

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών
Θεατρικές Σπουδές

Μεταπτυχιακή Διατριβή



Το Πολιτικό Θέατρο στην Ευρώπη του 21^{ου} Αιώνα.
Λόγος και Παραστασιακή Φόρμα.

Άντρη Παύλου

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Αύρα Σιδηροπούλου

Μάϊος 2020

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Θεατρικές Σπουδές

Μεταπτυχιακή Διατριβή

**Το Πολιτικό Θέατρο στην Ευρώπη του 21^{ου} Αιώνα.
Λόγος και Παραστασιακή Φόρμα.**

Άντρη Παύλου

**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 2020

Περίληψη

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή έχει ως κύριο στόχο την εξέταση και ανάλυση του λόγου και της παραστασιακής φόρμας του πολιτικού θεάτρου στην Ευρώπη του 21^{ου} αιώνα. Για τον σκοπό αυτό γίνεται μια σύντομη ανασκόπηση του πολιτικού θεάτρου του περασμένου αιώνα καθώς και καταγραφή των τεράστιων κοινωνικοπολιτικών εξελίξεων της Ευρώπης της σύγχρονης εποχής που επηρεάζουν συνεπώς και τον κόσμο της τέχνης.

Στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται ιστορική αναδρομή του πολιτικού θεάτρου από τις αρχές μέχρι τα τέλη του 20^{ου} αιώνα, η οποία περιλαμβάνει διάφορους ορισμούς καθώς και παραστασιακές φόρμες από δημιουργούς και θεωρητικούς του θεάτρου, με στόχο την επιρροή και αφύπνιση του κοινού. Στο δεύτερο κεφάλαιο παρουσιάζονται οι κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις του 21^{ου} αιώνα οι οποίες επηρεάζουν την Ευρώπη και την οδηγούν σε ένα χαοτικό και αποδομημένο τοπίο. Στο τρίτο κεφάλαιο εντοπίζονται οι τάσεις και τα διάφορα χαρακτηριστικά των νέων μορφών έκφρασης του νέου αιώνα που έχουν ως κύριο στόχο την ενεργή παρουσία και συμμετοχή του κοινού. Τέλος, στο τελευταίο κεφάλαιο χρησιμοποιούνται ως μελέτες περίπτωσης το θεατρικό σχήμα *Rimini Protokoll*, καθώς και οι πολυσχιδείς καλλιτέχνες *Dries Verhoeven* και *Milo Rau* των οποίων το έργο έχει ως κύριο στόχο την προτροπή του κοινού στη δημιουργική διαδικασία της παράστασης.

Τα βασικά ερευνητικά ερωτήματα της διατριβής επικεντρώνονται στο πώς επηρεάζεται το θέατρο του 21^{ου} αιώνα από τις κοινωνικές και πολιτικές προκλήσεις της εποχής, καθώς και με ποιο τρόπο αναγκάζεται να τις αντιμετωπίσει αισθητικά.

Summary

The objective of the present dissertation is to examine and analyse the textual and performance forms of the political theatre of the 21st century in Europe. The dissertation looks back at the political theatre of the former century and records the enormous socio-political developments that affect Europe today that consequently affect also the world of art.

The first chapter is a historical review of the political theatre of the 20th century and comprises various definitions and theatrical performance forms of theatre directors and theorists whose purpose was to influence and awaken the public to the changed social realities around them. The second chapter presents the social and political developments of the 21st century which affected Europe, making it a chaotic and deconstructed landscape. The third chapter identifies the tendencies and various characteristics of the theatrical means of expression of the new century that aim at the active presence and participation of the public. Finally, the theatre company *Rimini Protokoll* and the multifarious artists *Dries Verhoeven* and *Milo Rau* are used as case studies. Their work encourages audiences to participate in the creative process of the performance.

The key research questions of the dissertation focus on the ways in which 21st century theatre has been influenced by the social and political challenges of the time, as well as how it has been forced to deal with these challenges aesthetically and performatively.

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την επιβλέπουσα Αύρα Σιδηροπούλου για την πολύτιμη βοήθειά της, την υπομονή, την έμπνευση, τις συζητήσεις καθώς και τη συμπαράστασή της σε όλη τη διάρκεια της συγγραφής της διατριβής. Θα ήθελα επίσης να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στις καθηγήτριες Ελένη Γκίνη και Μαρία Κονομή που συναποτελούν την τριμελή επιτροπή.

Ευχαριστώ θερμά την Μαρία Χατζηστυλλή για την ηθική συμπαράσταση, τον Ανδρέα Τσακιστό, την Μαρίνα Κασκίρη, την Έλενα Ζαχαριάδου και την Ιωάννα Θωμά για την καλή διάθεση και θετική ενέργεια να συμμετέχουν στις δημιουργικές εργασίες μου.

Μέσα από την καρδιά μου θα ήθελα να ευχαριστήσω τις φίλες και συμφοιτήτριες μου Γόννη Ζιγγελή, Έλενα Κωνσταντινίδου και Λένια Ξενάκη για την αγάπη, την στήριξη και την ηθική συμπαράσταση σε όλη τη διάρκεια του μεταπτυχιακού μας. Τα ατελείωτα βράδια μπροστά από τον υπολογιστή δεν θα ήταν τα ίδια χωρίς αυτές.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω επίσης την οικογένεια μου για την αγάπη και την πολύτιμη στήριξη όλα αυτά τα χρόνια.

Τέλος, ένα τεράστιο ευχαριστώ στον Γιώργο για την αγάπη του, την ηθική, ψυχολογική, και τεχνική του υποστήριξη, την υπομονή του, την επιμονή του, το χιούμορ του, το φαγητό του και την παρέα του όλα αυτά τα χρόνια που αποτέλεσαν τη δύναμη και την πηγή έμπνευσής μου σε ότι αποφάσισα να κάνω.

Η μεταπτυχιακή διατριβή είναι αφιερωμένη στον Γιώργο.

Περιεχόμενα

	Εισαγωγή	1
1	Πολιτικό Θέατρο στον 20^ο Αιώνα	4
2	Η Ευρώπη στη Σύγχρονη Εποχή	15
2.1	Διεθνής Τρομοκρατία	16
2.2	Οικολογική Κρίση	18
2.3	Οικονομική Κρίση	19
2.4	Αραβική Άνοιξη	21
2.5	Μεταναστευτική Κρίση	22
3	Πολιτικό Θέατρο στον 21^ο Αιώνα	25
3.1	Θέατρο Ντοκουμέντο	31
3.2	Site-Specific	32
3.3	Immersive and Interactive Theatre	34
3.4	Intermedial Theatre	37
4	Περιπτώσεις Μελέτης	39
4.1	Rimini Protokoll	39
4.1.1	<i>Situation Rooms</i>	41
4.1.2	<i>Ο Προμηθέας στην Αθήνα</i>	43
4.2	Dries Verhoeven	45
4.2.1	<i>No Man's Land</i>	46
4.2.2	<i>Phobiarama</i>	48
4.3	Milo Rau	50
4.3.1	<i>Five Easy Pieces</i>	51
4.3.2	<i>Orestes in Mosul</i>	53
	Επίλογος	57
	Βιβλιογραφία	58

Εισαγωγή

Η κοινωνικό-οικονομική διάσταση του θεάτρου δίνει συχνά την εντύπωση ότι το θέατρο υπήρξε ανέκαθεν πολιτικό. Αν και η αντίληψη αυτή δεν είναι απόλυτα λανθασμένη, εντούτοις, τα περισσότερα θεατρικά έργα δεν αφήνουν πίσω τους πολιτικά μηνύματα. «Ο ρεαλισμός, οι ψυχολογικοί χαρακτήρες καθώς και ο επιτηδευμένος πνευματισμός ως κύριες κατασκευές υποκρισίας απορρίπτουν την οποιαδήποτε πολιτική δήλωση» (Shank 1974, 110). Το πολιτικό θέατρο όμως κοιτάει ευθέως την κοινωνία, καλώντας την να προβληματιστεί, να αποδεχτεί ή ακόμα και να απορρίψει τα ζητήματα της εποχής.

Το πολιτικό θέατρο δεν έχει παθητικό ρόλο αλλά θέτει περίπλοκα ερωτήματα, διερευνά (Kushner 1997, 28), ανοίγει διάλογο και αφήνει το κοινό να συζητάει για ώρες ακόμα και για χρόνια. Ασχολείται με σύγχρονες πολιτικές ιδέες και καίρια ζητήματα, σε μια προσπάθεια να διδάξει ή ακόμα και να αναδείξει συγκεκριμένες θέσεις, χωρίς ωστόσο να προσηλυτίζει. Ίσως σε σχέση με άλλα πολιτικά μέσα, όπως για παράδειγμα τα Μ.Μ.Ε, να έχει μικρότερη κοινωνική επιρροή, όμως θα ήταν λάθος να θεωρηθεί αποτελεσματικό μόνο βάσει του αν καταφέρνει να μεταβάλει τις απόψεις και τις πεποιθήσεις του κοινού. «Η συναισθηματική και πνευματική υποστήριξη που παρέχει σ' αυτούς που ενστερνίζονται τις ίδιες θέσεις μπορούν να αποτελέσουν σημαντική δύναμη για πολιτική αλλαγή» (Kirby 1974, 135).

Η δημιουργία και η βιωσιμότητα του θεατρικού αυτού είδους εμπεριέχει ρίσκο. Οι πολιτικοποιημένοι καλλιτέχνες παρουσιάζουν πραγματικότητες τις οποίες οι άνθρωποι τις περισσότερες φορές δεν είναι έτοιμοι να δουν και να ακούσουν. Το πολιτικό θέατρο όμως θα συνεχίσει να υπάρχει, καθώς είναι το ιδανικό μέρος όπου μπορούν να παρουσιαστούν συναρπαστικές ιστορίες της πολυπλοκότητας του κόσμου (Bracco 2008).

Το σύγχρονο πολιτικό θέατρο όμως δεν μένει στην αναπαράσταση και την σκηνική παρουσίαση ιστοριών. Αυτό που το κάνει συναρπαστικό και πρωτότυπο είναι η «εδώ και τώρα» εμπειρία που προσφέρει στον θεατή, το κάλεσμα όχι μόνο στον χώρο επιτέλεσης αλλά και στη δημιουργία του παραστασιακού γεγονός. Ο παθητικός ρόλος του θεατή – ως αποτέλεσμα της ψηφιακής κουλτούρας – πλέον καταρρίπτεται. Το σύγχρονο πολιτικό θέατρο δίνει επιλογές. Ζητά από τον θεατή να συμμετέχει, να κοιτάξει, να παρατηρήσει, ή έστω και να απορρίψει, αρκεί να αντιδράσει με κάποιο τρόπο. Οι κοινωνικοπολιτικές

προκλήσεις της σύγχρονης εποχής αναγκάζουν το θέατρο να προσαρμόζεται συνεχώς, έτσι ώστε να βρίσκει νέες μορφές έκφρασης για να συνεχίζει να προσελκύει το θεατή σε νέες πρωτόγνωρες εμπειρίες. Στόχος της διατριβής λοιπόν είναι να παρουσιάσει τις νέες μορφές έκφρασης του πολιτικού θεάτρου και τον τρόπο με τον οποίο αυτές επιτελούνται αισθητικά.

Η μεθοδολογία της διατριβής στηρίζεται στη θεωρητική μελέτη και επισκόπηση της βιβλιογραφίας που αφορά το πολιτικό θέατρο αλλά και τις κυρίαρχες μορφές σκηνοθεσίας του 21^{ου} αιώνα. Επιπλέον, πραγματοποιήθηκε έρευνα πεδίου (παρακολούθηση θεατρικών παραστάσεων), με στόχο τη μελέτη της παραστασιακής φόρμας του σήμερα. Οι βιβλιογραφικές πηγές που χρησιμοποιήθηκαν για την εκπόνηση της διατριβής είναι κυρίως ξενόγλωσσες (αγγλικά). Για την ιστορία, τα χαρακτηριστικά και τους βασικούς εκπροσώπους του πολιτικού θεάτρου στον 20^ο αιώνα έχουν χρησιμοποιηθεί πρωτογενείς και δευτερογενείς πηγές. Το δεύτερο κεφάλαιο της διατριβής, που αφορά την σύγχρονη πολιτική και οικονομική κατάσταση της Ευρώπης βασίζεται σε επιστημονικά αλλά και δημοσιογραφικά άρθρα, στατιστικές από την επίσημη ιστοσελίδα της Ευρωπαϊκής Ένωσης. Για το πολιτικό θέατρο του 21^{ου} αιώνα καθώς και την παραστασιακή του φόρμα επίσης έχουν χρησιμοποιηθεί πρωτογενείς και δευτερογενείς πηγές. Τέλος, το τέταρτο κεφάλαιο της διατριβής βασίζεται σε διαδικτυακές πηγές, επιστημονικά άρθρα, συνεντεύξεις, φωτογραφίες και βίντεο, τα οποία αποτέλεσαν τη βάση των περιπτώσεων μελέτης.

Χρήσιμες Διευκρινήσεις

Λόγω της έλλειψης ακριβούς/ δόκιμης μετάφρασης στην ελληνική θεατρολογική ορολογία τα παρακάτω λήμματα χρησιμοποιούνται συχνά με την αγγλική τους ονομασία:

Site Specific

Η ελληνική διατύπωση του όρου *Site Specific* έχει αναφερθεί ως *Χωρικότητα, Θέατρο Συγκεκριμένου Χώρου* αλλά περιλαμβάνει και όρους όπως *Τοποειδής, Ιδιοτοπικό, Τοποπροσδιορισμένο*. Η έννοια *Site-Specific* αφορά κάθε είδος θεατρικής παραγωγής που έχει σχεδιαστεί για να επιτελεστεί σε μια μη συμβατική, μοναδική προσαρμοσμένη τοποθεσία.

Immersive Theatre

Αν και στα ελληνικά η ορολογία αυτή διατυπώνεται ως *Θέατρο Συμμετοχής/Συμμετοχικό Θέατρο* ή *Θέατρο Εμβύθισης*, εντούτοις επικρατεί η αγγλική ορολογία, η οποία εστιάζει στη βαθιά εμπλοκή και εμπειρία ενός ατόμου από το θεατρικό γεγονός, με την πλήρη ενσωμάτωση όλων των αισθήσεων του.

Liveness

Ο όρος αυτός αφορά τη «live», δηλαδή ζωντανή ιδιότητα του θεατρικού γεγονότος ή παραστασιακού συμβάντος (event). Ο όρος «ζωντανότητα» στα ελληνικά δεν αποδίδει επαρκώς την αρχική του ερμηνεία.

Κεφάλαιο 1

Πολιτικό Θέατρο στον 20^ο Αιώνα

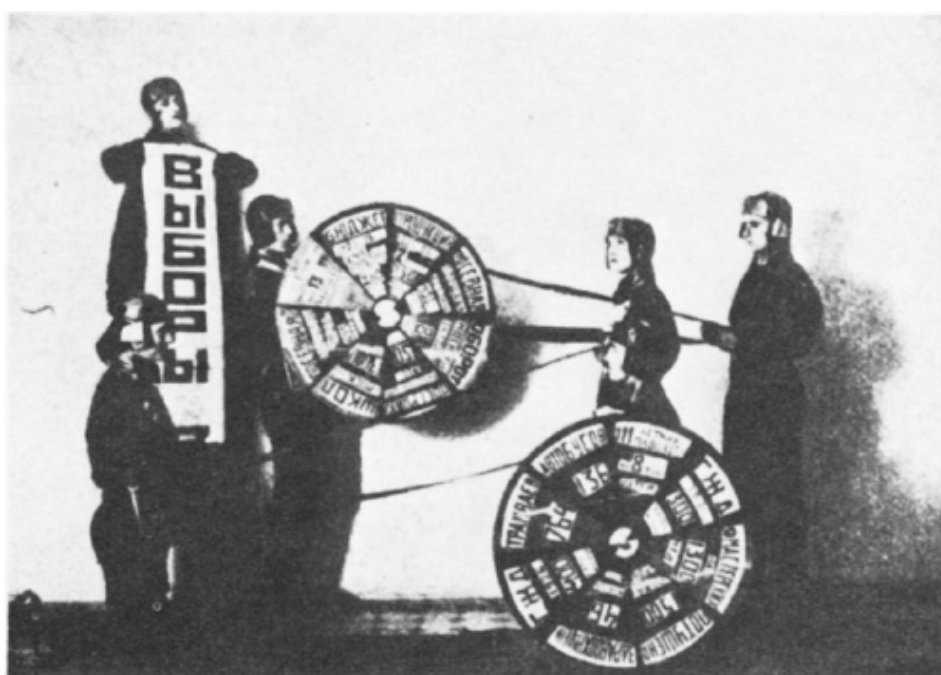
Ο 20^{ος} αιώνας βρίσκει την Ευρώπη αντιμέτωπη με τεράστιες κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις οι οποίες δεν αφήνουν ανεπηρέαστο τον κόσμο της τέχνης και του θεάτρου. Στα χρόνια της Ρωσικής επανάστασης (1917), η προπαγάνδα λειτουργεί ως μέσο για να επιβιώσει η ίδια η επανάσταση. Το θέατρο, οι «ζωντανές» εφημερίδες, οι ταινίες αλλά και οι αφίσες γίνονται μέσα προώθησης πολιτικών ιδεολογιών του αναλφάβητου πληθυσμού (Deák 1973, 48). Οι Σοβιετικοί, λόγω του ψηλού ποσοστού αναλφαβητισμού στη χώρα χρησιμοποιούν το θέατρο ως εργαλείο της επανάστασης, αφού το κοινό δεν έχει πρόσβαση σε άλλα μέσα προπαγάνδας όπως οι εφημερίδες και το ραδιόφωνο.

Ένα από τα πρώτα είδη πολιτικού θεάτρου που λειτουργεί ως μέσο προπαγάνδας είναι το *Αγωνιστικό Προπαγανδιστικό Θέατρο*, γνωστό και ως *Agitprop*. Ο όρος *Agitprop* αναπτύσσεται το 1920 με τη δημιουργία του τμήματος «Agitation & Propaganda» του Σοβιετικού Κομμουνιστικού Κόμματος (Brown 2013, 5). Το θεατρικό αυτό είδος στοχεύει στην κοινωνικοπολιτική επιρροή του κοινού και έχει τεράστια απήχηση στα κατώτερα στρώματα της κοινωνίας. Η θεατρική του φόρμα καταφέρνει να μεταδώσει γρήγορα και αποτελεσματικά τα πολιτικά μηνύματα των Μπολσεβίκων, τα οποία προκαλούν μια έντονη συναισθηματική αντίδραση στο κοινό την περίοδο της επανάστασης (Brown 2013, 7). Το *Agitprop* στην ουσία υποκαθιστά το κείμενο με σκηνικά εφέ και χειρονομίες, έτσι ώστε να υπάρχει περισσότερη αμεσότητα στη σχέση θεάματος και πλήθους. Η σύνθεση των «παραστάσεων» περιλαμβάνει τραγούδια, κλόουν, σκετς, μονόλογους. Η αμεσότητα του *Agitprop* φέρνει τους Μπολσεβίκους κοντά και στην εργατική τάξη.

Μετά την έναρξη της Ρωσικής Επανάστασης και στα πλαίσια του *Agitprop* εμφανίζεται επίσης μια νέα θεατρική μορφή που χρησιμοποιεί ως κείμενα, πηγές από εφημερίδες και

ντοκουμέντα. Στο είδος αυτό ανήκουν οι *Ζωντανές Εφημερίδες*¹ (*zhivaia gazeta*) (Mally 2003, 325), που αποτελούν μια σειρά από παραστασιακά σύντομα κομμάτια και ακολουθούν τη δομή μιας εφημερίδας. Η πρακτική των *Ζωντανών Εφημερίδων* όμως άρχισε να φθίνει σιγά σιγά αφού πια λίγα διαδραματίζονταν πάνω στη σκηνή.

Ένας από τους πιο γνωστούς θιάσους που ιδρύθηκε στη Μόσχα είναι η *Μπλε Μπλούζα* (*Sinaiaia Bluza*), που κάνει χρήση προηγούμενων μορφών και τεχνικών του *Agitprop* και των «ζωντανών» εφημερίδων. Στις τεχνικές αυτές περιλαμβάνονταν μονόλογοι, σκετς, ακροβατικά, χοροί, γυμναστική, τεχνικές με τη χρήση αφίσας, μουσικά νούμερα και ταινίες (Deák 1973, 37-38).

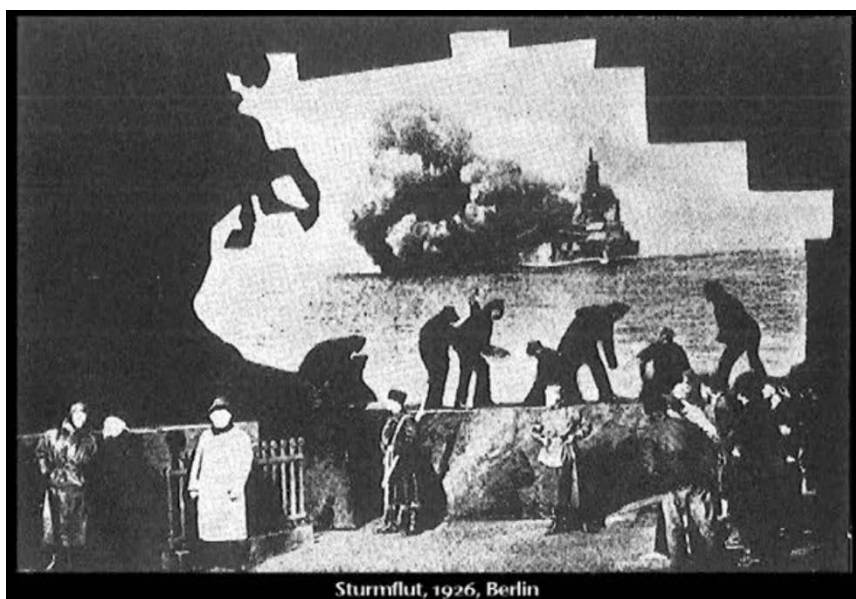


Εικόνα 1. *Ζωντανή Εφημερίδα:* Παρουσίαση ενός διαγράμματος της βιομηχανικής παραγωγής.

Η Δύση, όπως ήταν αναμενόμενο, δε μένει ανεπηρέαστη από τα θεατρικά αυτά είδη. Παρόλο που ο Erwin Piscator απέρριψε την επιρροή των Ρωσικών αυτών θεατρικών μορφών στο έργο του, τα θεατρικά του πειράματα μοιάζουν πολύ με τις καινοτομίες που συμβαίνουν ταυτόχρονα στη Ρωσία (Mally 2003, 237). Ο Piscator, κατά τη δεκαετία του

¹ Αποτελούσε μία μέθοδο προβολής των ειδήσεων και πολιτικών διακηρύξεων στο συγκεντρωμένο αναλφάβητο κοινό. Η κίνηση από την ομιλούμενη εφημερίδα στη ζωντανή γινόταν σταδιακά. Η ανάγνωση εξελίχθηκε σε παρουσίαση των ειδήσεων, με χρήση αφισών στη σκηνή, διαγραμμάτων, στατιστικών στοιχείων, μονολόγων, διαλόγων, σκίτσων, τραγουδιών (Deák 1973, 6). Στις Η.Π.Α τη δεκαετία του 1930, οι *Ζωντανές Εφημερίδες* εμφανίζονται ως παραστασιακή μορφή που έκανε χρήση υλικών από ντοκουμέντα για να παρουσιάζει κοινωνικής σημασίας ζητήματα και αποτελούνταν συνήθως από σύντομες σκηνές με ρεαλιστικούς διαλόγους σε διδακτικό πλαίσιο (Σταμάτη 2019, 14).

1920 αναπτύσσει το *Θέατρο Ντοκουμέντο*, δημιουργεί μια πρώτη επαφή με το *Επικό Θέατρο* και υιοθετεί στοιχεία παρόμοια με το *Agitprop*, αντιμετωπίζοντας την τέχνη του θεάτρου ως ένα πολιτικό, προπαγανδιστικό και παιδαγωγικό μέσο (Piscator 1980,23). Ιδρύει το *Προλεταριακό Θέατρο*, πειραματίζεται και ενσωματώνει στο έργο του περιστροφικές σκηνές, κινηματογραφικά πλάνα, επιγραφές, προβολές, αφίσες, φυλλάδια καθώς και σκηνές από πολιτικά γεγονότα (Απέργη, 166). Στην πορεία, ασχολείται με την τελειοποίηση τεχνικών που επηρέασαν το *Επικό Θέατρο*, όπως κατακερματισμένα σκηνικά στοιχεία, καρτούν, κινηματογραφικά σεκάνς.



Εικόνα 2. Μια από τις τεχνικές του Piscator στο έργο *Η Καταιγίδα* του Alfons Raquet: Ταινίες που χρησιμοποιούνται ως σκηνικό με στόχο την καλύτερη επεξήγηση των κοινωνικών συνθηκών.



Εικόνα 3. Στο έργο *Ο Καλός Στρατιώτης Σβάϊκ* ο Piscator σε συνεργασία με τον Brecht κάνει χρήση καρτούν και κομματιασμένων σκηνών υποστηρίζοντας την ανάγκη για κοινωνική και πολιτική μεταρρύθμιση.

Κατά τη δεκαετία του 1920, Piscator και Brecht συνεργάζονται και προωθούν ένα θέατρο κοινωνικής δράσης. Οι λεζάντες με μηχανική και ηλεκτρονική μετάδοση, οι προλογικές σκηνές, οι επεισοδιακές σκηνές, τα πολλαπλά σκηνικά, οι αφηγήσεις καθώς και η απόρριψη του ατμοσφαιρικού φωτισμού ήταν μερικές από τις πρωτοποριακές ιδέες τους (Eddershaw 1996, 11). Η μαρξιστική τους ιδεολογία επηρεάζει ακόμα και την εργατική τάξη στη Βρετανία, δημιουργώντας το κίνημα *Workers' Theatre*² που αποτελείται από πολλές ομάδες *Agitprop*.

Το *Επικό Θέατρο* (Episches Drama), αν και αρχικά σκιαγραφείται από τον Piscator, συνδέεται περισσότερο με τον Bertolt Brecht, του οποίου η θεωρία και η πρακτική αναπτύσσονται και γίνονται ευρέως γνωστές. Το *Επικό Θέατρο*, όπως και το ομηρικό έπος, αποτελείται από ένα μείγμα αφηγηματικών και δραματικών τεχνικών και συντίθεται από αυτόνομες και επεισοδιακές σκηνές χωρίς συνοχή. Ο Brecht επινοεί την τεχνική της «απο-οικειοποίησης-αποστασιοποίησης» (Verfremdung), θεωρία που καταργεί την θεατρική αυταπάτη και την ταύτιση του θεατή με τον ηθοποιό. Η συναισθηματική συμμετοχή του θεατή και η ταύτιση του με τον χαρακτήρα που υποδύεται ο ηθοποιός πρέπει να καταργηθούν, έτσι ώστε ο θεατής να μπορεί να ασκήσει προβληματισμό και αντικειμενική κριτική (Χάρτνολ 1980, 294). Οι χαρακτήρες του *Επικού Θεάτρου* μεταβάλλονται συχνά, για παράδειγμα, από επίσημο σχολιασμό μετέβαιναν σε τραγούδι κ.ο.κ, με στόχο να μειωθεί η εμπάθεια του κοινού προς αυτούς αλλά και τον στοχασμό του ίδιου του κοινού. Η κοινωνική αυτή δράση αποτελεί και τη βάση του διδακτικού θεάτρου που θέτει ο Brecht.

Πιο συγκεκριμένα, τα έργα του Brecht βασίζονται στην ιστορικοποίηση, τεχνική που εσκεμμένα τοποθετεί το έργο στο παρελθόν, έτσι ώστε το κοινό να μπορεί να αξιολογήσει μέσα από αυτό και το παρόν. Καταργεί την ψευδαίσθηση, τον τέταρτο τοίχο, και το συναίσθημα του θεατή, και υποστηρίζει ότι η ανθρώπινη φύση είναι μεταβλητή. Επινοεί την *κοινωνική χειρονομία*, μια θεατρική τεχνική αποτελούμενη από ένα συνδυασμό χειρονομίας και μίας κίνησης κοινωνικής σημασίας. Έχει ως στόχο να καταργηθούν η συγκινησιακή συμμετοχή και τα συναισθήματα του θεατή, έτσι ώστε να έχει το περιθώριο κριτικής σκέψης (Στρούμπος, 19).

² Το *Worker's Theatre Movement* δημιουργήθηκε το 1926 στη Μεγάλη Βρετανία. Επηρεάστηκε από το έργο των Piscator και Brecht καθώς και από την μαρξιστική ιδεολογία. Ήταν ένα δίκτυο αποτελούμενο από πολλές ομάδες *Agitprop* που συμβάδισαν με το Εργατικό Κόμμα και περισσότερο με τον κομμουνισμό παρά με το σοσιαλισμό. Στόχος του ήταν η μεταφορά του μηνύματος της ταξικής πάλης στην εργατική τάξη. Παρά τη μικρή διάρκεια ζωής του κινήματος αφού διαλύθηκε το 1935, αναδύθηκαν σημαντικά πρόσωπα και ομάδες που ασχολήθηκαν με το πολιτικό θέατρο στη συνέχεια όπως η Joan Littlewood, Ewan MacColl και London's Unity Theatre (Wiltshire and Cowan 2018, 5).

Στο έργο του ο Brecht χρησιμοποιεί προβολές διαφανειών, ηχογραφήσεις και περιγραφές λεζάντας για να αναδείξει το διδακτικό πλαίσιο του έργου, την προβολή ταινιών και τον έντονο φωτισμό (Μποζίζιο 2010, 303). Επινοεί την αλλαγή σκηνικού μπροστά στο κοινό, τη συμμετοχή μουσικών σε σκηνικά γεγονότα, κάνει χρήση οθονών για την προβολή ντοκουμέντων αλλά και μουσικής, κωμικού χορού, παντομίμας και σάτιρας (Gordon 2017).



Εικόνα 4. Ο Brecht στο έργο του *Η Όπερα της Πεντάρας* κάνει χρήση της τεχνολογίας, με προβολές, ηχητικά και φωτιστικά εφέ επηρεασμένος από τον Piscator.

Όλα αυτά εντάσσονταν στον πολιτικό χαρακτήρα του θέατρου που υποστήριζε και ήταν εμφανώς επηρεασμένα από τον Μαρξισμό και την ταξική πάλη, η οποία γίνεται η κεντρική συνιστώσα της πολιτικής και αισθητικής του σκέψης (Clark 2006, 452). Απαραίτητη στο Επικό δράμα είναι η ανάγκη για κοινωνική αλλαγή μέσα από την πολιτική δράση του κοινού, το οποίο και προκαλεί να αντιδράσει (Innes and Shevtsova 2013, 130). Η θεωρία του Brecht όμως βρήκε ευρεία ανταπόκριση και σε άλλα είδη θεάτρου, όπως για παράδειγμα το *Θέατρο του Καταπιεσμένου*, το *Θέατρο του Ήλιου* αλλά και σε συγγραφείς όπως ο Heiner Müller, ο Dario Fo κ.α.

Η επιρροή του θεωρητικού έργου του Brecht συνεχίζει στη Γερμανία ακόμα και μετά το θάνατο του, τη δεκαετία του 1960. Ακόμα και οι δραματουργοί που αρνήθηκαν να ακολουθήσουν την πολιτική αισθητική του έργου του χρησιμοποίησαν διαφορετική ερμηνεία της θεωρίας του με σκοπό την εξέλιξη της πολιτικής, πολιτιστικής και θεατρικής ατμόσφαιρας. (Garner 1990, 145-146). Στη Γερμανία εμφανίζεται και πάλι το *Θέατρο Ντοκουμέντο*, με συγγραφείς όπως ο Peter Weiss, ο Rolf Hochhuth και ο Heinar

Kirphardt, οι οποίοι χρησιμοποιούν αυθεντικά ιστορικά έγγραφα ως πηγές έμπνευσης. Σ' αντίθεση με την κυρίαρχη ιδεολογία του Piscator τη δεκαετία του 1920, που ήταν η ταξική πάλη, το *Θέατρο Ντοκουμέντο* της δεκαετίας του 1960 επιδιώκει να διερευνήσει τα γεγονότα της πρόσφατης ιστορίας της χώρας. Κύριος στόχος είναι η αποκάλυψη της αλήθειας και των συνθηκών κάτω από τις οποίες η χώρα οδηγήθηκε στο Ναζισμό (Irmer 2006, 17-20).

Ο Heiner Müller αναπτύσσει και αναθεωρεί αρχικά το κοινωνικοπολιτικό και αισθητικό πλαίσιο του Brecht, το οποίο τελικά όμως εγκαταλείπει, δημιουργώντας μια νέα μορφή σύγχρονου πολιτικού θεάτρου. Εγκαταλείπει τη διδακτική φόρμα του Brecht, όμως στέκεται κριτικά στα προβλήματα της ανθρωπότητας, μεταγράφοντας τους αρχαίους ελληνικούς μύθους. Ωθεί το θεατή να κρατήσει την ίδια κριτική στάση όχι μόνο απέναντι στο προηγούμενο πολιτικό σύστημα αλλά και στο καινούριο, δηλαδή το σοσιαλιστικό (Σαραντίδη 2012, 5). Στα κείμενα του εκφράζεται απαισιόδοξα για τη σύγχρονη πολιτική κατάσταση της Ευρώπης, ενώ επιτρέπει στο κοινό να οδηγηθεί από μόνο του στις λύσεις για τα προβλήματα που τίθενται. Στα έργα του όμως δεν υπάρχει «πολιτικά ορθό» και «πολιτικά λάθος»: αντίθετα, χαρακτηρίζονται από στοιχεία καταστροφής και πολιτική ειρωνεία χωρίς να ενδιαφέρει ο διδακτισμός. Επίσης, στα έργα του κατά κύριο λόγο απουσιάζουν οι διάλογοι ή οι σκηνικές οδηγίες (κάποιες φορές αυτές ενσωματώνονται στο ίδιο το κείμενο των ηθοποιών). Κυριαρχεί το σύνθετο μοντάζ και κολάζ εικόνων με επεισοδιακή δομή, όπου γίνεται χρήση στοιχείων *Ντοκουμέντου* και *Θεάτρου του Παραλόγου*, δημιουργώντας έτσι ένα ριζοσπαστικό υποκείμενο με στόχο τη δράση της κοινωνίας (Case 1983, 94-97). Τα κείμενα³ του πραγματεύονται τη βία, τον πόλεμο, τον φασισμό, την επανάσταση απέναντι στην εξουσία ενώ μέσα από την αποδόμηση δημιουργούνται χαρακτήρες και γεγονότα που κινούνται συνεχώς μεταξύ ζωής και ονείρου. Τα αινιγματικά και αποσπασματικά έργα του Müller αποτέλεσαν πρόδρομο στο *Μεταμοντέρνο Δράμα* και στο *Μεταδραματικό Θέατρο* (Innes and Shevtsova 2013, 143). Συμπλέοντας με τον Brecht, το *Θέατρο του Ήλιου*⁴ (*Théâtre du Soleil*) της Ariane Mnouchkine υποστηρίζει την ιδέα ότι το θέατρο είναι απαραίτητος παράγοντας κοινωνικής αλλαγής, απορρίπτοντας ωστόσο τη διδακτική του μορφή. Σκοπός του η δημιουργία ενός λαϊκού θεάτρου που θα ευαισθητοποιήσει και θα παρακινήσει το κοινό.

³ Ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά έργα του Müller είναι η *Μηχανή Άμλετ* που γράφτηκε το 1977, ένα πεσιμιστικό έργο όπου τίγονται πολιτικά ζητήματα όπως η εξουσία και ο καπιταλιστικός τρόπος ζωής. Τα ίδια ζητήματα παρουσιάζονται και στο *Υλικό Μήδειας*, μια πολιτική αλληγορία για τη δύναμη της εξουσίας στον άνθρωπο (Σαραντίδη 2012, 24-25).

⁴ Το *Θέατρο του Ήλιου* διερεύνησε και επαναξιολόγησε θεωρίες του Artaud, του Meyerhold, του Brecht αλλά έκανε και χρήση τεχνικών της *Commedia Dell' Arte* και του *Ασιατικού Θεάτρου* (Williams 1999, xi).

Ιδρύθηκε το 1964 στο Παρίσι από την Mnouchkine και εννέα φίλους και συνεργάτες της. Η ομάδα αριθμεί πάνω από 70 μέλη⁵ με διαφορετικές ιδιότητες, όπως ηθοποιούς, τεχνικούς, ενδυματολόγους που συνεργάζονται από την αρχή της δημιουργίας της. Εμβληματικά έργα της ομάδας, όπως το *1789*⁶ και ο *Χρυσός Αιώνας*⁷ κινούνται γύρω από τον άξονα της συλλογικής δημιουργίας (*Creation Collective*). Στόχος του είναι όχι να διδάξουν ή να πείσουν το κοινό, αλλά με τη βοήθεια του να κατανοήσουν το παρελθόν και το παρόν (Mitter and Shevtsova 2005, 160), δίνοντας έτσι μεγαλύτερη σημασία στην κοινωνική, πολιτιστική και πολιτική θέση του θεατρικού γεγονότος.



Εικόνα 5. Η παράσταση *1789* από το θίασο του Θεάτρου του Ήλιου που ανέβηκε το 1970 με σκοπό την ανάδειξη του παραλληλισμού μεταξύ της Γαλλικής Επανάστασης και των γεγονότων του Μάη του 1968.

Τα γεγονότα του Μάη του 1968 στη Γαλλία έφεραν τεράστιες κοινωνικές αλλαγές σε ολόκληρη την Ευρώπη. Η μετάβαση προς τον φιλελευθερισμό ανοίγει το δρόμο σε πολλές καταπιεσμένες ομάδες, δίνοντας τους λόγο. Επίσης, η αυξανόμενη διεθνοποίηση του θεάτρου από σκηνοθέτες όπως η Ariane Mnouchkine, ο Peter Brook, ο Eugenio Barba

⁵ Στην ομάδα όλα τα μέλη πληρώνονται το ίδιο και έχουν τις ίδιες υποχρεώσεις, ακολουθώντας έτσι την ομαδική και δημοκρατική διαδικασία. Συμμετέχουν όλοι στο καθάρισμα, στην κατασκευή των σκηνικών και κοστούμιών κουστουμιά (Ορφανού 2011).

⁶ Το έργο *1789* ανέβηκε το 1970 και ήθελε να τονίσει ότι η επανάσταση κλάπηκε από το λαό. Ήταν ένας συνδυασμός φάρσας, σάτιρας, παντομίμας και σωματικού θεάτρου (Ορφανού 2011).

⁷ Το έργο ανέβηκε το 1976 και είχε να κάνει με την εκμετάλλευση των μεταναστών εργατών της Β. Αφρικής. Όπως και σε προηγούμενες παραστάσεις της ομάδας, έγινε χρήση τεχνικών της *Commedia Dell' Arte* (Innes and Shevtsova 2013, 97).

καταδεικνύει ένα αυξανόμενο ενδιαφέρον για το θέατρο πέρα από τα παραδοσιακά μονοπάτια (Carlson 1993, 523), με τάση προς τη μελέτη του Μετα-Αποικιακού δράματος καθώς και των Παραστατικών Σπουδών (Πούχνερ 2014, 39).

Στα μέσα περίπου του αιώνα έκαναν παράλληλα την εμφάνισή τους στις Η.Π.Α. και συγκεκριμένα στη Νέα Υόρκη πολιτικοποιημένα-ακτιβιστικά θεατρικά σχήματα. Οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες όπως για παράδειγμα ο πόλεμος του Βιετνάμ δημιούργησαν το έδαφος για την ανάδειξη τους κυρίως με έργα που είχαν αντιπολεμικό χαρακτήρα. Το 1947, κάνει την εμφάνισή της η πειραματική ομάδα του *Living Theatre* του Julian Beck και της Judith Malina. Οι ιδρυτές της ομάδας, ως εκπρόσωποι της μαχητικής αντίδρασης, ήταν ενάντια σ' ένα σύστημα που μείωνε την αξία της ανθρώπινης ζωής, που ξεκινούσε πολέμους ή ακόμα προωθούσε τον καταναλωτισμό. Η ομάδα υποστήριζε ότι η επανάσταση είναι αυτή που δίνει ζωή στο *Living Theatre* που δημιούργησαν και ότι μόνο η «Μη Βίαη Αναρχική Επανάσταση» θα μπορούσε να αλλάξει τον κόσμο (Mitter and Shevtsova 2005, 93). Ως στόχο, είχε την εμπλοκή του κοινού και την αφύπνισή του από τον παθητικό ύπνο της καθημερινότητάς του μέσα από την ενεργή, αυθόρμητη και αυτοσχεδιαστική συμμετοχή του (James 1971, 475).



Εικόνα 6. Η Judith Malina στην παράσταση *Six Public Acts* που είχε ως θέμα την απώλεια της ελευθερίας σ' ένα βίαιο πολιτισμό, μέσω της δουλείας.

Το *Living Theatre* διέθετε ένα ασυμβίβαστο όραμα που καθιστούσε σκληρές απαιτήσεις από το κοινό το οποίο ουσιαστικά γινόταν μέρος της παραγωγής. Οι πρακτικές του πειραματικού αυτού θιάσου περιλάμβαναν απαντήσεις στα ερωτήματα που τίθενται στο κοινό και πέρασμα των ηθοποιών μέσα από τους διαδρόμους για να μιλάνε μαζί του (Mee

1962, 194). Το *Living Theatre* δεν στόχευε μόνον στην κατάργηση των ορίων ανάμεσα στη σκηνή και το θεατή αλλά επίσης και των ορίων της προσωπικής ζωής. Επιπλέον στόχευε στην εισήγηση ενός μοντέλου πολιτικής κουλτούρας που βασίζεται στον πασιφισμό και την αναρχία (Ξυγκάκη 2015).

Το *Open Theatre*, όπως και το *Living Theatre*, είχε ξεκινήσει τη δράση του στη Νέα Υόρκη. Δημιουργήθηκε το 1963, όταν ο ιδρυτής Joseph Chaikin, πρώην μέλος του *Living Theatre*, θέλησε να ανακαλύψει μαζί με άλλους δραματουργούς ανεξερεύνητα μονοπάτια της θεατρικής έκφρασης. Στα δέκα χρόνια λειτουργίας του το *Open Theatre* ασχολήθηκε με σημαντικά προβλήματα της ανθρώπινης ύπαρξης, της δημιουργίας, του θανάτου, της αλλαγής (Diamond 1999) και εξελίχθηκε σε μια διακεκριμένη θεατρική ομάδα, ένα βιωματικό καταφύγιο όπου ηθοποιοί και κοινό επιχειρούν μια νέα θεατρική γλώσσα που συνδυάζει μίμηση, χορό και αφήγηση και που συχνά έχει ένα προκλητικό αποτέλεσμα (Blumenthal 2003). Ο Chaikin και τα υπόλοιπα μέλη της ομάδας είχαν δυνατή κοινωνική συνείδηση. Όπως υποστήριξε ο ίδιος, εκτός από ταλέντο ένας άνθρωπος θα έπρεπε να διαθέτει και πολιτικό προσανατολισμό. Όντας ο ίδιος πολιτικός ακτιβιστής, επέδειξε ενδιαφέρον στην προοπτική ενός θεάτρου με άμεση πολιτική χρήση κάτι που έπραξε και ο ίδιος όταν οι πολιτικές και αισθητικές του ανησυχίες αποτυπώθηκαν στο θέατρο (Blumenthal 1984, 41-42).

Τη δεκαετία του 1970, στη Βραζιλία, ο δημιουργός του *Θεάτρου του Καταπιεσμένου*, Augusto Boal υποστηρίζει ότι το θέατρο μπορεί να γίνει ένα εργαλείο κοινωνικής απελευθέρωσης και ότι στον χώρο του μπορούν να δοκιμαστούν στρατηγικές για την άρση της αδικίας και την αποτίναξη της καταπίεσης: Ένα όπλο για το οποίο αξίζει ο καθένας να παλέψει. Το *Θέατρο του Καταπιεσμένου* αποτελεί πάνω απ' όλα μια πολιτική δράση που έχει ως στόχο την ανατροπή, τη χειραφέτηση και την κριτική συνειδητοποίηση των δομών καταπίεσης (Ζώνιου 2010, 57). Πρόκειται για ένα είδος διαδραστικού θεάτρου που αποτελείται από ένα σύστημα παιχνιδιών, ασκήσεων και τεχνικών με στόχο να βοηθήσει τους συμμετέχοντες να αναγνωρίσουν τη μορφή καταπίεσης που υφίστανται, να προσπαθήσουν να βρουν τα μέσα και τους τρόπους να παλέψουν ενάντια σ' αυτήν και εν τέλει, εφαρμόζοντας τα στην καθημερινότητά τους, να απελευθερωθούν (Κοντογιάννη 2008, 52). Το έργο του Boal άλλαξε τον τρόπο που οι άνθρωποι βλέπουν το θέατρο καθώς και την κοινωνική του προοπτική. Το θέατρο δε θεωρείται απλά ως μια αναπαράσταση αλλά αποτελεί μια μορφή προβληματισμού, ένα παιδαγωγικό εργαλείο, μια επανάσταση, ένα μέσο νομοθετικής αλλαγής (Taylor 2009, 11).



Εικόνα 7. Ζέσταμα του κοινού στα πλαίσια της συμμετοχής του στο *Θέατρο του Καταπιεσμένου*.

Μια άλλη μορφή θεάτρου που σοκάρει το κοινό προς το τέλος του 20^{ου} αιώνα κάνει την εμφάνιση του στη Βρετανία. Το *In-yer-face* όπως είναι γνωστό πήρε το όνομα του από τον κριτικό θεάτρου Aleks Sierz και ανάμεσα στους κύριους εκπρόσωπους του συγκαταλέγονται συγγραφείς όπως η Sarah Kane, ο Mark Ravenhill και ο Anthony Neilson (Sierz, <http://www.inyerfacetheatre.com/>). Το θεατρικό αυτό φαινόμενο αντιδρά στο πολιτικοοικονομικό πλαίσιο που προκάλεσε η εποχή της διακυβέρνησης Thatcher. Επηρεασμένο από το *θέατρο της Σκληρότητας* του Αρτώ και το *θέατρο του Παραλόγου* χρησιμοποιεί την τεχνική του σοκ μέσα από τη χρήση ωμής γλώσσας και βίαιης εικόνας που στόχο έχουν την απότομη αφύπνιση των θεατών με ασυνήθιστα θέματα, όπως αυτοκτονίες, βιασμούς, βιασμούς, αιμομιξίες, κ.α (Αδαμοπούλου 2018). Είναι ένα βιωματικό είδος που επιδιώκει να προσφέρει στο κοινό την πραγματική εμπειρία, σαν να ζει και το ίδιο όλα αυτά που διαδραματίζονται στη σκηνή. Ασκεύει κριτική και αμφισβητεί ηθικούς κανόνες, θίγοντας θέματα (σπάζοντας τα ταμπού) που μπορεί να προκαλέσουν δυσφορία, για να γεννήσει πρωτόγονα συναισθήματα στους θεατές. Εκτός από τις πολιτικοποιημένες θεατρικές μορφές και τα θεατρικά σχήματα του περασμένου αιώνα, μια πολύ σημαντική θεωρία πολιτικού προσανατολισμού αναδύθηκε επίσης τις δεκαετίες 1960 και 1970 από γυναίκες συγγραφείς όπως η Caryl Churchill, η Micheline Wandor και γυναικείες θεατρικές ομάδες, όπως η *Women's Theatre* στο Λονδίνο. Πέραν των συγγραφέων, των παραγωγών και των ηθοποιών, δίνονται ευκαιρίες εργασίας σε γυναίκες και ως τεχνικό προσωπικό, που πλέον μπορούν να

δουλέψουν ως σκηνογράφοι, ηλεκτρολόγοι, διευθύντριες σκηνής. Το *Φεμινιστικό Θέατρο* αποκτά πολιτική σημασία, προσπαθώντας να καταπολεμήσει οποιαδήποτε μορφή γυναικείας καταπίεσης από την ανδρική κυριαρχία και να επιτύχει την αναβάθμιση του ρόλου της γυναίκας πέρα από ανδρικά πρότυπα και αξίες (Fortier 2002, 107-110). Το κίνημα του Φεμινισμού διανύει μια δεύτερη φάση⁸ αντίδρασης τη δεκαετία του 1960 με ενεργό ρόλο γυναικών ακτιβιστριών, ακαδημαϊκών καθώς και συγγραφέων. Κύριος στόχος του είναι να ευαισθητοποιήσει το κοινό σε θέματα όπως η ισότητα στο εργασιακό περιβάλλον, η σεξουαλική κακοποίηση, τα δικαιώματα μητρότητας καθώς και η ενδοοικογενειακή βία (Wiltshire and Cowan 2018, 126). Στα ίδια θεωρητικά πλαίσια πολιτικού προσανατολισμού του φεμινισμού κινήθηκαν επίσης το *Queer Theatre*⁹ και οι *ομοφυλοφιλικές σπουδές* με έργα όπως του Noel Greig και της θεατρικής ομάδας *Gay Sweatshop* (1975), που δίνουν σημασία στη συγκρότηση της ταυτότητας μέσα από τη σεξουαλικότητα. Οι θεωρίες αυτές εντάσσονται σε ένα κοινωνικό, και πολιτισμικό πλαίσιο και συνδέονται με πολιτικά κινήματα για τη χειραφέτηση των καταπιεσμένων μελών τους.

Συμπερασματικά, το θέατρο του 20^{ου} αιώνα δίνει έμφαση στην πολιτική έκφραση μέσα από την εμφάνιση πληθώρας μορφών θεάτρου αλλά και την εξέλιξη καθιερωμένων θεατρικών μορφών, όπως, π.χ. ο Ρεαλισμός. Ο καλλιτεχνικός χώρος αναγκάζεται κυρίως λόγω της κυριαρχίας της τεχνολογίας να αναζητήσει νέους τρόπους επικοινωνίας με το κοινό, παράλληλα βασιζόμενος σε νέες θεωρητικές προσεγγίσεις όπως το μεταμοντέρνο, η διαφυλική και η μετα-αποικιακή θεωρία. Αυτές οι θεωρίες δημιούργησαν νέα πλαίσια εξερεύνησης του θεάτρου, καθώς εγείραν ζητήματα που αφορούσαν την ίδια την κοινωνία. Ο 21ος αιώνας εμφανίζεται με νέες προκλήσεις και νέα πολιτικά και κοινωνικά γεγονότα που επηρεάζουν το ευρωπαϊκό σκηνικό. Ο κόσμος και σαφώς η Ευρώπη αλλάζουν με πολύ γρήγορο ρυθμό. Την εμφάνιση τους κάνουν νέες οικονομικές δυνάμεις, κατανέμοντας την πολιτική ισχύ σε περισσότερα κράτη. Προκύπτουν σοβαρά ζητήματα όπως επέκταση των πυρηνικών, τρομοκρατία, μετανάστευση, πολεμικές συρράξεις καθώς και υπερθέρμανση του πλανήτη (Τσούκαλης 2010, 5), προκλήσεις που το θέατρο της νέας χιλιετίας καλείται να αντιμετωπίσει.

⁸ Το πρώτο κύμα φεμινισμού εμφανίστηκε τέλη του 19^{ου} αιώνα με αρχές του 20^{ου} αιώνα και είχε να κάνει με το δικαίωμα ψήφου των γυναικών.

⁹ Ο ορισμός της λέξης «queer» αρχικά ήταν μειωτικός και χρησιμοποιούνταν για τον ομοφυλοφιλικό έρωτα ως κάτι αφύσικο. Όμως στη συνέχεια οι ίδιοι/ες οι ομοφυλόφιλοι/ες υιοθέτησαν τον όρο αυτό για να προσδιορίσουν έναν τρόπο ζωής, αλλά και ένα πεδίο επιστημονικής έρευνας. Ο όρος «queer» παραμένει συνήθως αμετάφραστος στα ελληνικά.

Κεφάλαιο 2

Η Ευρώπη στη Σύγχρονη Εποχή

Στο κεφάλαιο αυτό θα γίνει μια σύντομη αναφορά στους βασικούς άξονες που επηρέασαν τα κοινωνικά, οικονομικά και πολιτικά φαινόμενα κρίσης στην Ευρώπη του 21^{ου} αιώνα. Οι πολλαπλές εκφάνσεις των κρίσεων του αιώνα μας επηρέασαν και τον καλλιτεχνικό κόσμο, ο οποίος καλείται πλέον να δημιουργήσει νέες αισθητικές φόρμες και παραστασιακά εργαλεία ανάλυσης ως αντίδραση σε αυτές.

Από τα τέλη του 20^{ου} αιώνα ο δυτικός κόσμος αρχίζει ήδη να διαφοροποιείται σε σχέση τα προηγούμενα χρόνια και στηρίζεται πια στην αγορά του κέρδους, του δημοκρατικού καπιταλισμού αλλά και στην ιδέα ενός κόσμου που ενεργεί υπέρ της ανθρώπινης ελευθερίας, της παγκόσμιας οικονομικής ανάπτυξης, της ατομικής ευκαιρίας και ανεξαρτησίας. Η αυξανόμενη αυτή κίνηση κεφαλαίων-αγαθών αλλά και πληροφοριών-ιδεών, έχει ως αποτέλεσμα τοπία και άνθρωποι να συνδέονται στενότερα (Kalb 2000, 1). Ο νεοφιλελεύθερος καπιταλισμός αυξάνει δραματικά τις οικονομικές και κοινωνικές ανισότητες μεταξύ των λαών. Ο νεοφιλελευθερισμός, ο οποίος αναφέρεται στις σημερινές πρακτικές και αντιλήψεις της οικονομίας, της πολιτικής και της κοινωνίας, ασκεί κριτική στο κοινωνικό κράτος και την πολιτική οικονομία. Επιπλέον, δίνει έμφαση στη διεκδίκηση της ατομικής οικονομικής ελευθερίας, στην ενθάρρυνση της ιδιωτικής πρωτοβουλίας, στη μικρότερη δυνατή οικονομική παρέμβαση του κράτους και στην υπεροχή των ελεύθερων αγορών (Βανδώρος 2015, 37). Επίσης, ο νεοφιλελευθερισμός κατηγορείται για την αναδιάρθρωση ή ακόμα και την αποσυναρμολόγηση των υπηρεσιών πρόνοιας, την οικονομική αusterότητα, την επιβολή κυρώσεων, τις ιδιωτικοποιήσεις, τη λιτότητα (Gray 2015, 370).

Η Ευρώπη αρχίζει να διαμορφώνεται μετά το τέλος του Β' Παγκόσμιου πολέμου. Η επιθυμία για ειρήνη μεταξύ των κρατών οδηγεί στην αναδόμηση μιας νέας Ευρώπης που ως κύριο στόχο θέτει την ευμάρεια—εξαλείφοντας τα οικονομικά σύνορα— και την

ενίσχυση της δημοκρατίας. Στην προσπάθεια αυτή κάνουν την εμφάνιση τους κράτη-μέλη με διαφορετικό και ασταθές πολιτικό ιστορικό. Έτσι, η Ευρωπαϊκή Ένωση εξελίσσεται σ' ένα σύνθετο πολιτικοοικονομικό σύστημα διακυβέρνησης, το οποίο καλύπτει πεδία όπως η οικονομία, η εξωτερική πολιτική, η μετανάστευση, το εμπόριο κ.α. Το ευρωπαϊκό αυτό πολιτικό «κατασκεύασμα» δομείται στη βάση της κοινής διαχείρισης, της συνεργασίας, της θέσπισης κανόνων και κανονισμών αλλά και της αλληλεξάρτησης των κρατών μελών της. Αν και η Ευρωπαϊκή Ένωση δεν αποτελεί τύποις παγκόσμιο οργανισμό,¹⁰ εντούτοις, στις αρχές του 21^{ου} αιώνα κάνει προσπάθεια *εμβάθυνσης*¹¹ της με την εισαγωγή ενός ενιαίου νομίματος, τη μεγαλύτερη μέχρι τότε *διεύρυνση* της, καθώς και με τη δημιουργία και υιοθέτηση ενός ενιαίου ευρωπαϊκού συντάγματος. Η συνταγματική συνθήκη τελικά απορρίπτεται από τους Ευρωπαίους πολίτες και η Ευρωπαϊκή Ένωση οδηγείται το 2007 στην επικύρωση της Συνθήκης της Λισαβόνας (Ευρωπαϊκή Ένωση 2007), συνθήκη με μεταρρυθμιστικό ρόλο, που αντικαθιστά τη συνταγματική συνθήκη και τροποποιεί τις υπάρχουσες. Παρά τις προσπάθειες της Ευρώπης να λειτουργήσει ως ένα ενιαίο μοντέλο διακυβέρνησης, η οικονομική κρίση, οι εμφύλιοι πόλεμοι των αραβικών χωρών που προκαλούν ένα τεράστιο κύμα μετανάστευσης, η οικολογική κρίση καθώς και η διεθνής τρομοκρατία είναι τα σοβαρότερα προβλήματα που καλείται να αντιμετωπίσει.

2.1 Διεθνής Τρομοκρατία

Ένα ακραίο φαινόμενο που εμφανίστηκε με το νέο αιώνα είναι οι τρομοκρατικές επιθέσεις στους Δίδυμους Πύργους της Νέας Υόρκης τον Σεπτέμβρη του 2001, οι οποίες επηρέασαν και την Ευρώπη. Η τρομοκρατία, αν και δεν έχει ένα κοινά αποδεκτό ορισμό, κάνει χρήση βίας ή απειλών βίας από οργανωμένη ομάδα με σκοπό την επίτευξη πολιτικών στόχων. Τα θύματα της είναι σημαντικά ως μέσο για να επηρεάσουν το

¹⁰ Η Ε.Ε. διαφέρει από άλλους παγκόσμιους οργανισμούς οι οποίοι κατηγοριοποιούνται συνήθως σε διακυβερνητικές οργανώσεις και σε υπερεθνικές οργανώσεις. Η Ε.Ε. αποτελείται και από τα δύο αυτά χαρακτηριστικά: σε διακυβερνητικό επίπεδο με τη συνεργασία των κρατών μελών και σε υπερεθνικό επίπεδο με την οικονομική και πολιτική ενσωμάτωση της Ευρωπαϊκής Κοινότητας.

¹¹ Οι πολιτικοί όροι «Εμβάθυνση» και «Διεύρυνση» αποτελούν ρεύματα σκέψης για το πώς η Ε.Ε. πρέπει να αναπτυχθεί έτσι ώστε να επιτευχθεί η Ευρωπαϊκή ολοκλήρωση. Η «Εμβάθυνση» αφορά την ανάπτυξη κοινών πολιτικών, όπως είναι η δημιουργία ενιαίου νομίματος. Η «Διεύρυνση» αφορά τη γεωγραφική επέκταση των συνόρων της Ευρώπης με τη συνεχή ένταξη νέων κρατών μελών καθώς επίσης και την εξάπλωση των αξιών και αρχών της σε ολόκληρη την επικράτεια της.

ευρύτερο κοινό (Lutz 2010, 63). Οι συνέπειες κοινωνικοοικονομικών προβλημάτων, οι ριζοσπαστικές ιδεολογίες και οι προσπάθειες των οργανωμένων ομάδων να τις εφαρμόσουν είναι μερικές από τις αιτίες αυτών των ενεργειών (Wojciechowski 2017, 66).



Εικόνα 8. Οι τρομοκρατικές επιθέσεις σε τρένα στη Μαδρίτη το Μάρτιο του 2004 με αποτέλεσμα να χάσουν τη ζωή τους 191 και να τραυματιστούν άλλοι 2.000.

Οι τρομοκρατικές απειλές προς τον δυτικό κόσμο ανάγκασαν την Ευρωπαϊκή Ένωση να αναζητήσει τρόπους προφύλαξης και ασφάλειας των πολιτών της. Αυτές οι προσπάθειες πραγματοποιήθηκαν στα πλαίσια της Ευρωπαϊκής Στρατηγικής Ασφάλειας το 2003 και της Αντιτρομοκρατικής Στρατηγικής το 2005 (Martínez 2017, 278). Όμως, μετά τις τρομοκρατικές επιθέσεις στη Μαδρίτη¹² (2004), στο Λονδίνο¹³ (2005) και στο Παρίσι¹⁴ (2015), τα κράτη μέλη της Ευρωπαϊκής Ένωσης ενίσχυσαν τους εσωτερικούς και εξωτερικούς ελέγχους, έτσι ώστε να αποφευχθούν νέες τρομοκρατικές ενέργειες καθώς και η παράνομη μετανάστευση. Επιπλέον μέτρο αποτελούν οι νέες νομοθετικές

¹² Στις 11/03/2004 σημειώθηκαν εκρήξεις σε 4 τρένα σιδηροδρομικών σταθμών της Μαδρίτης, με αποτέλεσμα να βρουν τραγικό θάνατο 191 άνθρωποι και να τραυματιστούν άλλοι 2.000. Υπεύθυνη για τις επιθέσεις ήταν τρομοκρατική οργάνωση με δεσμούς με την Αλ Κάιντα. (Κολοβού 2015).

¹³ Βομβιστικές επιθέσεις αυτοκτονίας πραγματοποιήθηκαν από 4 Βρετανούς Μουσουλμάνους στις 07/07/2005 στο Λονδίνο, με στόχο τα μέσα μαζικής μεταφοράς. Αιτία αυτών ήταν η εμπλοκή της χώρας στον πόλεμο του Ιράκ. Σκοτώθηκαν 56 άνθρωποι και πάνω από 700 τραυματίστηκαν (Campbell and Laville 2005).

¹⁴ Στις 13/11/2015 σημειώθηκε μια σειρά από τρομοκρατικές επιθέσεις και μαζικών πυροβολισμών στο Stade de France, στο θέατρο Le Bataclan, σε εστιατόρια, καφετέριες και σε δρόμους της γαλλικής πρωτεύουσας, με αποτέλεσμα να βρουν τραγικό θάνατο 129 άνθρωποι και να τραυματιστούν πάνω από 300. Την ευθύνη ανέλαβε το Ισλαμικό κράτος (Alderman and Yardley 2015).

μεταρρυθμίσεις όπως παρακολούθηση τηλεφωνημάτων χωρίς ένταλμα, δικαστική αναδιοργάνωση δικαστικών διαδικασιών, παράταση διάρκειας κράτησης. Οι μυστικές υπηρεσίες και οι αστυνομικές δυνάμεις επεκτείνουν τις υπηρεσίες τους, καθώς πλέον επιτρέπεται η ανταλλαγή πληροφοριών και προσωπικών δεδομένων χωρίς δικαστικό ένταλμα (Martínez 2017, 279-280).

2.2 Οικολογική Κρίση

Μια άλλη σοβαρή πρόκληση που καλούνται τα κράτη-μέλη της Ε.Ε να αντιμετωπίσουν είναι η κλιματική αλλαγή και η καταστροφή του περιβάλλοντος. Αν και η σοβαρότητα του ζητήματος αυτού έχει αναγνωριστεί σε παγκόσμιο επίπεδο, δυστυχώς τα διεθνή θεσμικά όργανα αδυνατούν να βρουν λύσεις για να αντιμετωπίσουν την κλιματική αλλαγή. Η κοινωνία, ακολουθώντας τις αρχές του καπιταλισμού όσον αφορά την ιδιοκτησία, την παραγωγή και την κατανάλωση, τα οποία είναι άμεσα συνδεδεμένα με την μεγιστοποίηση του κέρδους, δεν εκμεταλλεύεται μόνο τον άνθρωπο ως οντότητα αλλά και την ίδια τη φύση.

Η μεγαλύτερη πρόκληση των κρατών ανά το παγκόσμιο δεν είναι η δημιουργία πρωτοβουλιών για να αντιμετωπιστεί η κλιματική αλλαγή αλλά η εφαρμογή των μέτρων που είχαν ήδη συμφωνηθεί στο Κυότο¹⁵ το 1997 και ακολούθως στη Σύνοδο της Κοπεγχάγης¹⁶ το 2009. Η δυσκολία αυτή έχει επίσης παρατηρηθεί και στην Ευρώπη: ενώ, δηλαδή, λαμβάνονται μέτρα με στόχο την ανάσχεση της κλιματικής αλλαγής, αυτά δεν εφαρμόζονται, όταν οι συγκεκριμένες συμφωνίες έρχονται σε σύγκρουση με τα εθνικά συμφέροντα της κάθε χώρας (Giddens 2009, 204). Άλλωστε, η εξόρυξη καυσίμων (πετρέλαιο, φυσικό αέριο) όμως, που είναι και η μεγαλύτερη αιτία της αλλαγής του κλίματος, επιτρέπει τεράστιας κλίμακας παραγωγής αγαθών, συστήματα μεταφορών

¹⁵ Το πρωτόκολλο του Κυότο αποτελεί διεθνή νομοθετική εφαρμογή με στόχο την καταπολέμηση των κλιματικών αλλαγών. Τα αναπτυγμένα κράτη θα έπρεπε να μειώσουν τις εκπομπές ορισμένων αερίων κατά 5% για την περίοδο 2008-2012 σε σχέση με τα επίπεδα εκπομπών του 1990. Τα αέρια αυτά συμβάλουν στο φαινόμενο του θερμοκηπίου, με αποτέλεσμα την υπερθέρμανση του πλανήτη (Ε.Ε. <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EL/TXT/?uri=LEGISSUM%3A128060>).

¹⁶ Η σύνοδος της Κοπεγχάγης θα αποτελούσε τη συνέχεια αυτής του Κυότο. Πραγματοποιήθηκε το Δεκέμβρη του 2009 και ήταν μια φιλόδοξη προσπάθεια όλων των κρατών-μελών των Ηνωμένων Εθνών να δράσουν για την έγκαιρη μείωση των εκπομπών αερίων του θερμοκηπίου. Παρά τις διαπραγματεύσεις, υπήρξε αποτυχία επίτευξης της βασικής επιδίωξης όλες οι χώρες να δεσμευτούν ως προς την υλοποίηση των συμφωνηθέντων στόχων για την αντιμετώπιση της κλιματικής αλλαγής.

καθώς και αποτελεσματικά δίκτυα διανομής προϊόντων αλλά και υπηρεσιών (Guerrero 2018, 30).

Από τα παραπάνω προκύπτει ότι η Ευρώπη θα πρέπει να βρει τρόπους να αναγκάσει την ίδια την κοινωνία να υποβληθεί σε μια σειρά από αλλαγές στις συνήθειες και την ίδια την καθημερινότητά της όπως για παράδειγμα την εξοικονόμηση ενέργειας, την ανακύκλωση, την εμφύτευση δέντρων. Σε συνδυασμό με πολιτικές οικονομικής ανάκαμψης, η Ευρωπαϊκή Ένωση θα πρέπει να αναπτύξει πολιτικές, έτσι ώστε οικονομία και οικολογική συνείδηση να συμπορεύονται προς τους ίδιους στόχους.

2.3 Οικονομική Κρίση

Το 2007 ξεκινάει από τις Η.Π.Α η παγκόσμια οικονομική κρίση, η οποία εξαπλώνεται πολύ γρήγορα σ' όλο τον κόσμο και έχει επιπτώσεις σε πολλές αναπτυγμένες χώρες. Αρχικά, ξεσπά η χρηματοπιστωτική κρίση (ενυπόθηκα δάνεια υψηλού κινδύνου), ακολουθούμενη από την σταδιακή και αδιαπραγμάτευτη κατάρρευση των ομολόγων. Ακολουθεί η τραπεζική κρίση, η οποία χαρακτηρίζεται από την απότομη συρρίκνωση των πιστώσεων, την κατανομή και την εξαφάνιση των επενδυτικών τραπεζών, την απορρόφηση τους από μεγάλες εμπορικές τράπεζες, την πτώση των τιμών των πρωτογενών προϊόντων. Η τελευταία φάση, η οποία ακόμη βρίσκεται σε εξέλιξη, χαρακτηρίζεται από μια άνιση και αβέβαιη ανάκαμψη της παραγωγικής δραστηριότητας και από την εφαρμογή περιοριστικών πολιτικών διαρθρωτικής προσαρμογής σε χώρες της Ευρώπης με μεγάλα δημοσιονομικά ελλείμματα (Guillén 2012, 45-46).

Η Ευρωπαϊκή Ένωση, και ιδιαίτερα τα κράτη-μέλη του Ευρωπαϊκού Νότου, διανύει μια πολύ δύσκολη περίοδο που απειλεί τη σχετικά υψηλή ποιότητα ζωής των πολιτών της. Τα αυξανόμενα ποσοστά ανεργίας, η κρίση απασχόλησης και εισοδήματος της μισθωτής εργασίας αλλά και η ανάγκη για δημοσιονομικές προσαρμογές υπονομεύουν τα συστήματα κοινωνικής πρόνοιας (Ρομπόλης 2013, 1). Το δημόσιο χρέος των κρατών μελών είναι τεράστιο, αλλά δεν είναι αποτέλεσμα μόνο των εσωτερικών τους πολιτικών αλλά και των προγραμμάτων διάσωσης των τραπεζών και των χρηματοπιστωτικών ιδρυμάτων που έχουν συμφωνηθεί με την Ευρωπαϊκή Κεντρική Τράπεζα (Guillén 2012, 52). Χώρες όπως η Πορτογαλία, η Ισπανία, η Ιρλανδία, η Κύπρος και κυρίως η Ελλάδα

αντιμετωπίζουν ένα τεράστιο χρέος. Το *Διεθνές Νομισματικό Ταμείο*, ένας οργανισμός που ελέγχεται κυρίως από τις Η.Π.Α, αρχίζει να επεμβαίνει σταδιακά στις ευρωπαϊκές υποθέσεις για την αντιμετώπιση της κατάστασης. Ουσιαστικά, η παρέμβαση αυτή αναγκάζει τα κράτη να συμμορφωθούν με τους κανόνες των κυρίαρχων, οικονομικά εύρωστων κρατών.



Εικόνα 9. Η Ευρώπη απέναντι στην ελληνική οικονομική κρίση.
Από τον Βραζιλιάνο καρτουνίστα Carlos Latuff.

Η Ευρώπη χωρίζεται στα δύο, ανάμεσα δηλαδή στη Γερμανία και τους συμμάχους της στον Βορρά και τις χώρες της νοτιοανατολικής περιφέρειας. Δυστυχώς όμως, η διαχείριση των βραχυπρόθεσμων συμπτωμάτων της κρίσης δεν είναι αρκετή. Η ανάγκη για επίλυση της άμεσης ρευστότητας οδήγησε τα κράτη-μέλη σε μια μεγαλύτερη πρόκληση, δηλαδή στο πώς θα ενθαρρυνθεί η θεμελιώδης οικονομική σύγκλιση. Όμως, καθώς οι χώρες της ευρωζώνης ακολουθούν διαφορετικές τροχιές όσον αφορά το κόστος εργασίας, τις κυβερνητικές δαπάνες, την ανταγωνιστικότητα, η Ευρώπη θα παραμένει απλά μια νομισματική ζώνη (Moravcsik 2012, 63).

Η οικονομική κρίση προκαλεί μια περίοδο μεγάλης αβεβαιότητας στους πολίτες, οι οποίοι με τη σειρά τους μπορούν να τιμωρήσουν τους «ανίκανους» που δεν κατάφεραν να αντιμετωπίσουν την οικονομική κρίση, ή ακόμα να απορρίψουν θεσμικές μορφές συμμετοχής όπως οι εκλογές και να καταφύγουν σε άλλες μη θεσμικές μορφές όπως οι διαμαρτυρίες, για να προασπίσουν τα δικαιώματά τους (Morlino and Quaranta 2016,

621). Προκύπτουν συνήθως νέα λαϊκίστικα κόμματα, αλλά και επικίνδυνα νέο-φασιστικά μορφώματα που προωθούν μέτρα κατά της λιτότητας επικρίνοντας τη διακυβέρνηση της Ευρωπαϊκής Ένωσης. Πολλές φορές προχωρούν και σε ακραίες και προκλητικές εκδηλώσεις βίας και ρατσισμού κατά των μεταναστών.

2.4 Αραβική Άνοιξη

Το 2011 ξεκινά μια σειρά από πολιτικές διαδηλώσεις στις περιοχές της Βορείου Αφρικής και της Μέσης Ανατολής. Οι σοβαρές αυτές πολιτικές διαμαρτυρίες οι οποίες ονομάστηκαν από τα Μ.Μ.Ε «Αραβική Άνοιξη» ήταν συνέπεια σοβαρών οικονομικών προβλημάτων, έλλειψης πολιτικής ελευθερίας, συστηματικής καταπίεσης των ανθρωπίνων δικαιωμάτων αλλά και της περιοριστικής νομοθεσίας λόγω του πατριαρχικού και θρησκευτικού πλαισίου (Martínez 2017, 261-262). Σημειώθηκαν μαζικές εξεγέρσεις στην Τυνησία και στην Αίγυπτο, προκλήθηκε εμφύλια σύρραξη στη Λιβύη, αστάθεια στην Υεμένη, το Μπαχρέιν και το Ιράκ, με αποκορύφωμα τον πόλεμο στη Συρία, ο οποίος συνεχίζεται μέχρι και τις μέρες μας.

Τη δεκαετία που προηγήθηκε των συρράξεων αυτών παρατηρήθηκε σταθερός ρυθμός ανάπτυξης των Αραβικών κρατών. Όμως από τα πλεονεκτήματα της οικονομικής ανάπτυξης έμειναν εκτός σημαντικό ποσοστό του πληθυσμού όπως για παράδειγμα η νεολαία, η μεσαία τάξη, οι γυναίκες και πολλές άλλες φτωχές επαρχιακές περιφέρειες. Η περιθωριοποίηση των τάξεων αυτών καθώς και οι πολιτικές συνθήκες (καταπίεση, λογοκρισία) που επικρατούσαν αποτέλεσαν πιθανούς λόγους των συρράξεων. Οι περιορισμένες οικονομικές ευκαιρίες αλλά και η αυξανόμενη ανισότητα αποτελούν τους κύριους παράγοντες για το έναυσμα των διαδηλώσεων αυτών (Ghanem 2016, 39-64).

Το γεγονός ότι τα Αραβικά κράτη μετά τις συρράξεις αυτές δεν είχαν θέσει κάποιο συμφωνημένο πλάνο αντιμετώπισης της κατάστασης αποτέλεσε σημαντικό πρόβλημα. Θα μπορούσε κανείς να βρει κοινά σημεία των διαδηλώσεων αυτών με τις «Επαναστάσεις του 1989» που έλαβαν μέρος στην Ευρώπη και οδήγησαν εν τέλει στην πτώση του Κομμουνισμού. Όμως τα πρώην Κομμουνιστικά κράτη συνενώθηκαν γρήγορα γύρω από τους στόχους του NATO και της Ευρωπαϊκής Ένωσης, και για να ενταχθούν ως μέλη στα θεσμικά αυτά όργανα έπρεπε να πληρούν ένα σύνολο από πολιτικούς και οικονομικούς στόχους. Τέτοιοι στόχοι ήταν ανύπαρκτοι στα Αραβικά κράτη παρά την επιθυμία τους για κοινωνική αλλαγή (Jones 2012, 453).

Η Ευρωπαϊκή Ένωση εμφανίζεται αμήχανη απέναντι στον εμφύλιο πόλεμο της Λιβύης και της Συρίας και αποδεικνύεται ότι είναι δύσκολο να νομιμοποιήσει μια προληπτική ανθρωπιστική επιχείρηση. Η πρόσφατη *Συνθήκη της Λισαβόνας*, η οποία ανάμεσα στα πολλά δημιούργησε και την «Ευρωπαϊκή Υπηρεσία Εξωτερικής Δράσης» (European External Action Agency), αδυνατεί να ασκήσει εξωτερική πολιτική. Όπως επίσης, αδυνατεί να χρησιμοποιήσει και τα υφιστάμενα εργαλεία πολιτικής για τη σταθερότητα και ανάπτυξη του γείτονα στον Νότο (Herd 2011, 116).

2.5 Μεταναστευτική Κρίση

Όπως είναι αναμενόμενο, ένα τεράστιο κύμα μετανάστευσης αρχίζει να παρατηρείται στην Ευρώπη ως αποτέλεσμα της αστάθειας στην περιοχή της Μέσης Ανατολής και της Β. Αφρικής. Η ανάγκη για αναζήτηση μιας καλύτερης ποιότητας ζωής παρακινεί τους ανθρώπους να εγκαταλείψουν το κράτος τους και να εγκατασταθούν σ' ένα άλλο έχοντας περισσότερες ευκαιρίες στο χώρο εργασίας. Με σκοπό την αντιμετώπιση και διαχείριση του χρόνιου μεταναστευτικού κύματος¹⁷ με ιδιαίτερη αύξηση το 2015, τα κράτη μέλη της Ευρωπαϊκής Ένωσης επιχείρησαν να αναπτύξουν πολιτικές. Βέβαια χρόνια πριν έγιναν αρκετές προσπάθειες κατηγοριοποίησης των μεταναστών έτσι ώστε να μπορούν να διευκολυνθούν και οι διαδικασίες παραμονής, υπηκοότητας καθώς και παροχής άδειας εισόδου στην Ευρώπη (European Profiles A.E, 12). Βασικός πυλώνας της μεταναστευτικής πολιτικής της Ευρώπης είναι η απορρόφηση και ένταξη των μεταναστών στην κοινωνία εγκατάστασης. Τα κράτη μέλη της Ευρωπαϊκής Ένωσης όμως μέσα από το «Σύμφωνο για την Μετανάστευση και το Άσυλο» (European Pact on Immigration and Asylum) το 2008 διακηρύσσουν το μοντέλο της «επιλεκτικής μετανάστευσης», το οποίο στηρίζεται σε δύο άξονες. Ο πρώτος άξονας στοχεύει στη καταπολέμηση της παράνομης μετανάστευσης, ενώ ο δεύτερος άξονας στην ανάγκη προσέλκυσης υψηλής εξειδίκευσης εργατικού δυναμικού (Ευρωπαϊκό Συμβούλιο 2008, 5-7).

¹⁷ Από τις αρχές του αιώνα παρατηρούνται μεταναστευτικά κύματα από χώρες εκτός Ευρώπης όμως η εμπόλεμη κατάσταση στη Συρία το 2011 και οι ταραχές άλλων κρατών της Βόρειας Αφρικής αύξησαν τον αριθμό συρροής στα ευρωπαϊκά σύνορα. Οι μεταναστευτικές πολιτικές της Ε.Ε. παρόλο που άρχισαν να θεσμοθετούνται το 2008 δεν κατάφεραν να αποτρέψουν τον τεράστιο όγκο προσφύγων που εισερχόταν στα εδάφη της.

Σε εθνικό επίπεδο όμως, τα κράτη μέλη ακολούθησαν διαφοροποιημένες πολιτικές και νομοθετικές ρυθμίσεις, αφού η αύξηση του φαινομένου αυτού επηρεάζει δραματικά την ανεργία εντός της χώρας τους. Με σκοπό την αποτροπή νέων κυμάτων μετανάστευσης, η Ιταλία θεσπίζει την παράνομη μετανάστευση ως ποινικό αδίκημα (Ratha 2009, 5), η Ουγγαρία κλείνει τα σύνορα της ενώ, από την άλλη, η Γαλλία ασκεί πιέσεις στην υπόλοιπη Ευρώπη και κυρίως στα κράτη της Μεσογείου για πιο αυστηρά μέτρα στον έλεγχο των συνόρων τους. Αυτό καταδεικνύει ότι η κοινή ευρωπαϊκή μεταναστευτική πολιτική λειτουργούσε περισσότερο ως προτροπή παρά ως μία ενιαία γραμμή αντιμετώπισης του ζητήματος (Καψάλης 2009, 64). Η έλλειψη ενότητας στη λήψη μιας κοινής γραμμής δυσχεραίνει την κατάσταση και παρουσιάζει ένα αποδυναμωμένο ευρωπαϊκό τοπίο το οποίο οδεύει σιγά σιγά στην παρακμή και την αναξιοπιστία.



Εικόνα 10. Η έλλειψη κοινής πολιτικής για το μεταναστευτικό ζήτημα από τα κράτη της Ε.Ε. Από τον Ινδό καρτουνίστα Paresh Nath.

Όλες οι προαναφερθείσες προκλήσεις δεν είναι εύκολο να αντιμετωπιστούν σε συλλογικό ευρωπαϊκό επίπεδο. Η Ευρώπη εκτός από τα προβλήματα αυτά πρέπει να διαχειριστεί παράλληλα και εσωτερικά ζητήματα, όπως η πολιτικοοικονομική αστάθεια, η φτώχεια πολλών κρατών-μελών της, καθώς και το ήδη δρομολογημένο Brexit, τα οποία αποδεικνύουν ότι οι οικονομικές και κοινωνικές περιφερειακές ανισότητες που εντοπίζονται δεν είναι συμβατές με το σχέδιο της Ευρωπαϊκής ολοκλήρωσης. Όλα αυτά

για να αντιμετωπιστούν θα πρέπει να προταθεί ένα εναλλακτικό πολιτικό σχέδιο το οποίο θα επανεντάξει τη δημοκρατία ως κεντρικό πυλώνα λειτουργίας της Ε.Ε, ανοίγοντας προοπτικές για μια δίκαιη ανάπτυξη εντός της Ευρωπαϊκής Ένωσης.

Το άνοιγμα προς τη δημοκρατία, τον δημόσιο λόγο και την κοινότητα αποτελούν θεμελιώδη στοιχεία του πολιτικού θεάτρου της νέας χιλιετίας. Η συμμετοχή και η εμπλοκή του κοινού στη δημόσια σφαίρα θα αναγκάσουν τον επαναπροσδιορισμό του πολιτικού θεάτρου, έτσι ώστε να αποτελέσει πυρήνα αλλαγής μέσα από συνειδητές και προσωπικές αποφάσεις των πολιτών.

Κεφάλαιο 3

Πολιτικό Θέατρο στον 21^ο Αιώνα

Η πολιτική επίδραση του σύγχρονου θεάτρου αναζητήθηκε κυρίως στους τρόπους σκηνικής αναπαράστασης και όχι στο πολιτικό περιεχόμενο, όπως είχε επικρατήσει τον περασμένο αιώνα. Αν το θέατρο επιδιώξει να γίνει πολιτικό, προχωρά με τρόπο που θα προβληματίσει το κοινό εμπειρικά, παρά μέσα από την προσπάθεια να εξιστορήσει συγκεκριμένα πολιτικά γεγονότα. Η παραστασιακή του φόρμα αλλάζει και στρέφεται ολοένα και περισσότερο σε παραστασιακά γεγονότα που ενσωματώνουν διαφορετικά στοιχεία και καλλιτεχνικά ιδιώματα, κοινωνιολογικές θεωρίες και ιστορικό-κοινωνικοπολιτικά φαινόμενα τα οποία οδηγούν στον επαναπροσδιορισμό της θεατρικής πρακτικής, της εκπαίδευσης καθώς και του ρόλου του κοινού, δίνοντας του δημόσιο λόγο. Οι νέες παραστασιακές τάσεις αποτελούν σημαντικό κομμάτι του καλλιτεχνικού κόσμου και σε συνδυασμό με άλλες επιστήμες οδηγούν σε νέα μονοπάτια καλλιτεχνικής έκφρασης. Ήδη από τα τέλη του περασμένου αιώνα, αναδύονται νέες μορφές θεάτρου με στόχο όχι μόνο τον εμπλουτισμό αλλά και την αλλαγή των καθιερωμένων θεατρικών θεσμών και παραδόσεων, όπως για παράδειγμα το *Postdramatic Theatre* (Μεταδραματικό Θέατρο), το *Devised Theatre* (Θέατρο της Επινόησης) και το *Performance Studies* (Παραστασιακές Σπουδές).

Ο σκηνοθέτης συνεχίζει να έχει τον κυρίαρχο ρόλο όμως το θεατρικό κείμενο χάνει την παραδοσιακή του ιδιότητα και αντικαθίσταται πολλές φορές από τον ήχο, την εικόνα και το σώμα του ηθοποιού-περφόρμερ, τα οποία πια έχουν κειμενική λειτουργία (Lehmann 2006, 148). Επιπλέον, η επινόηση, η χωρικότητα καθώς και η ψηφιακή τεχνολογία αποτελούν κύρια παραστασιακά στοιχεία επιτέλεσης. Το θέατρο δεν είναι απλά ένας χώρος όπου κοινό και ηθοποιοί συναντιούνται αλλά ένας ανοικτός χώρος που καλεί τον ίδιο το θεατή να συμμετέχει στη δημιουργική διαδικασία.

Το θέατρο ως θεσμός και ως σημείο συνάντησης των ανθρώπων ήταν πάντα στον πυρήνα της *δημόσιας σφαίρας*.¹⁸ Στη σύγχρονη εποχή, η *δημόσια σφαίρα* παρουσιάζεται τετριμμένη, εμπορευματοποιημένη, εξαρτάται πιο πολύ από το θέαμα παρά από την ορθολογική συζήτηση και βρίσκεται κατακερματισμένη προκαλώντας την αδιαφορία των πολιτών για σημαντικά δημόσια θέματα (McKee 2005, 2-3). Παρά τις καινοτόμες προσπάθειες κυρίως στη σκηνική αναπαράσταση ελάχιστα είχαν να κάνουν με τη *δημόσια σφαίρα*. Για το λόγο αυτό γίνεται προσπάθεια αναζωογόνησης του ενδιαφέροντος με επίκεντρο τη συμμετοχή και εμπλοκή του κοινού στη διαδικασία της επιτέλεσης (Balme 2014, 12).

Η ανθρώπινη αλληλεπίδραση κατέχει σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της *δημόσιας σφαίρας*. Ανάλογο ρόλο κατέχουν και τα μέσα ενημέρωσης. Η ύπαρξη δημόσιας σφαίρας είναι αναγκαία για τη λειτουργία των φιλελεύθερων δημοκρατικών κοινωνιών, αφού θεωρητικά λειτουργεί ως ιδανική περίπτωση πολιτικής κριτικής. Βέβαια, με βάση την ιστορική της εξέλιξη, η *δημόσια σφαίρα* ήταν πρώτα κοινωνικό φαινόμενο¹⁹ προτού γίνει πολιτικό (Botham 2009, 38). Επιπλέον, εκτός από τη *δημόσια σφαίρα*, απαραίτητη στη ζωή του ανθρώπου είναι και η *ιδιωτική σφαίρα* που αποτελεί το ιδιωτικό κομμάτι της ζωής του. Η καπιταλιστική κουλτούρα και τα κοινωνικά δίκτυα όμως εισέβαλαν σ' αυτήν με αποτέλεσμα να αναπτύσσονται πολυφωνικές δημόσιες σφαίρες (Lavender 2016, 41).

Η θεατρική *δημόσια σφαίρα* δεν είναι συνώνυμη απλά με την παρουσία του κοινού στην παράσταση. Στο θέατρο προκειμένου να επιτευχθεί η πολιτική και κοινωνική αποτελεσματικότητα της, απαραίτητη είναι η επανασύνδεση με νέα μέσα καθώς και η μετακίνηση του παραστασιακού γεγονότος σε χώρους έξω από τον παραδοσιακό θεατρικό χώρο (Balme 2014, 14). Βέβαια, τα τελευταία χρόνια πραγματοποιούνται αρκετές θεατρικές παραστάσεις, παραστασιακά γεγονότα και εγκαταστάσεις τέχνης σε αστικούς χώρους όπου ο ρόλος του θεατή γίνεται πιο ενεργός (Κογχυλάκη 2014, 17).

¹⁸ Η *δημόσια σφαίρα* αποτελεί έναν εικονικό χώρο πληροφοριών, ιδεών και συζητήσεων στον οποίο ο άνθρωπος αλληλοεπιδρά αλλά και διαμορφώνει πολιτική άποψη. Κατά τον φιλόσοφο Jürgen Habermas, η *δημόσια σφαίρα* είναι «ο τομέας της κοινωνικής μας ζωής όπου η κοινή γνώμη διαμορφώνεται, [όπου] πολίτες αντιμετωπίζουν θέματα γενικού ενδιαφέροντος χωρίς να υπόκεινται σε εξαναγκασμό, να εκφράζουν και να λένε δημόσια τις απόψεις τους» (Habermas στο McKee, 2005, 4). Για να μπορέσει να διαμορφωθεί, στηρίζεται στον δημόσιο χώρο είτε αυτός είναι φυσικός, είτε διαλεκτικός ή διαδικτυακός.

¹⁹ Ιστορικά ορίζει την αστική *δημόσια σφαίρα* που εμφανίστηκε στην Ευρώπη τα τέλη του 17^{ου} αιώνα, μεσολαβώντας έτσι μεταξύ της δημόσιας εξουσίας (κράτος, δικαστήρια) και του ιδιωτικού τομέα (οικογένεια, κοινωνία των πολιτών). Εμφανίστηκε αρχικά μέσα από θεσμούς της κοινωνίας όπως ήταν τα σαλόνια και οι κοινωνικές συναντήσεις σε καφετέριες (Habermas 1991, 30).

Στα πλαίσια της ανάγκης αυτής και για ένα άνοιγμα προς την κοινότητα, επανεμφανίζονται παλαιότερες μορφές θεάτρου, όπως π.χ. το *Συμμετοχικό Θέατρο*²⁰ (*Participatory Theatre*). Το θεατρικό αυτό είδος προσπαθεί να εξαλείψει αυτό που χωρίζει παραδοσιακά τον καλλιτέχνη και το έργο του από το κοινό, καλώντας τους θεατές να συμμετέχουν άμεσα στη δημιουργική διαδικασία του παραστατικού γεγονότος. Αυτό που διαφοροποιεί το σύγχρονο *Συμμετοχικό Θέατρο* από προηγούμενες πρακτικές είναι η διαδεδομένη χρήση της ψηφιακής τεχνολογίας. Το κοινό είναι εξοικειωμένο με το διαδίκτυο και γνωρίζει ήδη να δημιουργεί διαφορετικούς κόσμους μέσα από ψηφιακά και εικονικά παιχνίδια.

Ένας από τους κυριότερους στόχους της εκφραστικής αυτής μορφής είναι η αντίδραση ενάντια στην εμπορευματοποίηση της τέχνης. Αντίδραση η οποία επιτυγχάνεται μέσα από τη συνεργασία καλλιτέχνη και κοινού στην προσπάθεια τους να γίνουν συνδημιουργοί του έργου. Επίσης, το περιεχόμενο της εξαρτάται και διαμορφώνεται και από εξωκαλλιτεχνικούς παράγοντες, όπως η ατμόσφαιρα, το κοινωνικό πλαίσιο, η αίσθηση της κοινότητας. Σημαντικό στόχο αποτελεί και η δημοκρατικοποίηση της τέχνης και η χρήση της ως μοντέλο για μια νέα κοινωνική τάξη βασισμένη σε μια «επίπεδη ιεραρχία με διαπραγματεύσιμη κοινωνική σύμβαση» (Smolarska 2018, 84). Η ενεργή συμμετοχή στο παραστατικό γεγονός αφορά επίσης και τη δημιουργία μιας αφήγησης με προσωπικές και συνειδητές επιλογές, κάτι που προάγει, για παράδειγμα το *Immersive Theatre* (Ersöz 2015, 35).

Μια σύγχρονη τάση στη θεώρηση της θεατρικής πράξης, που εμφανίζεται μεν στα τέλη του περασμένου αιώνα αλλά εξακολουθεί να κυριαρχεί και σήμερα, είναι το *Μεταδραματικό Θέατρο* (*Postdramatic Theatre*).²¹ Ο όρος ανήκει στον Γερμανό θεωρητικό Hans-Thies Lehmann. Αυτό που χαρακτηρίζει τη θεατρική αυτή φιλοσοφία είναι η αλλαγή στον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιούνται τα δύο βασικά θεατρικά στοιχεία, δηλαδή το κείμενο και η παράσταση. Ο ορισμός του *Μεταδραματικού Θεάτρου*

²⁰ Η *Συμμετοχική Τέχνη* και το *Συμμετοχικό Θέατρο* συνδέονται ιστορικά με τα κινήματα του *Φουτουρισμού* και *Ντανταϊσμού* της δεκαετίας του 1920, που είχαν ως στόχο να προκαλούν και να σκανδαλίζουν το κοινό. Ακολούθως, τη δεκαετία του 1960, εμφανίζονται τα *Happenings* από τον καλλιτέχνη *Allan Kaprow*, παραστάσεις στις οποίες το κοινό «εξαναγκάζεται» να συμμετέχει εμπειρικά (<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/participatory-art>).

²¹ Ο Lehmann, ο οποίος εισήγαγε και τον όρο *Postdramatisches Theatre*, τον χρησιμοποίησε ως εναλλακτική στον μέχρι τότε διαδεδομένο όρο «Μεταμοντέρνο Θέατρο». Εξηγεί ότι μια τεράστια ποικιλία σύγχρονων μορφών θεάτρου και παραστάσεων είχαν απομακρυνθεί όχι τόσο από το «μοντέρνο» όσο από το «δράμα», απορρίπτοντας έτσι την ιδέα της μίμησης μιας δραματικής σύγκρουσης με την μορφή μιας ιστορίας (μύθο) και ενός διαλόγου χαρακτήρων ενός φανταστικού κόσμου (Lehmann in Carroll 2013, 1).

καθώς και η πρόθεση «prost» δεν αφορά μια εποχική κατηγορία, ούτε ένα χρονολογικό μετα-δράμα,²² που απορρίπτει το παρελθόν. Αντιθέτως, συνεχίζει να συσχετίζει το θέατρο και τον δραματικό λόγο, όμως ο λόγος αυτός δεν είναι πια το κυρίαρχο στοιχείο του θεάτρου (Jürs-Munby in Lehmann 2006, 2). Οι καλλιτέχνες εμπνέονται έντονα από την θεωρία της *Αποδόμησης*²³ και του *Μεταδομισμού*, επαναστατούν ενάντια στην κυριαρχία του κειμένου, υπονομεύοντας την γραμμικότητα και την αιτιολόγηση του δράματος, ενώ πειραματίζονται με τις δυνατότητες του θεάματος και της συμμετοχής (Malzacher 2015, 19). Ουσιαστικά, το *Μεταδραματικό Θέατρο* είναι ένα είδος θεατρικού λόγου που χαρακτηρίζεται από πολυμορφικότητα και προκύπτει από τη συνεχή παρουσία των μέσων ενημέρωσης (Lehmann 2006, 22).

Το *Μεταδραματικό Θέατρο* συνδέεται άμεσα με πρακτικές θεάτρου «μη-κειμένου» ή επινοημένες. Αυτό σημαίνει ότι η θέση του του κειμένου μεταβάλλεται μέσα από τη διαδικασία της θεατρικής δημιουργίας (Grochala 2017, 200). Το *δραματικό κείμενο*²⁴ αντικαθίσταται από το *παραστασιακό κείμενο* και ό,τι συμβαίνει στη σκηνή αποτελεί «επιτέλεση» (όπως εξάλλου και στο δραματικό θέατρο) ή «παραστασιακό γεγονός», το οποίο αποτελεί ένα μεικτό είδος επιτέλεσης με στοιχεία ετερόκλητα όπως η τεχνολογία, ο ήχος, ο λόγος, η εικόνα (Προύσαλη 2018). Επίσης, απαιτεί από το κοινό να ενταχθεί στη δημιουργική διαδικασία, αφού στόχος είναι η δημιουργία μιας όσο το δυνατό πιο «πραγματικής» κατάστασης, με έντονη την παρουσία του κοινού και εστίαση στην «εδώ και τώρα» εμπειρία. Το ενδιαφέρον του κάθε θεατή στο να ψάξει να βρει τη δική του ερμηνεία είχε αντίκτυπο στις πολιτικές διαστάσεις του θεάτρου. Το πολιτικό θέατρο πλέον επικεντρώνεται στους τρόπους έκφρασης και όχι αμιγώς στο πολιτικού περιεχόμενου κείμενο. Σημαντική στιγμή αποτελεί η ενδυνάμωση του ρόλου του κοινού ως συν-δημιουργού της δικής του παραστασιακής εμπειρίας. Όμως το κοινό δεν

²² Σε αντίθεση με τη θεωρία του «Μεταμοντερνισμού» που στέκεται κριτικά απέναντι στο «Μοντερνισμό» ο οποίος προηγείται χρονολογικά, το «Μεταδραματικό» δεν κρατάει αρνητική στάση απέναντι στο δράμα αλλά ούτε και το απορρίπτει. Αντιθέτως, ότι προηγείται στο παρελθόν, συνεχίζει να αποτελεί στοιχείο του, με τη διαφορά ότι δεν είναι κυρίαρχο πια.

Ο «Μοντερνισμός» αποτελεί ένα φιλοσοφικό κίνημα το οποίο στόχευε στην αντικατάσταση των παραδοσιακών αξιών της τέχνης από οικονομικές αξίες, με τη συστηματική χρήση των βιομηχανικών προϊόντων (καπιταλισμός). Το «Μεταμοντέρνο» αναφέρεται τόσο στην προηγούμενη κατάσταση (Μοντέρνο) όσο στη νέα (Μετά), κρατώντας ωστόσο κριτική στάση απέναντι στις αξίες αυτές του «Μοντερνισμού» (D' Allonnes 1988, 12-15). Ο «Μεταμοντερνισμός» θεωρεί ότι ο κόσμος είναι κάτι κατασκευασμένο και ότι η ιστορία καθώς και η παράδοση πρέπει να προσεγγίζονται κριτικά (Πεφάνης 2012, 4).

²³ Με τον όρο αυτό εννοείται η αποσυναρμολόγηση και η επανεγγραφή του κειμένου με διαφορετική δομή και λειτουργία.

²⁴ Στο Δραματικό Θέατρο, το κείμενο (Λόγος) βρίσκεται στο επίκεντρο της παράστασης. Τα στοιχεία του δραματικού κειμένου (αφήγηση, μύθος, πλοκή, αίτιο και αιτιατό) θέτουν το συγγραφέα ως το κύριο σώμα της θεατρικής πράξης (Προύσαλη 2013).

αντιμετωπίστηκε ως συλλογικό όργανο αλλά ως μια συγκέντρωση ατόμων. Το *Μεταδραματικό Θέατρο* μέσα από τις αλλαγές αυτές που δημιούργησε η ίδια η κοινωνία δημιουργεί έναν θεατή ο οποίος, ενώ απελευθερώνεται από την «αναγκαστική» φαντασία του σκηνοθέτη, σχετίζεται με τον ιδανικό νεοφιλελεύθερο πολίτη που επιδιώκει τον ατομικισμό στα πλαίσια της κατανάλωσης (Malzacher 2015, 19).

Το *Μεταδραματικό Θέατρο* είναι συχνά αισθητικό παρά λογικό, τείνει να είναι αυτό-αναφορικό και ασχολείται με τον χρόνο, τον χώρο και την εικόνα ως εμπειρίες παρά ως τρόπους αφήγησης. Σε σχέση με άλλες «συμβατικές» μορφές θεάτρου όπως π.χ το Ρεαλιστικό θέατρο δίνει περισσότερη σημασία στο αίσθημα, στην κίνηση, στα οπτικά και ηχητικά στοιχεία, στα πολυμέσα, στον πραγματικό χρόνο του θεατρικού γεγονότος (Allain and Harvie 2014, 230). Επίσης ο Lehmann θεωρεί ότι το *Μεταδραματικό Θέατρο* «ασκεί πολιτική πρακτική, αφού είναι ο μοναδικός πολιτιστικός χώρος όπου ο άνθρωπος μπορεί να αντιμετωπίσει τον εαυτό του ως ζωντανό ον σε μια κοινωνία βαθιά επηρεασμένη από τα μέσα ενημέρωσης» (Lehmann 2006, 186).

Στο ευρύτερο πλαίσιο του *Μεταδραματικού Θεάτρου* ανήκει το *Θέατρο της Επινόησης (Devised Theatre)*,²⁵ το οποίο, ως θεατρικό είδος, περιλαμβάνει τη συνεργασία και τη συμμετοχή ολόκληρης της δημιουργικής ομάδας σε όλα τα στάδια της δημιουργίας όπως είναι ο σχεδιασμός της σκηνογραφίας, η δημιουργία του κειμένου, ο φωτιστικός και ηχητικός σχεδιασμός και η ίδια η παράσταση (Allain and Harvie 2014, 172). Η ομάδα δημιουργεί μια παράσταση από το μηδέν χωρίς κάποιο προϋπάρχον κείμενο στο οποίο να μπορεί να στηριχθεί (Heddon and Milling 2016, 3). Οι ομάδες του *Θεάτρου της Επινόησης* ξεκινάνε με μια ιδέα, μια εικόνα, ένα μικρό κείμενο, μια ιστορία, ένα κίνημα, έναν χώρο ή μπορεί και με μουσική. Πολλές φορές, το *Θέατρο της Επινόησης* συνδυάζεται και με άλλες μορφές θεάτρου όπως το *Διαμεσικό Θέατρο (Intermedial Theatre)* και το *Θέατρο Συγκεκριμένου Χώρου (Site Specific Theatre)*.

²⁵ Οι όροι *Devised* και *Devising Theatre* χρησιμοποιούνται κυρίως στην Αγγλία και Αυστραλία για να δοθεί έμφαση στη δημιουργία της ιστορίας και στο στήσιμο μιας παράστασης ενώ στις Η.Π.Α χρησιμοποιείται κυρίως ο όρος *Collaborative Theatre* για να δοθεί έμφαση στη συλλογικότητα μιας δουλειάς (Heddon and Milling 2016, 2-3). Ιστορικά, το *Θέατρο της Επινόησης* εντοπίζεται τις δεκαετίες 1960 και 1970, έχοντας ως στόχο τον πειραματισμό με νέες μορφές θεατρικής έκφρασης καθώς και την απομάκρυνση από το παραδοσιακό θεατρικό μοντέλο (Oddey 1994, 4). Τα τέλη του περασμένου αιώνα, το *Θέατρο της Επινόησης*, επηρεασμένο από τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της εποχής καθώς και από την αλληλεπίδραση από άλλες παραστατικές τέχνες, παγιώνει τα χαρακτηριστικά του και αντικαθιστά τη δομή του παραδοσιακού θεάτρου (σκηνοθέτης-συγγραφέας-ηθοποιοί) από μια ομάδα της οποίας η δομή αφορά το μοίρασμα των ευθυνών της παραγωγής καθώς και του σκηνοθέτη-επινοητή, ο οποίος μπορεί να αλλάζει κάθε φορά (Τσίχλη 2008, 84-85).

Οι θεματικές και η αισθητική των παραστάσεων του *Θεάτρου της Επινόησης* καθορίζονται από τα καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής, την επικαιρότητα, τις συνθήκες ζωής των πόλεων όπου δημιουργείται καθώς και από τις πολιτικές, κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες (Τσίχλη 2008, 92). Χαρακτηριστικά του *Devised Theatre* αποτελούν η αποσπασματική δομή και αφήγηση, οι προσωπικές μνήμες και εικόνες των μελών της ομάδας ή ακόμα οι παιδαγωγικές, πολιτικές καθώς και οι αισθητικές πεποιθήσεις των ηθοποιών (Oddey 1994, 9), καθώς και η «εν εξελίξει» δουλειά των ομάδων, η οποία καταλήγει στην παράσταση, και η ενσωμάτωση της τεχνολογίας. Επίσης, οι ήχοι, οι εικόνες, οι ιστορίες, τα αντικείμενα και γενικά οι σκηνές γίνονται μέσα από «επινοητικούς» αυτοσχεδιασμούς (Τσίχλη 2008, 88-91).

Από τις αρχές του νέου αιώνα παρατηρείται μια άνθηση και καλλιτεχνική στροφή του γερμανικού θέατρου προς τις μετα-δραματικές μορφές θεάτρου, που αν και αναπτύχθηκαν περί τα τέλη της δεκαετίας του 1990, συνεχίζουν να ανθίζουν μέχρι σήμερα. Παρατηρείται μια ανάπτυξη σε μορφές όπως το *Θέατρο Ντοκουμέντο* και έργων χωρίς ψυχολογικά αναπτυγμένους χαρακτήρες και γραμμική αφήγηση, αλλά και έργων με πολυμορφία και ενεργό ρόλο του κοινού. Επίσης κάνουν την εμφάνιση τους αρκετές μη επαγγελματικές θεατρικές ομάδες και έργα που αναπτύσσονται και επινοούνται εν μέσω πρόβας (Schmit 2017). Στο γερμανόφωνο χώρο, γνωστές θεατρικές ομάδες οι οποίες ακολουθούν τις διδαχές του *Μεταδραματικού Θεάτρου* είναι οι *Rimini Protokoll*,²⁶ οι *She She Pop*²⁷ και οι *Gob Squad*,²⁸ οι οποίες ιδρύθηκαν στο *Ινστιτούτο Εφαρμοσμένων Θεατρικών Σπουδών (Institut für Angewandte Theaterwissenschaft)* στη πόλη Γκίσσεν της Γερμανίας όπου δίδασκε και ο Lehmann. Εμφανώς επηρεασμένοι από το *Μεταδραματικό Θέατρο*, οι καλλιτέχνες της σχολής αυτής δημιουργούν κείμενα με εφευρετικό τρόπο, μετατρέπουν πολλές φορές το κοινό σε περφόρμερς μέσα από παιχνίδια ή και συνεργάζονται και με ερασιτέχνες ηθοποιούς, τους οποίους καλούν να πουν την δική τους ιστορία στη σκηνή (Hand 2019).

²⁶ <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/>

²⁷ <https://sheshipop.de/en/>

²⁸ <https://www.gobsquad.com/>

3.1 Θέατρο Ντοκουμέντο

Μια από τις πιο δημοφιλείς πλέον παραστασιακές φόρμες στο σύγχρονο θέατρο είναι το *Θέατρο Ντοκουμέντο*, το οποίο «ερευνά πραγματικές καταστάσεις, με πραγματικούς πρωταγωνιστές» (Langhoff in Sharifi 2017, 399). Οι αισθητικές ρίζες του σύγχρονου *Θεάτρου Ντοκουμέντο* προέρχονται από το θέατρο του Piscator και του Brecht της δεκαετίας του 1920, ενώ το είδος αυτό πραγματεύεται προβλήματα της εποχής, όπως η οικονομική κρίση, η μετανάστευση, η τρομοκρατία (Βερβεροπούλου 2016, 1).

Ο όρος *Θέατρο Ντοκουμέντο* τείνει να περιγράφει το θέατρο του οποίου η φόρμα (στην ολότητά της ή μερικώς) αποτελείται από «ντοκουμέντο», δηλαδή αυθεντικό υλικό, ως πηγή για τη συγγραφή του κειμένου. Είναι μια θεατρική φόρμα που στηρίζεται στην καταγραφή και τη μεταγραφή συνεντεύξεων «πραγματικών» ανθρώπων στα πλαίσια της έρευνας ενός γεγονότος ή θέματος επίσης, μπορεί να αποτελεί συνδυασμό πολλών πηγών με στόχο τη τελική τους σύνθεση σε ένα κείμενο (Robinson στο Cantrell 2013, 3). Οι πηγές συνήθως αφορούν εφημερίδες, νομικά έγγραφα, στατιστικά, ιστορίες, συνεντεύξεις, φωτογραφικό υλικό, ομιλίες. Παρόμοια και διαδεδομένα είδη *Ντοκουμέντου* είναι το *Ερευνητικό Θέατρο*²⁹ (*Investigative Theatre*) το οποίο θολώνει λίγο τη γραμμή μεταξύ καλλιτεχνικών ευαισθησιών και πηγών και το *Αυτολεξεί Θέατρο* (*Verbatim Theatre*³⁰) το οποίο δομείται από τα ακριβή λόγια ατόμων που έχουν μιλήσει για συγκεκριμένο θέμα (Parenteau 2017).

Το *Θέατρο Ντοκουμέντο*, για να επιτύχει την αυθεντικότητα και την αλήθεια που επιθυμεί το κοινό στη σύγχρονη κοινωνία, πολλές φορές στηρίζεται σε ένα λιτό σκηνικό, χωρίς θεατρικότητα. Σκοπός της προσέγγισης αυτής είναι να μειωθεί η απόσταση μεταξύ σκηνής και κοινού όσο πιο πολύ γίνεται. Το αυστηρό σκηνικό μπορεί να αποτελείται από οθόνες, προβολές εγγράφων και στατιστικών, αισθητικά δάνεια από τα πραγματικά Μ.Μ.Ε (βλ. τηλεοπτικές ειδήσεις) (Schulze 2017, 201-203).

²⁹ Το *Ερευνητικό Θέατρο* αποτελεί μια καλλιτεχνική πρακτική που έχει τις ρίζες της στη διαδικασία της δημιουργικής έρευνας. Οι καλλιτέχνες εμπλέκονται δυναμικά στα θέματα με τα οποία καταπιάνονται και συναναστρέφονται συχνά με άτομα και κοινότητες προκειμένου να ακούσουν, να ανακαλύψουν αλλά και να μάθουν περισσότερα στοιχεία για αυτά. Το ίδιο το κοινό καλείται να συμμετέχει τόσο στη διαδικασία της έρευνας αλλά και κατά τη διάρκεια της παράστασης. Το είδος αυτό εντοπίζεται συνήθως στη δουλειά του *Milo Rau*. (Parenteau 2017).

³⁰ Στο *Θέατρο Αυτολεξεί* ο συγγραφέας πραγματοποιεί συνεντεύξεις σε άτομα που συνδέονται με το κύριο θέμα του έργου του και στη συνέχεια χρησιμοποιεί τη μαρτυρία τους για να δημιουργήσει το θεατρικό κείμενο. Με τον τρόπο αυτό επιτυγχάνεται μια πολυφωνική προσέγγιση στα γεγονότα.

Άλλωστε, η τεχνολογία αποτελεί συχνά μια από τις βασικές συνιστώσες της δομής του *Θεάτρου Ντοκουμέντο*: «τεχνολογία, κείμενο και σώμα.» Το σώμα των περφόρμερς ή τα σώματα εκείνων που εκπροσωπούνται στη σκηνή αποκτούν κειμενικό χαρακτήρα και πολλές φορές οι ιστορίες τους ανήκουν. Κάποιες φορές, τη θέση τους στη σκηνή παίρνουν φωτογραφίες, βιντεοπροβολές, ή και άλλα ντοκουμέντα (Martin 2006, 9). Η δημιουργία της αφήγησης, της δραματικής συνοχής και της κορύφωσης στο *Θέατρο Ντοκουμέντο* συχνά ενθαρρύνει μία πιο πολιτική ή ακτιβιστική ατζέντα. Αναπαράγονται, δηλαδή, συγκεκριμένα γεγονότα, συστήματα και πολιτικές πεποιθήσεις, με βάση την εκδοχή των καλλιτεχνών, οι οποίοι εκμεταλλεύονται την τεχνολογία. Η τελευταία έχει πρωταρχικό ρόλο στη μετάδοση της γνώσης: βίντεο, ταινίες, κασετόφωνα, υπολογιστές βρίσκονται ανάμεσα στα ορατά ή και μη ορατά τεχνολογικά μέσα του *Θεάτρου Ντοκουμέντο* (Martin 2006, 9).

Οι παραστάσεις του *Θεάτρου Ντοκουμέντου* συνδυάζουν διαφορετικές αφηγηματικές φωνές, γεγονός που ουσιαστικά διασφαλίζει και την αντικειμενική σκοπιά ενός ζητήματος. Εκτός από την θεματολογία, που κινείται σε κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο, το είδος αυτό δίνει την ευκαιρία στον θεατή όχι μόνο να ανακαλύψει πράγματα που δεν γνωρίζει αλλά και να έρθει σε επαφή με άτομα που δεν θα συναντούσε ποτέ κάτω από άλλες περιστάσεις. Η συνεργασία επίσης των καλλιτεχνών με κοινότητες και ανθρώπους στην προσπάθεια διερεύνησης ενός θέματος αποκτά πολιτική σημασία, αφού δίνεται λόγος και σε περιθωριοποιημένες ομάδες όχι μόνο να συμμετέχουν στη διαδικασία έρευνας αλλά και να εξιστορήσουν τα πραγματικά τους βιώματα. Επομένως η συμμετοχική διάσταση του είδους αυτού προωθεί ένα άνοιγμα προς την κοινότητα.

3.2 Site-Specific

Ο ορισμός του *Site-Specific* αφορά τη σκηνική παράσταση και περφόρμανς που απομακρύνεται από τον καθιερωμένο θεατρικό σκηνικό χώρο και λαμβάνει χώρα σε έναν χώρο στον πραγματικό κόσμο. Σε μεγάλο βαθμό, το έργο έχει να κάνει με την έρευνα ενός ασυνήθιστου χώρου ή τοποθεσίας εμποτισμένων με μια ιστορία ή με μια διάχυτη συγκεκριμένη ατμόσφαιρα όπως για παράδειγμα ένα αχρησιμοποίητο εργοστάσιο, μια γειτονιά στην πόλη, ένα υπόστεγο (Pavis 1998, 337). Η έννοια *Site-Specific* ή αλλιώς *Χωρικότητα* αφορά κάθε είδος θεατρικής παραγωγής που έχει σχεδιαστεί για να επιτελεστεί σε μια μη συμβατική, μοναδική προσαρμοσμένη τοποθεσία.

Αναπτύσσεται μία ιδιαίτερη σχέση ανάμεσα στην επιτέλεση και τον χώρο, η οποία προσδιορίζεται ως: «ετεροτοπική», αφού πραγματικός και φανταστικός χώρος λειτουργούν ταυτόχρονα, «διαλογική», όπου θεατρικό υλικό (σκηνογραφία, κείμενο, εκτελεστές) και χώρος μπαίνουν σε ένα παραγωγικό «διάλογο» ή «φασματική», όπου μέσα από την επιτέλεση επανεξετάζεται η παρελθοντική χρήση του χώρου (McKinnie 2012, 22). Κατά τον Pearson, οι *Site-Specific* παραστάσεις σχεδιάζονται για να συναρμολογούνται εντός των χώρων που προτίθενται να επιτελεστούν, καθώς εξαρτώνται από τα στοιχεία τα οποία προβάλλονται στο χώρο. Η σχέση όμως είναι αμφίδρομη, αφού από την μια η επιτέλεση αναδημιουργεί το χώρο και από την άλλη, η επιτέλεση γίνεται κατανοητή μόνο μέσα στα πλαίσια του χώρου αυτού (Pearson στο McAuley 2005, 32). Επομένως, σε μια *Site-Specific* θεατρική πρακτική, το έργο μπορεί ν' αναδυθεί μέσα από τον χώρο τον ίδιο, ο οποίος έχει ιστορική και πολιτική διάσταση. Επίσης, μπορεί να αναδυθεί και μέσα από την αφήγηση που έχουν οι διαστάσεις αυτές και στο παρόν, όπως π.χ συμβαίνει στις παραστάσεις του *Dries Verhoeven* αλλά και των *Rimini Protokoll*, που θα εξετάσουμε παρακάτω.

Μια *Site-Specific* παράσταση δεν χαρακτηρίζεται μόνο από το ασυνήθιστο περιβάλλον στο οποίο επιτελείται. Μπορεί επίσης να ανταποκρίνεται σε σύγχρονες χωρικές κοινωνικοπολιτικές ανησυχίες, καθώς επίσης και να διερευνά τη χωρική διάσταση των σύγχρονων ταυτοτήτων, αντιπροσωπεύοντας τυπικές, αισθητικές αλλά και πολιτικές επιλογές (Wilkie στο Pearson 2010, 8-9). Επίσης, ο χώρος διεγείρει τη μνήμη ενεργοποιώντας αναμνήσεις και επιτρέποντας ιστορίες να ειπωθούν αλλά και φωνές να ακουστούν. Οι πολιτικές συνέπειες που προκύπτουν μέσα από τις ιστορίες είναι θεμελιώδεις για την πολιτιστική αναγνώριση του ανθρώπου αλλά και για τη δημιουργία προσωπικής και κοινωνικής ταυτότητας (McAuley 2005, 49). Το στοιχείο *Site-Specific* λοιπόν δεν λειτουργεί απλώς ως σκηνικό της παράστασης αλλά εισάγεται ως δομικό στοιχείο της αφήγησης και της θεατρικής πρακτικής.

Η *Site-Specific* παράσταση στρέφεται στον δημόσιο χώρο, στην πόλη και στην κοινότητα, απαραίτητα στοιχεία στο πλαίσιο του πολιτικού σύγχρονου θεάτρου. Τα έργα που προκύπτουν πολλές φορές προέρχονται μέσα από το συσχετισμό με την κοινότητα, κάνοντας χρήση ενός χώρου ή χώρων που αποτελούν ορόσημο για την ίδια την κοινότητα (McAuley 2005, 31). Στην Αθήνα, για παράδειγμα, όπου εντοπίζονται έντονα κοινωνικά ζητήματα όπως η ανεργία και η μετανάστευση, διάφορες πολιτιστικές δραστηριότητες στεγάζονται σε φτωχότερες γειτονιές της πόλης, για να φωτίσουν πιο έντονα τα

ζητήματα αυτά. Ακόμη, ένας χώρος αποκτά πολιτική σημασία όταν αποτελεί σύμβολο πολιτικού και εδαφικού αγώνα, όπως στην περίπτωση της Λευκωσίας (Sidiroroulou 2019). Σε πολλές περιπτώσεις επίσης, οι περιπατητικές-ακουστικές παραστάσεις προτρέπουν τους συμμετέχοντες να απορροφήσουν την κριτική, την πολιτισμική και πολιτική προσοχή που απαιτείται. Πολλές φορές, επίσης, η περιπατητική αυτή πρακτική μέσα από τις διαδρομές αυτές αλλάζει τη σχέση του συμμετέχοντα με την ίδια την πόλη (Tompkins 2011, 227).

3.3 Immersive and Interactive Theatre

Το *Immersive*³¹ *Theatre*, που εμφανίστηκε τα τέλη του 20^{ου} αιώνα, αναδεικνύεται σήμερα κυρίαρχη τάση στον χώρο των παραστασιακών τεχνών. Πρόκειται για ένα παραστασιακό είδος που δίνει έμφαση στον χώρο και το σχεδιασμό απτών και αισθητηριακών περιβαλλόντων, εστιάζοντας στην ατομική εμπειρία του κοινού (Eckert 2017). Αντλεί στοιχεία από τη *Χωρικότητα*, το *Περιβαλλοντικό* και το *Περιπατητικό θέατρο*, ενσωματώνοντας τα, αφού βασικό χαρακτηριστικό του είναι ότι το κοινό βρίσκεται περικυκλωμένο, φυσικά και αισθητικά από το θεατρικό γεγονός (Schulze 2017, 129). Παρά το γεγονός ότι το θεατρικό είδος αυτό δεν φαίνεται να προάγει άμεσα μία ακτιβιστική προοπτική, εντούτοις πειραματίζεται με ζητήματα πολιτικού περιεχομένου και έννοιες όπως η ενδυνάμωση, η ελευθερία, η ισότητα (Alston 2016, 222-223).

Για την πλήρη ενσωμάτωση και συμμετοχή του κοινού στην ίδια την παράσταση, το θέατρο αυτό εκμεταλλεύεται διαφορετικές καλλιτεχνικές γλώσσες, έτσι ώστε να δημιουργήσει ένα «πειραματικό» γεγονός για το κοινό μέσα από την αναδημιουργία της διαισθητικής εμπειρίας. Το κοινό κινείται φυσικά σ' έναν πραγματικό χώρο, αναζητώντας πραγματικά ερεθίσματα μέσα από οικεία και προσωπική εμπειρία, κάτι που η σύγχρονη εποχή επιτρέπει συνήθως μόνο μέσα από τον ψηφιακό χώρο. Το *Immersive Theatre* δίνει πρωταρχική σημασία στο ανθρώπινο σώμα και κάνει χρήση των

³¹ Ο ορισμός της λέξης *immerse* σημαίνει βυθίζω. Όμως στην περίπτωση της θεατρικής έκφρασης έχει τη σημασία της βαθιάς εμπλοκής του ατόμου σε μια συγκεκριμένη δραστηριότητα. Ο ορισμός του *Immersive*, προερχόμενος από την ψηφιακή κουλτούρα, αναφέρεται στην αισθητηριακή εμπειρία ή αντίληψη μέσα σε ένα ηλεκτρονικά διαμεσολαβημένο περιβάλλον. Ως προς το θεατρικό γεγονός, αφορά την πλήρη ενσωμάτωση ενός ατόμου σε μια δραστηριότητα. Πρόκειται για ένα εναλλακτικό μέσο, όπου εμπλέκονται όλες οι αισθήσεις (Machon 2013, 21-22).

αυξανόμενων δυνατοτήτων του σχεδιασμού και της τεχνολογίας (Machon στο Schulze 2017, 126-127).

Το *Immersive Theatre* καλεί το κοινό στον ίδιο τον σκηνογραφικό του χώρο, για να διερευνήσει, να συμμετέχει και να γίνει επίσης ηθοποιός. Μέσα από μια τέτοια επιτελεστική εμπειρία, δημιουργούνται πολύ στενές συναντήσεις-συγκρούσεις/αντιπαραθέσεις, δηλαδή ένας προς έναν (*one to one* ή *one on one*), όπου διερευνάται η άμεση σύνδεση του καλλιτέχνη με ένα μέλος του κοινού, του χώρου και της ατομικής αλληλεπίδρασης (Machon 2013, 23). Οι καλλιτέχνες, με τη σειρά τους, «μπορούν να αρπάξουν τα χέρια θεατών, να τρέξουν μέσα από διαδρόμους, να αρχίσουν να χορεύουν, να χωρίσουν ανθρώπους από το πλήθος και να τους οδηγήσουν σ' έναν απομονωμένο χώρο για μια προσωπική αλληλεπίδραση» (White 2009, 221). Η αφήγηση είναι συνήθως κατακερματισμένη, αν και αυτό είναι γεγονός δευτερεύουσας σημασίας, σε σχέση με την εμπειρία του θεάματος στο πολυ-αισθητηριακό περιβάλλον, όπου περιπλανάται το κοινό.

Κάτω από την ομπρέλα του *Immersive Theatre* βρίσκει κανείς καλλιτεχνικά σχήματα με αρκετές διαφοροποιήσεις μεταξύ τους. Οι *Blast Theory*,³² για παράδειγμα, κάνουν χρήση συνήθως ψηφιακών μέσων, οι *You Me Bum Bum Train*³³ χρησιμοποιούν τροχοκάθισμα για να μεταφέρουν τον συμμετέχοντα μέσα από διάφορες σκηνές και σενάρια (Schulze 2017, 128) και στις παραστάσεις των *Punchdrunk*³⁴ το κοινό κάνει χρήση μάσκας (Schulze 2017, 150&164).

Εν τέλει, αυτό που αύξησε τη δημοτικότητα του *Immersive Theatre* στις αρχές του 21^{ου} αιώνα έχει ίσως τις ρίζες του στην έλλειψη αυθεντικής εμπειρίας του σύγχρονου κοινού. Το είδος αυτό υπόσχεται να παρέχει «πραγματικές» και αυθεντικές εμπειρίες, με την ασφαλή γνώση ότι, όποια και αν είναι η επιλογή του θεατή, δεν θα υπάρξουν αρνητικές συνέπειες ή απρόοπτα.

Πολλές φορές το *Immersive* και το *Διαδραστικό Θέατρο (Interactive Theatre)* φαίνεται να εμπεριέχουν κοινά στοιχεία, χωρίς όμως να ταυτίζονται απόλυτα. Το *Immersive* μπορεί να μην αποτελείται απαραίτητα από διαδραστικά ή συμμετοχικά στοιχεία, ενώ, από την άλλη, το *Διαδραστικό Θέατρο* μπορεί να μην στηρίζεται στην πλήρη ενσωμάτωση του κοινού, με την έννοια που θέτει το πρώτο. Η σχέση κοινού-περφόρμερ συνήθως

³² <https://www.blasttheory.co.uk/>

³³ <http://www.bumbumtrain.com/>

³⁴ <https://www.punchdrunk.org.uk/>

χαρακτηρίζεται διαδραστική και συχνά διαδραματίζεται σ' ένα *Site-Specific* χώρο (Gillinson 2013). Όπως το *Immersive*, έτσι και το *Διαδραστικό Θέατρο*, σπάζει τον «τέταρτο τοίχο» που χωρίζει τον περφόρμερ από το κοινό, καλεί τους θεατές στον ίδιο χώρο με τους ηθοποιούς και τους τοποθετεί ως ενεργούς συμμετέχοντες στην ίδια την παράσταση. Ουσιαστικά, η σχέση κοινού και παράστασης αποτελεί κοινό παράγοντα και στα δύο είδη θεάτρου αφού το κοινό αποκτά μια πιο άμεση σχέση μ' αυτήν.

Το *Διαδραστικό Θέατρο* καλύπτει ένα ευρύ φάσμα παραστασιακής φόρμας. Ουσιαστικά πρόκειται για κάθε είδους παράσταση όπου το κοινό καλείται να παρέμβει ενεργά με κάποιο τρόπο. Αυτή η παρέμβαση μπορεί να αφορά κάτι απλό, όπως, για παράδειγμα, το κοινό μπορεί να φωνάζει κάτι ή μπορεί και μια μερίδα του κοινού να έχει κεντρικό ρόλο στην παράσταση. Τέτοιες παρεμβάσεις είναι δυνατές και μέσα από *Immersive* παραστάσεις, εύκολα όμως πραγματοποιούνται και σε ένα παραδοσιακό θεατρικό χώρο (Anderson 2015). Στο *Διαδραστικό Θέατρο*, επιπλέον, μπορεί να ζητηθούν από το κοινό να κάνει εισηγήσεις, να κρατάει σκηνικά αντικείμενα, να εισέρχεται στο θεατρικό ή μη περιβάλλον της δράσης ή ακόμα να αποτελέσει χαρακτήρα της παράστασης. Το κοινό επίσης δύναται να αλλάξει την κατεύθυνση της πλοκής του έργου συμμετέχοντας σε μια συλλογική ψηφοφορία.

Στη μορφή αυτή, το κοινό καλείται να συζητήσει θέματα γενικού ενδιαφέροντος: την εκπαίδευση, την κοινωνία, την ιατρική. Επομένως, η ύπαρξη του *Διαδραστικού Θεάτρου* δεν προάγει αποκλειστικά σκοπούς ψυχαγωγίας. Αποτελεί καθαρτική διαδικασία για το κοινό, αφού πολλές φορές αυτό καλείται να μιλήσει για τις απόψεις του μπροστά στους υπόλοιπους θεατές για σημαντικά θέματα όπως η καταπίεση και οι διακρίσεις (Reuben and Pawar 2012). Ουσιαστικά, είναι μια πλατφόρμα επικοινωνίας. Παρά το γεγονός ότι οι ηθοποιοί επιτελούν συγκεκριμένη δουλειά στη σκηνή, η κατεύθυνση της παράστασης εξαρτάται από τον ενθουσιασμό και τη συμβολή του κοινού. Καθώς δεν υπάρχει συγκεκριμένο πλαίσιο που πρέπει να ακολουθηθεί, το κοινό μπορεί να μαντεύει τι μπορεί να επακολουθήσει.

Μέσα από το *Διαδραστικό Θέατρο* πολλές φορές δημιουργούνται πολιτικές συζητήσεις. Επιτρέπεται στο κοινό να ενσωματωθεί εντελώς στην παράσταση ως ηθοποιός, να αλληλοεπιδράσει με τους υπόλοιπους χαρακτήρες και ως θεατής να καταλάβει πρωταρχική θέση στην παραγωγή. Ο χώρος και το σκηνικό της παράστασης ενισχύουν την αίσθηση της πραγματικότητας και για το λόγο αυτό έχουν ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο στην όλη διαδικασία (Homan 2014, 1-11).

Οι συνειδητές και προσωπικές επιλογές στα ερωτήματα που προσφέρουν αυτά τα δύο είδη θεάτρου καταδεικνύουν τη σημασία που δίνεται στη συμμετοχική παρουσία του θεατή στο θεατρικό γεγονός. Η ενσωμάτωση του θεατή καθώς και η διαδραστικότητα κατά τη διάρκεια μίας παράστασης απαιτεί από τον ίδιο όχι απλά να συμμετέχει αλλά και να αποτελέσει κύρια συνιστώσα στη δημιουργική διαδικασία. Ο θεατής επομένως αποκτά ιδιαίτερη βαρύτητα και καλείται να απαντήσει, να επιλέξει ή ακόμη και να απορρίψει. Στοιχεία που αποκτούν πολιτική σημασία, όχι μόνο σε επίπεδο συμμετοχικής άποψης και εμπειρίας αλλά και διαμόρφωσης κριτικής σκέψης και προσωπικής βούλησης.

3.4 Intermedial Theatre

Το *Διαμεσικό Θέατρο*³⁵ (*Intermedial Theatre*) είναι μια παραστασιακή φόρμα, όπου η παράσταση προκύπτει μέσα από τη χρήση δύο ή και περισσότερων διαφορετικών πεδίων τέχνης, μέσω επικοινωνίας και τεχνολογίας. Αυτό το θεατρικό είδος παρέχει ένα πεδίο όπου οι παραστατικές τέχνες αλληλοεπιδρούν και ενσωματώνονται με τα μέσα του κινηματογράφου, της τηλεόρασης, και άλλων νέων τεχνολογιών, δημιουργώντας διάφορα κείμενα, υπο-κείμενα και χώρους μεταξύ τους. Ουσιαστικά, η πολυπλοκότητα εντοπίζεται στη συσχέτιση όλων των πιο πάνω, τα οποία δεν τοποθετούνται απλά στη σκηνή αλλά λειτουργούν και συγχωνευμένα (Lavender 2016, 9). Το θεατρικό αφήγημα αποκτά νέα μορφή μέσα από το *Διαμεσικό Θέατρο*, όπου ο ασυνήθιστος τρόπος θέασης του κοινού με τη χρήση τεχνολογίας τον βοηθάει να κατανοήσει και να αντιληφθεί καλύτερα τον κόσμο. Το *Διαμεσικό Θέατρο* μπορεί να επιτελείται τόσο με φυσική παρουσία όσο και επί οθόνης, οι εμπειρίες να είναι πραγματικές ή και εικονικές, οι χώροι να είναι δημόσιοι ή και ιδιωτικοί και τα σώματα να είναι παρόντα ή και απόντα (Nelson 2010, 17).

Η ιδιότητα αυτή του σύγχρονου θεάτρου το καθιστά *υπερ-μέσο*, αφού μπορεί να ενσωματώσει παράλληλα άλλες τέχνες και μέσα ενημέρωσης, δίνοντας του έτσι μια «υβριδική» φόρμα (Kattenbelt 2006, 20). Σήμερα, ο όρος του «διαμεσικού» αναφέρεται

³⁵ Η ιδέα του «Intermedia» επινοήθηκε το 1965 από τον καλλιτέχνη Dick Higgins, ο οποίος αναφέρθηκε στην ανάμειξη διαφόρων μέσων. Μεταγενέστερα, ο ίδιος εξηγεί ότι τα «intermedia» διαφέρουν από τα «mixed media», έργα που εκτελούνται σε περισσότερα από ένα μέσο και όχι συγχωνευμένα (Darroch 2007, 97).

ιδιαίτερα στη συσχέτιση ανάμεσα την τέχνη, την επιστήμη, και την ηθική (πολιτική) ως μια συνειδητή προσπάθεια ανοίγματος των πολιτιστικών αξιών και της δράσης (Oosterling in Kattenbelt 2008, 27). Τα όρια της τέχνης ξεπερνιούνται με τη χρήση νέων τεχνολογιών, όπως ψηφιακές κάμερες, κινητά τηλέφωνα ή iPad, που ως μέσο διαλεκτικής όχι μόνο επαναπροσδιορίζουν το ρόλο του θεατή αλλά και τον ρόλο της τέχνης σε σχέση πάντα με το κοινωνικοπολιτικό γίνεσθαι (Αρφαρά 2014).

Το διαδίκτυο, τα εικονικά παιχνίδια, οι νέες τεχνολογίες αλλά και τα κοινωνικά δίκτυα έχουν κατακλύσει την ιδιωτική σφαίρα του ανθρώπου με αποτέλεσμα την εμφάνιση εικονικών κοινοτήτων. Για να είναι κάποιος «ενεργός» βασίζεται σ' ένα ηλεκτρονικό ταχυδρομείο ή σε ένα κινητό τηλέφωνο. Αυτή η αλλαγή στον ιδιωτικό τρόπο ζωής παραλληλίζεται σήμερα με την αυξανόμενη ανάγκη κοινωνικής και πολιτικής δέσμευσης στηριζόμενη στη ιδέα μιας νέας κοινότητας (Wagner and Ernst 2010, 176). Από την άλλη, μια παράσταση θεωρείται ακόμη από τους λίγους χώρους που πραγματοποιούνται συζητήσεις ή ανταλλάσσονται ιδέες, όντας μια ιδανική *δημόσια σφαίρα* απέναντι στις κυρίαρχες δημόσιες σφαίρες της διαδικτυακής κουλτούρας. Δεν μπορεί όμως να παραμείνει αποκομμένη από τις νέες τεχνολογίες, αφού στις μέρες μας αυτές λειτουργούν ως σημαντικές πλατφόρμες δημόσιων συζητήσεων και ιδιωτικών αλληλοεπιδράσεων. Αυτό που μπορεί η παράσταση να κάνει είναι να ασκήσει κριτική πάνω στις ταυτότητες και τις πολιτικές θέσεις των ανθρώπων της *δημόσιας σφαίρας* που χαρακτηρίζεται από τα νέα αυτά μέσα. Το *Διαμεσικό Θέατρο*, ενσωματώνοντας ψηφιακές τεχνολογίες στην παράσταση μπορεί να συνδιαλλαγεί αποτελεσματικά τόσο με την ιδιωτική όσο και τη *δημόσια σφαίρα*. Αυτή η ικανότητα του και μόνο το καθιστά ικανό να λειτουργεί ως *δημόσια σφαίρα* (Mancewicz 2018, 27-28).

Ανάμεσα στα πιο γνωστά σχήματα και καλλιτέχνες της διαμεσικής θεατρικής έκφρασης είναι οι *Rimini Protokoll* και ο *Dries Verhoeven*, οι οποίοι κάνουν χρήση της σύγχρονης τεχνολογίας για να φέρουν στο προσκήνιο θέματα όπως η κοινωνική αλλαγή, η ψηφιακή τεχνολογία στη σύγχρονη κουλτούρα και άλλα κοινωνικοπολιτικά ζητήματα της εποχής.

Κεφάλαιο 4

Περιπτώσεις Μελέτης

Για σκοπούς έρευνας θα χρησιμοποιηθούν ως μελέτες περίπτωσης το θεατρικό σχήμα *Rimini Protokoll* καθώς και οι καλλιτέχνες *Dries Verhoeven* και *Milo Rau*. Μέσα από το έργο τους παρουσιάζουν καινοτόμες παραστασιακές φόρμες και τρόποι έκφρασης που έχουν ως στόχο την προτροπή του κοινού σε μια πιο ενεργή και συμμετοχική παρουσία. Η νέα αυτή γενιά των καλλιτεχνών χρησιμοποιεί το θέατρο για «να αμφισβητήσει τη συνεχή διαπραγμάτευση μεταξύ της πραγματικότητας και των αναπόφευκτων αναπαραστάσεων από τα μέσα ενημέρωσης, την τεχνολογία, την πολιτική. Η προοπτική του θεάτρου διαμορφώνεται από την αποδόμηση των εννοιών όπως η αλήθεια, η πραγματικότητα, η γνώση» (LeRoy 2017).

4.1 Rimini Protokoll

Το θεατρικό σχήμα *Rimini Protokoll* δημιουργήθηκε το 2000 στη Γερμανία από τους Helgard Haug, Stefan Kaegi και Daniel Wetzl όταν σπούδαζαν στο *Ινστιτούτο Εφαρμοσμένων Θεατρικών Σπουδών* στην πόλη Γκίσιεν. Επηρεάστηκαν πολύ από το *Μεταδραματικό Θέατρο*, συνθέτοντας ρηξικέλευθες παραστάσεις. Το έργο τους παρουσιάζεται σε ολόκληρο τον κόσμο και αποτελεί έναν συνδυασμό οπτικών τεχνών, διαδικτύου, κινηματογράφου αλλά και «καθημερινής πραγματικότητας», στοιχείο που συχνά συνδυάζεται και με απασχόληση ερασιτεχνών ηθοποιών (Cornish 2010, 46). Ενώ η σχέση θεατή-ηθοποιού είναι σημαντική, στο έργο τους ο επαγγελματίας ηθοποιός είναι απών. Αντικαθίσταται από ανθρώπους που αντιπροσωπεύουν τον εαυτό τους στη σκηνή και που φέρουν συγκεκριμένες γνώσεις ή ειδικεύσεις. Παρουσιάζουν έργα για θέματα που το κοινό συνήθως δεν έρχεται συνήθως σε επαφή όπως π.χ. όπλα (Ruhrtriennale 2014).

Εκτός από τη συνεργασία τους με «καθημερινούς εμπειρογνώμονες» (everyday experts) δείχνουν ενδιαφέρον για τη χρήση έξυπνων συσκευών αλλά και την εμπλοκή του κοινού

στο τι συμβαίνει στη σκηνή. Για παράδειγμα, στην παράσταση *Situation Rooms*, εκτός του ότι πρόσθεσαν ολόκληρο περιβάλλον για τους «εμπειρογνώμονες», έκαναν χρήση έξυπνων ρολογιών, που τους επέτρεψαν να χρησιμοποιούν τις κινήσεις των ίδιων των θεατών ως «ενεργοποιητές» των ιστοριών και να μετατοπίζουν τη δράση στον ημι-δημόσιο χώρο ενός μουσείου (Kaegi 2016). Επιπλέον, στο πλαίσιο του *Θεάτρου Ντοκουμέντο* συνθέτουν το περιεχόμενο των παραγωγών τους μέσα από προσωπικές ιστορίες και εμπειρίες των καθημερινών ανθρώπων που επιλέγουν. Απαραίτητο στοιχείο είναι να βρίσκεται στο επίκεντρο ο θεατής και η εμπειρία του. Ωστόσο, οι παραστάσεις τους ξεπερνούν πολλές φορές τα όρια του *Θεάτρου Ντοκουμέντο* και χαρακτηρίζονται ως «πραγματικό» θέατρο που στηρίζονται στην αλήθεια, η οποία λειτουργεί ως μορφή αφήγησης (Brady 2007, 163). Το κείμενο/υλικό, και γενικότερα η παράσταση, δημιουργείται συλλογικά μαζί με τους επαγγελματίες και εξαρτάται από τις ιστορίες που θα «φέρουν» μαζί τους οι καθημερινοί άνθρωποι (Tecklenburg and Carter 2012, 22).

Οι παραστάσεις των *Rimini Protokoll* αγγίζουν θέματα όπως η ανεργία, ο πόλεμος, ο καπιταλισμός, ο θάνατος, η παγκόσμια οικονομική αγορά, από μία ιδιαίτερα πολιτική οπτική ματιά. Χαρακτηριστικά των παραστάσεων τους είναι η αβεβαιότητα και η ευθραυστότητα των περφόρμερς, που αποτελούν καθοριστικά γνωρίσματα της «αυθεντικότητας» στη σκηνή (Malzacher 2010, 80-84). Αναπτύσσουν συχνά εγκαταστάσεις, περιηγήσεις στην πόλη, παρεμβάσεις, ακουστικά παιχνίδια. Επιπλέον, μετατρέπουν δωμάτια/ χώρους σε εγκαταστάσεις όπως για παράδειγμα το *Situation Rooms* και πολλά από τα έργα τους έχουν στοιχεία διαδραστικότητας και τεχνολογίας. Όπως υποστήριξε και η ίδια η Haug, τα διάφορα αυτά μέσα χρησιμοποιούνται για τη μεταφορά της ζωής εκτός θεάτρου, στο παραστασιακό γεγονός. Η φωτογραφία, οι ταινίες και οι ηχογραφήσεις αψηφούν τα όρια που θέτει η παραδοσιακή σκηνή και για το λόγο αυτό οι τοποθεσίες που αναφέρονται προβάλλονται συχνά με την χρήση των μέσων αυτών. Επιπλέον, στην παράσταση μπορεί να ενσωματωθούν και υλικά από τις συνεντεύξεις (LeRoy 2012, 154).

4.1.1 *Situation Rooms*

Το *Situation Rooms*³⁶ είναι μια εγκατάσταση, ένα πολιτικοποιημένο ζωντανό παιχνίδι όπου δρώντες/ παίκτες καλούνται να είναι οι θεατές. Το έργο αφορά τον παγκοσμιοποιημένο και χρηματοδοτούμενο κόσμο των όπλων. Έτσι, έχει δημιουργηθεί μια μορφή βίντεο-οδηγού για τη λειτουργία ενός εκπαιδευτικού παιχνιδιού, του οποίου τα ψυχαγωγικά στοιχεία (το ρεαλιστικό σκηνικό με σκηνικά αντικείμενα, η αλληλεπίδραση και οι δράσεις) χρησιμεύουν στο να φέρουν τα προβλήματα του πραγματικού κόσμου πιο κοντά στο κοινό (Smolarska 2016, 3).

Αρχικά, είκοσι άνθρωποι από διαφορετικές εθνικότητες και ιδιότητες έχουν προσκληθεί να μοιράσουν τη γνώση και εμπειρία τους από τον χώρο των όπλων και των μαχών. Κάθε ένας από τους είκοσι συμμετέχοντες³⁷ αυτούς έχει κληθεί να βιντεοσκοπηθεί με σκοπό να παρουσιάσει διαφορετικές πτυχές του ζητήματος. Αυτές οι βιντεοσκοπημένες εμπειρίες αποτέλεσαν τον κορμό της αφήγησης της παράστασης. Σε δεύτερη φάση, άλλοι είκοσι συμμετέχοντες εισέρχονται στην εγκατάσταση η οποία βρίσκεται στο χώρο του παραστασιακού γεγονότος και μοιάζει με κινηματογραφικό πλατό. Οι είκοσι θεατές/συμμετέχοντες κρατάνε στα χέρια τους ένα iPad, έχουν ακουστικά στα αυτιά και εισέρχονται στο χώρο από διαφορετική πόρτα ο καθένας. Οι ηχητικές οδηγίες είναι οι ιστορίες των χαρακτήρων που έχουν βιντεοσκοπηθεί από πριν για το σκοπό αυτό. (Παρίδης 2014).

³⁶ Παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στην πόλη Μπόχουμ της Γερμανίας το 2013 στο φεστιβάλ μουσικής και τέχνης Ruhrtriennale. Ακολούθησαν παρουσιάσεις και σε άλλες πόλεις, όπως Φραγκφούρτη, Πέρθ, Αθήνα κ.α.

³⁷ Μερικές από τις ιδιότητες των συμμετεχόντων, οι οποίοι έχουν μιας μορφής εμπειρία στον κόσμο των όπλων είναι: ένας πολεμικός φωτορεπόρτερ, ένας χειρουργός των Γιατρών Χωρίς Σύνορα, ένας Μεξικανός πρώην έμπορος ναρκωτικών, ένας Σύριος πρόσφυγας, μια Ρωσίδα που εργάζεται σε ένα εργοστάσιο όπλων, ένα παιδί πολεμιστής από το Κονγκό, ένας εκπαιδευτής σκοποβολής, ένας πρώην φαντάρος του Ισραηλινού στρατού, κ.α. (Παρίδης 2014).



Εικόνα 11. Ο θεατής/συμμετέχοντας εισέρχεται στο χώρο κρατώντας iPad και ακουστικά.

Οι θεατές πρέπει να περιπλανηθούν σε είκοσι μικρά δωμάτια τα οποία είναι φτιαγμένα βάσει του περιβάλλοντος των χαρακτήρων που παρουσιάζονται στο βίντεο. Αυτοί οι χώροι μπορεί να είναι ένα χειρουργείο, ένας χώρος κατασκευής πυροβόλων όπλων, ένας δημόσιος χώρος στη Συρία. Ο θεατής εισερχόμενος στα δωμάτια αυτά ενσαρκώνει τους χαρακτήρες του βίντεο και μετατρέπεται σε πρωταγωνιστή, ακολουθώντας και εκτελώντας τις δράσεις που απαιτείται για τον κάθε χαρακτήρα. Ο θεατής βρίσκεται να κατασκευάζει σύστημα αερόψυξης πολυβόλων, να ξαπλώνει ως τραυματίας σε χειρουργείο, να κρατάει Καλάσνικοφ, να φορά αλεξίσφαιρο γιλέκο (Κλεφτόγιαννη 2014).



Εικόνα 12. Ο θεατής ως τραυματίας στο χειρουργείο.

Η συμμετοχική φύση του έργου εντοπίζεται σε δύο φάσεις: Αρχικά, στην από κοινού παραγωγή του κειμένου, το οποίο στηρίζεται στις αφηγήσεις των συμμετεχόντων και σε δεύτερη φάση, στην ενεργή συμμετοχή των θεατών/παικτών (Smolarska 2016, 3). Μέσα από την υποκειμενική ματιά του θεατή και την ενεργή συμμετοχή του επαναπροσδιορίζεται έτσι η γνώση για τον κόσμο, κύριος στόχος και του παραστασιακού γεγονότος.

4.1.2 Ο Προμηθέας στην Αθήνα

Το θεατρικό αυτό γεγονός παρουσιάστηκε στην Αθήνα τον Ιούλιο του 2010 στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού. Ο μύθος του Προμηθέα λειτουργεί ως σημείο αναφοράς για τους εκατό κατοίκους της Αθήνας που επελέγησαν να συμμετάσχουν με τις προσωπικές τους ιστορίες. Τη βάση του έργου αποτελεί ο πληθυσμός της πόλης στην οποία φιλοξενείται κάθε φορά το θεατρικό γεγονός. Το έργο ενθαρρύνει ανθρώπους που δεν έχουν σχέση με τον θεατρικό χώρο να συμμετέχουν στην παράσταση. Επιπλέον, πολύ σημαντικό είναι το γεγονός ότι δίνεται η δυνατότητα σε ανθρώπους να συνεργαστούν με άλλους, που υπό κανονικές συνθήκες δεν θα το έπρατταν. Με αυτόν τον τρόπο, η διαδικασία και η παράσταση δημιουργούν έναν χώρο όπου κοινωνικά, γεωγραφικά, εθνικά και οικονομικά σύνορα εξαλείφονται (Koczy 2015).

Σε κάθε πόλη το ζητούμενο της εκπροσώπησης δεν είναι απαραίτητα το ίδιο. Ο πληθυσμός της αθηναϊκής κοινωνίας εκπροσωπείται από εκατό ανθρώπους, οι οποίοι επιλέχθηκαν με βάση τις εξής κατηγορίες: την ηλικία, το φύλο, την περιοχή διαμονής, τις πολιτικές προτιμήσεις και την εθνικότητα, με απώτερο σκοπό να δημιουργηθούν δέκα διαφορετικές ομάδες-προφίλ. Τα επτά άτομα από την κάθε ομάδα θα ταυτιστούν με κάποιο από τα πρόσωπα του Προμηθέα ενώ τα άλλα τρία με τα άλλα πρόσωπα της τραγωδίας. Μέσα από τις ταυτίσεις αυτές προκύπτει μια ταξινομία τάσεων απέναντι στη διαφορετικότητα και την εξουσία (Σαμπατακάκης 2014, 814). Η κάθε ομάδα που θα δημιουργηθεί θα διερευνήσει ζητήματα που αφορούν τον σεβασμό στους ανώτερους νόμους και την αλλαγή στις συνθήκες ζωής, σαν ένα στατιστικό γράφημα των Αθηναίων (<https://www.culturenow.gr/rimini-protokoll-o-promitheas-stin-athina/>).

Η σκηνική δράση προβάλλεται από μια μεγάλη οθόνη στο πίσω μέρος της σκηνής. Κατά τη διάρκεια της παράστασης, οι συμμετέχοντες στη σκηνή λένε ιστορίες, απαντάνε ερωτήσεις για τις συνήθειες και τις απόψεις τους, όπως για παράδειγμα για το αν

πιστεύουν ότι ο λαός είναι η κυρίαρχη δύναμη. Η σκηνή είναι χωρισμένη σε δύο χώρους που αποτελούν το «Εγώ» και το «Εγώ Όχι». Οι συμμετέχοντες, ανάλογα των απαντήσεων που θα δώσουν, κινούνται ανάμεσα στους σκηνικούς χώρους αυτούς. Στόχος είναι να δημιουργηθεί μια ζωντανή διαδραστική ανθρώπινη δημοσκόπηση (Manzoor 2012).

Συγκινητικά σημεία αποτέλεσαν οι προσωπικές ιστορίες του Λάζαρου Πετρομελίδη³⁸ και της Κωνσταντίνας Κούνεβα, οι οποίες ταυτίστηκαν ιδεολογικά με τον τραγικό μύθο. Τη θέση της Κούνεβα στη σκηνή (η οποία μαγνητοφώνησε τον δικό της μονόλογο) πήρε μια φίλη της, φορώντας μια ειδικά κατασκευασμένη μάσκα. Οι περιπτώσεις αυτές αποτελούν και το πολιτικό πλαίσιο του θεατρικού γεγονότος το οποίο καταπιάνεται με την πάλη ενάντια στις μορφές εξουσίας.



Εικόνα 13. Φίλη της Κωνσταντίνας Κούνεβα πήρε τη θέση της στο θεατρικό γεγονός, φορώντας μια ειδικά κατασκευασμένη μάσκα.

Το θεατρικό αυτό γεγονός δείχνει το πως μια πόλη μπορεί να γίνει ένα σύνολο και πως οι διαφορετικότητες των ανθρώπων της μπορούν να συνυπάρξουν εντός της κοινότητας. Μέσα από αυτό μπορεί επίσης να αναδειχτούν ενδιαφέροντες χαρακτήρες με τους οποίους να ταυτιστεί το κοινό ή και να προκύψει μια ψυχαγωγική συμμετοχική ατμόσφαιρα. Είναι ένα έργο που αναδεικνύει την πολυπολιτισμικότητα της σύγχρονης

³⁸ Ο Λάζαρος Πετρομελίδης, αρνούμενος να υπηρετήσει τη στρατιωτική του θητεία, παραπέμφθηκε δεκαέξι φορές στο δικαστήριο και καταδικάστηκε τρεις φορές σε φυλάκιση. Η οικονομική μετανάστρια και συνδικαλίστρια Κωνσταντίνα Κούνεβα δέχτηκε επίθεση έξω από το σπίτι της με βιτριόλι. Η ζωή της είχε απειληθεί πολλές φορές εξαιτίας της δράσης της ενάντια στην εργοδοτική αυθαιρεσία. (Σαμπατακάκης 2014, 815).

κοινωνίας αλλά παράλληλα φανερώνει το πόσο λίγο γνωρίζει ένας άνθρωπος τον διπλανό του.

4.2 Dries Verhoeven

Ο Ολλανδός *Dries Verhoeven* είναι ένας διακεκριμένος θεατρικός και εικαστικός καλλιτέχνης. Έχοντας σπουδές και προϋπηρεσία στη σκηνογραφία, συνεργάστηκε με πολλούς σκηνοθέτες και σκηνογράφους. Παρουσιάζει έργα σε διεθνή φεστιβάλ ανά τον κόσμο και δημιουργεί μεταξύ εικαστικής τέχνης και θεάτρου, με σκοπό να επιτρέψει στο κοινό να εξετάσει τον ίδιο του τον εαυτό του. Όπως χαρακτηριστικά υποστηρίζει και ο ίδιος, το έργο του είναι σαν «εργαστήριο». Προτιμά τα έργα του να έχουν πολιτικό αντίκτυπο, προσωπικά στο θεατή. Ο θεατής βιώνει τη δική του αυτόματη αντίδραση, την οποία μπορεί στη συνέχεια να αναλύσει λεπτομερώς (Verhoeven 2020). Είναι γνωστός κυρίως για τις *Site-Specific* παραστάσεις, τις εγκαταστάσεις του, τις περφόρμανς, τα χάπενινγκς σε μουσεία και σε αστικούς χώρους όπου κοινό και περφόρμερς δημιουργούν μεταξύ τους μια δυναμική σχέση (www.onassis.org/el/people/dries-verhoeven).

Ο Verhoeven τοποθετεί το έργο του στη δημόσια σφαίρα και ενδιαφέρεται για τη διερεύνηση των σχέσεων μεταξύ των θεατών, των περφόρμερς, της τέχνης και της καθημερινής πραγματικότητας. Το επινοημένο έργο στο δημόσιο χώρο χρησιμεύει ως καθρέφτης που αντικατοπτρίζει την ποικιλομορφία της κοινωνίας. «Όσα περισσότερα άτομα αισθανθούν και εκφραστούν σε δημόσιο χώρο τόσο πιο εμφανής είναι η λειτουργία του καθρέφτη» (Verhoeven 2015). Απαραίτητη προϋπόθεση για τον καλλιτέχνη είναι επίσης και η καλλιέργεια ταύτισης μεταξύ κοινού και έργου. Ο θεατής ενσωματώνεται άμεσα στο έργο ή και κατευθύνεται μέσα από δική του εμπειρία (<https://driesverhoeven.com/en/about/>).

Επιπλέον, γίνεται χρήση διαφορετικών τεχνικών όπως ηχητικές περιπατητικές πράξεις, οπτικές εγκαταστάσεις, συνομιλίες, ζωντανές κινηματογραφικές εκδηλώσεις. Εκτός από το γεγονός ότι λειτουργούν πέραν της αντιπροσωπευτικής θεατρικής φόρμας, οι καλλιτεχνικές αυτές μορφές παρέχουν και την ευκαιρία για προσωπική δράση (Czirak in Lavender, 2016, 47). Στη βάση των έργων βρίσκεται συχνά το κριτικό πνεύμα και οι διαπροσωπικές σχέσεις, σε συνδυασμό με τα ψηφιακά μέσα. Στην ουσία, ο καλλιτέχνης επιθυμεί να καταστήσει τον θεατή συνυπεύθυνο στη δική του εμπειρία. Στις εικαστικές τέχνες αυτό σημαίνει ότι ο θεατής θα πρέπει να αποφασίσει κατά πόσο θα μείνει ή θα φύγει. Πολλές φορές αυτό επιτυγχάνεται στον δημόσιο αστικό χώρο, όταν για

παράδειγμα οι άνθρωποι επιστρέφουν από τη δουλειά τους στο σπίτι, και σταματάνε όταν συναντάνε κάτι ασυνήθιστο. Αυτή η στρατηγική που ακολουθεί δημιουργεί έναν πιο ενεργό θεατή αφού μπαίνει σε διάλογο με τον εαυτό του για πάρει μία απόφαση, η οποία από μόνη της είναι μια σημαντική χειρονομία (Verhoeven 2015).

4.2.1 *No Man's Land*

Το πρότζεκτ αυτό αποτελεί μια *Site-Specific* παράσταση που, λόγω του κοινωνικοπολιτικού χαρακτήρα, έχει στηθεί και παρουσιαστεί σε πολλές πόλεις, σε χώρες όπως η Γερμανία, η Ολλανδία και η Ελλάδα. Πρόκειται για μια περιπατητική περφόρμανς, η οποία αναμειγνύεται με την καθημερινότητα της πόλης, με τις συζητήσεις της εποχής καθώς και με τα απρόβλεπτα που μπορεί να προκύψουν (Δαμίγου-Παπώτη 2014).

Ένας κεντρικός σταθμός της πόλης είναι το σημείο εκκίνησης, όπου είκοσι θεατές-ακροατές και είκοσι μετανάστες/ πολιτικοί πρόσφυγες συναντιούνται. Ο κάθε θεατής κρατάει ένα χαρτί A4 με το όνομα του μετανάστη που πρέπει να ακολουθήσει. Στον κάθε έναν από τους θεατές παρέχεται ένα MP3 με ακουστικά. Η συσκευή του κάθε θεατή ξεκινάει με μουσική και με ηχητικές πληροφορίες για τη ζωή του μετανάστη που ακολουθεί. Η διαδρομή πραγματοποιείται μέσα από στενά δρομάκια και πολυσύχναστους δρόμους της πόλης (Lavender 2016, 48-49).



Εικόνα 9. Το *No Man's Land* στην Αθήνα με αφετηρία το Μοναστηράκι.

Θεατής και μετανάστης μέσα από την περιπατητική αυτή πράξη αναπτύσσουν μια σχέση γειννιάσης και αναπαράστασης. Παρόλο που ο θεατής έχει πρόσβαση στο βιογραφικό υλικό του ανθρώπου που ακολουθεί εντούτοις ο μετανάστης αποτελεί μια οντότητα και μια φιγούρα που ανήκει στον ίδιο αλλά και σε πολλούς άλλους. Ο μετανάστης ενώ από την μια έχει φυσικό ρόλο παράλληλα ως περφόρμερ αποτελεί σημείο ιστοριών και άλλων μεταναστών και κοινοτήτων. Αυτή η διπλή ιδιότητα παρατηρείται και στον χώρο που επιτελείται το έργο. Η πόλη αποτελεί και χώρο περιπατητικής επιτέλεσης –που θα μπορούσε να παρουσιαστεί και σε διαφορετικά μέρη- και από την άλλη λειτουργεί ως ένας γεωγραφικός χώρος που μέσα από την κίνηση δημιουργεί το αίσθημα της πραγματικότητας (Lavender 2016, 50).



Εικόνα 15. Η διαδρομή πραγματοποιείται μέσα από δρομάκια ή πολυσύχναστους δρόμους της πόλης.

Το έργο επιδιώκει να διερευνήσει το πολυπολιτισμικό περιβάλλον της εποχής, κάτι που επιτυγχάνεται όχι μόνο με την καθοδήγηση αλλά και την εξιστόρηση των γεγονότων που καθόρισαν την μετακίνηση του μετανάστη. Η σύνθεση των συνεντεύξεων των μεταναστών είναι απλή και παράλληλα συγκινητική. Ο θεατής μέσα από τα ακουστικά του βιώνει διαφορετικά συναισθήματα, όπως νοσταλγικές και μοναχικές ιστορίες, νανουρίσματα, χοροί. Η εμπειρία της διαδρομής μεταφέρει τον θεατή σε μονοπάτια με τα οποία δεν περιμένει να ταυτιστεί, και παρά το γεγονός ότι προσπαθεί να κατανοήσει, έστω και για λίγο αισθάνεται σαν να ζει στην ίδια πραγματικότητα (Lifo 2014).

2.2 *Phobiarama*

Ένα από τα πιο πρόσφατα έργα του Verhoeven φέρει το όνομα *Phobiarama* και συγκαταλέγεται στο *Immersive Theatre*, στη *Site-Specific* και στη ζωντανή εγκατάσταση – περφόρμανς με θέμα τον φόβο. Η εγκατάσταση είναι σαν ένα τρενάκι τρόμου όπου μέσα από μια λαβύρινθο-διαδρομή εκτίθενται/αποκαλύπτονται οι μεγάλες κρίσεις που τρομάζουν τη σύγχρονη κοινωνία, όπως δηλαδή τρομοκρατία, ισλαμοφοβία, θεωρίες συνωμοσίας, κ.α. Όπως και σε προηγούμενα έργα του Verhoeven, ο θεατής έχει κομβικό και ενεργητικό ρόλο. Στόχος της *immersive* αυτής εμπειρίας είναι να προκαλέσει το φόβο του θεατή, να τον προκαλέσει, να σκεφτεί και να έρθει αντιμέτωπος με τον εαυτό του, με τις συνεχείς απειλές και παράνοιες της σύγχρονης ευρωπαϊκής κοινωνίας με την ανασφάλεια και την τελειότητα (Σανούδου 2017).



Εικόνα 10. Οι φοβίες της σύγχρονης Ευρωπαϊκής κοινωνίας,

Ο χώρος όμως είναι γεμάτος ανατροπές. Ο θεατής εισέρχεται σε ένα αυτοκινητάκι του οποίου το τιμόνι έχει αφαιρεθεί και βρίσκεται σε μια κυκλική διαδρομή περίπου σαράντα λεπτών με επιπλέον διαδρόμους και ύποπτες κρυψώνες. Στη διαδρομή αυτή ο θεατής έρχεται αντιμέτωπος με θόνες που προβάλλουν πολιτικές ομιλίες που προκαλούν φόβο για τρομοκρατία, αρκούδες, προκλητικούς παλιάτσους που κυνηγάνε με τα αυτοκινητάκια αλλά και μισόγυμνους αλλοδαπούς –για την Ευρώπη- άντρες. Είναι ένας συνδυασμός ψυχαγωγίας και τρόμου παράλληλα. Ο Verhoeven θέλει να υποδηλώσει ότι κοινωνία που βρίσκεται συνεχώς σε ένταση είναι μια κοινωνία που εύκολα μπορεί να χειραγωγηθεί. Οι άνθρωποι μαθαίνουν να ζουν και να φοβούνται τον άλλον, είτε αυτός είναι παλιάτσος είτε μετανάστης (Morgan 2018).



Εικόνα 11. Στη διαδρομή-λαβύρινθος εμφανίζονται παλιάτσοι για να τρομάξουν το θεατή.

Η παρουσίαση της εγκατάστασης αυτής, όπως και άλλα έργα του Verhoeven, έγινε σε αρκετές χώρες. Το περιεχόμενο με το οποίο έρχονται αντιμέτωποι οι θεατές εμπνέεται από το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της χώρας που φιλοξενεί την παράσταση. Γίνεται χρήση τηλεοπτικών οθονών που τρεμοπαίζουν, στατικών κραυγών τρόμου και ενός ατέλειωτου ήχου που μεταδίδει τις ανησυχίες της σύγχρονης κοινωνίας, όπως η μεταναστευτική κρίση και ο ρατσισμός. Ουσιαστικά, οι θεατές ταξιδεύουν μέσα από το αγχωτικό τοπίο των μέσων ενημέρωσης του οποίου την αδυναμία εκμεταλλεύονται

πολιτικοί, τρομοκράτες, ψευδείς ειδήσεις. Με τον τρόπο αυτό ο Verhoeven αναγκάζει τον συμμετέχοντα να αμφισβητήσει τα ζητήματα του υποτιθέμενου φόβου γιατί ίσως να αποτελούν προϊόντα τυφλής ανησυχίας και τρομοκρατίας (Miller 2018).

4.3 Milo Rau

Ένας από τους πιο αντισυμβατικούς και φιλόδοξους θεατρικούς δημιουργούς είναι ο Ελβετός Milo Rau, ο οποίος έχει λάβει μεγάλες διακρίσεις στο χώρο του Ευρωπαϊκού θεάτρου. Ίδρυσε θεατρική και κινηματογραφική εταιρεία παραγωγής (The International Institute of Political Murder), που με τον χρόνο επικεντρώθηκε στην τεκμηρίωση παγκόσμιων ιστορικών γεγονότων και κοινωνικοπολιτικών συγκρούσεων, χρησιμοποιώντας τα μέσα της λογοτεχνίας, του κινηματογράφου και του θεάτρου. Οι παραστάσεις του συμμετέχουν σε διεθνή φεστιβάλ και τα έργα του έχουν ταξιδέψει σε περισσότερες από 30 χώρες παγκοσμίως (<http://international-institute.de/en/artistic-direction/>). Ο Rau κάνει χρήση τεχνικών του *θέατρου Ντοκουμέντο*, αντλεί και συνδέεται απευθείας με τον πραγματικό κόσμο. Αντιλαμβάνεται το θέατρό του ως πολιτικό και ερευνητικό και γι' αυτό στρέφεται σε σκληρές και τραυματικές καταστάσεις της εποχής. Πειραματίζεται, συλλέγει μαρτυρίες, έχει για πρωταγωνιστές ανθρώπους με τις αληθινές τους ταυτότητες, κάνει χρήση της τεχνολογίας, αντλεί στοιχεία από τον κινηματογράφο (Βερβεροπούλου 2016).

Μέσα από το έργο του (εκθέσεις, θεατρικά έργα, ταινίες, πολιτικές δράσεις, βίντεο-εγκαταστάσεις) έχει καταγγείλει την ομοφοβία, τα βασανιστήρια, την κατάχρηση εξουσίας, την πολιτική διαφθορά, τη βία και τον φανατισμό. Η παράσταση *Five Easy Pieces* αφορά το ταμπού της παιδοφιλίας, ενώ το *The Congo Tribunal* (παράσταση και κινηματογραφικό ντοκιμαντέρ) είναι μια ανοικτή πολιτική παρέμβαση. Στο «παρεμβατικό» αυτό έργο γίνεται λόγος για αλλαγή νόμων αλλά και εισαγωγή νέων κανόνων στην παγκόσμια οικονομία. «Από την στιγμή που η πολιτική δεν δρα τότε η τέχνη οφείλει να παρέμβει» (Rau in www.geomovies.com/interview-milo-rau/). Εισάγει νέα θεατρική φόρμα και συνδυάζει δικαστήριο και θέατρο, με ακροάσεις από πραγματικά θύματα, πολιτικά πρόσωπα, δικαστές και πρόσωπα από οικονομικούς κύκλους (Connolly 2015). Για τον Rau, το θέατρο είναι «ο χώρος όπου τα κοινωνικά

ζητήματα μετατρέπονται σε πολιτικά και όπου η κοινωνία δείχνει τον ανταγωνισμό και την τραγική φύση της» (Rau 2020).

Η πρόθεση «νέο» μπροστά από το «νέο-ρεαλιστικό» θεατρικό του ύφους, όπως το αποκαλεί και ο ίδιος, δηλώνει επανάληψη και προωθεί την ιδέα ότι το έργο του βασίζεται σε επαναλήψεις, αναπαραγωγές, απομιμήσεις στοιχεία τα οποία δίνουν την πρόσβαση στην πραγματικότητα. Τα ιστορικά γεγονότα που αναπαράγει προσπαθεί να είναι όσο το δυνατόν πιο πιστά στην πραγματικότητα. Ως εκ τούτου, κάθε μία από τις παραστάσεις του από τα έργα του είναι αποτέλεσμα μιας μακράς διαδικασίας ιστοριογραφικής, κοινωνιολογικής και δημοσιογραφικής έρευνας (LeRoy 2017).

3.1 *Five Easy Pieces*³⁹

Η παράσταση *Five Easy Pieces*, που πρωτοπαρουσιάστηκε τον Μάιο του 2016, στηρίζεται στην υπόθεση του Βέλγου κατά συρροή δολοφόνου και παιδόφιλου Marc Dutroux, ο οποίος, παρά την προηγούμενη καταδίκη του για απαγωγή και βιασμό, σκότωσε περισσότερα θύματα τη δεκαετία του 1990. Τα λάθη της αστυνομίας προκάλεσαν την οργή της βελγικής κοινωνίας. Ο Rau επιδιώκει μέσα από το έργο να δουλέψει με παιδιά, γιατί πιστεύει ότι βοηθούν πιο εύκολα να αποκαλυφθούν τα ταμπού των ενηλίκων. Θεωρεί ότι το *Μεταδραματικό Θέατρο* μπορεί να οδηγήσει έναν χαρακτήρα στο να παρουσιαστεί παιδικός. «Δεν πρέπει να υπάρχει υποκριτική αλλά πρέπει να υπάρχει πάντα ειρωνεία». Ο Rau εστιάζει στην ιδιότητα των παιδιών να είναι παράλληλα θεατρικά και αληθινά πρόσωπα, επιδιώκοντας την ταυτόχρονη παρουσία του πραγματικού και του μη πραγματικού πάνω στην σκηνή (Rau 2017).

Στο έργο, επτά παιδιά από ηλικίες 8-13 χρόνων και ένας ενήλικας ηθοποιός αναπαριστούν σκηνές από την ζωή του Dutroux. Αρχικά, τα παιδιά παρουσιάζουν τον εαυτό τους μέσα από συνέντευξη και ακολούθως παρουσιάζουν ένα μικρό κομμάτι το οποίο μπορεί να είναι ένα τραγούδι, ένας χορός μπαλέτου. Η παρουσίαση του έργου είναι σαν μια σχολική παράσταση και ο ενήλικας ηθοποιός ο σκηνοθέτης. Στη συνέχεια, τα παιδιά μέσα από μονόλογους που βασίστηκαν σε πραγματικές συνεντεύξεις επιτελούν

³⁹ Ο Milo Rau δανείστηκε τον τίτλο από μια σειρά εκπαιδευτικών ασκήσεων πιάνου για παιδιά του Igor Stravinsky, Ρώσου συνθέτη του 20^{ου} αιώνα.

διάφορους ρόλους, όπως για παράδειγμα τον πατέρα του Dutroux, τους γονείς των θυμάτων, του αστυνομικού ανακριτή (Boenisch 2019, 244).

Το έργο αναμειγνύει πολιτικά, ψυχικά και κοινωνικά ζητήματα, αφού η εξιστόρηση της ζωής του Dutroux είναι η ιστορία της ίδιας της κοινωνίας. Η επιλογή των παιδιών στο έργο εγείρει ερωτήματα όπως η ελευθερία, η αθωότητα, η εκπαίδευση, η κατάχρηση εξουσίας και η εκμετάλλευση. Όπως σε όλα τα έργα του Rau, έτσι και εδώ, γίνεται ενδελεχής έρευνα των γεγονότων και των δραματικών προσώπων. Στην περίπτωση του *Five Easy Pieces*, ο σκηνοθέτης συναντήθηκε με τον πατέρα του Dutroux, με τις οικογένειες των θυμάτων αλλά και με άλλους που συνέδραμαν στην υπόθεση (Marshall 2018). Το έργο παρουσιάζει τον Dutroux ως βασικό στοιχείο στη βελγική μεταπολεμική ιστορία. Η υπόθεση έχει γίνει ένας από τους πυλώνες της συλλογικής μυθολογίας που ορίζει τη βελγική ταυτότητα. Μέσα από το Dutroux γίνεται αφήγηση της ιστορίας του Βελγίου και εντοπίζονται πολλοί παραλληλισμοί⁴⁰ ανάμεσα στη ζωή του και την ιστορία της χώρας (Bläske, 2018). Μέσα από το δράμα αυτό, οι Βέλγοι για πρώτη φορά ένωσαν ενωμένοι⁴¹, αφού σε συλλογικό επίπεδο έχασαν την πίστη τους στα θεσμικά όργανα του κράτους.



Εικόνα 12. Τα παιδιά μπαίνουν σε ρόλους βασισμένους σε πραγματικές συνεντεύξεις.

⁴⁰ Ο Dutroux μεγάλωσε στην πρώην βελγική αποικία του Κονγκό. Δρούσε στη μεταλλευτική περιοχή κοντά στο Charleroi και η δίκη του προκάλεσε ένα τεράστιο κύμα επανάστασης της κοινωνίας ενάντια στην διεφθαρμένη ελίτ της χώρας. Τα στοιχεία αυτά θα μπορούσαν να αποτελούν μια αλληγορία της παρακμής των δυτικών αποικιών και των βιομηχανικών δυνάμεων (LeRoy 2017).

⁴¹ Το Βέλγιο ήταν πάντοτε πολιτισμικά διαιρεμένο μεταξύ Γαλλίας και Γερμανίας και ποτέ δεν λειτουργούσε ως ενιαίο κράτος. Δυστυχώς η υπόθεση του Dutroux είναι ο μοναδικός συλλογικός μύθος της χώρας.

Στην παράσταση, ο Rau κάνει χρήση βίντεο-εικόνων, με στόχο το καθρέφτισμα της ζωντανής δράσης για τη δημιουργία επαναλήψεων έτσι ώστε να εξεταστούν και να αναδημιουργηθούν τα ανθρώπινα συναισθήματα. Επιδίωξη του η «επανάληψη του παρόντος μέσα από το παρελθόν με το βλέμμα στο μέλλον». Οι ηθοποιοί εκτελούν επεισόδια μπροστά από την κάμερα ενώ ταυτόχρονα προβάλλεται η εικόνα τους και στο πίσω μέρος της σκηνής. Η διαδικασία αυτή μετατρέπει τους ηθοποιούς και τις προσωπικές τους ιστορίες σε εικόνες. Τα παιδιά μιμούνται προ-δημιουργημένες σκηνές ταυτόχρονα στην σκηνή μέσα από την ικανότητα να ερμηνεύουν συναισθήματα των ενήλικων όπως φόβο, απώλεια, ντροπή. Με το έργο αυτό, ο Rau δημιουργεί μια δυναμική φόρμα όπου οι δομές ισχύος αλλάζουν ανάμεσα στο σκηνοθέτη και τους ηθοποιούς. Συσχετίζει τη σκηνοθεσία με την παιδική κακοποίηση και επικρίνει την αναπαράσταση (Hoxha 2018).

3.2 Ο Ορέστης στη Μοσούλη

Το πιο πρόσφατο έργο του *Milo Rau*, *Ορέστης στη Μοσούλη* είναι βασισμένο στην *Ορέστεια* του Αισχύλου. Μέρος της έρευνας, των γυρισμάτων και των προβών πραγματοποιήθηκαν στη Μοσούλη του Ιράκ, η οποία μέχρι πρόσφατα ήταν υπό κατοχή του Ισλαμικού Κράτους. Για τις ανάγκες του έργου, ο Rau και η ομάδα του συνεργάστηκαν με Βέλγους ηθοποιούς – δύο από τους οποίους έχουν Ιρακινή καταγωγή και ντόπιους ερασιτέχνες ηθοποιούς, τους οποίους μύησαν στις αρχαίες ελληνικές τραγωδίες. Ακολούθως συνέθεσε μια εκδοχή προσαρμοσμένη στην απάνθρωπη πραγματικότητα του σύγχρονου Ιράκ (Παπαδόπουλος, 2019).



Εικόνα 19. Οι ηθοποιοί Susana Abdul Majid και Johan Leysen εξηγούν τις λεπτομέρειες της *Ορέστειας* στους Ιρακινούς ηθοποιούς στη Μοσούλη.

Στη σκηνή, οι Βέλγοι ηθοποιοί αλληλοεπιδρούν με τον χορό, που αποτελείται από Ιρακινούς ηθοποιούς στην οθόνη. Μαζί αποτελούν μια διαφορετική εκδοχή της *Ορέστειας*, όπου οι ζωντανές εμφανίσεις των ηθοποιών αντηχούν και αναμειγνύονται με το καταγεγραμμένο υλικό. Στις οθόνες προβάλλονται κοντινές λήψεις των ηθοποιών που εναλλάσσονται με άλλες εικόνες, είτε από την κατεστραμμένη Μοσούλη, είτε από ντόπιους Σύριους που είχαν επιλεγεί να συμμετέχουν στην παραγωγή. Αυτές οι μικρές μήκους ταινίες είναι ένας τρόπος για τον Rau να ενσωματώσει ντόπιους ηθοποιούς αλλά και να παρουσιάσει τοποθεσίες από την περιοδεία του έργου (Nieto 2020).

Η τραγωδία είναι εμφανής στο τοπίο της Μοσούλης, η οποία είναι πλέον μια πόλη ερημωμένη, με ανθρώπινες ιστορίες εξίσου τραγικές. Τα στοιχεία που κυριαρχούν το έργο είναι η εκδίκηση, η συγχώρεση, η δικαιοσύνη και ο θάνατος. Ο Rau παρουσιάζει τους θανάτους των ηρώων με εκτελέσεις, βία και στραγγαλισμό, ενώ τα σώματα σύρονται στο πάτωμα γεμάτα αίμα στα χέρια, στο δέρμα τους χωρίς κανείς να μένει καθαρός (Tripney 2019).



Εικόνα 20. Σκηνή του θανάτου με την παράλληλη προβολή.

Στο έργο αυτό όπως και σε άλλα έργα ενσωματώνει κομμάτια του αρχικού κειμένου—σε ποσοστό όχι πάνω από είκοσι τοις εκατό⁴² στο υλικό που συγκεντρώνεται από την ερευνητική ομάδα καθώς και από τους ηθοποιούς. Επιπλέον, ενσωματώνονται βίντεο μουσικής και ντοκιμαντέρ ηθοποιών που συζητούν για το έργο. Πολύ σημαντικό στοιχείο επίσης ήταν η χρήση χώρων στη Μοσούλη που χρησιμοποιήθηκαν από το Ισλαμικό Κράτος για το θάνατο άμαχου πληθυσμού. Για παράδειγμα, η σκηνή όπου ο Ορέστης φιλάει τον Πυλάδη στο στόμα πραγματοποιήθηκε σ' ένα από τα κτήρια όπου το Ισλαμικό Κράτος δολοφονούσε τους ομοφυλόφιλους (Rubin 2019). Σκηνή που σόκαρε και τους ερασιτέχνες Ιρακινούς ηθοποιούς που συμμετείχαν στο έργο. Ο Rau αναγκάστηκε να τροποποιήσει όχι μόνο τη σκηνή του φιλιού αλλά και το γεγονός ότι μια από τις γυναίκες της παράστασης θέλησε να φοράει πέπλο για να κρύψει την ταυτότητα της φοβούμενη τις αντιδράσεις της κοινωνίας.

⁴² Ένα από τα χαρακτηριστικά στο Μανιφέστου του Milo Rau για το πώς πρέπει να λειτουργεί ένα θέατρο. Είναι αναρτημένο στη σελίδα του Εθνικού Θεάτρου της Γάνδης, στο οποίο ο Rau είναι ο καλλιτεχνικός διευθυντής (<https://www.ntgent.be/en/manifest>).

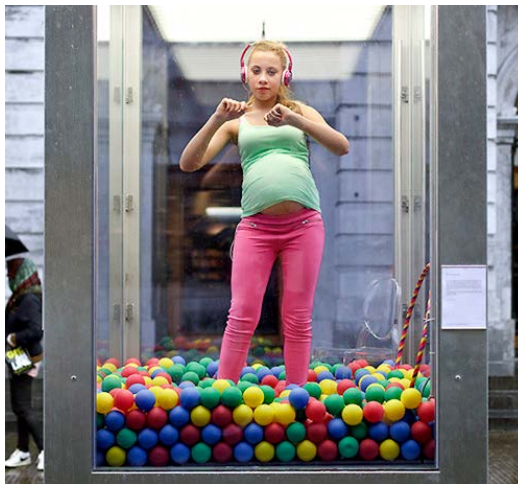


Εικόνα 13. Η αντίδραση των Ιρακινών φοιτητών θεάτρου στην σκηνή όπου Ορέστης και Πυλάδης φιλιούνται.

Μέσα από την ιδέα αυτή ο Rau επιθυμεί να επαναπροσδιορίσει το θέατρο έτσι ώστε και οι αρχαίες τραγωδίες να επανεξεταστούν μέσα στο τοπίο του 21^{ου} αιώνα, που σηματοδοτείται από τον πόλεμο και την τρομοκρατία. Στην περίπτωση αυτή αναμειγνύει την τραγωδία της Μοσούλης με την τραγωδία στο σπίτι του Ατρέα ως ένα σχόλιο για την εκδίκηση και τη δυσκολία κάθαρσης (Rubin 2019).

Επίλογος

Το πολιτικό περιεχόμενο της δραματουργίας του περασμένου αιώνα δεν αποτελεί πια σημαντικό στοιχείο του πολιτικού θεάτρου σήμερα. Αντίθετα, μέσα από την σκηνική αναπαράσταση, το πολιτικό θέατρο επιδιώκει να επηρεάσει το κοινό. Μέσα από το δρόμο που άνοιξε το *Μεταδραματικό θέατρο* όχι μόνο απορρίφθηκε το θέατρο ως χώρος ψευδαίσθησης αλλά ο λόγος τοποθετήθηκε σε ισότιμη θέση με τα υπόλοιπα θεατρικά μέσα. Πολλές φορές, αυτά τα μέσα μπορούσαν να γίνουν κατανοητά και χωρίς την παρουσία του. Όπως υποστηρίζει και ο Schechner, «το θεατρικό γεγονός αποτελεί μια σειρά από αλληλοσχετιζόμενες συναλλαγές» (Schechner 1968, 41) αλλά και ένα συνδυασμό ετερογενών μορφών έκφρασης.



Εικόνα 22. Από την εγκατάσταση *Ceci n'est pas* (Dries Verhoeven) που παρουσιάζει διάφορα αμφιλεγόμενα ζητήματα προκαλώντας την συζήτηση μεταξύ των περαστικών. Η πλατεία μετατρέπεται σε δημόσιο χώρο όπου οι άνθρωποι συζητούν θέματα κοινού ενδιαφέροντος.

Με την εμφάνιση των νέων παραστασιακών μορφών έκφρασης δεν μπορούν να βγουν ασφαλή συμπεράσματα όμως η δυναμική του δημόσιου λόγου και του συμμετοχικού θεάτρου αποτελούν την απάντηση σε ότι συμβαίνει στη σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα. Επομένως, σημαντική έκφραση του πολιτικού θεάτρου στη σύγχρονη εποχή είναι η στροφή του προς τη δημόσια σφαίρα η οποία αποτελεί θεμελιώδη παράγοντα πολιτικής κριτικής και βάση αλλαγής μέσα από τις συνειδητές και προσωπικές αποφάσεις του ανθρώπου.

Βιβλιογραφία

Ελληνόφωνη Βιβλιογραφία

Απέργη, Π. και Κακουδάκη, Τ. 2008. *Θέατρο-Θεατρική Παιδεία*. Ινστιτούτο Διαρκούς Εκπαίδευσης Ενηλίκων (ΙΔΕΚΕ).

Βανδώρος, Σ. 2015. *Εισαγωγή στις Πολιτικές Ιδεολογίες*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών.

Βερβεροπούλου, Ζ. 2016. «Από την Πράξη στη Θεωρία: Μια Συζήτηση για το νέο Θέατρο-Ντοκουμέντο», *Σκηνή* 8: 1-17.

Βερβεροπούλου, Ζ. 2016. «Δημήτρια 2016: Προς ένα Θέατρο Ουσίας», *Ο Αναγνώστης για το Βιβλίο και τις Τέχνες*.

Ευρωπαϊκό Συμβούλιο. 2008. «Ευρωπαϊκό Σύμφωνο για τη Μετανάστευση και το Άσυλο», Βρυξέλλες.

Ζώνιου, Χ. 2010. «Η Εφαρμογή των Τεχνικών του Θεάτρου: Σημεία Προσοχής» στο: Ν. Γκόβας, Χ. και Ζώνιου (επιμ). *Θεατροπαιδαγωγικά Προγράμματα με Τεχνικές Θεάτρου Φόρουμ: Διαφυγές...από κάθε Εξάρτηση – Μικρές σκηνές καθημερινής βίας*. (Αθήνα: Πανελλήνιο Δίκτυο για το Θέατρο στην Εκπαίδευση).

Καψάλης, Α. 2009. «Το “Αξίωμα” της Επιλεκτικής Μετανάστευσης ως Απάντηση στις Προκλήσεις του 21^{ου} αιώνα», *Κοινωνική Συνοχή και Ανάπτυξη* 4: 63-76.

Κογχυλάκη Ε.Β. 2014. «Το Ανίδεο Κοινό: Τακτικές Επιτέλεσης Ανάμεσα στην Τέχνη και στην Καθημερινότητα». Διατριβή, Πανεπιστήμιο Πατρών –Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών.

Κοντογιάννη, Α. 2008. «Το Διαδραστικό Θέατρο», στο: Χ. Ξενάκη, *Μαύρη Αγελάδα Άσπρη Αγελάδα: Δραματική Τέχνη στην Εκπαίδευση και Διαπολιτισμικότητα* (Αθήνα: Τόπος).

Μποζίζιο, Π. και Νταρακλίτσα, Ε. (μτφρ). 2010. *Ιστορία του Θεάτρου. Τόμος Β΄*, Αθήνα: Αιγόκερως.

- Πεφάνης, Γ.** 2012. «Σκηνές και Συμβάντα: Η Συμβαντολογία του Θεατρικού Μεταμοντερνισμού». Λευκωσία: ΑΠΚΥ.
- Πούχνερ, Ο.** 2014. *Η Επιστήμη του Θεάτρου στον 21^ο αιώνα: Σύντομος Απολογισμός και Σκέψεις για Προοπτικές*, Αθήνα: Κίχλη.
- Ρομπόλης, Σ.** 2013. «Οικονομική Κρίση και Κοινωνικό Κράτος», *Κοινωνική Πολιτική* 1: 1-14.
- Τσίχλη, Α.** 2008. *Πολιτικές και Κοινωνικές Συνιστώσες στο Ευρωπαϊκό Θέατρο του Τέλους του 20^{ου} Αιώνα: Μια Μελέτη των Performances και του Θεάτρου της Επινόησης*. Διδακτορική Διατριβή. Αθήνα: Πάντειο Πανεπιστήμιο Πολιτικών και Κοινωνικών Επιστημών.
- Τσούκαλης, Λ.** 2010. *Μια Ευρωπαϊκή Ένωση ικανή να ανταποκριθεί στην παγκόσμια εποχή: Μπορούμε να αντιμετωπίσουμε την πρόκληση;*, Αθήνα: Ελληνικό Ίδρυμα Ευρωπαϊκής και Εξωτερικής Πολιτικής (ΕΛΙΑΜΕΠ).
- Σαμπατακάκης, Γ.** 2011. «Μεταδραματικοί Προμηθείς: Από τον Heiner Müller στους Rimini Protokoll». Σε *Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου: Από τη Χώρα των Κειμένων στο Βασίλειο της Σκηνης*. 807- 818. Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών - Τμήμα Θεατρικών Σπουδών.
- Σανούδου, Χ.** 2017. «Μαύρο Κουτί στην Πλατεία Συντάγματος», *Η Καθημερινή*, 15.
- Σαραντίδη, Π.Α.** 2012. «Οι Παραστάσεις των Αρχαιόθεμων Έργων του Heiner Muller στην Ελληνική Σκηνή», Πάτρα: Πανεπιστήμιο Πάτρας.
- Χάρτνολ, Φ. και Πατεράκη, Ρ.** (μτφρ). 1980. *Ιστορία του Θεάτρου*, Αθήνα: Υποδομή.
- European Profiles A.E.**, 2007. *Το ψυχοκοινωνικό προφίλ του μετανάστη και η ένταξη του*. Αθήνα: Ινστιτούτο Μεταναστευτικής Πολιτικής (Ι.ΜΕ.ΠΟ.).
- D' Allonnes, O.R και Μπαλάσκα, Μ.** (μτφρ). 1988. «Μικρή Ιστορία της Λέξης 'Μεταμοντέρνο'» στο *Μοντέρνο-Μεταμοντέρνο*. Σμίλη.

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

- Allain, P. and Harvie, J.** 2014. *The Routledge Companion to Theatre and Performance*. New York: Routledge.
- Alston, A.** 2016. *Beyond Immersive Theatre: Aesthetics, Politics and Productive Participation*. Surrey: Palgrave MacMillan.
- Balme, C.B.** 2014. *The Theatrical Public Sphere*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Blumenthal, E.** 1984. *Joseph Chaikin: Exploring at the Boundaries of Theater*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Boenisch, P.M.** 2019. «The Hopeless Courage of Confronting Contemporary Realities: Milo Rau's 'Globally Conceived Theatre of Humanity'», in: P. Eckersall and H. Grehan (eds). *The Routledge Companion to Theatre and Politics* (London: Routledge).
- Botham, P.** 2005. «Witnesses in Public Sphere: Bloody Sunday and the Redefinition of Political Theatre», in: S.C. Haedicke, D. Heddon, O. Avraham, O. and E.J. Westlake (eds). *Political Performances: Theory and Practice* (Amsterdam: Rodopi).
- Brady, S.** 2007. «Cargo Sofia: A Bulgarian Truck Ride Through Dublin», *The Drama Review* 51: 162-167.
- Brown, K.** 2013. «Agitprop in Soviet Russia», *Constructing the Past* 14: 5-8.
- Cantrell, T.** 2013. *Acting in Documentary Theatre*. New York: Palgrave MacMillan.
- Carlson, M.** 1993. *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, From Greeks to the Present*. New York: Cornell University Press.
- Carrol, J. Jürs-Munby, K. and Giles, S.** 2013. *Postdramatic Theatre and the Political: International Perspectives on Contemporary Performance*. London: Bloomsbury.
- Case, S.E.** 1983. «Bertolt Brecht to Heiner Müller», *Performing Arts Journal* 7:94-102.
- Clark, M.W.** 2006. «Hero or Villain? Bertolt Brecht and the crisis surrounding June 1953», *Journal of Contemporary History*: 451-475.
- Cornish, M.** 2010. «Call Cutta in a Box by Rimini Protokoll», *A Journal of Performance and Art* 32: 46-52.
- Darroch, M.** 2007. «Intermedial Theatre: Technology», *Canadian Theatre Review* 96-99.

- Deák, F.** 1973. «Blue Blouse (1923-1928) », *The Drama Review* 17: 35-46.
- Deák, F.** 1973. «The Agitprop and Circus Plays of Vladimir Mayakovsky», *The Drama Review* 17: 47-52.
- Eddershaw, M.** 1996. *Performing Brecht: Forty Years British Performances*. London: Routledge.
- Ersöz, A.** 2015. «Audience-Oriented Forms of Performance in the 21st Century», *Academic Journal of Interdisciplinary Studies* 4: 31-35.
- Frontier, M.** 2002. *Theory/Theatre: An Introduction*. London: Routledge.
- Garner Jr. and Stanton B.** 1990. «Post-Brechtian Anatomies: Weiss, Bond, and the Politics of Embodiment», *Theatre Journal* 42:145-64.
- Ghanem, H.** 2016. *The Arab Spring Five Years Later: Toward Greater Inclusiveness*. Washington D.C.: Brookings Institution Press.
- Giddens, A.** 2009. «The Economic Crisis and Climate Change», in: A. Hemerijck, B. Knapen, and E. Doorne (eds). *Aftershocks: Economic Crisis and Institutional Choice* (Amsterdam: Amsterdam University Press) 201-206.
- Gray, M. Aglias, K. Howard, A. and Schubert, L.** 2015. «Perspectives on Neoliberalism for Human Service Professionals», *Social Service Review* 89: 368-392.
- Grochala, S.** 2017. *The Contemporary Political Play: Rethinking Dramaturgical Structure*. London: Bloomsbury Publishing Plc.
- Guerrero, D. G.** 2018. «The Limits of Capitalist Solutions to Climate Crisis», in: V. Satgar (ed). *The Climate Crisis: South African and Global Democratic Eco-Socialist Alternatives* (Johannesburg: Wits University Press) 30-46.
- Guillén, A.** 2012. «The Crisis Within a Crisis», *International Journal of Political Economy* 41: 41-68.
- Habermas, J.** 1991. *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Massachusetts: MIT Press.
- Heddon, D. and Milling, J.** 2016. *Devising Performance: A Critical History*. New York: Palgrave MacMillan.

- Herd, G.P.** 2011. «The Arab Spring: Challenges, Obstacles and Dilemmas», *Connections* 10: 103-120.
- Homan, S.** 2014. «Introduction: 'What have you learned today?'», *Comparative Drama* 48: 1-11.
- Innes, C. and Shevtsova, M.** 2013. *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Irmer, T.** 2006. «A search for New Realities: Documentary Theatre in Germany», *The Drama Review* 50: 16-28.
- James, N.** 1971. «The Living Theatre: Its Use of the Stage», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 29: 475-483.
- Jones, P.** 2012, «The Arab Spring: Opportunities and Implications», *International Journal* 67:447-463.
- Kalb, D.** 2000. «Localizing flows: Power, Paths, Institutions, and Networks», in: D. Kalb, R. Staring and others (eds). *The Ends of Globalization: Bringing Society Back In* (Oxford: Rowman & Littlefield Publishers) 1-9.
- Kattenbelt, C. and Chapple, F.** 2006. *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam: Rodopi.
- Kattenbelt, C.** 2008. «Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships», *Cultural Studies Journal of Universitat Jaume I* 6: 19-29.
- Kirby, M.** 1975. «On Political Theatre», *The Drama Review* 19: 129-135.
- Kushner, T.** 1997. «Note about Political Theatre», *The Kenyon Review* 19: 19-34.
- Lavender, A.** 2016. *Performance in the Twenty-First Century: Theatres of Engagement*. New York: Routledge.
- Lehmann, H.T.** 2006. *Postdramatic Theatre*. London: Routledge.
- LeRoy, F.** 2012. «Rimini Protokoll's Theatricalization of Reality», in R. Vanderbeeken, C. Stalpaert, D. Depestel and B. Debackere (eds). *Bastard or Playmate?: Adapting Theatre, Mutating Media and Contemporary Performing Arts* (Amsterdam: Amsterdam University Press) 153-160.

- Lutz, J.M and Lutz, B.J.** 2010. «Democracy and Terrorism», *Perspectives on Terrorism* 4: 63-74.
- Machon, J.** 2013. *Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*. New York: Palgrave MacMillan.
- Mally, L.** 2003. «Erwin Piscator and Soviet Cultural Politics», *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* 51:236-253.
- Mally, L.** 2003. «Exploring Soviet Culture: The Case of Agitprop Theatre», *Slavic Review* 62: 324-342.
- Malzacher, F.** 2010. «The Scripted Realities of Rimini Protokoll», in: C. Martin (ed). *Dramaturgy of the Real on the World Stage* (London: Palgrave MacMillan) 80-87.
- Malzacher, F.** 2015. *Not Just a Mirror: Looking for the Political Theatre of Today*. Berlin: Alexander Verlag.
- Mancewicz, A.** 2018. «Intermedial Performance as a Public Sphere», in: K. Arfara, A. Mancewicz and R. Remshardt (eds). *Intermedial Performance and Politics in the Public Sphere* (New York: Palgrave MacMillan) 27-42.
- Martin, C.** 2006. «Bodies of Evidence», *The Drama Review* 50: 8-15.
- Martinez, J.M.G and Martinez, M.A.N.** 2017. «The Islamic State's Political Organization. The Political Impact of Jihadist Terrorism: Consequences in the European Union», in: A. Sroka, F.C. Garrone and R.D.T Kumbrian (eds). *Radicalism and Terrorism in the 21st Century: Implication for Security* (Peter Lang AG) 261-292.
- McAuley, G.** 2005. «Site-Specific Performance: Place, Memory and the Creative Agency of the Spectator», *The Journal of the Sydney University Arts Association* 27:27-51.
- McKee, A.** 2005. *An Introduction to the Public Sphere*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McKinnie, M.** 2012. «Rethinking Site-Specificity: Monopoly, Urban Space, and the Cultural Economics of Site-Specific Performance», in: A. Birch and J. Tompkins (eds). *Performing Site-Specific Theatre: Politics, Place, Practice* (New York: Palgrave MacMillan) 21-36.
- Mee, C. L.** 1962. «The Beck's Living Theatre», *The Tulane Drama Review* 7: 194-205.
- Mitter, S. and Shevtsova, M.** 2005. *Fifty Key Theatre Directors*. Oxford: Routledge.

- Moravcsik, A.** 2012. «Europe After the Crisis: How to Sustain a Common Currency», *Foreign Affairs* 91: 54-68.
- Morlino, L. and Quaranta, M.** 2016. «What is the Impact of Economic Crisis on Democracy? Evidence from Europe», *International Political Science Review* 37: 618-633.
- Nelson, R.** 2010. «Introduction: Prospective Mapping and Network of Terms», in: S. Bay-Cheng, C. Kattenbelt, A. Lavender and R. Nelson (eds). *Mapping Intermediality in Performance* (Amsterdam: Amsterdam University Press) 13-23.
- Oddey, A.** 1994. *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook*. London: Routledge.
- Pavis, P.** 1998. *Dictionary of Theatre: Terms, Concepts and Analysis*. Toronto: University of Toronto Press.
- Pearson, M.** 2010. *Site Specific Performance*. New York: Palgrave Macmillan.
- Piscator, E. and Rorrison, H.** (trans). 1980. *The Political Theatre*. Bath: Methuen Drama.
- Ratha, D. Mohapatra, S. Silwal, A.** 2009. «Migration and Remittance Trends 2009: A Better than Expected Outcome so Far, but Significant Risks Ahead», *Migration and Development Brief* 11: 1-14.
- Schechner, R.** 1968. «6 Axioms for Environmental Theatre», *The Drama Review* 12: 41-64.
- Schulze, D.** 2017. *Authenticity in Contemporary Theatre and Performance: Make it Real*. London: Methuen Drama.
- Shank, T.** 1974. «Political Theatre as Popular Entertainment: The San Francisco Mime», *The Drama Review* 18: 110-117.
- Sharifi, A.** 2017. «Theatre and Migration: Documentation, Influences and Perspectives in European Theatre», in: M. Brauneck and ITI Germany (eds). *Independent Theatre in Contemporary Europe: Structures - Aesthetics - Cultural Policy* (Deutsche Nationalbibliothek) 321-415.
- Smolarska, Z.** 2016. «Blind Alleys in Documentary Theatre: An Analysis of the Production Process of Situation Rooms, the Multiplayer Video Piece by Rimini Protokoll Collective», *Polish Theatre Journal* 2.

- Smolarska, Z.** 2018. «Towards New Forms of Participatory Theatre». *Theatre Forum*: 84-91.
- Taylor, D.** 2009. «Augusto Boal 1931-2009», *The Drama Review* 53: 10-11.
- Tecklenburg, N. and Carter, B.** 2012. «Reality Enchanted, Contact Mediated: A Story of Gob Squad», *The Drama Review* 56: 8-33.
- Tompkins, J.** 2011. «Site-Specific Theatre and Political Engagement Across Space and Time: The Psychogeographic Mapping of British Petroleum in Platform's 'And While London Burns'», *Theatre Journal* 63: 225-243.
- Wagner, M. and Ernst, W.D.** 2010. «Portal Networking», in: S. Bay-Cheng, C. Kattenbelt, A. Lavender and R. Nelson (eds). *Mapping Intermediality in Performance* (Amsterdam: Amsterdam University Press) 173-184.
- White, G.** 2009. «Odd Anonymized Needs: Punchdrunk's Masked Spectator» in: A. Oddey, A. and C. White (eds). *Modes of Spectating* (Bristol: Intellect Books) 219-230.
- Williams, D.** 1999. *Collaborative Theatre: The Théâtre du Soleil Sourcebook*. London: Routledge.
- Wiltshire, K. and Cowan, B.** 2018. *Scenes from the Revolution: Making Political Theatre 1968-2018*. London: Pluto Press and Edge Hill University Press.
- Wojciechowski, S.** 2017. «Reasons of Contemporary Terrorism. An Analysis of Main Determinants», in: A. Sroka, F.C. Garrone and R.D.T Kumbrian (eds). *Radicalism and Terrorism in the 21st Century: Implications for Security* (Peter Lang AG) 49-70.

Ηλεκτρονική Βιβλιογραφία

Αδαμοπούλου, Β. 2018. «Το σκληρό πρόσωπο του In-yer-face Theatre», *MaxMag*, <https://www.maxmag.gr/theatro/skliro-prosopo-toy-yer-face-theatre/>.

Αρφαρά, Κ. 2014. «Το Θέατρο του Μέλλοντος», *Στέγη Ιδρύματος Ωνάση*, <https://www.onassis.org/el/whats-on/fast-forward-festival-1/>.

Δαμίγου-Παπώτη, Ν. 2014. «Μια Παρεμβατική Παράσταση στους Δρόμους της Αθήνας: Η Κάτια Αρφαρά Μιλάει για το 'No Man's Land'», *Athens Voice*, https://www.athensvoice.gr/culture/arts/67151_mia-parembvatiki-parastasi-stoys-dromouys-tis-athinas.

Ευρωπαϊκή Ένωση. «Πρωτόκολλο του Κυότο για τις Κλιματικές Μεταβολές», <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EL/TXT/?uri=LEGISSUM%3A128060>.

Ευρωπαϊκή Ένωση. 2007. «Συνθήκη της Λισσαβώνας για την τροποποίηση της Συνθήκης για την Ευρωπαϊκή Ένωση και της Συνθήκης περί ιδρύσεως της Ευρωπαϊκής Κοινότητας, υπογράφηκε στη Λισσαβώνα στις 13 Δεκεμβρίου 2007», *Επίσημη Εφημερίδα της Ευρωπαϊκής Ένωσης*, <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EL/TXT/?uri=uriserv:OJ.C .2007.306.01.0001.01.ELL&toc=OJ:C:2007:306:TOC>.

Κλεφτόγιαννη, Ι. 2014. «'Situation Rooms' (των Rimini Protokoll) Κριτική Θεάτρου», *Click At Life*, <https://www.clickatlife.gr/theatro/story/32111>.

Κολοβού, Α. 2015. «Το 2004 η Μαδρίτη ζει το Μεγαλύτερο Τρομοκρατικό Χτύπημα στην Ιστορία της Ευρώπης», *Lifo*, <https://www.lifo.gr/team/sansimera/55979>.

Ευγκάκη, Σ. 2015. «Με Αφορμή το Θάνατο της Τζούντιθ Μαλίνα: Η Ουτοπία ως πραγματικότητα», *Η Εποχή*, <http://epohi.gr/me-aformi-to-thanato-tis-tzountith-malina/>.

Ορφανού, Ν. 2011. «Αριάν Μνουσκίν: Θέατρο του Ήλιου, Μια Κολεκτίβα», *Camera Stylo Online*, <https://camerastyloonline.wordpress.com/2011/06/13/ariane-mnouchkine-theatro-tou-iliou-mia-colectiva-tis-nikis-orfanou-ef/>.

Παπαδόπουλος, Γ. 2019. «Αρχαία Τραγωδία στο πρώην 'χαλιφάτο'», *Η Καθημερινή*, <https://www.kathimerini.gr/1022354/gallery/politismos/8eatro/arxaia-tragwdia-sto-prwhn-xalifato>.

- Παριδης, X.** 2014. «Situation Rooms», *Lifo*, <https://www.lifo.gr/team/parastasi/48024>.
- Προύσαλη, Ε.** 2018. «Η Μεταμυθοπλασία στο Θέατρο», *Η Αυγή*, <http://www.avgi.gr/article/10812/8834673/e-metamythoplasia-sto-theatro>.
- Στέγη Ιδρύματος Ωνάση.** «Dries Verhoeven – Θεατρικός Δημιουργός και Εικαστικός Καλλιτέχνης », <https://www.onassis.org/el/people/dries-verhoeven>.
- Στρούμπος, Σ.** «Μπέρτολτ Μπρεχτ: Θεατράνθρωπος – Διαλεκτικός – Κομμουνιστής. Ένα ταξίδι που τελείωσε νωρίς», *Σημείο Μηδέν*, <http://simeiomiden.gr/wp-content/uploads/Berthold-Brecht.pdf>.
- Alderman, L. and Yardley, J.** 2015. «Paris Terror Attacks Leave Awful Realization: Another Massacre», *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/2015/11/14/world/europe/paris-terror-attack.html>.
- Anderson, R.** 2015, «What exactly is Immersive, Interactive, Participatory or Playing Theatre, anyway?», *Playing at Plays*, <https://playingatplays.wordpress.com/2015/02/05/what-exactly-is-immersive-interactive-participatory-or-playing-theatre-anyway/>.
- Bläske, S.** 2018. «Interview with Milo Rau about the Background to Five Easy Pieces», *WayBack Machine*, <https://web.archive.org/web/20180217103112/http://www.kfda.be/en/program/five-easy-pieces>.
- Blast Theory.** <https://www.blasttheory.co.uk/>.
- Blumenthal, R.** 2003. «Joseph Chaikin 67: Actor and Innovative Director», *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/2003/06/24/nyregion/joseph-chaikin-67-actor-and-innovative-director.html>.
- Bracco, T.** 2008. «The Power of Political Theatre», *The Brooklyn Rail*, <https://brooklynrail.org/2008/09/theater/the-power-of-political-theater>.
- Bum Bum Train.** <http://www.bumbumtrain.com/>.
- Campbell, D. and Laville, S.** 2005. «British Suicide Bombers Carried out London Attacks, say Police», *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/uk/2005/jul/13/july7.uksecurity6>.

- Connolly, K.** 2015. «The Most Ambitious Political Theatre Ever Staged? 14 Hours at the Congo Tribunal», *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/world/2015/jul/01/congo-tribunal-berlin-milo-rau-political-theatre>.
- Culture Now Team.** 2010. «Rimini Protokoll – Ο Προμηθέας στην Αθήνα», *Culture Now*, <https://www.culturenow.gr/rimini-protokoll-o-promitheas-stin-athina/>.
- Diamond, L.** 1999. «Joseph Chaikin», *Bomb Magazine*, <https://bombmagazine.org/articles/joseph-chaikin/>.
- Eckert, S.** 2017. «What is Immersive Theatre?», *Contemporary Performance*, <https://contemporaryperformance.com/2017/12/09/immersive-theater/>.
- Gillinson, M.** 2013 «Interactive Theatre: Five Rules of Play from an Audience Perspective», *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/culture-professionals-network/culture-professionals-blog/2013/jan/17/interactive-theatre-rules-audience-perspective>.
- Gob Squad.** <https://www.gobsquad.com/>.
- Gordon, R.** 2017. «Brecht, Interruptions and Epic Theatre», *British Library*, <https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/brecht-interruptions-and-epic-theatre>.
- Hand, W.** 2019. «Power Plays: Cutting Edge Political Theatre in Germany», *HowlRound*, <https://howlround.com/power-plays>.
- Hoxha, F.** 2018. «The Use of Children in Milo Rau’s ‘Five Easy Pieces’: Exploitation, or Confrontational Theatre?», *The Theatre Times*, <https://thetheatretimes.com/the-use-of-children-in-milo-raus-five-easy-pieces-exploitation-or-confrontational-theatre/>.
- International Institute of Political Murder – IIPM.** «Milo Rau», <http://international-institute.de/en/artistic-direction/>.
- Kaegi, S.** 2016. «Interview with Rimini Protokoll», *Goethe Institut*, <https://www.goethe.de/ins/us/en/kul/sup/sen/tsi/irp.html>.

Koczy, D. 2015. « ‘...Faces Behind the Numbers’: Rimini Protokoll and Daniel Koczy Discuss 100% City», *Contemporary Theatre Review*, <https://www.contemporarytheatrereview.org/2015/rimini-protokoll-100-percent-city/>.

LeRoy, F. 2017. «The Documentary Doubles of Milo Rau», *The Theatre Times*, <https://thetheatretimes.com/documentary-doubles-milo-rau/>.

Lifo Team. 2014. «No Man’s Land του Ντρισ Φερχόφεν στο Μοναστηράκι: Μια Περφόρμανς - Διαδρομή μέσα από τα Μάτια των Ξένων», *Lifo*, <https://www.lifo.gr/team/diagonios/48228>.

Manzoor, S. 2012. «100% London Tells the Capital’s Story Through its Inhabitants», *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/culture/2012/jun/29/100-per-cent-london-theatre-hackney-empire>.

Marshall, A. 2018. «Is Milo Rau Really the Most Controversial Director in Theatre?», *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/2018/10/03/theater/milo-rau-ntgent-controversy.html>.

Miller, B. 2018. «Review of Phobiarama (The Netherlands) Lift 2018», *London Theatre 1*, <https://www.londontheatre1.com/reviews/review-phobiarama-the-netherlands-lift-2018/>.

Morgan, F. 2018. «Review: Phobiarama (Lift)», *What’s On Stage*, <https://www.whatsonstage.com/london-theatre/reviews/phobiarama-lift-dries-verhoeven-kings-cross-46790.html>.

Nieto, A. H. 2020. «Milo Rau: A Controversial Stage Director Visits Madrid», *The Theatre Times*, <https://thetheatretimes.com/milo-rau-a-controversial-stage-director-visits-madrid/>.

Parenteau, E. 2017. «How do you Solve a Problem Like Documentary Theatre?», *American Theatre*, <https://www.americantheatre.org/2017/08/22/how-do-you-solve-a-problem-like-documentary-theatre/>.

Punchdrunk. <https://www.punchdrunk.org.uk/>.

Rau, M. «Interview: Milo Rau», Interview to Mariangela Matonte, *GeoPolitics*, <https://www.geomovies.com/interview-milo-rau/>.

- Rau, M.** 2017. «Milo Rau: 'I'm Actually Not Trying to Break any Taboos'», Interview to Bella Todd. *What's On Stage*, <https://www.whatsonstage.com/brighton-theatre/news/milo-rau-interview-sick-festival-five-easy-pieces-43001.html>.
- Rau, M.** 2020. «Interview with Milo Rau», *Spring Utrecht*, <https://springutrecht.nl/news-more/interview-with-milo-rau?language=>.
- Reuben, O. and Pawar, R.** 2012. «What is Interactive Theatre», *Times of India*, <https://timesofindia.indiatimes.com/What-is-Interactive-theatre/articleshow/12392571.cms>.
- Rimini Protokoll.** <https://www.rimini-protokoll.de/website/en>.
- Rubin, A.** 2019. «Can a Greek Tragedy Help Heal a Scarred City?», *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/2019/04/17/theater/orestes-in-mosul-milo-rau.html>.
- Ruhrtriennale.** 2014. *Interview with D. Wetzel, H. Haug (Rimini Protokoll) and D. Huber (Bühnenbild) about Situation Rooms*, <https://www.youtube.com/watch?v=4FgZ31nFTal>.
- Schmidt, T.** 2017. «The Post-Dramatic Turn in German Theatre», *HowlRound*, <https://howlround.com/post-dramatic-turn-german-theatre>.
- She She Pop.** <https://sheshepop.de/en/>.
- Sidiropoulou, A.** 2019. «City Narratives in European Performances of Crisis: The Examples of Athens and Nicosia», *Critical Stages*, <http://www.critical-stages.org/20/city-narratives-in-european-performances-of-crisis-the-examples-of-athens-and-nicosia/>.
- Sierz, A.** «In Yer Face Theatre», <http://www.inyerfacetheatre.com/>.
- Tate.** «Participatory Art», <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/participatory-art>.
- Tripney, N.** 2019. «Orestes in Mosul Review at National Theatre, Belgrade – 'Bold, Audacious Theatremaking'», *The Stage*, <https://www.thestage.co.uk/reviews/2019/orestes-in-mosul-review-at-national-theatre-belgrade-bold-audacious-theatremaking/>.
- Verhoeven, D.** 2015. «The Mirror of Public Space: Interview with Dries Verhoeven», Interview with Liesbeth Groot Nibbelink, https://driesverhoeven.com/wp-content/uploads/2015/08/Groot-Nibbelink_The-mirror-of-public-space_-excerpt.pdf.
- Verhoeven, D.** 2020. «Interview with Dries Verhoeven», *Spring Utrecht*, <https://springutrecht.nl/news-more/interview-dries-verhoeven--10272>.