



Πολιτισμός-Σύνορα-Κοινωνικό Φύλο/Μελέτες, Τ. 2, σσ. 87-99
Culture-Borders-Gender/ Studies, Vol. 2, pp. 87-99

Τεχνική Verbatim: η χρήση της σε επιλεγμένες παραστάσεις της Μετασοβιετικής Δραματουργίας

Αικατερίνη Κανδυλίδου, Υποψήφια Διδασκώρισα,
Τμήμα Βαλκανικών, Σλαβικών και Ανατολικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας

Περίληψη

Τις τελευταίες δεκαετίες το νέο Ρωσικό δράμα αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα θεατρικά κινήματα του 21^{ου} αιώνα. Στο παρόν άρθρο θα παρουσιαστούν συγκεκριμένες παραστάσεις του κινήματος που θεωρούνται σταθμός από τους ερευνητές. Θα αναλυθούν υπό το πρίσμα της τεχνικής verbatim. Η τεχνική αυτή, είναι εκείνη που επιτρέπει στον καλλιτέχνη να δημιουργήσει ένα κείμενο παράστασης μέσα από τη μεταγραφή συνεντεύξεων με άτομα που συνδέονται με ένα κοινό συμβάν ή θέμα. Τις συνεντεύξεις στη συνέχεια επεξεργάζονται είτε η ομάδα ηθοποιών είτε ο συγγραφέας/σκηνοθέτης της παράστασης. Παραστάσεις που θα συζητηθούν στο άρθρο είναι το *September.doc*, κείμενο γραμμένο από την Έλενα Γκρέμινα και τον Μιχαήλ Ουγκάρεβ, παιγμένη την πρώτη δεκαετία του 2000 σε σκηνοθεσία του Μιχαήλ Ουγκάρεβ. Μία ακόμα παράσταση που θα συζητηθεί είναι το *1.8 Μέτρα* του Ιβάν Βιριπάεφ, η οποία έκανε πρεμιέρα τον Δεκέμβριο του 2021 και έκοτε παίζεται σε διάφορες Ευρωπαϊκές πόλεις. Βασικό κοινό στοιχείο των δύο παραστάσεων, πέρα από την χρήση της τεχνικής, είναι ο έντονος πολιτικός χαρακτήρας.

Λέξεις-κλειδιά: τεχνική verbatim, μετασοβιετική δραματουργία, νέο ρωσικό δράμα, Έλενα Γκρέμινα, Ιβάν Βιριπάεφ

Verbatim technique: its use in specific performances in post-soviet dramaturgy

Aikaterini Kandylidou, PhD candidate
Department of Balkan, Slavic and Oriental Studies, University of Macedonia

Summary

Over the past decades, New Russian Drama has become one of the most critical movements in theatre in the 21st century. The article will present specific performances of the movement, considered of great importance by the research. The performances will be analyzed via the verbatim technique. This technique allows any artist to create a performance text by transcribing interviews with people connected to a joint event or subject. The cast, the writer or performance director edits the interviews. The performance discussed in the article is *September*, written by Elena Gremina and Michail Ugarev and performed in the early 2000s, directed by Michael Ugarev. Another performance which will be addressed is Ivan Viripaev's *1.8 Meters*, premiered in December 2021 in Warsaw, and since then, it staged in various European cities. The fundamental common element of the two performances, beyond the use of technique, is their intense political character.

Keywords: verbatim technique, post-soviet dramaturgy, new Russian Drama, Elena Gremina, Ivan Vyrypaev

Εισαγωγή - Μεθοδολογία

Το υλικό για το παρόν κείμενο αποτελεί μέρος της διδακτορικής μου διατριβής με τίτλο «Μετασοβιετική Δραματουργία: Τα κείμενα του Ιβάν Βιριπάεβ». Το *September.doc* είναι μια παράσταση που βασίζεται σε ένα κείμενο γραμμένο μέσα από αληθινές μαρτυρίες ανθρώπων που βίωσαν ένα πολύ

συγκεκριμένο γεγονός: την τραγωδία του Μπεσλάν. Η τραγωδία του Μπεσλάν ή αλλιώς η «σφαγή του Μπεσλάν» όπως ονομάζεται συνήθως (Beumers 2008) ήταν μια τρομοκρατική ενέργεια Τσετσένων Ισλαμιστών, η οποία ξεκίνησε με την κατάληψη ενός δημοτικού σχολείου στην πόλη Μπεσλάν της Βόρειας Οσετίας.

Η παράσταση ανέβηκε την δεκαετία του 2000. Στο παρόν κείμενο η ανάλυση της παράστασης και του θεατρικού κειμένου βασίστηκε σε κριτικές της εποχής, σχόλια από το διαδίκτυο από μάρτυρες ή συγγενείς αυτών κ.α. Ένα από τα βασικά εργαλεία ανάλυσης του κειμένου αποτέλεσε η ανάγνωσή του στο πρωτότυπο, στην ρωσική γλώσσα δηλαδή. Πολλές έρευνες αναλύουν με διάφορους τρόπους το συγκεκριμένο κείμενο. Πολιτικά (Tuathail 2009), ανθρωπολογικά (Cioffi 2010), κοινωνικά (Phillips 2014) κ.α. Επέλεξα να το αναλύσω με βάση την επιτέλεση του στην σκηνή. Δηλαδή με ποιον τρόπο όχι μόνο γράφτηκε το κείμενο αλλά και πώς δουλεύτηκε με τους/τις ηθοποιούς πριν παρουσιαστεί. Το κείμενο λοιπόν γράφτηκε και στήθηκε εξ ολοκλήρου μέσα από την τεχνική αυτή.

Την στιγμή που γράφεται αυτό το κείμενο βρίσκομαι ταυτόχρονα στην Βαρσοβία όπου ζει και εργάζεται ο Ιβάν Βιριπάεφ για επιτόπια έρευνα. Παρακολούθησα, επομένως, παράσταση 1.8 μέτρα, από κοντά και την συζήτησα μαζί του αμέσως μετά. Παραδέχεται, ο ίδιος πως για να δημιουργήσει τον τρόπο το κείμενο παράστασης του χρησιμοποιεί ενίοτε την τεχνική Verbatim. Επίσης, μου δόθηκε η ευκαιρία να έρθω πιο κοντά στους υπόλοιπους συντελεστές της παράστασης, όπως ηθοποιούς, σκηνογράφους και την παραγωγό Marina Dashuk, η οποία μου παραχώρησε μια συνέντευξη, όπως άλλωστε και ο ίδιος ο Ιβάν Βιριπάεφ. Και εδώ το βασικό ήταν η επιτέλεση. Δηλαδή με ποιον τρόπο γράφτηκε το κείμενο, πως μαζεύτηκε το υλικό γύρω από ένα υπαρκτό γεγονός και φυσικά πώς ο σκηνοθέτης, αφού εν μέρει είχε τον ρόλο και του συγγραφέα, δούλεψε με τους/ τις ηθοποιούς.

Ακόμα μελέτησα κείμενα που αναλύουν την τεχνική verbatim στο θέατρο όπως το Verbatim Theatre: *Oral History and Documentary Techniques* του Derek Paget (1987), το *Pseudo-documentary: Form and Application in Narrative Feature Film* του Delmar G. Jacobs (1997) και άλλα.

Επίσης προσπάθησα να κατανοήσω σε βάθος πώς, μέσα από την συγκεκριμένη τεχνική, όχι μόνο το πώς γράφεται ένα κείμενο παράστασης αλλά και το πώς δουλεύονται οι ηθοποιοί (Jacobs 1997). κατέληξα στην ανάλυση των παραστάσεων και των κειμένων αυτών μέσα από την τεχνική verbatim.

Το Νέο Ρωσικό Δράμα (New Russian Drama), είναι ένα θεατρικό κίνημα που εμφανίζεται τον 21ο αιώνα στην Ρωσική Ομοσπονδία μετά τη διάλυση της ΕΣΣΔ, στο γύρισμα της χιλιετίας. Βασικοί εκφραστές του είναι μεταξύ άλλων οι Μίκαελ Ουγκάρεβ, Έλενα Γιρέμινα, Όλγκα Μούχινα, Ιβάν Βιριπάεφ, Βασίλι Σιγκάρεφ κ.α (Lucey 2011). Το ανατέλλον κίνημα ξεκίνησε όταν εκφραστές ενός άλλου εφάμιλλου κινήματος, του In YerFace Theatre, ταξίδεψαν στις αρχές του 2000, στην Μόσχα, με σκοπό να «διδάξουν» τους ρωσόφωνους θεατρικούς συγγραφείς τις τεχνικές που οι ίδιοι χρησιμοποιούσαν για να γράψουν θέατρο (Greenleaf 2007-2008). Οι θεατρικοί συγγραφείς της Ρωσίας έψαχναν νέους κώδικες για να επικοινωνήσουν την τέχνη του θεάτρου σε μια κοινωνία στην οποία όλοι ένιωθαν πως κάτι ξεκινούσε να αλλάζει ραγδαία. Το

πριν και μετά το νέο δράμα του ρωσικού θεάτρου, είναι δύο πολύ διαφορετικοί πολιτιστικοί κόσμοι (Beumers and Lipovetsky 2009). Το νέο δράμα ίσως κατανοείται καλύτερα ως ένα ευρύ φαινόμενο που ισχύει τόσο για μια συγκεκριμένη χρονική περίοδο όσο και για έναν πολύ συγκεκριμένο τρόπο γραφής. Το κρίσιμο είναι ότι η νέα «θεατρική» εποχή προκάλεσε έντονες αντιδράσεις και επέφερε πολλές αλλαγές στην θεατρική πραγματικότητα της Ρωσίας (Cherurov 2001). Ένα παράδειγμα αποτελεί το γεγονός ότι ενθάρρυνε πολλούς ανθρώπους που μέχρι πρότινος δεν είχαν σκεπτό να γράψουν, να γίνουν θεατρικοί συγγραφείς – ένας από τους σημαντικούς νέους συγγραφείς, ο Yury Klavdiyev, είπε ότι πίστευε ότι το θέατρο και η συγγραφή θεατρικών έργων ήταν μια βαρετή αναζήτηση μέχρι που είδε μια παράσταση από κοντά, το *Oxygen* του Ivan Vyrypaev (Hanukai and Weygandt 2019).

Ως προς τον όρο Νέο Ρωσικό Δράμα, θα μπορούσαμε αρχικά να πούμε πως ήρθε να «ονομάσει» ένα σύνολο νέων δραματοουργών, σκηνοθετών και ηθοποιών στην επιρράτεια του νεοσούστατου κράτους της Ρωσίας. Πρέπει αρχικά να επισημάνουμε ότι το νέο δράμα σχεδιάστηκε συγκεκριμένα ως τίτλος ενός φεστιβάλ, και ύστερα σχεδόν μετατράπηκε σε ιδεολογικό σύνθημα για όλους τους ανθρώπους του θεάτρου. Δηλαδή, το όνομα του κινήματος προηγήθηκε. Στην πραγματικότητα το ολοκαινούργιο κίνημα έμελλε να επιφέρει ένα τεράστιο κύμα αλλαγής. Το νέο δράμα, θεωρήθηκε συχνά --ειδικά από τους εχθρούς του τα προηγούμενα χρόνια-- απόγονος ενός προγενέστερου κινήματος που ονομαζόταν *chernucha*, το οποίο άνηθε κυρίως στη δεκαετία του 1980 και στη δεκαετία του 1990. Σύμφωνα με τη μετάφραση της συγκεκριμένης λέξης αλλού, η λέξη σηματοδοτεί τη σκοτεινιά με χρώμα φαινομενικά ενοχλητικό (Freedman 2014). Η συμπεριφορά των χαρακτήρων ήταν κάθε άλλο παρά υποδειγματική. Τα έργα του κινήματος της *chernucha* συχνά εξέταζαν τους «τελευταίους» της κοινωνίας για να βρουν το νόημα της ζωής (Stefanova 2000). Ποιο είναι όμως αυτό το κίνημα που έμελλε να αποτελέσει τον προάγγελο του καινούργιου κινήματος; Είναι ένα κατά βάση κινηματογραφικό κίνημα που εμφανίστηκε στις αρχές της δεκαετίας του 1980 στην Σοβιετική Ρωσία λίγο πριν την μεγάλη αλλαγή του καθεστώτος (Weygandt 2018). Στα σενάρια και στα θεατρικά κείμενα υπάρχουν ναρκωτικά, εκδιδόμενες γυναίκες και βία, πράγματα δηλαδή που δεν λέγονταν ούτε γράφονταν παλιότερα (Borenstein 2008). Ήταν, με λίγα λόγια, ένα κίνημα με θεματική τις σκοτεινές πλευρές της ζωής. Τα έργα του κινήματος, συνήθως, συνοδεύονταν από σκληρές σκληρότητας, απελπισίας και ζοφερότητας. Ως κίνημα έμοιαζε να δανείζεται στοιχεία από τον υπερνατουραλισμό (Руднев 2018). Ο υπερνατουραλισμός όπως και ο νατουραλισμός βασιζόταν ιδιαίτερα στον επιστημονικό αντικειμενισμό και τον κοινωνικό σχολιασμό. Όπως είχε γράψει ο Εμίλ Ζολά στο «Μανιφέστο του νατουραλισμού» (Zola 1893), το κίνημα δίνει μια φέτα ζωής στον αναγνώστη. Σε άλλο σημείο, ο ίδιος λέει πως το έργο πρέπει να είναι ρεαλιστικό και αποτέλεσμα προσεκτικής μελέτης της ανθρώπινης συμπεριφοράς και ψυχολογίας. Ο υπερνατουραλισμός, θα μπορούσαμε να πούμε πως δείχνει τα μελανά σημεία αυτής της φέτας ζωής. Δηλαδή, επιδεικνύει την χειρότερη πλευρά της.

Ο όρος «Νέο Δράμα», ως περιγραφή της τάσης με τη μεγαλύτερη επιρροή στο σύγχρονο ρωσόφωνο θέατρο, εμφανίστηκε σχεδόν ακριβώς την στιγμή που εγκαινιάστηκε το καθεστώς του Προέδρου Βλαντιμίρ Πούτιν το έτος 2000, και μπορεί να θεωρηθεί ως φαινόμενο του εικοστού πρώτου αιώνα (Curtis 2020). Το Νέο Ρωσικό Δράμα ορίστηκε ως τέτοιο στην αλλαγή της χιλιετίας, εγκαινιάζοντας με αυτόν τον τρόπο ένα νέο ερευνητικό πεδίο, κυρίως μετά την έκδοση του βιβλίου *Performing Violence: Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama* (2009) των Beumers και Lipovetsky, καθηγητών σε Αμερικάνικα πανεπιστήμια, με ειδίκευση στον Ρωσικό πολιτισμό. Το βιβλίο εισήγαγε παγκοσμίως το «νέο θεατρικό φαινόμενο» και μας σύστησε επίσημα τους βασικούς εκπροσώπους και τα κείμενα τους. Αυτό που κατάφεραν ουσιαστικά ήταν να αποδώσουν για πρώτη φορά την πραγματική διάσταση όλων εκείνων των ανεξάρτητων έργων, σε μια συνολική κίνηση κοινωνικής αντίστασης, που έδωσε και συνεχίζει να δίνει λόγο στην πραγματικότητα της μετασοβιετικής Ρωσικής Ομοσπονδίας (Ross 2006). Η κοινωνική αντίσταση που παράγουν τα έργα του κινήματος, έχει να κάνει με το γεγονός πως στην πλειονότητα τους διατείνονται κατά της κυβέρνησης Πούτιν, σχολιάζουν όλα τα κοινωνικά τεκταινόμενα της χώρας και αν και διώκονται από τα θέατρα στα οποία παίζουν ή ακόμη και φυλακίζονται για αυτά που γράφουν, οι εκφραστές του κινήματος, μολαταύτα συνεχίζουν να παράγουν έργο (Weygandt 2015).

Το Νέο Ρωσικό Δράμα είναι ένα θεατρικό φαινόμενο που αναπτύσσεται στην κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα της δεκαετίας του 1990. Μέσα από τα σημαντικά ιστορικά γεγονότα που συνέβησαν στην πρώην ΕΣΣΔ και νυν Ρωσική Ομοσπονδία μπορούμε να κατανοήσουμε καλύτερα το πολιτιστικό αυτό προϊόν δραματουργικά και παραστασιολογικά. Η δεκαετία του 1990 φυσικά δεν είναι καθόλου τυχαία καθώς είναι το τέλος μιας εποχής, όπως επισημαίνουν πολλοί μελετητές, το τέλος της ΕΣΣΔ και η αρχή ενός νεοσύστατου τότε κράτους, της Ρωσικής Ομοσπονδίας. Έτσι λοιπόν είναι ένα «ολοκαίνουργιο» καλλιτεχνικό κίνημα που δημιουργείται από το μηδέν και πολλοί εκφραστές του γράφουν και σκηνοθετούν σε πολλές σκηνές της Ευρώπης μέχρι σήμερα.

Συμπερασματικά, το Νέο Ρωσικό Δράμα αν και ξεκινάει να αναπτύσσεται το 1990, επιβάλλεται δυναμικά το 2000, μια δεκαετία μετά την κατάλυση της Σοβιετικής Ένωσης, σχεδόν ταυτόχρονα με την εκλογή του Βλαδίμηρου Πούτιν στην εξουσία. Η ιστοριοπολιτική συνθήκη έπαιξε σπουδαίο ρόλο στην ανάδυση και εδραίωση του κινήματος. Αυτό συμβαίνει κατά κύριο λόγο λόγω των σημαντικών ιστορικών γεγονότων που προαναφέρθηκαν, τα οποία άλλαξαν τη ζωή των ανθρώπων, αλλά και ενέτειναν την ανάγκη για αλλαγές στην καλλιτεχνική, κυρίως τη θεατρική, δημιουργία. Οι εκφραστές του νέου κινήματος αντιλήφθηκαν την τεράστια κοινωνικοπολιτική αλλαγή και κατανόησαν αμέσως πως κάτι πρέπει να αλλάξει άμεσα σε καλλιτεχνικό επίπεδο. Η δημιουργία του νέου κινήματος, φτιαγμένου από την αρχή με όρους και όρια βαλμένα από τους ίδιους τους καλλιτέχνες του θεάτρου ήταν επομένως απολύτως συνειδητή. Αυτό σημαίνει πως το κίνημα πρώτα «μιλιέται» και «αποφασίζεται» από τους κύριους εκφραστές του. Ύστερα εισάγονται κάποιοι βασικοί όροι γραφής, δημιουργίας παράστασης κ.α. χωρίς όμως να είναι εντελώς

αυστηροί, ειδικά όσον αφορά την γραφή. Επιπλέον μπαίνουν κάποια όρια από τους εκφραστές ως προς την γραφή και πάλι, τις θεματικές και τον τρόπο δημιουργίας μιας παράστασης.

Η Τεχνική «Verbatim»

Τι είναι όμως αυτή η τεχνική που προσπάθησαν οι εκφραστές του αγγλικού κινήματος να μεταλαμπαδεύσουν στους ρώσους θεατρικούς συγγραφείς; Η τεχνική verbatim είναι ένας τύπος θεάτρου ντοκιμαντέρ που δημιουργείται από λόγια και μαρτυρίες πραγματικών ανθρώπων πάνω σε ένα συγκεκριμένο θέμα ή ένα πραγματικό γεγονός. Αυτά τα λόγια μπορεί να ληφθούν από συνεντεύξεις ή μαρτυρίες, ή ακόμα και από μέσα ενημέρωσης ή υλικό ειδήσεων (Wilkenson and Anderson 2007.).

Η verbatim τεχνική στις παραστατικές τέχνες και συγκεκριμένα στο θέατρο είναι μια διαδικασία που συχνά προκαλεί έναν ηθοποιό να την δοκιμάσει, κάνοντας τον να νιώθει το «βάρος» μιας ευθύνης. Ευθύνη στο να πει την ιστορία ενός πραγματικού γεγονότος, συχνά ειπωμένο από έναν «πραγματικό» άνθρωπο. Συνάμα είναι μια διαδικασία που πολύ συχνά επιβραβεύει όποιον την ακολουθήσει. Σημασία έχει ο εκάστοτε ηθοποιός να αποδώσει σωστά και να οι συντελεστές να καταφέρουν να στήσουν μια «αυθεντική» παράσταση (Gallagher, Wessels and Ntelioglou 2012).

Η συγκεκριμένη τεχνική έχει αρκετούς διαφορετικούς τύπους με τους οποίους χρησιμοποιείται στο θέατρο:

Η τεχνική verbatim μέσω ακουστικών: οι ηθοποιοί ακούνε την ηχογράφηση μέσω ακουστικών και επαναλαμβάνουν τον «ρόλο» τους όπως ακριβώς τον ακούνε. Τον εκφωνούν δηλαδή με τον ίδιο τρόπο που τον ακούνε. Η καθοδήγηση που δίνεται από τον σκηνοθέτη στους ηθοποιούς για το πώς θα παίξουν διαφέρει κατά πολύ, όπως είναι φυσικό (Rosenbaum 2007).

Ένας ακόμα συνηθισμένος τύπος αυτής της τεχνικής στο θέατρο είναι η μεταγραφή των γεγονότων από τους ηθοποιούς. Οι μεταγραφές γίνονται είτε από μαρτυρίες πραγματικών ανθρώπων είτε από ηχογραφήσεις. Σε αυτήν την περίπτωση οι ηθοποιοί παίζουν τους εκάστοτε μάρτυρες ενός συγκεκριμένου συμβάντος χωρίς όμως να αντιγράφουν κατά λέξη τις ανάσες που παίρνει ο μάρτυρας ή την φωνή του, καθώς δεν ακούνε την μαρτυρία, αλλά την διαβάζουν (Paget 1987).

Σημαντικό για την κατανόηση της τεχνικής είναι να καταλάβει ο αναγνώστης πως δεν είναι απλώς ένας ακόμα τύπος απόδοσης μιας παράστασης ή μια ακόμα μορφή θεάτρου, παρά μια ολόκληρη ξεχωριστή μοναδική τεχνική καταγραφής αληθινών συμβάντων και θεατρικής απόδοσης αυτών, με έναν συγκεκριμένο τρόπο. Για παράδειγμα ένας ηθοποιός δεν χρειάζεται να δείξει όλη την υποκριτική του δεινότητα και να παίξει με βάση κάποια υποκριτική σχολή. Αντίθετα θα πρέπει να είναι έτοιμος να παίξει ένα ευρύ φάσμα ηλικιών, ακόμα και φύλων. Ουσιαστικά ο ηθοποιός δεν παίρνει έναν ρόλο που απαραίτητως είναι ο τύπος του ή με κάποιον τρόπο του «ταιριάζει». Αυτό σε πολλές περιπτώσεις είναι απελευθερωτικό και συνάμα λυτρωτικό για τους ηθοποιούς. Συνοψίζοντας, η τεχνική Verbatim είναι για να δημιουργήσει ο ηθοποιός μια ακριβή

αναπαράσταση του ατόμου του οποίου την μαρτυρία είτε ακούει είτε διαβάζει. Δεν πρόκειται δηλαδή για την επίδειξη της υποκριτικής γκάμας του ηθοποιού.

Από τους βασικούς κανόνες που πρέπει να ακολουθήσουν οι ηθοποιοί αφορά στον τρόπο αναπαράγωγής της φωνής που ακούνε: να μην επιταχύνουν ή να επιβραδύνουν, αλλά μόνο να μιμούνται. Πρόκειται, δηλαδή, για την απεικόνιση της ανθρώπινης υπόστασης, άρα και της φυσικής ομιλίας. Όπως είναι γνωστό, η ανθρώπινη υπόσταση είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τους θορύβους του σώματος και την σιωπή. Ουσιαστικά αγκαλιάζω την ανθρώπινη διάσταση μου: η διάσταση αυτή είναι πάνω και είναι μέρος της τεχνικής αυτής, οπότε οι ηθοποιοί δεν πρέπει να παραλείπουν τυχόν βήχα, αναστεναγμό ή ακόμα και τις σιωπές (κυρίως αυτές), καθώς επίσης ένας/μία ηθοποιός μπορεί να παίζει με την αναπνοή, τον ρυθμό και τις παύσεις (Gibson 2011).

Το μεγαλύτερο, όμως, προτέρημα αυτής της τεχνικής είναι πως μέσω των ηχογραφήσεων μπορείς να καταλάβεις πολλά περισσότερα για τον χαρακτήρα που υποδύεσαι. Για παράδειγμα πότε είναι νευρικός ένας χαρακτήρας, πότε τρίζει η καρτέλα του, ενώ κάθεται, άρα πότε κουνιέται, καθώς μπορεί να παίζει με την αναπνοή, τον ρυθμό και τις παύσεις κ.α.

Από την άλλη, όπως αναφέρει η Ζωή Βερβεροπούλου (2023), η βασική ιδιαιτερότητα της συγκεκριμένης τεχνικής και συνάμα δραματουργίας σε σχέση με οποιαδήποτε άλλη έγκειται στο γεγονός ότι το βασικό υλικό της αποτελείται από συνεντεύξεις, αν όχι εξ ολοκλήρου αλλά σίγουρα σε ένα μεγάλο βαθμό. Επιπλέον, υπάρχει η περίπτωση να χρησιμοποιηθούν ηχογραφήσεις, επίσημες δηλώσεις, επίσημα έγγραφα από δικαστικές υποθέσεις (Βερβεροπούλου 2023), σχόλια απλών πολιτών στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης και άλλα. Πρόκειται λοιπόν για ένα θέατρο που «χτίζεται» πάνω σε προφορικές μαρτυρίες, σε αντίθεση με άλλες θεατρικές μορφές τεκμηρίωσης. Πρέπει πάντως να κατανοήσει ο αναγνώστης πως πολλές φορές η διάκριση μεταξύ των διαφόρων ειδών θεάτρου τεκμηρίωσης δεν είναι τόσο ξεκάθαρη (Βερβεροπούλου 2023).

Στο καθαρό verbatim ο κάθε συντελεστής μιας παράστασης πρέπει να μπορεί να απαντήσει με σαφήνεια από πού πήρε το υλικό, ποιες πηγές χρησιμοποιήθηκαν για τις συνεντεύξεις και αποτέλεσαν τελικά το θεατρικό διάλογο. Σημαντικό είναι να επισημάνουμε πως συνήθως οι πηγές αυτές αποτελούνται από συνεντεύξεις ανθρώπων που είτε βρίσκονται στο περιθώριο είτε είναι απλοί άνθρωποι, μακριά από τα ΜΜΕ, τους οποίους θα ήταν δύσκολο κανείς να τους εντοπίσει. Ουσιαστικά, το verbatim θέατρο δίνει φωνή σε αυτούς που δεν θα μπορούσαν ενδεχομένως να ακουστούν σε άλλη περίπτωση (Luckhurst 2008).

Ως προς την υποκριτική τέχνη, είναι σημαντικό για έναν ηθοποιό πώς, μέσα από αυτήν την τεχνική, μπορεί τελικά να ερμηνεύσει, όπως ακριβώς θέλει, τον χαρακτήρα του. Αυτό αυτόματα σημαίνει πως η συγκεκριμένη τεχνική είναι αρκετά ελεύθερη για τον/την καλλιτέχνη/ίδα-ηθοποιό. Συνοπτικά, είναι μια πλήρως απελευθερωτική από κάθε άποψη τεχνική (El Desouqi 2018).

September.Doc και 1.8 μέτρα: δύο “verbatim” κείμενα

Το *September.doc* θεωρείται από τους περισσότερους ερευνητές ως παράσταση σταθμός για το κίνημα του New Russian Drama και ως εκ τούτου θα μπορούσαμε να πούμε πως αποτελεί μια εμβληματική παράσταση, η οποία αποτέλεσε εναρκτήριο «ύμνο» για το κίνημα. Η λέξη doc. από τον τίτλο του έργου προστέθηκε, μάλιστα, στο όνομα του καινούργιου θεάτρου που άνοιξε από τους κύριους εκφραστές του κινήματος, Teatr. Doc (Independent Russian Theatre Teatr. Doc 2000).

Το *September.doc*, είναι έργο των Έλενα Γκρέμινα και Μιχαήλ Ουγκάρεβ, σε σκηνοθεσία του ίδιου του Μιχαήλ Ουγκάρεβ με θέμα την σφαγή του Μπεσλάν, η οποία συνέβη στις αρχές του Σεπτεμβρίου του 2004. Μια παράσταση ντοκιμαντέρ για το πώς αντέδρασαν Ρώσοι διαφορετικών εθνικοτήτων στην τραγωδία στο Μπεσλάν. Η τραγωδία του Μπεσλάν ή αλλιώς η σφαγή στο Μπεσλάν (Beumers and Lipovetsky 2009) ήταν, όπως προείπα, μια τρομοκρατική ενέργεια Τσετσένων Ισλαμιστών, η οποία οδήγησε στην κατάληψη ενός δημοτικού σχολείου στην πόλη Μπεσλάν της Βόρειας Οσετίας. Η κατάληψη διήρκησε τρεις μέρες (1-3 Σεπτεμβρίου 2004) κατά την διάρκεια των οποίων πολλοί μαθητές, δάσκαλοι και γονείς κρατούνταν όμηροι. Την τρίτη ημέρα της ομηρίας ρωσικές δυνάμεις εισέβαλαν στο κτήριο, ακολούθησε σειρά εκρήξεων, το σχολείο τυλίχθηκε στις φλόγες και γύρω στους 350 ανθρώπους έχασαν την ζωή τους, μεταξύ άλλων και παιδιά.

Το υλικό της παράστασης συλλέχθηκε από τα Τσετσενικά, Οσετικά και Ρωσικά fora στο Διαδίκτυο (Sputnik Южная Осетия). Η παράσταση βασίζεται στα χαρακτηριστικά του κινήματος θέατρο-ντοκιμαντέρ, το οποίο χρησιμοποιεί εξ ολοκλήρου την τεχνική verbatim για να μαζέψει το κύριο μέρος του υλικού του. Πρόκειται για την πρώτη μεγάλη πρεμιέρα που παρουσιάστηκε στο θέατρο Teatr.doc (СЕНТЯБРЬ.DOC).

Αρχικά, θα πρέπει να αναφερθεί πως οι συντελεστές της παράστασης δεν πραγματοποίησαν συνεντεύξεις, κάτι που τη διαφοροποιεί από την παράσταση *1,8 μέτρα*. Το κείμενο της παράστασης βασίστηκε σε υλικό το οποίο συλλέχθηκε από διαλόγους παρμένους από fora και των τριών μερών που αναμείχθηκαν στην τραγωδία (Ρωσία, Βόρεια Οσετία και Τσετσενία), διαδικτυακά ημερολόγια τους. Ο Руднев στο βιβλίο του για το νέο δράμα στην Ρωσία (2018), μιλάει για το πως οι ηθοποιοί προσπάθησαν να δουλέψουν μέσω της τεχνικής την υποκριτική τους. Δηλαδή μέσα από τις καταγεγραμμένες μαρτυρίες να καταλάβουν τους ανθρώπους που ήταν πίσω από αυτές και να δουλέψουν σύμφωνα με αυτές. Να κατανοήσουν την καταγωγή, το φύλο, την ιδιότητα αλλά ταυτόχρονα να έχουν την πλήρη ελευθερία να ακολουθήσουν τον ρόλο τους, όπως εκείνοι τον διαμορφώνουν στο μυαλό τους. Οι συγγραφείς του κειμένου έκαναν ελάχιστη επεξεργασία όλου αυτού του υλικού που το ένωσαν σε ένα ολοκληρωμένο κείμενο παράστασης. Αυτό ήταν αρκετό για να συγκλονίσει τη φαινομενική ηρεμία του κοινού. Γιατί όμως προκάλεσε τέτοιο σοκ; Αυτό συνέβη καθώς κανείς δεν είχε δει ποτέ τίποτα ανάλογο στην ρωσική σκηνή. Δηλαδή να παρουσιάζεται ένα τόσο αμφιλεγόμενο για την κοινωνική πραγματικότητα της Ρωσίας, ζήτημα. Πρέπει σε αυτό το σημείο να τονιστεί πως, τα συναισθήματα των απλών πολιτών και άρα του κοινού που παρακολούθησε την παράσταση, σε σχέση με την

επέμβαση του ρωσικού στρατού στο σχολείο του Μπεσλάν ήταν ανάμιχτα. Πολύ θεώρησαν πως η κυβέρνηση Πούτιν δεν έδωσε την πρέπουσα σημασία στην ζωή των αμάχων. Χάθηκαν ζωές μικρών παιδιών κάτι που θα μπορούσε ίσως να αποφευχθεί αν η διαχείριση της κυβέρνησης ήταν διαφορετική. (Hanukai and Weygandt 2019).

Το ότι το κείμενο του έργου γράφτηκε μέσα από μαρτυρίες αναρτημένες στο διαδίκτυο το κάνει αυτόματα *verbatim* θέατρο μιας και είναι ένα από τα βασικά του χαρακτηριστικά. Πέρα από αυτό, και άλλα βασικά χαρακτηριστικά του θεάτρου ντοκιμαντέρ και της τεχνικής *verbatim* είναι αρκετά φανερά στο συγκεκριμένο κείμενο παράστασης. Στο κείμενο θίγονται συγκεκριμένες περιθωριακές κοινωνικές ομάδες, οι οποίες μάλιστα μιλούν για τους εαυτούς τους, ενώ θίγονται ζητήματα εθνοτικών συγκρούσεων, προκειμένου να διερευνηθούν καθιερωμένες έννοιες του ρωσικού πατριωτισμού και της τρομοκρατίας (Beumers 2008). Άρα το *verbatim* θέατρο γίνεται αμέσως μέρος του καινούργιου κινήματος καθώς χρησιμοποιείται ήδη στα πρώτα του κείμενα.

Η παράσταση σταμάτησε αρκετές φορές, ακόμα και στην μέση, λόγω διαδηλώσεων έξω από το θέατρο ή λόγω της αστυνομίας που είχε έρθει. Η αστυνομία ανάγκασε τους συντελεστές να αλλάξουν τον χώρο του ίδιου του θεάτρου και να μεταφέρουν τον χώρο στον οποίο έπαιζαν εκτός κέντρου της Μόσχας.

Συμπερασματικά, το *September.doc* ως θεατρικό κείμενο και ως παράσταση αποτέλεσε ένα δυναμικό ξεκίνημα για το ανατέλλον κίνημα. Έδειξε στους θεατές και στους ανθρώπους του θεάτρου μια καινούργια μέθοδο καταγραφής υλικού. Επιπλέον, η χρησιμότητα της τεχνικής στην παράσταση έγκειται στο γεγονός πως η όλη προβληματική του κειμένου κινείται γύρω από το πώς άνθρωποι του περιθωρίου, απλοί πολίτες μιας χώρας γράφουν στο διαδίκτυο την γνώμη τους μεταφέροντας με ουσιαστικό και ειλικρινή τρόπο πάνω από όλα το συναίσθημα τους για κάτι εντελώς αποτρόπαιο: την τρομοκρατική επίθεση σε σχολείο με θύματα μικρά παιδιά. Θέμα το οποίο ακουμπάει τον/την θεατή χωρίς να έχει σημασία το φύλο, η ιδιότητα, η φυλή. Το κείμενο θέλοντας να τονίσει το γεγονός, προσφέρει στον θεατή το συναίσθημα του απλού ανθρώπου. Μεταδίδει με άλλα λόγια τον τρόπο που ένιωσε, τα λόγια που είπε και έγραψε ένας άνθρωπος που έζησε δίπλα από την καταστροφή, αφού οι βασικές καταγραφές γίνονται μέσα από ιστοσελίδες του τόπου στον οποίο έγινε η τρομοκρατική επίθεση. Η σημασία δηλαδή της χρήσης της τεχνικής είναι μεγάλη, κάνει την παράσταση μια ειλικρινή εμπειρία για τον θεατή. Να βιώσει την εμπειρία ενός υπαρκτού ανθρώπου έτσι όπως ακριβώς την βίωσε εκείνος.

Η τομή που φέρνει το *September.doc* σε σχέση με την τέχνη του θεάτρου την δεκαετία του 2000 είναι κατά πρώτων ότι μιλάει για ένα γεγονός που δίχασε τον κόσμο σε σχέση με τον τρόπο που έπραξε η κυβέρνηση του Πούτιν. Βάζει ουσιαστικά στο στόχαστρο την κυβέρνηση. Επιπλέον, το κοινό για πρώτη φορά βλέπει ένα κείμενο παράστασης που καθόλου δεν μοιάζει με ένα κλασικό θεατρικό κείμενο με πλοκή, χαρακτήρες με ψυχολογικό βάθος αλλά αντ' αυτού βλέπει αληθινούς ανθρώπους να αφηγούνται το βίωμα τους.

Πολλά χρόνια μετά την ανάδυση του κινήματος, ένας εμβληματικός σκηνοθέτης και θεατρικός συγγραφέας εφόρμησε από ένα συγκεκριμένο πολιτικό γεγονός και το χρησιμοποίησε για να φτιάξει ένα κείμενο παράστασης. Αναφερόμαστε στον Ιβαν Βιριπάεφ (Delgado, Lease and Rebellato 2020) και την παράσταση *1.8 μέτρα*, η οποία έκανε πρεμιέρα στις 28 Δεκεμβρίου του 2021 στο Nowy Teatr της Βαρσοβίας (Wygrajew 2021). Η παράσταση είχε ως αφορμή ένα πραγματικό γεγονός, στο Μινσκ της Λευκορωσίας. Εκεί πλήθος διαδηλωτών αντιτάχθηκαν στην κυβέρνηση μέσω πορείας που διενεργήθηκε στο κέντρο της λευκορωσικής πρωτεύουσας. Ύστερα από αυτή την πορεία πολλοί άνθρωποι φυλακίστηκαν.

Το κείμενο της παράστασης στηρίζεται πάνω σε μαρτυρίες των πολιτικών κρατουμένων, σε γράμματα που έστειλαν σε συγγενείς και στις καταθέσεις τους στο δικαστήριο. Το υλικό μαζεύτηκε από τον σκηνοθέτη και την ομάδα του. Μέσα στο κείμενο και κατ' επέκταση στην παράσταση τίθενται ερωτήματα όπως το πώς είναι τώρα οι άνθρωποι που έχουν καταδικαστεί σε φυλάκιση επειδή απλώς είπαν τη γνώμη τους και πώς φτάσαμε στο γεγονός να παραβιάζεται το δικαίωμα της ελεύθερης γνώμης στην κεντρική Ευρώπη. Σύμφωνα με το κείμενο της παράστασης αυτήν την στιγμή υπάρχουν περισσότεροι από χίλιοι πολιτικοί κρατούμενοι στην Λευκορωσία που συνεχώς αυξάνονται. 1.8 μέτρα είναι τα τετραγωνικά μέτρα που αντιστοιχούν σε κάθε κελί για έναν κρατούμενο ((Wygrajew 2021)).

Λίγα λόγια για την παράσταση: Οι ηθοποιοί της παράστασης μιλούσαν στα ρωσικά. Μετά από κάθε πρόταση ακουγόταν ο λόγος τους στα πολωνικά μέσω ηχογράφησης. Οι ρωσόφωνοι/ες ηθοποιοί ήταν αρκετοί (σίγουρα γύρω στους δέκα) ενώ το ηχογραφημένο υλικό «παιζόταν» από δύο φωνές, μια γυναικεία και μια αντρική. Δεξιά και αριστερά υπήρχαν αγγλικοί υπέρτιτλοι. Στην μέση της σκηνής υπήρχε ένα φωτιστικό τετράγωνο, μέσα στο οποίο στεκόταν ο ηθοποιός/ η ηθοποιός, δίνοντας έτσι συμβολικά την εντύπωση πως ο/η κρατούμενος/η μιλάει απευθείας μέσα από το κελί του/της. Πίσω υπήρχε ένας προτζέκτορας, στον οποίο ο/η θεατής έβλεπε διάφορες φωτογραφίες και βίντεο από τις μέρες των διαδηλώσεων. Αυτά εμφανίζονταν κατά την διάρκεια των αλλαγών ανάμεσα στους ηθοποιούς. Όσο οι ηθοποιοί βρίσκονταν στην σκηνή, στη μέση του φωτιστικού επιδαπέδιου τετραγώνου, πίσω τους υπήρχαν τα χρώματα της λευκορωσικής σημαίας.

Ήταν σκηνοθετικά μια παράσταση με απλή δομή, λιτά σκηνικά και χωρίς ιδιαίτερα εφέ. Η παράσταση αποτελεί μέρος του «θεάτρου του εδώ και του τώρα», που βασίζεται στην τεχνική *verbatim*. Αν και αδιαμφισβήτητα η παράσταση και το κείμενο αποτελούν μέρος του κινήματος του «Νέου Ρωσικού Δράματος», βασικό για την ανάλυση μας είναι τι ρόλο έπαιξε η τεχνική όχι μόνο στην δημιουργία του κειμένου αλλά και στην δουλειά με τους/τις ηθοποιούς. Κατά βάση το κείμενο γράφτηκε πάνω σε αληθινές μαρτυρίες, μέσα από συλλογή στοιχείων από εφημερίδες και από τα λεγόμενα συγγενών των θυμάτων όπως και μαρτυρίες αυτών στο δικαστήριο. Ακόμα και από κείμενα που ειπώθηκαν στο δικαστήριο από τους ίδιους τους/τις κρατούμενους συλλέχθηκε υλικό. Άρα όπως ήδη προαναφέρθηκε όλο το υλικό είναι βασισμένο σε αληθινές μαρτυρίες, δικαστικές καταθέσεις και λεγόμενα συγγενών. Κανενός είδους μυθοπλασία δεν υπάρχει

στο κείμενο και καμία άλλη προσθήκη δεν αποτελεί μέρος του κειμένου. Αυτό συνθέτει ένα κείμενο που με ευκολία μπορεί να ονομαστεί *verbatim* θέατρο.

Από την άλλη ως προς την υποκριτική, η δουλειά με τους ηθοποιούς ήταν επίσης μέσω αυτής της τεχνικής. Πιο συγκεκριμένα, οι ηθοποιοί άκουγαν αλλά και διάβαζαν τους ρόλους τους μέσα από αληθινές μαρτυρίες. Το ότι άκουγαν τους ανθρώπους τους οποίους θα έπαιζαν όπως είναι σαφές είναι μια τελείως ξεχωριστή προσέγγιση του ρόλου. Ο Ιβάν Βιριπάεφ, όπως μου είπε ο ίδιος, σε συζήτηση που είχαμε την επομένη της πρεμιέρας, δούλεψε με τους/τις ηθοποιούς σαν να μην είναι ηθοποιοί που δουλεύουν έναν ρόλο κλασικού θεάτρου αλλά σαν να πλάθουν έναν αληθινό άνθρωπο. Επίσης, κάθε ηθοποιός έπρεπε να σκεφτεί πως ίσως ο άνθρωπος, τον οποίο υποδύεται, μπορεί να βρίσκεται ακόμα και ανάμεσα στους θεατές της παράστασης. Αυτό δεν σημαίνει φυσικά πως απαραίτητως πρέπει να φερθεί ακριβώς όπως πιστεύει πως θα φερόταν ο άνθρωπος εκείνος αλλά για παράδειγμα να παίρνει τις ανάσες που ο ίδιος ακούει από το ηχογραφημένο υλικό από τα δικαστήρια των ανθρώπων, να αφηγείται τις αληθινές μαρτυρίες και ούτω καθεξής.

Σύνοψη

Στόχος του παρόντος κειμένου είναι η ανάδειξη μιας θεωρίας-τεχνικής που μπορεί να αναλύσει κάποια από τα θεατρικά κείμενα του Νέου Ρωσικού Δράματος, ενός κινήματος εντελώς σύγχρονου και ερευνητικά πολύ «φρέσκου». Όποτε κατά βάση αποτελεί μια πρώτη προσέγγιση ενός μέρους κειμένων που έχουν γραφτεί κατά τη διάρκεια της μετασοβιετικής δραματουργίας. Επιπλέον, με το παρόν κείμενο γίνεται μια προσπάθεια ανάλυσης δυο παραστάσεων που απέχουν αρκετά χρονικά αλλά μοιράζονται κάποια βασικά χαρακτηριστικά και τον ίδιο τρόπο συγκέντρωσης ενός ακατέργαστου, με μια πρώτη ματιά, υλικού.

Παρατηρήθηκε, ότι στην παράσταση που η ίδια παρακολούθησα, οι ηθοποιοί όντως έπαιζαν σαν να ήταν οι ίδιοι οι μάρτυρες των συμβάντων χωρίς να διαφαίνεται η χρήση κλασικού τρόπου προσέγγισης του ρόλου. Αποτελεί κάτι διαφορετικό σε σχέση με την κλασική μορφή υποκριτικής, καθώς έβλεπα ανθρώπους πάνω στην σκηνή να λένε την ιστορία κάποιου άλλου και να είναι ξεκάθαρο σε όλους εμάς, το κοινό, πως ακούμε την αληθινή μαρτυρία ενός υπαρκτού προσώπου ειπωμένο από έναν αφηγητή- ηθοποιό. Επιπλέον, ο ηθοποιός δεν χρειάζεται να αναλύσει έναν ήρωα, όπως θα έκανε στην περίπτωση ενός ρόλου κλασικού ρεπερτορίου, για παράδειγμα του Άμλετ. Ο ηθοποιός δεν χρειάζεται στην περίπτωση του *verbatim* να αναλύσει τον χαρακτήρα σε ψυχολογικό ή κοινωνικό επίπεδο. Παίρνει μια δεδομένη κοινωνική κατάσταση, στην περίπτωση μας την φυλάκιση Λευκορώσων διαδηλωτών και ύστερα από μελέτη της κατάστασης αυτής αφηγείται την καταγεγραμμένη μαρτυρία. Ακόμα, όλα γύρω στην σκηνή ήταν απλά, λιτά χωρίς πολλά φώτα, σκηνογραφικά τρικ. Τον βασικό ρόλο τον έπαιζε το ίδιο το κείμενο.

Σημαντικό όμως είναι να τονιστεί, πως το *verbatim* θέατρο έχει γνωρίσει αρκετή άνθιση την τελευταία εικοσαετία. Ως εκ τούτου, έχουν υπάρξει πολλές μεταβολές σε αυτό το είδος και όπως είναι φυσικό λόγω των πολλών χρόνων που χωρίζουν τα δύο κείμενα οι διαφορές είναι περισσότερες από ότι οι

ομοιότητες. Βασική διαφορά είναι πως το πρώτο κείμενο πατάει μόνο σε μαρτυρίες από το διαδικτυο χωρίς να προσθέτει κάτι επιπλέον σε αυτό είτε ίσως για να τονιστεί το τρομοκρατικό γεγονός είτε για να διανθίσει την πλοκή. Το *1.8 μέτρα*, από την άλλη, χρησιμοποιεί ταυτόχρονα μαρτυρίες γραπτές, προφορικές, ηχογραφημένο υλικό και δικαστικά έγγραφα. Αυτό κάνει το κείμενο και την ίδια την παράσταση να διαφέρει πλήρως από το *September.doc* που γράφεται και παίζεται είκοσι χρόνια νωρίτερα. Το γεγονός ότι το *September.doc* δεν χρησιμοποιεί ηχογραφημένο υλικό το κάνει ένα κείμενο που πειραματίζεται με την τεχνική *verbatim* χωρίς όμως να την χρησιμοποιεί εξ ολοκλήρου. Από την άλλη το *1.8 μέτρα* χρησιμοποιεί όλες τις γνωστές πρακτικές της τεχνικής *verbatim*, όπως ήδη προαναφέρθηκε.

Αυτό που μας δίνει να καταλάβουμε το *September.doc* σε σχέση με το νέο ρωσικό δράμα είναι πως έδωσε έναυσμα σε κείμενα του κινήματος να πειραματιστούν με το *verbatim* δίνοντας μια νέα διάσταση στις θεματικές που μπορούν να χρησιμοποιηθούν. Άλλο ένα στοιχείο στο οποίο το κείμενο επηρέασε το νέο θεατρικό κίνημα είναι στην υποκριτική τέχνη, η οποία με την χρήση της τεχνικής *verbatim* είναι πολύ διαφορετική. Από την άλλη σε σχέση με την τεχνική *verbatim* το κείμενο μας δίνει να καταλάβουμε πως η χρήση της άλλαξε κατά πολύ τα μέχρι τότε δεδομένα στο ρωσικό θέατρο για όλους τους λόγους που προαναφέρθηκαν.

Πάντως, το *1.8 μέτρα* επαναφέρει την τεχνική, στο προσκήνιο του κινήματος, μιας και εκείνη είχε κάπως εξαλειφθεί τα τελευταία χρόνια. Την φέρνει για ένα πολύ συγκεκριμένο γεγονός που σχετίζεται και πάλι με την κυβέρνηση, αυτήν την φορά της Λευκορωσίας. Αυτό που μας δίνει να καταλάβουμε σε σχέση με το κίνημα είναι πως αν και είχαν σταματήσει να γράφονται κείμενα μέσω της τεχνικής αυτής, καταλαβαίνουμε λοιπόν πως αν αυτό καταστεί αναγκαίο τότε η ομάδα μαζί με τον σκηνοθέτη «γράφουν» ένα κείμενο με την βοήθεια αυτής της τεχνικής ακόμα και αν αυτό έχει σταματήσει. Η χρήση δηλαδή ξανά της τεχνικής μπορεί να γίνει οποιαδήποτε στιγμή κατά την διάρκεια του παρόντος του νέου ρωσικού δράματος.

Κλείνοντας, μπορεί να ειπωθεί πως η τεχνική *verbatim* έχει να προτείνει μια καινούργια οπτική σε σχέση με την δημιουργία μιας παράστασης, να επιτρέψει σε όλους τους συντελεστές να δημιουργήσουν από το μηδέν ένα καινούργιο κείμενο πάνω σε μια κοινωνική συνθήκη που βρίσκεται στο παρόν και αφορά πολλά από τα μέλη μιας κοινωνίας και κατ' επέκταση το κοινό μιας παράστασης. Επιπλέον η τεχνική μπορεί να επιτρέψει να αναλυθούν θέματα που αφορούν το παρόν, μέσω της τέχνης του θεάτρου.

Όλα μπορούν να γίνουν στην πράξη και κατά επέκταση σε μία παράσταση με έναν άλλον τρόπο εντελώς διαφορετικό, από τον συνηθισμένο, αλλά να έχουν την ίδια απήχηση και την ίδια ή και μεγαλύτερη δυναμική από ότι πριν. Το *verbatim* είναι μέρος του θεάτρου του πραγματικού, κάτι πολύ σύγχρονο και δυναμικό στις μέρες μας.

Βιβλιογραφία

Βερβεροπούλου, Ζωή. (2023) *Το σύγχρονο θέατρο του πραγματικού*. Αθήνα: Παπαζήση.

- Beumers, B. (2008) Reality Performance: Documentary Trends in Post-Soviet Russian Theatre, *Contemporary Theatre Review*, 18(3), pp. 293 - 306. <https://doi.org/10.1080/10486800802123583>.
- Beumers, B., and Lipovetsky, M. (2009) *Performing Violence: Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama*. Chicago: University of Chicago Press.
- Borenstein, Eliot. (2008) *Overkill: Sex and Violence in Contemporary Russian Culture*. Ithaca: Cornell UP.
- Chepurov, A. (2001) The theft of happiness: New Russian drama and the theatre, *European Review*, 9(3), pp. 347-354.
- Cioffi, K. (2010) New Russian Drama: The familiarity of the strange, *Slavic and East European Performance*, 31 (1), pp.18-25.
- Curtis, J. A. E. (2020) *New Drama in Russian Performance, Politics and Protest in Russia, Ukraine and Belarus*. Bloomsbury Publishing.
- Delgado, M. M., Lease, B., & Rebellato, D. (Eds.). (2020) *Contemporary European Playwrights*. Routledge.
- El Desouqi, El Sayyed, Anas, Mohamed. (2018) Verbatim Theatre: History and Techniques. *مجلة كلية الآداب*. 11. 255-295. 10.21608/jfpsu.2018.57657.
- Freedman, John. (Ed.). (2014) *Real and phantom pains: an anthology of new Russian drama*. Washington, D.C.: New Academia Publishing.
- Gallagher, K., Wessels, A. and Ntelioglou, B.W. (2012) Verbatim theatre and social research: Turning towards the stories of others, *Theatre Research in Canada*, 33(1), pp. 24-43.
- Gibson, J. (2011) Saying it right: Creating ethical Verbatim theatre. *NEO: journal for higher degree research students in the social sciences and humanities*, 4, pp.1-18.
- Greenleaf, Monica. (2007-2008) In medias res: A Diary of the Moscow Theater Season, *Slavic Review*, 67 (2), pp. 422-436.
- Hanukai, Maksim, and Weygandt, S., E. (Eds.) (2019) *New Russian drama: an anthology*. Columbia University Press.
- Jacobs, Delmar G. (1997). *Pseudo-documentary: Form and Application in Narrative Feature Film*. University of South Florida.
- Lucey C. (2011) *Violence and Asphyxia in Ivan Vyrpaev's Plays*, Chicago: University of Chicago Slavic Forum. https://lucian.uchicago.edu/blogs/thelavforum/files/2011/12/SLAVICFORUM_2011_LUCEY_PUBLICATION.pdf (Πρόσβαση 12 Αυγούστου 2022).
- Luckhurst, Mary (2008) Verbatim Theatre, Media Relations and Ethics. In: Holdsworth, Nadine and Luckhurst, Mary. (Eds.) *A Concise Companion to Contemporary British and Irish Drama*. Willey-Blackwell, pp. 200 – 222.
- Paget, Derek. (1987). *Verbatim Theatre: Oral History and Documentary Techniques*. Cambridge University
- Phillips, T., (2014). *Beslan: The tragedy of school no. 1*. Granta Books.

- Rosenbaum, J. (2007) *Discovering Orson Welles*. Oakland: University of California Press.
- Ross Y. (2006) Russia's New Drama from Togliatti to Moscow, *Theater*, 36 (1), pp. 27–43.
- Руднев, П. (2018) *Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950-2010-е*. Новое литературное обозрение.
- Stefanova, K. (2000) *Eastern European Theatre After the Iron Curtain*, London: Routledge.
- Tuathail, G. Ó. (2009) Placing blame: Making sense of Beslan, *Political Geography*, 28(1), pp. 4-15.
- Weyandt, S., E. (2015) *Embodiment in Post-somatic, Postdramatic Russian New Drama*. Princeton: Princeton University.
- Weyandt, S., E. (2018) Revisiting *skaz* in Ivan Vyrypaev's cinema and theatre: rhythms and sounds of postdramatic rap, *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 12 (3), pp. 195-214, DOI: [10.1080/17503132.2018.1511260](https://doi.org/10.1080/17503132.2018.1511260).
- Wilkenson, L. and Anderson, M. (2007) A resurgence of Verbatim theatre: Authenticity, empathy and transformation, *Australasian Drama Studies*, 50, pp. 153-169.
- Zola, Emile (1893) *Nana*, Bibliotheque-charpentier, Paris.

Διαδικτυακές πηγές

- СЕНТЯБРЬ.DOC. Театр.Doc. Πρόσβαση 1 Σεπτεμβρίου 2023. <https://teatrdoc.ru/performances/875/>.
- Sputnik Южная Осетия. Πρόσβαση 1 Σεπτεμβρίου 2023. <https://sputnik-ossetia.ru/20220901/lyudi-klali-v-groby-s-malyshami-igrushki-i-konfety-dmitriy-pisarenko-o-beslanskoy-tragedii-18621705.html>.
- Wyrypajew, Iwan. 1.8 M. NOWYTEATR. December 28, 2021. <https://nowyteatr.org/en/kalendarz/18-m>.