταλλαγή απόψεων των θεατών, οι οποίοι δεν γνωρίζουν ότι συμμετέχουν σε θεατρική παράσταση (Babbage 2004: 142, Boal 2008: 122-126, Ζώνιου 2003: χ.σ.). Μία παράσταση *Αόρατου Θεάτρου* μπορεί να παρουσιαστεί σε οποιονδήποτε χώρο. Οι ηθοποιοί και το κοινό συναντώνται έτσι σε ένα πλαίσιο ισότητας, καθώς εκλείπει η απόσταση μεταξύ θεατρικής σκηνής και πλατείας (Boal 2006: 6). Το *Αόρατο Θέατρο* φαίνεται πως απηχεί σε μεγάλο βαθμό τα *happenings* του '60, τα οποία δημιούργησαν τις προϋποθέσεις για τη βίωση της εμπειρίας της ενσωμάτωσης του θεατή σε πλαίσια εκδηλώσεων πολιτικού περιεχομένου (Cohen-Cruz, Schutzman 2006: 92, 93, 95).

III) Το Θέατρο της Εικόνας (*Image Theatre*)

Δημιουργήθηκε με στόχο την εγκαθίδρυση μιας νέας και αποτελεσματικότερης μορφής διαλόγου ανάμεσα στους Ιθαγενείς της Λατινικής Αμερικής και στους Ισπανούς απογόνους (Μποάλ 2013: 275). Βασίζεται στο σωματικό θέατρο. Επί της ουσίας, όταν επιλέγεται το θέμα, οι συμμετέχοντες δημιουργούν στατικές εικόνες χρησιμοποιώντας ως εργαλείο τα σώματά τους²⁵ ή τα σώματα των άλλων²⁶ σε μια προσπάθεια να αποτυπωθεί η προβληματική χωρίς λόγια, αλλά με το καλύτερο δυνατό «σμίλευμα» των σωμάτων και των εκφράσεών τους. Η βουβή συζήτηση συνεχίζεται όταν κάποιος συμμετέχων διαφωνήσει με οποιοδήποτε σημείο της εικόνας και θελήσει να παρέμβει δημιουργώντας μια καινούρια εικόνα που θα αποτυπώνει τη δική του θεώρηση (Babbage 2004: 142, Boal 2008: 112-117, Μποέμη 2012: 275-279). Στο σημείο αυτό, θα ήταν χρήσιμο να γίνει σαφές ότι το *ΘτΚ* δεν υπονομεύει την αξία του λόγου με την κίνηση αυτή. Αντιθέτως, αντιλαμβάνεται πλήρως την αξία του ως τη μεγαλύτερη εφεύρεση του ανθρώπινου είδους. Παρατηρεί, όμως, ότι ο λόγος ατροφεί ή ακόμα και εξαλείφει τις αισθήσεις ως μορφές αντίληψης. Πρεσβεύει, παράλληλα, ότι η τέχνη είναι

²⁵ Για τεχνικές εικονογράφησης θέματος με το σώμα του ηθοποιού, βλ. Μποάλ 2013: 277-281.

²⁶ Για τεχνικές εικονογράφησης θέματος με το σώμα του άλλου, βλ. Μποάλ 2013: 282-286.

μια αναζήτηση της αλήθειας μέσω του συνόλου των ανθρώπινων αισθητηριακών οργάνων. Στο *Θέατρο της Εικόνας*, η δράση απαλλάσσεται από τον Λόγο, προκειμένου να δοθεί προτεραιότητα στο σώμα, τις φυσιολογικές, τα αντικείμενα, τις αποστάσεις και τα χρώματα και να διευρυνθεί έτσι το σημειωτικό σύστημα των συμμετεχόντων σε πλαίσια σύμπλευσης σημαινόντων και σημαινομένων (Boal 2006: 5).

IV) Το Φάσμα των Επιθυμιών (*Rainbow of Desire*)

Πρόκειται για όρο που δημιουργήθηκε από τον Boal κατά την παραμονή του στην Ευρώπη, για να εκφράσει ένα σύνολο τεχνικών που προέρχονται από το *Θέατρο της Εικόνας* και διερευνούν θέματα περισσότερο εξατομικευμένα, δίνοντας προτεραιότητα στο ψυχολογικό επίπεδο έναντι του κοινωνικοπολιτικού. Λειτουργεί ξεκινώντας αυτοσχεδιαστικά και, στη συνέχεια, οι σκηνές μετατρέπονται σε εικόνες που προσιδιάζουν σε όλα τα χρώματα των επιθυμιών των συμμετεχόντων, δημιουργώντας έναν «πολλαπλό καθρέφτη»²⁷ που καθρεφτίζει τελικά την εικόνα του εαυτού όπως την βλέπουν οι άλλοι, ενώ παράλληλα φανερώνεται ότι οι επιθυμίες του πλήθους τείνουν να συγκρούονται. Στόχος της διαδικασίας είναι να αποδειχθεί ότι καθετί καταπιεστικό που βιώνεται έχει τις ρίζες του στη λειτουργία των ανθρώπων ως κοινωνικών όντων και προέρχεται συνήθως από τον εξωτερικό περιβάλλοντα χώρο. Σε παραλλαγή της μεθόδου χρησιμοποιείται ο όρος *Μπάτσος στο Μυαλό*²⁸ (*Cor in the Head*), για να δηλωθεί ότι συχνά οι περιοριστικές δυνάμεις που διενεργούν ανασταλτικά στην ελευθερία της ανθρώπινης έκφρασης και δράσης, «οι μπάτσοι», πηγάζουν από το ίδιο το άτομο. Στόχος της συγκεκριμένης τεχνικής είναι να αναγνωριστούν αυτές οι δυνάμεις στο εσωτερικό του εαυτού και να βρεθούν τρόποι να αποσπαστούν. Το *Φάσμα των Επιθυμιών* προσιδιάζει στο ψυχόδραμα, ενώ χρησιμοποιήθηκε ευρέως στη δημιουργία και ανάπτυξη θεατρικών ρόλων (Babbage 2004: 141, 143, Boal 2006: 5-6).

²⁷ Για τον τρόπο λειτουργίας του «πολλαπλού καθρέφτη του βλέμματος του άλλου», βλ. Μποάλ 2013: 312-315.

²⁸ Για τεχνικές του *Μπάτσου στο Μυαλό*, βλ. Μποάλ 2013: 310-312.

V) Το *Θέατρο της Εφημερίδας*²⁹ (*Newspaper Theatre*)

Χρησιμοποιούνται θέματα από δημοσιογραφικά άρθρα ως βάση της θεατρικής παράστασης, στα πλαίσια μιας ερευνητικής διεργασίας και έκθεσης σχετικά με τον χειρισμό των θεμάτων αυτών από τα Μ.Μ.Ε. (Babbage 2004: 143). Πρόκειται για μία σειρά από τεχνικές που μεταφέρουν ειδήσεις της καθημερινότητας και κάθε άλλο μη δραματικό γεγονός σε θεατρική φόρμα. Ξεκινά με μία απλή ανάγνωση της είδησης, ενώ ακολουθεί μία άλλη σχετική είδηση που φωτίζει διαυγέστερα το γεγονός, η οποία συμπληρώνεται στην πορεία με περισσότερες πληροφορίες από άλλες γνωστές εφημερίδες. Στη συνέχεια, ακολουθεί μια ρυθμική ανάγνωση που λειτουργεί ως μουσικός σχολιασμός και ως κριτικό φίλτρο, προκειμένου να αποκαλυφθεί το αληθινό περιεχόμενο που αποκρύπτεται από τους παράγοντες των Μ.Μ.Ε.. Στο σημείο αυτό, οι ηθοποιοί αναπαριστούν το συμβάν παρουσιάζοντας το πλαίσιο μέσα στο οποίο συνέβη σε μια παράλληλη δράση που συμπληρώνει την ανάγνωση. Παράλληλα, ο σκηνικός αυτοσχεδιασμός συγκαταλέγει όλες τις πιθανές εκφάνσεις του γεγονότος. Σε άλλη τεχνική επεξεργασία της μεθόδου, λαμβάνονται υπόψη και παρουσιάζονται πληροφορίες και σκηνές που εμφανίζουν το ίδιο φαινόμενο σε άλλη ιστορική στιγμή, σε διαφορετική χώρα ή σε διαφορετικό κοινωνικό σύστημα. Παράλληλα, μπορούν να χρησιμοποιηθούν διαφάνειες, ραδιοφωνικά και τηλεοπτικά σποτ, τραγούδια ή διαφημιστικό υλικό. Με λίγα λόγια, το *Θέατρο της Εφημερίδας* παρουσιάζει θεατρικά μια προβληματική αναδεικνύοντας τη στρατηγική που βρίσκεται πίσω από την ενημέρωση του λαού (Boal 2006: 5, Boal 2008: 121-122).

VI) Το *Νομοθετικό Θέατρο* (*Legislative Theatre*)

Δημιουργήθηκε τη δεκαετία του '90 για να βοηθήσει την «Επιθυμία» των πολιτών να μετατραπεί σε «Νόμο», γεγονός που επετεύχθη αποδεδειγμένα αρκετές φορές (Boal 2006: 7, Fortier 2002: 212). Το *Νομοθετικό Θέατρο* αποτελεί ένα εν εξελίξει σχέδιο το οποίο θέσπισε ο Boal κατά την πολιτική του σταδιοδρομία. Στόχος του ήταν να

²⁹ Ίχνη του *Θεάτρου της Εφημερίδας* του *ΘτΚ* μπορούν να ανιχνευθούν στη *Ζωντανή Εφημερίδα* του *Θεάτρου Ντοκουμέντου* όπως αυτή δημιουργήθηκε στη μετεπαναστατική Ρωσία και μεταδόθηκε στην Ευρώπη και στην Αμερική (Erwin Piscator στη Γερμανία, *Federal Theatre Project* στην Αμερική και *Unity Theatre and Theatre Workshop* στη Μ. Βρετανία, κατά τις δεκαετίες 1930-40) (Leach 2013: 62).

δημιουργηθεί ένας διάυλος επικοινωνίας ανάμεσα στις εξερευνήσεις του *ΘτΚ* και στην άμεση νομοθετική διαδικασία (Babbage 2004: 143). Αποτελείται από ένα σύνολο διαδικασιών που αντλούνται από το *Θέατρο Φόρουμ* σε συνδυασμό με το τυπικό των συνεδριάσεων του Κοινοβουλίου, διαδικασία που περιέχει ψηφοφορία αλλά και αναγκαία τεκμηρίωση της εκάστοτε θέσης, με απώτερο στόχο τη δημιουργία ή διαμόρφωση λογικών και εφαρμόσιμων νόμων. Στη συνέχεια, ακολουθείται η νόμιμη οδός για την παρουσίαση του αποτελέσματος στη Βουλή και για την άσκηση πίεσης, προκειμένου να γίνουν οι προτάσεις αποδεκτές από το Κοινοβούλιο (Boal 2006: 6).

VII) Άλλες μέθοδοι και τεχνικές

Το *Θέατρο της Υποτακτικής* δημιουργήθηκε για να αντικαταστήσει την ευρεία χρήση της οριστικής έγκλισης («Κάνω»), που συνηθίζεται στο παγιωμένο θέατρο, και της προστακτικής («Κάνε»), που συνηθίζεται στη διαφήμιση, με τη χρήση της υποτακτικής («Ας κάνω»), με την έννοια της διαρκούς αμφισβήτησης και της συνεχούς έρευνας για την εξεύρεση της -όσο το δυνατόν- αποτελεσματικότερης λύσης πάνω σε ένα θέμα (Boal 2006: 39-40).

Οι *Άμεσες Δράσεις* (*agit prop*) (*Direct Actions*) περιλαμβάνουν τη δραματοποίηση διαδηλώσεων διαμαρτυρίας, πορειών αγροτών, κοσμικών πομπών, παρελάσεων, συνελύσεων εργαζομένων και άλλων οργανωμένων ομάδων, μέσα από τη χρήση όλων των διαθέσιμων θεατρικών στοιχείων (Boal 2006: 6).

3.2.2. Η θέση της υποκριτικής στο *ΘτΚ*

Το *ΘτΚ* βασίζεται σε διττή ανάληψη ρόλων. Η πρώτη στοιβάδα από την οποία καλείται ο συμμετέχων να αναλάβει τον ρόλο του είναι το ίδιο το σύστημα του *ΘτΚ* και περιλαμβάνει τους ρόλους των ηθοποιών, του κοινού και του *Joker*. Η δεύτερη στοιβάδα έγκειται στο μυθοπλαστικό σύμπαν, ακόμη κι αν αυτό φέρει δεικτικές αναφορές προς τη φυσική πραγματικότητα. Για παράδειγμα, κάποιος συμμετέχων που καλείται να αναλάβει τον ρόλο ενός αστυνομικού, αναλαμβάνει αυτόματα και τον ρόλο του

ηθοποιού. Παράλληλα, με την ανάληψη του εκάστοτε ρόλου από τον θεατή, δημιουργείται και ο ενδοσυστημικός ρόλος του *θεατή-ηθοποιού*.³⁰

Για να προσπελαστούν τα όρια ανάμεσα στη σκηνή και στο κοινό στο *ΘτΚ*, χωρίς να επικρατεί χάος, χρειάζεται ένας σύνδεσμος, ο *Joker (Coringa)*. Ο όρος είναι αντλημένος από το τραπουλόχαρτο και την ιδιότητα που έχει ως ουδέτερο φύλλο. Ο ρόλος του *Joker* είναι διαμεσολαβητικός. Βρίσκεται ανάμεσα στο κοινό και τους ηθοποιούς και λειτουργεί με τέτοιο τρόπο ώστε να ενθαρρύνεται και να ενισχύεται η συμμετοχικότητα του κοινού στη θεατρική διαδικασία. Χαρακτηριστικό είναι το όριο που τίθεται για έναν *Joker* ως προς τη λειτουργία του, που είναι να διευκολύνει, αλλά όχι να ελέγχει τη διαδικασία. Πιο συγκεκριμένα, ο *Joker* οφείλει να γνωρίζει σε άρτιο βαθμό τις θεατροπαιδαγωγικές τεχνικές του *ΘτΚ* και να είναι επιδέξιος στον κοινωνιο-παιδαγωγικό χώρο. Επιπλέον, είναι απαραίτητο να μπορεί να χειρίζεται τεχνικές ενεργούς ακρόασης, αποδοχής και ενσυναίσθησης και να είναι γνώστης των κοινωνικών και πολιτισμικών στοιχείων της κοινωνικής ομάδας στην οποία απευθύνεται, ενώ παράλληλα να προσφέρει τα ερεθίσματα για την ανάπτυξη της φαντασίας και της δημιουργικής διάθεσης των συμμετεχόντων (Babbage 2004: 142-143, Boal 2008: 151-157, Μποάλ 2013: 367-369).

Το *ΘτΚ* καθορίζει ένα διαφορετικό ερμηνευτικό ύφος. Ο ηθοποιός πρέπει να συμπαρασύρει όσο το δυνατόν περισσότερους θεατές, ενώ παράλληλα να εκφράζει με την ερμηνεία του κάθε πιθανή αμφιβολία. Οι χειρονομίες του οφείλουν να περιέχουν την αναίρεσή τους και ο τρόπος εκφοράς των φράσεων πρέπει να δίνει τη δυνατότητα πρόσληψης πολλαπλών, ακόμα και αντικρουόμενων, εννοιών. Παράλληλα, είναι απαραίτητο να είναι εξαιρετικά διαλεκτικός επάνω στη σκηνή. Τη στιγμή που βρίσκεται σε αντιπαράθεση με έναν θεατή-ηθοποιό οφείλει να παρουσιάζει τις δυσκολίες που εμφανίζονται σε σχέση με το επιλεγμένο θέμα και την προτεινόμενη λύση και, ταυτόχρονα, να ενθαρρύνει με τη στάση του τον θεατή-ηθοποιό να αντιπαλέψει τις δυσκολίες, με το να του εμπνεύσει νέες χειρονομίες και φράσεις. Χαρακτηριστικά, λοιπόν, του ηθοποιού του *ΘτΚ* είναι η διαλεκτικότητα, η δημιουργικότητα, η

³⁰ Για τον *θεατή-ηθοποιό*, βλ. σελ. 40 της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής.

ενθάρρυνση, η έλλειψη υπερβολής και η παντελής έλλειψη ναρκισσισμού (Μποάλ 2013: 372-373).

Για την ανάπτυξη του επιθυμητού ερμηνευτικού ύφους, ο Boal προτείνει ένα σύστημα ασκήσεων, παιχνιδιών και τεχνικών που μπορούν να χρησιμοποιηθούν από όλους, είτε ηθοποιούς είτε μη-ηθοποιούς (Μποάλ 2013: 31). Παράλληλα, ακριβώς λόγω της ιδιάζουσας φύσης των παραστάσεων του *ΘτΚ*, που προκύπτει από την ενεργό συμμετοχή του κοινού, ο Boal προτείνει ένα στάδιο προετοιμασίας πριν από κάθε παράσταση που αφορά σε όλους τους παρευρισκομένους, το οποίο αποτελείται από την παρουσίαση των κανόνων του παιχνιδιού σχετικά με το θέαμα που ακολουθεί αλλά και ασκήσεις που προετοιμάζουν τους θεατές για τη δράση (Μποάλ 2013: 371-372).

Αξίζει να σημειωθεί ότι, στο νέο αυτό θεατρικό είδος, πρωταρχικό ρόλο παίζουν οι κοινωνικές σχέσεις, ενώ η θεατρική δράση προκύπτει ως μετενέργεια του κοινωνικού γίνεσθαι, καθώς απώτερος στόχος είναι η μεταβολή των κοινωνικών συνθηκών μέσα από την ενεργό συμμετοχή του κοινού και την απόρριψη της εφησυχασμένης αποδοχής τους (Carlson 1993: 476). Παρατηρείται, λοιπόν, ότι στο *ΘτΚ* επανέρχεται ο μπρεχτικός «δυϊσμός» στην υποκριτική, που εκφράζεται πλέον από την πλευρά του θεατή, κατά κύριο λόγο, ο οποίος, εισβάλλοντας στη σκηνή, παίζει έναν ρόλο, και παράλληλα, κάνει πρόβα για τη ζωή. Ανήκει, δηλαδή, σε δύο κόσμους, της μυθοπλασίας και της κοινωνικής ζωής (Boal 2006: 74).

3.3. Πολιτική-κοινωνική απήχηση

Γράφει ο Boal τον Σεπτέμβριο του 1998 για τη σχέση θεάτρου (*ΘτΚ*) και πολιτικής: «[...] Πρέπει να είμαστε δημοκρατικοί και να ζητάμε από το κοινό μας να μας δείχνει τις εναλλακτικές του. Ας ελπίσουμε ότι μια μέρα [...] θα είμαστε ικανοί να πείσουμε ή να υποχρεώσουμε αυτούς που μας κυβερνούν [...] να κάνουν το ίδιο: να ρωτήσουν το κοινό τους –εμάς, τον λαό!- τι πρέπει να κάνουν, ώστε να ζούμε ευτυχισμένοι [...]» (Μποάλ 2013: 384). Στην πράξη, αρκεί να σκεφτεί κανείς την καθοριστική επίδραση

που είχε το *Νομοθετικό Θέατρο*³¹ στον αγώνα των πολιτών για ευημερία και την εμπειρία του Boal στη μικρή σικελική πόλη Godrano, στο *Φόρουμ* της οποίας πρωταγωνίστησε ο νομάρχης στον ρόλο του καταπιεστή και αντιμετώπιστηκε επί ίσοις όροις από τους πολίτες-ηθοποιούς, καθώς βρίσκονταν σε πλαίσια θεατρικά (Μποάλ 2013: 94-105).

Ο Boal χτίζει το οικοδόμημα του *ΘτΚ* πάνω σε δύο βασικές αρχές: τη μετατροπή του θεατή σε πρωταγωνιστή του θεατρικού δρώμενου και τη λειτουργία αυτής της μετατροπής σε μοχλό μετασχηματισμού της κοινωνίας (Μποάλ 2013: 357). Όπως ο Brecht, έτσι και ο Boal θεωρεί ότι η κυριαρχία του αριστοτελικού θεάτρου της ψευδαίσθησης λειτουργεί εξαναγκαστικά για τον θεατή στερώντας του τη δυνατότητα να σκεφτεί, ενώ η παθητική αυτή στάση τού στερεί, κατ' επέκταση, τη δυνατότητα να δραστηριοποιηθεί. Ο Boal προχωρά περισσότερο, φροντίζοντας να δημιουργήσει τις θεατρικές συνθήκες ώστε όχι μόνο να είναι σε θέση το κοινό του να σκεφτεί αλλά και να δράσει την ίδια στιγμή, μετατρέποντας τον χώρο του θεάτρου από εργαστήριο κοινωνικής αλλαγής σε «πρόβα» για την «επανάσταση», γεγονός που ωθεί σε επανεξέταση της πολιτικής σημασίας του θεάτρου και διερεύνηση των πολιτικών διαστάσεων που ορίζουν τη σχέση θεατρικού γεγονότος και κοινού (Carlson 1993: 475, Fortier 2002: 208-209).

Το *ΘτΚ* δημιουργεί έναν *θεατή-ηθοποιό*, ο οποίος βρίσκεται πέρα από το σύνορο που ορίζει τη σχέση μυθοπλασίας και πραγματικότητας. Καθώς το φαντασιακό μετατρέπεται σε εικόνα και αναγνωρίζεται από τη συνείδηση, εισχωρεί στον χώρο της κοινωνικής πραγματικότητας. Αυτό επιτυγχάνεται μέσα από τις προτάσεις του *ΘτΚ* για ασκήσεις προετοιμασίας για τη ζωή, μέσα από τη διάνοιξη οριζόντων αυτενέργειας και, τέλος, μέσα από την ενθάρρυνση για αναζήτηση της κοινωνικής αλλά και προσωπικής ευτυχίας, πλησιάζοντας ακόμα και στα πιο δύσβατα κοινωνικά επίπεδα ζωής (Θωμαδάκη 2013: 28-29).

³¹ βλ. σελ. 44-45 της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής.

Θα μπορούσε, λοιπόν, να προκύψει το συμπέρασμα ότι ο Boal, ξεκινώντας με τους ίδιους στόχους για κοινωνική αλλαγή, μεταφέρει το αρχικό πολιτικό θέατρο του προπαγανδιστικού χαρακτήρα, που επιχειρούσε να πείσει τους θεατές για κινήσεις που πρέπει να κάνουν, στα πλαίσια του *ΘτΚ*, και κυρίως του *Θεάτρου Φόρουμ*, το οποίο, με αφορμή τη μυθοπλασία, παρακινεί τους θεατές σε διάλογο σχετικά με κινήσεις που θέλουν να κάνουν (Cohen-Cruz 2005: 139).

Δίνεται, συνεπώς, η δυνατότητα να διερευνηθεί η θεατρικότητα των λαϊκών μαζών με αποτέλεσμα αυτές να αφυπνιστούν. Πάντοτε, βέβαια, παρουσιάζεται μπροστά τους μια δράση στην οποία καλούνται να αντιδράσουν. Σύμφωνα με τον ορισμό του *prosumer*,³² γίνεται κατανοητό ότι ο *ηθοποιός-θεατής* του Boal είναι καταρχήν *δημιουργός-καταναλωτής*, καθώς είναι ικανός να στρέψει το καλλιτεχνικό δημιούργημα στην κατεύθυνση που επιθυμεί. Παράλληλα, η συμμετοχική φύση του *ΘτΚ* απηχεί στην ανάδυση νέων μέσων, κοινωνικών δικτύων, ψηφιακών πλατφορμών, τα οποία εισάγουν νέα πλαίσια συλλογικότητας και κοινωνικής αφύπνισης (Mazali 2011: 290).

Τέλος, οι ποικίλες μέθοδοι που χρησιμοποιεί το *ΘτΚ*, λόγω της εύκαμπτης και προσαρμοστικής τους φύσης, έχουν εφαρμοστεί και υιοθετηθεί διατομεακά σε παγκόσμια κλίμακα. Έμμεσα ή άμεσα, η θεατρική πρακτική του Boal έχει εισχωρήσει σε ποικίλα κοινωνικοπολιτικά πλαίσια, από τις πολιτικές διαμαρτυρίες και την τοπική αυτοδιοίκηση έως τη δημόσια εκπαίδευση, τα εκπαιδευτικά προγράμματα σε φυλακές αλλά και τη θεραπεία (Babbage 2004: 1-2).

3.4. Θεατρική απήχηση

Η απήχηση του *ΘτΚ* και της ρηξικέλευθης κοινωνικής του σύλληψης υπήρξε ιδιαιτέρως ευρεία τόσο στην Ευρώπη όσο και στη Βόρειο Αμερική. Ενδεικτικά, στην Αγγλία, ομάδες που εξάσκησαν το *Θέατρο Φόρουμ* ήταν οι *Impact Factory* και *Cardboard Citizens*

³² βλ. υποσημείωση 9, σελ. 21 της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής.

Company. Στη Βόρεια Αμερική, σαφής επιρροή ασκήθηκε στην ομάδα *Headlines Theatre Company* του David Diamond. Επιπλέον, η Karen Mitchell ίδρυσε την ομάδα *University of Northern Iowa's Students Against a Violent Environment (UNI SAVE) Forum Actors* (σήμερα γνωστή ως *University of Northern Iowa's Students Advocating for Voices and Equality Forum Actors*). Παράλληλα, δημιουργήθηκαν οι ομάδες *Peace Troup* και *Pedagogy and Theatre of the Oppressed*, στη Ν. Carolina και στη Nebraska, αντίστοιχα (Leach 2013: 189-190). Χαρακτηριστικό παράδειγμα επίδρασης του θεάτρου του Boal αποτελεί το «Αόρατο Θέατρο» του δραματουργού Juan Radrigán, την περίοδο της δικτατορίας στη Χιλή, σε δρόμους αλλά και σε κλειστούς χώρους, με στόχο τη διάνοιξη μιας συλλογικής συζήτησης των Χιλιανών σχετικά με την καθεστηκυία πολιτική κατάσταση (Puga 2008: 241).

Τέλος, η αξία του θεάτρου του Boal επιβεβαιώνεται, στις μέρες μας, και από την ύπαρξη πληθώρας οργανισμών, κέντρων και ομάδων του *ΘτΚ* σε κάθε γεωγραφική ήπειρο (Babbage 2004: 30-31). Στην Ελλάδα, τον Μάιο του 2010 δημιουργείται η *Ακτιβιστική Ομάδα Θεάτρου του Καταπιεσμένου* της Διεθνούς Αμνηστίας και της Ώσμωσης, ύστερα από τη σύγκληση των δύο φορέων, και κάνει την πρώτη της εμφάνιση τον Ιούνιο του 2010 στο *Fringe Festival* στην Αθήνα. Η σύσταση της ομάδας προέκυψε έπειτα από εντατικό εργαστήριο 30 ωρών με εκπαιδύτρια το ιδρυτικό μέλος, Ε.Ε.Π. Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πελοποννήσου και εμπυχώτρια θεάτρου, Χριστίνα Ζώνιου (Γκόβας, Ζώνιου 2010: 38-40).

Τέλος, οι τεχνικές του *ΘτΚ* βρίσκουν απήχηση και στο εκπαιδευτικό δράμα, ύστερα από τροποποίηση των τεχνικών που απευθύνονται σε ενήλικες και την προσαρμογή τους σε θεατρική τέχνη καθαρά παιδαγωγικού χαρακτήρα (Αυδή, Χατζηγεωργίου 2007: 39, 386). Απήχηση έχουν και στα αναλογικά και ψηφιακά παιχνίδια ρόλων, στα οποία παρατηρείται υπέρβαση της αντίθεσης μεταξύ ηθοποιού και θεατή με την ανάληψη του ρόλου του συμπαίκτη (Τιμπλαλέξη 2016: 356-357, 365-368, Whitlock 2004: 81, 117-137).

Κεφάλαιο 4

Brecht-*Living Theatre*-Boal: Προς μία σύγκριση

Σε αυτό το κεφάλαιο, θεωρήθηκε αναγκαίο να εξεταστεί συγκριτικά ο τρόπος με τον οποίο διαμορφώνονται οι θεωρίες και οι πρακτικές των Brecht, *Living Theatre* και Boal, ορίζοντας ως κριτήριο το γενικότερο πλαίσιο³³ της θεατρικής πράξης, από το δραματικό κείμενο μυθοπλασίας, τον ρόλο, τον ηθοποιό, τον θεατρικό χώρο έως τη σχέση της σκηνής με το κοινό.

4.1. Το δραματικό κείμενο

Σε πρώτο επίπεδο, κατανοώντας την έννοια της μυθοπλασίας ως μορφής λόγου που αναφέρεται σε στοιχεία που βρίσκονται πρωτίστως στη φαντασία του δημιουργού και, κατ' επέκταση, του θεατή και έχοντας υπόψη ότι η έννοια του θεατρικού λόγου³⁴ αναφέρεται συγχρόνως στη μυθοπλασία του κειμένου και στη μυθοπλασία της παράστασης, στοιχεία που διεισδύουν το ένα στο άλλο, συνάγεται ότι η ύπαρξη μυθοπλασίας στη θεατρική διαδικασία και στους τρεις σταθμούς που εξετάζονται, αυστηρότερα ή ελαστικότερα συνδεδεμένη με την επιτελεστική διαδικασία, θεωρείται - εν πολλοίς- δεδομένη, από τη στιγμή που όλα τα στοιχεία της αποτελούν ενδείξεις επινόησης (Παβίς 2006: 333-334). Η διαφορά, λοιπόν, έγκειται στο γεγονός ότι το δραματικό κείμενο στον Brecht, όπως αντλείται από το ιστορικό παρελθόν και αναδημιουργείται, προϋπάρχει. Από την άλλη, το *Living Theatre* επινοεί το κείμενο συλλογικά γύρω από μια ιδέα, ένα ερέθισμα και έναν στόχο με βάση τα οποία χτίζει την

³³ Για έναν ορισμό του πλαισίου στο θέατρο, βλ. Παβίς 2006: 383-384.

³⁴ Για τον θεατρικό λόγο, βλ. Παβίς 2006: 292.

παράσταση. Στην περίπτωση αυτή, αυτό που προϋπάρχει είναι ένα προσχέδιο, το οποίο, όμως, ολοκληρώνεται αυτοσχεδιαστικά κατά τη διάρκεια της *performance*. Τέλος, στην περίπτωση του Boal το δραματικό κείμενο δημιουργείται κατά τη διάρκεια του *Φόρουμ*, και ολοκληρώνεται σε συνεργασία με το κοινό.

Σε δεύτερο επίπεδο, κατανοώντας τον μύθο ως ακολουθία γεγονότων (Παβίς 2006: 334), παρατηρούνται μεγαλύτερες διαφοροποιήσεις. Η μπρεχτική αντίληψη για τον μύθο καταργεί την αριστοτελική θεώρησή του ως άμεσο κειμενικό δεδομένο με συγκεκριμένη και αναμενόμενη δόμηση της δραματικής πλοκής (Μπρέχτ 1974: §12, Παβίς 2006: 336). Για τον Brecht, το δραματικό κείμενο πρέπει να δομείται από ένα σύνολο θεατρικών παραγόντων (Μπρέχτ 1974: §70) και να βασίζεται στην «αρχή της ασυνέχειας». Η αφήγηση παύει να είναι γραμμική, αιτιοκρατική και αποκτά δομή κατακερματισμένη, με αυτόνομα επεισόδια που παραβάλλονται σε αντιστοιχία με μηχανισμούς της πραγματικότητας (Παβίς 2006: 336). Η προσέγγιση του μύθου συνδέεται άμεσα με τη θεμελιώδη κοινωνική χειρονομία, που ενημερώνει για τους κοινωνικούς συσχετισμούς των ηρώων (Παβίς 2006: 337-338). Παράλληλα, στο *Επικό Θέατρο* η έκβαση του δράματος δεν προκαλεί έκπληξη, καθώς είναι, σε γενικές γραμμές, γνωστή, ενώ τα εφέ *αποστασιοποίησης* εμποδίζουν την κλιμάκωση της έντασης, για να ενισχυθεί η κριτική απόσταση και η αφηγηματική ουδετερότητα (Leach 2013: 60-62). Μάλιστα, το δραματικό κείμενο ορίζεται από την ανάγνωσή του από τον σκηνοθέτη και την ερμηνεία του από τον ηθοποιό, ενώ η οπτική είναι πάντοτε ιστορική, εστιάζοντας στο ιδεολογικό και κοινωνικό φόντο (Παβίς 2006: 337-338).

Από την άλλη, η δεκαετία του '60 και του '70 βλέπει τον ρόλο του δημιουργού να επεκτείνεται πέρα από το κείμενο και να συμπεριλαμβάνει ενεργότερα τον ρόλο του σκηνοθέτη και του ηθοποιού, οι οποίοι προηγουμένως είχαν τον ρόλο του διερμηνέα (Cohen-Cruz, Schutzman 1995: 113-114). Στην ειδική περίπτωση του *happening*, που βασίζεται στη λειτουργία του σημείου ως δείκτη, όπως ακριβώς συμβαίνει στη συνέχεια και στο *Αόρατο Θέατρο*, στη μυθοπλασία διεισδύει η πραγματικότητα δημιουργώντας μια σχέση καθοριστικής αλληλεπίδρασης. Με τον τρόπο αυτό, η μυθοπλασία διαχέεται

στον φυσικό κόσμο, με αποτέλεσμα τα όρια μεταξύ των δύο να θολώνουν (Μποάλ 2013: 76).

4.2. Ο ρόλος

Η έννοια του ρόλου στο θέατρο έχει διττή σημασία, δηλώνοντας την υπόκριση του ηθοποιού και, παράλληλα, το κείμενο που εκφέρει. Στο αριστοτελικό θέατρο,³⁵ ο ρόλος προσεγγίζεται συσχετιζόμενος με τις έννοιες της μίμησης και της ταύτισης. Στο μπρεχτικό θέατρο, ωστόσο, ο ρόλος προσεγγίζεται αποστασιοποιητικά και κριτικά (Παβίς 2006: 420). Επιπλέον, στο αριστοτελικό θέατρο, πρωτεύον στοιχείο αποτελεί η ηθική ανάπλαση των χαρακτήρων, ενώ στο πολιτικό θέατρο η ανάπλαση αυτή αποκτά διάσταση κοινωνική (Boal 2008: 97-98). Στο *Επικό θέατρο*, ο ρόλος αναπτύσσεται με τέτοιο τρόπο ώστε να αποβάλλονται τα στοιχεία που οδηγούν σε εξατομικευμένες συναισθηματικές αντιδράσεις και προκρίνονται τα στοιχεία που οδηγούν στην κοινωνική χρησιμότητά του (Μπρεχτ 1990: 85). Παράλληλα, οι χαρακτήρες υπόκεινται σε μεταβολή, με τον ίδιο τρόπο που αλλάζει η κοινωνία μέσα στην οποία δρουν, και οι μεταβολές που βιώνουν αποδεικνύουν τη δυνατότητα του σύγχρονου ανθρώπου για αλλαγή (Brecht 1974: §37, Μποζίζιο, 2010: 302)

Αντλώντας από τη μεταφορική θεωρία της κοινωνικής αλληλεπίδρασης ως θεατρικού παιχνιδιού³⁶ του κοινωνικού ψυχολόγου Goffman,³⁷ όπου η ανθρώπινη συμπεριφορά θεωρείται μια μορφή σκηνοθεσίας, το κοινωνικό κείμενο ορίζεται από τις ανθρώπινες σχέσεις και το κοινό βρίσκεται σε θέση παρατηρητή της συμπεριφοράς του παίκτη, γίνεται σαφέστερα κατανοητός ο θεατρικός ρόλος. Το χτίσιμο του χαρακτήρα από τον ηθοποιό πραγματοποιείται σε συσχετισμό με τους ρόλους και το κείμενο των άλλων ηθοποιών και, μάλιστα, μέσα σε πλαίσιο συγκεκριμένων κανόνων της δεδομένης θεατρικής πράξης. Υπό την έννοια αυτή, η διαδικασία κατασκευής του ρόλου δεν

³⁵ Ο Παβίς ορίζει το αριστοτελικό θέατρο ή δραματικό θέατρο ως τη δραματουργία που ακολούθησε τις αρχές του Αριστοτέλη και βασίστηκε στην ψευδαίσθηση και την ταύτιση (Παβίς 2006: 56).

³⁶ βλ. Παβίς 2006: 199.

³⁷ βλ. Goffman 1959.

ολοκληρώνεται ποτέ, καθώς γίνεται το αποτέλεσμα της ανάγνωσης του κειμένου την ίδια στιγμή που παράγει αυτή την ανάγνωση (Goffman, 1959 σε: Παβίς 2006: 421, Pickering 2005: 81).

Η θεωρία του Goffman ενέχει την έννοια του πλαισίου για να οριστεί η κατάσταση μέσα στην οποία κινείται ένας παίκτης υποδυόμενος έναν ρόλο, η οποία φαίνεται να προσεγγίζεται σε τρία επίπεδα εκδήλωσης του δραματικού προσώπου: το εξωτερικό, που αφορά στο πρόσωπο σε σχέση με την πραγματικότητα και την κοινωνία, το επίπεδο του παίκτη και του παιχνιδιού ή παράστασης, το οποίο αποτελείται από ένα σύστημα κανόνων, και το μυθοπλαστικό επίπεδο, που αφορά στο πρόσωπο ως δραματικό χαρακτήρα (Goffman, 1986 σε: Τιμπλαλέξη 2016: 63-64). Η διάκριση αυτή μεταξύ εαυτού-παίκτη-χαρακτήρα εξυπηρετεί στην ανάγνωση της έννοιας του ρόλου στους θεατρικούς σταθμούς που εξετάζονται. Έτσι, παρατηρείται ότι στον Brecht φαίνεται πως αναπτύσσεται διάλογος μεταξύ εαυτού ως κοινωνικού όντος και μυθοπλαστικού χαρακτήρα, δηλαδή κοινωνίας και μυθοπλασίας. Από την άλλη, το *Living Theatre* επιμένει στο επίπεδο της παράστασης-παιχνιδιού, προκρίνοντας τη δράση έναντι της ερμηνείας, με την πραγματικότητα και τη μυθοπλασία να κινούνται σε παραλληλία. Τέλος, ο Boal φαίνεται πως απευθύνεται και στα τρία πλαίσια, δημιουργώντας έναν δημιουργικό διάλογο μεταξύ εαυτού και χαρακτήρα, ο οποίος ορίζεται άμεσα από τον ρόλο του παίκτη και τη σχέση με το εκάστοτε υλικό της παράστασης.

4.3. Η λειτουργία του ηθοποιού

Ως ο ζωντανός σύνδεσμος ανάμεσα στο δραματικό κείμενο, τον σκηνοθέτη και το κοινό, ο ηθοποιός πέρασε από διάφορα στάδια, μηδενικής έως απόλυτης, αυτενέργειας κατά τη διάρκεια της θεατρικής ιστορίας (Παβίς 2006: 159-160). Πάντως, η σχέση του με τον ρόλο άρχισε να αλλάζει, όταν έθεσε στον εαυτό του το ερώτημα της θέσης του μέσα στην κοινωνία και τον μετασχηματιστικό ρόλο της θεατρικής διαδικασίας στον κόσμο (Παβίς 2006: 421).

Αλλάζοντας, λοιπόν, τα θεατρικά δεδομένα, επεκτείνεται και η σύλληψη της έννοιας του ηθοποιού. Ο μπρεχτικός ηθοποιός είναι επαγγελματίας ηθοποιός που έχει γνωρίσει και εξασκηθεί στις θεατρικές πρακτικές του Brecht και μέσα από μια ιδιαίτερη υποκριτική τεχνική, που στοχεύει σε αποστασιοποιημένη και κριτική απόδοση του ρόλου και βασίζεται στην κοινωνική χειρονομία, επιχειρεί να αποκαλύψει την τεχνητή κατασκευή του δραματικού προσώπου. Μάλιστα, προκρίνεται η αντανάκλαση της ατομικής ταυτότητας επάνω στη συλλογική (Παβίς 2006: 160).

Στο καλλιτεχνικό έργο του *Living Theatre*, και ακόμα περισσότερο στο θέατρο του Boal, ο ρόλος του ηθοποιού επαναπροσδιορίζεται και πάλι, αναλαμβάνοντας πια πολλαπλούς ρόλους. Παύει να είναι ένας απλός δημιουργός εικόνων και μετουσιώνεται σε κοινωνικό στοχαστή, εκπαιδευτή και επόπτη των ανθρωπίνων δικαιωμάτων, ο οποίος εναντιώνεται στα κακώς κείμενα της εποχής, ενώ η δράση του πλέον τοποθετείται στο κέντρο της κοινότητας και όχι σε εξειδικευμένους ελιτίστικους χώρους (Cohen-Cruz, Schutzman 1994: 113). Παράλληλα, το *Living Theatre* βοήθησε στη σύνδεση του θεατρικού ρόλου με τη ζωή, ως επακόλουθό της, υπό την έννοια της σύνδεσης της έκφρασης του ατόμου ως ηθοποιού και του ατόμου ως θεατή με τις προσωπικές αξίες και πεποιθήσεις τους. Ο Boal, με τη σειρά του προχωράει ακόμα περισσότερο με την ενσωμάτωση του θεατή στην ίδια τη θεατρική διαδικασία, δημιουργώντας τον *θεατή-ηθοποιό* (Cohen-Cruz, Schutzman 1995: 113-114).

Η ύπαρξη αυτοσχεδιασμού κατέχει εξέχουσα θέση και στις δύο περιπτώσεις. Ο ηθοποιός του *Living Theatre*, λιγότερο περιορισμένος στην ερμηνεία, γίνεται performer και ενσωματώνει στην απόδοση τραγούδια, χορό και παντομίμα, ενώ λειτουργεί παράλληλα ως παρουσία ή αντικείμενο ενταγμένος σε ένα συγκεκριμένο περιβάλλον και αλληλεπιδρώντας μ' αυτό (Kirby, M. 2005b: 27, 30, Παβίς 2006: 382). Ο *Joker*, στο θέατρο του Boal, μιλά και δρα και ως καλλιτέχνης και ως πρόσωπο απευθυνόμενος στο κοινό. Από την άλλη, ο ηθοποιός του Boal, έχοντας συγχωνεύσει ποικίλες θεατρικές τεχνικές και άρτια εξοπλισμένος ώστε να αποδίδει αυτοσχεδιαστικά, χαρακτηρίζεται από την ικανότητά του να λειτουργεί και ως επαγγελματίας ηθοποιός και ως performer,

δημιουργώντας γέφυρες επικοινωνίας, ενθαρρύνοντας και υποβοηθώντας τη συμμετοχή του κοινού (Παβίς 2006: 109-111, 372-373, 382).

Ο μπρεχτικός ηθοποιός, ως επαγγελματίας, έχει τη δυνατότητα της απόκτησης εμπειρίας μέσα από τις πρόβες, με αποτέλεσμα να υποδύεται στη σκηνή έναν ρόλο υπό καθεστώς ψυχικής και σωματικής ασφάλειας, γεγονός που ενισχύεται από τους θεατρικούς κώδικες που ορίζει η ύπαρξη σκηνής. Ωστόσο, στα άλλα δύο θεατρικά είδη, η διάδραση και η αμεσότητα της διαδικασίας εγκυμονούν κινδύνους για τον ηθοποιό, ο οποίος βρίσκεται σωματικά και ψυχικά εκτεθειμένος, ενώ ρισκάρει σε επίπεδο και μυθοπλασίας και πραγματικότητας (Babbage 2004: 138, Τιμπλαλέξη 2014: 355). Ωστόσο, ο ηθοποιός του *happening* επιτυγχάνει τη βίωση βαθύτερων σχεδόν τελετουργικών εμπειριών και ο ηθοποιός του *ΘτΚ* οδηγείται σε χειραφέτηση (Govan, 2007: 41, 77).

4.4. Ο θεατρικός χώρος

Καθώς το θέατρο παίρνει περισσότερες μορφές και εκτείνεται σε ευρύτερα περιβάλλοντα, διευρύνεται και η έννοια του θεατρικού χώρου. Ο Brecht χρησιμοποιεί ακόμα τη θεατρική σκηνή, βαθαίνοντας, μάλιστα, το χάσμα μεταξύ σκηνής και πλατείας, με το να εμποδίζεται διαρκώς η μετακίνηση του «ενδιαφέροντος» από την πλατεία στη σκηνή (Παβίς 2006: 474). Τις επόμενες, όμως, δεκαετίες, εμφανίζεται η τάση της αναζήτησης στενότερων δεσμών με τις κοινωνικές ομάδες στις οποίες απευθύνονται οι καλλιτέχνες και της αποφυγής των παραδοσιακών θεατρικών χωροταξικών συνθηκών. Έτσι, το *Living Theatre* επιλέγει να εισβάλει στο κέντρο της ανθρώπινης δραστηριότητας, σε πλατείες, δρόμους και άλλους δημόσιους χώρους. Το *Αόρατο Θέατρο* του Boal, ακολουθώντας την ίδια λογική, τοποθετεί τις παραστάσεις του σε εστιατόρια, μέσα μαζικής μεταφοράς, πεζοδρόμια και δρόμους, ενώ το *Θέατρο Φόρουμ*, ακόμα πιο στοχευμένα, προσπαθεί να βρίσκεται όσο πιο κοντά μπορεί και να συνεργάζεται με κοινωνικές ομάδες που βιώνουν διαφόρων ειδών καταπίεση, με αποτέλεσμα να δημιουργεί παραστάσεις ακόμα και μέσα σε φυλακές ή να καταφτάνει σε αγροτικές περιοχές (Babbage 2004: 31-32, Cohen-Cruz, Schutzman 1994: 113). Θα μπορούσε να συναχθεί ότι ο χώρος στα *happenings* του *Living Theatre* και το *ΘτΚ* είναι συχνά

δημόσιος, έχει επιλεγεί με γνώμονα κοινωνικό και μεταβάλλεται ανάλογα με τους πολιτικούς-κοινωνικούς και αισθητικούς στόχους.

Ως προς τη σκηνική εικονογραφία, αξίζει να σημειωθεί η εμφάνιση και χρήση των πλακάτ ως ενεργό στοιχείο στη θεατρική διαδικασία και στη διαμόρφωση του σκηνικού χώρου και στους τρεις σταθμούς που εξετάζονται. Το πλακάτ, το οποίο μεταλαμπαδεύεται από τις παραστάσεις δρόμου του ρωσικού θεάτρου του Mayakovsky με στόχο την κοινωνική αφύπνιση (Τσίχλη 2008: 36), χρησιμοποιείται από τον Brecht ως μέσο ενημέρωσης και ανοικείωσης, ώστε να ενισχύεται η κριτική αποστασιοποίηση του κοινού (Thomson, Sacks 2007: 215). Το *Living Theatre* υιοθετεί τη χρήση πλακάτ στις πολιτικές του διαμαρτυρίες και διαδηλώσεις, ως καταδήλωση των πολιτικών του θέσεων (Sell 2008: 79, Tytell 1995: 114). Αναλογιζόμενοι, στη συνέχεια, τη λειτουργία του *Joker* στο θέατρο του Boal ως μέσο παρουσίασης μιας ιστορίας και αποκάλυψης των συνεπειών και της απήχησης αυτής στο κοινό (Babbage 2004: 14), θα έλεγε κανείς πως η λειτουργία αυτή αντικατοπτρίζει τη λειτουργία των πλακάτ και τη μεταφέρει από την προγενέστερη μορφή της σε μια νέα, μετατρέποντας τον *Joker* σε ένα ζωντανό πλακάτ.

4.5. Το κοινό

Το πολιτικό θέατρο φαίνεται ότι ξεκινάει με την πρόθεση αφενός να δημιουργήσει κοινωνική συνείδηση και να κατευθύνει τον λαό προς την ενεργοποίηση και αφετέρου να δοθεί η δυνατότητα στους ηθοποιούς να μιλήσουν εκ μέρους του κοινού, δηλαδή του λαού, το οποίο θεωρείται φιμωμένο από τις εξουσιαστικές δομές (Brecht). Στην πορεία, δίνεται η δυνατότητα στο κοινό να αναλάβει ενεργότερο δράση μέσα από τη συμμετοχή του στην τελετουργική μυσταγωγία του θεάτρου και τη συρρίκνωση της απόστασης μεταξύ σκηνής και πλατείας (*Living Theatre*) και, εντέλει, να αναλάβει το ίδιο τα ηνία της προσωπικής του έκφρασης μέσα από μια πλήρως δημοκρατική διαδικασία ενσωμάτωσης (Boal) (Cohen-Cruz 2005: 24-25, 33).

Στον Brecht, το κοινό θεωρείται πως λειτουργεί ως θεατής-μάρτυρας των γεγονότων. Στο *Living Theatre* ο θεατής έχει τη δυνατότητα να συμμετάσχει και να γίνει συνδημιουργός (Pawlowski 1980: 113). Στον Boal, με την εισβολή του κοινού στη σκηνική δράση, μετατρέπεται σε θεατή-ήρωα ή ηθοποιό, θεατή-συμμέτοχο, ικανό να αντιμετωπίζει το εκάστοτε δρώμενο αναφορικά με τον εαυτό του (Chinna 2003: 165-166). Και στις τρεις περιπτώσεις το θέατρο συσχετίζει την τέχνη με τη ζωή και ο θεατής αντλεί από αυτή τη θεατρική του εμπειρία γνώση για την κοινωνική του κατάσταση.

Στο σημείο αυτό, θα μπορούσε να ανιχνευθεί μια επιφανειακή αντίφαση ανάμεσα στο θέατρο του Boal και του Brecht, από τη στιγμή που το *ΘτΚ* προτρέπει τον θεατή να εισχωρήσει στο δράμα, κάτι που θα μπορούσε -ίσως- να λειτουργήσει ψευδαισθητικά. Στην πραγματικότητα, όμως, και οι δύο θεωρίες μοιράζονται έναν στόχο: να καταστεί δυνατό για τους θεατές να γνωρίσουν, ταυτόχρονα με τη δραματική κατάσταση που βιώνουν, την πραγματικότητα της κοινωνικής τους κατάστασης. Ο ιδανικός μπρεχτικός θεατής είναι σε θέση να εμπλακεί αλλά και να απεμπλακεί από τη δραματική κατάσταση, κυρίως σε επίπεδο συνειδητής πνευματικής διαδικασίας. Ο θεατής του *ΘτΚ* κάνει το ίδιο με τη διαφορά της φυσικής παρέμβασης. Και στις δύο περιπτώσεις, είναι ζωτικής σημασίας οι συμμετέχοντες, είτε ηθοποιοί είτε θεατές, να βιώνουν τον «δυϊσμό» της θεατρικής πράξης. Σε κάθε περίπτωση, οι συμμετέχοντες εξακολουθούν να αναγνωρίζουν τον εαυτό τους ως κοινωνικά όντα και την τέχνη ως κοινωνική πρακτική, ενώ συμφωνούν ότι η συνειδητοποίηση μπορεί να επιτευχθεί αποτελεσματικά μόνο με την προσεκτική διαχείριση της *ενσυναίσθησης* (*empathy*) (Babbage 2004: 42).

Αναφορικά με το θέατρο του Brecht, παρά την κατάργηση του *τέταρτου τοίχου* (Έσλιν, 2005: 175) και τις επίμονες προσπάθειες για κριτική ενεργοποίηση του κοινού, είναι φανερό ότι η σκηνή ανήκει ακόμα στους ηθοποιούς και στους χαρακτήρες τους (Boal 2006: 73). Θα έλεγε κανείς ότι το *Living Theatre* δρα περισσότερο ενοποιητικά, αντιμετωπίζοντας τα κοινωνικά ζητήματα που έχουν άμεση απήχηση στο κοινό, συσχετίζοντας την τέχνη με τη ζωή και δίνοντας στο κοινό την ευκαιρία της συμμετοχής (Cohen-Cruz, Schutzman 2006: 93). Ερχόμενος ο Boal, αντιστρέφει τη σχέση μεταξύ της

κοινωνικής εμπειρίας και του θεάτρου (Auslander 1997: 105) και δημιουργεί τις προϋποθέσεις για το πλέον ενοποιητικό, ίσως, θέατρο. Στο θέατρο του Boal δεν έχει απλά καταργηθεί ο *τέταρτος τοίχος*, αλλά έχει εισβάλει ο θεατής στη σκηνή, ο οποίος, αναλαμβάνοντας τον ρόλο του ηθοποιού, παίρνει θέση στα τεκταινόμενα και προτείνει λύσεις, εισβολή συμβολική για την εισβολή στη σκηνή της ζωής (Boal 2006: 74). Οι μαρξιστικές του θέσεις, λοιπόν, δεν στοχεύουν μόνο στην κριτική ενεργοποίηση του κοινού, αλλά στη χειραφέτησή του μέσω της συμμετοχικότητας. Έτσι, το θέατρο του Boal γίνεται ένας ανοιχτός χώρος συνδιαλλαγής και διάδρασης μέσα στον οποίο λαμβάνει χώρα η πάλη για τους κοινωνικούς μηχανισμούς της αλλαγής (Boal 2008: 97-98).

Θα μπορούσε, λοιπόν, να συναχθεί το συμπέρασμα ότι ενώ το *happening* προτείνει τη δράση ως τον μηχανισμό που θα επιφέρει την κοινωνική αφύπνιση, ο Boal προχωρά περισσότερο χρησιμοποιώντας τη δράση ως έρεισμα για να προτείνει την αντίδραση. Με τον τρόπο αυτό, θα έλεγε κανείς ότι η θεατρική του κοσμοθεωρία γυρνάει κατά κάποιο τρόπο πίσω στον Brecht και τη μαρξιστική διαλεκτική, αλλά την ενημερώνει με επιπλέον επίπεδα διάδρασης, διαδικαστικότητας και συμμετοχικότητας.

Επίλογος

Όπως εύστοχα σχολιάζει ο Πούχνερ, το ερώτημα που αφορά διαχρονικά στη σχέση αλληλεπίδρασης θεάτρου, κοινωνίας και πολιτικής είναι θέμα ευρείας και εν εξελίξει συζήτησης (Πούχνερ 2010: 316). Στην παρούσα διατριβή, που αναφέρεται στον 20^ο αιώνα, επιχειρήθηκε να εξεταστούν τα μέσα που κατέστησαν το θέατρο αποτελεσματικό εργαλείο πολιτικών μετασχηματισμών μέσω του συνδυασμού πολιτικής και αισθητικής.

Το *Επικό Θέατρο* του Brecht δημιουργείται για να λειτουργήσει ως εργαστήρι κοινωνικής αλλαγής. Μέσω της ενασχόλησής του με την ιστορική διάσταση και τις τεχνικές της *αποστασιοποίησης*, ο Brecht επιχειρεί να ανατρέψει τις ψευδαισθητικές βεβαιότητες των θεατών και να δημιουργήσει ένα θέατρο κριτικού στοχασμού (Παβίς 2006: 147-148).

Το *Living Theatre*, μέσω του *happening*, στοχεύει στη διέγερση της πολιτικής συνείδησης και στη διάδοση μιας ειρηνικής επανάστασης, ενώ προτάσσει το αίτημα για καλλιτεχνική εναντίωση σε κάθε αυθεντία και μαζική ιδεολογία και για απελευθέρωση από τις δεσμεύσεις. Υιοθετεί τη συλλογική εργασία σε επίπεδο συγγραφής και σκηνοθεσίας, τον σκηνικό αυτοσχεδιασμό, τη σκηνική λιτότητα και την απομάκρυνση από τους παραδοσιακούς θεατρικούς χώρους. Παράλληλα, απομακρύνεται από τα θεατρικά δεδομένα της εποχής καθιερώνοντας μια νέα θεατρική γλώσσα, βασισμένη στη σωματική έκφραση, ενώ απαρνείται τον σκηνικό ρεαλισμό. Τέλος, ευνοεί τη συμμετοχικότητα και διαδραστικότητα και θέτει, έτσι, νέους όρους επικοινωνίας με το κοινό (Ιωαννίδης 2011: 257, Μποζίζιο 2010: 333-337).

Πειραματιζόμενος με διάφορες μορφές του θεάτρου αλληλεπίδρασης και του πολιτικού θεάτρου, ο Boal, μέσω του *ΘτΚ*, προτείνει ένα θέατρο ελευθερίας, ενημέρωσης και καταγγελίας για τις καταπιεστικές δομές και ενδυνάμωσης των ευαίσθητων κοινωνικά

ομάδων. Οι μέθοδοι του *ΘτΚ* φαίνεται πως καλύπτουν σε μεγάλη έκταση τις δυνατότητες εμπλοκής του κοινού στη θεατρική διαδικασία (Babbage 2004: 1-3).

Παράλληλα, φανερώνεται η απήχηση των παραπάνω θεατρικών τεχνικών στον 21^ο αιώνα. Δεδομένης της κυριαρχίας των υπολογιστών και του διαδικτύου ως το πρωταρχικό μέσο ενημέρωσης, επικοινωνίας, ψυχαγωγίας και τέχνης, αυτές οι θεατρικές τεχνικές αναμεσοποιούνται και εμφανίζονται σε νέα πλαίσια συλλογικότητας και κοινωνικής αφύπνισης, αντικατοπτρίζοντας και τις εξελίξεις που ορίζουν την εποχή μας (Auslander 2008: xii, Felner, Orenstein 2006: 43-44). Η «διάνοιξη των συνόρων» και η ελεύθερη μετακίνηση ιδεών μέσα από το διαδίκτυο έδωσε τη δυνατότητα μιας πλήρους ελευθερίας λόγου και ενός μόνιμα ανοιχτού διαλόγου στην τέχνη (Πατσαλίδης 2016: 37).

Σε αυτό, λοιπόν, το πλαίσιο της ελεύθερης πρόσβασης στην πληροφορία, οι τεχνικές που εξετάστηκαν μπορούν και βρίσκουν απήχηση στο σύγχρονο θεατρικό γίγνεσθαι μέσα από τη διάχυση και αλληλεπίδραση στοιχείων τους σε σύγχρονες θεατρικές παραγωγές που ευνοούν την πολυφωνία, τη συλλογικότητα στη γραφή και δημιουργία ή τη συμμετοχή του κοινού στη θεατρική διαδικασία (Πατσαλίδης 2016: 36). Ωστόσο, η ίδια η κοινωνία δεν φαίνεται να έχει αλλάξει, τελικά, πολύ από τότε που ο Σαρίκας έγραφε ότι «το σημερινό άτομο είναι αποκομμένο από την περιοχή της πολιτικής και τον χώρο λήψης των αποφάσεων, [...] και είναι βουτηγμένο στην Ιδεολογία της κατανάλωσης και τη λατρεία του περιττού και εφήμερου “αντικειμένου”, ως αποτέλεσμα της καπιταλιστικής εξέλιξης. Ο ελεύθερος χρόνος, προορισμένος για προσωπική κατανάλωση, καλύπτεται σήμερα από τις ετοιμοπαράδοτες συνταγές της “κοινωνίας της αφθονίας”: ραδιόφωνο, τηλεόραση, περιοδικά, εφημερίδες ευρείας κυκλοφορίας, κινηματογράφο» (Σαρίκας 1984: 10), και, φυσικά, στις μέρες μας, διαδίκτυο .

Στην παρούσα μελέτη, παρατηρήθηκε ότι η μετάβαση από το θέατρο του δημιουργού στο θέατρο του *δημιουργού-καταναλωτή* και από την τέχνη στην καλλιτεχνική έκφραση περνάει μέσα από θεατρικούς παράγοντες που αντιλαμβάνονται την τέχνη ως μορφή

επικοινωνίας ανάμεσα στον δημιουργό και το κοινό και ευνοούν τη συλλογικότητα και την αλληλεπίδραση ως συν-κίνηση, με στόχο την ώσμωση της αισθητικής και της πολιτικής στο θέατρο, υπό την έννοια της αλληλένδετης και αλληλοεξαρτώμενης σχέσης μεταξύ πολιτισμού και πολιτικής κοινωνίας. Στην εποχή μας, εποχή του εφήμερου, της μαζικής κατανάλωσης, της απολιτικής ή κομματικής κοινωνίας, οι προτάσεις και οι τεχνικές του Brecht, του *Living Theatre* και του Boal είναι σημαντικό να τίθενται διαρκώς σε ανοιχτό διάλογο με τη σύγχρονη θεατρική παραγωγή.

Εν κατακλείδι, συνάγεται ότι ο Brecht, μέσω του *Επικού Θεάτρου*, αφιερώνεται θεατρικά στη δημιουργία ταξικής συνείδησης. Από την άλλη, μέσα από τις σκηνικές έρευνες και τα αισθητικά ζητήματα που θέτει το *happening*, το *Living Theatre* στοχεύει στην ευαισθητοποίηση του κοινού πάνω σε φλέγοντα πολιτικά ζητήματα και στην απελευθέρωση του σώματος και του ατομικού υποσυνειδήτου. Τέλος, το *ΘτΚ* του Boal λειτουργεί ως εργαλείο ατομικής και συλλογικής συνειδητοποίησης και κοινωνικής αλλαγής. Αναλογιζόμενοι τα θεατρικά αυτά στάδια, παρατηρούμε ότι το αρχικό αίτημα για κοινωνική αφύπνιση μετουσιώνεται στην ιστορική θεατρική πορεία του 20^{ού} αιώνα, μέσα από τους τρεις σταθμούς που μελετήθηκαν, σε αίτημα για κοινωνική απελευθέρωση, για να καταλήξει σε αίτημα για κοινωνική χειραφέτηση.

Παράρτημα Α

Εργογραφία- Παραστασιολογία

Bertolt Brecht

Βάαλ (Baal, 1918): Πρώτη παράσταση: Λειψία, 18 Δεκεμβρίου 1923.

Τύμπανα μες στη νύχτα (Trommeln in der Nacht, 1918): Πρώτη παράσταση: Μόναχο, 20 Σεπτεμβρίου 1922.

Στη ζούγκλα των πόλεων (Im Dickicht der Städte, 1921-1923): Πρώτη παράσταση: Μόναχο, Μάιος 1923.

Η ζωή του Εδουάρδου II της Αγγλίας (Leben Eduards des Zweiten von England, 1923-1924, σε συνεργασία με τον Lion Feuchtwanger): Πρώτη παράσταση: Μόναχο, 18 Μαΐου 1924. Βασισμένο στον *Εδουάρδο II* του Christopher Marlowe.

Μικροαστικός Γάμος (Die Kleinburgerhochzeit, 1919): Πρώτη παράσταση: Φρανκφούρτη, 11 Δεκεμβρίου 1926. Μονόπρακτο.

Ο ζητιάνος, ή το ψόφιο σκυλί (Der Bettler oder Der tote Hund, 1919): Μονόπρακτο.

Το ξόρκισμα του διαβόλου (Er treibt einen Teufel aus, 1919): Μονόπρακτο.

Φως στο σκοτάδι (Lux in Tenebris, 1919): Μονόπρακτο.

Καλκούτα, 4 του Μάη (Kalkutta, 4. Mai, 1915): Σε συνεργασία με τον Feuchtwanger.

Άντρας γι' άντρα (Mann ist Mann, 1924-1925): Πρώτη παράσταση: Darmstadt, 26 Σεπτεμβρίου 1926.

Ο Ελεφαντάκος (Der Elefant, 1924-1925): Ιντερλούδιο για ένα διάλειμμα του Άντρας γι' άντρα

Η όπερα της πεντάρας (Die Dreigroschenoper, 1928): Πρώτη παράσταση: Βερολίνο, 31 Αυγούστου 1928. Μουσική του Kurt Weill. Βασισμένο στην *Όπερα του ζητιάνου* του John Gay.³⁸

Χάπυ Εντ (Happy End, 1928-1929): Πρώτη παράσταση: Βερολίνο, 31 Αυγούστου 1929. Σε συνεργασία με την Elisabeth Hauptmann. Μουσική του Kurt Weill.

Η Πτήση του Λίντμπεργκ (Der Lindberghflug, 1928-1929): Πρώτη παράσταση: στη μουσική εβδομάδα του Baden-Baden, το 1929. Ραδιοφωνικό έργο για νέους.

Fatzer 3 (Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer, 1930): Δύο σκηνές από ανολοκλήρωτο έργο.

Η άνοδος και η πτώση της πολιτείας του Μαχαγκόνυ (Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny, 1927-1928): Πρώτη παράσταση: Λειψία, Μάρτιος 1930. Μουσική του Kurt Weill.

Το Διδακτικό Έργο του Μπάντεν (Das Badener Lehrstück, 1928-1929): Πρώτη παράσταση: Baden-Baden, καλοκαίρι 1929. Μουσική του Paul Hindemith.

Εκείνος που λέει Ναι (Der Jasager, 1929-1930): Πρώτη παράσταση: Βερολίνο, 1930. Μουσική του Kurt Weill.

Εκείνος που λέει Όχι (Der Neinsager, 1930)

Το Φουρναράδικο (Der Brotladen, 1929-1930)

Η Αγία Ιωάννα των Σφαγείων (Die heilige Johanna der Schlachthöfe, 1929-1930): Πρώτη παράσταση: Αμβούργο, 30 Απριλίου 1959.

Τα Μέτρα (Die Maßnahme, 1930): Πρώτη παράσταση: Βερολίνο, 10 Δεκεμβρίου 1930. Μουσική του Hanns Eisler.

Η Εξαίρεση και ο Κανόνας (Die Ausnahme und die Regel, 1930): Πρώτη παράσταση: Παρίσι, 1947, στα γαλλικά. Μουσική του Paul Dessau.

³⁸ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τη μπρεχτική μεταφορά του έργου του John Gay, βλ. Thomson, Sacks, 2007: 81-83.

Η Μάνα (Die Mutter, 1930-1932): Πρώτη παράσταση: Βερολίνο, 12 Ιανουαρίου 1932. Μουσική του Paul Dessau.

Στρογγυλοκέφαλοι και Σουβλεροκέφαλοι (Die Rundköpfe und die Spitzköpfe, 1932-1934): Πρώτη παράσταση: Κοπεγχάγη, 4 Νοεμβρίου 1936. Μουσική του Hanns Eisler.

Άννα Άννα (ή Τα Επτά Θανάσιμα Αμαρτήματα των Μικροαστών)(Die sieben Todsünden der Kleinbürger, 1933): Πρώτη παράσταση: Παρίσι, Ιούνιος του 1933. Μουσική του Kurt Weill.

Τρόμος και Αθλιότητα του Γ' Ράιχ (Furcht und Elend des Dritten Reiches, 1935-1938): Πρώτη παράσταση: Παρίσι, Μάιος 1938.

Τα Τουφέκια της Σενιόρας Καρράρ (Die Gewehre der Frau Carrar, 1937): Πρώτη παράσταση: Παρίσι, Οκτώβριος 1937. Μονόπρακτο.

Η Μάνα Κουράγιο και τα Παιδιά της (Mutter Courage und ihre Kinder, 1939): Πρώτη παράσταση: Ζυρίχη, 19 Απριλίου 1941.

Η Δίκη του Λούκουλου (Das Verhör des Lukullus, 1939): Πρώτη παράσταση: Βερολίνο, 12 Οκτωβρίου 1951.

Η Ζωή του Γαλιλαίου (Leben des Galilei, 1938-1939): Πρώτη παράσταση: Ζυρίχη, 9 Σεπτεμβρίου 1943. Μουσική του Hanns Eisler.

Ο Καλός Άνθρωπος του Σε Τσουάν (Der gute Mensch von Sezuan, 1938-1940): Πρώτη παράσταση: Ζυρίχη, 4 Φεβρουαρίου 1943.

Ο Κύριος Πούντιλα κι ο Δούλος του (Herr Puntila und sein Knecht Matti, 1940-1941): Πρώτη παράσταση: Ζυρίχη, 5 Ιουνίου 1948.

Η άνοδος του Αρθούρου Ουί (Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui, 1941): Πρώτη παράσταση: Στουτγάρδη, Νοέμβριος 1958.

Τα Οράματα της Σιμόν Μασάρ (Die Gesichte der Simone Machard, 1941): Πρώτη παράσταση: Φρανκφούρτη, 8 Μαρτίου 1957.

Ο Σβέικ στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο (Schweyk im Zweiten Weltkrieg, 1941-1944): Πρώτη παράσταση: Βαρσοβία, 17 Ιανουαρίου 1957.

Η ζωή του Κομφούκιου (Leben des Konfutse, πριν το 1944).

Ο Κύκλος με την Κιμωλία (Der kaukasische Kreidekreis, 1944-1945): Πρώτη παράσταση: Notthfield Μινεσότα, 1948.

Αντιγόνη του Σοφοκλή-επεξεργασία (Bearbeitung Sophokles – Antigone, 1948): Πρώτη παράσταση: Chur Ελβετίας, Φεβρουάριος 1948.

Οι Μέρες της Κομμούνας (Die Tage der Commune, 1948-1949): Πρώτη παράσταση: Chemnitz, Νοέμβριος 1956.

Ο Ιδιαίτερος δάσκαλος του Jakob Michael Reinhold Lenz-επεξεργασία (Bearbeitung Jakob Michael Reinhold Lenz – Der Hofmeister, 1950): Πρώτη παράσταση: Βερολίνο, 15 Απριλίου 1950.

Αναφορά στο Χέρνμπουργκ (Herrnburger Bericht, 1951): Πρώτη παράσταση: Ανατολικό Βερολίνο, καλοκαίρι 1951.

Η Δίκη της Ζαν ντ' Αρκ στη Ρουέν 1453 της Άννας Σέγκερς-επεξεργασία (Bearbeitung Anna Seghers – Der Prozess der Jeanne d'Arc in Rouen 1431, 1952).

Δον Ζουάν του Μολιέρου-επεξεργασία (Bearbeitung Molière – Don Juan, 1952): Πρώτη παράσταση: Berliner Ensemble, 16 Νοεμβρίου 1953.

Κοριολάνος του Ουίλλιαμ Σαίξπηρ-επεξεργασία (Bearbeitung William Shakespeare – Coriolanus, 1952-1953).

Τρομπέτες και Τύμπανα (Pauken und Trompeten): Πρώτη παράσταση: Schiffbauerdamm, 1956.

Τουραντό ή το συνέδριο των ασπρορουχάδων (Turandot oder Der Kongreß der Weißwäscher).³⁹

³⁹ Τα στοιχεία των θεατρικών έργων έχουν αντληθεί από το βιβλίο Έσσλιν, Μ. 2005. *Μπρεχτ. Ο άνθρωπος και το έργο του*, μτφρ. Φ. Κονδύλης, Αθήνα: Δωδώνη.

Παράρτημα Β

Εργογραφία- Παραστασιολογία

Living Theatre

Childish Jokes του Paul Goodman: Νέα Υόρκη, 789 West End Avenue, 15 Αυγούστου 1951. Σκηνοθεσία της Judith Malina.

Ladies' Voices της Gertrude Stein: Νέα Υόρκη, 789 West End Avenue, 15 Αυγούστου 1951 και Cherry Lane Theatre, 2 Μαρτίου 1952. Σκηνοθεσία της Judith Malina.

He Who Says Yes and He Who Says No του Bertolt Brecht: Νέα Υόρκη, 789 West End Avenue, 15 Αυγούστου 1951. Σκηνοθεσία της Judith Malina

The Dialogue of the Manikin and the Young Man του Federico García Lorca: Νέα Υόρκη, 789 West End Avenue, 15 Αυγούστου 1951. Σκηνοθεσία της Judith Malina

Doctor Faustus Lights the Lights της Gertrude Stein: Νέα Υόρκη, Cherry Lane Theatre, 2 Δεκεμβρίου 1951. Σκηνοθεσία της Judith Malina. Σκηνική σύλληψη του Julian Beck.

Beyond the Mountains του Kenneth Rexroth: Νέα Υόρκη, Cherry Lane Theatre, 30 Δεκεμβρίου 1951. Σκηνοθεσία και Σκηνική σύλληψη του Julian Beck.

An Evening of Bohemian Theatre: Νέα Υόρκη, Cherry Lane Theatre, 2 Μαρτίου 1952. Σκηνοθεσία της Judith Malina. Σκηνική σύλληψη του Julian Beck.

Sweeney Agonistes του T. S. Eliot: Νέα Υόρκη, Cherry Lane Theatre, 2 Μαρτίου 1952.

Desire Trapped by the Tail του Pablo Picasso: Νέα Υόρκη, Cherry Lane Theatre, 2 Μαρτίου 1952.

Faustina του Paul Goodman: Νέα Υόρκη, Cherry Lane Theatre, 25 Μαΐου 1952. Σκηνοθεσία της Judith Malina. Σκηνική σύλληψη του Julian Beck.

Ubu the King του Alfred Jarry: Νέα Υόρκη, Cherry Lane Theatre, 5 Αυγούστου 1952.

The Heroes του John Ashbery: Νέα Υόρκη, Cherry Lane Theatre, 5 Αυγούστου 1952.

Σκηνοθεσία της Judith Malina. Σκηνική σύλληψη του Julian Beck.

The Age of Anxiety του W. H. Auden: Νέα Υόρκη, The Studio 100th Street, 18 Μαρτίου 1954. Σκηνοθεσία της Judith Malina. Σκηνική σύλληψη του Julian Beck.

The Spook Sonata του August Strindberg: Νέα Υόρκη, The Studio 100th Street, 3 Ιουνίου 1954. Σκηνοθεσία της Judith Malina. Σκηνική σύλληψη του Julian Beck. *Orpheus* του Jean Cocteau: Νέα Υόρκη, The Studio 100th Street, 30 Σεπτεμβρίου 1954. Σκηνοθεσία της Judith Malina. Σκηνική σύλληψη του Julian Beck.

The Idiot King του Claude Fredericks: Νέα Υόρκη, The Studio 100th Street, 2 Δεκεμβρίου 1954. Σκηνοθεσία του Richard Edelman. Σκηνική σύλληψη του Julian Beck.

Tonight We Improvise του Luigi Pirandello: Νέα Υόρκη, The Studio 100th Street, 17 Φεβρουαρίου 1955, Νέα Υόρκη, The Living Theatre Playhouse, 6 Νοεμβρίου 1959. Σκηνοθεσία και Σκηνική σύλληψη του Julian Beck.

Phèdre του Jean Racine: Νέα Υόρκη, The Studio 100th Street, 29 Μαΐου 1955. Σκηνοθεσία του Richard Edelman. Σκηνική σύλληψη του Julian Beck.

The Young Disciple του Paul Goodman: Νέα Υόρκη, The Studio 100th Street, 12 Οκτωβρίου 1955. Σκηνοθεσία της Judith Malina. Σκηνική σύλληψη του Julian Beck.

Many Loves του William Carlos Williams: Νέα Υόρκη, The Living Theatre Playhouse, 13 Ιουνίου 1959, Ρώμη, Teatro Parioli, 14 Ιουνίου 1961. Σκηνοθεσία και Σκηνική σύλληψη του Julian Beck.

The Cave at Machpelah του Paul Goodman: Νέα Υόρκη, The Living Theatre Playhouse, 30 Ιουνίου 1959. Σκηνοθεσία και Σκηνική σύλληψη του Julian Beck.

The Connection του Jack Gelber: Νέα Υόρκη, The Living Theatre Playhouse, 30 Ιουλίου 1959, Λονδίνο, Duke of York's Theatre, Φεβρουάριος 1961, Ρώμη, Teatro Parioli, 13 Ιουνίου 1961, Νέα Υόρκη, 21 Clinton Street, The Living Theatre, 31 Δεκεμβρίου 2008. Σκηνοθεσία της Judith Malina. Σκηνική σύλληψη του Julian Beck.

The Theatre of Chance: The Marrying Maiden του Jackson Mac Low: Νέα Υόρκη, The Living Theatre Playhouse, 22 Ιουνίου 1960. Σκηνοθεσία της Judith Malina και του Julian Beck. Σκηνική σύλληψη του Julian Beck.

Women of Trachis του Ezra Pound (Σοφοκλής): Νέα Υόρκη, The Living Theatre Playhouse, 22 Ιουνίου 1960. Σκηνοθεσία της Judith Malina και του Julian Beck. Σκηνική σύλληψη του Julian Beck.

In the Jungle of the Cities του Bertolt Brecht: Νέα Υόρκη, The Living Theatre Playhouse, 20 Δεκεμβρίου 1960. Σκηνοθεσία της Judith Malina. Σκηνική σύλληψη του Julian Beck.

The Apple του Jack Gelber: Νέα Υόρκη, The Living Theatre Playhouse, 7 Δεκεμβρίου 1961. Σκηνοθεσία της Judith Malina. Σκηνική σύλληψη του Julian Beck.

Man is Man του Bertolt Brecht: Νέα Υόρκη, The Living Theatre Playhouse, 18 Σεπτεμβρίου 1962. Σκηνοθεσία και Σκηνική σύλληψη του Julian Beck.

The Brig του Kenneth H. Brown: Νέα Υόρκη, The Living Theatre Playhouse, 16 Μαΐου 1963, Νέα Υόρκη, 21 Clinton Street, The Living Theatre, 26 Απριλίου 2007. Σκηνοθεσία της Judith Malina. Σκηνική σύλληψη του Julian Beck.

Περιοδεία στην Ευρώπη: Λονδίνο, Mermaid Theatre, 2 Σεπτεμβρίου 1964, Τορίνο, Teatro Gobetti, 16 Μαρτίου 1965.

Mysteries and Smaller Pieces του Living Theatre: Παρίσι, Boulevard Raspail, 26 Οκτωβρίου 1964, Ρώμη, Teatro Eliseo, 12 Μαρτίου 1965. Συλλογική δημιουργία.

The Maids του Jean Genet: Βερολίνο, Forum Theater, 26 Φεβρουαρίου 1965, Τορίνο, Palazzo Carignano, 3 Νοεμβρίου 1966. Σκηνοθεσία της Judith Malina. Σκηνική σύλληψη του Julian Beck.

Frankenstein του Living Theatre: Βενετία, Teatro La Perla, 26 Σεπτεμβρίου 1965. Συλλογική δημιουργία.

The Antigone of Sophocles του Bertolt Brecht: Krefeld, Stadttheater, 19 Φεβρουαρίου 1967, Τορίνο, Palazzo Carignano, 13 Μαρτίου 1967, Θεσσαλονίκη, Teatro Nazionale, 19 Οκτωβρίου 1979, Fermo, Teatro dell'Aquila, 17 Νοεμβρίου 1979. Σκηνοθεσία της Judith Malina. Σκηνική σύλληψη του Julian Beck.

Paradise Now του Living Theatre: Avignone, Cloître des Carmes, 22 Ιουλίου 1968, Τορίνο, Teatro Alfieri, 20 Οκτωβρίου 1969. Συλλογική δημιουργία.

The Legacy of Cain (a series of street theatre performances) του Living Theatre: 1970-1978.

Christmas Cake for the Hot Hole and the Cold Hole του Living Theatre: San Paolo, 23 Δεκεμβρίου 1970.

Rites and Visions of Transformation του Living Theatre: 1970.

Six Dreams About Mother του Living Theatre: 1971.

Seven Meditation on Political Sado-Masochism του Living Theatre: Chapel Hill, 2 Απριλίου 1973, Βενετία, Chiesa di San Lorenzo, La Biennale, 18 Οκτωβρίου 1975.

Strike Support Oratorium του Living Theatre: Pittsburgh, 1973.

Turning the Earth του Living Theatre: 1975

Six Public Acts του Living Theatre: Pittsburgh, 6 Μαΐου 1975, Βενετία, Piazza San Marco, La Biennale, 15 Οκτωβρίου 1975.

The Destruction of the Money Tower του Living Theatre: Pittsburgh, 1975, Βενετία, Chiesa di San Lorenzo, La Biennale, 20 Οκτωβρίου 1975.

Turning the Violence του Living Theatre: Venaria Reale, Απρίλιος 1976.

Where Does the Violence Come From? του Living Theatre: 1976.

Why Are We Afraid of Sexual Freedom? του Living Theatre: Messina, Palestra Juvara Ιούλιος 1976.

The End of the World του Living Theatre: Cosenza, Σεπτέμβριος 1976.

The New World του Living Theatre: Cosenza, Σεπτέμβριος 1976.

Where Do We Come From? Who Are We? Where Are We Going? του Living Theatre: Γένοβα, Ospedali Psichiatrici Cogoletto e Il Quarto, Οκτώβριος 1976.

Breaking Our Silence του Living Theatre : Faenza, Νοέμβριος 1976 .

Monday, Tuesday, Wednesday, Is There Something Wrong with the Way We Work? του Living Theatre: Νάπολη, Università Orientale, Δεκέμβριος 1976.

Unemployment, Work, Power and Exploration του Living Theatre: Νάπολη, Δεκέμβριος 1976.

Brothers, Don't Shoot! του Living Theatre: Νάπολη, Ιανουάριος 1977.

The Body of Giuseppe Pinelli του Living Theatre: Νάπολη, Ottavo Liceo Scientifico, Ιανουάριος 1977.

Free Theatre του Living Theatre: Παρίσι, Université de Vincennes, Φεβρουάριος 1977.

Workers Working, Lovers Loving, Workers Not Working, Lovers Not Loving του Living Theatre: Bologna, Inceneritore Amniu, Ιούνιος 1977.

Can I Kill You? του Living Theatre: Parco Nazionale degli Abruzzi, Ιούλιος 1977.

Fear and Flying February του Living Theatre: Φρανκφούρτη, Frankfurt University, 1978.

The Box Play του Living Theatre: Φρανκφούρτη, Φεβρουάριος 1978.

Prometheus at the Winter Palace του Living Theatre: Prato, Teatro Metastasio, 24 Σεπτεμβρίου 1978. Κείμενο του Julian Beck. Σκηνοθεσία του Julian Beck και της Judith Malina. Σκηνική σύλληψη του Julian Beck και του Apollo Broom.

Masse Mensch του Ernst Toller: Μόναχο, Festival des Freien Theaters, 30 Μαΐου 1980, Santarcangelo di Romagna, Festival Internazionale del Teatro in Piazza, 2 Ιουλίου 1980. Σκηνοθεσία της Judith Malina. Σκηνική σύλληψη του Julian Beck.

The Yellow Methuselah του George Bernard Shaw και του Vasilij Kandinskij: Annemasse, Maison de la Culture, 21 Μαΐου 1982. Διασκευή και σκηνοθεσία του Hanon Reznikov. Σκηνική σύλληψη του Julian Beck.

The Archaeology of Sleep του Julian Beck: Nantes, Salle Paul Fort, 1 Ιουνίου 1983. Σκηνοθεσία της Judith Malina. Σκηνική σύλληψη του Julian Beck.

Theater I—Theater II—That Time του Samuel Beckett: Νέα Υόρκη, La Mama ETC, 8 Μαρτίου 1985. Σκηνοθεσία του Gerald Thomas. Σκηνική σύλληψη της Daniela Thomas.

Us της Karen Malpede: Νέα Υόρκη, Theater for the New City, Νοέμβριος 1987. Σκηνοθεσία της Judith Malina. Σκηνογραφία του Ilion Troya.

Poland/1931 του Jerome Rothenberg: Νέα Υόρκη, Charas, Απρίλιος 1988. Διασκευή και Σκηνοθεσία του Hanon Reznikov.

VKTMS: Orestes in Scenes του Michael McClure: Νέα Υόρκη, Theater for the New City, Δεκέμβριος 1988. Σκηνοθεσία της Judith Malina.

The Tablets του Armand Schwerner: Νέα Υόρκη, 272 East 3rd Street, The Living Theatre, Μάιος 1989. Διασκευή και Σκηνοθεσία του Hanon Reznikov. Σκηνική σύλληψη του Ilion Troya.

I and I της Else Lasker-Schüler: Νέα Υόρκη, 272 East 3rd Street, The Living Theatre, Σεπτέμβριος 1989. Σκηνοθεσία της Judith Malina. Μετάφραση και Διασκευή της Beate Hein Bennett. Σκηνική σύλληψη του Ilion Troya.

The Body of God του Living Theatre: Νέα Υόρκη, 272 East 3rd Street, The Living Theatre, Φεβρουάριος 1990. Σκηνοθεσία του Hanon Reznikov. Συλλογική δημιουργία με άστεγους.

German Requiem του Eric Bentley (διασκευή του *Die Familie Schroffenstein* του Heinrich Von Kleist): Νέα Υόρκη, 272 East 3rd Street, The Living Theatre, 1990. Σκηνοθεσία της Judith Malina.

Tumult, or Clearing the Streets: στους δρόμους της Νέας Υόρκης, 1990. Σκηνοθεσία του Hanon Reznikov. Συλλογική δημιουργία.

Rules of Civility and Decent Behavior in Company and in Conversation του George Washington: Ρώμη, Teatro delle Arti, Φεβρουάριος 1991. Διασκευή και Σκηνοθεσία του Hanon Reznikov. Σκηνική σύλληψη του Ilion Troya.

Waste του Hanon Reznikov: στους δρόμους της Νέας Υόρκης, 1991. Σκηνοθεσία της Judith Malina.

The Zero Method του Hanon Reznikov: Modena, Sala XXVI, 26 Ιανουαρίου 1992. Σκηνοθεσία της Judith Malina.

Anarchia του Hanon Reznikov: Νέα Υόρκη, Theater for the New City, 1993. Σκηνοθεσία του Hanon Reznikov.

Not in My Name του Living Theatre: στους δρόμους της Νέας Υόρκης, 1994. Σκηνοθεσία της Judith Malina. Συλλογική δημιουργία.

Utopia του Hanon Reznikov: Νέα Υόρκη, Ιταλία, Γερμανία, Φεβρουάριος 1996. Σκηνοθεσία της Judith Malina.

And Then The Heavens Closed.. της Joanie Fritz Zosike και του Hanon Reznikov (βασισμένο στο *The Memoirs of Gliickel of Hameln*): Νέα Υόρκη, Jewish Museum, 15 Δεκεμβρίου 1996. Σκηνοθεσία του Hanon Reznikov.

Capital Changes του Hanon Reznikov: Νέα Υόρκη, Theater for the New City, Ιούνιος 1998, Pontedera, Teatro di Via Manzoni, 15 Οκτωβρίου 1998. Σκηνοθεσία της Judith Malina.

Quality of Life Crimes του Hanon Reznikov: Νέα Υόρκη, Chez La Roe, 19 Δεκεμβρίου 1999. Σκηνοθεσία της Judith Malina.

Resistance του Living Theatre: Rocchetta Ligure, Centro Living Europa, 21 Νοεμβρίου 2000, Νέα Υόρκη, Chashama, Φεβρουάριος 2001. Κείμενο του Hanon Reznikov. Σκηνοθεσία της Judith Malina.

Resist Now! του Living Theatre: Νέα Υόρκη, W.E.F, 31 Ιανουαρίου 2002. Κείμενο του Hanon Reznikov, του Allen Ginsberg και του Lawrence Ferlinghetti. Σκηνοθεσία της Judith Malina.

A Dream of Water του Living Theatre: Νέα Υόρκη, Φεβρουάριος 2003. Κείμενο του Hanon Reznikov. Σκηνοθεσία της Judith Malina.

Enigmas του Hanon Reznikov (εμπνευσμένο από τα τελευταίες σημειώσεις του Julian Beck): Naples, Castel Sant'elmo, 27 Σεπτεμβρίου 2003. Σκηνοθεσία της Judith Malina.

Howling in the Street του Living Theatre: Νέα Υόρκη, Σεπτέμβριος 2005. Σκηνοθεσία της Judith Malina.

No Sir! an anti-military protest του Living Theatre: Στους δρόμους της Νέας Υόρκης, Μάιος 2006.

Maudie and Jane του Luciano Nattino: Νέα Υόρκη, 21 Clinton Street, The Living Theatre, Σεπτέμβριος 2007. Σκηνοθεσία του Hanon Reznikov.

Eureka! του Hanon Reznikov και της Judith Malina: Νέα Υόρκη, 21 Clinton Street, The Living Theatre, 1 Οκτωβρίου 2009. Σκηνοθεσία της Judith Malina.

Red Noir της Anne Waldman: Νέα Υόρκη, 21 Clinton Street, The Living Theatre, Φεβρουάριος 2009. Σκηνοθεσία της Judith Malina.

Korach της Judith Malina: Νέα Υόρκη, 21 Clinton Street, The Living Theatre, 8 Δεκεμβρίου 2010. Σκηνοθεσία της Judith Malina.

History of the World της Judith Malina: Νέα Υόρκη, 21 Clinton Street, The Living Theatre, 31 Δεκεμβρίου 2011. Σκηνοθεσία της Judith Malina.

Here We Are της Judith Malina: Νέα Υόρκη, 21 Clinton Street, The Living Theatre, 10 Ιανουαρίου 2013. Σκηνοθεσία της Judith Malina.

No Place to Hide της Judith Malina: Νέα Υόρκη, Clemente Soto Véllez Cultural and Education Center, 19 Μαρτίου 2014. Σκηνοθεσία της Judith Malina.

Undergroundzero festival: Νέα Υόρκη, 9 Ιουλίου 2014.

Burning Man: Nevada, Black Rock City, 25 Αυγούστου 2014.

Ideas City Festival: New York, New Museum, 30 Μαΐου 2015.

Geezer Festival: Vermont, Bread and Puppet Theater, 30 Μαΐου 2015.

Know Your Rites (Seven Meditations on Political Sadomasochism, Street performance pieces): Νέα Υόρκη, Michigan, Illinois, Missouri, Kansas, Colorado, Utah, California, Nevada, Arizona, Texas, Louisiana, Alabama, Tennessee, Washington D.C, 15 Αυγούστου-4 Σεπτεμβρίου 2016.^{40 41}

⁴⁰ Για την τελευταία καταγεγραμμένη περιοδεία, βλ. <https://www.indiegogo.com/projects/the-living-theatre-know-your-rites-tour--2#/> [05/03/2017].

⁴¹ Τα στοιχεία των παραστάσεων έχουν αντληθεί από τον επίσημο διαδικτυακό ιστότοπο του *Living Theatre*: <http://www.livingtheatre.org/ensemble> [05/03/2017].

Παράρτημα Γ1

Ενδεικτική

Παραστασιολογία

Augusto Boal

Θέατρο της Εικόνας (1976-1977)⁴²

Ο έρωτας: Σουηδία.

Η Οικογένεια: Πορτογαλία, Ηνωμένες Πολιτείες, Γαλλία.

Οι μετανάστες: Σουηδία.

Τρίτη Ηλικία: Σουηδία, Βραζιλία.

Η ανεργία: Γαλλία, Δανία, Πορτογαλία.

Αόρατο Θέατρο (1976-1977)⁴³

Σεξουαλική παρενόχληση: μετρό Παρισιού, γραμμή Βενσέν-Νεϊγύ.

Το μωρό της βασίλισσας Σίλβια: φεριμπότ στη Στοκχόλμη.

Ρατσισμός: ο Έλληνας: υπαίθρια εστιατόρια στη Σουηδία.

Ρατσισμός II: η μαύρη γυναίκα: φεριμπότ στη Στοκχόλμη.

Πικ-νικ στους δρόμους της Στοκχόλμης: πεζοδρόμιο στη Στοκχόλμη.

Τα παιδιά του κοινού: Σουηδία.

⁴² βλ. Μποάλ 2013: 60-64.

⁴³ βλ. Μποάλ 2013: 65-79.

Αόρατο Θέατρο στην τηλεόραση: TV Manchete, Aventura, 1988.

Θέατρο Φόρουμ (1977-1979)⁴⁴

Η αγροτική μεταρρύθμιση ιδωμένη από ένα παγκάκι: Πορτογαλία.

Λαϊκό δικαστήριο ενός Ριόν: Πορτογαλία.

Αρχηγίνα στη δουλειά, σκλάβα στο σπίτι: Παρίσι.

Επιστροφή στη δουλειά στην τράπεζα: Παρίσι.

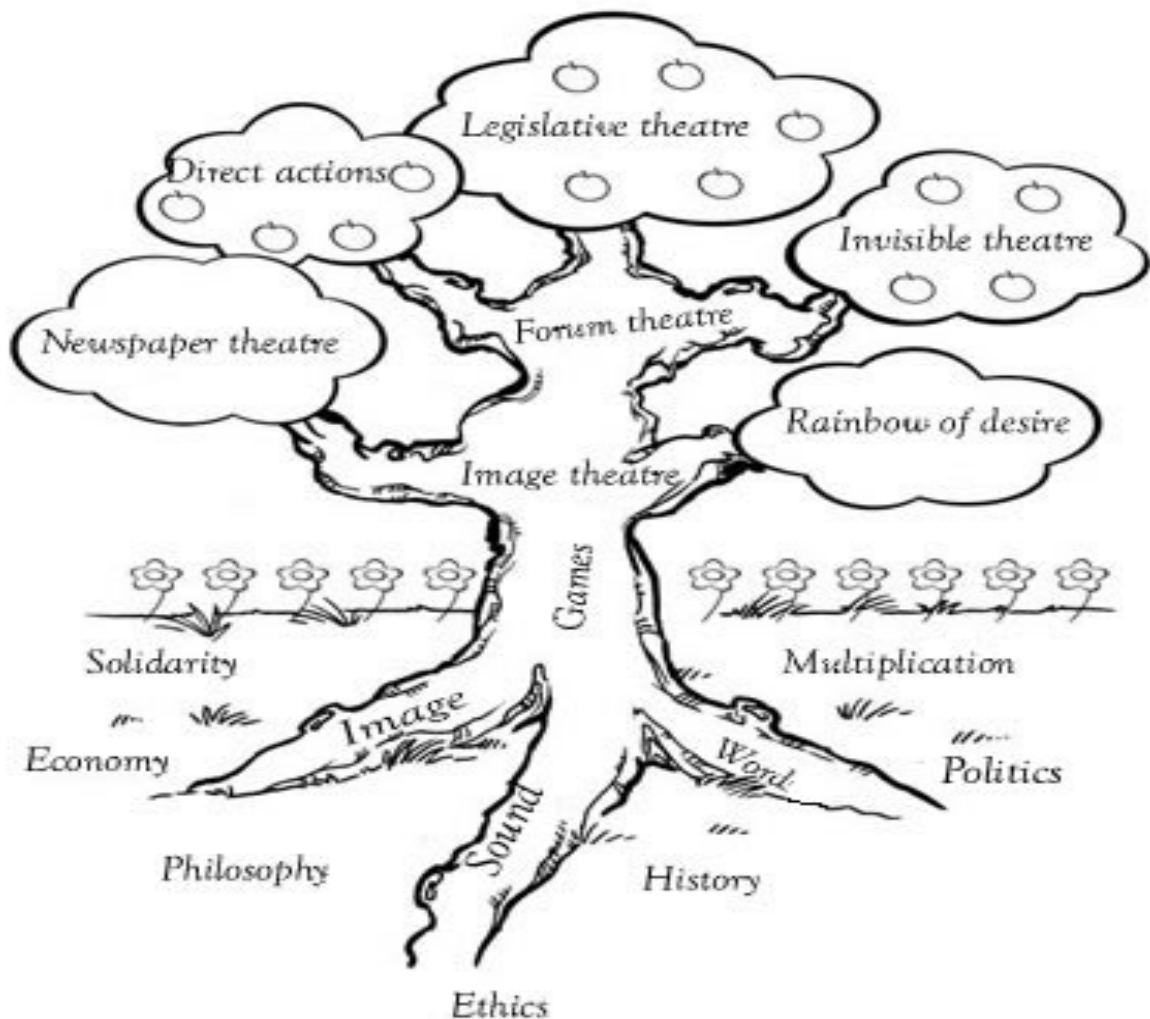
Το πυρηνικό εργοστάσιο: Σουηδία.

⁴⁴ βλ. Μποάλ 2013: 85-94.

Παράρτημα Γ2

Το Δέντρο του ΘτΚ⁴⁵

Tree of the Theatre of the Oppressed



⁴⁵ Η εικόνα έχει αντληθεί από: International Theatre of the Oppressed website, <http://jsirri.org/theatre-of-the-oppressed/> [30/05/2017].

Βιβλιογραφία

Ελληνόφωνη βιβλιογραφία:

Αδαμοπούλου, Α. (επιμ.) 2014. *Η Γλώσσα του Σώματος: Σημειώσεις για την performance*. Διημερίδα του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων: Σχολή Καλών Τεχνών.

Σαρίκας, Ζ. 1984. «Εισαγωγή», στο Αντόρνο, Λόβενταλ, Μαρκούζε, Χορκχάιμερ, *Τέχνη και Μαζική Κουλτούρα*, επιλογή κειμένων, μετάφραση και εισαγωγή Ζήσης Σαρίκας. Αθήνα εκδ. Ύψιλον. σ.σ. 9-25

Αριστοτέλης. 1937. *Περί Ποιητικής*, μτφρ. Σίμου Μενάρδου. Εισαγωγή, κείμενον και ερμηνεία Ι. Συκουτρή. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.

Γκόβας, Ν., Ζώνιου, Χ. (επιμ.) 2010. *ΘΕΑΤΡΟΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΑ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ με τεχνικές Θεάτρου Φόρουμ για την πρόληψη και την κοινωνική ενσωμάτωση: Διαφυγές ...από κάθε εξάρτηση, Μικρές σκηνές καθημερινής βίας*. Αθήνα: Πανελλήνιο Δίκτυο για το Θέατρο στην Εκπαίδευση και Ώσμωση - Κέντρο Τεχνών & Διαπολιτισμικής Αγωγής.

Έσσλιν, Μ. 2005. *Μπρεχτ. Ο άνθρωπος και το έργο του*, μτφρ. Φ. Κονδύλης, Αθήνα: Δωδώνη.

Θωμαδάκη, Μ. 2013. «Πρόλογος», στο Αουγκούστο Μποάλ, *Θεατρικά Παιχνίδια για Ηθοποιούς και Μη Ηθοποιούς*. Θεσσαλονίκη: Σοφία. σ.σ. 23-29.

Ιωαννίδης, Γ. 2011. «Η έννοια της Πρωτοπορίας στη διάρκεια της Δικτατορίας», στο Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου, *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής*. Αθήνα, 26-30 Ιανουαρίου 2011. σ.σ. 253-258.

Μάρκαρης, Π. 1982. *Ο Μπρεχτ και ο διαλεκτικός λόγος*. Αθήνα: Ιθάκη.

Μοσχοβάκης, Α. χ.χ. *Ιστορία του Κινηματογράφου: από των Αρχών μέχρι του Ομιλούντος*. Αθήνα: Κοτζιά.

Μπεκ, Τζ. 2000. *Η ζωή του Θεάτρου*, μτφ. Τασούλας Καραϊσκάκη. Αθήνα: Οδυσσέας.

Μποάλ, Α. 2013. *Θεατρικά Παιχνίδια για ηθοποιούς και μη ηθοποιούς*. Θεσσαλονίκη: Σοφία.

- Μποζιζιο, Π. 2010. *Ιστορία του Θεάτρου*, μτφρ. Ελίνα Νταρακλίτσα, τομ. β', 2η έκδοση. Αθήνα: Αιγόκερως
- Μπρεχτ, Μπ. 1974. «*Μικρό Όργανο για το Θέατρο*», μτφρ. Δημήτρης Μυράτ, Αθήνα: Πλειάς.
- Μπρεχτ, Μπ. 1977. *Ο Μπρεχτ ερμηνεύει Μπρεχτ*, μτφρ. Α. Βερυκοκάκη, Αθήνα: Νέα Σύνορα.
- Μπρεχτ, Μπ. 1990. «*Σκηνή του Δρόμου: Βασικό πρότυπο για επικό θέατρο*», στο *Αρχιτέκτονες του Σύγχρονου Θεάτρου*. Αθήνα: Δωδώνη. σ.σ. 83-93.
- Νεοφύτου-Γεωργίου, Σ. 2013. *Το τερατώδες στην ευρωπαϊκή δραματουργία του 20^{ού} αιώνα*, διδακτορική διατριβή. Αθήνα: ΕΚΠΑ.
- Παβίς, Π. 2006. *Λεξικό του Θεάτρου*, επιμ. Κώστα Γεωργουσόπουλου. Αθήνα: Gutenberg.
- Πατσαλίδης, Σ. 2016. «*Δοκιμασίες και αδιέξοδα της σύγχρονης θεατρικής κριτικής*», στο *Θέατρο Πόλις*, Διεπιστημονικό Περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες. Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου. σ.σ. 34-45.
- Πούχνερ, Β. 2010. *Θεωρητικά Θεάτρου*. Αθήνα: Παπαζήση.
- Τιμπλαλέξη, Ε. 2014. *Αναλογικά και ψηφιακά παιχνίδια ρόλων: η μαθησιακή και θεατρική διάσταση*, (διδακτορική διατριβή). Αθήνα: ΕΚΠΑ.
- Τιμπλαλέξη, Ε. 2016. «*Η θέση του προφορικού αυτοσχεδιασμού και του γραπτού λόγου στην υπόδυση στα ψηφιακά παιχνίδια ρόλων*», στο *Παράβασις*, Αθήνα: ΕΚΠΑ. σ.σ. 53-64.
- Τσίχλη, Α. 2008. *Πολιτικές και κοινωνικές συνιστώσες στο ευρωπαϊκό θέατρο του τέλους του 20^{ού} αιώνα, Μια μελέτη των performances και του θεάτρου της επινόησης*, διδακτορική διατριβή, Καλλιθέα: Πάντειο Πανεπιστήμιο Πολιτικών και Κοινωνικών Επιστημών.
- Φίσερ-Λίχτε, Ε. 2012. *Ιστορία Ευρωπαϊκού Δράματος και Θεάτρου: 2. Από τον Ρομαντισμό μέχρι Σήμερα*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Φλώρος, Α. Θ. 1983. «*Το εξπρεσιονιστικό και το Επικό Θέατρο*», στο *Θεατρική Αγωγή: Τομές στον Σκηνικό Χώρο*. Αθήνα: Ι.Δ. Αρσενίδη. σ.σ. 257-265.

Χαραλαμπίδης, Α. 1995. *Η Τέχνη του 20ού αιώνα: Τόμος III, Η Μεταπολεμική Περίοδος*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Χάρτνολ, Φ. 1980. *Ιστορία του θεάτρου*, μτφρ. Ρούλας Πατεράκη. Αθήνα: Υποδομή

Χάρτνολ, Φ. – Φάουντ, Π. (επιμ.) 2000. *Λεξικό του Θεάτρου*, μτφρ. Νίκου Χατζόπουλου. Αθήνα: Νεφέλη.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία:

Auslander, Ph. 1997. *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*. London, New York: Routledge.

Auslander, Ph. 2008. *LIVENESS: Performance in a mediatized culture*. 2nd Edition. London, New York: Routledge

Babbage, F. 2004. *Augusto Boal*. London, New York: Routledge.

Bloch, E. 1970. "'Entfremdung, Verfremdung': Alienation, Estrangement", in *The Drama Review: TDR*, Vol 15, No. 1, The MIT Press: p.p. 120-125.

Boal, A. 2001. *Hamlet and the Baker's Son: My life in Theatre and Politics*, trans. Adrian Jackson, Candida Blaker. London: Routledge.

Boal, A. 2006. *The Aesthetics of the Oppressed*, trans. Adrian Jackson. London, New York: Routledge.

Boal, A. 2008. *The Theatre of the Oppressed*, tr. Charles A. and Maria-Odilia Leal McBride. London: Pluto Press.

Boenisch, P. M., Ostermeier, Th. 2016. *The Theatre of Thomas Ostermeier*. London, New York: Routledge.

Brecht, B. 1974. "The Modern Theatre is the Epic Theatre", in *Bertolt Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, ed. & trans. John Willet. London: Methuen. p.p. 33-42.

Brown, T. K. 1973. «"Verfremdung" in Action at the Berliner Ensemble», in *The German Quarterly*, Vol 46, No. 4, Wiley on behalf of the American Association of Teachers of German. p.p. 525-539.

- Carlson, M. 1993. *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*, Expanded Edition. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Carlson, M. 2004. *Performance: A Critical Introduction*. 2nd edition. London, New York: Routledge.
- Chinna, S. 2003. *Performance: Recasting the Political in Theatre and Beyond*. Germany: Peter Lang.
- Cohen-Cruz, J., Schutzman, M. (Ed.) 1994. *Playing Boal*. London: Routledge.
- Cohen-Cruz, J. 2005. *Local Acts: Community-Based Performance in the United States*. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press.
- Cohen-Cruz, J., Schutzman, M. (Ed.) 2006. *A Boal Companion: Dialogues on theatre and cultural politics*. New York, London: Routledge.
- Etchells, T. 1999. *Certain Fragments: Contemporary Performance and Forced Entertainment*. London: Routledge.
- Felner, M., Orenstein, C. 2006. *The World of Theatre: Tradition and Innovation*. Boston: Pearson.
- Fortier, M. 2002. *Theory/ Theatre: An Introduction*. 2nd edition. London, New York: Routledge.
- Goffman, E. 1959. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday.
- Goffman, E. 1986. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Boston: Northeastern University Press.
- Govan, E., Nicholson, H., Normington, K. 2007. *Making a Performance: Devising Histories and Contemporary Practices*. London, New York: Routledge.
- Harvie, J. 2013. *Fair Play - Art, Performance and Neoliberalism*. Palgrave MacMillan.
- Kaprow, A. 2005a. "Excerpts from "Assemblages, Environments & Happenings"", in Sandford, M. R. (ed.) *Happenings and Other Acts*. London, New York: Routledge. p.p. 197-205.
- Kaprow, A. 2005b. "In Response: A Letter from Allan Kaprow", in Sandford, M. R. (ed.) *Happenings and Other Acts*. London, New York: Routledge. p.p. 184-185.

- Kirby, M. 2005a. "Happenings: An Introduction", in Sandford, M. R. (ed.) *Happenings and Other Acts*. London, New York: Routledge. p.p. 1-24.
- Kirby, M. 2005b. "The New Theatre", in Sandford, M. R. (ed.) *Happenings and Other Acts*. London, New York: Routledge. p.p. 25-39.
- Leach, R. 2013. *Theatre Studies: the basics*. 2nd edition. London, New York: Routledge.
- Mazali, T. 2011. "Social Media as a New Public Sphere", in *Leonardo*, Vol. 44, No. 3, The MIT Press: p.p. 290-291.
- Mueller, R. 1987. "Montage in Brecht", in *Theatre Journal*, Vol. 39, No. 4, Distancing Brecht, The Johns Hopkins University Press: p.p. 473-486.
- Mumford, M. 2009. *Bertolt Brecht*. London: Routledge.
- Nakajima, S. 2012. "Prosumption in Art", in *American Behavioral Scientist*, 56(4), Sage: p.p. 550–569.
- Oesmann, A. 2005. *Staging History: Brecht's Social Concept of Ideology*. NY: SUNY Press.
- Pawlowski, T. 1980. "The Concept of Happening", in *Concept Formation in the Humanities and the Social Sciences*. Dordrecht: D. Reidel p.p. 112-143.
- Pickering, K. 2005. *Key Concepts in Drama and Performance*. Palgrave MacMillan.
- Ritzer, G. Dean, P., Jurgenson, N. 2012. "The Coming of Age of the Prosumer", in *American Behavioral Scientist*, 56 (4). Sage: p.p. 379–398.
- Sandford, M. R. (ed.) 2005. *Happenings and Other Acts*. London, New York: Routledge.
- Schechner, R. 1988. *Performance Theory*. New York: Routledge.
- Sell, M. 2008. *Avant-garde Performance & the Limits of Criticism: Approaching the Living Theatre, Happenings/Fluxus, and the Black Arts Movement*. University of Michigan Press.
- Syssoyeva K., Proudfit, S. 2016. *Women, Collective Creation, and Devised Performance: The Rise of Women Theatre Artists in the Twentieth and Twenty-First Centuries*. Palgrave MacMillan.
- Thomson, P. & Sacks, G. (Ed.) 2007. *The Cambridge Companion to Brecht*, Cambridge: CUP.
- Tytell, J. 1995. *The Living Theatre: Art, Exile, and Outrage*. New York: Grove Press.

Puga, A. E. 2008. *Memory, Allegory, and Testimony in South American Theater*. London, New York: Routledge.

Unwin, St. 2014. *The Complete Brecht Toolkit*. London: Nick Hern Books.

Whitlock, K. L. 2004. *Theatre and the Video Game: Beauty and the Beast*, (dissertation). Ohio State University.

Διαδικτυακή βιβλιογραφία:

Αλτουσέρ, Λ. 1998. «Ο Μπρέχτ και η επανάσταση στη θεατρική πρακτική», στο *Θέσεις*, τεύχος 62.

http://www.theseis.com/index.php?option=com_content&task=view&id=615&Itemid=29 [12/02/2017].

Ζώνιου, Χ. 2003. «Το Θέατρο του Καταπιεσμένου», στο *Περιοδικό Εκπαίδευση & Θέατρο*, τεύχος 4. Πανελλήνιο Δίκτυο για το Θέατρο στην Εκπαίδευση.

<http://www.theatroedu.gr/Portals/38/main/images/stories/files/Magazine/T4/T4%20Zoniou.pdf>

Living Theatre, επίσημος διαδικτυακός ιστότοπος:

<http://www.livingtheatre.org/ensemble> [05/03/2017].

Μποάλ, Α. 1998. Συνέντευξη του Augusto Boal στην Ελευθερία Σαπουντζή, στην εφημερίδα *Βήμα*. <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=101365> [30/05/2017].

Μποέμη, Ν. 2012. «Το σώμα ως τόπος εμπειρίας και δράσης μέσω του Θεάτρου Εικόνων», στο Γκόβας, Ν., Κατσαρίδου, Μ., Μαυρέας, Δ. (επιμ.), *Θέατρο & Εκπαίδευση: δεσμοί αλληλεγγύης*. Αθήνα: Πανελλήνιο Δίκτυο για το Θέατρο στην Εκπαίδευση. σ.σ. 273-280.

<http://users.sch.gr/theatro/Praktika2012%20Gr/D10Mpoemi%20ndn%20Gr.pdf>

The International Theatre of the Oppressed Association:

www.theatreoftheoppressed.org [30/05/2017].

The Living Theatre KNOW YOUR RITES TOUR:

<https://www.indiegogo.com/projects/the-living-theatre-know-your-rites-tour--2#/>
[05/03/2017].