

ΑΡΧΙΖΟΝΤΑΣ ΑΠΟ ΤΟ ΤΕΛΟΣ

Οι πρώτες σκέψεις

Η ιδέα για τη συγγραφή αυτού του βιβλίου γεννήθηκε τον Μάιο του 2006 από την κοινή επιθυμία μας να δημοσιεύσουμε στα ελληνικά τις διδακτορικές διατριβές μας,¹ τις οποίες είχαμε καταθέσει, λίγα χρόνια πριν, σε πανεπιστήμια της Αγγλίας και της Γερμανίας. Οι διατριβές αφορούσαν τις σύγχρονες παραστάσεις αρχαίου ελληνικού δράματος και το ανδαλουσιανό φλαμένκο² και είχαν στηριχθεί σε επιτόπιες

1. Αδημοσίευτη διατριβή: Lalioti, Vassiliki, 2002, *Social memory and ethnic identity: ancient Greek drama performances as commemorative ceremonies* και Paparavlou, Maria, 2000, *Der Flamenco als Präsentation von Differenz. Gitanos und Mehrheitsbevölkerung in ethnologischer Perspektive*, Göttingen, Cuviller Verlag.

2. Ο ισπανικός όρος flamenco επιλέγεται να αποδοθεί στα ελληνικά ως «φλαμένκο» –και όχι όπως προτείνεται στα λεξικά «φλαμέγκο»– καθώς αυτή η γραφή έχει επικρατήσει στην ελληνική

έρευνες που πραγματοποιήσαμε στην Αθήνα και στη Jerez de la Frontera της Ισπανίας αντίστοιχα. Η αρχική σκέψη μας ήταν να μεταφράσουμε τα κείμενα των διατριβών, να τα επικαιροποιήσουμε και να τα προσαρμόσουμε στη μορφή που απαιτεί η έκδοση ενός συλλογικού τόμου. Αυτό που θα συνέδεε δύο φαινομενικά ασύνδετα μεταξύ τους καλλιτεχνικά είδη και πολιτισμικές παραδόσεις θα ήταν η ένταξή τους στο πλαίσιο της θεωρίας της επιτέλεσης και η προσέγγισή τους ως επιτελέσεις μνήμης και διαδικασίες συγκρότησης εθνικών και εθνοτικών ταυτοτήτων. Την εποχή εκείνη, ωστόσο, δεν είχαμε ιδέα πού θα μας οδηγούσε αυτό το ταξίδι.

Το πρώτο βήμα για την πραγματοποίηση αυτού του στόχου ήταν να μελετήσουμε η μία τη διατριβή της άλλης. Από τη μελέτη αυτή προέκυψαν ορισμένα θέματα που ήταν κεντρικής σημασίας για κάθε εθνογραφία, στα οποία σκεφτήκαμε τότε ότι θα μπορούσε να εστιάσει το νέο, κοινό μας έργο: α) οι ομάδες των ανθρώπων οι οποίες μας απασχόλησαν (Gitanos³ από την πόλη Jerez της Ανδαλουσίας που ασχολούνται με το φλαμένκο / έλληνες συντελεστές της παράστασης της *Λυσι-στράτης* από το Εθνικό Θέατρο) δεν αντιμετώπιστηκαν *per se*, αλλά στο πλαίσιο των αλληλεπιδράσεών τους με άλλες ομάδες (Gitanos-μη Gitanos, Έλληνες-ξένοι), β) το θέατρο και το φλαμένκο συνιστούσαν για τους τελεστές τους πολύ σημαντικά διαφοροποιητικά στοιχεία του εθνικού/εθνοτικού

βιβλιογραφία περί φλαμένκο μουσικής και χορού όπως και στις φλαμένκο χορευτικές εκδηλώσεις που πραγματοποιούνται κατά καιρούς στην Ελλάδα.

3. Gitano (προφέρεται χιτάνο) είναι ο ισπανικός όρος για τον Τσιγγάνο.

“εαυτού” από τον “άλλο”, γ) το ζήτημα της προέλευσης/καταγωγής του φλαμένκο και του αρχαίου δράματος ήταν κυρίαρχο, δ) το φλαμένκο και το αρχαίο δράμα ως πολιτισμικά κεφάλαια εξαργυρώνονταν σε χρήμα, είτε μέσω του τουρισμού είτε ως μέσο βιοπορισμού, ε) οι εορταστικές εκδηλώσεις της άνοιξης στη Jerez και το Φεστιβάλ Επιδαύρου αποτελούσαν κοινωνικές σκηνές επιτέλεσης, προβολής, μνήμης και συγκρότησης εθνικών και εθνοτικών ταυτοτήτων, στ) οι λόγοι περί ιστορίας, ηθικής και αισθητικής εμφανίζονταν άρρηκτα συνδεδεμένοι, τόσο στο πλαίσιο του φλαμένκο όσο και του αρχαίου ελληνικού δράματος και ζ) στο λόγο των συνομιλητών μας το πολιτισμικό (φλαμένκο/θέατρο) αναγόταν στο βιολογικό (αίμα).

Εκτός από το να μελετάμε η μία τη δουλειά της άλλης, αρχίσαμε να συναντιώμαστε τακτικά και να συζητάμε για τις εμπειρίες μας από τις επιτόπιες έρευνες. Γίναμε, αν είναι δόκιμο κάτι τέτοιο, η μια “συνομιλήτρια/πληροφορήτρια” της άλλης και αφεθήκαμε να ανακαλύψουμε εκ νέου τα πεδία των επιτόπιων ερευνών μας, αλλά και τους κόσμους του φλαμένκο και του αρχαίου δράματος. Τις συζητήσεις μας μονοπωλούσε για αρκετό διάστημα η πρόσληψη του αυτονόητου της πολιτισμικής συνέχειας από τους συνομιλητές μας και η αναγωγή της συνέχειας αυτής στη βιολογία (αίμα, κύτταρο, σώμα). Στο ευρύτερο θεωρητικό πλαίσιο της συγκρότησης της ταυτότητας, που κυριαρχούσε τότε στη σκέψη μας, το αρχαίο δράμα, κατάλοιπο ενός ένδοξου πολιτισμού του παρελθόντος, λειτουργούσε ως μέσο νομιμοποίησης της μοναδικότητας των μελών της ομάδας αυτής και διαφοροποίησής τους από άλλες. Αντίστοιχα, ο λόγος περί του φλαμένκο στην Ανδαλουσία, είτε προερχόταν από τους Gitanos είτε από

τους μη Gitanos, διέπετο από την ίδια λογική: επιβεβαίωνε την πολιτισμική συνέχεια μιας εθνοτικής ομάδας, διαφοροποιώντας την ταυτόχρονα από άλλες. Βασικό επιχείρημα των συνομιλητών ήταν ότι το φλαμένκο δεν μαθαίνεται, το φλαμένκο κληρονομείται, το φλαμένκο κυλάει στο αίμα. Ακριβώς όπως το αρχαίο ελληνικό δράμα. Το κλίμα εμπιστοσύνης και αποδοχής που δημιουργήθηκε σιγά σιγά μεταξύ μας άρχισε, ωστόσο, να μας δημιουργεί την ανάγκη να πειραματιστούμε με νέους τρόπους προσέγγισης του υλικού μας. Για να πειραματιστούμε, όμως, έπρεπε να αναγνωρίσουμε τα όρια της μέχρι τότε έρευνας και της γραφής μας.

Αναγνωρίζοντας τα όρια

Εκτός από τις βασικές θεωρητικές παραδοχές μας, την ίδια περίοδο αρχίσαμε να συζητάμε το ζήτημα της μεθοδολογίας της επιτόπιας έρευνας. Σκεφτόμασταν ότι στην πραγματικότητα έχουμε να κάνουμε με δύο έρευνες. Η πρώτη έρευνα έγινε πριν από δέκα περίπου χρόνια, όταν ήμασταν στο πεδίο, και η δεύτερη γινόταν τώρα, όσο καιρό ασχολούμαστε με αυτό το βιβλίο. Όσον αφορά το τότε, μας προέκυπτε η ανάγκη να βρούμε τρόπους να αναδειχθεί στο κείμενό μας η ίδια η επιτόπια, η οποία σε μεγάλο βαθμό επηρεάστηκε, αν όχι καθορίστηκε, από τη σχέση που είχαμε ως ερευνήτριες με τους ανθρώπους με τους οποίους δουλέψαμε και με την ίδια την επιστήμη μας. Όσον αφορά το σήμερα, θέλαμε να αναδείξουμε την ίδια τη διαδικασία της συγγραφής αυτού του βιβλίου, την ανάγνωση με αναστοχαστική διάθεση των ημερολογίων και του υλικού που συλλέξαμε τότε, καθώς και των

κειμένων των διατριβών μας. Να δώσουμε έμφαση στον διαλογικό αναστοχασμό, στον αναστοχασμό που προέκυπτε από τον μεταξύ μας διάλογο, αλλά και από το διάλογο της καθεμίας ανάμεσα στον σημερινό και στον χτεσινό της εαυτό που αναδύοταν από τα υπάρχοντα κείμενα. Να απαντήσουμε στο ερώτημα “με ποιον τρόπο και για ποιο λόγο μαζί σήμερα;”.

Μπήκαμε λοιπόν πολύ γρήγορα στην κεκτημένη και κατεστημένη λογική της επιστημονικής συγγραφής μιας κριτικής ανασκόπησης των βασικών θεωρητικών ρευμάτων που επηρέασαν και διαμόρφωσαν μέχρι σήμερα το τοπίο της μεθοδολογίας και της συγγραφής μιας επιτόπιας έρευνας. Διαβάζαμε εθνογραφίες που δημοσιεύθηκαν μετά το 2000 και διαπιστώσαμε ότι, ακόμα και οι μελετητές που εντάσσουν το έργο τους εντός του ρεύματος της Νέας Εθνογραφίας, και φαίνεται να έχουν υιοθετήσει αρκετά από τα κειμήλια και τις προκλήσεις της, ξεκινούν συχνά με ένα μεγάλο απρόσωπο θεωρητικό κείμενο, το οποίο αποξενώνει και κουράζει τον αναγνώστη που ανυπομονεί να διαβάσει για ανθρώπινες παρουσίες και σχέσεις.⁴ Σε αυτές τις δύσπεπτες εισαγωγές μέγας απών είναι και πάλι ο συγγραφέας, ο λόγος του οποίου συνεχίζει, παρά τις προγραμματικές δηλώσεις, να είναι αποστασιοποιημένος και αντικειμενικός, ο λόγος της αυθεντίας. Έτσι, αποφασίσαμε να μη γράψουμε μια τέτοιου είδους εισαγωγή, αλλά να προσπαθήσουμε σε όλο το βιβλίο να διατηρήσουμε το ίδιο ύφος αμεσότητας που από την αρχή ήταν στόχος μας. Να μιλήσουμε για τους λόγους που μας οδήγησαν να γράψουμε έτσι όπως γράψαμε το βιβλίο αυτό. Να μιλή-

4. Βλ. για παράδειγμα Geurts 2002, Becker 2004, Cottrell 2004, Mendoza 2000.

σουμε για τους λόγους για τους οποίους οι επιλογές γραφής που κάναμε μας ενθουσίασαν και μας ενέπνευσαν, μας απελευθέρωσαν από τις δεσμεύσεις συγγραφής ενός αυστηρά επιστημονικού κειμένου και μας άφησαν να “λογοτεχνήσουμε”, να αναστοχαστούμε, να θυμηθούμε τους ανθρώπους των επιτόπιων ερευνών μας, να τους γνωρίσουμε κατ’ αρχάς η μία στην άλλη και στη συνέχεια στους αναγνώστες αυτού του βιβλίου.

Οι παραπάνω σκέψεις μας είχαν ως αφετηρία τους προβληματισμούς που εκφράστηκαν από το 1985 και μετά και εντάσσονται στο ρεύμα της Νέας Εθνογραφίας. Η ίδια η εθνογραφική εμπειρία και η παρουσίασή της στο αναγνωστικό κοινό συγκρότησε έναν συστηματικό θεωρητικό προβληματισμό. Βιβλία όπως των Clifford και Marcus (1986), Marcus και Fischer (1986), Fabian (1983), Myerhoff και Ruby (1982), καθώς και μια σειρά άρθρων στα περιοδικά *Current Anthropology*, *Annual Review of Anthropology*, *Dialectical Anthropology*⁵ άσκησαν συστηματική κριτική στις μέχρι τότε θεωρητικές και μεθοδολογικές επιλογές ολόκληρου του κλάδου της ανθρωπολογίας. Η κρίση της αναπαράστασης (crisis of representation), όπως αποκαλείται, κλόνισε τα θεμέλια του θετικισμού και του εθνογραφικού ρεαλισμού στο επίπεδο της γραφής. Συζητήθηκαν κριτικά η ρητορική κατασκευή της αυθεντίας του ερευνητή στα εθνογραφικά κείμενα και η ποιητική και αισθητική της ίδιας της γραφής. Κύριο ζητούμενο αποτέλεσε η ανάδειξη της εμπειρικής και επικοινωνιακής διάστασης της εθνογραφίας. Η Νέα Εθνογραφία (τότε ονομαζόταν

5. Βλ. ενδεικτικά, Marcus και Gushman 1982, Maranhao 1986, Fernandez 1987.

Πειραματική Ανθρωπολογία) πρότεινε την ανατροπή της έως τότε καθεστηκυίας ρητορικής στο χώρο της εθνογραφίας και οραματίστηκε μια νέα ανθρωπολογία, η οποία θα αποκαθίλωνε τον επιστημονικό ρεαλισμό και στη θέση του θα εγκαθιστούσε τις εθνογραφίες ως «πράξεις ερμηνείας» (Clifford και Marcus 1986). Από τότε, ωστόσο, πέρασαν είκοσι χρόνια και σήμερα είμαστε στην πλεονεκτική θέση όχι μόνο να “δικαιούμαστε να ομιλούμε”, αλλά να είμαστε υποχρεωμένοι να ομιλούμε για ζητήματα όπως οι τρόποι ανάδυσσης του αντικειμένου έρευνας μέσα στο πεδίο, ο διαλογικός και διυποκειμενικός χαρακτήρας της επιτόπιας έρευνας, η αναπόφευκτη εμπλοκή του ερευνητή στο πεδίο (ενσώματη-ψυχική-νοητική) και οι περιορισμοί που επιβάλλει ή οι απρόβλεπτες προοπτικές που ανοίγει η εμπλοκή αυτή.⁶

Διαβάζοντας, λοιπόν, τα ημερολόγια των επιτόπιων ερευνών μας, διαπιστώσαμε πως η έρευνα δεν ήταν όλη εκεί. Η επιτόπια έρευνα ήταν πολύ περισσότερα πράγματα από τα λόγια των ανθρώπων και τις καταγεγραμμένες εντυπώσεις και παρατηρήσεις μας. Το μπαουλάκι της μνήμης είχε μέσα, εκτός από τις σημειώσεις πεδίου, τις αισθήσεις και τα συναισθήματα που μας δημιούργησε η ίδια η διαδικασία της έρευνας και οι άνθρωποι που ζήσαμε μαζί τους, τις κουβέντες που δεν ειπώθηκαν, τις εικόνες που δεν φωτογραφήθηκαν. Καθετί που βγάλαμε από τη μνήμη μας το μοιραζόμασταν, το παρουσιάζαμε η μία στην άλλη, το συνδέαμε με όσα η άλλη γνώριζε και το κάναμε να έχει νόημα για εκείνη. Και όταν πια τελειώσαμε, νιώσαμε έντονα την ανάγκη να γράψουμε για

6. Για μια σχετική συζήτηση περί μεθοδολογίας στο χώρο της εθνομουσικολογίας, βλ. Barz και Cooley 2008.

αυτό το νέο σώμα, όπως ακριβώς σχηματιζόταν μπροστά στα μάτια μας. Απελευθερωμένες σε μεγάλο βαθμό από τις συμβάσεις της γραφής των διδακτορικών διατριβών, νιώσαμε έτοιμες να διατυπώσουμε σκέψεις και αμφιβολίες, είτε για τις θεωρητικές επιλογές είτε για τους τρόπους με τους οποίους πραγματοποιήσαμε τις επιτόπιες έρευνές μας. Και με τη μαγική ιδιότητα της τέχνης (του γραπτού λόγου στην περίπτωση μας) μετασχηματίσαμε το σώμα της επιτόπιας έρευνας στο τώρα με τα υλικά του τότε.

Ο τρόπος γραφής των επιτόπιων ερευνών είναι ιδιαίτερος στο πρώτο και στο τρίτο κεφάλαιο αυτού του βιβλίου, όχι μόνο επειδή εμείς είμαστε διαφορετικές, αλλά και γιατί οι συνθήκες του κάθε πεδίου ήταν διαφορετικές. Στο πρώτο κεφάλαιο, το κείμενο στηρίζεται στο ημερολόγιο από την επιτόπια που έγινε στην Αθήνα στη διάρκεια της προετοιμασίας για το ανέβασμα μιας παράστασης της *Λυσιστράτης* του Αριστοφάνη από το Εθνικό Θέατρο, καθώς και στο υλικό των συνεντεύξεων με τους συντελεστές της. Το γεγονός ότι το μεγαλύτερο μέρος της έρευνας διαδραματίστηκε μέσα σε ένα θέατρο, ως παράσταση μέσα σε μία άλλη παράσταση, μας οδήγησε στην περιγραφή αυτής της διαδικασίας με τη μορφή θεατρικού έργου. Έτσι, οι τρεις πράξεις (με τις σκηνές που περιλαμβάνει η καθεμία) αναφέρονται σε τρεις φάσεις της ίδιας της έρευνας –είσοδος στο πεδίο, κύρια φάση και έξοδος– με τις δυσκολίες και τις ιδιαιτερότητές της. Η παρουσίαση των προσώπων του έργου, οι περιγραφές του σκηνοικού, των ενδυμάτων, των σκηνοθετικών οδηγιών και των διαλόγων ανάμεσα στους συνομιλητές, καθώς και ανάμεσα στους συνομιλητές και στην ερευνήτρια, που σε μεγάλο βαθμό μεταφέρονται σχεδόν αυτούσιοι από το πεδίο, έχουν στόχο να αναδει-

χθούν ως μεθοδολογικά εργαλεία και όχι ως συγγραφική τεχνική. Τα αφηγηματικά μέρη είναι γραμμένα στον αόριστο με μια αναστοχαστική διάθεση, ενώ τα διαλογικά είναι γραμμένα στον ενεστώτα. Συνολικά, αυτή η δραματική διάσταση⁷ του κειμένου αποσκοπεί στην ανάδειξη των συμμετεχόντων (ερευνήτρια και συνομιλητές) ως πρόσωπα και όχι μόνο ως “φωνές”, με διάθεση έκθεσης των μεταξύ τους σχέσεων. Μέσα από την έμφαση που δίνεται στον διανθρώπινο και διυποκειμενικό χαρακτήρα της επιτόπιας έρευνας, στόχος είναι να καταστούν όλοι υποκείμενα και όχι αντικείμενα της έρευνας. Στο τρίτο κεφάλαιο, διατηρήσαμε τη χρονική ακολουθία της ίδιας της επιτόπιας έρευνας στην Ανδαλουσία (Jerez de la Frontera) και επικεντρώσαμε στις σχέσεις ανάμεσα στους ανθρώπους εκείνους που, με ποικίλους τρόπους, άλλοτε θετικά και άλλοτε συγκρουσιακά, η ερευνήτρια ήρθε σε επαφή, γνώρισε και έζησε μαζί τους ένα κομμάτι της ζωής της. Δώσαμε έμφαση στη ζωγραφική των πορτρέτων των πρωταγωνιστών με μια διάθεση αποκάλυψης των δυσκολιών, των απογοητεύσεων, των στιγμών ανακούφισης και ανθρώπινης ζεστασιάς, των στιγμών αμηχανίας. Αυτός ο τρόπος γραφής μοιράζεται πολλά με τη γραφή ενός ψυχολογικού μυθιστορήματος (ο Stoller κάνει λόγο για πρόζα [Stoller 1989]), κάποιες στιγμές περισσότερο αυτοβιογραφικό και άλλες λιγότερο. Το “εγώ” της συγγραφέα εμφανίζεται χρονικά και ερμηνευτικά σε τρία επίπεδα: α) αναφορικό, δηλαδή μέσα από την παράθεση ατούσιων κομματιών από τις σημειώσεις που κρατήθηκαν στη

7. Πρώτες απόπειρες μιας τέτοιας συγγραφικής τεχνικής, βλ. Rabinow 1977, Riesman 1977, Crapanzano 1980, Dwyer 1982, Stoller 1989.

διάρκεια της έρευνας, τα οποία κλείνουν με τη φράση “Τέλος αποσπάσματος γραπτής μνήμης”, β) ανακλητικό, δηλαδή το “εγώ” του σήμερα περιγράφει τους ανθρώπους του τότε με υλικό της μνήμης που δεν είχε αποτυπωθεί σε κανένα μέσο συντήρησής της, αλλά ανασύρθηκε μέσα από τη διαδικασία της ίδιας της γραφής και γ) αναστοχαστικό, δηλαδή το “εγώ” του σήμερα εμφανίζεται να ξανασκέφτεται όσα έζησε τότε και να τα ερμηνεύει με διαφορετικό τρόπο. Κανένα όμως από αυτά τα “εγώ” του κειμένου δεν στέκεται μετέωρο στη μοναξιά της αυτοαναφορικότητάς του. Τα “εγώ” εκείνα, που συνδέουν τον σημερινό εαυτό της συγγραφέα με το τότε, διαμορφώθηκαν στη σχέση της με τους ανθρώπους της επιτόπιας, ποτέ ανεξάρτητα. Διαμορφώθηκαν στην απέραντη καθημερινότητα με την Cristina⁸, στην ανακούφιση με τους ανθρώπους της reña, στη δυσπραγία με τον Paco, στην εξωτική περιέργεια με τη Rafaela, στη σωτηρία του ρομαντισμού με την Carmen. Το “εγώ” του σήμερα διαμορφώθηκε από την ισότιμη και ανεμπόδιστη σχέση ανάμεσά μας, ανάμεσα στις δύο συγγραφείς αυτού του βιβλίου. Ολόκληρος ο εαυτός μας, μέσα στην αποσπασματικότητά του, υπήρξε και υπάρχει μέσα στη διυποκειμενικότητα και συγχρόνως μέσα στη συνεχή ροή της γνωστής και άγνωστης, συνειδητής και ασυνείδητης πλευράς του.

8. Για λόγους ανωνυμίας των συνομιλητών μας, τα ονόματα που χρησιμοποιούμε στο βιβλίο δεν είναι τα πραγματικά.

Διευρύνοντας τα όρια

Αφού ολοκληρώσαμε τη συγγραφή των κεφαλαίων που αφορούν τις επιτόπιες έρευνες και έχοντας κάνει πάλι μέρος της καθημερινότητάς μας τους ανθρώπους του φλαμένκο και του αρχαίου δράματος, νιώσαμε ότι βρισκόμασταν μπροστά σε κάτι καινούριο. Η νέα επαφή μας με τους ανθρώπους, έστω και αν ο ημερολογιακός χρόνος της παρουσίας μας στο πεδίο ήταν πρωθύστερος αυτού της γραφής (άλλωστε πάντα έτσι δεν είναι;), αλλά και ο μεταξύ μας αναστοχαστικός διάλογος οδήγησαν σε μία αποκάλυψη που αφορούσε τα όρια της μέχρι τότε ερμηνείας του εθνογραφικού υλικού. Στο πλαίσιο της εκπόνησης των διατριβών, είχαμε ερμηνεύσει την πρόσληψη της αιματοσυγγενικής σχέσης των συνομιλητών μας με το αρχαίο δράμα και το φλαμένκο ως έναν “θεσμοθετημένο” λόγο που εκφράζει εμπειρίες και αναπαριστά την πραγματικότητα με εθνικούς/εθνοτικούς όρους. Με τη συμβολή αυτού του λόγου, είχαμε θεωρήσει ότι το αρχαίο δράμα και το ανδαλουσιανό φλαμένκο αναπαράγουν και ενισχύουν την ιδεολογία (της εθνικής και εθνοτικής ταυτότητας), της οποίας η ιστορική και πολιτισμική συνέχεια αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο (Zerubavel 1995). Μήπως όμως δεν είναι μόνο έτσι τα πράγματα; Μήπως η φράση “γιατί κυλά στο αίμα μας” δεν εκφράζει την αυθαίρετη αναγωγή του πολιτισμικού (δηλαδή της πολιτισμικής ταυτότητας) στο βιολογικό; Μήπως θα μπορούσαμε να αναδείξουμε τον πλούτο της συλλογικά βιωμένης εμπειρίας των ανθρώπων εντάσσοντας τη ρητορική και την πρακτική τους σε ένα νεότερο θεωρητικό πλαίσιο, το οποίο αφορά το σώμα όχι ως εργαλείο, αλλά ως διαμορφωτή του πολιτισμού;

Ανθρωπολογία και σώμα

Προσεγγίζοντας τη βιβλιογραφία, όπου από το 1980 και ιδιαίτερα από το 1990 και μετά υπάρχει έντονη στροφή προς τη μελέτη του σώματος και των αισθήσεων, διαπιστώσαμε ότι θα μπορούσε να εμπλουτίσει και να δώσει νέα ώθηση στην ερμηνεία του υλικού μας. Εκκινώντας από τη θεωρία της πρακτικής (Ortner 1984, De Certau 1980), το θεωρητικό και αναλυτικό σημείο εστίασης για τις κοινωνικές επιστήμες τοποθετείται στην καθημερινή ζωή και στους τρόπους (τακτικές και στρατηγικές) που οι άνθρωποι υιοθετούν συνειδητά ή ασυνείδητα (Bourdieu 1990), νοητικά ή/και σωματικά, προκειμένου να αντεπεξέλθουν στις απαιτήσεις της ζωής τους. Η εμπειρία του σώματος ως κάτι από το οποίο εξαρτώνται στάσεις και νοοτροπίες, που συχνά θεωρούνται αφηρημένα νοήματα, αποτελεί πλέον σημαντική διάσταση της κοινωνικής και πολιτισμικής ανάλυσης.⁹ Αντιλήψεις, ιδέες, θεωρητικές έννοιες προσεγγίζονται ως να βασίζονται «στη σωματική κίνηση μέσα σε ένα κοινωνικό και υλικό περιβάλλον»¹⁰ (Jackson 1983: 332). Αυτό που κυρίως τονίζεται είναι οι κοινωνικές πλευρές του ανθρώπινου σώματος, καθώς οι αισθήσεις, τα συναισθήματα, ακόμα και οι εκφράσεις της φαντασίας δεν θεωρούνται ατομικά ούτε ιδιαίτερα στοιχεία του προσώπου που τα βιώνει. Όλα συνιστούν μέρος αυτών που μοιράζονται

9. Jackson 1983, Johnson 1987, Howes 1991α, 1991β, 2003, Lock 1993, Csordas 1994, 1999, Lyon και Barbalet 1994, Σερεμετάκη 1997α, 1997β, Stoller 1997, Inckle 2007, Samuel 2008.

10. Οι μεταφράσεις από τα αγγλικά έγιναν από τις συγγραφείς του βιβλίου.

οι άνθρωποι όταν επικοινωνούν μεταξύ τους στο πλαίσιο μιας κοινότητας, αλλά και εκτός αυτής. Ο πολιτισμός βοηθά τα άτομα να ερμηνεύσουν και να κωδικοποιήσουν τις βιωμένες εμπειρίες τους, οι οποίες με τον τρόπο αυτό γίνονται «κοινοί πολιτισμικοί τρόποι εμπειρίας που τους βοηθούν να προσδιορίσουν τη φύση της νοηματοδοτημένης, συνεκτικής κατανόησης του κόσμου» (Johnson 1987: 14). Τα σώματα είναι ταυτόχρονα φορείς και διαμορφωτές πολιτισμού, στο πλαίσιο του οποίου οι άνθρωποι μαθαίνουν να αναγνωρίζουν, να δίνουν ονόματα και να επικοινωνούν τις σκέψεις, τις αισθήσεις και τα συναισθήματά τους.

Για πολύ καιρό το ανθρώπινο σώμα ήταν σιωπηλό στην κοινωνική σκέψη. Ιστορικά μιλώντας, η ανθρωπολογία ασχολήθηκε με το σώμα επειδή στο πλαίσιο της ευρωπαϊκής αποικιοκρατίας έπρεπε να αντιμετωπίσει το πρόβλημα της ανθρώπινης οντολογίας (των κοινών ανθρώπινων χαρακτηριστικών) σε σχέση με την ποικιλία των κοινωνικών σχέσεων. Έτσι, αναγνώρισε την κεντρικότητα του ανθρώπινου σώματος και απάντησε στα ερωτήματα που έθεσε ο πολιτισμικός σχετικισμός. Για πολλά χρόνια, όμως, το σώμα παρέμεινε ένα εργαλείο, ένα αντικείμενο, μέσω του οποίου οι άνθρωποι εκφράζουν αποκλειστικά διανοητικές λειτουργίες. Τέθηκε στο περιθώριο, είτε λόγω της επικράτησης της κονστρουκτιβιστικής σημαίας των κοινωνικών και ανθρωπιστικών επιστημών είτε λόγω της υποβολής του στην αναγωγική ματιά των βιολογικών επιστημών. Έτσι, το σώμα θεωρούνταν μία βιολογική πρώτη ύλη, ένα ουδέτερο υπόστρωμα επάνω στο οποίο εγγράφονται οι πολιτισμοί, χωρίς το ίδιο να συμμετέχει στη διαμόρφωση αυτών των πολιτισμών. Αντίστοιχα, οι αισθήσεις και τα συναισθήματα αντιμετωπίστηκαν ως οικουμενικές

κατηγορίες και προσεγγίστηκαν αρχικά στο πλαίσιο των καρτεσιανών δυϊσμών πολιτισμός/βιολογία, πνεύμα/σώμα, λογική/συναίσθημα.

Ποικίλες εξελίξεις, ωστόσο, τόσο σε τεχνολογικό επίπεδο όσο και στο εσωτερικό των κοινωνικών και βιολογικών επιστημών, ευνόησαν την ανάδειξη του σώματος σε κεντρικό ζήτημα τα τελευταία χρόνια. Η δημοφιλής, επίσης, άποψη ότι η βιολογία εξειδικεύθηκε στη μελέτη των παγκόσμιων/πανανθρώπινων χαρακτηριστικών, ενώ η κοινωνική και πολιτισμική ανθρωπολογία στη μελέτη της ποικιλίας των πολιτισμών και των ανθρώπινων διαφορών, φαίνεται ότι σήμερα πλέον δεν αντανakλά τα πραγματικά ερευνητικά και θεωρητικά ενδιαφέροντα πολλών μελετητών. Δεν είναι καθόλου σπάνιες οι περιπτώσεις που κοινωνικοί/πολιτισμικοί ανθρωπολόγοι ενδιαφέρονται ιδιαίτερα για τα παγκόσμια ανθρώπινα χαρακτηριστικά (Robertson 1992, Karferer 2000) και φυσικοί/βιολογικοί ανθρωπολόγοι που ενδιαφέρονται για τις διαφορές ανάμεσα σε σύγχρονους πληθυσμούς, εστιάζοντας σε σκελετικές μορφολογίες και ομάδες αίματος (Pálsson 2007).

Το πρόσφατο ενδιαφέρον για το σώμα σηματοδοτεί την εξαφάνισή του, «μία δραματική μετάβαση στην πρόσληψη και πρακτική του σώματος... το τέλος ενός είδους σώματος και την αρχή ενός άλλου» (Martin 1992: 121). Είναι, όμως, η μετάβαση σε μία καινούρια θεώρηση του σώματος από τις κοινωνικές επιστήμες άσχετη και ασύνδετη με τις εξελίξεις στη νέα γενετική, οι οποίες επίσης δημιουργούν νέου είδους αντικειμενοποιήσεις και υποκειμενικότητες; Δύσκολα θα μπορούσε σήμερα κάποιος να αμφισβητήσει ότι, κι αν δεν επικρατεί, σίγουρα απασχολεί έντονα τις σύγχρονες, Δυτικές τουλάχιστον, κοινωνίες τι συνιστά τη ζωή, το είδος, τον άν-

θρωπο, καλώντας ειδικά την ανθρωπολογία να επανεξετάσει το αντικείμενό της. Γονίδια, οργανισμοί και περιβάλλον συνιστώνται αμοιβαία και πολλοί μελετητές, τόσο από τις βιολογικές όσο και από τις κοινωνικές επιστήμες, δουλεύουν επάνω στην κριτική εξέτασή τους, απομακρυνόμενοι όλο και περισσότερο από γνωστούς διϊσμούς περί φύσης και πολιτισμού. Κατά τον Rabinow (1996α, β), η φύση γίνεται όλο και πιο τεχνητή, ενώ ο πολιτισμός όλο και πιο φυσικός, καθώς τα τεχνικά-λογικά (discursive) επιτεύγματα της μοντερνικότητας οδηγούν στην κατάρρευση των διϊσμών από τους οποίους αυτή η μοντερνικότητα προέκυψε.

Η μετατόπιση από τον όρο σώμα στον όρο ενσωμάτωση (embodiment) συμπαρέσυρε τη συζήτηση για τις αισθήσεις και τα συναισθήματα.¹¹ Η μετατόπιση αυτή δηλώνει τη μετάβαση από τη «θεώρηση του σώματος ως ένα μη έμφυλο, προ-λογικό φαινόμενο που παίζει κεντρικό ρόλο στην πρόσληψη, στη γνώση, στη δράση και στη φύση προς έναν τρόπο ζωής ή κατοίκησης του κόσμου μέσω του επιπολιτισμένου σώματος» (Weiss και Haber 1999: xiv). Τον όρο αυτό έχει χρησιμοποιήσει ευρέως, ανάμεσα σε άλλους, ο Csordas (1994, 1999, 2008), ο οποίος επεξεργάστηκε μία φαινομενολογία της ενσωμάτωσης. Αξιοποιώντας τη φαινομενολογική παράδοση,¹² ο Csordas επεξεργάζεται την έννοια του είναι-στον-κόσμο (being-in-the-world) από τη σκοπιά της ανθρωπολογίας. Αναπτύσσει μια πολιτισμική φαινομενολογία και

11. Βλ. ενδεικτικά, Taussing 1993, Leavitt 1996, Σερεμετάκη 1997β, Howes 2003, Milton και Svasek 2005.

12. Κυρίως των Husserl και Merleau-Ponty.

εστιάζει ακόμα εντατικότερα στον ενσώματο εαυτό αντιμετωπίζοντας το σώμα ως υπαρξιακή συνθήκη του εαυτού και της κουλτούρας. Στο πλαίσιο της κριτικής της αναπαράστασης και της αμφισβήτησης των διπόλων νους/υποκείμενο/πολιτισμός και σώμα/αντικείμενο/βιολογία προτείνει τη μελέτη του σώματος ως τρόπου ύπαρξης στον κόσμο. Καθώς το διακύβευμα σε πολλές σύγχρονες κριτικές είναι η σχέση ανάμεσα στο προαντικειμενοποιημένο –το οποίο σύμφωνα με τον Merleau-Ponty (1962) αποτελεί τη βάση των διανοητικών διαδικασιών που καταλήγουν στην αντικειμενοποίηση– και στο αντικειμενοποιημένο σώμα στο πλαίσιο του πολιτισμού, ο Csordas προτείνει να μην κατανοήσουμε τον πολιτισμό ως αντικειμενοποιημένη αφαίρεση (δηλαδή ως αναπαράσταση), αλλά ως υπαρξιακή αμεσότητα. Τόσο η βιολογία όσο και ο πολιτισμός αποτελούν μορφές αντικειμενοποίησης ή αναπαράστασης και στο πλαίσιο μιας πολιτισμικής φαινομενολογίας θα πρέπει να πάψουμε να εξαρτιόμαστε είτε από τη μία είτε από την άλλη. Στόχος, σύμφωνα με το συγγραφέα, πρέπει να είναι να θέσουμε τις περιγραφές μας ανάμεσα στις δύο, προς όφελος ενός βιωματικού τρόπου ύπαρξης στον κόσμο.¹³

13. Στόχος του Csordas, από την πλευρά της ιατρικής ανθρωπολογίας, είναι να δώσει ένα παράδειγμα ανάλυσης του πολιτισμού και του εαυτού από τη σκοπιά της ενσωμάτωσης. Ωστόσο, δεν αποδεδεσμεύεται επαρκώς από τη διάκριση ανάμεσα στη βιολογία και τον πολιτισμό, τους οποίους θεωρεί αντικειμενικές κατηγορίες, με τη θετικιστική έννοια του όρου.

Αρχαίο δράμα και φλαμένκο ως τρόποι του είναι-στον-κόσμο

Η επαφή μας με τη σύγχρονη ανθρωπολογική βιβλιογραφία που αφορά το σώμα μάς οδήγησε στην αναζήτηση του ρόλου του σώματος στη διαδικασία πρόσληψης του κόσμου, κυρίως όπως την προσέγγισε ο Merleau-Ponty (1962), ο οποίος υποστήριξε την ανάγκη ανάλυσης του ενσώματου είναι-στον-κόσμο. Επηρεασμένος από τον Sartre, θεωρεί ότι το σώμα μας βρίσκεται κατά κάποιον τρόπο παντού στην εμπειρία μας του κόσμου. Είμαστε μέρος αυτού του κόσμου, δεν πιάνουμε τόπο, αλλά τον κατοικούμε, συνδεόμαστε με αυτόν «όπως ένα χέρι με ένα μουσικό όργανο» (Moran 2000: 423-4). Στο πλαίσιο αυτό, ακόμα και ο λόγος είναι έκφραση του σώματος, καθώς δεν αποτελεί διατύπωση μιας ολοκληρωμένης σκέψης, αλλά μάλλον την επίτευξη της ίδιας της σκέψης: «η ειπωμένη λέξη είναι μία χειρονομία και το νόημά της σε μία λέξη» (ό.π.: 426). Το σώμα δεν είναι αντικείμενο, αλλά υποκείμενο και ο πολιτισμός δεν βρίσκεται μόνο σε αντικείμενα και αναπαράστασεις, αλλά και σε σωματικές διαδικασίες πρόσληψης, μέσω των οποίων δημιουργούνται αυτές οι αναπαράστασεις.

Κεντρικό σημείο επαφής και διαλόγου, μέσα από εμάς, ανάμεσα στους ανθρώπους του ανδαλουσιανού φλαμένκο και του αρχαίου ελληνικού δράματος αποτελεί η πολιτισμική εμπειρία του κόσμου ως ένα συνεχές. Οι άνθρωποι των πεδίων μας στις πολιτισμικές επιτελέσεις και στο λόγο τους για τις εμπειρίες και τις αναμνήσεις τους εμπλέκουν σταθερά το σώμα, τις αισθήσεις, το φυσικό και κτιστό περιβάλλον, το παρόν και το παρελθόν χωρίς να διακρίνουν ανάμεσα σε σα-

φώς οριοθετημένες και οριστικά προσδιορισμένες κατηγορίες. Ως ενότητες νου και σώματος, δεν φαίνεται να ξεχωρίζουν τον εαυτό τους από πλήρως προσδιορισμένα και ξεκάθαρα οριοθετημένα αντικείμενα του εξωτερικού περιβάλλοντος. Στην εμβληματική φράση “...γιατί κυλά στο αίμα μας” συνοψίζεται κατά κάποιον τρόπο η ανθρωπίνη (ενσώματη και νοητική μαζί) πρόσληψη του κόσμου των συνομιλητών μας από την Αθήνα και τη Jerez, που δεν διαχωρίζεται από τους ίδιους σε προσδιορισμένα αντικείμενα με συγκεκριμένες θέσεις στο χώρο και στο χρόνο με αιτιακές σχέσεις μεταξύ τους. Όταν μιλούν για τη μοναδικότητά τους στην επιτέλεση του “αυθεντικού” φλαμένκο και του “σωστού” αρχαίου δράματος, δεν τη θεμελιώνουν σε μια αναγωγή του πολιτισμού στη βιολογία, όπως εύλογα την ερμηνεύσαμε όταν “φτάσαμε” στο πεδίο με έτοιμες θεωρητικές κατασκευές (κονστρουκτιβισμός). Η φράση “γιατί κυλά στο αίμα μας” δεν νομιμοποιεί μόνο συνέχειες βιολογικές και επομένως πολιτισμικές στο πλαίσιο της ιδεολογικής κατασκευής της ταυτότητας (εθνικής ή εθνοτικής). Αλλά τότε τι άλλο μπορεί να σημαίνει αυτή η φράση; Γιατί να θεωρήσουμε αυτονόητο ότι οι άνθρωποι λένε και κάνουν άλλο από αυτό που πραγματικά εννοούν; Γιατί να θεωρήσουμε δεδομένη τη διάθεσή τους να καλύψουν τις ασυνέχειες της εθνικής και εθνοτικής ταυτότητάς τους μέσα από μεταφορές που ανάγονται στην επιλεκτικότητα της κοινωνικής μνήμης ή της αμνησίας τους; Αντί να ψάχνουμε για αλήθειες και για ψέματα, με την έννοια της κατασκευής, στο λόγο και στις πράξεις τους, μήπως θα ήταν καλύτερα να ενσκήψουμε χωρίς έτοιμες επιστημονικές γνώσεις και να περιγράψουμε τη δική τους εμπειρία του φλαμένκο και του αρχαίου δράματος; Μήπως να προσπαθήσουμε να κατανοή-

σουμε το νόημα που αυτές οι διαδικασίες έχουν για τη δική τους τη ζωή; Και έτσι φτάσαμε στην κυριολεξία.

Η έννοια του ενσώματου είναι-στον-κόσμο διαχύθηκε ως σκέψη στην πορεία μας να πλησιάσουμε ξανά τις πράξεις και τα λόγια των ανθρώπων μας στο πεδίο έτσι όπως ξεπρόβηλαν δέκα χρόνια μετά ανάμεσά μας. Το υλικό μέσα από το οποίο προσεγγίσαμε αυτούς τους ανθρώπους, μη έχοντας πλέον την άμεση καθημερινή επαφή μαζί τους, ήταν οι καταγραφές των λόγων τους για τις αισθήσεις, τις πεπιοθήσεις, τις αξιολογήσεις, τις μνήμες και τις σωματικές πράξεις τους, των παραστάσεων και των αισθητικών αποτιμήσεών τους, καθώς και οι μνήμες μας. Όλα αυτά τα είδαμε όχι ως κείμενα (texts), αλλά ως φανερώσεις (manifestations) του «βιωμένου κόσμου»¹⁴ και των τρόπων ύπαρξης στον κόσμο. Δεν μας ακούσε πλέον μια ορθόδοξη ερμηνευτική προσέγγιση του υλικού, μια και αυτό υπερέβαινε κατά πολύ τις έστω και μεταφορικές συμβάσεις ενός “πολιτισμικού” κειμένου. Στο πλαίσιο μιας φαινομενολογικής προσέγγισης η έννοια της μεταφοράς, τόσο στο επίπεδο του λόγου και της παράστασης (performance) των ανθρώπων για τους οποίους συζητάμε όσο και της ίδιας της ανθρωπολογίας, μας φάνηκε ανεπαρκής. Υπερβαίνοντας τα όρια της διάκρισης ανάμεσα σε έναν κόσμο που είναι και σε έναν κόσμο που προσλαμβάνουν οι συνομιλητές μας ως υποκείμενα, θεωρήσαμε τους λόγους τους κυριολεκτικά σωστούς και όχι λανθασμένους, ως αποτέλεσμα δηλαδή ποικίλων συσχετίσεων και προβολών από την πλευρά των προσλαμβανόντων (Hammond κ.ά. 1991).

14. Μετάφραση του όρου “Lebenswelt” του Husserl από τον Moran ως “life-world” (Moran 2000: 12).

Όπως εύστοχα έχει υποστηρίξει ο Jackson: «θα πρέπει καταρχήν να εγκαταλείψουμε την έννοια της μεταφοράς ως έναν τρόπο να πει κανείς κάτι με όρους ενός άλλου, και να αναγνωρίσουμε ότι οι μεταφορές αποκαλύπτουν την ταυτότητα αυτού το οποίο η διάνοια διαχωρίζει» (Jackson 1983b: 132, 1996).

Προσλαμβάνοντας, πρώτη φορά, τη φράση “γιατί κυλά στο αίμα μας” κυριολεκτικά, διαπιστώσαμε ότι σε αυτή συμπεκνώνεται η υπέρβαση πολλαπλών δυϊσμών του κυρίαρχου Δυτικού λόγου. Η διαπίστωση αυτή μας οδήγησε αναπόφευκτα στη διερεύνηση των δυνατοτήτων που μία φαινομενολογική προσέγγιση του υλικού θα μπορούσε να προσφέρει στην προσπάθειά μας «να επιστρέψουμε στην πραγματικά βιωμένη εμπειρία των δρώντων» (Throop και Murphy 2002: 199). Τοποθετώντας στα πολιτισμικά συμφραζόμενά τους την επιτέλεση και το λόγο των συνομιλητών μας, επιχειρήσαμε να συνδέσουμε τις πολιτισμικές μορφές με την υποκειμενική εμπειρία τους και να κατανοήσουμε πώς τα κοινά (μοιρασμένα) νοήματα, τα κοινωνικά συμφραζόμενα και η κοινωνική αλληλόδραση καθιστούν δυνατή τη διαμόρφωση της διυποκειμενικής εμπειρίας τους (Schutz 1967). Έτσι, στο δεύτερο και στο τέταρτο κεφάλαιο αυτού του βιβλίου, αναλύσαμε το εθνογραφικό υλικό μας (λόγος και επιτελέσεις) όχι ως σύστημα ιδεών, ως νοητική κατασκευή, αλλά ως φανέρωμα ενός τρόπου με τον οποίο οι συνομιλητές μας βιώνουν και ερμηνεύουν ταυτόχρονα τη φύση και τον πολιτισμό, τη ζωή και την τέχνη, το χώρο και το χρόνο, το πνεύμα και το σώμα ως έναν συμπαγή κόσμο, του οποίου οι ίδιοι αποτελούν αναπόσπαστο μέρος. Μέσα σε αυτήν τη λογική, οι επιτελέσεις τους (επίσημες και καθημερινές) συνιστούν αναπόσπαστο

κομμάτι αυτής της εμπειρίας και όχι ένα ξεχωριστό υλικό σαφώς διαχωρισμένο και οριοθετημένο από τον προφορικό λόγο τους. Όπως ο προφορικός λόγος τους, έτσι και οι επιτελέσεις τους συνιστούν και φανερώνουν (δεν εκφράζουν απλώς) τρόπους να είναι-στον-κόσμο. Δεν είναι μεταφορές, δηλαδή επιτελέσεις συλλογικής μνήμης και επομένως διαδικασίες συγκρότησης ταυτοτήτων, αλλά κυριολεξίες, τρόποι να υπάρχουν στον κόσμο. Οι συνομιλητές μας, όταν βρίσκονται επί σκηνής, δεν κάνουν κάτι για να “πουν” κάτι άλλο, αλλά μιλούν, κινούνται, χορεύουν και τραγουδούν έτσι όπως ξέρουν και θέλουν να το κάνουν. Και αυτό που κάνουν δεν είναι κάτι διαφορετικό και διακριτό από αυτό που κάνουν και νιώθουν καθημερινά, καθώς το φλαμένκο και το αρχαίο θέατρο είναι η ζωή τους.

Στην κριτική που ασκεί ο Merleau-Ponty στην αντικειμενική σκέψη, αναφέρει ότι στο πλαίσιο της υπάρχει μία σαφής διάκριση ανάμεσα στις γνήσιες ιδιότητες των αντικειμένων και σε αυτές που φαίνεται στον προσλαμβάνοντα ότι έχουν. Στο πλαίσιο της φαινομενολογικής προσέγγισης, όμως, που προτείνει ο ίδιος, δεν υπάρχει λόγος να κάνουμε τη διάκριση ανάμεσα στον κόσμο όπως είναι και στον κόσμο όπως προσλαμβάνεται. Έτσι, δεν αρνούμαστε την πραγματικότητα των ανθρώπινων ιδιοτήτων που αποδίδουν οι συνομιλητές μας στο υλικό περιβάλλον ή στα πολιτισμικά δημιουργήματα (για παράδειγμα τα αρχαία θέατρα μπορούν να καταβροχθίσουν μια παράσταση ή το φλαμένκο είναι παιδί που γεννιέται και βγαίνει στο φως) ως γλωσσικές μεταφορές, δηλαδή παρακάμψεις του κυριολεκτικού (Lakoff και Johnson 2003). Οι συνομιλητές μας κυριολεκτούν, βιώνουν τον κόσμο και μιλούν για αυτόν ως ένα συνεχές χωρίς τομές, ρήξεις και όρια ανά-

μεσα σε επιμέρους κατηγορίες. Το αρχαίο ελληνικό δράμα και το ανδαλουσιανό φλαμένκο συνιστούν τρόπους ύπαρξης στον κόσμο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

ΕΠΙΤΟΠΙΑ ΕΡΕΥΝΑ ΣΤΟ ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΕ ΤΡΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ

ΠΡΟΣΩΠΑ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ (με σειρά εμφάνισης)

ΜΑΝΘΟΣ	ηθοποιός, φίλος της Βίκυς
ΒΙΚΥ	ερευνήτρια
ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ	σκηνοθέτης
ΓΙΩΡΓΟΣ	μέλος του χορού
ΔΗΜΗΤΡΗΣ	μέλος του χορού
ΚΩΣΤΑΣ	χορογράφος
ΕΥΔΟΚΙΑ	υπεύθυνη για τη μουσική διδασκαλία
ΝΙΚΟΣ	φροντιστής σκηνής
ΗΛΙΑΣ	ρόλος
ΑΘΗΝΑ	κορυφαία
ΦΩΤΗΣ	μέλος του χορού

ΚΑΤΕΡΙΝΑ	φίλη της Βίκυς
ΛΑΜΠΡΟΣ	κορυφαίος
ΜΥΡΤΩ	ρόλος
ΓΙΑΝΝΑ	μέλος του χορού
ΑΝΔΡΕΑΣ	υποβολέας
ΧΡΙΣΤΙΝΑ	μεταφράστρια
ΠΑΥΛΟΣ	συνθέτης
ΣΠΥΡΟΣ	κορυφαίος
ΧΡΗΣΤΟΣ	κορυφαίος
ΑΛΕΞΗΣ	ρόλος
ΦΙΛΙΠΠΟΣ	μέλος του χορού
ΠΑΥΛΙΝΑ	ρόλος
ΒΑΓΓΓΕΛΗΣ	κορυφαίος
ΠΑΝΑΓΙΩΤΑ	μέλος του χορού
ΑΛΕΚΟΣ	μουσικός
ΑΝΔΡΑΣ	θεατής
ΓΥΝΑΙΚΑ	θεατής

1.α. Πράξη Πρώτη: Ασκήσεις προθέρμανσης

Όταν ξεκίνησα τη διδακτορική διατριβή μου, στόχος ήταν να μελετήσω την πρόσληψη του αρχαίου ελληνικού δράματος και του ρόλου που παίζει στη διαδικασία συγκρότησης της ελληνικής εθνικής ταυτότητας από τη σκοπιά της ανθρωπολογίας. Η προφανής δυσκολία που είχα να αντιμετωπίσω ήταν να ορίσω το πεδίο της επιτόπιας έρευνας. Χρειαζόμουν μια ομάδα ανθρώπων και έναν τόπο όπου οι άνθρωποι αυτοί θα είχαν καθημερινή αλληλεπίδραση. Η ιδέα να δουλέψω με μια θεατρική ομάδα που θα ανέβαζε μια παράσταση αρχαίου

ελληνικού δράματος άρχισε να μου φαίνεται κατάλληλη και γοητευτική επιλογή. Ο Μάνθος, ηθοποιός και προσωπικός μου φίλος, έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην πραγματοποίηση της επιτόπιας έρευνας στο Εθνικό Θέατρο. Ήταν ο άνθρωπος που θα μεσολαβούσε στους υπεύθυνους του θεάτρου και θα διευκόλυνε την πρόσβαση και την καθιέρωση των αρχικών σχέσεών μου μαζί τους.

Σκηνή Πρώτη

(Σε ένα καφενείο του κέντρου της Αθήνας. Απομεσήμερο, η πόλη φλέγεται από τον καύσωνα. Λίγος κόσμος στους δρόμους και πολύ λιγότερα αυτοκίνητα. Ο Μάνθος με τη Βίκυ πίνουν παγωμένο καφέ και συζητούν.)

Μάνθος: Γιατί δεν πας στο Εθνικό ή στο Τέχνης; Το Εθνικό ανεβάζει αρχαίο δράμα σε συστηματική βάση πάνω από πενήντα χρόνια και εκφράζει κατά κάποιον τρόπο την “επίσημη” άποψη. Το Τέχνης είναι από τα παλαιότερα ιδιωτικά θέατρα με μεγάλη εμπειρία και για πολλές δεκαετίες θεωρούνταν το “αντίπαλον δέος” του Εθνικού.

Βίκυ: Ναι, αλλά πώς θα μπω εκεί; Θα μου δώσουν άδεια να παρακολουθήσω τις πρόβες ή θα μου πουν “έλα δυο τρεις φορές” και αυτό ήταν;

Μάνθος: Η αλήθεια είναι ότι δεν είναι εύκολο, αλλά νομίζω ότι θα μπορούσα να σε βοηθήσω.

Ο Μάνθος μου έδωσε περισσότερες πληροφορίες για τη διαδικασία των προβών και με συμβούλευσε να συναντηθώ

κατ' αρχάς με τον Δημοσθένη, που ήταν τότε αρμόδιος.¹ Με τη μεσολάβησή του, το ραντεβού μου με τον Δημοσθένη ορίστηκε για τις 22 Σεπτεμβρίου στη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου.

Σκηνή Δεύτερη

(22 Σεπτεμβρίου 1995² στη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου, στο νεοκλασικό κτίριο της Πειραιώς. Ο κεντρικός χώρος στο ισόγειο βουίζει από φωνές αγοριών και κοριτσιών 18-19 χρόνων, που μπαινοβγαίνουν σε διαδρόμους και αίθουσες, συζητούν μεταξύ τους, γελούν, διαβάζουν τις σημειώσεις που κρατούν στα χέρια τους.)

Βίκυ: *(Ανεβαίνει την επιβλητική ξύλινη σκάλα που δεσπόζει στη μέση της τεράστιας κεντρικής αίθουσας και μπαίνει στο γραφείο του Δημοσθένη.)* Καλημέρα, είμαι η Λαλιώτη. Τι κάνετε;

Δημοσθένης: Μια χαρά, καθίστε. Τι σας φέρνει λοιπόν εδώ;

Βίκυ: Πριν από λίγους μήνες ξεκίνησα το διδακτορικό μου στην Αγγλία. Σπουδάζω Κοινωνική Ανθρωπολογία και με ενδιαφέρει να δω το ρόλο που παίζει το αρχαίο ελληνικό δράμα στην ελληνική εθνική ταυτότητα.

1. Για λόγους ανωνυμίας του συνομιλητή, δεν αναφέρω τη συγκεκριμένη θέση που κατείχε το πρόσωπο αυτό στο Εθνικό Θέατρο τότε.

2. Η επιτόπια έρευνα έλαβε χώρα στη δεκαετία του 1990. Για λόγους ανωνυμίας των συνομιλητών, οι χρονολογίες που αναφέρω στο κείμενο δεν είναι οι πραγματικές.

- Δημοσθένης: Και εμείς πώς μπορούμε να βοηθήσουμε;
- Βίκυ: Θα ήθελα να παρακολουθήσω τη διαδικασία ανεβάσματος ενός αρχαίου έργου και σκεφτόμουν μήπως θα μπορούσα να το κάνω αυτό στο Εθνικό Θέατρο.
- Δημοσθένης: Το καλοκαίρι που μας έρχεται θα σκηνοθετήσω *Λυσιστράτη* και μπορείς να παρακολουθήσεις μερικές πρόβες.
- Βίκυ: Ξέρετε, θα ήθελα, αν γίνεται, να παρακολουθήσω όλη τη διαδικασία σε καθημερινή βάση. Αυτός είναι ο τρόπος για να συλλέξω το υλικό για την εργασία μου. Δεν μου φτάνουν μόνο κάποιες συνεντεύξεις.
- Δημοσθένης: Η αλήθεια είναι ότι δεν επιτρέπω να παρακολουθούν άσχετοι τις πρόβες, εκτός από τις δυο τρεις τελευταίες. Είναι ζήτημα αρχής, καθώς οι ηθοποιοί νιώθουν άβολα με τους “εισβολείς”. Παρ’ όλα αυτά, θα κάνω μια εξαίρεση, αλλά θα πρέπει κατά κάποιον τρόπο να γίνεις μέλος του θιάσου, ώστε οι ηθοποιοί να σε δουν σαν κάποιον “της φυλής τους”.
- Βίκυ: Οπωσδήποτε. Αυτός εξάλλου είναι και ο δικός μου στόχος.
- Δημοσθένης: Καλώς. Θα με πάρεις τηλέφωνο τον Απρίλιο που θα ετοιμαζόμαστε να ξεκινήσουμε για να συνεννοηθούμε.
- Βίκυ: Ωραία. Ευχαριστώ πολύ. Στο μεταξύ, θα μπορούσα να παρακολουθήσω κανένα μάθημα εδώ στη Σχολή, έτσι για να μπαίνω σιγά σιγά στο νόημα, να μιλήσω με τους ανθρώπους εδώ;

Δημοσθένης: Βέβαια. Να πεις ότι έχεις την άδειά μου και δεν θα υπάρξει πρόβλημα.

Βίκυ: Σας ευχαριστώ για όλα. Πολύ σύντομα θα πάρετε και την επιστολή του καθηγητή μου. Να είστε καλά. Τα ξαναλέμε.

Για τους επόμενους μήνες είχα την ευκαιρία να παρακολουθήσω μαθήματα του τρίτου έτους δύο φορές την εβδομάδα στη Δραματική Σχολή, να γνωρίσω τους μαθητές και τους καθηγητές τους. Αυτό με βοήθησε να ορίσω με μεγαλύτερη ακρίβεια τους στόχους μου, να αρχίσω να διατυπώνω τα πρώτα ερωτήματα και να μαθαίνω τη “γλώσσα της δουλειάς”. Όλοι ήταν εξαιρετικά συνεργάσιμοι και μου έδωσαν πολύτιμο υλικό για την οργάνωση των θεατρικών σπουδών στην Ελλάδα, τα ειδικά προσόντα που απαιτούνται από έναν ηθοποιό αρχαίου δράματος, τις διαφορές και τις αλλαγές στους τρόπους παράστασης του αρχαίου δράματος τα τελευταία τριάντα χρόνια.

Σκηνή Τρίτη

(26 Απριλίου 1996 στο γραφείο του Δημοσθένη, που θα σκηνοθετήσει τη Λυσιστράτη, στο Εθνικό Θέατρο. Ένα ατμοσφαιρικό δωμάτιο, όχι ιδιαίτερα μεγάλο, με μια βιβλιοθήκη που ξεχείλιζε από χαρτιά και βιβλία και ένα εντυπωσιακό ξύλινο γραφείο στη μέση του δωματίου πίσω από το οποίο κάθεται ο Δημοσθένης.)

Δημοσθένης: Οι πρόβες θα ξεκινήσουν την Πρωτομαγιά. Μέχρι τότε ο θίασος θα κάνει ασκήσεις φωνητικής και κίνησης.

Βίκυ: Πώς επιλέγετε τα μέλη του θιάσου;
Δημοσθένης: Για το χορό κάνω ακρόαση, αλλά για τους ρόλους όχι. Επιλέγω κάποιους που γνωρίζω ήδη. Δεν μπορείς να ρισκάρεις σε μια τέτοια παράσταση.

(Η συζήτηση στρέφεται σε γενικότερα θέματα.)

Βίκυ: Πώς νιώθετε που η παράστασή σας θα παιχτεί στην Επίδαυρο;

Δημοσθένης: Η Επίδαυρος μπορεί από μόνη της σαν χώρος να καταπιεί μια παράσταση, να την εξαφανίσει. Αν δεν έχεις τον «όγκο», δεν μπορείς να σταθείς σε αυτό το θέατρο. Ίσως επειδή σώζεται και καλύτερα από οποιοδήποτε άλλο αρχαίο θέατρο... Αλλά για πες μου πάλι, γιατί θέλεις να παρακολουθήσεις τις πρόβες; Θα βαρεθείς!

Βίκυ: Μπα! Δεν νομίζω. Ας δοκιμάσω τουλάχιστον!

Δημοσθένης: Κάτσε να σου δώσω το κείμενο για να έχεις μια εικόνα. Οι πρόβες των μελών του χορού γίνονται κάθε πρωί 9:00 με 15:00 στο φουαγιέ, εδώ στο θέατρο. Μπορείς να έρθεις όποτε θέλεις. Θα ενημερώσω εγώ σχετικά.

Βίκυ: Έγινε. Ευχαριστώ και πάλι. Θα τα πούμε στην πρόβα. Καλή σας μέρα!

1.β. Πράξη Δεύτερη: Η παράσταση αρχίζει

Σκηνή Πρώτη

(8 Μαΐου 1996, γύρω στις 10 το πρωί, στο φουαγιέ του Εθνικού Θεάτρου.)

Έφτασα στο Εθνικό για να παρακολουθήσω πρώτη φορά πρόβα του χορού της *Λυσιστράτης*. Μπήκα δειλά στο φουαγιέ, μια αίθουσα άδεια από έπιπλα, τεράστια και ψηλοτάβανη, με ξύλινο πάτωμα και μεγάλα παράθυρα που άνοιγαν έναν ολόκληρο τοίχο προς τον ήλιο. Μοναδική πολυτέλεια (εκτός από τα περίτεχνα γύψινα στο ταβάνι) ένα πιάνο στην κάτω δεξιά γωνία. Οι ασκήσεις κίνησης, όπως μου είχε πει ο Δημοσθένης, είχαν ήδη ξεκινήσει: νεαροί άνδρες και γυναίκες, είκοσι δύο έως τριάντα χρόνων το πολύ, με πολύχρωμα ρούχα γυμναστικής στέκονταν σε κύκλο στη μέση της αίθουσας και παρακολουθούσαν έναν άνδρα, φανερά γυμνασμένο και ευκίνητο (“ο χορογράφος” σκέφτηκα), να τους δείχνει τι πρέπει να κάνουν. Παρά την επιθυμία μου να τρέξω γρήγορα προς την έξοδο του κτιρίου (ένιωσα ξαφνικά μια τεράστια αμηχανία), βιδώθηκα σε μια καρέκλα δίπλα στο πιάνο και κοιτούσα γύρω γύρω, καθώς η δική μου ακινησία, σε αντιδιαστολή με τη δική τους κίνηση, τρυπούσε το μυαλό μου. Η απορία που έβλεπα στο βλέμμα τους εξαιτίας της παρουσίας μου στο χώρο δεν φαινόταν να τους επηρεάζει. Είχα την εντύπωση ότι μάλλον τους άρεσε που κάποιος τους παρακολουθούσε. Κινούνταν στο χώρο με αυτοπεποίθηση, συγκεκριμένοι. Οι οδηγίες του χορογράφου και τα σχόλια των ηθοποιών, τα γέλια ή τα παράπονά τους διέκοπταν πού και πού το διάλογο της κίνησης με τη μουσική, που ακουγόταν

από ένα κασετόφωνο. Χωρίς να το καταλάβω, ήρθε η ώρα για το πρώτο διάλειμμα. Στην αίθουσα μπήκε ο Δημοσθένης, με χαιρέτησε και μετά με σύστησε στα μέλη του χορού. Στη συνέχεια μου έδωσε το λόγο και εν συντομία τους εξήγησα το αντικείμενο της δουλειάς μου και το σκοπό για τον οποίο ήμουν εκεί. Δεν φάνηκαν να εντυπωσιάζονται. Απογοητεύτηκα λιγάκι. Οι περισσότεροι είπαν ένα ξεψυχισμένο “γεια” και βιάστηκαν να πάνε για καφέ στο μπαρ δίπλα στο φουαγιέ. Ένας μικροκαμωμένος με έντονο γαλάζιο βλέμμα, ξανθούλης, όχι πάνω από είκοσι χρόνων, κοντοστάθηκε και με χαιρέτησε. Ήταν ο Γιώργος. Με ρώτησε για την εργασία μου και λίγα δευτερόλεπτα μετά μας πλησίασε και ο Δημήτρης, γύρω στα τριάντα, μελαχρινός και νευρώδης:

Γιώργος: Θεωρώ τον εαυτό μου τυχερό που βρήκα εδώ δουλειά γιατί τουλάχιστον πληρώνομαι.

Δημήτρης: Είναι καλύτερα από το Ελεύθερο Θέατρο που δεν πληρώνει καλά.

Βίκυ: Προτιμάτε να παίζετε κωμωδία ή τραγωδία;

Γιώργος: Πιστεύω ότι η τραγωδία είναι καλύτερη. Η κωμωδία φτάνει κάπου αλλά σταματάει. Η τραγωδία είναι άλλο πράμα. Οι καλύτεροι ηθοποιοί εξάλλου κατοχυρώθηκαν από ρόλους τραγωδίας, όχι κωμωδίας.

Δημήτρης: Το ευρύ κοινό, όμως, γνωρίζει τους ηθοποιούς μόνο από τον κινηματογράφο, όχι από το θέατρο.

Βίκυ: Θα θέλατε να παίξετε και άλλα είδη θεάτρου ή μόνο αρχαίο;

Δημήτρης: Είμαστε ακόμη νέοι ηθοποιοί και θέλουμε να παίξουμε και σύγχρονο θέατρο, όχι μόνο αρχαίο.

Γιώργος: Την κωμωδία την κάνω κέφι, αλλά μ' αρέσει η τραγωδία.

Το διάλειμμα τελείωσε και οι ηθοποιοί ξαναγύρισαν στην αίθουσα. Ο Κώστας, ο χορογράφος της παράστασης, ένας άνδρας μάλλον κοντός αλλά με πολύ στητό και γυμνασμένο κορμί, γύρω στα σαράντα, τους έδειχνε τώρα συγκεκριμένα βήματα και όχι ασκήσεις, με τη συνοδεία της μουσικής που κάποιος έπαιζε στο πιάνο. Στο διάλειμμα έμαθα από τον Δημήτρη ότι την επόμενη ώρα θα έκαναν ασκήσεις φωνητικής με την Ευδοκία, η οποία ήταν υπεύθυνη για τη μουσική διδασκαλία. Την ώρα της φωνητικής με πλησίασε, λοιπόν, ένας κύριος μεγάλης ηλικίας με άσπρα μαλλιά, ο οποίος, όπως μου εξήγησε, ήταν ο φροντιστής της σκηνής. Ήταν ιδιαίτερα φιλικός και άρχισε να μου εξηγεί το ρόλο του χορού στις παραστάσεις της αρχαιότητας και το συμβολισμό του. Στο τέλος μου είπε:

Νίκος: *(Με ύφος συνωμοτικό)* Όταν θελήσεις να παρακολουθήσεις την πρόβα των ηθοποιών, να με ενημερώσεις.

Βίκυ: *(Ερώτηση με έκπληξη μαζί)* Όταν λέτε “ηθοποιοί”;

Νίκος: Έτσι λέμε αυτούς που έχουν ρόλο – όχι τα παιδιά του χορού που βλέπεις τώρα εδώ.

Βίκυ: Κάνουν ξεχωριστά πρόβες;

Νίκος: Ναι, μέχρι κάποιο σημείο κάνουν πρόβες μόνοι τους με το σκηνοθέτη κάθε απόγευμα 18:00-21:00, σε μια μικρή αίθουσα στο ισόγειο του κτιρίου.

Οι ασκήσεις φωνητικής κάποια στιγμή τελείωσαν και με την καθοδήγηση του Δημοσθένη τα μέλη του χορού “έκαναν ένα

πέρασμα” τα λόγια τους. Στέκονταν όλοι όρθιοι στη μέση της αίθουσας με τα κείμενα στα χέρια και διάβαζαν. Ο σκηνοθέτης προσπαθούσε να τους βάλει στο κλίμα της εποχής του ’40, φέρνοντας παραδείγματα από προσωπικά του βιώματα στην Κατοχή και στην Αντίσταση. Αναρωτήθηκα τι σχέση μπορεί να έχουν αυτά με τη *Λυσιστράτη*, αλλά η απορία μου θα απαντιόταν μέρα με τη μέρα, καθώς θα έβλεπα την παράσταση να “χτίζεται”. Η ώρα πέρασε και η πρόβα τελείωσε. Χαιρέτησα και με μεγάλη ανακούφιση, γιατί είχα ήδη κουραστεί από όλα αυτά τα καινούρια πράγματα που έβλεπα και από την τεράστια αμηχανία που δεν με εγκατέλειψε στιγμή, αποχώρησα από την αίθουσα και γύρισα σπίτι μου.

Σκηνή Δεύτερη

(15 Μαΐου 1996, στην πρόβα των “ηθοποιών” σε μια αίθουσα στο ισόγειο του Εθνικού Θεάτρου.)

Με τις οδηγίες του Νίκου στο μυαλό μου, βρήκα την αίθουσα όπου έκαναν πρόβα οι “ηθοποιοί”. Ήταν ένα σχετικά μικρό δωμάτιο στο ισόγειο του Εθνικού Θεάτρου. Στο βάθος, πίσω από ένα μικρό τραπέζι με χαρτιά απλωμένα, καθόταν ο σκηνοθέτης και μπροστά του σε καρέκλες οι ηθοποιοί. Ανάμεσά τους αναγνώρισα πολλούς από την τηλεόραση και είδα αρκετούς για πρώτη φορά. Η σκηνή μου θύμισε σχολική αίθουσα. Όλοι κρατούσαν το κείμενο της παράστασης, από όπου διάβαζαν τις ατάκες τους. Ο σκηνοθέτης τους περιέγραφε τα συναισθήματα ή τον τόνο της έκφρασης που ήθελε να πετύχουν, τους ενθάρρυνε, τους διόρθωνε και τους έδινε πληροφορίες για το περιεχόμενο του κειμένου (κυρίως σχετικά με τα ιστορικά γεγονότα στα οποία αναφέρεται το έργο). Οι ηθο-