



«Σχολή Κοινωνικών Επιστημών»
«Σύγχρονες Δημοσιογραφικές Σπουδές»

Διπλωματική Εργασία

Θέατρο Ντοκουμέντο και δημοσιογραφία: μια πρώτη
χαρτογράφηση του πεδίου στην ελληνική ακαδημαϊκή συζήτηση

Σταύρος Πανούσης

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Δέσποινα Χρονάκη

Πάτρα, Φεβρουάριος 2025

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του/της φοιτητή/φοιτήτριας («συγγραφέας/δημιουργός») που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/δημιουργού. Ο συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.



Θέατρο Ντοκουμέντο και δημοσιογραφία: μια πρώτη
χαρτογράφηση του πεδίου στην ελληνική ακαδημαϊκή συζήτηση

Σταύρος Πανούσης

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:

ΣΕΠ Δρ. Δέσποινα Χρονάκη

ΕΑΠ

Πάτρα, Φεβρουάριος 2025

*«Ευχαριστώ την επιβλέπουσα Δρα. Δέσποινα Χρονάκη για την διακριτική μα επίμονη και
ουσιαστική παρουσία της κατά την εκπόνηση της διπλωματικής εργασίας.
Ευχαριστώ ιδιαιτέρως όσους και όσες συμμετείχαν στην έρευνα για την γενναιόδωρη
προσφορά των βιωμάτων και των μεθόδων τους».*

Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία έχει στόχο να διερευνήσει τη σχέση του Θεάτρου Ντοκουμέντου με τη δημοσιογραφία στην Ελλάδα. Το Θέατρο Ντοκουμέντο είναι ένα είδος θεάτρου με κύριο χαρακτηριστικό τη σχέση του με την πραγματικότητα. Τα θεατρικά κείμενα που χρησιμοποιεί έχουν ως βάση υλικά ή άυλα τεκμήρια κάθε είδους μεταξύ των οποίων και μαρτυρίες ανθρώπων. Στην Ελλάδα γνωρίζει άνθιση τα τελευταία 15 χρόνια. Στο θεωρητικό μέρος αναπτύσσονται η ιστορία, οι μορφές, τα χαρακτηριστικά του είδους και συζητούνται στοιχεία του όπως τεκμήριο, αυθεντικότητα, αλήθεια. Η αλήθεια έχει επιλεγεί ως η έννοια που το συνδέει με τη δημοσιογραφία γι' αυτό εξετάζεται και στο πλαίσιο της τελευταίας. Στο ερευνητικό μέρος επιλέχθηκε η ποιοτική έρευνα. Μέσα από 10 σε βάθος ημιδομημένες συνεντεύξεις με δρώντες επί του πεδίου στην Ελλάδα σήμερα, συγκεντρώθηκε το ερευνητικό υλικό που υποβλήθηκε σε ποιοτική ανάλυση. Αποδεικνύεται πως οι σχέσεις των δύο χώρων είναι στενές και βρίσκονται σε συμφωνία με ό,τι ισχύει διεθνώς. Ειδικότερα το Θέατρο Ντοκουμέντο έχει κριτική στάση απέναντι στη δημοσιογραφία και τον κοινωνικό της ρόλο, ενώ στο θέμα της αλήθειας, δίνει στον εαυτό του απεριόριστη ελευθερία να τη χειριστεί, χρησιμοποιώντας για τους σκοπούς του και τη μυθοπλασία. Συναντιούνται με τη δημοσιογραφία στο πολιτικό στοιχείο που το χαρακτηρίζει, στις μεθόδους αξιολόγησης και επιμέλειας του ερευνητικού υλικού, σε ηθικές αρχές απέναντι στις πηγές και ειδικότερα στους μάρτυρες, και σε επιμέρους πτυχές. Μελλοντικά έχει ενδιαφέρον να διερευνηθούν μεταξύ άλλων η πρόσληψη από τα ακροατήρια και οι προσδοκίες τους από το Θέατρο Ντοκουμέντο και η λειτουργία των μαρτύρων στις διάφορες μορφές του είδους.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ

Θέατρο Ντοκουμέντο, Δημοσιογραφία, Αλήθεια, Τεκμήριο, Μάρτυρας, Κυρίαρχος λόγος, Ηθική

« Documentary Theatre and Journalism: A First Mapping of the Field in the Greek
Academic Discussion»

Stavros Panousis

Abstract

The aim of this thesis is to investigate the relationship between Documentary Theatre and Journalism in Greece. Documentary Theatre is a genre of theatre primarily characterized by its connection to reality. The theatrical texts used, are based on tangible and intangible documents of all kinds among them testimonies from people. In Greece, it has flourished in the last 15 years. The theoretical section delves into the history, forms, and characteristics of the genre, discussing elements such as evidence, authenticity, and truth. Truth has been chosen as the concept that connects Documentary Theatre to journalism. Truth is also examined within the context of the latter. The research part is based on qualitative research. Through 10 in-depth semi-structured interviews with key figures currently active in the field in Greece, the research material was gathered and was then analyzed qualitatively. The study shows that the relationship between the two areas is close and in line with what stands internationally. Specifically, Documentary Theatre takes a critical stance towards journalism and its social role; while regarding the concept of truth, it grants itself unlimited freedom to manipulate it, even incorporating fiction for its purposes. Both meet in the political element that characterizes them, in the methods of evaluating and curating research material, in ethical principles regarding sources, especially witnesses, and in other minor aspects. Future research could explore, among other things, the reception of Documentary Theatre by audiences and their expectations, as well as the role of witnesses in the different forms of the genre.

Keywords

Documentary Theatre, Journalism, Truth, Document, Witness, Dominant Discourse, Ethics

Περιεχόμενα

Περίληψη.....	v
Abstract	vi
Περιεχόμενα	vii
Κατάλογος σχημάτων.....	vii
Κατάλογος Πινάκων	ix
Συνοτομογραφίες & Ακρωνύμια.....	x
1. Εισαγωγή.....	1
2. Θέατρο Ντοκουμέντο: ιστορία, ορισμοί, συστατικά, μορφές.....	7
2.1 Το Θέατρο Ντοκουμέντο διεθνώς.....	7
2.2 Το Θέατρο Ντοκουμέντο στην Ελλάδα.....	11
2.3 Ορισμοί.....	13
2.4. Τα ειδοποιά στοιχεία: τεκμήριο, αυθεντικότητα, αλήθεια.....	15
3. Η αλήθεια στη δημοσιογραφία.....	21
4. Αντικείμενο και μεθοδολογία της έρευνας.....	32
4.1. Η επιλογή της ποιοτικής έρευνας.....	32
4.2 Μέθοδος δειγματοληψίας.....	33
4.3 Ηθικά θέματα που ανακύπτουν στην έρευνα.....	34
4.4 Η μέθοδος της θεματικής ανάλυσης.....	36
5. Παρουσίαση της ανάλυσης, συγγραφή ευρημάτων, συζήτηση.....	38
5.1 Σχέσεις του Θεάτρου Ντοκουμέντου με τη δημοσιογραφία.....	38
5.2 Ισορροπία ανάμεσα στην τέχνη και την ενημέρωση.....	41
5.3 Η αλήθεια ως όρος για την αναπαράσταση της πραγματικότητας.....	42
5.4 Το πολιτικό στο Θέατρο Ντοκουμέντο και οι εκφράσεις του.....	44
5.4.1 Η κοινότητα: ένας όρος πολλές σημασίες.....	46
5.4.2 Θεραπευτική λειτουργία.....	48
5.5 Η οντολογική διεύρυνση του Θεάτρου ντοκουμέντο-η ώσμωση με τη μυθοπλασία.....	49
5.6 Τα ακροατήρια - Η κριτική.....	51
5.6.1 Κριτική και κριτικοί.....	53
6. Συμπεράσματα.....	57
Βιβλιογραφία.....	64

Κατάλογος Εικόνων / Σχημάτων

Σχήμα 1-1 Βαθμίδες ψευδοποίησης των γεγονότων στις ειδήσεις..... 26

Σχήμα 1-2 Πλήθος των πιθανών βαθμίδων ψευδοποίησης των γεγονότων στις ειδήσεις 27

Κατάλογος Πινάκων

Πίνακας 1 Επαγγελματική ιδιότητα των συνεντευξιαζόμενων και οι αντίστοιχοι κωδικοί 29

Συντομογραφίες & Ακρωνύμια

Θ.ΝΤ. Θέατρο Ντοκουμέντο

1. Εισαγωγή

Το Θέατρο Ντοκουμέντο είναι ένα είδος θεάτρου που έχει αναπτυχθεί τα τελευταία εκατό περίπου χρόνια στις σκηνές του κόσμου. Κύριο χαρακτηριστικό του η σχέση του με την πραγματικότητα, μια σχέση που το διαφοροποιεί ουσιαστικά από το θέατρο της μυθοπλασίας. Αντίστοιχα η πραγματικότητα είναι και μία από τις κύριες κοινωνικές προσδοκίες για το επάγγελμα της δημοσιογραφίας. Η διαπραγμάτευση πτυχών της πραγματικότητας φαίνεται εκ τούτων να είναι ο κοινός τόπος απ' όπου αντλεί το Θ.ΝΤ. στο πλαίσιο της αναπαράστασης και αφήγησης μιας ιστορίας. Η παρούσα εργασία επιχειρεί να διερευνήσει τη σχέση, τη συνάφεια και τις διαφορές στην αναζήτηση, παραγωγή και παρουσίαση της πραγματικότητας.

Το Θ.ΝΤ., όπως θα δούμε στο πρώτο κεφάλαιο, δεν είναι ένα αυστηρά προσδιορισμένο θεατρικό είδος με σταθερά χαρακτηριστικά σε όλη την διάρκεια της εξέλιξης του μέχρι τις μέρες μας. Αυτό άλλωστε καταδεικνύει το πλήθος των όρων που χρησιμοποιούνται για να το περιγράψουν: Θέατρο του Πραγματικού, θέατρο τεκμηρίωσης, δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ, επί λέξη θέατρο, θέατρο βασισμένο στην πραγματικότητα, θέατρο της μαρτυρίας, θέατρο του δικαστηρίου, μη-μυθοπλαστικό θέατρο, θέατρο του γεγονότος (Martin, 2010 β). Ακόμα, θεατροποιημένη προφορική ιστορία, ερευνητικό θέατρο, θέατρο της επικαιρότητας, θέατρο – αφήγηση (Ιταλία), αυτοβιογραφικό θέατρο (Βερβεροπούλου, 2023). Εμείς θα χρησιμοποιήσουμε τον όρο Θέατρο Ντοκουμέντο (Θ.ΝΤ.) λόγω ιστορικότητας, αλλά και ως όρο ομπρέλα, εκτός αν γίνεται συγκεκριμένη αναφορά σε κάποια από τις παραλλαγές του.

Το κύριο χαρακτηριστικό του αναφέρει η Martin είναι η χρήση κάθε είδους τεκμηρίου για τη δημιουργία του σκηνικού αποτελέσματος. «Έχω προηγουμένως ορίσει το θέατρο τεκμηρίωσης – με όλες τις αντιφάσεις μεταξύ γεγονότος και φαντασίας, αλήθειας και ψέματος – ως θέατρο που δημιουργείται από ένα συγκεκριμένο σύνολο αρχειακού υλικού: συνεντεύξεις, έγγραφα, ακροάσεις, καταγραφές, βίντεο, ταινίες, φωτογραφίες κ.ο.κ.» (2010 α, σ. 9). Με βάση αυτήν την πρώτη ύλη, που πολλές φορές συλλέγεται και επεξεργάζεται συλλογικά από τους συντελεστές της παράστασης, δημιουργείται το κείμενο της παράστασης το οποίο ζωντανεύει επί σκηνής είτε από ηθοποιούς είτε από τους ίδιους τους μάρτυρες που έδωσαν τις συνεντεύξεις. Οι εκδοχές του είδους φτάνουν και στην υβριδοποίησή του με ανάμειξη μυθοπλασίας σε ποικίλους βαθμούς.

Έχοντας χαρακτήρα εγγενώς πολιτικό, οι δύο πρώτες περίοδοί του, όπως καταγράφονται στο πρώτο κεφάλαιο, είναι δηλωτικές, δεν τον εγκαταλείπει ποτέ αφού στους στόχους του τη σύγχρονη πλέον εποχή περιλαμβάνονται κατά τη Martin: «να αναθεωρηθούν δίκες, ώστε να ασκηθεί κριτική στη δικαιοσύνη, να καταγραφούν επιπλέον ιστορικές μαρτυρίες, να αναδομηθεί ένα περιστατικό, να αναμιχθεί η αυτοβιογραφία με την ιστορία, να προσεγγιστεί κριτικά τόσο το ντοκιμαντέρ όσο και η μυθοπλασία και να αναπτυχθεί η προφορική διάσταση του θεάτρου» (2010 α, σ.12,13). Το πολιτικό εμμένει και στις εννοιολογικές (conceptual) εκδοχές του, όπως κάποιοι θεωρούν τις παραστάσεις των Rimini Protocol, για τους οποίους ο κριτικός Florian Malzacher δηλώνει «πως δεν κάνουν πολιτικό θέατρο, αλλά αποδεικνύουν πως το θέατρο είναι πολιτικό» (Nibbelink, 2024). Εάν ο Habermas αναγνωστεί μέσα από τον Bakhtin, ισχυρίζεται η Reinelt (2009) «το θέατρο δημιουργεί μία δημόσια σφαίρα που μπορεί να λειτουργήσει ως μη θεσμισμένος χώρος για δημόσια διαβούλευση πάνω σε μια ευρεία βάση εκφραστικών προβληματισμών».

Σε συνάρτηση με τον πολιτικό του χαρακτήρα κινείται και η δημοφιλία του. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Paget «Η μορφή του θεάτρου ντοκουμέντου είναι πάντα παρούσα, αλλά η μοίρα του, όπως φαίνεται, είναι να βρίσκεται συστηματικά εκτός του οπτικού μας πεδίου, μέχρι να το χρειαστούμε» (2009, σ. 234).

Φαίνεται πως τουλάχιστον στην Αγγλία, σύμφωνα με τον Sierz (2011), το θέατρο ντοκιμαντέρ, ειδικότερα το επί λέξη θέατρο, έχει χαρακτηριστεί «ηγέτης» στην αγορά των νέων θεατρικών παραγωγών την πρώτη δεκαετία της νέας χιλιετίας, ενώ σύμφωνα με τον Lane (2010), η τεράστια δημοτικότητα του αναγνωρίστηκε ευρέως από τους θεωρητικούς και ακαδημαϊκούς, καθώς γίνεται αντικείμενο μελέτης σε όλο περισσότερα γνωστικά πλαίσια. Μόνο για τον τύπο του επί λέξη (verbatim) θεάτρου η Garson σημειώνει «Το εύρος των κριτικών πλαισίων μέσα στα οποία έχει εξεταστεί το επί λέξη θέατρο, φαίνεται, προς απογοήτευση κάποιου, πως δεν έχει αφήσει πεδίο σκέψης αχαρτογράφητο. Περιλαμβάνουν, μα δεν εξαντλούνται στα ακόλουθα: ηθική, νομική επιστήμη, γνωσιακή νευροεπιστήμη, black aesthetics, πνευματική υγεία, δημοσιογραφία, παιδαγωγική, διαθεματικότητα, εθνογραφία, φεμινισμό, κοινωνική έρευνα, προφορική ιστορία, σπουδές για το τραύμα, ανθρώπινα δικαιώματα, ακτιβιστικές τέχνες, δραματοθεραπεία, πολιτικές ταυτότητας, γεροντολογία, νέους πολέμους και μετάφραση». (2021, σ. 20).

Από τα παραπάνω σχηματίζουμε μια αρχική εικόνα του είδους, τους ευρείς προσανατολισμούς του και την επίδρασή του σε ευρύτερα πολιτισμικό πλαίσιο. Παρατηρούμε πως τα τελευταία δεκαπέντε χρόνια, Έλληνες και Ελληνίδες δημιουργοί,

έχουν δημιουργήσει το δεύτερο κύμα του Θεάτρου Ντοκουμέντου στη χώρα μας, (το πρώτο ξεκίνησε στα τέλη της δεκαετίας του 1960). Οι παραστάσεις αυξάνονται και εξαπλώνονται εκτός των μεγάλων αστικών κέντρων. Ελληνικές παραγωγές παρουσιάζονται στα εγχώρια φεστιβάλ και περιοδεύουν στο εξωτερικό. Το είδος γίνεται αντικείμενο διδασκαλίας και έρευνας στην τριτοβάθμια εκπαίδευση, ενώ προτείνεται και καλλιεργείται ως διδακτικό εργαλείο στην πρωτοβάθμια και δευτεροβάθμια εκπαίδευση.

Ως θεατρικό είδος μοιράζεται τη δυναμική που αναπτύσσει το θέατρο, αλλά και τα ζωντανά θεάματα γενικότερα (live events) στην περίοδο μετά την πανδημία. Αν δε συνδυαστεί με την παγκόσμια επικράτηση των κοινωνικών Μέσων, την συνεχή δικτύωση και την εικονική πραγματικότητα, που δεν το αφήνουν καθόλου αδιάφορο είτε ως περιεχόμενο είτε ως μέσο, θα είχε ενδιαφέρον να εξεταστεί και ως μία κίνηση για «από-σύνδεση» μέσα από την πρόσωπο με πρόσωπο επικοινωνία. Με βάση τα τελευταία διαθέσιμα επίσημα στοιχεία της Ελληνικής Στατιστικής Αρχής («Έρευνα κίνησης κρατικών – δημοτικών θεάτρων και ορχηστρών: Έτος 2023», 2024) τα στοιχεία της κίνησης των 108 Κρατικών – Δημοτικών Θεάτρων και Ορχηστρών για την καλλιτεχνική περίοδο 2022-2023, βλέπουμε πως παρουσιάστηκαν 2254 έργα και δόθηκαν 5.241 παραστάσεις τις οποίες παρακολούθησαν 2.385.871 θεατές. Τα στοιχεία είναι αυξημένα σε σχέση με την αμέσως προηγούμενη περίοδο κατά 5,4%, 22,4% και 30,6% αντίστοιχα. Η έλλειψη στατιστικών για τον ιδιωτικό τομέα μας δε μας εμποδίζει να εκτιμήσουμε τα συνολικά μεγέθη στο πενταπλάσιο, με βάση την εκτιμώμενη αριθμητική αναλογία δημόσιων και ιδιωτικών καλλιτεχνικών φορέων στην επικράτεια. Η τάση αυτή πιθανότατα είναι μία απάντηση στην ανθρώπινη ανάγκη για ζωντανή επαφή, συνδιαλλαγή με τον καλλιτέχνη και το έργο, εδώ και τώρα, αδιαμεσολάβητα. Με την έννοια του αυτοποιητικού κυκλώματος ανατροφοδότησης (autopoietic feedback loop) η Fischer-Lichte (2008) δηλώνει τη διαδικασία συνεχούς ανατροφοδότησης μεταξύ δρώντων και ακροατηρίων σε κάθε παραστασιακό γεγονός, η οποία συνδέει τη ζωντανή θεατρική διαδικασία με τις θεμελιώδεις διαδικασίες της ζωής καθεαυτής. Ο Auslander (2008) βεβαίως θεωρεί πως στη μεσοποιημένη (mediatized) κοινωνία που ζούμε, οι ζωντανές παραστάσεις έχουν υποταχθεί στην τηλεοπτική λογική, που είναι το κυρίαρχο μέσο και πως το πολιτισμικό τους κεφάλαιο απομειώνεται συνεχώς. Αποδίδει αυτή τη φθορά στην ιστορική εξέλιξη και βλέπει ένα ακόμα βήμα προς αυτήν την κατεύθυνση στην ψηφιακή τεχνολογία και το διαδίκτυο. Όμως η συνεχής δικτύωση και η ταύτιση με τον ψηφιακό εαυτό, η συνθήκη της εικονικής ύπαρξης δεν είναι μονόδρομος. Οι Hardey & Atkinson (2018) καταγράφουν την αντίδραση στην κυριαρχία των νέων και

κοινωνικών μέσων στις ζωές των πάντα δικτυωμένων ατόμων που έχει ήδη αρχίσει να γεννιέται, τόσο μέσα από εμπορικές στρατηγικές εταιριών, όσο και πρωτοβουλίες χρηστών των μέσων που αποφασίζουν να αποσυνδεθούν (disconnect) δημιουργώντας με άλλο τρόπο κοινωνικές σχέσεις.

Όλα όσα προηγήθηκαν αποτελούν ισχυρά κίνητρα για να διερευνηθεί το Θ.ΝΤ. στην Ελλάδα, όχι στην θεατρική αισθητική του έκφραση, κάτι που έχει απασχολήσει και συνεχίζει τους αντίστοιχους τομείς όπως είδαμε, αλλά ως προς τις σχέσεις του με τη δημοσιογραφία στον ελληνικό χώρο, κάτι που ως τώρα δεν έχουμε αντιληφθεί να έχει πραγματοποιηθεί.

Ενδεικτικά της ώσμωσης μεταξύ των δύο χώρων είναι τα παρακάτω παραδείγματα. Η Nibbelink (2024) περιγράφει την παράσταση Η υπόθεση Shell (De zaak Shell ,The Shell case), που δημιούργησαν και παρουσίασαν η Anoeek Nuyens και η Rebekka de Wit το 2020, καθώς ήταν σε εξέλιξη η πραγματική δίκη σε ολλανδικό δικαστήριο με κατηγορούμενη την γνωστή πολυεθνική εταιρία ενέργειας Shell, επειδή έκανε ελάχιστες επενδύσεις σε ανανεώσιμες πηγές ενέργειας. Οι δύο δημιουργοί οικειοποιούμενες τακτικές της ερευνητικής δημοσιογραφίας, αγόρασαν μετοχές της εταιρίας και απέκτησαν πρόσβαση στην ενημέρωση των μετόχων σχετικά με τις επικοινωνιακές στρατηγικές της εταιρίας και το περιεχόμενό τους. Πώς μπορεί ο απλός πολίτης να αντιπαρατεθεί σε αυτή τη δύναμη (πληροφοριακού) πυρός της εταιρίας, διερωτώνται. Στην παράσταση αντιπαρατίθενται οι απόψεις κατηγορών και κατηγορουμένων, με βάση το υλικό που συγκέντρωσαν, σε μία εικονική δίκη ταυτόχρονη με την πραγματική. Σε μια αντίστροφη διαδικασία οι Tenenboim και Stroud (2020) παρουσιάζουν το φαινόμενο της επί σκηνής δημοσιογραφίας (enacted journalism). Ο όρος που οι ίδιοι εισάγουν περιγράφει τη σκηνική απόδοση δημοσιογραφικών ερευνών και ρεπορτάζ. Αυτό που το διαφοροποιεί από τα άλλα υπό συζήτηση θέατρα του πραγματικού, είναι ότι δημοσιογραφικοί οργανισμοί εμπλέκονται άμεσα στην παραγωγή τους, τηρώντας υψηλές δημοσιογραφικές προδιαγραφές και πως συστατικό της όλης διαδικασίας είναι η συζήτηση μετά την παράσταση ανάμεσα σε δημιουργούς (δημοσιογράφους και ηθοποιούς) και ακροατήριο. Σε μια άλλη εκδοχή η Adams (2020) αναλύει το φαινόμενο που η ίδια χαρακτηρίζει ειδήσεις επί σκηνής (news on stage). Κατά την άποψή μας θα ήταν πιο καίριο να χαρακτηρίσει τη συγκεκριμένη διαδικασία δημοσιογράφοι επί σκηνής. Με αφορμή δύο εκδηλώσεις ζωντανής δημοσιογραφίας (live journalism» το Byline Festival και το FT Weekend Festival βλέπει δημοσιογράφους να ανεβαίνουν στη σκηνή και σε ποικίλο βαθμό να παρουσιάζουν

αποκλειστικές ειδήσεις, να μιλούν για τον εαυτό τους, να εκθέτουν τον τρόπο δουλειάς τους, να απαντούν σε ερωτήσεις συναδέλφων τους και του κοινού. Όλα αυτά ως μια διαφοροποιημένη πηγή εσόδων για τον ειδησεογραφικό οργανισμό, ως στρατηγική δέσμευσης των ακροατηρίων με τον ίδιο και αποκατάστασης της αξιοπιστίας των Μέσων μέσα από την προσωπική γνωριμία καθώς και της προσπάθειας δημιουργίας κοινότητας. Απαρχή της υπό συζήτηση ώσμωσης έγινε τη δεκαετία του 1930 στις ΗΠΑ. Τότε, όπως αναφέρει ο Cosgrove, στο πλαίσιο της Ζωντανής Εφημερίδας για πρώτη φορά στη ιστορία του θεάτρου των ΗΠΑ μια επαγγελματική ομάδα λειτούργησε με τη χορηγία ενός συνδικάτου, της Συντεχνίας των Δημοσιογράφων (Newspapers Guild) και εντός των οργανωτικών πλαισίων της δημοσιογραφίας. Η Hallie Flanagan επικεφαλής του ομοσπονδιακού προγράμματος για τη στήριξη του θεάτρου και των ανθρώπων του στη διάρκεια της οικονομικής κρίσης (Federal Theatre Project) δήλωσε, σύμφωνα με τον Cosgrove «το προσωπικό της Ζωντανής Εφημερίδας είχε οργανωθεί όπως μία καθημερινή εφημερίδα με διευθυντή σύνταξης, αρχισυντάκτη, αρχισυντάκτη τοπικού ρεπορτάζ, ρεπόρτερς και επιμελητές κειμένων» (1982, σ. 181). Μέσα από αυτά τα παραδείγματα βλέπουμε την εναλλαγή των ρόλων και των λειτουργιών, των επαγγελματικών διαδικασιών και στόχων που οδήγησε κάποιους να πιστέψουν όπως γράφει ο Shulze (2017, σ.193) πως « το θέατρο ανέλαβε αποτελεσματικά το ρόλο της δημοσιογραφίας, ισχυριζόμενο πως δείχνει την πραγματική αλήθεια πίσω από το επίσημο αφήγημα».

Για τους σκοπούς αυτής της συζήτησης, η διπλωματική εργασία διαρθρώνεται ως εξής: Στο δεύτερο κεφάλαιο θα καταγράψουμε τη γέννηση και την εξέλιξη του είδους ως τις μέρες μας μέσα από μια ιστορική αναδρομή. Στην εξέλιξη της αφήγησης διαφαίνονται τα υλικά, οι διαδικασίες, οι στόχοι κάθε ιστορικής ή τοπικής εκδοχής και οι ιδιαιτερότητες της. Ιδιαίτερη αναφορά θα γίνει στην ελληνική πραγματικότητα. Στο δεύτερο μέρος του δεύτερου κεφαλαίου θα εξετάσουμε τα προτάγματα του είδους και τα ειδοποιά στοιχεία, που το χαρακτηρίζουν μέσα από τη συζήτηση εννοιών όπως τεκμήριο, αυθεντικότητα, αλήθεια. Στο τρίτο κεφάλαιο γίνεται μια επισκόπηση της βιβλιογραφίας σε σχέση με την έννοια της αλήθειας, όπως την έχουν προσεγγίσει οι θεωρητικοί της δημοσιογραφίας, μέσα από την επαγγελματική ηθική και δεοντολογία. Οι αλλαγές που επιφέρουν οι κάθε φύσης επαναστάσεις, τεχνολογικές, επιστημονικές, φιλοσοφικές, κοινωνικές, πολιτικές, επηρεάζουν και πως, αυτήν την έννοια που όλοι επικαλούνται. Ποιες στρατηγικές προτείνονται και υιοθετούνται για την εξασφάλισή της τον καιρό της μεταμοντέρνας σχετικότητας και των «εναλλακτικών γεγονότων»; Διασταυρώνονται ή εφάπτονται σε

κάποια σημεία οι στρατηγικές της τέχνης και της δημοσιογραφίας; Στο τέταρτο κεφάλαιο περιλαμβάνεται μια συνοπτική περιγραφή του ερευνητικού ερωτήματος και συζήτηση της ερευνητικής μεθόδου που ακολουθήσαμε για τη συλλογή και ανάλυση δεδομένων. Θα εξηγήσουμε το αναλυτικό εργαλείο που επιλέχτηκε και θα αναφέρουμε ηθικά ζητήματα στα οποία δόθηκε σημασία. Στο πέμπτο κεφάλαιο θα αναλύσουμε και θα συζητήσουμε τ' αποτελέσματα της έρευνας. Στο έκτο κεφάλαιο θα αναφερθούμε στα συμπεράσματα της έρευνας καθώς και σε μελλοντικές έρευνες του πεδίου.

2. Θέατρο Ντοκουμέντο: ιστορία, ορισμοί, συστατικά, μορφές

2.1 Το Θέατρο Ντοκουμέντο διεθνώς

Ο όρος Θέατρο Ντοκουμέντο ή ντοκιμαντέρ χρησιμοποιήθηκε σύμφωνα με τον Willet (1978, σ. 186) για πρώτη φορά από τον Bertolt Brecht για να χαρακτηρίσει το έργο «Trotz alledem» (Παρ' όλ' αυτά) που παρουσίασε ο Erwin Piscator (1893-1966) τον Ιούλιο του 1925 στο Βερολίνο στο πλαίσιο του συνέδριου του Κομμουνιστικού Κόμματος Γερμανίας (KPD). Ο τελευταίος χαρακτήρισε την παράσταση ως «γιγάντια ιστορική ανασκόπηση (historische Mammutrevue) με διακόσιους συμμετέχοντες, που δείχνει τις επαναστατικές προσπάθειες την περίοδο από το ξέσπασμα του πολέμου έως τις δολοφονίες του Liebknecht και της Luxemburg». (Piscator, 1968, σ. 63,67). «Η όλη παράσταση ήταν ένα μοναδικό, θηριώδες μοντάζ, αυθεντικών λόγων, εκθέσεων, αποκομμάτων εφημερίδων, προκηρύξεων, φέιγ βολάν, φωτογραφιών και κινηματογραφικών ταινιών του πολέμου, της επανάστασης, ιστορικών προσώπων και σκηνών».

Ο Piscator, ηθοποιός και σκηνοθέτης, είχε τραυματιστεί σοβαρά στον α' παγκόσμιο πόλεμο, εντάχθηκε στο κίνημα dada και μετά την επανάσταση τον Νοέμβριο του 1918 στη Γερμανία, που οδήγησε στην πτώση της μοναρχίας, στην ίδρυση της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης και στη λήξη του πολέμου, εντάχθηκε στο Κομμουνιστικό Κόμμα Γερμανίας που ιδρύθηκε το 1919 στο Βερολίνο. Τον Ιούλιο του 1920 ίδρυσε το «Προλεταριακό Θέατρο». Σκοπός του να μετατρέψει το θέατρο σε προπαγανδιστική μηχανή για την υπόθεση της προλεταριακής επανάστασης όπως σημειώνει στο έργο του Πολιτικό Θέατρο, (1929). «Η ουσία βρίσκεται πάντα στο σκοπό: Μέσα από την ύψιστη επίδοση (επιτυγχάνεται) η ισχυρότερη προπαγάνδα. Αν μη τί άλλο θεωρώ ως επίτευγμα μου να έχω θέσει το θέατρο ως συνολικό μηχανισμό, ως παράγοντα, στην υπηρεσία της επαναστατικής κίνησης και να το έχω μεταμορφώσει σύμφωνα με τους σκοπούς της». Η μεταμόρφωση αυτή συνίσταται, συνεχίζει, στη μετατροπή του θεάτρου από «ένα πολιτιστικό στοιχείο της προπολεμικής εποχής σε στοιχείο της επαναστατικής ανατροπής. Αυτός ο δρόμος οδηγεί από την «καθαρή» τέχνη, στη δημοσιογραφία, στο ρεπορτάζ», «στο ντοκιμαντέρ» (Piscator 54,145). Στη Ρωσία, αναφέρει η Flynn (2020) την περίοδο από το 1910 έως τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1920 ο σχηματισμός ερασιτεχνικών θεατρικών ομάδων αυξήθηκε σημαντικά. Ομάδες Agit-Prop, του προπαγανδιστικού μηχανισμού του Κομμουνιστικού Κόμματος

Ρωσίας, όπως η Μπλε Μπλούζα και οργανώσεις όπως η TRAM (Θέατρο των νέων εργατών) εξαπλώθηκαν σε όλη την επικράτεια με παραστάσεις που στόχο είχαν να ενημερώσουν το κοινό για την επιτυχία επαναστατικών πράξεων σε όλη τη χώρα...Στις παραστάσεις τους φέρεται πως ζωντάνευαν τις ιστορίες πραγματικών σοβιετικών πολιτών και με αυτές στόχευαν να δώσουν το παράδειγμα της ενάρετης και ηρωικής ζωής τον καιρό της επανάστασης. Το κυρίαρχο είδος έγινε γνωστό ως «ζωντανή εφημερίδα», μια παραστατική πρακτική σχεδιασμένη αποκλειστικά για να εκπαιδεύσει τα ακροατήρια σχετικά με τις θετικές αλλαγές στη δημόσια και ιδιωτική σφαίρα στην πρώιμη σοβιετική Ρωσία.

«Ζωντανή εφημερίδα» απέκτησαν το διάστημα 1935 -1939 και οι ΗΠΑ. Σύμφωνα με τη Hallie Flanagan διευθύντρια του ομοσπονδιακού θεατρικού προγράμματος που χρηματοδότησε η κυβέρνηση για την καταπολέμηση της ανεργίας στους κλάδους της δημοσιογραφίας και του θεάτρου «Η ζωντανή εφημερίδα επιδιώκει να δραματοποιήσει έναν καινούριο αγώνα, την αναζήτηση του σύγχρονου μέσου Αμερικανού να γνωρίσει τη χώρα του και τον κόσμο, να δραματοποιήσει τον αγώνα του, να στρέψει τις μεγάλες φυσικές και οικονομικές δυνάμεις του καιρού μας προς μια καλύτερη ζωή για περισσότερο κόσμο». (Cosgrove, σ. 254). Έχοντας ταξιδέψει το 1926 στη Ρωσία και τη Γερμανία, άρχισε να πειραματίζεται με αυτές τις τεχνικές ήδη από το 1931 και οι «ζωντανές εφημερίδες» του βραχύβιου προγράμματος δανείστηκαν πολλά, όχι μόνο από την ακολουθία επικών σκηνών του Piscator, αλλά και τεχνικές καινοτομίες του» (Favorini, σ. 35).

«Ζωντανή εφημερίδα» δημιουργήθηκε και στην Αγγλία, από το Workers' Theatre Movement με την καρτουνίστικη agit prop αισθητική του στις αρχές της δεκαετίας του 1930 εκφράζοντας τη μαχητικότητα του κομμουνιστικού κόμματος όπως παρατηρεί ο Harker (2009). Το διαδέχτηκε το Unity Theatre με τους Joan Littlewood and Ewan MacColl επικεφαλής, δίνοντας μια πιο ώριμη ματιά τόσο πολιτικά, όσο και αισθητικά. Μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο το Θ.ΝΤ. επανακάμπτει στη Ομοσπονδιακή Δημοκρατία της Γερμανίας (Δυτική). Τη δεκαετία του 1960 ο Erwin Piscator επιστρέφει από τις ΗΠΑ όπου είχε καταφύγει λόγω του ναζισμού και αναλαμβάνει τη διεύθυνση του θεάτρου Freie Volksbuehne στο Δυτικό Βερολίνο. Εκεί σκηνοθετεί τα έργα «Ο αντιπρόσωπος» του Rolf Hochhut, «Ο φάκελος Οπενχάιμ» του Heinar Kipphardt και «Η ανάκριση» του Peter Weiss. (Βερβεροπούλου 2023, σ. 63,64). «Η παγκόσμια επιτυχία του έργου «Ο αντιπρόσωπος» του Rolf Hochhut σηματοδοτεί μια νέα περίοδο του λογοτεχνικού θεάτρου κατά την οποία η κυριαρχία του «παράλογου» υποκαταστάθηκε από την κυριαρχία του λεγόμενου «Θεάτρου ντοκιμαντέρ», που είχε πολιτική και ηθική στόχευση και αντλούσε τα

θέματά του από την σύγχρονη ιστορία. Ο Peter Weiss έγινε η σημαντικότερη φωνή κι εκπρόσωπος του σημειώνει ο Kreutzer (1974, σ.8)

Στις δεκατέσσερις «Σημειώσεις για το Θέατρο Ντοκουμέντο» που δημοσιεύει το 1968 ο Weiss αναφέρει μεταξύ άλλων

«1.Το θέατρο ντοκουμέντο είναι ένα θέατρο της ενημέρωσης. Πρωτόκολλα, πρακτικά...ρεπορτάζ, κινηματογραφικά επίκαιρα και άλλοι μάρτυρες του παρόντος αποτελούν τη βάση για την παρουσίασή του. Το θέατρο ντοκουμέντο απέχει από κάθε επινόηση, αναλαμβάνει αυθεντικό υλικό και το αποδίδει ξανά από τη σκηνή, αναλλοίωτο στο περιεχόμενο, επεξεργασμένο στη μορφή.

2.Το θέατρο ντοκουμέντο ασκεί κριτική στη συγκάλυψη, στην πλαστογράφηση της πραγματικότητας, στα ψέματα.

8. Η δύναμη του θεάτρου ντοκουμέντο βρίσκεται στο ότι μπορεί να συγκροτήσει ένα χρηστικό πρότυπο, ένα μοντέλο των επίκαιρων διαδικασιών από τα θραύσματα της πραγματικότητας.

10. Το θέατρο ντοκουμέντο είναι μεροληπτικό. Πολλά από τα θέματά του δεν μπορεί παρά να οδηγήσουν σε μία καταδίκη. Για ένα τέτοιο θέατρο η αντικειμενικότητα υπό τις περιστάσεις, είναι μία έννοια που οδηγεί στη συγχώρεση κάποιας ομάδας εξουσίας για τις πράξεις της. Η επίκληση της μετριοπάθειας και της λογικής φαντάζει ως επίκληση αυτών που δε θέλουν να χάσουν τα πλεονεκτήματά τους (1974, σ. 57 – 62)».

Προς το τέλος της δεκαετίας του 1960 κοινωνικές συγκρούσεις στις ΗΠΑ οδήγησαν μια νέα γενιά συγγραφέων και θεατρικών ομάδων όπως το Living Theatre, το Open Theatre, το Bread and Puppet Theatre, το Teatro Campesino, και το San Francisco Mime Troupe να χρησιμοποιήσουν το Θ.ΝΤ. για να αμφισβητήσουν τις θεσμικές και μιντιακές αφηγήσεις (Tenenboim & Stroud, 2020). Σύμφωνα με τον Odendahl-James (2017) το δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1980 ο ίδιος ο καλλιτέχνης γίνεται η πηγή του έργου. Αυτό φαίνεται παραδειγματικά στο έργο της Anna Deavere Smith, όπου με βάση συνεντεύξεις που η ίδια έχει πραγματοποιήσει ενσαρκώνει πιστά επί σκηνής διάφορους χαρακτήρες, ανεξαρτήτως φυλής, εθνικότητας και φύλου χρησιμοποιώντας το σώμα της ως άγραφο πίνακα, εγείροντας νέες ερωτήσεις για την αλήθεια και την αυθεντικότητα. Μια συγκεκριμένη μορφή του Θ.ΝΤ. ανθίζει στην Αγγλία τη δεκαετία του 1960. Πρόκειται για το επί λέξη ή αυτολεξεί (verbatim) θέατρο. Αυτό που στις ΗΠΑ χαρακτηρίζεται ως εθνοδράμα (Saldana, 2005). Ο Paget (1987) έδωσε το όνομα στο είδος, που βασίζεται σε μαγνητοφωνημένες συνεντεύξεις με απλούς ανθρώπους, με βάση τις οποίες στη συνέχεια διαμορφώνεται το

κείμενο της θεατρικής παράστασης. Ο Paget (1987) θεωρεί τον Peter Cheesman εμπνευστή του είδους με τις παραστάσεις που δημιούργησε από το 1965 στο Victoria Theatre που διεύθυνε στην πόλη Stoke on Trent. Ο ίδιος ο Cheesman θεωρεί πως το «μεγαλύτερο εγγενές δημιουργικό δυναμικό των ανθρώπων είναι οι γλωσσικές τους ικανότητες» (όπως αναφέρεται στο Paget, 1987). Θέατρο από, με και για την κοινότητα λοιπόν αφού «Αυτά τα έργα επέστρεφαν στην κοινότητα (οι οποίες στην ουσία τα είχαν δημιουργήσει) μέσα από τις παραστάσεις σε αυτές τις κοινότητες» (Paget, 1987, σελ. 317). Το είδος εξαπλώνεται και ένα δεύτερο κύμα έρχεται τη δεκαετία του 1990 μέσω των θιάσων Royal Court Theatre, Out of Joint και Tricycle Theatre, (Βερβεροπούλου, 2023) όπου η θεματολογία επεκτείνεται πέραν των τοπικών σε εθνικά, περιφερειακά και οικουμενικά θέματα και η σκηνική απόδοση ποικίλει. Ο Paget (2008) επισημαίνει τη δυναμική που ανακτά το επί λέξη θέατρο και το δικαστικό Θ.ΝΤ. αυτήν την περίοδο, όταν ο ατομισμός κυριαρχεί, η πολιτική, στην μετα Ρίγκαν και Θάτσερ εποχή, μετατρέπεται σε προσωπική υπόθεση, τα κόμματα χάνουν την επαφή με τα παλιά τους ακροατήρια που πίστευαν στη συλλογικότητα, ο πολίτης δυσπιστεί απέναντι στα Μέσα και πιστεύει ότι η κυβερνήσεις κρύβουν πράγματα από τους κυβερνώμενους. Το θέατρο λειτουργεί ως σαμισντάτ (samizdat, παράνομη χειρόγραφη εφημερίδα).

Εντωμεταξύ στη Γερμανία το θέατρο ντοκουμέντο επανακάμπτει μέσα από τη δημιουργία της κολεκτίβας Kollektiv Rimini Protokoll. Η Nibbeling (2024) τους εντάσσει στο τρίτο κύμα του θεάτρου ντοκιμαντέρ μετά τους Piscator και Weiss. Επίσημως παίρνουν αυτό το όνομα το 2000 (Malzacher, 2008) όταν οι Helgard Haug, Stefan Kaegi and Daniel Wetzel αποφασίζουν να επισημοποιήσουν την παρουσία και τους πειραματισμούς που είχαν ξεκινήσει ως φοιτητές στη Σχολής Εφαρμοσμένης Θεατρικής Τέχνης στο Giessen της Γερμανίας. Η πορεία τους μέχρι σήμερα είναι μια διαρκής αναζήτηση «των τάσεων της πραγματικότητας επί σκηνής» («rimini-protocoll», χ.χ.). Στον πυρήνα της δημιουργίας τους, είναι η παρουσίαση επί σκηνής καθημερινών ανθρώπων, «ειδικών της καθημερινότητας» (experts of the everyday) όπως τους χαρακτηρίζουν, που εκφέρουν τις μαρτυρίες τους μετά από επεξεργασία των αρχικών τους συνεντεύξεων. (Malzacher, 2008). Όπως δηλώνει ο Wetzel (στο Malzacher, 2008) «τελικά δεν ενδιαφερόμαστε αν κάποιος λέει την αλήθεια, αλλά στο πώς αυτοπαρουσιάζεται και τί ρόλο παίζει». Οι ίδιοι δηλώνουν «Οι Rimini Protokoll αναπτύσσουν συχνά τα θεατρικά τους έργα, τις παρεμβάσεις, τις εγκαταστάσεις και τα ραδιοφωνικά θεατρικά έργα μαζί με τους ειδικούς, των οποίων οι γνώσεις και οι ικανότητες επεκτείνονται πέρα από το θέατρο. Επιπλέον, συνηθίζουν να

μετατρέπουν διάφορους χώρους ή κοινωνικές δομές σε θεατρικές φόρμες. Πολλά από τα έργα τους διακρίνονται για τη διαδραστικότητά τους και τη χρήση της τεχνολογίας μέσω παιχνιδιών» («grimini-protokoll», χ.χ.). Ένας άλλος απόφοιτος της σχολής του Giessen ο Γερμανός Hans Werner Kroesinger, ακολουθεί τη παράδοση του θεάτρου ντοκουμέντου των δεκαετιών του 1960 και 1970 και αντιμετωπίζει τη σκηνή ως μέσο ενημέρωσης και εργαλείο ανάλυσης, όπως αναφέρει ο ίδιος («kroesinger», χ.χ.). Απορρίπτει όμως τη συνειδητή μεροληψία εκείνων, προσπαθώντας μέσα από την εξονυχιστική επεξεργασία των πηγών να φωτίσει σημεία της πραγματικότητας αναγνωρίζοντας πως, ιδίως μετά το τέλος των ιδεολογιών, η πραγματικότητα δεν μπορεί να συλληφθεί ως μία ολότητα. Καταπιάνεται με πολιτικά θέματα, πολέμους, γενοκτονίες συνδυάζοντας πάντα διαφορετικές οπτικές, κείμενα και μέσα, επιδιώκοντας να «φανερώσει το μηχανισμό που κρύβεται πίσω από κάθε δράση» («kroesinger», χ.χ.).

2.2 Το Θέατρο Ντοκουμέντο στην Ελλάδα

Το πρώτο έργο Θ.ΝΤ. στην Ελλάδα αναφέρει ο Ιωαννίδης (2014) παρουσιάζεται το Νοέμβριο του 1969 από το Πειραματικό Θέατρο της Μαριέττας Ριάλδη στην Αθήνα.

«Με αυτόν ακριβώς τον όρο η Μαριέττα Ριάλδη εισάγει στο ελληνικό θέατρο το πρώτο – όπως λέει η ίδια και επιβεβαιώνεται από τις δικές μου έρευνες– θέατρο του είδους. Πρόκειται για το έργο με τον τίτλο Τα παιδιά, έργο με αντιπολεμικό θέμα και πολυσυλλεκτική γραφή, που, πέραν του δραματουργικού του ενδιαφέροντος, φέρει έντονα τα στοιχεία του ζωντανού θεάτρου κατά την παρουσίαση του επί σκηνής υλικού του» (Ιωαννίδης, 2014, σ. 567).

Το κλίμα στο ελληνικό θέατρο είχε προετοιμαστεί από τις παραστάσεις των έργων των Γερμανών εκπροσώπων του είδους Weiss και Hochuth αλλά και του Brecht καθώς και από τις ευρύτερες πολιτικοκοινωνικές εξελίξεις στο εξωτερικό με το παγκόσμιο κίνημα ενάντια στον Πόλεμο του Βιετνάμ, την κουβανική επανάσταση, τα κινήματα ανεξαρτησίας στην Αφρική και τη Λατινική Αμερική, τη σοβιετική εισβολή στην Τσεχοσλοβακία (Κρητικού, 2017). Σε αυτό το κλίμα οι θεατρικές αναζητήσεις από σχήματα ανανέωσης του παγκόσμιου θεάτρου, όπως είναι το Living Theatre, το La MaMa ή ο Grotowski (Ιωαννίδης, 2014)) κυκλοφορούν μεταξύ των πιο ανήσυχων θεατρικών σχημάτων παρά την επιβολή της Δικτατορίας το 1967 και γίνονται όχημα πολιτικής εναντίωσης στην κατάσταση και τη

λογοκρισία. Το πρώτο έργο της ελληνικής δραματουργίας που ανήκει στο είδος είναι σύμφωνα με την Μαράκα (1993) «Η Δίκη των εξ» του Βασίλη Βασιλικού, που εκδόθηκε το 1973. Ο Βασιλικός χρησιμοποιεί τα στενογραφημένα πρακτικά της ιστορικής δίκης του Νοεμβρίου του 1922 και στα πρότυπα του έργου ο «Φάκελος Όπενχαιμερ» του Kirpphardt χρησιμοποιεί το απολύτως απαραίτητο κατ' αυτόν μοντάζ για να δημιουργήσει θεατρικό κείμενο. Κατά τη Μαράκα (1993) διαθέτει σημαντικά τυπικά γνωρίσματα του είδους αλλά αποτυγχάνει να αποδώσει το ιστορικό πλαίσιο της δίκης, καθώς ο συγγραφέας το θεωρεί γνωστό, με αποτέλεσμα να μην φωτίζονται τα βαθύτερα αίτια και οι συνέπειες της. Ακολουθούν τα έργα των Γιώργου Σκούρτη Απεργία και Υπόθεση Κ.Κ. και Πέτρου Μάρκαρη Οι Φιλοξενούμενοι. Σε επίπεδο παραστατικό πέραν της Ριάλδη που συνέχισε για κάποιο διάστημα τους πειραματισμούς της, ο Γιώργος Μιχαηλίδης τόσο στο Ανοιχτό Θέατρο που ίδρυσε, όσο και με σκηνοθεσίες του σε άλλους θιάσους σύμφωνα με τον Ιωαννίδη (2014) «όχι μόνο εισάγει το θέατρο-ντοκουμέντο στην ελληνική σκηνή, αλλά το ωθεί μέχρι τα όρια μιας γραφής τόσο ελευθεριάζουσας, ώστε να συμπίπτει με τις ανάλογες προσπάθειες του αμερικανικού ερευνητικού θεάτρου, όπως στην περίπτωση του περίφημου Διόνυσου '69». Ο Μιχαηλίδης συνέχισε και κατά τη διάρκεια της μεταπολίτευσης σε αυτόν το δρόμο ανοίγοντας σε ευρύτερους πειραματισμούς. Η παράσταση του, αδημοσίευτου, έργου του Μάρκαρη από το Θεατρικό Εργαστήρι Θεσσαλονίκης σε σκηνοθεσία του συγγραφέα στο πλαίσιο του φεστιβάλ των Δημητρίων το 1981, αποτελεί σύμφωνα με τη Κρητικού (2017) το κλείσιμο του πρώτου κύκλου του Θ.ΝΤ. στην Ελλάδα.

Ωστόσο, η παγκόσμια αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος, που καταγράψαμε προηγουμένως, οι ποικίλες παραλλαγές και κατευθύνσεις που αυτό παίρνει και οι παραστάσεις κατ' αρχάς των Rimini Protocol στην Ελλάδα ξυπνούν το ενδιαφέρον των Ελλήνων δημιουργών την πρώτη δεκαετία του 21ου αιώνα. Έχοντας κάνει την παρθενική τους εμφάνιση με την παράσταση Don't cream! στις 27 Σεπτεμβρίου 2002 στο θέατρο Φούρνος και την επόμενη χρονιά στο θέατρο Θησείο συνεργαζόμενοι με τον Μιχαήλ Μαρμαρινό για το Hot Spots - ίμουν ethó, χρειάστηκαν λίγα ακόμα χρόνια για να κάνουν αίσθηση τόσο με το Memorpark το 2008 στη Θεσσαλονίκη, όσο κυρίως με το Προμηθέας στην Αθήνα το 2010 στο Φεστιβάλ Αθηνών. Έκτοτε παρουσιάζουν τακτικά και με επιτυχία τις παραστάσεις τους στη χώρα μας. Πρόδρομος Τσινικόρης και Ανέστης Αζάς εγκαινιάζουν το νέο κύκλο του είδους. Έχοντας συνεργαστεί με τους Rimini Protocol στην ανωτέρω παράσταση, δημιουργούν την παράσταση Ταξίδι με τρένο το 2011 που αφορά στην κατάσταση του ΟΣΕ την περίοδο των μετατάξεων-απολύσεων και της κατάτμησης της εταιρίας με σκοπό την ιδιωτικοποίησή της.

Έκτοτε συνεχίζουν από κοινού και κατά μόνες με παραστάσεις όπως Τηλέμαχος: Should I stay or should I go?, Καθαρή Πόλη, Ρομά Λαντ. Η Μάρθα Μπουζιούρη: Αμάρυνθος, Υπόθεση Φαρμακονήσι, Pietà, η Γιολάντα Μαρκοπούλου: Είμαστε οι Πέρσες!, Ε_ΦΥΓΑ, Ε_ΦΥΓΑ Μικρασία, Ε_ΦΥΓΑ Πόντος, η ομάδα InFLUX (Χάρης Πεχλιβανίδης – Κορίνα Βασιλειάδου): Ορυχείο Ίψεν : Ένας εχθρός του λαού συναντάει το λαό, η Εύα Οικονόμου Βαμβακά: Βάρδα μπένε, Μια μέρα χωρίς, 404, ο Άρης Λάσκος: ΕΜΦΥΛΙΟΣ – Μια ξένη χώρα, Υπόθεση Λάραμι, η Γεωργία Μαυραγάνη: «Από πρώτο χέρι – Μια παράσταση για τα καπνά», Το γήρας – Ένα χορικό, Ένας εχθρός του λαού, η Αναστασία Χατζηλιάδου: Εγώ είμαι ο τόπος σου, Επέστρεφε συχνά, Εμφύλιος, είναι κάποιοι/ες από τις/τους δημιουργούς με διαφορετικό υπόβαθρο, ποικίλα μέσα και στοχεύσεις που συναποτελούν το νέο κύμα του Θ.ΝΤ. συνεχίζοντας όπως παρατηρεί η Βερβεροπούλου

«σε αδιάλειπτη αναμέτρηση με το σύγχρονο πραγματικό και τα διακυβεύματά του καθώς και με τις οντολογικό – ειδολογικές προκλήσεις που εγγενώς την προσδιορίζουν, η φόρμα στις εγχώριες εκδοχές της προχωρά, ρισκάρει, αυτοσκανάρεται και επαναοριοθετείται με ευελιξία, ενώ φαίνεται να κερδίζει σε ορατότητα και κύρος». (2023, σ.126).

Μέσα από την χωροχρονική αναδρομή που προηγήθηκε, περιγράφηκε σε αδρές γραμμές η ιστορική διαδρομή του Θ. ΝΤ. μέχρι τις μέρες μας. Παράλληλα δόθηκαν πληροφορίες για τους στόχους, τα μέσα, τις αρχές, τους τρόπους με τους οποίους οι δημιουργοί προσπαθούν, ξεδιπλώνοντας τη δημιουργική τους φαντασία να ισορροπήσουν μεταξύ της αισθητικής απαίτησης του έργου τέχνης που παραμένει το θέατρο και της απαίτησης της πραγματικότητας να γίνει σεβαστή. Αυτή η προσπάθεια αναφάνεται μέσα από ορισμούς που επιχείρησαν κατά καιρούς θεωρητικοί του θεάτρου ώστε να ορίσουν το είδος.

2.3. Ορισμοί

Η Μαράκα αναφερόμενη στο γερμανικό Θ.ΝΤ. της δεκαετίας του 1960 γράφει «Πρόκειται για δραματικά έργα που έχουν ως θέμα γεγονότα, πρόσωπα, καταστάσεις, προβλήματα κλπ. από το πρόσφατο παρελθόν, τα οποία έχουν σοβαρές επιπτώσεις στη διαμόρφωση του παρόντος και που επεξεργάζονται το θέμα τους χρησιμοποιώντας ως βάση του θεατρικού κειμένου μόνο ιστορικά τεκμηριωμένο υλικό, με στόχο τη διαφώτιση και συνειδητοποίηση» (1993, σ. 35-36).

Επισημαίνει την αντίφαση ανάμεσα στην προβολή της απόλυτης αξίωσης για

αυθεντικότητα και παράλληλα την αναπόφευκτη ανάγκη αισθητικής επεξεργασίας του αυθεντικού υλικού, συμπεραίνοντας πως οι συγγραφείς μέσα από τα έργα τους επιχειρούν τη σύνθεση των δύο θέσεων. «Σ' όλες ωστόσο τις περιπτώσεις απαραβίαστη αρχή, που αποτελεί και το νέο, διαφοροποιό, χαρακτηριστικό γνώρισμα αυτής της δραματουργίας, είναι ο απόλυτος σεβασμός στην ιστορική αλήθεια, η προσήλωση στην αυθεντικότητα, η τεκμηρίωση με ντοκουμέντα» (1993, σ. 36). Και καταλήγει σε μια τυπολογία τριών τύπων ανάλογα με τη σχέση αυθεντικού υλικού και μυθοπλασίας. Αν και η αρχή που περιγράφει έχει σ' ένα βαθμό τουλάχιστον το στοιχείο της απολυτότητας, μοιράζεται με τον Favorinpi που γράφει την ίδια εποχή, τα βασικά χαρακτηριστικά του είδους

« Με τον όρο ντοκιμαντερίστικο δράμα (δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ), εννοώ έργα που χαρακτηρίζονται από κομβική ή αποκλειστική εξάρτηση από πραγματικά παρά φανταστικά γεγονότα, από διάλογο, τραγούδι και/ή οπτικό υλικό (φωτογραφίες, ταινίες, οπτικά τεκμήρια) τα οποία «βρέθηκαν» σε ιστορικά αρχεία ή συλλέχθηκαν από το συγγραφέα/ερευνητή και προδιάθεση να θέσουν την ατομική συμπεριφορά σε ένα σαφές πολιτικό και/ή κοινωνικό πλαίσιο (συγκεκριμένο)» (1994, σ.32).

Δυο δεκαετίες σχεδόν αργότερα η Martin έχοντας εμβαπτιστεί στη μεταμοντέρνα συνθήκη μετατρέπει τις σαφείς και θετικές δηλώσεις των προηγούμενων σε πολλαπλότητες «Παγκόσμια το θέατρο του πραγματικού, έχει πολλαπλές ιστορίες, αισθητικές κληρονομίες καλλιτεχνικές μορφές και κοινωνικοπολιτικούς στόχους» (2010 β, σ. 2). Δανείζεται τον ορισμό του μεταμοντερνισμού της Marianne DeKoven ((2004, σ.16) ως «ένα μη ενοποιημένο κίνημα ή ξεκάθαρα ορισμένο σύνολο αισθητικών πρακτικών» αλλά ένα φαινόμενο που είναι «ποικίλο, ετερογενές και γεμάτο εσωτερικές αντιφάσεις» για να μιλήσει για το Θ. NT., θέατρο του πραγματικού προτιμά να το αποκαλεί για να συμπεριλάβει όλες τις μορφές του. Εντός της μεταμοντέρνας συνθήκης, από τη δεκαετία του 2020 η νέα πολιτισμική πραγματικότητα των fake news, των θεωριών συνωμοσίας για την ύπαρξη «βαθέως κράτους» (deep state conspiracies) στις ΗΠΑ, των φυσαλίδων φίλτρου (filter bubbles) και των διαδικτυακών troll, ισχυρίζεται η Nibbeling εξωθεί τους καλλιτέχνες, περισσότερο από ποτέ να αναλάβουν το καθήκον να διερευνήσουν εξονυχιστικά την πραγματικότητα. Έτσι το Θ. NT. (2024, σ.375), «αντί να αποτελεί αισθητική στρατηγική αναπαράστασης της πραγματικότητας μετατρέπεται σε εργαλείο διερεύνησης του τρόπου με τον οποίο αυτή κατασκευάζεται και πλαισιώνεται» καταλήγει.

2.4. Τα ειδοποιά στοιχεία: τεκμήριο, αυθεντικότητα, αλήθεια

Στο σημείο αυτό θα εξετάσουμε λίγο διεξοδικότερα τη βιβλιογραφία σε σχέση με τα ειδοποιά στοιχεία που χαρίζουν στο Θ.ΝΤ. την ξεχωριστή ταυτότητά του. Ξεκινούμε με το τεκμήριο (document).

Τα τεκμήρια είναι αντικείμενα που μιλούν, ισχυρίζεται ο Levy (2003, σ. 23). «Είναι κομμάτια του υλικού κόσμου, πηλός, πέτρα, δέρμα ζώου, φυτικές ίνες, άμμος... Τεκμήρια είναι αυτά ακριβώς τα αντικείμενα που δημιουργούμε για να μιλήσουν για μας εξ' ονόματός μας όταν απουσιάζουμε». Όσο κι αν είναι περιοριστικός αυτός ο ορισμός, αφού σίγουρα χρηστικά ανασκαφικά ευρήματα της αρχαιολογίας, πιθανότατα δεν έχουν εγγεγραμμένη την πρόθεση του κατασκευαστή τους να μιλήσουν εξ' ονόματός του σε κάποιον, παρόλο που σήμερα λένε πολλά σε πολλούς, είναι μια αφετηρία για τη συζήτηση που ακολουθεί. Σύμφωνα με την γενεαλογία του όρου «τεκμήριο» (document) που αναπτύσσει ο Philip Rosen, όπως την παραθέτει η Reinelt (2009, σ. 7), στη Δύση από τα μέσα του δέκατου πέμπτου αιώνα, ο όρος αυτός αποκτά δύο νοήματα. Αφενός σημαίνει κάτι που διδάσκεται ή χρησιμοποιείται ως προειδοποίηση και αφετέρου πειστήριο ή απόδειξη. Το δέκατο όγδοο αιώνα πλέον, τεκμήρια δεν αποτελούν μόνο χειρόγραφα και τίτλοι, αλλά και ταφόπλακες, κέρματα και άλλα νομικά ή οικονομικά χειροποίητα αντικείμενα. Το δέκατο ένατο αιώνα οι λεξικογράφοι της Οξφόρδης αποδίδουν στο τεκμήριο την ιδιότητα να πιστοποιεί κάτι. Η ικανότητα να πιστοποιείς και να ερμηνεύεις τα τεκμήρια έρχεται στο προσκήνιο και μαζί της η ιστοριογραφία. «Η εξουσία κρύβεται στον έλεγχο των τεκμηρίων, των ενδεικτικών ιχνών ενός πραγματικού παρελθόντος, στο παρόν» καταλήγει ο Rosen (1993, σ. 65). Βεβαίως όπως είδαμε προηγουμένως, στην περίπτωση του επί λέξη θεάτρου τεκμήριο αποτελεί η προφορική μαρτυρία. Σχετικά με τη φύση των τεκμηρίων η Martin (2009, σ. 82,83) αναφέρει πως η παραδοσιακή αντίληψη της Δύσης για την υλικότητά του, έχει ξεπεραστεί με την έκρηξη του «πραγματικού» (real), του «απευθείας» ή σε «ζωντανή μετάδοση» (live), της προσομοίωσης και της μεσοποίησης (mediatization). Θεωρεί εξίσου έγκυρο τεκμήριο τον προφορικό λόγο, όπως υπονοεί ο Schechner (1982) που παρατήρησε πως οι προφορικοί πολιτισμοί μοιράζονται πολλά με το μεταμοντέρνο, προτείνει η θεωρία της προφορικής λογοτεχνίας (orature) στην οποία αναφέρεται ο Thiong'o (1986) και η θεωρία της Taylor (2001, σ. 19,20) για το αρχείο και το ρεπερτόριο. Η τελευταία αντιπαραθέτει στην έννοια του αρχείου με τα πολυποίκιλα τεκμήριά του ως τρόπο

διαφύλαξης της γνώσης διαχωρισμένο από αυτόν που την αναζητεί, την έννοια του ρεπερτορίου, ως οτιδήποτε μπορεί να θεωρηθεί ζωντανή παράσταση, όπου η μετάδοση της γνώσης γίνεται με την ταυτόχρονη συνύπαρξη και επικοινωνία, αυτού που γνωρίζει και αυτού που θέλει να μάθει. Επιστρέφοντας στα υλικά τεκμήρια, συγκεκριμένα τα έγγραφα, η Reinelt (2009, σ.10) αποφαινεται πως το μόνο που μπορούν να πιστοποιήσουν είναι η γεγονοτικότητα. «Η αξία ενδεικτική των εγγράφων είναι η επιβεβαίωση πως κάτι συνέβη, πως τα γεγονότα έλαβαν χώρα». Η τεκμηρίωση δεν είναι ποτέ αντικειμενική δηλώνει κατηγορηματικά η Nibbelink αφού συνδέεται στενά με την επιλογή, παραγωγή και παράσταση της γνώσης. Οι ερωτήσεις που πρέπει να απαντηθούν είναι: «Τί τεκμηριώνεται και τί όχι; Ποιος κρατά την υποτιθέμενη κάμερα και για πόσο; Ποιος είναι σε θέση να μιλάει και ποιος ακούει; Τί επιλογές έγιναν στην απομαγνητοφώνηση, στο μοντάζ και στην επιμέλεια των τεκμηρίων του πραγματικού; Τί αποκαλύπτεται μέσα από την τεκμηρίωση; Και ποιος είναι ο ρόλος του θεατή-μάρτυρα σε όλα αυτά» (2024, σ. 375); Όπως το θέτει η Martin (2010 α, σ.18) «Η διαδικασία της επιλογής, της επιμέλειας, της οργάνωσης και της παρουσίασης είναι η δημιουργική διάσταση του θεάτρου ντοκιμαντέρ». Έχοντας οριοθετήσει ως εδώ την πρώτη ύλη του Θ.ΝΤ. θα αναζητήσουμε την ποιότητα που πρέπει να τη χαρακτηρίζει για να είναι χρήσιμη στην κατασκευή της αφήγησης. Ο όρος που αποδίδει τη συγκεκριμένη ποιότητα είναι Αυθεντικότητα (Authenticity).

Αφετηρία η, κατά Schulze (2017), ιστορική διαδρομή του όρου όταν στην κλασσική ελληνική αρχαιότητα αυθεντικός σήμαινε ολόκληρος, πλήρης, κάποιος που αυτό-ολοκληρώνεται (self-consummating) (Kalisch, 2000, σ. 32). Όχι όμως σε ατομικό επίπεδο αλλά με την έννοια πως είχε την προκαθορισμένη θέση του στην κοινωνία και την κοσμική τάξη. Μια πρώτη αποσταθεροποίηση έρχεται με την Αναγέννηση όταν, υπό το φως της επιστήμης, η ανθρωποκεντρική θεώρηση του κόσμου και η ουράνια τάξη αμφισβητούνται (Guignon, 2004). Στο Διαφωτισμό η πίστη στον ορθολογισμό και την επιστήμη εδραιώνεται και είναι ο Rousseau που αναδεικνύει πρώτος τη σύνδεση της αυθεντικότητας με την ατομικότητα, εισάγοντας την έννοια της προσωπικής αλήθειας στην οποία υπόσχεται να παραμένει πάντα πιστός σε σχέση με την αντικειμενική αλήθεια που πιθανόν να μην γνωρίζει. (Schulze, 2017). Επιπλέον ο Rousseau προτείνει την επιστροφή στη φυσική κατάσταση θέλοντας να αναιρέσει την φθοροποιό επίδραση του πολιτισμού. Παίρνοντας τη σκυτάλη ο Ρομαντισμός χτίζει πάνω στην ιδέα του «χαμένου παραδείσου», συγκρούεται με τον ορθολογισμό προτάσσοντας το συναίσθημα και τη φύση και είναι αυτός που εισάγει τον όρο «αυθεντικότητα» με περιεχόμενα που επιβιώνουν έως σήμερα: ατομικότητα παρά

συλλογικότητα, προτίμηση του συναισθήματος και της ειλικρίνειας σε σχέση με την ορθολογική σκέψη και την αλήθεια. Η Νεοτερικότητα, συνεχίζει ο Shulze, με την εκβιομηχάνιση και τον κατακερματισμό της εργασίας, επιτείνει την αίσθηση απώλειας ενός κέντρου, ενός εαυτού ολόκληρου. Ο Darwin καθαιρεί τον άνθρωπο από την πρωτοκαθεδρία στη φύση και τον εγκαθιστά ως ισότιμο μέλος στο βασίλειο των θηλαστικών. Ενώ ο Freud (1963) θέτει υπό αμφισβήτηση τον ίδιο τον πυρήνα του. Η μεγαλομανία του ανθρώπινου είδους δέχτηκε καίριο πλήγμα δηλώνει, από την ψυχολογική έρευνα που «επιδιώκει να αποδείξει στο εγώ πως δεν κυβερνά ούτε το ίδιο του το σπίτι και ότι θα πρέπει να αρκεστεί στην πενιχρή πληροφορία για το τί συμβαίνει ασυνείδητα στο μυαλό του». Η αυθεντικότητα, ως νοσταλγία ενός συμπαγούς εαυτού στο παρελθόν, προβάλλει ως απάντηση στην αβεβαιότητα και την αστάθεια. Ο Μεταμοντερνισμός ισχυρίζεται πως οι μεγάλες αφηγήσεις έχουν τελειώσει υπό το φως της αποτυχίας της μαρξικής σκέψης αλλά και του πολιτικο-κοινωνικού εγχειρήματος μέσα στον εικοστό αιώνα που ο Derrida (1994) το εντάσσει στους ολοκληρωτισμούς. Έτσι αφαιρεί από την ανθρωπότητα τη δυνατότητα να επιστρέψει, με ίδια μέσα, στο ενοποιητικό παρελθόν που η νεοτερικότητα μπορούσε ακόμα να επικαλεστεί. Σ' έναν κόσμο που ορίζεται από την προσομοίωση και τα αντίγραφα του Baudrillard (2010) η αυθεντικότητα μετατρέπεται σε φετίχ σε μια κοινωνία χωρίς σημεία αναφοράς. Γίνεται εμπόρευμα (Jameson, 1991) και αποτελεί κατασκευασμένη κοινωνική πραγματικότητα μπροστά στην απουσία νοήματος, αναφοράς και σκοπού (telos). Η κριτική του Jameson, μαρξικής προέλευσης, αφορά συνολικά στο Μεταμοντερνισμό θεωρώντας πως αντιστοιχεί και υποστηρίζει τον ύστερο καπιταλισμό, που είναι παγκόσμιος και πολυεθνικός. Όπως χαρακτηριστικά διαπιστώνει (1991, σ. 57) «η μεταμοντέρνα κουλτούρα είναι εσωτερική και υπερδομική (superstructural) έκφραση ενός ολοκαίνουριου κύματος της αμερικανικής στρατιωτικής και οικονομικής κυριαρχίας σε όλον τον κόσμο». Ο Baudrillard (Baudrillard, 2010) ισχυρίζεται πως το πραγματικό ξεπεράστηκε σε μια εποχή όπου τα Μέσα δημιουργούν εικόνες που δεν έχουν τις ρίζες τους στην πραγματικότητα. Εικόνες που είναι «μοντέλα του πραγματικού χωρίς προέλευση ή πραγματικότητα: το υπερπραγματικό (hyperreal)». Οι θέσεις του δέχτηκαν ποικίλες κριτικές. Ο Ruthrof τις χαρακτήρισε ωραίες μεταφορές «Nice Metaphors» (Ruthrof, 2000) που δεν θεμελιώνονται μεθοδολογικά στη σημειολογία. Ότι γενικεύει αδικαιολόγητα παρατηρήσεις που αφορούν συγκεκριμένο τομέα, παραβλέποντας πτυχές που αντιστρατεύονται την επιχειρηματολογία του (Poster, 2001) και ότι παρά του ότι διακηρύσσει το θάνατο του πραγματικού (Norris 1990) χωρίς να τον ορίζει, η συνεχής

αναφορά του σε αυτόν, πρέπει να σημαίνει πως το πραγματικό εξακολουθεί κατά κάποιον τρόπο να υπάρχει.

Ως απάντηση στα αδιέξοδα του μεταμοντερνισμού ο Schulze υποστηρίζει πως «τα ακροατήρια ποθούν να επαναφέρουν την ιδέα της αλήθειας, του πραγματικού και της αυθεντικότητας και όχι μόνο ως παράσταση, αλλά ως γνήσια ανθρώπινη εμπειρία, βίωμα» (2017, σ. 36). Για να στηρίξει τη θέση του κάνει αναφορά στην έννοια του Metamodernism. Οι Vermeulen and van den Akker (2010) θεωρούν το METAμοντερνισμό ένα σύνολο αλλαγών σε όλους τους τομείς της καθημερινής ζωής και της πολιτισμικής παραγωγής. Αποτελεί μία γνήσια νέα συναισθηματική δομή. Όπου συναισθηματική δομή (structure of feeling) είναι ο όρος του Williams (1977) που περιγράφει εναλλακτικές, υπό εξέλιξη κοινωνικές και πολιτισμικές πρακτικές που δε έχουν αναγνωριστεί ακόμα και διαφέρουν από τις κατεστημένες. Κατά τις Vermeulen and van den Akker (2010, σ. 9) «Χαρακτηρίζεται από πραγματιστική προσέγγιση, έχοντας επίγνωση της μεταμοντέρνας θεωρίας και αναγνωρίζοντας πως αλήθεια και νόημα έχουν αποδομηθεί πειστικά. Αναγνωρίζει όμως επίσης πως η καθημερινότητα και ο πραγματισμός έχουν αποδειχθεί αναγκαία». Ο METAμοντερνισμός ξεπερνά το Μεταμοντερνισμό καθώς αγγέλλει την άφιξη ενός νέου νοήματος που δεν μπορεί ποτέ να βρεθεί αλλά πρέπει με ενθουσιασμό να αναζητηθεί, υποστηρίζει ο Schulze (2017). Το μόνο σημείο που γεννά προβληματισμό είναι μήπως αυτή η ανάγκη για αυθεντικότητα οδηγήσει σε αναβίωση των ουσιοκρατικών απόψεων. Η σύγχρονη άνοδος της θρησκείας, του εθνικισμού και ενός συντηρητικού τρόπου ζωής δείχνουν, όπως διαπιστώνει, ένα πιθανό κίνδυνο για τη δημοκρατία, καθώς οδηγούν στο φανατισμό και στη μισαλλοδοξία.

Από την πλευρά του ο Paget (2008) θεωρεί πως η μεταμοντέρνα αμφισβήτηση και οι στρατηγικές διαχείρισης (και αλλοίωσης) της πληροφορίας έχουν αποδείξει την ευαλωτότητα των τεκμηρίων. Η Flynn (2020, σ. 5) διαπιστώνει την ενστικτώδη δυσπιστία του κοινού απέναντί τους, στη Ρωσία όπου εξετάζει το Θ.ΝΤ., «εξαιτίας της κραυγαλέας παραποίησης των επίσημων τεκμηρίων και εγγράφων κατά τη σοβιετική και μετασοβιετική εποχή». Ως αντίβαρο στην μείωση της αξιοπιστίας τους, ο Paget υπογραμμίζει την αυθεντικότητα που διεκδικεί η προφορική μαρτυρία, η κατάθεση ή η παρουσία του μάρτυρα. «Ο μάρτυρας είναι καταδικασμένος ή ευλογημένος με πρώτης τάξης εμπειρία (άμεση)» (2008, σ. 140). Ο καλλιτέχνης την επεξεργάζεται και η παράσταση είναι η κοινωνία της μαρτυρίας με το ακροατήριο. Μια συνθήκη που λειτουργεί και ίσως συντέλεσε στην άνθηση δικαστικών και επί λέξη θεατρικών έργων στην Αγγλία. Ο Paget χαρακτηρίζει

ομού καλλιτέχνες και ακροατήρια αναζητητές της αλήθειας (seekers of truth). Η Martin συμφωνεί γράφοντας (2010 β, σ.1) πως «είναι εγγενής στην ουσία κάθε τεκμηρίωσης η ανησυχία για την αλήθεια και την αυθεντικότητα». Στο μεσοποιημένο σύγχρονο κόσμο, όπου κυριαρχούν οι προσομοιώσεις, που εξειδικεύει το «πραγματικό» προσπαθώντας να το πουλήσει, μετατρέποντας το σ' ένα ακόμα εμπόρευμα όπως είδαμε προηγουμένως και η εικονική πραγματικότητα γίνεται πλέον αντιληπτή ως πραγματικός κόσμος ειδικά από τις νεότερες γενιές, τίθεται το ερώτημα (2010 β, σ. 2): «Είμαστε σε θέση να προσδιορίσουμε οριστικά που σταματά η πραγματικότητα και ξεκινά η αναπαράσταση; Ή είναι τόσο αλληλένδετες που αδυνατούμε να τις διακρίνουμε πλέον;» στο οποίο απαντά ως εξής

«Δεν υπάρχει πουθενά στον κόσμο της αναπαράστασης το «πραγματικά πραγματικό». Αναλόγως του ποιος είσαι, που ανήκεις πολιτικά, το θέατρο ντοκιμαντέρ θα σου φανεί είτε πως «λέει την αλήθεια», είτε πως «λέει ένα σωρό ψέματα». Η αναπαράσταση δημιουργεί πολλαπλές αλήθειες για να διασωθεί: ιστορίες προφορικές, γραπτές και αυτές που έχουν παρασταθεί ζητούν να επαναληφθούν, να αναθεωρηθούν και να αναδιαμορφωθούν» (2010 α, σ.23).

Σ' αυτήν τη διαπραγμάτευση η Reinelt (2009) εντάσσει πέρα από τους δημιουργούς το ακροατήριο, τόσο ατομικά όσο και από κοινού «Η πραγματικότητα εξετάζεται και βιώνεται διαφορετικά. Παράγεται στην αλληλεπίδραση του τεκμηρίου, του καλλιτέχνη και του θεατή». Έτσι υπερκερνά την πραγματιστική, θετικιστική αντίληψη για την αξία του τεκμηρίου με την φαινομενολογική συμπερίληψη του ακροατηρίου. Στην εξατομικευμένη πρόσληψη - διαπραγμάτευση αναφέρεται ο Schulze (2017, σ. 58) περιγράφοντας το ΜΕΤΑμοντέρνο θέατρο που σύμφωνα με την προσέγγισή του είναι «...ατομικιστικό, προσωπικό και αυθεντικά αληθινό, αν και μόνο σε ατομικό επίπεδο. Γνωρίζει και υπηρετεί την πείνα κάθε μέλους του ακροατηρίου για αυθεντική εμπειρία». Το νόημα, συνεχίζει, δεν δημιουργείται πια σε συλλογική μα σε ατομική βάση και καθώς τα ακροατήρια είναι ενήμερα για την πλαστότητα και την προσομοίωση, ακόμα και για το γεγονός ότι τα ίδια κάνουν επίδειξη (performative self), είναι πλέον σε θέση να αντλήσουν αυθεντική εμπειρία από αυτήν την πλαστή συνθήκη.

Τεκμήρια, αυθεντικότητα, αλήθεια, υλικά που (και) με αυτά χτίζεται το Θ.ΝΤ. ως είδος μέσα στην ευρύτερη κατηγορία του θεάτρου. Σ' αυτό το κεφάλαιο καταγράφηκε η ιστορική πορεία του είδους, οι μορφές, τα στοιχεία του και ο τρόπος που τα χειρίζονται οι δημιουργοί μα και τα ακροατήρια πλέον για να παράξουν νόημα. Νόημα σε σχέση φυσικά με την

πραγματικότητα, που αποτελεί, όπως αναφέραμε κοινό τόπο με τη δημοσιογραφία. Στο επόμενο κεφάλαιο θα εξετάσουμε με ποιον τρόπο η δημοσιογραφία προσεγγίζει την πραγματικότητα, πως κατανοεί, χειρίζεται κι εξασφαλίζει την αλήθεια, ώστε ν' ανταποκριθεί στο ρόλο που αναλαμβάνει στην εκάστοτε κοινωνία.

3. Η αλήθεια στη δημοσιογραφία

Στο πρώτο κεφάλαιο αναφερθήκαμε στην ιστορία, το περιεχόμενο και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του Θ. ΝΤ. Εστιάσαμε στις πλευρές εκείνες που σύμφωνα με τους δρώντες και τους θεωρητικούς το φέρνουν όσο πιο κοντά στην πραγματικότητα γίνεται. Συζητήσαμε τα στοιχεία που χρησιμοποιούν για να το πετύχουν. Στο παρόν κεφάλαιο θα προσπαθήσουμε να σκιαγραφήσουμε μέσα από τη βιβλιογραφία την έννοια της αλήθειας ως απόδοση ή προσέγγιση της πραγματικότητας στη δημοσιογραφία. Όχι κυρίως ως φιλοσοφική έννοια αλλά ως λειτουργικό οδοδείκτη στην υλοποίησή της. Επιλέγεται το χρονικό διάστημα των εκατό τελευταίων χρόνων αν και η ιστορία της δημοσιογραφίας ξεκινά αιώνες νωρίτερα για να υπάρξει χρονική ταύτιση με τη γέννηση του Θ.ΝΤ. ως είδους.

Οι θεωρητικοί των Μέσων στη συζήτηση περί την αλήθεια συχνά εξετάζουν ως ισοδύναμη την έννοια αντικειμενικότητα (objectivity) (Ward, 2009), που γίνεται αντιληπτή, με αποχρώσεις, ως αμεροληψία (impartiality) και ισορροπία (balance). Ως στρατηγικές ή αρχές στο πλαίσιο της επαγγελματικής ηθικής και των κωδίκων δεοντολογίας, ώστε να γίνει εφικτή η σύλληψη, καταγραφή και απόδοση της αλήθειας. Βέβαια, όπως ο Shudson (1978) αναπτύσσει στο βιβλίο του *Discovering the News*, πριν το 1830 στις ΗΠΑ και στην προκαπιταλιστική Δύση «οι δημοσιογράφοι δε δεσμεύονταν στην έννοια της αντικειμενικότητας». Έσπευδαν να πάρουν θέση υπέρ ή κατά κάποιας πλευράς στις αστικές επαναστάσεις (Conboy 2004, Raymond 1996). Όταν όμως, συνεχίζει ο Shudson (1978) ο καπιταλισμός κυριάρχησε «η αξία χρήσης της δημοσιογραφίας ως πηγής πληροφοριών σ' έναν ταχέως αναπτυσσόμενο καπιταλισμό ξεπέρασε την αξία της προπαγάνδας στον ταξικό αγώνα εναντίον των φθινουσών φεουδαρχικών ελίτ της Ευρώπης». Ο Carey (όπως αναφέρεται στο Deuze, 2006) υποστηρίζει «Η δημοσιογραφία είναι ένα άλλο όνομα για τη δημοκρατία, ή ακόμα καλύτερα δεν μπορείς να έχεις δημοσιογραφία χωρίς δημοκρατία». Ο Shudson (2008) βέβαια σχολιάζει πως η σχέση αυτή είναι πιο περίπλοκη, δεδομένου πως δημοσιογραφία υφίσταται και σε ολοκληρωτικά καθεστώτα, ακόμα κι αν αυτοαποκαλούνται δημοκρατίες. (Λαϊκή Δημοκρατία Κίνας, Ισλαμική Δημοκρατία του Ιράν, πρώην Ένωση Σοβιετικών Σοσιαλιστικών Δημοκρατιών). Παρόλ' αυτά η σχέση (με) και η λειτουργία της δημοσιογραφίας εντός

της δημοκρατίας (κοινοβουλευτισμού) είναι μια ιστορική πραγματικότητα και θα την εξετάσουμε παράλληλα και σε σχέση με την κύρια συζήτηση.

«Η αλήθεια είναι ακόμα η ύψιστη αξία, πρώτη μεταξύ ίσων. Η αναζήτηση και μετάδοσή της είναι η πρωταρχική λειτουργία της δημοσιογραφίας» γράφουν οι McBride και Rosenstiel (2014) προτείνοντας τη «Νέα Ηθική της Δημοσιογραφίας: Αρχές για τον 21ο αιώνα». «Αναζήτησε την αλήθεια και ανάφερε την» (seek truth and report it) είναι η πρώτη από τις τέσσερις αρχές του Κώδικα Δεοντολογίας, που επικαιροποίησε το 2014 η Κοινωνία των Επαγγελματιών Δημοσιογράφων (SPJ) στις ΗΠΑ απευθυνόμενη στα μέλη της (spj-code-of-ethics, χ.χ.) Η αλήθεια έγινε κεντρική αξία στον Κώδικα του 1973, όταν αποφάσισαν να εγκαταλείψουν τον κώδικα δεοντολογίας της Ένωσης των Εκδοτών Εφημερίδων της Αμερικής που είχαν υιοθετήσει από το 1926. Σύμφωνα με τον Ward (2009) ο ακραίος εμπειρισμός που επικράτησε στη δημοσιογραφία στα τέλη του δέκατου όγδοου αιώνα με τη «λατρεία του γεγονότος», και η αποτυχία της φιλελεύθερης θεωρίας που έβλεπε τον Τύπο ως «ελεύθερη αγορά ιδεών», εξαιτίας της κυριαρχίας των βαρόνων του Τύπου, ώθησε τις επαγγελματικές ενώσεις στις αρχές του δέκατου ένατου αιώνα να προβάλουν την αλήθεια, την αντικειμενικότητα και την κοινωνική υπευθυνότητα ως θεμελιώδεις αρχές του αναδυόμενου επαγγέλματος. Αυτό συνέβη στο πλαίσιο της πεποίθησης του διαφωτισμού πως τα ακροατήρια σκέπτονται και λειτουργούν ορθολογικά. Αυτό σημαίνει πως τα ακροατήρια είναι σε θέση με βάση τη λογική να αναζητήσουν και να διακρίνουν την αλήθεια από το ψεύδος, το σωστό απ' το λάθος αν τους παρασχεθούν τα γεγονότα ή αντικειμενικά παρουσιασμένες πληροφορίες. (Siapera & Carol, 2012). Στο πλαίσιο λοιπόν των φιλελεύθερων κοινοβουλευτικών (αντιπροσωπευτικών) δημοκρατιών η πρωταρχική λειτουργία της δημοσιογραφίας είναι να ενημερώνει τα ακροατήρια πάνω σε θέματα κοινού ενδιαφέροντος. Σε αυτές τις δημοκρατίες ο ρόλος της δημοσιογραφίας είναι ουσιώδης για την ορθή λειτουργία τους, αφού σύμφωνα με τη γνωστή ρήση του Thomas Jefferson, ενός εκ των πατέρων του έθνους των ΗΠΑ, «οποτεδήποτε ο λαός είναι σωστά ενημερωμένος είναι σε θέση να αυτοκυβερνηθεί» (1789, χ.σ.). Ο ρόλος του Τύπου ως πυλώρου και ως αναλυτή έρχεται να ολοκληρώσει το μοντέλο των φιλελεύθερων θεωριών για τον Τύπο σε συνδυασμό με τις θεωρίες κοινωνικής υπευθυνότητας όπως διατυπώθηκαν από τους Siebert, Peterson, and Schramm (1956). Στο βιβλίο τους *Four Theories of Press* εξετάζουν τη σχέση του Τύπου με το κράτος και με το ιδιοκτησιακό καθεστώς που τον χαρακτηρίζει. Προτείνουν τέσσερις διακριτούς τύπους. Απολυταρχικό που αντιστοιχεί στις προδημοκρατικές

κοινωνίες, Ελευθεριακό που αντιστοιχεί σε αυτό που περιγράψαμε ως Φιλελεύθερο προηγούμενος. Σοβιετικού Κομμουνισμού όπου η ενημέρωση είναι συγκεντρωτική και εξυπηρετεί τους σκοπούς του κόμματος. Τέλος, το σύστημα της Κοινωνικής Υπευθυνότητας το οποίο προτείνουν ως υπέρβαση του φιλελεύθερου ως «ξεπερασμένου» στις δυτικές κοινωνίες. Σύμφωνα με τον Peterson (1956) που έγραψε το σχετικό κεφάλαιο, οι κύριες λειτουργίες του είναι: να υπηρετεί το πολιτικό σύστημα με ειδήσεις, γνώμες, αντιπαραθέσεις. Να διαφωτίζει τους πολίτες ώστε να αυτοκυβερνώνται. Να υπερασπίζεται τα ατομικά, πολιτικά δικαιώματα από αυθαιρεσίες της κυβέρνησης, να ενισχύει την οικονομία μέσω της διαφήμισης και της διασκέδασης, να επιδιώκει την οικονομική αυτάρκεια των Μέσων ώστε να μην εξαρτώνται από τα ιδιωτικά συμφέροντα. Η παραδοσιακή αντικειμενικότητα έφτασε στο απόγειό της, κατά τον Ward (2009), τη δεκαετία του 1950 στις ΗΠΑ στις ευρείας κυκλοφορίας εφημερίδες. Το δόγμα αυτό άρχισε να καταρρέει το δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα καθώς «οι πυλώνες της αλήθειας και της αντικειμενικότητας υπέστησαν φθορά εξαιτίας του μεταμοντέρνου σκεπτικισμού προς την αντικειμενική αλήθεια και του κυνισμού με τον οποίον αντιμετωπίστηκαν οι ισχυρισμοί των κερδοσκοπικών ειδησεογραφικών οργανισμών πως είναι αμερόληπτοι πληροφοριοδότες». (2009, σ. 302). Αντίστοιχη κριτική ασκείται αυτήν την περίοδο στο πεδίο της επιστημονικής γνώσης με τον φιλόσοφο Thomas Kuhn να ισχυρίζεται πως η επιστημονική αλλαγή είναι μια μη ορθολογική μετακίνηση από ένα παλιό σε ένα νέο σύνολο πεποιθήσεων. Δεν είναι η εξέλιξη της επιστήμης πορεία προς μία τελική θέαση του κόσμου. (Kuhn, 1962). Και τον φιλόσοφο Richard Rorty (1979), να αμφισβητεί την ιδέα πως η αντικειμενική επιστήμη είναι «ο καθρέφτης της φύσης» σύμφωνα με την καθιερωμένη από τον 17ο αιώνα αντίληψη των φιλοσόφων για την αναπαράσταση. Πέρα από τη φιλοσοφία της επιστήμης, σύμφωνα με τον MacNair (2017) η αμφισβήτηση άγγιξε τη δυνατότητα να επαληθεύεται το γεγονός καθεαυτό εντός του πεδίου των φυσικών επιστημών. Η Θεωρία της Σχετικότητας του Einstein και η Αρχή της Απροσδιοριστίας (Uncertainty principle) του Heisenberg «ισχυρίζονται πως τα συστατικά της «πραγματικότητας» όπως είναι τα ατομικά σωματίδια και οι αλληλεπιδράσεις τους εξαρτώνται απόλυτα από τη θέση αυτού που τα παρατηρεί» (McNair, 2017). Στο σημείο αυτό πρέπει να σημειώσουμε πως η Νευτώνεια Μηχανική, εγκαταλείπεται στην περίπτωση της Θεωρίας της Σχετικότητας στην κλίμακα του μακρόκοσμου, που αφορά στην κίνηση των ουράνιων σωμάτων και στην περίπτωση της Αρχής της Απροσδιοριστίας στην περίπτωση του μικρόκοσμου, που ερευνά την ύλη σε ατομικό-υποατομικό επίπεδο.

Στην ανθρώπινη κλίμακα η Νευτώνεια Μηχανική δεν αμφισβητείται και παραμένει έγκυρη επιστημονική θεωρία. Την άποψη που αναδύεται την περίοδο αυτή πως «τα πάντα είναι κοινωνικά κατασκευασμένα» και την εξάπλωσή της σε επιστήμη και κοινωνία συζητά κριτικά ο φιλόσοφος ο Hacking (1999). Ειδικά για την επιστήμη ισχυρίζεται πως κανείς δεν αμφισβητεί τις επιστημονικές θεωρίες καθώς η επιστήμη εσωτερικά μπορεί να ελέγξει και να απορρίψει με βάση τη μέθοδο και τον ορθολογισμό, αλλά ως κοινωνικά κατασκευασμένη μπορεί να εννοηθεί η ενδεχομενικότητα κάποιων επιλογών αναφορικά με την κατεύθυνση που θα πάρει η έρευνα. Έτσι κι αλλιώς ισχυρίζεται η αιμοσφαιρίνη ή τα κουάρκ (στοιχειώδη σωματίδια της ύλης) υπήρχαν και υπάρχουν στη φύση. Δεν έπρεπε να κατασκευαστούν κοινωνικά για να ανακαλυφθούν. (Hacking, 1999). Βεβαίως, αν και αναφέρεται στην κατασκευή των γραμμικών επιταχυντών που απαιτούνται για την πειραματική απόδειξη της ύπαρξής τους, δεν επισημαίνει τις πολιτικές αποφάσεις που επιτρέπουν την πραγματοποίηση τεράστιων επενδύσεων για την κατασκευή τους, όπως το CERN και τη συνακόλουθη δέσμευση της επιστήμης σε αυτήν την οδό. Συνάφεια παρουσιάζει η συζήτηση για το πώς επικοινωνεί κανείς την επιστήμη. Μια πτυχή που θίγουν οι Dahlstrom και Ho (2012) εξετάζοντας εάν νομιμοποιείται η δημοσιογραφία να χρησιμοποιεί αφηγηματικές τακτικές για το σκοπό αυτό. Η (αποδεικτική) επιχειρηματολογία που λειτουργεί με βάση την απόδειξη αναζητά καθολικές αλήθειες και κρίνεται με βάση την ακρίβεια των ισχυρισμών της. Οι αφηγήσεις από την άλλη αναζητούν τις συνδέσεις ανάμεσα στα συμβάντα και κρίνονται με βάση την αληθοφάνεια των καταστάσεων που παρουσιάζουν (Bruner, 1986) και τη συνέπεια στις σχέσεις μεταξύ των ηρώων τους. Η διαφορετική αυτή σύλληψη της αλήθειας καθρεφτίζει τη διαφορά μεταξύ παραγωγικού και επαγωγικού λογισμού. Εκεί που η επιχειρηματολογία με βάση τις αποδείξεις χρησιμοποιεί την αφαίρεση για να εξάγει συμπέρασμα για συγκεκριμένα παραδείγματα, η αφήγηση χρησιμοποιεί συγκεκριμένα παραδείγματα για να αποφανθεί για την αφαίρεση (το γενικό) (Strange, 2002, Strange & Leung, 1999). Αυτή η διαφορά οδηγεί τις δύο μεθόδους να ισχυρίζονται πως βρίσκουν την αλήθεια παρόλο που οι ισχυρισμοί τους συγκρούονται. (Dahlstrom, 2012, σ.σ. 7-8). Οι μεταμοντέρνοι Lyotard και Baudrillard αμφισβήτησαν την ιδέα της αμερόληπτης αλήθειας και των φιλοσοφικών μετα-αφηγήσεων (μεγάλες ιστορικές αφηγήσεις που κατανοούν – αφηγούνται την ανθρώπινη εμπειρία) (Connor, 1989). Ο Butler προσεγγίζει κριτικά έννοιες όπως την «αποδόμηση» του Derrida και την αδυναμία της λέξης να αποδώσει την πραγματικότητα για ό,τι περιγράφει, θεωρώντας ότι αποδίδει μόνο τις σχέσεις με άλλες λέξεις σε

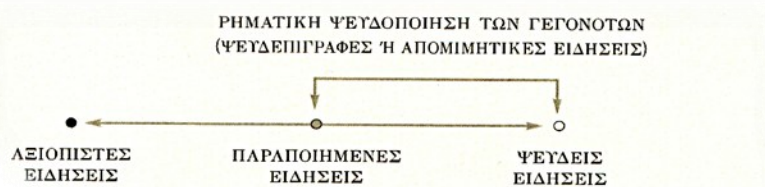
συγκεκριμένα πλαίσια, και τονίζει τον σχετικισμό του μεταμοντερνισμού, σύμφωνα με τον οποίον οι άνθρωποι ζουν «στην κοινωνία του θεάματος» ή των «*simulacra*» των αντιγράφων – προσομειώσεων (Butler, 2002). Ο Hall γράφοντας πως τα Μέσα ορίζουν την πραγματικότητα και δεν την αναπαράγουν απλά, εννοεί πως μέσα από γλωσσολογικές πρακτικές που τα Μέσα εφαρμόζουν, επιλέγουν τους ορισμούς του «πραγματικού» που αναπαράγουν (αποκλείοντας άλλους). Αυτό «σημαίνει την ενεργητική δραστηριότητα της επιλογής και παρουσίας, της δόμησης και της μορφοποίησης: όχι απλά της μετάδοσης ενός προϋπάρχοντος νοήματος αλλά την πολύ πιο ενεργή εργασία της νοηματοδότησης των πραγμάτων» (1982, σ. 64). Από την πλευρά τους οι Fiske και Hartley ισχυρίζονται πως η πραγματικότητα, είτε αφορά στην ωμή δύναμη της φύσης είτε στις ανθρώπινες σχέσεις, βιώνεται πάντα μέσα από τις διαμεσολαβητικές δομές της γλώσσας. «Αυτή η (δια)μεσολάβηση δεν αποτελεί διατάραξη, ούτε καν αντανάκλαση του πραγματικού, είναι μάλλον η ενεργή κοινωνική διαδικασία με την οποία το πραγματικό δημιουργείται» (1978, σ. 161) καταλήγουν. Οπότε ακόμα και ο συλλογισμός που σκοπεύει να αποκαλύψει την αλήθεια, κατασκευάζει, καθώς το κάνει, τη δική του αλήθεια, μία μεταξύ άλλων πιθανών συμπεραίνει η Peres (2015) υποστηρίζοντας την απεμπλοκή από την δογματική προσκόλληση στην αντικειμενικότητα, όσον αφορά στην δημοσιογραφία πόλης τουλάχιστον. Η κριτική επεκτείνεται στα ίδια τα Μέσα ενημέρωσης σε πολιτικό και κοινωνικό επίπεδο μέσω των Κριτικών Θεωριών. Για τις μετααποικιακές σπουδές θεωρητική αφετηρία είναι η απομάγευση σε σχέση με τις έννοιες της Δύσης όπως ορθολογισμός, καθολικότητα, αντικειμενική γνώση και πρόοδος (Ahluwalia & Nursey-Bray, 1997; Young, 2003). Απορρίπτεται η ηγεμονία των δυτικών ιδεών και αξιών πάνω σε άλλες κουλτούρες και στο πεδίο της δημοσιογραφικής επαγγελματικής ηθικής κρίνεται πως το κυρίαρχο μοντέλο μοιράζεται τους περιορισμούς και τις προκαταλήψεις του φιλελευθερισμού στον οποίο εδράζεται (Shome & Hegde, 2002). Η φιλελεύθερη θεωρία του Τύπου θεωρείται πως βασίζεται σε μορφές σκέψης του Διαφωτισμού που είναι αρσενικές, ευρωκεντρικές, ατομικιστικές και καθολικές (Ward, 2009). Ο ίδιος επισημαίνει πως οι κριτικές αυτές έχουν τις αδυναμίες τους καθώς υπερτονίζουν τη διαφορά της Δύσης με τις αξίες του υπόλοιπου κόσμου και παρουσιάζουν εξιδανικευμένα τις μη-δυτικές παραδόσεις ή τις αξίες της κοινότητας, προτείνοντας τη συμπερίληψη των ισχυρών τους σημείων σε μια εκ νέου σύλληψη της δημοσιογραφικής δεοντολογίας.

Στο σημείο αυτό επανερχόμαστε στη λειτουργία της δημοσιογραφίας εντός του πολιτικού πλαισίου της δημοκρατίας και εξετάζουμε θεωρήσεις που έχουν διατυπωθεί ιστορικά πέραν του μοντέλου της φιλελεύθερης δημοκρατίας στο οποίο αναφερθήκαμε αρχικά. Σκοπός είναι να καταγραφούν οι ρόλοι που καλείται να παίζει η δημοσιογραφία, το νόημα και οι χρήσεις της αλήθειας και της αντικειμενικότητας σε κάθε νέο πλαίσιο ή θεωρία. Θα εξεταστούν οι πολιτικές θεωρίες Ριζοσπαστικής Δημοκρατίας που ορίζονται (Dahlberg & Siaperas, 2007) ως οι πολιτικές που συνεχώς επεξεργάζονται τις έννοιες και υλοποιούν (στον όποιον βαθμό) την ισότητα και την ελευθερία. Αυτές οι πολιτικές θεωρίες αποδίδουν διαφορετική σημασία, απ' ότι η φιλελεύθερη, στην διακυβέρνηση και στην πολιτότητα αφού βασίζονται σε διαφορετικές παραδοχές για το πολιτικό, τα πολιτικά υποκείμενα και τους στόχους της πολιτικής. Σύμφωνα με το Fishkin (2009) στόχος της διαβουλευτικής δημοκρατίας (deliberative democracy) είναι «να διευρύνει τη συμμετοχή και να δώσει τη δυνατότητα στον πολίτη να έχει λόγο στις πολιτικές αποφάσεις». Στο πλαίσιο μιας συμπεριληπτικής και δίκαιης κοινωνίας όλοι οι πολίτες πρέπει να σκέφτονται και να συζητούν τις διάφορες πολιτικές με στόχο να πετύχουν την κατανόηση (ή συνεννόηση) με την έννοια της εναρμόνισης των απόψεών τους (Habermas, 1996). Σ αυτό το πνεύμα η δημοσιογραφία δεν αρκεί να παρέχει απλά πληροφορία στους πολίτες ώστε να διαμορφώνουν μεμονωμένα απόψεις αλλά πρέπει (Siaperas 2012, σ.158) να συμπληρώνει και να υποστηρίζει τη δημόσια σφαίρα αντανακλώντας και δημοσιοποιώντας με ακρίβεια τα περιεχόμενά της. Με φιλελεύθερο προσανατολισμό και παραδοχή του ορθολογιστικού «πολιτεύεσθαι», επικαλούμενη την κοινωνία των πολιτών χωρίς να λαμβάνει υπόψη τις κοινωνικές διαιρέσεις, το μοντέλο αυτό δέχεται κριτική από το επόμενο υπόδειγμα συν τοις άλλοις γιατί δεν αντιλαμβάνεται πως ο ανταγωνισμός είναι εγγενής στο δημοκρατικό πολίτευμα. Στο υπόδειγμα της αγωνιστικής δημοκρατίας (agonistic democracy) στην κοινωνία επικρατεί ανταγωνισμός μεταξύ των κοινωνικών ομάδων για την κατάκτηση της ηγεμονίας δηλαδή την επιβολή ενός συνόλου ιδεών και αξιών σε όλη την κοινωνία, κάτι που δε συμβαίνει ποτέ καθολικά. (Laclau & Mouffe, 1985). Ο ρόλος της δημοσιογραφίας είναι να «συμβάλλει στη δημιουργία ενός αγωνιστικού δημόσιου χώρου, όπου δίνεται η δυνατότητα να εκφραστεί η διαφωνία ή να προωθηθούν διαφορετικές εναλλακτικές» (Mouffe, 2006, σ.12). Αντί για πυλωρός θα έπρεπε να θεωρείται ότι ανοίγει τις πύλες «προσπαθώντας να προσφέρει εναλλακτικές, επιχειρήματα και προοπτικές» (Carpentier & Cammaerts, 2006, σ.13). Στο υπόδειγμα της Αυτονομίας (autonomism) η έμφαση δίνεται στον αγώνα μεταξύ εργασίας και κεφαλαίου. Όχι με τη μαρξική έννοια αφού ως εργασία

νοούνται όλες οι μορφές της κοινωνικής ταυτότητας και αποκαλούνται «πλήθος». Το κεφάλαιο γίνεται αντιληπτό ως καθολικό αλλά αποκεντρωμένο καθεστώς της παγκόσμιας αγοράς και αποκαλείται «αυτοκρατορία» (Hardt & Negri, 2000, 2004). Η δημοσιογραφία καλείται να πάρει θέση σ' αυτόν τον αγώνα, παύοντας να είναι «αντικειμενική» και «να παίζει ενεργό ρόλο γεφυροποιού μεταξύ των ποικίλων εξεγέρσεων και κινημάτων αμφισβήτησης, συνδέοντας, ενώνοντας και επικοινωνώντας μεταξύ τομέων του πλήθους» (Dyer-Witheford, 2007, σ. 202). ...με τελικό στόχο να οδηγήσει σε ριζική πολιτική αλλαγή. Σημειώνουμε πως παρά την άρνηση της αντικειμενικότητας οι Hardt & Negri επικαλούνται την αλήθεια. «Τα μέσα επικοινωνίας πρέπει να μπορούν να λένε την αλήθεια. Δεν είναι ζήτημα παγίωσης της αλήθειας σε κάποια παγκόσμια εκδοχή πολιτικής ορθότητας, αλλά, απεναντίας, διαφύλαξης των διαφορών έκφρασης του πλήθους σε μια δημοκρατική διαδικασία επικοινωνίας» (2011, σ. 324). Επιστρέφοντας σε μια πιο φιλελεύθερη γραμμή σκέψης ο Christians (2005) αποζητά τη δημιουργία μιας «πιστευτής, πειστικής έννοιας της αλήθειας», ενώ οι McBride και Rosenstiel (2014, σ. 23) διαπιστώνουν πως αν και το να αποσαφηνίζουμε τα γεγονότα παραμένει η πυρηνική, πρωταρχική λειτουργία της δημοσιογραφίας, κάτι που περιλαμβάνει την προσπάθεια να φτάσεις στην «αλήθεια για τα γεγονότα», όπως το διατυπώνει η Επιτροπή Hutchins στα 1947, ο τρόπος που διακρίνουμε και αρθρώνουμε την αλήθεια αλλάζει σε μεγάλο βαθμό. Σ' αυτή τη γραμμή σκέψης ο Shirky (2014) διατείνεται πως αλήθεια δεν είναι ένα σταθερό «πράγμα». Είναι μια απόφαση, λέει, για το τί μας πείθει να πιστέψουμε έναν συγκεκριμένο ισχυρισμό. Και για όλα όσα βρίσκονται έξω από τη σφαίρα της προσωπικής εμπειρίας, αυτό που μας πείθει είναι η απόδειξη της λειτουργικής συναίνεσης μεταξύ των αρμόδιων δραστών, συνεχίζει. Βέβαια αυτό το «πείθει» κρίνεται αυθαίρετο ή απλουστευτικό με βάση τη θεώρηση των Πολιτισμικών Σπουδών σχετικά με τη σχέση Μέσων και ακροατηρίων και την παραγωγή νοήματος από τα τελευταία (Buckingham, 2012, σ. 97). Η θέση αυτή δείχνει να αρνείται, όπως σημειώνει ο Barker (2001), την αυτενέργεια και λειτουργία των ακροατηρίων ως ενεργών δημιουργών νοήματος και να τα εκλαμβάνει ως απλούς αποδέκτες ενός προκαθορισμένου μηνύματος. Η κριτική αυτή επεκτείνεται και στον ισχυρισμό του Shirky (2014, σ. 33) για την πρόσληψη της αλήθειας στο διαδικτυακό περιβάλλον όταν γράφει «Η συζήτηση για το «μετα-γεγονός» (post fact) δείχνει πως το διαδίκτυο αλλάζει τους όρους με τους οποίους ο μέσος πολίτης είναι πρόθυμος να θεωρήσει την οποιοδήποτε δήλωση αληθινή» χαρακτηρίζοντας το διαδίκτυο «ορό αλήθειας». Στη συζήτηση για το «μετα-γεγονός» ο Πλειός θεωρεί πως το διαδίκτυο ως υβριδικό μέσο διευκολύνει και

πολλαπλασιάζει τις προκαταλήψεις και τα στερεότυπα εφόσον «στο εδώλιο των Μέσων δεν κάθονται πλέον τα γεγονότα, αλλά η ματιά για τα γεγονότα» (2021, σ. 437). «Εφόσον ο καθένας μπορεί να πει οτιδήποτε, δεν μπορούμε ούτε να υποκριθούμε πλέον πως οι πιο πολλοί συμφωνούμε για την αλήθεια των περισσότερων ισχυρισμών», καταλήγει ο Shirky (2014, σ. 33). Με τη ματιά του Mac Nair (2018, σ. 224) η δικτυακή φύση του διαδικτύου, η ταχύτητά του, η συνδεσιμότητα και η σχετική αδυναμία λογοκρισίας σε συνδυασμό με τις πανταχού παρούσες πλατφόρμες κοινωνικής δικτύωσης δημιούργησαν ένα περιβάλλον, όπου η έννοια της αλήθειας στη δημοσιογραφία διακυβεύεται. Θεωρούμενη δε στο πλαίσιο της θεωρίας της Επικοινωνίας η «δημοσιογραφία δεν ενδιαφέρεται πλέον να συλλάβει το πραγματικό και να παρέχει απόλυτες αλήθειες, αλλά να αντιληφθεί τις διαφορές, να αναγνωρίσει την ετερότητα και να μικρύνει τις αποστάσεις μεταξύ των πολλών υποκειμένων που θέλουν να επικοινωνήσουν» (Peres, 2015, σ. 170).

Έχουμε παρακολουθήσει μέχρι στιγμής την προβληματική που έχει αναπτυχθεί γύρω από την έννοια της αλήθειας στη δημοσιογραφία. Θα εξετάσουμε ακολούθως, με αφορμή τη συζήτηση για τις ψευδείς ή παραποιημένες ειδήσεις (fake news), πώς αυτές γίνονται αντιληπτές και πώς επιδιώκεται να αντιμετωπιστεί η συνεχώς αυξανόμενη διασπορά τους. Το ψεύδος εξ ορισμού είναι η άρνηση της αλήθειας κι έτσι οι στρατηγικές για την αντιμετώπισή του έχουν πολλά να πουν για τη σημασία και το περιεχόμενο που δίνει η δημοσιογραφία σήμερα στην αλήθεια επί του πεδίου. Όπως σημειώνει ο McNair (2018), η συζήτηση για τα “fake news”, που συνοδεύτηκε από τη ανάδειξη ως προέδρου των ΗΠΑ του Donald Trump, (είναι αυτός που έκανε ευρέως γνωστό τον όρο το 2016), αποτελεί συντομογραφία για ένα φαινόμενο που λίγοι προέβλεψαν και ως σήμερα σχολιαστές και ακαδημαϊκοί προσπαθούν να αντικρούσουν και να καταπολεμήσουν.



Σχήμα 1-1 Βαθμίδες ψευδοποίησης των γεγονότων στις ειδήσεις

Η προσέγγιση του Πλειού (2021) στο βιβλίο του «Παραποιημένες ειδήσεις (fake news) Ο μετασχηματισμός της προπαγάνδας στην κοινωνία της ενημέρωσης» είναι βοηθητική καθώς με τη βοήθεια ενός γραφήματος (σχήμα 1.1.) εξηγεί τις βαθμίδες ψευδοποίησης των

γεγονότων στις ειδήσεις. Σημειώνουμε εδώ πως «οι ειδήσεις δεν αναπαριστούν γεγονότα, αλλά απόψεις για τα γεγονότα, τα οποία οργανώνουν ρηματικά σε αφηγηματικό σύνολο και το οποίο εκλαμβάνουμε ως «πραγματικότητα» (2021, σ. 333). Όχι μόνο ρηματικά συμπληρώνουμε αλλά και δομικά, μορφικά και αφηγηματικά. Τοποθετεί, λοιπόν, τις ειδήσεις σε ένα οριζόντιο άξονα όπου στο αριστερό του άκρο βρίσκονται οι αξιόπιστες ειδήσεις στο δεξί του άκρο οι ψευδείς ειδήσεις και ανάμεσά τους οι παραπονημένες ειδήσεις (fake news) οι οποίες αποτελούν μαζί με τις ψευδείς τις ψευδεπίγραφες ή απομιμητικές ειδήσεις. (2021, σ.σ. 36,37) Οι ψευδείς παρουσιάζουν ως γεγονός κάτι που δεν έχει συμβεί. Οι παραπονημένες παρουσιάζουν το γεγονός που έχει συμβεί παραποιώντας ορισμένες πτυχές του «κατά τη ρηματική συγκρότησή του σε τύπο Λόγου των ειδήσεων... με πιθανό «αποτέλεσμα τη μεταβολή του νοήματος των γεγονότων και της αντίληψης περί πραγματικότητας» Ο ίδιος υπολογίζει, με βάση 27 επιλεγμένα κριτήρια, 134.217.727 τύπους παραπονημένων ειδήσεων (2021, σ. 323), που θα μπορούσαν δυνητικά να υπάρξουν. Με βάση αυτήν παραδοχή, συμπεραίνουμε πως ο άξονας ψευδοποίησης μετατρέπεται σε συνεχές, αφού οι βαθμίδες ψευδοποίησης πολλαπλασιάζονται αενάως μειώνοντας τις μεταξύ τους αποστάσεις, μετακινώντας μάλιστα το σημείο των παραπονημένων ειδήσεων προς τα αριστερά όλο και κοντύτερα στις αξιόπιστες (Σχήμα 1-2).



Σχήμα 1-2

Πλήθος των πιθανών βαθμίδων ψευδοποίησης των γεγονότων στις ειδήσεις

Έτσι που και η παραμικρή φαλκίδευση να τους στερεί τον χαρακτήρα της αξιοπιστίας. Και αυτό υπό την αίρεση της αποδοχής του ερμηνευτικού πλαισίου. Γιατί όπως ο ίδιος αναφέρει (2021, σ. 442) «(οι παραπονημένες ειδήσεις) παρουσιάζουν πραγματικά γεγονότα αλλά έχοντας παραποιήσει κάποιες πτυχές του(ς), ώστε να επικρατεί η ανάγνωση που απορρέει από το ερμηνευτικό πλαίσιο του δημοσιογράφου, το οποίο μοιράζεται και μερίδα του κοινού γι' αυτό και δέχεται την είδηση ως αξιόπιστη. Όμως παρόμοιες παρεμβάσεις στην είδηση κάνουν και οι δημιουργοί αξιόπιστων ειδήσεων».

Ενδιαφέρον σημείο η συμπερίληψη του ακροατηρίου στην ενεργή αποδοχή – νομιμοποίηση της είδησης ως αξιόπιστης. Και ένα εξ' ίσου ενδιαφέρον σημείο η αναφορά στο «πλαίσιο του δημοσιογράφου». Μόνο που παραγωγοί ειδήσεων είναι πλέον δυνητικά όλοι, πολλαπλασιάζοντας έτσι εκθετικά τις πηγές των ειδήσεων, παραποιημένων ή μη. Τί συμβαίνει όμως όταν, όπως διαπιστώνει ο Mac Nair (2017, σ. 1330), «δημοκρατικά εκλεγμένες πηγές κάνουν συστηματικά και ανενδοίαστα αναληθείς δηλώσεις ή ψεύδονται και στη συνέχεια αποκαλούν «πλαστούς» και «ανέντιμους» τους δημοσιογραφικούς οργανισμούς που επισημαίνουν τις αναλήθειές τους;». Αναφέρεται στην (πρώτη) προεδρική θητεία του Donald Trump και την συμπεριφορά του, προτείνοντας, στο πλαίσιο της φιλελεύθερης δημοκρατίας «η αντικειμενικότητα να περιλαμβάνει πλέον την αποφασιστικότητα να αμφισβητείς τις «έγκυρες» πηγές όπως ποτέ μέχρι σήμερα, εφόσον στην εποχή της μεταγεγονοτικότητας (post-factual world) οι πηγές με εξουσία υποστηρίζουν ασύστολα την αλήθεια των αποδεδειγμένα αναληθών εκδοχών των περιστατικών» (Mac Nair, 2017). Ας μην ξεχνάμε στο σημείο αυτό πως η διαχείριση πληροφοριών, στην οποία ευφημιστικά αναφερθήκαμε στο πρώτο κεφάλαιο, είναι η πρακτική να χειραγωγείς τον τρόπο που ένα γεγονός ερμηνεύεται από τους άλλους («spin control», χ.χ). Πρακτική που πήρε αυτό το όνομα το 1984 στις ΗΠΑ και κάλλιστα εντάσσεται στην οικογένεια των προπαγανδιστικών τακτικών κυβερνήσεων, οργανισμών, ατόμων. Σε σημειολογικό επίπεδο, ο Trump, όταν το twitter διέγραψε το λογαριασμό του μόλις τελείωσε η προεδρική του θητεία, ίδρυσε δικό του κοινωνικό μέσο που το ονόμασε Truth social.

Ο Πλειός (2021) βέβαια κρίνει ανεπαρκή ως μέθοδο αντιμετώπισης τον έλεγχο αξιοπιστίας (fact checking) αφού αυτός δεν αναιρεί την ύπαρξη των προκαταλήψεων του κοινού που γεννούν τη ζήτηση για τις παραποιημένες ειδήσεις. Στην ανάλυσή του, οι προκαταλήψεις και τα στερεότυπα δεν αίρονται «αν δεν αρθεί η «μητέρα όλων» των κοινωνικά σημαντικών διαφορών, διακρίσεων και ανισότητας, δηλαδή η ταξική ανισότητα.» Την ταξική ανάλυση (και την καθολικότητά της) στο θέμα αυτό δεν συμμερίζονται ομάδες δημοσιογράφων, ειδησεογραφικοί οργανισμοί ακόμα και υπερεθνικοί οργανισμοί όπως η Ευρωπαϊκή Ένωση που δείχνουν να πιστεύουν πως μπορούν να αντιμετωπίσουν την παραπληροφόρηση μέσω του ελέγχου αξιοπιστίας. Ο Mac Nair κάνει αναφορά στον πληροφοριακό ψηφιακό πόλεμο της Ρωσίας του προέδρου Putin προς τη Δύση. «Όλα τα κράτη χρησιμοποιούν αυτά τα εργαλεία σε κάποια έκταση φυσικά και οι δημοκρατικές δυνάμεις δεν είναι αθώες από

αυτήν την άποψη. Όμως η χρήση των επικοινωνιών από τον Πούτιν είναι μοναδικά εκλεπτυσμένη σε σχέση με την ιστορία της ΕΣΣΔ και της μετασοβιετικής Ρωσίας» (2017, σ. 1329). Δε στηρίζεται αποκλειστικά στην καταπίεση αλλά «στην κοινωνική χειραγώγηση και την ψυχολογική συμμόρφωση» συμπληρώνει ο Wilson (2014, σ. 21). Η Ευρωπαϊκή Ένωση, όπως σημειώνει η Διακομανώλη (2021, σ.σ. 200, 201) κατονομάζει τη Ρωσία «ως τον πλέον επιθετικό χρήστη πληροφοριών στο δυτικό κόσμο σήμερα» και υπολόγισε στο 1 έως 2% τον επηρεασμό του εκλογικού αποτελέσματος στις ευρωεκλογές του 2019. Για το λόγο αυτό προχώρησε στην ίδρυση και λειτουργία ειδικών υπηρεσιών (π.χ. East StratCom), στην αυστηρότερη ρύθμιση των διαδικτυακών πλατφορμών (Κώδικας Δεοντολογίας για την αντιμετώπιση της διαδικτυακής παραπληροφόρησης και των ψευδών ειδήσεων) και στην εντατικοποίηση του ελέγχου αξιοπιστίας, μέσω ανεξάρτητων ελεγκτών γεγονότων (fact checkers) όπως οι trusted flaggers του digital services act EU και ερευνητών. (Διακομανώλη, 2021)

Εδώ ολοκληρώνεται το δεύτερο κεφάλαιο που ανέτρεξε την προβληματική γύρω από την έννοια της αλήθειας σε σχέση με τη δημοσιογραφία. Είναι μια διαδικασία γόνιμη και δημιουργική όχι μόνο σε θεωρητικό επίπεδο μα και στο πρακτικό αφού η δημοσιογραφία καλείται να αποδώσει την ιλιγγιώδη μεταμόρφωση του κόσμου ιδανικά εν τη γενέσει του. Ο Shirky (2014, σ. 37) δηλώνει «Η αλήθεια δεν πέθανε». Φαίνεται λοιπόν πως η πίστη στην δημοσιογραφική αλήθεια παραμένει ζωντανή, έχοντας αξία χρήσης για την ορθολογικά σκεπτόμενη αποδέκτη και συνδημιουργό της (producer). Έχοντας εξετάσει στο πρώτο κεφάλαιο την ιστορία, τους στόχους και τα βασικά εργαλεία του Θ.ΝΤ., μεταξύ των οποίων η περιβόητη αλήθεια καταλαμβάνει κεντρική θέση, ολοκληρώνουμε εδώ το θεωρητικό μέρος της εργασίας μας μέσα από τη σχετική βιβλιογραφική επισκόπηση.

Στο επόμενο κεφάλαιο θα εκτεθεί η ερευνητική μεθοδολογία που ακολουθήθηκε για να απαντηθεί το ερευνητικό ερώτημα: Ποια είναι η σχέση του Θεάτρου Ντοκουμέντο με τη Δημοσιογραφία.

4. Αντικείμενο και μεθοδολογία της έρευνας

Σκοπός της έρευνας είναι να εντοπίσει και να αναλύσει τη σχέση της δημοσιογραφίας και του Θεάτρου Ντοκουμέντου στην πολιτισμική παραγωγή στην Ελλάδα. Επιμέρους στόχοι είναι καταγραφή της αυτοαντίληψης των δρώντων στο χώρο του Θ.ΝΤ. σε σχέση με το αντικείμενο και το περιεχόμενο της δράσης τους. Η καταγραφή των καταβολών, επιρροών και αλληλεπιδράσεων με άλλους καλλιτέχνες. Η σχέση της παραγωγής τους, μέσα από τις μαρτυρίες τους, με τη δημοσιογραφία, την αλήθεια, το πολιτικό. Ο εντοπισμός όρων και προϋποθέσεων, στρατηγικών, ηθικών και άλλων αξιών, προβληματισμών που διέπουν την καλλιτεχνική μέθοδο και το έργο τους. Η πρόσληψη από πλευράς τους των ακροατηρίων και της κριτικής και η διάδραση με αυτά.

4.1. Η επιλογή της ποιοτικής έρευνας

Η «ποιοτική έρευνα περιλαμβάνει μια ερμηνευτική, νατουραλιστική προσέγγιση στον κόσμο. Αυτό σημαίνει ότι οι ποιοτικοί ερευνητές μελετούν τα πράγματα στο φυσικό τους πλαίσιο, επιχειρώντας να δώσουν νόημα ή να ερμηνεύσουν τα φαινόμενα με όρους των νοημάτων που οι άνθρωποι δίνουν σε αυτά» (Denzin & Lincoln, 2005, σ. 3). Έχοντας ως σκοπό να ερευνήσουμε τις πρακτικές, τις απόψεις, τις θέσεις, τα νοήματα δρώντων στο πεδίο του Θ.ΝΤ. στην Ελλάδα, το παράθεμα που προηγήθηκε εξηγεί την επιλογή της ποιοτικής έρευνας για την επίτευξη του σκοπού αυτού. Οποσδήποτε η θεωρητική συζήτηση για τις διαφορές με την ποσοτική έρευνα εξελίσσεται και οι οπτικές ανάλυσης των δύο είναι πολυάριθμες, όπως γίνεται αντιληπτό στη συζήτηση που παρουσιάζουν οι Ίσαρη & Πουρκός (2015). Η ποιοτική έρευνα κρίθηκε κατάλληλη επίσης για την ευελιξία της και επειδή αναφέρεται στα χαρακτηριστικά της γλώσσας σύμφωνα με την κατηγοριοποίηση της Tesch (1990) και συγκεκριμένα στην ανάλυση λόγου των συμμετεχόντων στην έρευνα. Ως εκ τούτου το δείγμα αποτελείται από 10 άτομα, 6 γυναίκες, 4 άνδρες. Η ηλικία τους κυμαίνεται από 35 έως 58 ετών. 6 άτομα ζουν και εργάζονται στην Αθήνα, 2 στη Θεσσαλονίκη, 2 σε μικρότερες πόλεις της Ελλάδας. Όλοι είναι απόφοιτοι τριτοβάθμιας

εκπαίδευσης, 4 κάτοχοι μεταπτυχιακού τίτλου, 3 κάτοχοι διδακτορικού τίτλου, μία επίκουρη καθηγήτρια.

4.2 Μέθοδος δειγματοληψίας

Επιλέχθηκε η μέθοδος δειγματοληψίας της «κρίσιμης περίπτωσης» (critical case sampling) σύμφωνα με τον Patton (2002), ως η πλέον ενδεδειγμένη στρατηγική για πρόσκτηση πλούσιας πληροφορίας στο πλαίσιο μιας δειγματοληψίας σκοπιμότητας όπως αυτή. Η επιλογή των ατόμων έγινε κατόπιν επιστάμενης έρευνας ώστε το δείγμα ν' αποκτήσει τα χαρακτηριστικά που περιγράφονται στη συνέχεια. Συγκεκριμένα έγινε προσπάθεια να εκπροσωπηθούν όλες οι «γενεές» των δημιουργών του Θ.ΝΤ. της σύγχρονης παραγωγής στον 21ο αιώνα. Στο πνεύμα αυτό περιλαμβάνονται οι πρωτεργάτες, με αρκετές παραγωγές στο ενεργητικό τους όσο επίσης κι αυτοί που ασχολήθηκαν πρόσφατα με το είδος έχοντας μόνο μία σχετική παραγωγή. Επιδιώχθηκε επίσης ισορροπία ανάμεσα στα δύο φύλα. Επιπλέον έγινε προσπάθεια να εκπροσωπηθούν δημιουργοί από διάφορες εκδοχές του είδους και να περιληφθούν δρώντες εκτός θεατρικού κέντρου, όπως στη Θεσσαλονίκη, στα Γιαννιτσά και στην Καβάλα. Για μία σφαιρικότερη θεώρηση του φαινομένου περιλήφθηκαν στο δείγμα δύο θεωρητικοί και κριτικοί. Το ερευνητικό υλικό συλλέχθηκε μέσω ημιδομημένων σε βάθος συνεντεύξεων. Αυτού του τύπου η ποιοτική συνέντευξη επιλέχθηκε για να παραχθεί «όσο το δυνατόν πλουσιότερο ερευνητικό υλικό δίνοντας την ευκαιρία στους συμμετέχοντες στην έρευνα να μιλήσουν για τις αντιλήψεις τους, τις σκέψεις τους ή τις εμπειρίες τους ελεύθερα και σε βάθος» (Robson, 2007). Χρησιμοποιήθηκαν 8 ερωτήσεις, που σχετίζονταν με το κεντρικό ερευνητικό ερώτημα και συμπληρώθηκαν με άλλες όταν κρινόταν απαραίτητο. Με τον τρόπο αυτό δόθηκε η ευκαιρία διαδραστικής επικοινωνίας με τους συμμετέχοντες, διερεύνησης θεμάτων που δεν είχαν προκαθοριστεί και διευκρίνισης και εμβάθυνσης σε θέματα που κρίθηκε αναγκαίο (Ισαρη & Πουρκός, 2015). Γι' αυτά της τα πλεονεκτήματα προτιμήθηκε παρά το ότι είναι μια μέθοδος εξαιρετικά απαιτητική και χρονοβόρα όχι μόνο ως προς τη διεξαγωγή αλλά και ως προς τον σχεδιασμό και την ανάλυση των δεδομένων.

Οι συνεντεύξεις πραγματοποιήθηκαν το διάστημα 12/10/2024 – 3/12/2024. 6 από αυτές πραγματοποιήθηκαν στη Θεσσαλονίκη σε πρόσωπο με πρόσωπο συναντήσεις (5 σε

καταστήματα εστίασης, 1 σε σπίτι συνεντευξιαζόμενου) και μαγνητοφώνηση της συζήτησης. Οι υπόλοιπες 4 πραγματοποιήθηκαν διαδικτυακά με τη χρήση σχετικών εφαρμογών (Skype, Zoom). Οι συνεντεύξεις είχαν διάρκεια από 45' έως 117'. Οι μετεγγραφές περιλαμβάνουν το λεκτικό στοιχείο της επικοινωνίας (ερωτήσεις – απαντήσεις, επαναλήψεις, επιφωνήματα, διακοπές, δισταγμοί) και λεκτικές περιγραφές των αντιδράσεων των συνεντευξιαζόμενων (γέλιο, κλάμα).

4.3 Ηθικά θέματα που ανακύπτουν στην έρευνα

Στη σύγχρονη κοινωνική, ψυχολογική και εκπαιδευτική έρευνα, η δεοντολογία έχει αναδειχθεί ως ζήτημα υψίστης σημασίας, και δίνεται μεγάλη προσοχή και μέριμνα στην τήρηση των αρχών που απορρέουν από αυτήν αναφέρουν οι Ίσσαρη & Πουρκός (2015, σ.88) χαρακτηρίζοντάς την «μια ιδιαίτερα σημαντική διάσταση του ερευνητικού σχεδιασμού αλλά και της ερευνητικής διαδικασίας». Αφορούν στη «σχέση των ερευνητών με όλους τους εμπλεκόμενους στην έρευνα» όπως γράφει ο Hopf (2004, σ. 334). Στη συγκεκριμένη εργασία αφορά στη σχέση με όσες/όσους παραχώρησαν συνεντεύξεις. Στη βιβλιογραφία εντοπίζονται ιδιαιτερότητες της δεοντολογίας στο πλαίσιο της ποιοτικής έρευνας. Σύμφωνα με τη Willig, (2008) δεδομένης της άμεσης σχέσης μεταξύ ερευνητή και συμμετέχοντα/σας είναι συνήθης η ενεργή εμπλοκή του ερευνητή στην κοινωνική ζωή του δεύτερου. Παράλληλα στο πλαίσιο μιας συνέντευξης σε βάθος η σχέση με τον ερευνητή μπορεί να εκληφθεί ως φιλική ή ακόμη και θεραπευτική. Στην περίπτωση μας, οι συνεντεύξεις πραγματοποιήθηκαν άπαξ με κάθε συμμετέχουσα/οντα, ενώ παρά το θετικό κλίμα συνεργασίας στο οποίο διεξήχθησαν δεν υπήρξε σε καμία περίπτωση μία απλή, φιλική, καθημερινή συζήτηση, πολλώ δε μάλλον θεραπευτική. Τουλάχιστον δεν αναφέρθηκε επί τόπου ή και αργότερα στον ερευνητή. Σε σχέση δε με τη δυσκολία της προστασίας της ταυτότητας των συμμετεχόντων, όπως θεωρεί ο Mason (2009) λήφθηκαν όλα τα απαραίτητα μέτρα, που θα αναφερθούν στη συνέχεια. Το αυτό ισχύει και για τις ανησυχίες που εγείρει η Traianou (2014) για την ανωνυμία των ατόμων και κατά την ανάλυση των δεδομένων τους. Όπως προβλέπεται στις περιπτώσεις υλοποίησης συνεντεύξεων η πληροφόρημένη συγκατάθεση στην έρευνα αφορά στην υποχρέωση του ερευνητή να παράσχει «το σύνολο των πληροφοριών που σχετίζονται με το ερευνητικό

εγχείρημα στους συμμετέχοντες σε αυτό» (Ιωσηφίδης, 2008, σελ. 278). Στην περίπτωση μας οι συνεντευξιαζόμενοι ενημερώθηκαν προφορικώς τόσο κατά την πρώτη επαφή ώστε να συμφωνηθεί η συμμετοχή τους στην έρευνα, όσο και πριν την έναρξη κάθε συνέντευξης. Στη συνέχεια κλήθηκαν να υπογράψουν το «έντυπο συγκατάθεσης σε συμμετοχή σε έρευνα», αφού εξηγήθηκαν οι όροι που περιλαμβάνει και το υπέγραψε ο ερευνητής. Στις διαδικτυακές συνεντεύξεις το έντυπο εστάλη με ηλεκτρονικό ταχυδρομείο και ζητήθηκε να επιστραφεί υπογεγραμμένο, όπως και έγινε σε όλες τις περιπτώσεις. Τους εξηγήθηκε το πλαίσιο, ο σκοπός και η μέθοδος της έρευνας, η ταυτότητα του ερευνητή, ο τρόπος ανάλυσης και επεξεργασίας των δεδομένων τους.

Στο πλαίσιο της πληροφορημένης συγκατάθεσης οι συνεντευξιαζόμενοι/ες ενημερώθηκαν για το δικαίωμά τους να μην αποκαλύπτονται πληροφορίες οι οποίες είναι προσωπικές ή προσδιοριστικές της ταυτότητάς τους (Ισσαρη & Πουρκός 2015, σ. 91). Για το σκοπό αυτό κατά την Ανάλυση στην παρούσα εργασία και πιο συγκεκριμένα κατά την παράθεση αποσπασμάτων από τις συνεντεύξεις, αυτά αποδίδονται με κωδικοποιημένο τρόπο π.χ. (συν.1, Δ) χωρίς να αναφέρονται το όνομα και δημογραφικά στοιχεία του ατόμου παρά μόνο η επαγγελματική του ιδιότητα. Πίνακας 1.

ΙΔΙΟΤΗΤΑ	ΚΩΔΙΚΟΣ
1 Δημιουργός Θ.ΝΤ.	συν.1, Δ
2 Δημιουργός Θ. ΝΤ.	συν. 2, Δ
3 Δημιουργός Θ.ΝΤ.	συν. 3, Δ
4 Δημιουργός Θ.ΝΤ.	συν. 4, Δ
5 Δημιουργός Θ.ΝΤ.	συν. 5, Δ
6 Δημιουργός Θ.ΝΤ.	συν. 6, Δ
7 Δημιουργός Θ.ΝΤ.	συν. 7, Δ
8 Δημιουργός Θ.ΝΤ.	Συν. 8, Δ
9 Δημοσιογράφος/Κριτικός	Συν. 9, ΔΦ/Κ
10 Ακαδημαϊκός/Κριτικός	Συν. 10, Α/Κ

Πίνακας 1 Επαγγελματική ιδιότητα των συνεντευξιαζόμενων και οι αντίστοιχοι κωδικοί

Η συνειδητή και σκόπιμη χρήση και των τριών γενών και καταλήξεων, διαδοχικά και επαναλαμβανόμενα όταν αναφέρομαι σε όσους -ες -α συμμετείχαν στην έρευνα, αποτελεί πρακτική αναίρεσης των διακρίσεων με βάση το φύλο μέσα στη και δια της γλώσσας. Αυτή η πρακτική επικουρεί, άθελά της, στην απόκρυψη της ταυτότητας των συμμετεχόντων/ουσών. Επειδή τα προσωπικά στοιχεία θα πρέπει να παραμείνουν ανώνυμα και κατά την ανάλυση των ευρημάτων (Traianou, 2014), δεν έγινε χρήση της Τεχνητής Νοημοσύνης (AI) κατά την επεξεργασία τους μέσω των γνωστών εφαρμογών όπως Chat GPT δεδομένου ότι στις μετεγγραφές υπήρχαν αναφορές ονομάτων, τοπωνυμίων και άλλων προσωπικών πληροφοριών και υπήρχε περίπτωση διαρροής τους. Τέλος το υλικό αποθηκεύτηκε σε χώρο προσβάσιμο μόνο από τον ερευνητή.

Τέλος δεδομένου ότι οι συμμετέχοντες δεν ανήκουν σε κάποια ευάλωτη ομάδα του πληθυσμού και ο συνεντευκτής δεν ανέλαβε κυρίαρχο ρόλο, ώστε να επιτρέψει την αβίαστη, ελεύθερη και ανεμπόδιστη έκφραση του συνεντευξιαζόμενου/μενης δεν υπάρχει κάποια ειδική πρόνοια για αποφυγή ενδεχόμενης βλάβης πέραν της διατήρησης ενός περιβάλλοντος πολιτισμένης συζήτησης, με διευκρινιστικές ερωτήσεις μεν χωρίς αγένεια και εντάσεις δε. Η έκφραση προσωπικής γνώμης από τον συνεντευκτή αποφεύχθηκε.

4.4 Η μέθοδος της θεματικής ανάλυσης

Η θεματική ανάλυση είναι μια μέθοδος εντοπισμού, περιγραφής, αναφοράς και «θεματοποίησης» επαναλαμβανόμενων νοηματικών μοτίβων, δηλαδή «θεμάτων» τα οποία προκύπτουν από τα ερευνητικά δεδομένα, και αποτελεί βασικό εργαλείο για όλους τους ερευνητές που ασχολούνται με την ποιοτική έρευνα (Braun & Clark, 2006). Τα θέματα (Ισσαρη & Πουρκός, 2015) μπορεί α) να προκύπτουν μέσα από το κείμενο και να εδράζονται στα δεδομένα (επαγωγική προσέγγιση), ή β) να βασίζονται σε a priori χαρακτηριστικά που ενδιαφέρουν τους ερευνητές (παραγωγική) ή ακόμη γ) να προέρχονται από έναν συνδυασμό επαγωγικής και παραγωγικής ανάλυσης. Στην παρούσα εργασία τα θέματα προέκυψαν τόσο από την παραγωγική προσέγγιση, αντιστοιχώντας σε θέματα που

ανέκυψαν στη βιβλιογραφία όσο και από την επαγωγική προσέγγιση αναδυόμενα από τα δεδομένα των συνεντεύξεων. Και μπορεί να αφορούν κυρίως στο ρητό νόημα των λεγομένων αλλά σημειικά έγινε μια περισσότερο ερμηνευτική προσέγγιση ώστε να γίνει πλήρως κατανοητό το περιεχόμενο με την έννοια που το θέτουν οι Clarke, Braun & Hayfield (2015).

5. Παρουσίαση της ανάλυσης συγγραφή ευρημάτων συζήτηση

Σκοπός της εργασίας είναι να αναζητήσει τον κοινό τόπο ανάμεσα στο Θέατρο Ντοκουμέντο και τη Δημοσιογραφία. Το κεντρικό ερευνητικό ερώτημα εστιάζει στο «Ποια είναι η σχέση του Θ. ΝΤ. με τη δημοσιογραφία». Στο κεφάλαιο αυτό παρουσιάζονται τα ευρήματα της ποιοτικής ανάλυσης και παράλληλα συζητούνται με βάση τη σχετική βιβλιογραφία. Αυτό έγινε με στόχο όχι απλά την καταγραφή και ερμηνεία των λόγων του δείγματος, αλλά δεδομένου του ερευνητικού ερωτήματος, τη διερεύνηση των σχέσεων που αναδύονται μεταξύ της πραγμάτωσης του Θ.ΝΤ. στην Ελλάδα σήμερα, αφενός με το Θ.ΝΤ. και αφετέρου με τη Δημοσιογραφία, όπως παρουσιάζονται στην επιλεγμένη βιβλιογραφία. Χρησιμοποίησα πολλά και εκτενή παραθέματα με σκοπό α) να αποδώσω όσο πιο σφαιρικά και αντιπροσωπευτικά γίνεται τη συζήτηση για κάθε θέμα. Το εκτενές του παραθέματος κρίνεται απαραίτητο για την ακρίβεια και το ιδιόλεκτο του κάθε μάρτυρα, ώστε να υπάρχει πλουσιότερη πληροφορία. β) να δημιουργηθεί μια σχεδόν διαλογική συνθήκη μέσα από το μοντάζ – επιμέλεια και την περιορισμένη χρήση σχολιαστικού λόγου από πλευράς μου. Ένας διάλογος μεταξύ των δέκα που μίλησαν και ποτέ δεν συναντήθηκαν παρά μόνο στο κείμενο – αφήγηση που προτείνω.

5.1 Σχέσεις του Θεάτρου Ντοκουμέντου με τη δημοσιογραφία

Η πρώτη σχέση που εντοπίζουν οι ερωτώμενες είναι πως η δημοσιογραφική ύλη αποτελεί ένα σημαντικό μέρος της πρώτης ύλης του Θ.ΝΤ. όπως έχουμε ήδη δει (Piscator, 1968, Kreutzer, 1974). Τόσο ιστορικά *«άλλωστε η πρώτη πηγή όπως είπαμε στα πρώτα πρώτα εγχειρήματα του θεάτρου ντοκουμέντο ήταν σε υλικά από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης»* (συν.9, ΔΦ/Κ) όσο και σήμερα (Martin, 2010 α) όταν επικαλούνται *«τ' αποδεικτικά στοιχεία που 'χαν βγει στο φως, όχι από μας, από εμπειρογνώμονες»* (συν. 3, Δ). Με δεδομένες τις ανησυχίες που εκφράζουν τόσο ο Paget (2008) όσο και η Martin (2010 β) για την αξιοπιστία των τεκμηρίων οι δημιουργοί υιοθετούν κριτήρια επιλογής, φίλτρα *«Πας λίγο με το ένστικτό και με το κατά πόσο... με την εγκυρότητα των πηγών. Πόσο έγκυρες είναι οι πηγές...Ρε παιδί μου όταν μιλάμε για παράδειγμα, το θέμα μας είναι για παράδειγμα τα pushbacks στα σύνορα και στο Αιγαίο, θεωρώ πιο έγκυρη πηγή το Guardian παρά μία*

εφημερίδα εδώ ας πούμε που έχει το δελτίο τύπου του Μαξίμου, κατάλαβες;» (συν. 3, Δ). Ενήμερες για την παραποίηση των ειδήσεων και τη διασπορά τους λειτουργούν και ως ελεγκτές γεγονότων, fact checkers, ενώ επιλέγουν να εντάξουν παραποιημένο υλικό στη δραματουργία τους για να καταδείξουν την παραποίηση «Εμείς ναι μεν λειτουργούμε σ' ένα πρώτο κομμάτι, σ' ένα πρώτο στάδιο της διαδικασίας και λίγο ως δημοσιογράφοι. Σίγουρα θα θέλουμε αυτά που βρίσκουμε, αυτά που βρίσκουμε να μην είναι fake news και αν είναι fake news να το χρησιμοποιήσουμε ως fake news» (συν. 4, Δ). Ο Paget (2008) είδαμε πως ως απάντηση στην ευαλωτότητα των τεκμηρίων έδινε προβάδισμα στις μαρτυρίες. Οι δημιουργοί, όταν οι ίδιοι κρίνουν, δε θεωρούν την προσωπική μαρτυρία ντε φάκτο αυθεντική και προχωρούν σε διασταυρώσεις «αυτό που προσπαθούσα να κάνω είναι fact checking ας πούμε και με βάση όλα τα πορίσματα που είχαμε βρει και τους φακέλους και τις δικογραφίες, ότι αυτό που μου λες δεν ισχύει» (συν. 5, Δ). «Διασταύρωση. Διασταύρωση δε, δε γίνεται αλλιώς σε πολλές παραστάσεις όπου τον πρώτο λόγο έχουν οι προσωπικές μαρτυρίες. Εκεί... και εκεί πάω με το ένστικτο, δηλαδή θα τσεκάρω 3 φορές σε μια συνέντευξη πώς θα μου πει κάποιος μια ιστορία. Και θα πω «Α τούτος δω μου λέει ψέματα, το είπε έτσι πριν τώρα το λέει αλλιώς είχαμε 5 αγελάδες, τώρα μου λέει έχω 3 κότες. Τί φάση; Μπορώ να τον εμπιστευτώ κάτσε να ξαναρωτήσω, κάτσε να ξαναρωτήσω , κάτσε να ξαναρωτήσω.».(συν. 1, Δ).

Η επεξεργασία του ερευνητικού υλικού, ώστε να μετουσιωθεί σε παράσταση, αποτελεί μέρος της δημιουργικής διάστασης του Θ.ΝΤ. (Martin, 2010 α). Σύμφωνα με τις δημιουργούς είναι μια διαδικασία που μοιράζεται στοιχεία της δημοσιογραφικής. Οι αναλογίες ομολογούνται ξεκάθαρα «Γιατί στο τέλος της ημέρας το καλλιτεχνικό προϊόν που υπογράφουμε και επικοινωνούμε, φέρει τη σφραγίδα του...του editing, αυτό που κάνει κι ο κινηματογράφος, αυτό που κάνει κι η δημοσιογραφία». (συν. 5, Δ). Επιπλέον έχουν επίγνωση της σημασίας της επιμέλειας των κειμένων, στην γραμμή σκέψης του Hall (1982) ότι η δόμηση και μορφοποίηση νοηματοδοτεί το υλικό «Ισχύει ότι μια ιστορία από μόνη της δεν είναι μια ιστορία, εκτός αν είναι μόνο μια ιστορία, αλλά όταν υπάρχει μια αλληλουχία σκηνών διαλόγων, μονολόγων, ανάλογα με το πού είναι τι, αλλάζει και το νόημα και το νόημα είναι αυτό που... Το μοντάζ δηλαδή δεν μπορεί να είναι αντικειμενικό. Δεν γίνεται. Δε γίνεται. Γιατί κάποιος το κάνει. Κι αυτός ο κάποιος φέρει μια... φέρει μια ιδεολογία, φέρει έναν τρόπο σκέψης, φέρει μια συμπεριφορά». (συν. 1, Δ). Κι εδώ ο κάθε δημιουργός παίρνει τις αποφάσεις του «Αν όμως εγώ μπω στην παράσταση και πω «γειά σας παιδιά είμαι ο Σταύρος,

είμαι δημοσιογράφος και αρχίζω και λέω τελείως διαφορετικά πράγματα από αυτά που μου 'χες πει εσύ, θέλοντας να σε βλάψω ας πούμε ή θέλοντας οτιδήποτε... Αν και ηθική δεν υπάρχει στο θέατρο, εκεί είναι κόκκινη γραμμή για μένα. Δεν το κάνω. Είναι ανήθικο» (συν. 4, Δ). Η τελευταία πρόταση μέσα στην αντίφασή της και την επίκληση της προσωπικής ηθικής παραπέμπει στους δημοσιογραφικούς κώδικες δεοντολογίας και συγκεκριμένα με τις επιταγές «Ελαχιστοποιήσε τη βλάβη» (minimize harm) και «Να λογοδοτείς και να είσαι διαφανής» (be accountable and transparent) του κώδικα της Κοινωνίας των Επαγγελματιών Δημοσιογράφων (SPJ) των ΗΠΑ που συζητήσαμε νωρίτερα. Μονάχα που γίνεται σε προσωπικό επίπεδο και όχι σε συλλογικό, επαγγελματικό. «Γιατί πολύ καλά ξέρουμε ότι ενσωματώνω ντοκουμέντα στην παράσταση, αλλά το θέμα είναι ότι μπορώ να τα χειραγωγήσω, μπορώ να τα ερμηνεύσω όπως θέλω... με δεδομένο ότι το κείμενο είναι μια σύνθεση που την κάνει ένα άτομο, δηλαδή αυτό που έχει και την πλήρη εποπτεία, είναι αναμενόμενο ότι η δική του οπτική θα επηρεάσει και το τελικό αποτέλεσμα» (συν. 10, Α/Κ). Η προσωπική οπτική στα πράγματα νομιμοποιείται επιπλέον και με την αναφορά του δημιουργού στο ανάλογό της στη δημοσιογραφία «Είναι ακριβώς το ίδιο, όπως και με έναν δημοσιογράφο, δηλαδή την ίδια συνέντευξη Τύπου μπορούμε να ακούσουμε και να γράψουμε πολύ διαφορετικά πράγματα. Γιατί εγώ πρόσεξα κάτι. Μια μούτα που έκανε κάποιος όταν το έλεγε, γιατί στο τέλος θα βάλω αυτή τη φράση, θα τελειώσω πιο αισιόδοξα ή κάποιος θα τελειώσει πιο απαισιόδοξα ανάλογα με το αν είμαι Παναθηναϊκός, Ολυμπιακός. Είναι ακριβώς το ίδιο σε σχέση με τη δημοσιογραφία νομίζω» (συν. 1, Δ). Όπως είδαμε η Peres (2015) προτείνει την απεμπλοκή από την δογματική προσκόλληση στην αντικειμενικότητα, δεχόμενη την πιθανότητα πολλών αληθειών πάνω σ' ένα θέμα. Κάτι αντίστοιχο επιδιώκουν να αναδείξουν οι δράσεις στο πεδίο του Θ.ΝΤ. αναγορεύοντας την πολυφωνία σε απαραίτητο όρο, ακόμα και οντολογικό «Όπως στη δημοσιογραφία ακριβώς θέλουμε αυτό το πολυπρισματικό, το πολυφωνικό και στο καλό Θ. ΝΤ. είναι η αναγκαία και ικανή συνθήκη για να είναι κατ' ουσίαν θέατρο ντοκουμέντο αυτή η πολυφωνικότητα».(συν. 9, ΔΦ/Κ) Μια καθιερωμένη στρατηγική στην παραδοσιακή, πραγματιστική δημοσιογραφική πρακτική που σκοπό έχει να αποδείξει την ουδετερότητα – αντικειμενικότητα του δημοσιογράφου «... ένα θέατρο πολυφωνικό, γιατί αυτό κάνει, συμπαρατάσσει φωνές, οπτικές, απόψεις. Ας πούμε μπορεί να είναι για ένα, ξέρω γω, για ένα έγκλημα το Θ. ΝΤ. θ' ακούσεις και το θύτη, θ' ακούσεις και το θύμα, θ' ακούσεις και τους μάρτυρες... Αυτό ισχυρίζεται ότι κάνει το Θ. ΝΤ. κι αφήνει το θεατή, υποτίθεται, να σχηματίσει τη δική του άποψη, ακούγοντας τις απόψεις όλων» (συν. 10, Α/Κ).

Το τελευταίο όπως είδαμε (Siapera & Carol, 2012) καθρεφτίζει την πεποίθηση του Διαφωτισμού στη δυνατότητα των ατόμων να κρίνουν ορθολογικά τις πληροφορίες που τους παρέχει η δημοσιογραφία στο πλαίσιο της φιλελεύθερης θεωρίας για τον Τύπο. Και άλλοι δημιουργοί συμφωνούν, επιδιώκοντας ν' αφήσουν να εισχωρήσουν φωνές στην αφήγησή τους, που δεν έχουν ακόμα βγει στην επιφάνεια, με την έννοια της αντεστραμμένης δημοσιογραφίας (reversed journalism) (Peres, 2015) να δείξουν τους απόκληρους και όσα χαλάνε την εικόνα. *«Εμάς μας ενδιαφέρει να δώσουμε μια τρισδιάστατη εικόνα των πραγμάτων»* (συν. 3, Δ). *«Το θέατρο της πραγματικότητας όμως έχει αυτή την ωραία δύναμη, να περικυκλώνει λίγο το θέμα, να δίνει οπτικές γωνίες πολλές πάνω στο θέμα και κυρίως, κυρίως να φωτίζει τις πιο αόρατες πλευρές του»* (συν. 6, Δ).

5.2 Ισορροπία ανάμεσα στην τέχνη και την ενημέρωση

Μέχρι το σημείο αυτό εντοπίσαμε κοινούς τόπους μεταξύ της δημοσιογραφίας και του Θ. ΝΤ. Παρούσα όμως πάντα είναι η προσπάθεια ανάδειξης της αισθητικής αξίας και του θεατρικού χαρακτήρα του Θ. ΝΤ. Στον όρο Θέατρο Ντοκουμέντο το «Θέατρο» είναι το ουσιαστικό, το «Ντοκουμέντο» κατηγορούμενο. Η Μαράκα (1993) είχε εντοπίσει αντίφαση στις προσπάθειες των συγγραφέων του δεύτερου γερμανικού κύματος (Peter Weiss, Heinar Kipphardt, Rolf Hochhuth), να διατηρηθεί η απόλυτη αυθεντικότητα του υλικού και παράλληλα να μεταπλαστεί σε θεατρικό κείμενο. Στη σύγχρονη παραγωγή, το ρόλο του συγγραφέα τον αναλαμβάνουν οι δημιουργοί αφού, όπως είδαμε τις περισσότερες φορές, είτε κατά μόνας, είτε από κοινού με τους άλλους συντελεστές της ομάδας, είναι αυτοί που παράγουν το θεατρικό κείμενο *«Έχουμε ένα κείμενο, μια σύνθεση όπου στην ουσία δεν υπάρχει συγγραφέας, υπάρχει μόνο δραματουργός, εγώ τον αποκαλώ επιμελητή. Είναι ένας επιμελητής. Επιμελείται το υλικό που ήδη υπάρχει. Το συνθέτει και το γράφει»* (συν. 10, Α/Κ). Έτσι λοιπόν τα δρώντα επωμίζονται το χρέος να ξεπεράσουν την ένταση της αντίφασης των δραματουργών του 1960 βρισκόμενα πάντα στην αναζήτηση της χρυσής τομής μεταξύ ενημέρωσης και θεάτρου *«αν είναι πολλή πληροφορία είναι δημοσιογραφία δεν είναι θέατρο. Αλλά αυτό είναι θέατρο, πρέπει να παραμείνει θέατρο όντας όμως παράλληλα και αρκετά ενημερωτικό»* (συν. 10, Α/Κ), *«... γιατί δεν αρκεί η πληροφορία δεν αρκεί μόνο αυτό. Η ερώτηση είναι πώς το κάνεις αυτό να είναι και αισθητικά ενδιαφέρον για τον κόσμο που θα*

το δει». (συν. 3, Δ) «Γιατί το να μου πει κάποιος την ιστορία του μπορεί να 'χει πολύ ενδιαφέρον αλλά πάλι για μένα δεν είναι θέατρο είναι ντοκιμαντέρ» (συν. 8, Δ). Ενώ στόχος προφανώς είναι, να είναι και θέατρο και ντοκιμαντέρ.

5.3 Η αλήθεια ως όρος για την αναπαράσταση της πραγματικότητας

Ένα ερευνητικό υποερώτημα που τίθεται στην εργασία αυτή είναι: «Τί είναι αλήθεια, αν αυτή αφορά τις δημιουργούς και πώς την εξασφαλίζουν». Στα δύο πρώτα κεφάλαια είδαμε τον προβληματισμό γύρω από την έννοια της αλήθειας ως όρο για μια έγκυρη αναπαράσταση της πραγματικότητας, το κατ' εξοχήν σημείο τομής της δημοσιογραφίας με το Θ. ΝΤ. Εδώ αναλύουμε τις απαντήσεις των δρώντων που στο ξεκίνημα υιοθετούν τη κριτική του μεταμοντερνισμού στις μεγάλες αφηγήσεις (Connor, 1989) «Και η αλήθεια του κάθε ανθρώπου ενέχει φυσικά το στοιχείο, αναιρεί την αλήθεια ως απόλυτη οντολογική κατασκευή, ως απολυτότητα και την αναγάγει στη σφαίρα του υποκειμενικού. Στη σφαίρα της προσωπικής αλήθειας, της προσωπικής επιλογής, της προσωπικής ηθικής. Αυτή η πολλαπλότητα λοιπόν της αλήθειας εμένα με γοητεύει γιατί με γοητεύουν οι ρωγμές των ανθρώπων. Με γοητεύει η δύναμη που έχει το θέατρο, να αποκαταστήσει όχι λοιπόν την αλήθεια, ως απόλυτη κατασκευή του τί έχει συμβεί, αλλά ως... ίσως ως πρωταρχικά αυτό που γεννά η λέξη, ως επίκληση στη μη λήθη, από το άλφα το στερητικό» (συν. 5, Δ).

Μια θέση πολύ κοντά στις Peres (2015) που είδαμε προηγουμένως και δέχεται να εκτεθούν παραθετικά πολλές αλήθειες. «Είναι μεγάλη κουβέντα τώρα, έτσι, η αλήθεια. Το θέμα τί είναι αλήθεια. Τί να πούμε τώρα. Όπως λέμε το βουνό είναι εκεί. Τώρα από πού το βλέπει, ποιος το βλέπει και πώς το βλέπει είναι ένα τελείως διαφορετικό πράγμα» (συν. 6, Δ). Από μία άλλη οπτική γωνία ο πλουραλισμός των φωνών εξασφαλίζει την αντικειμενικότητα «Οπότε θεωρώ ότι το να παίρνεις από πολλές πλευρές, από ανθρώπους που έχουν διαφορετικό ρόλο σε φέρνει πιο κοντά στην αντικειμενικότητα» (συν. 8, Δ), μια παραδοσιακή δημοσιογραφική τακτική και πρακτική. Ενώ στη συζήτηση περί αυθεντικότητας των πηγών η επαλήθευση μαρτυριών θεωρείται ουσιαστική για την εγκυρότητα της αφήγησης που θα δημιουργηθεί, στην περίπτωση που οι μαρτυρίες αφορούν στο βίωμα έχουμε μια εντελώς διαφορετική προσέγγιση «δε θα κάτσεις τώρα... σε ποιο σπίτι δούλεψε αυτή κι αν αυτό που σου λέει είναι

100% αλήθεια. Σημασία έχει αυτή πώς το αντιλαμβάνεται και πώς το βίωσε. Εννοώ ότι δέχεσαι την ιστορία ως την αλήθεια της πρωταγωνίστριας» (συν. 3, Δ). Θέση που απηχεί όσα γράφει ο Malzacher (2008) για το λόγο των μαρτύρων στις παραστάσεις των Rimini Protocol, «λένε μόνο όσα οι ίδιοι θέλουν να πουν» και αυτό γίνεται σεβαστό. «Πολλές μαρτυρίες ήτανε πιο προσωπικές. Για παράδειγμα όταν γινότανε η κηδεία ενός προσώπου, έτσι; Τί να διασταυρώσω εκεί; Αφού ήταν το συναίσθημα της μάνας...» (συν. 2, Δ). «Το βίωμα by default δε μπορεί να εμπίπτει σε fact και cross check. Καταλαβαίνεις τί προσπαθώ να πω; Αλλιώς παύει να είναι, ακυρώνεται οντολογικά η έννοιά του» (συν. 5, Δ). Εδώ ο μάρτυρας αναλαμβάνει την ευλογία ή την κατάρα της μαρτυρίας όπως αποφαινεται ο Paget (2008) και αυτή κοινωνείται αναλλοίωτη με το ακροατήριο από το δρών «Θέλω τα λόγια σου να 'ναι τα λόγια σου, να μην τα πειράζω. Στο μοντάζ των πραγμάτων, γιατί κάνω μοντάζ ουσιαστικά, τα στοιχεία που χρησιμοποιώ θέλω να 'ναι αυθεντικά, η σύνδεση των στοιχείων μαζί με τη μυθοπλασία θέλω να 'ρχεται σε ευθεία ρήξη με την πραγματικότητα η οποία είναι υπό διαμόρφωση» (συν. 4, Δ).

Η στάση αυτή, ως ηθική απέναντι στις μάρτυρες ή τις συνδημιουργούς όπως τα περισσότερα δρώντα τους χαρακτηρίζουν πλέον, διαπερνά τη συμπεριφορά και άλλων «αυτό που προσπαθώ εγώ είναι να είμαι όσο πιο σωστός απέναντι και ειλικρινής απέναντι σε αυτό που μου έχουν δώσει αυτοί οι άνθρωποι, χωρίς να προσπαθώ να τους, ούτε να τους κοροϊδέσω σε εισαγωγικά, ούτε να τους υπονομεύσω» (συν. 1, Δ). «Νομίζω η αλήθεια έχει να κάνει πάρα πολύ με το σεβασμό προς τον άνθρωπο, προς τους ανθρώπους» (συν. 2, Δ). Σεβασμός στις αλήθειες των άλλων. Είναι φανερό πως οι σύγχρονοι δημιουργοί δε φιλοδοξούν να διατυπώσουν καθολικά ισχύουσες αλήθειες «Αυτό που εννοώ είναι ότι δεν πιστεύω στη μονολογική αλήθεια. Ή στην ικανότητα ενός δημιουργού ή ενός έργου τέχνης να φέρει σε κοινή θέα αυτό που ονομάζουμε απόλυτη αλήθεια «αυτή είναι, με γειά σας», με όρους διδακτισμού ή με όρους απολυτότητας» (συν. 5, Δ).

5.4 Το πολιτικό στο Θέατρο Ντοκουμέντο και οι εκφράσεις του

Το Θ.ΝΤ. από καταβολής, όπως είδαμε στα προηγούμενα κεφάλαια έχει χαρακτήρα πολιτικό (Piscator, 1968, Kreutzer, 1974, Flynn, 2020, Harker, 2009). «Εντάσσεται φυσικά σε μια κουλτούρα αριστερή της αμφισβήτησης της κατεστημένης αλήθειας ή της κυρίαρχης

άποψης αν θέλεις με υλικά που τα ερμηνεύουν οι ίδιοι. Δηλαδή μια σκηνοθετημένη εκ των πραγμάτων εκδοχή της πραγματικότητας που είναι αντίθετη από την κυρίαρχη ή τέλος πάντων που εμπλουτίζει την κυρίαρχη ή βρίσκεται σε σύγκρουση με την κυρίαρχη» (συν. 9, ΔΦ/Κ). Και αν αυτό ήταν ξεκάθαρο στα δύο πρώτα κύματα του Θ.ΝΤ. η διάσταση του πολιτικού εμμένει και διευρύνεται διεθνώς (Martin, 2010 α, Nibbelink, 2024). Μια πρώτη έκφρασή της είναι η αμφισβήτηση του κυρίαρχου λόγου

«Πώς μπορούμε να κάνουμε ένα θέατρο το οποίο να είναι σύγχρονο, πολιτικό, να μιλάει ας πούμε για τα ζητήματα αυτά που μας απασχολούνε μ' ένα τρόπο πιο άμεσο και όχι τόσο διαμεσολαβημένα όπως γίνεται στα ελληνικά μίντια. Γιατί η αφήγηση ας πούμε που υπάρχει στα ελληνικά μίντια, είναι ας πούμε πολλές φορές χειραγωγημένη από συμφέροντα. Πώς μπορούμε δηλαδή να κάνουμε κάτι τέτοιο το οποίο να είναι πιο άμεσο, ει δυνατόν πιο λαϊκό και να βασίζεται ας πούμε, να 'χει την αυθεντικότητα της αληθινής εμπειρίας» (συν. 3, Δ).

Οι δρώσες ερευνούν πώς και από ποιους κατασκευάζεται η επίσημη αφήγηση, πώς καθίσταται κυρίαρχη και πώς μπορεί να υπονομευτεί, δίνοντας φωνή σ' αυτούς που δεν έχουν (η έστω δεν ακούγονται).

«Νομίζω όλη η πορεία μου τα τελευταία 13 χρόνια σε αυτό το θεατρικό κομμάτι ξεκίνησε ως αμφισβήτηση του κυρίαρχου λόγου. Είτε είναι τι λέει η δημόσια σφαίρα για τον ΟΣΕ αυτή τη στιγμή (σημ. 2011). «Όλοι οι δημόσιοι φορείς είναι διεφθαρμένοι. Όλοι αυτοί οι υπάλληλοι πλένουν τα χέρια τους και παίρνουν επίδομα. Είναι τεμπέληδες, είναι το ένα είναι το άλλο». Η αναπαραγωγή πολύ εύκολα και από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, τα οποία αβαντάραν τα μνημόνια που θα ερχόντουσαν. Οπότε είπαμε κάτσε να δούμε τι ισχύει εδώ πέρα. Πάμε να δούμε. Τους ανθρώπους που δουλεύουν εκεί πέρα. Και μάθαμε...Ότι θα γινόταν κάτι σαν τα Τέμπη το ξέρουμε από το 2011. Μου το έχει πει ο μηχανοδηγός που έπαιζε στην παράσταση... Τί είναι η κυρίαρχη σφαίρα ή πώς κατασκευάζεται ένας κυρίαρχος λόγος και τι μπορούμε να αντιτάξουμε σε αυτό. Αυτό που προσπαθούμε είναι να μετατοπίσουμε το βλέμμα του θεατή» (συν. 1, Δ).

Απόψεις που ασκούν ευθεία κριτική στη λειτουργία των Μέσων και αντηχούν τις προσεγγίσεις των υποδειγμάτων της ανταγωνιστικής δημοκρατίας (Laclau and Mouffe, 1985) και της αυτονομίας Hardt and Negri, 2000, 2004) και του ρόλου που αναθέτουν στη δημοσιογραφία, όπως συζητήθηκε πρωτότερα . Θυμίζουν επίσης το Θ.ΝΤ. στις ΗΠΑ κατά

τη δεκαετία του 1960, όπου πάλι τα Μέσα δέχονταν κριτική από σκηνής. (Tenenboim & Stroud, 2020). Οι δημιουργοί συνεχίζουν, σχεδόν ομόφωνα

«Σίγουρα δεν ακολουθεί την επίσημη αφήγηση των πραγμάτων, αυτή που συνήθως καλλιεργείται στα Μέσα, κυρίως τα συστημικά. Οπότε προσπαθεί να φωτίσει ένα γεγονός από μια πλευρά που οι περισσότεροι άνθρωποι δεν έχουν τολμήσει να την ξεστομίσουν, να την πούνε ή αποκρυφτεί επί τούτου... να δώσει φωνή στους αφανείς, στις ομάδες, στις κοινότητες» (συν. 6, Δ).

«Είναι πολύ ενδιαφέρον να βγάζεις τις φωνές ανθρώπων που δεν ακούστηκαν μέχρι στιγμής» (συν. 2, Δ). Ένα βήμα παραπάνω γίνεται καθώς αναλαμβάνουν να πολιτικοποιήσουν τα ακροατήρια μέσα από την καλλιέργεια πολιτικής συνείδησης, σχεδόν επιστρέφοντας, ως πρόθεση τουλάχιστον, στις ρίζες του Θ.ΝΤ., στη στράτευση, τότε κομματική (Piscator, 1968) *«Φυσικά και στοχεύω στο να έχει πολιτική συνείδηση ο κάθε άνθρωπος, στο να κοιτάζει τί θ' αλλάξει ο ίδιος για να βελτιωθεί αυτή η κατάσταση. Δε μπορεί να λέει ένας πολίτης δε με νοιάζει μωρέ τί κάνουν οι πολιτικοί, εντάξει, πάντα αυτό γίνεται, εντάξει, ό,τι θέλουν κάνουνε, δεν ασχολούμαι. Όχι, οφείλεις να 'χεις πολιτική συνείδηση»* (συν. 2, Δ). *«Στόχος όπως είπα είναι η επανεκτίμηση, η αναθεώρηση μίας ιστορικής στιγμής, ενός γεγονότος, η ερμηνεία του επίσης, αλλά μπορεί να φτάσει και σε μια βούληση διαμόρφωσης κοινωνικής και πολιτικής γνώσης και συνείδησης θα έλεγα»* (συν. 10, Α/Κ). Και ακόμα να αναστοχαστεί το ακροατήριο πάνω στις δικές του αλήθειες *«Προσπαθώ ν' αλλάζω τις συνειδήσεις, να επηρεάσω τις συνειδήσεις μέσα απ' τη δουλειά μου αυτό για μένα είναι πολύ σημαντικό. Δηλαδή η αλήθεια που λέτε, που εσύ έχεις μια αλήθεια... Μπορεί αυτή η αλήθεια ν' αλλάξει, μπορεί να επηρεαστεί, μπορεί να δεις μια ακόμα αλήθεια μέσα σ' αυτό»* (συν. 7, Δ);

5.4.1 Η κοινότητα: ένας όρος πολλές σημασίες

Στη σφαίρα του πολιτικού, εντάσσεται αν όχι με όλες τις σημασίες της, αλλά τουλάχιστον με τις παραδοσιακές η κοινότητα. Στην ιστορική πορεία του Θ.ΝΤ. ο όρος «κοινότητα» επανακάμπτει κατά την ανάδυση του επί λέξη θεάτρου (verbatim) στην Αγγλία τη δεκαετία του 1960. Ο Paget (1987) αναφερόμενος στην δουλειά του Peter Cheeseman στο Victoria Theatre μίλησε για θέατρο από, με και για την κοινότητα, αφού τα έργα είχαν πηγή αλλά και αποδέκτες τους κατοίκους των τοπικών κοινοτήτων. Μια αντίστοιχη περίπτωση στην ελληνική περιφέρεια όπου ένα δρών δουλεύει με αντίστοιχο τρόπο

«Δουλεύω με την κοινότητα γιατί θέλω πολύ να βοηθηθεί η ίδια η κοινότητα να λύσει τα θέματα που μπορεί να υπάρχουν. Το θέατρο κοινότητας είναι ένα θέατρο που δουλεύει με μια συγκεκριμένη ομάδα που είτε προϋπάρχει είτε δημιουργείται ανάλογα με το θέμα με το οποίο θέλει να πραγματευτεί... Το 90, 98% από αυτά τα project ήταν project που χρηματοδοτήθηκαν απ' την ίδια την κοινότητα δηλαδή παρ' όλο που σε πολλά από αυτά είχαμε μαζί μας φορείς όπως ο δήμος, εφορία αρχαιοτήτων, συλλόγους κ.λπ. κυρίως ήτανε με συνδρομές» (συν. 6, Δ).

Η ομάδα κάνει την έρευνα, βρίσκει αρχεία, μάρτυρες, καταγράφει τις δικές της προσωπικές μαρτυρίες ώστε στη συνέχεια να μοιραστεί τα ευρήματα με την ευρύτερη κοινότητα της. Και ενώ η συγκεκριμένη προσπάθεια δείχνει να ευοδώνεται λόγω εντοπιότητας του δρώντος και όλο βαθύτερης γνωριμίας, εξοικείωσης κι εμπιστοσύνης με τους συνδημότες του, η λογοκρισία κάνει την εμφάνισή της.

Λογοκρισία

«Επειδή ας πούμε στην περιοχή υπήρχε βουλγαρική εξουσία και μία από τις ιστορίες ήτανε μια ερωτική ιστορία, ανάμεσα σ' έναν εξαρχικό και μια χριστιανή, ας πούμε, δε μπήκε στην παράσταση αυτό, λογοκρίθηκε. Θα μου πεις γιατί το επέτρεψες; Το έκοψα γιατί ήδη είχαμε προχωρήσει πολύ, θεώρησα ότι είναι πιο σημαντικό να γίνει τελικά η παράσταση από το να μη γίνει καθόλου. Είπα οκ θα το κόψω κι αργότερα, όταν οι συνθήκες θα είναι πιο ώριμες, θα βρω ένα άλλο σημείο να το πω. Αυτό» (συν. 6, Δ).

Ο τότε δήμαρχος έθεσε βέτο. Μια άλλη αφήγηση που διαταράσσει τη μοναδική επίσημη εκδοχή της ιστορίας είναι επικίνδυνη. Για ποιόν; Σε μια άλλη κλίμακα, ένας άλλος δρών δημιουργεί πεδία εμπιστοσύνης και οικειότητας με τις μάρτυρές του, όπου η κοινότητα βιώνεται με πιο στενούς δεσμούς, ως οικογένεια

«Ο τρόπος μου να προσεγγίζω τα θέματα αυτά είναι να χτίζω σχέσεις αμοιβαίας εμπιστοσύνης και θα τολμούσα να πω αμοιβαίας ευαλωτότητας με τους ανθρώπους που προσωρινά κάνουμε οικογένεια. Βασίζομαι πάρα πολύ δηλαδή στην εμπιστοσύνη των ξένων και δημιουργώ, είναι η αλήθεια, αυτούς τους χώρους οικειότητας για να προκύψει όλο αυτό το υλικό... Γιατί ναι μιλάμε για μια πρώτη ύλη, που τεχνικά ονομάζεται ερευνητική πρώτη ύλη, είναι αυτά που θα μου πεις, αλλά είναι κι αυτά που θα σου πω την ίδια στιγμή. Υπάρχει μία, μια πολύ ενδιαφέρουσα σχέση εδώ, δεν είναι μία μονολογική σχέση, δε σου ζητώ να μου μιλήσεις» (συν. 5, Δ).

Έχουμε εδώ την μέθοδο της συμμετοχικής παρατήρησης και μάλιστα με τη μορφή της ενεργούς συμμετοχής (Ισσαρη & Πουρκός, 2015), όπου ο δρών εντάσσεται στην ομάδα συμμετέχοντας στις διαδικασίες της θέλοντας να βιώσει συμπεριφορές και διαδράσεις στα φυσικά πλαίσια που αυτές διαδραματίζονται. Στην ίδια τροχιά, ένα ακόμα δρων, χτίζει σχέσεις που διαρκούν και μετά την παράσταση

«Οπότε ξεκινάει από την πρώτη συνάντηση μια σχέση... εμπιστοσύνης. Και μέσα σε αυτή τη συζήτηση, αυτό δεν το κάνω υπολογιστικά, το κάνω επειδή είμαι έτσι κι εγώ ως άνθρωπος, αρχίζω και μιλάω και εγώ για τον εαυτό μου... Κι αρχίζουμε να μιλάμε για τις εμπειρίες... Κάτι μου δίνεις εσύ, κάτι σου δίνω εγώ... Θα ξαναβρεθούμε στην πρόβα, θα ξαναβρεθούμε και μετά θα μείνουμε και φίλοι μετά την παράσταση. Γιατί έχουμε ανταλλάξει κάτι... Εδώ γινόμαστε μικρές κοινότητες οι οποίες συνεχίζουν να υπάρχουν, ας πούμε μέσα στο... Και στον ψηφιακό κόσμο με τα διάφορα chat, αλλά και στο εκεί και στο πραγματικό» (συν. 1, Δ). Γνωρίζουμε πως δημοσιογραφικοί οργανισμοί μετέρχονται ποικίλες στρατηγικές για τη δημιουργία κοινότητας (community) μεταξύ των ακροατηρίων τους, πέρα από τον τοπικό τύπο που εξ' ορισμού στηρίζεται σε αυτές, και χρησιμοποιούν κάθε διαθέσιμο ψηφιακό κανάλι, ώστε να διευρύνουν την πελατειακή τους βάση. Τελευταία, όπως είδαμε, χρησιμοποιούν και τη θεατρική σκηνή γι' αυτόν το λόγο (Adams, 2020). Στην περίπτωση του Θ.ΝΤ. η σύνδεση των δρώντων με τους μάρτυρες προβιβάζει τους δεύτερους σε συνδημιουργούς, έναν όρο που συναντήσαμε προηγουμένως και υπονοεί ο Paget (2008) *« Στο θέατρο είμαστε όλοι συνδημιουργοί... Θα κάνεις μοντάζ και η αφήγηση που θα κάνεις εννοείται θα είναι υποκειμενική, δεν υπάρχει αυτό περί αντικειμενικότητας έτσι κι αλλιώς, αλλά είναι όλοι συνδημιουργοί... Και σε επίπεδο κειμένου ας πούμε είμαστε εκεί γιατί έχουμε συμφωνήσει ότι υποστηρίζουμε όλοι μαζί κάτι... Όχι για τα πενιχρά λεφτά, αλλά για την...ότι κάτι κάνουμε εδώ...ξέρεις...ότι μπορεί να σημαίνει, να αλλάζει κάτι, δεν ξέρω, οτιδήποτε» (συν. 2, Δ).* *«αναφέρομαι σε ανθρώπους με τους οποίους συνδημιουργούμε τις παραστάσεις, γιατί αποτελούν την αφορμή, αποτελούν τους συνοδοιπόρους με τους οποίους κάνω αυτό το ταξίδι και μας εμπιστεύονται τις ιστορίες τους... (συν. 5, Δ).*

5.4.2 Θεραπευτική λειτουργία

Είναι γνωστή η θεραπευτική διάσταση της ενασχόλησης με την τέχνη. Το περιστατικό όμως που περιγράφει ένας δρων στο Θ.ΝΤ.,όσο εξαιρετικό κι αν είναι, φαίνεται πως έγινε δυνατό στο πλαίσιο και χάρη στη δυναμική της κοινότητας που εξετάζουμε.

«Μια κοπέλα, επιζώσα είχε αναβιώσεις συνέχεια. Κάθε μέρα έβλεπε εφιάλτη. Με τη σύγκρουση κι όλα αυτά. Την παρακολουθούσε ψυχίατρος έκανε θεραπείες, αγωγή κι όλα αυτά, φαρμακευτική εννοώ. Κάποια στιγμή μετά τις παραστάσεις μου λέει, παίζαμε νομίζω ακόμα. «Να σου πω κάτι» μου λέει «δεν τους βλέπω πια». Αυτή η κοπέλα μου 'χε δώσει μαρτυρία. «Με σένα ξέρεις για ποιο λόγο μίλησα; Ήξερα ότι θα βάλεις έναν ηθοποιό να παίζει εμένα. Ήθελα να δω πώς θα νιώσω όταν μία άλλη κοπέλα έξω από μένα παίζει αυτό που έζησα εγώ. Θα το καταλάβω; Θα το συνειδητοποιήσω; γιατί ακόμα δεν έχω συνειδητοποιήσει τί μου συνέβη τελικά εκεί πέρα». Αυτό το πράγμα θέλησε, να γιατί μου 'δωσε συνέντευξη με τη μαρτυρία της και μου μίλησε αυτή η κοπέλα και τελικά μου είπε ότι σταμάτησε να έχει αναβιώσεις. Αυτή θεραπεύτηκε» (συν. 2, Δ).

Σε κοινωνικό επίπεδο το τραύμα μπορεί να δηλωθεί, να βρει την ορατότητα που διεκδικεί. «...έλεγε μια κοπελίτσα από τις Αμπελιές, ένα χωριό έξω από τα Γιαννιτσία με πολύ σλαβόφωνο πληθυσμό που ακόμα και σήμερα οι γιαγιάδες μιλάνε τη γλώσσα... «έφαγα τρελό μπούλινγκ επειδή είμαι από τις Αμπελιές» Και δε τολμούσε να τα πει αυτά ξέρεις, γιατί είχε δεχτεί μπούλινγκ στο λύκειο. Επειδή ήταν από τις Αμπελιές και δεν έβαζε το «ν» ας πούμε στις λέξεις στο «τον, την» κλπ. Και δε μπορούσε να συμφιλιωθεί μ' αυτό. Όμως αυτό το πράγμα της έδωσε μια δυνατότητα να το μοιραστεί... Κι όταν διεκδικώ τη θέση μου, όταν φαίνομαι, διεκδικώ την ύπαρξή μου έτσι, ισότιμα, τί άλλο από θεραπευτικό και λυτρωτικό μπορεί να είναι» (συν. 6, Δ).

«Οι ήρωες νομίζω ότι συγκινούνται, ότι κάπως λειτουργεί ψυχοθεραπευτικά γι' αυτούς. Ακόμα και οι αποκλίσεις που μπορεί να έχουμε σε σχέση με αυτό που μου είπαν αρχικά, σιγά σιγά η ιστορία τους πιστεύουν ότι είναι πιο πολύ αυτή που βλέπουνε παρά αυτή που μου είπαν» (συν. 8, Δ).

5.5 Η οντολογική διεύρυνση του Θεάτρου Ντοκουμέντου - η ώσμωση με τη μυθοπλασία

Στην Εισαγωγή συναντήσαμε την πολυσημία του όρου Θέατρο ντοκουμέντο, ως ενός όρου ομπρέλα των ποικίλων παραλλαγών του είδους (Martin, 2010, Βερβεροπούλου, 2023). Το ερώτημα προς τους Έλληνες δημιουργούς «Τί σημαίνει Θ.ΝΤ.» έχει στόχο μέσα από τις

απαντήσεις να τους αφήσει να αυτοπροσδιοριστούν και να ορίσει εννοιολογικά το χώρο και το εύρος του.

«Για μένα το Θέατρο Ντοκουμέντο είναι ένας τρόπος να μεταποιείς την πραγματικότητα σε τέχνη. Δηλαδή είναι ακριβώς η γκρίζα ζώνη που αρχίζεις κι επεμβαίνει δημιουργικά στην πραγματικότητα έτσι ώστε να την κάνεις τέχνη» (συν. 6, Δ).

«Ουσιαστικά είναι η δημιουργική επεξεργασία της πραγματικότητας, δηλαδή επεξεργαζόμαστε δημιουργικά το υπάρχον... έτσι όπως το βλέπω εγώ και έτσι όπως το κάνω είναι ένας τρόπος αμφισβήτησης, επαναξιολόγησης του υπάρχοντος, του τώρα, του ισχύοντος...» (συν. 4, Δ). Με αυτήν την έννοια μπαίνουμε στη περιοχή της δεύτερης τάσης, κατά (Esch-van Kan όπως αναφέρεται στο Schulze, 2017) αφού η μία τάση των πρόσφατων έργων του Θ.ΝΤ. κολλάει στο νατουραλισμό και επιδιώκει ν' αποκαλύψει κάποια κρυμμένη αλήθεια, ενώ η άλλη τάση δίνει έμφαση στους αισθητικούς πειραματισμούς του Θ.ΝΤ. και ενδοσκοπώντας διερευνά τη σχέση ανάμεσα στην αναπαράσταση και την πραγματικότητα. «Είναι ένα είδος θεατρικής αναπαράστασης, όπου ουσιαστικά πρωτογενή τεκμήρια ενσωματώνονται στο παραστατικό κείμενο. Οποιαδήποτε πηγή μπορεί να φωτίσει με κάποιον τρόπο το θέμα με το οποίο ασχολούμαστε» (συν. 6, Δ).

«Η αγκύρωση στο πραγματικό. Είναι πρώτο και βασικό δηλαδή να αναφέρεται σε κάτι που υπάρχει εκεί έξω, έξω απ' το θέατρο. Το δεύτερο, το υλικό του να προέρχεται από πρωτογενείς πηγές. Θέλει υλικό που θα το ανακαλύψεις ο ίδιος. Αρχειακή έρευνα, συνεντεύξεις, έρευνα πεδίου, όπως λένε στην κοινωνική ανθρωπολογία ή στις κοινωνικές επιστήμες. Είναι άλλο το υλικό με το οποίο δουλεύεις σ' αυτό το είδος θεάτρου...» (συν. 10, Α/Κ). Στο τελευταίο παράθεμα γίνεται λόγος για «αγκύρωση στο πραγματικό», όμως κάποιες δράσεις μπολιάζουν το Θ.ΝΤ. με τη μυθοπλασία «Πολλές φορές στο δραματουργικό κείμενο ενσωματώνονται και μυθοπλαστικά στοιχεία. Κι αυτό μπορείς να το συναντήσεις. Βέβαια μια μυθοπλασία που στηρίζεται ξαναλέω στη έρευνα» (συν. 6, Δ).

Ο Schulze (2017) εντοπίζει μία ακραία εκδοχή της χρήσης μυθοπλασίας μιλώντας για το έργο *Taking Care of Baby* του Dennis Kelly στο οποίο ο συγγραφέας στήνει μια απολύτως επινοημένη αφήγηση, υποκρινόμενος πως είναι αληθινή, χρησιμοποιώντας όλο το οπλοστάσιο πειθούς του Θ.ΝΤ. και αποδεικνύοντάς το ανεπαρκές να εξασφαλίσει την αλήθεια. Διακωμωδώντας τις τακτικές του.

«Μ' ενδιαφέρει πολύ το πάντρεμα μυθοπλασίας και πραγματικότητας. Δηλαδή πώς το αρχειακό υλικό, το ντοκουμέντο εντάσσεται μέσα σε μια μυθοπλασία, σε μια μυθοπλαστική δραματουργία τέλος πάντων. Αυτό μ' αφορά πολύ και το δοκίμασα αρκετά» (συν. 4, Δ).

«Στα δικά μου έργα η μυθοπλασία αποκτά ένα πιο ενεργό ρόλο, γιατί αφού παίρνω όλο το υλικό, μ' ενδιαφέρει να το ξαναστήσω μ' ένα άλλο φίλτρο. Οπότε νιώθω την ελευθερία του να πω μιαν ιστορία που μπορεί να μην είναι 100% η ιστορία που βιώθηκε, αλλά που θα μπορούσε να είναι. Δηλαδή νιώθω πιο ελεύθερη, ότι το υλικό μου δίνει τα χρώματα αλλά το πως θα τα χρησιμοποιήσω είναι δική μου ευθύνη» (συν. 8, Δ). Στα τελευταία παραθέματα γίνονται ανάγλυφα ορατοί οι βαθμοί ελευθερίας σε σχέση με την πραγματικότητα που παίρνουν οι δημιουργοί με τη μυθοπλασία να αποτελεί μέρος της συζήτησης του δεύτερου γερμανικού κύματος Θ.ΝΤ. και των συγγραφέων του από τη Μαράκα (1993). Η Martin (2010 α) αναφέρει ως έναν από τους στόχους του είδους σήμερα την κριτική προσέγγιση της μυθοπλασίας. Η μυθοπλασία αυτομάτως επαναφέρει τον (εκτοπισμένο από τον μάρτυρα) ηθοποιό επί σκηνής

«Επειδή τον τελευταίο καιρό έχω αρχίσει πάλι και δουλεύω με ηθοποιούς, κάτι που το είχα μεγάλη ανάγκη. Είμαι τώρα σε μία φάση που προσπαθώ να βρω μία ενδιάμεση φόρμα. Υπάρχουνε θέματα τα οποία πιστεύω ο σωστός τρόπος να τα προσεγγίσεις είναι το κλασικό ντοκιμαντέρ, ότι έτσι πρέπει να το προσεγγίσεις αυτό και υπάρχουν και θέματα τα οποία είναι... έχει πιο πολύ πλάκα, ενδιαφέρον να τα προσεγγίσεις μέσα από μια μυθοπλασία» (συν. 3, Δ).

Αν και καθ' όλη τη διάρκεια και στις ποικίλες εκδοχές του το Θ.ΝΤ. πάντα χρησιμοποιούσε ηθοποιούς κάποιοι το αντιμετωπίζουν κριτικά «Κοίταξε να δεις, όταν το Θέατρο Ντοκουμέντο δε χρησιμοποιεί τους αυθεντικούς μάρτυρες και καταφεύγει σε ηθοποιούς, έχουμε ήδη μία παρέμβαση η οποία, αμβλύνει λίγο τη δυναμική του Θεάτρου Ντοκουμέντο. Άρα λοιπόν εδώ έχουμε μία παρέμβαση ανάλογη αυτής που λες της μυθοπλαστικής. Εεε, δεν είναι Θέατρο Ντοκουμέντο. Δεν είναι Θέατρο Ντοκουμέντο» (συν. 9, ΔΦ/Κ).

5.6 Τα ακροατήρια – Η κριτική

Η ύπαρξη ακροατηρίου είναι ικανή και αναγκαία συνθήκη, εκ των ων ουκ άνευ όρος, για την ύπαρξη του θεάτρου. Αυτό ισχύει και για το Θ.ΝΤ. Πώς βιώνουν τη σχέση με τα ακροατήρια τους οι δημιουργοί, υπάρχει αλληλοτροφοδότηση, τί φορτία έχει; Στο πρώτο κεφάλαιο τόσο η Reinelt (2009) όσο και ο Schulze (2017) βάζουν το ακροατήριο στο παιχνίδι της δημιουργίας νοήματος στο πλαίσιο αμοιβαιότητας με τις δράσεις επί σκηνής. «...κόσμος και νέος κόσμος ήρθε ξανά στο θέατρο. Για να ακούσει ξανά; Για να δει; Γιατί δεν κάνουμε αστυνομικό ρεπορτάζ, δεν κάνουμε δημοσιογραφικό ρεπορτάζ, δε κάνουμε ρεπορτάζ βασικά. Ούτε ειδήσεις λέμε... Τότε τί έρχεται ακριβώς να δει, δεν ξέρω. Τον ενδιαφέρει να δει κάτι που έχει με την πραγματικότητα, κάτι τον ενδιαφέρει, κάτι του εξάπτει την περιέργεια, τη φαντασία ότι... Δεν ξέρω ακόμα να σου πω την αλήθεια δεν έχω την απάντηση (συν. 4, Δ).

Η αναζήτηση της αυθεντικότητας θα μπορούσε να απαντήσει ο Schulze (2017) σ' έναν κόσμο που βρίθκει από αντίγραφα (simulacra) και η καθημερινότητα είναι άδεια από πραγματικές εμπειρίες ή αυθεντικά βιώματα «Είναι ένα θέατρο, ναι, για πιο ψαγμένο θεατρικό κοινό. Αυτό δε σημαίνει πως αν συζητηθεί, δε μπορεί να προσεγγίσει κι άλλες μερίδες του κοινού. Δεν είναι δύσκολο θέατρο. Εγώ αντιθέτως θα έλεγα ότι επειδή ακριβώς απευθύνεται, είναι σε πρώτο πρόσωπο και απευθύνεται στο κοινό είναι πολύ πιο εύκολο να προσεγγίσει αυτό που λέμε το μεγάλο κοινό» (σ. 9, ΔΦ/Κ). «Δεν είναι ρε παιδί μου το μεγάλο κοινό που πάει να δει ξέρω γω ε μια κλασική ιστορία με γνωστούς πρωταγωνιστές. Είναι λίγο πιο ψαγμένοι, πως να σου πω» (συν.3, Δ). Ψαγμένοι θα πει αυτοί που ενδιαφέρονται να δουν τί κρύβεται κάτω από την επιφάνεια «Γενικά σε όσες παραστάσεις τέτοιες έχω βρεθεί το κοινό δείχνει πάρα πολύ μεγάλο ενδιαφέρον. Και νομίζω ότι εδώ είναι κι ένα βασικό προσόν του Θεάτρου Ντοκουμέντο. Δηλαδή ανασύρει από αυτόν το σωρό της ειδησεογραφίας, τί θα ξεχωρίσεις τί είναι σημαντικό και τι δεν είναι, ανασύρει το σημαντικό και σου το δείχνει» (συν.10, Α/Κ). Πέρα από το ειδικό ενδιαφέρον, την περιέργεια, την ανάγκη για εμβάθυνση στην ενημέρωση η γνωστική σύλληψη της πραγματικότητας είναι η μία μόνο διάσταση. Η αναζήτηση αυθεντικής, ζωντανής, αδιαμεσολάβητης εμπειρίας όπως είδαμε στο (Schulze, 2017) μπορεί να φτάνει σε πρόσωπο με πρόσωπο συναντήσεις που ενεργοποιούν όλες τις φυσικές αισθήσεις του σώματος του ακροατηρίου όχι μόνο όραση, ακοή. Πριν φτάσουν εκεί, στη σύγχρονη ελληνική συνθήκη, τα ακροατήρια επικοινωνούν το συναίσθημα «Έχουμε ένα μεγάλο πλεονέκτημα με το Θέατρο Ντοκιμαντέρ, ότι έρχονται οι άνθρωποι σχετικά προκατειλημμένοι, γιατί το λέω αυτό, γιατί έχεις ένα θέμα το οποίο όπως είπα αφορά,

είναι ευαίσθητο, οι άνθρωποι είναι εκεί, είναι μπροστά σου, δε μπορείς να τους αμφισβητήσεις, δε μπορείς να τους, να πεις «α, δεν το είπε αυτό, δεν το έζησε, δεν το έκανε» είναι εκεί, σ' αυτό το θέατρο που κάνω εγώ τουλάχιστον. Άρα αμέσως αμέσως έχεις έναν συγκινησιακό ας το πούμε παράγοντα πολύ υψηλό» (συν. 7, Δ).

Η επόμενη μαρτυρία το επιβεβαιώνει

«Πολλούς άκουγα που κλαίγανε και τα μυξομάντηλα πήγαιναν κι ερχόντουσαν. Ένας φίλος τεχνικός που ρώτησε έναν δημοσιογράφο συνάδελφό σου «πώς σου φάνηκε» του λέει, να έτσι του κάνει και του δείχνει τρία χαρτομάντηλα που είχε μουσκέψει κλαίγοντας. Πολλές φορές δε μπορούσαν να μιλήσουν. Δε μπορούσαν να πούνε κατευθείαν ένα σχόλιο. Έπρεπε να περάσουν δηλαδή λίγα λεπτά να ηρεμήσουν και μετά να μου πούνε» (συν. 2, Δ).

Η σχέση αυτή αποδεικνύεται αμφίδρομη, αφού ο νοητός τέταρτος τοίχος μεταξύ σκηνής και πλατείας θεάτρου που στο συμβατικό, ρεαλιστικό θέατρο είναι κανόνας, στο Θ.ΝΤ. καταργείται εμπρόθετα, η μετωπική απεύθυνση των δρώντων επί σκηνής προς το ακροατήριο το δηλώνει. Τώρα η ενέργεια της πλατείας ανεβαίνει στη σκηνή αφιλτράριστη. «Υπήρχε πολύ μεγάλη φόρτιση στην ατμόσφαιρα έτσι; Το καταλαβαίνω, όταν π.χ. παίζει κάποιος ηθοποιός και από κάτω είναι η μάνα που παίζεις εσύ το δικό της το παιδί, είσαι φορτισμένος πολύ, συναισθηματικά έτσι»; (συν. 2, Δ). Η αλληλεπίδραση σκηνής πλατείας οδηγεί σε διεύρυνση της οπτικής του ακροατηρίου «το κοινό καταλήγει και νομίζω ότι συμβαίνει πολύ συχνά, να νιώθει ότι μοιράζεται κοινά που δε φανταζόταν ότι μοιραζόταν πριν μ' αυτούς τους ανθρώπους. Ή να βλέπει δικές του πλευρές μέσα στους ήρωες του έργου. Κι αυτό έχει συμβεί πολλές φορές. Αν δε δει κάτι από τον εαυτό του, να δει κάτι από τους συγγενείς του, τη γιαγιά του, τη μαμά του» (συν. 7, Δ). «Θεωρώ ότι το κοινό των παραστάσεων ΘΝΤ είναι πιο φανατικό γιατί στην πραγματικότητα αλλάζουνε πιο πολύ με τη θέαση της παράστασης, διαμορφώνονται κι αυτοί ως θεατές» (συν. 8, Δ). Κι ακόμα τα ακροατήρια αποζητούν τη συμμετοχή, σ' ένα πλαίσιο διάδρασης με τους δρώντες «βλέπεις πως ο κόσμος ναι, θέλει να παίρνει μέρος, θέλει να συμμετέχει, θέλει να παίρνει κάπως θέση, εντάζει σ' ένα πλαίσιο παράστασης. Τώρα τι κάνει έξω μετά στη ζωή του δεν ξέρω. Οπότε υπάρχει έτσι μια... συγκινείται, τον συγκινεί το πραγματικό τον κόσμο» (συν. 4, Δ). Κατά γενική ομολογία τ' ακροατήρια του Θ.ΝΤ. είναι περιορισμένα αριθμητικά «Πόσα είναι αυτά τα θέατρα τώρα μεταξύ μας; Ελάχιστα. Για τί αριθμό παραστάσεων μιλάμε; Στην πραγματικότητα μιλάμε για τίποτα. Αν σκεφτείς ότι είναι χίλιες και οι παραστάσεις που παρουσιάζονται, το να υπάρχουν μεσ' το χρόνο και δυο τρεις τέτοιες παραστάσεις, δεν είναι

τίποτα... αρχικά προσεγγίζει τον κόσμο που έχει ειδικά γούστα και ειδικά ενδιαφέροντα» (συν. 9, ΔΦ/Κ). «Εξ ορισμού αυτά είναι μικρά κοινά. Αλλά καμμιά φορά αποκτούν μεγάλη δημοτικότητα αυτές οι παραστάσεις. Και έρχεται ο κόσμος να τις δει...» (συν.10, Α/Κ). Οπωσδήποτε το μέγεθός του είναι κλάσμα του ακροατηρίου του θεάτρου γενικά που είναι και αυτό μικρό κατά τον Paget (2008). Όμως ισχυρίζεται πως η οικονομική του επιφάνεια και επιρροή στα δημόσια πράγματα είναι δυσανάλογα μεγάλη. Ανεξαρτήτως απήχησης ένας προβληματισμός για το αν το θέατρο αυτό απευθύνεται σε όλα τα στρώματα της κοινωνίας ή μόνο σε «συνένοχους», δηλαδή θετικά προκατειλημμένα ακροατήρια, αναδύεται

«Φαντασιώνομαι, οραματίζομαι ένα θέατρο τόσο συμπεριληπτικό που θα κινδυνεύω ο άλλος να δει την παράσταση και να έρθει να... πώς να σου πω να... διαπληκτιστεί μαζί μου. Ε, πολύ σπάνια θα έχεις αυτούς τους ανθρώπους μέσα στο πολιτισμένο σύστημα του αστικού θεάτρου. Και είναι πάρα πολύ κρίμα... υπάρχει ένα έλλειμμα, το βλέπω» (συν. 5, Δ). Έχοντας επίγνωση του προβλήματος ένας συνάδελφός του προσκαλεί στοχευμένα ακροατήρια που έχουν λίγη ή καθόλου εξοικείωση με τα θέματα που εξετάζει.

« Προσκαλώ κοινό το οποίο δεν είναι το κοινό που ήδη γνωρίζει γι' αυτό το θέμα. Δηλαδή για μένα έχει σημασία την ομάδα των προσφύγων να την παρακολουθήσουν άνθρωποι που δεν έχουν ξαναγνωρίσει ποτέ ή δεν έχουν συνομιλήσει με πρόσφυγες στη ζωή τους ή δεν είχανε, πίστευαν μ' αυτούς τους ανθρώπους δε θα συναντιόντουσαν ποτέ στη ζωή, αλλά να συναντηθούνε στο θέατρο. Κι όχι να φέρω ας πούμε ανθρώπους οι οποίοι δουλεύουνε με πρόσφυγες ή άνθρωποι που τους φροντίζουνε, ή άνθρωποι που είναι στις ΜΚΟ» (συν.7, Δ).

5.6.1 Κριτική και κριτικοί

Πώς προσλαμβάνει η κριτική στην Ελλάδα τις παραστάσεις του Θ. ΝΤ.; Διαφοροποιεί τα κριτήριά της σε σχέση με το θέατρο μυθοπλασίας; Πώς εισπράττουν οι δρώσες την κριτική; Τί απαιτήσεις έχουν από αυτή; Είναι κάποια ερωτήματα που ρίχνουν φως στη συμπεριφορά του μικρού, εξειδικευμένου κοινού με την επαγγελματική γνώση και κύρος απέναντι στο είδος και τις δρώσες. Η θέση τους ως πυλωροί και διαμορφωτές γνώμης είναι κρίσιμη αν και όχι τόσο καταλυτική για τις τύχες του Θ.ΝΤ., όπως ήταν σε σχέση με το πρώτο κύμα στην Ελλάδα, για πολλούς λόγους. Τότε σύμφωνα με την Κρητικού (2017) οι κριτικοί ήταν συνήθως επιφυλακτικοί, συχνά απορριπτικοί απέναντι στους πειραματισμούς και την παρουσίαση μιας διαφοροποιημένης σκηνικής πρότασης. Τί συμβαίνει σήμερα;

«Η κριτική είναι εποικοδομητική, αλλά πάντα φιλτράρω. Ποιος τη γράφει και για ποιο λόγο τη γράφει και κατά πόσο πιστεύω ότι έχει δίκιο» (συν.1, Δ). «Πλην ελαχίστων εξαιρέσεων δε θεωρώ ότι η κριτική στην Ελλάδα μπορεί να δώσει καλό, μάλλον ουσιαστικό feedback στα πράγματα. Πιστεύω ότι σε πολύ μεγάλο βαθμό είναι ακόμα εγκλωβισμένη σε παλιές, ας πούμε, παλιές προσεγγίσεις για τα πράγματα» (συν. 3, Δ). Με αυτήν την έννοια δείχνουν τα πράγματα να μην έχουν αλλάξει πολύ από τότε. Απεναντίας δημιουργοί γνωρίζουν τί ακριβώς χρειάζονται από μία κριτική, τον τρόπο που αυτή θα τους βοηθήσει στη δουλειά τους «Σαν κριτικό εγώ αυτό που περιμένω, να το πω διαφορετικά, είναι να μου πεις αυτό το οποίο ενδεχομένως δεν έκανα ή δεν είδα. Ή να μου δώσεις, να μου πεις ότι αυτό που έκανες δε λειτούργησε τόσο καλά, αν είναι μια κακή κριτική ας πούμε, όχι να μου πει θα μπορούσες να το κάνεις έτσι, να μου επισημάνεις ενδεχομένως τα μη λειτουργικά σημεία... Δεν ξέρω αν υπάρχουν κριτικές πάνω στο θέατρο ντοκουμέντο τέτοιου τύπου. Ή μένουνε, ακόμα κι οι καλές κριτικές, ή μένουνε στο επειδή ήταν πραγματικό, α ήταν πολύ ωραίο» (συν.4 Δ). Η επιφανειακή αντιμετώπιση, ή ακόμα και η θετική προδιάθεση που διαπιστώνεται δε απορρίπτεται εκ προοιμίου από κάποια άλλα γιατί μπορεί να μην ανταποκρίνεται στις ανάγκες της προηγούμενης δημιουργού αποτελεί όμως ουσιαστική στήριξη της συνολικής προσπάθειας μέσω θετικής δημοσιότητας «Η κριτική πάντα βοηθάει σ' αυτό, μας βοήθησε πάρα πολύ, ειδικά στα πρώτα βήματα του θεάτρου μας είχαμε κάποιες αντιδράσεις που βοήθησαν και το χώρο αλλά και τη δουλειά όλη του ντοκιμαντέρ να εξελιχθεί».(συν. 7, Δ). Η καλοπροαίρετη προσέγγιση ερμηνεύεται σ' ένα βαθμό και ως απορία από πλευράς των κριτικών αφού όπως θεωρεί ένας ακόμα δημιουργός τους λείπουν οι αναφορές, το πρότυπο με το οποίο θα συγκρίνουν το υπό κρίση έργο

«Θεωρώ ότι γενικά συνολικά οι κριτικοί υποδέχονται με μεγαλύτερη ελαστικότητα τις παραστάσεις του Θεάτρου Ντοκουμέντου ακριβώς γιατί αναγνωρίζουν την πειραματικότητα τους. Δηλαδή δε νομίζω ότι θα την κρίνουν με τα ίδια εργαλεία που θα κρίνουν μια παράσταση του Μολιέρου ας πούμε και να πούνε «α εδώ δεν το απέδωσε καλά» γιατί είναι αχαρτογράφητο, οπότε δεν ξέρουν ακριβώς πώς θα έπρεπε να αποδοθεί» (συν. 8, Δ).

Τέλος διατυπώνεται και η άποψη πώς κακώς υπάρχει ελαστικότητα ή ευμένεια από την κριτική εφόσον θα έπρεπε το Θ.ΝΤ. να κρίνεται με αμιγώς αισθητική κριτήρια όπως κάθε άλλο έργο τέχνης

«...όταν θίγονται στο θέατρο ζητήματα που άπτονται αυτών των περιοχών, κοινωνικοπολιτικά κλπ., όπως και το κοινό είναι έτοιμο να τα υποδεχτεί, αντίστοιχα και η

κριτική είναι έτοιμη να τα υποδεχτεί μ' έναν τρόπο *wellcoming*, εννοώ καλοπροαίρετα, αλλά για μένα δε θα 'πρεπε να υποσκελίζεται το γεγονός ότι αυτό παραμένει ένα καλλιτεχνικό έργο. Και άρα για μένα τα κριτήρια πρέπει να παραμείνουν τα ίδια» (συν. 5, Δ).

Είναι ενδιαφέρον πώς δεν υπάρχει ομοφωνία καθώς κάποιοι εκτιμούν πως οι κριτικοί σιγά σιγά εξοικειώνονται με το είδος «Άρχισε σιγά, σιγά, μέρος της κριτικής, της πιο υποψιασμένης κάπως, να το προσέχει. Και πάλι όμως φαίνεται πως ξένιζε. Τώρα σταδιακά νομίζω ότι ανέβηκε το ενδιαφέρον της κριτικής, πάλι βέβαια η παλιότερη γενιά ίσως είναι αρκετά πιο επιφυλακτική γιατί ακριβώς δεν έχει τα εργαλεία να το κρίνει» (συν.10, Α/Κ). Ποια είναι λοιπόν αυτά τα εργαλεία του κριτικού; «Χρειάζεται να είναι καλά ενημερωμένος πολιτικά και οπωσδήποτε διαβασμένος ως προς την ιστορία. Και την ιστορία της τέχνης και την κοινωνικοπολιτική ιστορία» (συν.9, ΔΦ/Κ). Μα και στον τρόπο αποτίμησης του έργου απαιτείται ιδιαίτερη προσέγγιση

«...η αλήθεια είναι ότι πρέπει να το δεις με άλλο τρόπο απ' ότι μία παράσταση μυθοπλασίας... Αν ισορροπεί καλά μεταξύ ενημέρωσης και αισθητικής, αν εξακολουθεί να είναι θέατρο κι όχι ένα μπλα μπλα... Έχει γίνει καλή, σωστή, πλήρης έρευνα; Ή είναι μερική η αντιμετώπιση του θέματος;...Το ζήτημα είναι να καταλάβουμε τί ήθελε να κάνει ο δημιουργός κι αν το πέτυχε τελικά. Πέτυχε;...Από κει και πέρα θέλω να δω αν πληροί τα χαρακτηριστικά του είδους» (συν 10, ΔΦ/Κ).

Με βάση λοιπόν όσα προαναφέρθηκαν εν ενεργεία κριτικοί σημειώνουν συγκεκριμένες αδυναμίες στο σώμα της εγχώρας παραγωγής. Εντοπίζεται επιπολαιότητα στην προετοιμασία της παραγωγής, αλλά και προβληματισμός ως προς την ποιότητα των θεατρικών κειμένων

«...δυστυχώς πια και ο οποιοσδήποτε νομίζει ότι άμα πάρει πέντε συνεντεύξεις μπορεί να κάνει μια παράσταση, αλλά δεν είναι τόσο απλά τα πράγματα... Δεν είναι έτσι. Είναι αρκετά πολύπλοκο να κάνεις μια καλή δουλειά. Όντως βλέπουμε τέτοιες προχειρότητες...Ένα απ' τα μεγάλα προβλήματα κατά τη γνώμη μου που παρατηρώ σ' αυτές τις παραστάσεις είναι τα κείμενα... Είναι αρκετές φορές που τα κείμενα αυτά δεν είναι αρκετά καλά δηλαδή είναι προχειρογραμμένα.»(Σ.10,Α/Κ).

Η κριτική όμως αφορά και στο περιεχόμενο καθώς διαπιστώνεται έλλειμμα στην πολυφωνία

«Το βασικό λοιπόν ποιο είναι στο ελληνικό θέατρο ντοκουμέντο; Έχουμε τη βιωματική

μαρτυρία από μία πλευρά, μας λείπει το κυκλωτικό. Δηλαδή να μιλήσει για το θέμα του μεταναστευτικού, των ανθρωπίνων ροών, όχι μόνο ο μετανάστης, αλλά και ο λιμενικός και ο άνθρωπος της Frontex και ο εκπρόσωπος της ΜΚΟ και οι αστυνομικές αρχές κι ένας δημότης της πόλης ή πέντε δημότες της πόλης...Ανάλογα λοιπόν με τα υλικά που παρουσιάζεις στην ουσία προτείνεις μία ερμηνεία για το γεγονός που θίγεις, το φαινόμενο που θίγεις, την κοινωνική ομάδα που εξετάζεις» (συν. 9, ΔΦ/Κ).

Ένα ακόμα υπό κρίση σημείο είναι όταν οι παραστάσεις γεννούν συναισθήματα αφού κατά τον κριτικό «το θέατρο ντοκουμέντο δεν είναι για να καλλιεργήσει το συναίσθημα. Είναι να θέσει το ερώτημα. Να καλλιεργήσει την αμφιβολία. Εδώ δηλαδή έχουμε μία μετακίνηση. Όπου το θέατρο ντοκουμέντο γίνεται ένα δράμα, κατάλαβες»(συν. 9,ΔΦ/Κ); Δεδομένης της συζήτησης για την συναισθηματική και διανοητική εμπλοκή των ακροατηρίων που προηγήθηκε η θέση αυτή φαντάζει μονοδιάστατη.

6. Συμπεράσματα

Στο κεντρικό ερευνητικό ερώτημα, που ταυτίζεται με το σκοπό της εργασίας και είναι τα σημεία συνάντησης της δημοσιογραφίας με το Θ.ΝΤ. όπως υλοποιείται στην Ελλάδα, οι απαντήσεις ανέδειξαν θέματα που βεβαιώνουν την πολύτροπη συσχέτιση των δύο πεδίων. Αρχικά το ερευνητικό υλικό του Θ.ΝΤ, όπως αναμένεται από τη βιβλιογραφία, περιλαμβάνει υλικό της δημοσιογραφικής παραγωγής, δημοσιεύματα, αναρτήσεις, τηλεοπτικά και ραδιοφωνικά ρεπορτάζ. Αυτό το υλικό, μπορεί να χρησιμεύσει ως αφορμή και αφετηρία για βαθύτερη έρευνα, αλλά μπορεί να φτάσει να γίνει μέρος της παράστασης. Η διαχείρισή του από τους δημιουργούς είναι ένα δεύτερο σημείο σύγκλισης καθώς χρησιμοποιούνται δημοσιογραφικές στρατηγικές για την εξασφάλιση της εγκυρότητας του, όπως η διασταύρωση και ο έλεγχος γεγονότων (fact checking). Όχι μόνο όταν κρίνουν την προέλευση, τις πηγές του δημοσιευμένου υλικού, αλλά και όταν εξετάζουν τους μάρτυρες, ζωντανές πηγές πρωτογενούς υλικού, που οι ίδιοι έχουν επιλέξει για να συνεργαστούν. Σ' αυτήν την περίπτωση, δεν έχουν την ίδια προσέγγιση μόνο όταν πρόκειται για βιοματικές ιστορίες. Αυτές τις θεωρούν αυταπόδεικτες. Σύμφωνα με τον Merleau-Ponty το βίωμα δεν είναι απλά μια αφήγηση αφού αναφέρεται σε ένα πρόσωπο που βιώνει και είναι απόλυτα ταυτισμένο με το σώμα του /της το οποίο είναι χώρος και χρόνος. «Αντί να είναι σώμα και μυαλό, ο άνθρωπος είναι μυαλό με σώμα, μια ύπαρξη που μπορεί να φτάσει στην αλήθεια των πραγμάτων μόνο επειδή το σώμα του είναι και ήταν βυθισμένο μέσα σ' αυτά» (2004, σ. 56). Τρίτο σημείο η διάσταση της επιλογής και επιμέλειας του ερευνητικού υλικού για να μετουσιωθεί σε παράσταση. Είναι απολύτως ενήμεροι της ομοιότητας με τη αντίστοιχη δημοσιογραφική πρακτική και χωρίς να αναφέρουν το οτιδήποτε περί αντικειμενικότητας, αναλαμβάνουν πλήρως την ευθύνη της αφήγησης που κατασκευάζουν. Η αντικειμενικότητα, ως έννοια που διαπραγματεύονται κριτικά, αναδύεται εμμέσως όταν επιμένουν σε μία άλλη στρατηγική της δημοσιογραφίας, την πολυφωνία. Ηθική παράμετρος σε ό,τι κάνουν, να αποφύγουν με κάθε τρόπο να αλλοιώσουν, διαστρεβλώσουν μαρτυρίες ή προσβάλλουν τους μάρτυρες. Αυτά τα πέντε θέματα είναι μια πρώτη απόδειξη της συσχέτισης που αναζητήσαμε. Στην ανάλυση των ευρημάτων έγινε χρήση τόσο της βιβλιογραφίας που αφορά στο Θ.ΝΤ. όσο και αυτής που αφορά στη δημοσιογραφία ακριβώς για να αναδειχθεί η διπλή εμπλοκή των

εν Ελλάδι δρώντων, τόσο με τις δημοσιογραφικές πρακτικές όσο και αυτές του Θ.ΝΤ. παγκόσμια. Φαίνεται πως κάτι τέτοιο συμβαίνει. Εμπλέκονται με βάση την ανάλυση και με τη μία και με την άλλη. Το σκεπτικό πίσω από τη δομή της εργασία είναι αυτό. Να συγκρίνει το πώς λειτουργούν οι δρώντες στο πεδίο σήμερα σε σχέση με την αλήθεια, με το πώς λειτουργεί η δημοσιογραφία σε σχέση με αυτή. Οι δημιουργοί απόλυτα ενήμεροι της μεταμοντέρνας συνθήκης και των κριτικών θεωριών εντάσσονται στο «ανθρωπιστικό παράδειγμα» των κοινωνικών θεωριών όπως το περιγράφει ο Πουρκός (2010) που σημειώνει «Στην εποχή μας ευρύτατη διάδοση απέκτησε η αντίληψη ότι ο καθένας έχει τη δική του αλήθεια και το κάθε αυτόνομο άτομο μπορεί να κατασκευάζει τη δική του αλήθεια» (2010, σ. 93). Αν αυτή η θέση ανταποκρίνεται πολλαπλώς όπως είδαμε στις σύγχρονες μορφές και στάσεις του Θ.ΝΤ. διεθνώς, στη δημοσιογραφία συναντά αντιστάσεις. Δε μπορεί να θεωρηθεί, με βάση την σχετική ανασκόπηση, πως η δημοσιογραφία έχει απεμπολήσει παλαιές παραδοχές του επαγγέλματος: την πίστη στο γεγονός, στον ορθολογισμό, στο ρεαλισμό, στο μανιχαϊσμό (αλήθεια – ψέμα), στον πραγματισμό, παρόλο που ενστερνίζεται πλευρές της μεταμοντέρνας κριτικής και οπτικής της. Σίγουρα δεν παραδίδεται στον απόλυτο σχετικισμό και επιμένει όπως είδαμε τόσο στη θεωρία, όσο και στην πράξη να πολεμήσει την παραπληροφόρηση με κάθε μέσο, ώστε να περισώσει την αξιοπιστία της. Αυτό διατείνονται με κάθε τρόπο εργαζόμενοι, συνδικάτα, τα Μέσα (ιδιοκτήτες), ακαδημαϊκοί. Στο σημείο αυτό μία διευκρίνιση. Γνωρίζουμε πως η ποιοτική έρευνα μελετά επί μέρους περιπτώσεις σε βάθος, χωρίς να έχει απαίτηση σε γενικεύσεις και καθολική ισχύ (νομοθέτηση). Κατά τους Hammersley & Atkinson, (1983) μπορεί να φθάσει σε εννοιοποιήσεις και συνθέσεις ανώτερου επιπέδου, σε ποιοτικές γενικεύσεις, να φθάσει σε αυτό που κάποιοι ονομάζουν ερμηνεία. Με την έννοια αυτή και ο τρόπος που συστάθηκε το δείγμα, είχε υπόρητα μια πρόθεση αντιπροσωπευτικότητας, την πιθανολόγησή της και όχι την επιστημονική διασφάλισή της, αφού είναι εκτός πλαισίου ποιοτικής έρευνας. Γράφοντας λοιπόν «οι δημιουργοί», εννοούμε κυριολεκτικά κάποιοι δημιουργοί, μερικοί από τους δημιουργούς. Από μία άλλη γωνία επιβιώνουν στη σκέψη των δημιουργών αξίες όπως η αντικειμενικότητα, κυρίως όμως αναδεικνύεται μια ηθική στάση απέναντι στους μάρτυρες, σ' αυτούς που προσφέρουν τις μαρτυρίες τους, το προσωπικό υλικό τους, μια φροντίδα η σχέση τους να διέπεται από ειλικρίνεια, αυθεντικότητα και σεβασμό. Είναι μέριμνες που βρίσκονται στους κώδικες και τα δημοσιογραφικά εγχειρίδια ακόμα και σήμερα. Σεβασμός στον άνθρωπο είναι η αλήθεια, δηλώνει ένας δρων. Εν

κατακλείδι η ποιότητα της αλήθειας που αναζητούν είναι αυτή ακριβώς που αναδύεται από τα λόγια του Bakhtin

«Στη βάση του είδους βρίσκεται η σωκρατική έννοια της διαλογικής φύσης της αλήθειας και της ανθρώπινης σκέψης για την αλήθεια. Τον διαλογικό τρόπο αναζήτησης της αλήθειας τον είχε αντιπαραθέσει στην επίσημη μονοφωνική μέθοδο, που διεκδικούσε την κατοχή της έτοιμης αλήθειας. Αντιπαρατέθηκε, επίσης, στην αφελή αλαζονεία των ανθρώπων που ήταν πεπεισμένοι ότι κάτι γνωρίζουν, ότι κατέχουν κάποιες αδιάσειστες αλήθειες. Η αλήθεια δεν γεννιέται ούτε βρίσκεται στον νου ενός προσώπου, γεννιέται μεταξύ των ανθρώπων αναζητώντας συλλογικά την αλήθεια, στη διαδικασία της διαλογικής τους αλληλόδρασης» (1984, σ. 110).

Ένα θέμα που χαρακτηρίζει την εγχώρια παραγωγή, όπως άλλωστε την παγκόσμια, είναι το πολιτικό στοιχείο. Η αναφορά των δρώντων σε αυτό, έρχεται να απαντήσει πέραν των άλλων και στη διερώτηση του ερευνητή, που αποτέλεσε και την αρχική έμπνευση αυτής της διπλωματικής εργασίας «γιατί άραγε να θέλουν οι καλλιτέχνες, οι άνθρωποι του θεάτρου να ασχοληθούν με το επίκαιρο, το τρέχον, την καθημερινότητα, το υλικό του δημοσιογράφου; Μήπως δεν καλύπτονται από τη δουλειά του δημοσιογράφου, μήπως θέλουν ν' ασκήσουν κριτική στη δουλειά του»; Η κριτική στον κυρίαρχο λόγο, στη συστημική αλήθεια των Μέσων, η ανάδειξη φωνών που δεν ακούγονται, η πολιτική αφύπνιση του ακροατηρίου, έχουν τις ρίζες τους στην αφετηρία του είδους, κρίνουν, αποκαλύπτουν, αποδομούν, υποκαθιστούν τον Τύπο στην δημόσια σφαίρα και στο ρόλο του ως τέταρτης εξουσίας προορισμένης να ελέγχει τις πρώτες τρεις. Από την έρευνα αναδύεται το θέμα της κοινότητας. Της χωρικά εντοπισμένης, αρχικά, που το Θ.ΝΤ. την βοηθά να κοιτάξει, να ακούσει, να πραγματευτεί εντός της θέματα ταμπού, ενοχλητικά, τραυματικά. Και εδώ υπάρχει η λογοκρισία. Η τοπική εξουσία, σε καιρό ειρήνης, δημοκρατικού πολιτεύματος, κατοχύρωσης της ελευθερίας του λόγου, ασκεί λογοκρισία, μια χαρακτηριστικά δημοσιογραφική συνθήκη όταν η δημοσιογραφία ενοχλεί, επειδή ακριβώς η βιωμένη εκδοχή της ιστορίας, που θέλει ν' ακουστεί από σκηνής, διαταράσσει την επίσημη αφήγηση. Αν και όταν η διαφορετικότητα βρίσκει τη φωνή της τότε αποκτά και θεραπευτική λειτουργία. Για τη μονάδα και την ομάδα. Κι ακόμα πάρα πέρα η κοινοτική συνθήκη μπορεί να δράσει ψυχοθεραπευτικά, άτυπα, χωρίς να είναι εγγεγραμμένη στις προθέσεις του Θ.ΝΤ, όπως είναι π.χ. στη δραματοθεραπεία. Η κοινότητα, εφήμερη, όπως επιβάλλουν τα χρονικά όρια μιας θεατρικής παραγωγής, πραγματώνεται στις σχέσεις μεταξύ των μελών της. Η ποιότητά τους αντανακλάται στην ηθική μεταχείριση των

συνεργατών, των μαρτύρων από τους δημιουργούς. Κι αυτό είναι μια άλλη διάσταση της δημιουργικής συνθήκης. Όχι τυχαία μα συνειδητά, δημιουργούνται οι όροι ενός ισότιμου δούναι και λαβείν, που εκφράζεται με τον όρο συνδημιουργία. Οι άνθρωποι δεν αντιμετωπίζονται ως «ιστορίες» αλλά ως συνάνθρωποι σε διαλογική σχέση. Όσο και να θέλουν να μιλήσουν τις πολλές ανείπωτες αλήθειες ξέρουν πως πρέπει ν' ακολουθήσουν το δρόμο της τέχνης. Οι δημιουργοί σήμερα, όλοι όσοι/όσες συμμετείχαν στην έρευνα, έχουν αναλάβει το ρόλο και την ευθύνη του συγγραφέα. Είτε κατά μόνας, σπανιότερα, είτε με τη συνεργασία μελών της ομάδας, ή/και των ερασιτεχνών-μαρτύρων συντάσσουν το θεατρικό κείμενο. Ένα από τα «κείμενα» που συναποτελούν τη σκηνική πρόταση. Και η σκηνική πρόταση είναι αισθητική πρόταση με συνέπεια να υπάρχει διεγκυστίνδα μεταξύ της πραγματικότητας και του ποσοστού που διεκδικεί επί σκηνής και της αισθητικής λύσης που προτείνεται. Αυτό το θέμα μας οδηγεί στο επόμενο, σε μια βαθμιαία, οντολογική υπέρβαση των ορίων του Θ.ΝΤ. μέσα από την ώσμωσή του με τη μυθοπλασία. Οι αναφορές από τους δημιουργούς δε δείχνουν κάποια ανησυχία μήπως μέσα από τη χρήση της επινόησης, του φανταστικού, αίρεται η αναφορά στην πραγματικότητα. Είναι νόμιμο, θεμιτό όπως καταλαβαίνουμε από τα λεγόμενά τους, να επιλέγουν τη μορφή αφήγησης που κάθε φορά λειτουργεί καλύτερα κι αντίστοιχα τη δοσολογία μύθου/γεγονότος. Στη δημοσιογραφία κάτι τέτοιο σημαίνει ακύρωση. Εδώ μπορούμε να κάνουμε ένα παραλληλισμό με τον άξονα ψευδοποίησης της είδησης που προτείνει ο Πλειός και συναντήσαμε στο δεύτερο κεφάλαιο. Αν θέσουμε στο αριστερό άκρο την πραγματικότητα και στο δεξί το μύθο, θα μπορούσαμε να κινηθούμε ανάμεσά τους αναλόγως του βαθμού που ο μύθος εμπλέκεται στην αφήγηση. Όπως είδαμε στο τέταρτο κεφάλαιο το Θ.ΝΤ. πειραματίζεται, αυτοσαρκάζεται, ανιχνεύει συγγένειες, επαμφοτερίζει, αμφιβάλλει, παίζει εντέλει θέατρο και με την πραγματικότητα. Η τέχνη είναι το διαβατήριό του. Η χαρακτηριστική αποστροφή του φιλόσοφου των καλών τεχνών Kendall Walton «Το γεγονός μπορεί να είναι επινόηση και η επινόηση μπορεί να είναι γεγονός» (Fact can be fiction and fiction fact) (1990, σ. 73) ειδικά καθώς αναφέρεται στην αναπαράσταση είναι μια καλή αφετηρία για τη σχετική συζήτηση. Τί έχει να μας προσφέρει μια αναπαράσταση μέσα από τους λόγους των δρώντων για τ' ακροατήρια και τις κριτικές που δημιουργούν με κάθε παράσταση; Είναι το Θ.ΝΤ. στην κοινωνική του αλληλεπίδραση, είναι η γέννηση καθημερινά νέων, εφήμερων, διαδραστικών κοινοτήτων που ανταλλάσσουν πληροφορία, συναίσθημα, ενέργεια, παρουσία. Είναι το ισοδύναμο, σε ενότητα χώρου και χρόνου, των φανταστικών κοινοτήτων που γίνονται αντιληπτές ως αναγνώστες, ακροατές, τηλεθεατές,

χρήστες, χρήστες- παραγωγοί, ακόλουθοι, φίλοι, καταναλωτές στα Μέσα. Κι αν δεν τίθεται θέμα σύγκρισης, σε αριθμητικά μεγέθη, ποιος ο λόγος ολόκληρες βιομηχανίες, υποταγμένες στους όρους της οικονομίας της προσοχής, να στέλνουν τους εργαζόμενους τους στη σκηνή του θεάτρου, όπως είδαμε στην εισαγωγή; Η σχέση με την κριτική, η τοποθέτηση του είδους ως διακριτό ανάμεσα στη λοιπή θεατρική παραγωγή, η αντιμετώπισή του με εξειδικευμένα εργαλεία αξιολόγησης, ο έλεγχος κι ο εντοπισμός αδυναμιών του είναι δείγμα πως το Θ.ΝΤ. στην Ελλάδα έχει αποκτήσει πια το κρίσιμο μέγεθος, ώστε να γίνει ορατό.

Πιστεύουμε πως η χαρτογράφηση σε πρώτη φάση των σχέσεων του Θ.ΝΤ. με τη δημοσιογραφία έχει ενδιαφέρον δεδομένου ότι οι δύο αυτοί τομείς διαπλέκονται, τουλάχιστον στο ελληνικό παράδειγμα που εξετάσαμε, ποικιλότροπα και μοιράζονται το χαρακτηρισμό «ιστορικοί του παρόντος» που έχει αποδοθεί στη δημοσιογραφία.

Περιορισμοί στην έρευνα

Ένας περιορισμός στην έρευνα ήταν η έλλειψη ελληνικής βιβλιογραφίας πάνω στο Θ.ΝΤ. Το συγκεκριμένο είδος έχει γίνει μόνο οριακά αντιληπτό από τους θεωρητικούς και η ενασχόληση με αυτό είναι περιορισμένη έως τώρα. Κάτι που ισχύει απόλυτα για την αλληλεπίδρασή του με τη δημοσιογραφία. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός πως το πρώτο βιβλίο για το Θ.ΝΤ. στην Ελλάδα εκδόθηκε μόλις το 2023.

Ένας δεύτερος περιορισμός ήταν η έλλειψη χρόνου και πόρων ώστε να πραγματοποιηθεί έρευνα ακροατηρίων, περιορισμένων έστω παραστάσεων του είδους. Μέσα από ποσοτική και ποιοτική ανάλυση των ακροατηρίων θα μπορούσαμε να κάνουμε τριγωνισμό σε σχέση με το ερευνητικό ερώτημά, ώστε να κατανοήσουμε τις λειτουργίες (ενημέρωση, ψυχαγωγία) που προσδοκούν και απολαμβάνουν τελικά τα ακροατήρια σε τέτοιου είδους παραστάσεις.

Ένας τρίτος περιορισμός θα μπορούσε να θεωρηθεί το μέγεθος του δείγματος αυτής της εργασίας.

Προτάσεις για μελλοντική έρευνα

Ακολουθούν ορισμένες προτάσεις για περαιτέρω έρευνα ώστε το φαινόμενο Θ.ΝΤ. να μελετηθεί διεξοδικότερα σε σχέση με συγκεκριμένες πλευρές του.

Η έρευνα των ακροατηρίων του Θ.ΝΤ. Ποια ακριβώς είναι τα κίνητρα κι οι προσδοκίες τους. Πώς σχετίζονται με τα σκηνικά δρώμενα, συμμετέχουν, εμπλέκονται σωματικά, πώς βιώνουν την εμπειρία τους και πως την αξιολογούν; Ποιες διαφορές εντοπίζουν σε σχέση

με τις συμβατικές παραστάσεις; Γίνονται συνδημιουργοί; Ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζει η έρευνα των μαρτύρων, ερασιτεχνών, συνδημιουργών, των «ειδικών της καθημερινότητας». Πώς και πόσο εμπλέκονται στη δημιουργική διαδικασία, πώς τη βιώνουν, γιατί συμμετέχουν, τί σχέσεις αναπτύσσουν με τους συνεργάτες τους, πώς αποτιμούν το αποτέλεσμα; Μια άλλη πτυχή είναι η χρήση της θεατρικής σκηνής από δημοσιογράφους. Αν και έχει εντοπιστεί το φαινόμενο δημοσιογράφοι να αναπαριστούν επί σκηνής συνεντεύξεις που έχουν πάρει για άλλα μέσα, η πληθώρα των εκδοχών που λαμβάνουν χώρα στο εξωτερικό και έχουν στο επίκεντρο δημοσιογράφους να ανεβαίνουν στη σκηνή δεν έχει εντοπιστεί ακόμα στην Ελλάδα. Αξίζει να ερευνηθεί αν και σε ποιον βαθμό πραγματοποιείται κάτι τέτοιο κι αν όχι ν' αναζητηθούν οι λόγοι. Τέλος οι τεχνολογίες ήδη από την γέννηση του είδους ήταν συστατικό του και παραμένουν μέχρι σήμερα. Η χρήση των νέων τεχνολογιών, των νέων μέσων και κυρίως της επαυξημένης ή εικονικής πραγματικότητας στο πλαίσιο του Θ.ΝΤ. Τί θέση καταλαμβάνει στις εγχώριες υλοποιήσεις; Πώς αντιμετωπίζεται το θέμα των πολλαπλών ψηφιακών εαυτών, πώς μια πραγματικότητα εντελώς επινοημένη συνομιλεί με την εμπειρική; Πώς παρεμβαίνει η Τεχνητή Νοημοσύνη (AI) στη συζήτηση;

Ζούμε σ' έναν κόσμο, που γεννά συνεχώς καινούριους κόσμους και πολλαπλές πραγματικότητες. Το Θ.ΝΤ. δείχνει να μεταμορφώνεται πρωτεϊκά προκειμένου να συζητήσει τη ρευστότητα, τη μετάβαση, την ενδεχομενικότητα, την πολλαπλότητα, τις ταυτότητες, τον εαυτό του. Πατάει όλο και λιγότερο στη θετικιστική, πραγματιστική λογική, χωρίς να την εγκαταλείπει κι αφήνεται να παίζει και να επινοεί στρατηγικές αμφισβήτησης κι επαναδιαπραγμάτευσης, αυτού που ζούμε και του τρόπου που το βιώνουμε. Ο καθένας μόνος και όλοι μαζί.

Βιβλιογραφία

Ξενόγλωσση

Adams, C. (2021). News on stage: Towards Re-configuring Journalism through Theatre to a Public Sphere, *Journalism Practice*, 15 (8), 1163-1180, DOI:10.1080/17512786.2020.1771754

Ahluwalia, D. & Nursey-Bray, P. (Επίμ.). (1997). *Post-colonialism: Culture and identity in Africa*. Commack, NY: Nova Science Publishers.

Auslander, P. (2008). *Liveness Performance in a mediatized culture* (2η εκδ.) Oxon OX14 4RN: Routledge.

Bakhtin, M. M. (1984). *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Barker, M. (2001). Στο M. Barker και J. Petley (επίμ.) 'The Newson report: a case study in "Common sense"', *Ill Effects: The Media/Violence Debate* 2nd. edition, (σ.σ. 27-46) London: Routledge.

Baudrillard, J. (2010). *Simulacra and Simulation*. S. F. Glaser (Μετ.). Ann Arbor: University of Michigan Press.

Braun V. και Clarke V. (2006). Using thematic analysis in psychology, στο *Qualitative Research in Psychology* 3(1) σ.σ.77-101.

Bruner, J. (1986). *Actual minds, possible worlds*. MA: Harvard University Press.

Buckingham D. (2012). *Children and media: a cultural studies approach*, MATRIZES, 2, 93-121.

Butler, C. (2002). *Postmodernism: A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Carpentier, N. and Cammaerts, B. (2006). *Hegemony, democracy, agonism and journalism: An interview with Chantal Mouffe*, *Journalism Studies*, 7 (6), 964–975.

Christians, C. (2005). Preface. R. Keeble (Επιμ.), *Communication ethics today* (σ.σ 9-13 ix–xiii). UK: Troubador.

Clarke, V., Braun V., N. Hayfield (2015). Thematic analysis, στο J. Smith (επιμ.), *Qualitative psychology A practical guide to research methods*, 3η έκδοση, σ.σ.222-248 Λονδίνο, Sage.

Conboy, M. (2004). *Journalism: A Critical History*. New York: Sage.

Connor, S. (1989). *Postmodernist culture*. Oxford: Blackwell.

Cosgrove, S. (1982). *The Living Newspaper: History, Production, and Form* (Διδακτορική διατριβή). Ανακτήθηκε από: <https://hull-repository.worktribe.com/output/4211273>

Dahlberg L. και Siaperä, E. (2007). *Tracing radical democracy and the internet*, στο L. Dahlberg και E. Siaperä, (Επιμ.), *Radical Democracy and the Internet*, (σ.σ. 1-16) Basingstoke: MacMillan-Palgrave

Dahlstrom, M. F., & Ho, S. S. (2012). *Ethical considerations of using narrative to communicate science*. *Science Communication*, 34(5), 592-617. doi: 10.1177/1075547012454597

DeKoven, M. (2004). *Utopia Limited*. Durham NC: Duke University Press.

Denzin, N.K. & Lincoln, Y.S. (2000). *The Discipline and Practice of Qualitative Research*, στο N.K. Denzin & Y.S. Lincoln (Επιμ.), *The Handbook of Qualitative Research* (σ.1-28). Thousand Oaks, CA, Sage.

Derrida, J. (1994). *Specters of Marx*. London: Routledge.

Deuze M. (2006). *Liquid Journalism*. Ανακτήθηκε από <https://www.academia.edu/>

Dyer-Witheford, 2007. *Hegemony or multitude? Two versions of radical democracy for the net*, in Dahlberg, L. και Siapera, E. (Επιμ.), *Radical Democracy and the Internet*, (σ.σ. 191-206) Basingstoke: MacMillan-Palgrave.

Favorini, A. (1994). *Representation and Reality: The Case of Documentary Theatre*. Theatre Survey, 35, (σ.σ 31-42) doi:10.1017/S0040557400002775

Fiske, J., & Hartley, J. (1978). *Reading television*. London: Methuen

Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance A new aesthetics* S. I. Jain (Μετ.) Oxon OX14 4RN: Routledge.

Fishkin, J. (2009). *When the People Speak: Deliberative Democracy and Public Consultation*. Oxford: Oxford University Press.

Flynn M. (2020). *Witness onstage, Documentary theatre in twenty-first-century Russia*, Manchester University Press.

Freud, S. (1963). *Introductory Lectures on Psychoanalysis*. Στο J. Strachey (Επιμ.) *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, 16. London: Hogarth Press, 1963.

Garson, C. (2021). *Beyond Documentary Realism Aesthetic Transgressions in British Verbatim Theatre*. Berlin: Walter de Gruyter.

Guignon, C. (2004). *On Being Authentic. Thinking in Action*. London: Routledge.

Habermas, J. (1996). *Between Facts and Norms*. Cambridge: Polity Press.

Hacking, I. (1999). *The social construction of what?* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Hall, S. (1982). *The rediscovery of 'ideology': Return of the repressed in media studies*. In M. Gurevitch, T. Bennett, J. Curran, & J. Wollacott (Επιμ.), *Culture, society and the media* (σ.σ. 56-90). London: Methuen

Hardey, M. and Atkinson, R.G. (2018). *Disconnected: non-users of information communications technologies*. Sociological Research Online. <https://doi.org/10.1177/1360780418764736>

Harker B. (2009). *Mediating the 1930s: Documentary and Politics in Theatre Union's Past and Present*, UK: Palgrave Macmillan

Hardt, M. and Negri, A. (2000). *Empire*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Hardt, M. and Negri, A. (2004). *Multitude*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Hopf, C. (2004). *Research ethics and qualitative research*. In U. Flick, E. von Kardorff & I. Steinke (eds). *A companion to qualitative research* (pp. 335-339). London: Sage Publications.

Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Στο S. Fish & F. Jameson *Post-Contemporary Interventions*. Durham: Duke University Press.

Jefferson, T. (1789). *Letter to Richard Price*, transcript available at: <http://www.loc.gov/exhibits/jefferson/60.html>.

Kalisch, E. (2000). *Aspekte einer Begriffs- und Problemgeschichte von Authentizität und Darstellung*. Στο E. Fischer-Lichte & I. Pflug (Επιμ.) *Inszenierung von Authentizität* (σ.σ. 31-44). Tübingen: Francke.

Kreuzer H. (1974). *Vorwort*, στο H. Kreutzer & P. Seibert (Επιμ.) *Deutsche Dramaturgie der Sechziger Jahre Ausgewählte Texte* (σ.σ. VII-XII) Tübingen: Max Niemeyer Verlag

kroesinger: Biografie, (χ.χ.). Ανακτήθηκε από: <https://www.kroesinger.com/home/hans-werner-kroesinger/>

Kuhn, T. (1962). *The structure of scientific revolutions*. Chicago: University of Chicago Press.

Laclau E. and Mouffe, C. (1985). *Hegemony and Socialist Strategy*, London: Verso.

- Lane, D. (2010). *Contemporary British Drama*. Edinburgh University Press.
- Lefort, C. (1986). *The Political Forms of Modern Society: Bureaucracy, Democracy, Totalitarianism*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Levy, D. (2003). *Scrolling Forward: Making sense of documents in the digital age*. New York: Arcade Publishing.
- Malzacher F. (2008). *Dramaturgies of care and insecurity The story of Rimini Protokoll*. Στο M. Dreyse & F. Malzacher (Επιμ.) *Experts of the Everyday The Theatre of Rimini Protokoll* D. Belasco Rogers, E. Fordyce, G. Garrison, M. Hand, S. New and W. Suttcliffe (Μετ.). Alexander Verlag Berlin
- Martin, C. (2009). *Living Simulations: The Use of Media in Documentary in the UK, Lebanon and Israel*. Στο A. Forsyth & C. Megson (Επιμ.) *Get Real Documentary Theatre Past and Present*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Martin, C. (2010α). *Bodies of Evidence*. Στο C. Martin (Επίμ.) *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Martin, C. (2010β). *Introduction: Dramaturgy of the Real*. Στο C. Martin (Επίμ.) *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Mason, J. (2009). *Η διεξαγωγή της ποιοτικής έρευνας* (8η εκδ.) (μτφρ. Ε. Δημητριάδου, επιμ. Ν. Κυριαζή) Αθήνα: Πεδίο.
- McBride K., Rosenstiel T. (2014). *The Complicated Pursuit of Truth Introduction* στο K. McBride και T. Rosenstiel (Επιμ.) *The new ethics of journalism: principles for the 21st century*, California: SAGE Publications, Inc.
- McNair B. (2017). *After Objectivity?* *Journalism Studies*, 18:10, (σ.σ. 1318-1333), DOI: 10.1080/1461670X.2017.1347893
- McNair B. (2019). *The truth is out there, somewhere* στο *Journalism* 20(1), 222–225 DOI: 10.1177/1464884918807610

- Merleau-Ponty, Maurice (2004 [1948]). *The world of perception*. London: Routledge.
- Mouffe, C. (2006). *The Return of the Political*, London: Verso.
- Nguĩ wa Thiong'o. (1986). *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*. London: James Currey.
- Nibbelink, L. G. (2024). *Documentary Theatre*. Στο R. Remshardt & A. Mancewicz (Επιμ.) *The Routledge companion to contemporary european theatre and performance*, Oxon OX14 4RN: Routledge. DOI: 10.4324/9781003082538
- Norris, C. (1990). *What's Wrong with Postmodernism*. London: Harvester Wheatsheaf.
- Odendahl-James, J. (2017). A history of U.S. documentary theatre in three stages. *American Theatre*, August 22. <https://www.americantheatre.org/2017/08/22/a-history-of-u-s-documentary-theatre-in-three-stages/>
- Paget, D. (1987). Verbatim theatre: Oral history and documentary techniques. *New Theatre Quarterly*, 3(12), 317-336.
- Paget, D. (2008). New documentarism on stage: Documentary theatre in new times. *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, 56(2), 129-141.
- Paget, D. (2009). The 'broken tradition' of documentary theatre and its continued powers of endurance. In A. Forsyth & C. Megson (Eds.), *Get real: Documentary theatre past and present* (pp. 59-74). Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Patton, M. Q. (2002). *Qualitative research and evaluation methods* (3rd ed.). Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- Peres, A. C. (2015). Postcard and reversed journalism in narratives about cities. *Brazilian Journalism Research*, 1(1), 157-173.
- Piscator, E. (1968). *Das politische Theater*. In Schriften. Berlin/Ost: Ludwig Hoffmann.
- Poster, M. (Ed.). (2001). *Jean Baudrillard: Selected writings*. London: Blackwell.

- Raymond, J. (1996). *The invention of the newspaper*. Oxford: Clarendon Press.
- Reinelt, J. (2006). Toward a poetics of theatre and public events. *The Drama Review: A Journal of Performance Studies*, 50(3), 69–87.
- Reinelt, J. (2009). The promise of documentary. In A. Forsyth & C. Megson (Eds.), *Get real: Documentary theatre past and present* (pp. 129-144). Hampshire: Palgrave Macmillan.
- rimini-protokoll: about. (n.d.). Retrieved from <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/about>
- rimini-protokoll: don't-cream. (n.d.). Retrieved from <https://www.rimini-protokoll.de/de/en/project/don-t-cream>
- Robson, C. (2007). *Η έρευνα του πραγματικού κόσμου* (B. Νταλάκου & K. Βασιλικού, Trans.; K. Μιχαλοπούλου, Ed.). Αθήνα: Gutenberg.
- Rorty, R. (1979). *Philosophy and the mirror of nature*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Rosen, P. (1993). Document and documentary: On the persistence of historical concepts. In M. Renov (Ed.), *Theorizing documentary* (pp. 58–89). London: Routledge.
- Ruthrof, H. (2000). *The body in language*. London: Cassell.
- Saldana, J. (Ed.). (2005). *Ethnodrama: An anthology of reality theatre*. Walnut Creek, CA: Altamira Press.
- Schechner, R. (1985). *Between theater and anthropology*. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press.
- Shirky, C. (2014). Truth without scarcity, ethics without force. In K. McBride & T. Rosenstiel (Eds.), *The new ethics of journalism: Principles for the 21st century* (pp. 25-41). California: SAGE Publications, Inc.

- Shome, R., & Hegde, R. (2002). Postcolonial approaches to communication: Charting the terrain, engaging the intersections. *Communication Theory*, 12(3), 249–270.
- Schudson, M. (1978). *Discovering the news*. New York: Basic Books.
- Schudson, M. (2008). *Why democracies need an unlovable press*. Cambridge: Polity Press.
- Schulze, D. (2017). *Authenticity in contemporary theatre and performance: Make it real*. London: Bloomsbury Methuen Drama.
- Siapera, E. (2012). Forms of online journalism and politics. In E. Siapera & A. Veglis (Eds.), *The handbook of global online journalism* (pp. 155-175). UK: John Wiley & Sons Ltd.
- Siebert, F., Peterson, T., & Schramm, W. (1956). *Four theories of the press*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Sierz, A. (2011). *Rewriting the nation: British theatre today*. London: Methuen.
- Spin control. (n.d.). In *Merriam-Webster.com dictionary*. Retrieved from <https://www.merriam-webster.com/dictionary/spin%20control>
- spj-code-of-ethics. (n.d.). Retrieved from <https://www.spj.org/spj-code-of-ethics/>
- Strange, J. J. (2002). How fictional tales wag real-world beliefs. In M. Green, J. Strange, & T. Brock (Eds.), *Narrative impact: Social and cognitive foundations* (pp. 263-286). NJ: Lawrence Erlbaum.
- Strange, J. J., & Leung, C. C. (1999). How anecdotal accounts in news and in fiction can influence judgments of a social problem's urgency, causes, and cures. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 25, 436-449. <https://doi.org/10.1177/0146167299025004004>
- Tenenboim, O., & Jomini Stroud, N. (2020). Enacted journalism takes the stage: How audiences respond to reporting-based theater. *Journalism Studies*, 21(6), 713-730. <https://doi.org/10.1080/1461670X.2020.1720521>

- Tesch, R. (1990). *Qualitative research: Analysis types and software tools*. Bristol, PA: Falmer Press.
- Traianou, A. (2014). The centrality of ethics in qualitative research. In P. Leavy (Ed.), *The Oxford handbook of qualitative research* (online edn). Oxford Academic. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199811755.013.028>
- Vermeulen, T., & van den Akker, R. (2010). Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*, 2, 1-7. <https://doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677>
- Ward, S. J. A. (2009). Journalism ethics. In K. Wahl-Jorgensen & T. Hanitzsch (Eds.), *The handbook of journalism studies* (pp. 135-149). New York: Routledge.
- Walton, K. (1990). *Mimesis as make-believe: On the foundations of the representational arts*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Willett, J. (1978). *The theatre of Erwin Piscator*. London: Eyre Methuen.
- Williams, R. (1977). Structures of feeling. In *Marxism and literature* (pp. 128–135). Oxford University Press.
- Willig, C. (2008). *Introducing qualitative research in psychology* (2nd ed.). Berkshire: Open University Press.
- Wilson, A. (2014). *Ukraine crisis: What it means for the West*. CT: Yale University Press.
- Young, R. (2003). *Post-colonialism*. New York: Oxford University Press.

Ελληνικές και Ελληνόφωνες

- Βερβεροπούλου, Ζ. (2023). *Το Σύγχρονο Θέατρο του Πραγματικού: Από τις αληθινές ιστορίες στο θέατρο-ντοκουμέντο και στις ερευνητικές δραματοουργίες του 21ου αιώνα*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.

Διακομανώλη, Κ. (2021). *Fake News: τι κάνει η Ευρώπη Στον απόηχο των Ευρωεκλογών*. Εκδόσεις Πανεπιστημίου Μακεδονίας.

Έρευνα κίνησης κρατικών – δημοτικών θεάτρων και ορχηστρών: Έτος 2023. (2024, Νοέμβριος 27). Ανακτήθηκε από [9d024e7f-25db-ab33-de7c-c4d44210f116](https://doi.org/10.21203/rs.3.rs-4442101/v1)

Ίσαρη, Φ., & Πουρκός, Μ. (2015). *Ποιοτική Μεθοδολογία Έρευνας: Εφαρμογές στην Ψυχολογία και στην Εκπαίδευση*. Αθήνα: ΣΕΑΒ.

Ιωαννίδης, Γ. (2014). Το Θέατρο-Ντοκουμέντο και οι σχέσεις του με το πρωτοποριακό ρεύμα της μεταπολεμικής ελληνικής σκηνής. Στο Α. Αλτουβά & Κ. Διαμαντάκο (Επιμ.), *Ε' Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο Αθήνα 5-8 Νοεμβρίου 2014* (τ. Α', σ. 563–576). Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

Ιωσηφίδης, Θ. (2008). *Ποιοτικές μέθοδοι έρευνας στις κοινωνικές επιστήμες*. Αθήνα: Κριτική.

Κρητικού, Α. (2017). «Στα ίχνη του θεάτρου-ντοκιμαντέρ: Η πρώτη εμφάνιση του θεάτρου-ντοκουμέντο στο νεοελληνικό θέατρο» (Μεταπτυχιακή εργασία). Ανακτήθηκε από <https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/object/2766534/file.pdf>

Μαράκα, Λ. (1993). Επίδραση του Γερμανικού Θεάτρου-Ντοκουμέντο της Δεκαετίας του '60 στη Σύγχρονη Ελληνική Δραματουργία. *Σύγκριση*, 5, 33–51.

Πουρκός, Μ. (2010). Η έννοια της θεωρίας και ο ρόλος της στην έρευνα των κοινωνικών επιστημών: οι «κρίσεις» και τα βασικά «παραδείγματα». Στο Μ. Α. Πουρκός & Μ. Δαφέρμος (Επιμ.), *Ποιοτική έρευνα στις Κοινωνικές Επιστήμες: Επιστημολογικά, μεθοδολογικά και ηθικά ζητήματα* (σ. 59–130). Αθήνα: Εκδόσεις Τόπος.

Πλειός, Γ. (2021). *Παραποιημένες ειδήσεις (fake news): Ο μετασχηματισμός της προπαγάνδας στην κοινωνία της ενημέρωσης*. Αθήνα: Εκδόσεις Gutenberg.

Χαρντ, Μ., & Νέγκρι, Α. (2011). *ΠΛΗΘΟΣ: Πόλεμος και δημοκρατία στην εποχή της αυτοκρατορίας* (Γ. Καραμπέλας, Μετ.). Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα:

Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν.1599/1986, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής μου εργασίας, δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει

έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.