



ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΑΝΟΙΚΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

Πρόγραμμα Σπουδών: Διοίκηση Πολιτισμικών Μονάδων

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**Η αποτύπωση της βίας στις Οπτικές και
Παραστασιακές Τέχνες**

**Το παράδειγμα του κινήματος In-Yer-Face Theatre στο
Θέατρο**

Φοιτήτρια: Ιωαννέτα Πανδή

Αριθμός Μητρώου: 157377

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Αντωνία Τζαναβάρα

Ιούνιος 2026

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία της φοιτήτριας Ιωαννέτας Πανδή που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης η 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 της 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 της συγγραφέα/δημιουργού. Η συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών της δικαιωμάτων.

Ευχαριστίες

Με την ολοκλήρωση της παρούσας διπλωματικής εργασίας, θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές μου ευχαριστίες σε όλους όσοι συνέβαλαν, άμεσα ή έμμεσα, στην υλοποίησή της.

Καταρχάς, επιθυμώ να ευχαριστήσω θερμά την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου, κα Αντωνία Τζαναβάρα για την πολύτιμη επιστημονική καθοδήγηση, την ακαδημαϊκή υποστήριξη, τις ουσιαστικές παρατηρήσεις και τη συνεχή ενθάρρυνση καθ' όλη τη διάρκεια της ερευνητικής διαδικασίας. Η συμβολή της υπήρξε καθοριστική για την ολοκλήρωση της παρούσας μελέτης.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στην οικογένειά μου και στους ανθρώπους που με στήριξαν σε προσωπικό επίπεδο, προσφέροντάς μου αδιάλειπτη ψυχολογική υποστήριξη, κατανόηση και ενθάρρυνση κατά τη διάρκεια των σπουδών μου και της εκπόνησης της εργασίας αυτής.

Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω θερμά όλους τους συμμετέχοντες στην έρευνα, τους ηθοποιούς, τα μέλη θεατρικών ομάδων, τους σπουδαστές δραματικών σχολών και τα μέλη θεατρικών κοινοτήτων και φόρουμ, οι οποίοι ανταποκρίθηκαν με προθυμία στο ερωτηματολόγιο και συνέβαλαν ουσιαστικά με τις απόψεις και τις εμπειρίες τους στην εξαγωγή πολύτιμων ερευνητικών συμπερασμάτων.

Ιδιαίτερη μνεία αξίζει στην ηθοποιό Ευαγγελία Μουμούρη και στον ηθοποιό-σκηνοθέτη Μιχάλη Κουμαριανό, τους οποίους ευχαριστώ θερμά για τη συμμετοχή τους στην ημιδομημένη συνέντευξη, καθώς και για τον χρόνο που διέθεσαν, την ειλικρίνεια των απαντήσεών τους και την πολύτιμη συμβολή τους στην εις βάθος κατανόηση του ζητήματος της αναπαράστασης της βίας στις παραστασιακές τέχνες.

Τέλος, ευχαριστώ όλους όσοι, με οποιονδήποτε τρόπο, συνέβαλαν στην ακαδημαϊκή και προσωπική μου πορεία, παρέχοντάς μου υποστήριξη, έμπνευση και δύναμη για την ολοκλήρωση αυτής της σημαντικής προσπάθειας.

Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία εξετάζει την αποτύπωση της βίας στις οπτικές και παραστασιακές τέχνες, με έμφαση στο θεατρικό κίνημα In-Yer-Face Theatre και στο έργο Cleansed της Sarah Kane. Σκοπός της μελέτης είναι η διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο η βία λειτουργεί ως αισθητικό, δραματουργικό και κοινωνικό εργαλείο στη σύγχρονη θεατρική δημιουργία, καθώς και η κατανόηση της επίδρασής της στους θεατές και στους επαγγελματίες του θεάτρου.

Στο θεωρητικό μέρος αναλύεται η έννοια της βίας και η παρουσία της στις οπτικές και παραστασιακές τέχνες. Περιγράφονται τα βασικά χαρακτηριστικά του In-Yer-Face Theatre, οι κύριοι εκπρόσωποί του και η συμβολή της Sarah Kane στη διαμόρφωση της συγκεκριμένης θεατρικής τάσης. Εξετάζεται η σχέση του έργου Cleansed με το Physical Theatre και το Devised Theatre και παρουσιάζονται οι σημαντικότερες σκηνικές αναβιώσεις του έργου, με έμφαση στην παράσταση του National Theatre του Λονδίνου (2016) σε σκηνοθεσία της Katie Mitchell.

Η έρευνα βασίζεται σε μικτή μεθοδολογική προσέγγιση. Συγκεκριμένα, χρησιμοποιήθηκε ως ποσοτική μέθοδος συλλογής δεδομένων, το ερωτηματολόγιο που απευθύνθηκε σε άτομα του καλλιτεχνικού χώρου, όπως ηθοποιούς, μέλη θεατρικών ομάδων, σπουδαστές δραματικών σχολών και συμμετέχοντες σε θεατρικά φόρουμ. Παράλληλα, πραγματοποιήθηκαν ημιδομημένες συνεντεύξεις με την ηθοποιό Ευαγγελία Μουμούρη και τον ηθοποιό-σκηνοθέτη Μιχάλη Κουμαριανό, στο πλαίσιο ποιοτικής έρευνας.

Τα αποτελέσματα αναδεικνύουν ότι η βία στις παραστασιακές τέχνες συνιστά ένα σύνθετο αισθητικό και κοινωνικό φαινόμενο, που συμβάλλει στην ανάπτυξη ενός ουσιαστικού διαλόγου ανάμεσα στο έργο τέχνης και την κοινωνία. Παράλληλα, λειτουργεί ως ισχυρό εργαλείο καλλιτεχνικής έκφρασης ενισχύοντας τη βιωματική εμπειρία του θεατή, αλλά και ως μέσο κοινωνικού σχολιασμού, συναισθηματικής ενεργοποίησης και κριτικού αναστοχασμού, καθώς συνδέεται με τις κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες κάθε εποχής.

Λέξεις Κλειδιά

Σύγχρονο θέατρο, Βία, παραστασιακές τέχνες, In-Yer-Face Theatre, Sarah Kane, *Cleansed*

Abstract

This master's thesis examines the representation of violence in visual and performing arts, with a particular focus on the theatrical movement In-Yer-Face Theatre and Sarah Kane's play *Cleansed*. The aim of the study is to investigate the ways in which violence functions as an aesthetic, dramaturgical, and social tool in contemporary theatrical creation, as well as to understand its impact on audiences and theatre practitioners.

The theoretical section analyzes the concept of violence and its presence in visual and performing arts. It outlines the main characteristics of In-Yer-Face Theatre, its principal representatives, and Sarah Kane's contribution to the development of this theatrical movement. The study further explores the relationship between *Cleansed* and both Physical Theatre and Devised Theatre, while also presenting the most significant stage revivals of the play, with particular emphasis on the 2016 production at the National Theatre in London, directed by Katie Mitchell.

The research is based on a mixed-methods approach. Specifically, a questionnaire was employed as a quantitative data collection tool and distributed to individuals involved in the arts sector, including actors, members of theatre groups, drama school students, and participants in theatre forums. Furthermore, semi-structured interviews were conducted with actress Evangelia Moumouri and actor-director Michalis Koumarianos as part of the qualitative research component.

The findings highlight that violence in the performing arts constitutes a complex aesthetic and social phenomenon that contributes to the development of a meaningful dialogue between the work of art and society. At the same time, it functions as a powerful tool of artistic expression, enhancing the audience's experiential engagement, while also serving as a means of social commentary, emotional stimulation, and critical reflection, as it is closely linked to the social and political conditions of each era.

Keywords

Contemporary theatre, violence, performing arts; In-Yer-Face Theatre; Sarah Kane; *Cleansed*

Περιεχόμενα

<i>Ευχαριστίες</i>	2
<i>Περίληψη</i>	3
<i>Λέξεις Κλειδιά</i>	4
Abstract	4
<i>Κατάλογος Εικόνων</i>	8
<i>Κατάλογος Πινάκων</i>	9
<i>Κεφάλαιο 1^ο</i>	10
1.1 <i>Εισαγωγή</i>	10
1.2 <i>Σκοπός της έρευνας</i>	11
1.3 <i>Ερευνητικά ερωτήματα</i>	11
1.4 <i>Σημασία της έρευνας</i>	12
1.5 <i>Δομή της εργασίας</i>	13
<i>Κεφάλαιο 2^ο</i>	14
2.1 <i>Η πολυδιάστατη φύση της τέχνης</i>	14
2.2 <i>Η Τέχνη στη σύγχρονη εποχή</i>	15
2.2.1 <i>Ζωγραφική και Εικαστική Τέχνη</i>	15
2.2.2 <i>Μουσική</i>	16
2.2.3 <i>Θέατρο</i>	16
2.2.4 <i>Κινηματογράφος και Βίντεο</i>	17
2.2.5 <i>Ψηφιακή Τέχνη (DigitalArt)</i>	17
2.2.6 <i>Εγκαταστάσεις και Περιβαλλοντική Τέχνη</i>	18
2.3 <i>Χαρακτηριστικά εννοιολογικής τέχνης</i>	18
2.4 <i>Επικοινωνία και διάδραση έργων τέχνης και κοινού</i>	20
2.4.1 <i>Αισθητική εμπειρία και ενεργή συμμετοχή</i>	20
2.4.2 <i>Διανοητική και Εννοιολογική διάσταση της Τέχνης</i>	21
2.4.3 <i>Διαδραστικότητα και νέα μέσα τεχνολογίας</i>	22
2.4.4 <i>Συμμετοχή κοινού και κοινωνική διάσταση της Τέχνης</i>	23
2.4.5 <i>Το κοινό ως θεατής και συν-δημιουργός Τέχνης</i>	24
2.4.6 <i>Σύγχρονη διάσταση της κατανόησης μέσω της πολιτισμικής διαφοροποίησης</i>	24
<i>Κεφάλαιο 3^ο</i>	26
3.1 <i>Η έννοια της βίας και της ατομικής επιθετικότητας</i>	26

3.1.1 Ορισμός της βίας.....	26
3.1.2 Ορισμός της επιθετικότητας.....	26
3.1.3 Κοινωνικές διαστάσεις Βίας και Επιθετικότητας	27
3.1.4 Φιλοσοφικές διαστάσεις της Βίας και της Επιθετικότητας.....	28
3.1.5 Στρατηγικές Αντιμετώπισης και Συμπεράσματα	29
3.2 Το φαινόμενο της Κοινωνική Βίας	30
3.2.1 Βία εντός Οικογένειας-Σχολείου-Εργασίας	30
3.2.2 Κρατική-Θεσμική Βία	33
3.2.3 Αιτίες Κοινωνικής Βίας.....	36
3.3 Η προσέγγιση της βίας και της καταστροφικότητας στο έργο των φιλοσόφων και ψυχαναλυτών	37
3.3.1 Φιλοσοφικές Προσεγγίσεις της Βίας	37
3.3.2 Ψυχαναλυτικές Προσεγγίσεις της Βίας	39
Κεφάλαιο 4 ^ο	41
4.1 Η βία μέσα από παραδείγματα οπτικών Τεχνών	41
4.1.1 Η βία μέσα από τη Ζωγραφική	41
4.1.2 Η βία μέσα από τη Φωτογραφία.....	44
4.2 Η βία στις Παραστασιακές Τέχνες.....	48
4.2.1 Η βία στον Χορό	49
4.2.2 Η Βία στο Θέατρο	51
4.2.3 Η Βία στις Performances.....	53
Κεφάλαιο 5 ^ο	56
5.1 Η ιστορική διαδρομή του Θεάτρου	56
5.2 Το Θέατρο ως Κοινωνικό Φαινόμενο	57
5.2.1 Το Θέατρο ως Κοινωνικό Μέσο Επικοινωνίας.....	58
5.2.2 Το Θέατρο και η Κοινωνική Αλλαγή	59
5.2.3 Η πολιτική πλευρά του Θεάτρου	60
5.2.4 Η Κοινωνική Αλληλεπίδραση του Θεάτρου και η Συμμετοχή του Κοινού	61
5.3 Η Σχέση του Κοινού με τις Θεατρικές Παραστάσεις	61
Κεφάλαιο 6 ^ο	64
Το Κίνημα In-Yer-FaceTheater	64
6.1 Ιστορικό Πλαίσιο και Ανάδυση του Κινήματος.....	64
6.2 Ταυτότητα του Κινήματος In-Yer-FaceTheater	66
6.3 Κύρια Χαρακτηριστικά του Κινήματος.....	68
6.3.1 Ακραία θεματολογία και σωματικότητα	68
6.3.2 Γλώσσα και Ρεαλισμός.....	69
6.3.3 Ρήξη με το Ρεαλισμό – Υπερ-ρεαλιστική σκηνική βία.....	70
6.3.4 Αλλαγή της σχέσης σκηνής – θεατή	70

6.3.5 Αντι-ηρωικές μορφές και διαλυμένοι χαρακτήρες.....	71
6.3.6 Πολιτική και Ηθική Διάσταση.....	71
6.3.7 Εμπειρική και Σωματική θεατρική εμπειρία.....	72
6.4 Κύριοι Εκπρόσωποι του Κινήματος.....	72
6.4.1 Sarah Kane (1971–1999).....	72
6.4.2 Mark Ravenhill (1966).....	73
6.4.3 Anthony Neilson (1967).....	73
6.4.4 Philip Ridley (1964).....	74
6.4.5 Jez Butterworth (1969).....	74
6.4.6 Martin McDonagh (1970).....	74
6.5 Κληρονομιά και αντίκτυπος του In-Yer-FaceTheater.....	75
6.6 Η συσχέτιση του In-Yer-Face Theatre με το Physical Theatre και το Devised Theatre	78
6.7 Παραστασιακή Ανάλυση του έργου Cleansed της Sarah Kane: National Theatre, 2016	79
6.7.1 Παρουσίαση του έργου Cleansed.....	80
6.7.2 Ανάλυση σκηνών του έργου Cleansed.....	81
6.7.3 Ανάλυση της Παράστασης Cleansed (National Theatre, 2016, σκηνοθεσία Katie Mitchell)	82
6.7.3.1 Σκηνοθετική Προσέγγιση και Αισθητική.....	83
6.7.3.2 Η Σωματικότητα και το Σώμα ως δραματουργικός τύπος.....	83
6.7.3.3 Η εμπειρία του θεατή.....	84
6.7.3.4 Συμπέρασμα - Σχέση της παράστασης με τη θεματική της Εργασίας.....	85
6.7.4 Σύγκριση της παράστασης Cleansed (1998) και της αναβίωσης του 2016.....	86
6.7.4.1 Ιστορικό και Κοινωνικό Πλαίσιο.....	86
6.7.4.2 Σκηνοθετική Προσέγγιση.....	87
6.7.4.3 Η χρήση του Σώματος και η Σωματικότητα.....	87
6.7.4.4 Η Εμπειρία του Θεατή.....	88
6.7.4.5 Αισθητική Διαφοροποίηση.....	89
6.7.4.6 Συνολική αποτίμηση της σύγκρισης των δύο παραστάσεων.....	89
6.8 Συνδυασμός θεωρητικού πλαισίου με την ανάλυση του έργου CLEANSED.....	91
Κεφάλαιο 7ο.....	93
7.1 Σκοπός και ερευνητικά ερωτήματα.....	93
7.2 Ερευνητικός σχεδιασμός.....	93
7.3 Περιορισμοί έρευνας και προτάσεις για μελλοντική έρευνα.....	95
Κεφάλαιο 8ο.....	98
Αποτελέσματα Έρευνας.....	98
8.1 Ανάλυση των αποτελεσμάτων της ποσοτικής έρευνας.....	98

8.2 Ανάλυση των αποτελεσμάτων της ποιοτικής έρευνας.....	107
8.3 Συμπεράσματα ποιοτικής έρευνας	111
8.4 Συγκριτική ανάλυση: Συνέντευξη και Ερωτηματολόγιο	113
8.5 Συζήτηση - Συμπεράσματα.....	115
BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	120
Παραπομπές Εικόνων.....	131
A ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ	132
B ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΩΝ.....	137

Κατάλογος Εικόνων

Εικόνα 1 Guernica (1937), Pablo Picasso. Πηγή: Wikimedia Commons	42
Εικόνα 2 The Third of May 1808 (1814), Francisco Goya. Πηγή: Wikimedia Commons	43
Εικόνα 3 Saturn Devouring His Son (1819–1823), Francisco Goya. Πηγή: Wikimedia Commons.....	43
Εικόνα 4 Dead Germans in a Trench (1918), William Orpen. Πηγή: Imperial War Museums	43
Εικόνα 5 Blue Skies from Pain, Jia Aili. Πηγή: Επίσημο αρχείο έργου/καλλιτέχνη.	44
Εικόνα 6 Execution of Nguyễn Văn Lém (1968), Eddie Adams. Πηγή: Associated Press / ιστορικό φωτογραφικό αρχείο.....	45
Εικόνα 7 Migrant Mother, Nipomo, California (1936), Dorothea Lange. Πηγή: Museum of Modern Art (MoMA)	46
Εικόνα 8 Φωτογραφία από τη σφαγή της Σάμπρα και Σατίλα (1982), Michel Philippot. Πηγή: Getty Images / Mondoweiss	47
Εικόνα 9 Rana Plaza Collapse (2013), Taslima Akhter. Πηγή: Getty Images	48
Εικόνα 10 The Blood Show, Ocean Chillingworth. Πηγή: Επίσημη ιστοσελίδα καλλιτέχνηδας	51
Εικόνα 11 Gloria (θεατρική παράσταση), Branden Jacobs-Jenkins. Πηγή: Los Angeles Times	52
Εικόνα 12 Guards at the Taj (θεατρική παράσταση), Rajiv Joseph. Πηγή: Geffen Playhouse	53
Εικόνα 13 Rhythm 0 (1974), Marina Abramović. Πηγή: Marina Abramović Institute.....	54
Εικόνα 14 Cleansed (2016), σκηνοθεσία Katie Mitchell, National Theatre London. Πηγή: National Theatre	84

Κατάλογος Πινάκων

Πίνακας 1 Δημογραφικά χαρακτηριστικά Δείγματος: Φύλλο	99
Πίνακας 2 Δημογραφικά χαρακτηριστικά Δείγματος: Ηλικία	99
Πίνακας 3 Επίπεδο Εκπαίδευσης	100
Πίνακας 4 Σχέση Κοινού με τις Τέχνες.....	100
Πίνακας 5 Εξοικείωση με τη Βία στις Παραστασιακές Τέχνες.....	101
Πίνακας 6 Αντίληψη της Επίδρασης της Βίας	101
Πίνακας 7 Συναισθηματικές Αντιδράσεις	102
Πίνακας 8 Θετική Διάσταση της Βίας.....	102
Πίνακας 9 Μορφές Βίας στο Θέατρο	103
Πίνακας 10 Γνώση του In-Yer-Face	103
Πίνακας 11 Πρόσληψη του In-Yer-Face.....	104
Πίνακας 12 Στάση απέναντι στη χρήση Βίας.....	104
Πίνακας 13 Κοινωνική Πρόθεση του In-Yer-Face	105
Πίνακας 14 Κοινωνικός ρόλος της Βίας	105
Πίνακας 15 Ηθικές Ανησυχίες	106
Πίνακας 16 Προτιμήσεις Κοινού.....	106

Κεφάλαιο 1^ο

1.1 Εισαγωγή

Η βία αποτελεί ένα διαχρονικό και πολυδιάστατο κοινωνικό φαινόμενο, το οποίο έχει απασχολήσει συστηματικά την καλλιτεχνική δημιουργία και τη θεωρητική σκέψη. Από τις πρώτες μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης έως τις σύγχρονες οπτικές και παραστασιακές τέχνες, η αναπαράσταση της βίας λειτουργεί ως μέσο καταγραφής ιστορικών γεγονότων, έκφρασης συλλογικών τραυμάτων και διατύπωσης κοινωνικού και πολιτικού προβληματισμού. Η τέχνη δεν περιορίζεται στην απλή αναπαράσταση βίαιων πράξεων, αλλά συχνά αξιοποιεί τη βία ως εργαλείο αισθητικής διερεύνησης, κριτικής παρέμβασης και συναισθηματικής ενεργοποίησης του κοινού.

Ιδιαίτερα στις παραστασιακές τέχνες, η βία αποκτά ξεχωριστή σημασία, καθώς εκδηλώνεται μέσω του ζωντανού σώματος, της σκηνικής δράσης και της άμεσης αλληλεπίδρασης μεταξύ ερμηνευτή και θεατή. Η σκηνική βία έχει τη δυνατότητα να προκαλεί έντονες συναισθηματικές αντιδράσεις, να αμφισβητεί κοινωνικές νόρμες και να αναδεικνύει ζητήματα που συνδέονται με την εξουσία, την ταυτότητα, το τραύμα και τις κοινωνικές ανισότητες.

Στο πλαίσιο αυτό, το θεατρικό κίνημα του In-Yer-Face Theatre, το οποίο αναπτύχθηκε στη Μεγάλη Βρετανία κατά τη δεκαετία του 1990, αποτέλεσε μια ριζοσπαστική μορφή θεατρικής έκφρασης που επιδίωξε να ανατρέψει τις συμβατικές σχέσεις μεταξύ σκηνής και κοινού. Μέσα από την ωμή απεικόνιση της βίας, της σεξουαλικότητας και των κοινωνικών συγκρούσεων, το κίνημα επιχείρησε να προκαλέσει τον θεατή και να τον φέρει αντιμέτωπο με τις πιο σκοτεινές όψεις της σύγχρονης πραγματικότητας.

Κεντρική μορφή του κινήματος υπήρξε η Sarah Kane, της οποίας το έργο *Cleansed* θεωρείται ένα από τα σημαντικότερα δείγματα της σύγχρονης δραματουργίας. Μέσα από ακραίες εικόνες σωματικής και ψυχολογικής βίας, το έργο διερευνά θεμελιώδη ζητήματα όπως η αγάπη, η απώλεια, η εξουσία, η επιβίωση και η ανθρώπινη ταυτότητα. Η σκηνική του πραγμάτωση αναδεικνύει τις δυνατότητες και τα όρια της αναπαράστασης της βίας στις παραστασιακές τέχνες, καθιστώντας το ένα ιδιαίτερα γόνιμο πεδίο μελέτης.

Η παρούσα διπλωματική εργασία εξετάζει την αποτύπωση της βίας στις οπτικές και παραστασιακές τέχνες, εστιάζοντας στο In-Yer-Face Theatre και ειδικότερα στο έργο Cleansed. Παράλληλα, αναλύει τη σύγχρονη σκηνική αναβίωση του έργου στο National Theatre το 2016, σε σκηνοθεσία της Katie Mitchell, διερευνώντας τον τρόπο με τον οποίο η σκηνική βία επηρεάζει την εμπειρία και την πρόσληψη του κοινού.

1.2 Σκοπός της έρευνας

Σκοπός της παρούσας έρευνας είναι η διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο η βία αποτυπώνεται στις οπτικές και παραστασιακές τέχνες, καθώς επίσης η ανάλυση της λειτουργίας της ως αισθητικού, δραματουργικού και κοινωνικού εργαλείου στο σύγχρονο θέατρο. Ειδικότερα, η μελέτη επιδιώκει:

- να αναδείξει τη σχέση μεταξύ της καλλιτεχνικής αναπαράστασης της βίας και των κοινωνικών και πολιτικών συνθηκών κάθε εποχής·
- να εξετάσει τα βασικά χαρακτηριστικά και τις αισθητικές αρχές του In-Yer-Face Theatre·
- να αναλύσει τον τρόπο με τον οποίο το έργο Cleansed αξιοποιεί τη βία ως μέσο καλλιτεχνικής έκφρασης και κοινωνικού σχολιασμού·
- να διερευνήσει τις αντιλήψεις και τις εμπειρίες επαγγελματιών και συμμετεχόντων από τον χώρο του θεάτρου σχετικά με τη σκηνική βία·
- να αξιολογήσει τον αντίκτυπο της βίας στην πρόσληψη και τη βιωματική εμπειρία του θεατή.

1.3 Ερευνητικά ερωτήματα

Η παρούσα εργασία επιχειρεί να απαντήσει στα ακόλουθα ερευνητικά ερωτήματα:

1. Με ποιους τρόπους αποτυπώνεται η βία στις οπτικές και παραστασιακές τέχνες;

2. Ποια είναι τα βασικά χαρακτηριστικά του In-Yer-Face Theatre και πώς αυτά συνδέονται με την αναπαράσταση της βίας;
3. Πώς αξιοποιείται η βία στο έργο *Cleansed* της Sarah Kane ως δραματουργικό και αισθητικό μέσο;
4. Πώς επηρεάζουν οι κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες τη σκηνική αναπαράσταση της βίας;
5. Πώς αντιλαμβάνονται οι επαγγελματίες του θεάτρου και οι συμμετέχοντες στην έρευνα τη λειτουργία και τον ρόλο της βίας στις παραστασιακές τέχνες;
6. Ποιες είναι οι συναισθηματικές και γνωστικές αντιδράσεις που προκαλεί η σκηνική βία στους θεατές;

1.4 Σημασία της έρευνας

Η μελέτη της βίας στις παραστασιακές τέχνες αποκτά ιδιαίτερη σημασία στη σύγχρονη εποχή, κατά την οποία οι κοινωνίες έρχονται αντιμέτωπες με ποικίλες μορφές βίας, όπως οι ένοπλες συγκρούσεις, οι κοινωνικές ανισότητες, η έμφυλη βία και οι διακρίσεις. Η καλλιτεχνική αναπαράσταση αυτών των φαινομένων συμβάλλει στην ανάδειξη κοινωνικών προβλημάτων, στην ανάπτυξη δημόσιου διαλόγου και στην ενίσχυση της κριτικής σκέψης.

Η παρούσα εργασία φιλοδοξεί να συμβάλει στη διεπιστημονική προσέγγιση του ζητήματος της σκηνικής βίας, συνδέοντας τη θεατρολογική ανάλυση με τις πολιτισμικές σπουδές και τη διοίκηση πολιτισμικών μονάδων. Επιπλέον, η αξιοποίηση μικτής μεθοδολογικής προσέγγισης, μέσω του συνδυασμού ερωτηματολογίου και ημιδομημένης συνέντευξης, προσφέρει πολύτιμα εμπειρικά δεδομένα σχετικά με τις αντιλήψεις των επαγγελματιών του θεάτρου και τη λειτουργία της βίας στη σύγχρονη σκηνική πράξη.

Παράλληλα, η εστίαση στο έργο *Cleansed* και στις σύγχρονες σκηνικές του αναβιώσεις αναδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο η θεατρική δημιουργία διαχειρίζεται σύνθετα ζητήματα, όπως το τραύμα, η εξουσία, η σωματικότητα και τα όρια της καλλιτεχνικής αναπαράστασης.

1.5 Δομή της εργασίας

Η παρούσα διπλωματική εργασία οργανώνεται σε οκτώ κεφάλαια.

Στο πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζεται το αντικείμενο της έρευνας, ο σκοπός, τα ερευνητικά ερωτήματα, η σημασία και η δομή της εργασίας.

Το δεύτερο κεφάλαιο περιλαμβάνει το θεωρητικό πλαίσιο της μελέτης, εξετάζοντας την έννοια της βίας και την παρουσία της στις οπτικές και παραστασιακές τέχνες.

Το τρίτο κεφάλαιο παρουσιάζει τις κοινωνικές διαστάσεις της βίας, την εξοικείωση με τις μορφές που παίρνει στη σύγχρονη εποχή καθώς αναφέρονται τα αίτια και ο τρόπος θεσμικής αντιμετώπισής της.

Στο τέταρτο κεφάλαιο σχολιάζεται η ισχυρή παρουσία βίας στις παραστασιακές τέχνες.

Στο πέμπτο κεφάλαιο γίνεται ιστορική αναδρομή της τέχνης του θεάτρου καθώς επίσης υπογραμμίζεται ο κοινωνικός και πολιτικός του ρόλος.

Στο έκτο κεφάλαιο αναλύεται το κίνημα του In-Yer-Face Theatre, οι βασικοί εκπρόσωποί του και η συμβολή της Sarah Kane στη σύγχρονη δραματουργία, με ιδιαίτερη έμφαση στο έργο *Cleansed*. Επιπλέον, το κεφάλαιο αυτό εστιάζει στη σκηνική ανάλυση του έργου και στη συγκριτική εξέταση επιλεγμένων αναβιώσεων του, με έμφαση στην παραγωγή του National Theatre του 2016.

Στο έβδομο κεφάλαιο παρουσιάζεται η μεθοδολογία της έρευνας, περιγράφονται το δείγμα, τα ερευνητικά εργαλεία και οι διαδικασίες συλλογής και ανάλυσης των δεδομένων.

Στο όγδοο κεφάλαιο παρατίθενται και αναλύονται τα αποτελέσματα της συλλογής δεδομένων μέσω του ερωτηματολογίου, που διανεμήθηκε στο πλαίσιο της ποσοτικής έρευνας και των ημιδομημένων συνεντεύξεων, που διενεργήθηκαν ως μεθοδολογικό εργαλείο ποιοτικής έρευνας. Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με τη σύνδεσή τους με το θεωρητικό πλαίσιο και τα ερευνητικά ερωτήματα.

Κεφάλαιο 2ο

2.1 Η πολυδιάστατη φύση της τέχνης

Ο ορισμός της τέχνης είναι περίπλοκο να αποσαφηνιστεί, καθώς η τέχνη παρουσιάζεται μέσα από αμέτρητες μορφές και εκφράζεται με ποικίλους τρόπους. Στο έργο του *Languages of Art* (1968), ο Nelson Goodman τονίζει τη σημασία της σύλληψης και της δημιουργικής παραγωγής υποστηρίζοντας ότι η τέχνη είναι μια δημιουργική διαδικασία που αναπτύσσει μορφές έκφρασης και δικές της «γλώσσες», για να εκφράσει και να κατανοήσει τον κόσμο. Ο George Dickie (1969) αναφερόμενος στις απόψεις του Morris Weitz περί τέχνης τονίζει ότι αφενός δε διατυπώνεται ένας σαφής ορισμός για την Τέχνη και δεν καταγράφονται συγκεκριμένα χαρακτηριστικά αυτής, αφετέρου δεν είναι εύκολο να υπάρξουν σαφείς παράμετροι και προϋποθέσεις για τον ακριβή προσδιορισμό της έννοιας. Αναφερόμενος στον κοινωνικό χαρακτήρα της Τέχνης, ο Dickie (1984) στο έργο του *The Art Circle* παρουσιάζει τον κόσμο της τέχνης ως ένα σύνολο αποτελούμενο από τον καλλιτέχνη, το έργο τέχνης και το κοινό. Το σύστημα αυτό λειτουργεί ως πλαίσιο για την παρουσίαση ενός έργου τέχνης από τον καλλιτέχνη προς το κοινό μέσα σε ένα συγκεκριμένο ιστορικό και κοινωνικό περιβάλλον. Επίσης, τον κοινωνικό ρόλο της τέχνης τονίζει και ο Theodor Adorno στο έργο του *Aesthetic Theory* (1970), όπου αναφέρει ότι η Τέχνη θέτει προβληματισμούς και φέρει στο φως κοινωνικά προβλήματα, ενώ παράλληλα, μπορεί να επηρεάσει και να καθορίσει τις ισχύουσες αξίες και αντιλήψεις στην εκάστοτε κοινωνία.

Ο Stephen Davies (2013) πιστεύει πως ένας ορισμός μπορεί να λάβει διάφορες μορφές και παραθέτει μεταγενέστερους ορισμούς, κατηγοριοποιώντας τους σε λειτουργικούς και διαδικαστικούς. Αναφέρει, αρχικά, τις απόψεις μεγάλων φιλοσόφων, όπως του Πλάτωνα, ο οποίος θεωρεί την τέχνη ως μίμηση ή αναπαράσταση, του Tolstoy, ο οποίος τη χαρακτηρίζει ως μέσο μετάδοσης συναισθημάτων και του Croce, ο οποίος την παρουσιάζει ως διαισθητική έκφραση.

Μια πρόσφατη εκδοχή ενός λειτουργικού ορισμού της τέχνης προτείνει ο Zangwill (2007) δίνοντας έμφαση στη δημιουργία αισθητικών ιδιοτήτων μέσα από τη διορατικότητα κάθε καλλιτέχνη. Ο Immanuel Kant (1790) στο έργο του *Critique of Judgment* επισημαίνει την αισθητική διάσταση της τέχνης, που συνδέεται με την

αντίληψη της ομορφιάς και της αρμονίας. Η διάσταση αυτή, αναφέρει ο Kant, ενσωματώνει την υποκειμενικότητα και την ατομική εμπειρία του θεατή.

Η έννοια της τέχνης δεν πρέπει να εξετάζεται μεμονωμένα και ανεξάρτητα από το κοινό, το οποίο την παρακολουθεί και στο οποίο απευθύνεται. Ο Arthur Danto στο έργο του *The Transfiguration of the Commonplace* (1981), υποστηρίζει ότι το κοινό ερμηνεύει και προσδίδει νόημα στη σημασία που λαμβάνει κάθε μορφή τέχνης. Η αλληλεπίδραση λοιπόν έργου τέχνης και θεατή είναι απολύτως καθοριστική για την ανάλυση της τέχνης. Η Martha Nussbaum, επίσης, ασχολήθηκε με την αντίληψη του κοινού για την τέχνη μελετώντας τον τρόπο κατανόησης και επεξεργασίας των συναισθημάτων του θεατή (*The Monarchy of Fear*, 2018).

Συνοψίζοντας, η τέχνη παρουσιάζει πολλές πτυχές και λαμβάνει πολλαπλές ερμηνείες, από την αισθητική αξία και την κοινωνική λειτουργία μέχρι την προσωπική και συναισθηματική της διάσταση. Αυτές οι διαφορετικές προσεγγίσεις αποτυπώνουν τη σημασία της τέχνης στην ανθρώπινη ύπαρξη και την κοινωνία, κάνοντάς την έναν από τους πιο σημαντικούς τομείς της ανθρώπινης δημιουργικότητας και σκέψης.

2.2 Η Τέχνη στη σύγχρονη εποχή

Στη σύγχρονη εποχή, τα είδη της τέχνης έχουν επεκταθεί και διαφοροποιηθεί σημαντικά σε σχέση με τις παραδοσιακές μορφές τέχνης. Η τεχνολογία, οι κοινωνικές εξελίξεις και οι νέες θεωρητικές προσεγγίσεις έχουν οδηγήσει στη δημιουργία νέων ειδών και μορφών έκφρασης. Στη συνέχεια αναφέρονται ορισμένα από τα κύρια είδη των σύγχρονων οπτικών και παραστασιακών τεχνών.

2.2.1 Ζωγραφική και Εικαστική Τέχνη

Η ζωγραφική αποτελεί το μέσο των καλλιτεχνών, για να δημιουργήσουν οπτικές μορφές και ιδέες που αφηγούνται μια ιστορία (Kirby, Keefe&Laidlaw, 2005). Στη διάρκεια των χρόνων, οι εικαστικοί καλλιτέχνες έχουν αναπτύξει νέες τεχνικές για την επίτευξη των στόχων τους. Η εισαγωγή καινούριων μεθόδων οπτικοποίησης με τη χρήση νέων τεχνολογικών εφαρμογών και δυνατοτήτων ψηφιοποίησης έχουν

οδηγήσει στην ανακάλυψη και αξιοποίηση νέων εκφραστικών μέσων και στη γενικότερη εξέλιξη της τέχνης αυτής, η οποία λοιπόν αν και παραμένει μια από τις πιο σημαντικές και παραδοσιακές μορφές τέχνης, έχει ωστόσο υποστεί στο πέρασμα των χρόνων διαφοροποιήσεις, μετασχηματισμούς και προοδευτικές αλλαγές. Από το ρεαλισμό και τον εξπρεσιονισμό μέχρι την αφηρημένη τέχνη, η ζωγραφική συνεχίζει να εξερευνά νέες μορφές και τεχνικές και να υιοθετεί καινοτόμες ιδέες. Στη σύγχρονη εποχή π.χ. παρατηρούμε την επιρροή του digital art και του street art και την επανάσταση, που έχουν προκαλέσει στο χώρο της παραδοσιακής ζωγραφικής τέχνης.

2.2.2 Μουσική

Η σύγχρονη μουσική καλύπτει ένα ευρύ φάσμα ρεπερτορίου, από την κλασική μουσική μέχρι τη σύγχρονη ηλεκτρονική και πειραματική μουσική. Οι τεχνολογικές εξελίξεις, όπως οι υπολογιστές και οι ψηφιακοί ήχοι, έχουν φέρει την εξέλιξη του ηλεκτρονικού, techno, και experimental ήχου. Επίσης, τα φεστιβάλ και οι συνεργασίες της μουσικής με άλλα καλλιτεχνικά είδη (όπως ο χορός και το θέατρο) έχουν δημιουργήσει νέες κατευθύνσεις και καλλιτεχνικές εκφράσεις για δημιουργούς και ερμηνευτές.

Η μουσική που χαρακτηρίζεται ως σύγχρονη δεν μπορεί να προσδιοριστεί ως ένα είδος, όπως αναφέρουν οι Paddison και Deliege (2010). Η ιδέα της προηγμένης μουσικής σήμερα δε σχετίζεται μόνο με τα μέσα τεχνολογίας, που έχουν στη διάθεση τους οι καλλιτέχνες, αλλά και με τον τρόπο που επιλέγουν να δημιουργήσουν μουσική, μεταφέροντας συχνά κοινωνικούς προβληματισμούς και πολιτικά μηνύματα.

2.2.3 Θέατρο

Στη σύγχρονη εποχή, το θέατρο συνεχίζει να εξελίσσεται, με πειραματισμούς ως προς τη μορφή και το περιεχόμενο. Η χρήση της τεχνολογίας (όπως ψηφιακή σκηνική τεχνολογία και videoart) έχει μεταβάλει τη θεατρική παρουσίαση, ενώ το θέατρο του σώματος και η performance art έχουν αποκτήσει μεγαλύτερη σημασία. Επιπλέον, σύνηθες φαινόμενο αποτελεί η σύμπραξη και αξιοποίηση διαφορετικών καλλιτεχνικών μέσων στις σύγχρονες θεατρικές παραγωγές.

Ο Richard Schechner (2002), διερευνώντας την έννοια των παραστατικών τεχνών, εξηγεί πώς ένα έργο που ανήκει στο είδος αυτό, όπως μια θεατρική παράσταση, μπορεί να παρουσιαστεί ως δράση, αντίδραση και σχέση. Η αναπαράσταση δεν επαναλαμβάνεται κάθε φορά με τον ίδιο τρόπο, μιας και οι συνιστώσες είναι διαφορετικές και η αλληλεπίδραση έργου και κοινού βρίσκεται σε διαρκή εξέλιξη.

2.2.4 Κινηματογράφος και Βίντεο

Ο κινηματογράφος έχει εξελιχθεί σε μια από τις πιο δυναμικές μορφές τέχνης στην σύγχρονη εποχή. Τα νέα τεχνολογικά μέσα μπορούν, πλέον, να προγραμματίσουν τα πάντα, να βελτιώσουν τη φωτογραφία, τον ήχο και να συνθέσουν ολόκληρα πλάνα ταινιών με σκηνές και ηθοποιούς.

Οι νέες τεχνολογίες, όπως η ψηφιακή φωτογραφία και η εικονική πραγματικότητα (VR), έχουν επιφέρει αλλαγές στην παραγωγή, τη διάθεση και τη θεματολογία των ταινιών. Οι πειραματικοί κινηματογραφιστές δημιουργούν νέες αφηγηματικές τεχνικές και αισθητικές.

Ο Manovich (2001) εξηγεί ότι στο πλαίσιο της επανάστασης των μέσων ενημέρωσης, οι μορφές παραγωγής, η διανομή και τα στάδια επικοινωνίας βασίζονται σε μεγάλο βαθμό στη χρήση υπολογιστών και τεχνολογιών. Συγκεκριμένα αναφέρει πως «ο κινηματογράφος έχει γίνει σκλάβος του υπολογιστή», μιας και η ραγδαία ανάπτυξη των σύγχρονων μέσων προσφέρει δυνατότητες προσομοίωσης της αισθητής πραγματικότητας, απορρίπτοντας τον εικονικό κώδικα που δημιουργεί ο κινηματογράφος.

2.2.5 Ψηφιακή Τέχνη (DigitalArt)

Η ψηφιακή τέχνη συνιστά ένα από τα πιο πρόσφατα και σημαντικά είδη τέχνης στη σύγχρονη εποχή. Οι καλλιτέχνες χρησιμοποιούν υπολογιστές, λογισμικό, ψηφιακή ζωγραφική και διαδραστικές τεχνολογίες, για να δημιουργήσουν έργα τέχνης. Παράλληλα, η τεχνολογία επιτρέπει στους καλλιτέχνες να εξερευνήσουν νέες μορφές αλληλεπίδρασης με το κοινό και να δημιουργήσουν έργα που ανταγωνίζονται ή συνδυάζουν τις παραδοσιακές μορφές τέχνης.

Η εισαγωγή της ψηφιακής τεχνολογίας στην τέχνη έχει φέρει στο επίκεντρο την εμπειρία του κοινού, υιοθετώντας μια διαδραστική προσέγγιση, τονίζουν οι Yang, Shi, Hu κ.ά. (2023). Υπό αυτό το πρίσμα κρίνεται σημαντική η επαναξιολόγηση του σχεδιασμού εκθέσεων από τα μουσεία ενσωματώνοντας τις δυνατότητες της ψηφιακής τεχνολογίας και δίνοντας έμφαση στην εμπύθιση του κοινού σε τρισδιάστατες εμπειρίες.

2.2.6 Εγκαταστάσεις και Περιβαλλοντική Τέχνη

Οι εγκαταστάσεις, είτε σε γκαλερί, είτε σε δημόσιους χώρους, αποτελούν μια σύγχρονη μορφή τέχνης που συνδυάζει διάφορα μέσα (ζωγραφική, γλυπτική, βίντεο, ήχο). Η τέχνη της εγκατάστασης (installationart), αποτελεί έναν ευρύ όρο, ο οποίος χρησιμοποιείται για να ορίσει καλλιτεχνικές πρακτικές εγκατάστασης ή διαμόρφωσης αντικειμένων σε έναν χώρο (Kelly, 2010:3). Ο τρόπος αυτού του είδους της παρουσίασης έργων τέχνης, προκαλεί την εμπειρία του θεατή που είναι, σαφώς, πολύ διαφορετική από αυτή που προσφέρει στο κοινό μια παραδοσιακή έκθεση.

Όσον αφορά στην περιβαλλοντική τέχνη (environmental art), αυτή η μορφή τέχνης εξετάζει τη σχέση του ανθρώπου με τη φύση, τη βιωσιμότητα και την οικολογία, συνδέοντας τις τέχνες με κοινωνικά και οικολογικά ζητήματα. Η περιβαλλοντική τέχνη μελετά τη σχέση φύσης, τεχνουργημάτων και κοινωνίας με κύριο στόχο τη βελτιστοποίηση της ποιότητας ζωής και του περιβάλλοντος (Yeqiu & Dan, 2020:123). Ο ορισμός του «περιβάλλοντος», βέβαια, έχει μια ευρεία έννοια και σχετίζεται με την αρχιτεκτονική, τον πολεοδομικό σχεδιασμό, το τοπίο, πράγμα που δυσκολεύει τα όρια και τους στόχους του συγκεκριμένου κλάδου.

2.3 Χαρακτηριστικά εννοιολογικής τέχνης

Η διαδικασία ανάλυσης της τέχνης στη σύγχρονη εποχή έφερε στο προσκήνιο μια καινούργια έννοια, αυτή της εννοιολογικής τέχνης. Από τη δεκαετία του 1960 και έπειτα, η αντισυμβατική αυτή θεωρία εξελίχθηκε, μετατοπίζοντας το ενδιαφέρον από το υλικό αντικείμενο στη διαδικασία δημιουργίας νοήματος και σκέψης. Πιο συγκεκριμένα, ο Godfray (2001), επικαλείται τη νοητική αλληλεπίδραση του κοινού

με το έργο τέχνης απορρίπτοντας την παραδοσιακή του σημασία. Τα χαρακτηριστικά της εννοιολογικής τέχνης, σύμφωνα με τον Godfray, παρατίθενται στη συνέχεια.

Αρχικά, λοιπόν, δίνεται έμφαση στην ιδέα που προϋπάρχει του έργου τέχνης. Μετατοπίζεται, δηλαδή, το ενδιαφέρον από το αντικείμενο στην ερμηνεία και το νόημα που προκύπτει. Ο καλλιτέχνης εστιάζει στην ιδέα και τον τρόπο έκφρασης, ώστε να αποκαλύψει την έννοια πίσω από το έργο, απομακρυνόμενος από την παραδοσιακή προσήλωση στη μορφή και την τεχνική εκτέλεση. Επόμενο χαρακτηριστικό της εννοιολογικής τέχνης, κατά τον Godfray, αποτελεί η συμβολή του κοινού στον τρόπο ερμηνείας ενός έργου τέχνης. Η συναισθηματική ανταπόκριση ή η αισθητική ικανοποίηση του κοινού δεν είναι κάτι που απαραίτητα θα συμβεί και δεν κρίνεται αναγκαία προϋπόθεση για τη δημιουργία ενός έργου από τον καλλιτέχνη. Το κοινό είναι σε θέση να παρακολουθήσει και να αποκωδικοποιήσει το έργο μέσα από τη δική του οπτική. Η διανοητική συμμετοχή του κοινού θέτει το θεατή σε μια διαδικασία αλληλεπίδρασης με το έργο τέχνης και δεν τον αφήνει αμέτοχο και παθητικό παρατηρητή. Έτσι, προκαλούνται ερωτήματα που κάνουν το κοινό να στοχάζεται και να αναπτύσσει κριτική σκέψη.

Ένα ακόμα χαρακτηριστικό είναι η διάσταση της γλώσσας, η οποία είναι καθοριστική για την εννοιολογική τέχνη, καθώς είναι μέρος του ίδιου του έργου και δε χρησιμοποιείται απλά για την περιγραφή του.

Τέλος, ο καλλιτέχνης επιλέγει προσεκτικά και με ακρίβεια τα μέσα υλοποίησης του έργου του, ώστε να οδηγηθεί στο αποτέλεσμα που επιθυμεί. Πολλές φορές τα ίδια τα μέσα που χρησιμοποιεί ο καλλιτέχνης είναι πιο σημαντικά από το να δημιουργηθεί απλώς ένα καλαίσθητο αντικείμενο. Η υλικότητα είναι αυτή που προωθεί το μήνυμα και εξυπηρετεί με τον καλύτερο τρόπο το νόημα και την ιδέα του καλλιτέχνη.

Συνολικά, η εννοιολογική τέχνη διαμορφώνει τη σύγχρονη αντίληψη για την τέχνη, μεταφέροντας την εστίαση από το αισθητικό στο διανοητικό και την ιδέα ως κεντρική οντότητα. Η διανοητική συμμετοχή του κοινού είναι απαραίτητη για την πλήρη κατανόηση του έργου και τη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής εμπειρίας.

2.4 Επικοινωνία και διάδραση έργων τέχνης και κοινού

Στη σύγχρονη εποχή η τέχνη και ο καλλιτέχνης λειτουργούν αλληλένδετα, καθώς συμμετέχουν ταυτόχρονα στη διαδικασία δημιουργίας νοήματος του έργου τέχνης. Η διαδραστική επικοινωνία έργων τέχνης και κοινού εμφανίζεται απαλλαγμένη από τις παραδοσιακές έννοιες της απλής αναπαράστασης. Το κρίσιμο αυτό θέμα αναπτύσσεται διαρκώς και απασχολεί τους σύγχρονους θεωρητικούς της τέχνης στην εποχή της ψηφιοποίησης. Οι νέες τεχνολογίες που κυριαρχούν σε κάθε τομέα της ανθρώπινης δραστηριότητας, επηρεάζουν τόσο τις μορφές που λαμβάνει η τέχνη, όσο κατ' επέκτασιν και τον τρόπο αλληλεπίδρασης καλλιτέχνη και έργου τέχνης με το κοινό.

Ο Kluszczyński (1997), παρουσιάζει μια ενδιαφέρουσα άποψη, σύμφωνα με την οποία ο καλλιτέχνης κατασκευάζει ένα τεχνούργημα, στο πλαίσιο του οποίου θα δοθεί ερμηνεία και νόημα από τον αποδέκτη. Κατά τη διαδικασία αυτή της δημιουργικής αλληλεπίδρασης ο καλλιτέχνης παύει να είναι ο δημιουργός του νοήματος του έργου τέχνης, ενώ τον ρόλο αυτό αναλαμβάνει πλέον ο αποδέκτης.

Επιπρόσθετα, σε μελέτη τους οι Fraaije, vanderMeij, Kupper και Broerse (2022), διερεύνησαν τη σχέση μεταξύ τέχνης και τεχνολογικών διαδρομών. Βασικό στοιχείο της σχέσης αυτής αποτελεί ο τρόπος που το κοινό αντιλαμβάνεται και δίνει νόημα στις αναδυόμενες τεχνολογίες. Επισημαίνεται η διαρκώς αυξανόμενη καλλιτεχνική δέσμευση, η οποία ακολουθεί τη διαδικασία ανακάλυψης νοήματος του έργου τέχνης κατά την προώθησή του από το δημιουργό, μέσω του περιβάλλοντος, στο θεατή. Η επιθυμητή εμπλοκή του κοινού στην τέχνη ενισχύει τον ατομικό προβληματισμό συμβάλλοντας στην κοινωνική αλλαγή.

2.4.1 Αισθητική εμπειρία και ενεργή συμμετοχή

Στη σύγχρονη τέχνη ο θεατής εμπλέκεται συνειδητά στη διαδικασία παρακολούθησης ενός έργου. Αυτό σημαίνει πως έχει την επιλογή και τη δυνατότητα να κρίνει εμπεριστατωμένα τι βλέπει και να ερμηνεύσει το πώς αντιλαμβάνεται αυτό που βλέπει. Ο John Dewey (1934), ασχολείται με την αισθητική εμπειρία που απολαμβάνει το κοινό, καθώς παρακολουθεί ένα έργο τέχνης, ενώ ταυτόχρονα επισημαίνει τη νοητική εμπλοκή που απαιτείται, για να ερμηνεύσει το έργο αυτό. Η

συναισθηματική και αισθητική πληρότητα που νιώθει ο θεατής απέναντι σε ένα έργο τέχνης είναι ένα ιδιαίτερο είδος βιωματικής συμπύκνωσης (Leddy&Puolakka, 2006). Επιτυγχάνεται ένας εσωτερικός απολογισμός που οδηγεί στην «αισθητική εμπειρία» διαχωρίζοντάς την από άλλα είδη εμπειριών. Ο τρόπος που μπορεί κάποιος να οδηγηθεί σε αυτή τη μοναδική και ακέραιη μορφή εμπειρίας ακολουθεί συγκεκριμένη πορεία συνεχούς απορρόφησης και συγχώνευσης των όσων προσφέρει η εκάστοτε μορφή τέχνης.

Επιπλέον, ο Dewey διατυπώνει ότι η αισθητική εμπειρία συνδέει το πρακτικό, συναισθηματικό και διανοητικό σε ένα ενιαίο σύνολο. Η πρόσληψη ενέργειας και η συνειδητή επεξεργασία ενός έργου τέχνης ενυπάρχουν στη διαδικασία αλληλεπίδρασης μεταξύ έργου και θεατή. Ο συνδυασμός αυτός της παθητικής δεκτικότητας που εξελίσσεται σε ενεργητική συμμετοχή και αναστοχασμό είναι αυτό που τελικά θα οδηγήσει στη βίωση της τέχνης.

Σύμφωνα με τον Monroe Beardsley (1968), η αισθητική εμπειρία επέρχεται μέσα από τα στάδια της εστίασης στο αντικείμενο τέχνης, της έντασης και διασύνδεσης στοιχείων. Εφόσον δεν υπάρχουν κενά διαστήματα κατά τη διάρκεια συσσώρευσης ενέργειας, ο θεατής μπορεί να οδηγηθεί στην κορύφωση των συναισθημάτων απολαμβάνοντας την εσωτερική αισθητική του εμπειρία.

Ο Alan Goldman (2006), διατυπώνει την άποψη πως η αισθητική εμπειρία έχει ως στόχο την κατανόηση, την εκτίμηση και την πρόσληψη όλων των αισθητικών και μη ιδιοτήτων ενός έργου τέχνης, ώστε ο θεατής να μπορεί να βιώσει το αντικείμενο τέχνης με τρόπο σωστό και αληθινό. Η μεγαλύτερη πρόκληση έχει να κάνει με το διαχωρισμό του αισθητικού χαρακτήρα ενός έργου και της αξίας της εμπειρίας, που προσφέρει αυτό (Shelley, 2022).

2.4.2 Διανοητική και Εννοιολογική διάσταση της Τέχνης

Αντικείμενο της εννοιολογικής έρευνας ενός έργου τέχνης είναι το νόημα που αυτό εκφράζει και όχι το ίδιο το έργο ως μορφή. Ο Kosuth (1970) διαχωρίζει την αισθητική από την τέχνη μιας και θεωρεί πως δεν υπάρχει ουδεμία εννοιολογική σύνδεση μεταξύ τους. Σύμφωνα με τη θεωρία του, όταν συγχέεται η τέχνη με την αισθητική, τότε εγκυμονεί ο κίνδυνος να χαρακτηριστεί η αξία της τέχνης ως

διακοσμητική. Ο Kosuth παράλληλα, υποστηρίζει πως οι αισθητικές εκτιμήσεις ενός έργου τέχνης είναι πάντα ξένες προς τη λειτουργία ή τον λόγο ύπαρξής του.

Η εννοιολογική τέχνη θέτει φιλοσοφικούς προβληματισμούς σχετικά με τη φύση της τέχνης, το ρόλο του καλλιτέχνη, αλλά και την καλλιτεχνική εμπειρία. Μπορούμε λοιπόν, να εξετάσουμε την εννοιολογική τέχνη μέσα από τα ερωτήματα που θέτει, με σκοπό να εμπνεύσει και να διεγείρει το ενδιαφέρον του θεατή (Schellekens, 2022). Η διανοητική συμμετοχή του κοινού, όπως αναφέρει ο Godfrey, προϋποθέτει την ανάλυση ενός έργου τέχνης. Η διαδικασία αυτή ωθεί το θεατή στο να καταβάλει περισσότερη σκέψη, προκειμένου να έρθει σε ουσιαστική επαφή με το έργο και να το ερμηνεύσει. Η σχέση κοινού και έργων τέχνης δεν χαρακτηρίζεται από την ομορφιά και την αισθητική απόλαυση, αλλά από τη διερεύνηση του έργου και την αναζήτηση κάθε πτυχής της καλλιτεχνικής εμπειρίας.

2.4.3 Διαδραστικότητα και νέα μέσα τεχνολογίας

Ο τρόπος με τον οποίο το κοινό αλληλεπιδρά με την τέχνη έχει αλλάξει σε μεγάλο βαθμό τα τελευταία χρόνια με την ενσωμάτωση των ψηφιακών μέσων στην ανθρώπινη δημιουργικότητα. Η εικονική πραγματικότητα (virtualreality) και η επαυξημένη πραγματικότητα (augmentedreality) αποτελούν μορφές τεχνολογιών μικτής πραγματικότητας, που μπορούν να χρησιμοποιηθούν τόσο στη δημιουργία έργων «εμβυστικής» και διαδραστικής τέχνης όσο και στο σχεδιασμό εκθέσεων (Χαριτίδου, 2021). Η σύγχρονη τέχνη είναι πλήρως βυθισμένη στις ψηφιακές τεχνολογίες, πράγμα που οδηγεί στη δημιουργία σύνθετων και καινοτόμων έργων (Borysova κ.ά., 2024). Η ψηφιακή επανάσταση έχει, σαφώς, επηρεάσει τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε και αλληλοεπιδρούμε με την τέχνη. Οι τεχνολογικές δυνατότητες αναπτύσσουν νέα εκφραστικά μέσα δίνοντας την ευκαιρία στους καλλιτέχνες να δημιουργήσουν συναρπαστικά έργα ενισχύοντας και διευρύνοντας την εμπλοκή και ενεργό συμμετοχή του θεατή. Το κοινό λοιπόν μπορεί να αποτελέσει μέρος της ίδιας της καλλιτεχνικής διαδικασίας, να γίνει συνδημιουργός ενός έργου τέχνης, συμμετέχοντας στην παραγωγή και διαμόρφωσή του.

Η Christiane Paul (2021), επισημαίνει τη σημαντικότητα της συνεργασίας, συμμετοχής, κοινωνικής συνδεσιμότητας και επιτελεσματικότητας στη σύγχρονη τέχνη. Αναφέρει πως οι δικτυωμένες ψηφιακές τεχνολογίες και τα μέσα κοινωνικής

δικτύωσης (facebook, You-Tube κ.λπ.) επιφέρουν αλλαγές που επηρεάζουν τη σύγχρονη κουλτούρα και κατ'επέκτασιν τον τρόπο θέασης του κόσμου. Αυτό, καταλήγει, έχει αλλάξει βαθιά τη σχέση του κοινού με την αντικειμενικότητα και την αναπαράσταση.

Σε άρθρο της η Μαριάννα Χαριτονίδου (2022), κάνει λόγο για αυξανόμενη εφαρμογή μεθόδων σχεδιασμού αλληλεπίδρασης στο πλαίσιο σχεδιασμού εκθεσιακών χώρων. Αναφέρει τις δύο πτυχές της διαδραστικής τέχνης που έχουν να κάνουν τόσο με την αλληλεπίδραση των επισκεπτών με το έργο τέχνης αλλά και την μεταξύ τους συνδιαλλαγή.

2.4.4 Συμμετοχή κοινού και κοινωνική διάσταση της Τέχνης

Μια επιπλέον πτυχή της συμμετοχικότητας αποτελεί ο κοινωνικός διάλογος μεταξύ έργων τέχνης και κοινού. Σε συνέντευξή της η ChantalMuffe που δημοσιεύτηκε το 2001, τονίζει πως δεν υπάρχει διάκριση μεταξύ πολιτικής και μη πολιτικής τέχνης καθώς κάθε μορφή τέχνης έχει πολιτική διάσταση που συμβάλλει στην κριτική, στην ενίσχυση ή αποδόμηση ενός δεδομένου τρόπου σκέψης που έχει εγκαθιδρυθεί κοινωνικά. Το κοινό καλείται να λάβει ενεργό ρόλο στην κοινωνική αλλαγή μέσα από τη συμμετοχή του στη σύγχρονη τέχνη η οποία θέτει ερωτήματα κοινωνικού περιεχομένου. Η συμπερίληψη όλων των καίριων κοινωνικών και πολιτικών μηνυμάτων στην καλλιτεχνική δημιουργία ενθαρρύνει σε μεγάλο βαθμό την ανάμιξη του κοινού σε δημόσιο διάλογο σχετικά με σημαντικά κοινωνικά ζητήματα.

Η Claire Bishop (2005), θεωρεί αναγκαία την ανάλυση του πώς η τέχνη απευθύνεται στο θεατή και πόσο ποιοτική είναι η σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ τέχνης και κοινού. Αναφέρει τα ερωτήματα που θέτει ο Nicolas Bourriaud στο έργο του *Rational Aesthetics* (1968) σχετικά με τα πολιτικά κριτήρια που λαμβάνονται υπόψη, προκειμένου να κριθεί ένα έργο ως συμμετοχικό. Αυτά τα ερωτήματα έχουν να κάνουν με το τι είδους κοινωνικό μοντέλο προβάλλει ένα έργο τέχνης, το αν επιτρέπει ή/και ενθαρρύνει τον κοινωνικό διάλογο και τι μορφή σχέσης προάγει.

2.4.5 Το κοινό ως θεατής και συν-δημιουργός Τέχνης

Στη σύγχρονη τέχνη το κοινό αποκτά έναν επιπλέον ρόλο πέραν από αυτόν της ερμηνείας και κατανόησης ενός έργου τέχνης. Ο θεατής μπορεί να γίνει μέρος της δημιουργικής διαδικασίας και να μεταβάλει ουσιαστικά την πορεία διαμόρφωσης του έργου. Στο πλαίσιο αυτής της φιλοσοφίας, νέα είδη καλλιτεχνικής συμμετοχής παράγονται, όπως η interactive και participatory art.

Ο Ennis Garagana (2022), αναφέρει πως η έννοια της συν-δημιουργίας συνιστά ένα είδος αμοιβαίας συμμετοχής του κοινού (θεατή, ακροατή, αναγνώστη) που δρα ως συν-δημιουργός της ιστορίας, που θέλει να αφηγηθεί ένα έργο. Η ιστορία παίζει μεγάλο ρόλο στο δίκτυο των σχέσεων που αναπτύσσονται μεταξύ καλλιτέχνη και αποδέκτη. Η σχέση αυτή είναι κεντρική και λειτουργεί ανταλλακτικά και συνεργατικά προς τη δημιουργία της ιστορίας, του σκοπού δηλαδή που επιτελεί το έργο.

Ο Jacques Ranciere (2009), υποστηρίζει σθεναρά πως ο θεατής παρατηρεί, συλλέγει, συγκρίνει και ερμηνεύει ως ενεργό μέλος της δημιουργικής διαδικασίας μέσα στον κόσμο που μοιράζονται κοινό και καλλιτέχνης. Ο καλλιτέχνης δεν κυριαρχεί του θεατή προσφέροντάς του ένα απατηλό θέαμα, αλλά τον καλεί να διαθέσει όλη τη ζωτική του ενέργεια προς τη συνειδητή εμπειρία του έργου. Υπάρχει, επομένως, μια ενεργή δύναμη που καθιστά τους θεατές εξίσου σημαντικούς με τους καλλιτεχνικούς δημιουργούς.

2.4.6 Σύγχρονη διάσταση της κατανόησης μέσω της πολιτισμικής διαφοροποίησης

Η αλληλεπίδραση μεταξύ έργων τέχνης και κοινού συντελείται υπό το πρίσμα της πολιτισμικής διαφοροποίησης. Το κοινωνικό και πολιτισμικό υπόβαθρο του θεατή, όπως και οι εμπειρίες του, επηρεάζουν την αντίληψη και την ερμηνεία του για ένα έργο τέχνης. Η τέχνη στη σημερινή εποχή λειτουργεί πολλές φορές σαν γέφυρα σύνδεσης των πολιτισμικών διαφορών και συμβάλλει στο να έρθουν σε επαφή και να αλληλεπιδράσουν διαφορετικές κουλτούρες.

Ο Graeme Chalmers (1996) υποστηρίζει πως η κοινωνικοπολιτισμική ποικιλομορφία αντανakλάται στην τέχνη και η καλλιτεχνική διδασκαλία οφείλει να δώσει έμφαση στην ενότητα που ενυπάρχει στη διαφορετικότητα. Η ενότητα αυτή

βασίζεται στο γεγονός ότι όλοι οι άνθρωποι όποια κι αν είναι η κουλτούρα και το πολιτισμικό τους υπόβαθρο, έχουν την ικανότητα της αισθητικής αντίληψης.

Σε άρθρο της η Savneet Talwar (2015), υπογραμμίζει την ανάγκη να εξεταστούν ζητήματα πολιτισμού, διαφορετικότητας και ταυτότητας μέσω της θεραπείας της τέχνης. Αναφέρεται στο έργο της Kirija Kaimal, «Evolving Identities: The Person(al), the Profession(al), and the Artist(ic)» (2015), στο οποίο γίνεται αντιληπτό πόσο οι εμπειρίες μας καθορίζονται από τις προσωπικές μας αφηγήσεις και τη διαφορετικότητα, που τις χαρακτηρίζει. Η Talwar διερευνά το πώς η τέχνη χρησιμοποιείται και οδηγεί στην αποκάλυψη της εμπειρίας του κάθε ατόμου. Αντιλαμβανόμαστε, λοιπόν, ότι η τέχνη δημιουργεί ένα ευρύ και ποικιλόμορφο πεδίο επικοινωνίας με το εκάστοτε κοινό, ανάλογα με τα βιώματα, τις προσωπικές του ιστορίες, την ταυτότητα και την κοινωνική ομάδα, στην οποία ανήκει.

Η επικοινωνία και η διάδραση μεταξύ έργου τέχνης και κοινού είναι δυναμική και ποικιλόμορφη στη σύγχρονη εποχή. Από την αισθητική εμπειρία μέχρι τη διανοητική συμμετοχή και την κοινωνική αλληλεπίδραση, οι τρόποι με τους οποίους το κοινό αλληλεπιδρά με την τέχνη είναι πλουσιότεροι και πολυπλοκότεροι από ποτέ. Η σύγχρονη τέχνη καλεί το θεατή να συμμετάσχει ενεργά, να αναλογιστεί, να αμφισβητήσει και να δημιουργήσει μαζί με τον καλλιτέχνη.

Κεφάλαιο 3^ο

3.1 Η έννοια της βίας και της ατομικής επιθετικότητας

Η βία και η ατομική επιθετικότητα αποτελούν πολυδιάστατα φαινόμενα, που έχουν μελετηθεί εκτενώς από διάφορους επιστημονικούς κλάδους, όπως αυτοί της ψυχολογίας, της κοινωνιολογίας και της παιδαγωγικής. Οι επιπτώσεις της βίας και της επιθετικότητας είναι πολύπλευρες και επηρεάζουν τόσο το άτομο, όσο και την κοινωνία. Σε ατομικό επίπεδο, μπορεί να οδηγήσουν σε σωματικούς τραυματισμούς, ψυχολογικές διαταραχές, με επιπτώσεις τον κλονισμό των κοινωνικών δεσμών και τη γενικότερη υποβάθμιση της ποιότητας ζωής του ατόμου. (Dahlberg & Krug, 2002).

3.1.1 Ορισμός της βίας

Η βία μπορεί να οριστεί ως η σκόπιμη χρήση σωματικής ή ψυχολογικής δύναμης εναντίον ενός ατόμου ή μιας ομάδας, που μπορεί να επιφέρει σοβαρές συνέπειες για τα θύματα-αποδέκτες των εκδηλώσεών της, αλλά και την κοινωνία στο σύνολό της. Η διάκριση μεταξύ σωματικής και ψυχολογικής βίας είναι σημαντική, καθώς η πρώτη μορφή βίας ασκείται στο σώμα, ενώ η δεύτερη προκαλείται, για να μειώσει της ψυχικές δυνατότητες ενός ατόμου μέσα από ψέματα, απειλές, πλύση εγκεφάλου (Galtung, 1969:170). Ο Παγκόσμιος Οργανισμός Υγείας ορίζει τη βία ως *«σκόπιμη χρήση σωματικής βίας ή δύναμης, απειλητική ή πραγματική, εναντίον του εαυτού μας, ενός άλλου προσώπου ή κατά μιας ομάδας ή κοινότητας με σκοπό τον τραυματισμό, θάνατο, ψυχολογική βλάβη ή στέρηση»* (Krug, 2002:5). Στις κοινωνικές και ανθρωπιστικές επιστήμες η έννοια της βίας διευρύνεται, προκειμένου να συμπεριλάβει *«κάθε άδικη ή σκληρή κατάσταση πραγμάτων ή κακομεταχείριση ενός άλλου ανθρώπινου όντος»*, όπως σημειώνει ο Straus M.A (Walker, 2001:575).

3.1.2 Ορισμός της επιθετικότητας

Η επιθετικότητα αναφέρεται σε συμπεριφορές που στοχεύουν στην πρόκληση βλάβης ή πόνου σε άλλους. Διαχωρίζεται σε εχθρική-συναισθηματική και εργαλειακή. Η πρώτη μορφή επιθετικότητας θεωρείται παρορμητική και απερίσκεπτη, καθοδηγούμενη από θυμό, με σκοπό να προκαλέσει βλάβη στο στόχο

της. Η δεύτερη μορφή αποτελεί ένα προμελετημένο μέσο για την επίτευξη κάποιου άλλου στόχου πέραν της βλάβης (Anderson & Bushman, 2002:29). Μπορεί να εκδηλωθεί με διάφορες μορφές, όπως σωματική, λεκτική ή σχεσιακή επιθετικότητα και μπορεί να είναι άμεση ή έμμεση.

Ειδικότερα, ο Leonard Berkowitz (1989), παρατηρεί πως η εκδήλωση επιθετικότητας μπορεί να είναι αποτέλεσμα μιας ψυχικής κατάστασης, που έχει προκαλέσει αίσθημα απογοήτευσης, ως συνάρτηση ενός δυσάρεστου γεγονότος που έχει βιώσει ένα άτομο. Εξηγεί την υπόθεση που διατύπωσαν οι Dollard κ.ά. (1939), σχετικά με τη σχέση απογοήτευσης-επιθετικότητας, επικαιροποιώντας την με βάση τον ορισμό που δίνεται στην έννοια της «απογοήτευσης».

Ενώ οι όροι "βία" και "επιθετικότητα" συχνά χρησιμοποιούνται εναλλακτικά, υπάρχει μια λεπτή διαφορά μεταξύ τους. Η επιθετικότητα περιλαμβάνει κάθε συμπεριφορά με πρόθεση την πρόκληση βλάβης, ενώ η βία θεωρείται ως μια ακραία μορφή επιθετικότητας που περιλαμβάνει τη χρήση φυσικής δύναμης, με σκοπό την πρόκληση σοβαρής βλάβης ή τραυματισμού (Bushman & Huesmann, 2010:833). Οι αιτίες της επιθετικότητας είναι πολυπαραγοντικές και περιλαμβάνουν βιολογικούς, ψυχολογικούς και περιβαλλοντικούς παράγοντες. Για παράδειγμα, η θεωρία της κοινωνικής μάθησης υποστηρίζει ότι η επιθετική συμπεριφορά μαθαίνεται μέσω της παρατήρησης και της μίμησης προτύπων, καθώς και μέσω της ενίσχυσης τέτοιων συμπεριφορών (Bandura, 1973).

3.1.3 Κοινωνικές διαστάσεις Βίας και Επιθετικότητας

Οι επιπτώσεις της βίας και της επιθετικότητας είναι πολυδιάστατες και επηρεάζουν τόσο το άτομο, όσο και την κοινωνία. Σε ατομικό επίπεδο, μπορεί να οδηγήσουν σε σωματικούς τραυματισμούς, ψυχολογικές διαταραχές, όπως άγχος και κατάθλιψη, καθώς και σε κοινωνική απομόνωση. Σε κοινωνικό επίπεδο, συμβάλλουν στην αύξηση της εγκληματικότητας, στη διάλυση κοινωνικών δεσμών και στη γενικότερη υποβάθμιση της ποιότητας ζωής (Dahlberg & Krug, 2002).

Στην κοινωνία, η βία εκδηλώνεται με διάφορες μορφές, όπως η ενδοοικογενειακή βία, η σχολική βία και ο οπαδικός φανατισμός. Η ενδοοικογενειακή βία περιλαμβάνει κάθε μορφή σωματικής, ψυχολογικής και

σεξουαλικής κακοποίησης μεταξύ μελών της οικογένειας, επηρεάζοντας βαθιά την ψυχική υγεία των θυμάτων. Η σχολική βία, γνωστή και ως εκφοβισμός (bullying), επηρεάζει την ψυχοκοινωνική ανάπτυξη των μαθητών και μπορεί να οδηγήσει σε σοβαρές συνέπειες, όπως η σχολική αποτυχία και η κοινωνική απομόνωση. Ο οπαδικός φανατισμός, ιδιαίτερα στον αθλητισμό, συχνά οδηγεί σε βίαιες συγκρούσεις μεταξύ οπαδών, προκαλώντας κοινωνικές αναταραχές και ενισχύοντας την επιθετικότητα (Ζαγαρέλου, 2024).

Οι δυσχερείς για το άτομο, κοινωνικοοικονομικές συνθήκες, οι οποίες προκαλούνται από καταστάσεις, όπου εκδηλώνονται διακρίσεις, άνιση και αθέμιτη μεταχείριση σε βάρος ορισμένων ατόμων, οδηγούν συχνά τα άτομα αυτά να βιώσουν αδικία ή απόρριψη, με αποτέλεσμα την εκδήλωση φαινομένων δυσαρέσκειας, επιθετικότητας, αντικοινωνικής συμπεριφοράς, με συνακόλουθη πολλές φορές τη χρήση βίας (Kravchenko & Koldunov, 2023:49).

3.1.4 Φιλοσοφικές διαστάσεις της Βίας και της Επιθετικότητας

Από φιλοσοφικής απόψεως, η βία έχει αποτελέσει αντικείμενο προβληματισμού και μελέτης από ειδικούς, οι οποίοι την αντιλαμβάνονται ως εγγενές χαρακτηριστικό της ανθρώπινης φύσης, ενώ άλλοι την ερμηνεύουν ως αποτέλεσμα κοινωνικών και πολιτισμικών συνθηκών. Η Hannah Arendt, για παράδειγμα, διακρίνει τη βία από την εξουσία, υποστηρίζοντας ότι η βία εμφανίζεται όταν η εξουσία απουσιάζει ή αποτυγχάνει, καθώς οι κυβερνώντες έχουν ανάγκη την εξουσία, αλλά όχι τη βία (Arendt, 2016:51). Η βία, επομένως, δεν αποτελεί καθοριστικό παράγοντα της πολιτικής δράσης (Breen, 2007:13). Επιπλέον, η βία συνδέεται με έννοιες, όπως η δικαιοσύνη, η ηθική και η ελευθερία, προκαλώντας ερωτήματα σχετικά με τη νομιμότητα και την ηθική της χρήσης της.

Στο σημείο αυτό, είναι σκόπιμο να διαχωρίσουμε την ατομική από τη θεσμική βία. Στην πρώτη περίπτωση το άτομο ενεργεί με γνώμονα την προσωπική του βούληση, ενώ στη δεύτερη εφαρμόζεται όταν οι κοινωνικοί θεσμοί είναι υπεύθυνοι για τη βία, που ασκείται από τα μέλη τους (Othoghile, 2023:3). Σε άρθρο τους οι Caprara, Barbaranell και Zimbardo (1996), κατέγραψαν τα αποτελέσματα έρευνας, σύμφωνα με την οποία τα άτομα που είναι συναισθηματικά ασταθή και κοινωνικά απομονωμένα κινδυνεύουν να ενταχθούν σε ομάδες με ομοϊδεάτες με βίαιη ατζέντα,

προωθώντας καταστάσεις «απελευθέρωσης» και επιτρέποντας αντικοινωνικές και βίαιες πράξεις.

3.1.5 Στρατηγικές Αντιμετώπισης και Συμπεράσματα

Η αντιμετώπιση της βίας και της επιθετικότητας απαιτεί μια πολυεπίπεδη προσέγγιση που περιλαμβάνει την πρόληψη, την παρέμβαση και την αποκατάσταση. Σε επίπεδο πρόληψης, προγράμματα που στοχεύουν στην ενίσχυση των κοινωνικών δεξιοτήτων, στην εκπαίδευση στη διαχείριση του θυμού και στην προώθηση της ενσυναίσθησης, έχουν καταδείξει θετικά αποτελέσματα. Για την αντιμετώπιση τέτοιων προβληματικών συμπεριφορών κρίνεται απαραίτητο να προωθηθούν ολιστικές και στοχευμένες προσεγγίσεις. Για παράδειγμα, στις περιπτώσεις εκδήλωσης σχολικού εκφοβισμού το εκπαιδευτικό προσωπικό οφείλει να εντοπίζει, να συζητά, να αξιολογεί και να αντιμετωπίζει τέτοια περιστατικά, ενημερώνοντας και ενισχύοντας τη διοικητική υποστήριξη (Espelage & Swearer, 2010:234). Οι παρεμβάσεις μπορεί να περιλαμβάνουν συμβουλευτική, ψυχοθεραπεία και, σε ορισμένες περιπτώσεις, φαρμακευτική αγωγή. Η αποκατάσταση εστιάζει στην επανένταξη του ατόμου στην κοινωνία και στην αποτροπή της επανεμφάνισης επιθετικών συμπεριφορών.

Η κατανόηση της έννοιας της βίας και της ατομικής επιθετικότητας είναι κρίσιμη για την ανάπτυξη αποτελεσματικών στρατηγικών πρόληψης και αντιμετώπισης. Μέσω μιας ολιστικής προσέγγισης που λαμβάνει υπόψη τους διάφορους παράγοντες που συμβάλλουν στην εκδήλωση αυτών των συμπεριφορών, μπορούμε να προάγουμε μια πιο ειρηνική και υγιή κοινωνία. Η βία και η ατομική επιθετικότητα διαπερνούν διάφορες πτυχές της ανθρώπινης εμπειρίας, επηρεάζοντας και διαμορφώνοντας την κοινωνία, τη φιλοσοφία και την τέχνη. Η συνειδητοποίηση, επομένως, ότι η βία και η επιθετικότητα έχουν πολλές διαστάσεις είναι απαραίτητη για την εξάλειψη παρόμοιων περιστατικών, καθώς και για την προώθηση μιας περισσότερο δίκαιης και κατ'ουσίαν φιλειρηνικής κοινωνίας.

3.2 Το φαινόμενο της Κοινωνική Βίας

Η κοινωνική βία αποτελεί ένα πολυδιάστατο φαινόμενο που επηρεάζει βαθιά τις σύγχρονες κοινωνίες. Ως κοινωνική βία ορίζονται οι πράξεις βίας που διαπράττονται από άτομα ή ομάδες, που δεν αμφισβητούν ενεργά την εξουσία ενός κράτους, σε αντίθεση με την πολιτική βία που έχει ως στόχο να προκαλέσει την κρατική εξουσία, αψηφώντας ή καταπατώντας τις αρχές, που την διέπουν. (Fox&Hoelscher, 2012:433). Η κοινωνική βία αναφέρεται σε συμπεριφορές που προκαλούν σωματική, ψυχολογική ή συναισθηματική βλάβη σε άτομα ή ομάδες εντός του κοινωνικού συνόλου. Περιλαμβάνει μορφές, όπως η ενδοοικογενειακή βία, η σχολική βία, ο εκφοβισμός (bullying) και η βία στους χώρους εργασίας. Σύμφωνα με το Κέντρο για την Ασφάλεια στο Διαδίκτυο και την Αντιμετώπιση της Βίας (CSII), η κοινωνική βία μπορεί να εκδηλωθεί σε επίπεδο κρατών, θεσμών και επαγγελματικών οργανισμών, επηρεάζοντας την καθημερινή ζωή των πολιτών¹. Συνεπώς, η μελέτη ενός μοντέλου κοινωνικής βίας πρέπει να λαμβάνει υπ' όψιν του τόσο πολιτικούς-θεσμικούς, όσο και κοινωνικοοικονομικούς παράγοντες. Όπως προαναφέρθηκε, η κοινωνική βία εκδηλώνεται με διάφορες μορφές. Ακολούθως, θα εξεταστούν οι κοινωνικές διαστάσεις της βίας σε ατομικό, αλλά και σε θεσμικό-κρατικό επίπεδο.

3.2.1 Βία εντός Οικογένειας-Σχολείου-Εργασίας

Η ενδοοικογενειακή βία έχει καταστροφικές συνέπειες τόσο για το μεμονωμένο θύμα, όσο και για την ευρύτερη κοινωνία (Walby, 2004:16). Αρχικά, η ενδοοικογενειακή βία αποτελεί σωματική, ψυχολογική ή σεξουαλική κακοποίηση μεταξύ μελών της οικογένειας. Ορίζεται ως ένα μοτίβο κακοποιητικών συμπεριφορών, το οποίο περιλαμβάνει ένα ευρύ φάσμα σωματικής, σεξουαλικής και ψυχολογικής κακοποίησης, που ασκείται από ένα άτομο, σε μια στενή σχέση, προς ένα άλλο, έχοντας σκοπό να αποκτήσει με αθέμιτα μέσα την εξουσία ή να διατηρήσει τον έλεγχο έναντι του (Walker, 1999:23). Μπορεί να προκαλέσει από σοβαρούς τραυματισμούς έως χρόνια ιατρικά και ψυχικά προβλήματα, χωρίς να αποκλείονται ακόμη και τα θανατηφόρα αποτελέσματα (Ganley, 1995:15). Ο έγκαιρος εντοπισμός και η κατάλληλη παρέμβαση δύνανται να συμβάλουν ουσιαστικά στη βελτίωση της

¹<https://www.csii.gr/koinoniki-via-to-fainomeno-kai-i-epidras-i-toy-sto-koinoniko-synolo/>

ψυχοκοινωνικής κατάστασης και της ποιότητας ζωής των παιδιών που υφίστανται ενδοοικογενειακή βία. Οι παρεμβάσεις αυτές περιλαμβάνουν την παροχή εξειδικευμένης συμβουλευτικής υποστήριξης από επαγγελματίες κοινωνικούς λειτουργούς, καθώς και τη διασύνδεση με κατάλληλες υπηρεσίες και πόρους ψυχικής υγείας. (Hornor, 2005:211).

Επιπρόσθετα, η ψυχολογική και κοινωνική έρευνα αναδεικνύει τη στενή συσχέτιση μεταξύ της βίας που εκδηλώνεται στο οικογενειακό περιβάλλον και της ευρύτερης κοινωνικής βίας, υπογραμμίζοντας παράλληλα την ανάγκη θέσπισης και εφαρμογής αποτελεσματικών κρατικών πολιτικών και νομοθετικών πλαισίων που να αντιμετωπίζουν την ενδοοικογενειακή βία και την παιδική κακοποίηση ως σοβαρά ποινικά αδικήματα. (Walker, 1999:24).

Μία ακόμη σημαντική μορφή βίας αποτελεί η σχολική βία και ο σχολικός εκφοβισμός (bullying). Ο όρος χρησιμοποιείται για να περιγράψει μια έμμεση και συχνά συγκαλυμμένη μορφή επιθετικής συμπεριφοράς, η οποία μπορεί να εκδηλωθεί σε ποικίλα κοινωνικά πλαίσια και να θεωρηθεί ως πολυπαραγοντικό και συστημικό κοινωνικό φαινόμενο. Η συγκεκριμένη μορφή βίας αφορά επαναλαμβανόμενες επιθετικές συμπεριφορές μεταξύ μαθητών, οι οποίες προκαλούν σωματική, λεκτική ή ψυχολογική βλάβη στα θύματα. Το φαινόμενο του σχολικού εκφοβισμού ενδέχεται να επιφέρει σοβαρές επιπτώσεις στην ψυχική υγεία και την ψυχοκοινωνική ανάπτυξη των θυμάτων, όπως αυξημένα επίπεδα άγχους, καταθλιπτικά συμπτώματα, χαμηλή αυτοεκτίμηση και κοινωνική απομόνωση. Παράλληλα, η διεθνής βιβλιογραφία και η κοινωνικοψυχολογική έρευνα έχουν επιχειρήσει να διερευνήσουν τους παράγοντες που επηρεάζουν την πιθανότητα ένα παιδί να εμπλακεί σε περιστατικά εκφοβισμού είτε ως θύτης είτε ως θύμα. Οι παράγοντες αυτοί περιλαμβάνουν κοινωνικογνωστικές, οικογενειακές, συμπεριφορικές και περιβαλλοντικές μεταβλητές, οι οποίες αλληλεπιδρούν και διαμορφώνουν τη συμπεριφορά του ατόμου στο σχολικό και κοινωνικό περιβάλλον. (Brank κ.ά., 2012:217). Οι Brank et al. καταγράφουν ευρήματα ερευνών σύμφωνα με τα οποία τα παιδιά που εμφανίζουν αυξημένα επίπεδα υπερκινητικότητας και παρορμητικότητας, περιορισμένη ενσυναίσθηση, χαμηλότερο δείκτη νοημοσύνης και υψηλά επίπεδα αμυντικού εγωισμού παρουσιάζουν μεγαλύτερη πιθανότητα να εκδηλώσουν εκφοβιστική συμπεριφορά. Παράλληλα, ιδιαίτερα σημαντικός αναδεικνύεται και ο ρόλος του

οικογενειακού περιβάλλοντος, καθώς παράγοντες όπως η εγκληματική συμπεριφορά γονέων ή η έκθεση των παιδιών σε περιστατικά ενδοοικογενειακής βίας φαίνεται να αυξάνουν την πιθανότητα εμπλοκής τους σε περιστατικά σχολικού εκφοβισμού, είτε ως θύτες είτε ως θύματα.

Είναι αδιαμφισβήτητο ότι οι αρνητικές επιπτώσεις του σχολικού εκφοβισμού οδηγούν τόσο σε βραχυπρόθεσμα όσο και σε μακροπρόθεσμα προβλήματα για όλα τα εμπλεκόμενα μέλη, επηρεάζοντας αρνητικά την ψυχοκοινωνική ανάπτυξη των ατόμων και διαταράσσοντας την ομαλή λειτουργία του κοινωνικού συνόλου. Οι θύτες συχνά χαρακτηρίζονται από αντικοινωνική συμπεριφορά, αυξημένη επιθετικότητα και παρορμητικότητα, ενώ εμφανίζουν χαμηλότερα επίπεδα ψυχοκοινωνικής προσαρμογής και λειτουργικότητας.

Στο πλαίσιο αυτό, ιδιαίτερα σημαντικός αναδεικνύεται ο ρόλος του κράτους, της εκπαιδευτικής κοινότητας, αλλά και των μέσων μαζικής ενημέρωσης στην πρόληψη και αντιμετώπιση του φαινομένου. Η εφαρμογή κατάλληλων νομοθετικών και θεσμικών παρεμβάσεων, καθώς και η επιβολή ποινικών και αστικών κυρώσεων, συμβάλλουν όχι μόνο στην τιμωρία των παραβατικών συμπεριφορών, αλλά και στην πρόληψη παρόμοιων περιστατικών. Παράλληλα, ενισχύεται η υποστήριξη και η ευαισθητοποίηση του οικογενειακού και σχολικού περιβάλλοντος, ώστε να καθίσταται δυνατός ο έγκαιρος εντοπισμός και η αποτελεσματική διαχείριση περιστατικών εκφοβισμού.

Εν συνεχεία, αξίζει να αναφερθεί ένα αρκετά συχνό και επίκαιρο φαινόμενο που δεν είναι άλλο από τον «διαδικτυακό εκφοβισμό», όπως επισημαίνουν οι Vanderbilt και Augustyn (2010), ο οποίος μπορεί να είναι άμεσος ή έμμεσος κυρίως μέσω μηνυμάτων στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης. Ειδικά στη σύγχρονη εποχή, οι νέοι χρήστες της τεχνολογίας εκτίθενται σε ακατάλληλο υλικό (όπως πορνογραφία, ναρκωτικά, βία) που πολλές φορές τους οδηγεί σε συμπεριφορές υψηλού κινδύνου. Οι Agatston, Kowalski και Limber υποστηρίζουν ότι είναι αναγκαίο τα σχολεία να ενσωματώνουν τον διαδικτυακό εκφοβισμό (cyberbullying) στις στρατηγικές πρόληψης και αντιμετώπισης βίαιων συμπεριφορών. Παράλληλα, τονίζουν τη σημασία ένταξης εκπαιδευτικών προγραμμάτων και μαθημάτων που προάγουν την ενημέρωση, την ευαισθητοποίηση και την ενθάρρυνση των μαθητών στην αναφορά περιστατικών διαδικτυακού εκφοβισμού.

Οι καταχρηστικές και επιθετικές συμπεριφορές που εκδηλώνουν οι θύτες κατά την παιδική ηλικία είναι πιθανό να συνεχιστούν και κατά την ενήλικη ζωή, επηρεάζοντας αρνητικά τόσο την επαγγελματική όσο και την προσωπική και κοινωνική τους λειτουργικότητα. Η διαχρονική παρουσία τέτοιων συμπεριφορών έχει συνδεθεί με αυξημένη πιθανότητα εμφάνισης ψυχικών διαταραχών, όπως διαταραχή αντικοινωνικής προσωπικότητας, αγχώδεις διαταραχές και δυσκολίες στις διαπροσωπικές σχέσεις και την κοινωνική προσαρμογή. (Vanderbilt & Augustyn, 2010:316).

Η τελευταία μορφή κοινωνικής βίας αφορά σε φαινόμενα βίας, που εκδηλώνονται στους εργασιακούς χώρους. Η εργασιακή βία συνδέεται με σωματικές και λεκτικές επιθέσεις. Ένας εύστοχος ορισμός για την επιθετικότητα στην εργασία περιλαμβάνει «τη συμπεριφορά από ένα ή περισσότερα άτομα εντός ή εκτός ενός οργανισμού, που έχει ως στόχο να βλάψει σωματικά ή ψυχολογικά έναν εργαζόμενο ή εργαζόμενους και λαμβάνει χώρα σε ένα πλαίσιο που σχετίζεται με την εργασία» (Schat & Kelloway, 2005: 191). Επομένως, αναφερόμαστε σε παρενοχλήσεις, εκφοβισμούς ή άλλες επιθετικές συμπεριφορές μεταξύ συναδέλφων ή από προϊσταμένους προς υφισταμένους, επηρεάζοντας την επαγγελματική απόδοση και την ψυχική υγεία των εργαζομένων. Οι Piquero, Craig και Clipper (2013), επισημαίνουν ότι η γνώση και αξιολόγηση των παραγόντων πρόβλεψης της επιθετικότητας και βίας στον εργασιακό χώρο αποτελεί κλειδί για την ανάπτυξη πολιτικών και στρατηγικών πρόσληψης.

3.2.2 Κρατική-Θεσμική Βία

Όταν η βία συντονίζεται από τα κράτη, το στρατό και τα κοινωνικά κινήματα τότε γίνεται φανερό η ισχύς που αποκτά. Η κοινωνική βία σε θεσμικό και κρατικό επίπεδο αναφέρεται στις πρακτικές και τις πολιτικές που εφαρμόζονται από κρατικούς φορείς και θεσμούς, οι οποίες οδηγούν σε σωματική, ψυχολογική ή κοινωνική βλάβη των πολιτών, σε ατομικό ή ομαδικό επίπεδο. Αυτές οι πρακτικές μπορεί να περιλαμβάνουν την καταστολή, τις διακρίσεις, την παραβίαση ανθρωπίνων δικαιωμάτων και άλλες μορφές καταναγκασμού. Σύμφωνα με τον καθηγητή Στίβεν Φρος, η κοινωνική βία λειτουργεί σε επίπεδο κράτους και θεσμών,

συμπεριλαμβανομένων των πανεπιστημίων και επαγγελματικών οργανισμών, και περιλαμβάνει τόσο τη φυσική, όσο και τη συμβολική βία.²²

Ο Reinhart Kossler (2003), εξηγεί πως η βία, ως κεντρικό χαρακτηριστικό του σύγχρονου κράτους, δεν αναφέρεται σε μια συνολική έννοια της κοινωνικής πραγματικότητας, αλλά αυστηρά στη σφαίρα της δημόσιας ασκούμενης βίας. Συλλαμβάνει, συνεχίζει ο ίδιος, μόνον ορισμένες πτυχές των σχέσεων εξουσίας και βίας μέσα σε μια δομημένη κοινωνία. Αναφέρει, επίσης, τη συχνή επιβολή ή υπεράσπιση των απόψεων, αντιλήψεων και συμφερόντων ενός κράτους με τη χρήση βίαιων μέσων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η άσκηση αστυνομικής εξουσίας, η οποία, υπό το πρίσμα — ή σε ορισμένες περιπτώσεις υπό το πρόσχημα — της διατήρησης της δημόσιας τάξης και ασφάλειας, ενδέχεται να οδηγήσει σε φαινόμενα κατάχρησης εξουσίας. Στις σύγχρονες κοινωνίες αναγνωρίζεται ευρέως ότι η υπερβολική χρήση βίας από τις δυνάμεις ασφαλείας, ιδίως κατά τη διάρκεια διαδηλώσεων ή στο πλαίσιο συλλήψεων και επιχειρήσεων επιβολής του νόμου, αποτελεί ένα φαινόμενο που εμφανίζεται με ανησυχητική συχνότητα.

Η καταχρηστική αστυνομική καταστολή συνιστά σοβαρή μορφή θεσμικής βίας, καθώς δύναται να παραβιάζει θεμελιώδη ανθρώπινα δικαιώματα, να υπονομεύει την εμπιστοσύνη των πολιτών προς τους κρατικούς θεσμούς και να ενισχύει αισθήματα κοινωνικής ανασφάλειας και αδικίας. Για τον λόγο αυτό, καθίσταται αναγκαία η ύπαρξη αποτελεσματικών μηχανισμών λογοδοσίας, ελέγχου και προστασίας των δικαιωμάτων του πολίτη στο πλαίσιο της άσκησης κρατικής εξουσίας.

Η νομική βία αποτελεί έναν επιπλέον τρόπο εκδήλωσης της βίας εκ του κράτους. Πρόκειται για την επιβολή νόμων, που εισάγουν διακρίσεις ή και λειτουργούν καταπιεστικά σε βάρος συγκεκριμένων κοινωνικών ομάδων. Σε άρθρο της, η Paloma Villegas (2019), σχολιάζει το γεγονός ότι σύγχρονοι μελετητές υποστηρίζουν πως οι νόμοι που διέπουν τη ζωή μας επιτρέπουν ή παράγουν τη βία συναισθηματικά, σωματικά και οικονομικά, ενώ παράλληλα δημιουργούν συνθήκες,

²²https://www.efsyn.gr/politiki/synenteyxeis/107876_o-oros-koinoniki-bia-einai-apolytos-pragmatikos-kai-dioly-tehnitos

οι οποίες γεννούν και τρέφουν την εκδήλωση φαινομένων βίας, που ασκείται από άλλους παράγοντες. Τα παραδείγματα ανισότητας, ο αποκλεισμός συγκεκριμένων κοινοτήτων από ευκαιρίες εργασίας ή προστασίας, όπως και η έκθεση σε φαινόμενα σεξουαλικής κακοποίησης, καταδεικνύουν την επισφαλή κατάσταση που δημιουργείται, όταν ο νόμος απουσιάζει ή αδιαφορεί. Επίσης, αναφέρονται περιπτώσεις μεταναστευτικών ομάδων, των οποίων ο κίνδυνος περιθωριοποίησης επιδεινώνεται σημαντικά λόγω της άσκησης νομικής βίας.

Στην κατηγορία αυτή εντάσσεται και η οικονομική βία, η οποία συχνά ενθαρρύνεται ή γίνεται ανεκτή για πολιτικούς και κοινωνικοοικονομικούς λόγους. Η μορφή αυτή βίας εκδηλώνεται με στόχο τη διατήρηση ή την προάσπιση οικονομικών προνομίων συγκεκριμένων ατόμων, κοινωνικών ομάδων ή θεσμικών συμφερόντων και υλοποιείται μέσω πολιτικών και πρακτικών που οδηγούν σε αποκλεισμό, κοινωνικές ανισότητες και περιορισμένη πρόσβαση σε βασικούς πόρους και αγαθά. Η οικονομική βία μπορεί να εκφραστεί μέσω της άνισης κατανομής εισοδήματος και ευκαιριών, της στέρησης βασικών κοινωνικών υπηρεσιών, της επισφαλούς εργασίας ή της περιορισμένης πρόσβασης στην εκπαίδευση, την υγεία και την κοινωνική προστασία. Στο πλαίσιο αυτό, η έννοια του οικονομικού αποκλεισμού εντάσσεται στο ευρύτερο θεωρητικό και εννοιολογικό πλαίσιο του κοινωνικού αποκλεισμού, τόσο ως διαδικασία όσο και ως κοινωνικό αποτέλεσμα.

Παράλληλα, η σχετική βιβλιογραφία υποστηρίζει ότι οι κύριες πηγές οικονομικού αποκλεισμού εντοπίζονται κυρίως σε δομικούς και θεσμικούς παράγοντες, όπως οι οργανισμοί, οι μηχανισμοί της αγοράς εργασίας και οι κοινωνικές και οικονομικές δομές ευρύτερων κοινωνιών, παρά αποκλειστικά σε ατομικά χαρακτηριστικά ή επιλογές. (Lightman & GoodGingrich, 2018).

Τέλος, η πολιτισμική βία αναφέρεται σε εκείνη τη μορφή βίας που επιβάλλει κυρίαρχα πολιτισμικά πρότυπα και αξίες, οδηγώντας στην περιθωριοποίηση, την καταπίεση ή τον αποκλεισμό μειονοτικών πολιτισμικών ομάδων και ταυτοτήτων. Ο όρος «πολιτισμική βία» περιλαμβάνει όλες εκείνες τις πτυχές της κουλτούρας που εντάσσονται στη συμβολική σφαίρα — όπως η θρησκεία, η ιδεολογία, η τέχνη, η γλώσσα, η εκπαίδευση και η επιστήμη — και οι οποίες μπορούν να χρησιμοποιηθούν για να δικαιολογήσουν, να νομιμοποιήσουν ή να αναπαράγουν μορφές βίας και κοινωνικής ανισότητας. Σύμφωνα με τον Galtung (1990), η πολιτισμική βία

λειτουργεί ως μηχανισμός νομιμοποίησης τόσο της άμεσης, όσο και της δομικής βίας, καθιστώντας τις κοινωνικά αποδεκτές ή λιγότερο ορατές. Παράλληλα, ένας πολιτισμός δεν μπορεί εύκολα να χαρακτηριστεί συνολικά ως «βίαιος», καθώς πρόκειται για ένα σύνθετο και πολυδιάστατο κοινωνικό σύστημα. Ωστόσο, είναι δυνατόν να περιέχει στοιχεία εσωτερικευμένης βίαιης κουλτούρας ή θεσμοθετημένες δομές που αναπαράγουν διακρίσεις, αποκλεισμούς και ανισότητες. Με αυτόν τον τρόπο, η πολιτισμική βία συμβάλλει στη διατήρηση κοινωνικών στερεοτύπων, προκαταλήψεων και σχέσεων εξουσίας, οι οποίες συχνά παγιώνονται μέσα από κοινωνικούς θεσμούς και πολιτισμικές πρακτικές.

3.2.3 Αιτίες Κοινωνικής Βίας

Τα αίτια της κοινωνικής βίας δεν είναι εύκολο να εντοπιστούν και να ερμηνευθούν μέσα από μια απλή θεώρηση του φαινομένου, καθώς υπάρχουν ποικίλες αφορμές, που μπορεί να οδηγήσουν στο να εκδηλωθούν διαφορετικές μορφές βίας. Η κοινωνική και η πολιτική βία, ωστόσο, παρουσιάζουν ορισμένες κοινές υποκειμενικές αιτίες. Σε συναισθηματικό επίπεδο, το κυρίαρχο συναίσθημα που επικρατεί στις βίαιες αντιπαραθέσεις είναι ο φόβος και η συγκρουσιακή ένταση (Collins, 2009:10). Εντοπίζουμε επίσης, ισχυρές συσχετίσεις μεταξύ των δεικτών φτώχειας, ανισότητας και εθνοτικής ποικιλομορφίας με την κοινωνική βία, μιας και οδηγεί τα άτομα σε συναισθηματική ανασφάλεια, αίσθηση αδικίας και απογοήτευσης. Η σημασία των πολιτικο-θεσμικών ρυθμίσεων ως παράγοντα διαμόρφωσης της κοινωνικής βίας έχει αποτελέσει αντικείμενο περιορισμένης διερεύνησης στη σχετική βιβλιογραφία. Ωστόσο, εμπειρικά ευρήματα καταδεικνύουν ότι χώρες με ασθενώς θεσμοθετημένους δημοκρατικούς θεσμούς, καθώς και αυταρχικά ή ιδιαίτερα συγκεντρωτικά καθεστώτα, παρουσιάζουν συχνότερα υψηλότερα επίπεδα κοινωνικής και πολιτικής βίας. (Fox & Hoelscher, 2012:432).

Τέλος, η έλλειψη εκπαίδευσης και ενημέρωσης συνδέεται άμεσα με τη διατήρηση και αναπαραγωγή βίαιων συμπεριφορών σε κοινωνικό επίπεδο. Η απουσία εκπαιδευτικών προγραμμάτων που προάγουν την ειρηνική επίλυση συγκρούσεων, την ενσυναίσθηση και την ανεκτικότητα αποτελεί σημαντικό παράγοντα που ενισχύει τη διαιώνιση τέτοιων φαινομένων. Ως εκ τούτου, οι σύγχρονες κοινωνίες καλούνται να αναγνωρίσουν τη σημασία της εκπαιδευτικής παρέμβασης και να

προσανατολίστουν προς την ανάπτυξη ολοκληρωμένων προγραμμάτων πρόληψης και ευαισθητοποίησης.

3.3 Η προσέγγιση της βίας και της καταστροφικότητας στο έργο των φιλοσόφων και ψυχαναλυτών

Η βία και η καταστροφικότητα αποτελούν κεντρικά ζητήματα τόσο στη φιλοσοφική όσο και στην ψυχαναλυτική σκέψη, με πλήθος στοχαστών να αναλύουν τις ρίζες, τις εκφάνσεις και τις κοινωνικές τους συνέπειες. Από την αρχαιότητα έως τη σύγχρονη εποχή, φιλόσοφοι και ψυχαναλυτές έχουν επιχειρήσει να ερμηνεύσουν την ανθρώπινη φύση σε σχέση με την τάση προς τη βία και την καταστροφή, είτε ως κοινωνικό φαινόμενο είτε ως εσωτερική παρόρμηση και ψυχική διεργασία. Η διερεύνηση των αιτίων και των συνεπειών της βίας, καθώς και η ανάλυση των καταστροφικών ενστίκτων, αποτέλεσε αντικείμενο προβληματισμού για στοχαστές όπως οι Sigmund Freud, Friedrich Nietzsche, Arthur Schopenhauer και Erich Fromm, μεταξύ άλλων. Η κατανόηση της βίας και της καταστροφικότητας μέσα από φιλοσοφικές και ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις προσφέρει βαθύτερη επίγνωση των ανθρώπινων κινήτρων και συμπεριφορών, συμβάλλοντας έτσι στη διαμόρφωση πιο αποτελεσματικών θεωρητικών και πρακτικών προσεγγίσεων για την ερμηνεία και την αντιμετώπιση των φαινομένων αυτών.

3.3.1 Φιλοσοφικές Προσεγγίσεις της Βίας

Αρχικά, αναφορικά με τη φιλοσοφική προσέγγιση του φαινομένου της βίας, αξίζει να αναφερθεί η θέση του Friedrich Nietzsche, η οποία αποτελεί ένα από τα κεντρικά ζητήματα της σκέψης του. Για τον Nietzsche, η βία, ως έννοια που εμπεριέχει τη δύναμη, τη σκληρότητα, τη σύγκρουση, την πάλη και τον πόλεμο, συνιστά θεμελιώδη αρχή της πραγματικότητας, καθορίζοντας πολλαπλά επίπεδα της ανθρώπινης και κοινωνικής ύπαρξης (Pieniążek, 2019:13). Στο έργο του *Beyond Good and Evil* (1886), η κατανόηση της βίας από τον Nietzsche στηρίζεται στη φιλοσοφική θέση ότι αυτή αποτελεί ανθρωπογενή αρχή της ιστορικής εξέλιξης. Υπό αυτή την οπτική, η ανάπτυξη της ανθρώπινης συνείδησης συνδέεται στενά με τη

λειτουργία και την παρουσία της βίας στην ανθρώπινη πορεία. Η βία, σύμφωνα με τον Nietzsche, σχετίζεται άμεσα με τη «θέληση για δύναμη» (Horstmann & Norman, 2001:10), μια θεμελιώδη έννοια στη φιλοσοφία του, η οποία εκφράζει την ικανότητα του ατόμου να επιβάλλει τη βούλησή του και να μετασχηματίζει την πραγματικότητα.

Ο Arthur Schopenhauer, αντιμετωπίζει τη βία και την καταστροφή ως αναπόφευκτες συνέπειες της «θέλησης για ζωή». Ο ίδιος εικάζει ότι ο κόσμος από μόνος του είναι «θέληση» για ζωή, για αυτοσυντήρηση, δύναμη και επέκταση. Μέσα από αυτή την οπτική, οι συγκρούσεις, ο πόνος και οι βίαιες συμπεριφορές δεν αποτελούν τυχαία φαινόμενα, αλλά εγγενή χαρακτηριστικά της ανθρώπινης ύπαρξης, καθώς απορρέουν από την αδιάκοπη και ανικανοποίητη φύση της βούλησης. (Carroll, 2022:232). Στο έργο του «The World as Will and Representation» (1819), ο Schopenhauer υποστηρίζει ότι η ανθρώπινη ύπαρξη είναι καθορισμένη από την άσκοπη και ατελείωτη προσπάθεια, τυφλή παρόρμηση χωρίς γνώση, άνομη και απολύτως ελεύθερη (Wicks, 2024), η οποία οδηγεί σε πόνο, βία και καταστροφή. Ο Schopenhauer θεωρεί ότι η βία είναι μια έκφραση της αέναης πάλης του ανθρώπου για επιβίωση, με βαθιά και πολλά βάσανα, η οποία δεν μπορεί ποτέ να ικανοποιηθεί πλήρως. Η καταστροφή, για τον Schopenhauer, είναι μέρος της ανθρώπινης μοίρας και συνδέεται με την εσωτερική μας επιθυμία να υπερνικήσουμε την ένταση της ύπαρξης. Η μοναδική λύση στην καταστροφή και τη βία είναι, σύμφωνα με αυτόν, η απόσυρση από τη θέληση και η αναζήτηση πνευματικής σωτηρίας μέσω της τέχνης, η οποία μας προσφέρει πολύτιμους τρόπους να βλέπουμε τη ζωή εμπλουτίζοντας και εμβαθύνοντας την κατανόηση του κόσμου (Vandenabeele, 2008:207).

Τέλος, ο Erich Fromm, ψυχαναλυτής και κοινωνιολόγος, συνδύασε τις ψυχαναλυτικές του γνώσεις με τις κοινωνικές του αναλύσεις. Στο έργο του «The Art of Loving» (1956), ο Fromm αναλύει τη βία ως έκφραση του ατόμου που δεν έχει αναπτύξει την ικανότητα για αγάπη, συντροφικότητα και αλληλεγγύη. Στο έργο του «The Fear of Freedom» (1941), ο Fromm συζητά την κοινωνική πτυχή της βίας, υποστηρίζοντας ότι οι μαζικές κοινωνίες, οι οποίες αναπαράγουν την αποξένωση και την κοινωνική πίεση, οδηγούν τα άτομα στην ανάπτυξη καταστροφικών και αυτοκαταστροφικών ενστίκτων (Thompson, 2024). Επιπλέον, στο έργο του «Anatomy of Human Destructiveness» (1973), ο Fromm υπογραμμίζει ότι η καταστροφή δεν είναι απλώς αποτέλεσμα εσωτερικής επιθυμίας ή αναγκαιότητας,

αλλά και κοινωνικής συνθήκης, ενώ, τέλος, διαχωρίζει τη βία σε δύο κύριες κατηγορίες, την «αναγκαστική» βία, η οποία προκύπτει από την ανάγκη για επιβίωση και την «καταστροφική» βία, η οποία είναι αποτέλεσμα της κοινωνικής αποξένωσης και της απώλειας της αίσθησης του σκοπού στη ζωή ενός ανθρώπου. (Amis, 1974:514).

3.3.2 Ψυχαναλυτικές Προσεγγίσεις της Βίας

Αποτελεί καίριας σημασίας ζήτημα για την ψυχαναλυτική προσέγγιση της βίας, η ανάλυση των προβληματισμών του Sigmund Freud για τη βία και τον πόλεμο, όπως περιγράφονται στα έργα του «Thoughts for the Time of War and Death» (1915) και «Why War?» (1932)(Cuéllar, 2022). Το στοχαστικό θέμα που μελετά ο Freud σκιαγραφεί μια κοινωνικοψυχολογική θεώρηση της βίας και του πολέμου. Το βάρβαρο πάθος για καταστροφή και σκληρότητα παραμένουν στοιχεία της ανθρώπινης φύσης, που περιμένουν την ευκαιρία να ελευθερωθούν. Η αξιοσημείωτη παρατήρηση του Freud σχετικά με τη σχέση του κράτους με το άτομο είναι ότι το κράτος δεν απαγορεύει την άσκηση της επιθετικότητας επειδή επιδιώκει την εξάλειψή της, αλλά επειδή επιδιώκει να τη μονοπωλήσει για δικούς του σκοπούς, όπως για παράδειγμα στη διεξαγωγή πολέμου (Bell, 2022:676). Στο πλαίσιο αυτό, στο έργο του Freud αναδεικνύεται η έννοια της έμφυτης ανθρώπινης τάσης προς την επιθετικότητα και την αυτοκαταστροφή, η οποία αποτελεί θεμελιώδη διάσταση της ψυχικής ζωής και της ανθρώπινης συμπεριφοράς.

Η Melanie Klein ανέλυσε επίσης, την καταστροφικότητα μέσα από τη σχέση του βρέφους με τη μητέρα, υποστηρίζοντας ότι οι πρώιμες εμπειρίες του ανθρώπου από τη βρεφική ηλικία μπορούν να διαμορφώσουν τάσεις επιθετικότητας και καταστροφικότητας στη μετέπειτα ζωή του. Η Klein υποστηρίζει ότι το μίσος, η απληστία και ο φθόνος εκδηλώνονται μέσα από άμυνα και ανησυχίες και καθοδηγούνται από την ανάγκη του ατόμου για αναγνώριση (McIvor, 2016).

Τη θέση του σχετικά με την καταστροφική προδιάθεση του ατόμου διατύπωσε και ο Roger Money-Kyrle (1934), σύμφωνα με την οποία οι επιθετικές παρορμήσεις ενυπάρχουν στο άτομο σε λανθάνουσα μορφή. Όταν οι παρορμήσεις αυτές

στρέφονται προς τον εαυτό, ενδέχεται να οδηγήσουν σε καταθλιπτικές εκδηλώσεις και εσωτερικευμένη ψυχική δυσφορία. Αντίθετα, όταν προβάλλονται προς τα έξω, μπορούν να εκφραστούν υπό τη μορφή παρανοϊκής καχυποψίας και να καταλήξουν σε επιθετική ή βίαιη συμπεριφορά προς τους άλλους. (Bell, 2022:680).

Κεφάλαιο 4^ο

4.1 Η βία μέσα από παραδείγματα οπτικών Τεχνών

Η βία, ως ανθρώπινο φαινόμενο και ψυχολογική κατάσταση, έχει απασχολήσει τις οπτικές τέχνες σε διάφορες ιστορικές περιόδους και καλλιτεχνικά κινήματα. Από την αρχαιότητα μέχρι τη σύγχρονη εποχή, οι καλλιτέχνες έχουν χρησιμοποιήσει τη ζωγραφική για να εκφράσουν την ωμότητα της βίας, να την αναλύσουν ψυχολογικά ή να την κριτικάρουν κοινωνικά. Στην παρακάτω ανάλυση, εξετάζονται συγκεκριμένα παραδείγματα ζωγραφικών έργων, που πραγματεύονται τη βία και καταγράφονται οι ερμηνείες τους μέσω της τέχνης.

4.1.1 Η βία μέσα από τη Ζωγραφική

Η «Guernica» του Pablo Picasso (εικ. 1) αποτελεί ίσως το πιο διάσημο έργο τέχνης που αποτυπώνει τη φρίκη του πολέμου και τη βία σε μια σύγχρονη ιστορική συγκυρία. Δημιουργημένο ως αντίδραση στον βομβαρδισμό της πόλης Γκερνίκα από τις ναζιστικές δυνάμεις κατά τη διάρκεια του Ισπανικού Εμφυλίου Πολέμου, το έργο απεικονίζει την καταστροφή και τον πόνο, που προκλήθηκαν από την αεροπορική επιδρομή (Ortiz-Echagüe, 2022). Η απογυμνωμένη, παραμορφωμένη ανθρώπινη μορφή, οι στρατιώτες, τα ζώα και οι εικόνες καταστροφής εκφράζουν τον τρόμο και τη βία του πολέμου. Η Guernica υπερβαίνει την άμεση ιστορική αναφορά και γίνεται ένας παγκόσμιος συμβολισμός της καταστροφής και του παραλόγου της βίας στον πόλεμο, ενώ παράλληλα παραπέμπει άμεσα σε πολιτικές του πλούτου, του οικονομικού ελέγχου, της ανισότητας, του κεφαλαίου και της εργασίας (Corbin, 1999:8).



Εικόνα1 Guernica, PabloPicasso. Πηγή: <https://el.wikipedia.org/w/index.php?curid=64741>

Ο Francisco de Goya, μέσα από τα έργα του της σειράς «The Disasters of the war» και «Black Paintings» (εικ. 2 και 3), δημιουργεί εικόνες ισχύος. Οι πίνακες αυτοί απεικονίζουν τις φρικαλεότητες και τα βασανιστήρια που διαπράχθηκαν κατά τη διάρκεια των πολέμων και της πολιτικής αναταραχής στην Ισπανία. Η τρέλα και η φρίκη του πολέμου οδήγησαν τον Francisco Goya σε βαθιά ψυχολογική και καλλιτεχνική εσωστρέφεια, αποτυπώνοντας στα έργα του τις πιο σκοτεινές πτυχές της ανθρώπινης εμπειρίας. (Jones, 2015). Το στίλ του Goya εμφανίζεται ιδιαίτερα σκοτεινό και εκφραστικό, αναδεικνύοντας την ψυχολογική διάσταση της βίας. Η χρήση του σκούρου χρώματος, των παραμορφωμένων μορφών και της έντονης αντίθεσης ενισχύει την αίσθηση του τρόμου και της απελπισίας, που συνδέεται με τη βία. Οι σκηνές που απεικονίζονται σε αυτούς τους πίνακες αντανακλούν την αγωνία και τη διαστρεβλωμένη πραγματικότητα, που επιφέρει ο πόλεμος και η καταπίεση. Οι μορφές του Goya αντιστέκονται στην πλήρη καταστροφή και στη βίαιη οικειοποίηση της ζωής τους (Aguilera-Mellado, 2019:513).



Εικόνα2 By Francisco Goya - Museo del Prado, Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=25077442>



Εικόνα3 By Francisco Goya - [1], Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=4221233>

Μέσα από πιο σύγχρονα παραδείγματα, οι ζωηρές εκδηλώσεις της υπερβολικής και συντριπτικής βίας εξακολουθούν να ελκύουν το θεατή. Ο William Orpen μέσα από το έργο του «Village, Evening» (1917), απεικονίζει τη μάχη δημιουργώντας δραματικές εικόνες της κολασμένης καταστροφής (εικ. 4).



Εικόνα4 By William Orpen . Πηγή: <http://media.iwm.org.uk/iwm/mediaLib/190/media-190329/large.jpg>This photograph Art.IWM ART 2977 comes from the collections of the Imperial War Museums., Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=309337>
87

Ο εικαστικός Jia Aili χαρακτηρίζει τον πίνακα «Blue Skies from Pain» (2023) ως ένα τραγούδι για την έρημο του πολέμου, της τρέλας και της απώλειας (Pierce, 2024) (εικ. 5).



Εικόνα5 Blue Skies From Pain, Jia Aili.

Πηγή: <https://www.artsy.net/artwork/jia-aili-blue-skies-from-pain>

4.1.2 Η βία μέσα από τη Φωτογραφία

Η φωτογραφία, ως μέσο οπτικής έκφρασης, έχει διαδραματίσει ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο στην καταγραφή, την αποτύπωση και την ερμηνεία της βίας στην ανθρώπινη ιστορία. Μέσα από τη φωτογραφική απεικόνιση, η βία δεν παρουσιάζεται μόνο ως μεμονωμένο γεγονός ή ως εικόνα ωμότητας, αλλά αναδεικνύεται και ως ένα σύνθετο κοινωνικό, πολιτικό και ψυχολογικό φαινόμενο που χρήζει κριτικής προσέγγισης και ανάλυσης.

Η φωτογραφία διαθέτει την ικανότητα να διατηρεί την αμεσότητα της πραγματικότητας, λειτουργώντας ως οπτική μαρτυρία που συχνά καθιστά τον θεατή κοινωνό της βίας και των συνεπειών της. Μέσα από αυτή τη διαδικασία, η βία δεν παραμένει αφηρημένη έννοια, αλλά αποκτά συγκεκριμένη, απτή διάσταση που ενδέχεται να προκαλεί προβληματισμό και συναισθηματική αντίδραση. Ακολουθούν ενδεικτικά παραδείγματα φωτογραφικών έργων που έχουν αποτυπώσει μορφές βίας, προσφέροντας παράλληλα πολύτιμη ερμηνευτική οπτική για τις κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες των εποχών στις οποίες δημιουργήθηκαν.

Μία από τις πιο διάσημες φωτογραφίες που απεικονίζει τη βία στον πόλεμο είναι η εικόνα του Eddie Adams «The Execution of a Viet Cong Prisoner» (1968) (εικ. 6), η οποία τραβήχτηκε κατά τη διάρκεια του πολέμου του Βιετνάμ. Στην φωτογραφία, ο στρατηγός Nguyễn Ngọc Loan εκτελεί εν ψυχρώ έναν αιχμάλωτο Βιετκόνγκ, τον οποίο έχει συλλάβει. Η φωτογραφία αποτελεί σύμβολο της φρίκης του πολέμου και της βάνανυσης συμπεριφοράς των στρατιωτών. Μέσα από τη δύναμη της οπτικής καταγραφής, η βία παρουσιάζεται ως άμεση και ανεπεξέργαστη πραγματικότητα, η οποία συχνά δεν επιτρέπει στον θεατή να διατηρήσει συναισθηματική απόσταση.³ Η φωτογραφία του Adams αναδεικνύει με δραματικό τρόπο την αμεσότητα και τη βιαιότητα του πολέμου, καθιστώντας αδύνατη την αποφυγή του συναισθηματικού και ηθικού σοκ από την πλευρά του θεατή.



Εικόνα 6 Ο Nguyen Ngoc Loan, ο αρχηγός της εθνικής αστυνομίας του Νοτίου Βιετνάμ, εκτέλεσε έναν μαχητή των Βιετκόνγκ, τον Nguyen Van Lem, στη Σαϊγκόν την 1η Φεβρουαρίου 1968. Πίστωση... Πηγή:

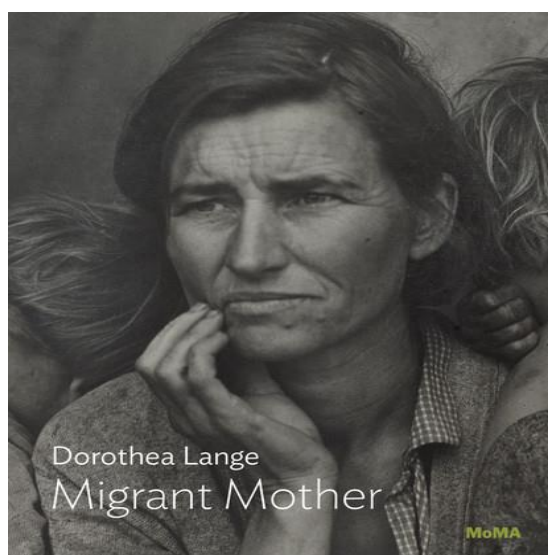
https://www.reddit.com/r/VietNam/comments/1qsqqfr/1968_feb_1_the_execution_of_viet_cong_officer/?tl=el#lightbox

Η συγκεκριμένη φωτογραφία αναδεικνύει την απανθρωποποίηση που συνδέεται με τη βία, καθώς αποτυπώνει την αίσθηση ότι η ανθρώπινη ζωή μπορεί να χάνεται με τρόπο σχεδόν απρόσωπο και καθημερινό. Μέσα από αυτή την οπτική, η βία

³<https://www.nytimes.com/2018/02/01/world/asia/vietnam-execution-photo.html>

παρουσιάζεται όχι μόνο ως μεμονωμένο γεγονός, αλλά ως μια διαδικασία που αποδομεί την ανθρώπινη αξία και υποκειμενικότητα. Σύμφωνα με το BBC News (2018), η εικόνα αυτή αναπαράχθηκε ευρέως σε διεθνή μέσα ενημέρωσης και πολιτικό λόγο, γεγονός που συνέβαλε στη διαμόρφωσή της ως παγκόσμιου συμβόλου της βαρβαρότητας και της αταξίας του πολέμου. Μέσα από αυτή τη διάχυση, η φωτογραφία κατέστη σημείο αναφοράς για τον τρόπο με τον οποίο τα μέσα ενημέρωσης συμβάλλουν στη διαμόρφωση της συλλογικής μνήμης της βίας.⁴

Η φωτογραφία της Dorothea Lange με τίτλο «Migrant Mother» (1936), αν και δεν αναφέρεται άμεσα στη βία, αποτυπώνει την κοινωνική και ψυχολογική βία που συνδέεται με τη φτώχεια και την εξαθλίωση κατά τη διάρκεια της Μεγάλης Ύφεσης



Εικόνα7 Dorothea Lange Migrant Mother. Nipomo, California. March 1936 Πηγή: <https://www.moma.org/collection/works/50989#:~:text=Dorothea%20Lange.%20Migrant%20Mother%2C%20Nipomo%2C%20California.%20March%201936>

στις Ηνωμένες Πολιτείες. Η φωτογραφία (εικ. 7), δείχνει μία μητέρα με τα παιδιά της να κοιτάζουν απελπισμένα μπροστά στην αβεβαιότητα του μέλλοντος (Pruit, 2020). Αν και δεν υπάρχει εμφανής άσκηση βίας, η αποτύπωση της δυστυχίας και της ψυχικής οδύνης καταγράφει την καταπίεση των φτωχών και την έλλειψη ελπίδας για μια καλύτερη ζωή. Η φωτογραφία της Lange αποτελεί λοιπόν σύμβολο της κοινωνικής βίας και της εκμετάλλευσης των αδυνάτων και των ευάλωτων κοινωνικών ομάδων. Παράλληλα, αναδεικνύει τη δυνατότητα της φωτογραφίας να

καταγράφει όχι μόνο τη σωματική διάσταση της βίας, αλλά και τις βαθύτερες συναισθηματικές και ψυχολογικές της επιπτώσεις. Μέσα από το έργο της, καθίσταται σαφές ότι η βία μπορεί να εκδηλώνεται και με έμμεσους τρόπους, επηρεάζοντας καθοριστικά την ανθρώπινη αξιοπρέπεια, την ψυχική κατάσταση και τις συνθήκες

⁴<https://www.bbc.com/news/world-us-canada-42864421>

διαβίωσης των ατόμων. Η φωτογραφία αυτή κατέληξε να εγείρει έντονη προβληματική σχετικά με τις κοινωνικές ανισότητες και τον ρόλο του κράτους στην προστασία των πολιτών.

Τη σφαγή στα στρατόπεδα Σάτρα και Σατίλα στο Λίβανο, απαθανάτισαν με το φακό τους πλήθος φωτογράφοι. Οι εικόνες αυτές αποτελούν ένα ακόμη συγκλονιστικό παράδειγμα φωτογραφίας, που αναδεικνύει τη φρίκη της βίας στον πόλεμο. Η εικόνα του Michael Philippot (1982) (εικ.8), η οποία τραβήχτηκε μετά την επίθεση από τις Χριστιανικές Φάλαγγες στον καταυλισμό προσφύγων, απεικονίζει τα θύματα της σφαγής την αμέσως επόμενη στιγμή της καταστροφής (Aude, 2008). Η φωτογραφία αυτή, όπως και πολλές άλλες της ίδιας περιόδου, αποκαλύπτει τη δύναμη της φωτογραφίας ως καταγραφέα ιστορικών γεγονότων και ταυτόχρονα ως εργαλείο κοινωνικής καταγγελίας.



Εικόνα8 The Israeli army, positioned around the two camps, did not react. Corpses of refugees lie on the ground. (Photo by Michel Philippot/Sygma via Getty Images) Πηγή: <https://mondoweiss.net/2020/09/the-38th-anniversary-sabra-and-shatila-massacre-a-scar-that-wont-heal/>

Η εικόνα αυτή δεν είναι μόνο μια αποτύπωση του φυσικού θανάτου, αλλά και ένα σχόλιο για την κοινωνική αδικία, την πολιτική βία και τις εθνοκαθαρτικές πράξεις. Η φωτογραφία αποτέλεσε αντικείμενο διεθνούς κατακραυγής και ώθησε σε πολιτική και ανθρωπιστική αντίδραση κατά των επιθέσεων.

Μια ακόμα φωτογράφος-ακτιβίστρια, η Taslima Akhter, κάλυψε την καταστροφή του εργοστασίου Rana Plaza στην πόλη Savar του Bangladesh τον Απρίλιο του 2013 και τις συνέπειές της, αποτυπώνοντας σε μια εικόνα τη θλίψη μιας ολόκληρης χώρας. Ο Shahidul Alam, φωτογράφος και ιδρυτής του ινστιτούτου φωτογραφίας Patshala στη νότια Ασία, χαρακτήρισε, όπως γράφει η εφημερίδα Time, τη φωτογραφία ως «μια αγκαλιά στο θάνατο που θα μας βασανίζει στα όνειρά μας». Συγκεκριμένα, η φωτογραφία με τίτλο «The Final Embrace» (2013), δείχνει δύο νεκρούς στα ερείπια του κτιρίου που κατέρρευσε (Holert, 2019). Το αγκαλιασμένο ζευγάρι στον απόηχο της κατάρρευσης είναι μια μαρτυρία της σκληρής ιστορίας των εργατών, που σκοτώθηκαν. Εν κατακλείδι, λοιπόν, η φωτογραφία, με την άμεση και εντυπωσιακή της ικανότητα να καταγράφει τη στιγμή, προσφέρει έναν ιδιαίτερο τρόπο να αντιληφθούμε και να κατανοήσουμε τη βία σε όλες τις μορφές της. Από τη φυσική βία στον πόλεμο και



Εικόνα 9 25 Απριλίου 2013. Δύο θύματα ανάμεσα στα ερείπια της κατάρρευσης κτιρίου εργοστασίου ενδυμάτων στο Savar, κοντά στη Ντάκα, στο Μπαγκλαντές. Taslima Akhter

Πηγή: <https://eu.usatoday.com/picture-gallery/news/2013/05/08/powerful-photography-from-the-collapsed-building-in-bangladesh/2144577/>

τη σφαγή, έως την κοινωνική και ψυχολογική βία που προκαλούν οι καταπιεστικές συνθήκες, η φωτογραφία δημιουργεί μια ανεπανάληπτη συναισθηματική σύνδεση με τον θεατή, κάνοντάς τον να βιώσει την ένταση, τον πόνο και την αδικία με έναν βαθύτερο τρόπο. Μέσω της φωτογραφίας, η βία δεν είναι απλώς ένα γεγονός, αλλά μια μόνιμη πληγή στην ανθρώπινη ψυχή και κοινωνία.

4.2 Η βία στις Παραστασιακές Τέχνες

Η βία στις παραστασιακές τέχνες, όπως ο χορός, το θέατρο και οι performances, αποτελεί ένα ιδιαίτερα σύνθετο και πολυεπίπεδο φαινόμενο που έχει

απασχολήσει εκτενώς τη θεωρία της τέχνης και την καλλιτεχνική πρακτική. Οι δημιουργοί αξιοποιούν τη βία όχι μόνο ως αναπαράσταση φυσικής σύγκρουσης, αλλά και ως μέσο διερεύνησης βαθύτερων ψυχολογικών, κοινωνικών και υπαρξιακών καταστάσεων. Έτσι, η βία μπορεί να λειτουργεί ως καλλιτεχνικό εργαλείο που αναδεικνύει σχέσεις εξουσίας, τραύμα, καταπίεση ή εσωτερική σύγκρουση.

Στο πλαίσιο αυτό, η βία στις παραστασιακές τέχνες δεν αποδίδεται αποκλειστικά μέσω της δραματικής δράσης, αλλά εκφράζεται και μέσα από τη σωματική γλώσσα, την κίνηση, τη στάση του σώματος, τη φωνή, τη σιωπή και τον ρυθμό της σκηνικής παρουσίας. Ιδιαίτερη σημασία έχει επίσης η χρήση του χώρου και του χρόνου, καθώς και η σχέση εγγύτητας ή απόστασης μεταξύ ερμηνευτών και θεατών, στοιχεία που μπορούν να εντείνουν την αίσθηση έντασης και να ενισχύσουν τη συναισθηματική εμπλοκή του κοινού.

Παράλληλα, η αλληλεπίδραση με το κοινό σε σύγχρονες performance πρακτικές συχνά καταργεί τα όρια μεταξύ παρατηρητή και συμμετέχοντα, καθιστώντας τη βία όχι μόνο αντικείμενο θέασης αλλά και βιωματικής εμπειρίας. Με αυτόν τον τρόπο, οι παραστασιακές τέχνες μπορούν να λειτουργήσουν ως πεδίο κριτικού προβληματισμού για τη φύση της βίας και τη θέση της στη σύγχρονη κοινωνία.

4.2.1 Η βία στον Χορό

Η Pina Bausch, ηγετική φυσιογνωμία του σύγχρονου χορού, ενσωμάτωσε την έννοια της βίας στο έργο της μέσα από την έρευνα των ανθρώπινων σχέσεων και της ψυχολογικής πίεσης. Η Bausch, όπως και ο Brecht στο θέατρο, καταρρίπτει την ψευδαίσθηση του θεάτρου με τους χορευτές να ωθούνται στα όρια. Η βία εκδηλώνεται μέσω του σωματικού χορού, με τους χορευτές να εκφράζουν τις συναισθηματικές αντιφάσεις και τη βία των σχέσεων, την αποξένωση και την κατάθλιψη, επιδεικνύοντας την εξάντληση και τον πόνο τους αρκετά ανοιχτά επί σκηνής (Price, 1990:326). Οι κινήσεις των ερμηνευτών είναι έντονες, συχνά ανατρεπτικές και φορτισμένες με συναισθήματα αναστάτωσης και έντασης. Μέσα από τη σωματική έκφραση αναδεικνύεται η τραγικότητα της ανθρώπινης ύπαρξης, η οποία αποτυπώνεται μέσω μιας εκρηκτικής και συχνά ασυνήθιστης κινησιολογικής

παρουσίας. Η χρήση του σωματικού, «βίαιου» ή αποσπασματικού χορού στις παραστάσεις της Pina Bausch καταδεικνύει τη βία ως κοινωνικό φαινόμενο, αλλά και ως έκφραση εσωτερικής σύγκρουσης του ατόμου. Μέσα από αυτή την αισθητική προσέγγιση, η βία δεν παρουσιάζεται ως εξωτερικό γεγονός μόνο, αλλά ως ενσωματωμένη εμπειρία που εγγράφεται στο σώμα και στις ανθρώπινες σχέσεις.

Η «βία» του έργου δεν αναφέρεται απλώς σε εξωτερικές επιθέσεις, αλλά σε ψυχικές και συναισθηματικές βιαιότητες που εξυφαίνονται μέσα από τις σχέσεις των προσώπων, το αποκορύφωμα της οποίας είναι το εξωφρενικό αίσθημα της θλίψης και του πόνου. Συγκεκριμένα, η βία στο γυναικείο σώμα αποτελεί ένα από τα επαναλαμβανόμενα μοτίβα στο έργο της Pina Bausch. Στα δύο έργα της, το *Blaubart* (1977) και το *Café Muller* (1978), οι χορογραφίες βασίζονται στη βία που εκφράζεται μεταξύ του γυναικείου και ανδρικού σώματος. Το γυναικείο σώμα προσπαθεί να αποφύγει τον δολοφόνο/βιαστή σαν αντικείμενο που πετάγεται στον τοίχο ή πέφτει στο πάτωμα κάνοντας θόρυβο και προκαλώντας το αίσθημα μιας «γροθιάς στο στομάχι του θεατή».⁵

Ένα σύγχρονο παράδειγμα χορογραφίας που αποτυπώνει μια εικόνα σκληρής σωματικής σύγκρουσης είναι το «*Blood Show*» (2024) (εικ. 10), του Ocean Chillingsworth. Ο ίδιος εξηγεί, σε συνέντευξή του στο περιοδικό *Dance Art Journal*, πως η ιδιαιτερότητα αυτής της παράστασης είναι ότι οι χορευτές χρησιμοποιούν τα σώματά τους, με σκοπό να πείσουν ότι προσπαθούν να σκοτωθούν επαναφέροντας τη σκηνική βία πάλι και πάλι. Μέσα από την τεχνική μπορούν να προσομοιώσουν τη βία και να παρουσιάσουν αυτό που συμβαίνει στη σκηνή ως κάτι φρικτό και επικίνδυνο. Οι χορευτές δεν παλεύουν μόνο μεταξύ τους, αλλά και με εβδομήντα πέντε λίτρα αίμα, που «συμμετέχουν» στην παράσταση.⁶

⁵ <https://thefunambulist.net/editorials/topie-impitoyable-the-violence-on-the-female-body-in-pina-bauschs-work>

⁶ <https://danceartjournal.com/2024/10/16/tender-brutality-the-violent-dance-of-blood-show/>



Εικόνα10 The Blood Show, Ocean Chillingsworth

Πηγή: <https://danceartjournal.com/2024/10/16/tender-brutality-the-violent-dance-of-blood-show/>

4.2.2 Η Βία στο Θέατρο

Οι πράξεις βίας αποτελούν συνηθισμένα φαινόμενα στις τηλεοπτικές εκπομπές και στις ταινίες. Η βία, όμως, που μεταφέρεται στη θεατρική σκηνή είναι διαφορετικής ποιότητας και σκοπού συγκριτικά με αυτήν, που παρουσιάζεται στην τηλεόραση και τον κινηματογράφο. Στα σύγχρονα έργα η βία αντιμετωπίζεται ως μια μορφή ψυχαγωγίας, σε αντίθεση με τις αρχαίες ελληνικές τραγωδίες, στις οποίες θεραπεύει και εκπαιδεύει το κοινό, δηλώνει ο σκηνοθέτης και συγγραφέας Bryan Doerries, όπως αναφέρει ο Jonathan Mandell στο How I Round Theatre Commons (2015).

Αρκετά θεατρικά έργα αξιοποιούν την έκρηξη της βίας ως δομικό στοιχείο της πλοκής, προκαλώντας συχνά στον θεατή συναισθήματα δυσφορίας και έντασης. Η επιλογή αυτών των δραματουργικών μέσων μπορεί να ενισχύσει τη συναισθηματική διέγερση του κοινού, να προκαλέσει ισχυρό σοκ ή ακόμη και να διαταράξει την ψυχική του ισορροπία, λειτουργώντας ως έντονο βιωματικό ερέθισμα. Παράλληλα, η σκηνική αναπαράσταση της βίας δεν αποσκοπεί μόνο στην πρόκληση αντίδρασης, αλλά και στην ενεργοποίηση του στοχασμού του θεατή σχετικά με τη δική του σχέση με τη βία, είτε ως παρατηρητή είτε ως μέλους μιας ευρύτερης κοινωνικής

πραγματικότητας. Με αυτόν τον τρόπο, το θέατρο μετατρέπεται σε χώρο κριτικού προβληματισμού και αναστοχασμού γύρω από τα όρια, τις αιτίες και τις συνέπειες της βίας.

Ας δώσουμε δύο παραδείγματα μεταφοράς της σκηνικής βίας. Αρχικά, το έργο «Gloria» του Branden Jacobs-Jenkins, το οποίο ανέβηκε το 2015 στο Vineyard Theater της Νέας Υόρκης (εικ. 11), ασχολείται με σκοτεινά και τραυματικά γεγονότα, επεξεργάζεται το τραύμα, τη διαφθορά και την εκμετάλλευση της κοινωνίας. Ο ανταγωνισμός των χαρακτήρων οδηγεί στον παραλογισμό τους καταλήγοντας σε μαζικούς πυροβολισμούς επί σκηνής. Οι χαρακτήρες του έργου είναι εργαζόμενοι γραφείου, «δυστυχισμένοι και άθλιοι» (Mandell, 2015). Το έργο προκαλεί ανησυχητικές ερωτήσεις, προβάλλοντας την εμπορευματοποίηση των ψυχικών μας τραυμάτων, ενώ η χρήση βίας αυτή καθαντή δεν είναι κάτι που απασχολεί τον συγγραφέα. Η στάση του καθενός μας απέναντι στη βία, η οπτική του θεατή και η σύνδεσή του με δικά του περιστατικά θλίψης είναι, τελικά, το ζητούμενο του συγγραφέα, προβληματισμοί, σχετικά με την πολύπλοκη σχέση μας με τη βία, οι οποίοι ζητούν απάντηση.

Την ωμότητα με την ομορφιά συνδυάζει με μαεστρία το έργο του Rajiv Joseph «Guards at the Taj» (εικ. 12), όπου δύο αυτοκρατορικοί φρουροί στο Taj Mahal αναγκάζονται από τον αυτοκράτορα να κόψουν τα χέρια 20.000 τεχνιτών, για να παραμείνει το μνημείο η ομορφότερη κατασκευή όλων των εποχών.



Εικόνα 11 Gloria, Branden Jacobs-Jenkins. Πηγή: <https://www.latimes.com/entertainment/arts/theater/reviews/la-et-cm-gloria-review-20180919-story.html>

Η δεύτερη πράξη του έργου λοιπόν, ξεκινά με μια λίμνη αίματος, με τη διαφορά ότι εδώ η βία παρουσιάζεται σε τόσο υπερβολικό βαθμό, ώστε αγγίζει τα όρια του σουρεαλισμού και μιας «καρτουνίστικης» απόδοσης (Mandell, 2015). Στόχος μέσα από τις βάνουσες και σκοτεινές εικόνες είναι να συνδυαστεί η βαρβαρότητα με την ομορφιά.



Εικόνα12 Guards at the Taj. Πηγή: <https://www.geffenplayhouse.org/shows/guards-at-the-taj/#>

4.2.3 Η Βία στις Performances

Η Marina Abramović αποτελεί μία από τις σημαντικότερες εκπροσώπους της σύγχρονης performance art, με το έργο της να εστιάζει συχνά στα όρια του σώματος, της αντοχής και της σχέσης μεταξύ καλλιτέχνη και κοινού. Το έργο της “*Rhythm 0*” (1974) συγκαταλέγεται ανάμεσα στις πιο εμβληματικές performances της και συνιστά καθοριστικό παράδειγμα διερεύνησης της βίας ως ανθρώπινης δυνατότητας και κοινωνικής συμπεριφοράς.(εικ. 13) Στο συγκεκριμένο έργο, η Abramović παραχώρησε κατά τη διάρκεια αυτής της performance, πλήρη έλεγχο της δράσης της στο κοινό, επιτρέποντας στους θεατές να χρησιμοποιήσουν 72 αντικείμενα πάνω στο σώμα της, από αθώα έως δυνητικά επικίνδυνα, όπως όπλα και μαχαίρια. Το ουσιαστικότερο θέμα που μελετάται είναι η αντοχή του ανθρώπινου σώματος στον πόνο, η ανοχή στη βία καθώς και η σύνδεση του κοινού με τον καλλιτέχνη (Cabe, 2021:2), ενώ ταυτόχρονα η συνθήκη της εν λόγω performance παρουσιάζει με ιδιαίτερη ένταση τη λεπτή γραμμή μεταξύ συμμετοχής, ευθύνης και επιθετικότητας, αποκαλύπτοντας πώς η βία μπορεί να ενεργοποιηθεί μέσα σε ένα πλαίσιο απουσίας κοινωνικών περιορισμών.



Εικόνα 13 Rhythm 0, Marina Abramovic (1974). Πηγή: https://www.reddit.com/r/Damnthatsinteresting/comments/u0xqqa/in_1974_artist_marina_abramovic_performed_rhythm/?rdt=53610

Πράγματι, η performance αυτή προκάλεσε την εκδήλωση σωματικής και ψυχολογικής βίας, καθώς οι θεατές χρησιμοποίησαν τα αντικείμενα για να την ακρωτηριάσουν ή να την κακοποιήσουν. Η Abramovic δοκιμάζει με τον τρόπο αυτό, τα όρια του σωματικού και ψυχικού πόνου και προβληματίζεται αναφορικά με την εξουσία, την οποία αποκτά ο ισχυρός, εκδηλώνοντας μια συνεχή απειλή βίας προς το θύμα, που διαρκώς υπομένει. Μέσα από αυτή την πρακτική, η Abramovic εξετάζει τη σχέση εξουσίας, κακοποίησης και παθητικότητας, αλλά και τον ρόλο της τέχνης στο να αποκαλύψει τις σκοτεινές πτυχές του ανθρώπινου ψυχισμού. Η χρήση της σωματικής βίας στην performance ήταν μια μέθοδος για να αναδείξει τις δυνατότητες της τέχνης να προκαλέσει την κοινωνία να σκεφτεί τις δυναμικές εξουσίας, κακοποίησης και αντίδρασης (Hessel, 2023).

Εν κατακλείδι, η βία στις παραστασιακές τέχνες δεν είναι απλώς μια αναπαράσταση του φυσικού ή κοινωνικού πόνου, αλλά μια αμφισβήτηση των

ψυχικών, σωματικών και κοινωνικών ορίων. Μέσα από το χορό, το θέατρο και τις performances, οι καλλιτέχνες προβάλλουν τη βία ως μέσο αυτογνωσίας, πολιτικής και κοινωνικής κριτικής, ενώ συγχρόνως αναδεικνύουν τις ψυχολογικές διαστάσεις και τις συνέπειες της βίας στον άνθρωπο. Οι παραστασιακές τέχνες δεν περιορίζονται στην αναπαράσταση της βίας, αλλά προσφέρουν έναν καθρέφτη στον θεατή για την αναγνώριση των δικών του εσωτερικών συγκρούσεων και της κοινωνικής του πραγματικότητας.

Κεφάλαιο 5°

5.1 Η ιστορική διαδρομή του Θεάτρου

Η ιστορική εξέλιξη του θεάτρου αποτελεί μια διαρκή και πολυδιάστατη διαδικασία που εκτείνεται από τις αρχαίες κοινωνίες έως τη σύγχρονη εποχή. Ως πολιτισμικό και καλλιτεχνικό φαινόμενο, το θέατρο διαμορφώθηκε μέσα από μακρές ιστορικές διαδρομές, περνώντας από διαφορετικές φάσεις και μορφές, ενώ ταυτόχρονα αντανakλούσε τις εκάστοτε πολιτιστικές, πολιτικές και κοινωνικές μεταβολές.

Η ιστορία του θεάτρου ξεκινά στην αρχαία Ελλάδα, όπου συνδεόταν στενά με τη θρησκευτική λατρεία και την κοινωνική ζωή της πόλης-κράτους. Αφετηρία του θεωρείται η τελετουργική και μεταμφιεσμένη αναπαράσταση μύθων, μέσω της οποίας οι πρώιμες μορφές δραματικής έκφρασης αποκτούσαν συλλογικό και λατρευτικό χαρακτήρα. Οι πρώτες οργανωμένες θεατρικές εκδηλώσεις εντοπίζονται στον 6ο αιώνα π.Χ., στο πλαίσιο των διονυσιακών εορτών προς τιμήν του θεού Διόνυσος, και περιλάμβαναν χορικά άσματα και χορούς, τα οποία σταδιακά εξελίχθηκαν στη μορφή του δράματος.

Το δράμα αντιμετωπιζόταν ως μια μορφή «παιχνιδιού» με παιδευτικό και ψυχαγωγικό χαρακτήρα, καθώς μπορούσε να λειτουργήσει τόσο ως μέσο διασκέδασης όσο και ως εργαλείο ηθικής και κοινωνικής διαπαιδαγώγησης των πολιτών, όπως υποστηρίζεται και από τη σκέψη του Αριστοτέλη.

Ο Nietzsche αναφέρει πως *«το θέατρο ήταν στη ρίζα του μια διονυσιακή τελετουργία που τα λογοτεχνικά είδη της τραγωδίας και της κωμωδίας έκτοτε μόνο συσκοτίζουν»* (Wise,1998:1). Σε συνέχεια αυτής της διατύπωσης, ο Oliver Taplin στο έργο του *«Greek Tragedy in Action»* (2003), απορρίπτει την τελετουργική μορφή της αρχαίας τραγωδίας, καθώς ορισμένες συμβάσεις ή μοτίβα που ακολουθούνται υπηρετούν την ποικιλομορφία και όχι την επανάληψη. Όπως και οι ανθρώπινες δραστηριότητες δεν είναι τελετουργικές, καθώς δεν παραμένουν πάντα ίδιες και αναλλοίωτες, έτσι συμβαίνει και με την αναπαράσταση των θεατρικών γεγονότων στην τραγωδία (Taplin, 2003:119). Ο Αισχύλος, ο Σοφοκλής και ο Ευριπίδης

υπήρξαν οι τρεις μεγάλοι συγγραφείς που διαμόρφωσαν την τραγωδία, η οποία αποτέλεσε τη βάση του θεάτρου, ενώ ο πιο γνωστός εκπρόσωπος της κωμωδίας ήταν ο Αριστοφάνης, ο οποίος χρησιμοποίησε την πολιτική σάτιρα, προκειμένου να σχολιάσει τα κοινωνικά γεγονότα της εποχής του. Μέσα στο πέρασμα των αιώνων, η γοητεία και η δύναμη των αρχαίων ελληνικών έργων ενυπάρχει στο κείμενο και αποδίδεται είτε μέσα από εικόνες, είτε από ρητορική, είτε από τον ήχο ή τη δομή (Martin, 2007:36).

Από το θέατρο των ιδεών της κλασικής εποχής, στα ελληνιστικά χρόνια, η κυριαρχούσα μορφή του θεάτρου είναι αυτή της ψευδαίσθησης. *«Από το θέατρο του πολιτικού διαλόγου οδηγούμαστε στο θέατρο των εντυπώσεων, από το θέατρο της ψυχικής ανάτασης στο θέαμα της σκηνικής δράσης, από ένα θέατρο θρησκευτικό και μυσταγωγικό σε ένα θέατρο υποκριτών-ηθοποιών με ανάγκη για προσωπικό χώρο και αστικές συνήθειες»* (Κακουδάκη, Απέργη, 2008:18).

Η Ρωμαϊκή περίοδος υπήρξε σημαντική για την εξέλιξη του θεάτρου, με τους Ρωμαίους να ενσωματώνουν τις ελληνικές επιρροές, προσθέτοντας ταυτόχρονα και τις δικές τους καινοτομίες. Το θέατρο στη Ρώμη έχει εμπορικό χαρακτήρα και προσφέρει ένα δημόσιο θέαμα ψυχαγωγίας και μιμητικού θεάτρου. Θεατρικές παραστάσεις οργανώνονται σε μεγάλες αρένες, όπως το Κολοσσαίο. Το ρωμαϊκό θέατρο, ως δράμα, ξεκινά στα μέσα του τρίτου αιώνα π.Χ. με την ανάπτυξη της λογοτεχνίας στη Ρώμη (Boatwright, 1999:186).

Κατά την Αναγέννηση του ευρωπαϊκού δράματος, οι αναπαραστάσεις των Παθών γνωρίζουν μεγάλη απήχηση στο κοινό. Όπως αναφέρει η Φίσερ-Λίχτε στην Ιστορία Ευρωπαϊκού Δράματος και Θεάτρου, οι αναπαραστάσεις αυτές του θρησκευτικού θεάτρου αποτέλεσαν *«μια ιδιαίτερη μείζη στοιχείων εκκλησιαστικού και λαϊκού πολιτισμού»* (Fischer – Lichte, 2012:95).

5.2 Το Θέατρο ως Κοινωνικό Φαινόμενο

Το θέατρο ως κοινωνικό φαινόμενο έχει εξεταστεί εκτενώς από κοινωνιολόγους, φιλόσοφους και θεωρητικούς του θεάτρου, οι οποίοι υποστηρίζουν ότι αποτελεί μία μορφή επικοινωνίας και αλληλεπίδρασης με το κοινό, μέσω της

οποίας εκφράζονται και αναπαρίστανται οι κοινωνικές δομές, οι πολιτικές συνθήκες, αλλά και οι πολιτισμικές αξίες. Η κοινωνική διάσταση του θεάτρου δεν περιορίζεται μόνο στην τέχνη και την ψυχαγωγία, αλλά επεκτείνεται και στη δυνατότητα που έχει το θέατρο να επηρεάζει τη συλλογική συνείδηση και να διαμορφώνει την κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα.

Το θέατρο, ως κοινωνικό φαινόμενο, συμβάλλει στη διαμόρφωση συνειδήσεων και μπορεί να επηρεάσει ουσιαστικά τον τρόπο με τον οποίο τα άτομα αντιλαμβάνονται την κοινωνική πραγματικότητα. Παράλληλα, προσφέρει ένα πεδίο δυναμικής παρέμβασης και μετασχηματισμού, λειτουργώντας ως πλατφόρμα διερεύνησης ανθρώπινων σχέσεων, μηχανισμών πολιτικής εξουσίας και κοινωνικών ανισοτήτων.

Επιπλέον, το θέατρο λειτουργεί ως καθρέφτης της κοινωνίας, καθώς αντανακλά και αναδεικνύει τα προβλήματα, τις αντιφάσεις και τις προκλήσεις της εκάστοτε εποχής. Υπό αυτή την έννοια, μετατρέπεται σε ισχυρό εργαλείο κριτικής σκέψης και κοινωνικής ευαισθητοποίησης, ενισχύοντας τη δυνατότητα για προβληματισμό και αλλαγή. Μέσα από τη θεατρική πράξη διευκολύνεται ο δημόσιος διάλογος και ενθαρρύνονται διαδικασίες κοινωνικού αναστοχασμού και ενδεχόμενου μετασχηματισμού.

5.2.1 Το Θέατρο ως Κοινωνικό Μέσο Επικοινωνίας

Το θέατρο έχει τη δυνατότητα να καταγράψει και να αναπαραστήσει τις κοινωνικές συνθήκες και τις αξίες, που επικρατούν σε μια συγκεκριμένη χρονική περίοδο. Η κοινωνιολογία του θεάτρου υπογραμμίζει τη διαδραστική σχέση μεταξύ θεατή και παράστασης, ενώ το θέατρο είναι ένα σημαντικό μέσο που αναπαριστά την κοινωνία και επηρεάζει τη δημόσια γνώμη. Ο Ervin Goffman στο έργο του «The Presentation of Everyday Life» (1969), ασχολήθηκε με τη δραματουργική κοινωνιολογία του θεάτρου (Fraser, 2024). Το θέατρο παρέχει ένα πλαίσιο για την κατανόηση της ανθρώπινης συμπεριφοράς, καθώς η σκηνή μπορεί να λειτουργήσει ως καθρέφτης της κοινωνίας. Ο Goffman, χρησιμοποιεί θεατρικές έννοιες για να εξηγήσει τον κοινωνικό κόσμο, την ανθρώπινη καθημερινή συμπεριφορά και την

κοινωνική διαδραστικότητα, προκειμένου να αναλυθούν οι διάφοροι κοινωνικοί ρόλοι και οι σχέσεις εξουσίας που δημιουργούνται (Tanner&Timmons, 2020).

5.2.2 Το Θέατρο και η Κοινωνική Αλλαγή

Το θέατρο μπορεί να λειτουργήσει ως ισχυρό εργαλείο κοινωνικής αλλαγής, καθώς μέσα από τα θέματα που αναδεικνύει δύναται να προκαλέσει κοινωνικό προβληματισμό και να ενισχύσει την αμφισβήτηση καθιερωμένων αντιλήψεων και θεσμοποιημένων δομών. Με αυτόν τον τρόπο, συμβάλλει στη διαμόρφωση ενός πεδίου κριτικής σκέψης, το οποίο μπορεί να οδηγήσει, σε ευρύτερο επίπεδο, ακόμη και σε μεταβολές των κοινωνικών δομών. Κοινωνικά ζητήματα όπως η ανισότητα, οι φυλετικές διακρίσεις και τα ανθρώπινα δικαιώματα αποτελούν συχνά κεντρική θεματική σε θεατρικά έργα και εντάσσονται στον πυρήνα των δραματουργικών επιλογών. Η σκηνική τους αναπαράσταση προσφέρει στο κοινό μια δημόσια πλατφόρμα στοχασμού και διαλόγου, ενισχύοντας τη δυνατότητα ευαισθητοποίησης και ενεργού προβληματισμού. Μέσα από αυτή τη διαδικασία, το θέατρο δεν περιορίζεται σε μια απλή καλλιτεχνική έκφραση, αλλά μετατρέπεται σε χώρο κοινωνικής συζήτησης και ενδυνάμωσης της συλλογικής συνείδησης γύρω από την ανάγκη για κοινωνική αλλαγή.

Η ορθολογική οργάνωση της κοινωνίας απασχόλησε τον Bertolt Brecht, ο οποίος χρησιμοποίησε το θέατρο, για να αναδείξει τις κοινωνικές ανισότητες και αδικίες. Αναζήτησε σε βάθος μετασχηματιστικές κοινωνικές παρεμβάσεις μέσω του θεάτρου υποστηρίζοντας μια μορφή θεάτρου, όπου το κοινό είναι ενεργό και μπορεί να χρησιμοποιήσει τη μάθηση για κοινωνική αλλαγή (McCammon, 2007:947). Εισάγοντας την πειραματική μέθοδο V-Effect (Verfremdungseffect) που αποτελεί μια τεχνική αποστασιοποιημένου θεάτρου, προτείνει ένα νέο τρόπο σκέψης που κάνει τον θεατή να αμφισβητήσει την υπάρχουσα πραγματικότητα. Ο ίδιος πιστεύει πως απαραίτητη προϋπόθεση για την επανάσταση στην κοινωνία είναι η καλλιέργεια της κριτικής ικανότητας (Mews&Knust, 1974:179). Γίνεται, επομένως, κατανοητός ο στόχος του Brecht να ενεργοποιήσει τη συνείδηση του θεατή, προσκαλώντας τον να αναλύσει τις κοινωνικές παραμέτρους ενός έργου.

Επιπρόσθετα, ο θεατρικός συγγραφέας Augustin Wilson ενδιαφέρθηκε να ρίξει μια συνολική ματιά στην καθημερινότητα του ανθρώπου που ζει στο περιθώριο και συγκεκριμένα στην πραγματικότητα της ζωής των Αφροαμερικάνων. Το έργο του «Fences» (1985), τοποθετημένο κυρίως στο 1957, μια χρονιά ορόσημο για το Κίνημα Πολιτικών Δικαιωμάτων, αποκαλύπτει το ισχυρό όραμα για υπερβατικότητα μιας οικογένειας, που προσπαθεί να διατηρήσει όρθια τα όνειρα και τις ελπίδες της.⁷ Τα ζητήματα του ρατσισμού και της κοινωνικής ανισότητας ασκούν σημαντική επίδραση στην κοινωνία, όχι μόνο σε καλλιτεχνικό επίπεδο, αλλά και ως καταλύτες για την ανάπτυξη δημόσιου διαλόγου γύρω από τις φυλετικές διακρίσεις και τις κοινωνικές αδικίες. Μέσα από την ανάδειξή τους, ενισχύεται η ευαισθητοποίηση και η κριτική προσέγγιση των υφιστάμενων κοινωνικών δομών και πρακτικών.

5.2.3 Η πολιτική πλευρά του Θεάτρου

Το πολιτικό θέατρο μπορεί να έχει διαφοροποιημένη απήχηση, η οποία εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από τις κοινωνικές ομάδες στις οποίες απευθύνεται, καθώς και από το εκάστοτε πολιτισμικό και κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο. Οι συνθήκες αυτές επηρεάζουν τόσο τη θεματολογία των θεατρικών παραγωγών όσο και τον τρόπο με τον οποίο αυτές γίνονται αποδεκτές και ερμηνεύονται από το κοινό.

Η θεατρική δημιουργία συνιστά, σε μεγάλο βαθμό, μια πράξη τοποθέτησης απέναντι στα κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα της εποχής, ενώ τα καλλιτεχνικά έργα συχνά καλούνται να θίξουν θεσμούς, μορφές πολιτικής εξουσίας, καθώς και οικονομικές και κοινωνικές ανισότητες (Shevtsova, 2016:146). Υπό αυτή την έννοια, η συμμετοχή στη διαδικασία παραγωγής πολιτικού θεάτρου συνεπάγεται ταυτόχρονα και μια στάση απέναντι στη διαμόρφωση αντιλήψεων, αξιών και κοινωνικών προσδοκιών. Η Shevtsova επισημαίνει ότι οι θεατρικοί θεσμοί και μορφές, όπως το «πειραματικό», το «εναλλακτικό» και το «ανεξάρτητο» θέατρο, μπορούν να συμβάλουν στη διαμόρφωση πολιτικών πεποιθήσεων και κοινωνικών αλλαγών, προσδίδοντας σε αυτές τις κατηγορίες σαφή πολιτική και ιδεολογική διάσταση.

⁷<https://www.kennedy-center.org/education/resources-for-educators/classroom-resources/media-and-interactives/media/theater/august-wilson--fences/>

Το πολιτικό θέατρο αναφέρεται συνειδητά και άμεσα σε συγκεκριμένα κοινωνικά ζητήματα, με σκοπό να επικρίνει την καθεστηκυία τάξη, να προκαλέσει και να ωθήσει την κοινωνία σε αλλαγή, αλλά και να προσφέρει εναλλακτικές λύσεις για τη βελτίωση της υπάρχουσας τάξης πραγμάτων (Fazan, Kobialka & Lease, 2022).

5.2.4 Η Κοινωνική Αλληλεπίδραση του Θεάτρου και η Συμμετοχή του Κοινού

Το θέατρο αναπτύσσει μια δυναμική αλληλεπίδραση με το κοινό, η οποία αναδεικνύει τη βαθιά κοινωνική του διάσταση, μια διάσταση που έχει τις ρίζες της στην αρχαιότητα και συνεχίζει να υφίσταται μέχρι σήμερα. Στην αρχαία Ελλάδα, η θεατρική παράσταση αποτελούσε ένα σημαντικό κοινωνικό γεγονός, στο οποίο συμμετείχε το σύνολο των πολιτών της πόλης, ανεξαρτήτως κοινωνικής τάξης. Η συμμετοχική αυτή συνθήκη καθιστούσε το θέατρο χώρο συλλογικής εμπειρίας, συνάντησης και δημόσιου διαλόγου. Ο ρόλος αυτός διατηρεί τη σημασία του και στη σύγχρονη εποχή, όπου το θέατρο, άμεσα ή έμμεσα, μπορεί να λειτουργήσει ως αφετηρία κοινωνικού προβληματισμού, ενεργοποίησης και ευαισθητοποίησης του κοινού απέναντι σε ζητήματα που απασχολούν τον σύγχρονο άνθρωπο. Μέσα από αυτή τη διαδικασία, ο θεατής αποκτά τη δυνατότητα να αναλύσει, να ερμηνεύσει και να κατανοήσει βαθύτερα κοινωνικές πραγματικότητες, καθώς και να αναθεωρήσει αντιλήψεις και στάσεις, συμβάλλοντας ενδεχομένως σε αλλαγές των καταστάσεων που βιώνει ή στις οποίες εμπλέκεται. (Schechner, 2017:39).

Ο Richard Schechner στο έργο του «Performance Studies: An Introduction» (2002), αναφέρει ότι το θέατρο συνιστά ένα τόπο συνάντησης, όπου η προσωπική εμπειρία του θεατή συνδυάζεται με την κοινωνική και πολιτισμική του ταυτότητα. Στη συνάντηση αυτή αναδύονται οι αξίες, οι φόβοι και η επιθυμία του θεατή και προσφέρονται προς συζήτηση και προβληματισμό.

5.3 Η Σχέση του Κοινού με τις Θεατρικές Παραστάσεις

Η σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ κοινού και θεατρικού έργου είναι σύνθετη και αμφίδρομη, αφού η εμπειρία που βιώνεται από το κοινό κάθε φορά που παρακολουθεί μια θεατρική παράσταση, διαφοροποιείται ανάλογα με τα νοήματα, τα

συναισθήματα και τις ιδέες, που επικοινωνούνται στους θεατές. Η θεατρική τέχνη αποτελεί άλλωστε έναν από τους σημαντικότερους τρόπους για τη διαμόρφωση κοινωνικών σχέσεων και την αλληλεπίδραση μεταξύ κοινού και ηθοποιών ενός έργου. Μια θεατρική παράσταση δεν είναι απλώς ένα σύνολο σκηνικών ή διαλόγων, που εκτελούνται μπροστά σε ακίνητο και αμέτοχο κοινό. Αντίθετα, πρόκειται για μια διαρκή διαδικασία ανάπτυξης σχέσης και επικοινωνίας μεταξύ των δύο αυτών συστημάτων, ηθοποιών και κοινού. Η φύση της θεαματικότητας και η σχέση μεταξύ της θεατρικής εμπειρίας και της ατομικής συνείδησης είναι θεμελιώδη στοιχεία για το τι σημαίνει να βιώνει κανείς την τέχνη (Reason, 2010:15).

Οι δραστηριότητες στην τέχνη και τη μαθησιακή διαδικασία επηρεάζουν καθοριστικά τον τρόπο σκέψης και την αντιληπτική ικανότητα του ατόμου. Η εμπλοκή με τους θεσμούς του θεάτρου μπορεί να συμβάλει στη διερεύνηση της σύγχρονης κοινωνικής πραγματικότητας, καθώς και στην κριτική αποτίμηση ή και αμφισβήτηση καθιερωμένων κοινωνικών δομών και σχέσεων εξουσίας. Η διαδικασία πρόσληψης και ερμηνείας μιας θεατρικής παράστασης προϋποθέτει την ανάπτυξη κριτικής σκέψης και τη διαμόρφωση μιας αναστοχαστικής στάσης από το θεατή. Η απόσταση που επιτυγχάνεται ανάμεσα στο άτομο και το θεατρικό έργο επιτρέπει την αποδόμηση των αυτονόητων ερμηνειών και την αναθεώρηση παραδοσιακών τρόπων κατανόησης της κοινωνικής πραγματικότητας.

Η κατανόηση των αναγκών και των προτιμήσεων του κοινού επιτρέπει την ανάπτυξη στρατηγικών για την ενίσχυση της συμμετοχής του. Η δημιουργία μιας νέας σχέσης και η ενδυνάμωση της σύνδεσης μεταξύ κοινού και θεάτρου μπορεί να επιτευχθεί μέσα από σύγχρονες θεωρητικές και πρακτικές προσεγγίσεις. Μία από αυτές, όπως αναφέρουν οι Lindelof και Hansen (2015), είναι η εστίαση στην εμπειρία του θεατή ως κεντρικό άξονα της θεατρικής διαδικασίας. Στο πλαίσιο αυτό, η αξιοποίηση μεθόδων όπως οι θεατρικές συζητήσεις ή «post-performance discussions» αμέσως μετά την παράσταση μπορεί να ενισχύσει ουσιαστικά την κατανόηση και την εμπλοκή του κοινού. Μέσα από τον διάλογο, οι θεατές έχουν τη δυνατότητα να επεξεργαστούν συλλογικά την εμπειρία τους και να εμπλουτίσουν την ερμηνεία τους για το έργο.

Η θεατρική εμπειρία, άλλωστε, είναι πολυδιάστατη, καθώς αγγίζει τον θεατή σε αισθητηριακό, συμβολικό, συναισθηματικό και καλλιτεχνικό επίπεδο. Για το λόγο

αυτό, καθίσταται σημαντική αφενός η διερεύνηση των παραγόντων που επηρεάζουν την επιλογή του κοινού να παρακολουθήσει συγκεκριμένες παραστάσεις, αφετέρου η καταγραφή των αντιλήψεων και προσδοκιών του. Σε αυτό το πλαίσιο, η ποιοτική έρευνα μπορεί να συμβάλει ουσιαστικά στην κατανόηση των κινήτρων, των προτιμήσεων και των ερμηνευτικών σχημάτων του θεατή.

Εν κατακλείδι, καθίσταται αναγκαίο τα θεατρικά ιδρύματα να επενδύσουν σε στρατηγικές καλλιτεχνικού μάρκετινγκ που δίνουν έμφαση στην εμπειρία του κοινού και προάγουν τη συνεργατικότητα μεταξύ οργανισμών, καλλιτεχνών και θεατών. Η προσέγγιση ανάπτυξης κοινού βασίζεται πρωτίστως στην ουσιαστική γνώση του κοινού από τον θεατρικό οργανισμό, καθώς και στην ενεργή ακρόαση των αναγκών, των προσδοκιών και των αντιλήψεών του.

Υπό αυτό το πρίσμα, καθίσταται σαφές ότι η συμμετοχή σε πολιτιστικές δραστηριότητες, όπως το θέατρο, μπορεί να συμβάλει σημαντικά στην προσωπική ανάπτυξη του ατόμου, καθώς και στη διαδικασία κοινωνικής ένταξης και ενδυνάμωσης. Η κατανόηση της σχέσης που αναπτύσσεται μεταξύ κοινού και θεατρικής παράστασης απαιτεί μια πολυδιάστατη ερευνητική προσέγγιση, η οποία να λαμβάνει υπόψη τόσο αισθητικούς όσο και κοινωνικοπολιτισμικούς παράγοντες. Οι παράγοντες αυτοί που επηρεάζουν τη σχέση κοινού και θεάτρου χρειάζεται να μελετηθούν συστηματικά, προκειμένου να προαχθεί αφενός η ευρύτερη πολιτιστική ανάπτυξη και αφετέρου η περαιτέρω ενίσχυση και διεύρυνση της σχέσης που αναπτύσσεται μεταξύ θεατρικών οργανισμών και κοινού.

Κεφάλαιο 6^ο

Το Κίνημα In-Yer-FaceTheater

Το θεατρικό κίνημα του *In-Yer-Face Theatre* αναδύθηκε στη Ηνωμένο Βασίλειο κατά τη δεκαετία του 1990, σε ένα κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο έντονων μετασχηματισμών και πολιτισμικής αμφισβήτησης. Ο όρος καθιερώθηκε από τον θεατρικό κριτικό Aleks Sierz στο έργο του *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today* (2001), προκειμένου να περιγράψει ένα σύνολο θεατρικών έργων που επιδιώκουν να αιφνιδιάσουν και να προκαλέσουν το κοινό μέσω της άμεσης αναπαράστασης βίας, σεξουαλικότητας, κοινωνικής αποξένωσης και ψυχολογικής έντασης.

Κεντρικό χαρακτηριστικό του κινήματος αποτελεί η επιθετική σκηνική γλώσσα και η πρόθεση ρήξης με τις συμβατικές μορφές θεατρικής αναπαράστασης. Τα έργα του *In-Yer-Face Theatre* αξιοποιούν την ωμότητα, την πρόκληση και τη σωματικότητα όχι ως αυτοσκοπό, αλλά ως μέσο κοινωνικής και πολιτικής κριτικής, επιδιώκοντας να φέρουν το θεατή αντιμέτωπο με ζητήματα εξουσίας, ταυτότητας, βίας, ηθικής αποσύνθεσης και κοινωνικού αποκλεισμού. Μέσα από αυτή την πρακτική του σοκ, το κίνημα στοχεύει στην αποδόμηση κατεστημένων αντιλήψεων και στην ενεργοποίηση της κριτικής σκέψης του κοινού.

6.1 Ιστορικό Πλαίσιο και Ανάδυση του Κινήματος

Η δεκαετία του 1990 στη Βρετανία χαρακτηρίζεται από κοινωνικές και πολιτικές αναταραχές, με την κυβέρνηση της Μάργκαρετ Θάτσερ να εφαρμόζει πολιτικές λιτότητας και να προτάσσει την ατομική ευθύνη έναντι της συλλογικής ευημερίας. Οι συνθήκες αυτές διαμορφώνουν το υπόβαθρο για την ανάπτυξη μιας μορφής θεάτρου που αμφισβητεί τις κυρίαρχες αισθητικές και ηθικές αξίες, προβάλλοντας μια ωμή και συχνά προκλητική αναπαράσταση της κοινωνικής πραγματικότητας.

Η κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα της εποχής, λοιπόν, γεννά μια ρηξικέλευθη ιδέα για μια νέα θεατρική πρακτική, το κίνημα «In-Yer-FaceTheatre», το οποίο δεν αργεί να αποτελέσει θεατρικό φαινόμενο, επηρεάζοντας μια ολόκληρη

εποχή. Αν και από την εμφάνιση του *In-Yer-Face Theatre* τη δεκαετία του 1990 δεν έχει παρέλθει μεγάλο χρονικό διάστημα, ώστε να αξιολογηθεί με βεβαιότητα η διαχρονική αντοχή των έργων που εντάσσονται σε αυτό, η σημασία και η επιρροή του κινήματος έχουν ήδη αναγνωριστεί, καθώς τα έργα του συνεχίζουν να παρουσιάζονται σε θεατρικές σκηνές παγκοσμίως. Η διαρκής παρουσία τους στο σύγχρονο ρεπερτόριο καταδεικνύει τη συμβολή του κινήματος στη διαμόρφωση της σύγχρονης δραματουργίας και στη διεύρυνση των ορίων της θεατρικής έκφρασης.

Εάν επιχειρήσουμε να αποδώσουμε τον όρο *In-Yer-Face Theatre* στην ελληνική γλώσσα, θα αντιμετωπίσουμε ερμηνευτικές δυσκολίες. Η κυριολεκτική μετάφραση «στα μούτρα σου» δεν αποδίδει πλήρως τη μεταφορική και πολιτισμική διάσταση της αγγλικής έκφρασης, η οποία χρησιμοποιείται στην αργκό για να περιγράψει κάτι άμεσα επιθετικό, προκλητικό και αδιάκριτα παρεμβατικό. Ο όρος λοιπόν δεν αναφέρεται μόνο σε μια αισθητική πρόκλησης, αλλά και σε μια θεατρική πρακτική που επιδιώκει να φέρει το θεατή σε άμεση και συχνά άβολη αντιπαράθεση με τη σκηνική δράση και τα κοινωνικά ζητήματα που αυτή αναδεικνύει.⁸

Ο Aleks Siertz γράφει στο βιβλίο του για μια μορφή θεάτρου που γίνεται αντιληπτή από το κοινό με έναν τρόπο βιωματικό και πολύ διαφορετικό από αυτό που έχει συνηθίσει. Τόσο οι κοινωνικές και πολιτικές συνέπειες της περιόδου διακυβέρνησης της Θάτσερ, όσο και η ραγδαία εξάπλωση της επιδημίας του AIDS συμβάλλουν καθοριστικά στη διαμόρφωση ενός κλίματος έντονης κοινωνικής δυσaréσκειας και οργής, το οποίο αποτυπώνεται δυναμικά στην εν γένει καλλιτεχνική δημιουργία της εποχής και εν προκειμένω στη θεατρική παραγωγή έργων, που επιδιώκουν να αποκαλύψουν τις κοινωνικές εντάσεις και να προκαλέσουν κριτικό αναστοχασμό απέναντι στις δομές εξουσίας και στις κυρίαρχες κοινωνικές αξίες.⁹

⁸ <https://www.mytheatro.gr/in-yer-face-theatre/>

⁹ <https://www.stagemilk.com/what-is-in-yer-face-theatre/>

6.2 Ταυτότητα του Κινήματος In-Yer-FaceTheater

Η έννοια της «ταυτότητας» σε ένα θεατρικό κίνημα δεν περιορίζεται αποκλειστικά στη θεματολογία ή στην αισθητική του φυσιογνωμία. Αντιθέτως, περιλαμβάνει το σύνολο των ιδεολογικών, κοινωνικών και πολιτισμικών παραμέτρων που συγκροτούν τη δημιουργική του έκφραση, καθώς και τη σχέση που αναπτύσσει τόσο με το κοινό όσο και με το εκάστοτε κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο μέσα στο οποίο αναδύεται. Η ταυτότητα ενός θεατρικού ρεύματος διαμορφώνεται μέσα από τις καλλιτεχνικές του πρακτικές, τις πολιτικές του προθέσεις και τον τρόπο με τον οποίο παρεμβαίνει στον δημόσιο διάλογο και στην πολιτισμική πραγματικότητα της εποχής του. Στο πλαίσιο αυτό, το In-Yer-Face Theatre συγκροτεί μια ταυτότητα έντονα ανατρεπτική και πολιτικοποιημένη, η οποία χαρακτηρίζεται από αισθητική πρόκληση, σκηνική ωμότητα και αμφισβήτηση των κυρίαρχων κοινωνικών και θεατρικών συμβάσεων.

Η ταυτότητα του In-Yer-Face Theatre είναι ριζωμένη σε μια αντιδραστική ιδεολογία απέναντι στον καθωσπρεπισμό και τη μετριοπάθεια που χαρακτήριζαν μεγάλο μέρος της θεατρικής παραγωγής της δεκαετίας του 1980. Το κίνημα προβάλλει έναν αντι-ρεαλιστικό ρεαλισμό, μια προσπάθεια να απεικονίσει την αλήθεια της ανθρώπινης εμπειρίας, όχι μέσω της εξωτερικής ρεαλιστικής αναπαράστασης, αλλά μέσω ωμής, σχεδόν τραυματικής, δραματοουργίας. Σύμφωνα με τον Aleks Sierz, το In-Yer-Face Theatre είναι *«το θέατρο που δεν απευθύνεται στον εγκέφαλο, αλλά στα σπλάχνα»* (Sierz, 2001, σ. 5). Εδώ, το ζητούμενο δεν είναι η πνευματική κατανόηση, αλλά η σωματική, συναισθηματική και ηθική «αναστάτωση» του θεατή.

Ο William C. Boles στο βιβλίο του *«After In-Yer-FaceTheater»* (2020), αναφέρει πώς ένα ταξίδι του στο Λονδίνο το 1997 τον ώθησε στο να γράψει για το κίνημα αυτό. Ανάμεσα σε πολλές θεατρικές παραστάσεις που παρακολούθησε, ξεχώρισε δύο έργα από νέους συγγραφείς, τα οποία προσέφεραν μια εντελώς διαφορετική εμπειρία από τα υπόλοιπα. Επρόκειτο για τα έργα *«Shopping and Fucking»* του Mark Ravenhill και *«The Beauty Queen of Leenane»* του Martin McDonagh. Αυτό, λέει ο ίδιος, αποτέλεσε αφετηρία για τη δημιουργία του βιβλίου του.

Κομβικό στοιχείο της ταυτότητας του κινήματος είναι η προκλητικότητα και το σοκ. Η χρήση ακραίων θεμάτων – όπως ο βιασμός, η παιδοφιλία, η αυτοκτονία, η εθιστική κατανάλωση, ο σεξουαλικός καταναγκασμός, ο πόλεμος – δεν έχει ως στόχο τον εντυπωσιασμό, αλλά τον αναστοχασμό του κοινού. Η παράσταση δεν αποτελεί έναν «ασφαλή» τόπο διαφυγής, αλλά έναν «επικίνδυνο» χώρο, όπου το κοινό δεν είναι παθητικός παρατηρητής, αλλά συνυπεύθυνος για όσα συμβαίνουν στη σκηνή, καθώς εκτίθεται σε αλήθειες, που συχνά αποσιωπούνται. Η απόσταση μεταξύ σκηνής και πλατείας καταρρίπτεται, όχι πάντα κυριολεκτικά, αλλά συναισθηματικά και ηθικά. Η σκηνική βία – λεκτική, ψυχολογική ή φυσική – λειτουργεί ως εργαλείο αποδόμησης της ηθικής και πολιτισμικής υποκρισίας. Όπως παρατηρεί η Elaine Aston, «το λεξιλόγιο των χαρακτήρων στο in-yer-face θέατρο συχνά προσβάλλει, γιατί αντικατοπτρίζει τον εκχυδαϊσμό της κοινωνίας» (Aston, 2003).

Η ταυτότητα του *In-Yer-Face Theatre* δεν μπορεί να εξεταστεί ανεξάρτητα από το πολιτικό και κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύχθηκε. Το κίνημα αντανakλά τις επιπτώσεις του νεοφιλελεύθερου μετασχηματισμού της βρετανικής κοινωνίας, καθώς και τα φαινόμενα κοινωνικής αποξένωσης, ατομικισμού και διεύρυνσης των κοινωνικών ανισοτήτων που χαρακτήρισαν τη μετα-θατσερική εποχή. Μέσα σε αυτό το περιβάλλον, το θέατρο λειτουργεί ως πεδίο κριτικής απέναντι στις κοινωνικές δομές που παράγουν αποκλεισμό, ανασφάλεια και διάρρηξη των συλλογικών δεσμών.

Οι δραματικοί χαρακτήρες των έργων του *In-Yer-Face Theatre* παρουσιάζονται συχνά αποκομμένοι από σταθερά κοινωνικά και οικογενειακά πλαίσια, βιώνοντας εμπειρίες εξάρτησης, βίας, ψυχικής διαταραχής και υπαρξιακής απομόνωσης. Πρόκειται για πρόσωπα που ενσαρκώνουν τις αντιφάσεις και τα αδιέξοδα μιας κοινωνίας η οποία αδυνατεί πλέον να παρέχει προστασία, συνοχή και συλλογικό όραμα. Μέσα από αυτές τις μορφές, το κίνημα αναδεικνύει την κρίση του σύγχρονου υποκειμένου και καταγγέλλει τις κοινωνικές συνθήκες, που οδηγούν στην περιθωριοποίηση και στην ανθρώπινη αποσύνθεση.

6.3 Κύρια Χαρακτηριστικά του Κινήματος

Το In-Yer-Face Theatre διακρίνεται για τη χρήση ακραίων εκφραστικών μέσων, τα οποία αξιοποιούνται ως μηχανισμός άσκησης κοινωνικής και πολιτικής κριτικής. Μέσα από την παρουσίαση σκηνών βίας, σεξουαλικότητας, ψυχολογικής έντασης και κοινωνικών ταμπού, το κίνημα επιδιώκει να αποδομήσει τις συμβατικές μορφές θεατρικής αναπαράστασης και να φέρει τον θεατή αντιμέτωπο με τις πιο σκοτεινές όψεις της σύγχρονης πραγματικότητας. Ιδιαίτερη σημασία αποκτά η γλωσσική ωμότητα, η οποία εκφράζεται μέσω επιθετικού, άμεσου και συχνά σκληρού λόγου, αντανakλώντας την κρίση επικοινωνίας και τις κοινωνικές εντάσεις της εποχής.

Ένα ακόμη θεμελιώδες χαρακτηριστικό του κινήματος αποτελεί η αισθητική της ωμής αναπαράστασης της πραγματικότητας, χωρίς εξιδανίκευση ή καλλιτεχνικό εξωραϊσμό. Οι δημιουργοί του In-Yer-Face Theatre απορρίπτουν τις παραδοσιακές θεατρικές συμβάσεις που αποστασιοποιούν το κοινό από τη σκηνική δράση και, αντίθετα, επιδιώκουν μια άμεση και συχνά σοκαριστική εμπειρία θέασης.

Παράλληλα, καθοριστικής σημασίας είναι η σχέση του κινήματος με το κοινό. Το In-Yer-Face Theatre επιδιώκει να καταργήσει την παθητική στάση του θεατή, προκαλώντας έντονες συναισθηματικές αντιδράσεις, αμηχανία και κριτικό προβληματισμό. Μέσα από αυτή τη διαδικασία, το θέατρο μετατρέπεται σε χώρο σύγκρουσης και διαλόγου, όπου ο θεατής καλείται όχι μόνο να παρακολουθήσει, αλλά και να επαναξιολογήσει τις κοινωνικές, πολιτικές και ηθικές του βεβαιότητες.

6.3.1 Ακραία θεματολογία και σωματικότητα

Η θεματολογία των έργων in-yer-face είναι ακραία, συχνά σοκαριστική, και συνειδητά τραυματική για τον θεατή. Τα έργα εστιάζουν σε θεματικές όπως:

- Σωματική και ψυχολογική βία
- Σεξουαλική κακοποίηση, βιασμός, αιμομιξία
- Ακραίες μορφές εξάρτησης (ναρκωτικά, πορνεία)
- Αυτοκαταστροφή και αυτοκτονία

- Αποδόμηση της οικογένειας και της κοινωνικής ηθικής

Η προκλητική αυτή θεματολογία δεν επιλέγεται με σκοπό τον απλό εντυπωσιασμό ή τη στείρα πρόκληση, αλλά λειτουργεί ως μέσο κοινωνικής κριτικής και ως αντανάκλαση της κρίσης και της παρακμής της σύγχρονης κοινωνίας. Όπως σημειώνει η G. Saunders (2002), η «θεατρικότητα του τραύματος» είναι ουσιώδης για την αισθητική του κινήματος.

Η σωματικότητα αποτελεί βασικό αφηγηματικό άξονα, καθώς το σώμα λαμβάνει κεντρικό ρόλο στη διαμόρφωση της πλοκής. Παρουσιάζεται ως πεδίο σύγκρουσης κοινωνικών και πολιτικών δυνάμεων, ενώ σε αρκετές περιπτώσεις παρουσιάζεται βία στη σκηνή όχι συμβολικά, ούτε περιγραφικά, αλλά με ωμό και ρεαλιστικό τρόπο.

6.3.2 Γλώσσα και Ρεαλισμός

Η γλώσσα αποτελεί βασικό πυλώνα της in-yer-face ταυτότητας. Δεν είναι διακοσμητική ή ποιητική· είναι προφορική, βίαιη, σκληρή, και συχνά σοκάρει. Η χρήση ωμής, αθυρόστομης και άμεσης γλώσσας επικρατεί σε όλο το συγγραφικό έργο των εκπροσώπων του κινήματος. *«Οι λέξεις δεν ειπώθηκαν απλώς– επιτέθηκαν στο κοινό»* (Sierz, 2001).

Η απουσία λογοτεχνικού εξευγενισμού αντικατοπτρίζει τη σκληρότητα του περιβάλλοντος, που περιγράφεται στα έργα. Αυτή η γλώσσα λειτουργεί επίσης ως μέσο αποκάλυψης της υποκρισίας του δημόσιου λόγου. Η θεατρική ρητορική αποδομείται, καθώς κυριαρχεί η χυδαιότητα και η έντονη προφορικότητα. Οι διάλογοι προσεγγίζουν τον καθημερινό λόγο με αποσπασματική δομή, αντανakλώντας την αποσύνθεση της σύγχρονης κοινωνικής επικοινωνίας. Η τεχνική αυτή, αποκαλύπτει έναν ρεαλισμό που, όμως, δεν ταυτίζεται με τον νατουραλισμό, αλλά εισάγει υπερ-ρεαλιστικά στοιχεία, τα οποία εντείνουν την πραγματικότητα σε βαθμό οριακά αφόρητο για το θεατή.

6.3.3 Ρήξη με το Ρεαλισμό – Υπερ-ρεαλιστική σκηνική βία

Παρότι πολλές από τις σκηνές του In-Yer-Face Theatre εμφανίζουν έντονα στοιχεία ρεαλισμού, το κίνημα δεν περιορίζεται στα όρια του κοινωνικού ρεαλισμού. Αντιθέτως, κινείται συχνά σε μια υπερρεαλιστική και εφιαλτική διάσταση, όπου τα όρια μεταξύ πραγματικότητας, ψυχικού τραύματος, φαντασίωσης και μεταφοράς καθίστανται ασαφή. Μέσα από αυτή τη δραματουργική προσέγγιση, η σκηνική βία παρουσιάζεται με ιδιαίτερη ωμότητα και παραστατικότητα, στοιχείο που αποτελεί βασικό γνώρισμα της αισθητικής του κινήματος. Η χρήση ακραίων σκηνών — όπως ο βιασμός επί σκηνής στο *Blasted* της Sarah Kane — επιδιώκει να καταρρίψει τη «συμβατική απόσταση», που παραδοσιακά διαχώριζε το θεατή από τη σκηνική δράση.

6.3.4 Αλλαγή της σχέσης σκηνής – θεατή

Ο Hans-Thies Lehmann (2006), υπογραμμίζει τη σημασία της θεατρικής εμπειρίας, όταν το κοινό καλείται να αντιμετωπίσει καταστάσεις «ταμπού». Αρχικά, ο θεατής έρχεται σε θέση ψυχολογικής και ηθικής αμηχανίας. Δεν του επιτρέπεται να παραμείνει ουδέτερος ή απαθής. Μετατρέπεται από παθητικό παρατηρητή σε άμεσο αποδέκτη της βίας και της ψυχικής έντασης, προκαλώντας του αισθήματα αποστροφής, ενοχής, αμηχανίας και βαθύτερου κοινωνικού προβληματισμού.

Η συναισθηματική αποστασιοποίηση, επομένως, καθίσταται αδύνατη για τον θεατή, γεγονός που μετατρέπει τη θεατρική εμπειρία σε ηθική δοκιμασία. Η πρόκληση που προκαλεί ένα τέτοιο θέαμα δεν είναι αυτοσκοπός, αλλά εργαλείο αφύπνισης του κοινού. Όπως γράφει η Elaine Aston, «το κοινό βρίσκεται εκτεθειμένο, χωρίς το καταφύγιο της ασφαλούς απόστασης» (Aston, 2003). Η κατάργηση της παραδοσιακής απόστασης μεταξύ σκηνής και θεατή αποτελεί κεντρική επιδίωξη του In-Yer-Face Theatre, καθώς το κίνημα επιχειρεί να εισβάλει άμεσα στον προσωπικό και ψυχικό χώρο του κοινού. Μέσα από την ένταση της σκηνικής δράσης, τη σωματικότητα και τη συναισθηματική φόρτιση, επιδιώκεται η πρόκληση αισθημάτων ψυχικής αναστάτωσης, με στόχο να διαταραχθεί η παθητική στάση του θεατή απέναντι στο θεατρικό γεγονός.

6.3.5 Αντι-ηρωικές μορφές και διαλυμένοι χαρακτήρες

Οι χαρακτήρες στα έργα του κινήματος είναι συνήθως:

- Μαρτυρικές ή αυτοκαταστροφικές φιγούρες
- Αντι-ήρωες που δεν εμπνέουν οίκτο, αλλά σύγκρουση και απέχθεια
- Ψυχολογικά τραυματισμένοι, χωρίς σταθερή ταυτότητα

Αυτός ο αποδομημένος χαρακτήρας του υποκειμένου αντικατοπτρίζει τη μεταμοντέρνα αποδόμηση της σταθερής ταυτότητας και της ηθικής σταθερότητας.

6.3.6 Πολιτική και Ηθική Διάσταση

Παρά τη συχνή κατηγορία περί μηδενισμού, το In-Yer-Face Theatre διαθέτει έντονο πολιτικό και ηθικό υπόβαθρο. Οι δραματουργοί του δεν προσφέρουν λύσεις, αλλά εκθέτουν τις αντιφάσεις και τις αποτυχίες της κοινωνίας, μεταφέροντας την ευθύνη της ερμηνείας και της κρίσης στον θεατή. Παρότι δε δηλώνει ευθέως την πολιτική του ταυτότητα, το In-Yer-Face Theatre είναι βαθιά πολιτικό. Στα έργα του κινήματος υπάρχει ένας υπόγειος πολιτικός τόνος και κοινωνική καταγγελία.

- Αναδεικνύει την καταρράκωση της δημόσιας ηθικής.
- Εγείρει ζητήματα ταξικά, έμφυλα, εξουσιαστικά.
- Αποδομεί το λόγο των media και της εξουσίας.

Δεν προσφέρει εύκολες λύσεις, ούτε προτάσεις· αντιθέτως, εκθέτει τη συλλογική αποτυχία του σύγχρονου ανθρώπου να φέρει ευθύνη για τον άλλον. Η απουσία κάθαρσης και η συχνή κατάρρευση της αφηγηματικής συνοχής ενισχύουν το αίσθημα αδιεξόδου, υπογραμμίζοντας τη δυσπιστία του κινήματος απέναντι στις μεγάλες αφηγήσεις και τις παραδοσιακές ιδεολογίες.

6.3.7 Εμπειρική και Σωματική θεατρική εμπειρία

Το In-Yer-Face Theatre αποτελεί μια μορφή θεάτρου που δε βασίζεται σε λόγο και ιδέες μόνο, αλλά στη συναισθηματική και σωματική εμπλοκή του θεατή. Πρόκειται για θέατρο εμπειρίας. Χρησιμοποιεί έντονο φωτισμό, ήχους, ρυθμούς για να προκαλέσει σύγχυση ή στρες. Μάλιστα, πολλές παραστάσεις γίνονται σε μη θεατρικούς χώρους (υπόγεια, αποθήκες), εντείνοντας την εμπειρία.

6.4 Κύριοι Εκπρόσωποι του Κινήματος

Το In-Yer-Face Theatre, ως θεατρικό φαινόμενο που συνδέεται άμεσα με το βρετανικό θέατρο της δεκαετίας του 1990, ανέδειξε μια σειρά από συγγραφείς και δημιουργούς, οι οποίοι άλλαξαν ριζικά τη δραματουργία της εποχής. Οι κυριότεροι εξ αυτών διαμόρφωσαν ένα νέο πρότυπο θεατρικής γραφής και έκφρασης, με κοινό παρονομαστή τη ριζοσπαστικότητα, την αμφισβήτηση και τη βιαιότητα στην απεικόνιση της ανθρώπινης συνθήκης.

Οι βασικοί εκπρόσωποι του In-Yer-Face Theatre δεν αποτελούν μια ομοιογενή σχολή, αλλά συνδέονται βάσει ορισμένων κοινών χαρακτηριστικών, όπως είναι η πρόκληση, η ρήξη με την παράδοση, η ωμή θεματολογία και η βαθιά πολιτική διάσταση. Μέσα από διαφορετικές φωνές και τεχνικές, κατόρθωσαν να ανατρέψουν τις συμβάσεις του βρετανικού θεάτρου και να διαμορφώσουν ένα νέο είδος θεατρικής εμπειρίας που συγκλονίζει και αναστατώνει.

6.4.1 Sarah Kane (1971–1999)

Η Sarah Kane υπήρξε μία από τις πιο εμβληματικές, αλλά και αμφιλεγόμενες φιγούρες του In-Yer-Face Theatre. Σπούδασε στη Royal Holloway και αργότερα στο University of Birmingham. Πέθανε πρόωρα σε ηλικία 28 ετών, γεγονός που ενίσχυσε το μύθο γύρω από το άτομό της. Τα σημαντικότερα έργα της είναι:

- *Blasted* (1995)
- *Phaedra's Love* (1996)

- *Cleansed* (1998)
- *Crave* (1998)
- *4.48 Psychosis* (1999)

Η Kane εισήγαγε ένα λόγο θεάτρου βαθιά ποιητικό, αλλά και βίαιο, ενσωματώνοντας στα έργα της τις υπαρξιακές αγωνίες, την ψυχική ασθένεια, τον πόλεμο και την απόλυτη σωματικότητα. «Το θέατρό της είναι μια μετωπική σύγκρουση με το τραύμα», παρατηρεί η Graham Saunders (2002). Το *Blasted*, το πρώτο της έργο, αν και αρχικά χαρακτηρίστηκε από το βρετανικό Τύπο ως «πορνογραφία της βίας», θεωρείται πλέον σταθμός στη σύγχρονη δραματουργία.

6.4.2 Mark Ravenhill (1966)

Ο Ravenhill αποτελεί έναν από τους πιο αναγνωρισμένους θεατρικούς συγγραφείς της γενιάς του In-Yer-Face. Σπούδασε στη Βασιλική Ακαδημία Δραματικής Τέχνης (RADA) και συνέχισε τη σταδιοδρομία του με τη συγγραφή δημοσιογραφικών παρεμβάσεων και πλήθους θεατρικών έργων, όπως τα ακόλουθα:

- *Shopping and Fucking* (1996)
- *Faust Is Dead* (1997)
- *Some Explicit Polaroids* (1999)
- *Mother Clap's Molly House* (2001)

Το *Shopping and Fucking* είναι ένα από τα πλέον χαρακτηριστικά έργα του in-yer-face θεάτρου. Καυτηριάζει την καταναλωτική και συναισθηματική κενότητα της σύγχρονης κοινωνίας, παρουσιάζοντας χαρακτήρες που αντιμετωπίζουν τις ανθρώπινες σχέσεις ως αγοραπωλησία. Η γραφή του Ravenhill είναι ειρωνική, άμεση και διαπεραστικά πολιτική, με έμφαση σε ζητήματα φύλου, ταυτότητας και εξουσίας.

6.4.3 Anthony Neilson (1967)

Ο Neilson είναι σκωτσέζος θεατρικός συγγραφέας και σκηνοθέτης, ο οποίος συχνά σκηνοθετεί ο ίδιος τα έργα του, με μια έντονα πειραματική και συνεργατική μέθοδο. Είναι γνωστός για τα έργα:

- *Penetrator* (1993)

- *The Censor* (1997)
- *The Wonderful World of Dissocia* (2004)

Το *Penetrator* αποτελεί ένα από τα πρώιμα έργα του κινήματος και εξετάζει τις ψυχολογικές επιπτώσεις του πολέμου και της βίας στην ανδρική ψυχοσύνθεση. Ο Neilson χρησιμοποιεί ένα συνδυασμό ωμής γλώσσας, υπαρξιακής σύγχυσης και σωματικής έντασης, διαμορφώνοντας έναν κόσμο, όπου η σταθερότητα καταρρέει.

6.4.4 Philip Ridley (1964)

Ο Ridley είναι συγγραφέας, σκηνοθέτης, εικαστικός και κινηματογραφιστής. Αν και η δουλειά του προηγείται χρονικά της κορύφωσης του κινήματος, το έργο του *The Pitchfork Disney* (1991) θεωρείται θεμελιακό για την προετοιμασία του εδάφους του In-Yer-Face Theatre. Άλλα έργα του είναι:

- *The Fastest Clock in the Universe* (1992)
- *Mercury Fur* (2005)

Ο Ridley φέρνει στο προσκήνιο θέματα φόβου, αποπροσανατολισμού, παιδικών τραυμάτων και εφιαλτικής βίας, συχνά σε περιβάλλοντα που μοιάζουν με όνειρο ή μετα-αποκαλυπτική δυστοπία. Η αισθητική του χαρακτηρίζεται ως ψυχολογικός τρόμος με ποιητικά στοιχεία.

6.4.5 Jez Butterworth (1969)

Αν και πιο συντηρητικός στο ύφος, ο Jez Butterworth με το έργο του *Mojo* (1995) συνεισφέρει στην ατμόσφαιρα παρακμής, νεανικής απελπισίας και ηθικής αποδόμησης. Το έργο τοποθετείται στο πλαίσιο του μεταπολεμικού Λονδίνου και εστιάζει σε έναν κόσμο βίας, ματαιότητας και διαφθοράς, διατηρώντας τον ωμό λόγο και τη μαύρη χιουμοριστική αισθητική.

6.4.6 Martin McDonagh (1970)

Ο Martin McDonagh αποτελεί έναν από τους σημαντικότερους σύγχρονους αγγλόφωνους δραματουργούς, με έργο που χαρακτηρίζεται από μαύρο χιούμορ,

έντονη βία, υπαρξιακή ειρωνεία και ιδιότυπη ποιητικότητα. Τα σημαντικότερα θεατρικά του έργα διακρίνονται κυρίως σε δύο βασικούς κύκλους, που είναι:

❖ Η Τριλογία του Leenane:

- *The Beauty Queen of Leenane* (1996)
- *A Skull in Connemara* (1997)
- *The Lonesome West* (1997)

❖ Η Τριλογία των Νήσων Aran

- *The Cripple of Inishmaan* (1996)
- *The Lieutenant of Inishmore* (2001)
- *The Banshees of Inisherin*¹⁰

Στα μεταγενέστερα θεατρικά του έργα περιλαμβάνονται:

- *The Pillowman* (2003)
- *A Behanding in Spokane* (2010)
- *Hangmen* (2015)

6.5 Κληρονομιά και αντίκτυπος του In-Yer-Face Theater

Το In-Yer-Face Theatre αποτέλεσε μια επαναστατική κίνηση στο βρετανικό θέατρο, αμφισβητώντας τις παραδοσιακές αξίες και προσεγγίζοντας τη θεατρική τέχνη με έναν νέο, προκλητικό τρόπο. Η κληρονομιά του συνεχίζει να επηρεάζει σύγχρονους δημιουργούς και θεατρικές παραγωγές. Ειδικότερα, παρότι συνδέεται χρονικά με τη βρετανική θεατρική παραγωγή της δεκαετίας του 1990, το In-Yer-Face Theatre άφησε μια ιδιαίτερα ισχυρή και διαρκή κληρονομιά στο σύγχρονο θέατρο. Ο αντίκτυπός του δεν περιορίζεται μόνο στη δραματουργία, αλλά επεκτείνεται στη σκηνοθετική πρακτική, στη σχέση με το κοινό και στη συνολική αισθητική του θεατρικού γεγονότος. Η επιθετική του γλώσσα και η ωμή θεματολογία

¹⁰ Δεν ολοκληρώθηκε ως έργο. Μεταφέρθηκε αργότερα στον κινηματογράφο

επανακαθόρισαν τα όρια του θεατρικά αποδεκτού, επηρεάζοντας μεταγενέστερες μορφές θεάτρου τόσο στη Βρετανία όσο και διεθνώς.

Μια από τις σημαντικότερες παρακαταθήκες του κινήματος είναι η αναθεώρηση της σχέσης μεταξύ σκηνής και θεατή, όπως αναφέρει ο Hans-Thies Lehmann στο έργο του *Postdramatic Theatre* (2006). Η συναισθηματική εμπλοκή, συχνά μέσω σοκ ή ακραίας αμηχανίας, καθίσταται βασικό στοιχείο της θεατρικής εμπειρίας. Αυτή η μετατόπιση άνοιξε το δρόμο για μεταγενέστερες θεατρικές πρακτικές που επιδιώκουν τη διάδραση, την εγγύτητα και τη βιωματική συμμετοχή του θεατή, όπως το *immersive theatre* και οι επιτελεστικές μορφές σύγχρονου θεάτρου, όπως αναφέρει ο Gather White στο άρθρο του *On Immersive Theatre* (2012). Ο θεατρικός αυτός όρος υιοθετήθηκε για να περιγράψει μια τάση για παραστάσεις που προκαλούν τη συμμετοχή του κοινού μέσα από την αναζήτηση νέων χώρων και εγκαταστάσεων, φέρνοντας μια εξέλιξη στο σύγχρονο θέατρο. Επιδιώκεται η πρόσβαση του κοινού στο εσωτερικό της παράστασης τόσο χωροταξιακά, όσο και ψυχολογικά.

Στο έργο του *Audience Participation in Theatre* (2024), ο White διερευνά τη διαδικασία πρόκλησης συναισθηματικών αντιδράσεων του κοινού μέσα από πρακτικές πρόσκλησης συμμετοχής στη θεατρική πράξη. Υποστηρίζει ότι οι αντιδράσεις των θεατών δεν αποτελούν ομοιογενές φαινόμενο, αλλά διαμορφώνονται από ένα σύνολο παραγόντων, όπως οι ατομικές διαθέσεις, οι προσδοκίες και το πολιτισμικό τους υπόβαθρο, καθώς και οι προηγούμενες θεατρικές εμπειρίες τους. Υπό αυτή την έννοια, η πρόσληψη του θεατρικού γεγονότος καθίσταται βαθιά υποκειμενική και ενδέχεται να οδηγήσει σε ποικίλες, ακόμη και απρόβλεπτες, αντιδράσεις.

Παράλληλα, η προσδοκία μιας θεατρικής εμπειρίας που ενσωματώνει τη συμμετοχή του κοινού συγκροτεί ένα πεδίο έντονων και συχνά αντιφατικών συναισθημάτων, όπως νευρικότητα, ενθουσιασμό, θυμό ή ευφορία. Τα συναισθήματα αυτά δεν λειτουργούν απλώς ως αντιδράσεις στο θεατρικό ερέθισμα, αλλά επηρεάζουν ενεργά τον βαθμό και τον τρόπο εμπλοκής του θεατή. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η συμμετοχική διάσταση του θεάτρου αναδεικνύεται ως μια δυναμική διαδικασία αλληλεπίδρασης, όπου η εμπειρία του κοινού δεν είναι παθητική, αλλά διαμορφωτική του ίδιου του θεατρικού νοήματος.

Εν συνεχεία, η δραματουργική κληρονομιά του In-Yer-Face Theatre είναι εμφανής στη γλώσσα, τη θεματολογία και τη δομή σύγχρονων θεατρικών έργων. Η αποδοχή της βίαιης ή ταμπού θεματολογίας ως θεμιτού καλλιτεχνικού μέσου επέτρεψε σε νεότερους συγγραφείς να εξερευνήσουν ζητήματα φύλου, ταυτότητας, ψυχικής υγείας και κοινωνικού αποκλεισμού χωρίς περιορισμούς (Saunders, 2002). Παράλληλα, η αποδόμηση της παραδοσιακής αφήγησης και η έλλειψη κάθαρσης επηρέασαν τη μεταδραματική γραφή, όπου η εμπειρία υπερισχύει της πλοκής και η σημασία παράγεται μέσα από τη σύγκρουση εικόνων και καταστάσεων (Lehmann, 2006).

Σε επίπεδο σκηνοθεσίας, το In-Yer-Face Theatre συνέβαλε στην εδραίωση μιας αισθητικής της ωμότητας και της σωματικότητας. Η έμφαση στο σώμα του ηθοποιού ως φορέα πολιτικού και κοινωνικού νοήματος επηρέασε πρακτικές που συνδέονται με το Physical theatre και το Devised theatre. Επιπλέον, η λιτότητα του σκηνικού χώρου και η αποφυγή εξωραϊσμού καθιέρωσαν μια θεατρική γλώσσα που ευνοεί την αμεσότητα και την ένταση, στοιχεία που παραμένουν κυρίαρχα σε πολλές σύγχρονες παραστάσεις.

Όσον αφορά στον κοινωνικό και πολιτικό αντίκτυπο, το In-Yer-Face Theatre άνοιξε τον δημόσιο διάλογο γύρω από ζητήματα που μέχρι τότε θεωρούνταν ακατάλληλα για τη θεατρική σκηνή. Θέματα όπως η σεξουαλική βία, η τοξική αρρενωπότητα και η κοινωνική αποξένωση απέκτησαν ορατότητα, συμβάλλοντας σε μια πιο κριτική θεώρηση της σύγχρονης κοινωνίας. Αν και συχνά επικρίθηκε για υπερβολή ή μηδενισμό, το κίνημα λειτούργησε ως καθρέφτης κοινωνικών εντάσεων, επιβεβαιώνοντας τον πολιτικό ρόλο του θεάτρου ως χώρου αντιπαράθεσης και όχι συμφιλίωσης.

Στη σύγχρονη θεατρική σκηνή, το In-Yer-Face Theatre δεν αντιμετωπίζεται πλέον ως σκανδαλώδες, αλλά ως ιστορικά καθοριστικό ρεύμα. Η αισθητική του έχει ενσωματωθεί σε ευρύτερες θεατρικές πρακτικές, γεγονός που καθιστά την πρόκληση λιγότερο αποτελεσματική, αλλά περισσότερο θεσμοθετημένη. Ωστόσο, η βασική του παρακαταθήκη - η άρνηση της θεατρικής ασφάλειας και η επιμονή στην ηθική ευθύνη του θεατή - παραμένει ενεργή και επίκαιρη.

6.6 Η συσχέτιση του In-Yer-Face Theatre με το Physical Theatre και το Devised Theatre

Το κίνημα In-Yer-Face Theatre δεν αναπτύχθηκε σε αισθητικό κενό, αλλά συνομιλεί άμεσα με ευρύτερες θεατρικές πρακτικές, που επαναπροσδιόρισαν τον ρόλο του σώματος, της συλλογικής δημιουργίας και της θεατρικής εμπειρίας. Ιδιαίτερα το Physical Theatre και το Devised Theatre προσφέρουν ένα θεωρητικό και πρακτικό πλαίσιο μέσα στο οποίο μπορούν να αναγνωστούν βασικές πτυχές της in-yer-face αισθητικής, κυρίως ως προς τη σωματικότητα, την αμεσότητα και την πρόκληση του θεατή.

Στο Physical Theatre συναντάμε την ίδια έμφαση στο σώμα σε αντιδιαστολή με το λόγο. Όπως και στο In-Yer-Face Theatre, έτσι κι εδώ το σώμα του ηθοποιού είναι το κύριο εκφραστικό του μέσο, που συχνά υπερβαίνει το λόγο ή τον υποβαθμίζει σε δευτερεύον στοιχείο. Πρωταρχικός στόχος και των δύο μορφών θεάτρου είναι να καταγραφεί στο σώμα η κοινωνική καταπίεση, η βία και η επιθυμία. Το σώμα δε λειτουργεί απλώς ως φορέας ρόλου, αλλά ως το βασικό εργαλείο του ηθοποιού και αποτελεί χώρο εγγραφής καταστάσεων και συναισθημάτων.

Η σωματική βία εντάσσεται σε μια λογική έντονης σωματικής παρουσίας, που χαρακτηρίζει τόσο το In-Yer-Face, όσο και το Physical Theatre. Η σεξουαλική κακοποίηση, ο αυτοτραυματισμός ή ο εξαναγκασμός παρουσιάζονται μέσα από τα σώματα των ηθοποιών με τη διαφορά ότι στο Physical Theatre ο τρόπος σκηνικής απόδοσης επιδιώκει μια περισσότερο ποιητική ή αφαιρετική χρήση της κίνησης, ενώ στο In-Yer-Face στόχος είναι η σοκαριστική εμπλοκή του κοινού με τη ρεαλιστική ή υπερ-ρεαλιστική απεικόνιση.

Κοινή συνισταμένη των δύο θεατρικών μορφών In-Yer-Face και Physical Theatre αποτελεί η αντίληψη του σώματος ως πολιτικού πεδίου, όπου η ευαλωτότητα, η σωματική έκθεση και εξάντληση λειτουργούν ως μια μορφή κριτικού σχολιασμού. Η έντονη σωματικότητα καθιστά το θεατή μάρτυρα μιας εμπειρίας, που δεν μπορεί εύκολα να εξιδανικευτεί ή να αποστασιοποιηθεί, ενισχύοντας έτσι την ηθική πρόκληση που αποτελεί θεμέλιο του In-Yer-Face Theatre.

Όσον αφορά στο Devised Theatre, αυτό αποκόπτεται πλήρως από τον κειμενοκεντρικό χαρακτήρα των παραδοσιακών και συμβατικών θεατρικών πρακτικών. Μπορεί να περιγραφεί ως η δημιουργία πρωτότυπου έργου ή η

αποδόμηση δραματικών κειμένων από ομάδες θεατρικών καλλιτεχνών (Perry, 2011:65). Η δημιουργική διαδικασία είναι συλλογική και το κείμενο προκύπτει μέσα από αυτοσχεδιασμούς, σωματικές πρακτικές και συνεργασία των ηθοποιών με το σκηνοθέτη. Η σκηνική πραγμάτωση του In-Yer-Face υιοθετεί συχνά πρακτικές του Devised Theatre, ιδίως ως προς την ανάπτυξη σωματικών δράσεων και τη διαχείριση ακραίων καταστάσεων επί σκηνής. Τα κοινά χαρακτηριστικά τους, όπως η απουσία γραμμικής πλοκής, η αποσπασματικότητα και η έμφαση στην εμπειρία και όχι στην ιστορία, εντάσσονται στο γενικότερο πλαίσιο του μεταδραματικού θεάτρου.

Εν κατακλείδι, η σχέση του *In-Yer-Face Theatre* με το *Physical Theatre* και το *Devised Theatre* δε συνιστά σχέση άμεσης ταύτισης, αλλά δημιουργικού και παραγωγικού διαλόγου. Και τα τρία αυτά θεατρικά πεδία μοιράζονται κοινούς άξονες, όπως η αποδόμηση των παραδοσιακών δραματουργικών δομών, η έμφαση στη σωματικότητα της σκηνικής έκφρασης και η ανάδειξη του σώματος ως φορέα πολιτικών, κοινωνικών και ηθικών σημασιών. Σε αυτό το πλαίσιο, το In-Yer-Face Theatre εντάσσεται σε ένα ευρύτερο πεδίο ανανέωσης της θεατρικής πράξης, όπου η εμπειρία του θεατή γίνεται πιο άμεση, βιωματική και συχνά συγκρουσιακή. Μέσα από αυτή τη διασταύρωση αισθητικών και σκηνικών πρακτικών, το κίνημα ενισχύει τον προκλητικό και κριτικό του χαρακτήρα, διεκδικώντας τα όρια της θεατρικής αναπαράστασης και επαναπροσδιορίζοντας τη σχέση ανάμεσα στο σώμα, το κείμενο και την κοινωνική πραγματικότητα.

6.7 Παραστασιακή Ανάλυση του έργου *Cleansed* της Sarah Kane: National Theatre, 2016

Η βίαιη θεματολογία του έργου της Sarah Kane συνδυάζεται με μια έντονη σωματική σκηνική γλώσσα, όπου η δράση οργανώνεται μέσα από εικόνες, τελετουργίες και σωματικές δοκιμασίες. Οι παραστάσεις της αποτελούν επιτελεστικό γεγονός που εμπλέκει το θεατή σε μια εμπειρία σωματικής και ηθικής έντασης και όχι μια απλή αναπαράσταση μιας ιστορίας. Η ανάλυση συγκεκριμένων σκηνών του χαρακτηριστικού έργου της «*Cleansed*» επιτρέπει την ανάδειξη του τρόπου, με τον οποίο η σωματικότητα και η βία συγκροτούν το σκηνικό σύμπαν του έργου.

Η ανάλυση του έργου δείχνει πώς το In-Yer-Face Theatre δεν περιορίζεται σε μια δραματουργία πρόκλησης, αλλά συνδέεται με ευρύτερες επιτελεστικές πρακτικές που δίνουν έμφαση στο σώμα και στη συλλογική σκηνική δημιουργία. Το Physical Theatre παρέχει τη σωματική γλώσσα της παράστασης, ενώ το Devised Theatre προσφέρει μεθόδους σκηνικής σύνθεσης που ενισχύουν τη βιωματική εμπειρία. Μέσα από αυτή τη σύνθεση, το έργο της Sarah Kane λειτουργεί ως χαρακτηριστικό παράδειγμα της μετάβασης από το δραματικό στο μεταδραματικό θέατρο, όπου η εμπειρία του θεατή και η σωματική παρουσία αποκτούν πρωταρχική σημασία.

*6.7.1 Παρουσίαση του έργου **Cleansed***

Το θεατρικό έργο *Cleansed* (1998) της Kane διαδραματίζεται σε έναν ακαθόριστο θεσμικό χώρο που θυμίζει ταυτόχρονα πανεπιστήμιο, νοσοκομείο και στρατόπεδο κράτησης. Ο χώρος αυτός λειτουργεί ως τόπος εξουσίας και ελέγχου, όπου ο χαρακτήρας του Tinker ασκεί βίαιη κυριαρχία πάνω στους υπόλοιπους χαρακτήρες, δοκιμάζοντας τα όρια της αγάπης και της ανθρώπινης αντοχής.

Το έργο ξεκινά με τον θάνατο του Graham, ενός νεαρού άνδρα που σκοτώνεται από τον Tinker. Στη συνέχεια εμφανίζεται η αδελφή του, Grace, η οποία φθάνει στο ίδρυμα αναζητώντας τον. Καθώς προσπαθεί να διατηρήσει ζωντανή τη μνήμη του αδελφού της, αρχίζει σταδιακά να ταυτίζεται μαζί του, υιοθετώντας τα ρούχα και τη συμπεριφορά του. Η επιθυμία της αυτή οδηγεί τελικά σε μια ακραία διαδικασία σωματικής μεταμόρφωσης.

Παράλληλα εξελίσσεται η ιστορία των Carl και Rod, ενός ζευγαριού που βρίσκεται υπό τη συνεχή επιτήρηση του Tinker. Ο τελευταίος υποβάλλει τον Carl σε σειρά βασανιστηρίων και ακρωτηριασμών, προκειμένου να ελέγξει την αλήθεια της αγάπης μεταξύ των δύο ανδρών. Παρά τη βία που υφίσταται, ο Carl επιμένει στην αφοσίωσή του προς τον Rod, ενώ ο Rod παραμένει πιστός στη σχέση τους. Η αγάπη τους παρουσιάζεται ως πράξη αντίστασης μέσα σε ένα περιβάλλον ακραίας βίας.

Ταυτόχρονα, ο ίδιος ο Tinker αποκαλύπτει σταδιακά τη δική του συναισθηματική ευαλωτότητα μέσα από την εμμονή του με μια γυναίκα που

εργάζεται σε ένα peep show. Η σχέση αυτή λειτουργεί ως αντίστιξη στη σκληρότητα που επιδεικνύει απέναντι στους άλλους χαρακτήρες.

Το έργο κορυφώνεται με τον θάνατο του Carl, ο οποίος δεν αντέχει τα βασανιστήρια, και με τη μεταγενέστερη αυτοκτονία του Rod. Στο τέλος, η Grace ολοκληρώνει τη διαδικασία ταύτισής της με τον Graham, ενώ η σκηνική δράση οδηγείται σε μια ποιητική και σχεδόν ονειρική εικόνα που υποδηλώνει τη δυνατότητα της αγάπης να επιβιώσει ακόμη και μέσα σε συνθήκες ακραίας βίας. Το *Cleansed* αποτελεί ένα από τα πιο χαρακτηριστικά έργα του θεατρικού ρεύματος του In-Yer-Face Theatre, καθώς συνδυάζει ακραία σωματική βία με μια ποιητική διερεύνηση της αγάπης, της ταυτότητας και της ανθρώπινης αντοχής.

6.7.2 Ανάλυση σκηνών του έργου *Cleansed*

Η μετάβαση από τη θεωρητική ανάλυση στη μελέτη συγκεκριμένων σκηνών του έργου *Cleansed* επιτρέπει την ανάδειξη του τρόπου με τον οποίο η έντονη σωματικότητα, η βία και η επιτελεστικότητα συγκροτούν το σκηνικό σύμπαν του έργου.

Μία από τις πιο χαρακτηριστικές σκηνές του *Cleansed* είναι ο ακρωτηριασμός του Carl από τον Tinker. Η σκηνή αυτή αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της αισθητικής του In-Yer-Face Theatre, καθώς η βία παρουσιάζεται ως άμεση σωματική εμπειρία και όχι ως συμβολική πράξη. Ο ακρωτηριασμός λειτουργεί δραματουργικά ως διαδικασία αποδόμησης της ταυτότητας του χαρακτήρα. Το σώμα μετατρέπεται σε πεδίο εξουσίας και τιμωρίας, ενώ η επαναληπτικότητα της βίας δημιουργεί μια σχεδόν τελετουργική διάσταση. Η σκηνή μπορεί να αναλυθεί μέσα από την οπτική του Physical Theatre, καθώς η ένταση της δράσης βασίζεται στη σωματική παρουσία και όχι στον διάλογο.

Η σωματική δοκιμασία του Carl μετατρέπεται σε σκηνική εικόνα που παράγει νόημα πέρα από τη ρεαλιστική αφήγηση. Ο θεατής καλείται να βιώσει την πράξη ως επιτελεστικό γεγονός, γεγονός που ενισχύει την αίσθηση αμηχανίας και ηθικής εμπλοκής.

Η μεταμόρφωση της Grace σε Graham αποτελεί μία από τις πιο χαρακτηριστικές στιγμές του έργου ως προς τη σχέση σώματος και ταυτότητας. Η σκηνή αυτή συχνά αποδίδεται σκηνικά μέσω σωματικών ασκήσεων, επανάληψης κινήσεων και μίμησης, στοιχεία που παραπέμπουν σε devised και physical πρακτικές. Η ταυτότητα παρουσιάζεται ως κάτι που εγγράφεται στο σώμα και μπορεί να ανακατασκευαστεί μέσα από την επιτέλεση. Η σκηνή λειτουργεί όχι μόνο ως δραματουργικό γεγονός, αλλά και ως χορογραφική διαδικασία, όπου η κίνηση αντικαθιστά την ψυχολογική ανάλυση του χαρακτήρα. Η χρήση του σώματος ως μέσου μεταμόρφωσης υπογραμμίζει τη μεταδραματική διάσταση του έργου, καθώς η έννοια της αναπαράστασης υποχωρεί μπροστά στην επιτελεστικότητα.

Η σχέση του Carl και του Rod παρουσιάζεται μέσα από σκηνές σωματικής εγγύτητας που αντιπαραβάλλονται με την ακραία βία του έργου. Η σωματικότητα εδώ λειτουργεί ως μέσο επικοινωνίας και αντίστασης, δημιουργώντας μια έντονη αντίθεση ανάμεσα στην τρυφερότητα και τη βαρβαρότητα του περιβάλλοντος. Η σκηνική απεικόνιση της αγάπης αποκτά ιδιαίτερη σημασία, καθώς το σώμα παρουσιάζεται ταυτόχρονα ως ευάλωτο και ανθεκτικό. Αυτή η διττή λειτουργία αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα της δραματουργίας της Kane.

6.7.3 Ανάλυση της Παράστασης *Cleansed* (National Theatre, 2016, σκηνοθεσία Katie Mitchell)

Η παράσταση *Cleansed* της Sahar Kane σε σκηνοθεσία Katie Mitchell, η οποία παρουσιάστηκε στο National Theatre του Λονδίνου το 2016, αποτελεί μια από τις σημαντικότερες σκηνικές προσεγγίσεις του έργου και ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της αισθητικής συνέχειας του κινήματος In-Yer-Face Theatre στο θέατρο του 21ου αιώνα. Η παραγωγή παρουσιάστηκε στη σκηνή Dorfman και σηματοδότησε την πρώτη παρουσίαση έργου της Kane από το συγκεκριμένο θεσμό, γεγονός που υπογραμμίζει τη μεταγενέστερη θεσμική αναγνώριση της δραματουργίας της. (Official London Theatre, 2016)¹¹.

¹¹ <https://officiallondontheatre.com/show/cleansed-348756/>

6.7.3.1 Σκηνοθετική Προσέγγιση και Αισθητική

Η σκηνοθεσία της Mitchell κινήθηκε προς μια έντονα ρεαλιστική και υλιστική σκηνική απεικόνιση της βίας, διαφοροποιούμενη από πιο αφαιρετικές ή συμβολικές αναγνώσεις του έργου. Η σκηνογράφος Alex Eales δημιούργησε ένα χώρο που να θυμίζει εγκαταλελειμμένο θεσμικό συγκρότημα, συνδυασμό πανεπιστημίου, νοσοκομείου και φυλακής, υποδηλώνοντας ένα περιβάλλον κρατικής ή επιστημονικής καταστολής (Eales, 2016)¹². Η σκηνική αυτή επιλογή ενίσχυσε τη δραματουργική συνθήκη του έργου, όπου οι χαρακτήρες λειτουργούν ως «πειραματόζωα» υπό την εξουσία του Tinker, του σαδιστικού επιτηρητή που δοκιμάζει τα όρια της αγάπης μέσω βασανιστηρίων και εξευτελισμού (Billington, 2016)¹³.

Η Mitchell επέλεξε να παρουσιάσει τις σκηνές ακρωτηριασμού, ηλεκτροσόκ και σωματικής κακοποίησης με ωμότητα και οπτική σαφήνεια, αποφεύγοντας τη μεταφορά ή τη θεατρική απόσταση. Αυτή η επιλογή έγινε προκειμένου να ενισχύσει την εμπειρία σωματικής δυσφορίας του θεατή, βασικό στοιχείο της αισθητικής του In-Yer-Face Theatre, αλλά ταυτόχρονα δημιουργεί έναν κίνδυνο συναισθηματικής αποστασιοποίησης λόγω της υπερβολικής έκθεσης στη βία (Theatre Futures, 2016)¹⁴.

6.7.3.2 Η Σωματικότητα και το Σώμα ως δραματουργικός τόπος

Η συγκεκριμένη παραγωγή αναδεικνύει το σώμα ως κεντρικό σημείο νοήματος. Οι σκηνές ακρωτηριασμού του Carl, η μεταμόρφωση της Grace και οι επαναλαμβανόμενες πράξεις βασανισμού παρουσιάζονται ως σωματοποιημένες δοκιμασίες αγάπης και ταυτότητας (Hitchings, 2016)¹⁵.

¹² <https://alexeales.co.uk/cleansed/>

¹³ <https://www.theguardian.com/stage/2016/feb/24/cleansed-review-katie-mitchell-sarah-kane-dorfman-national-theatre-london>

¹⁴ <https://theatrefutures.org.uk/critical-byte/2016/04/04/cleansed/>

¹⁵ <https://www.standard.co.uk/culture/theatre/cleansed-theatre-review-love-is-cruel-in-sarah-kanes-gory-world-a3187716.html>

Η επιλογή αυτή συνδέεται άμεσα με την ευρύτερη δραματουργία της Kane, όπου η βία δεν λειτουργεί ως αυτοσκοπός αλλά ως μέσο διερεύνησης της ανθρώπινης ανάγκης για αγάπη και σύνδεση (Mann, 2016)¹⁶.



Εικόνα 14 Φωτογραφία από την παράσταση *Cleansed*, National Theatre 2016.
Πηγή: <https://alexeales.co.uk/cleansed/>

Στο πλαίσιο της παράστασης, η σωματική δράση αποκτά χαρακτηριστικά *physical theatre*, καθώς η ένταση της ερμηνείας και η υλικότητα της σκηνικής πράξης γίνονται βασικοί φορείς νοήματος. Η ερμηνεία της Michelle Terry ως Grace, για παράδειγμα, βασίζεται σε μια συνεχή σωματική παρουσία που λειτουργεί ως άξονας παρατήρησης της βίας και της αγάπης στο έργο (Billington, 2016).

6.7.3.3 Η εμπειρία του θεατή

Η παραγωγή του 2016 προκάλεσε έντονες αντιδράσεις στο κοινό, με αναφορές για θεατές που λιποθύμησαν ή αποχώρησαν από την αίθουσα λόγω της έντασης των σκηνών (Mann, 2016). Οι αντιδράσεις αυτές επιβεβαιώνουν το βασικό στόχο του In-Yer-Face Theatre:

¹⁶ <https://www.standard.co.uk/news/london/theatre-goers-pass-out-in-shock-during-rape-and-torture-scenes-in-new-national-theatre-show-a3187681.html>

- να διαρρήξει την απόσταση μεταξύ σκηνής και θεατή
- να προκαλέσει σωματική και συναισθηματική αντίδραση
- να μετατρέψει το θέατρο σε εμπειρία άμεσης αντιπαράθεσης με τη βία και την επιθυμία

Ορισμένοι κριτικοί υποστήριξαν ότι η συνεχής έκθεση στη βία οδηγεί σε συναισθηματική απονέκρωση αντί για κάθαρση, επισημαίνοντας το όριο μεταξύ σοκ και δραματουργικής αποτελεσματικότητας (Londonist, 2016)¹⁷.

6.7.3.4 Συμπέρασμα - Σχέση της παράστασης με τη θεματική της Εργασίας

Η παράσταση της Mitchell αποτελεί χρήσιμη μελέτη περίπτωσης για τη διπλωματική εργασία, καθώς δείχνει πώς ένας σύγχρονος σκηνοθέτης μπορεί να επαναπροσεγγίσει ένα έργο-ορόσημο, εν προκειμένω του In-Yer-Face Theatre, μέσα από σύγχρονες σκηνικές πρακτικές που συνδυάζουν:

- ρεαλισμό και σωματικότητα
- devised και physical performance στοιχεία
- θεσμικό σκηνικό πλαίσιο
- έντονη συναισθηματική εμπειρία του θεατή

Η παραγωγή επιβεβαιώνει ότι το έργο της Kane εξακολουθεί να θέτει προκλήσεις στη σκηνική πραγμάτωση και να λειτουργεί ως πεδίο πειραματισμού για τη σύγχρονη σκηνοθεσία (Financial Times, 2025)¹⁸.

Με αυτόν τον τρόπο, η παράσταση του 2016 δεν αποτελεί μόνο αναβίωση ενός κλασικού πλέον έργου του σύγχρονου θεάτρου, αλλά και παράδειγμα της συνεχιζόμενης επιρροής της αισθητικής του In-Yer-Face Theatre στη σύγχρονη σκηνική δημιουργία. Μπορούμε να συμπεράνουμε λοιπόν πως η συγκεκριμένη παράσταση καταφέρνει να παρουσιάσει με σαφήνεια το δραματουργικό νόημα του έργου, το οποίο εξερευνά: την αγάπη ως δοκιμασία, τη σχέση του σώματος και της ταυτότητας, τη βία ως μέσο εξουσίας και την επιθυμία για σύνδεση με έναν μη

¹⁷ <https://londonist.com/2016/02/cleansed>

¹⁸ <https://www.ft.com/content/cb7f87eb-3b7f-49e5-94ea-167316bc219a?syn-25a6b1a6=1>

εξανθρωπισμένο κόσμο. Παρά την ακραία βία, η Kane παρουσιάζει την αγάπη ως τη μοναδική δύναμη που μπορεί να επιβιώσει μέσα από τον πόνο. Τον σκοπό αυτό υπηρέτησε με επιτυχία μέσα από τη σκηνοθεσία της η Mitchell.

6.7.4 Σύγκριση της παράστασης *Cleansed* (1998) και της αναβίωσης του 2016

Η σύγκριση ανάμεσα στην πρώτη σκηνική παρουσίαση του *Cleansed* το 1998 και την αναβίωση του 2016 από το National Theatre σε σκηνοθεσία Katie Mitchell αναδεικνύει όχι μόνο τη διαχρονικότητα του έργου της Sarah Kane, αλλά και τη μεταβολή του τρόπου με τον οποίο η σκηνική βία προσλαμβάνεται από το κοινό και τη σύγχρονη θεατρική αισθητική.

6.7.4.1 Ιστορικό και Κοινωνικό Πλαίσιο

Η πρώτη παρουσίαση του έργου το 1998 πραγματοποιήθηκε σε μια περίοδο όπου το In-Yer-Face Theatre βρισκόταν στο αποκορύφωμά του. Το βρετανικό θέατρο της δεκαετίας του 1990 χαρακτηριζόταν από έντονη επιθετικότητα, ωμό ρεαλισμό και πρόθεση πρόκλησης του θεατή, στοιχεία που, σύμφωνα με τον Aleks Sierz (2001:6)¹⁹, αποτελούσαν βασικά χαρακτηριστικά του κινήματος. Το *Cleansed* λειτούργησε ως μια ακραία μορφή αυτής της αισθητικής, προκαλώντας σοκ και έντονες αντιδράσεις λόγω της γραφικής αναπαράστασης βίας, βασανισμού και σεξουαλικότητας. Παράλληλα, το έργο συνδέθηκε με το πολιτικό και κοινωνικό κλίμα της εποχής, καθώς αρκετοί κριτικοί το προσέγγισαν ως αλληγορία για τη βία και τις εθνοκαθάρσεις των πολέμων στη Βοσνία (Coveney, 2016)²⁰.

Αντίθετα, η αναβίωση του 2016 παρουσιάστηκε σε ένα διαφορετικό θεατρικό και πολιτισμικό περιβάλλον, όπου:

- το κοινό ήταν πλέον περισσότερο εξοικειωμένο με ακραίες σκηνικές εικόνες,
- το μεταδραματικό θέατρο είχε ήδη επηρεάσει τη σύγχρονη σκηνή και

¹⁹ <https://www.scribd.com/document/969278624/19092025-100924-10-in-ye-face-Theatre-British-Drama-Today-Sierz>

²⁰ https://www.whatsonstage.com/news/cleansed-dorfman-national-theatre_39810/

- η σωματικότητα είχε αποκτήσει κεντρική θέση στη θεατρική εμπειρία.

Σύμφωνα με κριτικές της εποχής, η παράσταση της Mitchell δεν αντιμετωπίστηκε μόνο ως πρόκληση, αλλά και ως πεδίο ψυχολογικής και συναισθηματικής διερεύνησης (Whaley, 2016)²¹.

6.7.4.2 Σκηνοθετική Προσέγγιση

Η πρώτη σκηνική εκδοχή του 1998 βασίστηκε κυρίως στη βίαιη δύναμη του κειμένου, την αίσθηση σοκ και την αποσταθεροποίηση του θεατή. Η βία παρουσιαζόταν άμεσα και επιθετικά, στοιχείο που εντάσσεται στη λογική του In-Yer-Face Theatre, όπου ο θεατής δεν παρακολουθεί παθητικά, αλλά «βιώνει» την παράσταση.

Αντίθετα, η σκηνοθεσία της Katie Mitchell το 2016 προσέγγισε το έργο με μεγαλύτερη ψυχολογική και συναισθηματική πολυπλοκότητα. Η Mitchell επέλεξε να παρουσιάσει τη Grace σε όλες σχεδόν τις σκηνές, μετατρέποντας το έργο σε μια σχεδόν ονειρική και εσωτερική εμπειρία. Σύμφωνα με τη σκηνοθέτρια, η παράσταση αντιμετωπίστηκε ως ονειρικό τοπίο και όχι ως αυστηρά ρεαλιστική αφήγηση.

Η επιλογή αυτή διαφοροποίησε ριζικά την πρόσληψη του έργου. Η βία δε λειτουργούσε μόνο ως σοκ, αλλά και ως έκφραση τραύματος, απώλειας και αποσύνθεσης της ταυτότητας.

6.7.4.3 Η χρήση του Σώματος και η Σωματικότητα

Στην παράσταση του 1998, το σώμα λειτουργούσε κυρίως ως πεδίο βασανισμού και τιμωρίας. Η σκηνική βία είχε έντονα επιθετικό χαρακτήρα, επιδιώκοντας να προκαλέσει σωματική και ψυχολογική δυσφορία στον θεατή. Αντίθετα, στην εκδοχή του 2016, η σωματικότητα αποκτά περισσότερο επιτελεστικό και βιωματικό χαρακτήρα. Η Mitchell αξιοποίησε πρακτικές που συνδέονται με το Physical Theatre και το μεταδραματικό θέατρο, όπως έντονα χορογραφημένη κίνηση,

²¹ <https://londonist.com/2016/02/cleansed>

επαναληπτικότητα, ηχητική ένταση και σωματική εξάντληση των ηθοποιών. (Firkin,2016)²².

Η Nicola Shaughnessy²³ (2019) υποστηρίζει ότι η παράσταση ενεργοποιούσε μια «ενσώματη εμπειρία» του θεατή, δημιουργώντας μια μορφή βιωματικής συμμετοχής μέσα από τη συναισθηματική και αισθητηριακή φόρτιση²⁴. Το σώμα δε λειτουργούσε απλώς ως φορέας βίας, αλλά ως πεδίο μνήμης, τραύματος, και συναισθηματικής εγγραφής.

6.7.4.4 Η Εμπειρία του Θεατή

Το 1998, ο θεατής ερχόταν αντιμέτωπος με μια εμπειρία σοκ και αποσταθεροποίησης, στοιχείο θεμελιώδες για το In-Yer-Face Theatre. Ο στόχος ήταν η άμεση σύγκρουση με το κοινό και η κατάργηση της ασφαλούς απόστασης ανάμεσα στη σκηνή και το θεατή, καθώς το In-Yer-Face Theatre *«αρπάζει τον θεατή από τον σβέρκο και τον ταρακουνά μέχρι να καταλάβει το μήνυμα»* (Sierz,2001 όπως αναφέρεται στο REBGuest, 2014)²⁵.

Στην παραγωγή του 2016, η εμπειρία παρέμεινε εξαιρετικά έντονη, αλλά μετατοπίστηκε περισσότερο προς την ενσυναίσθηση, την ψυχική καταπόνηση και τον αναστοχασμό. Πολλές δημοσιεύσεις ανέφεραν ότι θεατές αποχώρησαν ή λιποθύμησαν κατά τη διάρκεια των παραστάσεων λόγω της ακραίας βίας (Ellis-Petersen, 2016)²⁶. Ωστόσο, αρκετοί κριτικοί επισήμαναν ότι η παράσταση δε βασιζόταν στον εύκολο εντυπωσιασμό, αλλά σε μια βαθύτερη διερεύνηση της ανθρώπινης αγάπης και της βίας (Billington, 2024). Σύμφωνα με τον Billington (2016), η σκηνοθεσία της Katie Mitchell μετατρέπει το *Cleansed* σε έναν «εφιαλτικό

²² <https://livetheatreuk.co.uk/2016/02/23/cleansed-review/>

²³ Καθηγήτρια Παραστασιακών Τεχνών στο Πανεπιστήμιο του Κεντ και συνδιευθυντής/-ντρια του Ινστιτούτου Πολιτιστικών και Δημιουργικών Βιομηχανιών του Πανεπιστημίου, με ερευνητική και διδακτική εξειδίκευση στη σύγχρονη περφόρμανς, καθώς επίσης στο εφαρμοσμένο και κοινωνικά προσανατολισμένο θέατρο.

²⁴ <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13528165.2019.1671729?needAccess=true#d1e282>

²⁵ <https://the-artifice.com/in-yer-face-theatre-a-contemporary-form-of-drama/>

²⁶ <https://www.theguardian.com/stage/2016/feb/24/five-people-faint-40-leave-violence-cleansed-national-theatre-sarah-kane>

κόσμο γραφικής βίας και θεσμικής αγριότητας», όπου η αγάπη και η βία συνυπάρχουν διαρκώς²⁷. Η Mitchell, επομένως, μετατόπισε τη βία από το καθαρό σοκ προς μια πιο βιωματική και συναισθηματική εμπειρία.

6.7.4.5 Αισθητική Διαφοροποίηση

Η αρχική παράσταση του 1998 χαρακτηριζόταν από επιθετικό ρεαλισμό, ωμή σκηνική βία και άμεση πρόκληση, ενώ η αναβίωση του 2016 παρουσίασε αντίθετα, πιο κινηματογραφική αισθητική, λεπτομερή ηχητικό σχεδιασμό, έντονη χρήση φωτισμών και χορογραφημένη κίνηση (Firkin, 2016). Η σκηνική δράση λειτουργούσε σχεδόν σαν εφιαλτικό τελετουργικό, όπου η βία συνδυαζόταν με ποιητικές εικόνες, όπως λουλούδια που φύτρωναν από το πάτωμα ή στιγμές απόλυτης σιωπής μέσα στην αγριότητα (Whaley, 2016).

6.7.4.6 Συνολική αποτίμηση της σύγκρισης των δύο παραστάσεων

Η ανάλυση του έργου *Cleansed* της Sarah Kane και της σύγχρονης σκηνικής του αναβίωσης στο National Theatre (2016), σε σκηνοθεσία Katie Mitchell, ανέδειξε με σαφήνεια ότι η βία στις παραστασιακές τέχνες δεν περιορίζεται σε μια απλή αναπαραστατική λειτουργία, αλλά συγκροτείται ως ένα πολυεπίπεδο επιτελεστικό φαινόμενο.

Καταρχάς, διαπιστώθηκε ότι η βία στο πλαίσιο του In-Yer-Face Theatre δεν λειτουργεί συμβολικά ή υπαινικτικά, αλλά ως άμεση και υλική εμπειρία. Στο *Cleansed*, η σωματική κακοποίηση, οι ακρωτηριασμοί και οι διαδικασίες μεταμόρφωσης δεν παρουσιάζονται απλώς ως αφηγηματικά γεγονότα, αλλά ως σκηνικές δράσεις που εκτυλίσσονται σε πραγματικό χρόνο, μετατρέποντας το σώμα του ηθοποιού σε κύριο φορέα νοήματος. Η παρατήρηση αυτή επιβεβαιώνει ότι η βία εγγράφεται πρωτίστως στο σώμα, το οποίο λειτουργεί ως τόπος μνήμης, τραύματος και ταυτότητας. Παράλληλα, η σκηνοθετική προσέγγιση της Mitchell ανέδειξε τη σημασία της αισθητηριακής διάστασης της βίας. Μέσα από τη συνδυαστική χρήση οπτικών, ηχητικών και χρονικών στοιχείων, η παράσταση κατέστησε τη βία μια

²⁷ <https://www.theguardian.com/stage/2016/feb/24/cleansed-review-katie-mitchell-sarah-kane-dorfman-national-theatre-london>

εμπειρία που υπερβαίνει την εικόνα και επεκτείνεται στο επίπεδο της σωματικής πρόσληψης του θεατή. Η παρατεταμένη διάρκεια των σκηνών βασανισμού και η έμφαση στη λεπτομέρεια της σωματικής φθοράς ενίσχυσαν την αίσθηση της εγγύτητας, οδηγώντας σε μια μορφή βιωματικής εμπλοκής που χαρακτηρίζει τη συγκεκριμένη θεατρική αισθητική.

Επιπλέον, η ανάλυση κατέδειξε ότι η βία στο *Cleansed* συνδέεται άρρηκτα με μηχανισμούς εξουσίας και ελέγχου. Ο χαρακτήρας του Tinker λειτουργεί ως ενσάρκωση ενός συστήματος που ρυθμίζει και επιβάλλει κανόνες στα σώματα, μετατρέποντας τη βία σε εργαλείο επιτήρησης και δοκιμασίας. Υπό αυτή την έννοια, η σκηνική αποτύπωση της βίας δεν αφορά μόνο τις διαπροσωπικές σχέσεις των χαρακτήρων, αλλά αντανakλά ευρύτερες κοινωνικές και πολιτικές δομές.

Ιδιαίτερη σημασία αποκτά, επίσης, η εμπειρία του θεατή, η οποία αναδεικνύεται ως καθοριστικός παράγοντας στην κατανόηση της θεατρικής βίας. Η έντονη σωματική και συναισθηματική αντίδραση του κοινού καταδεικνύει ότι η βία δεν «παρουσιάζεται» απλώς, αλλά ενεργοποιεί μια διαδικασία συμμετοχής, κατά την οποία ο θεατής καθίσταται συμμετέτοχος στο σκηνικό γεγονός. Η μετατόπιση αυτή από την παθητική θέαση στη βιωματική εμπλοκή αποτελεί ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της σύγχρονης παραστασιακής πρακτικής.

Συνοψίζοντας, η βία στις παραστασιακές τέχνες, και ειδικότερα στο *Cleansed*, συγκροτείται ως ένα σύνθετο επιτελεστικό φαινόμενο που περιλαμβάνει τη σωματική διάσταση της ερμηνείας, τη σκηνική οργάνωση του χώρου και του χρόνου, τη λειτουργία των μηχανισμών εξουσίας και τη βιωματική εμπειρία του θεατή.

Κατά συνέπεια, η βία δεν αποτελεί απλώς θεματικό άξονα, αλλά θεμελιώδες στοιχείο της θεατρικής γλώσσας, το οποίο διαμορφώνει τόσο την αισθητική της παράστασης όσο και τον τρόπο πρόσληψής της. Μέσα από αυτή την οπτική, το *Cleansed* αναδεικνύεται ως ένα κατεξοχήν παράδειγμα του τρόπου με τον οποίο το σύγχρονο θέατρο μετατρέπει τη βία σε ζωντανή, σωματική και βαθιά πολιτική εμπειρία.

6.8 Συνδυασμός θεωρητικού πλαισίου με την ανάλυση του έργου

CLEANSED

Η παράσταση *Cleansed* της Sarah Kane στο National Theatre το 2016, σε σκηνοθεσία Katie Mitchell, αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα σύγχρονης σκηνικής διαχείρισης της βίας, το οποίο μπορεί να αναλυθεί σε άμεση συνάρτηση με το ερευνητικό ερώτημα της παρούσας εργασίας. Η παραγωγή αυτή δεν αναπαριστά απλώς τη βία, αλλά τη μετατρέπει σε βιωματική εμπειρία, επαναπροσδιορίζοντας τη σχέση θεατή και σκηνής. Σε αντίθεση με πιο συμβολικές προσεγγίσεις του έργου, η σκηνοθεσία της Mitchell υιοθετεί μια στρατηγική υλικής και ορατής βίας, όπου οι πράξεις βασανισμού και ακρωτηριασμού παρουσιάζονται με σκηνική σαφήνεια. Η επιλογή αυτή εντάσσεται στη λογική του In-Yer-Face Theatre, όπου η βία δεν λειτουργεί μεταφορικά αλλά ως άμεσο αισθητηριακό γεγονός (Sierz, 2001:20).

Η σκηνική πραγμάτωση της βίας δεν περιορίζεται στην εικόνα, αλλά ενεργοποιεί πολλαπλά επίπεδα πρόσληψης, όπως οπτικό (ρεαλιστική απεικόνιση τραύματος), ακουστικό (ήχοι σώματος, κραυγές) και χρονικό (παρατεταμένη διάρκεια βασανισμού). Με αυτόν τον τρόπο, η παράσταση μετατρέπει τη βία σε χρονικά εκτεταμένη εμπειρία, αποτρέποντας την εύκολη κατανάλωσή της από τον θεατή.

Στην παράσταση, το σώμα των ηθοποιών λειτουργεί ως βασικό πεδίο όπου εγγράφεται η βία. Οι σκηνές ακρωτηριασμού του Carl και η σωματική μεταμόρφωση της Grace δεν παρουσιάζονται ως αφηγηματικά γεγονότα, αλλά ως διαδικασίες που εκτυλίσσονται επί σκηνής. Η προσέγγιση αυτή συνδέεται με το Physical Theatre, καθώς η σωματική ένταση υπερσχύει του λόγου, η κίνηση και η στάση του σώματος μεταφέρουν το νόημα και η σωματική φθορά γίνεται ορατή στον χρόνο.

Το σώμα μετατρέπεται έτσι σε φορέα μνήμης και τραύματος, ενισχύοντας τη θεώρηση της βίας ως εγγεγραμμένης εμπειρίας και όχι ως εξωτερικού γεγονότος. Το σώμα μετατρέπεται σε φορέα βιωματικής εμπειρίας και τραύματος, στοιχείο που συνδέεται με τη μεταδραματική θεώρηση του σώματος ως πεδίου «δυναμικότητας» και αισθητηριακής εμπλοκής του θεατή (Lehmann, 2006:163).

Η σκηνοθεσία της Mitchell οδηγεί τη βία σε ένα επίπεδο υπερ-ορατότητας, όπου τίποτα δεν αποκρύπτεται από τον θεατή. Η επιλογή αυτή δημιουργεί μια ένταση μεταξύ ρεαλισμού και θεατρικότητας, αποτύπωσης και υπερβολής, εμπλοκής και αποστασιοποίησης.

Από τη μία πλευρά, η άμεση απεικόνιση της βίας ενισχύει τη σωματική και συναισθηματική αντίδραση του θεατή, στοιχείο που συνδέεται με τη λογική του In-Yer-Face Theatre. Από την άλλη, η συνεχής έκθεση σε ακραίες εικόνες ενδέχεται να οδηγήσει σε απευαισθητοποίηση, θέτοντας ερωτήματα σχετικά με τα όρια της σκηνικής αναπαράστασης (Saunders, 2002:73). Έτσι, η παράσταση λειτουργεί ως πεδίο διερεύνησης του κρίσιμου ζητήματος *«πότε η βία προκαλεί ενσυναίσθηση και πότε οδηγεί σε απευαισθητοποίηση»*.

Στην παράσταση, η βία παρουσιάζεται όχι μόνο ως σωματική πράξη, αλλά ως μηχανισμός εξουσίας. Ο χαρακτήρας του Tinker δεν λειτουργεί απλώς ως βασανιστής, αλλά ως φορέας ενός συστήματος ελέγχου που ρυθμίζει τα σώματα και τις σχέσεις. Η σκηνική οργάνωση ενισχύει αυτή τη διάσταση: ο χώρος θυμίζει ίδρυμα επιτήρησης, οι χαρακτήρες είναι συνεχώς εκτεθειμένοι, η βία λειτουργεί ως μέσο «δοκιμής» της αγάπης. Η αποτύπωση αυτή συνδέει τη βία με κοινωνικές και πολιτικές δομές, μετατοπίζοντας την από το ατομικό στο συλλογικό επίπεδο.

Η παράσταση του 2016 αναδεικνύει επίσης, ότι η βία στις παραστασιακές τέχνες δεν αφορά μόνο αυτό που παρουσιάζεται, αλλά και το πώς βιώνεται από το κοινό. Οι έντονες σωματικές αντιδράσεις των θεατών (αποχωρήσεις, λιποθυμίες) υποδεικνύουν ότι η βία ξεπερνά το επίπεδο της αναπαράστασης και γίνεται σωματικά μεταδοτική εμπειρία.

Αυτό επιβεβαιώνει ότι η θεατρική βία λειτουργεί ως σχέση και όχι ως εικόνα, η πρόσληψη της βίας εξαρτάται από τη σκηνική εγγύτητα, ο θεατής μετατρέπεται σε ενεργό συμμετέχοντα.

Η παράσταση *Cleansed* (2016) αποδεικνύει ότι η βία στις παραστασιακές τέχνες δεν αποτυπώνεται απλώς μέσω της αναπαράστασης πράξεων, αλλά μέσω μιας σύνθετης διαδικασίας που περιλαμβάνει τη σωματική έκθεση του ηθοποιού, τη σκηνική διαχείριση του χρόνου και της έντασης, τη σχέση με το θεατή και τη μετατροπή της βίας σε αισθητηριακή εμπειρία. Η σκηνοθετική προσέγγιση της Mitchell αναδεικνύει τη βία ως επιτελεστικό γεγονός, επιβεβαιώνοντας ότι στο σύγχρονο θέατρο η βία δεν «δείχνεται» απλώς, αλλά παράγεται και βιώνεται μέσα στη θεατρική πράξη.

Κεφάλαιο 7ο

Το παρόν κεφάλαιο παρουσιάζει τη μεθοδολογική προσέγγιση που ακολουθήθηκε για τη διερεύνηση της βίας στις παραστασιακές τέχνες και ειδικότερα του τρόπου με τον οποίο αυτή αποτυπώνεται και προσλαμβάνεται από το κοινό. Η έρευνα πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο της μελέτης του κινήματος In-Yer-Face Theatre και του έργου *Cleansed* της Sarah Kane, με στόχο την κατανόηση της σχέσης μεταξύ σκηνικής βίας, θεατρικής εμπειρίας και κοινωνικής λειτουργίας του θεάτρου.

7.1 Σκοπός και ερευνητικά ερωτήματα

Βασικός σκοπός της έρευνας ήταν η διερεύνηση της λειτουργίας της βίας στις παραστασιακές τέχνες και η καταγραφή των αντιλήψεων επαγγελματιών και ενεργών μελών του θεατρικού χώρου σχετικά με τη χρήση της στη σύγχρονη σκηνική πρακτική. Η έρευνα οργανώθηκε γύρω από το κύριο ερευνητικό ερώτημα *«πώς αποτυπώνεται η βία στις παραστασιακές τέχνες και με ποιους τρόπους μετατρέπεται σε βιωματική εμπειρία για τον θεατή»*. Από το βασικό αυτό ερώτημα προέκυψαν επιμέρους ερευνητικοί άξονες:

- Ποια είναι η σχέση της σκηνικής βίας με τις κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες της εποχής;
- Πώς αντιλαμβάνονται οι θεατές και οι επαγγελματίες του θεάτρου τη χρήση της βίας στη σκηνή;
- Ποια συναισθήματα προκαλεί η παρακολούθηση βίαιων σκηνών;
- Ποια είναι τα όρια της σκηνικής αναπαράστασης της βίας;
- Πώς συμβάλλει το In-Yer-Face Theatre στην αναδιαμόρφωση της σχέσης μεταξύ σκηνής και κοινού;

7.2 Ερευνητικός σχεδιασμός

Για την επίτευξη των ερευνητικών στόχων της εργασίας επιλέχθηκε η μικτή ερευνητική προσέγγιση (mixed methods), η οποία συνδύασε ποσοτικές και ποιοτικές

μεθόδους συλλογής και ανάλυσης δεδομένων. Η επιλογή της συγκεκριμένης μεθόδου κρίθηκε κατάλληλη, αφενός για τη συγκέντρωση μετρήσιμων δεδομένων μέσω ερωτηματολογίου και αφετέρου τη βαθύτερη διερεύνηση των αντιλήψεων και εμπειριών των συμμετεχόντων μέσω συνέντευξης. Επιπλέον, η χρήση των δύο μεθόδων επιτρέπει τη διαδικασία της τριγωνοποίησης (triangulation), ενισχύοντας την αξιοπιστία και την εγκυρότητα των αποτελεσμάτων. Να σημειωθεί ότι όλοι οι συμμετέχοντες ενημερώθηκαν για τον ακαδημαϊκό χαρακτήρα της έρευνας και τη διασφάλιση της ανωνυμίας και εμπιστευτικότητας των δεδομένων τους.

Ειδικότερα, η ποσοτική διάσταση της έρευνας υλοποιήθηκε μέσω ηλεκτρονικού ερωτηματολογίου, το οποίο διανεμήθηκε σε άτομα που δραστηριοποιούνται στο χώρο των παραστασιακών τεχνών, μέσω κοινωνικών δικτύων, θεατρικών ομάδων, δραματικών σχολών και διαδικτυακών κοινοτήτων που σχετίζονται με τις παραστασιακές τέχνες.

Η μέθοδος αυτή επέτρεψε τη συλλογή δεδομένων από μεγαλύτερο αριθμό συμμετεχόντων και την αποτύπωση γενικών τάσεων και στάσεων απέναντι στη θεατρική βία. Το δείγμα της ποσοτικής έρευνας προήλθε από τον ευρύτερο καλλιτεχνικό χώρο και συγκεκριμένα από επαγγελματίες ηθοποιούς, σπουδαστές δραματικών σχολών, μέλη θεατρικών ομάδων, συμμετέχοντες σε θεατρικά φόρουμ και καλλιτεχνικές κοινότητες. Η επιλογή του συγκεκριμένου πληθυσμού ήταν σκόπιμη (purposive sampling), καθώς τα άτομα αυτά διαθέτουν άμεση γνώση και εμπειρία σχετικά με τη θεατρική πράξη και κατ' επέκταση θα μπορούσαν να σχολιάσουν ζητήματα σχετικά με τη χρήση της βίας στις παραστάσεις.

Οι ερωτήσεις οργανώθηκαν σε θεματικές ενότητες που αφορούσαν:

- την εξοικείωση με παραστάσεις που περιλαμβάνουν βία,
- τη συναισθηματική ανταπόκριση των θεατών,
- τη σύνδεση της βίας με κοινωνικά ζητήματα,
- τη χρησιμότητα της βίας ως καλλιτεχνικού μέσου,
- τις ηθικές και αισθητικές διαστάσεις της σκηνικής αναπαράστασης.

Οι περισσότερες ερωτήσεις ήταν κλειστού τύπου, επιτρέποντας τη στατιστική επεξεργασία των δεδομένων, ενώ συμπεριλήφθηκαν και ορισμένες ανοικτές ερωτήσεις για τη συλλογή ποιοτικών σχολίων.

Παράλληλα, η ποιοτική διάσταση πραγματοποιήθηκε μέσω ημιδομημένων συνεντεύξεων με επαγγελματίες του θεάτρου. Η συγκεκριμένη μέθοδος επιλέχθηκε, προκειμένου να διερευνηθούν σε μεγαλύτερο βάθος οι προσωπικές εμπειρίες, οι αντιλήψεις και οι ερμηνείες που δεν μπορούν να αποτυπωθούν επαρκώς μέσω κλειστών ερωτήσεων. Συγκεκριμένα, για το ποιοτικό σκέλος της έρευνας επιλέχθηκε η διενέργεια συνεντεύξεων²⁸ με την ηθοποιό Ευαγγελία Μουμούρη καθώς και τον ηθοποιό και θεατρικό επαγγελματία Μιχάλη Κουμαριανός, οι οποίοι διαθέτουν ενεργή παρουσία στον θεατρικό χώρο και εμπειρία από παραστάσεις, που περιλαμβάνουν σκηνές βίας. Οι συνεντεύξεις οργανώθηκαν με βάση επτά βασικούς άξονες:

- *Η σχέση βίας και κοινωνικής πραγματικότητας.*
- *Η κοινωνική αποστολή του σύγχρονου θεάτρου.*
- *Η εμπειρία συμμετοχής ή παρακολούθησης παραστάσεων με βία.*
- *Οι προκλήσεις που αντιμετωπίζουν οι καλλιτέχνες.*
- *Η αντίδραση του κοινού.*
- *Τα συναισθήματα που προκαλεί η θεατρική βία.*
- *Η εμπειρία παρακολούθησης έργων του In-Yer-Face Theatre.*

Η ημιδομημένη μορφή της συνέντευξης επέτρεψε την ανάπτυξη επιπρόσθετων σχολίων και τη διερεύνηση θεμάτων που προέκυψαν κατά τη διάρκεια της συζήτησης.

7.3 Περιορισμοί έρευνας και προτάσεις για μελλοντική έρευνα

Η παρούσα έρευνα επιχειρεί να διερευνήσει την αποτύπωση της βίας στις παραστασιακές τέχνες, με έμφαση στο κίνημα In-Yer-Face Theatre και στο έργο *Cleansed* της Sarah Kane. Παρά τη συμβολή της στην κατανόηση του φαινομένου, η μελέτη παρουσιάζει ορισμένους περιορισμούς, οι οποίοι είναι σημαντικό να ληφθούν υπόψη κατά την ερμηνεία των ευρημάτων.

²⁸ Οι συνεντεύξεις πραγματοποιήθηκαν εξ αποστάσεως και καταγράφηκαν με τη συγκατάθεση των συμμετεχόντων. Στη συνέχεια απομαγνητοφωνήθηκαν και αναλύθηκαν θεματικά.

Αρχικά, ο πληθυσμός της έρευνας περιορίζεται σε άτομα που δραστηριοποιούνται στον καλλιτεχνικό χώρο, όπως ηθοποιοί, σπουδαστές δραματικών σχολών, μέλη θεατρικών ομάδων και συμμετέχοντες σε θεατρικά φόρουμ. Ως εκ τούτου, το δείγμα δεν μπορεί να θεωρηθεί αντιπροσωπευτικό του γενικού πληθυσμού, καθώς οι συμμετέχοντες διαθέτουν αυξημένη εξοικείωση με τις παραστασιακές τέχνες και πιθανώς διαφορετικές αντιλήψεις για τη σκηνική βία σε σύγκριση με το ευρύ κοινό.

Επιπλέον, η χρήση δειγματοληψίας ευκολίας (convenience sampling) περιορίζει τη δυνατότητα γενίκευσης των αποτελεσμάτων. Η συμμετοχή βασίστηκε στη διαθεσιμότητα και την προθυμία των ερωτώμενων, γεγονός που ενδέχεται να οδήγησε σε μεροληψία επιλογής.

Ένας ακόμη περιορισμός αφορά τη χρήση αυτοαναφορικών δεδομένων μέσω του ερωτηματολογίου και της συνέντευξης. Οι απαντήσεις των συμμετεχόντων βασίζονται σε προσωπικές εμπειρίες, αντιλήψεις και συναισθηματικές αποκρίσεις, οι οποίες ενδέχεται να επηρεάζονται από υποκειμενικούς παράγοντες ή από την επιθυμία κοινωνικά αποδεκτών απαντήσεων.

Παράλληλα, η ποιοτική διάσταση της έρευνας βασίστηκε σε δύο μόνο ημιδομημένες συνεντεύξεις με επαγγελματίες του θεατρικού χώρου. Αν και οι συγκεκριμένες συνεντεύξεις παρείχαν σημαντικές πληροφορίες και εμπλούτισαν την ερμηνεία των ποσοτικών ευρημάτων, η περιορισμένη συμμετοχή δεν επιτρέπει την αποτύπωση ενός ευρύτερου φάσματος εμπειριών και απόψεων από πολλούς διαφορετικούς επαγγελματίες του θεάτρου.

Τέλος, η εστίαση της έρευνας σε ένα συγκεκριμένο θεατρικό κίνημα και κυρίως στο έργο *Cleansed* περιορίζει τη δυνατότητα εξαγωγής συμπερασμάτων για το σύνολο των μορφών σκηνικής βίας που εμφανίζονται στο σύγχρονο θέατρο και στις υπόλοιπες παραστασιακές τέχνες.

Με βάση τους παραπάνω περιορισμούς, προτείνονται ορισμένες κατευθύνσεις για μελλοντική έρευνα, οι οποίες θα μπορούσαν να εμπλουτίσουν την κατανόηση της βίας στις παραστασιακές τέχνες.

Αρχικά, κρίνεται σκόπιμη η διεύρυνση του δείγματος με τη συμμετοχή ατόμων από το ευρύ κοινό, ώστε να εξεταστούν οι διαφορές στην πρόσληψη και

ερμηνεία της σκηνικής βίας μεταξύ επαγγελματιών του θεάτρου και μη εξειδικευμένων θεατών.

Επιπλέον, θα ήταν χρήσιμη η διεξαγωγή συγκριτικών ερευνών μεταξύ διαφορετικών πολιτισμικών και γεωγραφικών πλαισίων, προκειμένου να εξεταστεί ο τρόπος με τον οποίο κοινωνικοί, ιστορικοί και πολιτισμικοί παράγοντες επηρεάζουν την πρόσληψη της βίας στη σκηνή.

Μία ακόμη ερευνητική κατεύθυνση αφορά τη μελέτη της αναπαράστασης της βίας σε άλλα είδη παραστασιακών τεχνών, όπως ο χορός, το performance art, το σωματικό θέατρο και οι υβριδικές μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης, με στόχο την ανάδειξη διαφορετικών αισθητικών και δραματουργικών προσεγγίσεων.

Παράλληλα, προτείνεται η μελέτη των ψυχολογικών και συναισθηματικών επιδράσεων της σκηνικής βίας στο κοινό μέσω διαχρονικών ερευνών ή πειραματικών μεθόδων, οι οποίες θα μπορούσαν να αποτυπώσουν με μεγαλύτερη ακρίβεια τις αντιδράσεις των θεατών.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης η περαιτέρω μελέτη του έργου *Cleansed* και άλλων έργων του In-Yer-Face Theatre μέσα από συγκριτικές αναλύσεις διαφορετικών σκηνικών αναβιώσεων, με έμφαση στις σκηνοθετικές επιλογές, στη χρήση του σώματος και στην αξιοποίηση των σύγχρονων τεχνολογικών μέσων.

Τέλος, θα μπορούσε να εξεταστεί η συμβολή της διοίκησης πολιτισμικών οργανισμών στη διαχείριση και παρουσίαση έργων που περιλαμβάνουν ακραίες μορφές σκηνικής βίας, εστιάζοντας σε ζητήματα πολιτιστικής πολιτικής, ανάπτυξης κοινού, επικοινωνιακής στρατηγικής και ηθικής διαχείρισης του καλλιτεχνικού περιεχομένου.

Κεφάλαιο 8ο

Αποτελέσματα Έρευνας

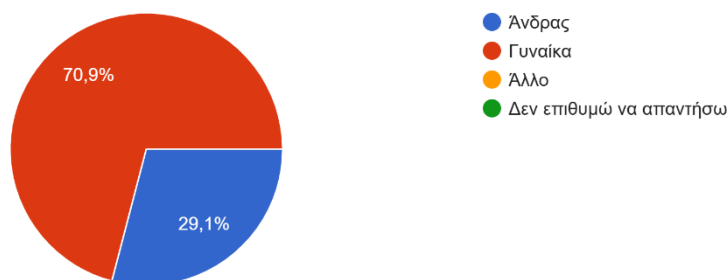
Στο πλαίσιο της εκπόνησης της παρούσας διπλωματικής, η συνδυαστική επεξεργασία των δύο συνόλων δεδομένων επέτρεψε τη σύγκριση και διασταύρωση των αποτελεσμάτων, οδηγώντας σε πιο ολοκληρωμένα συμπεράσματα. Τα ποσοτικά δεδομένα του ερωτηματολογίου αναλύθηκαν με περιγραφική στατιστική. Τα αποτελέσματα παρουσιάστηκαν μέσω πινάκων και γραφημάτων, με σκοπό την αποτύπωση των συχνοτήτων, των ποσοστών και των κυρίαρχων τάσεων στις απαντήσεις των συμμετεχόντων. Τα ποιοτικά δεδομένα των συνεντεύξεων αναλύθηκαν με τη μέθοδο της θεματικής ανάλυσης (thematic analysis). Μέσω της διαδικασίας αυτής εντοπίστηκαν επαναλαμβανόμενα μοτίβα και βασικές θεματικές κατηγορίες που σχετίζονται με το ερευνητικό ερώτημα.

8.1 Ανάλυση των αποτελεσμάτων της ποσοτικής έρευνας

Το δείγμα της ποσοτικής έρευνας, όπως αναφέρθηκε, αφορά σε ογδόντα επτά (87) συμμετέχοντες. Ωστόσο, υπάρχουν ορισμένες ερωτήσεις, στις οποίες δεν απαντούν όλοι οι ερωτώμενοι, όπως π.χ. στην ερώτηση σχετικά με το φύλο, από τη οποία απέχει ένα άτομο, καθώς επίσης στην ερώτηση σχετικά με την ηλικία, όπου έχουν ληφθεί ογδόντα (80) απαντήσεις.

- Στην ερώτηση 1 λοιπόν σχετικά με το *φύλο* παρατηρείται σημαντική υπεροχή των γυναικών (70,9%) έναντι των ανδρών (29,1%), γεγονός που ενδέχεται να επηρεάζει τη συναισθηματική πρόσληψη της βίας.

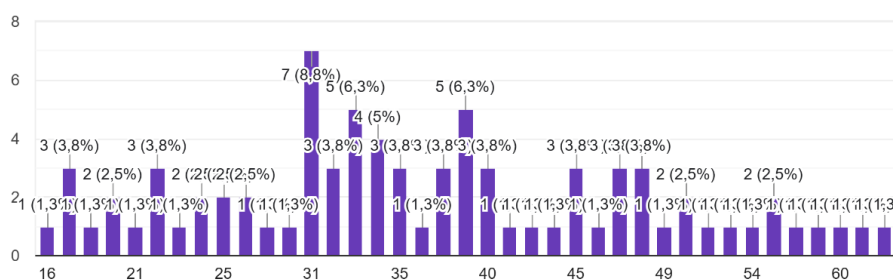
86 απαντήσεις



Πίνακας 1 Δημογραφικά χαρακτηριστικά Δείγματος: Φύλλο

- Στην ερώτηση 2 σχετικά με την *ηλικία*, παρατηρούμε ότι η ηλικιακή κατανομή παρουσιάζει ευρύ φάσμα, με μεγαλύτερη συγκέντρωση στις ηλικίες 25–40, στοιχείο που υποδηλώνει ότι το δείγμα αποτελείται κυρίως από νεαρό και ίσως περισσότερο ενεργό πολιτισμικά κοινό.

Ηλικία
80 απαντήσεις

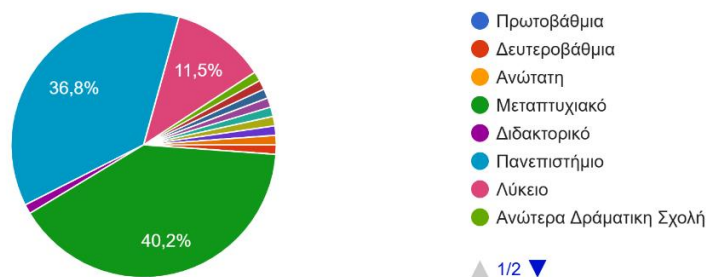


Πίνακας 2 Δημογραφικά χαρακτηριστικά Δείγματος: Ηλικία

- Στην ερώτηση 3, η οποία αφορά στο *επίπεδο εκπαίδευσης* του δείγματος, η πλειονότητα των ερωτηθέντων αναφέρει ότι διαθέτει ανώτερη ή ανώτατη εκπαίδευση (προπτυχιακό 40,2%, μεταπτυχιακό 36,8%), γεγονός που υποδηλώνει υψηλό μορφωτικό επίπεδο και πιθανώς μεγαλύτερη εξοικείωση με καλλιτεχνικά και θεωρητικά ζητήματα.

Επίπεδο Εκπαίδευσης

87 απαντήσεις

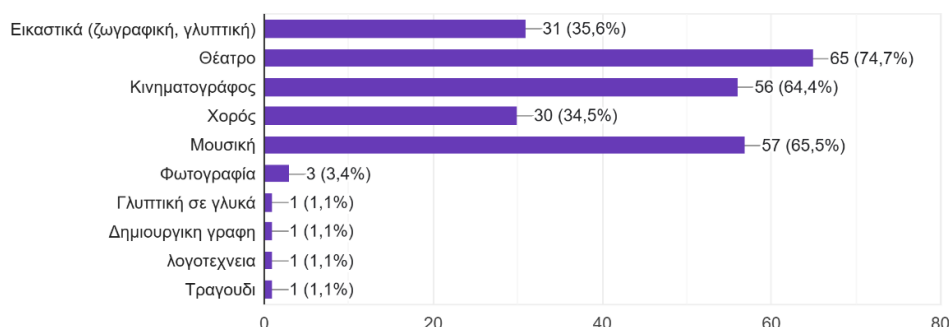


Πίνακας 3 Επίπεδο Εκπαίδευσης

- Στην επόμενη ερώτηση 4, τα αποτελέσματα δείχνουν ότι οι συμμετέχοντες έχουν πιο ενεργή σχέση με τις παραστατικές τέχνες (performing arts) και συγκεκριμένα σε ποσοστό 74,7% με το Θέατρο, 65,5% με τη Μουσική και 64,4% με τον Κινηματογράφο. Η υψηλή αυτή συμμετοχή ενισχύει την αξιοπιστία των απαντήσεων, καθώς προέρχονται από κοινό με ενεργή πολιτιστική εμπλοκή.

Ποιες μορφές τέχνης σας εκφράζουν περισσότερο; (Μπορείτε να επιλέξετε περισσότερες από μία απαντήσεις)

87 απαντήσεις

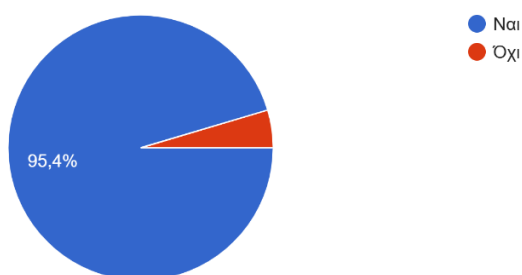


Πίνακας 4 Σχέση Κοινού με τις Τέχνες

- Στην ερώτηση 5, ιδιαίτερα σημαντικό εύρημα αποτελεί ότι το πολύ υψηλό ποσοστό της τάξεως του 95,4% των συμμετεχόντων, το οποίο δηλώνει ότι έχει παρακολουθήσει έργα που περιλαμβάνουν βία και άρα είναι εξοικειωμένο με

τη χρήση της βίας στις παραστατικές τέχνες και εν γένει στη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή. Η συντριπτική πλειοψηφία επιβεβαιώνει επίσης εμμέσως ότι η βία αποτελεί βασικό στοιχείο της σύγχρονης σκηνής.

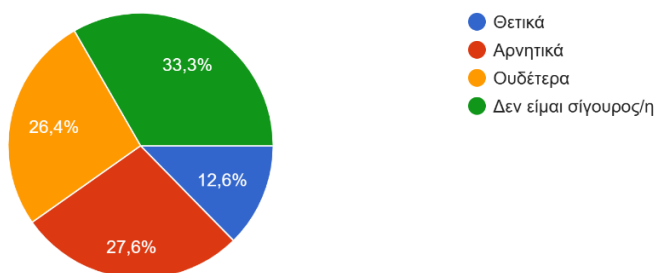
Έχετε παρακολουθήσει έργα που αποτυπώνουν βία;
87 απαντήσεις



Πίνακας 5 Εξοικείωση με τη Βία στις Παραστασιακές Τέχνες

- Οι απαντήσεις που δόθηκαν στην ερώτηση 6, σχετικά με την επίδραση της βίας στην αντίληψη του κοινού, παρουσιάζονται διαφοροποιημένες και αποτυπώνουν έντονη αμφισημία απέναντι στη βία στα έργα τέχνης. Οι συμμετέχοντες σε ποσοστό 27,6% θεωρούν ότι η βία την επηρεάζει αρνητικά και σε ποσοστό 26,4% κρατούν ουδέτερη στάση. Μόλις ένα 12,6% εξ αυτών απαντά θετικά, ενώ το μεγαλύτερο ποσοστό των 33,3% δεν εκφράζει σαφή άποψη. Το εύρημα αυτό υποδηλώνει ότι η βία δεν έχει μονοσήμαντη πρόσληψη, αλλά λειτουργεί ως πολυδιάστατο και αμφιλεγόμενο στοιχείο.

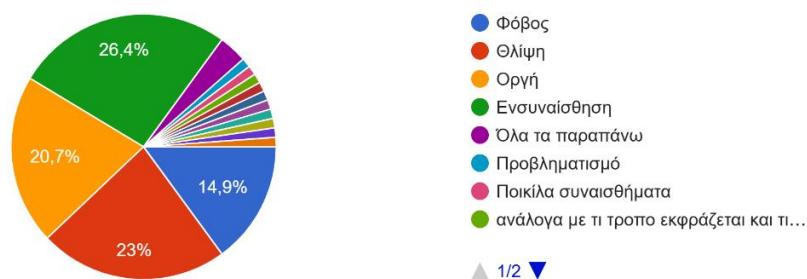
Πώς πιστεύετε ότι η βία επηρεάζει την αντίληψη του κοινού για ένα έργο τέχνης;
87 απαντήσεις



Πίνακας 6 Αντίληψη της Επίδρασης της Βίας

- Στην ερώτηση 7 σχετικά με τις συναισθηματικές αντιδράσεις του κοινού στην παρουσία βίας σε ένα έργο τέχνης, επικρατεί η ενσυναίσθηση σε ποσοστό 26,4%, γεγονός ιδιαίτερα σημαντικό, καθώς υποδεικνύει αφενός ότι η ενσυναίσθηση αναδεικνύεται ως βασικός μηχανισμός πρόσληψης, αφετέρου ότι η βία δεν οδηγεί μόνο σε αποστροφή, αλλά και σε συναισθηματική εμπλοκή και ταύτιση του κοινού. Ακολουθούν η θλίψη σε ποσοστό 23%, η οργή σε ποσοστό 20,7% και ο φόβος σε ποσοστό 14,9%.

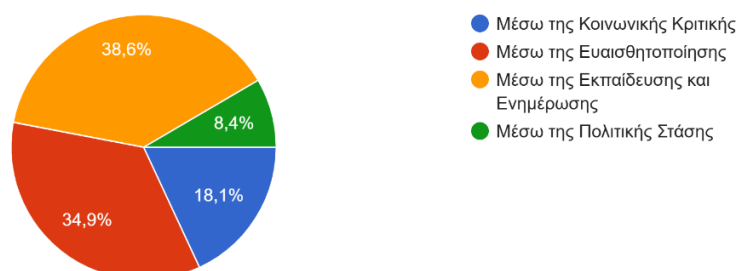
Ποιες συναισθηματικές αντιδράσεις προκαλεί η παρουσία βίας σε έργα τέχνης;
87 απαντήσεις



Πίνακας 7 Συναισθηματικές Αντιδράσεις

- Ακολουθεί η ερώτηση 8, όπου οι συμμετέχοντες αναγνωρίζουν ότι η βία μπορεί να έχει θετική λειτουργία μέσω της εκπαίδευσης και ενημέρωσης (38,6%) και μέσω ευαισθητοποίησης (34,9%). Το εύρημα αυτό συνδέεται άμεσα με τη θεωρητική θέση ότι η βία μπορεί να λειτουργήσει ως εργαλείο κοινωνικής αφύπνισης.

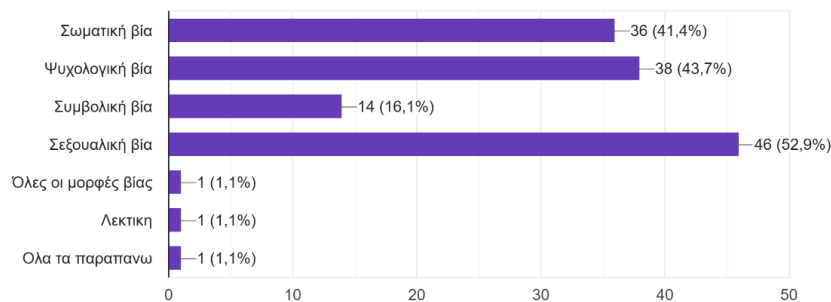
Πώς πιστεύετε ότι μπορεί να αναδειχθεί η θετική διάσταση της βίας στις τέχνες;
83 απαντήσεις



Πίνακας 8 Θετική Διάσταση της Βίας

- Στην επόμενη ερώτηση 9, οι πιο έντονες μορφές βίας στο θέατρο θεωρούνται ότι είναι η σωματική βία (41,4%), η ψυχολογική (43,7%) και η σεξουαλική βία (52,9%). Η μεγαλύτερη προτίμηση των ερωτηθέντων στη σεξουαλική βία υποδηλώνει ίσως, είτε ότι η εμπειρία της σεξουαλικής βίας είναι πιο συνήθης σε μια θεατρική παράσταση, είτε ότι προκαλεί πιο έντονες καταστάσεις για το θεατή, που τη βιώνει στη σκηνή.

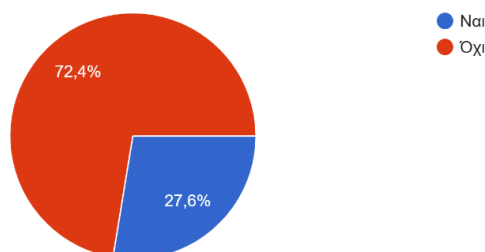
Ποιες μορφές βίας θεωρείτε πιο έντονες ή ανατρεπτικές στο θέατρο;
87 απαντήσεις



Πίνακας 9 Μορφές Βίας στο Θέατρο

- Στην ερώτηση 10, το 72,4% των συμμετεχόντων δηλώνει ότι δε γνωρίζει το In-Yer-FaceTheatre, γεγονός που φανερώνει την περιορισμένη διάδοση του κινήματος στο ευρύ κοινό.

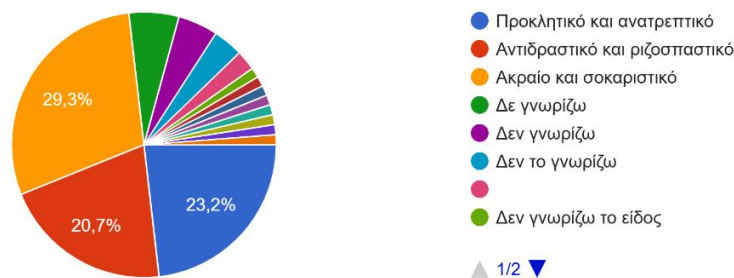
Το κίνημα In-Yer-Face Theatre ασχολείται με την απεικόνιση της βίαιης πραγματικότητας και της σκληρής εικόνας στη θεατρική παρουσίαση. Γνωρίζεται το κίνημα αυτό;
87 απαντήσεις



Πίνακας 10 Γνώση του In-Yer-Face

- Στην ερώτηση 11 δίνονται οι ακόλουθοι χαρακτηρισμοί: προκλητικό και ανατρεπτικό (23,2%), άμεσο και σοκαριστικό (20,7%), έντονο (29,3%), για να αποδώσουν το πώς αντιλαμβάνεται το κοινό τον τρόπο που ειλέγει το κίνημα για να αφυπνίσει τους θεατές, γεγονός, που επιβεβαιώνει και τη βασική αισθητική του κινήματος.

Πώς θα περιγράφατε το τρόπο που επιλέγει να αφυπνίσει τους θεατές το In-Yer-Face Theater;
82 απαντήσεις



Πίνακας 11 Πρόσληψη του In-Yer-Face

- Στην ερώτηση 12 από τις απαντήσεις που καταγράφονται, αναδεικνύεται η αμφιλεγόμενη και διχαστική φύση της θεατρικής σκηνικής βίας, Σε ποσοστό 36,7% οι συμμετέχοντες συμφωνούν με τη χρήση βίας και ταυτόχρονα με το ίδιο ποσοστό καταγράφεται και η διαφωνία τους. Το 10,1% των ερωτηθέντων τη θεωρεί απαραίτητη υπό όρους.

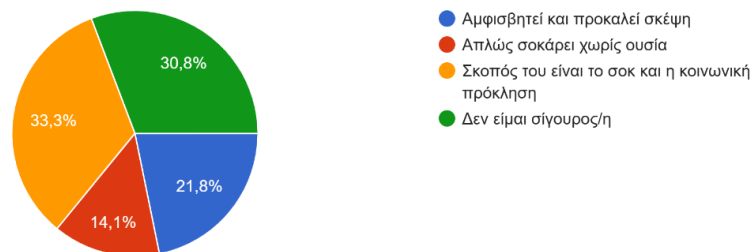
Ποια είναι η γνώμη σας για τον συγκεκριμένο ακραίο μοτίβο χρήσης βίας;
79 απαντήσεις



Πίνακας 12 Στάση απέναντι στη χρήση Βίας

- Η επόμενη ερώτηση 13 διερευνά το κατά πόσο το κίνημα προωθεί τον προβληματισμό και την αμφισβήτηση κοινωνικών και πολιτικών ζητημάτων ή απλώς υπάρχει για να σοκάρει το κοινό. Η πλειοψηφία των απαντήσεων (ελήφθησαν 78 απαντήσεις στην ερώτηση αυτή) σε ποσοστό της τάξεως του 33,3% επιλέγει την κοινωνική πρόκληση (σοκ), ενώ σε ποσοστό 30,8% οι συμμετέχοντες εκφράζουν την επιφύλαξη ή την αμφιβολία τους για το ποιος είναι τελικά ο σκοπός του κινήματος

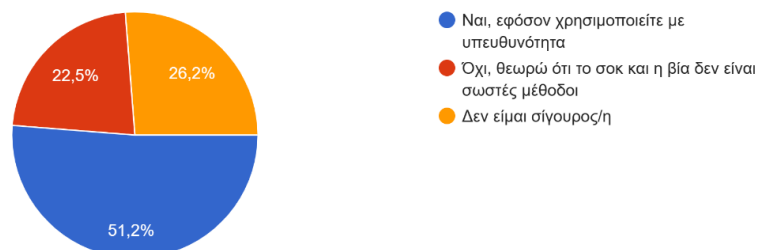
Πιστεύετε ότι το In-Yer-Face Theater προκαλεί την κοινωνία να σκεφτεί και να αμφισβητήσει τις κοινωνικές και πολιτικές πραγματικότητες ή απλ...οκάρει το κοινό χωρίς κανένα ουσιαστικό νόημα;
78 απαντήσεις



Πίνακας 13 Κοινωνική Πρόθεση του In-Yer-Face

- Ακολουθεί η ερώτηση 14, όπου το σημαντικό ποσοστό του 51,2% του δείγματος (80 απαντήσεις δόθηκαν σε αυτό το ερώτημα) θεωρεί ότι η βία μπορεί να συμβάλει θετικά στην κοινωνική αλλαγή, εφόσον χρησιμοποιείται με υπευθυνότητα. Το εύρημα αυτό ενισχύει τη θέση ότι η θεατρική βία μπορεί να λειτουργήσει ως εργαλείο κοινωνικού προβληματισμού.

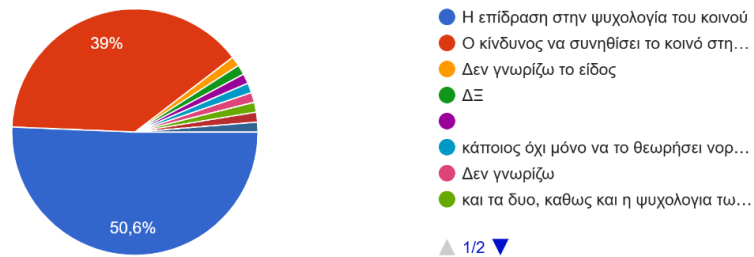
Πιστεύετε πως το In-Yer-Face Theater και γενικά η αναπαράσταση βίας στην τέχνη μπορεί να διαδραματίσει έναν θετικό ρόλο στην κοινωνική αλλαγή;
80 απαντήσεις



Πίνακας 14 Κοινωνικός ρόλος της Βίας

- Οι κύριες ηθικές ανησυχίες, που καταγράφονται στην ερώτηση 15 σχετίζονται πρωτίστως με την ψυχολογική επίδραση στο κοινό (50,6%) και ακολουθεί ο κίνδυνος απευαισθητοποίησης (39%). Τα δεδομένα εδώ αναδεικνύουν τα ηθικά όρια της σκηνικής αναπαράστασης της βίας.

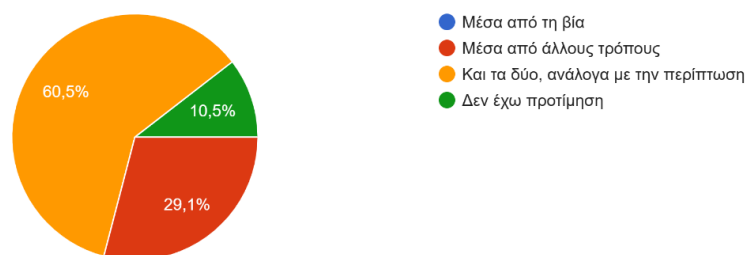
Ποιες είναι οι ηθικές ανησυχίες που μπορεί να προκύψουν από τη χρήση βίας σε παραστάσεις όπως αυτές του In-Yer-Face Theater;
77 απαντήσεις



Πίνακας 15 Ηθικές Ανησυχίες

- Η πλειονότητα του δείγματος (60,5%) στην ερώτηση 16 δηλώνει ότι προτιμά συνδυασμό βίας και άλλων εκφραστικών μέσων, γεγονός που υποδηλώνει ότι η βία από μόνη της δεν επαρκεί, αλλά χρειάζεται δραματουργική ισορροπία.

Θα προτιμούσατε παραστάσεις που εξετάζουν κοινωνικά προβλήματα μέσω της βίας ή μέσω άλλων μέσων (π.χ. διάλογος, συμβολισμός);
86 απαντήσεις



Πίνακας 16 Προτιμήσεις Κοινού

Επιχειρώντας μια συνολική ερμηνεία των αποτελεσμάτων της ποσοτικής έρευνας, καταλήγουμε στο ότι τα δεδομένα επιβεβαιώνουν ότι η βία στις παραστασιακές τέχνες αποτελεί ευρέως διαδεδομένο στοιχείο, προκαλεί έντονες και ταυτόχρονα

διαφοροποιημένες αντιδράσεις, λειτουργεί τόσο απορριπτικά, όσο και ενσυναισθητικά και αποκτά νόημα, όταν εντάσσεται σε κοινωνικό και δραματουργικό πλαίσιο. Η βία δεν είναι απλώς ένα αισθητικό εργαλείο, αλλά μια βιωματική και κοινωνικά προσδιορισμένη εμπειρία, η οποία διαμορφώνει ενεργά τη σχέση θεατή και παράστασης.

8.2 Ανάλυση των αποτελεσμάτων της ποιοτικής έρευνας

Στο πλαίσιο της παρούσας διπλωματικής εργασίας, η οποία διερευνά τον τρόπο με τον οποίο η βία αποτυπώνεται στις παραστασιακές τέχνες και, ειδικότερα, στο σύγχρονο θέατρο, πραγματοποιήθηκαν δύο ημι-δομημένες συνεντεύξεις με επαγγελματίες του θεατρικού χώρου: τον ηθοποιό και σκηνοθέτη Μιχάλη Κουμαριανό και την ηθοποιό Ευαγγελία Μουμούρη. Στόχος ήταν η διερεύνηση της σχέσης της σκηνικής βίας με την κοινωνική πραγματικότητα, της κοινωνικής λειτουργίας του θεάτρου, των προκλήσεων που προκύπτουν κατά την αναπαράσταση της βίας, της πρόσληψής της από το κοινό, καθώς και της εμπειρίας των ίδιων των καλλιτεχνών. Ιδιαίτερη έμφαση δόθηκε στο *In-Yer-Face Theatre* και, ειδικότερα, στο έργο *Cleansed* της Sarah Kane.

Η συγκριτική ανάλυση των συνεντεύξεων ανέδειξε σημαντικές συγκλίσεις αλλά και διαφοροποιήσεις, οι οποίες οργανώθηκαν στους ακόλουθους θεματικούς άξονες.

➤ *Η βία ως αντανάκλαση κοινωνικών και πολιτικών συνθηκών*

Κοινή θέση των δύο συνεντευξιαζόμενων αποτελεί η άμεση σύνδεση της σκηνικής βίας με την κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα της εκάστοτε εποχής. Ο Μιχάλης Κουμαριανός υποστηρίζει ότι «η τέχνη πάντα αποτύπωνε την κοινωνική και πολιτική συνθήκη της εκάστοτε εποχής», επισημαίνοντας ότι ο καλλιτέχνης επηρεάζεται αναπόφευκτα από το κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο δημιουργεί. Η αυξημένη παρουσία της βίας στην κοινωνία μπορεί, επομένως, να αποτυπωθεί και στο καλλιτεχνικό έργο, είτε άμεσα είτε μέσα από περισσότερο συμβολικές μορφές.

Στην ίδια κατεύθυνση κινείται και η Ευαγγελία Μουμούρη, η οποία θεωρεί τη σχέση θεάτρου και κοινωνίας οργανική, σημειώνοντας χαρακτηριστικά ότι «το θέατρο υπάρχει μόνο όταν υπάρχει κοινωνία». Η σκηνική βία, συνεπώς, δεν αποτελεί ένα απομονωμένο αισθητικό φαινόμενο, αλλά εντάσσεται στο ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο παράγεται και προσλαμβάνεται.

Η βασική σύγκλιση των δύο απόψεων έγκειται στην αντίληψη ότι η βία στη σκηνή αντανακλά, με διαφορετικούς τρόπους, τις εντάσεις και τις συνθήκες της κοινωνίας. Ο Κουμαριανός εστιάζει περισσότερο στην επιρροή της εποχής πάνω στον καλλιτέχνη, ενώ η Μουμούρη αναδεικνύει τη βαθύτερη αλληλεξάρτηση θεάτρου και κοινωνικού περιβάλλοντος.

➤ *Η Κοινωνική αποστολή του Σύγχρονου Θεάτρου*

Ως προς την κοινωνική λειτουργία του θεάτρου, οι δύο συνεντεύξεις παρουσιάζουν μία ουσιαστική διαφοροποίηση. Ο Κουμαριανός αποδίδει στο θέατρο σαφή κοινωνική ευθύνη, υποστηρίζοντας ότι «έχει χρέος να μας διδάξει και να μας καθρεφτίσει την κοινωνία που ζούμε». Για τον ίδιο, η παρουσίαση της πραγματικότητας «χωρίς φίλτρα» μπορεί να συμβάλει στην αφύπνιση και στον προβληματισμό του θεατή. Στο πλαίσιο αυτό, η σκηνική βία μπορεί να λειτουργήσει ως μέσο άμεσης αντιπαράθεσης του θεατή με δυσάρεστες ή δύσκολες πλευρές της κοινωνικής πραγματικότητας.

Η Μουμούρη, αντίθετα, αναγνωρίζει ότι το θέατρο μπορεί να «ψυχαγωγεί, αφυπνίζει, εμψυχώνει και καθρεφτίζει την κοινωνία», χωρίς όμως να θεωρεί ότι διαθέτει υποχρεωτικά διδακτική αποστολή. Όπως αναφέρει, το θέατρο «δεν κουνάει το δάχτυλο», καθώς κάθε θεατής προσλαμβάνει διαφορετικά το ίδιο έργο, ανάλογα με τα προσωπικά του βιώματα και τις εμπειρίες του.

Η διαφοροποίηση αυτή αναδεικνύει δύο συμπληρωματικές αντιλήψεις: το θέατρο μπορεί να λειτουργεί ως μέσο κοινωνικού σχολιασμού και αφύπνισης, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι η ερμηνεία του έργου είναι προκαθορισμένη. Η κοινωνική λειτουργία του θεάτρου συνδέεται, επομένως, τόσο με την πρόθεση του δημιουργού όσο και με την ελευθερία του θεατή να διαμορφώσει τη δική του πρόσληψη.

➤ *Η Εμπειρία της Βίας: Θεατής και Ερμηνευτής*

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η διαφοροποίηση ανάμεσα στην εμπειρία της βίας από τη θέση του θεατή και από τη θέση του ερμηνευτή. Ο Κουμαριανός, έχοντας εμπειρία τόσο ως θεατής όσο και ως ηθοποιός, αναφέρει ότι η σκηνική βία τον επηρεάζει εντονότερα όταν παρακολουθεί μια παράσταση. Ως θεατής βρίσκεται έξω από τη δράση και καλείται να δεχθεί τη σκηνική πράξη χωρίς να έχει τον έλεγχό της. Αντίθετα, ως ηθοποιός η συμμετοχή στη βίαιη πράξη μπορεί, σύμφωνα με τον ίδιο, να λειτουργήσει ακόμη και «λυτρωτικά».

Η Μουμούρη, η οποία έχει συμμετάσχει σε παράσταση με στοιχεία ψυχολογικής, αλλά όχι σωματικής βίας, προσεγγίζει το ζήτημα κυρίως μέσα από την τεχνική πλευρά της ερμηνείας. Η εμπειρία της ως ηθοποιού την έχει οδηγήσει να αντιλαμβάνεται τη σκηνική βία όχι μόνο ως συναισθηματικό γεγονός, αλλά και ως αποτέλεσμα συγκεκριμένης τεχνικής και σκηνικής οργάνωσης.

Οι δύο μαρτυρίες καταδεικνύουν ότι η θέση του ατόμου μέσα στο θεατρικό γεγονός επηρεάζει σημαντικά την εμπειρία της βίας. Ο θεατής αποτελεί αποδέκτη της πράξης, ενώ ο ηθοποιός καλείται ταυτόχρονα να την εκτελέσει, να την ελέγξει και να διαχειριστεί τις σωματικές και συναισθηματικές απαιτήσεις της.

➤ *Οι Προκλήσεις της Σκηνικής Αναπαράστασης της Βίας*

Κοινή παρατήρηση των δύο συνεντευξιαζόμενων είναι ότι η βία δεν θα πρέπει να αποτελεί αυτοσκοπό. Ο Κουμαριανός υπογραμμίζει την ανάγκη ο καλλιτέχνης να «υπηρετήσει το έργο του» και να αποφεύγει τη «βία για τη βία». Η σκηνική βία, επομένως, οφείλει να υπηρετεί την πλοκή, την ιστορία και την ανάπτυξη των χαρακτήρων, αποκτώντας ουσιαστικό δραματουργικό λόγο ύπαρξης.

Η Μουμούρη εστιάζει περισσότερο στις πρακτικές απαιτήσεις της αναπαράστασης. Η συναισθηματική απεμπλοκή του ηθοποιού, η ακρίβεια, ο σωματικός έλεγχος και η συντονισμένη «χορογραφία» αποτελούν βασικές προϋποθέσεις για την ασφαλή και

πειστική απόδοση μιας βίαιης σκηνής. Ο ηθοποιός καλείται να αποδώσει την ένταση της πράξης χωρίς να χάνει τον έλεγχο της τεχνικής διαδικασίας.

Οι δύο προσεγγίσεις λειτουργούν συμπληρωματικά. Ο Κουμαριανός αναδεικνύει κυρίως το «γιατί» της σκηνικής βίας, ενώ η Μουμούρη το «πώς» της πραγμάτωσής της. Η αποτελεσματική αναπαράσταση, επομένως, προϋποθέτει τόσο δραματουργική αναγκαιότητα όσο και τεχνική και σωματική επάρκεια.

➤ *Η πρόσληψη βίας από το κοινό*

Και οι δύο συνεντευξιαζόμενοι αναγνωρίζουν τον έντονα υποκειμενικό χαρακτήρα της πρόσληψης της σκηνικής βίας. Ο Κουμαριανός αναφέρεται σε θεατές που «παγώνουν» μπροστά σε μια βίαιη σκηνή ή ακόμη και αποχωρούν από την παράσταση, ενώ παράλληλα υπάρχουν θεατές που αναζητούν την ένταση και την ακραία εμπειρία.

Η Μουμούρη συνδέει την πρόσληψη και με την ηλικία, την προσωπική εμπειρία και τη θεατρική εξοικείωση. Αναφέρει χαρακτηριστικά ότι σε νεότερη ηλικία απέστρεφε το βλέμμα της από σκηνές βίας, ενώ με την πάροδο του χρόνου και την απόκτηση μεγαλύτερης εμπειρίας άρχισε να παρατηρεί περισσότερο τον τρόπο με τον οποίο η βία κατασκευάζεται τεχνικά στη σκηνή.

Η παρατήρηση αυτή δείχνει ότι η πρόσληψη δεν διαφοροποιείται μόνο από θεατή σε θεατή, αλλά μπορεί να μεταβάλλεται και στο ίδιο άτομο. Η αντίδραση απέναντι στη σκηνική βία αποτελεί, επομένως, δυναμική διαδικασία που επηρεάζεται από το προσωπικό και πολιτισμικό υπόβαθρο του θεατή.

➤ *Συναισθηματική Ανταπόκριση*

Η σκηνική βία φαίνεται να προκαλεί ένα ευρύ φάσμα συναισθηματικών αντιδράσεων. Ο Κουμαριανός αναφέρεται κυρίως στον θυμό και τη λύπη, ενώ η Μουμούρη περιγράφει την αποστροφή ως βασική αρχική αντίδραση απέναντι σε σκηνές βίας.

Οι διαφορετικές αυτές αντιδράσεις επιβεβαιώνουν ότι η σκηνική βία δεν παράγει μία ενιαία συναισθηματική εμπειρία. Αντίθετα, μπορεί να προκαλέσει έντονη συναισθηματική εμπλοκή, αλλά και αποστασιοποίηση ή άρνηση παρακολούθησης. Η

ανταπόκριση εξαρτάται από τις προσωπικές εμπειρίες, την ηλικία, την εξοικείωση με το θέατρο και τον τρόπο με τον οποίο κάθε θεατής ερμηνεύει τη σκηνική πράξη.

➤ *To In-Yer-Face Theatre και η εμπειρία της παράστασης Cleansed*

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι αναφορές των δύο καλλιτεχνών στο *In-Yer-Face Theatre* και ειδικότερα στο *Cleansed* της Sarah Kane. Ο Κουμαριανός χαρακτηρίζει το έργο «ωμό και βίαιο», αναγνωρίζοντας την ακραία φύση της σκηνικής του δράσης. Παράλληλα, όμως, επισημαίνει την ανάγκη αναζήτησης των βαθύτερων νοημάτων που βρίσκονται πίσω από τις πράξεις, καθώς «οι πράξεις δεν γίνονται απλά να γίνουν», αλλά λειτουργούν σε ένα ευρύτερο συμβολικό και δραματουργικό πλαίσιο.

Η Μουμούρη αναφέρεται στην εμπειρία της από το πρώτο ελληνικό ανέβασμα του *Cleansed*, καθώς και από το *Shopping and Fucking*. Η δική της μαρτυρία αναδεικνύει ιδιαίτερα τη μεταβολή της πρόσληψης της βίας μέσα στον χρόνο. Από την αρχική δυσκολία παρακολούθησης και την αποστροφή, οδηγήθηκε σταδιακά σε μια περισσότερο τεχνική και αποστασιοποιημένη παρατήρηση της σκηνικής πράξης.

Οι δύο προσεγγίσεις συμπληρώνουν η μία την άλλη: ο Κουμαριανός εστιάζει περισσότερο στη δραματουργική και συμβολική λειτουργία της βίας, ενώ η Μουμούρη στη σωματική, τεχνική και βιωματική της διάσταση. Και οι δύο, ωστόσο, απορρίπτουν την αντίληψη της βίας ως απλού μηχανισμού σοκ.

8.3 Συμπεράσματα ποιοτικής έρευνας

Η συγκριτική ανάλυση των δύο ημι-δομημένων συνεντεύξεων αναδεικνύει ότι η βία στις παραστασιακές τέχνες αποτελεί ένα πολυδιάστατο φαινόμενο, το οποίο συνδέεται ταυτόχρονα με την κοινωνική πραγματικότητα, τη δραματουργία, την ερμηνευτική πράξη και την πρόσληψη του θεατή.

Ειδικότερα, από τις απαντήσεις των δύο συμμετεχόντων προκύπτει ότι:

- ✓ η βία στις παραστασιακές τέχνες συνδέεται άμεσα με τις κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες της κάθε εποχής.

- ✓ το θέατρο μπορεί να λειτουργήσει ως καθρέφτης της κοινωνίας, μέσο αφύπνισης και προβληματισμού, χωρίς όμως να διαθέτει απαραίτητα μία προκαθορισμένη διδακτική αποστολή,
- ✓ η εμπειρία της σκηνικής βίας διαφοροποιείται σημαντικά μεταξύ θεατή και ερμηνευτή,
- ✓ η αναπαράσταση της βίας απαιτεί τόσο δραματουργική αναγκαιότητα όσο και τεχνική και σωματική ακρίβεια,
- ✓ η πρόσληψη της βίας από το κοινό είναι υποκειμενική και μεταβλητή, καθώς επηρεάζεται από προσωπικά βιώματα, ηλικία, εμπειρία και θεατρική εξοικείωση,
- ✓ η σκηνική βία μπορεί να προκαλέσει διαφορετικά και έντονα συναισθήματα, όπως θυμό, λύπη και αποστροφή,
- ✓ στο *In-Yer-Face Theatre* και ειδικότερα στο *Cleansed*, η βία δεν αντιμετωπίζεται από τους συμμετέχοντες ως αυτοσκοπός, αλλά ως μέσο που εντάσσεται σε ένα ευρύτερο δραματουργικό και νοηματικό πλαίσιο

Ιδιαίτερη σημασία έχει η διαφορετική προσέγγιση των δύο καλλιτεχνών ως προς την κοινωνική λειτουργία του θεάτρου. Ο Κουμαριανός υπογραμμίζει περισσότερο την κοινωνική και αφυπνιστική του ευθύνη, ενώ η Μουμούρη δίνει έμφαση στην ελευθερία του θεατή να διαμορφώσει τη δική του ερμηνεία. Η διαφοροποίηση αυτή δεν αποτελεί αντίφαση, αλλά αναδεικνύει τη σύνθετη σχέση ανάμεσα στην καλλιτεχνική πρόθεση και την πρόσληψη.

Συνολικά, τα ποιοτικά δεδομένα ενισχύουν τη θέση ότι η σκηνική βία δεν αποτελεί απλώς αισθητικό ή αναπαραστατικό στοιχείο. Πρόκειται για μια σύνθετη επιτελεστική διαδικασία, στην οποία συνυπάρχουν το κοινωνικό πλαίσιο, το δραματουργικό κείμενο, η σωματική και τεχνική εργασία του ηθοποιού, η σκηνική πράξη και η ανταπόκριση του θεατή.

8.4 Συγκριτική ανάλυση: Συνέντευξη και Ερωτηματολόγιο

Η συνδυαστική ανάλυση των δεδομένων που συλλέχθηκαν μέσω των δύο ημι-δομημένων συνεντεύξεων με τον Μιχάλη Κουμαριανό και την Ευαγγελία Μουμούρη, καθώς και μέσω του ερωτηματολογίου, επιτρέπει τη διασταύρωση των ποιοτικών και ποσοτικών ευρημάτων. Η σύγκριση αυτή προσφέρει μια περισσότερο ολοκληρωμένη εικόνα του τρόπου με τον οποίο γίνεται αντιληπτή και βιώνεται η βία στις παραστασιακές τέχνες.

Αναφορικά με τη βία ως κοινωνικό φαινόμενο, παρατηρείται σύγκλιση μεταξύ των δύο ερευνητικών προσεγγίσεων. Οι δύο συνεντευξιζόμενοι θεωρούν ότι η σκηνική βία αντανακλά τις κοινωνικές συνθήκες της εποχής, ενώ τα δεδομένα του ερωτηματολογίου καταδεικνύουν ότι οι συμμετέχοντες αναγνωρίζουν τη δυνατότητα της βίας να λειτουργήσει ως μέσο κοινωνικού σχολιασμού και προβληματισμού. Επομένως, τόσο οι ποσοτικές όσο και οι ποιοτικές απαντήσεις αντιμετωπίζουν τη θεατρική βία ως φαινόμενο που συνδέεται με την ευρύτερη κοινωνική πραγματικότητα και όχι ως απομονωμένο αισθητικό στοιχείο.

Σχετικά με τη λειτουργία και τη νομιμοποίηση της σκηνικής βίας, τα ευρήματα παρουσιάζουν επίσης σημαντική σύγκλιση. Ο Κουμαριανός υπογραμμίζει ότι πρέπει να αποφεύγεται η «βία για τη βία», ενώ θεωρεί αναγκαίο η βία να υπηρετεί την πλοκή και τους χαρακτήρες. Η Μουμούρη, από διαφορετική οπτική, εστιάζει στην ανάγκη ο ηθοποιός να διαχειρίζεται τεχνικά και ελεγχόμενα τη βίαιη πράξη. Παράλληλα, στα ποσοτικά δεδομένα σημαντικό ποσοστό των συμμετεχόντων θεωρεί ότι η χρήση της βίας μπορεί να είναι αποδεκτή όταν διαθέτει ουσιαστικό νόημα και δραματουργική λειτουργία. Η σύγκλιση αυτή ενισχύει την άποψη ότι η αποτελεσματικότητα της σκηνικής βίας δεν εξαρτάται αποκλειστικά από την έντασή της, αλλά από τον τρόπο με τον οποίο εντάσσεται στο συνολικό θεατρικό έργο.

Στο επίπεδο της συναισθηματικής εμπειρίας, οι συνεντεύξεις και το ερωτηματολόγιο παρουσιάζουν επίσης κοινά στοιχεία. Ο Κουμαριανός αναφέρει τον θυμό και τη λύπη ως βασικές συναισθηματικές αντιδράσεις, ενώ η Μουμούρη περιγράφει την αποστροφή ως αρχική αντίδραση απέναντι στη σκηνική βία. Στο ερωτηματολόγιο, αντίστοιχα, καταγράφονται ως σημαντικές αντιδράσεις η ενσυναίσθηση, η θλίψη, η οργή και ο φόβος. Τα δεδομένα αυτά υποδεικνύουν ότι η

σκηνική βία ενεργοποιεί ένα ευρύ φάσμα συναισθηματικών αντιδράσεων και ότι η εμπειρία της δεν είναι μονοδιάστατη.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η διαφορετική εμπειρία θεατή και ερμηνευτή. Ο Κουμαριανός περιγράφει την παρακολούθηση της βίας ως θεατής ως περισσότερο συναισθηματικά έντονη, ενώ ως ηθοποιός βιώνει τη σκηνική πράξη διαφορετικά, ακόμη και λυτρωτικά. Η Μουμούρη, από την πλευρά της, αναδεικνύει την τεχνική διάσταση της ερμηνείας και την ανάγκη συναισθηματικής αποστασιοποίησης. Οι ποσοτικές απαντήσεις συμπληρώνουν την εικόνα αυτή, καθώς αναδεικνύουν την ένταση της εμπειρίας του κοινού και τις διαφορετικές αντιδράσεις απέναντι στη βία. Με τον τρόπο αυτό, η ποιοτική έρευνα προσφέρει βάθος στην ποσοτική καταγραφή των αντιδράσεων.

Αναφορικά με την πρόσληψη της βίας από το κοινό, οι συνεντεύξεις επιβεβαιώνουν τον έντονα υποκειμενικό χαρακτήρα που αναδεικνύεται και από τα ποσοτικά δεδομένα. Ο Κουμαριανός αναφέρεται σε θεατές που αποχωρούν από την παράσταση λόγω της συναισθηματικής φόρτισης, αλλά και σε θεατές που αναζητούν την ένταση. Η Μουμούρη προσθέτει ότι η πρόσληψη μεταβάλλεται ακόμη και στο ίδιο άτομο με την πάροδο του χρόνου, καθώς η ηλικία, η εμπειρία και η θεατρική γνώση μπορούν να μεταβάλουν τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται τη σκηνική βία.

Τέλος, ως προς το In-Yer-Face Theatre, τα ποιοτικά δεδομένα προσφέρουν σημαντική ερμηνευτική διάσταση στα ευρήματα του ερωτηματολογίου. Η χαμηλή εξοικείωση των συμμετεχόντων με το συγκεκριμένο θεατρικό κίνημα συνδυάζεται με τις περιγραφές των δύο επαγγελματιών, οι οποίοι χαρακτηρίζουν την αισθητική του ως ιδιαίτερα ωμή, βίαιη και δύσκολη στην παρακολούθηση. Η εμπειρία της Μουμούρη είναι ιδιαίτερα ενδεικτική, καθώς καταγράφει τη μεταβολή της πρόσληψης του In-Yer-Face Theatre από την αρχική δυσκολία και αποστροφή προς μια μεταγενέστερη τεχνική και περισσότερο αποστασιοποιημένη θέαση.

Συνολικά, η τριγωνοποίηση των δεδομένων δείχνει ότι τα ποσοτικά ευρήματα καταγράφουν τις γενικότερες τάσεις, ενώ οι ποιοτικές συνεντεύξεις προσφέρουν βάθος και ερμηνευτική διάσταση στις τάσεις αυτές. Οι δύο μέθοδοι δεν λειτουργούν ανταγωνιστικά, αλλά συμπληρωματικά. Η βία αναδεικνύεται ως κοινωνικό, αισθητικό, δραματουργικό, σωματικό και συναισθηματικό φαινόμενο, του οποίου η

σημασία διαμορφώνεται μέσα από τη σχέση μεταξύ κοινωνίας, καλλιτεχνικής δημιουργίας, ερμηνευτή και θεατή.

Η περίπτωση του In-Yer-Face Theatre επιβεβαιώνει ιδιαίτερα αυτή τη σύνθετη λειτουργία. Η χρήση της βίας και της πρόκλησης μπορεί να δημιουργήσει έντονη συναισθηματική και σωματική ανταπόκριση, δεν αποτελεί όμως απαραίτητα αυτοσκοπό. Η αποτελεσματικότητά της εξαρτάται από το δραματουργικό πλαίσιο, τη σκηνική εκτέλεση και, τελικά, από τον τρόπο με τον οποίο ο κάθε θεατής προσλαμβάνει και ερμηνεύει αυτό που βλέπει.

8.5 Συζήτηση - Συμπεράσματα

Η παρούσα εργασία διερεύνησε τη βία ως επιτελεστικό φαινόμενο στις παραστασιακές τέχνες, με επίκεντρο το *Cleansed* της Sarah Kane και τη σύγχρονη σκηνική του προσέγγιση. Η έρευνα βασίστηκε σε θεωρητική και δραματουργική προσέγγιση, καθώς και σε συνδυασμό ποσοτικών και ποιοτικών δεδομένων, μέσω ερωτηματολογίου και δύο ημι-δομημένων συνεντεύξεων με τον ηθοποιό και σκηνοθέτη Μιχάλη Κουμαριανό και την ηθοποιό Ευαγγελία Μουμούρη.

Τα αποτελέσματα επιβεβαιώνουν τη στενή σχέση της σκηνικής βίας με την κοινωνική πραγματικότητα. Τόσο τα δεδομένα του ερωτηματολογίου όσο και οι δύο συνεντεύξεις αναδεικνύουν ότι η βία στο θέατρο αντανάκλα τις κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες της εποχής. Ο Κουμαριανός τονίζει ότι η τέχνη αποτυπώνει την κοινωνική και πολιτική συνθήκη κάθε εποχής, ενώ η Μουμούρη υπογραμμίζει ότι «το θέατρο υπάρχει μόνο όταν υπάρχει κοινωνία». Η σκηνική βία, επομένως, δεν αποτελεί απομονωμένο αισθητικό στοιχείο, αλλά συνδέεται με το ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον.

Παράλληλα, προκύπτει ότι η βία αποκτά ουσιαστική λειτουργία όταν υπηρετεί τη δραματουργία και δεν χρησιμοποιείται ως αυτοσκοπός. Ο Κουμαριανός

απορρίπτει τη «βία για τη βία» και θεωρεί ότι πρέπει να υπηρετεί την πλοκή και τους χαρακτήρες, ενώ η Μουμούρη αναδεικνύει την ανάγκη τεχνικού ελέγχου, ακρίβειας και συντονισμού κατά την εκτέλεσή της. Η σύγκλιση αυτή επιβεβαιώνεται και από το ερωτηματολόγιο, όπου η αποδοχή της σκηνικής βίας συνδέεται με την ύπαρξη νοήματος και δραματουργικής αναγκαιότητας.

Σημαντικό εύρημα αποτελεί επίσης η διαφοροποίηση ανάμεσα στην εμπειρία του θεατή και του ερμηνευτή. Ο Κουμαριανός αναφέρει ότι ως θεατής βιώνει τη βία εντονότερα συναισθηματικά, ενώ ως ηθοποιός η εμπειρία μπορεί να λειτουργήσει ακόμη και «λυτρωτικά». Η Μουμούρη, αντίστοιχα, αναδεικνύει την ανάγκη συναισθηματικής αποστασιοποίησης και τεχνικής διαχείρισης της πράξης. Η σκηνική βία, επομένως, βιώνεται διαφορετικά ανάλογα με τη θέση του ατόμου μέσα στο θεατρικό γεγονός.

Η πρόσληψη της βίας από το κοινό παρουσιάζει επίσης έντονα υποκειμενικό χαρακτήρα. Τα ποσοτικά δεδομένα καταγράφουν διαφορετικές αντιδράσεις, όπως ενσυναίσθηση, θλίψη, οργή και φόβο, ενώ οι συνεντεύξεις προσφέρουν μεγαλύτερο βάθος στην ερμηνεία τους. Ο Κουμαριανός αναφέρεται σε θεατές που «παγώνουν» ή αποχωρούν από την παράσταση, αλλά και σε εκείνους που αναζητούν την ένταση. Η Μουμούρη επισημαίνει ότι η πρόσληψη μπορεί να μεταβάλλεται ακόμη και στο ίδιο άτομο, καθώς η ηλικία, η εμπειρία και η θεατρική εξοικείωση επηρεάζουν τον τρόπο θέασης της βίας.

Η περίπτωση του In-Yer-Face Theatre και ειδικότερα του Cleansed επιβεβαιώνει τη σύνθετη αυτή λειτουργία. Ο Κουμαριανός εστιάζει στη δραματουργική και συμβολική διάσταση της βίας, επισημαίνοντας ότι πίσω από τις ακραίες πράξεις υπάρχουν βαθύτερα νοήματα. Η Μουμούρη, μέσα από την προσωπική της εμπειρία από το Cleansed και το Shopping and Fucking, αναδεικνύει περισσότερο τη σωματική και τεχνική διάσταση της σκηνικής βίας και τη μεταβολή της δικής της πρόσληψης με την πάροδο του χρόνου. Και οι δύο προσεγγίσεις συγκλίνουν στην άποψη ότι η βία δεν αποτελεί απλώς μηχανισμό πρόκλησης ή σοκ.

Συνολικά, η τριγωνοποίηση των ποσοτικών και ποιοτικών δεδομένων δείχνει ότι η σκηνική βία αποτελεί ένα σύνθετο κοινωνικό, δραματουργικό, σωματικό και συναισθηματικό φαινόμενο. Η αποτελεσματικότητά της εξαρτάται από τη δραματουργική της λειτουργία, τον τρόπο σκηνικής εκτέλεσης και την προσωπική πρόσληψη του θεατή. Οι δύο συνεντεύξεις συμπληρώνουν τα ποσοτικά ευρήματα, προσφέροντας διαφορετικές αλλά αλληλοσυμπληρούμενες οπτικές: ο Κουμαριανός αναδεικνύει κυρίως τη σχέση βίας, κοινωνικής πραγματικότητας και νοήματος, ενώ η Μουμούρη τη σωματική, τεχνική και βιωματική διάσταση.

Τα ευρήματα της παρούσας έρευνας αναδεικνύουν, παράλληλα, την ανάγκη να εξεταστεί περαιτέρω ο τρόπος με τον οποίο οι πολιτιστικές και θεατρικές οργανώσεις διαχειρίζονται έργα και παραστάσεις που περιλαμβάνουν έντονες ή ακραίες αναπαραστάσεις βίας. Η σκηνική βία αποτελεί ένα σύνθετο καλλιτεχνικό μέσο, του οποίου η λειτουργία και η επίδραση δεν είναι δυνατό να αποτιμηθούν ανεξάρτητα από το εκάστοτε έργο, τη δραματουργική του πρόθεση, τον τρόπο παρουσιάσής του και τα χαρακτηριστικά του κοινού. Τα αποτελέσματα της έρευνας έδειξαν ότι η πρόσληψη της βίας διαφοροποιείται σημαντικά μεταξύ των θεατών, καθώς μπορεί να προκαλέσει συναισθήματα όπως φόβο, θλίψη, θυμό και ενσυναίσθηση, αλλά και να οδηγήσει σε αμηχανία, δυσφορία ή αποστασιοποίηση. Επομένως, τα όρια της σκηνικής βίας δεν μπορούν να προσδιοριστούν με έναν ενιαίο και απόλυτο τρόπο. Αντίθετα, αποτελούν ένα ζήτημα που συνδέεται τόσο με την καλλιτεχνική πρόθεση όσο και με τον τρόπο με τον οποίο το έργο συναντά και επηρεάζει τον θεατή.

Η συγκεκριμένη διαπίστωση καθιστά ιδιαίτερα σημαντικό τον ρόλο της διοίκησης των πολιτιστικών μονάδων. Η ευθύνη της διοίκησης δεν θα πρέπει να περιορίζεται στην έγκριση ή στην απόρριψη ενός καλλιτεχνικού εγχειρήματος, αλλά να επεκτείνεται στη δημιουργία των κατάλληλων συνθηκών μέσα στις οποίες αυτό πραγματοποιείται. Στην περίπτωση παραστάσεων με έντονο βίαιο περιεχόμενο, η υπεύθυνη διαχείριση μπορεί να αφορά την κατάλληλη ενημέρωση του κοινού, την επικοινωνία του περιεχομένου της παράστασης, αλλά και τη διασφάλιση συνθηκών ασφαλούς εργασίας για τους καλλιτέχνες και τους υπόλοιπους συντελεστές. Ιδιαίτερη σημασία αποκτά, επίσης, η διαδικασία προετοιμασίας των σκηνών βίας, καθώς, όπως

προέκυψε και από τις συνεντεύξεις, απαιτείται τεχνικός συντονισμός, σαφής οργάνωση και δυνατότητα των ηθοποιών να διαχειρίζονται τη συναισθηματική και σωματική διάσταση της σκηνικής πράξης. Υπό αυτή την έννοια, η διοίκηση μπορεί να λειτουργήσει ως παράγοντας εξισορρόπησης ανάμεσα στις ανάγκες της καλλιτεχνικής δημιουργίας, την προστασία των εργαζομένων και την υπεύθυνη σχέση με το κοινό.

Ως εκ τούτου, ένα ενδιαφέρον πεδίο για μελλοντική έρευνα θα ήταν η συστηματικότερη διερεύνηση των πρακτικών που μπορούν να υιοθετήσουν οι πολιτιστικές μονάδες για τη διαχείριση παραστάσεων με ακραίο ή ευαίσθητο περιεχόμενο. Θα μπορούσαν να εξεταστούν συγκριτικά διαφορετικοί τρόποι ενημέρωσης και προετοιμασίας του κοινού, πρακτικές προστασίας των καλλιτεχνών κατά τις πρόβες και τις παραστάσεις, καθώς και οι τρόποι αντιμετώπισης έντονων αντιδράσεων από την πλευρά των θεατών. Ένα τέτοιο πλαίσιο δεν θα είχε ως στόχο τον περιορισμό της καλλιτεχνικής ελευθερίας ούτε την επιβολή προκαθορισμένων ορίων στην αναπαράσταση της βίας. Αντίθετα, θα μπορούσε να συμβάλει στη διαμόρφωση μιας περισσότερο συνειδητής και υπεύθυνης διοικητικής προσέγγισης, στην οποία η καλλιτεχνική δημιουργία, η ασφάλεια των συντελεστών, η ενημέρωση του κοινού και η κοινωνική λειτουργία της τέχνης αντιμετωπίζονται ως αλληλένδετες διαστάσεις της ίδιας πολιτιστικής διαδικασίας.

Συνοψίζοντας, ως προς το βασικό ερευνητικό ερώτημα της εργασίας, «πώς αποτυπώνεται η βία στις παραστασιακές τέχνες και με ποιους τρόπους μετατρέπεται σε βιωματική εμπειρία;», προκύπτει ότι η σκηνική βία αποτελεί ένα πολυδιάστατο φαινόμενο, στο οποίο διασταυρώνονται η καλλιτεχνική δημιουργία, η κοινωνική πραγματικότητα και η υποκειμενική εμπειρία. Η αποτύπωσή της δεν εξαντλείται στην αναπαράσταση μιας βίαιης πράξης, αλλά διαμορφώνεται μέσα από το σώμα του ηθοποιού, τη δραματουργία, τις σκηνοθετικές επιλογές και τη σχέση που αναπτύσσεται με τον θεατή. Η μελέτη του *Cleansed* και του κινήματος *In-Yer-Face Theatre*, σε συνδυασμό με τα ερευνητικά δεδομένα, αναδεικνύει ότι η βία μπορεί να λειτουργήσει ως μέσο ανάδειξης κοινωνικών αντιφάσεων, πρόκλησης συναισθηματικών αντιδράσεων και ενεργοποίησης του προβληματισμού, χωρίς η επίδρασή της να είναι ίδια για όλους. Η σημασία της, επομένως, δεν βρίσκεται αποκλειστικά στην ένταση της σκηνικής αναπαράστασης, αλλά και στα νοήματα που παράγει, στον τρόπο με τον οποίο προσλαμβάνεται και στις δυνατότητες κριτικής

επεξεργασίας που προσφέρει. Μέσα από αυτή την οπτική, η σκηνική βία αναδεικνύεται τόσο ως καλλιτεχνικό εκφραστικό μέσο όσο και ως πεδίο προβληματισμού για τη σχέση της τέχνης με την κοινωνία, την ευθύνη των πολιτιστικών οργανισμών και τα όρια της θεατρικής εμπειρίας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Agatston, P. W., Kowalski, R., & Limber, S. (2007). Students' perspectives on cyber bullying. *Journal of Adolescent Health*, 41(6), S59–S60. Διαθέσιμο στο: <https://doi.org/10.1016/j.jadohealth.2007.09.003>

Aguilera-Mellado, P. A. (2019). The Goyesque gaze: Image, violence, dignity-potency. *Hispanic Research Journal*, 20(5), 491–514. Διαθέσιμο στο: <https://doi.org/10.1080/14682737.2019.1734349>

Akhter, T. (2013). *A final embrace: The most haunting photograph from Bangladesh*. In *Time*. Διαθέσιμο στο: <https://time.com/3387526/a-final-embrace-the-most-haunting-photograph-from-bangladesh/>

Amis, W. D. (1974). [Review of the book *The Anatomy of Human Destructiveness*, by E. Fromm]. *Contemporary Sociology*, 3(6), 513–515. Διαθέσιμο στο: https://opus4.kobv.de/opus4-Fromm/files/3853/Amis_W_D_1974.pdf

Arendt, H. (2016). On violence. In *Democracy: A Reader* (pp. 566-574). Columbia University Press.

Art Dance Journal. (2024). *Tender brutality: The violent dance of “Blood Show”*. Διαθέσιμο στο: <https://danceartjournal.com/2024/10/16/tender-brutality-the-violent-dance-of-blood-show/>

Aston, E. (2003). *Feminist views on the English stage: Women playwrights, 1990–2000*. Cambridge University Press.

Astor, M. (2018). A photo that Changed the Course of the Vietnam War. *The New York Times*. Διαθέσιμο στο: <https://www.nytimes.com/2018/02/01/world/asia/vietnam-execution-photo.html>

Aude, S. (2008). Sabra and Satila. *SciencesPo*. Διαθέσιμο στο: <https://www.sciencespo.fr/mass-violence-war-massacre-resistance/fr/document/sabra-and-chatila.html>

Bandura, A. (1980). Aggression: A social learning analysis. In *The war system: An interdisciplinary approach* (p. 141). Διαθέσιμο στο: https://www.academia.edu/40055016/AGGRESSION_a_social_learning_analysis

BBC News. (2018). *Eddie Adams' iconic Vietnam War photo: What happened next*. Διαθέσιμο στο: <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-42864421>

Bell, D. (2022). Psychoanalytic reflections on the conditions of possibility of human destructiveness. *The International Journal of Psychoanalysis*, 103(4), 674–691. Διαθέσιμο στο: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00207578.2022.2098592>

Berkowitz, L. (1989). Frustration-aggression hypothesis: Examination and reformulation. *Psychological Bulletin*, 106(1), 59–73. Διαθέσιμο στο: https://www.academia.edu/1587224/Frustration_aggression_hypothesis_Examination_and_reformulation

Billington, M. (2016). *Cleansed review – Katie Mitchell plunges us into Sarah Kane’s chamber of horrors*. The Guardian. Διαθέσιμο στο: <https://www.theguardian.com/stage/2016/feb/24/cleansed-review-katie-mitchell-sarah-kane-dorfman-national-theatre-london>

Boatwright, M. T. (1990). Theaters in the Roman Empire. *The Biblical Archaeologist*, 53(4), 184–192. Διαθέσιμο στο: <https://doi.org/10.2307/3210163>

Boles, W. C. (2020). *After in-yer-face theatre*. Springer International Publishing. Διαθέσιμο στο: <https://link.springer.com/content/pdf/10.1007/978-3-030-39427-1.pdf>

Brank, E. M., Hoetger, L. A., & Hazen, K. P. (2012). Bullying. *Annual Review of Law and Social Science*, 8(1), 213–230. Διαθέσιμο στο: <https://www.scirp.org/reference/referencespapers?referenceid=3969193>

Breen, K. (2007). Violence and power: A critique of Hannah Arendt on “the political.” *Philosophy & Social Criticism*, 33(3), 343–372. Διαθέσιμο στο: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0191453707076143>

Bushman, B. J., & Huesmann, L. R. (2010). Aggression. In S. T. Fiske, D. T. Gilbert, & G. Lindzey (Eds.), *Handbook of social psychology* (5th ed., pp. 833–863). Wiley.

Cabe, C. (2021). *Weird art and what it can teach us: Marina Abramovic’s Rhythm 0 and the root of violence*. Διαθέσιμο στο: <https://repositories.lib.utexas.edu/items/a3743fc9-d8ce-4248-91c4-362570353865>

Caprara, G. V., Barbaranelli, C., & Zimbardo, P. G. (1996). Understanding the complexity of human aggression: Affective, cognitive, and social dimensions of individual differences in propensity toward aggression. *European Journal of Personality*, 10(2), 133–155. Διαθέσιμο στο: [https://doi.org/10.1002/\(SICI\)1099-0984\(199606\)10:2<133::AID-PER252>3.0.CO;2-E](https://doi.org/10.1002/(SICI)1099-0984(199606)10:2<133::AID-PER252>3.0.CO;2-E)

Carroll, N. (2022). *Classics in Western philosophy of art: Major themes and arguments* (Chap. 7). Hackett Publishing.

Chalmers, F. G. (1996). *Celebrating pluralism: Art, education, and cultural diversity* (Vol. 5). Getty Publications.

- Charitonidou, M. (2020). Interactive art as reflective experience: Imagineers and ultra-technologists as interaction designers. *Visual Resources*, 36(4), 382–396. Διαθέσιμο στο: <https://doi.org/10.1080/01973762.2022.2041218>
- Collins, R. (2009). Micro and macro causes of violence. *International Journal of Conflict and Violence*, 3(1), 9–22. Διαθέσιμο στο: <https://www.ijcv.org/index.php/ijcv/article/view/2790>
- Corbin, J. (1999). Images of war: Picasso's *Guernica*. *Visual Anthropology*, 13(1), 1–21. Διαθέσιμο στο: <https://doi.org/10.1080/08949468.1999.9966786>
- Coveney, M. (2016). *Cleansed* (Dorfman, National Theatre). WhatsOnStage. Διαθέσιμο στο: https://www.whatsonstage.com/news/cleansed-dorfman-national-theatre_39810/
- Cuéllar, D. P. (2022). Freud on war and violence. *Psychotherapy & Politics International*, 20(4), 1–9. Διαθέσιμο στο: <https://doi.org/10.24135/ppi.v20i4.09>
- Cyber Security International Institute. (2023). *Κοινωνική βία: Το φαινόμενο και η επίδρασή του στο κοινωνικό σύνολο*. Διαθέσιμο στο: <https://www.csii.gr/koinoniki-via-to-fainomeno-kai-i-epidrasi-toy-sto-koinoniko-synolo/>
- D'Angelo, P. (2012). Pragmatist aesthetics by Richard Shusterman. *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, 4(1). Διαθέσιμο στο: <https://doi.org/10.4000/ejpap.789>
- Dahlberg, L. L., & Krug, E. G. (2002). Violence—A global public health problem. In E. G. Krug, L. L. Dahlberg, J. A. Mercy, A. B. Zwi, & R. Lozano (Eds.), *World report on violence and health* (pp. 1–56). World Health Organization. Διαθέσιμο στο: https://www.researchgate.net/publication/237038105_Violence_A_global_public_health_problem
- Davies, S. (2012). *The artful species: Aesthetics, art, and evolution*. Oxford University Press.
- Eales, A. (2016). *Cleansed – National Theatre production design*. Διαθέσιμο στο: <https://alexeales.co.uk/cleansed/>
- Ellis-Petersen, H. (2016, February 24). *Five people faint due to violence in National Theatre's Cleansed*. The Guardian. Διαθέσιμο στο: <https://www.theguardian.com/stage/2016/feb/24/five-people-faint-40-leave-violence-cleansed-national-theatre-sarah-kane>
- Ennis, C. (2022). *“A great telling”: Audience as co-creator of story*. University of Saskatchewan). Διαθέσιμο στο: <https://harvest.usask.ca/items/b4fb8b74-aa35-4151-9a7c-d2827b1881a5>

Espelage, D. L., & Swearer, S. M. (Eds.). (2003). *Bullying in American schools: A social-ecological perspective on prevention and intervention* (1st ed.). Routledge. Διαθέσιμο στο: <https://doi.org/10.4324/9781410609700>

Ζαγαρέλου, Μ. (2024). Ο οπαδικός φανατισμός και οι επιπτώσεις του στην ψυχική υγεία. Διαθέσιμο στο: <https://www.iasismed.eu/%CE%BF-%CE%BF%CF%80%CE%B1%CE%B4%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CF%82-%CF%86%CE%B1%CE%BD%CE%B1%CF%84%CE%B9%CF%83%CE%BC%CF%8C%CF%82-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%BF%CE%B9-%CE%B5%CF%80%CE%B9%CF%80%CF%84%CF%8E%CF%83%CE%B5/>

Fazan, K., Kobialka, M., & Lease, B. (Eds.). (2022). Political theatres. In *A history of Polish theatre* (pp. 260–289). Cambridge University Press. Διαθέσιμο στο: <https://doi.org/10.1017/9781108619028.011>

Financial Times. (2025). *Sarah Kane's plays remain influential*. Διαθέσιμο στο: <https://www.ft.com/content/cb7f87eb-3b7f-49e5-94ea-167316bc219a?syn-25a6b1a6=1>

Fox, S., & Hoelscher, K. (2012). Political order, development and social violence. *Journal of Peace Research*, 49(3), 431–444. Διαθέσιμο στο: <https://doi.org/10.1177/0022343311434327>

Fraaije, A., van der Meij, M. G., Kupper, F., & Broerse, J. E. W. (2022). Art for public engagement on emerging and controversial technologies: A literature review. *Public Understanding of Science*, 31(6), 694–710. Διαθέσιμο στο: <https://doi.org/10.1177/09636625221093213>

Fraser, J. (2024). Enter Goffman: On entrance, embarrassment, and role in Erving Goffman's dramaturgical sociology. *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 99(3), 437–459. Διαθέσιμο στο: <https://doi.org/10.1080/00168890.2024.2377657>

Firkin, C. (2016). *Cleansed review*. Live Theatre UK. Διαθέσιμο στο: <https://livetheatreuk.co.uk/2016/02/23/cleansed-review/>

Galtung, J. (1969). Violence, peace, and peace research. *Journal of Peace Research*, 6(3), 167–191. Διαθέσιμο στο: <https://www.jstor.org/stable/422690>

Galtung, J. (1990). Cultural violence. *Journal of Peace Research*, 27(3), 291–305. Διαθέσιμο στο: <https://www.galtung-institut.de/wp-content/uploads/2015/12/Cultural-Violence-Galtung.pdf>

Ganley, A. L. (1995). Understanding domestic violence. In *Improving the health care response to domestic violence: A resource manual for health care providers* (pp. 15–

42). Διαθέσιμο στο: <https://www.susanshares.org/wp-content/uploads/2020/07/60-ganely-general-dv-article.pdf>

Goldman, A. H. (2006). The experiential account of aesthetic value. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64(3), 333–342. Διαθέσιμο στο: <http://www.jstor.org/stable/3700565>

Hessel, K. (2023). *Marina Abramović's shocking Rhythm 0 performance shows why we still cannot trust people in power*. *The Guardian*. Διαθέσιμο στο: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2023/sep/25/marina-abramovics-shocking-rhythm-0-performance-shows-why-we-still-cannot-trust-people-in-power>

Hitchings, H. (2016). *Cleansed theatre review: Love is cruel in Sarah Kane's gory world*. London Evening Standard. Διαθέσιμο στο: <https://www.standard.co.uk/culture/theatre/cleansed-theatre-review-love-is-cruel-in-sarah-kanes-gory-world-a3187716.html>

Holert, T. (2019). *Epistemic violence and the careful photograph*. *E-Flux Journal*, 96. Διαθέσιμο στο: <https://www.e-flux.com/journal/96/243357/epistemic-violence-and-the-careful-photograph/>

Honour, H., & Fleming, J. (2005). *A world history of art*. Laurence King Publishing.

Hornor, G. (2005). Domestic violence and children. *Journal of Pediatric Health Care*, 19(4), 206–212. Διαθέσιμο στο: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/16010259/>

Horstmann, R. P., & Norman, J. (2001). *Nietzsche: Beyond good and evil: Prelude to a philosophy of the future*. Cambridge University Press.

Jones, J. (2015). *Goya in hell: The bloodbath that explains his most harrowing work*. *The Guardian*. Διαθέσιμο στο: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/oct/04/goya-in-hell-national-gallery-portraits>

Kant, I. (1998). *Critique of pure reason*. CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS
Διαθέσιμο στο: <https://cpb-us-w2.wpmucdn.com/u.osu.edu/dist/5/25851/files/2017/09/kant-first-critique-cambridge-1m89prv.pdf>

Kaimal, G. (2015). Evolving identities: The person(al), the profession(al), and the artist(ic). *Art Therapy*, 32(3), 136–141. Διαθέσιμο στο: <https://doi.org/10.1080/07421656.2015.1060840>

- Kelly, N. A. (2010). *What is installation art?* Irish Museum of Modern Art. Διαθέσιμο στο: <https://arrow.tudublin.ie/cgi/viewcontent.cgi?article=1006&context=aaschadpcat>
- Kim, H., & Kurz, D. (2023, November). The artist and the subway. In *RAIS Conference Proceedings 2022–2023* (No. 0344). Research Association for Interdisciplinary Studies. Διαθέσιμο στο: <https://rais.education/wp-content/uploads/2023/12/0344.pdf>
- Kirby, R. M., Keefe, D. F., & Laidlaw, D. H. (2005). *Painting and visualization*. Διαθέσιμο στο: https://www.academia.edu/2792949/Painting_and_visualization
- Kluszczynski, R. W. (1997). *The context is the message: Interactive art as a medium of communication*. Διαθέσιμο στο: https://www.academia.edu/4801569/THE_CONTEXT_IS_THE_MESSAGE_Interactive_art_as_a_medium_of_communication
- Kössler, R. (2003). The modern nation state and regimes of violence: Reflections on the current situation. *Ritsumeikan Annual Review of International Studies*, 2, 15–36. Διαθέσιμο στο: <https://www.ritsumei.ac.jp/ir/isaru/assets/file/raris/raris-02-kossler.pdf>
- Kravchenko, V. Y., & Koldunov, Y. V. (2023). Philosophical and anthropological understanding of the nature of collective violence. *Anthropological Measurements of Philosophical Research*, 24, 46–56. Διαθέσιμο στο: <https://ampr.ust.edu.ua/article/view/295314>
- Krug, E. G. (2002). *World report on violence and health*. Διαθέσιμο στο: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/12384003/>
- Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic theatre* (K. Jürs-Munby, Trans.). Routledge.
- Lightman, N., & Good Gingrich, L. (2018). Measuring economic exclusion for racialized minorities, immigrants and women in Canada: Results from 2000 and 2010. *Journal of Poverty*, 22(5), 398–420. Διαθέσιμο στο: <https://doi.org/10.1080/10875549.2018.1460736>
- Lindelof, A. M., & Hansen, L. E. (2015). Talking about theatre: Audience development through dialogue. *Participations: Journal of Audience & Reception Studies*, 12(1). Διαθέσιμο στο: <https://www.participations.org/12-01-15-lindelof.pdf>
- Mandell, J. (2015). *Violence on stage: Healing or titillating? HowlRound Theatre Commons*. Διαθέσιμο στο: <https://howlround.com/violence-stage>
- Mandell, J. (2015). *Gloria review: Branden Jacobs-Jenkins' play of warped ambition and trauma*. *New York Theater*. Διαθέσιμο στο:

<https://newyorktheater.me/2015/06/17/gloria-review-branden-jacobs-jenkins-play-of-warped-ambition-and-trauma/>

Mandell, J. (2015). *Guards at the Taj review: Do beauty and banter mix well with blood?* *New York Theater*. Διαθέσιμο στο: <https://newyorktheater.me/2015/06/18/guards-at-the-taj-review-do-beauty-and-banter-mix-well-with-blood/>

Mann, S. (2016). *Theatregoers pass out during Cleansed at the National Theatre*. *Evening Standard*. Διαθέσιμο στο: <https://www.standard.co.uk/news/london/theatregoers-pass-out-in-shock-during-rape-and-torture-scenes-in-new-national-theatre-show-a3187681.html>

Manovich, L. (2001). What is new media. In *The language of new media* (pp. 1–15). Διαθέσιμο στο: <https://dss-edit.com/plu/Manovich-Lev-The-Language-of-the-New-Media.pdf>

Martin, R. P. (2007). Ancient theatre and performance culture. In M. McDonald & M. Walton (Eds.), *The Cambridge companion to Greek and Roman theatre* (pp. 36–54). Cambridge University Press. Διαθέσιμο στο: <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521834568.003>

McCammon, L. A. (2007). Research on drama and theater for social change. In *International handbook of research in arts education* (pp. 945–964). Διαθέσιμο στο: https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-1-4020-3052-9_65

McGarrigle, C. (2015). Preserving born digital art: Lessons from artists' practice. *New Review of Information Networking*, 20(1–2), 170–178. Διαθέσιμο στο: <https://doi.org/10.1080/13614576.2015.1113055>

McIvor, D. W. (2016). The cunning of recognition: Melanie Klein and contemporary critical theory. *Contemporary Political Theory*, 15, 243–263. Διαθέσιμο στο: <https://doi.org/10.1057/cpt.2015.47>

Mews, S., & Knust, H. (1974). *Essays on Brecht: Theater and politics*. University of North Carolina Press. Διαθέσιμο στο: <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/39829>

Mouffe, C., Deutsche, R., Joseph, B. W., & Keenan, T. (2001). Every form of art has a political dimension. *Grey Room*, 2, 99–125. Διαθέσιμο στο: <http://www.jstor.org/stable/1262544>

Official London Theatre. (2016). *Cleansed – National Theatre production information*. Διαθέσιμο στο: <https://officiallondontheatre.com/show/cleansed-348756/>

Ortiz-Echagüe, J. (2022). Mission impossible: *Guernica*. The battle for the interpretation of Picasso's work during the Cold War. *Art in Translation*, 14(2), 204–225. Διαθέσιμο στο: <https://doi.org/10.1080/17561310.2022.2096347>

Otoghile, A. & Asekhauno, A. A. *Philosophical dimensions of violence*. Διαθέσιμο στο: <https://www.globalacademicgroup.com/journals/pristine/PHILOSOPHICAL%20DIMENSIONS%20OF%20VIOLENCE.pdf>

Paddison, M., & Deliège, I. (2010). *Contemporary music: Theoretical and philosophical perspectives*. London, Routledge. Διαθέσιμο στο: <https://www.taylorfrancis.com/books/edit/10.4324/9781315573885/contemporary-music-max-paddison-ir%C3%A8ne-deli%C3%A8ge>

Perry, M. (2011). Theatre and knowing: Considering the pedagogical spaces in devised theatre. *Youth Theatre Journal*, 25(1), 63–74. Διαθέσιμο στο: <https://doi.org/10.1080/08929092.2011.569461>

Pieniążek, P. (2019). The concept of violence in the evolution of Nietzsche's thought. *Eidos: A Journal for Philosophy of Culture*, 3(2), Article 8. Διαθέσιμο στο: <https://doi.org/10.14394/eidos.jpc.2019.0014>

Pierce, M. (2024). *The fine art of violence*. *MutualArt*. Διαθέσιμο στο: <https://www.mutualart.com/Article/The-Fine-Art-of-Violence/38996D57E8FDF61F>

Piquero, N. L., Piquero, A. R., Craig, J. M., & Clipper, S. J. (2013). Assessing research on workplace violence, 2000–2012. *Aggression and Violent Behavior*, 18(3), 383–394. Διαθέσιμο στο: <https://doi.org/10.1016/j.avb.2013.03.001>

Price, D. W. (1990). The politics of the body: Pina Bausch's "Tanztheater." *Theatre Journal*, 42(3), 322–331. Διαθέσιμο στο: <https://doi.org/10.2307/3208078>

Prinz, J. (2010). When is film art? *Revue Internationale de Philosophie*, 254(4), 473–485. Διαθέσιμο στο: <https://shs.cairn.info/journal-revue-internationale-de-philosophie-2010-4-page-473?lang=en>

Pruitt, S. (2020). *The real story behind the "Migrant Mother" in the Great Depression-era photo*. *History*. Διαθέσιμο στο: <https://www.history.com/news/migrant-mother-new-deal-great-depression>

Ράλλη, Ν. (2017). Ο όρος «κοινωνική βία» είναι απολύτως πραγματικός και διόλου τεχνητός. Διαθέσιμο στο: https://www.efsyn.gr/politiki/synenteyxeis/107876_o-oros-koinoniki-bia-einai-apolytos-pragmatikos-kai-diolyoy-tehnitos

Rancière, J. (2021). *The emancipated spectator*. Verso Books.

- Reason, M. (2010, January). Asking the audience: Audience research and the experience of theatre. *About Performance* (No. 10, pp. 15–34). Centre for Performance Studies. Διαθέσιμο στο: <https://search.informit.org/doi/abs/10.3316/INFORMIT.767306737561035>
- REBGuest. (2014). *In-yer-face theatre: A contemporary form of drama*. Διαθέσιμο στο: The Artifice. <https://the-artifice.com/in-yer-face-theatre-a-contemporary-form-of-drama/>
- Saunders, G. (2002). *Love me or kill me: Sarah Kane and the theatre of extremes*. Manchester University Press.
- Schat, A., & Kelloway, K. (2005). Workplace aggression. In *Handbook of work stress* (pp. 189–218). Διαθέσιμο στο: <https://doi.org/10.4135/9781412975995.n8>
- Schechner, R. (2017). *Performance studies: An introduction*. Routledge.
- Schellekens, E. (2022). Conceptual art. In E. N. Zalta & U. Nodelman (Eds.), *The Stanford encyclopedia of philosophy*. Διαθέσιμο στο: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2022/entries/conceptual-art>
- Shelley, J. (2022). The concept of the aesthetic. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford encyclopedia of philosophy*. Διαθέσιμο στο: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2022/entries/aesthetic-concept/>
- Shevtsova, M. (2016). Political theatre in Europe: East to West, 2007–2014. *New Theatre Quarterly*, 32(2), 142–156. Διαθέσιμο στο: <https://doi.org/10.1017/S0266464X1600004X>
- Schopenhauer, A., Aquila, R., Carus, D., & Kolak, D. (2016). *The world as will and presentation* (Vol. 1). Routledge. Διαθέσιμο στο: <https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9781315507897/arthur-schopenhauer-world-presentation-arthur-schopenhauer-richard-aquila-david-carus-daniel-kolak>
- Shaughnessy, N. (2019). Wreaking Havoc: The feeling of what happens in Katie Mitchell's *Cleansed*. *Performance Research*, 24(5), 123–131. Διαθέσιμο στο: <https://doi.org/10.1080/13528165.2019.1671729>
- Shusterman, R. (2000). *Pragmatist aesthetics: Living beauty, rethinking art*. Rowman & Littlefield.
- Sierz, A. (2001). *In-yer-face theatre: British drama today*. Faber & Faber. Διαθέσιμο στο: <https://www.scribd.com/document/969278624/19092025-100924-10-in-yer-face-Theatre-British-Drama-Today-Sierz>

- Sierz, A. (2002). Still in-er-face? Towards a critique and a summation. *New Theatre Quarterly*, 18(1), 17–24. Διαθέσιμο στο: <https://doi.org/10.1017/S0266464X0200012X>
- Sierz, A. (2014). *In-er-face theatre: British drama today*. Faber & Faber.
- Stoliarchuk, N., Tykhoniuk, O., Tytar, O., Alforova, Z., & Borysova, S. (2024). Analysis of the impact of the digital revolution on creativity in contemporary art: Technological changes, interactivity and virtual aesthetics. *Synesis*, v. 16, n. 1. Διαθέσιμο στο: https://dspace.luguniv.edu.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/10144/06_Borysova.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Stop.Bullying.gr. (n.d.). *Τα αίτια και οι συνέπειες του εκφοβισμού-μπούλινγκ και οι τρόποι αντιμετώπισής του*. <https://www.stopbullying.gr/bullying/>
- Talwar, S. (2015). Πολιτισμός, ποικιλομορφία και ταυτότητα: Από τα περιθώρια στο κέντρο. *Art Therapy*, 32(3), 100–103. Διαθέσιμο στο: <https://doi.org/10.1080/07421656.2015.1060563>
- Tanner, J., & Timmons, S. (2000). Backstage in the theatre. *Journal of Advanced Nursing*, 32, 975–980. Διαθέσιμο στο: <https://doi.org/10.1046/j.1365-2648.2000.t01-1-01564.x>
- Taplin, O. (2003). *Greek tragedy in action*. Routledge.
- Theatre Futures. (2016). *Critical Byte: Cleansed*. Διαθέσιμο στο: <https://theatrefutures.org.uk/critical-byte/2016/04/04/cleansed/>
- The Funambulist. (2013). *Topie impitoyable: The violence on the female body in Pina Bausch's work*. Διαθέσιμο στο: <https://thefunambulist.net/editorials/topie-impitoyable-the-violence-on-the-female-body-in-pina-bauschs-work>
- The Kennedy Center. (n.d.). *August Wilson + Fences: Meet the artist through one of their most important works*. Διαθέσιμο στο: <https://www.kennedy-center.org/education/resources-for-educators/classroom-resources/media-and-interactives/media/theater/august-wilson--fences/>
- Thompson, M. J. (2024). The ontological structure of Erich Fromm's critical humanism. *International Forum of Psychoanalysis*, 33(2), 139–148. Διαθέσιμο στο: <https://doi.org/10.1080/0803706X.2023.2288538>
- Vanderbilt, D., & Augustyn, M. (2010). The effects of bullying. *Paediatrics and Child Health*, 20(7), 315–320. Διαθέσιμο στο: <https://rayemindwellness.co.za/wp-content/uploads/2023/02/Vanderbilt-Augustyn-2010.-The-effects-of-bullying.pdf>

Vandenabeele, B. (2008). Schopenhauer on aesthetic understanding and the values of art. *European Journal of Philosophy*, 16(2). Διαθέσιμο στο: <https://doi.org/10.1111/j.1468-0378.2008.00307.x>

Villegas, P. E. (2019). “I made myself small like a cat and ran away”: Workplace sexual harassment, precarious immigration status and legal violence. *Journal of Gender Studies*, 28(6), 674–686. Διαθέσιμο στο: <https://doi.org/10.1080/09589236.2019.1604326>

Walby, S. (2004). *The cost of domestic violence*. Women and Equality Unit (DTI). Διαθέσιμο στο: <https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/21681/>

Walker, L. E. (1999). Psychology and domestic violence around the world. *American Psychologist*, 54(1), 21–29. Διαθέσιμο στο: <https://doi.org/10.1037/0003-066X.54.1.21>

Walker, P. L. (2001). A bioarchaeological perspective on the history of violence. *Annual Review of Anthropology*, 30(1), 573–596. Διαθέσιμο στο: <https://www.jstor.org/stable/3069229>

Whaley, S. (2016). *Review: Cleansed*. Londonist. Διαθέσιμο στο: <https://londonist.com/2016/02/cleansed>

White, G. (2024). Irrational interactions. In *Audience participation in theatre*. Palgrave Macmillan. Διαθέσιμο στο: https://doi.org/10.1007/978-3-031-69888-0_4

White, G. (2012). On immersive theatre. *Theatre Research International*, 37(3), 221–235. Διαθέσιμο στο: <https://doi.org/10.1017/S0307883312000880>

Wicks, R. (2024). Arthur Schopenhauer. In E. N. Zalta & U. Nodelman (Eds.), *The Stanford encyclopedia of philosophy*. Διαθέσιμο στο: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2024/entries/schopenhauer>

Williams, A. (2008). New music, late style: Adorno’s “Form in the new music.” *Music Analysis*, 27, 193–199. Διαθέσιμο στο: <https://doi.org/10.1111/j.1468-2249.2009.00279.x>

Wise, J. (1998). *Dionysus writes: The invention of theatre in ancient Greece*. Cornell University Press.

Yang, Z., Shi, X., Hu, W., Wang, G., & Peng, T. (2023). An era in Jinling: Game interactive heritage digital art exhibition. *Konsthistorisk Tidskrift/Journal of Art History*, 93(1), 1–22. Διαθέσιμο στο: <https://doi.org/10.1080/00233609.2023.2292227>

Παραπομπές Εικόνων

Abramović, M. (1974). *Rhythm 0* [Performance]. Marina Abramović Institute. https://www.reddit.com/r/Damnthatinteresting/comments/u0xqga/in_1974_artist_marina_abramovi%C4%87_performed_rhythm/?rdt=53610

Adams, E. (1968). *Saigon execution (Execution of Nguyễn Văn Lém)* [Photograph]. Associated Press. https://www.reddit.com/r/VietNam/comments/1qsqqfr/1968_feb_1_the_execution_of_viet_cong_officer/?tl=el#lightbox

Aili, J. (n.d.). *Blue Skies from Pain* [Painting]. Jia Aili Studio. <https://www.artsy.net/artwork/jia-aili-blue-skies-from-pain>

Akhter, T. (2013). *Rana Plaza Collapse* [Photograph]. Getty Images. <https://eu.usatoday.com/picture-gallery/news/2013/05/08/powerful-photography-from-the-collapsed-building-in-bangladesh/2144577/>

Chillingworth, O. (n.d.). *The Blood Show* [Performance documentation]. <https://danceartjournal.com/2024/10/16/tender-brutality-the-violent-dance-of-blood-show/>

Goya, F. (1814). *The Third of May 1808* [Painting]. Wikimedia Commons. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=25077442>

Goya, F. (1819–1823). *Saturn Devouring His Son* [Painting]. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=4221233>

Jacobs-Jenkins, B. (n.d.). *Gloria* [Theatrical production photograph]. *Los Angeles Times*. <https://www.latimes.com/entertainment/arts/theater/reviews/la-et-cm-gloria-review-20180919-story.html>

Joseph, R. (n.d.). *Guards at the Taj* [Theatrical production photograph]. Geffen Playhouse. <https://www.geffenplayhouse.org/shows/guards-at-the-taj/#>

Lange, D. (1936). *Migrant Mother, Nipomo, California* [Photograph]. Museum of Modern Art. <https://www.moma.org/collection/works/50989#:~:text=Dorothea%20Lange.%20Migrant%20Mother%2C%20Nipomo%2C%20California.%20March%201936>

Mitchell, K. (Director). (2016). *Cleansed* [Theatrical production photograph]. National Theatre. <https://alexeales.co.uk/cleansed/>

Orpen, W. (1918). *Dead Germans in a Trench* [Painting]. Imperial War Museums. <http://media.iwm.org.uk/iwm/mediaLib//190/media-190329/large.jpg> This photograph Art.IWM ART 2977 comes from the collections of the Imperial War Museums., Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=30933787>

Philippot, M. (1982). *Sabra and Shatila massacre* [Photograph]. Getty Images. <https://mondoweiss.net/2020/09/the-38th-anniversary-sabra-and-shatila-massacre-a-scar-that-wont-heal/>

Picasso, P. (1937). *Guernica* [Painting]. Wikimedia Commons. <https://el.wikipedia.org/w/index.php?curid=64741>

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Α] ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ

Ηλικία

Your answer

Φύλλο

- ☐ Άνδρας
- ☐ Γυναίκα
- ☐ Άλλο
- ☐ Δεν επιθυμώ να απαντήσω

Επίπεδο Εκπαίδευσης

- ☐ Πρωτοβάθμια
- ☐ Δευτεροβάθμια
- ☐ Ανώτατη
- ☐ Μεταπτυχιακό
- ☐ Διδακτορικό
- ☐ Other: _____

Ποιες μορφές τέχνης σας εκφράζουν περισσότερο; (Μπορείτε να επιλέξετε περισσότερες από μία απαντήσεις)

☐ Εικαστικά (ζωγραφική, γλυπτική)

☐ Θέατρο

☐ Κινηματογράφος

☐ Χορός

☐ Μουσική

☐ Other: _____

Έχετε παρακολουθήσει έργα που αποτυπώνουν βία;

☐ Ναι

☐ Όχι

Πώς πιστεύετε ότι η βία επηρεάζει την αντίληψη του κοινού για ένα έργο τέχνης;

☐ Θετικά

☐ Αρνητικά

☐ Ουδέτερα

☐ Δεν είμαι σίγουρος/η

Ποιες συναισθηματικές αντιδράσεις προκαλεί η παρουσία βίας σε έργα τέχνης;

☐ Φόβος

☐ Θλίψη

☐ Οργή

☐ Ενσυναίσθηση

☐ Other: _____

Πώς πιστεύετε ότι μπορεί να αναδειχθεί η θετική διάσταση της βίας στις τέχνες;

☐ Μέσω της Κοινωνικής Κριτικής

☐ Μέσω της Ευαισθητοποίησης

☐ Μέσω της Εκπαίδευσης και Ενημέρωσης

☐ Μέσω της Πολιτικής Στάσης

Ποιες μορφές βίας θεωρείτε πιο έντονες ή ανατρεπτικές στο θέατρο;

☐ Σωματική βία

☐ Ψυχολογική βία

☐ Συμβολική βία

☐ Σεξουαλική βία

☐ Other: _____

Το κίνημα In-Yer-Face Theate ασχολείται με την απεικόνιση της βίαιης πραγματικότητας και της σκληρής εικόνας στη θεατρική παρουσίαση. Γνωρίζεται το κίνημα αυτό;

☐ Ναι

☐ Όχι

Πώς θα περιγράφατε το τρόπο που επιλέγει να αφυπνίσει τους θεατές το In-Yer-Face Theater;

☐ Προκλητικό και ανατρεπτικό

☐ Αντιδραστικό και ριζοσπαστικό

☐ Ακραίο και σοκαριστικό

☐ Other: | _____

Ποια είναι η γνώμη σας για τον συγκεκριμένο ακραίο μοτίβο χρήσης βίας;

☐ Θεωρώ ότι η βία του In-Yer-Face Theater αποκαλύπτει τη σκληρή πραγματικότητα και προκαλεί προβληματισμό

☐ Δεν συμφωνώ με την υπερβολική χρήση βίας αλλά κατανοώ την ανάγκη για έντονα συναισθηματικά ερεθίσματα

☐ Η χρήση βίας στο In-Yer-Face Theater είναι υπερβολική και ενδέχεται να αποπροσανατολίζει το κοινό

☐ Other: _____

Πιστεύετε ότι το In-Yer-Face Theater προκαλεί την κοινωνία να σκεφτεί και να αμφισβητήσει τις κοινωνικές και πολιτικές πραγματικότητες ή απλώς σοκάρει το κοινό χωρίς κανένα ουσιαστικό νόημα;

- ☐ Αμφισβητεί και προκαλεί σκέψη
- ☐ Απλώς σοκάρει χωρίς ουσία
- ☐ Σκοπός του είναι το σοκ και η κοινωνική πρόκληση
- ☐ Δεν είμαι σίγουρος/η

Ποιες είναι οι ηθικές ανησυχίες που μπορεί να προκύψουν από τη χρήση βίας σε παραστάσεις όπως αυτές του In-Yer-Face Theater;

- ☐ Η επίδραση στην ψυχολογία του κοινού
- ☐ Ο κίνδυνος να συνηθίσει το κοινό στη βία και να τη θεωρεί αποδεκτή
- ☐ Other: _____

Πιστεύετε πως το In-Yer-Face Theater και γενικά η αναπαράσταση βίας στην τέχνη μπορεί να διαδραματίσει έναν θετικό ρόλο στην κοινωνική αλλαγή;

- ☐ Ναι, εφόσον χρησιμοποιείτε με υπευθυνότητα
- ☐ Όχι, θεωρώ ότι το σοκ και η βία δεν είναι σωστές μέθοδοι
- ☐ Δεν είμαι σίγουρος/η

Θα προτιμούσατε παραστάσεις που εξετάζουν κοινωνικά προβλήματα μέσω της βίας ή μέσω άλλων μέσων (π.χ. διάλογος, συμβολισμός)

- ☐ Μέσα από τη βία
- ☐ Μέσα από άλλους τρόπους
- ☐ Και τα δύο, ανάλογα με την περίπτωση
- ☐ Δεν έχω προτίμηση

Β| ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΩΝ

- Πιστεύετε ότι η βία, που αποτυπώνεται στις παραστασιακές τέχνες, συνδέεται με τις κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες της κάθε εποχής;
- Ποια είναι η άποψη σας για την κοινωνική αποστολή του σύγχρονου θεάτρου;
- Έχετε παρακολουθήσει ή έχετε συμμετάσχει σε παραστάσεις, που περιλαμβάνουν σκηνές βίας;
- Ποιες είναι οι προκλήσεις για τους καλλιτέχνες, που παρουσιάζουν βίαιες σκηνές;
- Ποια είναι η αντίληψη και οι αντιδράσεις του κοινού απέναντι στη βία, που παρουσιάζεται;
- Έχετε βιώσει συναισθήματα κατά τη διάρκεια παραστάσεων, που περιλαμβάνουν βία;
- Έχετε παρακολουθήσει κάποια παράσταση, που συνδέεται με το κίνημα In-Yer-Face Theater;

❖ *Αν ναι τι εντύπωση σας έχει κάνει η χρήση των μέσων βίας που χρησιμοποιεί το κίνημα αυτό;*

ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗΣ

Μιγάλης Κουμαριανός (Ηθοποιός – Σκηνοθέτης)

1} Ναι. Η τέχνη πάντα αποτύπωνε την κοινωνική και πολιτική συνθήκη της εκάστοτε εποχής. Πάντα με την ματιά του καλλιτέχνη, άλλος περισσότερο, άλλος λιγότερο. Ο δημιουργός όμως πάντα επηρεάζεται από την εποχή που ζει θέλοντας και μη. Την εποχή που ζούμε, όπου η βία είναι στο απόγειο της (σε παγκόσμιο επίπεδο) οι καλλιτέχνες την τοποθετούν στα έργα τους άλλοι φανερά, άλλοι πιο διακριτικά.

2} Το σύγχρονο θέατρο έχει χρέος να μας διδάξει και να μας καθρεφτίσει την κοινωνία που ζούμε. Να μας δείξει χωρίς φίλτρα ποιοι είμαστε και σε ποιον κόσμο ζούμε. Να μπορέσουν οι θεατές να αφυπνιστούν και να προβληματιστούν μέσα από τις παραστάσεις!

3} Ναι! Και έχω παρακολουθήσει και έχω συμμετάσχει. Όταν παρακολουθούσα ήταν πιο έντονα τα συναισθήματα, ίσως επειδή δεν μπορούσα να αντιδράσω. Στην σκηνή πάνω το ζεις διαφορετικά και ίσως και λυτρωτικά πολλές φορές!

4} Ο καλλιτέχνης πρέπει να υπηρετήσει το έργο του. Καλείται να αποτυπώσει μια ιστορία. Όχι για να κάνει focus στην βία.

Πρέπει να υπηρετήσει την πλοκή του έργου και να δώσει την απαραίτητη βάση στους χαρακτήρες. Όχι βία για την βία.

5} Υπάρχει κοινό που παγώνει και δεν μπορεί να διαχειριστεί την βία. Ο καθένας για τον δικό του λόγο. Υπάρχουν περιπτώσεις ανθρώπων που σε σκηνές βίας έχουν αποχωρήσει από την παράσταση μην μπορώντας να ανταπεξέλθουν την έντονη συναισθηματική φόρτιση.

Υπάρχουν βέβαια και άνθρωποι που το ζητάνε αυτό, δεν τους προκαλεί καμία δυσφορία και ίσα ίσα που ζουν πιο έντονα την παράσταση.

6} Ο θυμός και η λύπη είναι τα βασικά συναισθήματα που έχω βιώσει παρακολουθώντας τέτοιου είδους παραστάσεις.

7} Ναι. Παρακολούθησα την τελευταία παράσταση του Δημήτρη Καρατζά του έργου *Cleansed* της Sarah Kane. Μια παράσταση ωμή και βίαιη κάτι με το οποίο δεν είναι ιδιαίτερα εξοικειωμένο το ελληνικό κοινό. Βαρύ, ωμό και σκληρό έργο και δυσνόητο για μεγάλη μερίδα κόσμου. Όμως πρέπει να κατανοήσουμε τα αφανή νοήματα που υπάρχουν και πως οι πράξεις δεν γίνονται απλά να γίνουν. Σημαίνουν κάτι περισσότερο από το προφανές.

Ευαγγελία Μουμούρη (Ηθοποιός)

1} Ναι. Είναι απολύτως λογικό. Το θέατρο υπάρχει μόνο όταν υπάρχει κοινωνία. Χωρίς την κοινωνία δεν υπάρχει θέατρο. Οπότε η βία της εκάστοτε κοινωνίας καθρεφτίζεται οπωσδήποτε στο θέατρο.

2} Η κοινωνική αποστολή του θεάτρου είναι κάτι που έρχεται «απ' έξω», δηλαδή από την κοινωνία. Στο θέατρο πηγαίνεις και βλέπεις τον εαυτό σου μέσα σε κάτι, μέσα στον ηθοποιό βλέπεις τον άνθρωπο. Η κοινωνική αποστολή, τόσο στο σύγχρονο όσο και στο παλαιότερο κλασσικό θέατρο, η κοινωνική αποστολή δεν είναι κάτι που απαραίτητα πρέπει να υπάρχει, όπως συμβαίνει στο στρατευμένο θέατρο το οποίο διδάσκει. Το θέατρο ψυχαγωγεί, αφυπνίζει, εμψυχώνει και καθρεφτίζει την κοινωνία αλλά δεν «κουνάει το δάχτυλο», επομένως δεν έχει άμεσα μια αποστολή. Κάθε θεατής κουβαλάει τα προσωπικά του βιώματα, οπότε βλέπει αυτό που θέλει ή αυτό που μπορεί να δει. Για παράδειγμα 20 θεατές θα δουν 20 διαφορετικά πράγματα.

3} Έχω συμμετάσχει σε παράσταση με ψυχολογική βία, αλλά όχι με σωματική. Έχω παρακολουθήσει τα πρώτα έργα που είχαν βία και τα βλέπαμε με περιέργεια εκείνη την εποχή.

4} Οι προκλήσεις που παρουσιάζονται για τους ηθοποιούς είναι πρώτον, να απεμπλακούν συναισθηματικά, να μην είναι δηλαδή συναισθηματικά συνδεδεμένοι με αυτή την πράξη εκείνη τη στιγμή, να μην ταυτίζονται. Δεύτερον, να κάνουν άψογα τη χορογραφία και να συνεργάζονται άψογα με τον συνάδελφο για αυτές τις δύσκολες σκηνές.

5} Η αντίληψη και οι αντιδράσεις του κοινού έχει να κάνει καθαρά με το συγκεκριμένο και εκάστοτε κοινό. Εγώ, για παράδειγμα, όταν είχα παρακολουθήσει τότε αυτές τις σκηνές βίας στις παραστάσεις εκείνες, την πρώτη φορά, ήμουν 25, είχα τραβήξει τα μάτια μου από τη σκηνή και δεν ήθελα να βλέπω. Στα μετέπειτα χρόνια έβλεπα την τεχνική μέσα σε αυτό, δεν μπήκα μέσα στη βία, δεν το έζησα γιατί σαν ηθοποιός έβλεπα τεχνικά πώς μετέφεραν στη σκηνή την πράξη αυτή.

6} Στην αρχή, όταν ήμουν μικρότερη, το συναίσθημα ήταν αποστροφή, δεν ήθελα να μπω σε αυτό και το έβλεπα μόνο ως τεχνική. Μπορεί αυτό να ήταν ένας τρόπος να «ξορκίσω» κάτι που δε ήθελα να δω, να φύγω από κάπου που δεν ήθελα να μπω για λόγους προσωπικούς.

7} Έχω συμμετάσχει σε παράσταση με ψυχολογική βία, αλλά όχι με σωματική. Έχω παρακολουθήσει παλαιότερα το πρώτο ανέβασμα στην Ελλάδα του έργου της Sarah Kane «Καθαροί Πια» (*Cleansed*) και το Shopping and Fucking. Η ματιά μου ήταν τελείως διαφορετική λόγω ηλικίας και εμπειρίας. Τότε, η χρήση βίας που περιείχε το κίνημα In-Yer-Face μου είχε κάνει εντύπωση και δυσκολευόμουν να το παρακολουθήσω. Τώρα αντιλαμβάνομαι την τεχνική των ηθοποιών.