

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

**Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών Θεατρικές Σπουδές,
Υποκριτική και Σκηνοθεσία**

Μεταπτυχιακή Διατριβή



**Odin Teatret, Eugenio Barba: Barter και Θέατρο στην
Κοινότητα. Διερεύνηση μιας Προοπτικής Καλλιτεχνικής και
Κοινωνικοπολιτισμικής Σύμπραξης**

Κυριακή Αποστολοπούλου

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Αύρα Σιδηροπούλου**

Μάιος 2018

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

**Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών Θεατρικές Σπουδές,
Υποκριτική και Σκηνοθεσία**

Μεταπτυχιακή Διατριβή

**Odin Teatret, Eugenio Barba: Barter και Θέατρο στην
Κοινότητα. Διερεύνηση μιας Προοπτικής Καλλιτεχνικής και
Κοινωνικοπολιτισμικής Σύμπραξης**

Κυριακή Αποστολοπούλου

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Αύρα Σιδηροπούλου**

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

Μάιος 2018

Περίληψη

Το θεατρικό barter, όπως προσδιορίστηκε από τον Eugenio Barba και το Odin Teatret στις αρχές της δεκαετίας του '70 και ανατροφοδοτήθηκε έως σήμερα με το «θέατρο της αμοιβαιότητας», προτείνει ένα συμβάν, κατά τη διάρκεια του οποίου αποσπάσματα παράστασης, παραδοσιακά τραγούδια ή χοροί, επιδείξεις ακροβατικών, ποιήματα ή μονόλογοι αποτελούν το συναλλασσόμενο «νόμισμα» ανάμεσα σε δύο ομάδες δρώντων. Το σημείο εστίασης του θεατρικού barter δεν είναι το αντικείμενο της συναλλαγής, αλλά οι ίδιοι οι «συναλλασσόμενοι», η ενέργεια και το δυναμικό της διάδρασής τους.

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή επιχειρεί να διερευνήσει τη γένεση και την εξέλιξη των barters, όπως και τους μετασχηματισμούς και τους συσχετισμούς, οι οποίοι ενεργοποιούνται στη θεατρική πρακτική και στη συγκεκριμένη κοινωνικοπολιτική και πολιτισμική πραγματικότητα από τις πολιτιστικές αυτές συναντήσεις.

Summary

Eugenio Barba and the Odin Teatret embraced the theatrical barter in the early 1970s and continued to further develop it until today through the *theatre of reciprocity*. In Barba's notion, a barter is an event in which actions, fragments of plays, traditional songs and dances, displays of training exercises and acrobatics, poems or monologues consist the currency of exchange. The theatrical barter doesn't focus on the commodities exchanged, but on the traders and their interaction.

The current M.A. dissertation aims to examine the origins and the development of barter, the transformations and the interrelations that are generated for the theatrical practice and the socio-political and cultural context of the places and the communities involved.

Ευχαριστίες

Ο κύκλος των ευχαριστιών μιας μεταπτυχιακής διατριβής είθισται να αφιερώνεται σε όλους όσους υποστήριξαν τη συγγραφή της. Ωστόσο, αισθάνομαι την ανάγκη να ευχαριστήσω εκείνους, οι οποίοι προσέφεραν εμπόδια. Η οικονομική κρίση, η κοινωνική εξαθλίωση, η αδιέξοδη επαγγελματική προοπτική, η υποβάθμιση της αξίας της παιδείας και του πολιτισμού, η άδικη, άνιση και εχθρική αντιμετώπιση της διαφορετικότητας στην Ελλάδα και το εξωτερικό υπήρξαν το εφιαλτήριο για την έρευνα και συγγραφή αυτής της διατριβής ως απάντηση, αντίδραση, ισχυροποίηση και βεβαίωση μιας βαλλόμενης προσωπικής ταυτότητας.

Συμπαραστάτης στην προσπάθειά μου υπήρξε η επιβλέπουσα της διατριβής, Καθηγήτρια Αύρα Σιδηροπούλου, με το ανεξάντλητο πάθος της για το θέατρο και την έρευνα, την πολύτιμη καθοδήγηση, την επιστημονική και ηθική υποστήριξή της και την ευχαριστώ γι' αυτό. Τις ευχαριστίες μου εκφράζω και στις καθηγήτριες Άννα Τσίχλη και Σταματία Νεοφύτου Γεωργίου, οι οποίες δέχτηκαν να συμμετέχουν στην τριμελή επιτροπή αξιολόγησης. Θα ήθελα να ευχαριστήσω επίσης τον Eugenio Barba, τη Roberta Carreri και τον Kai Bredholt για τον πολύτιμο χρόνο που διέθεσαν, προκειμένου να με δεχτούν και να υποβληθούν σε συνεντεύξεις καταλυτικές για την έρευνά μου. Ευχαριστώ ιδιαίτερα την Julia Varley για την πολύτιμη αρθρογραφία της και τον Frans Winther για τη διακριτική βοήθειά του. Θερμές ευχαριστίες απευθύνω στη Sabrina Martello, υπεύθυνη των *Odin Teatret Archives*, για την καθοριστική συμβολή της στη μελέτη μου.

Τέλος, ευχαριστώ τον Αντώνη Διαμαντή και την Όμμα Στούντιο για το μακροχρόνιο θεατρικό ταξίδι. Πάνω από όλα, θα ήθελα να ευχαριστήσω την αδελφή μου, Κυβέλη Αποστολοπούλου για την ώθηση και τη συμπαράσταση σε ορισμένες δύσκολες στιγμές, τους γονείς μου, τον Βενιζέλο Βρέντζο και τα

παιδιά μου Οδυσσέα και Μελίτη για την υπομονή και την κατανόησή τους κάθε φορά που η μελέτη με ανάγκαζε να επιλέξω την απόσταση και τη «σιωπή ασυρμάτου».

What image do we have of a dreamer? A person who leaves the land and takes to the water. But not just to discover or to reach other shores. Some, although they seem to isolate themselves far out in the water, nevertheless wish to remain close to others. They try to build fragments of land upon the lake. These are the floating islands. The floating islands are not a means of making the vast waters of Texcoco and Titicaca useful and fertile. They are a means of survival.

The floating islands cannot be handed down to one's children; as soon as you cease maintaining it, your field ceases to exist. It is a small, unstable garden that bears fruit, but whose dimensions and whose very existence are conditioned by the currents. It is born out of the need to sink roots. But in an uprooted reality.

Eugenio Barba, *Theatre, Solitude, Craft, Revolt.*

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	1
1 Odin Teatret και Barter	6
1.1 Eugenio Barba και Odin Teatret	6
1.2 Ο όρος barter	9
2 Φιλοσοφικό υπόβαθρο των barters	11
2.1 Pyotr Kropotkin	11
2.2. Mikhail Bakhtin	13
3. Ιστορική αναδρομή: εν τη γενέσει	16
3.1 San Sperate και Orgosolo, Σαρδηνία / Ιανουάριος 1974	16
3.2 Carpignano Salentino, Ν.Ιταλία / Μάιος-Οκτώβριος 1974	22
3.3 Carpignano, Ν. Ιταλία και Σαρδηνία / Αύγουστος-Οκτώβριος 1975	30
4. Ιστορική αναδρομή: εν συνεχεία	32
4.1 Caracas, Βενεζουέλα / Απρίλιος-Μάιος 1976	32
4.2 Παρίσι, Γαλλία / Οκτώβριος 1977	36
4.3 Ayacucho, Περού / Μάιος 1978	37
4.4 Burkina Faso (Upper Volta), Δ. Αφρική / 1982	40
4.5 Bahía Blanca, Αργεντινή και Montevideo, Ουρουγουάη / Μάρτιος-Απρίλιος 1987	42
4.6 Headlong Harvest Feast, Hvidbjerg, Δανία και <i>Theatre of reciprocity</i> / 2003	45
5. Προδρομικές και παράλληλες πρακτικές	48
5.1 <i>Minstrels</i>	48
5.2 Θεατρικός οργανισμός <i>Gardzienice</i>	49
5.3 Peter Brook και Αφρική	52
5.4 Richard Schechner και «αισθητική εμπειρία»	55
6. Κοινωνικοπολιτικές και πολιτισμικές επιδράσεις	58
Επίλογος	63
Παράρτημα - Συνεντεύξεις	66
A.1 Συνέντευξη Eugenio Barba	66
A.2 Συνέντευξη Roberta Carreri	73
A.3 Συνέντευξη Kai Bredholt	78
Βιβλιογραφία	88

Εισαγωγή



Φωτογραφία του Tony D'Urso, Carpignano Salentino 1974. Η Iben Nagel Rasmussen παίζει τύμπανο, ενώ ο Nando Taviani κρέμεται από ένα σχοινί.

Ήταν κάποτε μια ομάδα περιπλανώμενων ηθοποιών που ζούσαν στη Δυτική Γιουτλάνδη. Ταξίδευαν σε χωριά και πόλεις, σκαρφάλωναν στο ψηλότερο κτίριο, έδεναν ένα σχοινί στη στέγη του και πέταγαν την άλλη άκρη του σχοινιού στον αέρα. Έπειτα, περπατούσαν πάνω σ' αυτό, αποφεύγοντας την παραμικρή λανθασμένη κίνηση, η οποία θα μπορούσε να διακινδυνεύσει την ισορροπία και την πορεία του ατόμου και ολόκληρης της ομάδας.[...] Τα χρόνια περνούσαν και οι

περιπλανώμενοι ηθοποιοί συνέχιζαν να κάνουν το ίδιο πράγμα. Δεν ανανεώθηκαν, δεν προσαρμόστηκαν στους καιρούς. Χρησιμοποιούσαν ένα σχοινί, για να φτάσουν στον ουρανό, αγνοώντας τις σύγχρονες τεχνολογικές εφευρέσεις: ελικόπτερα, αεριωθούμενα αεροσκάφη, πύραυλοι.[...] Μια μέρα εξαφανίστηκαν στο κενό. Το σχοινί τους αιωρήθηκε σ' έναν θυελλώδη ουρανό, βαρύ από μαύρα σύννεφα και διαπεράστηκε από μian αστραπή. Οι στάχτες ενός καμένου βιβλίου έπεσαν στη γη. Μια μόνο σελίδα είχε απομείνει ακέραιη. Έγραφε: «Εκείνο που πρέπει να πράξεις, πρέπει να το πράξεις. Και μην αμφιβάλλεις, μην αμφιβάλλεις» (Barba 2000, 201).

Για τους Ίνκας, «ο άνθρωπος είναι κινούμενη γη, γη που περπατά» (*el hombre es tierra que anda*) και για το Odin Teatret και τον Eugenio Barba, αυτό το περιπλανώμενο κομμάτι γης συνθέτει την πατρίδα και την εστία της προσωπικής και θεατρικής ζωής τους (Barba ό.π., 200). Το *barter* αποτελεί μια έκφραση των διαδοχικών αναπροσαρμογών, των μετέωρων γεφυρώσεων διαφορετικών κόσμων, της αναχώρησης και της επιστροφής στον εαυτό μέσω της συνάντησης με τον «Άλλο»: μια διαρκής κίνηση υπέρβασης απέναντι στο εμπόδιο, την αδυναμία, την ανάγκη, μια έμπρακτη, έμβια ανταπόκριση απέναντι στο ακατανόητο, ακατάληπτο, ανοίκειο, αλλόκοτο.

Ως τέτοιο, ανθίσταται σε παγιωμένες σταθερές και θεσμοθετημένες θεωρήσεις και υποχρεώνει την ερευνητική διαδικασία σε συνεχή αναπροσαρμογή και αναθεώρηση. Καθώς τα *barters* αποτελούν διαχρονικές και διατοπικές δράσεις συγκεκριμένων ανδρών και γυναικών, ατομικές θέσεις και πράξεις σε μια πολυσχιδή τοπογραφία και χρονική συνέχεια, υπόκεινται σε ποικιλομορφία και ροϊκότητα. Δεν συνάδουν με τη γραμμικότητα μιας ακαδημαϊκής εργασίας, η οποία καταλήγει σε ένα συμπέρασμα, γιατί δεν αποτελούν γραμμική διαδικασία, γιατί εξαρτώνται από τον άνθρωπο, ο οποίος δεν είναι ελεγχόμενος και αδιαφοροποίητος παράγοντας, αλλά και γιατί η αξία τους δεν έγκειται στα συμπεράσματα και τα αποτελέσματα, αλλά στη δημιουργία ενός χωροχρόνου για συνάντηση, σκέψη, αμφισβήτηση, έκφραση, συζήτηση κι αναγνώριση (Young-

Jahangeer 2017, 13). Επομένως, η συνεπής μελέτη τους απαιτεί ανοιχτή πραγματέυση, αποφεύγει τις ειδικές κατηγοριοποιήσεις και αρκείται στην καταγραφή και σύνθεση αυτής της διαλεκτικής πορείας χωρίς να αξιώνει τη μονιμότητα ενός πάγιου συμπεράσματος και τη γραμμικότητα ενός κλειστού επιλόγου. Η διατριβή αυτή επιχειρεί να εξετάσει την πρακτική των *barters* του Odin Teatret, υιοθετώντας τη μεταιχμιακή τους διάσταση. Δεν προσφέρει, δηλαδή, οριστικά και αμετάκλητα συμπεράσματα, αλλά ταυτίζεται με την ιδιαιτερότητα του αντικειμένου της έρευνάς της, το οποίο θέτει ερωτήματα και ερεθίζει αφετηρίες σκέψης.

Ένα μέρος της έρευνας διεξήχθη στο Odin Teatret, με αρχειακή μελέτη των βιβλιογραφικών πηγών των *Odin Teatret Archives*, καθώς και συζητήσεις με μέλη του θεάτρου, όπως η Julia Varley, η Else Marie Laukvik και ο Frans Winther, οι οποίοι παρείχαν τη ζώσα μαρτυρία τους και διευκόλυναν τη μελέτη με πρόσθετα ανέκδοτα άρθρα. Η έρευνα συμπληρώθηκε από συνεντεύξεις του Eugenio Barba, της Roberta Carreri, η οποία συμμετείχε στα πρώτα *barters* του Odin Teatret ήδη το 1974, και του ηθοποιού Kai Bredholt, ο οποίος συνεχίζει την παράδοση των *barters*, εξελίσσοντάς τα μέσα από την πιο σύγχρονη φόρμα του *theatre of reciprocity*. Σημειώνουμε, επιπλέον, ότι η γράφουσα έχει συμμετάσχει σε κύκλους εκπαιδευτικών σεμιναρίων, παρουσιάσεις και συναντήσεις με το Odin Teatret στην Ελλάδα και το εξωτερικό, καθώς είναι η ίδια περφόρμερ της θεατρικής ομάδας *Omma Studio* (Όμμα Στούντιο), η οποία συνδέεται με το Odin σε επίπεδο καλλιτεχνικό και εκπαιδευτικό εδώ και πολλά χρόνια, ενώ επιπλέον είναι συνδιοργανωτής του ευρωπαϊκού προγράμματος *Caravan Next*¹ (Καραβάνι, η

¹ Το *Caravan Next* είναι ένα μεγάλης κλίμακας κοινωνικό, συλλογικό πρόγραμμα για το θέατρο στην Κοινότητα, το οποίο συνδέει επαγγελματίες καλλιτέχνες με κοινότητες και πολίτες μέσα σε ένα δίκτυο θεατρικών οργανισμών και πολιτιστικών ιδρυμάτων της Ευρώπης. Το Καραβάνι έχει διάρκεια τέσσερα χρόνια (2015-2019) και απαρτίζεται από δεκατρείς συνδιοργανωτές και τριάντα συνεργάτες από όλη την Ευρώπη. Το Nordisk Teaterlaboratorium / Odin Teatret είναι ο κύριος διοργανωτής (*lead partner*) του Καραβανιού, έχοντας την ευθύνη του συντονισμού και της διοίκησής του. Το πρόγραμμα έχει σκοπό να παρακινήσει κάθε κοινότητα, κάθε άτομο να αναλογιστεί τον ενεργό ρόλο του ως Ευρωπαίος πολίτης, σεβόμενος τις σύγχρονες κοινωνικοπολιτικές και πολιτισμικές προκλήσεις, και να οραματιστεί την Ευρώπη του μέλλοντος.

Συνέχεια). Το γεγονός αυτό αφενός εισάγει ένα αναπόφευκτο στοιχείο υποκειμενισμού στην έρευνα, αφετέρου εξυπηρετεί μια συνεπέστερη προσέγγιση του Eugenio Barba ως θεατρανθρώπου, αλλά και ως ανθρώπου, δυο όψεις, οι οποίες για τον ίδιο συνδέονται άρρηκτα, αλληλοτροφοδοτώντας τον βίο και το έργο του.

Έτσι, στη διατριβή αυτή, αρχικά αναφερόμαστε σε γενικά στοιχεία της βιογραφίας και των παραστάσεων του Eugenio Barba και του Odin, ώστε να αναδείξουμε την άρρηκτη αλληλεπίδραση και καταλυτική δράση τους στη γένεση και εξέλιξη της πρακτικής των συναντήσεων. Εκκινούμε από το φιλοσοφικό υπόβαθρο των *barters*, τον αναρχισμό του Pyotr Kropotkin και το καρναβαλικό του Mikhail Bakhtin, ώστε να προσφέρουμε μια βαθύτερη κατανόηση της έννοιας του ατόμου και της συλλογικότητας, η οποία στοιχειοθετεί την κοινωνικοπολιτική θέση των δρώμενων αυτών. Ακολούθως, στο τρίτο κεφάλαιο, καταγράφουμε τα πρώτα *barters*, τα οποία καταδεικνύουν τον τρόπο ανάδυσης της θεωρητικής των *barters* μέσω της ίδιας της πρακτικής τους. Επίσης, σε επόμενο κεφάλαιο, αναφερόμαστε σε *barters*, τα οποία δηλώνουν ευθέως την κοινωνικοπολιτική θέση του Odin Teatret και του Eugenio Barba, όπως αυτή εκφράζεται υπό το πρίσμα της ατομικότητας και της διαφορετικότητας. Στην αναδρομή αυτή, εκθέτουμε συμπεράσματα, συνδέοντάς τα με την περιγραφή του συγκεκριμένου *barter*, κατά το οποίο αναδύθηκαν, ώστε να πληρούν τους όρους της ανοιχτής επικύρωσης και διαρκούς αναπροσαρμογής τους. Εν συνεχεία, καταγράφουμε προδρομικές και παράλληλες εκφάνσεις των *barters*, όπως τις παραστάσεις *minstrel*, την αισθητική της *rasa* του Richard Schechner, τις πολιτισμικές ανταλλαγές του Peter Brook ή του πολωνικού θεατρικού οργανισμού *Gardzienice*, με σκοπό μια παράλληλη επιχειρηματολογία προσφερόμενη από αντίστοιχες δράσεις άλλων θεατρικών οργανισμών.

Τέλος, επιχειρούμε μια προσέγγιση της διαπολιτισμικότητας ως πιθανό πεδίο κοινωνικοπολιτικής αλληλεπίδρασης και προσδιορισμού πολιτισμικής ταυτότητας, μια σύνθεση των πορισμάτων που εξάγονται από τη μοναδικότητα των *barters*, έχοντας κατά νου ότι οι θεατρικές αυτές πρακτικές ζουν κι

εξελίσσονται τη στιγμή που γράφουμε ή διαβάζουμε τη διατριβή αυτή, μαζί με το θέατρο, το οποίο τις γέννησε και εξακολουθεί να τις γεννά. Είναι σημαντικό να μην ξεχνάμε ότι το θέατρο αυτό εκτίναξε στον αέρα ένα σχοινί, το οποίο δεν έχει ακόμα χτυπηθεί από την αστραπή, αλλά ίπταται, ανακαλύπτοντας κάθε φορά νέους τρόπους να ισορροπήσει στο διάμεσο της πολιτικής σύγκρουσης και της κοινωνικής συνύπαρξης, της πολιτισμικής σύνθεσης και διάστασης, του Εγώ και του Εμείς.



Φωτογραφία από το δρώμενο του Kai Bredholt *Circus on the Edge* στον φάρο του Bonbjerg στη Δανία το 2009.

Κεφάλαιο 1

Odin Teatret και barter

1.1 Eugenio Barba και Odin Teatret

«Τι είναι θέατρο;». Σύμφωνα με τον Barba, είναι «ένας συγκεκριμένος τρόπος μετα[συ]κίνησης» (Barba, Barba 2017, 2). Η αισθητική εστία και το θεατρικό ήθος του θεάτρου Odin ανιχνεύονται μέσα από τον ίδιο τον ιδρυτή του, Eugenio Barba, τη μετατοπιζόμενη γεωγραφία των νεανικών του χρόνων, την αυστηρή απομόνωση και πειθαρχία των δασκάλων του στην Πολωνία και την Ινδία, τον αυτοπροσδιορισμό της πολύωρης εκπαίδευσης και τη μακροχρόνια, ασκητική προετοιμασία για κάθε νέα παραγωγή. Ο Barba γεννιέται στο Μπρίντιζι της Νότιας Ιταλίας στις 29 Οκτωβρίου 1936. Ο πατέρας του είναι αξιωματικός του στρατού, υποστηρίζει τον Μουσολίνι και πολεμά στο πλευρό των φασιστών στην Ισπανία και στον Β' Παγκόσμιο πόλεμο. Κατά τη διάρκεια του πολέμου, ο Barba και η οικογένειά του μετακινούνται στην Gallipoli, ένα μικρό παραθαλάσσιο χωριό ψαράδων. Το 1946, όταν ο Barba είναι δέκα ετών, ο πατέρας πεθαίνει, γεγονός που βυθίζει την οικογένεια στη φτώχεια και υποχρεώνει τη μητέρα του να τον εντάξει στη στρατιωτική σχολή της Νάπολης σε ηλικία δεκαπέντε ετών, το 1951. Κατά τη διάρκεια των καλοκαιρινών διακοπών από τη στρατιωτική σχολή, ο Barba αποφασίζει να ταξιδέψει κάνοντας ωτοστόπ στην Ευρώπη.

Ο Barba από το 1954 έως το 1957 δεν ταξιδεύει μόνο στην Ευρώπη, αλλά και την Ινδία, τη Μέση Ανατολή, την Αφρική, τη Λαπωνία και τη Σκανδιναβία και εξασκεί διάφορα επαγγέλματα, βιογραφώντας το δίπολο της ξενότητας και της

οικειότητας, την αμφισημία της διαφοράς και της αμοιβαιότητας. Μετά τη μαθητεία του από το 1961 έως το 1964 στο *Polish Laboratory Theatre* του Jerzy Grotowski και την παραμονή του το 1963 στην ακαδημία *kathakali, Kerala Kalamandalam*, στο Cheruthuruthy της Ινδίας, ο Barba προσδιορίζει το θέατρο ως λειτούργημα και εγείρει ως απαραίτητες προϋποθέσεις για τη θεατρική ενασχόληση την απόλυτη μόνωση και σωματική συνειδητότητα, την αυτο-επίγνωση του ηθοποιού (Watson 1995, 13-15).

Ο Barba ιδρύει το Odin Teatret την 1^η Οκτωβρίου 1964 στο Oslo της Νορβηγίας και προετοιμάζει την παράσταση *Ornitofilene* (Ορνιθοφιλία) με τη βοήθεια του νορβηγού συγγραφέα και ακτιβιστή Jens Bjørneboe, ο οποίος του παραχωρεί το θεατρικό έργο του *Fuglelskerne* (Οι εραστές των πουλιών). Η παράσταση περιοδεύει στο Aarhus, το Viborg, Aalborg, Askov και την Κοπεγχάγη της Δανίας. Η Inger Landsted, νοσοκόμα από το Holstebro της Δανίας, παρακολουθεί στο Viborg και μεταφέρει τις εντυπώσεις της στον Δήμαρχο της πόλης της, Kaj K. Nielsen (Laukvik 2018, 49-50). Το δημοτικό συμβούλιο του Holstebro αποφασίζει να επιδοτήσει τη σίτιση της ομάδας και να προσφέρει ένα κατάλυμα για τη διαμονή και τις πρόβες των ηθοποιών, στην προσπάθεια να ενισχύσει το πολιτιστικό προφίλ του δήμου έναντι του εμπορικού, μέσα στα πλαίσια του πολιτιστικού προγράμματος του Υπουργού Πολιτισμού, Julius Bomholt (Fowler 2018, 12-14). Καθώς ο Barba δεν επιδοτείται στη Νορβηγία, αποδέχεται την προσφορά. Τον Ιούνιο του 1966, αποφασίζει να μετακινηθεί στο Holstebro της Δανίας μαζί με τους νορβηγούς ηθοποιούς του, Else Marie Laukvik, Torgeir Wethal και Anna-Trine Grimnes, ιδρύοντας το Nordisk Teaterlaboratorium. Ωστόσο, οι ηθοποιοί του Odin έχουν απορριφθεί από τη σχολή του Εθνικού Θεάτρου της Νορβηγίας και χρειάζονται θεατρική τεχνική εκπαίδευση. Δεν υπάρχουν, όμως, επαρκείς οικονομικοί πόροι ώστε να καλυφθούν αμοιβές δασκάλων. Ως απότοκο της αδυναμίας αυτής, η θεατρική εκπαίδευση ανασκευάζεται, εφευρίσκεται και κατασκευάζεται από τους ίδιους τους ηθοποιούς, γίνεται προϊόν σύστοιχο με τα όρια, τις τεχνικές και δυναμικές τους. Κατά τα πρώτα δέκα έτη λειτουργίας του Odin, η εκπαίδευση δεν καθιερώνεται μόνο ως εργαλείο απόκτησης θεατρικών δεξιοτήτων, αλλά και ως όχημα αυτο-έρευνας των ηθοποιών, αξιώνει πολύωρη απομόνωση, συχνά για δώδεκα ώρες την ημέρα, αποκλειστική δέσμευση, απόλυτο

έλεγχο της διανοητικής, σωματικής, φωνητικής δυναμικής τους, κι επομένως, εισχωρεί και επιβάλλεται στον κοινό θεατρικό και καθημερινό βίο τους.

Ο E. Barba αντλεί από τις αφετηρίες και τα κεκτημένα της εκπαίδευσης αυτής, ώστε να συγκροτήσει τη ρευστή, πολυσημιακή, συνδηλωτική δραματολογία των παραστάσεων του, οι οποίες συχνά λειτουργούν σε ένα κλειστό κοινό εξήντα, ογδόντα ή εκατόν τριάντα ατόμων. Η επιλογή αυτή, η οποία προκαλεί μια πολεμική, όταν για πρώτη φορά υιοθετείται από τον Grotowski, δεν απορρέει από αριστοκρατική ιδεολογία κι ελιτισμό, αλλά αποτελεί μια αισθητική και ηθική επιλογή όσον αφορά τη λειτουργία του θεάτρου ως αυθεντική εμπειρία, διαπροσωπική απόπειρα συνεύρεσης κι όχι ως παθητική κατανάλωση μηνυμάτων ή μαζικό κι αυτόματο πολλαπλασιασμό νοημάτων επ' άπειρο (Odin 2018i, 122-123). Οι παραστάσεις αυτές χρησιμοποιούν το κείμενο μόνο ως σημείο εκκίνησης του αυτοσχεδιασμού ή το εξοβελίζουν έναντι ενός αυτόνομου παραστασιακού κειμένου βασισμένου στο προσωπικό βιωματικό υλικό και την ψυχοσωματική εκπαίδευση του ηθοποιού. Η προετοιμασία των παραγωγών απαιτεί καθημερινές, πολύωρες πρόβες με ετήσια ή διετή διάρκεια, κατά τις οποίες οι ηθοποιοί, με την καθοδήγηση του Barba, εργάζονται σε θεματικούς αυτοσχεδιασμούς, προσδιορίζουν επαναλαμβανόμενες σωματικές δράσεις, εφαρμόζουν συστολή και διαστολή των σωματικών και φωνητικών ακολουθιών τους, επιχειρούν παραλλαγές κι αποχρώσεις των ρυθμών της παρτιτούρας τους, αφομοιώνουν ζυμώσεις του προσωπικού βιώματος τους. Το μοντάζ του σκηνοθέτη ακολουθεί, παράγοντας δραματολογία με συναρμολόγηση των ιδιαίτερων ασυμφωνιών του παραστασιακού υλικού των ηθοποιών, «τοποθετώντας τις δράσεις σε ένα περιβάλλον που τις κάνει να παρεκκλίνουν από την αδιαμφισβήτητη σημασία τους», ανακαινίζοντας τις πράξεις και εξωθώντας τες πέραν της επεξηγηματικής σημασίας τους, εισάγοντας μιαν έκρηξη συμβόλων (Barba 2008, 214-220). Είναι σημαντικό να κατανοήσουμε ότι αυτές οι ιδιαίζουσες συνθήκες του θεατρικού και κοινωνικού περιβάλλοντος του θεάτρου Odin γίνονται και οι γενεσιουργοί παράγοντες, οι οποίοι υπογραμμίζουν την εσωστρέφεια, την ερμητικότητα ενός κεντρομόλου, «μυστικού» θεάτρου, προστατευμένου στο διακριτό του κουκούλι, στο ιδιόγραφο «περιβάλλον» του (Barba 1999, 43-46).

Το barter σηματοδοτεί τη φυγόκεντρο μετακίνηση ενός θεατρικού συνόλου με αποκρυσταλλωμένη θέση και ιδιόλεκτο όραμα προς τα άκρα του γεωγραφικού συστήματος, τη σχάση ενός δυναμικού θεατρικού πυρήνα προς τον έξω κόσμο. Το Odin παράγει δρώμενα για ένα κοινό ανοιχτό, πολυπληθές, ευμετάβоло, κινούμενο ή ίσως τυχαίο και συμπτωματικό. Η εξωστρεφής αυτή μετακίνηση απορρέει από τη θεατρική εγκυκλοπαίδεια του Eugenio Barba, γιατί προκύπτει από τον ασκητικό εγκλεισμό και την επαγγελματική αφιέρωση του δασκάλου Grotowski και της σχολής *kathakali*, οι οποίες δομούν και εδραιώνουν μια συμπαγή και ασφαλή ταυτότητα μικρο-κοινότητας. Ωστόσο, ο Barba χρησιμοποιεί αυτόν τον βεβαιωμένο εαυτό της θεατρικής ομάδας ως στέρεο εφαλτήριο συνάντησης με το «άλλο», το εκτός, το διαφορετικό. Έτσι, το barter αποτελεί απόκλιση του Barba από τους δασκάλους και τα θεατρικά διδάγματά τους, έκφραση της ανθρώπινης φύσης του και μόρφωση της θεατρικής προσωπικότητάς του, όπως αυτή συνίσταται στη διαφορετικότητα, τη συνδιαλλαγή και τη γεφύρωση. Με το barter, το Odin ανακαλύπτει ότι η δεκαετής καθημερινή εκπαίδευση και συμβίωση του group, οι καθημερινές κοινές δραστηριότητές του, θεατρικές και μη, θεμελιώνουν μια κοινή μνήμη και ιστορία, ένα κοινό μοντέλο συμπεριφοράς, μια κυψέλη διαφορετικών προσδοκιών με κοινό όραμα, μια μικρο-κουλτούρα. Το καίριο ερώτημα συγκροτείται: η κουλτούρα αυτής της κοινότητας μπορεί να προκαλέσει ένα ερέθισμα για άτομα που δρουν εντός των κοινωνικών δομών κι εκτός του θεατρικού πεδίου; Το Odin αναμετρά τον εαυτό στην εξωστρέφεια, συναντά την ταυτότητά του σε σχέση με τους άλλους, μεταφράζει την ετερότητά του αντιπαρατασσόμενο με το εξωτερικό πλαίσιο, το συγκείμενο, το συμφραζόμενο.

1.2 Ο όρος barter

Ο όρος barter μεταφράζεται στα ελληνικά ως αντιπραγματισμός και δηλώνει μια αγοραπωλησία που γίνεται με άμεση ανταλλαγή (προϊόντων ή υπηρεσιών), χωρίς τη χρησιμοποίηση χρήματος. Ο Eugenio Barba χρησιμοποιεί για πρώτη φορά τον όρο σε συνέντευξή του στον Stig Krabbe Barfoed για τη δανική τηλεόραση, κατά τη διαμονή του θεάτρου Odin στο Carpignano της Νότιας Ιταλίας το 1974. Στη συζήτηση αυτή, επεξηγεί την ιδέα του barter, παραλληλίζοντάς το με τη συνάντηση που διεξάγεται ανάμεσα σε δύο διαφορετικές, αυτόνομες φυλές, οι

οποίες ζουν στις απέναντι όχθες ενός ποταμού, αλλά κωπηλατούν και διασχίζουν το ποτάμι, για να ανταλλάξουν «λίγο αλάτι για ένα κομμάτι ύφασμα, ένα τόξο για μια χούφτα χάντρες», προσδιορίζοντας τα ανταλλασσόμενα προϊόντα του barter ως πολιτισμικά (Barba 1986, 159). Ο Barba συσχετίζει το barter με τις πλάκες ορυκτού αλατιού, τις οποίες, σύμφωνα με ανθρωπολογικές μελέτες, χρησιμοποιούν πρωτόγονες φυλές της Κεντρικής Αφρικής ως νόμισμα. Ο Ferdinando Taviani αντιστοιχεί την πρακτική του barter με το *Kula*, το οικονομικό σύστημα των νησιών της Νέας Γουινέας στον Νοτιοδυτικό Ειρηνικό, όπως μελετήθηκε από τον Πολωνό ανθρωπολόγο Bronislaw Malinowski: περιδέραια και περιβραχιόνια από κοχύλια, χωρίς αξία χρηστική ή κοσμητική, ταξιδεύουν σε απομακρυσμένες περιοχές και προτρέπουν στην επαφή διαφορετικών ανθρώπων, επιτρέπουν τον δεσμό διαφορετικών πόλων (Taviani 2018a, 8-10).

Σε αντιδιαστολή με την επικέντρωση του οικονομικού αντιπραγματισμού στο αντικείμενο της συναλλαγής, το σημείο εστίασης του θεατρικού barter είναι οι ίδιοι οι «συναλλασσόμενοι», η ενέργεια και το δυναμικό της διάδρασής τους. Πρόκειται για «τη χρησιμότητα της σπατάλης, του *potlatch*», της διασποράς των ενεργειών και δράσεων, με στόχο όχι την πρόσκτηση προϊόντων ή αντικειμένων, αλλά την ενεργοποίηση σχέσεων, συνδέσεων, συσχετισμών (Taviani 1979, 102-103). Barter σημαίνει για τον Eugenio Barba «ανταλλαγή, μια αμοιβαία, αλλά σύντομη δέσμευση, μια απόπειρα να απλώσουμε τα χέρια προς το Άλλο» (Barba, Watson 2009, 259). Το θεατρικό barter, όπως προσδιορίστηκε από τον Barba και το Odin Teatret στις αρχές της δεκαετίας του '70 προτείνει κι ερευνά ένα πολιτιστικό συμβάν, κατά τη διάρκεια του οποίου αποσπάσματα παράστασης, παραδοσιακά τραγούδια ή χοροί, επιδείξεις ακροβατικών, ποιήματα ή μονόλογοι αποτελούν το συναλλασσόμενο «νόμισμα» ανάμεσα σε δυο ομάδες δρώντων.

Κεφάλαιο 2

Φιλοσοφικό υπόβαθρο των barters

2.1 Pyotr Kropotkin

Αξίζει να διερευνήσουμε το φιλοσοφικό υπόβαθρο αυτών των θεατρικών πρακτικών. Ειδικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η προσέγγιση του θεωρητικού και ακτιβιστή φιλοσόφου Pyotr Kropotkin σχετικά με τη σύσταση μιας ελεύθερης, αυτορρυθμιζόμενης κοινότητας. Τη δεκαετία του 1890, ο Kropotkin πραγματεύεται τις θεωρίες του για τη μελλοντική κοινωνία στα βιβλία του *La conquête du pain* (Η Κατάκτηση του Ψωμιού) (1892) και *Fields, factories and workshops* (Αγροί, Εργοστάσια, Εργαστήρια) (1898). Βασίζεται στις ζωολογικές, ανθρωπολογικές, ιστορικές γνώσεις του και στην προσωπική του εμπειρία από αγροτικές κοινότητες στη Σιβηρία και χωριά των *mir, obshchina*² και *Doukhobors*³ στη Ρωσία,

² Ο όρος *mir* σημαίνει «κοινωνία» κι ο όρος *obshchina* σημαίνει «κοινότητα» ή «κοινόβιο». Πρόκειται για αγροτικά κοινόβια της ρωσικής αυτοκρατορίας, τα οποία οργάνωναν την αγροτική παραγωγή στη βάση της κοινοκτημοσύνης της γης και της αλληλεγγύης των μελών τους. Οι πρωτογενείς δεσμοί των *mir* και *obshchina* δημιουργούνταν με τον γάμο, ο οποίος συνένωνε οικογένειες. Η εκμετάλλευση της κοινής γης γινόταν εκ περιτροπής από τις οικογένειες, ενώ υπήρχε γενική συνέλευση μελών και συμβούλιο αρχηγών, τα οποία εκτελούσαν τακτικούς αναδασμούς κι επέλυαν διαφορές. Οι οικογένειες στόχευαν στη συλλογική καταβολή φόρων, την προστασία από την κεντρική εξουσία και την αλληλοβοήθεια.

³ Ο όρος σημαίνει «πνευματικοί μαχητές του Χριστού». Πρόκειται για θρησκευτική χριστιανική ρωσική κοινότητα, τα μέλη της οποίας ήταν ειρηνιστές και ζούσαν σε κοινόβια. Οι *Doukhobors*

όπως και από κοινότητες ωρολογοποιών στο ελβετικό καντόνι Jura (Oved 2018, 3-4). Πιστεύει ότι οι άνθρωποι διατηρούν από τη φύση τους το ένστικτο της αλληλοβοήθειας (*mutual aid*) κι ότι το μόνο που χρειάζεται για την εκπλήρωση της ιδεώδους ελευθερίας είναι η αρμονική ταύτιση με τους νόμους και τις αρχές αυτής της φύσης. Ο Kropotkin εξανθρωπίζει τον παρεμβατισμό, παραδίδοντας την ισχύ του στο άτομο κι αφαιρώντας την εξουσιαστική επιβουλή του απρόσωπου ηγέτη και του υπεροπτικού γραφειοκράτη. Οι άνθρωποι ενεργούν ελεύθερα κι υπεύθυνα ως εκπρόσωποι των δικών τους επιλογών, καθοριστές των δικών τους νόμων και προσδιοριστές των δικών τους υποχρεώσεων, συνεισφέροντας σε μια κοινωνία συλλογικής αυτονομίας (Fowler 2018, 8, 14-15). Έτσι, ο Kropotkin οραματίζεται μια κοινωνία απεριόριστης διαφορετικότητας και δυναμικής, ανομοιογένειας κι ανοχής, στην οποία το άτομο ενσωματώνεται κι εξελίσσεται ελεύθερα και αδιάκοπα σύμφωνα με τις προσωπικές εμπειρίες και προδιαθέσεις του, ορίζοντας το συλλογικό μέλλον συνεργατικά και αλληλέγγυα (Kinna 2018, 16-17).

Οι αρχές μιας δυναμικής ατομικότητας, ενσωματωμένης στη συλλογικότητα, μιας διαφορετικότητας, εν εξελίξει συντονισμένης στον κοινωνικό ιστό ανακαλούνται στις θεμελιώδεις κατευθύνσεις του barter. Αυτός ο τύπος συμμετοχής και διάδρασης επιτρέπει την προσωπική κατάθεση εμπειρίας κι έκφρασης, προτρέπει στην αντιπαράθεση υποκειμενικών παραλλαγών και αποτιμήσεων, μετατρέπει την ατομικότητα σε ομαδική εμπειρία. Το barter δεν επιρρώνει την ανάγκη εξισορρόπησης ή ομοιομορφίας των διαφορετικών συστατικών στοιχείων του, αλλά προσδοκεί να εξελίσσεται από τις συνιστώσες δυνάμεις του και γι' αυτές, να διαπραγματεύεται στην ανοιχτότητα και τον συσχετισμό, να παρεμβαίνει ενδογενώς, αυτόβουλα και ιδιοσυγκρασιακά.

απέρριπταν την ιδιωτική ιδιοκτησία και την καταπίεση της ρωσικής αυτοκρατορίας, τη ρωσική ορθόδοξη χριστιανική ιεροσύνη με τη λατρεία των εικόνων και το τελετουργικό της.

2.2 Mikhail Bakhtin

Βαρύνουσας σημασίας είναι και η επιρροή της έννοιας του «καρναβαλικού» του Mikhail Bakhtin στη θεατρική θεώρηση του *barter*. Στα βιβλία του, *Problems of Dostoevsky's Poetics* (Ζητήματα της Ποιητικής του Ντοστογιέφκι) (1929) και *Rabelais and his World* (Ο Ραμπελαί και ο κόσμος του) (1965), ο Bakhtin χρησιμοποιεί το επίθετο *carnavalesque* για να συμπεριλάβει το ίδιο το καρναβάλι, αλλά και κάθε λαϊκή γιορτή του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης, η οποία διακρίνεται από το χαρακτηριστικό της λαϊκής ευθυμίας. Ιδιαίτερα παραδείγματα αποτελούν αφενός τα καρναβάλια της Ρώμης, του Παρισιού, της Νυρεμβέργης και της Κολωνίας, αφετέρου οι ιδιωτικοί οικογενειακοί εορτασμοί και τα αγροτικά διαβατήρια έθιμα, όπως ο τρύγος και η εθιμοτυπική σφαγή ζώου, το συγκεκριμένο των οποίων προσομοιάζει στο αντίστοιχο των ερευνώμενων *barter*s (Bakhtin 1968, 218-219).

Το καρναβάλι διασώζει τελετές και δρώμενα, μάσκες και προσωπιδοφόρους, παραφερνάλια παρωχημένων λαϊκών εορταστικών εκδηλώσεων. Ωστόσο, η γιορτή δεν υποδηλώνει κανένα χρηστικό, πρακτικό στόχο και συνειρμό, αλλά εγκαθιδρύει μια προσωρινή ουτοπική αντιστροφή των δυνάμεων κι εξίσωση των διαφορών (Bakhtin 1968, 276). Το καρναβάλι αρνείται τους αξιολογικούς περιορισμούς και τις συστημικές καταπιέσεις, πρόκειται όμως για μιαν εύθυμη άρνηση των νομιμοποιήσεων και μια ψυχαγωγική, εορταστική αναστολή των απαγορεύσεων. Έτσι, η απομυθοποίηση του υπερφυσικού δέους, κάθε αρτηριοσκληρωτικής σύμβασης, της ιερής ή της επίγειας άρχουσας τάξης συντελείται με το λαϊκό γέλιο. Οι ιεραρχικές νόρμες αντιμετωπίζονται μέσω μιας «θετικής άρνησης», μιας αντιστροφής της «κανονικής» τάξης, αναπροσαρμογής κι εφαρμογής της καρναβαλικής πραγματικότητας (Bakhtin 1968, 403). Το καρναβάλι καταλύει την επίσημη αλήθεια, αλλά και οικοδομεί τη δική του. Ακολουθώντας, η ανατροπή των καταστατικών οριοθετήσεων δεν υπερκαθορίζεται από μηδενιστικούς υπαινιγμούς, αλλά από την αναγεννητική μεταμόρφωση του λαϊκού σώματος, δεν επιτυγχάνεται μέσα από την αφηρημένη σκέψη, αλλά μέσα από τη ζώσα εμπειρία (Bakhtin 1968, 274-275).

Ως εκ τούτου, η γελαστική κουλτούρα συνθέτει την κοινωνική λαϊκή συνείδηση. Η επαφή με άλλα σώματα στη γιορτινή αγορά και το καρναβαλικό πλήθος εγκαινιάζει τη συμμετοχή σ' ένα δυνάμει γόνιμο, διαρκώς αναγεννώμενο λαϊκό σώμα (Bakhtin 1968, 92-93). Το προφανές βασικό υπόστρωμα αυτής της κοινωνικότητας είναι η ανοιχτότητα. Η στενή και διαστρεβλωμένη αστική κουλτούρα ανοίγει και προσκαλεί επισκέπτες ξένους και διαφορετικούς, μέσα σε μια αφθονία φαγητού, ενδυμασιών, στολισμών, ευχών, παιχνιδιού, χορών, φάρσας. Το στοιχείο της βρώσης, του συλλογικού εορταστικού γεύματος, υπογραμμίζει τη διάδραση του σώματος με τον κόσμο, τη συν-ουσία του ατόμου με το όλον της φύσης. Ταυτόχρονα, το ομαδικό φαγοπότι δεν προσδιορίζει μια βιολογική, ζωική ανάγκη, αλλά σφραγίζει την κοινή προσπάθεια ως κοινωνικό γεγονός ενός συλλογικού σώματος (Bakhtin 1968, 281). Το σώμα αυτό, καθώς καταπίνει και καταπίνεται, βιώνεται στη μεγαλοποίηση και τον υπερβολισμό του, εισάγοντας τις γκροτέσκες μορφές, τους γίγαντες και τους νάνους, τη φιγούρα του αποστεωμένου θανάτου ή του τερατώδους ζώου, την ιδιόρρυθμη, αμφίσημη μορφή του ανδρόγυνου, του δισωματικού και δισυπόστατου (Bakhtin 1968, 343-344, 409-410).

Μια ανάγνωση του barter υπό το πρίσμα του «καρναβαλικού» εντοπίζει συγγενείς αναγωγές και συνδέσμους. Η οικονομία της αγοράς δεν προσεταιρίζεται το barter, καθώς αυτό δεν χρησιμεύει ως προϊόν εμπορικής συναλλαγής, αλλά εδραιώνεται στην ψυχαγωγική ανταλλαγή πολιτισμικών αγαθών. Το barter ανατρέπει κι επανεφευρίσκει τον κόσμο, «φέρει τα πάνω κάτω», αναπροσαρμόζει τη συνήθη πραγματικότητα της πόλης, εισχωρεί σε δρόμους και πλατείες, διαταράσσει τις κατεστημένες κοινωνικές ιεραρχίες και καταστατικές ταξινομήσεις, απορρυθμίζει τη ρουτίνα των κεκτημένων συμπεριφορών, για να εγκαταστήσει τους δικούς του λογικούς προσδιορισμούς (Barba 1999, 154). Αποτελεί μια ανοιχτή πρόσκληση, όπου το σώμα εκλαμβάνεται ως δρώσα εμπειρία και το γέλιο συνθέτει μια κοινωνική λαϊκή συνείδηση. Το συλλογικό γεύμα συναντάται σε πολλά barters ως επιβράβευση του κοινού μόχθου κι επιβεβαίωση του συλλογικού υποκειμένου. Επιπλέον, είναι σκόπιμο να αναφέρουμε ότι μέσα στο πλαίσιο της καρναβαλικής υπερβολής, οι ηθοποιοί του Odin εισήγαγαν στα barters υπερμεγέθεις, γκροτέσκες και ανδρόγυνες μορφές. Σημειώνουμε δυο στερεότυπους χαρακτήρες πάνω σε

ξυλοπόδαρα, τον *Mr. Peanuts*⁴ (κύριος Φυστικής), έναν σκελετό με επίσημο ένδυμα φαγητού, την ανδρόγυνη μορφή με λευκή μάσκα, μαύρο και κόκκινο κοστούμι, μακριά νύχια και μαύρο φουλάρι από πούπουλα, αλλά και τον νάνο του Torgeir Wethal, ο οποίος προπορεύεται των παρελάσεων, φοράει μάσκα και φέρει σφυρίχτρα και μπαγκέτα μαέστρου, ή τον ανδρόγυνο τύπο της Roberta Carreri, η οποία φορά μαύρο παντελόνι με τιράντες και λευκό πουκάμισο (Watson 1995, 112-114).

Κυρίως, το *barter*, όπως και το καρναβάλι, είναι μια παράσταση «χωρίς φώτα ράμπας», χωρίς διάκριση ηθοποιών και θεατών, δεν προσχεδιάζεται ούτε προγραμματίζεται ακριβώς, σχεδόν δεν επιτελείται, προϋποθέτει την ενεργό συμμετοχή κι επικοινωνία (Bakhtin 1968, 265). Καρναβάλι και *barter* προϋποθέτουν μια συνθήκη που «ενοποιεί, συμπλέκει, συνδυάζει το ιερό με το κοσμικό, το υψηλό με το χυδαίο, το σπουδαίο με το ασήμαντο, το σοφό με το ανόητο», αναπλάθει το «σπουδαιογέλοιον» των αρχαίων, ενώ κανένα από τα δύο δεν περιλαμβάνει «αφηρημένες σκέψεις σχετικά με την ισότητα και την ελευθερία, τη συνάρτηση των πάντων ή την ενότητα των αντιθέτων», αλλά «αισθητηριακές, επιτελεστικές “σκέψεις” που βιώνονται και τελούνται στη μορφή της ίδιας της ζωής» (Bakhtin 1984, 106, 122-123).

⁴ Ο *Mr. Peanuts* πήρε το όνομά του από τον Tom Fjordefalk, «εξαιτίας του σχήματος του κεφαλιού του κι ως αναφορά σε έναν πλούσιο καλλιεργητή φιστικιών, ο οποίος έγινε πρόεδρος ενός αξιολύβαστου έθνους». Πρόκειται για έναν τυποποιημένο χαρακτήρα (*stock character*) των παρελάσεων του Odin, ο οποίος φορά ξυλοπόδαρα, μαύρο κοστούμι, λευκό πουκάμισο και γάντια, κόκκινο μεταξωτό φουλάρι κι ένα κρανίο στην κορυφή του κεφαλιού του ηθοποιού. Η Julia Varley «κληρονόμησε» τον χαρακτήρα αυτόν μετά τον Fjordefalk (Varley 2018a, 10).

Κεφάλαιο 3

Ιστορική αναδρομή: εν τη γενέσει

3.1 San Sperate και Orgosolo, Σαρδηνία /

Ιανουάριος 1974

Επιχειρώντας να δομήσει ένα *modus operandi*, σε ταύτιση κι αλληλεπενέργεια με ένα *modus vivendi*, το Odin, ήδη την 1^η Νοεμβρίου 1973, αναλαμβάνει να διεξάγει μαθήματα θεάτρου στο *Højskole* (Γυμνάσιο Τεχνών) του Holstebro. Νεαροί μαθητές χωρίς θεατρικές γνώσεις και επιδιώξεις εισάγονται στην ομάδα των μαθητευόμενων ηθοποιών του Odin και σε όλο το εύρος των δραστηριοτήτων του από την εκπαίδευση, το *brainstorming* και τον αυτοσχεδιασμό, την κατασκευή σκηνικών αντικειμένων και τις αρχιτεκτονικές του φωτισμού, αλλά και την καθημερινή εργασία για τη συντήρηση των κτιριακών εγκαταστάσεων. Μετασχηματίζοντας τη μέθοδο διδασκαλίας από παθητική παρακολούθηση σε ενεργό συμμετοχή στις καθημερινές πράξεις, καταστάσεις και σχέσεις, ο πυρήνας του μαθήματος μετακινείται από το αμιγώς δραματικό στο εμπειρικά ομαδικό (όπου η έννοια «δράμα» ταυτίζεται με την «εμπειρία μιας ομαδικότητας») και αποπειράται μια κατανόηση του Εαυτού σε αναφορά με τον Άλλο, τον αλληλοπροσδιορισμό των συντελεστών ατόμου-ομάδας (Taviani 1978, 261).

Εν τω μεταξύ, ήδη το 1972 η νέα παραγωγή του *Odin Min Fars Hus* (Το σπίτι του πατέρα μου) παρουσιάζεται στη Βενετία και περιοδεύει στην Ιταλία. Στην παράσταση συμμετέχουν οι ηθοποιοί Jens Christensen, Ragnar Christiansen, Tage Larsen, Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen, Ulrik Skeel, και Torgeir Wethal. Για πρώτη φορά, το *Odin* δημιουργεί μια παράσταση εξολοκλήρου από προσωπικούς αυτοσχεδιασμούς και αντιδράσεις των προαναφερόμενων ηθοποιών σε γεγονότα της βιογραφίας του Fyodor Dostoyevsky. Επιλέγονται γεγονότα από τη ζωή του συγγραφέα, τα οποία διεγείρουν παράλληλες αναδρομικές αφηγήσεις των ηθοποιών, όπως η απομόνωση του Dostoyevsky στη Σιβηρία και η απομόνωση του *Odin* στο Holstebro, η αδυναμία αμφοτέρων να προσεγγίσουν το κοινό, είτε -στην περίπτωση του Dostoyevsky- εξαιτίας της απαγόρευσης των βιβλίων του από τον Στάλιν είτε λόγω της περιορισμένης εμβέλειας μιας μικρής θεατρικής ομάδας στο γεωγραφικό περιθώριο του ευρωπαϊκού πολιτισμού, καθώς και η σχέση του συγγραφέα με τον πατέρα του και η ανάλογη των ηθοποιών με τους γονείς τους (Watson 1995, 130-131). Ωστόσο, το υλικό της παράστασης καταλήγει να σχετίζεται περισσότερο με τους ίδιους τους ηθοποιούς και δευτερευόντως με τον Dostoyevsky, στον οποίο απλά αφιερώνεται η παράσταση (Barba 1999, 298-299). Είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι η γλώσσα του *Min Fars Hus* είναι τεχνητή, καθώς κατασκευάζεται από την ομάδα, και βασίζεται σε τονικές και ρυθμικές παραλλαγές της Ρωσικής, με σκοπό την ισοδύναμη πρόσβαση των ηθοποιών και ισότιμη πρόσληψη των θεατών.

Η δραματουργία του Eugenio Barba χαρακτηρίζεται από τη μη ρεαλιστική χρήση του σώματος και της φωνής των ηθοποιών, οι οποίοι συνθέτουν αυτοσχεδιαστικά χορογραφημένα *scores* (παρτιτούρες). Επιπλέον, προσδιορίζεται από την εκμετάλλευση της γλώσσας ως ήχου, αγνοώντας εκούσια τη σημασιολογική της αξία. Εισάγονται μουσικά όργανα ως συνοδεία τραγουδιών ή ορχηστρική μουσική, αλλά και αποκτούν μη συμβατικούς ρόλους: τα μουσικά όργανα συνομιλούν σε διάλογο, ένα φλάουτο μετατρέπεται σε μύτη και μεταμορφώνει έναν ηθοποιό σε μυρμηγκοφάγο, ένα ακορντεόν διαμορφώνει την κοιλιά ενός Ρώσου αριστοκράτη και αργότερα μεταλλάσσεται σε τοίχο, πίσω από τον οποίον αυτός κρύβεται, για να κατασκοπεύσει (Barba 1986, 76-77). Κεφαλαιώδους σημασίας είναι η

απόρριψη της γραμμικής πλοκής και η ενσωμάτωση ενός μοντάζ από αυτόνομες κινησιολογικές και φωνητικές ακολουθίες εικόνων. Τα στοιχεία της οργανικής και δυναμικής δραματουργίας, τα οποία ενορχηστρώνουν ο ηθοποιός και ο σκηνοθέτης, στην απόπειρά τους να επηρεάσουν τον θεατή σε νευρικό, αισθητηριακό κι αισθησιακό επίπεδο και να τον ενεργοποιήσουν σε συμμετοχή κι ανταλλαγή, έχουν ως αποτέλεσμα οι θεατές να μη συγκροτούν πάγιο σώμα, αλλά να εναλλάσσονται ανάμεσα στον παρατηρούμενο δρώντα και τον παρατηρητή του δρώμενου. Σύμφωνα με την κριτική προσέγγιση του Jens Kruuse, όπως αυτή δημοσιεύτηκε στη δανική εφημερίδα *Jyllands-Posten* στις 20 Απριλίου 1972, το σύνολο αυτών των στοιχείων οδηγεί σε μια παράσταση ανοιχτή σε ερμηνεία και συμμετοχή, καθώς καταργεί τις θεατρικές συμβάσεις και ρεαλιστικές λογικές, δεν εικονογραφεί, αλλά εικονοποιεί, δεν υπαγορεύει ένα κλειστό ερμηνευτικό πλαίσιο, καταργεί το φράγμα της εθνικής γλώσσας ή της θεατρικής εκπαίδευσης κι εξοικείωσης, ενσωματώνει προσωπικούς συναισθητικούς συνδέσμους των ηθοποιών και οδηγεί το κοινό σε προσωπικό συνειρμικό συσχετισμό με τη δράση τους (Kruuse 2018, 201-203).

Ταυτόχρονα, το Odin ταξιδεύει συχνά στην Ιταλία, για να διεξάγει σεμινάρια και να παρουσιάσει το *Min Fars Hus* στο Lecce (N. Ιταλία, Σαλέντο) τον Σεπτέμβριο του 1973 κατά τη διάρκεια περιοδείας οργανωμένης από τους καθηγητές Ιστορίας Θεάτρου του Πανεπιστημίου του Lecce, Ferdinando Taviani και Alessandro d'Amico, στο Teatro Tascabile στο Bergamo την άνοιξη του 1973 μετά από πρόσκληση του Renzo Vescovi⁵ και στην Triennale του Milano τον Δεκέμβριο του ίδιου έτους (Carreri 2014, 8-11). Ιδιαίτερα, στο Lecce διοργανώνεται επιπλέον ένα σεμινάριο για φοιτητές με τη συνεργασία της πανεπιστημιακής θεατρικής ομάδας

⁵ Ο Renzo Vescovi ήταν διευθυντής του *Teatro Tascabile di Bergamo - Accademia delle Forme Scheniche*, το οποίο ίδρυσε το 1973. Το 1977, το *Teatro Tascabile* αρχίζει να ερευνά και να εξελίσσει τεχνικές του θεάτρου δρόμου κι εξελίσσεται σε ένα από τα πιο δυναμικά συστατικά στοιχεία του στην Ευρώπη. Το *Teatro Tascabile* ιδρύει το *Institute of Oriental Scenic Culture - IXO* (Ινστιτούτο Ανατολικής Σκηνικής Κουλτούρας), με το οποίο οι ηθοποιοί του μαθητεύουν στις τεχνικές των ινδικών χωρών υπό την επίβλεψη πολλών δασκάλων. Ο Renzo Vescovi πέθανε το 2005.

*Oistros*⁶, ένα ασυνήθιστο εργαστήριο ανταλλαγής, κατά τη διάρκεια του οποίου οι νέοι του Σαλέντο οδηγούν το Odin στα χωριά τους, παρουσιάζοντας τις παραδόσεις τους κι εξηγώντας τη δράση τους στο Σαλέντο. Αυτή η ανεστραμμένη προοπτική, δηλαδή η παρουσίαση της τοπικής ιστορίας από τους ντόπιους κατοίκους στους επαγγελματίες επισκέπτες, επηρεάζει το Odin την επόμενη χρονιά. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, ο Eugenio Barba κι ο Torgeir Wethal επισκέπτονται χωριά στο Σαλέντο, με σκοπό την προετοιμασία μιας πιο μακροχρόνιας παραμονής της ομάδας στην περιοχή.

Στα τέλη Ιανουαρίου του 1974, το Odin επισκέπτεται τη Σαρδηνία και παρουσιάζει πέντε παραστάσεις του *Min Fars Hus* στο San Sperate και το Orgosolo, μετά από πρόσκληση του *Teatro Alkestis* από το Cagliari και του σκηνοθέτη του Pierfranco Zappareddu⁷ (Ventimiglia 2018, 58). Στο San Sperate το Odin φιλοξενείται στο σπίτι του Pinuccio Sciola⁸, ενώ στο Orgosolo διαμένει στο γυμναστήριο του σχολείου. Οι μαρτυρίες του Alberto Rodriguez για τη συνάντηση στο San Sperate και του Ferdinando Taviani για ένα αντίστοιχο δρώμενο στο Orgosolo είναι αξιοσημείωτες, επειδή επισημαίνουν τη συνειδητή προσπάθεια του Barba να διαφύγει της μονόδρομης κίνησης μιας ανειλικρινούς ανταλλαγής, να μην εμπλακεί στο ιστορικό πλαίσιο των πατερναλιστικών επακόλουθων της αποικιοκρατίας, να μην εκτρέψει την πολιτισμική ταυτότητα του Odin και της περιοχής, να διαχειριστεί την τυχαιότητα των συνθηκών, ώστε να προκύψουν κομβικές και αυθεντικές συμπεριφορές μιας λαϊκής κληρονομιάς (Taviani 1978,

⁶ Η *GUT (Gruppo Universitario Teatrale-Θεατρική Πανεπιστημιακή Ομάδα) Oistros* ιδρύεται το 1969 στο πλαίσιο της έδρας της Ιστορίας Θεάτρου του Πανεπιστημίου του Lecce, με διευθυντή τον καθηγητή Alessandro d'Amico. Οι δράσεις των φοιτητών κατευθύνονται από τον καθηγητή Ferdinando Taviani και τρεις συνεργάτες, τους Gino Santoro, Giuliano Capani και Marisa Turano.

⁷ Ο Pierfranco Zappareddu ήταν σκηνοθέτης, παραγωγός και θεατρικός ηθοποιός. Διετέλεσε καλλιτεχνικός διευθυντής του Domus de Janas Teatro, σκηνοθέτησε στη Σαρδηνία το Teatro Studio, το Compagni di Scena και το θεατρικό εργαστήριο Alkestis. Μετά το 1971 συνεργάστηκε με το Odin Teatret και τον Eugenio Barba.

⁸ Ο Giuseppe Sciola, γνωστός ως Pinuccio, ήταν Ιταλός γλύπτης, ο οποίος γεννήθηκε και δραστηριοποιήθηκε στο San Sperate. Ήταν γνωστός για την προώθηση των τοιχογραφιών του San Sperate, αλλά και για τα έργα *Le Pietre Sonore* (Οι Ηχηρές Πέτρες), λίθινα γλυπτά, τα οποία παρήγαγαν ποικίλους ήχους και συμμετείχαν σε διάφορες διεθνείς εκθέσεις.

270, υποσ. 21). Στην παράσταση προσέρχονται αγρότες και βοσκοί, υπερήλικες και παιδιά, μαθητές και εργάτες. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι η παρουσίαση του Odin προσελκύει θεατές από το Cagliari, οι οποίοι μιλούν σε διάλεκτο: μια λογοκεντρική παράσταση με κειμενική μυθοπλαστικότητα θα προκαλούσε δυσχέρεια στην πρόσληψη, αλλά το εικονοπλαστικό δρώμενο του Odin προσφέρεται σε ανοιχτή ανάγνωση πέραν του δραματικού λόγου. Κατά τη διάρκεια της παράστασης, το κοινό των αγροτών και των βοσκών παρακολουθεί με θαυμασμό, έκπληξη, περιέργεια. Μετά το τέλος, οι χωρικοί δεν ξέρουν αν πρέπει να χειροκροτήσουν ή να μείνουν ήρεμοι και διαλύονται ήσυχα. Όλοι συμφωνούν ότι δεν κατανοούν τα θέματα, γιατί είναι «απροετοίμαστοι» και το μορφωτικό τους υπόβαθρο «ανεπαρκές» ή γιατί είναι εξοικειωμένοι με την τηλεόραση και τον κινηματογράφο. Ένας αγρότης ισχυρίζεται ότι η παράσταση δεν διηγείται μια ιστορία, αλλά παρουσιάζει πολλές εικόνες κι ότι ο καθένας μπορεί να καταλάβει ό,τι επιθυμεί. Μια γυναίκα θαυμάζει τις θαρραλέες ηθοποιούς και παρομοιάζει το θέαμα με τις ιστορίες φαντασμάτων που διηγείται στα παιδιά. Ένας εργάτης θεωρεί πως ενώ το θέαμα, με τα άλματα, τις κυβισθήσεις και τα ακροβατικά του τσίρκου, στοχεύει στην ψυχαγωγία των θεατών, δεν προκαλεί το γέλιο, αλλά τον αναστοχασμό.

Στο Orgosolo, ετερόκλητο κοινό ετερογενούς κοινωνικού πλαισίου, ηλικιακής κατηγορίας, αισθητικής νόρμας, πολιτικής τοποθέτησης, παιδιά και ηλικιωμένοι, γυναίκες με μαντήλες και κορίτσια με παντελόνια, πολιτικοποιημένοι νέοι και βοσκοί, συγκεντρώνεται μπροστά στο γυμναστήριο ενός σχολείου. Κατά τη διάρκεια της πρώτης παρουσίασης, οι θεατές προκαλούν αμηχανία στους ηθοποιούς, καθώς ανταλλάσσουν σχόλια ή υποδείξεις, αστεία, αναφωνήσεις, διαμαρτυρίες, ξεσπάσματα γέλιου και βαθιές σιωπές, όπως ακριβώς θα έκαναν στο σκοτάδι, παρακολουθώντας μια κινηματογραφική ταινία ή στην τηλεόραση του μπαρ, υποστηρίζοντας έναν ποδοσφαιρικό αγώνα (Barba 1999, 115-117). Καθώς το κοινό δεν ερείδεται σε ενσωματωμένες θεατρικές συμβάσεις, αντιδρά εξω-θεατρικά ή πέραν του θεάτρου, συμμετέχει ανοιχτά, άμεσα και με εξωστρέφεια, διαρρηγνύει την προστατευτική, στεγανή παραστασιακή φόρμα και τον συμβατικό θεατρικό επικοινωνιακό δίαυλο, ανατροφοδοτεί έναν διάλογο με τους ηθοποιούς. Μετά το τέλος της παράστασης, οι χωρικοί διατυπώνουν την

αδυναμία να κατανοήσουν και να νοηματοδοτήσουν τα θεατρικά δρώμενα, θέτουν ερωτήσεις στον σκηνοθέτη και τους ηθοποιούς. Ο Barba προτείνει στους θεατές να διαπραγματεύονται τα νοήματα, ενεργοποιώντας προσωπικούς συσχετισμούς και συνδέσμους, χωρίς να επιδιώκουν τη σημασιολογική στοχοθεσία του σκηνοθέτη: «δεν χρειάζεται να αναζητούν στην παράσταση το κεφάλι του σκηνοθέτη, αλλά να πάρουν το δικό τους κεφάλι στα χέρια τους και να αποφασίσουν» (Taviani 1978, 265). Ο «απροετοίμαστος» θεατής γίνεται η αφετηριακή πηγή ερμηνείας ενός θεάματος, το οποίο δεν προδικάζει το σημανόμενο, και ως εκ τούτου αφίσταται της υψηλής τέχνης κι ανοίγεται στις προσδοκίες των προσλαμβανόντων.

Η τελευταία παρουσίαση του *Min Fars Hus* στο Orgosolo αποσταθεροποιεί τους θεατρικούς πόλους της, καθώς μετουσιώνεται σε γιορτή ανταλλαγής και διαλόγου. Οι επτά ηθοποιοί δεν βρίσκονται μπροστά ή ανάμεσα στους θεατές, αλλά όλοι είναι στο κέντρο του κατάμεστου γυμναστηρίου του σχολείου, καθώς εκτελούνται χοροί και τραγούδια από τη Σαρδηνία ή το παιχνίδι της *morra*⁹ που συνδέει την πάλη με τον χορό. Το *Min Fars Hus* δεν αποποιείται τη μικροκουλτούρα της φιλοξενούμενης κοινότητας των ηθοποιών, αλλά διαχέεται και διαστέλλεται, για να διεγείρει και να προσπελάσει τη μαρτυρία και την προσδοκία της κοινότητας των οικοδεσποτών. Χωρίς να προηγηθεί καμία αναπροσαρμογή του αρχικού υλικού της παράστασης, χωρίς να ακολουθήσει καμία αλλαγή στις εθιμοτυπικές εκφράσεις χορού και μουσικής των χωρικών, επισυμβαίνει μια διαδραστική συνδιαλλαγή. Αμφότεροι οι πόλοι δεν στοχεύουν σε ένα καλαίσθητο θεατρικό συμβάν, αλλά εναρμονίζονται ενστικτωδώς σε έναν διάλογο δράσεων. Εντός του δυναμικού αυτού πλαισίου λοιπόν, απουσιάζει εσκεμμένα η αισθητικοποίηση και εκκολάπτεται δυνητικά μια αντιπαράθεση διαφορετικότητας και αμοιβαίου προσδιορισμού πολιτιστικών καταβολών, μια

⁹ Παιχνίδι με τα χέρια, γνωστό στην Ιταλία, παίζεται με πάθος κι ενθουσιασμό σε ομάδες δύο ή τριών παικτών. Οι πρώτοι δύο παίκτες δείχνουν έναν συγκεκριμένο αριθμό δαχτύλων στο δεξί τους χέρι και ταυτόχρονα προσπαθούν να μαντέψουν φωναχτά το άθροισμα των δαχτύλων που θα παρουσιαστούν ακολούθως και από τους δύο. Το παιχνίδι απαιτεί έντονη κινητική και φωνητική συμμετοχή, στηρίζεται στην κατανόηση της γλώσσας του σώματος των αντιπάλων, ενισχύει την ομαδικότητα και συντροφικότητα.

κατάσταση που ενώνει, χωρίς κανέναν από τους δυο συμβαλλόμενους να παραιτείται από την ταυτότητά του (Barfoed 1977, 75-76). Η παράσταση είναι μόνο ένα πρόσχημα για εφήμερη αποδιάρθρωση της τάξης, ανατροπή των στερεοτυπικών χωροταξιών, ανασύνταξη των κοινωνικών επισωρεύσεων και κατανομών, ώστε να ενεργοποιηθούν υποβόσκουσες ή λανθάνουσες αυτοδύναμες πολιτιστικές πηγές. Η αναπάντεχη και απρομελέτητη αυτή συνέντευξη στο Orgosolo ενεργεί ως προάγγελος του barter, μια αναδυόμενη μετάβαση *in actu*, πριν την εννοιολογική σύλληψη και θεωρητική κατασκευή της πρακτικής (Shevtsova 2009, 112-113).

3.2 Carpignano Salentino, N. Ιταλία / Μάιος – Οκτώβριος 1974

Σε μια από τις επισκέψεις του Odin στην Pontedera (Απρίλιος του 1974), ο Barba συναντά τον καθηγητή του Πανεπιστημίου της Ρώμης, Feruccio Marotti και τον καθηγητή του Πανεπιστημίου του Lecce, Ferdinando Taviani. Ο τελευταίος προτείνει στην ομάδα να οργανώσουν παραστάσεις και σεμινάρια στην περιοχή της Απουλίας και να διεξάγουν έρευνα σχετικά με τη λειτουργία του θεάτρου σε μικρές κοινότητες, σε συνεργασία με τον Claudio Barbatti και τον Mario Raimondo της RAI, το Πανεπιστήμιο του Lecce και την πανεπιστημιακή θεατρική ομάδα *Oistros*. Η *Oistros* έχει προηγουμένως επισκεφθεί το Odin στο Holstebro, για να εισαχθεί στις δράσεις του θεάτρου, αλλά και να γνωρίσει εναλλακτικές δράσεις, όπως την *Fristaden Christiania*¹⁰ (ελεύθερη πόλη Κριστιάνια) στην Κοπεγχάγη, μια πρώην στρατιωτική βάση κατειλημμένη από νέους ακτιβιστές (Schino 2018, 43).

¹⁰ Η Κριστιάνια είναι μια αυτοδιαχειριζόμενη κοινότητα στην περιοχή Κριστιανσχάουν (*Christianshavn*), κοντά στο κέντρο της Κοπεγχάγης. Η ιστορία της ξεκινά το 1971, όταν μια ομάδα νέων ακτιβιστών καταλαμβάνει μια έκταση που ανήκει στο στρατό, αλλά μένει ανεκμετάλλευτη, σε μια προσπάθεια να λύσουν το πρόβλημα στέγης που τους απασχολεί, αλλά και να δημιουργήσουν έναν χώρο με πράσινο, μακριά από τον θόρυβο της πόλης. Σε μία περιοχή 84 στρεμμάτων φιλοξενούνται περίπου 1.000 κάτοικοι. Η αποκαλούμενη «ελεύθερη πολιτεία» σήμερα αποτελεί σημαντικό τουριστικό αξιοθέατο της δανικής πρωτεύουσας, εκφράζοντας τον φιλελεύθερο και προοδευτικό τρόπο οργάνωσης της δανικής κοινωνίας.

Ο Luigi Antonio (Gino) Santoro και Giuliano Capani, μέλη της ομάδας *Oistros*, σε συνεργασία με τον Ferdinando Taviani επιλέγουν και προτείνουν τέσσερα χωριά στον Barba και τον Torgeir Wethal. Εκείνοι επιλέγουν το Carignano, καθώς εκεί διαμένει ένας νέος πολιτικός, ο Nino Caló, ο οποίος διαθέτει προς ενοικίαση σπίτι και έναν χώρο για πρόβες. Από τον Μάιο έως τον Οκτώβριο του 1974, ο Barba με τη σύζυγό του, Judy, τα δύο παιδιά τους, Emanuele και Kim, και πολλούς από τους ηθοποιούς του Odin διαμένει σε μια εγκαταλελειμμένη αγροικία στο Carignano Salentino της Ν. Ιταλίας. Μερικοί ηθοποιοί καταλύουν σε ιδιωτικά σπίτια και στο γειτονικό χωριό Serrano. Το Odin αναλαμβάνει τα έξοδα και τους μισθούς της ομάδας *Oistros*, όπως και την οικονομική υποστήριξη των δραστηριοτήτων για τους χωρικούς (Torp 2018a, 130-133).

Η ομάδα απομονώνεται στο έρημο *castello* (κάστρο) και καταπιάνεται με την εκπαίδευση και τις πρόβες για την παραγωγή του *Come! And the Day Will be Ours* (Ελάτε! Και η μέρα θα είναι δική μας). Οι χωρικοί δεν γνωρίζουν το επάγγελμα των φιλοξενούμενων και ο εγκλεισμός τους γίνεται προκλητικός. Ο Barba γνωρίζει ήδη από την εμπειρία του στη Σαρδηνία, ότι οι χωρικοί θα αντιδράσουν στην παρουσία δέκα ξένων, εντελώς διαφορετικών στην εμφάνιση και τη νοοτροπία, και αποφασίζει με ποιον τρόπο και σε ποιον βαθμό οι ηθοποιοί του θα είναι διαφορετικοί, ώστε να μην προκαλούν το χωριό. Οι ηθοποιοί επιτρέπεται να έχουν μακριά μαλλιά και να βαδίζουν ξυπόλυτοι, αλλά δεν μπορούν να φορούν κοντή φούστα, να αναπτύσσουν οικειότητα με τους χωρικούς ή να εντάσσονται σε πολιτικές παρατάξεις (Schino 2018, 45). Επιπλέον, ο Barba δεν προσκαλεί κανέναν στο *castello* και δεν δέχεται καμία επίσκεψη, αλλά συμβουλεύει τους ηθοποιούς του να εξασκούν τη σωματική και φωνητική δεξιότητα τους στους αγρούς, όπου εργάζονται και οι κάτοικοι του χωριού, εκθέτοντας το *training* σε κοινή θέα. Παράλληλα, η οικογένειά του διαχειρίζεται όλες τις αναγκαίες επαφές με το Carignano, καθώς η οικογενειακή δομή εντάσσεται αρμονικά στο κοινωνικό πλαίσιο και τα ήθη των κατοίκων. Η θεατρική ομάδα *Oistros* επιχειρεί να υποστηρίξει τη διασύνδεση ανάμεσα στην ξένη ομάδα και τον οικισμό μέσω του θεατρικού παιχνιδιού με τα παιδιά της κοινότητας και της έρευνάς της για την κοινωνικοπολιτική ιστορία της περιοχής.

Στα τέλη Μαΐου, ο Barba και οι ηθοποιοί, επιθυμώντας να επισκεφθούν τους φίλους από το *Oistros*, εγκαταλείπουν για πρώτη φορά την απομονωμένη κατοικία τους, εκτίθενται στους δρόμους του Carpiignano με τα πολύχρωμα κοστούμια και τα μουσικά όργανά τους, αντιμετωπίζουν ως σύνολο και κατά πρόσωπο τους χωρικούς. Οι φίλοι τους απουσιάζουν και οι ηθοποιοί, χωρίς να το θέλουν ή να το επιδιώκουν, βρίσκονται στον ανοιχτό χώρο μιας πλατείας, μπροστά σε ένα κοινό που τους παρατηρεί με περιέργεια (Barba 1979, 120-122). Παρουσιάζουν σκανδιναβικά παραδοσιακά τραγούδια και φωνητικούς αυτοσχεδιασμούς και δέχονται το χειροκρότημα των θεατών, αλλά παράλληλα γίνονται αποδέκτες του αιτήματός τους να αντιπροτείνουν τη δική τους παράδοση, τραγούδια της συγκομιδής του καπνού και της ελιάς, ερωτικά τραγούδια και μοιρολόγια (Watson 1995, 22-23). Ωστόσο, τον Αύγουστο, το *Oistros* αποσύρεται από το εγχείρημα, καθώς επιδιώκει να συναναστρέφεται με τους κατοίκους, προκειμένου να ερευνά την πολιτιστική, πολιτική, κοινωνική ιστορία της περιοχής, χρησιμοποιώντας θεατρικά μέσα και επιδεικνύοντας έναν πολιτικό ακτιβισμό (Santoro 2017, 45). Το Odin μετατοπίζει τις συνιστώσες, για να προσεγγίσει αδιαμεσολάβητα το Carpiignano. Με αφορμή τους μικρούς εντόπιους φίλους των Emanuele και Kim Barba, το Odin προετοιμάζει την παράσταση κλόουν *Johann Sebastian Bach* (Γιόχαν Σεμπάστιαν Μπαχ) με τους Jan Torp, Odd Ström, Iben Nagel Rasmussen. Η παράσταση βασίζεται στην παράδοση του κωμικού λαϊκού θεάτρου, της *commedia dell'arte*, της φάρσας του τσίρκου, χαρακτηρίζεται από απουσία κειμένου και έντονη σωματικότητα, ξεκινά με κωμική παρέλαση και συνεχίζει με μουσική, τραγούδια και κωμικές δράσεις, όπως «ο πυγμάχος», «ο κουρέας», «ένας παράξενος νεκρός», «η ψηλότερη γυναίκα του κόσμου», «ο μαγικός κιθαρίστας», «ο *Santa Clown* (ο Άγιος Κλόουν)», ενώ στο τέλος οι θεατές συμμετέχουν στην παράσταση, διασκεδάζοντας με τους ηθοποιούς (Odin 2018ii, 7, 12). Παρουσιάζονται τρεις χαρακτήρες, ο κοντός, χαρούμενος *Bach* (Μπαχ) με το φανταχτερό κοστούμι και τα ακροβατικά του, ο ψηλός και σοβαρός *Johan Sebastian* (Γιόχαν Σεμπάστιαν) με το μαύρο κοστούμι του και η Ιταλίδα *Signorina* (Δεσποινίς), η οποία εκτίθεται στις «φροντίδες» του Bach και του Johan Sebastian (Torp 2018b, 508). Η Roberta Carreri περιγράφει την τελευταία σκηνή της παράστασης, όταν η ίδια υποδύεται το «θύμα» της περιποίησης του ιδιότροπου «κουρέα» Jan Torp, ο οποίος την επιλέγει ανάμεσα

στους θεατές για ένα «ξύρισμα» πλούσιο σε αφρούς κι ένα «λούσιμο» με φρέσκα αυγά, προκαλώντας ξεσπάσματα γέλιου στους θεατές (Carreri 2014, 18).

Παράλληλα, ποικίλες εκπαιδευτικές και καλλιτεχνικές δράσεις εισάγονται στο χωριό. Η κινηματογραφική λέσχη *CINE APERTO* στην Piazza Ognissanti προβάλλει ταινίες, όπως την *Il Commissario* (Ο Επίτροπος) με τον Alberto Sordi ή την *Le Avventure di due bambini sulla Costa di un Fiume* (Οι περιπέτειες δύο παιδιών στην ακτή ενός ποταμού) (Odin 2018iii, 150-154). Παρουσιάζονται παραστάσεις και συναυλίες στην Piazza Madonna delle Gratzie, όπου συμμετέχει το Odin, αλλά και τοπικοί πολιτιστικοί σύλλογοι, όπως το *Teatro dei Dieci Cantori Ionici di Arione* (Θέατρο των δέκα ιωνικών τραγουδιστών της Αριόνης) του Roberto de Giorgia από τον Τάραντα ή το παιδικό συγκρότημα φουσαρμόνικας από το San Cesareo του Lecce με διευθυντή τον Della Bona Antonio (Torp 2018c, 49-53). Τυπώνεται εφημερίδα κι άλλα έντυπα, όπως τα *Quaderni Salentini* (Σημειωματάρια του Σαλέντο) ή το *Stimolo* (Κίνητρο), τα οποία προσφέρουν βήμα έκφρασης των προβληματισμών των ντόπιων σχετικά με οικονομικά, αγροτικά, εκπαιδευτικά πολιτιστικά θέματα (Odin 2018iv, 158-182 και 201-214). Από τις 2 έως τις 9 Ιουλίου, στις εγκαταστάσεις του *castello ducale* του Carpignano, ο Barba διοργανώνει σεμινάριο, προσκαλώντας σε διάλογο με το Odin, καλλιτέχνες όπως: τη Silvia Ricciardelli της *Libera Scena Ensemble* της Νάπολης, τον Renzo Vescovi του *Teatro Tascabile* από το Μπέργκαμο, Franco de Maestri από το *Teatro per Mestre* από τη Βενετία, τον Franco Perrelli του CUT (*Consulta Universitaria del Teatro*) από το Μπάρι, Romano Rocchi του θεάτρου *La Giostra* της Ρώμης, Giancarlo Valenti του *Teatro Immagine* από το Μιλάνο, Roberto Longo της *Accademia Nazionale d'Arte Drammatica* της Ρώμης, Stefania Censi και Giuseppe Rocca της *Grande Compagnia del Teatro Popolare* της Ρώμης (Odin 2018v, 178). Η δράση αυτή παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς εισάγει την ιδέα της ενεργητικής συνάντησης, του διαλεκτικού συσχετισμού των θεατρικών συστημάτων και των τεχνικών του ηθοποιού, προετοιμάζοντας έτσι την μετέπειτα πρακτική των Διεθνών Σχολών Θεατρικής Ανθρωπολογίας (*International School of Theatre Anthropology-ISTA*) και εκφράζοντας το πρώιμο πάθος του Barba για τη συγκριτική έρευνα των θεατρικών μεθόδων. Στα χρόνια που ακολουθούν, οι

ISTA¹¹ μέλλουν να προσφέρουν μίαν ευκαιρία εμπειρικής γνωριμίας με τις διάφορες θεατρικές φόρμες και τεχνικές, με στόχο τη σπουδή του ανθρώπινου σώματος σε συνθήκες οργανωμένης παράστασης, τη μελέτη της εξω-καθημερινής χρήσης του σώματος του ηθοποιού και την απόσταξη κοινών αρχών πέραν των αισθητικών ή τεχνικών εξειδικεύσεων (Cremona 2017, 3-5).

Φήμες διαδίδονται στα γύρω χωριά και νέοι πολιορκούν την ξένη θεατρική ομάδα με προσκλήσεις, τις οποίες επιθυμεί να αποδεχθεί. Ωστόσο, ο Barba αντιμετωπίζει ένα ηθικό δίλημμα: θα πρέπει να παίξει δωρεάν ή να ορίσει ένα εισιτήριο; Από τη μια πλευρά, μια δωρεάν παρουσίαση ερμηνεύεται από τον Barba ως επιδεικτική υποκρισία και κυριαρχική υπεροψία. Κατανοεί ότι το θέατρο δεν εδραιώνεται αναγκαία και καθοριστικά στην εμπειρία των χωρικών: έχουν ήδη ζήσει χρόνια χωρίς αυτό, ποιος είναι εκείνος που θα επιβάλλει μια θεατρική παράσταση στο χωριό και για ποιον λόγο; Ο Barba αντιμετωπίζει ειρωνικά την ταύτιση με τις ιεραποστολικές αποστολές του Στρατού της Σωτηρίας και αρνείται την πατερναλιστική επιβολή ενός καλλιτεχνικού καπρίτσιου (Taviani 2017, 8-10). Εξάλλου, δεν είναι τυχαίο ότι στο πρόγραμμα του *Come! And the Day will be Ours*, ο Barba αναφέρει emphaticά τον πολυεπίπεδο προβληματισμό του σχετικά με «την ευρηματική βία που κρύβεται πίσω από λέξεις, όπως Αλτρουισμός, Πρόοδος και Αλήθεια» και τις απατηλές μεθόδους που συγκαλύπτονται πίσω από τη φιλανθρωπία, για να παγιώσουν την «καθολική» ισχύ των «οικουμενικών» μας αξιών εις βάρος του διαφορετικού (Barba 1999, 131). Από την άλλη, το Odin αδυνατεί να προσδιορίσει ένα χρηματικό αντίτιμο για το εισιτήριο της παράστασης, αφού οι αγρότες και αδυνατούν να το αποδώσουν και πιθανώς δεν ενδιαφέρονται να το καταβάλλουν. Ο Barba ερευνά σημεία εισόδου κι εξόδου από

¹¹ Η *International School of Theatre Anthropology* ιδρύεται από τον Eugenio Barba το 1979, αποτελώντας τμήμα του Nordisk Teaterlaboratorium / Odin Teatret. Από το 1980 έως το 1991 λαμβάνουν χώρα έξι συναντήσεις: Bonn Γερμανίας (1980), Volterra Ιταλίας (1981), Blois και Malakoff Γαλλίας (1985), Holstebro Δανίας (1986), Salento Ιταλίας (1987), Bologna Ιταλίας (1990). Η πρόσφατη 15^η ISTA διοργανώθηκε στο Albino Ιταλίας κατά την περίοδο 7-17 Απριλίου 2016, με συμμετοχή των: Parvathy Baul (Ινδία), I Wayan Bawa (Μπαλί), Keiin Yoshimura και So Sugiura (Ιαπωνία), Teatro Tascabile di Bergamo (Ιταλία) και του Odin Teatret.

το συμβατικό πολιτικό και οικονομικό μοντέλο, ώστε να αποσταθεροποιήσει τη συνάρθρωση προσφοράς προϊόντος και χρηματικής αποζημίωσης.

Η συνειρμική επαναφορά των συναντήσεων στο Orgosolo και το Carpignano συνεπικουρεί σ' αυτήν την έρευνα: οι ηθοποιοί απαντούν ότι εργάζονται με αμοιβή, η οποία δεν είναι χρηματική, αλλά μια παρουσίαση τραγουδιών και χορών της κοινότητας στην πλατεία του χωριού. Έτσι, η ιδέα του barter διαπράττεται μέσα από την αυτοσχεδιαστική συνθήκη και τη ρήξη της νομισματικής αποτίμησης. Είναι σημαντικό να τονίσουμε ότι ο Barba δεν υπηρετεί προδιαγεγραμμένη θεωρητική μεθόδευση, αλλά βρίσκεται σε ετοιμότητα και απαντά με πράξεις στα διλήμματα που θέτονται από τις ανακλύπτουσες περιστάσεις. Το Odin εμμένει στο ζωτικό στοιχείο της κοινής εκπαίδευσης και διαβίωσής του, το οποίο προϋποθέτει άμεση δράση κι αντίδραση, χωρίς τα κωλύματα του νοητικού προκείμενου και της θεωρητικής διεργασίας: πρώτα η πράξη και μετά η θεωρία (*prima devi fare e poi ci fai sopra una teoria*) (Taviani 2017, 10-12).

Ακολούθως, τον Ιούλιο του 1974, δημιουργείται στο Carpignano η παράσταση *The Book of Dances* (Το βιβλίο των χορών), στην οποία συμμετέχουν οι ηθοποιοί Roberta Carreri, Tom Fjordefalk, Tage Larsen, Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen και Torgeir Wethal. Η εισαγωγική παρέλαση των ηθοποιών μέσα στους δρόμους του χωριού, με πολύχρωμα κοστούμια, σημαίες ή κοντάρια, γιρλάντες, σφυρίχτρες, φλογέρες και τύμπανα, οδηγεί το κοινό σε έναν προκαθορισμένο από τον Barba παραστασιακό χώρο (Watson 1995, 110-112). Ο χώρος αυτός τοποθετείται μπροστά από τον τοίχο κτιρίου, με το κοινό να τακτοποιείται σε ημικόκλιο και τους ηθοποιούς να κάθονται και να παρακολουθούν, όταν δεν συμμετέχουν στη σκηνή. Ακολουθούν χοροί με κοντάρια ή πάνω σε ξυλοπόδαρα και δράσεις, στη διάρκεια των οποίων ηθοποιοί κινούν άλλους ηθοποιούς σαν μαριονέτες, σύροντας χορευτικά γιρλάντες δεμένες στα χέρια και τα πόδια τους. Η παράσταση εισάγει την εκτενή χρήση μουσικών οργάνων και τους χαρακτήρες πάνω σε ξυλοπόδαρα, οι οποίοι θα χαρακτηρίζουν στο εξής τις παρελάσεις δρόμου του Odin. Η ομάδα ενσωματώνει τις ασκήσεις της

σωματικής εκπαίδευσής της σε μια αλληλουχία χωρίς θεματική ενότητα ή ενιαία πλοκή και προσεταιρίζεται τη διαδικασία προς την παράσταση, εγγράφοντάς τη στο ίδιο το αποτέλεσμα της παράστασης (Rasmussen 2018, 109-110). Το κοινό αντιλαμβάνεται τις σωματικές ασκήσεις ως ένα είδος προσωπικού «χορού» του ηθοποιού. Οι ηθοποιοί έχουν εξασκηθεί άρτια στη χρήση της φωνής σε ανοιχτό χώρο, τη δραματοποίηση των αρχιτεκτονικών σχέσεων ανάμεσα σε οριζόντια και κάθετα επίπεδα (κωδωνοστάσια, παράθυρα, ταρατσες), τη λειτουργική αναπροσαρμογή σε ανοιχτό και κλειστό χώρο (θύρες, ανοιχτές πλατείες, κλειστοί διάδρομοι), τις τεχνικές προσέλευσης κι ένταξης των περαστικών στο κοινό, τις μεθόδους διάλυσης και συγκέντρωσης του πλήθους (Taviani 2017, 7). Οι ηθοποιοί δεν προσαρμόζονται απλώς στον συγκεκριμένο αρχιτεκτονικό χώρο, αλλά τον μεταπλάθουν δημιουργικά με την ενεργοβόρα παρουσία τους. Οι προσεγγιστικές σχέσεις ηθοποιών και θεατών μεταβάλλονται όχι μόνο από παράσταση σε παράσταση, αλλά και κατά τη διάρκεια της ίδιας παράστασης: οι θεατές βρίσκονται γύρω από το κέντρο της δράσης ή στο κέντρο της δράσης, ο ηθοποιός βρίσκεται μερικά εκατοστά από τον θεατή ή πολύ μακριά του, τα σκηνικά αντικείμενα χρησιμοποιούνται ως μέρη του σώματος, πρόκειται για «μια δραματική αρχιτεκτονική δομή, ένας χώρος, ο οποίος καταναλώνεται από τη δραματική χρήση του» (Taviani 2018b, 8).

Ο Garba επιδιώκει μια παράσταση «στοιχειώδη», χωρίς την περιεκτικότητα του λόγου και τη συνεκτικότητα της πλοκής, χωρίς τον επικαθορισμό της σκηνογραφίας ή της θεατρικής αίθουσας. Αντίθετα, ορίζει ως συνθήκη τη μουσική, τον χορό, τα χρώματα και τις εικόνες, διεγείρει εξομολογητικούς ιεροτελεστικούς αυτοσχεδιασμούς, ανοίγει τους αγωγούς ενέργειας των ηθοποιών και προσοικειώνεται τους θεατές, επικαλούμενος τις «εικόνες μιας πραγματικότητας χωρίς θέατρο» (Garboli 2018, 124). Το θεατρικό δρώμενο, απογυμνωμένο σκόπιμα και αποκρυσταλλωμένο αφαιρετικά στα ουσιώδη συστατικά του, αποδέχεται ποικίλες ερμηνείες και ανοίγει σε πολυειδείς προσεγγίσεις, παράγει μόνο τη στιγμιαία ανάφλεξη και στοχεύει σε μια παράλληλη πραγματικότητα ανταλλαγής συναισθημάτων κι εμπειριών ανάμεσα στους ηθοποιούς και τους θεατές.

Το φθινόπωρο του 1974, το Odin διενεργεί *barbers* στην περιοχή του Salento της Ιταλίας, στα χωριά Pisignano, Sogliano, Galatone, Soleto, Serrano, Cutrofiano και Martano. Κατά τη διάρκεια της παρέλασης ή της αποκαλούμενης «άλωσης του χωριού», χρωματιστά κοστούμια και ξυλοπόδαρα, γιγαντιαίες μάσκες, τρομπέτες, σημαίες, μαστίγια, πυρσοί καταλαμβάνουν δρόμους, αρχοντικά, στέγες, διαδρόμους, εξώστες, εκκλησίες. Οι θεατές αναρριχώνται σε τοίχους και στέγες, γελούν, εκπλήττονται ή σιωπούν, απαντούν με χειροκροτήματα. Οι ηθοποιοί παρακάμπτουν την πολεοδομική ταυτότητα του χώρου, εκμεταλλεύονται στέγες και γεραμούς, παίζουν μουσική, τραγουδούν και χορεύουν πάνω από τα κεφάλια των θεατών, πίσω και ανάμεσά τους. Με τη σειρά τους, ηλικιωμένοι παίζουν τύμπανα, τραγουδούν, χορεύουν παλαιούς χορούς, αναζητούν κι άλλους από το κοινό, για να εντείνουν την *pizzica-pizzica*¹² και τις χορωδίες τους (Savarese 2018, 42).

Αξίζει να σημειωθεί ότι στις 12 Οκτωβρίου, το κοινό του Copertino μένει επιφυλακτικό κι αμήχανο μπροστά στο δρώμενο, το μήνυμα του οποίου αδυνατεί να αποκωδικοποιήσει. Αντίθετα, στις 13 Οκτωβρίου, εκατοντάδες κάτοικοι του Carpiignano επισκέπτονται την κατοικία του Odin, τραγουδούν, χορεύουν, παίζουν μουσική, μεταμορφώνοντας μια γιορτή σε θεατρικό γεγονός (Cruciani 1977, 104-107). Έτσι, το *barber* εξελίσσεται μέσα από τα ιδιαίτερα δίκτυα κοινωνικοπολιτισμικών διασταυρώσεων κάθε κοινότητας, από τη σφοδρότητα των διαφωνιών και τη διεύρυνση των αλληλεπικαλύψεων κάθε μικρο-κουλτούρας, διαμορφώνεται εν τη ρύμη της διάδρασης κι εξαρτάται από εφήμερες συνδέσεις κι επηρεασμούς, διακυμάνσεις επάρκειας ή απώλειας αμοιβαίας σημασιοδότησης.

¹² Ιταλικός παραδοσιακός χορός, γνωστός κυρίως στο Σαλέντο, αλλά και στην ευρύτερη περιοχή της Απουλίας, την Καλαβρία και την Ανατολική Μπαζιλικάτα. Ανήκει στην οικογένεια του χορού της ταραντέλας και σχετίζεται με τη θεραπευτική τελετή του ταραντισμού, της μανίας δηλαδή εξαιτίας του τσιμπήματος (*pizzica*) μιας αράχνης που συναντάται ευρέως στον Τάραντα. Χορεύεται σε ζεύγη, συνοδεία του ταμπορέλλο (ντέφι).

3.3 Carignano, Ν.Ιταλία και Σαρδηνία /

Αύγουστος – Οκτώβριος 1975

Το Odin επιστρέφει στο Carignano και τη Σαρδηνία (Ollolai, Sarule) από τον Αύγουστο έως τον Οκτώβριο του 1975, ώστε να συγκεντρώσει υλικό και να ολοκληρώσει την παράσταση *Come! And the Day Will be Ours*. Χαρακτηριστικές είναι οι μαρτυρίες της ηθοποιού Iben Nagel Rasmussen, του φωτογράφου Tony d'Urso, του χρονικογράφου Ferdinando Taviani και του Eugenio Barba, σχετικά με το barter ανάμεσα στη Rasmussen και τους κατοίκους του χωριού Sarule της Σαρδηνίας από τις 6 έως τις 7 Αυγούστου του 1975 (Barba, Rasmussen, D'Urso, Taviani 2009, 128-141). Η ηθοποιός κάνει την είσοδό της στο χωριό ξυπόλυτη, φορώντας λευκή μάσκα με κόκκινα δάκρυα και το λευκό κοστούμι της παράστασης *The Book of Dances*. Έχει δέσει στη μέση ένα τύμπανο με κορδέλες κι έχει κρεμάσει από τον λαιμό μια φλογέρα. Οι χωρικοί ζητούν να μάθουν την καταγωγή και το επάγγελμά της, περιεργάζονται τη μάσκα και εκείνη τους ρωτά πού μπορεί να βρει δέρματα για το τύμπανό της ή αν γνωρίζουν τον φίλο της, Antonio Sini. Καθώς περιηγείται στο χωριό, μπαίνει σ' ένα υφαντουργείο, παίζει φλογέρα και οι γυναίκες της επιδεικνύουν τον αργαλειό τους. Ενώ η ηθοποιός σκαρφαλώνει σε έναν τοίχο, τραυματίζει το πόδι της και μια γυναίκα την προσκαλεί στο σπίτι της, για να φροντίσει το τραύμα. Τα παιδιά γελούν φιλικά και την ακολουθούν, οι ηλικιωμένοι της προσφέρουν νερό, κρασί, λουλούδια, μιλούν για τα καθημερινά κοινά προβλήματά τους ή κρύβονται. Μερικοί προπηλακίζουν κι απειλούν τη Rasmussen. Η ηθοποιός ανταποκρίνεται, παίζοντας το τύμπανο και τη φλογέρα. Τη δεύτερη μέρα του barter, η ενενήντα-πεντάχρονη Zi-Angelica προσφέρει στην ηθοποιό ένα γεύμα και η Rasmussen συμμετέχει σε συζήτηση κι ανταποδίδει με το τραγούδι και τον χορό της. Λίγο πριν αφήσουν το Sarule, η ηθοποιός καλείται να χορέψει μπροστά στο σπίτι μιας οικογένειας και παίρνει ως αντάλλαγμα καρβέλια ψωμιού. Ένας άνθρωπος προσεγγίζει, διερευνά και κατανοεί έναν άλλον άνθρωπο χωρίς κανέναν από τους δύο πόλους να εξαντικειμενοποιείται ως τουριστικό έκθεμα ή να παραβιάζεται ως πειραματόζωο (D'Urso 2018a, 122-125).

Στο barter αυτό, η καθημερινή ζωή του performer συνδιαλέγεται με την καθημερινή ζωή των χωρικών, ενώ ερευνάται η εκτροπή και ανάδραση ανάμεσα

στη θεατρική πλαισίωση και το κοινωνικό συγκείμενο (Watson 1995, 25). Πώς το θεατρικό πλαίσιο του ηθοποιού εκτρέπεται και μετασχηματίζεται σε κοινωνικότητα, σε απλή, αυθόρμητη συναναστροφή, συζήτηση, συνεύρεση προσώπων; Πώς το κοινωνικό πλαίσιο ανατροφοδοτεί τις θεατρικές τεχνικές του ηθοποιού, καθώς αυτός καλείται να προσελκύσει ένα κοινό χωρίς την ασφάλεια του θεάτρου; Η Rasmussen εισάγει τη θεατρική persona της στην καθημερινότητα του χωριού και ταυτόχρονα συνδιαλέγεται με τους κατοίκους για θέματα απλά και συνηθισμένα, ταλαντευόμενη στη δισημία προσώπου και ηθοποιού.

Κεφάλαιο 4

Ιστορική αναδρομή: εν συνεχεία

4.1 Caracas, Βενεζουέλα / Απρίλιος – Μάιος 1976

Η παράσταση *Come! And the Day Will be Ours* παρουσιάζεται για πρώτη φορά τον Απρίλιο και τον Μάιο του 1976 στο Caracas της Βενεζουέλας (Watson 1995, 133). Συμμετέχουν οι ηθοποιοί Roberta Carreri, Tom Fjordefalk, Tage Larsen, Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen, Torgeir Wethal. Το θέμα αρύεται από τη σύγκρουση ανάμεσα στους Ευρωπαίους αποίκους και τις αυτόχθονες αμερικανικές φυλές Ινδιάνων στη βόρεια Αμερική του ύστερου 19^{ου} αι., ενώ ο τίτλος αποσπάται από το γράμμα του Στρατηγού George Armstrong Caster πριν από τη Μάχη του Little Bighorn στις Η.Π.Α. στις 25 Ιουνίου 1876 (Watson 1995, 133-136). Οι αυτοσχεδιασμοί των ηθοποιών ενεργοποιούν τα αντανεκλαστικά τους στο θέμα της σύρραξης Ινδιάνων και Ευρωπαίων, διαγράφουν τις προσωπικές αντιστάσεις κι αναζητήσεις τους γι' αυτή την αντιπαράθεση πολιτισμών, ανακαλούν την προσωπική τους εμπειρία ως θεατρική ομάδα. Η δραματουργία βασίζεται σε αποσπασματικά επεισόδια χορογραφημένης κίνησης, τραγουδιών, ύμνων και ζωντανής μουσικής. Είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι οι ηθοποιοί δεν συγκροτούν καθορισμένους χαρακτήρες, αλλά συνδέονται με ένα αντικείμενο, μουσικό όργανο ή χρώμα: η Laukvik είναι «εκείνη με το λευκό», ο Wethal «εκείνος με το βιβλίο», η Rasmussen «εκείνη με το τύμπανο», ο Larsen «εκείνος με το βιολί», η Carreri «εκείνη με το μπάντζο», ο Fjordefalk «εκείνος με την κιθάρα». Ως εκ τούτου, οι ηθοποιοί υπονομεύουν τη συγκρότηση αυστηρά διαγεγραμμένων χαρακτηριστικών και προσδιορισμών, εξοβελίζουν αφαιρετικά καθετί συγκεκριμένο από τα δραματικά πρόσωπα και αποφεύγουν κάθε ψήγμα

ψυχολογικής ερμηνείας, προσφέροντας ανοιχτούς νοηματικούς δρώντες. Επιπρόσθετα, οι χαρακτήρες, οι οποίοι εκπροσωπούν τους Ευρωπαίους, μιλούν σκανδιναβικά και αγγλικά, ενώ οι αντίστοιχοι της ομάδας των Ινδιάνων χρησιμοποιούν τις ιθαγενείς αμερικανικές διαλέκτους *Quechua* και *Cheyenne*, θραύοντας το νοηματικό περίβλημα της γλώσσας και ερεθίζοντας τη συμπαθητική λειτουργία και συνειρμική αποκωδικοποίηση των μηνυμάτων σε θεατές ετερογενών κοινωνικοπολιτισμικών καταβολών.

Το Odin προσκαλείται στο 3^ο *International Theater Festival* (3^ο Διεθνές Φεστιβάλ Θεάτρου) και το *Third World Theater Conference* (Συνέδριο για το Θέατρο του Τρίτου Κόσμου), υπό την αιγίδα του *Ateneo de Caracas*, με πρόεδρο τη Maria Teresa de Otero Silva και διευθυντή τον Carlos Giménez, και του *Venezuelan Center ITI (International Theater Institute)-UNESCO*, με πρόεδρο τον Eduardo Moreno (Odin 2018vi, 561-562). Οι εκδηλώσεις του φεστιβάλ και του συνεδρίου διεξάγονται από τις 20 Απριλίου έως τις 2 Μαΐου 1976, ενώ ο Carlos Giménez τονίζει τη σημασία της συμμετοχής και συμβολής του θεάτρου Odin στην ανάπτυξη και διάδοση του φεστιβάλ, αλλά και την αμοιβαία επαφή και προσέγγιση των δύο πραγματικοτήτων (Odin 2018vii, 458). Σύμφωνα με τον Ibrahim Querra, σε άρθρο του στην εφημερίδα *El Universal*, στις 16 Μαΐου 1976, το Odin αποτελεί μια συμπαγή, ανθρώπινη μονάδα, η οποία προκαλεί ένα δρώμενο που δεν παράγει χειροκροτήματα επιδοκμασίας, ακριβώς επειδή όλοι συμμετέχουν στο δρώμενο αυτό, για να επιτελέσουν μια γιορτή κοινοτική και καθολική (Querra 2018, 421).

Παρά τις ευσίωνες ανταλλαγές επιδοκμαστικών σχολίων, το Odin έρχεται σε αντιπαράθεση με τη διοίκηση του φεστιβάλ, καθώς αρνείται να διαμείνει στο πολυτελές ξενοδοχείο *Hilton* και να παρουσιάσει την παράστασή του σε θέατρο, κάτω από το οποίο λειτουργεί ντισκοτέκ με εκκωφαντική μουσική (Rasmussen 2018, 123-125). Ο Barba εγκαθίσταται μαζί με τους ηθοποιούς σε ένα μικρό σπίτι, ενώ απαιτεί να σταματήσει η μουσική της ντισκοτέκ κατά τη διάρκεια της παράστασης. Καθώς μόνο η πρώτη αίτηση ικανοποιείται, το Odin καταλαμβάνει το θέατρο, έρχεται σε επαφή με τους *Cuatrotablas* του Mario Delgado από τη Lima του Περού, τους *Teatro Libre de Bahia* και *Libre Teatro Libre* της Maria Escudero από την Córdoba της Αργεντινής, τους *La Candelaria* από την Bogotá της

Κολομβίας και πετυχαίνει τη συμπάραστασή τους. Η αντιπαράθεση αντικατοπτρίζει μια κοινωνικοπολιτική αντίθεση, καθώς αντιπαραβάλλει το κέντρο του Caracas με τις απέραντες λεωφόρους και τα κτίρια από ατσάλι και κρύσταλλο με το περιθώριο των παραγκουπόλεων από χαρτόνι και σκουριασμένο σίδηρο. Το Odin αναλαμβάνει πρωτοβουλία ανεξάρτητα από το φεστιβάλ και οργανώνει *barbers* στις παραγκουπόλεις και στην περιοχή της αφροβενεζουελανής κουλτούρας του Barlovento.

Επηρεασμένος από τις συναντήσεις αυτές, ο Barba οπτικοποιεί μια «Τρίτη Διάσταση», ένα «Τρίτο Θέατρο», διαπερνώντας την καθιερωμένη, δισδιάστατη θεατρική προοπτική. Αφενός, το αισθητικό θέατρο αναμετράται με τα δραματικά κείμενα, προστατεύοντας την καθιέρωση ή την εμπορικότητά του πίσω από σύγχρονα κτιριακά συγκροτήματα, κρατικές επιχορηγήσεις και το μάρκετινγκ της ψυχαγωγίας. Αφετέρου, το *avant-garde* θέατρο πειραματίζεται, καθιερώνοντας την πρωτοπορία ή πρωτοτυπία του ως όχημα υπέρβασης της παράδοσης και προώθησης της μετανεωτερικότητας. Στο περιθώριο αυτών των δύο θεατρικών κατευθύνσεων, οι οποίες επιβεβαιώνονται και εδραιώνονται στο κέντρο της κοινωνικής σφαίρας, ο Barba εντοπίζει ένα Τρίτο θέατρο, ανώνυμο, αθέατο κι άγνωστο για τα μέσα μαζικής επικοινωνίας, τους κριτικούς και τα φεστιβάλ. Αποτελείται από εργάτες του θεάτρου, ηθοποιούς και σκηνοθέτες, οι οποίοι δεν ανάγονται σε επίσημη θεατρική εκπαίδευση κι επομένως δεν αναγνωρίζονται ως επαγγελματίες. Εντούτοις, δεν είναι ερασιτέχνες, επειδή η καθημερινότητά τους ενδύεται από τη θεατρική εμπειρία του *training* ή της πρόβας, επειδή παλεύουν να επιβιώσουν, να προσεγγίσουν ένα κοινό, να βρουν αφ' εαυτού νόημα στη δράση «κάνω θέατρο», χωρίς να συνυφίνονται με εμπορευματικές δεσμεύσεις ή να υποκύπτουν στον κομπορμισμό μιας πρωτοποριακής μόδας (Barba 1992, 8-9).

Το Τρίτο θέατρο αγωνίζεται να εξατομικεύσει το θεατρικό του πεδίο, να ευθυγραμμιστεί με εκείνο που είναι ουσιώδες κι επιτακτικό για το ίδιο και να επιβάλλει τον σεβασμό στη διαφορετικότητά του (Barba 1986, 193-194). Το Τρίτο Θέατρο χρησιμοποιεί το θέατρο για να επανακοινωνικοποιηθεί, να κατασκευάσει πολιτιστικές ταυτότητες, εναλλακτικές στις καθημερινές συνθήκες αποξένωσης και απανθρωποίησης. Οι συναντήσεις καταδεικνύουν στο Odin ότι ενάμισι εκατομμύριο άνθρωποι, χωρίς διεύθυνση και νομική υπόσταση, οργανώνονται

ανώνυμα κι αδιόρατα, αλλά ενεργά και δυναμικά στις πολιτιστικές και θεατρικές ομάδες των *favelas* του Ρίο στη Βραζιλία, των *barrios* στη Λίμα του Περού, των *problaciones* του Σαντιάγκο της Χιλής, των *ranchos* του Καράκας (Barba 1999, 202-204, 173-174). Αντίστοιχα, οι ομάδες του Τρίτου θεάτρου διοχετεύουν τις τεχνικές συνεύρεσης και συνδιαλλαγής των *barbers* στον αδιάλειπτο αγώνα τους για επικαθορισμό ταυτότητας μέσα στο ποικίλο εθνοπολιτισμικό συμφραζόμενο της Λατινικής Αμερικής (Watson 2009a, 173-174).

Τα *barbers* του Odin στις συνοικίες του Caracas τροφοδοτούν το ενδιαφέρον του κινηματογραφικού συνεταιρισμού *Kurare*, ο οποίος δραστηριοποιείται στην πόλη, επιδιώκοντας την παραγωγή ενός ντοκιμαντέρ με θέμα τις τάσεις και τις προοπτικές του μοντέρνου θεάτρου. Ο *Kurare* προτείνει μια συνάντηση με τη φυλή των Ινδιάνων Yanomami του ποταμού Orinoco, στον Αμαζόνιο, 2,5° βόρεια του Ισημερινού, 500 μίλια νότια του Caracas (Barfoed 2018, 43). Ο ανθρωπολόγος Jacques Lizot και η επιστημονική ομάδα του υποστηρίζουν την απόπειρα αυτή, καθώς μελετούν τους Yanomami από το 1968 και επιδιώκουν να τους καταδείξουν άλλες όψεις του δυτικού κόσμου, εκτός από τα φάρμακα και τον χριστιανισμό, όψεις των «λευκών» που δεν είναι μόνο ανθρωπολόγοι, μισθοφόροι και κυβερνητικοί υπάλληλοι (Barba 1999, 203-204). Μετά από ένα επεισοδιακό ταξίδι με εξαθέσιο αεροπλάνο, η ομάδα συγκεντρώνεται στην ιεραποστολική κατασκήνωση του ποταμού Ocamo στις 16 Μαΐου και την επομένη διασχίζει για τρεις ώρες με σκάφος τον ποταμό Orinoco. Ο Eugenio Barba παρουσιάζεται στον σαμάνο της φυλής ως αρχηγός της φυλής των ηθοποιών και ζητά μια συνάντηση κι ανταλλαγή τελετών (D' Urso 2018b, 128-129). Στο *shabono*¹³ των ιθαγενών, οι ηθοποιοί παρουσιάζουν διαδοχικά τις παραστάσεις τους: οι Yanomami παρακολουθούν αμήχανα κι επιφυλακτικά τους χαρακτήρες της παρέλασης, τους «χορούς» του *The Book of Dances* και την παράσταση *Come! And the Day will be Ours*. Αντιδρούν έντονα κατά τη διάρκεια της σκηνής πυγμαχίας των κλόουν,

¹³ Η καλύβα των Yanomami, ιθαγενών στα σύνορα Νότιας Βενεζουέλας και Βόρειας Βραζιλίας. Κατασκευάζεται σε ξέφωτα της ζούγκλας, τα οποία ανοίγονται μετά από κοπή της βλάστησης. Οι κορμοί και τα φύλλα των φοινικόδεντρων χρησιμοποιούνται για την κοινή κυκλική περίφραξη και στέγη μιας ενιαίας οικιστικής εγκατάστασης. Κάθε οικογένεια καταλαμβάνει μια θέση, γύρω από το κέντρο του οικισμού, το οποίο αφήνεται ανοιχτό.

αναγνωρίζοντας το μοτίβο της βίαιης πάλης και επιστρατεύοντας την ετοιμότητά τους (Taviani 2017, 15-18). Οι Yanomami απαντούν με την τελετή της υποδοχής και πολεμικούς χορούς, ενώ ο σαμάνος της κοινότητας επιτελεί τον μύθο της χελώνας, η οποία νικά με πανουργία τον αρπακτικό ιαγουάρο, και ενσαρκώνει συμβολικά τα αρχετυπικά ταμπού με την ιστορία της αιμομιξίας ανάμεσα στον πολεμιστή και τη γιαγιά του. Οι γυναίκες Yanomami αγγίζουν τους ηθοποιούς και γελούν όταν ανακαλύπτουν ότι μερικοί έχουν στήθη κάτω από τα κοστούμια.

Οι ηθοποιοί του Odin παρουσιάζουν το αντιφατικό και απεγνωσμένο δράμα του σύγχρονου πολιτισμού των λευκών στους αποκαλούμενους «άγριους» του παρθένου δάσους του Αμαζονίου, επιχειρώντας να διαβούν μια πολιτισμική άβυσσο: ίσως όμως η διαφορετικότητα γεννήσει την αληθινή επικοινωνία (Odin 2018viii, 127). Το barter αυτό προσομοιάζει με την επίσκεψη σε έναν άγνωστο ασθενή: δεν υπάρχουν κοινές μνημονικές αναδρομές κι αλυσώσεις, παρά μόνο η στιγμιαία εγγύτητα δύο πόλων, μια χειραψία συμπαράστασης δύο ανθρώπινων πλασμάτων (Taviani 1979, 98-99).

4.2 Παρίσι, Γαλλία / Οκτώβριος 1977

Τον Οκτώβριο του 1977, το Odin συμμετέχει στο 6^ο *Festival d' Automne* (Φεστιβάλ Φθινοπώρου) του Παρισιού με τις παραστάσεις *The Book of Dances* και *Come and the Day will be Ours* στο Musée Galliera από τις 11 έως τις 26 Οκτωβρίου, ενώ παράλληλα ακολουθεί μια περιοδεία του θεάτρου στις Cergy-Pontoise, Rennes, Tarbes, Nice, Thonon από την 1 Νοεμβρίου έως τις 22 Δεκεμβρίου. Την ίδια περίοδο, το *Théâtre de l'Unité* προσκαλεί το θέατρο Odin στην οδό Monte-Christo 9 του 20^{ου} διαμερίσματος του Παρισιού, σε έναν χώρο τον οποίον μοιράζεται με την *Compagnie de l'Araignée*. Το *Théâtre de l'Unité* και το *MJC-Maison des Jeunes et de la Culture Théâtre des Deux-Portes* (Κέντρο Νεότητας και Πολιτισμού-Θέατρο των Δύο Θυρών) οργανώνουν τον *Marathon Théâtre 77* (Μαραθώνιος Θεάτρου 77) στις 29 και 30 Οκτωβρίου 1977, με αφορμή την απομάκρυνση του *MJC Théâtre des Deux-Portes* από τις εγκαταστάσεις του στην οδό Louis Lumière 46 (20^ο Διαμέρισμα) στις 8 Αυγούστου, μετά από διαμάχη με τον δήμο του Παρισιού (Odin

2018ix). Παραστάσεις και δρώμενα διεξάγονται στην Cartoucherie με συμμετοχή και των ομάδων που δραστηριοποιούνται σ' αυτήν¹⁴, ανάμεσά τους και το Θέατρο του Ήλιου της Ariane Mnouchkine (Odin 2018x). Την Κυριακή 30 Οκτωβρίου, το Odin παρουσιάζει τις παραστάσεις και την παρέλασή του, ενώ επιδιώκει ένα barter με τους κατοίκους. Κατά τη διάρκεια της ανταλλαγής, ηλικιωμένοι εργάτες τραγουδούν τραγούδια από την Κομμούνα, νέοι ερασιτέχνες μιμούνται τηλεοπτικούς αστέρες, ένα νεανικό συγκρότημα παίζει pop μουσική (Taviani 1979, 104-105). Καθώς το barter ολοκληρώνεται, Βορειο-αφρικανοί εισάγουν τα τραγούδια, τους χορούς και τα ποιήματά τους, έχοντας παρασυρθεί από την εκλυόμενη δονητική ενέργεια και κατανοήσει ότι πρόκειται για ένα συμβάν που δεν διαχωρίζει, δεν απομονώνει, δεν επιβάλλεται αυταρχικά κι απόλυτα (Shevtsova 2009, 121-123).

Το Odin συνεχίζει τις παρουσιάσεις των *The Book of Dances*, *Johan Sebastian Bach, Come! And the Day will be Ours* και διεξάγει barthers στο Saint-Martin-sur-Oust¹⁵, μέσα στα πλαίσια του 4^{ου} *FICTEM-Festival International de Café-théâtre et de Théâtre en Marche* (4^ο Διεθνές Φεστιβάλ Καφεθεάτρου και Θεάτρου εν Κινήσει) της Rennes, το οποίο διοργανώνεται από τους Chérif Khaznadar και Gilles Fournel του *Maison de la Culture* (Σπίτι Πολιτισμού), από τις 11 έως τις 20 Νοεμβρίου 1977 (Odin 2018xi). Στο Saint-Martin-sur-Oust, η συνάντηση εξελίσσεται σε γιορτή, καθώς οι «χοροί» των ηθοποιών του Odin με σημαίες, κοντάρια, ξυλοπόδαρα και τύμπανα ανταλλάσσονται με παραδοσιακούς βρετονικούς χορούς και μουσικές (Trilling 2018).

4.3 Ayacucho, Περού / Μάιος 1978

Η παράσταση *Anabasis* (Ανάβασις) του Odin προσκαλείται από το *Instituto Nacional de Cultura* και την περουβιανή θεατρική ομάδα *Cuatrotablas* με

¹⁴ Ενδεικτικά, μερικές από τις ομάδες που συμμετέχουν στον Θεατρικό Μαραθώνιο 77 είναι οι: *Théâtre de Soleil*, *Théâtre de l' Aquarium*, *Théâtre du Campagnole*, *Ateliers du Chaudron*, *Atelier de l'Épée-de-Bois*, *Compagnie du Lierre*, *Théâtre de la Tempête*, *Théâtracide*, *Athévains*.

¹⁵ Το Saint-Martin-sur-Oust είναι μια από τις πόλεις της γαλλικής Βρετάνης, η οποία διακρίνεται για τις κελτικές ρίζες και το κελτικό γλωσσικό της ιδίωμα.

διευθυντή τον σκηνοθέτη Mario Delgado στο *Taller Latinoamericano de Teatro de Grupos* (Εργαστήριο Λατινοαμερικανικών Θεατρικών Ομάδων), στο Ayacucho των Περουβιανών Άνδεων, το οποίο διεξάγεται από τις 21 έως τις 28 Μαΐου 1978. Το *Anabasis* παρουσιάζεται για πρώτη φορά στη Βαρκελώνη της Ισπανίας, τον Απρίλιο του 1977 και παραμένει στο ρεπερτόριο του Odin μέχρι το 1984, αλλάζοντας κατά καιρούς εκδοχές και καστ ηθοποιών και διατηρώντας στην τελική μορφή του δώδεκα ηθοποιούς, τους Torben Bjelke, Roberta Carreri, Toni Cots, Tom Fjordefalk, Francis Pardeilhan, Tage Larsen, Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen, Silvia Ricciardelli, Ulrik Skeel, Julia Varley και Torgeir Wethal (Watson 1995, 112-114). Οι ηθοποιοί κι ο Eugenio Barba συνοδεύονται από μια ομάδα δημοσιογράφων και θεωρητικών, όπως οι Peter Elsass και Ester Nagel από τη Δανία, η Béatrix Andrade από τη Γαλλία, οι Ugo Volli, Nando Tavianini και Maria Grazia Gregori από την Ιταλία (Odin 2018xii, 10). Παράλληλα, την αποστολή ακολουθούν οι φωτογράφοι Morten Bruus-Pedersen, Roald Pay, Peter Bysted και Tony d' Urso, καθώς ο Torgeir Wethal προετοιμάζει την παραγωγή του ντοκιμαντέρ *Ascent to the Sea: Odin Teatret's Street Production ANABASIS, 1977 - 84* (Ανάβαση προς τη θάλασσα: η παράσταση δρόμου του Odin Teatret ANABASIS, 1977-84). Η ειδοποιός διαφορά ανάμεσα στο *Anabasis* και το *The Book of Dances* είναι ότι οι ηθοποιοί εκκινούνται από τη σωματική και φωνητική εξάσκηση, ώστε να παράγουν πρωτότυπους αυτοσχεδιασμούς, αλλά δεν εντάσσουν αυτούσιες τις ασκήσεις σ' αυτούς. Επιπλέον, διαγράφεται ένα χαλαρό θεματικό πλαίσιο, το οποίο πηγάζει από το χρονικό *Κύρου Ανάβασις* του Ξενοφώντα, από όπου δανείζεται τον τίτλο του: ένα τμήμα Ελλήνων μισθοφόρων εκστρατεύει στο πλευρό του Κύρου, πορεύεται στα βάθη του περσικού βασιλείου και μετά από κακουχίες και περιπέτειες κατορθώνει να επιστρέψει στις ακτές της Μαύρης Θάλασσας. Το θέμα μεταφέρεται θεατρικά σε μια ομάδα ξένων, οι οποίοι διασχίζουν άγνωστες χώρες, μέχρι να συναντήσουν τη θάλασσα και να επιστρέψουν στην πατρίδα τους. Όπως και στο *The Book of Dances*, σημαντικό ρόλο συνεχίζουν να διαδραματίζουν τα μουσικά όργανα (τύμπανα, τρομπέτες, κύμβαλα και καμπάνες, σφυρίχτρες και καζού), τα πολύχρωμα κοστούμια, οι υπερμεγέθεις φιγούρες πάνω σε ξυλοπόδαρα και η επεισοδιακή δραματική δομή.

Το *Θεατρικό Εργαστήριο* έχει πειραματικό χαρακτήρα και στόχο την ανταλλαγή εμπειριών ως προς τις εξής θεματικές: ο ρόλος του θεάτρου στην πολιτιστική

πρόοδο της Λατινικής Αμερικής και η ενσωμάτωση της ιθαγενούς, αφρικανικής και ευρωπαϊκής κουλτούρας, η ανάπτυξη μιας θεατρικής παιδαγωγικής για τον λατινοαμερικανό ηθοποιό και η επαναξιολόγηση του θεατρικού επαγγέλματος (Odin 2018xiii, 218). Στη συνάντηση συμμετέχουν θεατρικές ομάδες¹⁶ από τη Βραζιλία, Παραγουάη, Αργεντινή, Βολιβία, Κολομβία, Βενεζουέλα, Κόστα Ρίκα, Εκουαδόρ, Γαλλία, Δανία και το Περού, όπως και δημοσιογράφοι, εκπρόσωποι θεατρικών και πολιτιστικών ιδρυμάτων από το εξωτερικό, την *UNESCO* και το *INC-Instituto Nacional de Cultura* (Εθνικό Ινστιτούτο Πολιτισμού) του Περού (Odin 2018xiv, 220-221). Κατά την περίοδο εκείνη, επικρατεί κοινωνικός αναβρασμός στα χωριά και τις πόλεις του Περού, τα οποία επαναστατούν κατά της στρατιωτικής κυβέρνησης κι αντιδρούν στην αύξηση των τιμών του πληθωρισμού και την περιστολή των συνταγματικών δικαιωμάτων των πολιτών (Cots 2018, 100). Το *Θεατρικό Εργαστήριο* κινδυνεύει να ακυρωθεί, υποκύπτοντας στην καταστολή των συγκεντρώσεων και τον περιορισμό της κυκλοφορίας των πολιτών. Μπροστά στο αδιέξοδο, το Odin αναπροσαρμόζεται: συμμορφώνεται στις αστυνομικές απαγορεύσεις, αποφεύγει να εμφανίζεται ομαδόν στους δρόμους, ενώ οι ηθοποιοί προχωρούν κατά ζεύγη στην εγκεκριμένη από το καθεστώς απόσταση με τα χρωματιστά κοστούμια, τα μουσικά όργανα, τα σκηνικά αντικείμενα, τα ξυλοπόδαρα, συγκεντρώνοντας το πλήθος και πληροφορώντας για τις παρουσιάσεις των θεατρικών ομάδων του εργαστηρίου.

¹⁶ Ο κατάλογος των θεατρικών ομάδων κι εκπροσώπων είναι μακροσκελής, ενδεικτικός της ενθουσιώδους προσπάθειας του Mario Delgado και των *Cuatrotablas*, και περιλαμβάνει τις εξής θεατρικές ομάδες: *Asdrubal Trouxe o Trombone* από το Rio de Janeiro και *Grupo Universitario de Arapongas* από την Paraná Βραζιλίας, *Muestra Paraguaya de Teatro* από την Asunción Παραγουάης, *Teatro Nucleo* από το Buenos Aires Αργεντινής, *Teatro Runa* από την Cochabamba Βολιβίας, *Teatro Taller de Colombia* και *Taller de Investigación Teatral* από τη Bogotá Κολομβίας, *Contradanza* και *Taller Experimental de Teatro* από το Caracas και *Astol* από την Cumaná Βενεζουέλας, *Tierra Negra* από το San José της Κόστα Ρίκα, *Clam* από το Quito του Εκουαδόρ, *Roy Hart Theatre* από την Anduze Γαλλίας, *Odin Teatret* από το Holstebro Δανίας. Οι περουβιανές θεατρικές ομάδες περιλαμβάνουν τις εξής: *Teatro los Grillos*, *Yuyachkani*, *Taller de Teatro Kentay*, *Grupo la Alforja*, *Teatro de la Universidad Catolica*, *Grupo Cocolido* και *Gruppo Villa Victoria* από τη Λίμα, *Grupo Atahualpa* από την Arequipa, *Grupo Teatral Tacna* από την Tacna και τους Jorge Fernandez και Victor Zavala από το Cuzco.

Το Odin επαινείται για τη βαθιά κατανόηση κι επαφή με τους ντόπιους πληθυσμούς, εμπνέει κι επιδρά δημιουργικά στις θεατρικές ομάδες του εργαστηρίου, ενώ οι παραστάσεις του σε θεατρικές αίθουσες, πολιτιστικά ιδρύματα, τις πλατείες και τους δρόμους της πόλης και των γύρω χωριών ενεργοποιούν ένα πολιτιστικό και θεατρικό *milieu*, το οποίο σπάνια παρακολουθεί ευρωπαϊκές παραγωγές αυτού του επιπέδου, με πραγματικό υπόδειγμα συνεργασίας και ανταλλαγής την παράσταση του Odin με το *Conjunto Nacional de Folklore* (Εθνικό Σύνολο Λαϊκής Τέχνης) μπροστά σε ένα κοινό πέντε χιλιάδων θεατών (Polar 2018, 145). Ο Mario Delgado ευχαριστεί εγκάρδια το Odin για τη βοήθειά του στην ίδρυση και οργάνωση του νέου *Centro Regional para el Teatro de Grupo* (Περιφερειακό Κέντρο για τις Θεατρικές Ομάδες) από τους *Cuatrotablas*, σχολιάζοντας ότι θεωρεί το Odin «πρότυπο και έμπνευση» στο πεδίο της θεατρικής έρευνας των μεθόδων προσέγγισης του κοινού μέσω των *barters* και τονίζοντας την αποτελεσματική δύναμη αυτής της ανταλλαγής στην ενεργοποίηση τοπικών πολιτιστικών προγραμμάτων (Delgado 2018, 146). Το Odin οργανώνει *barters* στην πόλη, σε φυλακές, στα περουβιανά *barrios*, όπου συμμετέχει στους παραδοσιακούς, θρησκευτικούς εορτασμούς (Barba 1979, 99-100). Οι συναντήσεις αυτές είναι ενδεικτικές για τις διαπραγματευτικές τακτικές του Barba, ο οποίος δεν φυγομαχεί, αλλά επιχειρεί να αρθρώσει κοινωνικό λόγο και πολιτική θέση, τροποποιώντας τη στάση του διπλωματικά, προβάλλοντας τις αξιώσεις της ατομικότητας, χωρίς να προσβάλλει απροσχημάτιστα το πολιτικό κατεστημένο, αλλά ουσιαστικά εισβάλλοντας σε υπαινικτική ρωγμή εκ των έσω και με τα ίδια όπλα.

4.4 Burkina Faso (Upper Volta), Δ. Αφρική / 1982

Από τις 10 έως τις 21 Ιουλίου 1982, η ανθρωπολόγος Mette Bovin αποπειράται να εισάγει το *barter* στην έρευνά της σχετικά με τον βαθμό εξισλαμισμού των φυλών *Fulbe, Taureg/Bella* και *Hausa* της στεπικής ζώνης Sahel στην Αφρική (Bovin 2009, 144-157). Η Bovin θεωρεί ότι η μέθοδος της πολιτισμικής ανταλλαγής των *barters* δεν διαταράσσει τον κοινωνικό ιστό των φυλών, αλλά προκαλεί πηγαία ανάδυση αφρικανικών επιτελέσεων χορού, τραγουδιού και μουσικής, διαμέσου των οποίων είναι εφικτός ο εντοπισμός των μη ισλαμικών στοιχείων της κουλτούρας τους. Εν συνεχεία, η Roberta Carreri προετοιμάζει, με την καθοδήγηση του Eugenio Barba

και του βοηθού του Walter Ybema, τον χαρακτήρα *Geronimo* (Τζερόνιμο), με σκοπό να μεσολαβήσει υπαινικτικά ανάμεσα στην ανθρωπολόγο και τις φυλές και να ενεργοποιήσει καταλυτικά εναλλαγές ρόλων ανάμεσα στους παρατηρητές και το αντικείμενο παρατήρησης. Η ανθρωπολόγος, η ηθοποιός, ένας μεταφραστής και το κινηματογραφικό συνεργείο των Jean-Pierre Kaba και Moussa Hamidou επισκέπτονται την περιοχή των *Fulbe*, Liptako Emirate, στην Burkina Faso. Η Carreri κάνει την είσοδό της στην αγορά, φορώντας καπέλο, λευκό πουκάμισο, μαύρο παντελόνι με κόκκινες τιράντες, ένα μεγάλο κόκκινο λουλούδι και ένα φλάουτο στην τσέπη. Η παρουσίαση της ηθοποιού ανταποδίδεται με ορχήστρες μουσικής και τραγουδιού. Οι γυναίκες αναρωτιούνται αν πρόκειται για άνδρα ή γυναίκα, οι πωλητές την αποκαλούν «τρελό λευκό πρόσωπο», τα παιδιά την ταυτίζουν με τον Charlie Chaplin, μαρτυρώντας ότι έχουν παρακολουθήσει την ταινία *The Kid* (Το χαμίνι) στον κινηματογράφο της ιεραποστολής (Carreri 2014, 49-52).

Η ηθοποιός ταυτίζεται με τον *griot*, τον επαγγελματία περιοδεύοντα καλλιτέχνη, παράλληλο του τροβαδούρου ή περιπλανώμενου *minstrel*, ο οποίος εμφανίζεται στην Δ. Αφρική ήδη από το 1690 να παρουσιάζει επικές αφηγήσεις, μουσική, χορούς και ακροβατικά, να διασχίζει σύνορα και να απεμπολεί περιφρονητικά το κοινωνικό status quo. Αξίζει να επισημανθεί ότι, κατ' αντιστοιχία της «παρεκκλίνουσας» επίδειξης της Carreri, ατυπικές μορφές της μουσουλμανικής κοινωνίας διεγείρονται συνειρμικά, οι οποίες αποκαλύπτουν τα μη ισλαμικά στοιχεία που εμφωλεύουν στην κουλτούρα μιας κατά τ' άλλα ισλαμικής περιοχής της Δ. Αφρικής, ικανοποιώντας τον σκοπό της έρευνας. Παρά ταύτα, η Bonin επισημαίνει τα προβλήματα που ελλοχεύουν στη χρήση του barter ως εργαλείου ανθρωπολογικής έρευνας, σε περιπτώσεις που δεν τηρούνται οι όροι της πειθαρχίας και του σεβασμού στην ιδιαιτερότητα των ερευνώμενων κοινωνικών δομών και πολιτισμικών συστημάτων.

4.5 Bahía Blanca, Αργεντινή και Montevideo, Ουρουγουάη / Μάρτιος - Απρίλιος 1987

Από τις 6 έως τις 12 Απριλίου 1987, το Odin οργανώνει, σε συνεργασία με το *Teatro Alianza* των Coral και Dardo Aguirre, το *Encuentro Internacional de Teatro Antropológico*¹⁷ (6^η Διεθνής Συνάντηση Θεατρικής Ανθρωπολογίας – IMTA) στην Bahía Blanca της Αργεντινής. Το συνέδριο συγκεντρώνει περισσότερους από 250 ηθοποιούς και σκηνοθέτες από την Αργεντινή, τη Χιλή, την Ουρουγουάη, τη Βραζιλία, το Μεξικό, αλλά και τους *Farfa*, το *The Canada Project* του Richard Fowler, το *Potlach* του Pino di Buduo και τους *Tascabile di Bergamo*. Υπό την απειλητική σκιά ενός στρατιωτικού πραξικοπήματος, οι θεατρικές ομάδες συγκεντρώνονται στην Plaza de Mayo κι ενσωματώνουν τις παρουσιάσεις τους στο γενικό κλίμα ευφορίας κι ελπίδας για την επικράτηση της δημοκρατίας (Barba 2018, 26). Εκτός των εργαστηρίων, των θεατρικών παρουσιάσεων και των παραστάσεων δρόμου, πραγματοποιούνται *barbers* σε *barrios*, ανάμεσα στα οικοδομικά τετράγωνα, στους δρόμους, στις σχολικές αυλές (Watson 2017a, 2-6). Οι επαγγελματίες *performers* εμφανίζονται συντονισμένα σε διάφορα σημεία του *barrio*, παίζοντας μουσικά όργανα, τύμπανα, κύμβαλα, τρομπέτες, τρομπόνια, σφυρίχτρες, διασχίζοντας τους δρόμους σε ξυλοπόδαρα, βγάζοντας φωτιές και παρουσιάζοντας ακροβατικά. Συγκεντρώνονται σε έναν χώρο στάθμευσης, για να δεχτούν τις ανταποδοτικές παραστάσεις των κατοίκων και να μεταμορφώσουν τον πραγματικό γεωγραφικό χώρο σε έναν συγκεχυμένο τόπο κοινωνικής συνεύρεσης, σε μια «αυθόρμητη *communitas* (κοινότητα)» (Watson 2009b, 95-98).

Ιδιαιτερότητες παρατηρούνται στο *barber* του Montevideo στην Ουρουγουάη, το οποίο προηγείται των δρώμενων στην Bahía Blanca κατά μερικές εβδομάδες. Στις 30 Μαρτίου 1987, το Odin συγκεντρώνει πλήθος θεατών και έξι συγκροτήματα μουσικής και χορού *candombe* στα ερείπια του *Barrio Reus al Sur*, ύστερα από πρόσκληση εκπροσώπων της μαύρης κοινότητας του Montevideo. Το *barber* αυτό

¹⁷ Τα *International Meetings of Theatre Anthropology-IMTA* (Διεθνείς Συναντήσεις Ανθρωπολογικού Θεάτρου) διεξάγονται από το Odin σε συνεργασία με θεατρικές ομάδες σε διάφορες χώρες, αρχίζοντας από το Βελιγράδι, Γιουγκοσλαβία (1976) και συνεχίζοντας στο Μπέργκαμο της Ιταλίας (1977), τη Λίμα του Περού (1978), τη Μαδρίτη (Lekeitio) της Ισπανίας (1979) και το Zacatecas του Μεξικού (1981).

προκύπτει μετά από συνάντηση του Eugenio Barba με την κοινότητα 12 μήνες πριν. Το Odin έχει ήδη συμμετάσχει στο *Segunta Muestra Internacional de Teatro* (2^η Διεθνής Παρουσίαση Θεάτρου) στο Montevideo, τον Απρίλιο του 1986 με την ομάδα *Farfa* της Iben Nagel Rasmussen και τις παραστάσεις *Il Paese di Nod* (Η Χώρα των Νωδ), *Matrimonio con Dio* (Γάμος με τον Θεό) και *Moon and Darkness* (Φεγγάρι και Σκοτάδι)¹⁸ (Chaer 2018, 154). Καθώς υπάρχουν δυσκολίες οργάνωσης εκ μέρους του *barrio* και ανειλημμένες υποχρεώσεις του Odin, το *barter* δεν πραγματοποιείται. Μετά την επιστροφή του Barba στο Holstebro, οι εκπρόσωποι του *barrio* επανέρχονται στη συζήτηση και προτείνουν να διεξαχθεί μια ανταλλαγή στο *Barrio Ansina*, το οποίο αποτελούσε έδρα πολλών μαύρων οικογενειών πριν την κατεδάφισή του και προορίζεται να συγκροτήσει το πολιτισμικό επίκεντρο της μαύρης κοινότητας. Αυτή η μειονότητα 60.000 ανθρώπων, περίπου το 3 - 4% του πληθυσμού της Ουρουγουάης, δεν υφίσταται ρατσιστικές διακρίσεις και προκαταλήψεις κι έχει ενσωματωθεί στον κοινωνικό ιστό, ανακινώντας όμως αδυναμίες επικαθορισμού ταυτότητας της ιδιαίτερης κουλτούρας της. Η *candombe*¹⁹ εκφράζει την προφορική παράδοση αυτής της κοινότητας, όπως εξελίχθηκε από διάφορες πηγές, όπως οι αφρικανικοί ρυθμοί που εισήχθησαν με τους σκλάβους, το ισπανικό φλαμένκο, επιρροές από την Κούβα και την Καραϊβική και οι καντρίλιες της πρώην αποικιοκρατικής λευκής αριστοκρατίας.

¹⁸ Η παράσταση *Il Paese di Nod* (Η Χώρα των Νωδ) του César Brie εκκινεί από ένα απόσπασμα της Γενέσεως και διαπραγματεύεται το θέμα της εξορίας. Το *Matrimonio con Dio* (Γάμος με τον Θεό) της Iben Nagel Rasmussen είναι ένα μοντάζ κειμένων των Teresa de Ávila, Jorge Luis Borges, Juan de la Cruz, Sergei Esenin, Miguel Hernández, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Jalal al Din Rumi, Vaslav Nijinski και περιγράφει τον έρωτα ανάμεσα στον Ρώσο χορευτή Nijinski και τη σύζυγό του. Το *Moon and Darkness* (Φεγγάρι και Σκοτάδι) είναι μια παρουσίαση της σωματικής εξάσκησης και μεθόδου της Rasmussen, η οποία συνοψίζει είκοσι έτη εργασίας σε μια ώρα.

¹⁹ Παραδοσιακή μουσική και χορός της Ουρουγουάης. Εκτελείται και στην Αργεντινή, την Παραγουάη και τη Βραζιλία. Η προέλευσή της συνδέεται με θρησκευτικές τελετουργίες. Ο χορός συνοδεύεται από κρουστά (τύμπανα διαφόρων μεγεθών και καμπανάκια) και συνδυάζει ρυθμικά και αυτοσχέδια βήματα. Ιδιαίτερα, στο Montevideo δραστηριοποιούνται πολλές ομάδες *candombe*, οι οποίες συγκεντρώνονται γύρω από μια αστική περιοχή ή έναν χαρισματικό ηγέτη. Ποικίλουν σε μέγεθος και εμπειρία, αλλά όλες αποτελούνται από μια ορχήστρα τυμπανιστών και μια ομάδα τραγουδιστή και χορευτών, βασισμένων σε τυποποιημένους χαρακτήρες (*stock characters*).

Το αξιοσημείωτο στο barter αυτό, είναι ότι οι παρουσιάσεις των επαγγελματιών δεν προηγούνται των αντιστοίχων των τοπικών ομάδων, αλλά εκτελούνται ταυτόχρονα. Οι χορευτές, οι μουσικοί και τραγουδιστές της παραδοσιακής *candombe* από τη μαύρη κοινότητα του Montevideo συνενώνονται με τους ηθοποιούς και συνεργάτες του Odin σε μία συντονισμένη παράσταση (Watson 2009b, 95-96 και 2009c, 9-10). Στο τέλος του barter, ο *Mr. Peanuts* παίρνει θέση στο κέντρο της δράσης, ενώ γύρω του συγκεντρώνονται οι χορευτές και οι τυμπανιστές της *candombe*. Καθώς η γιγαντιαία φιγούρα του θανάτου βγάζει τη μάσκα του κρανίου και το σακάκι, αποκαλύπτεται η ηθοποιός Julia Varley, φορώντας παραδοσιακό κοστούμι *candombe* και συμβολίζοντας το πάντρεμα των δύο παραδόσεων. Η δράση σταματά, όταν ένας μαύρος άνδρας παίρνει το μικρόφωνο, καλωσορίζει το Odin και διαβάζει έναν λόγο σχετικά με το αίσθημα περηφάνειας της μαύρης κοινότητας εξαιτίας αυτής της γιορτής. Για την υλοποίηση του barter, μια ηγετική διεθνής ομάδα συμμετέχει και συνεργάζεται με την κοινότητα. Παράλληλα, τα ίδια τα μέλη της κοινότητας συνεργάζονται, καταδεικνύοντας την ενότητα των μαύρων του Montevideo, κυρίως όταν η κυβέρνηση αθετεί τις υποσχέσεις της να ανακατασκευάσει το *barrio*, το οποίο αποτέλεσε εξέχον κέντρο της μαύρης κοινότητας (Watson 1988, 129-133). Το Odin επιστρέφει τον Οκτώβριο του 1996 στον ίδιο χώρο του Barrio Reus al Sur, στις οδούς Isla de Flores και San Salvador, για να διεξάγει το δρώμενο *El Trueque* (Η Ανταλλαγή), «κατά το οποίο οι διαφορές δεν υπογραμμίζονται, για να χωρίσουν, αλλά για να καθορίσουν τη συνάντηση του *barrio* με το Odin», με συμμετοχές πολλών Αφρο-ουρουγουανών καλλιτεχνών, όπως οι Jorginho Gularte, Berta Pereira, *Grupo Bantú*, *Coro Afro-América*, *Agrupación Morenada*, *Morenada Junior*, *Sinfonía de Ansina*, *Mundo Afro* (Odin 2018xv, 183).

Το δρώμενο αυτό λειτουργεί ως προάγγελος του «θεάτρου της αμοιβαιότητας» (*theatre of reciprocity*), με το οποίο το Odin εξελίσσει το barter σήμερα. Η ειδοποιός διαφορά έγκειται στη συγχρονία των παρουσιάσεων φιλοξενούντων και φιλοξενούμενων: στο barter ισχύει κυρίως η γραμμική ακολουθία «δείχνω το δικό μου – δείχνεις το δικό σου», ενώ στο *theatre of reciprocity* εισάγεται η παραλληλία και ταύτιση των χρονικών συντεταγμένων, «δείχνουμε μαζί».

4.6 *Headlong Harvest Feast, Hvidbjerg, Δανία και Theatre of reciprocity / 2003*

Σταθμό στην εξέλιξη του barter αποτελεί το *Holstebro Festuge* (Εορταστική Εβδομάδα), το οποίο οργανώνεται για πρώτη φορά το 1989, με την ευκαιρία της επετείου των εικοστών πέμπτων γενεθλίων του θεάτρου Odin στο Holstebro. Στην εκδήλωση *These, we have welcomed* (Αυτούς, εμείς καλωσορίσαμε), από τις 23 έως τις 30 Νοεμβρίου 1989, συναντώνται Δανοί καλλιτέχνες με καταγωγή από ξένες χώρες, όπως ο διευθυντής ορχήστρας Francesco Cristofoli από την Ιταλία, ο κινηματογραφικός σκηνοθέτης Gabriel Axel από τη Γαλλία, ο βαθύφωνος Aage Haugland από τη Νορβηγία, η τσελίστα Michaela Fukačová από την Τσεχία και ο βιολιστής Anton Kontra από την Ουγγαρία (Varley 2018b, 5-10). Ιδιαίτερη σημασία έχει το *Holstebro Festuge: The Danish Christopher Columbus* (Εορταστική Εβδομάδα: Ο Δανός Χριστόφορος Κολόμβος) από τις 7 έως τις 14 Σεπτεμβρίου 1991, όταν το Odin προσκαλεί τη σκηνοθέτιδα Kirsten Dehlholm από την Κοπεγχάγη να σκηνοθετήσει το δρώμενο *Skibet Bro* (Γέφυρα πλοίου) στην οροφή-πάρκινγκ του σούπερ μάρκετ της πόλης, σε σκηνογραφία της Birgitte Louise Hansen και μουσική Frans Winther (Odin 2018xvi, 3-7). Για πρώτη φορά, η Dehlholm εισάγει ταυτόχρονες δράσεις, προετοιμάζοντας το «θέατρο της αμοιβαιότητας» και συνδυάζοντας πάνω από εκατό παραστάσεις, συναυλίες, happenings, διαλέξεις και παρελάσεις σε συνεργασία τοπικών συλλόγων και του *Hotel Pro Forma* από την Κοπεγχάγη, *Teatro Tascabile* από το Μπέργκαμο και *Akadenwa* από το Aarhus.

Πολλές εορταστικές εβδομάδες²⁰ θα ακολουθήσουν στο Holstebro. Μέσα σ' αυτά τα πλαίσια, το Odin ήδη το 2003 οργανώνει τη *Headlong Harvest Feast* στο

²⁰ *Mixed Marriages* - Knud Rasmussen (Μεικτοί γάμοι - Knud Rasmussen) (4-12 Σεπτεμβρίου 1993), *At the World's End* (Στο τέλος του κόσμου) (29 Αυγούστου - 6 Σεπτεμβρίου 1998), *The Bite of Time - the Past, the Ephemeral and Tomorrow* (Το κέντρισμα του χρόνου - το παρελθόν, το εφήμερο και το αύριο) (25 Αυγούστου - 2 Σεπτεμβρίου 2001), *The Splendour of Ages* (Το Μεγαλείο των Αιώνων) (27 Αυγούστου - 4 Σεπτεμβρίου 2005), *Light and Darkness* (Φως και Σκοτάδι) (7-15 Ιουνίου 2008), *Love Stories* (Ιστορίες αγάπης) (4-12 Ιουνίου 2011), *Faces of the Future - Ghosts and Fictions* (Πρόσωπα του μέλλοντος - Φαντάσματα και φάσματα) (14-22 Ιουνίου 2014), *The Wild West - Roots and Shoots: Re/Think* (Η άγρια Δύση-Ρίζες και Βλαστοί: Ξανα/σκέψου) (10-18 Ιουνίου 2017).

Hvidbjerg της Δανίας, συμπεριλαμβάνοντας στοιχεία του barter και του εορτασμού της συγκομιδής (Bredholt 2014, 337-341). Επαγγελματίες ηθοποιοί, χορευτές και παραδοσιακοί μουσικοί από την Ισπανία και τη Δανία διαμένουν για πέντε μέρες στο χωριό, σε ένα τροχοαυτοκινούμενο εγκατεστημένο στο κέντρο της σχολικής αυλής, ώστε να είναι ορατοί και να κινούν την περιέργεια. Όταν συγκεντρώνουν το ενδιαφέρον των παιδιών, προσπαθούν να κατασκευάσουν μαζί ομοιώματα και δεμάτια από άχυρο. Εκκινώντας από την παρέλαση 100 παιδιών, οι συμμετέχοντες τοποθετούν τα αχυρένια ομοιώματα στις τέσσερις εισόδους του χωριού, παρουσιάζουν παραδοσιακούς ισπανικούς χορούς και φλαμένκο, μουσικές συναυλίες και θεατρικές επιδείξεις στην αγορά, το δημαρχείο και τον οίκο ευγηρίας, παραδίδουν μαθήματα χορού σε ηλικιωμένους. Τα αχυρένια δεμάτια και ομοιώματα μεταφέρονται σε πομπή στον τοπικό αχυρώνα. Η συνεύρεση εκτυλίσσεται με *saeta*, τα τραγούδια της πομπής του Πάσχα στην Ανδαλουσία, χορούς πόλκα και *sevillanas*, ανάγνωση ποίησης από τους συγγραφείς και αφηγητές ιστοριών του χωριού. Αξίζει να αναφέρουμε ότι στόχος της ένταξης των ποικίλων παραδοσιακών στοιχείων δεν είναι η απομίμηση ή η αυθεντικότητα, αλλά η σύζευξή τους, αφού στην ισπανική μελωδία είναι δυνατόν να εφαρμοστεί δανική ποίηση.

Αυτή η θεατρική εμπειρία επαναλαμβάνεται στο Idom της Δανίας το 2005 και στο Røros της Νορβηγίας το 2007, στις παραστάσεις *City Arabesk* (Αστικό Αραβούργημα) (2011) και *Saeta* (Σαέτα) (2013), όπως και στα *Holstebro Festive Weeks: The splendour of ages* το 2005, *Light and Darkness* το 2008, *Love Stories* το 2011, *The Wild West-Roots and Shoots: Re/think* το 2017. Σε όλες τις συνενυρέσεις, εξαιρουμένης αυτής στο Røros της Νορβηγίας, όπου χρησιμοποιείται πάγος, οι επαγγελματίες performers σε συνεργασία με τοπικούς αγρότες, κτηνοτρόφους κι άλλους εθελοντές μεταμορφώνουν τον πραγματικό χώρο σε παραστασιακό, κατασκευάζοντας από δεμάτια άχυρου μίαν αρένα στον τύπο του Κολοσσαίου της Ρώμης ή ένα αμφιθέατρο στον τύπο του αρχαίου ελληνικού θεάτρου και άλλες αρχιτεκτονικές μορφές. Οι συναντήσεις περιλαμβάνουν τοπικούς συνδέσμους, αθλητικούς συλλόγους, δημόσια σχολεία και γεωπονικές σχολές, εμφανίσεις ζώων, όπως άλογα, λαγοί, χοίροι, πρόβατα, σκηνική ένταξη γεωργικών μηχανημάτων. Οι παρουσιάσεις του *theatre of reciprocity* διακρίνονται από την ταυτόχρονη σύμπραξη επαγγελματιών κι ερασιτεχνικών δομών, όπως για παράδειγμα,

χορευτές μπαλέτου ή φλαμένκο με άλογα, τρακτέρ, ιππείς, μοτοσικλετιστές. Πρέπει να αναφέρουμε, επίσης, ότι στα δρώμενα αυτά δεν παρατηρούμε τη μεμονωμένη παρουσίαση των *barters*, αλλά επαναληπτικότητα και διάρκεια στον ίδιο οικισμό για τις επόμενες μέρες, καθώς εντάσσονται στο εννιαήμερο εκδηλώσεων της *Festuge*.

Αξίζει να σημειωθεί, ότι η γιορτή καταλήγει σε γεύμα, το οποίο παρασκευάζεται ομαδικά προηγουμένως ή παράλληλα με τη διεξαγωγή των παρουσιάσεων, εισάγοντας το στοιχείο της όσφρησης και της γεύσης στο δρώμενο. Χαρακτηριστική είναι η συλλογή των υλικών για την προετοιμασία της σούπας στο *Røros*, όπου τραγούδια ανταλλάσσονται με λαχανικά, όπως και η προσφορά ψωμιού και ζεστού *chilli con carne* κατά τη διάρκεια των τελευταίων λεπτών της *Saeta*. Κάθε συστατικό στοιχείο της γιορτής συνεισφέρει μ' αυτό που ξέρει να κάνει καλύτερα, είτε πρόκειται για κλασικό χορό, χειρισμό γεωργικών εργαλείων και μαγειρική είτε για την προσφορά ενός καρότου και τη διάθεση ενός χαμόγελου. Ως εκ τούτου, η συνεύρεση διασφαλίζει το κοινό της, αφού όλοι επιθυμούν να παρακολουθήσουν μια παρουσίαση που αποτελεί προϊόν των ίδιων. Έτσι, η θεατρική συνθήκη επιχειρεί να ενορχηστρώσει και να συνενώσει κοινωνικούς κύκλους, οι οποίοι συνυπάρχουν, χωρίς να συναντιούνται στην καθημερινότητα.

Κεφάλαιο 5

Προδρομικές και παράλληλες πρακτικές

5.1 Minstrels

Ιδιαίτερη σημασία για την έρευνα του barter ως πεδίο κοινωνικοπολιτισμικής αλληλεπίδρασης και σύμπραξης πέραν των γλωσσικών διαφορών ή των διεπικοινωνιακών μεσολαβήσεων παρουσιάζει μια προσέγγιση αντίστοιχων πρακτικών από διάφορες χωροχρονικές συντεταγμένες. Δομικά στοιχεία του θεατρικού barter προϋπάρχουν στα θεατρικά δρώμενα. Η αναπαράσταση μονολόγων ή ποιημάτων, η παρουσίαση μουσικής, τραγουδιών ή χορών, οι επιδείξεις ακροβατικών και παντομίμας από περιπλανώμενους καλλιτέχνες, στο πλαίσιο μιας περιστασιακής κι αυθόρμητης συνεύρεσης αποτελεί αναπόσπαστο συστατικό της πολιτιστικής ζωής των αγροτικών ή αστικών κοινοτήτων ανά τους αιώνες. Οι μεσαιωνικοί *jongleurs* (ταχυδακτυλουργοί), οι *minstrels* (περιπλανώμενοι μουσικοί και τραγουδιστές) στα *medicine shows* (θεάματα των γιατρικών) των Ηνωμένων Πολιτειών Αμερικής, οι περιοδεύοντες *azmari* της Αιθιοπίας, οι *haults* της Βεγγάλης, οι τσιγγάνοι της Ρουμανίας και της Ουγγαρίας, οι μουσικοί του Μεξικού με *marimba* και κιθάρες, τα ντουέτα βιολιού και άσκαυλου της Δ. Πολωνίας συνιστούν διαχρονικό και διατοπικό φαινόμενο (Reck 2017, 5-11).

Επαγγελματίες μουσικοί, *jongleurs* ή *minstrels*, εμφανίζονται στη μεσαιωνική Ευρώπη από τον 10^ο αιώνα, ταξιδεύουν μόνοι ή σε ομάδες, επισκέπτονται χωριά και καστροπολιτείες, καταλαμβάνουν δρόμους και αγορές, παίζουν μουσική, τραγουδούν, χορεύουν, παρουσιάζουν μαγικά τεχνάσματα κι επιδεικνύουν εκπαιδευμένα ζώα (Slocum 2017, 2-3). Μεσαιωνικοί *minstrels* συναντώνται σε παρελάσεις ή πομπές, επίσημους εορτασμούς υποδοχής ευγενών, ειδικές επετείους πανεπιστημίων κι άλλων ιδρυμάτων, γαμήλιες τελετές, αλλά και σε ταβέρνες, πανδοχεία και λουτρά πόλεων (Peters 2017, 8-12). Οι πολίτες ανταποδοτικά αναλαμβάνουν τον επισιτισμό των καλλιτεχνών με χοιρινό κρέας, ψωμί και κρασί, προσφέρουν ένα πανωφόρι ή αποζημιώνουν με λίγα χρήματα (Beukers 2017, 7-14). Αυτοί οι καλλιτέχνες διασώζουν τα ασματικά δρώμενα του λαϊκού πολιτισμού, υμνούν τη διαφορετικότητα, την ελευθερία και την αδελφοσύνη, μέσα σε ένα κλίμα συνάντησης και ανταλλαγής, ενώ προπαρασκευάζουν τεχνικές, μέσα έκφρασης κι επικοινωνίας, αισθητικές και δίκτυα, τα οποία αργότερα εμπνέουν κι ενσωματώνονται στην πρακτική του *barter*.

5.2 Θεατρικός οργανισμός *Gardzienice*

Αντίστοιχες αναζητήσεις και κατευθύνσεις με αυτές των *barters*, συναντώνται στην Πολωνία τη δεκαετία του '70. Τούτο ισχύει ιδιαίτερος για τον θεατρικό οργανισμό *Gardzienice* (Γκαρτζενίτσε) του Włodzimierz Staniewski, ο οποίος εγκαινιάζει το είδος του *ethno-oratorio* (εθνο-ορατόριο) ή *village-opera* (αγροτική όπερα). Ο Staniewski συμμετέχει στο Laboratory Theatre του Grotowski από το 1971 έως το 1976. Τον Αύγουστο του 1977, εγκαθίσταται στην *Gardzienice*, κοντά στο Lublin της Πολωνίας και ιδρύει το *Gardzienice Theatre Association*. Ο πρωτογενής πυρήνας της ομάδας διαμορφώνεται από μέλη της φοιτητικής ομάδας *Scena 6* και των ερασιτεχνικών θεατρικών εργαστηρίων του *Lublin Theatrical Culture Society*. Κατά τα έτη 1982-83, οι Henryk Andruszko, Jan Bernad, Piotr Borowski, Krzysztof Czyżewski, Mariusz Golaj, Jadwiga Rodowicz, Tomasz Rodowicz, Jan Tabaka, Wanda Wróbel και Anna Zubrzycka συνιστούν μια θεατρική κοινότητα, η οποία μετακινείται σε *expeditions*, δηλαδή περιοδείες σε απομονωμένες αγροτικές περιοχές της νοτιοανατολικής Πολωνίας, με σκοπό τη

συνεύρεση με εθνικές μειονότητες Ουκρανών, Λευκορώσων και *Lemkos*²¹ (Filipowicz 2017, 54-55).

Οι ηθοποιοί μετακινούνται πεζή από χωριό σε χωριό, σπρώχνοντας για ώρες μια χειράμαξα με αποσκευές, μαγειρικά σκεύη, προμήθειες τροφίμων, κουβέρτες, σκηνικά αντικείμενα και κοστούμια, μουσικά όργανα και φορητές θερμάστρες. Μαγειρεύουν, τρώνε και τραγουδούν όλοι μαζί. Βοηθούν ο ένας τον άλλον, καθώς προχωρούν μέσα από λάσπη ή πάνω σε ολισθηρούς βράχους. Θεωρούν τη σωματική προσπάθεια αναγκαία για τη σφυρηλάτηση ψυχικής σθεναρότητας και την εκκόλαψη δεσμών συντροφικότητας. Ενδιαφέρονται να εντοπίσουν έναν απομακρυσμένο οικισμό και να διερευνήσουν αμιγείς και γνήσιους πολιτισμικούς κώδικες. Τα μέλη της ομάδας εγκαθίστανται στον οικισμό, κοινωνικοποιούνται, συσχετίζονται με τον απομονωμένο πληθυσμό για μερικές μέρες, αναζητούν τους γηραιότερους, εκείνους οι οποίοι διαφυλάσσουν την πολιτισμική λαϊκή κληρονομιά του τόπου τους. Το *Gardzienice* οργανώνει *gatherings*, δηλαδή συγκεντρώσεις, κατά τη διάρκεια των οποίων συνευρίσκεται με εντόπιους κατοίκους, για να τραγουδήσουν, να χορέψουν και να συμφάγουν. Οι συναντήσεις αυτές λειτουργούν ως ερέθισμα για την εκδήλωση της λαϊκής παράδοσης, αφού οι κάτοικοι παρουσιάζουν παραδοσιακά τραγούδια και ύμνους, χορούς κι εθιμικά δρώμενα σε μια ατμόσφαιρα εορταστικής συναναστροφής. Οι ηθοποιοί ανταποδίδουν με τις παραστάσεις τους: πρόκειται για τα έργα-δρώμενα *Spektakl wieczorny* (Βραδινή Παράσταση), που πηγάζει από το έργο *Pantagruel* και *Gargantua* (Γαργαντούας και Πανταγκρυέλ) του François Rabelais κι από το δεύτερο μέρος του *Dziady* (Οι Πρόγονοι) του Adam Mickiewicz' *Gusta* (Μαγεία), το οποίο βασίζεται στο Μέρος I, II και IV του ίδιου ποιήματος' και *Żywot protopopa Awwakuma* (Η Ζωή του Αρχιερέα Αββακούμ), παράσταση βασισμένη στην αυτοβιογραφία του ομώνυμου Ρώσου ορθόδοξου ιερέα (Cioffi 2017, 105-108).

²¹ Οι *Lemkos* αποτελούν εθνική μειονότητα, η οποία μέχρι το 1945 κατοικεί μια έκταση των Καρπαθίων ανάμεσα στον ποταμό Porgrad δυτικά και την κοιλάδα του ποταμού Oslawa ανατολικά, μια περιοχή της σημερινής Πολωνίας, της επαρχίας (βοεβόδα) της Μικρότερης Πολωνίας και της Ποντκαρπάτσκιε. Μιλούν σε διάλεκτο, στην οποία ο όρος *lemko* προκύπτει από την κοινή φράση *lem*, δηλαδή «όμως», «μόνο» ή «σαν».

Η Halina Filipowicz περιγράφει ένα *gathering* στη Nowica της Πολωνίας, στις 22 Οκτωβρίου 1981, το οποίο δια φωτίζει συνθήκες που ανακαλούν εκείνες των *barbers* (Filipowicz 2017, 6-15). Η ομάδα κάνει την είσοδό της στο χωριό με παρέλαση, χρωματιστά κοστούμια, τραγούδια και μουσικές, συγκεντρώνοντας την περιέργεια και το ενδιαφέρον των κατοίκων. Οι Piotr Borowski και Krzysztof Czyżewski έχουν ήδη προηγηθεί μερικές εβδομάδες κι έχουν εντοπίσει κατάλυμα, στο οποίο η ομάδα εγκαθίσταται. Όταν ο καιρός το επιτρέπει, οι ηθοποιοί εξασκούν τη δύναμη, την αντοχή, την ελαστικότητα, τον ρυθμό, την ισορροπία και τα αντανεκλαστικά τους σε κοινή θέα, στο κέντρο του χωριού, παραμένοντας ανοιχτοί, φιλικοί και ειλικρινείς. Τη μέρα της συγκέντρωσης, οι ηθοποιοί εκτελούν τραγούδια της περιοχής από σπίτι σε σπίτι, κουβεντιάζουν με τους αγρότες για τις παραλλαγές των μελωδιών, αστειεύονται, ακούν τα παράπονά τους για την οικονομική κρίση ή την εχθρική πολιτική της κυβέρνησης εναντίον των αγροτών. Κατά τη διάρκεια της φιλικής συζήτησης, οι χωρικοί ασυνείδητα χαλαρώνουν, εγκαταλείπουν τα πολωνικά και μιλούν στη διάλεκτο *Lemko*. Η συνάντηση ξεκινά στις 7.30 μ.μ., μετά τις αγροτικές και οικιακές εργασίες. Διαρκεί μέχρι τις πρώτες πρωινές ώρες και τελειώνει με συλλογικό χορό και γεύμα. Μέσα στον χαμηλό φωτισμό του δωματίου, οι *Gardzienice*, καθισμένοι στο πάτωμα, υποδέχονται τους κατοίκους και οδηγούν τους γηραιότερους στην τιμητική πρώτη σειρά. Όταν οι ηθοποιοί ομολογούν ότι επιθυμούν να ακούσουν τα τραγούδια τους, προκαλούν αμηχανία, αλλά και αναμόχλευση των μνημονικών συσσωρεύσεων των χωρικών, με αποτέλεσμα την ανάδυση κι αναδιαπραγμάτευση της μουσικής παράδοσης του χωριού. Στις 9.30 μ.μ. οι ηθοποιοί ανταποδίδουν με τις παραστάσεις τους, οι μουσικές των οποίων επίσης εγείρουν πολιτισμικούς συνδέσμους με τον τόπο, ώστε οι χωρικοί να ενταχθούν αυθόρμητα στη χορική δράση.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο συσχετισμός του *barter* με τα *gatherings*, κατά τη διάρκεια των οποίων το θέατρο συνενώνει ακροβατικές και σωματικές κινήσεις, χειρονομίες, μουσική, κείμενα και δοξασίες της λαϊκής κουλτούρας, επιτάσσει τη δρώσα σχέση φωνής κι αναπνοής και ανακαλεί ένα ενστικτώδες, μεθεκτικό, χορικό δρώμενο, ορμώμενο από τη συλλογική ταυτότητα της ομάδας (Allain 2017, 100-107). Το *Gardzienice* και το *Odin* αρύονται από μια κοινή αισθητική εστία και

συμβιωτική καθημερινότητα, ώστε να ταυτοποιηθούν σε αλληλεπίδραση και συνάφεια με τον άλλο, χωρίς να αυτοαναιρεθούν σε μάγμα με το προκείμενο. Επιπλέον, σε αντιστοιχία με το barter, τα μέλη του *Gardzienice* απευθύνονται στον «απαίδευτο» λαό, για να διδαχθούν το κοινωνείν, ενώ απογυμνώνονται από το θεατρικό τέχνασμα και την επιτήδευση, για να εισδύσουν πέραν των κοινωνικοπολιτισμικών φραγμάτων στην ενόρμηση των συμμετεχόντων.

5.3 Peter Brook και Αφρική

Στο ίδιο πλαίσιο εντάσσεται και το τριμηνιαίο ταξίδι του Peter Brook στην Αλγερία, το Μάλι, τον Νίγηρα, το Μπενίν και τη Νιγηρία της Αφρικής κατά τα έτη 1972-73. Την 1^η Δεκεμβρίου 1972, ο Brook και μια ομάδα τριάντα συνεργατών του, ηθοποιών, τεχνικών και βοηθών, ξεκινούν ένα πειραματικό, διερευνητικό ταξίδι, το οποίο επιδοτείται από το Διεθνές Κέντρο Θεατρικής Έρευνας του Παρισιού (*CIRT - Centre International de Recherche Théâtrale*). Ανάμεσα στη διεθνή ομάδα ηθοποιών ταξιδεύουν η Natasha Parry και ο Γάλλος Sylvain Corthay, οι Bruce Myers και Helen Mirren από την Αγγλία, ο Ιάπωνας Katsuhiko Oida, ο Ελληνοαμερικανός Andreas Katsulas, ο Γάλλος François Marthouret, οι Αμερικανοί Lou Zeldis και Michele Collison, η Miriam Goldschmidt από τη Γερμανία, ο Malick Bagayogo από το Μάλι, αλλά και ο Αφρικανός τυμπανιστής Ayansola και η Αμερικανίδα μουσικός Liz Swados, ο μηχανικός Gerry Sturgeon και ο Γάλλος παρατηρητής Daniel Charlot. Ένα κινηματογραφικό συνεργείο, η φωτογράφος Mary Ellen Mark και ο Άγγλος συγγραφέας John Heilpern τους συνοδεύει. Η ομάδα αναχωρεί με αυτοκίνητα από την Αλγερία διαμέσου της ερήμου Σαχάρα προς τον Βόρειο Νίγηρα και το Αγκαντέζ, όπου διαμένει για μία εβδομάδα. Στη συνέχεια, κατευθύνεται προς τον Νότιο Νίγηρα και το Ζίντερ, διασχίζει τα σύνορα της Νιγηρίας προς το Κάνο, συνεχίζει στα κεντρικά φτάνοντας το Τζος και την πανεπιστημιακή πόλη Ίφε της Νιγηρίας, καταλήγει και συναντά τον Κόλπο της Γουινέας στο Κοτονού του Μπενίν (Δαχομήη). Ακολούθως, κατευθύνεται βόρεια προς την πρωτεύουσα του Νίγηρα, Νιαμέυ, συνεχίζει προς το Γκάο του Μάλι και επιστρέφει στην Αλγερία διασχίζοντας τη Σαχάρα. Η αυτοκινητοπομπή μεταφέρει κουτιά με τρόφιμα, μουσικά όργανα, θεατρικά αντικείμενα και ταξιδεύει 8-9 ώρες κάθε μέρα, ενώ το βράδυ ανακτά δυνάμεις σε αυτοσχέδιες κατασκηνώσεις.

Είναι αξιοσημείωτο το πρώτο δρώμενο στο In Salah της Αλγερίας, όταν ο Brook αποφασίζει να τοποθετήσει το κουτί με τα μουσικά όργανα κι ένα χαλί στην αγορά. Οι ηθοποιοί επιλέγουν φλάουτα και τύμπανα, ενώ το πλήθος συγκεντρώνεται μέσα σε μια χαλαρή ατμόσφαιρα, χωρίς να υπάρχει ο διαχωριστικός τοίχος ηθοποιών και θεατών. Καθώς δεν υπάρχει έτοιμο παραστασιακό υλικό για την περίπτωση, οι ηθοποιοί παρουσιάζουν τραγούδια και μουσική, τμήματα προετοιμασμένων αυτοσχεδιασμών, χωρίς να προκαταλαμβάνουν τη συνέχεια. Είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι για την λεπτό προς λεπτό εξέλιξη του δρώμενου χρειάζεται απλότητα κι ετοιμότητα, αρκεί δηλαδή ένα αντικείμενο ή μια κίνηση και η ευφάνταστη αξιοποίησή του. Έτσι, όταν ο Katsulas τοποθετεί τα παπούτσια του στη μέση του χαλιού, όλοι κατανοούν ότι πρέπει να «παίξουν» μ' αυτό το απλό αντικείμενο, εγκαινιάζοντας το *shoe show* (θέαμα του παπουτσιού), μέσα σε μια «συνάντηση αθώων, μια γιορτή», μπροστά σε ένα κοινό «ανοιχτό» (Heilpern 1999, 66-70). Ο Brook, σε συνέντευξή του στον Michael Gibson, περιγράφει ένα άλλο δρώμενο, το οποίο επίσης αποκαλύπτει τη βαρύνουσα σημασία της τυχαίας, αυθόρμητης, αυτοσχέδιας, αμοιβαίας συνάντησης (Gibson, Brook 2018, 10-11). Τα παιδιά μιας αφρικανικής κοινότητας παρακολουθούν τους ηθοποιούς του Brook να τραγουδούν και να χορεύουν στην κατασκήνωσή τους μέσα στο δάσος και προσκαλούν την ομάδα να παραστεί σε μια νεκρώσιμη τελετή του χωριού τους. Οι Αφρικανοί τελούν τους χορούς και τους ύμνους τους και ζητούν αυθόρμητα από τους συνεργάτες του Brook να συμμετέχουν με τους δικούς τους χορούς και τραγούδια. Οι Αφρικανοί αντιλαμβάνονται τα κοινά σημεία, τους οικουμενικούς κώδικες, οι οποίοι συνδέουν τα δρώμενα αμοιωτέρων των συντελεστών της συνέντευξης.

Ο Peter Brook εμφορείται από την αρχή της σχετικότητας, όπως αυτή περιγράφεται από τον ελληνοαρμένιο μυστικιστή φιλόσοφο και πνευματικό δάσκαλο George Ivanovich Gurdjieff. Η αρχή αυτή φανερώνει καταλυτικά την αμεταβλητότητα, η οποία εμφιλοχωρεί στην πολυπλοκότητα και την ποικιλία των φαινομένων (Nicolescu, Williams 2018, 10-11). Για τον Brook, η δημιουργική πηγή είναι πάντα ίδια, αλλά η προσωπική έκφραση ιδιάζει και διαφέρει, τα κλαδιά του

δέντρου εκτείνονται σε διαφορετικές κατευθύνσεις, αλλά προέρχονται από τον ίδιο κορμό (Schechner, La Bardonnie, Jouanneau, Banu 2018, 11-12). Η συνάντηση αφορμάται από το «σημείο μηδέν» (*zero point*) και εγκαθίσταται σ' ένα πλαίσιο ανοιχτής και τυχαίας, ροϊκής συνάρτησης. Ωστόσο, ο Brook τονίζει ότι αυτή η «αυθόρμητη δημιουργικότητα» (*spontaneous creativity*) εξελίσσεται ελεύθερα κι ανοιχτά, γιατί μπορεί να βασίζεται στο στέρεο οικοδόμημα της κοινής εκπαίδευσης και συμβίωσης της ομάδας για μεγάλα χρονικά διαστήματα, τα οποία συχνά αγγίζουν και τα δύο χρόνια (Weber 2018, 2).

Αναλογίες παρατηρούνται ανάμεσα στα *barbers* και τους θεατρικούς πειραματισμούς του Peter Brook. Πρωτίστως, δεν είναι τυχαίο ότι τα μέλη της ομάδας του Brook δεν μοιράζονται μόνο τις ίδιες αισθητικές ανησυχίες, την ίδια θεατρική εξάσκηση, αλλά και κοινές καθημερινές υποχρεώσεις και δεσμεύσεις, προκειμένου να συμβιώσουν κατά τη μακροχρόνια προετοιμασία των παραστάσεων, αλλά και να συνδιοργανώσουν την κατασκήνωση σε μian άγνωστη χώρα και να αυτορρυθμίσουν την κοινότητα στην εστία τους. Για τον Brook, αλλά και τον Barba, «τα πάντα τροφοδοτούν τη δουλειά», καθώς ο κοινός καλλιτεχνικός και καθημερινός βίος της ομάδας δεν αξιώνει μόνο μια πραγματιστική αυτάρκεια, αλλά συντελεί στη συσπείρωση μιας οργανικής κοινότητας (Heilpern 1999, 50-51). Επιπλέον, με τις συναντήσεις αυτές, οι δύο σκηνοθέτες επιδιώκουν να απομακρυνθούν από τον ταξικό ελιτισμό του θεατρικού κατεστημένου και τους επικοινωνιακούς φραγμούς του κειμενικού κώδικα, να προσεγγίσουν ένα λαϊκό ανοιχτό, προσπελάσιμο θέατρο, διαπερνώντας την τυποποίηση και την κανονικότητα, επιδιώκοντας μια «συμφωνία» μέσω της «ασυμφωνίας», εκμεταλλεόμενοι αλλότροπα ανθρώπινα δυναμικά κι ετερόκλητα γεωγραφικά πλαίσια (Heilpern 1999, 22-23). Ο Brook κι ο Barba αναζητούν μια άμεση επικοινωνία, «κάτι που προκαλεί την ίδια εντύπωση οπουδήποτε στον κόσμο», με τη διαφορά ότι ο Brook επιδιώκει σε επιστημονικό επίπεδο έναν «κώδικα», μια «θεατρική γλώσσα», η οποία επιτρέπει την επαφή ανεξαρτήτως των λέξεων, ενώ ο Barba διερευνά σε κοινωνικοπολιτικό επίπεδο μια «κατάσταση», η οποία επιτρέπει την επαφή ανεξαρτήτως διαφορών, αλλά και εξαιτίας τους (Taviani 1979, 103). Επιπλέον, ο Brook, όπως και ο Barba, στηρίζει την έκβαση των συναντήσεων στην «προετοιμασία», η οποία δεν ταυτίζεται με

την πρόβα, δηλαδή με την παγίωση μιας ακριβούς χωροχρονικής σειράς δράσεων, αλλά περιγράφει μια διαρκή κατάσταση ετοιμότητας και ανταπόκρισης στο τυχαίο, μεμονωμένο περιβάλλον, διακρίνει το αυθόρμητο, τυχαίο ερέθισμα από τη συνειδητά επιλεκτική ανταπόκριση σ' αυτό μέσα από μια οικεία κοινή δεξαμενή δράσεων της ομάδας (Schechner 2018a, 24, υποσ.27). Ωστόσο, το Odin δίνει μεγαλύτερη έμφαση στην προετοιμασία, καθώς οι ηθοποιοί ενσωματώνουν τυποποιημένους ρόλους και έτοιμα αποσπάσματα από ένα ρεπερτόριο κινήσεων και χειρονομιών, τα οποία δεν είναι αμιγώς αυτοσχεδιαστικά, αλλά προετοιμασμένα, περίπου όπως τα *lazzi* της *commedia dell'arte* (Watson 1995, 27-28). Οι κινησιολογικές αυτές παρτιτούρες αποσπώνται είτε από προπαρασκευαστικές ασκήσεις της σωματικής εκπαίδευσης των ηθοποιών του Odin είτε από οργανικές δράσεις παραστάσεών τους. Οι δυο πρακτικές επιχειρούν τη διέγερση μιας αμοιβαίας, αβίαστης ανταπόκρισης, μιας μη παρεμβατικής συνεπιτέλεσης διαφορετικών τελεστών.

5.4 Richard Schechner και «αισθητική εμπειρία»

Παρόμοια προσέγγιση έχει εφαρμόσει ο Richard Schechner στη μελέτη του σανσκριτικού χειρόγραφου Νατυασάστρα (*Natyasastra*) (6^{ος} αι. π.Χ.-2^{ος} αι. μ.Χ.) του Μπάρατα (*Bharata-muni*), το οποίο πραγματεύεται τη θεωρία της παράστασης (ο όρος *natya* συνδηλώνει τις έννοιες του χορού, του θεάτρου και της μουσικής) κι αποτελεί τον πυρήνα πολλών ειδών του κλασικού ινδικού θεάτρου, όπως τα *kathakali*²² και *odissi*²³. Ο Schechner δίνει έμφαση στην επιστημονική αιτιολόγηση και θεατρική εφαρμογή της «αισθητικής εμπειρίας», της *rasa*. Η *Natyasastra* ερμηνεύει τη *rasa* ως «το σωρευτικό αποτέλεσμα του ερεθίσματος (*vibhava*), της ακούσιας (*anubhava*) και εκούσιας αντίδρασης (*vyabhicari bhava*)»,

²² Το *kathakali* είναι κλασικό ινδικό χοροθέατρο, το οποίο κατάγεται από την Kerala της νότιας Ινδίας και αναπαριστά ιστορίες από την ινδική παράδοση, όπως τα ινδικά έπη Ραμαγιάννα και Μαχαμπαράτα. Παίζεται από άνδρες και χαρακτηρίζεται από το πολύχρωμο μακιγιάζ του προσώπου και τα περίτεχνα κοστούμια, τα κρουστά και τη μουσική, τις χειρονομίες και τη σωματική έκφραση.

²³ Το *odissi* είναι κλασικό ινδικό χοροθέατρο, το οποίο κατάγεται από την Orissa της ανατολικής Ινδίας και αναπαριστά μυθικές και θρησκευτικές ιστορίες. Παίζεται από γυναίκες με τη χρήση συμβολικών κοστούμιών, σωματικής κίνησης, έκφρασης του προσώπου και χειρονομιών.

«τη γεύση που βιώνουμε, όταν αναμειγνύουμε ποικίλα αρτύματα, σάλτσες και βότανα, αισθανόμενοι στοματική απόλαυση», «την ευχαρίστηση που βιώνει ο θεατής, όταν απολαμβάνει το επιτελούμενο συναίσθημα των ηθοποιών, εκφρασμένο σε λέξεις, χειρονομίες και αισθήματα» (Schechner 2017a, 4-13). Σύμφωνα με τη θεωρία του Schechner, μια παράσταση βασισμένη στην «αισθητική εμπειρία», δεν στοχεύει στον διαχωρισμό και την αποστασιοποίηση, αλλά υιοθετεί τη συνένωση τελεστών και συμμετεχόντων, ρευστοποιεί τις διαφορές, συμμερίζεται, συμπλέκει και μετασχηματίζει τα διακριτά στοιχεία. Δεν αναγνωρίζει την ποσοτικοποίηση, τον ανταγωνισμό ή την άσκηση κριτικής. Αντιθέτως, επιβεβαιώνει emphatically την ολοκληρωτική συμμετοχή και τη συγχρονία, καθώς αναδιπλώνεται γύρω από τον θεατή (*wrap-around* εφέ), ερεθίζει το αισθητηριακό σύστημα, επικαλείται την ενσυναίσθηση κι εγκαινιάζει κυκλωτικά την συναισθηματική ταύτιση. Ενδεικτικό είναι ότι δεν μπορεί να μετρηθεί εντός ούτε να παρατηρηθεί εκτός του συστήματός του, δεδομένης της αδυναμίας να κατηγοριοποιηθεί ως αισθητικό, θρησκευτικό ή προσωπικό δρώμενο. Η αισθητική της *rasa* διανοίγει έναν μεθοριακό (*liminal*) χώρο, πρόσφορο στον αυτοσχεδιασμό, την ποικιλία, την απόλαυση, παράγοντας ένα ευχάριστο συμβάν, μιαν ιδιαίτερη μείξη θεάτρου, μουσικής, φαγητού, θρησκευτικής έκστασης.

Είναι αξιοπρόσεκτο για την έρευνά μας το γεγονός ότι η «αισθητική εμπειρία» ανιχνεύεται από μελετητές ήδη σε δρώμενα των *jongleurs* ή *minstrels*, όπως είναι οι αφηγήσεις κωμικών ιστοριών (*fabliaux*) στη μεσαιωνική Γαλλία του 13^{ου} και 14^{ου} αιώνα, οι οποίες αντλούν τα θέματά τους από την πείνα και εστιάζουν στη λειτουργία των αισθήσεων της περιοχής του ανθρώπινου στόματος και του ζωικού ρύγχους. Οι αφηγήσεις αυτές παρουσιάζονται από περιοδεύοντες αφηγητές σε ανοιχτούς χώρους χωρίς χωροταξική διάκριση ανάμεσα σε αφηγητές και θεατές, διακρίνονται από έντονη σωματικότητα κι εορταστική ατμόσφαιρα, ενεργοποιητική διάδραση και συναισθηματική ανταλλαγή (Vitz 2017, 5-10). Άλλωστε, το ίδιο ισχύει για τις πρακτικές των *barbers* του Barba, των *gatherings* του Staniewski και των ταξιδιών του Brook, οι οποίες επικεντρώνονται στην ενσωματωμένη κι ενσώματη παρόρμηση, την κοινοτική, διαδραστική τέλεση και την προσφορά συναισθημάτων στους μετέχοντες. Τα δρώμενα αυτά των

συγκεκριμένων καλλιτεχνών αναμειγνύουν χορό, δράμα και μουσική, δεν υπακούν στην κατασκευή σταθερής πλοκής, αλλά ενεργοποιούν μια διαισθητική εγγύτητα κι εμπειρική ευωχία ανάμεσα σε δέκτες και τελεστές, αναδεικνύοντας μια συνάφεια με την αισθητική θεώρηση των *rasa* του Richard Schechner.

Κεφάλαιο 6

Κοινωνικοπολιτικές και πολιτισμικές επιδράσεις

Σε άρθρο του για το *believed-in* θέατρο, ο Richard Schechner αναφέρει τη σημασία της μαρτυρίας, μιας προσωπικής, πρωτότυπης, αφήγησης κι αυθεντικής κατάθεσης ουσιαστικότερης του συμβατικού θεατρικού μηνύματος, κατά την οποία οι δρώντες είναι οι σημασίες που αναπαριστούν, επιτελούν τον εαυτό διαμέσου της δραματικής δομής, υπηρετούν το ειλικρινές παρά το θεατρικό, απομακρύνονται από το θέατρο της υποκριτικής και δεσμεύονται με την «ιστορία», την «αλήθεια», την «αυθεντικότητα», τη «βίωση» (Schechner 2017b, 14-15). Διαπραγματευόμενος το δυαδικό συνεχές αποτελεσματικότητας / τελετουργίας – ψυχαγωγίας / θεάτρου, δηλώνει ότι η επιτέλεση διανοίγει ένα μεθοριακό, ρευστό, διάμεσο χωροχρονικό σημείο ανταλλαγής ανάμεσα σε δύο πάγιες δομές, οι οποίες συγχωνεύονται σε μια *communitas*, «ξεκινούν ως θέατρο και τελειώνουν ως Κοινωνία» (Schechner 2011, 130-143). Στο *believed-in* θέατρο, οι συμμετέχοντες καθίστανται αναστοχαστικοί δρώντες, ενσαρκώνουν τις δικές τους ιστορίες για θεατές της δικής τους κοινότητας, βιώνουν στη θεατρική «ζωή» καταστάσεις που ενδυναμώνουν την καθημερινή ζωή τους, υποδηλώνουν στον ασφαλή «μη πραγματικό κόσμο» της σκηνής αναθεωρήσεις του πραγματικού κόσμου εκτός σκηνής, συγχέουν τα όρια ανάμεσα στην αποτελεσματικότητα και τη θεατρικότητα, την πολιτιστική, πολιτική και καλλιτεχνική έκφραση (Delmenico 2017, 6-8).

Το barter διανοίγει ένα πεδίο κατανόησης του ατόμου εντός κι εκτός θεατρικού δρώμενου συγχρόνως, καθώς το *modus operandi* της σκηνης και το *modus vivendi* της καθημερινής ζωής ανατροφοδοτούνται αμοιβαία (Camilleri 2017, 3-4). Η συνθήκη αυτή δεν ικανοποιείται μέσω μιας πολτώδους έκθλιψης των διαφορών ή ενός επιφανειακού εορτασμού της διαφορετικότητας, αλλά πραγματώνεται μέσω της πρό[σ]κλησης του ατομικού και συλλογικού υποκειμένου σε χειραφέτηση, συμμετοχή, αμφισβήτηση, αναστοχασμό των ηγεμονικών κατασκευών, χωρίς τον εξαναγκαστικό ενοφθαλμισμό ενός κριτικού θεατρικού πλαισίου. Το barter χαράσσει ένα ηθικό κανονιστικό γενικό περίγραμμα, μέσα στο οποίο οι συμμετέχοντες δεν παρατηρούν διανοητικά μόνο, δεν αναγνωρίζουν θεωρητικά τη φόρμα της επικοινωνίας, αλλά βιώνουν εμπειρικά τις βαθιές δομές της, διαμέσου μιας βιολογικής κατανόησης που ανατροφοδοτεί την κοινωνικοπολιτισμική, μιας ενσώματης ανταλλαγής και συνδιαλλαγής διαφορετικών ιδεών και δυναμικών διεργασιών (Allain, Barbe 2017, 6-8).

Το barter επιχειρεί μια πολιτισμικότητα με την έννοια της δυναμικής συνύπαρξης και εφήμερης σύντηξης, δεν κατηγοριοποιεί τον πολιτισμό ως περιγραφικό όρο, ερευνά τον πολιτισμό εν δράσει κι όχι εξ αντικειμένου. Αναγνωρίζει τη διαφορετικότητα και δεν εμμένει στη διαφορά, επιβεβαιώνει τη μοναδικότητα και δεν υποχρεώνει σε καθολικότητα. Οι μικρο-κουλτούρες δεν συναντιούνται στο barter για να συγκριθούν σε σχέση με ένα σύνολο γνωρισμάτων ή υποθετικών πολιτισμικών πραγματικοτήτων, αλλά για να αυτοπροσδιοριστούν σε διαδραστική συνάρτηση και πραγματιστική κατανόηση των πολύπλοκων διαδικασιών παραγωγής κουλτούρας. Το barter διαμορφώνει ένα παραγωγικό πεδίο περιπέτειας κι όχι έναν τετελεσμένο τόπο καταφυγής, μια προβληματική κι όχι ένα εργαλείο διευκρίνισης. Απομακρύνεται από την εθνολογία ή εθνογραφία, η οποία προϋποθέτει την επιστημονική θεμελίωση πάγιων πολιτισμικών διαφορών και χαρακτηριστικών, ενώ εγκαινιάζει τον ανθρωπολογικό λόγο, ο οποίος αρθρώνεται μέσω της «συμμετοχικής παρατήρησης» (*mirror analysis*) του «εδώ» και του «εκεί», του «οικείου» και του «ξένου», εστιάζει στην απειροστά περίπλοκη

δομή των φράκταλ²⁴ και προσπερνά την αναλογία με τη φύση και τις ευκλείδειες κανονικότητες (Abdallah-Pretceille 2017, 8-10). Η «συμμετοχική παρατήρηση» προϋποθέτει τον όρο της «διπλής συνειδητότητας», καθώς συμμετέχουμε στη δράση ως μέρος της εμπειρίας, ενώ ταυτόχρονα την καταγράφουμε ως αποστασιοποιημένοι μάρτυρες της: οφείλουμε να ενστερνιστούμε δηλαδή δύο «διπλές συνειδητότητες», τη συνειδητότητα του εαυτού μας κι εκείνη του Άλλου, αλλά και τη συνειδητότητα του Άλλου για τον ίδιο και για εμάς (McDonnell 2017, 7, 10-12). Καθώς τα *barters* δεν αποτελούν μέρος μιας καλοσχεδιασμένης στρατηγικής εξιδανίκευσης ή επιτηδευμένης ωραιοποίησης των κοινωνικοπολιτισμικών διαφορών, απαιτούν μια διαρκή ανάδραση και ανατροφοδότηση συνεργασιών και δεσμών, μια διαδοχική πορεία προσαρμογών, αναθεωρήσεων και αποστασιοποιήσεων.

Έτσι, όπως κάθε κοινωνική πράξη και πολιτική θέση, το *barter* εκτίθεται σε κινδύνους και οφείλει να πειθαρχεί σε όρους, να αναγνωρίζει τις δυσκολίες, να υπερβαίνει και να διαφωνεί με το κυρίαρχο «αφήγημα», δηλαδή τον μύθο του περιπλανώμενου καλλιτέχνη και της επιστροφής στην απλή ζωή *à la Rousseau* ή την ηγεμόνευση του Ευρωπαίου, ο οποίος έχει την πολυτέλεια της πολιτισμικής ή γεωγραφικής μετατόπισης (Arnold 2017, 2-3). Το *Odin Teatret* διαπιστώνει τις αδυναμίες και βεβαιώνει την άγνοιά του, ελίσσεται και απαντά με την οργάνωση *barters* σε πρωτόγονες κοινότητες, αλλά και σε αστικά κέντρα, με την πρόσκληση ξένων συλλόγων και καλλιτεχνών στα *barters* των *εβδομαδιαίων εορτασμών* του *Holstebro* και των *ISTA*. Επίσης, η προσπάθεια αυτή είναι εμφανής στην ενθουσιώδη υποστήριξη του Τρίτου Θεάτρου από τον *Barba*, όπως και στις συνεντεύξεις με τις λατινοαμερικανικές ομάδες, για τις οποίες το θέατρο αποτελεί

²⁴ Φράκταλ ή μορφόκλασμα είναι ένα γεωμετρικό σχήμα που επαναλαμβάνεται αυτούσιο σε άπειρο βαθμό μεγέθυνσης και αναφέρεται ως «απείρως περίπλοκο». Όσες φορές και αν μεγεθυνθεί, εμφανίζει ένα εξίσου περίπλοκο σχήμα με μερική ή ολική επανάληψη του αρχικού. Χαρακτηρίζεται από αυτομοιότητα και μη ακέραια διάσταση. Αυτομοιότητα είναι η ιδιότητα ορισμένων σχημάτων να παρουσιάζουν ίδια δομή σε διαφορετικές κλίμακες. Η μη ακέραιη διάσταση ορίζεται ως το ενδιάμεσο μεταξύ των μονοδιάστατων και δισδιάστατων σχημάτων. Ο όρος αποδίδεται στον μαθηματικό *Benoit Mandelbrot*. Με τα φράκταλ διαπιστώνουμε ότι όλες οι μη κανονικότητες εκκινούν από τις άπειρες διαδοχικές μεγεθύνσεις.

όχημα κοινωνικής δράσης κι αντίδρασης απέναντι σε εύθραυστες δημοκρατίες και καταπατήσεις των ανθρωπίνων δικαιωμάτων και οι οποίες δεν προσέρχονται στις συναντήσεις «για να καθίσουν στα πόδια του Δασκάλου, ώστε να τους δείξει πώς να κάνουν θέατρο», αλλά για να εκφράσουν τους προβληματισμούς τους και να παρουσιάσουν σε συνδιαλλαγή τις μεθόδους τους (León 2017, 16-17). Στο barter, η μικρο-κοινότητα του Odin Teatret ενδυναμώνει καταλυτικά τη συνείδηση και την ταυτότητά της, αμφισβητεί τη θέση της αδιαπραγμάτευτης και αναπόφευκτης αυθεντίας, ασκεί αποφασιστικό έλεγχο τόσο, όσο και οι επισκεπτόμενες κοινότητες.

Προαπαιτούμενο είναι η ανοιχτότητα, η «υπερ-διαφορετικότητα» γλωσσών, εθνοτήτων, θρησκειών, η αναγνώριση δυναμικών πολιτισμικών ταυτοτήτων (Meer, Modood 2017, 12-14). Το barter επιχειρεί να κινηθεί ανάμεσα στον απρόσωπη καθολικότητα και τον εθνικό ή εθνικιστικό σωβινισμό, εμπλέκοντας διαφορετικές κουλτούρες και περιθωριοποιημένες ομάδες (Skot-Hansen 2017, 8-10). Επιδιώκει να κατασκευάσει τις συνθήκες ενός χωροχρόνου ανταπόκρισης, απάντησης κι αντίδρασης για όλες τις δρώσες δυνάμεις, να ερεθίσει πολυφωνικές και διαλογικές εξιστορήσεις. Παρακινεί το άτομο και τις συλλογικότητες να μειώσουν τη σωματική και ψυχική τους απόσταση, να διερωτηθούν και να αναλογιστούν ότι ίσως κάθε κουλτούρα παρουσιάζει μια μορφή βαρβαρισμού - ο περιορισμός σε γκέτο και ο εγκλεισμός σε φυλακή, το κάψιμο μαγισσών και αιρετικών, η κλειτοριδεκτομή, ο αγκτηριασμός και η περιτομή, η παραμόρφωση των γυναικείων ποδιών, το τσαντόρ, η Ιερά Εξέταση, η απαγόρευση γάμου ανάμεσα σε αλλόθρησκους ή αλλοεθνείς (Salvadori 2017, 6-8). Συνεπώς, το barter αναδεικνύει την πολιτική και κοινωνική συνείδηση του Eugenio Barba, ο οποίος επιλέγει να μην ακολουθεί την οδό της σύγκρουσης και του διαπληκτισμού, αλλά της συνάντησης και του διαλόγου. «Ανόμοιες ιστορίες πλοηγούνται σ' έναν κοινό ποταμό. Ξέρουμε να μεταφράζουμε;» (Barba 2008, 245).

Η πρόκληση αυτής της φιλοσοφίας και της πρακτικής έγκειται στην αποσύνδεση της παρέμβασης του Odin από κάθε εδραιωμένο ηγεμονικό λόγο, γεγονός που ανατρέπει τις δεδομένες νόρμες πανταχόθεν, αναγνωρίζοντας το ατελές του εγχειρήματος, ομολογώντας ότι στην απατηλή ερώτηση «τί είναι σωστό;» δεν

αντιστοιχεί μια μοναδική και ορισμένη απάντηση (Bharucha 2017, 16-20). Παράλληλα, όταν ο Eugenio Barba μιλά για επανάσταση, δεν εννοεί ότι το θέατρο οφείλει να ανατρέψει την κοινωνία με την έννοια της συνήθους επαναστατικής ρητορικής, αλλά ότι μπορεί να συνεισφέρει στην αλλαγή, επιμένοντας σε μια πορεία καθορισμένη από προσωπική και καλλιτεχνική αναγκαιότητα, ανεξάρτητη από την ιδεολογία ενός κοινωνικού και πολιτικού προγράμματος ή την ελπίδα ενός οικονομικού και εμπορικού κέρδους (Hastrup 2000, 191-192). Το Odin και ο E. Barba καθιστούν ξεκάθαρο ότι τα barbers δεν αποτελούν επανάσταση, αλλά ωθούν το άτομο και την κοινότητα να σκεφτούν κριτικά και να διερωτηθούν για την κοινωνικοπολιτική συνθήκη και πολιτισμική ταυτότητά τους. Με στόχο μια κοινή παρουσίαση, το barber επιδιώκει τον εξανθρωπισμό της ετερότητας, την προσέγγιση του Άλλου μέσω της ταυτιζόμενης συναισθηματικής μήησης και της επαγωγικής ενσυναίσθησης: όλοι οι συμμετέχοντες λύνουν τα προβλήματα συλλογικά, συνθέτουν ένα πολιτισμικό προϊόν συλλογικά, μαθαίνουν να σέβονται τον εαυτό τους και τον Άλλο μέσα από μια ενσώματη πολιτισμική πρακτική (Watson 2017b, 6-8). Έτσι, η δημιουργική έκφραση γίνεται μια ενεργός δύναμη για την κοινωνική διάδραση κι ένα εργαλείο για τη γεφύρωση των διαφορών.

Επίλογος



Φωτογραφία του Tony D'Urso, 1974. Η Iben Nagel Rasmussen και ο Eugenio Barba.

Το Odin Teatret γράφει μιαν ιστορία ενστικτώδους ή τυχαίας ανταπόκρισης στην ανάγκη, αντιδρά κατάλληλα σε διαφορετικά ερεθίσματα και καταστάσεις, δεν αρθρώνει λόγο συγκρουόμενο, δεν επιβιώνει προδιαγράφοντας μια τροχιά δράσεων και προκαθορίζοντας το αποτέλεσμα, αλλά αναδιπλώνοντας την ποικιλομορφία των δραστηριοτήτων του και τη στρατηγική χρήση τους. Σε αυτήν την ιστορία επιβίωσης, το barter επιτρέπει κοινωνικές και πολιτικές εφαρμογές του θεάτρου, διαφεύγοντας του δόγματος μιας συγκεκριμένης κοινωνικοπολιτικής ιδεολογίας (Fowler 2018, 13-16). Το Odin δεν στοχεύει στην ψυχαγωγία του θεατή ή την υποστήριξη μιας θέσης, αλλά θέτει ερωτήματα και προ[σ]καλεί το άτομο σε απαντήσεις, υποστηρίζοντας ότι η «στρατευμένη» τέχνη δεν προσφέρει τις σωστές απαντήσεις, απλά θέτει τις σωστές ερωτήσεις (Odin 2018xvii, 176). Αξιοσημείωτο είναι ότι ο Jerzy Grotowski, ερωτώμενος αν θεωρεί

το θέατρο του Eugenio Barba πολιτικό, απαντά: « Είναι πολύ δύσκολο να γνωρίζει κανείς τι είναι πολιτικό και τι δεν είναι. Όταν εργαζόμουν στην Πολωνία, ήταν εξαιρετικά χρήσιμο να ισχυρίζομαι ότι δεν κάνω πολιτική. Όμως έκανα!» (Schechner 2018b, 1).

Το Odin δεν προβάλλει ίσως ένα αμιγώς πολιτικό θέατρο, έχει όμως τη δική του πολιτική, δεν αναγνωρίζει και δεν ταυτίζεται με καμιά ιδεολογία, δεν εντάσσεται σε ένα κοινό πολιτικό πρόγραμμα, δεν υπακούει στην κοινή λογική και κοινωνική τάξη, δεν επιδιώκει μιαν ουτοπία ούτε επιδιώκει το «πολιτικά ρεαλιστικό», αλλά χαράσσει ένα «μυστικό» μονοπάτι ανάμεσα σ' αυτές τις δυο εναλλακτικές, το οποίο ανήκει σε μοναδικότητες και άτομα (Odin 2018xviii, 41). Το άτομο αναλογίζεται την δική του ιστορία, αντικρύζει και αναλύει τα οικονομικά, πολιτικά, κοινωνικά προβλήματά του, ενεργεί καταλυτικά και [ορίζει] επαναστατικά τη θέση του στο κοινωνικοπολιτικό και πολιτισμικό γίγνεσθαι, «προσποιούμενο», προφασιζόμενο ότι συμμετέχει σε ένα πολιτιστικό συμβάν (Garza 2018, 152). Αυτή η ζώσα θέση υπερασπίζεται, κρύβεται και φυλάσσεται σε μια θεατρική πρόφαση, στον Δούρειο Ίππο του barter. Σύμφωνα, άλλωστε, με τον Barba:

Μόνο οι σχέσεις μετρούν. Είναι εύθραυστα και παραπλανητικά νήματα, εξασθενημένα από τα χρόνια και την ένταση της συνάντησης. Σχηματίζουν μια πατρίδα, η οποία δεν αποτυπώνεται σε κανένα γεωγραφικό χάρτη. Ζούμε μέσα στη μοναξιά, μέσα σε μια γεωγραφία καμωμένη από δεσμούς και θηλιές: συναισθήματα στοργής, βιβλία, αναμνήσεις, πάθη, ενώσεις που διαρκούν για μια ζωή. Εδώ, μόνο η πράξη μας ανήκει, όχι το φρούτο της. Είναι το μονοπάτι προς την πηγή και τις ρίζες μας: το κέντρο και ο στόχος μας. Το να ακολουθήσουμε αυτό το μονοπάτι ίσως είναι ο σκοπός και ο λόγος ύπαρξης ενός θεάτρου, το οποίο γνωρίζει να προσποιείται, αλλά δεν προσποιείται ότι γνωρίζει (Barba 2010, 122).

Το Odin Teatret «προσποιείται» τον ακροβάτη και ισορροπεί σε ένα διαρκώς αιωρούμενο σχοινί, για να πλέξει νήματα σχέσεων, συναρτήσεων, συνδέσμων.

Μέσα στο σύγχρονο κοινωνικοπολιτικό και πολιτισμικό πλαίσιο της σύγκρουσης και διάσπασης, του παροξυσμού και της επιθετικότητας, το θέατρο ίσως δεν μπορεί να αλλάξει τον κόσμο, αλλά μπορεί να αλλάξει στερεοτυπικές αντιλήψεις, να διαμεσολαβήσει για την αλληλοαποδοχή της διαφοράς, να προσφέρει μια εναλλακτική προοπτική συνεύρεσης.



Φωτογραφία του Tony D'Urso, 1974. Ο Eugenio Barba με χωρικούς από το Carignano.

Παράρτημα

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

A1. Συνέντευξη της γράφουσας με τον Eugenio Barba (Holstebro, 5 Απριλίου 2018)

Did barter's theory originate from a practical experience?

That's right, yes, when we were in South Italy.

But when did you start to determine a theoretical process, to establish a methodology for barter?

There is no methodology, because there are different ways of exploring the idea of barter, as our experience in the Odin shows after we began in 1973. But people started speaking, asking me how I organized barter, and I tried to explain it, on one side. On the other side, the circumstances themselves made us use this idea in different ways. The most elementary situation is: "I do something, and you do something back", but the idea of barter can also be this one, for instance: you can organize a festival where people barter together, a school or a neighborhood can organize a barter between different sub-cultures, involving artisans, restaurants. The idea can be applied in many different ways.

How do you stimulate the participation of the people?

It is very important that you find very motivated people who have an interest and this interest is, first of all, a personal motivation. You can have a teacher who is interested, for instance, in creating a situation where all the parents, all the children can be also involved in a presentation. Then adults, children and the community can say: "We can make it, we can invite, for instance, a music school, but then we must prepare for them also a presentation. Then, the parents of the

students can prepare some food so that we can all eat together". You can find a priest that is interested in attracting young boys and girls that don't usually go to church. So, there are few people in the community who are so motivated that they can be the agents and practically organize everything. So, a person or a group starts to motivate others and then people by themselves will participate when somebody says: "Let's do this, let's exchange with the foreigners that recently arrived". People are not interested, so someone must have the motivation, the special justification to say let's do this.

What happened in Orgosolo or in Carpignano? How did you motivate the people to give you back their songs?

Yes, they presented songs and dances mostly. In Sardinia, for instance, some of them were telling stories, because we asked them to tell the happiest story they knew and the most tragic. So, some people did it, they told those stories. The rest of the community was sitting, there was a circle in the square and some people came and said, "my luckiest day, or my happiest day was this" and then people laughed. Most of those people were peasants who spoke the dialect. So, the more people around laughed, the more they felt stimulate to exaggerate. Children also showed games or sometimes they gave us food when we asked for it. We've asked girls, mostly young girls, if they knew how to bake traditional cakes and they didn't. So, we told them to go to their grandmother and learn how to make them and then they offered those cakes to us. Of course, they wanted us to do something and we presented the show and ate together. You can say it was a sort of feast, *una festa*, a sort of a party. Suddenly, there was no longer this separation between us and the locals and at the same time also between the locals. Because they said: "Let's celebrate", although there was no formal reason for celebrating.

The Applied theatre is practiced in a community context, in non-theatrical spaces and the participants are not professionals. Is there a relationship between barter and the Applied theatre?

Barter can be one of the situations for artists involved in the Applied theatre. It is creative in this kind of work, it is one of their many possibilities. So, I would say that there is a relationship, yes.

What is the purpose of barter for you?

Well, there was no purpose at the beginning, because I was not thinking of this. People asked us to perform. I didn't want to perform gratis. I mean, when I perform, I want a payment. I don't perform gratis, because nobody gives his work for free. And I understood those people were very poor. So, if I wanted them to pay, I had to find a sort of payment, I also wanted to make them understand that what we were offering had a value. This is very important! It took us a long, long time and what I found in the beginning was a newspaper. The real story is that barter began like this. They wanted us to perform and we said ok, but we had no performance, this was another problem. So, one of my actors said that we could do a clown performance. I said: "What do you mean by saying a clown performance? I don't do this kind of performance" and he said: "I will do it". He proposed to organize a clown performance and he did, and then we had a clown performance, but where could we use it? We thought that we could use it to a school. Everybody was happy in Carpignano, but we wanted something back. I was asking myself: "What can I ask?" and then I asked for a newspaper. There was no place where newspapers were sold in Carpignano. So, it was very strange that I wanted a newspaper. I thought to invite the children and take the newspapers in a field outside the village and start doing papier-mâché, constructing masks and doing something together. This was the idea. The first performance took place inside, so that we could control those who had the newspapers and could come in and those who didn't bring a newspaper and could not come in. After that, we went to this field just outside of the village and we said: "Come tomorrow and we'll work together to construct masks". And the children came the day after! But after two-three days they didn't come anymore, because they were getting very dirty, full of colors and glue. We remained there, in this place under the sun. I was not interested in this sort of animation for children that began to be very popular in the early 70s. But at the same time, I didn't want to give up, so we remained there, and we were doing papier-mâché for ourselves. I was sculpting stones! It was completely unbelievable! Crazy! But then, other people, young people were coming by bike and asking: "What are you? Are you actors? You are doing a performance? Please come to our village and show us your performance". Still, we didn't want any longer those newspapers. I had to find a new value, something that had a value. I told them that we needed songs: traditional songs, because traditional songs were despised. The young people were feeling almost

embarrassed or shameful when their parents or their grandparents were singing those traditional songs. The young people replied: “No, we don’t know these songs” and we said: “Ask your father to come and sing” and they did it. They went to the tavern where they were drinking wine and asked to the barber shop, too: “Well, we have a group of foreigners who want to sing and dance for us, if we sing for them” and many people accepted to do so. It was not something automatic, like “I do something and then they do something”. The situation there was that we rejected many things that they offered. For example, they wanted to sing contemporary songs, we said no, we didn’t want songs that we could listen on the radio or the television.

It was a necessity, a problem that you had to solve. Barter was a solution to a problem.

Exactly. Of course, I could say: “No, please don’t disturb me. I came here to make rehearsals for my production”. I could do this, but from the very beginning, I considered problems and disturbance as messages from the gods. They always wanted to tell me something. What are they saying to me? This message came from the gods: “You speak so much about theatre but are you able to do theatre in the open air, too?”. This is what they were saying. And then I found myself in a very ambiguous state, because to do a barter in a village, we had to present a parade, with flags and stilts – you have seen this film? Do you read Italian? Because a book just came out with a DVD also, I give it to you. Vincenzo Santoro gathers the influence of our stay in Carpignano, all the cultural consequences which arose from our barthers.

Thank you very much. I wanted to ask you precisely if there was a purpose of doing barthers when you developed the idea and you started to mount barthers in many countries?

Yes. Money. Because the organizers invited us to present our performances. But our performances accept very few spectators, fifty to one hundred spectators. The organizers were paying a lot of money. We said: “Ok, we’ll organize a huge, popular performance where we’ll participate together with different cultural organizations”. Then this was an additional possibility for them as we would participate with our performances, but there would be also a sort of activity in the

community. Barter was a sort of Trojan Horse. We used it to introduce and play the performances which otherwise would be difficult to sell.

Do you think that there is a social or a political thesis in barter?

Yes, absolutely. Foreigners are able to speak, not to exchange ideologies or rational agonies, but the genetic and cultural rules of their behavior in the form of dance, songs, food, games, poetry. All these make the members of the community face each other, find a sort of difference and accept it. It will not change your prejudices. If you are a racist, you will remain a racist. But even racists enjoy having a good evening together even with people that they don't want to live with. But it is not easy to find the motivation, the justification for this meeting. So, let's say that the teachers of a school want to organize a barter with a theatre group from Africa and let's say that some of the parents of the students are against Africans. They accept to participate because of the school, because of the children, because of the situation. And then there is the possibility of meeting and touching the Africans and maybe find that they are as human and as vulnerable as they themselves are. Well, there is something important to say. Have you seen a film which is called *The Country Where Trees Fly?* This is a film made by two Italian directors, Davide Barletti and Jacopo Quadri two-three years ago, when Odin Teatret celebrated its anniversary, its 50th birthday celebration. It was also during the Festuge and they were filming. There is a scene from the performance that I always prepare for the Festuge where there is a barter in the sense that all different organizations and sub-cultures of the town are presenting themselves: soldiers together with priests, etc. There was a ballet school from Holstebro dancing, but they were dancing with a group of African children from Nairobi doing acrobatics together. In the end they exchanged. The small ballarinas took their tutu skirts and gave them to the African boys and the boys did the same with their *raffia* skirts. It was very touching. But for me this is the most important thing to say. A young girl of ten years old who doesn't know anything about Africans and maybe she is in a family that doesn't want Africans here, she has the possibility of enjoying a situation of dancing together, exchanging something and touching an African. Together we are having a moment of mutual pleasure. This is the purpose. We create situations that escape the rationality, the strong rational ideas, the religious, the cultural, the political, the economical, ideas relating to gender.

Even if barter originated in the 70s do you think that they belong in the current social, political and cultural context?

Yes, of course. If you speak with Kai, he'll tell you about his work in *Idom Laboratory Village*. Did you read this article in *Dramatica*? He explains there how he constructs different situations in completely different contexts.

So, is it an important part of your work now?

Yes, of course. Iben has also an independent group which is called *The Bridge of Winds*. This is a very interesting project, which is already more than twenty years old. They started with ten very young actors from around the world. Every year they come together with Iben, they meet each other for three weeks or one month and they continue to work. These young actors have become experts, some of them became directors, but every year they continue to come. They make performances and a lot of barter and they are also making a film of this experience. All this activity is built on barter.

Which are the criteria to choose the community, the town or the country where you'll mount a barter?

There are many criteria. If someone comes and says: "Will you do a project with the community here?", we'll accept. Sometimes we arrive in a place and we meet a strange community and we think that it would be very interesting to do a barter. Sometimes we give performances or conferences and we also do barter. For instance, we do barter with young children who live in the street and we come in contact with them for a kind of social work. Like in Colombia in Bogotá, where this funny situation happened: after the barter we discovered that part of the children accepted to participate because they were pickpocketing the spectators! So, they were interested in the barter because they had other reasons!

When we talked in June after the Festuge, you told me that barter proceeds in this way: "I show mine, you show yours", and theatre of reciprocity is a kind of development: "we show together". Did this happen for the first time in Montevideo? Because usually you showed your performances and then people were singing or dancing for you. But in Montevideo you did the barter together.

Yes, because in such situations there are always people coming and observing. But in Montevideo it was different. You see, the black culture is very hidden there, it is almost impossible to manifest itself. So, for them it was very important that people come to watch. This was one of the situations that we did the barter together as a sort of strategy to attract the attention of all the people to come and watch. Here you can see the value of the barter. It has always another purpose. In this case, in Montevideo, the barter said: "We, the black people, we are present, we are part of the community, we have our own culture and we are able to exchange it with this foreign group". It was important because they wanted to go to the municipality and get some money for their activities. This is always the purpose of barter. It must have a sort of political or social purpose.

Is it a utopia for you or is it a viable practice?

It is the most elementary, practical procedure. Anybody can do a barter. There is a very easy way to do it, if you motivate a person or a group.

A2. Συνέντευξη της γράφουσας με τη Roberta Carreri (Holstebro, 10 Απριλίου 2018)

You participated in the first barter in 1974 in Carpignano. Which were the difficulties there?

For me the difficulties were many. One of the difficulties was that I didn't have a street character, so I just went out in my training clothes and I hammered on a little drum making sound. I was feeling very vulnerable and inadequate because I never made theatre before I came to the Odin Theatre and we started to make barterers already two months after I entered the group. So, I wasn't experienced for indoors theatre nor was I experienced for outdoors theatre. What helped a lot was that Eugenio gave us a structure: "You must go from this place to this place, you follow this path". The big problem was when there was the moment of dispersal when Eugenio said: "Everybody goes in a different direction, run!". Then I was quite lost. So, for me it was not a question of coming out of the closed room of the theatre. It was just not being an actress, not having a character, not having a costume.

You've been also in Venezuela? What didn't function in Venezuela in 1976?

When we went to Caracas in 1976 we performed our performance *Come and the day will be ours*. It was part of a festival. It was a room on the 3rd floor and the problem was that it was terribly hot and there were many people that wanted to see the performance and we didn't have room for everybody. So, this made the situation tensed. But it was so hot that we drunk water from a spoon full of salt before the performance because otherwise we would faint from the heat. It was not a theater. This was one thing. And the other thing was that Eugenio asked not to stay in a hotel, but to get a house where we could live together, we, the Odin Teatret people. So finally, he got that house in Caracas, a little bit outside the center and it was very nice and we lived there. The festival wanted us to perform the performance only. Eugenio started to contact other theatre groups, they started coming and we started playing together. Eugenio made barterers in La Pastora, in a neighborhood quite hard in Caracas and this was not very popular with the

organization of the festival because they didn't want us to do that. But it was during this barter in La Pastora that a man, I think he was the leader of a film cooperative, *Kurare*, saw us making the barter and he said to Eugenio: "I want to make a film with you. I just came back from the jungle, I worked with anthropologists and Jacques Lisot. I met this Indian tribe that uses the same method when they meet another tribe, they make the barter, they exchange their rituals, "I show you what I do, my ritual, and you show me your rituals". Eugenio found this very exciting and he accepted the invitation. This was very difficult because it was rain season and it was very dangerous to fly above the Amazonian region during the rainy season and to land in very small landing fields. It was very difficult, but finally they found a German pilot that would do it for us. So, he was flying forward and backwards around the last place we could reach by a normal plane. Then he arrived at the Mission. From the Mission we went to the *shabono* by a wooden boat.

You were also in Burkina Faso.

Yes.

Did you prepare a character for this barter?

No, I had it already when I went to Burkina Faso with Mette Bovin, the anthropologist. I prepared for this journey a sequence of dances that were part of different performances and some dances that were parts of my training. So, I brought a character, it was *Geronimo*. This is my street performance character that I created in 1976. As a matter of fact, I created this character after the journey in the jungle in Venezuela, in the summer, yes, in July - we were in the jungle in April and I created this character in July. I prepared some dances because I knew that I was going to meet different ethnic groups, the Hausa, the Fulbe, the Bella. So, I prepared different dances and when we arrived in the village of Dori, we went to talk to a person at the café, he allowed us to make barter and he gave us some names of people that we could contact. So, we made a barter in a square with a Hausa hyena tamer that was dancing with his hyena. Then another day we had a very poetic barter with a Fulbe flute player among beautiful trees. Another night I made a barter with a group that wore strange masks. I also presented small actions as we went out, out from the villages in Dori's houses and there was an old woman with whom I managed to make contact. The aim of all this for the anthropologist

was to see how the native people reacted when they met a woman that was an actress, looking as a man, and a white person, of course. They had never seen a white woman, only missionaries at that time. So, this was the aim of this journey. For the anthropologist it was interesting to see that people from Hausa, Fulbe, Bella reacted in different ways. Some of them were Muslims, some were less religious. Then one day we made a big action in the market. I entered as *Geronimo* in the market and it was quite exciting because in the beginning I was a little bit nervous, but as soon as I looked in the eyes of a child, I knew I could do it. Funny pictures... In my book also, in English, there is a part where I describe this barter.

Do you think that there is a methodology? I've also asked Eugenio Barba and he told me: "No. Every barter is different".

Yes, it is different, because every person is different. In a sense that the barter is not just us coming to a place and performing our performance. The main part of the barter is to find motivated people from the place that organizes the answer to the barter. So, these people are always different. The situation is different. It is different if it is a village in Africa or if it is a neighborhood in Tokyo or if it is in New York or if it is in a village in Southern Italy. The situation is different geographically, but it is also different if there are people from the local communist youth that arrange it or if it is the priest that arranges it. Each barter is unique. But there is a kind of methodology: "Arrive to a place, make contact, fascinate, motivate people. Hopefully get them to see one of your performances so that they know who you are, what you do". In the beginning of the barter in Southern Italy, we performed in the square and people came and asked us: "Can you come to our village and do the same?". And we said: "Yes, if you organize it, that is if you find people who dance and who sing". So, in that way, the people that contacted us then were already people who showed an interest. It was not us who contacted those people, it was the people that made contact to us because they saw the performance.

Is it difficult to stimulate people's participation? In San Sperate, they saw you perform, they were watching your performances and then they felt that they wanted to answer to you, to react.

This happened in Sardinia. It is different. It was spontaneous there, it was the origin. We can say that it was a spontaneous answer, like in a party. Like in Greece,

one sings a table song and the other says I'll sing this table song. In Sardinia it was a little bit the same. But afterwards we went to Southern Italy, in Puglia. San Sperate was in January '74 and then Puglia was on May 1974, yes, we arrived on May 19th.

It was then, after San Sperate and Orgosolo, that there was a more organized context for the barter, in the way that you made contact and then people could come to you, to meet you with their songs, their stories. You knew that, it was not a spontaneous reaction?

No, we started to organize it. We started to provoke it.

Do you choose the countries where you'll mount a barter? Are you invited in those countries? Do you choose the places, the communities?

Usually the barter is made when we are on tour already in that country. So, we are on tour with our performances and then, parallel to this, we make barter. You can say that we make theatre inside the theatre room and then, parallel to that, we make theatre outside the theatre room. We make theatre in a closed room where the public comes to meet us, and then we go out and meet the public with our barter and our street performances. This is what we did mainly in the 80s. So, we don't choose a specific country, we are invited to perform with other performances and then parallel to that we do barter.

And do you think that there is a sociopolitical thesis in barter? Do you think that barter has an impact in society, in the social or cultural relations between people?

Of course, of course barter help different people to open, to be tolerant, to meet the stranger and not be afraid of the stranger, but to dance for the stranger. Barter is good because you affirm your identity in front of other people, but it is not a personal identity, it is a group identity. We, as a theater group, affirm our identity through our performance and people of the village or of the neighborhood, if it is a big town, affirm their identity through their songs and their dances. So, I can say that after a barter, people feel happier, because it is a gratifying experience. You affirm your identity as a group, but also you see that the group that is looking at you accepts you. It is a moment of communion, but without losing your identity which is the most beautiful thing. There are ways of meeting, of affirming your identity that turn out into war. But this is a meeting of each other and accepting

each other's differences. It's also a process of discovering for both parts. If we go outside of the walls of this theatre, even if we are out in the city of Holstebro, our way of making theatre is different than the one people can see on the stage of a big theatre in town. So, this makes us strangers already. There is a very nice book about the first years of the Odin Teatret which is called *Lo Straniero che danza, The Stranger that Dances* and it has to do with this: being different, being strangers to one another, but dance together.

Does barter continue to play a role in your work?

Yes, I think it is an essential part of the work of Nordisk Teaterlaboratorium. Time has passed, we are not thirty years old any more, we are not forty years old anymore, we are not fifty years old anymore, many of us soon won't be sixty anymore. This means that the impact that we once had in the street-performances is not any longer the same. So, we do other things. The person in the group that has developed the concept of barter and really embraced it and made it a way of expressing his creativity is Kai Bredholt – you should absolutely speak with him. He has been making barter in many different places and trying also to give to the barter new life aspects, because it was quite primitive when we started. Now the barter that he does turn out to be real performances with many participants. I think that now more than ever barter is important. Because now there is a blooming of nationalism, not only nationalism, but there are separatists inside the same nation. This era is fragmented, it is the era of the eye, when the stranger is a threat. So, how can we break prejudice? I think the best way is through barter.

A3. Συνέντευξη της γράφουσας με τον Kai Bredholt (Holstebro, 16 Απριλίου 2018)

I've read your article in Dramatica about the theatre of reciprocity. You write that your performances started in 2003, during the Headlong Harvest Feast in Hvidbjerg.

Yes, that's true. We were traveling around. We visited four places. It was Hvidbjerg.

So, you were camping in the center of a school and then, the children came to you, because you provoked their curiosity.

Yes, but everything was organized before. I never improvise these things. Never. My barter is always extremely well organized. I try to think on every second. I write: 20.05 o'clock, we go in; 20.33 we open the straw, I always do this. It's very important for me to orientate, I can improvise if I have a very fixed scheme. Then I can say: "Oh! We are 20 minutes late". If I wanted to end with the dance, I would say: "I better hurry up now, because the dance is more important". So, every time I do a barter - it can be a normal barter with ten different groups performing one after each other - I do it very precise, I write the time. Then I know: "He did his presentation and lasted a little longer, I have to speed up". Then, I will say: "Listen: we will move this presentation to this moment of the barter", while doing the barter. And this is improvising. If you don't fix it, then there is no room, it is impossible to improvise. You must fix and it's much funnier, because then I know I can save a presentation and I can use the random, the incidental and arbitrary elements that happen: "We have ten more minutes, I can use this group that I see there waiting to participate". For example, there is a Cuban movie - it takes fifteen minutes - it's about a barter that I made in Cuba and Torgeir edited it. There is an example there. Suddenly during the barter, a karate group comes in. This is improvisation on the spot, because I see that they are waiting there, and they look fit for fight. So, I say: "The next presentation will be a song and you'll present your karate movements following the rhythm of the music". This structure functions because I'm already clear with what is going on. When I do this kind of barter in schools or squares or farms, I have tractors, I have five hundred kilos of straw. Of course, I cannot improvise. May be the children of the school won't accept to come

out and participate. I involve so many people that I must secure that this will function in a way. When I explain to theatre people, young students who want to learn about barter or want to try to organize the same, I always say: "Do this, try to organize what is happening until the very last and every second, write 13.45 the band is coming in, etc.". But then, when I push the start button of the barter, anything can happen. If it's good it flies. If it isn't so good, it proceeds, but well... It's like an army. Eugenio is very military educated, and of course I learned many things from him. If you want to occupy a town, you cannot improvise. You must think: "If I go to this direction what can happen?". I always think of this: "If I send the band in the space from this direction what can happen".

You create possible scenarios.

Yes, I really try to imagine everything, and this is also my way of getting the ideas. I say: "If they follow this direction in the space, while the tractors are going out of the stage, will this function? No, because he is making noise and I cannot hear the small children singing, maybe he could bring the children in". The good ideas always come when you try to organize it, try to imagine what are the obstacles, what are the problems, out of the philosophy that every problem is an opportunity. When I did the barter in Hvidbjerg, it was very organized. The children knew something, the masters of the school knew everything, because it was very important for them to know what is going to happen. But at the same time, neither of them knew exactly what was going on, because they had never been to a barter and nobody before had put five hundred kilos of straw in the middle of the school yard. You see, we don't make rehearsals. But I know what is going on and I think of everything, every single detail. I say how can we clean it up, how can we inform this man, because he will be very angry when he sees the straw, so I have to tell him before: "Don't worry when you'll see all this straw, because it will be fantastic in the end. There's a plan".

I'm trying to find a point in time when the barter changed from what it has been in Carpignano or later in Caracas and became a theatre of reciprocity. Was it in 1991 with this performance in Skibet Bro on the roof of the super market?

I was very young then in the theatre. I was performing with Odin for two years - it was my second year, I came in 1990, actually one and a half year - I didn't understand it so good. Kirsten Dehlholm was a director from Copenhagen and a

very good friend of Frans. She came, and she used another system that we haven't used so much before, to mix the scenes. She had very clever ideas. Until 1991 we didn't use this way of making theatre, it was more separate performances of each group. I remember Julia wrote about a barter where she tried to sell a Barong, and it was also very theatrical²⁵. But Kirsten tried to make theatre of this meeting. Then we left this procedure and I took it up much later. Even my barter in 2003 were not *theatre of reciprocity*. It was only a barter into a longer term. It wouldn't take one day, it would take four days, because I wanted to work with the people. So, for my point of view, the *theatre of reciprocity* first started in Bovbjerg in 2009. It was there that these performances were made. A cultural house asked me: "Can you make a performance here?". I don't know, maybe a little earlier, during the Festuge, here in Holstebro, in 2008. Hvidbjerg was in 2003 and there I started to work with the straw, but only to make hay crowns and hay dolls. But then we had a Festuge and I had an idea that we could build a whole theatre of straw and this was the first time I built it during the Festuge in 2008. I had seen how fast locals worked with the straw. Each morning we could build a new structure, a new theater, a Greek theater, a Colosseum, a Pyramid. We did a project that lasted five days, and each morning people came and built another structure. I created a different performance for each structure of straw. At seven o'clock people came, destroyed the previous space and built a new theater space with the same straw. Since I should make a performance, it was then that I started to develop the idea of making and combining images of this: "If I have a tractor, how can I use the ballet school? Maybe the ballet dancers can stand next to the tractor or maybe the tractor carries them". And this was inspired from Kirsten, the way of making images, telling stories and making it become theatre. Specially the way to mix the scenes,

²⁵ Πρόκειται για ένα barter στο Lampeter της Ουαλίας τον Αύγουστο του 1980. Το *Cardiff Laboratory Theatre* προσκαλεί το Odin Teatret στην Ουαλία για ένα μήνα, με στόχο να οργανώσει παραστάσεις και barter σε αγροτικά χωριά της περιοχής. Το Odin παραβρίσκεται σε μια δημοπρασία αλόγων κι επιθυμεί να συμμετέχει, αλλά δεν έχει άλογο για να πουλήσει. Συμφωνεί με τον δημοπράτη να πουλήσει έναν Barong δράκο από το Μπαλί, ο οποίος κινείται από τον ηθοποιό Mike Pearson. Στο barter συμμετέχει επίσης η Iben Nagel Rasmussen και η Julia Varley. Οι ηθοποιοί του Odin εισχωρούν στη διαδικασία της δημοπρασίας, ανταλλάσσοντας σχόλια και αστεία με τους χωρικούς και πετυχαίνουν να συσχετιστούν ταυτόχρονα με τους συμμετέχοντες (Varley 2018c, 1-3).

not to present successive separate presentations: “We have the tractor and then this, and then that...”. This happened because I had to create five performances each day, I had to theatricalize this space. Still it was much group after group, but then I slowly started to theatricalize the scene using the groups. For example, I inspired a structure by the *Piazza di Campidoglio* which is the Town Hall square of Rome, designed by Michelangelo. And the municipality of Rome stands at this square which is a fantastic space in Rome. On the top of the building, you can see statues. So, I thought, “If we want to imitate the structure of the municipality, we need some statues”. I discussed with the people participating in the event. Someone proposed to make statues using the straw, but I said: “No, we need twenty statues!”. Then, I asked the karate or tae kwon do group if they could imitate the poses of those statues. How can I theatricalize a barter? In a normal barter, we have a circle and people will stand around it and they will come in and do their presentation and then go out. But here, I really started to experiment with simultaneous presentations, to mix them. It was totally copied from the system of Kirsten.

In Dramatica you also mention the event in Idom in 2005 and Røros in 2007. Røros is very exceptional, because you use snow for the first time.

Yes, exactly, because what we did in Idom was something like a copy of the event in 2003. It was the same system, just with a different group. But after 2003, I started using the locals to help me theatricalize what we were doing.

Did those events also happen in a context of Festuge or they were a separate event?

In 2003, it was a regional festival called *The Wind* - this was the theme - and in 2005, in Idom, it was a prologue to the Festuge. I had to do it as a prologue, because I couldn't do it during the Festuge. The actors that I used had to perform in the Festuge. It was practically difficult.

You created also two performances, one is the City Arabesque and the second is Saeta. Saeta is the last one? In 2015?

The last one is *Hamlet on Horses*. It is the new one that I created two years ago, in 2016, during which I really use the machines. This was organized in Idom where I live now.

Did you present this at the Festuge in June 2017? Because I've watched your performance in Idom.

No, this was another project that I do in the village. But you can see how I use the machines in the performance, together with rabbits or other animals. For *Hamlet on Horses* I use a group of acrobats. They hang themselves using their hair. In my performance they tie their hair around the different parts of the machines or the tractors.

Yes, I've watched their performance in June.

Yes. She knows the technique of hanging from the machine using her hair. I also use this group of acrobats in a revision of *Saeta*.

Did you create Saeta in 2013?

I performed a latest version of *Saeta* in 2017. But I repeated the performance for three times and I changed it each time. First time, it was only locals, the second time, I had a big Italian group, and now on December 2017, we used the acrobats mixing them also with circus. We kept the structure of the performance.

Do you use songs, music and dances from the Spanish tradition in Saeta?

Yes, but then I changed the texts of the songs. Instead of singing in Spanish, I took all the text out and sang the songs in Danish, using very known Danish poetry. I took the poetry from Danish songs and put them to the melody of the Spanish music. If I used the Danish music, Erica, my wife, could not dance to it. It is another rhythm. At the same time, I wanted to bring people in the event. I also didn't want them to watch the performance as exotic, but to feel that this is their culture.

So, you didn't care for the authenticity of the Spanish tradition?

No, no. I wanted to present flamenco in its highest level with a very secure dancer, with a good flamenco guitarist, but singing in Danish, because I wanted to make people come. Otherwise, after ten minutes, they would feel a little uncomfortable because they wouldn't understand a word. And it was a way to tell them that flamenco is not so difficult to understand and to watch. And it worked from the first time. Now I repeat these experiments. And it really works because it's Danish poetry with which people have a very strong relation. It's songs from funerals, feasts, very traditional songs. Everyone says: "This was the song that my

grandmother used to sing". Now I sing it in another melody, but nobody complains about this, on the contrary people like it. I wanted to make them look at the dance only as a way of expression.

The sevillanas, the songs that you use in the performance are also religious songs.

Many of them are. When I started to do this experiment, I could see that their poetry was very close to ours. The flamenco poetry is simple, it isn't very intellectual, it's very daily life, with nice images. Sometimes it's very good poetry, but not always. But if I translated the Spanish poetry, it wouldn't give any meaning at all. For example, the Spanish verse says: "a little piece of bread, a little piece of bread". People wouldn't understand what this is about. It gives a meaning in Andalusia because these are their daily expressions, their metaphors, but here it wouldn't give any meaning at all. Therefore, I said: "I won't translate it, I'll find another text but with the same quality of poetry and sadness and melancholy". We have much melancholic Danish poems and they function very well. The core of the *theatre of reciprocity* is that I want people to feel that they are a part of it. I don't want them to say: "These actors are so brave; these dancers are skillful". No. I don't want them to think of the technique that lies behind or in front of them, but to feel that we are doing this together. This is a performance that we lived together.

Your performances end with a meal. What is the purpose and the meaning of eating together?

It is very practical. I wanted to persuade people to come to the performance. But how should I make them come to see flamenco? They don't want to watch dance performers. They never have watched this kind of dance before, so why they would come now? I put some horses, I put some straw and if I offer them a meal and put the performance exactly at the hour that they normally eat, then they will come. They will say: "Ok, maybe flamenco is not so interesting, but at least there is a horse and at least we will get something to eat!". It is very simple, you know, very human. But I was also inspired by the friends in many circuses and many theatres in France where they give food after the performance, you can eat after the presentation, not as a part of the performance, but at the end of it. *Théâtre du Soleil* also uses meals. I've seen this in other places also and I liked it very much. The reason for me was very practical. Therefore, I perform 17.30, because I know that people normally eat around 18.30 in Denmark. If I do this in Italy, I would start

20.00 o' clock and serve the meal at 21.00 o'clock, because I know that people normally eat around 21.00. I really wanted to make them come, to say: "Ok if this is not good, at least we will get something to eat!".

How do you choose the communities, the associations, the clubs and the villages where you'll mount an event? Do you choose them? Are you invited to perform?

I will find a way not to do this too difficult for myself. I try to find out which villages have already somebody with whom I can talk to. If there is a village with a very enthusiastic school leader or a priest, then I'll start there, because then I have someone and something to start with. Of course, it will be also interesting to start with a village which really doesn't function, and nobody talks to each other. I cannot incorporate many difficult cases, because it will take too much time. So, to make it a little bit easier for myself, I try to start out with those villages and persons that react to the idea. I often ask people who know the area. I ask the municipality: "Listen, I have this project and it's about this or that. I would like to visit four villages. Is there any of the villages around here which you'll think that will receive such a project?". And they will say: "Yes, we have a very enthusiastic school" and I will take this one. But if one says: "It will be fantastic if you go to this village, because they have big problems of organizing", I will accept and include it. I will say: "Ok, I'll work with three villages, two ones already motivated, and one with which I need to work more". I always think that it is interesting to do it in a place where nothing is happening instead of going back and doing the Festuge in the same town. This would be a little boring. So, I always try to find out where we haven't been before.

How do you persuade people to participate, to interact? Do you find motivated persons?

I find what is their passion, it can be anything. What is your passion? I try to find what is interesting for them. I ask them, I discuss with them. Maybe they say: "I'm an auto mechanic" and I immediately think: "We can have some cars there". I can talk with a person for ten minutes, speaking about chaos all the time: "Then, I shouldn't go in the stage using the cars. I should go in with the cow. Or could we do something with the cars?". Maybe he is interested in something totally different from his job, so I try to find what stimulates each person. This is also what I always do when I start, with my first ringing of the town bell, the first "attack". I go to the

priest of the church or the teacher of the school and I make questions: “What is this? What is here?”. I try to find what would be interesting for them. From the start, from the first day, I always tell them: “You must see this as a frame, you can put in whatever you want. Don’t say that this shouldn’t be in. This is only to tell you how it could be. I want you to propose something that I haven’t thought about”. I always do this. I don’t want them to feel that I come and push them inside, that I force the event over their head.

You mean that you only provide the frame and the form.

Yes, in *Dramatica’s* article I write that Harvest Feast is only a frame. We all know what the Harvest Feast was, and we know what it is now. Everybody has a relationship with this feast. Therefore, the names are very good. It was very important that I called my event *Harvest Feast*, because everybody has a relation with this name. It isn’t the same to say: “Let’s have a party”! What kind of party? They have an image. If it is a Harvest Feast, it must be something with straw and tractors, and I know that it will make people think: “I remember my father always told me in the old days etc.”. The names festival or party doesn’t give any idea, it’s very anonymous and don’t make them start to think how they can be a part of this. I must find a name to make people feel as a part of it.

Do you think that the theatre of reciprocity has a social impact in the communities?

Of course, because they can be a part of it. This is the aim, to be a part of it, exactly like the barbers, because it’s the same. They feel that they can give something to this, there is a meaning why they are there as persons, as communities. It gives them the opportunity to be, to use everything they know for this common project. Some people accept the challenge and participate, and others don’t.

The purpose is to be, to participate, to come together?

Yes, the purpose is to live in common, everybody should live this celebration together. Because if everybody gives a hand, we can lift many, many kilos. They do this if there is a reason, a motive to do something, because they must help with something. Therefore, these events can be very different, out of the ideas we bring, out of what we have, what we’ll use. When you organize it, it’s important that you are very open-minded with everything, everything they will propose. Maybe they propose plastic chairs and I would like straw. I immediately try to say: “How could

we include those plastic chairs and how could we put them nicely?”. Then, I immediately start to find solutions: “Each pupil can carry a plastic chair in the stage and then we can make a parade of chairs. When audience comes, there is no audience structure and suddenly the students bring the chairs”. Instead of excluding the ideas, I try to include and provoke them. Because of those plastic chairs that I didn’t really want, I now need fifty children. If I have everything fixed, I don’t need the children, but now I need them to come. Then the children have a good excuse to go to the school and say: “You have to come, because we need somebody to carry the chairs and there will be music while you carry them in and etc..”. So, I always try to be open-minded. Every obstacle is an occasion for creation.

Do you think that these events of the theatre of reciprocity play an important role in Odin’s work now?

They do. It is a way of expanding our reputation in the municipalities, because many of the people still don’t come to watch our performances. They pay taxes, the municipality pays us a lot of money and this money comes of the taxes. So, it is a way to give this money back and say why they should support us. We have been, and we still are a part of their daily culture life. It is important because this kind of performances accumulate many other requests: “Could you come and play music to our birthday? Could you come and make the opening of our new Town Hall? Could you come to our village when we make the celebration of a new statue?”. They call us, because we know each other. Otherwise, they wouldn’t call us, because they would think: “They are travelling around the world, they are famous, they need forty lamps and a stage, etc.”. No, sometimes they don’t need anything at all! They only need an audience. This is very important, that they start to look at us as a part of the society. You are a farmer, you can offer food, you are an auto mechanic, you can repair our cars and you are an actor, you can perform, but you can also do many, many things. You can help the children sing, you can do our opening, you can come to us and give us good ideas of how to organize an opening or a celebration. You are an actor and you are used in organizing events like these, because performance is an event. It’s pure logistics. You can be as artistic as you want, but if you don’t have control of the logistics, it doesn’t work at all. So, I say that theatre is 90%, maybe 95% logistics and 5% art. If you are not self-disciplined,

you will never learn to sing, you will never learn to play an instrument. If you don't logistically control your time, you won't be able to do anything at all.

Βιβλιογραφία

Abdallah-Pretceille, M. 2017. «Interculturalism as a paradigm for thinking about diversity» *tandfonline* 7 Νοεμβρίου (URL: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14675980601065764>).

Allain, P. 2018. «Coming Home: The New Ecology of the Gardzienice Theatre Association of Poland» *jstor.org* 9 Ιανουαρίου (URL: <http://www.jstor.org/stable/1146405>).

Allain, P. Barbe, F. 2017. «On the Shoulders of Tradition from East and West: A Conversation between Paul Allain and Frances Barbe» *tandfonline* 7 Νοεμβρίου (URL: http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1386/stap.29.2.149_1).

Arnold, N. 2017. «The barter concept and practices of Eugenio Barba's Odin theatre: Cultural exchange or cultural colonialism? » *tandfonline* 7 Νοεμβρίου (URL: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10848779608579551>).

Bakhtin, M. 1968. *Rabelais and his World*, Iswolsky, H. (μτφ.), Cambridge, Massachusetts: The Massachusetts Institute of Technology Press.

Bakhtin, M. 1984. *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Emerson, C. (επιμ. και μτφ.), Minneapolis: University of Minnesota Press.

Barba, E. 1979. *The Floating Islands: Reflections with Odin Teatret*. Taviani, F. (επιμ.), Holstebro: Thomsens Bogtrykkeri.

Barba, E. 1986. *Beyond the Floating Islands*. Barba, J. Fowler, R. Rodesch, C. J. Shapiro, S. (μτφ.), New York: PAJ Publications.

Barba, E. 1992. «The Third Theatre: The Legacy from Us to Ourselves», *New Theatre Quarterly*, vol.8, no29 (Φεβρουάριος), σελ. 3-9.

- Barba, E. 1999. *Theatre: Solitude, Craft, Revolt*. Masgrau, L. (επιμ.), Barba, J. (μτφ.), Aberystwyth: Black Mountain Press-Centre for Performance Research.
- Barba, E. 2000. «Sonning Prize: Acceptance Speech», *Odin Teatret, 2000*, Acta Jutlandica LXXVI: 1, Andreasen, J. και Kuhlmann, A. (επιμ.), Aarhus: Aarhus University Press, σελ. 197-201.
- Barba, E. 2008. *Το χάρτινο κανό: ένας οδηγός προς τη Θεατρική Ανθρωπολογία*. Θεμελής, Κ. (μτφ.), Αθήνα: Δωδώνη.
- Barba, E. 2010. *On Directing and Dramaturgy: Burning the House*. New York and Oxon: Routledge.
- Barba, E. 2018. «Érase Latinoamérica: La Casa con Dos Puertas / Máscara: Cuadernos Latinoamericanos de Reflexión sobre Escenología, no.2, Enero 1990», Odin Teatret Archives, Fonds Odin Teatret, Series Activities-B, binder 2, σελ. 24-31.
- Barba, E. Barba, J. 2017. «A Chosen Diaspora in the Guts of the Monster» *jstor.org* 7 Νοεμβρίου (URL: <http://www.jstor.org/stable/1146982>).
- Barba, E. Rasmussen, I. D'Urso, T. Taviani, F. 2009. «Theatre Presence: Sea Lanes, Sardinia, 1975», *Negotiating Cultures, Eugenio Barba and the Intercultural Debate*, Watson, I. (επιμ.), Manchester: Manchester University Press, σελ. 128-141.
- Barba, E. Savarese, N. 2008. *Η μυστική τέχνη του ηθοποιού: αρχές θεατρικής ανθρωπολογίας*. Χατζηεμμανουήλ, Μ. (μτφ.), Αθήνα: Κοάν.
- Barba, E. Watson, I. 2009. «The Conquest of Difference: An Electronic Dialogue», *Negotiating Cultures, Eugenio Barba and the Intercultural Debate*, Watson, I. (επιμ.), Manchester: Manchester University Press, σελ. 234-262.
- Barfoed, S. K. 1977. «Intervista di Stig Krabbe Barfoed con Eugenio Barba, Carpignano, settembre 1974», *Lo Straniero che Danza, Album dell' Odin Teatret 1972/77*, D'Urso, T. Taviani, F. (επιμ.), Torino: Cooperativa Editoriale Studio Forma, σελ. 73-77.
- Barfoed, S. K. 2018. «European Theatre in the Jungle, 22.6.1976», Odin Teatret Archives, Fonds Odin Teatret, Series Publications, binder 1, 2.2, σελ. 43-45.

Beukers, M. 2017. «For the Honour of the City: Utrecht City Minstrels between 1377 and 1528» *jstor.org* 29 Νοεμβρίου (URL: <http://www.jstor.org/stable/939020>).

Bharucha, R. 2017. «Interculturalism and its discriminations» *tandfonline* 7 Νοεμβρίου (URL: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09528829908576776>).

Bovin, M. 2009. «Provocation Anthropology: Bartering Performance in Africa» *Negotiating Cultures, Eugenio Barba and the Intercultural Debate*, Watson, I. (επιμ.), Manchester: Manchester University Press, σελ. 142-158.

Bredholt, K. 2014. «The Theatre of Reciprocity» *Dramatica, Studia Universitatis Babeş-Bolyai*, τόμ. 59-1/2014, Pop-Curşeu, Ş. (επιμ.), Cluj Napoca: Cluj University Press, σελ. 333-354.

Camilleri, F. 2017. «Of Pounds of Flesh and Trojan Horses: Performer training in the twenty-first century» *tandfonline* 7 Νοεμβρίου (URL: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13528160903319232>).

Carreri, R. 2014. *On Training and Performance: Traces of an Odin Teatret Actress*. London and New York: Routledge.

Chaer, S. 2018. «Personal, y no provada, la Búsqueda deja huellas / Jaque, 7.5.1986», Odin Teatret Archives, Fonds Odin Teatret, Series Performances-F, binder 17, σελ.154.

Cioffi, M. K. 2017. «A Second Extract of Alternative Theatre in Poland 1954–1989» *tandfonline.com* 7 Νοεμβρίου (URL: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10486809808568534>).

Cots, T. 2018. «Teatro de Grupo Versus Grupo de Teatro, Lima 5-6.6.1978», Odin Teatret Archives, Fonds Odin Teatret, Series Activities, binder 56, σελ. 95-104.

Cremona, V. 2017. «Drawing back the curtains on the actor's 'private place': a personal journey into ISTA 2016» *tandfonline* 7 Νοεμβρίου (URL: <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/19443927.2016.1230144>).

Cruciani, F. 1977. «Laboratorio? 11, 12, 13 ottobre 1974», *Lo Straniero che Danza, Album dell'Odin Teatret 1972/77*, D'Urso, T. Taviani, F. (επιμ.), Torino: Cooperativa Editoriale Studio Forma, σελ. 97-107.

Delgado, M. 2018. «Γράμμα του Mario Delgado προς τον Niels Mathiassen, Υπουργείο Πολιτισμού της Δανίας, στις 29.6.1978», Odin Teatret Archives, Fonds Odin Teatret, Series Activities, binder 56, σελ. 146.

Delmenico, L. 2017. «Darwin-Style Intercultural Community Theatre: Postcolonial Performances on the Edge of Australia» *tandfonline* 7 Νοεμβρίου (URL: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.5172/rsj.13.3.258>).

D' Urso, T. 2018a. «Tony – Storia», Odin Teatret Archives, Fonds Odin Teatret, Series Environment, binder 6A, σελ. 118-125.

D' Urso, T. 2018b. « Due Tribù all' Incontro: Odin Teatret e Yanomami», Odin Teatret Archives, Fonds Odin Teatret, Series Publications, binder 1, 2.2, σελ. 127-131.

Filipowicz, H. 2018. «Expedition into Culture: The Gardzienice (Poland)» *jstor.org* 9 Ιανουαρίου (URL: <http://www.jstor.org/stable/1145475>).

Fowler, R. 2018. «Odin Teatret: Twenty years old or a fifth of a century young? / ANT (Australian Nouveau Theatre Newsletter) no 14, March-May 1985», Odin Teatret Archives, Fonds Odin Teatret, Series Activities, binder 5, 1.2, σελ. 11-22.

Fowler, R. B. 2018. «The Anarchist Tradition of Political Thought» *jstor.org* 9 Ιανουαρίου (URL: <http://www.jstor.org/stable/446800>).

Garboli, C. 2018. «La Buia Magia di Eugenio Barba / Il Mondo, 23.10.1975» Odin Teatret Archives, Fonds Odin Teatret, Series Performances-F, binder 10, 3.8, σελ. 124.

Garza, H. 2018. « Quieren Politizar al Público», Odin Teatret Archives, Fonds Odin Teatret, Series Performances-F, binder 17, σελ. 152.

Gibson, M. Brook, P. 2018. «Brook's Africa» *jstor.org* 9 Ιανουαρίου (URL: <http://www.jstor.org/stable/1144842>).

Hastrup, K. 2000. «For Odin! », *Odin Teatret, 2000*, Acta Jutlandica LXXVI: 1, Andreasen, J. και Kuhlmann, A. (επιμ.), Aarhus: Aarhus University Press, σελ. 190-195.

Heilpern, J. 1999. *Conference of the Birds: The Story of Peter Brook in Africa*. New York and London: Routledge.

Kinna, R. 2018. «Fields of Vision: Kropotkin and Revolutionary Change» *jstor.org* 9 Ιανουαρίου (URL: <http://www.jstor.org/stable/25195126>).

Kruise, J. 2018. «Theatre before it is theatre / Jyllands Posten, 20.4.1972», *Odin Teatret Archives, Fonds Odin Teatret, Series Activities, binder 10*, σελ. 201-203.

Laukvik, E. M. 2018. «Sull'Odin Teatret-Ottobre 1968», *Odin Teatret Archives, Fonds Eugenio Barba, Series Odin Teatret, binder 5*, σελ. 44-50.

León, F. J. 2017. «The 'Danza de las Cañas': Music, Theatre and Afroperuvian Modernity» *tandfonline* 7 Νοεμβρίου (URL: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17411910701276617>).

McDonnell, B. 2017. «The politics of historiography—towards an ethics of representation» *tandfonline* 7 Νοεμβρίου (URL: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13569780500103562>).

Meer, N. Modood, T. 2017. «How does Interculturalism Contrast with Multiculturalism?» *tandfonline* 7 Νοεμβρίου (URL: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07256868.2011.618266>).

Nicolescu, B. Williams, D. 2018. «Peter Brook and Traditional Thought» *tandfonline.com* 9 Ιανουαρίου (URL: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10486809708568441?journalCode=gctr20>).

Odin Teatret. 2018i. «La Repubblica», *Odin Teatret Archives, Fonds Odin Teatret, Series Activities, binder 56*, σελ. 122-124.

Odin Teatret. 2018ii. «Johann Sebastian Bach», *Odin Teatret Archives, Fonds Odin Teatret, Series Activities, binder 10*, σελ. 7-12.

Odin Teatret. 2018iii. «αφίσεες-CINE APERTO», *Odin Teatret Archives, Fonds Odin Teatret, Series Activities, binder 27*, σελ. 150-154.

Odin Teatret. 2018iv. «Quaderni Salentini 1 – Stimolo, numero unico», », Odin Teatret Archives, Fonds Odin Teatret, Series Activities, binder 27, σελ. 158-200 και 201-214.

Odin Teatret. 2018v. «Seminario dell' Odin a Carpignano», Odin Teatret Archives, Fonds Odin Teatret, Series Activities, binder 27, σελ. 178.

Odin Teatret. 2018vi. «Πρόγραμμα του III International Theater Festival», Odin Teatret Archives, Fonds Odin Teatret, Series Activities, binder 56, σελ. 561-562.

Odin Teatret. 2018vii. «Γράμμα του Carlos Giménez προς το Odin Teatret, στις 12.5.1976», Odin Teatret Archives, Fonds Odin Teatret, Series Activities, binder 56, σελ. 458.

Odin Teatret. 2018viii. «Sullo Schermo Come in Amazzonia», Odin Teatret Archives, Fonds Odin Teatret, Series Activities, binder 56, σελ. 127-128.

Odin Teatret. 2018ix. «Samedi et Dimanche de 12h à 24h à la Cartoucherie: Marathon Théâtre 77/La Libération, 28.10.1977», Odin Teatret Archives, Fonds Odin Teatret, Series Performances-F, binder 8 (η ηλεκτρονική ψηφιοποίηση του εγγράφου εκκρεμεί).

Odin Teatret. 2018x. «Le Marathon-Théâtre des Deux-Portes / Le Quotidien de Paris, 29.10.1977», Odin Teatret Archives, Fonds Odin Teatret, Series Performances-F, binder 8 (η ηλεκτρονική ψηφιοποίηση του εγγράφου εκκρεμεί).

Odin Teatret. 2018xi. «L'Odin Teatret, Samedi Soir à St-Martin-sur-Oust: Une "Rencontre Troc" entre le Fest-Noz et un Théâtre d'Avant-Garde / Ouest France, 14.11.1977», Odin Teatret Archives, Fonds Odin Teatret, Series Performances-F, binder 8 (η ηλεκτρονική ψηφιοποίηση του εγγράφου εκκρεμεί).

Odin Teatret. 2018xii. «Γράμμα του Antonio Belaunde Moreyra, πρέσβη του Περού στη Δανία, προς τον Leif Bech στις 5.4.1978», Odin Teatret Archives, Fonds Odin Teatret, Series Activities, binder 56, σελ. 3-10.

Odin Teatret. 2018xiii. «Proyecto Ayacucho 1978», Odin Teatret Archives, Fonds Odin Teatret, Series Activities, binder 56, σελ. 218-219.

Odin Teatret. 2018xiv. «Lista de Grupos Extranjeros Invitados Oficialmente al Taller Latinoamericano de Teatro de Grupos, Ayacucho-1978», Odin Teatret Archives, Fonds Odin Teatret, Series Activities, binder 56, σελ. 220-221.

Odin Teatret. 2018xv. «Ciudadano del Mundo / Tres, no 36, 4.10.1996», Odin Teatret Archives, Fonds Odin Teatret, Series Performances-F, binder 17, σελ. 183.

Odin Teatret. 2018xvi. «Skibet Bro / Vandstier», Odin Teatret Archives, Fonds Odin Teatret, Series Activities-B, binder 12, σελ. 3-7.

Odin Teatret. 2018xvii. «Introductory Material to the Theatre-Laboratory», Jones, A. (μτφ.), Odin Teatret Archives, Fonds Odin Teatret, Series Activities, binder 10, σελ. 172-192.

Odin Teatret. 2018xviii. «Negli anni ottanta», Odin Teatret Archives, Fonds Odin Teatret, Series Publication, binder b1, 1.2, σελ. 41-62.

Oved, Y. 2018. «The Future Society According to Kropotkin» *jstor.org* 9 Ιανουαρίου (URL: <http://www.jstor.org/stable/20170823>).

Peters, G. 2017. «Urban Minstrels in Late Medieval Southern France: Opportunities, Status and Professional Relationships» *jstor.org* 29 Νοεμβρίου (URL: <http://www.jstor.org/stable/853861>).

Polar, J. C. 2018. « Γράμμα του Jorge Cornejo Polar, Γενικού Διευθυντή του Instituto Nacional de Cultura, προς τον K. B. Andersen, Υπουργείο Εξωτερικών της Δανίας, στις 3.7.1978», Odin Teatret Archives, Fonds Odin Teatret, Series Activities, binder 56, σελ. 145.

Querra, I. 2018. «Odin Teatret / El Universal. 16.5.1976», Odin Teatret Archives, Fonds Odin Teatret, Series Activities, binder 56, σελ. 421.

Rasmussen, I. N. 2018. *The Blind Horse: Dialogues with Eugenio Barba and Other Writings*, La Selva, A. (επιμ.), Enschede: BoekenGilde.

Reck, B. D. 2017. «The Minstrels» *jstor.org* 29 Νοεμβρίου (URL: <http://www.jstor.org/stable/3395115>).

Salvadori, G. R. «The Difficulties of Interculturalism» *tandfonline* 7 Νοεμβρίου (URL: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0952391970080206>).

Santoro, V. 2017. *Odino nelle Terre del Rimorso: Eugenio Barba e l'Odin Teatret in Salento e Sardegna (1973-1975)*. Roma: Squilibri.

Savarese, N. 2018. «Non Sibi sed Aliis / Biblioteca Teatrale, no 10-11, 1974», *Odin Teatret Archives, Fonds Odin Teatret, Series Activities, binder 10*, σελ. 40-42.

Schechner, R. 2011. *Η θεωρία της επιτέλεσης*. Κουβαράκου, Ν. (μτφ.), Ζωγράφου, Μ.-Φιλίππου, Φ. (επιμ.), Αθήνα: Τελέθριον.

Schechner, R. 2017a. «Rasaesthetics» *jstor.org* 29 Νοεμβρίου (URL: <http://www.jstor.org/stable/1146911>).

Schechner, R. 2017b. «Believed—in Theatre» *tandfonline* 7 Νοεμβρίου (URL: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13528165.1997.10871553>).

Schechner, R. 2018a. «From Ritual to Theatre and Back: The Structure/Process of the Efficacy-Entertainment Dyad» *jstor.org* 9 Ιανουαρίου (URL: <http://www.jstor.org/stable/3206608>).

Schechner, R. 2018b. «Third Theatre, An Interview with Jerzy Grotowski about Eugenio Barba», *Odin Teatret Archives, Series Activities, binder 5, 2.2*, σελ. 1-2.

Schechner, R. La Bardonnie, M. Jouanneau, J. Banu, G. 2018. «Talking with Peter Brook» *jstor.org* 9 Ιανουαρίου (URL: <http://www.jstor.org/stable/1145712>).

Schino, M. 2018. *The Odin Teatret Archives*, Sacco G. (μτφ.), New York: Routledge.

Shevtsova, M. 2009. «Borders, Barters and Beads: in Search of Intercultural Arcadia», *Negotiating Cultures, Eugenio Barba and the Intercultural Debate*, Watson, I. (επιμ.), Manchester: Manchester University Press, σελ. 112-127.

Skot-Hansen, D. 2017. «Danish cultural policy--from Monoculture towards Cultural Diversity» *tandfonline* 7 Νοεμβρίου (URL: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/1028663022000009560>).

Slocum, B. K. 2017. «Confrérie, Bruderschaft and Guild: The Formation of Musicians' Fraternal Organisations in Thirteenth-and Fourteenth-Century Europe» *jstor.org* 29 Νοεμβρίου (URL: <http://www.jstor.org/stable/853934>).

Taviani, F. 1978. «Il Baratto», *Il Libro dell' Odin: Il Teatro-Laboratorio di Eugenio Barba*, Taviani, F. (επιμ.), Milano: Feltrinelli, σελ. 259-272.

Taviani, F. 1979. «Ways of Saying», *The Floating Islands: reflections with Odin Teatret*, Barba, E. Taviani, F. (επιμ.), Holstebro: Thomsens Bogtrykkeri, σελ. 93-113.

Taviani, F. 2017. «Baratti» *Odin Teatret Archives 7* Νοεμβρίου (URL: http://www.odinteatretarchives.com/MEDIA/DOCUMENTS/NT_BARATTI.pdf).

Taviani, F. 2018a. «L’Odin Teatret a Carpignano Salentino: Prima Relazione, 15.9.1974», *Odin Teatret Archives, Fonds Odin Teatret, Series Environment, binder 6A*, σελ. 1-10.

Taviani, F. 2018b. «Lo Spazio dell’ Attore», », *Odin Teatret Archives, Fonds Odin Teatret, Series Publications, binder 1, 1.2*, σελ. 8-10.

Torp, J. 2018a. «Elenco Spese Sostenuto dal Gruppo “Oistros” per l’ attività in pizzeria-Preventivo Mensile per l’ attività in pizzeria / 7.6-18.6.1974», *Odin Teatret Archives, Fonds Odin Teatret, Series Activities, binder 27*, σελ. 130-133.

Torp, J. 2018b. «Γράμμα του Jan Torp προς την Yolanda Tarff (Ateneo de Caracas-3rd International Festival) στις 31.1.1976», *Odin Teatret Archives, Fonds Odin Teatret, Series Activities, binder 56*, σελ. 508-509.

Torp, J. 2018c. «Autorizzazione per poter indire i seguenti spettacoli, 19.7-11.9.1974», *Odin Teatret Archives, Fonds Odin Teatret, Series Activities, binder 27*, σελ. 49-54.

Trilling, O. 2018. «Rennes Festival, Odin Theatre: No Inhibitions / The Stage and Television Today, 15.12.1977», *Odin Teatret Archives, Fonds Odin Teatret, Series Performances-F, binder 8* (η ηλεκτρονική ψηφιοποίηση του εγγράφου εκκρεμεί).

Varley, J. 2018a. «Mr. Peanut’s Biography», *Odin Teatret Archives, Fonds Odin Teatret, Series Publications-B, binder 1, 1.6*, σελ. 10-12.

Varley, J. 2018b. «Holstebro Festuge: Re-thinking Theatre», *Odin Teatret Archives, Fonds Odin Teatret, Series Publications-B, binder 1* (Julia Varley’s writings 2017) (η ηλεκτρονική ψηφιοποίηση του εγγράφου εκκρεμεί).

Varley, J. 2018c. «Barthers», Odin Teatret Archives, Fonds Odin Teatret, Series Publications-B, binder 1 (Julia Varley's writings 2017) (η ηλεκτρονική ψηφιοποίηση του εγγράφου εκκρεμεί).

Ventimiglia, D. 2018. «Immagini da una realtà senza Teatro / La Biennale di Venezia: Un Laboratorio Internazionale, 23.9.1975», Odin Teatret Archives, Fonds Odin Teatret, Series Activities, binder 10, σελ. 55-62.

Vitz, B. E. 2017. «Tales with “Guts”: A “Rasic” Aesthetic in Medieval French Storytelling» *jstor.org* 29 Νοεμβρίου (URL: <http://www.jstor.org/stable/25145559>).

Watson, I. 1988. «Plays in Performance: A Barter in Barrio Ansina», *Latin American Theatre Review*, no 22/1, 1988, σελ. 129-133.

Watson, I. 1995. *Towards a Third Theatre: Eugenio Barba and the Odin Teatret*. London and New York: Routledge.

Watson, I. 2009a. «Barba's Other Culture», *Negotiating Cultures, Eugenio Barba and the Intercultural Debate*, Watson, I. (επιμ.), Manchester: Manchester University Press, σελ. 170-182.

Watson, I. 2009b. «The Dynamics of Barter», *Negotiating Cultures, Eugenio Barba and the Intercultural Debate*, Watson, I. (επιμ.), Manchester: Manchester University Press, σελ. 94-111.

Watson, I. 2009c. « Introduction: Contexting Barba», *Negotiating Cultures, Eugenio Barba and the Intercultural Debate*, Watson, I. (επιμ.), Manchester: Manchester University Press, σελ. 1-17.

Watson, I. 2017a. «Third Theatre in Latin America» *jstor.org* 7 Νοεμβρίου (URL: <http://www.jstor.org/stable/1145832>).

Watson, I. 2017b. «The weave of cultural production, education, and training in the work of the Borderland organisation (Pogranicze Organizacja) » *tandfonline* 7 Νοεμβρίου (URL: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/19443927.2013.873735>).

Weber, M. 2018. «Reflections of Peter Brook» *jstor.org* 9 Ιανουαρίου (URL: <http://www.jstor.org/stable/40244794>).

Young-Jahangeer, M. 2017. «Bringing in to play: Investigating the appropriation of Prison Theatre in Westville Female Prison, KwaZulu-Natal (2000–2004) » *tandfonline* 7 Νοεμβρίου (URL: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10137548.2005.9687807>).