

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ**

**ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΝΗΣΙΑΓΩΓΩΝ**

**Π.Μ.Σ. ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΓΡΑΦΗ**

(Κατεύθυνση: Εκπαίδευση)

**ΘΕΜΑ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ:**

**«Επι-τελεστική Ποίηση (Performance Poetry). “Action” Λόγου ως  
Άξιον Λόγου. Θεωρήσεις και Πρακτικές. Συζεύξεις από το Μέλλον.»**

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΦΟΙΤΗΤΡΙΑ**

**Γεωργία Βεληβασάκη- Α.Ε.Μ. 7288**

(τηλ. 6932582429, 6942895978)

**Επιβλέπων καθηγητής: Τριαντάφυλλος Η. Κωτόπουλος**

**Μέλη επιτροπής: Ελισάβετ Αρσενίου, Άννα Βακάλη**

**Αθήνα 2020**

Γνωρίζοντας τις συνέπειες της λογοκλοπής, δηλώνω υπεύθυνα ότι η παρούσα εργασία με τίτλο «Επι-τελεστική ποίηση (Performance Poetry). “Action” λόγου ως άξιον λόγου. Θεωρήσεις και πρακτικές. Συζεύξεις από το μέλλον» αποτελεί προϊόν αυστηρά προσωπικής εργασίας. Όλες οι πηγές που έχουν χρησιμοποιηθεί έχουν δηλωθεί κατάλληλα στις βιβλιογραφικές παραπομπές και αναφορές. Τα σημεία όπου αναφέρονται ιδέες, κείμενο ή/και πηγές άλλων συγγραφέων, αναφέρονται ευδιάκριτα στο κείμενο με την κατάλληλη παραπομπή, ενώ η σχετική αναφορά περιλαμβάνεται στο τμήμα των βιβλιογραφικών αναφορών με πλήρη περιγραφή.

Η ΔΗΛΟΥΣΑ  
Γεωργία Βεληβασάκη

*“All poetry is a call to action.”*  
A. Towles (2016: 4)

*Ευχαριστώ θερμά  
τον ποιητή-επιτελεστή Δημοσθένη Αγραφιώτη,  
τον ποιητή-performer Julien Blaine,  
τον προφορικό ποιητή/Slamer Μάκη Μούλο  
και τον ερευνητή της performance art Γιάννη Μήτρου  
για την πολύτιμη συνδρομή τους.*

## Περιεχόμενα

<b>1. Εισαγωγή</b> .....	<b>7</b>
<b>2. Το σημαίνον «Performance»</b>	
2.1. Ορισμοί και μεθοδολογικές προσεγγίσεις.....	10
2.2. Μεταφορά του όρου στην ελληνική γλώσσα.....	11
<b>3. Η επιτέλεση ως φαινόμενο. Από την τελετουργία στην τέχνη της επιτέλεσης</b> .....	<b>14</b>
<b>4. Επιτέλεση και αριστοτελική «μίμηση»</b> .....	<b>19</b>
<b>5. Action λόγου ως άξιον λόγου. Η έννοια του επιτελεστικού (performative)</b>	
5.1. «Ομιλιακά ενεργήματα» (speech acts) στη θεωρία του Austin.....	20
5.2. Ανασκευή των ωστινιανών θέσεων.....	22
5.3. Η υπεράσπιση του «επιτελεστικού» στη λογοτεχνία .....	24
5.4. Η ποίηση πίσω από τις λέξεις.....	26
<b>6. Η έννοια της «επιτελεστικότητας» (performativity)</b> .....	<b>31</b>
<b>7. Επιτελεστική ποιητική (performance poetics)</b> .....	<b>34</b>
<b>8. Διπλό επιτελεστικό</b> .....	<b>37</b>
<b>9. Αντί ορισμού</b> .....	<b>38</b>
<b>10. «Performance: La poésie essentielle» (Επιτέλεση: Η ουσιαστική ποίηση). Julien Blaine και αριστοτελική θεώρηση περί ποιητικής</b> .....	<b>41</b>
<b>11. Κάτι πολύ παλιό ως κάτι πολύ νέο</b>	
11.1. Γενεαλογία της επιτελεστικής ποίησης .....	43
11.2. Πρώτοι διδάξαντες .....	46
11.3. Η ελληνική περίπτωση .....	51
11.4. Δημοσθένης Αγραφιώτης, ένας επιτελεστής-ποιητής.....	56
<b>12. Βασικά γνωρίσματα της επιτελεστικής ποίησης</b>	
12.1. Παρουσία ποιητή.....	58
12.2. Πρωτοβουλία και πρόθεση. Σχεδιασμός .....	61
12.3. Διάμεσα (Intermedia) .....	63
12.4. Τεχνολογικά μέσα και πολυμέσα .....	67
12.5. Διαπολιτισμικός δανεισμός .....	69
12.6. Θέμα .....	70
12.7. Χώρος και Χρόνος .....	72
12.8. Ρητορική του λόγου.....	74
12.9. Κοινό .....	76
12.10. Φωνή και Σώμα	
12.10.1. Μαθηματική θεώρηση των δύο τελεστών.....	79
12.10.2. Η μουσική της ποίησης .....	80
12.10.3. Ενσώματος ποιητικός λόγος.....	82

12.11. Αυτοσχεδιασμός.....	83
<b>13. Βίωμα αντί για θεατρικότητα. Επιτέλεση αντί για δράμα.....</b>	<b>85</b>
<b>14. «Παριστάμενος Ποιητικός Λόγος». Μια επιτελεστική μέθοδος.....</b>	<b>88</b>
<b>15. Στάδια επιτελεστικής γραφής .....</b>	<b>90</b>
<b>16. Αισθητικά και ποιοτικά κριτήρια .....</b>	<b>92</b>
<b>17. Συμπεράσματα .....</b>	<b>95</b>
<b>Βιβλιογραφία.....</b>	<b>97</b>
<b>Διαδικτυακοί τόποι.....</b>	<b>108</b>
<b>Αντί δημιουργικού μέρους, «DIO-GEN-ES». Μια ποιητική performance .....</b>	<b>119</b>
<b>Παράρτημα .....</b>	<b>127</b>

## 1. Εισαγωγή.

Η αποξένωση της ποίησης από την προφορική της διάσταση, τα τελευταία εκατό χρόνια, φαίνεται να συνέχεται με την έξαρση της αστικοποίησης στον δυτικό κόσμο και το πέρασμα σε πιο εγγράμματες κοινωνίες. Ήδη από τον 18<sup>ο</sup> αιώνα, ο φιλόσοφος και πολιτικός Antony Ashley Cooper 3rd Earl of Shaftesbury (1671-1713) είχε μιλήσει για την επικίνδυνη επικράτηση του καρτεσιανισμού, η οποία, ως φιλοσοφική θεώρηση και ερμηνεία του κόσμου, είχε διαχωρίσει τη σκέψη από το σώμα, προμηνύοντας «μια κατάσταση ακυβερνησίας» σε ατομικό, πολιτικό και κοινωνικό επίπεδο (Eagleton, 1990/2000: 39-40, αναφέρεται στο Ρηγοπούλου, 2008: 351). Η διχοτόμηση της πραγματικότητας σε «res cogitans/σκεπτόμενο πράγμα» και «res extensa/αισθητό πράγμα» επέτρεψε στον νου (cogito) και τη λογική να αναλάβουν τα πρωτεία από τη φαντασία και το συναίσθημα. Το αποτέλεσμα ήταν ο κόσμος να γίνεται περισσότερο αντιληπτός ως αναπαράσταση (εικόνα), αποκλείοντας από τη δημιουργική πράξη το «πράγμα» ως γεγονός για να προσκολληθεί στο «πράγμα ως διανοητικό κατασκεύασμα» (Γεωργίου, 1993: 15). Κάπως έτσι τέθηκαν οι βάσεις για τη «νοητικοποίηση της ποίησης» και τη διάξεδξή της από τις «βασικές σωματικές και οντολογικές συνιστώσες της» (Κερασίδης, 2018: 124-126).

Αν και ολόκληρη η γλώσσα (αλφάβητο, σημεία στίξης, ρητορικά στοιχεία κ.λπ.) παραπέμπει σε φωνητική εκφορά, η γραπτή διάστασή της σταδιακά απέκτησε μονομερή βαρύτητα. Στην πραγματικότητα μιλάμε, όχι μόνο για την πρωτοκαθεδρία του «ματιού» (γραφοκεντρισμός) έναντι των άλλων αισθήσεων (Carpenter, 1976: 42, αναφέρεται στο Chandler, 1994), αλλά για αποκοπή από τον πλούτο της μη λεκτικής έκφρασης (λογοκεντρισμός) που συμπεριλαμβάνει η ζωντανή επικοινωνία (Chandler, 1994). Ο ποιητικός λόγος από προφορικός –άρα σωματικός, καθώς «οι εκφερόμενες λέξεις (spoken words) αποτελούν πάντα τροποποιήσεις (modifications) μιας συνολικής υπαρξιακής κατάστασης που εμπλέκει διαρκώς το σώμα»<sup>1</sup> – στενά συνυφασμένος με την ενεργή κοινωνική, πολιτική και θρησκευτική ζωή του τόπου<sup>2</sup>, συνεπώς, τελεστικός και δημόσιος, έγινε γραπτός και ιδιωτικός, «φυλακίστηκε» στη βουβή σελίδα και δεν άργησε να δείξει σημάδια παρακμής. Στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, ο κανόνας του έμμετρου λόγου, που συνέδεε

---

<sup>1</sup> «Spoken words are always modifications of a total, existential situation, which always engages the body.» (Ong, 1982: 67, αναφέρεται στο Chandler, 1994). (Η μετάφραση είναι της γράφουσας).

<sup>2</sup> Σύμφωνα με τον Walter Ong, «η φωνή έχει ένα είδος πρωτείου στη σύσταση αληθινών ανθρώπινων κοινοτήτων, ομάδων ατόμων, που δημιουργούνται βάσει της κοινής επίγνωσης» («Voice has a kind of primacy in the formation of true communities of men, groups of individuals constituted by shared awarenesses»). (Ong, 1967: 124, αναφέρεται στο Chandler, 1994). (Η μετάφραση είναι της γράφουσας).

τον ποιητικό λόγο με τη μνήμη και την προφορικότητα, εγκαταλείπεται προς χάριν του ελεύθερου στίχου, για να συσχετιστεί πλέον αποκλειστικά με το τραγούδι (Martin, 2012: 1. Steele, 1985: 294).

Η Ελλάδα δεν απέκλινε από το δυτικό παράδειγμα. Ελάχιστοι πια «ποιητάρηδες» (λαϊκοί προφορικοί ποιητές) κατέχουν τα μυστικά της ζωντανής δημιουργικής ποιητικής πράξης και της αυτοσχεδιαστικής προφορικής ποίησης (μαντινάδες, μοιρολόγια κ.λπ.) με τον πλούτο, την ευελιξία και την ποικιλομορφία των παραλλαγών της. Η ζωντανή επαφή με την ποίηση γίνεται, σχεδόν αποκλειστικά, μέσα από τη μουσική και το τραγούδι, δίνοντας μεν διαμάντια μελοποιημένης ποίησης, απομακρύνοντας, όμως, το κοινό από τη γραπτή διάστασή της και από τον ποιητή. Εξαίρεση, ίσως, αποτελούν οι ποιητές που μελοποιούν οι ίδιοι τα ποιήματά τους, αναφερόμενοι, ωστόσο, περισσότερο ως «τραγουδοποιοί» παρά ως «ποιητές».

Ο Lesley Wheeler (2008: 138, 140) παρατηρεί ότι η μετατόπιση από τον προφορικό στον γραπτό λόγο επέδρασε καταλυτικά στις δημόσιες αναγνώσεις, κάνοντάς τες περισσότερο άτολμες, ανιαρές, στρυφνές, χωρίς φωνητική δεξιοτεχνία, χωρίς το στοιχείο της έκπληξης και της συγκινησιακής φόρτισης, προσανατολισμένες, κυρίως, στην κατανόηση του νοήματος παρά σε μια συλλογική εμπειρία. Ουσιαστικά, όπως αναφέρει, «οι ποιητές επιτελούν το γεγονός ότι δεν είναι επιτελεστές»<sup>3</sup>. Ίσως αυτό να επεξηγεί το έλλειμμα δημοτικότητας της γραπτής ποίησης, αφού η αποκοπή από την προφορική της συνιστώσα και επομένως, τη ζωντανή επικοινωνιακή της λειτουργία, οδήγησε, όπως είπαμε, στην αποξένωσή της από το ευρύ κοινό.

Τα τελευταία χρόνια, ωστόσο, παρατηρείται μια νέα στροφή προς στην προφορικότητα (spoken word), τη ζωντανότητα (liveness) και την επιτελεστικότητα (performativity), τόσο σε πολιτιστικό όσο και σε λογοτεχνικό επίπεδο («Μια στατιστική έποψη», βλ. σ. 157). Η χρόνια εμμονή στη γραπτή όψη του λόγου αρχίζει να αμφισβητείται (Meyer, 2008). Η ποίηση αφήνει σιγά-σιγά τα «βιβλία-κελιά» (Κερασίδης, 2018) και ζητά να επαναπροσδιορίσει τη σχέση ποιητή και αποδέκτη, «να ξαναβρεί τον αρχικό χώρο και τρόπο λειτουργίας της» (ο.π.), δηλαδή, την ενεργή κοινωνική, ενωτική και συλλογική διάστασή της. Αυτό σημαίνει ότι η κατεστημένη σιωπηλή ανάγνωση υποχωρεί μπροστά στην ανάδυση μιας περισσότερο οπτικοακουστικής κουλτούρας (Gioia, 2003: 11). Ίσως, μάλιστα, η βράβευση με το Νομπέλ Λογοτεχνίας 2016, όχι ενός ποιητή του βιβλίου, αλλά ενός ποιητή της σκηνής (τραγουδοποιού), του Bob Dylan, να συνδέεται, κατά κάποιο τρόπο, με αυτήν την «αλλαγή παραδείγματος».

---

<sup>3</sup> «The poets perform the fact that they are not performers». (Wheeler, 2008: 140). (Η μετάφραση είναι της γράφουσας).



Να σημειώσουμε εδώ, ότι δεν συντασσόμαστε με τις τάσεις που δίνουν απόλυτη προτεραιότητα είτε στη γραφή (γραφοκεντρισμός), είτε στην ομιλία (φωνοκεντρισμός), εκλαμβάνοντάς τα ως «πολικά αντίθετα». Ενδιαφερόμαστε περισσότερο για το σημείο συνάντησής τους, αναγνωρίζοντας ότι πρόκειται για «διαφορετικά μέσα με διαφορετικές λειτουργίες», με την ομιλία να χαρακτηρίζεται από «ακουστικότητα, παροδικότητα, ρευστότητα, ρυθμικότητα, υποκειμενικότητα, παροντικότητα, χρονικότητα, συμμετοχικότητα και κοινότητα» και τη γραφή από «οπτικότητα, οριστικότητα, σταθερότητα, κανονιστικότητα, αντικειμενικότητα, διαχρονικότητα, χωρικότητα, αποστασιοποίηση και ιδιωτικότητα»<sup>4</sup>, στοιχεία που, μάλιστα, θα χαρακτηρίζαμε ως συμπληρωματικά (Chandler, 1994).

Η παρούσα εργασία έχει στόχο την προσέγγιση της ποίησης ως ζωντανή επιτέλεση, υπό το πρίσμα της δημιουργικής γραφής. Αν λέγοντας «δημιουργική γραφή» εννοούμε το παραγωγικό ενέργημα του γράφειν, τότε πώς μπορεί να συνδεθεί με μια ποιητική πρακτική, η οποία δείχνει να χαρακτηρίζεται από προφορικότητα παρά από γραπτότητα; Πώς επηρεάζεται η ποιητική γραφή από τη στόχευση στην παράστασή της μπροστά σε ένα κοινό; Πώς σχεδιάζεται και υλοποιείται μια performance ποίησης, που φαίνεται να προϋποθέτει μιαν αναγκαιότητα κατά το «εικός ή αναγκαίον» του Αριστοτέλη; Στο πλαίσιο αυτό, θα μιλήσουμε για τη μετάβαση από τη λέξη στο εκφέρον μέσα από γλωσσολογικές και φιλοσοφικές θεωρήσεις, ενώ ανιχνεύοντας τις έννοιες «επιτελεστικό» (performative) και «επιτελεστικότητα» (performativity) θα εντοπίσουμε τα βασικά χαρακτηριστικά της επιτελεστικής ποίησης και τα εργαλεία για την υλοποίησή της. Θα αναφερθούμε, εν συντομία, στη γενεαλογία της performance ποίησης και στους πρώτους διδάξαντες και θα θέσουμε ερωτήματα που αφορούν την επιτελεστική ποίηση (performance poetry) σε σύνδεση με την προφορική μας ποιητική παράδοση. Πριν προχωρήσουμε, ωστόσο, θα ήταν εύλογο να αναζητήσουμε την προέλευση του όρου «performance», καθώς και τους τρόπους που αποδίδεται στην ελληνική γλώσσα.

---

<sup>4</sup> «Spoken Word - Written word: aural-visual, impermanence-permanence, fluid-fixed, rhythmic-ordered, subjective-objective, inaccurate-quantifying, resonant-abstract, time-space, present-timeless, participatory-detached, communal-individual». (Chandler, 1994). (Η μετάφραση είναι της γράφουσας).

## 2. Το σημαίνον «Performance».

### 2.1. Ορισμοί και μεθοδολογικές προσεγγίσεις.

Η έννοια της «performance» έχει τις ρίζες της στη γαλλική γλώσσα του 15<sup>ου</sup> αιώνα ως σημαίνον μιας διαδικασίας που οδηγεί στην ολοκλήρωση μιας εργασίας, πνευματικής ή χειρωνακτικής. Από εκεί θα περάσει στην αγγλική γλώσσα, για να επανανοηματοδοτηθεί, αργότερα, μέσα από ανθρωπολογικές, κοινωνιολογικές, εθνογραφικές, φιλοσοφικές, ψυχολογικές, γλωσσολογικές έρευνες και καλλιτεχνικούς προβληματισμούς, να διαχυθεί γεωγραφικά (διεθνοποίηση του όρου) και να καταλήξει με τα περιεχόμενα και τις σημασιοδοτήσεις που της αποδίδονται σήμερα (Hoffman & Jonas, 2005: 12. Αγραφιώτης, 2010: 14).

Σύμφωνα με το *Merriam-Webster's Dictionary*, ως «performance» ορίζεται η «επίτευξη μιας εργασίας», η «εκπλήρωση μιας πρόθεσης», η «εκτέλεση μιας πράξης», η «εκδήλωση», η «δημόσια παρουσίαση και έκθεση μπροστά σε κοινό», αλλά και η «επιτηδευμένη συμπεριφορά επί σκοπού», δηλαδή, η ενσυνείδητη πράξη (Merriam-Webster/a). Θα συναντήσουμε τον όρο και ως «παράσταση», «απόδοση», «επίδοση», «τέλεση», «θέαμα», «λειτουργία», μια ποικιλία σημασιολογικών αποχρώσεων, που δυσκολεύουν την αποσαφήνισή του «τόσο ως έννοια όσο και ως πρακτική» (Carlson, 2014: 23, 25), δεδομένου ότι ερμηνεύεται διαφορετικά ανάλογα με την οπτική μέσα από την οποία εξετάζεται (Hoffman & Jonas 2005: 12).

Στο πλαίσιο της «Δομικής Γλωσσολογίας», ο Noam Chomsky χρησιμοποίησε τον όρο για να περιγράψει τη «γλωσσική επιτέλεση» (linguistic performance) – ή αλλιώς «γλωσσική εφαρμογή ή πραγμάτωση», όπως θα αποδώσει τον όρο ο Μπαμπινιώτης (Schechner, 2011: 11)– εντός «συγκεκριμένων καταστάσεων»<sup>5</sup>, όπου η ζωντανή ομιλία («parole», κατά Saussure) διαφοροποιείται «κατ' άτομα»<sup>6</sup>.

Στο καλλιτεχνικό πεδίο η performance αναφέρεται ως μια σύγχρονη μορφή τέχνης (performance art) «συνγά με κοινωνικοπολιτικούς προβληματισμούς, που τυπικά χαρακτηρίζεται από τη ζωντανή παρουσία του καλλιτέχνη μπροστά σε ένα κοινό ή τυχαίους θεατές και αντλεί από τέχνες, όπως η ποίηση, η ζωγραφική, η μουσική, το θέατρο, ο χορός κ.λπ.» (Merriam-webster/b).

<sup>5</sup> «The actual use of language in concrete situations» (Matthews, 2007).

<sup>6</sup> Ωστόσο, σύμφωνα τόσο με τον Chomsky, όσο και με τον Saussure, η γλωσσική επιτέλεση δεν θα μπορούσε να αποτελέσει ζήτημα της επιστήμης της Γλωσσολογίας, όσον αφορά τη «γλωσσική παραγωγή», παρά μόνο έμμεσα, καθώς επηρεάζεται από παραμέτρους μη σταθερές και μη μετρήσιμες, όπως η ψυχολογία, η συμπεριφορά, η μνήμη, οι περιστάσεις κ.λπ. (Καρανάσιος).

Ωστόσο, συμβαίνει συχνά στον χώρο της τέχνης οι έννοιες «performance» και «performing» να συγχέονται. Ο όρος performing ενέχει τη δράση του ρήματος (στενή έννοια), ώστε λέγοντας «performing arts» αναφερόμαστε σε κάθε καλλιτεχνική πράξη που γίνεται μπροστά σε κοινό, όπως σε μια συναυλία ή μια θεατρική παράσταση. Από την άλλη, η performance αναφέρεται περισσότερο σε ένα concept, στην πραγμάτωση, δηλαδή, μιας ιδέας ως ολοκληρωμένη δράση (ευρεία έννοια), στο πλαίσιο της οποίας αξιοποιούνται, κατά τρόπο συνθετικό και δημιουργικό, διαφορετικές δυνατότητες και πρακτικές. Επομένως, θα μπορούσαμε να πούμε ότι δεν υφίσταται καλλιτεχνική performance χωρίς την «πρωτοβουλία» και την «παρουσία» του ίδιου του δημιουργού (Αγραφιώτης, 2010: 16). Σχετικά με τη δημιουργική γραφή, η πρώτη περίπτωση (performing) αναφέρεται στην αυτή καθαυτή πράξη της γραφής, ενώ η δεύτερη (performance), στη γραφή ως ή προς επιτέλεση, που προορίζεται, δηλαδή, να εκδιπλωθεί από τον ποιητή ως ζωντανή δράση/παράσταση μπροστά σε ένα κοινό (Hall J., 2018).

Ο όρος «performance poetry» συναντάται για πρώτη φορά σε δημοσίευμα του 1982, στην εφημερίδα *Austin Chronicle* στο Τέξας της Αμερικής, που αναφερόταν στην performance ποίηση της Hedwig Gorski σε συνεργασία με τον μουσικό D'Jalma Garnier (Garnham, 2017). Η ίδια χρησιμοποιούσε τον όρο από το 1978 στην προσπάθειά της να περιγράψει αυτό που παρουσίαζε, τη σύνθεση, δηλαδή, της εκφοράς του ποιητικού λόγου και μουσικών ηχητικών τοπίων, διαφοροποιώντας το από την τέχνη της επιτέλεσης (performance art) που, μέχρι τότε, εστίαζε περισσότερο στο σώμα παρά στο κείμενο και προερχόταν, κυρίως, από την ώσμωση των παραστατικών και εικαστικών τεχνών (The Audiopedia, 27/1/2017. Ρηγοπούλου, 2008: 439). Αυτό, ωστόσο, δεν σημαίνει ότι δεν προϋπήρξαν, όπως θα δούμε, performers-ποιητές πολύ πριν από την Hedwig Gorski, πόσο μάλλον ότι το σώμα εξαιρείται από την πρακτική της performance ποίησης.

## **2.2.Μεταφορά του όρου στην ελληνική γλώσσα.**

Στην ελληνική γλώσσα ο όρος «performance» αποδίδεται συχνά ως «δράση». Η δράση ενέχει το στοιχείο της βούλησης, κάτι που ευθυγραμμίζεται με την απόδοση του όρου ως «ενσυνείδητη πράξη». Το σημαίνον «δράση», ωστόσο, δεν περιλαμβάνει την έννοια της «μορφής», η οποία περικλείεται στο ρήμα «per-form», μιας μορφής ρέουσας, εν εξελίξει και κατά κανένα τρόπο «παγιωμένης» (Ρηγοπούλου, 2008: 528).

Ο όρος μεταφέρθηκε στα ελληνικά από τον καθηγητή ανθρωπολογίας και γλωσσολογίας Λουκά Τσιτσιπή ως «επιτέλεση», υπογραμμίζοντας τη σημασία της «παραγωγής»

(δημιουργίας) και «παρουσίασης» (τέλεσης) ενός έργου μπροστά σε ένα κοινό («επιτελεσμένος λόγος») (Τσιτσιπής, 1998, αναφέρεται στο Schechner, 2011: 11. Μοσχονάς, 2008).

Ο Δημοσθένης Αγραφιώτης, που θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους σύγχρονους Έλληνες ποιητές διαμέσων και ποιητής-performer ο ίδιος, ακολουθώντας το παράδειγμα του Boris Nieslony –ενός καλλιτέχνη και επιμελητή (curator) της performance art, ο οποίος «συγκέντρωσε γύρω στους 250 ορισμούς της»– θα μιλήσει για την πολυσημία του όρου και θα συντάξει μια ελληνική εκδοχή ορισμών, αξιοποιώντας «τα γλωσσολογικά παίγνια που επιτρέπει η ελληνική γλώσσα». Δίνοντας έμφαση στη μετάβαση από την «έννοια» στο «ζωντανό γεγονός» και συσχετίζοντας την ποιητική (δημιουργική πράξη) της performance με την τελετή και την τελετουργία, το παιχνίδι και την τυχειότητα, αλλά και με την ολοκλήρωση ενός έργου σύμφωνα με ένα σχέδιο («τελεσφορία»), ο Αγραφιώτης θα αποδώσει τον αγγλικό όρο «performance» ως «επιτέλεση»<sup>7</sup> και το «performance poetry» ως «επιτελεστική ποίηση» (Αγραφιώτης, 2010:14. Αγραφιώτης, 2009-2013, βλ. σσ: 163-165).

Οι όροι «επιτέλεση» ή «τέλεση», «επιτελεστικός» ή «τελεστικός», δείχνουν να επιρρώνονται μέσα από την εργασία του Αλέξανδρου-Φοίβου Δ. Μουρελάτου (2002), από όπου αντλούνται πληροφορίες σχετικά με το μόρφωμα «τελ-», το οποίο προέρχεται από το ομηρικό ρήμα «τελέω» και σημαίνει την ολοκλήρωση ενός ταξιδιού, τόσο με την έννοια της πορείας εντός χώρου και χρόνου, όσο και της γνώσης. Σύμφωνα με τον Μουρελάτο το «τελέω» εκφράζει, επίσης, «πραγματοποίηση», «εκπλήρωση», «επαλήθευση υποσχέσεων», «προβλέψεων» και «ευχών»<sup>8</sup>, καλύπτοντας έννοιες, όπως «εκπληρώνω», «συντελώ», «επιτελώ», «τελειοποιώ», «ολοκληρώνω» κ.λπ. (ο.π. 134). Στον «απαρεμφατικό δε τύπο του “τελείν”» εμπεριέχεται η έννοια της δράσης προς επίτευξη κάποιου σκοπού, άρα της πράξης με αυτοσυνείδηση (Αρσενίου, «Οι επιτελέσεις-παίγνια του Δημοσθένη Αγραφιώτη»). Θα πρέπει να επισημάνουμε εδώ ότι η παρουσία της συνειδητότητας δεν αποτελεί μόνο τη διαφορά μεταξύ «κάνω» και επιτελώ», αλλά και χαρακτηριστική ποιότητα της επιτέλεσης ως πρακτική (Kwastek, 2013: 85).

Η performance ποίηση, όμως, πέρα από (χωρο-χρονοποιημένη) δράση, είναι παράλληλα και παράσταση (ζωντανό θέαμα) (Carlson, 2014: 17, Αγραφιώτης, 2015b). Σύμφωνα, μάλιστα, με τον Georg Wilhelm Friedrich Hegel, η δράση και η παράσταση που, εν

<sup>7</sup> Ο όρος «επιτέλεση», μάλιστα, αναφέρεται ήδη ως «epitelesi» σε ξένα συγγράμματα που αφορούν την performance, όπως, για παράδειγμα, στο άρθρο του Boris Nieslony «The Culture of Performance, Performing and Performance Arts» (2006: 108).

<sup>8</sup> «Ει τετελεσμένον εστί: εάν είναι γραμμένο θα γίνει» (Μουρελάτος, 2002: 33).

προκειμένω, φαίνεται να συναρμολογούνται, αποτελούν «συμπληρωματικά αντίθετα» (Δεληγιώργη, 2018: 147, 202).

Ως εκ τούτου, ο Γιάννης Μήτρου, ερευνητής και διδάσκων της performance art, θα επιμείνει στον όρο «τέλεση» ή «performance» (αμετάφραστο), αντί «επιτελέση», δίνοντας, όπως και ο Carlson (2014: 53), μεγαλύτερη έμφαση στην παραστασιακή της όψη και δευτερευόντως στην επιτελεστική (πραξιακή/δρασιακή). Συνδέοντας δε την τέχνη της performance με την ποίηση, ως τέχνη του λόγου, θα προτείνει, όπως θα δούμε στη συνέχεια, τη μέθοδο του «Παριστάμενου Ποιητικού Λόγου», όπου η σωματική και η λεκτική κατάσταση, βάσει της «Παραστατικής Τελεστικής Θεωρίας» –ενός μαθηματικού εξηγητικού μοντέλου– και εντός του πλαισίου της performance art, συναρθρώνονται από τον εκάστοτε τελεστή σε ένα παραστασιακό όλον, μεταμορφώνοντας τον ποιητικό λόγο σε τέχνη πέρα από την ποίηση (Μήτρου, 2015: 2).

Στην περίπτωση της performance ποίησης, ωστόσο, η πραγμάτωση του ποιητικού λόγου, ταυτόχρονα, ως παραστασιακό και ως πραξιακό ενέργημα, ελέγχεται πάντα από τον ίδιο τον ποιητή και όχι από άλλον τελεστή. Αυτό σημαίνει ότι ο λόγος αναπτύσσεται μεν παραστασιακά, αλλά, καθώς το σύνολο αποτελεί επινοητική διαδικασία και ζωντανή πράξη του ποιητή, δεν μένει ανεπηρέαστος, αντίθετα, τελεί εν τω γίνεσθαι (επιτελείται και παρίσταται) στο ενεργό παρόν. Επομένως, θα μπορούσαμε να αναφερόμαστε σε αυτό το είδος της ποίησης, είτε ως «επιτελεστική ποίηση» (όταν θέλουμε να τονίσουμε την παρουσία του ποιητή), είτε ως «τελεστική ποίηση» (όταν θέλουμε να αναδείξουμε την παραστασιακή της όψη), είτε ως performance ποίηση, που είναι και ο διεθνοποιημένος όρος, ο οποίος, μάλιστα, έχει καταστεί ο πλέον οικείος και κοινά αποδεκτός.

Για την αποσαφήνιση όλων αυτών των διαφορετικών σε ουσία ή σε απόχρωση προσεγγίσεων είναι απαραίτητο να δούμε, με ενδελέχεια, την επιτέλεση (performance) ως φαινόμενο, την έννοια του «επιτελεστικού» (performative), τη σημασία της «επιτελεστικότητας» (performativity), καθώς και τα χαρακτηριστικά της «επιτελεστικής ποιητικής» (performance poetics) ως δημιουργική διαδικασία που φαίνεται να απολήγει στην επιτελεστική ή τελεστική ή performance ποίηση.

### 3. Η επιτέλεση ως φαινόμενο. Από την τελετουργία στην τέχνη της επιτέλεσης.

Ο Αριστοτέλης ήταν από τους πρώτους που αναγνώρισε στο παραστασιακό γεγονός ένα γνώρισμα, το οποίο, μαζί με την γλώσσα, συναποτελούν το υπαρξιακό υπόβαθρο της ανθρώπινης φύσης (Αριστοτέλης, 1995: 1448b 5-6. Ράμφορ, 2019: 133). Πρόκειται για τον αρχετυπικό τρόπο του ανθρώπου να αντιλαμβάνεται, να επικοινωνεί, να εκφράζεται, να ψηλαφεί την αλήθεια του κόσμου και της ζωής. Σύμφωνα με τον Maurice Merleau-Ponty (2005:127), δεν έχει να κάνει με μια «αναπαράσταση» (representation) που «σχετίζεται ή συνδέεται εξωτερικά με το υποκείμενο που δρα». Αντίθετα, «το υπόβαθρο της κίνησης εγκαθίσταται στην ίδια την κίνηση, εμπνέοντας και υποβαστάζοντάς την κάθε στιγμή». Κατ' αυτόν τον τρόπο, «η βύθιση μέσα στη δράση γίνεται, από τη θέση του υποκειμένου, ένας αυθεντικός τρόπος να συσχετιστεί με το αντικείμενο», κάτι που αντιστοιχεί στην ίδια τη λειτουργία της «αντίληψης» (perception)<sup>9</sup>. Ο στοχαστής ανθρωπολόγος André Leroi-Gourhan (1964), στο έργο του *Le geste et la parole* όπου αναφέρεται στην εξέλιξη του ανθρώπου από τη φυσική κατάσταση στον ομιλούντα άνθρωπο, συνδέει την επιτελεστική ή «παραστασιακή» (performative) ιδιότητα, τόσο με το φαινόμενο της γλώσσας, όσο και με την ουσία της τέχνης (Μήτρου, 2017). Αντίστοιχα, ο Jerome Rothenberg θεωρεί, εξίσου και από κοινού, την επιτέλεση και τη γλώσσα ως το «προ-ανθρώπινο βιολογικό κληρονόμημά μας» (pre-human biological inheritance) (Rothenberg, 1994: 640, αναφέρεται στο Williams N., 2011:105).

Ο άνθρωπος είναι «φύσει τελετουργικό ον», όπως είχε αντιληφθεί ο Ludwig Wittgenstein. Αναπόφευκτα, δηλαδή, προσεγγίζει τον Κόσμο μέσα από την τελετουργία, μια παραστασιακή δομή που εμπλέκει τον λόγο με την όραση, τη ακοή, την κίνηση, το ανθρώπινο σώμα και τις αισθήσεις του. Αποτελεί δε, πέρα από κάθε γεωγραφική ή ιστορική προέλευση, ίδιον των ανθρώπινων κοινωνιών, κυρίως, χάρη στην «εγγενή ικανότητά» της να «συστήνει» και να «κατοχυρώνει» πραγματικότητα (Fischer-Lichte, 2008: 34).

Ένας από τους σπουδαιότερους στοχαστές του 20ου αιώνα, ο εθνολόγος και ανθρωπολόγος Claude Lévi-Strauss, μελετώντας τις τελετουργικές πράξεις σύγχρονων «απολίτιστων» λαών –όπως οι αυτόχθονες της Αυστραλίας και του Αμαζονίου, οι Ινδιάνοι Ναμπικβάρας και οι Τούμπις<sup>10</sup> στη Βραζιλία– θα επιβεβαιώσει το γεγονός ότι η επιτέλεση (performance) αποτελεί καταγωγικό συστατικό του ανθρώπου, καθώς συνδέεται με τη φυσική

---

<sup>9</sup> «The background to the movement is not a representation associated or linked externally with the movement itself, but is imminent in the movement inspiring and sustaining it at every moment. The plunge into action is, from the subject's point of view, an original way of relating himself to the object, and is on the same footing as perception.» (Merleau-Ponty, 2005: 127). (Η μετάφραση είναι της γράφουσας).

<sup>10</sup> Τύπος κοινωνίας που, σύμφωνα με τον Lévi-Strauss, υπάρχει από τη Νεολιθική Εποχή.

του ροπή και τον πόθο να «αποκρυπτογραφήσει» το σύμπαν και να προσδιορίσει τη θέση του στον κόσμο (Σορμάν, 2016. Sorman, 1991). Εντόπισε, κατ' αυτόν τον τρόπο, πίσω από το καλειδοσκόπιο των πολιτισμών, τον ενωτικό ψυχικό πυρήνα της ανθρωπότητας. Ο Λένι-Strauss είδε, μάλιστα, στην τελετουργική διάσταση της επιτέλεσης το «κλειδί» που φαίνεται να απολείπει από τις σύγχρονες νοησιοκρατικές δυτικές κοινωνίες της «αφθονίας» και της «αποτελεσματικότητας» και ίσως, τον μόνο δρόμο «θεραπείας» τους (Μπακουνάκης, 2009).

Ο Νικόλας Κάλας είχε διακρίνει τον κίνδυνο μιας κοινωνίας, της οποίας ο πολιτισμός πλήττεται από ένδεια συμβόλων, αφού «χωρίς μετουσιωτικές και αυτοσυνειδησιακές διεργασίες γίνεται βορρά μιας αμείλικτης κυριολεξίας, που απογυμνώνει τον κόσμο από την ποιητική συμβολοποίηση και νοηματοδότησή του», καθιστώντας την κενή «οράματος» και «προοπτικής» (Δεληγιώργη, 2018: 132). Αυτό φαίνεται να επεξηγεί, ως ένα βαθμό, την «επιτελεστική στροφή» (performative turn) που χαρακτηρίζει τις τελευταίες δεκαετίες, ως μια «απελπισμένη προσπάθεια», όπως θα έλεγε ο ποιητής Δημοσθένης Αγραφιώτης, «αναγέννησης του πρωτογονικού, του πρωταρχικού και του αρχέγονου», προκειμένου για την αποκατάσταση της συμβολικής (ενωτικής) διάστασης στον σύγχρονο κόσμο (Αγραφιώτης, 2010: 15-16. Αγραφιώτης, 28/1/2019, βλ. σ. 136).

Η επιτελεστική πρακτική έχει απεύθυνση, αποτελεί, δηλαδή, «δραστηριότητα από ένα άτομο ή ομάδα για ένα άλλο άτομο ή ομάδα» (Schechner, 2011: 44). Αναζητά το σύμβολο, μέσα από το οποίο θα «συναντηθεί» με τον άλλον και άρα με τον εαυτό ως ένα αντικαθρέφτισμα. Συνδέει το πραγματικό (το οποίο παραμένει πάντα στην ουσία του απρόσληπτο, άφατο, και «απρόβλεπτο») με το συμβολικό (τον κώδικα νοηματοδότησης, όπως διαμορφώνεται μέσα σε μια συλλογικότητα ή κοινωνία) και το φαντασιακό (την επινοητική δημιουργική πράξη) (Αγραφιώτης, 2012: 151). Μέσα από αυτήν την επαφή αποκαθίσταται το νόημα της ζωής και των πραγμάτων, καθώς «η ομιλία καθορίζεται από τον άλλον ή ανήκει στον άλλον», ενώ, χωρίς αυτό το «εσύ», το «εγώ» δεν θα είχε κανένα νόημα (Μήτρου, 2017. Μερλώ-Ποντύ 2009: 84, 91).

Η επιτέλεση, λοιπόν, αντλεί από την παράδοση των τελετουργιών, επιδιώκοντας μια συνειδησιακή μετατόπιση, τόσο του Τελεστή (του δρώντος προσώπου), όσο και του Θεατή (του κοινού). Έχει «χροιά τελετής», με την έννοια της συμβολικής και συλλογικής διαδικασίας (Αγραφιώτης, 2010: 14). Είναι δεκτική στο τυχαίο, άρα τελεί σε αντίθεση με τη θετικιστική πρόσληψη του κόσμου, αφού η αποδοχή της τυχειότητας ενέχει την ιδέα της αδυναμίας σύλληψης του συνολικού φαινομένου της ζωής από την ανθρώπινη λογική.

Στη σανσκριτική αισθητική παράδοση η επιτέλεση αναφέρεται, σε αντίστιξη με την ίδια τη ζωή, ως «lilas» (παιχνίδι) και «maya» (ψευδαίσθηση), αλλά και ως «kriya», που

δηλώνει δράση-που-οδηγεί-σε-μια-φανέρωση, όπως ο σπόρος στο άνθος. Το σημαίνον «kriya» προέρχεται από τη ρίζα «kri» (επιτελώ) και συνδέεται με την αρχαία τελετουργική δράση της «kriya yoga». Αντίστοιχα, στη δυτική σκέψη, ο Arthur Schopenhauer (1990) θεωρούσε τον κόσμο ως παράσταση, υπαρκτός μεν, αλλά απατηλός, αφού ο άνθρωπος είναι δέσμιος μιας ψευδαίσθητης αντίληψης των πραγμάτων, ιδέα που προσομοιάζει με την αλληγορία του «σπηλαίου» του Πλάτωνα. Η επιτέλεση, δηλαδή, δεν είναι παρά η «ψευδαίσθηση της ψευδαίσθησης και ως τέτοια μπορεί να θεωρηθεί πιο “αληθινή”, πιο πραγματική από την κοινή εμπειρία» (Schechner, 2011: 22).

Η τέχνη της επιτέλεσης άνθισε στο πλαίσιο του μεταμοντερνισμού, όπου αίρεται η πίστη σε μία καθολική αλήθεια, ενώ δίνεται σημασία στο συμβάν και στο γίνεσθαι (Carlson, 2014: 417). Ο φιλόσοφος Jean-François Lyotard θεώρησε τα μεταμοντέρνα «παιχνίδια της γλώσσας» που παράγουν γνώση, ως σύνθεση, τόσο του λόγου (του νοήματος), όσο και του «μορφικού σχήματος/figure» (του «συγκεκριμένου γεγονότος αφήγησης») (Carlson, 2014: 421. Lyotard, 1988, αναφέρεται στο Αρσενίου, 2016). Η μεταμοντέρνα ποιητική γλώσσα υπήρξε κατακυριευμένη από τη «figure», κάτι που σταδιακά επέτρεψε τη μετατόπιση της εστίασης από τον λόγο στον «τόπο του λόγου», εκεί που «εκφωνείται» και εκεί «πού απηχεί» (Αγραφιώτης, 2012: 21).

Σύγχρονοι θεωρητικοί, όπως η Barbara Adam και ο Stuart Allen (αναφέρεται στο Carlson, 2014: 431), είναι της άποψης ότι αν ο «πλουραλισμός» –που προέκρινε το «όλα επιτρέπονται» (everything is going)– και τα «κειμενικά παιχνίδια» ήταν αποτέλεσμα της «όψης από το πουθενά» (view from no-where) –κάτι που υιοθέτησε ο μεταμοντερνισμός ως αντίδραση στις «ιμπεριαλιστικές τάσεις», τις οποίες γεννούσε η πίστη στις μεγάλες αφηγήσεις του μοντερνισμού– τότε ο σύγχρονος παγκοσμιοποιημένος κόσμος απαιτεί μια μετάθεση στο «εδώ και τώρα» (here and now), δίνοντας έμφαση στη συνάφεια μεταξύ παρουσίας και απουσίας, καθώς και στον τρόπο που το τοπικό συνδέεται και συνδιαλέγεται με το παγκόσμιο. Οι σχέσεις εξουσίας που ορίζουν τα άτομα και τις κοινωνίες τους, οι οποίες αντιμετώπιζονταν «αρνητικά», με την έννοια της αποφυγής και της απώθησης, από τον μεταμοντερνισμό, προσεγγίζονται εκ νέου στο πλαίσιο του μετά-μεταμοντερνισμού (after postmodernism) κατά τρόπο θετικό, δηλαδή, ευθύ και ρητό (Carlson, 2014: 430, 431). Αυτό, ίσως, να αιτιολογεί το γεγονός ότι η επιτέλεση (performance) βρήκε τη θέση της στον χώρο της τέχνης, ως αυταξία, μόλις στο τέλος του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Ο θεωρητικός της επιτέλεσης Jon MacKenzie, στο βιβλίο του *Perform or Else* (2001), τοποθετεί την performance σε δύο άξονες, στον οριζόντιο, ως «σωματοποιημένη έκφραση πολιτισμικών δυνάμεων» και στον κάθετο, όπου εισάγει τον νεολογισμό «perfumance»,



προκειμένου να αποτυπώσει το γεγονός ότι το νόημα τελεί σε «ακατάπαυστη παρωνυμικότητα» (Carlson, 2014: 575-577) εντός ενός «παγκοσμιοποιημένου επιτελεστικού matrix (global performative matrix)» (McKenzie, 2001: 131). Κατά την άποψή του, το κέντρο βάρους θα πρέπει να μετατοπιστεί από την ποικιλία των «μορφών γνώσεων» προς τις «δυνάμεις εξουσίας» που τις διαμορφώνουν. Αυτό μπορεί να γίνει εφικτό μόνο με μια ουσιαστική μεταστροφή των αισθήσεών μας, δίνοντας προτεραιότητα περισσότερο σε εκείνο που εκλαμβάνεται ως «παράξενο» (queer) παρά στις καθιερωμένες θεωρητικές προσεγγίσεις «της όρασης και της ακοής» (κατεστημένη αντίληψη), διαμορφώνοντας ένα «άρωμα» (perfumance) που θα συμπυκνώνει «την οσμή των πραγμάτων, τον ιδρώτα των σωμάτων, το άρωμα του λόγου»<sup>11</sup> σε μια ολιστική θεώρηση του κόσμου και της ζωής (ο.π.: 201-203).

Η Peggy Phelan (1993) θα δει την επιτέλεση ως τόπο αναζήτησης μιας νέας πολιτικής ηθικής, θεωρώντας πως ό,τι είναι «δραστικά απόν» από το οπτικό μας πεδίο, δηλαδή, πράξεις καθημερινές και γι' αυτό «αόρατες», έχει πολιτική δύναμη. Η θέση αυτή επιβεβαιώνεται από το γεγονός ότι η επιτέλεση, ως μεταίχμιακή πρακτική, έχει τη δυνατότητα να παράγει νόημα και να επαληθεύει αξίες (Simpson Stern & Henderson, 1993: 3).

Η επιτέλεση, ως μέθοδος και ως διαδικασία, αφορά, λοιπόν, σε όλες τις δραστηριότητες του ανθρώπου, από την επιστήμη, την επικοινωνία, την τέχνη, μέχρι την καθημερινότητα και τον τρόπο που συνηθίζουμε να παρουσιάζουμε τον εαυτό μας στα κοινωνικά δίκτυα. Μπορεί να αναφέρεται σε μια λεκτική δράση (verbal act) ή ένα παιχνίδι ή μια συμπεριφορά. Μπορεί να είναι καλλιτεχνική (μουσική, εικαστική, ποιητική κ.λπ.) ή πολιτιστική (κοινοτικές τελετές, τελετουργίες, αθλητικές ή θρησκευτικές γιορτές, επιστημονικά επιτεύγματα κ.λπ.) ή και τα δύο μαζί. Μπορεί να αφορά σε μια προσωπική ή δημόσια αφήγηση, μια λογοτεχνική δράση ή ένα καλλιτεχνικό δρώμενο στους δρόμους της πόλης (Simpson Stern & Henderson, 1993: 3).

Σήμερα η έννοια της επιτέλεσης (performance) διαποτίζει σε τέτοιο βαθμό κάθε ανθρώπινη δραστηριότητα, ώστε να χαρακτηρίζεται από τον Jon McKenzie ως «οντο-ιστορική συνθήκη» εντός της οποίας το καθετί λέγεται ή γίνεται αντιληπτό<sup>12</sup>. Αποτελεί τον κατεξοχήν τρόπο δόμησης και εκδήλωσης του σύγχρονου πολιτισμού, με τα όρια μεταξύ «πραγματικού» και «φανταστικού» να καταλύονται. Το να υπάρχει κανείς αποτελεί πλέον συνάρτηση τού να είναι ικανός να ιδωθεί, γεγονός που σηματοδοτεί ένα «άλμα» στην ίδια την

---

<sup>11</sup> «Perfurmance: the odor of things and words, the sweat of bodies, the perfume of discourse... the ruse of a general theory». (McKenzie, 2001: 203. Street, 2014). (Η μετάφραση είναι της γράφουσας).

<sup>12</sup> «Performatives and performances are our system and our style, our ways of saying and seeing . . . [they] are in the midst of becoming the onto-historical conditions for saying and seeing anything at all». (McKenzie, 2001: 176. Street, 2014).

ανθρώπινη εμπειρία της ύπαρξης<sup>13</sup>. Είναι τόσο κρίσιμη η επίδρασή της στον 21<sup>ο</sup> αιώνα, ώστε, σύμφωνα με τον McKenzie, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως «εποχή της performance», κατά τον ίδιο τρόπο που ο 18<sup>ος</sup> αιώνας έμεινε στην ιστορία ως «εποχή της λογικής» (McKenzie 2001: 176. Carlson, 2014: 576-577).

---

<sup>13</sup> Στην επιστήμη της κοινωνιολογίας ο Goffman έχει ονομάσει «επιτέλεση» (performance), όχι μόνο τους ρόλους που υιοθετεί κάποιος εντός ενός κοινωνικού περιβάλλοντος, αλλά και τον τρόπο που παρουσιάζει ο ίδιος τον εαυτό του στους άλλους (Carlson, 2014: 142).

#### 4. Επιτέλεση και αριστοτελική «μίμηση».

Θα μπορούσαμε, ενδεχομένως, να δούμε την επιτέλεση σε συνάφεια με την αριστοτελική έννοια της μίμησης, όχι ως αναπαραγωγή, δηλαδή, του αισθητού κόσμου –όπως πίστευε ο Πλάτωνας, απαξιώνοντας την ποίηση και εξορίζοντας τους ποιητές από την ιδανική Πολιτεία του– αλλά ως προβολή της ουσίας της ανθρώπινης ύπαρξης, όπως αυτή ριζώνει στην απτή πραγματικότητα. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, η μίμηση αποτελεί την «πρώτη ύλη» της ποίησης, από όπου ξεδιπλώνεται η αλήθεια της ύπαρξης, εισβάλλοντας και «αποκαλύπτοντας τη δομή των πραγμάτων» (Αριστοτέλης, 1995: 72, 73). Η μίμηση ως τέχνη δεν προσομοιώνει, ούτε αναπαράγει «πράγματα ή εμπειρία», αλλά «δράση» (Schechner, 2011: 51) στον κόσμο των σημασιών (συμβολικό επίπεδο), διανοίγοντας ένα «πεδίο πραγματικότητας», που αφορά στη δημιουργική πράξη και την αναμορφωτική της δύναμη (Ράμφοι, 2019: 126).

Εδώ αναγνωρίζουμε μια συμμετρία με τον Maurice Merleau-Ponty, που θεωρεί ότι η επιτέλεση είναι περισσότερο μια μεταφορά της πραγματικότητας παρά αναπαράστασή της, τοποθετώντας την τέχνη της επιτέλεσης, όχι μόνο κοντά στη γραφή, αλλά κοντά στην ποίηση (Μερλώ-Ποντύ, 2009: 143). Βρίσκουμε, επίσης, συνάφειες με την άποψη του Jean-Jacques Rousseau (1970, αναφέρεται στο Ντεριντά, 2004: 120), όταν λέει ότι «καθώς τα πρώτα κίνητρα που έκαμαν τον άνθρωπο να μιλήσει ήσαν πάθη, οι πρώτες του εκφράσεις ήσαν Τρόποι. Πρώτο γεννήθηκε το σχήμα λόγου, τελευταία η κυριολεξία», βάζοντας τη λογική τάξη της γλώσσας να έπεται της ποιητικής. Αυτό σημαίνει ότι στην απαρχή της ανθρώπινης ιστορίας, αντίθετα με ό,τι έχουμε συνηθίσει να πιστεύουμε, μάλλον κυριαρχούσε το συμβολικό και αφηρημένο παρά το ρεαλιστικό και πριμιτίφ (Μήτρου, 2017), κάτι που μας ωθεί να συλλάβουμε την πρακτική της επιτέλεσης ως επιστροφή, τόσο στην ουσία της ύπαρξης, όσο και στην ουσία της τέχνης. Πριν προχωρήσουμε, ωστόσο, είναι απαραίτητο να αποσαφηνίσουμε τις έννοιες «επιτελεστικό» και «επιτελεστικότητα».

## 5. Action λόγου ως άξιον λόγου. Η έννοια του επιτελεστικού (performative).

### 5.1. «Ομιλιακά ενεργήματα» (speech acts) στη θεωρία του Austin.

«πολλά μεταξύ κύλικος πέλει και χείλεος άκρου»  
Όμηρος, *Οδύσσεια* Z208

Η έννοια του «επιτελεστικού» (performative) συνδέθηκε με τον λόγο από τον φιλόσοφο John Langshaw Austin, ο οποίος μελέτησε το πώς η γλώσσα δημιουργεί πραγματικότητα, ένα επιστημονικό πεδίο που καλείται «πραγματολογία» (pragmatics). Οι ιδέες του παρουσιάστηκαν στο πλαίσιο μιας σειράς διαλέξεων στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης (1952-1954) και στο Πανεπιστήμιο του Harvard (1955) και δημοσιεύθηκαν σε μορφή βιβλίου με τον τίτλο *How to do things with words* (Πώς να κάνουμε πράγματα με τις λέξεις) (Austin, 1975).

Σε αντίστιξη με την πρόθεση των φιλοσόφων του λογικού θετικισμού –που επεδίωκαν να «θεραπεύσουν» τις «αμφισημίες» και τις «ανακρίβειες» της γλώσσας μέσα από τη δημιουργία μιας «ιδανικής» μαθηματικής γλώσσας– ο Austin εστίασε σε εκείνο που συμβαίνει πραγματικά στη ζωή και στον τρόπο που οι άνθρωποι υπερβαίνουν τις όποιες νοηματικές ασυνέχειες στην καθημερινή τους επικοινωνία. Κατά την άποψή του, δεν χρησιμοποιούμε τη γλώσσα μόνο για να περιγράψουμε «καταστάσεις πραγμάτων» («δηλωτική/constative» χρήση), αλλά και για να «κάνουμε πράγματα» («επιτελεστική/performative» χρήση) (Ωστιν, 2003: 26, 81), όπως, για παράδειγμα, συμβαίνει με τα ρήματα «υπόσχομαι», «ορκίζομαι» κ.λπ. Σε αυτές τις περιπτώσεις το κριτήριο δεν μπορεί να είναι η αλήθεια και το ψεύδος, που αποτελούν μέτρο αξιολόγησης των δηλωτικών και περιγραφικών προτάσεων, αλλά η «ευστοχία» (happy) και η «αστοχία» (unhappy), το κατά πόσο, δηλαδή, όντως, κάνουν αυτό που λένε (ο.π.: 67, 68). Προσπάθησε, μάλιστα, να προσδιορίσει με ακρίβεια τις συνθήκες εντός των οποίων η γλώσσα αποκτά την «ισχύ» και τη δύναμη να «κάνει πράγματα» (ο.π.: 18, 25), ονομάζοντας τη μέθοδό του «γλωσσική φαινομενολογία» (ο.π.: 12).

Ο Austin ενδιαφέρθηκε ιδιαίτερα για τις «δυσλειτουργίες» (infelicities) κατά την εκτέλεση μιας λεκτικής πράξης, όπως «σφάλματα» (misfires) και «καταχρήσεις» (abuses) (ο.π.: 34, 36), που οδηγούν σε παρανοήσεις, άρα σε αστοχία και προσπάθησε να τις ταξινομήσει και να τις ελέγξει. Ως εκ τούτου, από την πρότασή του απέκλεισε την ποίηση –μαζί με το «αστείο», την «παραπομπή», τα «παραθέματα», τη «λογοτεχνία», τις «απαγγελίες» και την «υποκριτική»– θεωρώντας την «μη κανονική», «παρασιτική» χρήση της γλώσσας, ένα είδος που εμπίπτει στη «θεωρία των παραφθορών» («theory of etiolation») και των γλωσσικών στρεβλώσεων (ο.π.: 28, 42, 113, 126).

Κατά τον Austin, «μια επιτελεστική εκφορά θα είναι κατά έναν ιδιαίτερο τρόπο κούφια ή άκυρη, [...] αν εμφανίζεται σε ένα ποίημα» (ο.π.: 42), δεδομένου ότι το πρόσωπο (ο ομιλητής) δεν μιλά αφ' εαυτού, αλλά ως προσωπείο. Θεωρεί, δηλαδή, κενή νοήματος μια εκφορά όταν δεν ανταποκρίνεται με σαφήνεια στην αντικειμενική πραγματικότητα, αναγνωρίζοντάς την ως «μυθοπλασία». Αναφέρει, μάλιστα, ως παράδειγμα αμφίσημου, άρα «μη σοβαρού» λόγου, την ποιητική φράση «Πήγαινε και πιάσε ένα πεφταστέρι» (ο.π.: 126) από το ποίημα «Song: Go and catch a falling star» του Άγγλου ποιητή John Donne (1633).

Σύμφωνα με την ωστινιακή θέση (Ωστιν, 2003.: 81-82, 94-95), εκείνο που καθιστά ρητή μια επιτέλεση είναι η ενεργή παρουσία του ομιλητή σε ενεστώτα χρόνο («καταγωγή της εκφοράς»<sup>14</sup>), βάσει της οποίας καθορίζεται η γραμματική και η συντακτική φόρμα («the performative hypothesis»)<sup>15</sup>. Επιπλέον, μελετώντας πιο «πρωτόγονους ομιλιακούς μηχανισμούς», ο Austin βρήκε σε δείκτες –μη λεκτικές, δηλαδή, πράξεις, όπως ο τόνος και ο χρωματισμός φωνής, οι υπαινιγμοί, χειρονομίες κ.λπ. (ο.π.: 94, 95, 97)– ένα οπλοστάσιο έκφρασης και νοηματοδότησης και μαζί με αυτά τον κίνδυνο της ασάφειας, τόσο όσον αφορά το περιεχόμενο της εκφοράς, όσο και την πρόσληψή της. Συνέδεσε, μάλιστα, την επιταγή της «αποσαφήνισης» με το πέρασμα σε πιο σύγχρονες, «εκλεπτυσμένες» κοινωνίες, ανάγοντάς την σε «δημιουργική πράξη» και «ανακάλυψη» καθαυτή (ο.π.: 93).

Ο Austin εξετάζει τον εκφερόμενο λόγο βάσει τριών διαστάσεων που αφορούν:

α) Την πράξη της εκφοράς («locutionary act» ή «λεκτική πράξη»), δηλαδή, το νόημα και τον ήχο του εκφερόμενου λόγου (ο.π.: 27) που, εκ των πραγμάτων, εμπεριέχει την προθετικότητα του ομιλητή.

β) Τη συνθήκη εντός της οποίας αποδίδεται το εκφέρον («illocutionary act» ή «ενδολεκτική ή προσλεκτική πράξη»), καθορίζοντας την «πράξη που επιτελούμε καθώς λέμε» (in saying) (Βελούδης, 2005: 55).

γ) Τη ζωντανή επίδραση που έχει το λεχθέν στο συνομιλιακό περιβάλλον («perlocutionary act» ή «περιλεκτική ή απολεκτική πράξη»), δηλαδή, «την πράξη που επιτελείται με το να λέμε» (by saying) (Ωστιν, 2003: 122-123, 125, 127, 132. Βελούδης, 2005: 55). Είναι εύλογο, συνεπώς, ότι η ευστοχία μιας επιτέλεσης συναρτάται με την τελεσφόρηση της πρόσληψης από τον αποδέκτη, στον οποίο ο ομιλητής απευθύνεται (Ωστιν, 2003: 140, 163).

---

<sup>14</sup> Σχετικά με τις γραπτές εκφορές ο Austin θεωρεί ότι αντλούν την επιτελεστική τους δύναμη από την υπογραφή του γράφοντος, χωρίς, ωστόσο, να «προσδένονται στην καταγωγή τους με τον τρόπο που το κάνουν οι προφορικές» (Ωστιν, 2003: 81).

<sup>15</sup> Η «επιτελεστική υπόθεση» (the performative hypothesis) προκρίνει «προτάσεις καταφατικές, στην οριστική της ενεργητικής φωνής, σε ενεστώτα χρόνο και σε πρώτο πρόσωπο» (Thomas, «Λεκτικές πράξεις ή ομιλιακά ενεργήματα»).

Ο Austin δεν κατάφερε, ωστόσο, να εδραιώσει ρητά τη γλωσσική ιδιαιτερότητα του «επιτελεστικού». Στη μελέτη του καταλήγει ότι οποιαδήποτε εκφορά λόγου παραμένει εν δυνάμει «υποδηλούμενη επιτέλεση», καθώς εξαρτάται, όχι μόνο από το γλωσσικό, αλλά, κυρίως, από το εξωγλωσσικό περιβάλλον που τη συνοδεύει, δηλαδή, από τις «κατάλληλες περιστάσεις» (circumstances) (ο.π.: 27) και τη συνθήκη εντός της οποίας επιτελείται η ομιλιακή πράξη (Culler, 2016: 133), από τα συμφραζόμενα, τους συμμετέχοντες και τις παράλληλες «σωματικές» (physical) ή «νοητικές» (mental) πράξεις, όπως αυτές συμβαίνουν σε μια ζωντανή κατάσταση ομιλίας (Ωστιν, 2003: 28, 137, 172).

Διαπιστώνοντας τη ρευστότητα των ορίων μεταξύ διαπιστωτικών/δηλωτικών και επιτελεστικών προτάσεων (ο.π.: 75, 76, 112, 160. Βελούδης, 2005: 52), ο Austin μίλησε, εντέλει, για «ολικό ομιλιακό ενέργημα μέσα στην ολική ομιλιακή κατάσταση» (total speech-act), όπου τα ιδιαίτερα εκείνα χαρακτηριστικά μιας επιτελεστικής εκφοράς, που τη διαφοροποιούσαν από μια δηλωτική, καταρρέουν μέσα στην αβεβαιότητα και την αμφισημία της ζωντανής χρήσης της γλώσσας (Ωστιν, 2003: 73, 76, 78, 79, 93). Η θέση αυτή άνοιξε τον δρόμο για περαιτέρω τοποθετήσεις, που υπερασπίστηκαν με σθένος την επιτελεστική λειτουργία της ποίησης, την οποία ο ίδιος είχε απορρίψει ως ανάξια (σοβαρού) λόγου.

## **5.2.Ανασκευή των ωστινιανών θέσεων.**

Ο John Rogers Searl θα θεωρήσει τη γλώσσα ως πράξη καθαυτή, άρα φύσει επιτελεστική και όχι μόνον κάποια εκφωνήματά της, όπως θεωρούσε ο Austin, δίνοντας μεγαλύτερη βαρύτητα στον κοινό επικοινωνιακό κώδικα και το κοινωνικό πλαίσιο αναφοράς («έμμεσες γλωσσικές πράξεις»), ιδιαίτερα δε στην πρόθεση του ομιλητή, καθώς και στον απόηχο της γλωσσικής πράξης στον αποδέκτη (Carlson, 2014: 214, 215). Στην πρόθεση του ομιλητή θα εστιάσει και ο Teun A. Van Dijk (1977, αναφέρεται στο Carlson, 2014: 229), θεωρώντας την πρόσληψη από τον εκάστοτε αποδέκτη ως «αναδόμηση» της πρόθεσης ή του σκοπού του «δρώντος προσώπου».

Ο Jacques Derrida, ο οποίος προέκρινε την ομιλούμενη γλώσσα έναντι της γραπτής, θα ασκήσει κριτική στον Austin, θεωρώντας την «παραπομπή» –που είχε, επίσης, απορριφθεί ως μη σοβαρή χρήση της γλώσσας– ως ένα καθοριστικό στοιχείο των ομιλιακών πράξεων (Carlson, 2014: 243). Χωρίς την έννοια της «επαναληψιμότητας», δηλαδή, χωρίς το στοιχείο εκείνο που γίνεται αναγνωρίσιμο, ακριβώς επειδή συμμορφώνεται με ένα «μοντέλο επανάληψης» («iterable model»), δεν θα ήταν δυνατή η ευστοχία κανενός ομιλιακού ενεργήματος, όσο ισχυρή και να ήταν η πρόθεση του ομιλούντος (Derrida, 1988: 18). Η

παραπομπή, παρότι αναφέρεται σε προηγούμενη σειρά πράξεων, εντούτοις, εντάσσεται κάθε φορά σε νέα περικείμενα, που αφορούν το «εδώ και τώρα», με αποτέλεσμα κάθε επανάληψη να είναι μοναδική «εις το διηνεκές» (Carlson, 2014: 244, 248). Αυτό σημαίνει ότι μια επιτέλεση είναι ένα μοναδικό συμβάν και κάθε φορά που επαναλαμβάνεται δεν αποτελεί παρά μια διαφορετική εκδοχή της (version).

Εντοπίζουμε στα παραπάνω μια συμφωνία με τον Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1986), ο οποίος δίνει έμφαση στην επικοινωνιακή λειτουργία της γλώσσας, με το νόημα να διαμορφώνεται τόσο από τον ομιλητή όσο και από τον αποδέκτη, κατά τρόπο διυποκειμενικό και διαλογικό. Εντάσσει τη «γλωσσική επιτέλεση» μέσα «στο πλαίσιο της επαναλαμβανόμενης περικειμενοποιημένης δραστηριότητας», ένα ιδιαίτερα σημαντικό στοιχείο για τη θεωρία της επιτέλεσης, αφού δημιουργεί μια ένταση μεταξύ εκείνου που επαναλαμβάνεται και του «καινούριου» νοήματος που προκύπτει από την ώσμωσή του με τα συμφραζόμενα του ζωντανού παρόντος. Ο Bakhtin, δηλαδή, όπως και ο Derrida, δεν βλέπει το περικείμενο ως αμετάβλητο πλαίσιο που κομίζει σταθερό νόημα, αλλά ως «σύστημα» που επιτρέπει στο νόημα να μετατίθεται και να εναλλάσσεται αδιάκοπα. (Carlson, 2014: 208, 244-245)

Η Jenny Thomas (1995), μελετώντας τη θεωρία του Austin, συμπέρανε ότι βασική προϋπόθεση ευστοχίας ενός ομιλιακού ενεργήματος είναι η αντίδραση του ακροατή. Ταξινομώντας δε τους τύπους της επιτελεστικής ομιλίας βάσει των κριτηρίων της ευστοχίας/αστοχίας, μίλησε για:

- «Μεταγλωσσικά επιτελεστικά» (όπως τα ρήματα «λέω», «διαμαρτύρομαι», «απολογούμαι», «αρνούμαι», «υπόσχομαι» κ.λπ.), που είναι: α) «αυτοαναφορικά», δηλαδή, λένε αυτό που ο ομιλητής κάνει, β) «αυτοεπαληθευόμενα», άρα εμπεριέχουν τη συνθήκη αληθείας τους και άρα γ) μη διαψεύσιμα.
- «Τελετουργικά επιτελεστικά» (π.χ. κοινωνικές και θρησκευτικές τελετές), όπου δίνεται βαρύτητα στις περιστάσεις, τα πρόσωπα και τη σωστή και ολοκληρωμένη εκτέλεση μιας συμβατικής διαδικασίας με συμβατικά (αναμενόμενα) αποτελέσματα.
- «Συνεργατικά επιτελεστικά» (όπως οι ρηματικές εκφράσεις «στοιχηματίζω», «σε προσκαλώ», «σου κληροδοτώ» κ.λπ.), όπου για την επιτυχία της επιτέλεσης καθίσταται απαραίτητη η ανταπόκριση από τον άλλον.
- «Συλλογικά επιτελεστικά», τα οποία, για να ισχύουν, απαιτούν τη συναίνεση όλων των εμπλεκόμενων προσώπων, όπως συμβαίνει σε μια εισήγηση ή σε μια ετυμολογία.

Είναι, πάντως, αξιοπρόσεχτη η αναλογία μεταξύ των ωστινιακών όρων για μια εύστοχη ομιλιακή πράξη και των αριστοτελικών κριτηρίων για μια επιτυχημένη ποιητική πράξη. Ο Αριστοτέλης, πέρα από τη σπουδαιότητα που απέδιδε στο περιεχόμενο του ποιητικού λόγου, ως «αναγωγή της ανθρώπινης εμπειρίας στη σημασία της», έδινε βαρύτητα στον ίδιο τον ποιητή, στον τρόπο που μιλά ή πράττει, στην πρόθεσή του (αίτιο της ποιητικής πράξης), στις συνθήκες εκδίπλωσης του ποιητικού του λόγου ως ζωντανή δράση/παράσταση και στο κοινό στο οποίο απευθύνεται (Ράμφος, 2019: 643, 660).

Η επιστημονική σκέψη του Austin, οι κατατάξεις και η ορολογία του, αποτελεί ιδιαίτερα χρήσιμο εργαλείο στη διερεύνηση και κατανόηση της επιτελεστικής ποίησης ως σύγχρονο ποιητικό είδος.

### **5.3. Η υπεράσπιση του «επιτελεστικού» στη λογοτεχνία.**

Η Barbara Johnson (1977) στο δοκίμιό της «Poetry and Performative Language», με παράδειγμα το ποίημα του Stéphane Mallarmé «La Déclaration» (Η Δήλωση) –τίτλο που θα έλαβε υπόψη της όταν το επέλεξε για να το θέσει απέναντι στην ωστινιακή έννοια του «επιτελεστικού»– αναφέρει ότι ένα ποίημα είναι φτιαγμένο να ταιριάζει στις ίδιες του τις συνθήκες (ο.π.: 144). Η επιμονή του Austin για σαφήνεια στον ορισμό του επιτελεστικού και «εξασφάλιση» της «ορθής πρόσληψής» του αποκλείει την αμφισημία (Ωστιν, 2003: 97, 163. Johnson, 1977: 149) και επομένως, την ίδια την ουσία του ποιητικού λόγου. Στην ποιητική φράση «Go and catch a falling star», που αναφέρεται ως μια προσπάθεια επίρρωσης της ωστινιακής θεωρίας, η Johnson εντοπίζει μια ρητορική λειτουργία της ποίησης, που σκοπεύει στην πρόκληση ενός αδιεξόδου «χωρίς καθόλου να το ονοματίσει». Η μη σοβαρότητα, δηλαδή, του ποιητικού λόγου, που επικαλείται ο Austin, αποτελεί για την Johnson τη «θεμελιώδη σοβαρότητά» του (Johnson, 1977: 149, 150).

Όσον αφορά το επιχείρημα του Austin, με το οποίο ενισχύει τη θέση του για τον αποκλεισμό της ποίησης από την έννοια του επιτελεστικού, ότι, δηλαδή, το πρόσωπο πίσω από το ποίημα δεν είναι παρά προσωπείο και ότι η «διυποκειμενική κατάσταση» που περιγράφει είναι μυθοπλαστική και όχι πραγματική, η Johnson θα απαντήσει πως «προσωπεία» αποτελούν εξίσου και οι κοινωνικοί ρόλοι που ενδύονται τα άτομα στις διαπροσωπικές σχέσεις και επαφές τους και ότι, εντέλει, ολόκληρη η κοινωνία δομείται πάνω σε ένα φαντασιακό (ο.π.: 150-151). «Αν οι άνθρωποι θανατώνονται από μια ετυμηγορία και



όχι από ένα ποίημα, αυτό δεν συμβαίνει επειδή ο Νόμος δεν είναι μυθοπλασία (fiction)»<sup>16</sup>. Άλλωστε, ο ίδιος ο αγγλικός όρος «performative» φαίνεται να εμπαίζει τη στιβαρότητα του νοήματος που επιζητά ο Austin, εφόσον, «perform», πέρα από «επιτελώ», σημαίνει και «παίζω», παραπέμποντας στην ιδέα του παιχνιδιού, το οποίο είχε, επίσης, αποκλείσει από τη θεωρία του. Πίσω, δηλαδή, από την υπερπροσπάθεια του Austin να εξαλείψει τα φαινόμενα ασάφειας που εμπλέκονται στη συνομιλιακή συνθήκη, βρίσκονται οι ασυνέχειες που ενδημούν εντός της ίδιας της λογικής της γλώσσας (ο.π.: 157).

Κατά το παράδειγμα της Barbara Johnson, η Ελισάβετ Αρσενίου, αναζητώντας την «πράξη» του «ποιητικού λόγου», την επιτέλεση, δηλαδή, στο πλαίσιο της ποίησης αυτής καθαυτής, θα αναφερθεί στο ζήτημα της «λογοτεχνικής πραγματολογίας»<sup>17</sup> και το πώς αποτυπώνεται στην ποιητική γραφή.

Με αφορμή, λοιπόν, την ανάλυση του Αθανασόπουλου σχετικά με την ποιητική του Κάλβου και του Εγγονόπουλου, η Ελισάβετ Αρσενίου (2016) θα εντοπίσει τα επιτελεστικά στοιχεία που διευρύνουν τον επικοινωνιακό χαρακτήρα της ποίησης, όπως είναι η χρήση ρητορικών σχημάτων, καθώς και η δεικτική χρήση του λόγου που δημιουργεί τη συνθήκη απεύθυνσης του ποιητή προς τον αποδέκτη. Ο ποιητής, είτε αποδίδει με τον ποιητικό του λόγο «θέσεις αντί σκέψεις» και «πράγματα αντί ιδέες», αυτοπροσδιοριζόμενος ως ύπαρξη μέσα από την ίδια τη γραφή του (περίπτωση Κάλβου), είτε υποστασιοποιείται ο ίδιος, αποτυπώνοντας, έντονα, στον ποιητικό του λόγο τη «σωματική παρουσία» και «πραγματιστική απτότητα» (περίπτωση Εγγονόπουλου). Κάθε φορά, δηλαδή, που η ποίηση συγκλίνει με την πράξη, κατά την Αρσενίου, μπορούμε να μιλάμε για ποιητική επιτελεστικότητα (performativity) που, στα συγκεκριμένα παραδείγματα, είτε «τείνει να αναδιπλωθεί» (παράδειγμα ρομαντισμού), είτε τείνει να αποτελέσει συστατικό της εξωλογοτεχνικής «αντικειμενικής πραγματικότητας» (παράδειγμα μοντερνισμού) (Αρσενίου, 2016: 83-85, 88).

Από την άλλη, ο Jonathan Culler θεωρεί επιτελεστική κάθε «λογοτεχνική εκφώνηση», δεδομένου ότι πρόκειται για μια γλωσσική πράξη, που συμπεριλαμβάνει το περιεχόμενο και τη μορφή του λογοτεχνήματος, δημιουργώντας μια νέα «κατάσταση πραγμάτων» απλά και μόνο κατονομάζοντάς τα (Culler, 2016: 134-135). Ο Richard Ohmann, αντίστοιχα, επιχείρησε να προσεγγίσει το λογοτεχνικό φαινόμενο ως «οιονεί ομιλιακή πράξη», συνδέοντας, με αυτόν

---

<sup>16</sup> «If people are put to death by a verdict and not by a poem, it is not because the Law is not a fiction» (Johnson, 1977: 151). (Η μετάφραση είναι της γράφουσας).

<sup>17</sup> Λέγοντας «πραματολογία» εννοούμε πάντα το πεδίο της σημειολογίας που αφορά τη «γλωσσική πράξη» (speech act), όπως την πραγματεύτηκε ο Austin, τόσο δηλαδή, την γραπτή όσο και την προφορική παραγωγή λόγου ως «πράξη (act) με συνέπειες». (Ambroise, 2010).

τον τρόπο, την «ομιλιακή πράξη» (speech act) με τη θεωρία της αναγνωστικής πρόσληψης (Ohmann, 1971: 13-15, Ohmann 1973: 104, αναφέρεται στο Carlson, 2014: 224). Ένα λογοτεχνικό έργο, εξάλλου, εντάσσεται σε ανάλογα περικείμενα με αυτά που επικαλείται ο Austin για τις επιτελεστικές προτάσεις του, όπως είναι, για παράδειγμα, η «αρχή της υπερπροστατευμένης συνεργασίας», που αφορά στο συγκεκριμένο εκείνο «περιβάλλον» μέσα στο οποίο ένα λογοτεχνικό έργο γίνεται αντιληπτό ως τέτοιο και όχι ως κάτι άλλο, δημιουργώντας την κατάλληλη συνθήκη επικοινωνίας μεταξύ αναγνώσματος και αναγνώστη. Πέραν τούτου, «υπόσχεται» την αναγνωστική απόλαυση, άρα φαίνεται να δρα επιτελεστικά κατά τον ίδιο τρόπο που δρα η «υπόσχεση» στη θεωρία του Austin.

Στο ίδιο πνεύμα, ο Gerard Genette (1987/1997, αναφέρεται στο Mole, 2013: 61, 62) θα μιλήσει για την επιτελεστική λειτουργία των παρακειμένων (paratexts), όπως είναι το υλικό που περιέχεται στη σελίδα τίτλου ενός βιβλίου ή ακόμη και η επιλογή ενός ετερόνυμου από έναν συγγραφέα<sup>18</sup>. Ο ίδιος ο Austin είχε εντοπίσει αυτή την επιτελεστική χρήση της γλώσσας σε σκηνικές οδηγίες, τίτλους και παρενθέσεις (Ωστιν, 2003: 98), αποκλείοντας, ωστόσο, όπως είπαμε, το σύνολο της λογοτεχνίας από τη θεωρία του για τα «ομιλιακά ενεργήματα».

Όπως και να έχει, ο ποιητικός λόγος, καθώς είναι φύσει οπτικός (γραπτός) και ηχητικός (προφορικός), μας επιτρέπει να δεχθούμε ότι εμπεριέχει μια επιτελεστική δυναμική, που υπερβαίνει τη γραπτή του όψη και περιμένει να εκδιπλωθεί ως δράση (action) (Hall J., 2018). Κατεξοχήν φορέας και τόπος, ωστόσο, κάθε επιτελεστικής δράσης, σύμφωνα με τον Pierre Bourdieu, δεν είναι άλλος από το σώμα (Carlson, 2014: 251). Τι σημαίνει, όμως, το σώμα για την ποίηση;

#### **5.4. Η ποίηση πίσω από τις λέξεις.**

*Αυτό που Ποίηση ονομάζεις  
είναι το σώμα που έρχεται· ο αιώνιος νυμφίος  
η καταποντισμένη του προσώπου σου  
κατατομή.  
Μ. Πρατικάκης*

Αν η ποίηση κομίζει φως, μουσική ή σιωπή (Steiner, 1997: 22), αν βρίσκεται στη ρίζα των πραγμάτων, δοκιμάζει την αρμονία ή κοιτάζει το χάος πέρα από τις λέξεις, αν ερμηνεύει, εκφράζει ή ακροβατεί, γίνεται πάντα φανερό η αγωνία της να βυθομετρεί την αλήθεια και να παραμένει ζωντανή. Πλην όμως, στην ιστορία της ποίησης, ανέκαθεν, υπήρχε το ζήτημα του περιορισμού του ανθρώπινου λόγου απέναντι σε εκείνο που είναι αδύνατον να λεχθεί.

---

<sup>18</sup> Σε αντιστοιχία με τη χρήση ετερόνυμου ενός συγγραφέα στον γραπτό λόγο, θα μπορούσαμε, ενδεχομένως, να θεωρήσουμε τη χρήση μάσκας στον προφορικό.

Η μόνη, ίσως, χρονική περίοδος που ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται τον κόσμο κατά τρόπο «ολιστικό» και αδιαφοροποίητο, χωρίς, δηλαδή, να διακρίνει «το αντικείμενο από τους τρόπους ύπαρξής του», είναι οι πρώτοι μήνες της ζωής του (Χριστίδης, 2001: Α38-39, αναφέρεται στο Βελούδης: 290-291). Λέγεται ότι τα πρώτα λόγια δεν είναι παρά «ολοφραστικά μορφώματα», λόγος «ά-λογος», «αδιαμεσολάβητος από τη σκέψη», όπου η εμπειρία σημαίνεται κατά τρόπο άμεσο και «δεικτικό». Από αυτήν την αρχέγονη, «μητρική» γλώσσα θα αναδυθεί η «γλώσσα του διαχωρισμού», η «πατρική» γλώσσα των συμβόλων και των λέξεων (Βελούδης, 2005: 293, 295). Κατά το πέρασμα, όμως, από το «πράγμα» στη «λέξη», μοιραία, διαφεύγει ένα υπόλοιπο νοήματος. Εδώ ακριβώς εντοπίζεται η «πρωτεϊκή ανάγκη» για «υπέρβαση της συμβολικής γλώσσας», που ενεργοποιεί τον ποιητικό λόγο (ο.π.:112. Μερλώ-Ποντύ, 2009:76). Αυτήν την απώλεια της βιωματικής αμεσότητας, κατά τον Mallarmé, επιζητά να «διορθώσει» η ποίηση (Βελούδης, 2005: 113)<sup>19</sup>.

Η ποίηση, επομένως, «συνιστά παράδοση και νοσταλγία» εκείνου του «πρωτογενούς επικοινωνιακού κώδικα» (Steiner, 1997: 11). Αναζητά το άρρητο, το διαφεύγον, το «σημαίνον χόμα», όπως θα έλεγε ο Jean-Paul Sartre, τη «λαλιά» των πραγμάτων, κατά τον Maurice Merleau-Ponty (2009: 76, 120), την αλήθεια πίσω από τη «σιωπή της ύλης» που δεν λεκτικοποιείται από την απλή καθημερινή γλώσσα, σύμφωνα με τον George Steiner (1997: 18, 22, 24). Ο Paul Valery έλεγε ότι «η ποίηση είναι μια προσπάθεια να αποδοθούν με έναρθρο λόγο εκείνα τα πράγματα [...] που προσπαθούν θολά και σκοτεινά να εκφράσουν τα δάκρυα, οι κραυγές, τα φιλιά, οι αναστεναγμοί» (Βελούδης, 2005: 112). Η ουσία της ποίησης, δηλαδή, βρίσκεται στην «απώτατη έκταση» της γλώσσας, «εκεί που συνορεύει με το φως», εκεί που «γίνεται ασυνάρτητη, όπως είναι η γλώσσα του νηπίου προτού κυριαρχήσει στις λέξεις» (Steiner, 1997:26).

Ο Samuel Barclay Beckett, ο Ludwig Wittgenstein και ο Hugo Ball, έχοντας την εμπειρία ενός παράλογου πολέμου, θα διακηρύξουν τη σιωπή ως το «αδεώδες της ποίησης» (ο.π.: 37, 42), πραγματώνοντας, θα έλεγε κανείς, την ιδέα που βρίσκουμε στον *Φαίδρο* του Πλάτωνα, πως «μια αληθινή τέχνη του λόγου [...] χωρίς να έχει αδράξει κανείς την αλήθεια, ούτε υπάρχει, ούτε ποτέ έπειτα θα υπάρξει» (Πλάτων, 2013: 260e, 5-6). Ο Eugène Ionesco θα γράψει στο *Ημερολόγιό* του: «Δεν υπάρχουν λέξεις για την πλέον βαθειά εμπειρία» (Steiner, 1997: 44). Το νόημα δείχνει να «ψηλαφεί γύρω από μια πρόθεση σημασίας», μετέωρο

---

<sup>19</sup> Αντίστοιχα, η επιτέλεση (performance), ως παραστασιακή και πραξιακή τέχνη, προσβλέπει στην αντικατάσταση της «μίας και μοναδικής αρχής του συμβολικού» από μια «πολυφωνική κυκλοφορία ανθρώπινων αισθημάτων», απωθώντας την κατεστημένη λογική σκέψη και διανοίγοντας το περιθώριο αμφισβήτησης κάθε δομής που παρουσιάζεται ως αυθεντία. (Martins Randy, 1990, αναφέρεται στο Carlson 2014: 426-427).

ανάμεσα στις γραμμές ή πίσω από τις λέξεις, χωρίς ποτέ να ολοκληρώνεται (Μερλώ-Ποντύ, 2009: 67, 72, 74).

«Η τέχνη κρύπτεσθαι φιλεί», είχε πει ο Νικόλας Κάλας, παραφράζοντας τον Ηράκλειτο (Δεληγιώργη, 2018: 180). Και δεν φαίνεται να υπάρχει άλλος δρόμος «διάνοιξης» από την ποιητική πράξη που δεν αγνοεί το σώμα, από τη «χειρονομία της ομιλίας», τον ενσώματο λόγο, η σημασία του οποίου συγκροτεί εμπειρία που «μετατονίζει την ύπαρξη», αλλάζοντας την ίδια τη δομή της πραγματικότητας (Merleau-Ponty, 2016: 323, 336. Μερλώ-Ποντύ, 2009: 411-412, 417. Merleau-Ponty, 1968: 255).

Είναι το σώμα, λοιπόν, που γεννά το νόημα, γι' αυτό και η πράξη της δημιουργίας συχνά μοιάζει να διαφεύγει από τον δημιουργό, να τον υπερβαίνει, να αποκτά το βάθος της σημασίας της ερήμην του (Μερλώ-Ποντύ, 2009: 107,108). «Κάτω από κάθε εννοιολογική σημασία που έχουν τα λόγια, μια υπαρξιακή σημασία τα κατοικεί και είναι αδιαχώριστη από αυτά» (Merleau-Ponty, 2016: 321). Είναι το σώμα, μέσω του οποίου πραγματώνεται η «επικοινωνία με τον χρόνο και τον χώρο» (ο.π.: 319). Είναι το σώμα που, μέσα στην αγωνία της εγκόσμιας ύπαρξής του, δημιουργεί τους «τόπους» (Μερλώ-Ποντύ, 2009: 404).

Ο Martin Heidegger (2006: 11-12, 30) ονόμαζε «τόπο» –με την αριστοτελική έννοια που θεωρεί ότι «κάθε υλικό ον δεν καταλαμβάνει απλά έναν χώρο, αλλά είναι “εν τόπω”»– την ίδια την ανθρώπινη ύπαρξη, εννοώντας την ως «εδωνά-Είναι» (Dasein). Αυτό το «εδωνά-Είναι» φαίνεται να αποτελεί τον «αρχιμήδειο τόπο» που, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη (1995a: 72), έχει ανάγκη η ποίηση για να αποκαλύψει την ύπαρξη ως σώμα, ως «συμβάν της αλήθειας» (Heidegger 2006: 15)<sup>20</sup>.

Έχει ενδιαφέρον το γεγονός ότι ο Charles Olson στο πρωτοποριακό δοκίμιο/μανιφέστο του «Projective Verse», που δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά το 1950, παρουσιάζει την ποίηση ως «σύνθεση ανά πεδίο» («composition by field»), λέγοντας ότι μέριμνα και αγωνία ενός ποιητή είναι η αναπνοή, περισσότερο από τη ρίμα, το μέτρο και το νόημα. «Και ο στίχος έρχεται (το ορκίζομαι) από την ανάσα, από την αναπνοή ενός ανθρώπου που γράφει, την ίδια εκείνη τη στιγμή της γραφής...»<sup>21</sup>. Δίνει σημασία στην ενέργεια ή «κινητική» (kinetics) της γραφής, έτσι όπως αναπτύσσεται από τη σχέση μεταξύ γραφής και σώματος (Olson, 1973: 147–158, αναφέρεται στο Williams N., 2011: 99). Οι απόψεις του υπήρξαν συνέχεια ποιητών, όπως ο Ezra Pound, που προέτρεπε τους ποιητές να συνθέτουν τα ποιήματά τους σαν μια

<sup>20</sup> «Η τέχνη είναι το εν-έργω-φέρειν την αλήθεια και αλήθεια σημαίνει τη μη-κρυπτότητα του Είναι» (Heidegger, 2006: 38).

<sup>21</sup> «And the line comes (I swear it) from the breath, from the breathing of the man who writes, at the moment that he writes...» (Olson, 1960: 389-390, αναφέρεται στο Hall J., 2013: 135). (Η μετάφραση είναι της γράφουσας).

σειρά μουσικών φράσεων και ο William Carlos Williams, ο οποίος το 1948 πρότεινε την προσέγγιση της ποίησης ως «πεδίο δράσης» («field of action») (Williams C., 1964. Williams C., 13/10/2009). Ο Olson μίλησε για «τη συλλαβή και τον στίχο ως τις βασικές ποιητικές μονάδες που καθορίζονται, αντίστοιχα, από το αυτί και την αναπνοή». Η ποιητική σύνταξη, δηλαδή, διαμορφώνεται, κυρίως, από τον ήχο, τις λεπτές διακυμάνσεις της αναπνοής και της κίνησης, παρά από το νόημα.

*Το ΚΕΦΑΛΙ, με τον τρόπο του ΑΥΤΙΟΥ, προς τις ΣΥΛΛΑΒΕΣ.  
Η ΚΑΡΔΙΑ, με τον τρόπο της ΑΝΑΠΝΟΗΣ, προς τη ΓΡΑΜΜΗ.<sup>22</sup>*  
(Olson, 1950)

Αντίστοιχα, ο Γιώργος Σεφέρης (11/12/1963), στον χαιρετισμό του κατά την απονομή του Νόμπελ Λογοτεχνίας το 1963 στη Στοκχόλμη, θα πει πως «η ποίηση, προφορική και γραπτή, έχει τις ρίζες της στην ανθρώπινη ανάσα». Είναι η πνοή του ποιητή που γίνεται λέξεις και προσωδία και σύνταξη.

Η ποίηση, λοιπόν, είτε γραπτή, είτε προφορική, θεμελιώνεται εξωγλωσσικά στον εσωτερικό παλμό και τον βηματισμό του σώματος, στον ρυθμό και το βάθος της αναπνοής, στον χτύπο της καρδιάς, στη γρήγορη παλμική ταλάντωση της γλωττίδας που παράγει τη φωνή. Αυτή η αναγνώριση της σχέσης μεταξύ «σελίδας, αναπνοής, φωνής και σώματος» ανέδειξε τη λειτουργία και την αξία της ποίησης, τόσο ως «ομιλούμενη επιτέλεση» (spoken word performance), όσο και ως «κειμενική επιτέλεση (textual performance) στη γραπτή σελίδα» (Williams N., 2011: 99, 100).

Αν, όμως, θεμελιακό υπόβαθρο της ομιλίας και του λόγου είναι, πράγματι, το σώμα («ενσώματο cogito»), τότε αίρεται ο καρτεσιανικός δυισμός, στον οποίο αναφερθήκαμε στην αρχή ως αίτιο της νοητικοποίησης της ποίησης (Merleau-Ponty, 2016: 335-336). Η αισθητική εμπειρία, η «εκπεφρασμένη», δηλαδή, «σημασία ενός αισθητικού αντικειμένου» και η πρόσληψή της, θεωρείται, πλέον, ως κάτι κατεξοχήν σωματικό (Dufrenne, 1973, αναφέρεται στο Αρσενίου, 2018: 110), χωρίς να εξαιρείται το ίδιο το καλλιτεχνικό ύφος (Μερλώ-Ποντύ, 2009: 108). Μοιάζει να ολοκληρώνεται, έτσι, το πέρασμα από την «αισθητική της σκιάς», η οποία εκφράζει τον νου που προτρέχει, δεσμεύοντας και περιορίζοντας τη ρέουσα ζωή, στην «αισθητική της δυναμικής εικόνας» που, μέσα από την «κίνηση» του σώματος «στον τρισδιάστατο χρόνο», συνεγείρει τη δυνατότητα για «το ποιείν, το πράττειν, τη δράση και πιο σωστά τη διάδραση», την αλληλεπίδραση, δηλαδή, με τον αποδέκτη αυτής της κίνησης (Δεληγιώργη, 2018: 120).

---

<sup>22</sup> «The HEAD, by the way of the EAR, to the SYLLABLES. The HEART, by the way of the BREATH, to the LINE». (Η μετάφραση είναι της γράφουσας).

Από το 1990, η έννοια του «επιτελεστικού» (performative) θα αποκτήσει μεγαλύτερη βαρύτητα για τη θεωρία της επιτέλεσης (performance theory) και λιγότερο για τη λογοτεχνία, δίνοντας έμφαση στην επιτελεστικότητα των μέσων (media/multimedia), των διαμέσων (intermedia) και των τρόπων (modes), που ενδημούν στην πρακτική της επιτέλεσης (Carson, 2014: 240, 241).

## 6. Η έννοια της «επιτελεστικότητα» (performativity).

Η Erika Fischer-Lichte θα συνδέσει θεμελιακά την έννοια της επιτελεστικότητας με το σώμα ως «φορέα σημαινόντων» (Fischer-Lichte, 2004). Η επιτελεστικότητα, τρόπον τινά, καθώς προϋποθέτει το σώμα, επανασυνδέει τα πράγματα με τη σημασία τους, τη νόηση με την απότητα του σώματος και τη σκέψη (συνείδηση) με το συναίσθημα (ενσυναίσθηση) σε μια εν εξελίξει διαδικασία. Την ουσία, εντέλει, του επιτελεστικού ενεργοποιεί η ζωντανή δράση, που εκτελείται κατά τη στιγμή της εκφοράς (speech act)<sup>23</sup> από το ομιλών πρόσωπο (Johnson, 1977: 145) και όπου εμπλέκεται η απτή (σωματική) παρουσία του τελεστή, τόσο ως υποκείμενο που βλέπει, όσο και ως αντικείμενο που βλέπεται (Μερλώ-Ποντύ, 1991: 69).

Η θέση αυτή μας φέρνει κοντά στην έννοια της επιτελεστικότητας, όπως διαγράφεται στο έργο της Judith Butler, όπου το φύλο γίνεται αντιληπτό, όχι ως «βιολογική κατηγορία» («innate category»), αλλά ως γλωσσική και κοινωνική επιτέλεση (Butler, 1993: 231, αναφέρεται στο Williams N., 2011: 116-117). Οι ιδέες της Butler έθεσαν, στα τέλη της δεκαετίας του '80, τους όρους συζήτησης σχετικά με τη σχέση κειμένου και υποκειμενικότητας (Williams N., 2011: 117). Η ίδια λέει ότι «είναι σημαντικό να διακρίνουμε την “επιτέλεση” (performance) από την “επιτελεστικότητα” (performativity). Ο πρώτος όρος προϋποθέτει ένα υποκείμενο (subject), ενώ ο δεύτερος αμφισβητεί την ίδια την έννοια του υποκειμένου», εννοώντας την επιτελεστικότητα ως «όψη του λόγου που έχει την ικανότητα να παράγει ό,τι κατονομάζει» (Butler, 1997: 235, αναφέρεται στο Williams N., 2011: 121). Ουσιαστικά, το υποκείμενο (ο επιτελεστής) οικοδομεί την υποκειμενικότητά του την ίδια εκείνη στιγμή που επιτελεί.

Η επιτελεστικότητα προϋποθέτει πεδίο ετερότητας, καθώς εμπεριέχει την έννοια της διάδρασης (transaction) και της αλληλεπίδρασης (interaction) (Simpson Stern & Henderson, 1993: 3). Μια επιτέλεση απευθύνεται σε ένα ζωντανό κοινό και ενδιαφέρεται για το διαφορετικό, το ανοίκειο. Επιδιώκει τη «συνάντηση» με το πολιτισμικό «έτερο», αίροντας το πρωτείο του Δυτικού Κανόνα ως μέτρο των άλλων και καθιστώντας τη διαπολιτισμικότητα οργανικό της στοιχείο. Εξάλλου, αν το εκάστοτε «πολιτιστικό μόρφωμα» (culture) «αναδεικνύεται με τη διαφορά, παρά τη διαφορά και πέρα από τη διαφορά», τότε τα διαφορετικά «πολιτιστικά πρότυπα» δεν συνειδητοποιούν τις «ιδιοτυπίες και τις ομοιοτητές τους», παρά μόνο τη στιγμή που αντικατοπτρίζουν το ένα το άλλο. Τούτο σημαίνει ότι η

---

<sup>23</sup> Μιλάμε πάντα για «ομιλιακά ενεργήματα» που, αντί να δηλώνουν ή να περιγράφουν κάτι, δημιουργούν δράση (Ωστιν, 2003: 26, 81), άρα πεδίο πραγματικότητας (Fischer-Lichte, 2008: 34).

ετερότητα οδηγεί στην αυτογνωσία, τόσο σε ατομικό, όσο και σε συλλογικό επίπεδο (Αγραφιώτης, 2012: 189).

Ο Eugenio Barba, ως θεωρητικός της επιτέλεσης, θα αναγνωρίσει στο «προ-εκφραστικό» σωματικό «επίπεδο» (pre-expressive level) ένα πεδίο σύνδεσης του τελεστή με τον αποδέκτη, κάνοντας λόγο για «διαπολιτισμική φυσιολογία» ως «υπόβαθρο» κάθε πολιτισμικής παράδοσης<sup>24</sup> (Carlsion, 2014: 123). Στην επιτελεστική πρακτική το σώμα δεν χρησιμοποιείται απλά ως ένα ερμηνευτικό εργαλείο, αλλά ως «κοινωνικο-πολιτιστικό πρότυπο» (Αγραφιώτης, 2012: 342), ως «ορατή μορφή των προθέσεών μας» (Μερλώ-Ποντύ, 1991: 10), καθώς και ως μέρος μιας ολότητας που συμπεριλαμβάνει «μυαλό, σώμα, κουλτούρα, δράση» σε μια «ενιαία παράσταση», η οποία καταφέρνει να διαρρηγνύει σύνορα και να συνενώνει διαφορετικά πολιτισμικά στοιχεία στο ζωντανό παρόν (Carlsion, 2014: 123).

Η Erika Fischer-Lichte (2004, αναφέρεται στο Scheweppenhauser & Stougaard Pedersen, 2017: 69) θα δώσει ιδιαίτερη έμφαση στη σημασία της επίδρασης μιας καλλιτεχνικής επιτελεστικής δράσης στο κοινό. Η εμπλοκή του κοινού ως καταστατική συνθήκη της επιτέλεσης (επιτελεστικότητα) μετατοπίζει την εστίαση από το «art doing» (καλλιτεχνική πράξη) στο «art-experiencing» (εμπειρία της τέχνης), συνδέοντας εκ των έδων το καλλιτεχνικό συμβάν με τη χρονικότητα και τον καλλιτέχνη με τον αποδέκτη, επηρεάζοντας ριζικά τη «διαδικασία πρόσληψης». Το γεγονός αυτό έθεσε νέα ερωτήματα και δεν έμεινε χωρίς αντίλογο, αφού διάφοροι μελετητές, όπως ο Michael Fried, θεώρησαν ότι η έλλειψη «αντικειμενικού παρατηρητή» και «σταθερής διαδικασίας» εκθέτει το έργο τέχνης σε κάθε «μεροληπτική άποψη», χωρίς άξονα «σταθερότητας» ή «πληρότητας». Μια παραστασιακή, ωστόσο, τέχνη, όπως είναι η επιτελεστική ποίηση, υπόκειται εο ipso στη ρευστότητα του ζωντανού χρόνου και χώρου (Carlson, 2014: 423-425). Αυτό δεν σημαίνει, όπως θα δούμε, ότι δεν τίθενται αναγκαία και συγκεκριμένα αισθητικά κριτήρια για την διακρίβωση και εξακρίβωσή της ως καλλιτεχνική και λογοτεχνική δημιουργία.

Ένα σημαντικό γνώρισμα της επιτελεστικότητας αφορά στην έννοια της «οριακότητας» (liminality). Ο Victor Turner (1982. 1985) είχε χρησιμοποιήσει τον όρο για να περιγράψει το κρίσιμο στάδιο μετάβασης από μια κατάσταση σε μίαν άλλη, τόσο στα σύγχρονα «κοινωνικά δράματα», όσο και τις τελετουργίες «περάσματος» (rites of passage) στις παραδοσιακές προβιομηχανικές κοινωνίες (Schechner, 2011: 196). Στις φάσεις αυτές δημιουργείται ένα χωροχρονικό πεδίο που επιτρέπει τον αναστοχασμό, την «αναδιαπραγμάτευση» και την αναθεώρηση των κοινωνικών και των πολιτισμικών

---

<sup>24</sup> Αυτό μας θυμίζει τη διαπίστωση του Lévi-Strauss, ότι μέσα σε κάθε διαφορετικό πολιτισμό ενυπάρχει ένα κοινό ψυχικό ανθρώπινο πεδίο (βλ. στο παρόν, σ. 15)



συμβάσεων. Ο Victor Turner αναγνωρίζει μια αντιστοιχία με τα σύγχρονα επιτελεστικά καλλιτεχνικά έργα που στοχεύουν σε μια ανάλογη «μεταμόρφωση», αλλαγή συνείδησης ή κατάστασης και τα επονομάζει «μεθοριακή» (liminoid) τέχνη (Turner, 1982, αναφέρεται στο Schechner, 2011: 196. Carson, 2014: 111).

Ο Mikhail Bakhtin (1986: 2), με τη σειρά του, θα τονίσει το ζήτημα της οριακότητας ως πεδίο «παραγωγής πολιτισμού», εισάγοντας στη θεώρησή του το «καρναβαλικό στοιχείο» (carnivalization) –το οποίο η Julia Kristeva συνέδεσε με την έννοια της επιτελεστικότητας– μια ανατρεπτική αρχή που επιτρέπει τη διαδικασία διάνοιξης χρόνου και χώρου, όπου γίνεται εφικτό να αναιρεθούν οι καθεστηκίες κανονικότητες και να διερευνηθούν εναλλακτικές ή πιθανές όψεις της πραγματικότητας (Carlson, 2014: 209-210).

Θα μπορούσαμε να αντιληφθούμε την «επιτελεστική αισθητική», την αισθητική, δηλαδή, που διέπεται από επιτελεστικότητα, ως τον μετασχηματισμό μιας έννοιας ή ενός έργου σε γεγονός, διαδικασία κατά την οποία η σχέση μεταξύ δυαδικοτήτων –όπως ο λόγος και το σώμα, η αντίληψη και η δράση, η υλικότητα και η αποσαφήνιση, το υποκείμενο και το αντικείμενο– χαρακτηρίζεται από μεταβλητότητα και ρευστότητα, αφήνοντας χώρο για αμφισημία και πολυσημία (Fischer-Lichte, 2008. Kwastek, 2013: 85). Η Rosalee Goldberg (1979: 6), ιστορικός και θεωρητικός της επιτελεστικής τέχνης, αναγνωρίζει έναν τόπο δοκιμασίας, πειραματισμού και υπέρβασης από τις συμβάσεις της καθιερωμένης τέχνης, μια «avant-garde χειρονομία», που διανοίγεται στον αυτοσχεδιασμό, την αναστοχαστικότητα και τη συμμετοχικότητα. Η τέχνη της επιτέλεσης, ως τέχνη των μεταιχμίων, δοκιμάζει τα όρια της αισθητικής και τα μετατρέπει σε περάσματα, προσφέροντας ένα πεδίο καθαρής δημιουργίας, οδηγώντας, ενίοτε, σε έργα που χαρακτηρίζονται από υβριδικότητα.

Αξίζει να δούμε την πρακτική της επιτέλεσης μέσα από τη μαθηματική ερμηνεία που προτείνει ο Γιάννης Μήτρου (2015). Σύμφωνα, λοιπόν, με την «Παραστατική Τελεστική Θεωρία (Performative Theory)»<sup>25</sup>, μια επιτέλεση (Y) είναι συνάρτηση  $[Y = f(x)]$  μιας επιτελεστικής (performative) διαδικασίας (f) –μιας διαδικασίας, δηλαδή, που εμποτίζεται από επιτελεστικότητα (performativity)– και του υλικού (x) στον άξονα του οποίου το έργο δομείται. Στην περίπτωση της επιτελεστικής ή performance ποίησης (Y), το υλικό (x) δεν είναι άλλο από τον ποιητικό λόγο και η διαδικασία (f), η επιτελεστική ποιητική (performance poetics), την οποία, στη συνέχεια, θα διερευνήσουμε.

---

<sup>25</sup> Το θεωρητικό αυτό σχήμα αντλεί επιρροές από την «Τέχνη ως Όχημα» του Jerzy Grotowsky, τη μαθηματική Θεωρία των Τελεστών και την προσέγγιση της επιτέλεσης (performance) ως «Ενιαίο Παραστατικό Σύνολο» από τον Γιάννη Φραγκούλη (Γιάννης Μήτρου, 2015).

## 7. Επιτελεστική ποιητική (performance poetics).

Η επιτελεστική ποιητική είναι μια σύγχρονη ποιητική που έχει ως ακρογωνιαίό της λίθο την επιτελεστικότητα. Το πρώτο ερώτημα που τίθεται αφορά στη δημιουργία ποιητικής πάνω στην ίδια τη διαδικασία έκθεσης του ποιήματος, καθώς και τον τρόπο εμπλοκής του αποδέκτη. Ποια είναι η πρώτη ύλη του ποιήματος; Ποιος είναι ο τόπος και ποιο το πλαίσιο του; Πώς ο αποδέκτης θα γίνει συνεργός και συμμετοχος στην ποιητική πράξη;

Η επιτελεστική ποιητική «οδηγεί σε ποιήματα που η πρώτη τους ύλη δεν είναι μόνο λέξεις, αλλά και ήχοι, εικόνες (κινητές ή ακίνητες), χειρονομίες, κινήσεις, πρακτικές, το σώμα...» (Αγραφιώτης, 2009). Μπορεί να εννοηθεί ως ένας ενεργός δημιουργικός μηχανισμός, που επηρεάζει τον λόγο και επηρεάζεται από αυτόν (Buuck, 2013). Ο «χώρος» του ποιήματος, πέρα από το χαρτί, μπορεί να γίνει «η οθόνη, ο τοίχος, ο φυσικός χώρος, ο ανθρωπογενής χώρος, η πέτρα», η φωνή... (Αγραφιώτης, 2009), ενώ, παράλληλα, χρησιμοποιεί διάφορα και διαφορετικά συστήματα σημειογραφίας (αλφαβητικό, ψηφιακό, αναλογικό, γραφικό κ.λπ.) (Schechner, 2011: 125).

Για να «καταστεί» επιτελεστική η ποίηση είναι απαραίτητο να επιλεγεί το κατάλληλο «φορμάτ», το σύνολο, δηλαδή, των διεργασιών που θα επιφέρουν το επιθυμητό αποτέλεσμα. Στόχος του ποιητή είναι να επικοινωνήσει με έναν θεατή/ακροατή που θα συλλάβει το ποιητικό έργο ως όλον, παρά με έναν αναγνώστη που ενδιαφέρεται μόνο για τα νοήματα. Επομένως, θα επιδιώξει να τον αποτρέψει από μια παραδοσιακού τύπου ανάγνωση και να τον στρέψει σε μια επιτελεστική ανάγνωση. Στην πραγματικότητα, η επιτελεστική γραφή και η επιτελεστική ανάγνωση αποτελούν συμπληρωματικές διαδικασίες. Προϋποτίθεται, βέβαια, η συμμετοχή του αποδέκτη στην παραγωγή του νοήματος, όχι μόνο με τον νου και το συναίσθημα, αλλά και με την παρουσία και το σώμα του (Hall J., 2018). Για να το επιτύχει αυτό ο ποιητής αναζητά το νόημα, εμπλέκοντας και άλλες αισθήσεις, συνομιλώντας, ενίοτε, με διαφορετικά πεδία τέχνης και αντιμετωπίζοντας τη μορφή και το περιεχόμενο ως ολότητα, προς χάριν μιας ποιητικής εμπειρίας που υπερβαίνει τη συνήθη αναγνωστική πρόσληψη.

Η επιτελεστική ποιητική έχει την τάση να αξιοποιεί και να συγχωνεύει στοιχεία από άλλες, εναλλακτικές παραδόσεις και πολιτισμούς. Ο Jerome Rothenberg θα πει ότι τη δεκαετία του '70 «υπήρξε μια στροφή από μια “σπουδαία ποιητική παράδοση επικεντρωμένη σε ένα ενιαίο ρεύμα τέχνης και λογοτεχνίας στη Δύση (μοντερνισμός) σε μια σπουδαιότερη παράδοση, που περιλαμβάνει, μερικές φορές ως κεντρικό γεγονός, προεγγράμματα και προφορικές κουλτούρες από ολόκληρο τον κόσμο”» (Rothenberg, 1994: 641, αναφέρεται στο Williams N., 2011: 104-105). Ο ποιητής, δηλαδή, επιδιώκει τη θέαση του κόσμου στις

διάφορες και διαφορετικές πολιτιστικές του εκφάνσεις, κάτι που δεν αφορά, όπως θα δούμε, μόνο την υιοθέτηση ποικίλων πρακτικών, θεωρήσεων και εργαλείων, αλλά και το ίδιο το θεματικό του περιεχόμενο.

Η επιτελεστική ποιητική χαρακτηρίζεται, επίσης, από δια-καλλιτεχνικότητα και διεπιστημονικότητα. Ο ποιητής διανοίγεται σε άλλους τομείς και κώδικες καλλιτεχνικής έκφρασης, όπως η μουσική, η ζωγραφική, η φωτογραφία κ.λπ., επιδιώκοντας έναν διάλογο που, για να είναι ουσιαστικός, προϋποθέτει γνώση των εκάστοτε πεδίων, εργαλείων και πρακτικών. Οι «τρόποι» (modes), επομένως, της επιτελεστικής ποιητικής δεν εμπίπτουν στην αριστοτελική διάκριση των ποιητικών ειδών (δραματική, επική, λυρική ποίηση). Αντίθετα, γίνεται λόγος για:

- εικονοσηματική ή οπτική ποίηση (pictorial ή visual poetry), όπου το ποίημα σχηματοποιείται ως εικόνα λέξεων<sup>26</sup>,
- στοιχειακή ή στοιχειώδης ποίηση (poésie élémentaire), ένα είδος εξεζητημένης ποίησης, τα υλικά της οποίας είναι τα γράμματα πριν γίνουν λέξεις και οι ψίθυροι πριν γίνουν λόγια (Blaine, 15/10/2018, βλ. σ. 141. «Δημοσθένης Αγραφιώτης. Απόσπασμα από το *Σονέτα με γράμματα*», βλ. σ. 166),
- φωνητική/ηχητική ποίηση (phonetic/sound poetry), που εστιάζει στην εκφορά του λόγου και συνδέεται με την τέχνη της μουσικής<sup>27</sup>, ενώ αξιοποιεί την τεχνολογία της μαγνητοφώνησης (επεξεργασία ήχου, τεχνικές collage και décollage) στην παραγωγή ηχητικών ποιημάτων (Editorial Stuff, 26/4/2019),
- εγκατεστημένη ποίηση (installed poetry), που ενδιαφέρεται για την τοποθέτηση της ποιητικής γραφής στον χώρο και συνδέεται με τις εικαστικές τέχνες και την αρχιτεκτονική (The Times of India, 10/7/2017. Asianetnews, 17/5/2017. Erik Natanael Musik, 29/10/2019),
- ζωντανή γραφή (live writing), την παραγωγή, δηλαδή, ποιητικού λόγου, είτε ως δράση η ίδια, παρουσία κοινού, είτε ως μέρος μιας ευρύτερης επιτέλεσης (Hall J., 2013: 155),

---

<sup>26</sup> Στην εικονοσηματική ή οπτική ποίηση ο τρόπος που θα τοποθετηθούν οι λέξεις και τα γράμματα πάνω στο χαρτί δημιουργεί ένα δεύτερο και τρίτο νόημα, «όπως με την κινέζικη γραφή ή τις μαγικές εικόνες» (Αγραφιώτης, 28/1/2019, βλ. σ. 133). Το ενδιαφέρον μετατοπίζεται από το νόημα στον φορέα του νοήματος και το ορατό υλικό πάνω στο οποίο εγγράφεται, στους τυπογραφικούς χαρακτήρες και τη διάταξή τους (Dufrenne, 1987). Η οπτική ποίηση θεωρείται συνέχεια («εξέλιξη») της συγκεκριμένης (concrete) ποίησης. Η διαφορά είναι ότι στην πρώτη περίπτωση το νόημα συντίθεται από τα «συμφραζόμενα» και την «αλληλεπίδραση μεταξύ λέξης και εικόνας», ενώ στην δεύτερη από την τοποθέτηση των λέξεων στη σελίδα. (Ζαρούτσκι, «Ο Βασίλι Καμένσκι και ο Δημοσθένης Αγραφιώτης στα συμφραζόμενα της συγκεκριμένης ποίησης»)

<sup>27</sup> Οι ποιητές Beat, για παράδειγμα, συνδύαζαν την ποίηση με τη μουσική. Από τη γραμμή της Beat Generation προήλθαν ποιητές-τραγουδοποιοί, όπως ο Bob Dylan.

- ποίηση δράσης (action poetry), ένα δρώμενο (happening) που δεν στοχεύει τόσο στο να αποτελέσει το ίδιο ένα έργο τέχνης, αλλά επιδιώκει να δημιουργήσει ένα ανοιχτό γεγονός, που θα προβληματίσει και θα προκαλέσει το κοινό αίσθημα,
- ποίηση objet trouvé (found object), ένα είδος ποίησης με έντονη επιτελεστικότητα, που δημιουργείται, όχι με τη γραφή, αλλά «με ένα είδος collages-συνεικόνες» από «ευτελή υλικά», όπως χαρτάκια και άλλα αντικείμενα (Αγραφιότης, 28/1/2019, βλ. σ. 136),
- βιβλία καλλιγραφήματα, τα οποία προκύπτουν ως έργα τέχνης, είτε από την εφαρμογή της επιτελεστικότητας στο σχεδιασμό τους, δίνοντας αξία στο βιβλίο ως αντικείμενο, είτε ως αποτέλεσμα μιας ζωντανής επιτελεστικής καλλιτεχνικής δράσης<sup>28</sup> (Outsidemysite, 16/5/2010. Ozonmag, 15/5/2010),
- επιτελεστική ποίηση (performance poetry), μια ενσώματη ποιητική συμφωνία για την οποία θα μιλήσουμε, αναλυτικά, στη συνέχεια.

---

<sup>28</sup> Τα «βιβλία-καλλιτεχνήματα» (livres d'artistes) είναι δημιουργήματα καλλιτεχνών. Εκτίθενται σε μουσεία, γκαλερί και αίθουσες τέχνης, χωρίς, ωστόσο, να «ωπακούν στις κλασικές διαιρέσεις και ταξινομήσεις των έργων τέχνης». Κατονομάζονται, επίσης, «βιβλία-αντικείμενα (livres-objects)», «βιβλία performance (livres de performance)» και «βιβλία-εννοιολογικά (livres-conceptuels)». Αξίζει να αναφερθούμε στο περιοδικό *Κλίναμεν* του ποιητή Δημοσθένη Αγραφιότη, η τρίτη περίοδος του οποίου (1996- ) ήταν αφιερωμένη σε αυτά (Αγραφιότης, 1980), αλλά και στο βιβλίο *Partitions* του Julien Blaine (2017) ως παράδειγμα βιβλίου performance.

## 8. Διπλό επιτελεστικό.

Πριν προχωρήσουμε, ας σταθούμε στη θέση του ανθρωπολόγου Michael Herzferld (1997: 142), ο οποίος συνέδεσε την έννοια της «πράξης» (action) με την «ποιητική» (poetics), λέγοντας, χαρακτηριστικά, «ποιητική σημαίνει πράξη (poetics means action)» και επισημαίνοντας ότι η λέξη «poetics» προέρχεται από το ελληνικό ρήμα «ποιώ», που σημαίνει «επιτελώ», «πράττω», «δημιουργώ». Η ποίηση, δηλαδή, ως δημιουργική πράξη, εμπεριέχει μια διάσταση πειθούς, που δεν θα πρέπει ούτε να παραγνωρίζεται, ούτε να αντιμετωπίζεται ως απλή αισθητική. Ένα ποίημα, θα πει ο Mikel Dufrenne (1987), «είναι πάντα αυτό που ζητάει φωνή και επικαλείται την κατανόησή του».

Ο Αριστοτέλης θεωρούσε την ποίηση, όχι ως αναπαράσταση της ζωής, αλλά ως αποκάλυψη της αλήθειας της (Schechner 2011: 22), ως «λειτουργία του γίνεσθαι» και «δικαίωση του ανθρώπου και του κόσμου», αναγνωρίζοντας σε αυτήν μια «επιτελική αποστολή», συμπληρωματική, μάλιστα, της φύσης (Αριστοτέλης, 1995: 66, 75, 141). Αν, όμως, η ποίηση είναι πράξη, τότε μιλάμε, ήδη, για ένα πρώτο επίπεδο επιτέλεσης, αυτό της δημιουργίας του ποιητικού λόγου<sup>29</sup>. Επομένως, η επιτελεστική ποίηση αφορά σε ένα δεύτερο επίπεδο επιτέλεσης, στο πέρασμα, δηλαδή, από την ποιητική γραφή στο ζωντάνεμα του ποιητικού λόγου και στην «παραστασιακή ανάπτυξή του» μπροστά σε ένα κοινό, ως συμβάν, το οποίο θα λειτουργήσει, επίσης, δημιουργικά, επηρεάζοντας εκ νέου τον ποιητικό λόγο.

Σε μια παράσταση επιτελεστικής ποίησης το ποιητικό κείμενο τίθεται «εν ενεργεία», αποκαλύπτοντας την ικανότητά του να «κάνει πράγματα», όπως θα έλεγε ο Austin για τα «ομιλιακά ενεργήματα» (speech acts). Επομένως, κάθε ποιητικό κείμενο είναι εν δυνάμει επιτελεστικό, αρκεί να ιδωθεί ως τέτοιο και να τοποθετηθεί σε ένα πλαίσιο, το οποίο θα επιτρέψει την τελεστική του πραγμάτωση (Μήτρου, 26/9/2019, βλ. σ. 149). Ο John Cage έλεγε ότι «αν μια δραστηριότητα πλαισιωθεί ως επιτέλεση γίνεται επιτέλεση» (Schechner, 2011: 44). Τι σημαίνει, ωστόσο, «να πλαισιωθεί ως επιτέλεση», αν όχι την ανάδειξη του ποιητικού λόγου ως «πραξιακός, αναστοχαστικός λόγος» (Δεληγιώργη, 2018: 147), που αναζητά το κρυφό νόημα των πραγμάτων, επενεργώντας πάνω στο κοινό και προσβλέποντας σε μια σώμα με σώμα συνάντηση, δηλαδή, σε μια ζωντανή συνθήκη συλλογικού βιώματος;

---

<sup>29</sup> Αναφερθήκαμε ήδη στην «επιτελεστικότητα» του γραπτού ποιητικού λόγου (βλ. στο παρόν, σ. 24).

## 9. Αντί ορισμού.

*Όταν η ποίηση δεν προορίζεται για τη σελίδα ενός βιβλίου, πού πάει;*<sup>30</sup>

Θα δοκιμάσουμε μια αποσαφήνιση, μάλλον, παρά έναν ορισμό, καθώς η ίδια η ιδέα του «ορισμού» φαίνεται να αντιτίθεται στη λογική της επιτελεστικότητας ως ρέουσα διαδικασία.

Η επιτελεστική ποίηση συνενώνει δύο διαφορετικές έννοιες και πρακτικές: την ποίηση, ως τέχνη του λόγου και την επιτέλεση, ως πραξιακό και ταυτόχρονα παραστασιακό φαινόμενο (Hall J., 2013. Αγραφιώτης, 2015b). Αποτελεί, όπως είπαμε, έναν από τους ποιητικούς τρόπους, που προκύπτουν από την εφαρμογή της επιτελεστικότητας στην τέχνη της ποίησης. Ο επιτελεστής-ποιητής Julien Blaine, ωστόσο, δεν θα έλεγε «έναν από τους ποιητικούς τρόπους», αλλά θα θεωρούσε όλους τους προηγούμενους τρόπους (εικονογραφική ποίηση, ηχητική ποίηση, ποίηση δράσης κ.λπ.) ως βαθμίδες στην πορεία της σύγχρονης ποίησης προς τη σωματική, επιτελεστική της μορφή, την οποία και αναγνωρίζει ως την πλέον «ουσιαστική» (Blaine, 15/10/2018, βλ. σσ: 142-143).

Επιτελεστική (τελεστική ή performance) ποίηση, λοιπόν, θα λέγαμε ότι είναι ένα είδος τέχνης με αρχή, μέση, τέλος και άξονα τον ποιητικό λόγο. Υπερσκελίζει τη διάκριση μορφής και περιεχομένου, αντιμετωπίζοντάς τα ως μία και αδιαχώριστη ολότητα, κατά την «ένυλη μορφή» του Αριστοτέλη<sup>31</sup> (Ράμφος, 2019: 229. Αγραφιώτης, 2012: 406). Εμπλέκει το σώμα, εστιάζοντας στο βίωμα, με τις ιδέες να εμφανίζονται αξεχώριστες από το συγκινησιακό φορτίο του ποιητικού λόγου (Δεληγιώργη, 2018: 116). Προϋποθέτει τελεστή, τον ίδιο τον ποιητή και κοινό, που αλληλεπιδρούν, αμβλύνοντας τη μεταξύ τους απόσταση και διάκριση (Schechner, 2011: 11, 12, 45. Hall J., 2018: 63). Εκκινά από μια ιδέα (concept) και σχεδιάζεται ως «παρτιτούρα», εμπλέκοντας την έννοια του παιχνιδιού, της τυχαιότητας (αλεατορικό στοιχείο)<sup>32</sup> και της απόλαυσης (Schechner, 2011: 22). Συμβαίνει σε προεπιλεγμένο χώρο και χρόνο, στοχεύοντας σε ένα τέλος/ολοκλήρωση, που συμπεριλαμβάνει την ίδια τη διαδικασία της δημιουργίας του (ο.π.: 10, Carlsion, 2014: 243)<sup>33</sup>.

<sup>30</sup> «When writing does not treat the page as its destination, where does it go? » (Hall J., 2013: 34). (Η παράφραση της γράφουσας).

<sup>31</sup> Ο Robert Creeley, δυόμισι χιλιάδες χρόνια μετά τον Αριστοτέλη, θα πει ότι «η μορφή δεν είναι ποτέ κάτι περισσότερο από την εκδίπλωση του περιεχομένου». («Form is never more than an extension of content») (Olson, 1950. Olson, 1973: 148, αναφέρεται στο Williams N., 2011: 99). (Η μετάφραση είναι της γράφουσας).

<sup>32</sup> Αυτό σημαίνει ότι αντιτίθεται στη θετικιστική στάση απέναντι στα φαινόμενα, που τα θέλει ευανάγνωστα, σταθερά, απόλυτα εξηγήσιμα και άρα ελέγξιμα από τον ανθρώπινο νου.

<sup>33</sup> Σε αυτό το σημείο να διευκρινίσουμε τη διαφορά μεταξύ «δρόμενου» (happening) και «επιτέλεσης» (performance). Η πρώτη περίπτωση αφορά σε ένα αυθόρμητο συμβάν που προτίθεται να κεντρίσει το ενδιαφέρον του κοινού για ένα ζήτημα (συνήθως κοινωνικού ενδιαφέροντος) χωρίς να προσβλέπει σε ένα ολοκληρωμένο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, ενώ η δεύτερη αποτελεί ένα προσεκτικά σχεδιασμένο

Η επιτελεστική ποίηση χαρακτηρίζεται από οργανικότητα (Schechner, 2011: 59), συμπληρωματικότητα, ρευστότητα και ανοιχτότητα. Αποτελεί, δηλαδή, ένα έργο, του οποίου τα συστατικά συνδέονται μεταξύ τους με οργανικό τρόπο, αξιοποιώντας τη συμπληρωματική φύση αντιθετικών στοιχείων, χωρίς να παραδίδονται «κλειστά νοήματα», αλλά καθιστώντας τον ακροατή/θεατή συμμετοχο στη δημιουργία, τόσο του νοήματος, όσο και της ίδιας της επιτέλεσης.

Ιδιαίτερο γνώρισμα της συνολικής «αισθητικής εμπειρίας της επιτελεστικότητας» είναι η «αμφισημία της αντίληψης» ως αποτέλεσμα της συμπληρωματικότητας και της ρευστότητας. Αντιθετικές όψεις, όπως η προφορικότητα και η γραπτότητα, η μορφή και το περιεχόμενο, ο λόγος και το σώμα, οι ιδέες και τα συναισθήματα, η ποίηση και η πράξη της επιτέλεσης, η ποίηση και άλλες καλλιτεχνικές ή επιστημονικές πρακτικές, ο ποιητής και το κοινό, η έννοια και το γεγονός, διαλέγονται, «συνυπάρχουν, αλληλεπιδρούν και αλληλοαναδεικνύονται», συμπληρώνοντας η μία την άλλη με παιγνιώδη διάθεση (Schechner, 2011. Hall J., 2013. Fischer-Lichte, 2008: 34. Kwastek, 2013: 85). Την ίδια στιγμή, η ρευστότητα χαρακτηρίζει τη σχέση μεταξύ της «υλικότητας» (ζωντανής παρουσίας ποιητή και πράξης επιτέλεσης) και της «ερμηνείας» (συμβολικής αναγωγής και αναστοχασμού), καθώς και του «υποκειμένου» και του «αντικειμένου» (του ποιητή και του σώματός του ως φορέας και αντικείμενο αντίληψης, ταυτόχρονα). Μια τέτοια (διαλεκτική) ποίηση, ο Νικόλας Κάλας θα την ονόμαζε «μη ευκλείδεια». Πρόκειται, δηλαδή, για ποίηση που διέπεται από τη λογική της απροσδιοριστίας, δεδομένου ότι, ενώ προσχεδιάζεται με ακρίβεια, είναι αδύνατο να προβλεφθεί με βεβαιότητα το τελικό αποτέλεσμα, εξαιτίας της ρέουσας, ζωντανής φύσης της και της διεπίδρασης μεταξύ των ποικίλων παραγόντων που περικλείει (Calas, 1942: 99, αναφέρεται στο Δεληγιώργη, 2018: 99).

Ο Πλάτων στον *Φαίδρο* συνδέει τη διαλεκτική με την προφορικότητα, θεωρώντας τον γραπτό λόγο ως «μη ζωντανό» και άρα ανίκανο να διαλεχθεί (Halliday, 2009: 46, αναφέρεται στο Hall J., 2018. Πλάτων, 2013: 275b-276c). Ακόμα και αν η μετέπειτα ιστορία της γραφής διέψευσε την άποψη αυτή, εντούτοις, η προφορικότητα, ο φωνητικός ήχος, δηλαδή, τη στιγμή που εκφέρεται, συνδέεται με μια αίσθηση παρόντος –παρά παρελθόντος ή μέλλοντος, όπως, αντίθετα, κάνει η γραπτότητα– αφού για να είναι ζωντανός οφείλει να «πηγάζει από μια πηγή ξεκάθαρα ενεργή» στο παρόν. Το αποτέλεσμα είναι ότι «η συνέργεια του ήχου αποτελεί συνέργεια με την εδώ-και- τώρα ύπαρξη και δράση» (Org 1967: 111 αναφέρεται στο Chandler 1994). Επομένως, τόσο η προφορικότητα ως χρονικότητα του παρόντος, όσο και η

---

γεγονός, όπου ο χώρος, ο χρόνος, τα υλικά, η περίσταση και οι συνθήκες προεπιλέγονται από τον επιτελεστή-ποιητή, με συγκεκριμένη καλλιτεχνική στόχευση (EPT-webtv, 4/2/2018).

συμπληρωματικότητα, αποτελούν στοιχεία της διαλεκτικής και της ζωντανότητας (liveness) της επιτελεστικής ποίησης (Hall J., 2018), επιτρέποντας σε διαφορετικές φωνές να συνυπάρχουν, να συμπράττουν και να συμβάλλονται. Ο επιτελεστής-ποιητής, όπως θα έλεγε ο Ορφέας Απέργης, μοιάζει να προτείνει στον αποδέκτη μια «σωματική ποιητική χειρονομία», προσκαλώντας τον να «δεξιωθεί» την ποιητική του γλώσσα με όλες του τις αισθήσεις στο ενεργό παρόν (Αμανατίδης, Απέργης, Γιαννίση, Ηλιοπούλου, Ιωαννίδης, Μπούκοβα και συν., 2018: 180-181).

Πρόκειται για ένα διακριτό είδος ποίησης, αναγνωρισμένο, στις αρχές του 21<sup>ου</sup> αιώνα, από το National Endowment for the Arts («National Endowment for the Arts») στην Αμερική και ταξινομημένο ανάμεσα στα λογοτεχνικά είδη (The Audiopedia, 27/1/2017). Διδάσκεται ήδη σε Πανεπιστήμια και Κολέγια της Αμερικής και της Ευρώπης, στο πλαίσιο της Δημιουργικής Γραφής, αρχής γενομένης το 1992 από το Dartington College of Arts στην Αγγλία. Αναφέρουμε ενδεικτικά: Universitat Politècnica de València (Ισπανία), University of Bathspa (Αγγλία), University of Worcester (Αγγλία), University of Warwick (Αγγλία), University of Bristol (Αγγλία), University of Berklee (Αμερική), University of Bucknell (Αμερική), University of Michigan (Αμερική), Hamline University (Αμερική), University of the Arts (Αμερική). Πέρα από τέχνη του λόγου, έχει εκτιμηθεί, επίσης, η παιδαγωγική αξία της performance ποίησης ως τρόπος αυτοέκφρασης, αυτοσυνείδησης και καλλιέργειας των μαθητών/σπουδαστών<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Στην Αμερική, μάλιστα, έχουν γραφεί άρθρα και έχουν εκδοθεί βιβλία, που ασχολούνται (ειδικά) με την (αγγλόφωνη) προφορική/επιτελεστική ποίηση (Spoken Word/Performance Poetry) ως παιδαγωγικό εργαλείο, όπως είναι της Amy Erin Boronoy, των Shiv Raj Desai & Marsh Tyson (2005), των Scott Herndon & Jen Weiss (2001) και της Maisha Fisher (2007).



## 10. «Performance: La poésie essentielle» (Επιτέλεση: Η ουσιαστική ποίηση). Julien Blaine και αριστοτελική θεώρηση περί ποιητικής.

Η επιτέλεση, ως πρακτική, «με τη συμμετοχή συμβολικών μορφών και ζωντανών σωμάτων, παρέχει έναν τρόπο να συνθέτει νόημα και να επιβεβαιώνει ατομικές και πολιτιστικές αξίες». (Simpson Stern & Henderson, 1993: 3). Από την άλλη, η ποίηση, ως τέχνη της συμπύκνωσης, ανάγει τα γεγονότα στη σημασία τους, δημιουργεί, δηλαδή, συμβολικές μορφές. Τοποθετώντας, λοιπόν, την ποίηση μέσα στο πλαίσιο μιας ζωντανής επιτελεστικής διαδικασίας, αντιλαμβανόμαστε τον λόγο που ο Γάλλος επιτελεστής-ποιητής Julien Blaine θεωρεί την επιτελεστική ποίηση ως την πλέον «ουσιαστική» (Blaine 15/10/2018, βλ. σ. 143).

Η σημασία που προσδίδει ο Blaine στην επιτελεστική ποίηση φαίνεται να έρχεται ως αναγκαιότητα μέσα στη σύγχρονη ψηφιακή κοινωνία της ορατότητας, όπου το «κοινωνικό φαντασιακό» έχει αντικατασταθεί από έναν πληθωρισμό εξατομικευμένων αληθειών και ατομικής ηθικής, έχοντας προηγουμένως εξοβελίσει τη ζωντανή τελετουργία ως εκδήλωση κοινωνικής ενότητας. Αν ο άνθρωπος είναι «φύσει και θέσει» τελετουργικό ον, τότε μοιραία θα αναζητήσει τη συμβολική τάξη, μέσω της οποίας θα βρεθεί ένας διάυλος επικοινωνίας με τον «άλλον» (EPT-webtv 25/2/2018. Μήτρου, 26/9/2019, βλ. σ. 150). Η επιτελεστική ποίηση θα μπορούσε άραγε να «επιτελέσει» ένα τέτοιο έργο;

Ο Julien Blaine εκτιμά ότι η σύζευξη ποίησης και επιτέλεσης έχει τη δυνατότητα να αποτελέσει το σημαντικότερο όχημα κοινωνικής επανάστασης και συνειδησιακής αλλαγής στον σύγχρονο κόσμο, θεωρώντας ότι δρα αποτελεσματικά εκεί όπου οι προσπάθειες διάφορων κοινωνικών ή πολιτικών κινημάτων για δικαιοσύνη, ελευθερία και αλληλεγγύη, έχουν αποτύχει. Αναγνωρίζοντας δε το ποιητικό αυτό είδος ως ακολουθία (αν όχι απόληξη) των καλλιτεχνικών Πρωτοποριών που ξεκίνησαν στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα στην Ευρώπη<sup>35</sup> – και παίρνοντας παράδειγμα από προηγούμενα ιστορικά και καλλιτεχνικά κινήματα, ο κύκλος των οποίων διήρκεσε περίπου δύο αιώνες, όπως η Αναγέννηση, οι τροβαδούροι της Προβηγκίας και της Μεσογείου, η κινέζικη δυναστεία Τανγκ ή ο ακόμη και η εποχή που περιέβαλλε τον αιώνα του Περικλή– πιστεύει ότι η επιτελεστική ποίηση έχει ακόμη έναν αιώνα για να εξελιχθεί και να ολοκληρωθεί, αναλαμβάνοντας τη λειτουργική της θέση μέσα στη σύγχρονη κοινωνία (Blaine, 15/10/2018, βλ. σ. 141).

Αντίστοιχα, ο Αριστοτέλης θεωρούσε ως ύψιστη μια παραστασιακή μορφή ποίησης, την τραγωδία, η οποία «εξοπλισμένη με τη μέθεξ και την εικόνα, την εποπτεία και τον

---

<sup>35</sup> Αναφέρεται συγκεκριμένα στα καλλιτεχνικά κινήματα του Ντανταϊσμού, του Φουτουρισμού, του Σουρεαλισμού και των συνεπειών τους. (Θα επανέλθουμε στο θέμα παρακάτω).

συμβολισμό» δεν έφτανε μόνο στην «εννόηση», δηλαδή, στην νοητική αντίληψη των πραγμάτων, όπως έκανε η φιλοσοφία, αλλά στην «κατανόηση», στην ενσυναίσθητη, συνειδητή και πλήρη αντίληψη των πραγμάτων (Αριστοτέλης, 1995: 88). Σε αντίθεση με τις άλλες τέχνες, η τραγωδία χρησιμοποιούσε όλο το οπλοστάσιο της μίμησης, όπως «χρώματα, σχήματα (στάσεις σώματος, χειρονομίες, μορφασμούς, κινήσεις) και φωνή», με έμφαση στον «ρυθμό» (μουσικό και ορχηστρικό), τον «λόγο» (πεζό ή έμμετρο) και την «αρμονία» (καθαρή μουσική). Ενέπλεκε τους θεατές στο δρώμενο, αποσκοπώντας στην «ανύψωσή» τους, στην «κάθαρση» και την «οικεία ηδονή», την απόλαυση, δηλαδή, όχι μόνο σε ατομικό αλλά, κυρίως, σε κοινωνικό επίπεδο (ο.π.: 73, 75, 82-83, 119, 124, 126).

Αν η αρχαία τραγωδία είχε ως σκοπό να στερεώσει τον άνθρωπο πάνω από το χάος της ύπαρξης, συμφιλιώνοντάς τον με την έννοια της τυχαιότητας και θέτοντας απέναντι στη «μοίρα» τη δύναμη της ανθρώπινης βούλησης (Ράμφος, 2019: 693-695), θεωρούμε ότι η επιτελεστική ποίηση προσβλέπει στη δύναμη της ανθρώπινης ενσυναίσθησης και αυτοσυνειδησίας, στη συμφιλίωση, δηλαδή, του ανθρώπου με τον άνθρωπο και τον κόσμο γύρω του ως ολότητα. Ο Η. Π. Νικολούδης, στην εισαγωγή του στο *Περί Ποιητικής* του Αριστοτέλη, οραματίζεται το επιθυμητό μέλλον της ποιητικής πράξης ως μετάβαση από την «τραγική στην ανθρώπινη ωδή», από τον «άδοντα τράγο» στον «άδοντα άνθρωπο», από την τραγωδία στην «ανθρωπωδία», από το «πάθος» στο «μάθος» (Αριστοτέλης: 172).

Η επιτελεστική ποίηση θα μπορούσε, πράγματι, να ιδωθεί ως τόπος εναρμόνισης του ατομικού με το συλλογικό, κάτι που προϋποθέτει –και ταυτόχρονα, παράγει– «μάθος», δηλαδή, διεύρυνση της συνείδησης. Ωστόσο, αν η τραγωδία «απηχεί στα κατάβαθα την αρχέγονη τελεστική εμπειρία αναγεννήσεως και ενότητας» (Ράμφος, 2019: 210), η σύγχρονη επιτελεστική ποίηση φαίνεται να πασχίζει να «θυμηθεί» την τελετουργική ρίζα της, προκειμένου να επαναφέρει τον ατομικό λόγο εντός μιας συλλογικής λειτουργικότητας.

## 11. Κάτι πολύ παλιό ως κάτι πολύ νέο.

### 11.1. Γενεαλογία της επιτελεστικής ποίησης.

Ο ποιητικός λόγος, πολύ πριν την ανάδυση του δράματος, αλλά και του εγγράμματου κόσμου, είχε ζωντανό, παραστασιακό χαρακτήρα, υπήρξε ραψωδικός, απαγγελόμενος ή τραγουδιστός, δημόσιος και ποτέ ιδιωτικός. Φαινόμενα επιτελεστικής ποίησης εντοπίζονται στις θεμελιακές τελετουργικές πράξεις σε όλες τις κοινωνίες, σε όλα τα μήκη και τα πλάτη της γης, διαχρονικά, μέσα στους αιώνες. Η επιτέλεση, ως σύγχρονη ποιητική πρακτική, θα λέγαμε ότι επαναφέρει μια «πολύ παλιά τέχνη, αυτή του ζωντανού λόγου και της αφήγησης εντός της ομάδας» (Μήτρου, 26/9/2019, βλ. σ. 148). Συναντάμε πληθώρα παραδειγμάτων, από τους ποιητές-φιλοσόφους της Αρχαίας Ελλάδας, με εμβληματικό τον Εμπεδοκλή, τους Ορφικούς ποιητές και τους ραψωδούς του Ομήρου («Φαινόμενα επιτελεστικής ποίησης στην αρχαία ελληνική παράδοση», βλ. σσ: 158-160) μέχρι τους βυζαντινούς αγείροντες (περιφερόμενους τραγουδοποιούς της βυζαντινής περιόδου), από τους «ονειροταξιδευτές» Αβορίγινες της Αυστραλίας και τα μεσαιωνικά ευρωπαϊκά έπη (όπως το αγγλοσαξονικό *Beowulf*) μέχρι τα αραβικά και γερμανικά παραμύθια, από την αφρικανική παράδοση της ρυθμικής ποιητικής ομιλίας (rapping) μέχρι τις βουδιστικές διδασκαλίες στην Ινδία, από τις «αναγνώσεις του σεντ» κατά τη βικτωριανή εποχή (Garnham, 2017) μέχρι τους μύθους και τις ιστορίες της ινδιάνικης φυλής Haida, που ζει εδώ και χιλιάδες χρόνια σε ένα νησιωτικό σύμπλεγμα στα ανοιχτά της βορειοδυτικής ακτής του Καναδά.

Με το πέρασμα στην έγγραφη ποίηση, η δημόσια λειτουργία του ποιητικού λόγου σταδιακά υποβαθμίστηκε, για να επανέλθει, στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, ως αντίδραση απέναντι στην περιχαρακωμένη αστική λογική και ηθική που είχε, εν τω μεταξύ, εκβάλλει σε έναν παρανοϊκό παγκόσμιο πόλεμο (Χύλζενμπεκ, 1998: 7). Με την εμφάνιση των πρωτοποριακών καλλιτεχνικών κινημάτων στην Ευρώπη θα δοκιμαστεί η επανασύνδεση της ποίησης με την τελετουργική της καταγωγή, όπως αυτή ρίζωνε στην πραγματική ζωή, πριν η αστική αισθητική αποκόψει την τέχνη από τη «βιοτική πρακτική των ανθρώπων», καθιστώντας την «κοινωνικά αναποτελεσματική» (Burger, 2010: 68, 113). Καθώς φαίνεται, η νοητικοποίηση και η αυτονόμηση της τέχνης είχε συμπαρασύρει κάθε ανθρώπινη αξία και δυναμική αλλαγής από τη πραγματική ζωή στο ιδεατό επίπεδο (ο.π.: 110, 112).

Η σύγχρονη επιτελεστική ποίηση, λοιπόν, βρίσκει τις πηγές της στις ευρωπαϊκές Πρωτοπορίες (Φουτουρισμός, Νταντά, Σουρεαλισμός) και στις συνέχειές τους, στα καλλιτεχνικά κινήματα της δεκαετίας του '60 στην Αμερική (Conceptual Art, Bauhaus, CoBrA, Fluxus) (Carlson, 2014: 324).

Αξίζει να σταθούμε στον Marcel Duchamp, μια ιδιαίτερη καλλιτεχνική μορφή που, επινοώντας τα «ready-mades», εισήγαγε το καθημερινό αντικείμενο στον κόσμο της τέχνης. Κατήγγησε, έτσι, την απόσταση μεταξύ τέχνης και ζωής, ανοίγοντας τον δρόμο για την αναγωγή του ίδιου του ανθρώπινου σώματος σε έργο τέχνης (Mann, 9/5/2017). Η καλλιτεχνική του δράση είχε ως αποτέλεσμα την ανατροπή στην ιεραρχία της τέχνης –με το «χαμηλό» και καθημερινό να παίρνει τη θέση του «υψηλού» και απρόσιτου– και τη μετάβαση από την τέχνη του αντικειμένου (art-object) και το «καθαυτό έργο (work-in-itself)» στο γεγονός, δηλαδή, στο «έργο υπό διαμόρφωση (work-in-progress)» και την εννοιολογική τέχνη (art-as-concept), η οποία θα συνδεθεί θεμελιωδώς με την αισθητική της επιτέλεσης, όπως θα διαμορφωθεί από το 1970 και μετά (Carlson, 2014: 325-326, 389-390. Schechner, 2011: 51. Χαραλαμπίδης, 1993)<sup>36</sup>.

Οι καλλιτέχνες του Bauhaus (1918-1933) και ιδιαίτερα ο Oscar Schlemmer, θα εισάγουν στον χώρο της τέχνης τον όρο «επιτέλεση» (performance), δίνοντας ιδιαίτερη βαρύτητα στο σώμα, ενώ θα δουν, για πρώτη φορά, τον επιτελεστή (performer) ως «δημιουργό της πράξης (act) ή δράσης (action)» εντός μιας «καθολικής δράσης» (overall action process)<sup>37</sup>, καταργώντας τον διαχωρισμό μεταξύ των τεχνών και φέρνοντας την τέχνη πιο κοντά στη ζωή (Carlson, 2014: 207, 297-299). Ακολούθως, το κίνημα των CoBrA (1948-1951)<sup>38</sup> θα υποστηρίξει με χιούμορ την υπέρβαση των διχοτομήσεων (ύπαρξης-κόσμου, υποκειμένου-αντικειμένου, αφηρημένου-παραστατικού κ.λπ.), ενώ, τη δεκαετία του '60, οι καλλιτέχνες του Fluxus θα διακηρύξουν τη θεμελιώδη ενότητα της τέχνης με τη ζωή και την άρση των ορίων μεταξύ των τεχνών, κάτι που θα ανοίξει το δρόμο για τη σύμμιξη ετερόκλιτων καλλιτεχνικών πρακτικών (Wainwright, 15/4/2011).

Από τις αρχές, λοιπόν, του 20<sup>ου</sup> αιώνα και μετά, και μέσα στο πλαίσιο όλων αυτών, θα προκύψει, σταδιακά, μια ποίηση «χειροπιαστή» (συγκεκριμένη ποίηση/concrete poetry, οπτική ποίηση/visual poetry, ηχητική ποίηση/sound poetry), που η επόμενη γενιά θα αναπτύξει περαιτέρω μέσα από την «συνάρθρωση φωνών και σωμάτων» (δρώμενα/happenings, στοιχειακή ποίηση/poesie elementaire, ποίηση δράσης/action poetry

---

<sup>36</sup> Δεν είναι τυχαίο, ότι το 2004 το έργο του Marcel Duchamp «Fountain» αναδείχθηκε, από μια επιτροπή 500 ειδικών της τέχνης, ως το έργο με τη μεγαλύτερη επιρροή στην τέχνη του 20<sup>ου</sup> αιώνα (BBC News, 1/12/2004).

<sup>37</sup> Βασική προϋπόθεση για όλα αυτά υπήρξε η άρση του καρτεσιανού ορθολογισμού και της δυστικής αντίληψης του κόσμου, όπως εκφράστηκε καλλιτεχνικά, αρχικά, από το κίνημα του Ρομαντισμού με την ιδέα του Ολικού Έργου Τέχνης (Gesamtkunstwerk). Ίχνη της ιδέας αυτής φαίνεται να σώζονται στην «καθολική δράση» του Bauhaus, αλλά, ίσως, ακόμη και στην προσέγγιση της σύγχρονης επιτέλεσης ως «Ενιαίο Παραστατικό Σύνολο», στην οποία θα αναφερθούμε στη συνέχεια.

<sup>38</sup> Το κίνημα CoBrA ονομάστηκε έτσι από τα αρχικά των πόλεων από όπου προέρχονταν οι ιδρυτές του (Copenhagen, Brussels, Amsterdam).

κ.λπ.), για να οδηγήσει, όπως υποστηρίζει ο Julien Blaine, στην «ουσιαστική ποίηση» (poésie essentielle) των αρχών του 21<sup>ου</sup> αιώνα, δηλαδή, την επιτελεστική (performance) ποίηση (Blaine, 15/10/2018, βλ. σσ: 143).

Έχει, πάντως, ενδιαφέρον το γεγονός, ότι η τέχνη της επιτέλεσης (performance art) αναδύθηκε ως «αύταρκες και διακριτό καλλιτεχνικό είδος» μόλις το 1970, για να συνδεθεί με την ποίηση από τη δεκαετία του '80 και μετά, όταν συνέβη μια συνειδητή «επιστροφή» στη γλώσσα, εντός των πλαισίων της επιτέλεσης, ως ζωντανή ομιλιακή δράση (Apple, 1990, αναφέρεται στο Carlson, 2014: 364). Είναι τότε που η φωνή, μαζί με το σώμα, γίνεται το κατεξοχήν όχημα της σύγχρονης καλλιτεχνικής επιτέλεσης. Είναι τότε που ο ίδιος ο ποιητής γίνεται και επιτελεστής. Η ποίηση, ωστόσο, προϋπήρχε, όπως έχουμε πει, ως παραστασιακό γεγονός, αν και δεν αναφερόταν ως «επιτέλεση», καθώς η επιτέλεση (performance) ως πρακτική, μέχρι εκείνη τη στιγμή, εστίαζε περισσότερο σε εξωγλωσσικές και όχι τόσο σε «ρηματικές δραστηριότητες» (Carlson, 2014: 363-364, 369).

Εν τω μεταξύ, θα συνταχθούν διάφορες τυπολογίες που αποτυπώνουν, με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, την περιπέτεια της ποίησης τον τελευταίο αιώνα, όπως του Dick Higgins (Concrete Poetry, Visual Poetry, Objects Poems, Sound Poetry, Mail Art/Poetry, Happenings/Action Poetry, Science Art/Poetry, Intermedia Art/Poetry, Performance Art/Poetry), του Philippe Castellin, που θα συμπληρώσει τη λίστα με είδη που συνδέονται με την τεχνολογία των τελευταίων ετών (Video Art/Poetry, Informatique Art/Poetry και Web Art/Poetry) και του Δημοσθένη Αγραφιώτη, ο οποίος, όπως θα δούμε στη συνέχεια, αντιλαμβάνεται το σύνολο της σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας ως Τέχνη των Διαμέσων (Intermedia Art) (Αγραφιώτης, 2003).

Να επαναλάβουμε εδώ τη θέση του Julien Blaine, ότι όλες οι προηγούμενες πειραματικές και avant-garde μορφές ποίησης δεν υπήρξαν παρά αναβαθμοί προς την κατεύθυνση της επιτελεστικής ποίησης, η οποία συνεχίζει να εξελίσσεται. Στον αντίποδα, ο Jerome Rothenberg, πρόσκειται υπέρ της άποψης ότι τόσο η «πειραματική» όσο και η «avant-garde» τέχνη είναι όροι ιστορικά, απολύτως, προσδιορισμένοι. Ωστόσο, σύμφωνα με τον Δημοσθένη Αγραφιώτη, οι σύγχρονοι καλλιτέχνες, καθώς «έχουν το προνόμιο και την ελευθερία να μετακινούνται σε διαφορετικά μήκη και πλάτη (χωρικής και χρονικής) πολιτιστικής δημιουργίας», δεν είναι αναγκαίο πια να χρησιμοποιούν την κατηγοριοποίηση αυτή (ο.π.). Ο Julien Blaine θα επιμείνει ότι η νέα γενιά ποιητών «μένει στο σώμα, μιλά με το σώμα, γράφει με το σώμα, ενώ αντικαθιστά τους παλαιότερους τρόπους αποτύπωσης του ποιητικού λόγου πέρα από τη σελίδα», όπως ήταν κάποτε το μαγνητόφωνο ή το μικρόφωνο, «με τα νέα ηλεκτρονικά και ψηφιακά μέσα» (Blaine, 15/10/2018, βλ. σ. 143).

## 11.2. Πρώτοι διδάξαντες.

Ποιες ήταν εκείνες οι ποιητικές φωνές που, από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην πορεία προς την ανάδυση και αναγνώριση της σύγχρονης επιτελεστικής ποίησης ως ξεχωριστό ποιητικό είδος; Αναφέρουμε επιγραμματικά –και μόνο ενδεικτικά– μερικά ονόματα.

- Ο Tristan Tzara και οι Ντανταϊστές, μακριά από την αισθητική της αναπαράστασης, συνέδεσαν την τέχνη με τη ροϊκή φύση των πραγμάτων, την τυχαιότητα, το παιχνίδι και την πολλαπλότητα της ζωής, ταράζοντας το κοινό με τις πρωτόφαντες ποιητικές παραστάσεις τους (Χύλζενμπεκ, 1998: 11, 33, 34. Tristan Tzara. Καρρά), «χωρίς νοσταλγία» και «χωρίς προοπτική», όπως λέει ο Δημοσθένης Αγραφιώτης (Agrafiotis, 18/1/2017).
- Ο Filippo Tommaso Marinetti εισήγαγε φουτουριστικές ποιητικές πρακτικές, όπως η «ταυτοχρονικότητα», ο «θορυβισμός», ο «τακτιλισμός», η αισθητική του σοκ και η χρήση «ελεύθερων λέξεων» αποκλειστικά για τον ήχο τους και καθόλου για το νόημά τους (Shock Trooper, 11/5/2015).
- Ο Louis Zukofsky με το αίτημά του να δοθεί μια νέα έμφαση στην ποίηση ως ήχος και στο ποίημα ως αντικείμενο (object) («Louis Zukofsky (1904-1978)»).
- Η εκκεντρική ποιήτρια Dame Edith-Sitwell, γνωστή, τόσο για τον τρόπο που παρουσίαζε τον εαυτό της στους μποέμικους κύκλους του Παρισιού και του Λονδίνου ως ένας «βωμός εν κινήσει» («a high altar on the move»), όσο και για τις υβριδικές μουσικο-ποιητικές της παραστάσεις (Van Durme, 2008. Garnham, 2017. SmilingPessimist, 25/6/2009).
- Οι Ρώσοι καλλιτέχνες Vladimir Mayakovsky, David Davidovich Burluk και Aleksei Eliseevich Kruchenykh, οι οποίοι με το κυβοφουτουριστικό μανιφέστο τους «Χαστούκι στο γούστο του κοινού» (Μαγιακόφσκι, 1982: 50-51. «Κείμενα ποιητών της Ρώσικης Πρωτοπορίας»), που υπέγραψαν τον Δεκέμβριο του 1912 στη Μόσχα, αμφισβήτησαν θεμελιακά την αισθητική της κατεστημένης τέχνης και την αρχή του ορθού λόγου, δίνοντας σημασία στη δύναμη του ποιητικού λόγου να «πετυχαίνει οποιοδήποτε στόχο», να δρα «προπαγανδιστικά» και να «δείχνει την καθημερινή ζωή, όχι όπως είναι, αλλά όπως απαραίτητα θα γίνει ή πρέπει να γίνει» (Λιναρδάκη, 13/2/2015). Στις ποιητικές βραδιές που διοργάνωναν απήγγειλαν δημόσια τα ποιήματά τους «με ζωγραφισμένα τα πρόσωπά τους», ενώ το κοινό συμμετείχε ενεργά στο θέαμα με «φωνές, χειρονομίες, ποδοκροτήματα, χειροκροτήματα», ακόμη και με

«πέταγμα αντικειμένων», όπως, άλλωστε, γίνονταν και στις ντανταϊστικές και φουτουριστικές ποιητικές εκδηλώσεις (Ρηγοπούλου, 2008: 339, 340).

- Οι σουρεαλιστές ποιητές προώθησαν την αυτόματη γραφή, μια γραφή καθοδηγούμενη από λειτουργίες του σώματος, όπως ο συνειρμός, το όνειρο, η φαντασίωση, η αναπνοή<sup>39</sup>. Ο τρόπος τους φιλοδοξούσε να συνενώσει το φανταστικό (υπερπραγματικότητα) με την πραγματικότητα, το συνειδητό με το ασυνείδητο, το λογικό με το άλογο, το πνεύμα με την ύλη (Μπρετόν, 2005. Μπρετόν, 1983).
- Από τους κόλπους του σουρεαλισμού, ο Antoine Artaud οραματίζεται μια μορφή ποίησης «εν χώρω», όπως αυτή εκδιπλώνεται μέσα από τη σωματική χειρονομία σε συνδυασμό με τον εκφερόμενο λόγο. Προσβλέπει σε μια ποίηση δρώσα, ένσαρκη, όπου η αξία της λέξης υπερβαίνει το παγιωμένο της νόημα και περνά στον καθαρό της ήχο, ώστε να πάρει τη συμβολική αξία που έχουν «οι λέξεις μέσα στο όνειρο» και να ξαναβρεί τη μεταφυσική της λειτουργία (Αρτώ, 1992: 42, 43, 82, 89, 105, 125, 132, 140. Ντεριντά, 2003: 282). Υπολογίζει σε ένα ολοκληρωμένο θέαμα<sup>40</sup>, ένα παραστασιακό γεγονός που δεν αφήνει το κοινό «αλώβητο» (Αρτώ, 1992: 87, 89), αλλά το εμπλέκει ενεργά, οδηγώντας το στην έξαρση και στη μέθεξη<sup>41</sup>. Ο Artaud, παρόλο που ουδέποτε ταξίδεψε στη Νέα Υόρκη, ενέπνευσε και άσκησε βαθιά επιρροή στους μεταπολεμικούς αμερικανούς ποιητές της δεκαετίας '50 και '60, όπως ο Allen Ginsberg της Beat Generation και ο Michael McClure της Σχολής του Σαν Φραντσίσκο. Ο Allen Ginsberg, μάλιστα, στις 13 Απριλίου του 1961, θα γράψει: «Ο Artaud μόνος του στάθηκε με ένα κατηγορώ / απέναντι στην Αμερική / Πριν από μένα»<sup>42</sup>.
- Το κίνημα των Καταστασιακών στη Γαλλία του 1950 συνέδεσε την ποίηση με την επανάσταση και τη μεταστροφή της κοινωνικής και πολιτικής συνθήκης. Με ιδρυτή τον Guy Debord, οι καλλιτέχνες αυτοί συνταίριαξαν την προπαγάνδα με την καλλιτεχνική δημιουργία, διαδραματίζοντας καταλυτικό ρόλο στα γεγονότα του Μάη του '68, όχι μόνο μοιράζοντας προκηρύξεις και αφίσες, αλλά –παράλληλα με την ομάδα «Σοσιαλισμός ή Βαρβαρότητα», ιδιαίτερη μορφή της οποίας υπήρξε ο

<sup>39</sup> Ο Lacan ήταν εκείνος που θεώρησε την αυτόματη γραφή και τον συνειρμό –πέρα από θεμέλιο της ψυχαναλυτικής μεθόδου– ως «τεχνικές του σώματος» (Ρηγοπούλου, 2008: 299).

<sup>40</sup> Εδώ βρίσκουμε πάλι ίχνη της ρομαντικής ιδέας για το Ολικό Έργο Τέχνης (Gesamtkunstwerk).

<sup>41</sup> Από το όραμα του Artaud θα αντλήσει ο Jerzy Grotowski τις ιδέες του για το αντι-ρεαλιστικό «Φτωχό θέατρο», μπολιάζοντας το θέατρο με ιδέες και τεχνικές που αντλούν από την τέχνη της επιτέλεσης (μετα-θέατρο).

<sup>42</sup> «Artaud alone made an accusation / against America / Before me» (Ginsberg, 1977: 195. Pawlik, 2010). (Η μετάφραση είναι της γράφουσας).

Κορνήλιος Καστοριάδης, κυρίως, με τα κείμενά του— ως πρωτεργάτες και εμπνευστές της εξέγερσης, γεμίζοντας τους τοίχους του Παρισιού με τα συνθήματά τους (Debord, 2015. Φράγκος, 21/6/2016. «Καταστασιακοί και τέχνη»)

- Ο T.S.Eliot στόχευσε στην αναζωογόνηση του ποιητικού δράματος με όρους σύγχρονης εποχής και πειραματίστηκε με μια γλώσσα ποιητική, που δεν απείχε από τη σύγχρονη ομιλούμενη γλώσσα («T.S. Eliot, 1888-1965»).
- Ο «ραψωδικός» Allen Ginsberg υπήρξε ποιητής της διαμαρτυρίας, γράφοντας «την ιστορία του σώματός του» (Ginsberg, 2017) και δίνοντας πλήθος ζωντανών ποιητικών παραστάσεων. Απέδιδε τα ποιήματά του, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στον επιτονισμό. Συνέδεσε την ποίηση με την τζαζ, ασκώντας κοινωνική και πολιτική κριτική και προκαλώντας τον συντηρητισμό της αμερικανικής κοινωνίας (Ρηγοπούλου, 2008: 295. Ginsberg, 2002. Κωνσταντίνου, 5/4/2018. Dunn, 2007). Το ποίημά του «Ουρλιαχτό», από τα σπουδαιότερα της παγκόσμιας λογοτεχνίας, αποτέλεσε το «ποιητικό μανιφέστο» της Beat Generation. Ενέπνευσε καλλιτέχνες, όπως ο Bob Dylan και οι rappers, ενώ έγινε ο κύριος εκφραστής του παγκόσμιου κινήματος των νέων του '60.
- Ο Cid Corman («Cid Corman, 1924-2004») και οι Black Mountain Poets («Black Mountain Poets, American Literature», 20/7/1998), με τους πειραματισμούς τους, μανιφέστο των οποίων αποτέλεσε το «Projective Verse» του Charles Olson (1950).
- Ο Robert Frost προέτρεπε τους μαθητές του να «χρησιμοποιούν την ανθρώπινη φωνή στην τέχνη τους», ενώ είχε την πρωτοφανή τιμή να του ζητηθεί να απαγγείλει το ποίημά του «The Gift Outwrite» στην τελετή ανάληψης προεδρίας του John Kennedy το 1961 («Robert Frost, 1874-1963»).
- Ο Dylan Thomas με τις μεθυστικές ποιητικές του επιτελέσεις, ο οποίος εστίαζε εμμονικά στη ρυθμική και ηχητική όψη του ποιητικού λόγου, καθώς και στον τρόπο που η εκφορά επιδρούσε στο νοηματικό περιεχόμενο («Dylan's work». Blogaboutpoetry, 7/7/2011. DavidHertzberg, 23/3/2013).
- Ο Pierre Garnier, το 1962, εμπνεόμενος από τα καλλιγραφήματα του Guillaume Apollinaire, θα επιχειρήσει με το μανιφέστο του «Manifesto For A New Poetry Visual And Sonic» (Garnier Pierre, 1981) να θεμελιώσει την οπτική και ηχητική ποίηση, ενώ θα δώσει ιδιαίτερη έμφαση στη χωρική ποίηση (Poésie Spécial). Αντιμετωπίζει τη λέξη είτε ως «αφηρημένη ζωγραφιά», είτε ως «φωνητικό μέγεθος», θεωρώντας ότι το μέσον (χαρτί, μαγνητόφωνο, δίσκος, ραδιόφωνο κ.λπ.), πάνω στο οποίο θα



αποτυπωθεί ο ποιητικός λόγος, καθορίζει τη μορφή του ποιήματος και άρα το περιεχόμενό του. Αναγνωρίζει, δηλαδή, μια «τοπογραφία» της λέξης τέτοια που διαρρηγνύει την παραδοσιακή προτασιακή δομή, δημιουργώντας έναν ποιητικό μετατονισμό από το νόημα των λέξεων στο νόημα του έργου ως σύνολο, εμπλέκοντας ζωηρά τον αναγνώστη/ακροατή στη διαμόρφωσή του (Solt, 1968).

- Ο Frank O'Hara θα εμπνευστεί από τον «θορυβώδη» (roaring) σουρεαλισμό του Mayakovsky, καθώς και από τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό, ενσωματώνοντας στην ποίησή του την τυχειότητα και δημιουργώντας ποιήματα δράσης (action poems), αντίστοιχα της χειρονομιακής ζωγραφικής (action painting) του Paul Jackson Pollock («Frank O'Hara, 1926-1966». Modo de Usar, 11/4/2008).
- Ο Bernard Heidsieck υπήρξε, το 1955, από τους ιδρυτές της ηχητικής ποίησης (sound poetry) και το 1962 της ποίησης δράσης (action poetry), μιας ποίησης ζωντανής, άγριας, απρόβλεπτης, συγκινησιακής. Η οπτική ποίηση δεν ήταν, για τον Heidsieck, παρά ένα σημείο εκκίνησης για την περαιτέρω ηχητική και επιτελεστική πραγμάτωσή του «έξω από τη σελίδα» («faire sortir le poème de la page») (Heidsieck, 2001b: 167 αναφέρεται στο Kumaki Atsushi, 2018). Διοργάνωσε, μάλιστα, το πρώτο Διεθνές Φεστιβάλ ηχητικής ποίησης το 1976. Ο ίδιος δεν είχε δημοσιεύσει ποτέ, από το 1950 και μετά, «χαρτώα-έντυπα βιβλία» (Παπαδημητρίου, 28/11/2017. «Bernard Heidsieck»). Το 2017 θεσπίζεται στο όνομά του το πρώτο Κρατικό Βραβείο Λογοτεχνίας της Γαλλίας («Prix littéraire Bernard Heidsieck – Centre Pompidou», 6/9/2017) για την αναγνώριση των καλύτερων δημιουργών και έργων στον διευρυμένο λογοτεχνικό τομέα. Σκοπός του βραβείου είναι να προωθήσει τους πολλούς και διαφορετικούς τρόπους δημιουργίας και διάδοσης της λογοτεχνίας πέρα από το βιβλίο (ηχητική ποίηση, επιτελέσεις, διαλέξεις, αναγνώσεις, film ποίηση, ραδιοφωνική ποίηση, ψηφιακή ποίηση κ.λπ.) (Paroles, Remise Du Prix Litteraire Bernard Heidsieck, 2019). Celestialrailroad, 5/4/2012. Atelierazvideo, 3/5/2011. Artpoll1994, 4/4/2011).
- Οι ποιητές της Λίβερπουλ (The Liverpool Poets), όπως ο Roger McGough, ο Adrien Henri και ο Brian Patten, έφεραν την ποίηση κοντά στο νεανικό κοινό μέσα από ζωντανές δράσεις, παραστάσεις και εκπομπές στο ραδιόφωνο και την τηλεόραση, δημιουργώντας ένα σπουδαίο κίνημα ποπ ποίησης (Mackean, 2005).

- Η Laurie Anderson («Laurie Anderson») συνέδεσε την ομιλούμενη ποίηση (speak poetry) με την τέχνη της επιτέλεσης (performance art), συμπεριλαμβάνοντας μουσική και προβολή video στις ποιητικές της παραστάσεις.
- Η Hedwig Gorski, μια neo-beat ποιήτρια, ενδιαφέρθηκε για τις διακυμάνσεις και τα εφέ της φωνής, καθώς και τη σχέση της λέξης με τη μουσική. Το όνομά της συνδέθηκε με την ονοματοθεσία της «performance poetry» στην προσπάθειά της να διαφοροποιήσει την ποιητική της επιτέλεση από την τέχνη της performance, που μέχρι τότε, ακόμη, φαινόταν να αφορά περισσότερο το σώμα παρά το κείμενο (Garnham, 2017. PerfectoMedia, 7/9/2010).
- Τη δεκαετία '80, με κέντρο το Σαν Φραντσίσκο και τη Νέα Υόρκη, η επιτελεστική ποίηση είχε, μόλις, αρχίσει να γίνεται αποδεκτή. Επιτελεστές-ποιητές, όπως ο Raul R. Salinas, ο Konstantyn K. Kuzminsky, η Joy Cole, η Hedwig Gorski, ο Roxy Gordon, ο Ricardo Sanchez και η Harryette Mullen, είχαν, μάλιστα, προταθεί για το Εθνικό Βραβείο Βιβλίου (National Book Award). Οι ίδιοι είχαν ηχογραφήσει εκπομπές για το ραδιόφωνο μέσω του προγράμματος «Austin Poets Audio Anthology Project» (The Audiopedia, 27/1/2017. Sfetcu, 2014).
- Ο John Giorno, Αμερικανός ποιητής-performer, ακτιβιστής και performance artist, κατάφερε να μεταφέρει την ποίηση από τη «σελίδα» μπροστά στο ζωντανό κοινό, ενσωματώνοντάς την δραστικά στον ιστό της καθημερινής ζωής και αναδεικνύοντας την πολιτική της δύναμη (Poesie is not dead, 12/9/2017. Carmelo7mbrino, 26/1/2015. C borg, 13/12/2010.). Ήταν από τους πρώτους που τιμήθηκαν με το λογοτεχνικό βραβείο «Bernard Heidsieck», το 2017 («Prix Littéraire Bernard Heidsieck – Centre Pompidou 6/9/2017»).
- Ο Γάλλος Julien Blaine (15/10/2018 βλ. σσ: 137-147), ποιητής-επιτελεστής, διοργανωτής Φεστιβάλ ποίησης, ερευνητής και παραγωγός. Ο John Giorno τον έχει αποκαλέσει ως «έναν από τους θεούς της ποίησης»<sup>43</sup>. Ιδρυτής του διεθνούς φήμης, ιστορικού περιοδικού *Doc(k)s* (1976-2007), στο πλαίσιο του οποίου διερευνήθηκε και μελετήθηκε η παράλληλη εξέλιξη των ποιητικών μεθόδων σε διαφορετικούς, από την Ευρώπη, πολιτισμούς (π.χ. Κίνα), δημιουργώντας μια επικοινωνιακή γέφυρα, ώστε οι πρωτοποριακές ποιητικές πρακτικές να διαχυθούν σε παγκόσμιο επίπεδο. Ο στόχος ήταν να υπάρξει ένα δια-πολιτισμικό δίκτυο, ένα σημείο «συνάντησης», που να επιτρέψει να έρθουν στο φως ποιητικές ιδιοτυπίες, διευρύνοντας το όραμα για τη

<sup>43</sup> «Julien Blaine is one of the gods of poetry, who helped create the Golden Age of Poetry, as a poet and performer, organizer, promoter and producer, inventor and creator» (Giorno, 2007).

σύγχρονη ποιητική πράξη («Doc(k)s [Revue] / fond. Julien Blaine». «Doc(k)s, 26/12/1999. Blaine, 15/10/2018, βλ. σ. 140).

- Ο Ισπανός Bartolomé Ferrando, ποιητής-επιτελεστής που, από τη θέση του καθηγητή Επιτέλεσης (Performance) και Διάμεσων (Intermedia) στο Universitat Politècnica de València, διερευνά μέχρι σήμερα, μαζί με τους φοιτητές του, νέους ποιητικούς «ελιγμούς», συνδυάζοντας την ποίηση με τη μουσική, τα εικαστικά (plastic arts) και τη ζωντανή δράση (action) («Bartolomé Ferrando»/a. «Bartolomé Ferrando/b.), ενώ τα μαθήματά του έχουν την ευκαιρία να παρακολουθήσουν και Έλληνες σπουδαστές, στο πλαίσιο του προγράμματος Socrates της Ευρωπαϊκής Ένωσης, (Αγραφιώτης, 2010: 16-17. Bartolomé Ferrando, 8/7/2016. Performancelogia Performance Art Archive, 4/6/2012).

Οπωσδήποτε η παράθεση ονομάτων δεν τελειώνει εδώ, καθώς υπήρξαν και πολλοί άλλοι, ενώ ολοένα αναδύονται άξιοι ποιητές, που δοκιμάζουν και δοκιμάζονται στο πεδίο της επιτελεστικής ποιητικής πρακτικής και της ζωντανής παράστασης.

### **11.3. Η ελληνική περίπτωση**

Ο Δημοσθένης Αγραφιώτης (2010: 14) θέτει τον προβληματισμό αν η επιτέλεση «επανεισάγεται στην Ελληνική Κοινωνία μετά το 1960» ή όχι, αναφερόμενος στο ζήτημα της «πολιτισμικής (civilizational) συνέχειας» ή «πολιτιστικής (cultural) ασυνέχειας», ως καθοριστικό παράγοντα για τη διαμόρφωση της ελληνικής ιδιοτυπίας της επιτέλεσης. Στην πρώτη περίπτωση, κάνει λόγο για το «ιστορικό βάθος του “τελείν”», αναγνωρίζοντας «απηχήσεις από τις σαμανιστικές και ορφικές πρακτικές και παραδόσεις». Αναφέρεται στο παράδειγμα του Εμπεδοκλή ως καταγωγικό επιτελεστή-ποιητή, τον οποίο ο Friedrich Hölderlin αναγνώριζε ως «αρχέγονο, πρωταρχικό και απαρχικό Έλληνα-Ευρωπαϊό ποιητή». Με βάση τα παραπάνω, η επιτέλεση στην Ελλάδα του σήμερα θα μπορούσε να θεωρηθεί ως «επανεισαγωγή ενός χαμένου προτύπου» (ο.π.: 15). Στη δεύτερη περίπτωση, η επιτέλεση αναδύεται ως «σύμπτωμα» των σύγχρονων κοινωνιών, που πασχίζουν να ανακαλέσουν τη συμβολική διάσταση, η οποία δείχνει να έχει χαθεί κάτω από το βάρος ενός εξορθολογισμένου κόσμου που επιδιώκει την «αποτελεσματικότητα», τους «νεωτερισμούς» (novelties) και τις «καινοτομίες» (innovations) περισσότερο από την αποκάλυψη της αλήθειας της ύπαρξης και της συνύπαρξης (ο.π.: 15. Horkheimer, 1988. Αγραφιώτης, 28/1/2019, βλ. σ. 135).

Είτε «εισαγωγή», πάντως, είτε «επανεισαγωγή» επιτελεστικών μοντέλων ποιητικής παραγωγής και δημιουργίας, δεν αποφεύγονται «παρεξηγήσεις, παρανοήσεις και στρεβλώσεις», καθώς, όπως αναφέρει ο Δημοσθένης Αγραφιώτης, δεν φαίνεται να υπάρχει η απαραίτητη εμβάθυνση στους επιτελεστικούς ποιητικούς τρόπους, ούτε η κατάλληλη και συστηματική υποστήριξη από θεσμικούς φορείς. Αντίθετα, όλα γίνονται είτε μεμονωμένα, από προσωπικές πρωτοβουλίες και δράσεις επιτελεστών-ποιητών, είτε «με επιφανειακό, τυχαίο και απρόβλεπτο τρόπο» (Αγραφιώτης, 2003).

Ειδικά για την ελληνική περίπτωση, θα μπορούσαμε να πούμε ότι, ανέκαθεν, η διασύνδεση με τα διεθνή ρεύματα γινόταν κατά τρόπο επιλεκτικό και επιφυλακτικό. Ανατρέχοντας στα ελληνικά λογοτεχνικά έντυπα των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα (Ιερωνυμάκη, 2016: 28-49) διαπιστώνουμε ότι η τότε ελίτ της νεοελληνικής διανόησης στάθηκε ιδιαίτερα επικριτική απέναντι στις ευρωπαϊκές καλλιτεχνικές Πρωτοπορίες, καταδικάζοντας, μεταξύ άλλων, τον Ντανταϊσμό και τον Φουτουρισμό ως «αστείας σχολάς» (ο.π.: 33), αποκόπτοντας τον Σουρεαλισμό από την κοινωνική του διάσταση και εστιάζοντας αποκλειστικά στην ψυχαναλυτική (Viti, 1976: 77-79), γράφοντας, τέλος, πλήθος από λίβελους και ειρωνικούς χαρακτηρισμούς (Μαθιόπουλος, 1992), χωρίς καμία αναφορά στο γεγονός ότι τα κινήματα αυτά προήλθαν από μια αντίδραση απέναντι στις αξίες της αστικής τάξης, που είχαν οδηγήσει σε έναν ανεπιθύμητο και σκληρό πόλεμο (Ιερωνυμάκη, 2016: 48). Παραδόξως, η ελληνική πρωτοπορία θα συνδεθεί αρχικά (δεκαετία '30) με το αστικό στοιχείο και μόνο μετά το '60 με το κοινωνικό γίνεσθαι, δίνοντας έμφαση στο πολιτικό, για να μεταβεί αργότερα (δεκαετία '70) στο πολιτιστικό, φέρνοντας στο προσκήνιο το ζήτημα της επανασύνδεσης αλλοτινών διαιρέσεων μεταξύ του αστικού και του λαϊκού, του τοπικού και του διεθνούς, του πολιτικού και του αισθητικού (Αρσενίου, 2000: 20). Σε αυτό το πλαίσιο θα αναδυθεί το ενδιαφέρον για την τέχνη της επιτέλεσης και της επιτελεστικής ποίησης.

Εδώ εντοπίζουμε μια παραλληλία με τις απόψεις του Κώστα Κουτσορέλη, ο οποίος, αναφερόμενος στην σύγχρονη γραπτή ποίηση, θα πει ότι η «ποιητική ιδεολογία» που τη διέπει δεν αποτελεί παρά «συρραφή αλληλοαναιρούμενων δανείων από ποικίλες εποχές της λογοτεχνικής ιστορίας», μη συγκροτώντας κανέναν ποιητικό άξονα και μη εκδηλώνοντας κανέναν τύπου «πρωτοτυπία» (Κουτσορέλης, 2019: 73). Η περιπέτεια της γραπτής ποίησης στην Ελλάδα θα περάσει από τη «Νέα Αντικειμενικότητα» του Μεσοπολέμου, στην «υπερπολιτικοποίησή» της, τα χρόνια του '68, για να καταλήξει, από το 1970 και μετά, ως αντιστάθμισμα στην εξωστρέφεια των προηγούμενων χρόνων, στη «Νέα Υποκειμενικότητα» (Neue Subjektivitat), όπως θα ονομάσει ο Marsel Reich-Ranicki τον «ακραίο υποκειμενισμό» της Μεταπολίτευσης (ο.π.: 84 85), που φαίνεται να απέκοψε οριστικά τον ποιητικό λόγο από

τον δημόσιο βίο. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η πορεία του γραπτού ποιητικού λόγου, κατά κάποιο τρόπο, συνέβαλε στο σημερινό αίτημα της απελευθέρωσης της ποίησης από τη σελίδα και της επανασύνδεσής της με τη ζωντανή κοινωνική της λειτουργία.

Με βάση όλων των παραπάνω, λίγα ονόματα Ελλήνων πρωτοπόρων καλλιτεχνών, που υποστήριξαν τη ζωντανή επιτελεστική δράση, θα μπορούσαν να αναφερθούν.

Ο Γιάννης Χρήστου, ένας θαυμαστός συνθέτης και φιλόσοφος, ο οποίος στις παραστάσεις του ενέπλεκε με πρωτοποριακό τρόπο μουσικά και ηχητικά τοπία, λόγο και κίνηση, δοκιμάζοντας, με μια αισθητική και λειτουργική ιδιοτυπία, ποικίλα τεχνικά και εκφραστικά μέσα, συχνά υπερβαίνοντας τη μουσική τέχνη (μετα-μουσική), ξαφνιάζοντας και προσκαλώντας το κοινό του να συμμετάσχει ενεργά.

Ο Θάνος Μούρρας Βελλούδιος, γλωσσοπλάστης ντανταϊστής, ο οποίος επινόησε την φαντασιομετρία, ένα είδος τέχνης που «θα μπορούσε να νοηθεί ως συνεχής μεταμόρφωση υλικών, εικόνων, γνώσεων, χώρων, λέξεων και μυθμημάτων (mythemes)» σε μια επιτελεστική σύμπλεξη κειμένου, εικόνας, αντικειμένου και τυχαιότητας (Αγραφιώτης, 2015a: 9).

Ο Νικόλας Κάλας, που οραματιζόταν τη σύζευξη ποίησης και ζωής στη βάση της αυτοσυνείδησης, της σύνδεσης του υποκειμένου με τον αντικειμενικό κόσμο, της «πολλότητας» και της συμπληρωματικότητας των πραγμάτων (Δεληγιώργη, 2018: 181, 182). Στα δοκίμιά του θα μιλήσει για τη σταδιακή ανάδυση μιας «μη ευκλείδειας ποίησης», σε αναλογία με τη «μη ευκλείδεια θεωρία», η οποία «δεν εστιάζει σε υπαρκτικές υποστάσεις, αλλά σε κυμάτια ύπαρξης, όπως στη θεωρία των κβάντα». Σύμφωνα με τον Κάλα, ποιητές, όπως ο Arthur Rimbaud, ο Charles Pierre Baudelaire, ο Lautréamont, ο Guillaume Apollinaire και ο Stéphane Mallarmé, θα θέσουν στο επίκεντρο της ποίησής τους τη σχέση της εαυτότητας με τον κόσμο. Από αυτό το σημείο δεν θα αργήσει να αναδυθεί η «Τέχνη-Δράση» (Action Painting, Action Poetry) και η «Τέχνη-Γεγονός» (Performance Art, Performance Poetry) (ο.π.: 55, 89, 96, 98).

Ο Νικόλας Κάλας πήρε θέση, κατά τη δεκαετία του '30, σχετικά με την ανανέωση του λογοτεχνικού κανόνα, υπέρ μιας ποίησης «κίνησης» –που αντιστέκεται στη στατικότητα και τον ναρκισσισμό της λυρικής ποίησης (Vitti, 1976: 76)– και ενός «εντατικού» διαλόγου μεταξύ «λόγιας και δημόδους παράδοσης», με σκοπό «την άρση των διαχωρισμών του συναισθήματος από τη σκέψη, της λαϊκής από τη λόγια κουλτούρα, της δημοτικής από την καθαρεύουσα, της ελληνοκεντρικής από την ευρωκεντρική στάση» (Δεληγιώργη, 2018: 28, 29). Αντ' αυτού, οι Έλληνες ποιητές της εποχής εκείνης προσπάθησαν να συνδέσουν την Ελλάδα με τον μύθο της και την ελληνικότητά της. Τριάντα χρόνια μετά, η υπόθεση «είχε οριστικά κριθεί υπέρ της συντηρητικής γραμμής της κουλτούρας με μοχλό την αστική

συνείδηση και τις κανονιστικές διευθετήσεις της» (ο.π.), ενώ ο Νικόλας Κάλας ζούσε πια αυτοεξόριστος στην Αμερική.

Είναι αλήθεια, πάντως, ότι η πλειονότητα των μεγάλων Ελλήνων ποιητών δοκίμασαν να επικοινωνήσουν τον ποιητικό τους λόγο με το ευρύ κοινό, είτε απαγγέλλοντας και παρουσιάζοντας οι ίδιοι τα ποιήματά τους, είτε προσφέροντάς τα προς μελοποίηση. Λαμπρό παράδειγμα υπήρξε ο Άγγελος Σικελιανός, που κατάφερε να ξεσηκώνει το κοινό αίσθημα, όπως συνέβη στην περίπτωση της εξοδίου του Κωστή Παλαμά, όπου στο άκουσμα του στίχου «Σε αυτό το φέρετρο ακουμπάει η Ελλάδα» (από το ποίημά του «Ηχήστε σάλπιγγες») το πλήθος «ξέσπασε» σε συνθήματα κατά των Γερμανών (Γιώτη, 2014).

Άλλοι ποιητές, όπως ο Νίκος Εγγονόπουλος, ο Μιχάλης Μήτρας και ο Οδυσσέας Ελύτης, χρησιμοποίησαν στοιχεία επιτελεστικότητας, δημιουργώντας οπτικά ποιήματα, ενώ άλλοι όπως ο Γιώργος Σεφέρης, ο Γιάννης Ρίτσος, ο Νίκος Καρούζος, κατάφεραν να αγγίξουν το κοινό αίσθημα με την αμεσότητα του λόγου τους και τις προσωπικές τους απαγγελίες («Οπτική ποίηση: Ελλάδα», 2015). Παρόλ' αυτά η επιτελεστική ποίηση είναι, όπως είπαμε, κάτι παραπάνω από ενσωμάτωση επιτελεστικών στοιχείων στην ποιητική γραφή ή από απλή απαγγελία, από την οποία απολείπει το σώμα και η δράση<sup>44</sup>.

Πιο κοντά στην έννοια της επιτέλεσης θα τοποθετούσαμε τον «μεγάλο Κροκάνθρωπο», Νικόλα Άσιμο. Ανυπόταχος, ανένταχος, ένας «καλλιτέχνης του δρόμου», ένας ονειροπόλος, ο Άσιμος συνδύαζε τον λόγο του με τη μουσική και την τέχνη της ζωντανής δράσης, στήνοντας «αυτοσχέδιες παραστάσεις» και κάνοντας «πολιτικές παρεμβάσεις» ενάντια στο κατεστημένο, οι οποίες σόκαραν το αθηναϊκό κοινό. Ωστόσο, θεωρείται περισσότερο επιτελεστής-τραγουδοποιός παρά επιτελεστής-ποιητής («Εγώ Δεν Είμαι Ποιητής», 17/3/2019).

Ο Χρήστος Ζυγομαλάς, φίλος και συνεργάτης, τη δεκαετία του '70, του Νικόλα Άσιμου, συμμετείχε στην «Exarheia Square Band» και τους «Κροκανθρώπους», ποιητής, τραγουδοποιός και εικαστικός ο ίδιος, υπήρξε, πρωτοπόρος της καλλιτεχνικής performance, συνδυάζοντας τις τέχνες που κατείχε με ανατρεπτικό τρόπο και προσφέροντας άξια ποιητικά γεγονότα (zygomalas, 16/6/2016. Anadeixeto Tvshow, 25/7/2016).

Σήμερα, και ενώ ποικίλα επιτελεστικά ποιητικά είδη αναδύονται στην Αμερική και τον κόσμο, στην Ελλάδα ξεχωρίζουν μεμονωμένες προσπάθειες Ελλήνων δημιουργών, που διερευνούν το φαινόμενο της επιτέλεσης, χωρίς να αγνοούν την ελληνική ιδιοτυπία και την

---

<sup>44</sup> Σε καμία περίπτωση δεν πρέπει να θεωρηθεί ότι τίθεται ζήτημα υποτίμησης της γραπτής ποίησης. Μιλάμε πάντα για μια διαφορετική προσέγγιση του ποιητικού λόγου, με άλλη λειτουργικότητα και απαιτήσεις.

ποιητική προφορική και γραπτή παράδοση, επιδιώκοντας, παράλληλα, να ευθυγραμμίσουν την ελληνική ποιητική παραγωγή με τους ποιητικούς τρόπους που αναδύονται σε άλλα μέρη του πλανήτη.

Ο επιτελεστής-ποιητής Δημοσθένης Αγραφιώτης (28/1/2019, βλ. σσ: 128-136) προσβλέπει στη σύνδεση της ποιητικής μας κληρονομιάς με τη σύγχρονη επιτελεστική ποιητική και το άνοιγμά της στον διεθνοποιημένο κόσμο<sup>45</sup>.

Ο Γιάννης Μήτρου (26/9/2019, βλ. σσ: 148-151), διδάσκων στο τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών του ΑΠΘ με επιστημονικό αντικείμενο τη «Φαινομενολογία και Ψυχανάλυση της ζωντανής τέχνης», ερευνητής της Performance Art και ιδρυτής του Διεθνούς Ερευνητικού Εργαστηρίου Παραστατικών Τεχνών «Alma Kalma», διερευνά τη σχέση της τραγωδίας και του αρχαίου δράματος με την τέχνη της επιτέλεσης (performance art), καθώς και την πρακτική του μετατοπισμού του ποιητικού λόγου σε σωματικό ποιητικό λόγο.

Ο ποιητής, Slammer και Spoken Word Artist, Μάκης Μούλος (27/3/2019, βλ. σσ: 152-157), ο οποίος τα τελευταία χρόνια ζει και δραστηριοποιείται στη Βαρκελώνη, όπου διοργανώνει το μηνιαίο τουρνουά ποίησης «PoENtry Slam» στην αγγλική γλώσσα και συνδιοργανώνει το ετήσιο Φεστιβάλ προφορικής ποίησης με μουσική ή ηχητική συνοδεία «Duende Sessions», ενώ παράλληλα, εκδίδει το περιοδικό *PoENtry Slam*. Έχει φέρει δυναμικά τη μόδα του Slam Poetry στη χώρα μας – μια σύγχρονη μορφή αγωνιστικής προφορικής ποίησης – κερδίζοντας όλο και μεγαλύτερο κοινό.

Άλλοι ποιητές, όπως ο Βασίλης Αμανατίδης με τις «επιτελεστικές αναγνώσεις» του («Εσύ: τα στοιχεία», 7/10/2018. Vassilis Amanatidis, 2018)<sup>46</sup>, ο Σαμψών Ρακάς με τις «ποιητικές παραστάσεις» του (Samson Rakas, 23/5/2016. Video.libertas, 25/3/2019), η Φοίβη Γιαννίση με τις «επιτελέσεις εκφώνησης» (fmk poetry, 19/1/2015), η Ιωάννα Σκαντζέλη με τις ποιητικο-εικαστικές της εγκαταστάσεις (installation) (Σκαντζέλη, 6/7/2016. Σκαντζέλη, 2016, βλ. σ. 167), πειραματίζονται με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, ο καθένας με τα εργαλεία, τις δεξιότητες, την ιδιοτυπία και τη φαντασία που διαθέτει, με την πρακτική της επιτέλεσης, διαμορφώνοντας ένα νέο τοπίο στον χώρο της σύγχρονης ποίησης.

---

<sup>45</sup> Θα αναφερθούμε ειδικά στην περίπτωση του Δημοσθένη Αγραφιώτη παρακάτω.

<sup>46</sup> Το *Εσύ: τα στοιχεία* και το *μ-other poem: μόνο λόγος* είναι δύο ποιητικά έργα του Βασίλη Αμανατίδη, που ο ίδιος τα έχει παρουσιάσει, πολλές φορές, ως επιτελέσεις, ενώ έχουν εκδοθεί και ως βιβλία. Το πρώτο, μάλιστα, έχει τιμηθεί με το Βραβείο Ποίησης Ακαδημίας Αθηνών 2017 – Ίδρυμα Ουράνη.

#### 11.4. Δημοσθένης Αγραφιώτης, ένας επιτελεστής-ποιητής.

Ως κατεξοχήν παράδειγμα επιτελεστή-ποιητή, ωστόσο, θα θεωρήσουμε τον Δημοσθένη Αγραφιώτη, ο οποίος τελεί σε ενεργή σύνδεση με τα τεκταινόμενα στην Ευρώπη, την Αμερική και την Ασία. Στην Ελλάδα οι πιο συντηρητικοί ποιητές τον υποδέχονται ως «υπερβολικά διεθνιστή» (Apps, 25/8/2011). Ο ίδιος συμμετέχει, συχνά ως επίσημος προσκεκλημένος, σε Φεστιβάλ ποίησης ανά τον κόσμο, με ζωντανές ποιητικές δράσεις και θεωρητικές εισηγήσεις πάνω στην επιτελεστική ποίηση, ενώ το έργο του μεταφράζεται από τη Γαλλία και την Αγγλία έως την Ιαπωνία. Είναι από τους πρώτους Έλληνες ποιητές που συνειδητά αξιοποίησε τους τρόπους της επιτελεστικής ποιητικής, ασχολούμενος με την εικονοσηματική/οπτική ποίηση, ενώ παράλληλα ανοίχτηκε στην ποίηση-δράση (action poetry) και την επιτελεστική ποίηση (performance poetry). Ο Γάλλος φιλόσοφος Mikel Dufrenne (1987) στο έργο του *L'oeil et l'oreille* (Το μάτι και το αυτί) αναφέρεται εμφατικά στην επιτελεστικότητα της ποιητικής του Αγραφιώτη και στον τρόπο που διαχειρίζεται τον χώρο εν-πραγμάτωσης του ποιητικού του λόγου, είτε πρόκειται για τη σελίδα, είτε πέρα από τη σελίδα.

Στο πλαίσιο της επιτέλεσης ο Δημοσθένης Αγραφιώτης διερευνά διαφορετικά εκφραστικά πεδία, αναζητώντας τρόπους σύζευξης και συνομιλίας μεταξύ τους (intermedia) και αξιοποιώντας παλιές και νέες τεχνολογίες (media/multimedia). Συμπλέκει, δηλαδή, την ποίηση με άλλα καλλιτεχνικά είδη, όπως η φωτογραφία, η ζωγραφική, το βίντεο, οι εγκαταστάσεις (installations), η μουσική, η ζωντανή δράση, η τεχνο-επιστήμη (techno-science) κ.λπ., δίνοντας σημασία στον τόπο του ποιήματος και στο κοινό στο οποίο απευθύνεται (Αγραφιώτης, 2012: 21, 176-177). Διαπλέκει χειρονομίες και υλικά, εργαζόμενος στα «όρια των καλλιτεχνικών εκφράσεων, με τα όρια και παρά τα όρια» (ο.π.: 314). Στις ποιητικές του δράσεις εστιάζει στην εκφορά του λόγου, τη φωνητική, ηχητική και ακροαματική όψη του ποιήματος, αποδομώντας το νοηματικό βάρος των λέξεων και οδηγώντας σε νέες σημασιολογικές συνδέσεις (Αρσενίου, 2018: 19, 29). Έχοντας ως αναφορά τη θέση του Jean-François Lyotard για τη «διαφορικότητα» (le différend)<sup>47</sup>, στο

<sup>47</sup> Κατά την άποψη του Δημοσθένη Αγραφιώτη, η έννοια «le différend» του Lyotard, που κυριολεκτικά θα μεταφράζαμε ως «διαφορά», αφορά «σε ασύμβατα γλωσσικά παίγνια και γλωσσικά στοιχήματα, μια διένεξη, μια εκρηκτική διαφορά χωρίς τρίτο “διαιτητή”, μια ανοιχτή σύγκρουση θεωρήσεων χωρίς τη “διαλεκτική” σύνθεσή τους και χωρίς το “ολοκληρωτικό” ξεπέρασμά τους». Ο όρος αντλεί από την επιστήμη των μαθηματικών όπου «υπάρχει ο Διαφορικός Λογισμός (Calcul Différentiel) σε σχέση με τον Λογισμό των Ολοκληρωμάτων (Calcul Intégral). Βλέπε και το βιβλίο *Διαφορικός & Ολοκληρωτικός Λογισμός* του Michael Spivak (2015)». Σε αυτή τη βάση, ο Αγραφιώτης προτείνει την απόδοση του «le différend» στα ελληνικά ως «διαφορικό» ή «διαφορικότητα». [Αγραφιώτης, προσωπική επικοινωνία (e-mail), Μάρτιος 28, 2020].



πλαίσιο της οποίας αναγνωρίζεται η αυταξία των ετερόμορφων «γλωσσικών παιγνίων» μέσα στο πλέγμα τού μετανεωτερικού κόσμου (Γεωργίου, 1993: 13. Lyotard, 1993: 104) και θεωρώντας την ποίηση ως τέχνη, ταυτόχρονα, καθολική και διεθνής, ο Δημοσθένης Αγραφιώτης ενδιαφέρεται να αναδείξει την ποικιλία και τη διαφορά του πολιτισμικού μέσα από το τοπικό, το εθνικό και το παγκόσμιο (Αγραφιώτης, 2012: 166).

Αναζητά το πολιτικό στη σύζευξη του παραδοσιακού/αρχέγονου με το πρωτοποριακό/σύγχρονο. Στην πραγματικότητα, αντιλαμβάνεται «το πολιτιστικό ως παρέμβαση στο πολιτικό» (Αρσενίου, 2018: 18), προσδίδοντας στην ποίηση πολιτική λειτουργία, με τη σημασία της ενίσχυσης της συλλογικότητας και της δυνατότητας συνάντησης των ανθρώπων μέσα στη σύγχρονη παγκοσμιοποιημένη πραγματικότητα (ο.π.: 15, 24, 46), όπου η «συναίνεση» ποτέ δεν πληρούται, αλλά τελεί εν εξελίξει, μέσα από ασυνέχειες, μεταπτώσεις και παραδοξότητες (Lyotard, 1993: 142, 144).

Οραματίζεται μια «νέα ποίηση», μια ποίηση του μέλλοντος που, από τη μια, θα συναρθρώνεται λειτουργικά και ουσιαστικά με την τεχνοεπιστήμη –την οποία ο ίδιος αντιλαμβάνεται ως «βηματοδότη των σύγχρονων κοινωνιών» και ως «κοινωνικο-πολιτική πρακτική σε έναν διεθνοποιημένο κόσμο»– και από την άλλη, το περιεχόμενό της θα καταφέρνει να αναδεικνύει καίρια ερωτήματα και όψεις που να μπορούν να αγγίζουν, να συγκινούν και να συνταράσσουν τον σύγχρονο άνθρωπο (Αγραφιώτης, 2008. Αγραφιώτης, 2012: 125-126. Αγραφιώτης, 28/1/2020, βλ. σ. 134).

Με πρότυπο τον Εμπεδοκλή και τη φιλοσοφία του περί φιλότητας και νείκους, η επιτελεστικότητα της ποιητικής του Δημοσθένη Αγραφιώτη, ενίοτε, λειτουργεί ως «παιδιά» που επιχειρεί να αποσυνθέσει τους κυρίαρχους εξουσιαστικούς λόγους (Αρσενίου, 2018: 42, 46. Αγραφιώτης 2012: 277). Δημιουργεί ζωντανές ποιητικές δράσεις, που συναρθρώνουν φαινομενικά ετερόκλιτα στοιχεία, αίροντας τις παραδεδομένες αντιλήψεις και διερευνώντας άλλες διαστάσεις ή εκδοχές της πραγματικότητας. Το αποτέλεσμα είναι ποιητικά έργα πολύγλωσσα, πολυπρισματικά, διαπολιτισμικά, υβριδικά, που αντλούν από την ελληνική ποιητική παράδοση και ανοίγονται στο σύγχρονο κόσμο, προσβλέποντας σε ένα μέλλον φτιαγμένο από τα υλικά της μνήμης, της τεχνο-επιστήμης και της επινοητικής φαντασίας. («Πρωτογονικά. ΕΟΥΘ Festival Artens 2019»<sup>48</sup>, βλ. CD. Demosthenes Agrafiotis, 2-3/10/2015, βλ. σ. 168).

---

<sup>48</sup> Σύμφωνα με τον Δημοσθένη Αγραφιώτη, η επιτέλεση «Πρωτογονικά» θα μπορούσε να θεωρηθεί ένα «καλό παράδειγμα για την επιτελεστική ποίηση» [Αγραφιώτης, προσωπική επικοινωνία (e-mail), Φεβρουάριος 28, 2020)].

## 12. Βασικά γνωρίσματα της επιτελεστικής ποίησης.

### 12.1. Παρουσία ποιητή.

*Είναι ένας θάνατος να βγεις από το εγώ σου, κύριε, όμως σε σώζει από τον θάνατο.*  
N. Καρούζος

Η παρουσία του «δρώντος προσώπου» (τελεστής) είναι εκείνο που, σύμφωνα με τον Austin, καθιστά ρητή μια επιτέλεση (Ωστιν, 2003: 81-82). «Ο ομιλητής, χάρη στο γεγονός ότι είναι ο ομιλητής, διαλέγει για τον εαυτό του το ρόλο του «εγώ» και συνδέει το κάθε τι με τη δική του οπτική» (Βελούδης, 2005: 144). Στην περίπτωση της επιτελεστικής ποίησης, ο τελεστής δεν μπορεί να είναι άλλος από τον ίδιο τον ποιητή, ο οποίος θέτει, αυτονόητα, στο κέντρο της επιτέλεσης τον ποιητικό του λόγο.

Τι θα άλλαζε αν ο τελεστής δεν ήταν ο ίδιος ο ποιητής; Θα απουσίαζε το βίωμα της ζωντανής δημιουργικής ποιητικής πράξης, ώστε να μπορούμε να μιλάμε για δημιουργική γραφή. Θα εξέλειπε η διαλεκτική μεταξύ επιτέλεσης και ποιητικού λόγου, η ωσμωτική εκείνη διαδικασία που, αφενός, επιδρά στο κείμενο και αφετέρου, καθορίζει την επιτέλεση ως όλον. Το ποίημα, δηλαδή, θα λειτουργούσε ως απλό εργαλείο στο πλαίσιο κάποιας δράσης. Αν ονομάζαμε αυτή τη δράση «επιτελεστική ποίηση» θα αποκρύβαμε ένα κομμάτι της αλήθειας, ότι, δηλαδή, εδώ δεν «επιτελείται» κάποια ζωντανή δημιουργική πράξη, που αφορά την ποίηση και τον ποιητή, αλλά μιαν άλλου τύπου τέλεση, παρουσίαση ή δημιουργία, που άπτεται διαφορετικού πεδίου ή σκοπού.

Σε μια παράσταση επιτελεστικής ποίησης, ποιητής και κοινό καλούνται να εισέλθουν σε μια συνθήκη «υποκειμενικότητας», αντίστοιχη με αυτή του «αυτοβιογραφικού συμβολαίου» του Philippe Lejeune (1974/2009). Ο όρος «υποκειμενικότητα» δεν πρέπει να ερμηνεύεται εδώ ως «αυτοβιογραφική γραφή», αλλά ως ενεργή σχέση του επιτελεστή-ποιητή με το περιεχόμενο της γραφής του, που δημιουργεί ένα πεδίο εγγύτητας και οικειότητας με τον αποδέκτη (Pollock, 1998: 86). Έχει σημασία, σε αυτό το σημείο, να θυμηθούμε την έννοια της επιτελεστικότητας κατά Butler (1996, αναφέρεται στο Williams N., 2011: 117) αναφορικά με τη σχέση κειμένου και υποκειμενικότητας<sup>49</sup>. Η υποκειμενικότητα που «χτίζει» ένας επιτελεστής-ποιητής μπορεί να θεωρηθεί ως διαδικασία και «διαρκής επιτέλεση», η οποία εγκαθίσταται και εξελίσσεται μέσα-και-από τον ποιητικό του λόγο στο ζωντανό παρόν.

«Υποκειμενικότητα», επίσης, δεν σημαίνει «αυτοαναφορικότητα». Στην επιτελεστική ποίηση όλα συμβαίνουν εντός ενός πλαισίου ετερότητας, αφού το διακύβευμα είναι η συλλογική εμπειρία και η αισθητική πρόσληψη του ποιητικού έργου ως δημόσια απόλαυση

<sup>49</sup> Βλ. στο παρόν, σ. 31.

και όχι ιδιωτική. Ο Γιάννης Ρίτσος σε μια συνέντευξή του είχε πει πως «οι ποιητές είναι οργανωτές του κοινωνικού αισθήματος και αρχιτέκτονες της ανθρώπινης ψυχής» (Ορφανουδάκης, 14/6/2010). Η ναρκισσιστική βύθιση του ποιητικού «εγώ» σε «εσωτερικούς λαβύρινθους», που δεν συμπεριλαμβάνουν τη σύνδεση με τον «άλλο», απέχει πόρρω από την εγγενή κοινωνική λειτουργία της ποίησης, πόσο μάλλον της επιτελεστικής ποίησης. Είναι αναγκαίο, επομένως, η υποκειμενικότητα του επιτελεστή-ποιητή να «ανοίγεται στην αντικειμενική πραγματικότητα», θέτοντας ερωτήματα και καθομολογώντας την τραγικότητα της ανθρώπινης ζωής, την «περατότητά» της και τα ακροβατικά της βήματα πάνω από το χάος της υπαρξιακής αβεβαιότητας (Δεληγιώργη, 2018: 61, 180, 210).

Ο Νικόλας Κάλας, έχοντας αντιληφθεί τη διόγκωση του ποιητικού «εγώ», μίλησε για τον κίνδυνο, αφενός, της ανταλλαγής του ποιητικού βάθους με την απόκτηση (και επίδειξη) δεξιοτήτων και αφετέρου, της μηδενιστικής τοποθέτησης ως σύμπτωμα του εγωκεντρισμού. Όταν η επιτυχία γίνεται προσωπική ανάγκη, ο ποιητής είτε απομακρύνεται από το ζητούμενο της ποίησης, είτε περιπίπτει στο αγωνιώδες σκοτάδι της ύπαρξης, αντί να αναδύεται στο φως της συνύπαρξης (ο.π.: 176, 215). Όταν αυτοσκοπός της ποιητικής δημιουργίας είναι η εξομολογητική έκφραση του ποιητή, τότε παύει να αφορά τον άλλον και εμπίπτει σε εκείνο που ο Κώστας Κουτσουρέλης (2019: 58, 61) ονομάζει «ατμοσφαιρικό συναισθηματισμό». Αντίστοιχα, όταν η ποίηση γίνεται όχημα λόγιου εντυπωσιασμού («γριφώδης διανοητισμός»), ως άλλος τρόπος επίδειξης του «εγώ», τότε παύει να αγγίζει το κοινό αίσθημα και να συγκινεί (ο.π.: 62). Ακόμη και ο Νίτσε όταν μίλησε για το ποιητικό «λυρικό εγώ» δεν αναφερόταν στη σύγχρονη αισθητική έννοια του υποκειμενικού, αλλά σε ένα αρχετυπικό υποκείμενο, τη «μοναδική εγώτητα [...] στο βάθος όλων των πραγμάτων» (Νίτσε, 2008: 75-77), που λαχταρά να συνδεθεί με τον άλλον, τον αποδέκτη, το κοινό, την κοινωνία. Σύμφωνα, μάλιστα, με τον Richard Schechner (2011: 118), «η παρόρμηση προς τη συλλογικότητα, την ομαδικότητα και την ταύτιση με τους άλλους οδηγεί στην επιτέλεση. Η παρόρμηση προς την ατομικότητα και την προσωπική επιβεβαίωση ή αντιπαράθεση οδηγεί στο δράμα».

Ο διττός ρόλος του επιτελεστή και ποιητή έχει συχνά ως συνέπεια να συγχέεται το πραγματικό πρόσωπο του ποιητή με τη μυθοπλαστική φωνή του ποιήματος. Παρόλα αυτά, οι επιτελεστές-ποιητές επιλέγουν να «εργάζονται συνειδητά με αυτήν την χαρακτηριστική επενέργεια της ζωντανής ποιητικής επιτέλεσης» και σε αυτό συνηγορεί το γεγονός ότι επιτελούν το δικό τους ποιητικό έργο, το οποίο έχει πηγάζει από τις σκέψεις και τα βιώματά τους (Novac, 2012). Ο επιτελεστής-ποιητής μετέχει τόσο στην ενεργή πραγματικότητα (ζωντανό παρόν), όσο και στην ψευδαισθητική πραγματικότητα –η οποία αποτελεί «παραστασιακή ποιότητα» – λειτουργώντας ταυτόχρονα ως πρόσωπο («όχι μη-εγώ») και ως

προσωπείο («όχι εγώ»). Πρόκειται για μια «διττή συνειδησιακή κατάσταση» που, ωστόσο, τείνει να αφορά, εξίσου, επιτελεστή και κοινό (Carlson, 2014: 176).

Θα μπορούσαμε να αναφερθούμε σε δύο διαδικασίες μέσω των οποίων ένας επιτελεστής-ποιητής έχει τη δυνατότητα να διατρέξει και να ολοκληρώσει την επιτέλεσή του ως παρουσία. Η πρώτη αντλεί από την μέθοδο του Jerzy Grotowski, όπου ο τελεστής «αφαιρείται», «εξαλείφοντας από τη “δημιουργική διαδικασία την αντίσταση και τα εμπόδια που προκαλεί ο ίδιος ο οργανισμός” τόσο σωματικά όσο και ψυχικά» (Schechner, 2011: 208. Γκροτόφσκι, 2010: 91), κάτι που φαίνεται να προσομοιάζει στην «έκσταση». Η δεύτερη αφορά σε έναν «διπλασιασμό», όπως θα έλεγε ο Antonin Artaud. Ο τελεστής αντί να αφαιρεί «προσθέτει», γίνεται, δηλαδή, μια εντονότερη εκδοχή του εαυτού του, διαδικασία που πλησιάζει στην «καταληψία» (Schechner, 2011: 203, 205). Η έκσταση και η καταληψία, ως τρόποι έκθεσης του ποιητή, δείχνουν με ενάργεια την τελετουργική καταγωγή της επιτελεστικής ποίησης.

Ο επιτελεστής-ποιητής «δημιουργεί παρουσία» χωρίς να μιμείται, χωρίς να αναπαριστά, χωρίς να υποδύεται κάποιον πλασματικό χαρακτήρα ή κατάσταση που να υποδηλώνει χώρο και χρόνο διαφορετικό από το «εδώ και τώρα», το αντίθετο, δηλαδή, από εκείνο που ισχύει στο θέατρο. Αναλαμβάνει τον ρόλο του «επιτελεστή-ποιητή», όπως ο δάσκαλος του «δασκάλου», ο ιεροκήρυκας του «ιεροκήρυκα», ο γιατρός του «γιατρού»... Αναζητά το «ακριβές σημείο», όπως θα έλεγε ο performer Φίλιππος Τσιτσόπουλος (EPT-webtv, 11/2/2018) και όχι ένα θεατρικό «μιμητικό σύμβολο». Δρα, δηλαδή, συνειδητά ως ο εαυτός του, μέσα στο σώμα του, με το όνομά του, τη φωνή του, την ποίησή του και τη συνάντησή του, τη δεδομένη στιγμή, με τον «άλλον», με το κοινό (Novac, 2012. Kwastek, 2013: 85. Hoffman & Jonas, 2005).

Δεν αποκλείεται, ωστόσο, η χρήση ψευδώνυμου, μάσκας ή περιβολής, καθένα εκ των οποίων, ως τελετουργικό στοιχείο, «συνδέει το υπαρξιακό με το μεταφυσικό» και γίνεται ένα αντικαθρέφτισμα της ύπαρξης (Αντωνοπούλου, αναφέρεται στο Μήττα). Με αυτόν τον τρόπο, επιτρέπεται στον ποιητή, επιτελώντας τον εαυτό του, να διαχυθεί αρχετυπικά στο κοινωνικό σύνολο και να εκφράσει με το σώμα του το ποιητικό «καθόλου» (Μήττα). Προϋποτίθεται, βέβαια, να έχει ορίσει, εξ αρχής, τον τρόπο που θα παρουσιάσει τον εαυτό του, να υπάρχει δηλαδή ένα *modus operandi*, ένα καταστρωμένο σχέδιο δράσης.

## 12.2. Πρωτοβουλία και πρόθεση. Σχεδιασμός.

*Μάταια το πνεύμα το έκλυτο αζιώνει  
στα ύψη της τελείωσης ν' ανεβεί.  
Όποιος ποθεί το μέγα, ας πειθαρχεί  
και μόνο ο νόμος μας ελευθερώνει.*  
«Φύση και Τέχνη», Johann Wolfgang von Goethe  
(μτφρ. Κώστας Κουτσουρέλης)<sup>50</sup>

Η επιτέλεση, όπως έχουμε πει, αποτελεί μια ενσυνείδητη πράξη. Σύμφωνα με τον Maurice Merleau-Ponty, το κύριο χαρακτηριστικό της συνείδησης είναι η πρόθεση, θεωρούμενη ως «κίνηση» που απευθύνει το υποκείμενο προς τον εξωτερικό κόσμο (Merleau-Ponty, 2016: 31). Όπως, άλλωστε, αναφέρει ο Η. Π. Νικολούδης στην Εισαγωγή του στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη «η αρχή κάθε πράξεως εδρεύει στην προαίρεση» (Αριστοτέλης, 1995α: 74). Η επιτέλεση, λοιπόν, ενυπάρχει στην αρχική ιδέα (concept) του ποιητή ως πρόθεση για πράξη. Μιλάμε, δηλαδή, για μια «εμπρόθετη σύλληψη» (prepositional conception) (Berlin, 2007: 79). Ποια είναι η πρόθεση του ποιητή; Να ασκήσει κριτική στην κοινωνική πραγματικότητα; Να ανιχνεύσει τα δημιουργικά του όρια και τις δυνατότητές του; Να διερευνήσει και να δοκιμάσει νέους κώδικες έκφρασης; Να θέσει ερωτήματα, να ευαισθητοποιήσει ή να προκαλέσει το κοινό;

Ο ποιητής ως επιτελεστής επιζητεί την «επιτυχή μεταμόρφωση των υλικών και άυλων στοιχείων» που θα επιλέξει (Αγραφιώτης, 2010: 14) σε ηχητική και οπτική πραγματικότητα, σε γεγονός. Θέτει κανόνες, ακολουθεί τακτικές και στρατηγήματα και θα λέγαμε ότι το κάνει κατά το «εικός ή αναγκαίον» του Αριστοτέλη (1995α: 105, 205). Ό,τι, δηλαδή, ειπωθεί/παρασταθεί θα πρέπει, αφενός, να αφορά την ανθρώπινη κατάσταση (εικός) και αφετέρου, να συμφωνεί με το αισθητικό και δομικό πλαίσιο, όπως ο ίδιος το έχει ορίσει (αναγκαίον). Οι αυτοεπιβαλλόμενοι κανόνες, αλλά και οι περιορισμοί, που μπορεί να προέρχονται από εξωτερικές παρεμβάσεις (επίσημες δομές, συμβάσεις ή δεδομένα άλλων καλλιτεχνικών/επιστημονικών πρακτικών που υιοθετούνται), παρέχουν το πλαίσιο στον ποιητή –τη συγκεκριμένη συνθήκη τύπου, χρόνου, κοινού και περιστασης– μέσα στο οποίο καλείται να διερευνήσει, να σχεδιάσει και να υλοποιήσει το ποιητικό του *opus* (Williams N., 2011: 128).

---

<sup>50</sup> «Vergebens werden ungebundene Geister / Nach der Vollendung reiner Höhe streben. / Wer Großes will, muß sich zusammenraffen; / In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister, Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.» («Natur und Kunst», Johann Wolfgang von Goethe, 1800)

Απαιτείται η οργανική σύνθεση των επιμέρους στοιχείων σε ένα όλον, το οποίο, όπως αναφέρθηκε, δεν αναπαριστά εμπειρικά γεγονότα, αλλά «συγκροτείται από τη δυναμική τους σημασία» (Ράμφορς, 2019: 279, 345). Δεν είναι δόκιμο, επομένως, μια παράσταση επιτελεστικής ποίησης να φορτώνεται με περιττά στοιχεία προς χάριν εντυπωσιασμού, αλλά μόνο προς επίτευξη του συγκεκριμένου ποιητικού στόχου.

Ο επιτελεστής-ποιητής ενδιαφέρεται τόσο για την ολοκλήρωση και τελειοποίηση της επιτέλεσής του, όσο και για την «πολιτιστική του νομιμότητα». Σκοπός του, επομένως, είναι η εύστοχη έκβαση της ποιητικής του επιτέλεσης<sup>51</sup>, η «εμβέλεια και η αποτελεσματικότητά της», δηλαδή, η επίδρασή της στο κοινό, καθώς και η πρόσληψη του όλου ως έργο τέχνης (Αγραφιώτης, 2010: 14).

Την αρχική σύλληψη θα ακολουθήσει η διαμόρφωση της ιδέας μέσα από τη δημιουργία μορφών (per-forms). Ο ενθουσιασμός, η απόλαυση, το θαυμαστό, όλα πρέπει να λειτουργήσουν προς αυτήν την κατεύθυνση (Αγραφιώτης, 28/1/2019, βλ. σ. 133).

Κατά τον σχεδιασμό, λαμβάνονται υπόψη:

α) Η υλικότητα (materiality). Σε τι υλικά θα αποθέσει ή με τι υλικά θα εμπλέξει ο ποιητής τον ποιητικό του λόγο; Θα είναι ηχογράφημα, χαρτί, σκηνή, φωνή, σώμα, κάτι άλλο ή ένας συνδυασμός τους; Το ίδιο το υλικό, μέσω του οποίου θα εκδιπλωθεί ο ποιητικός λόγος, χρωματίζεται, πάντοτε, πολιτισμικά (Hall J., 2018).

β) Η επιτελεστικότητα (performativity). Πώς ο ποιητικός λόγος θα ζωντανέψει ως ένα συμβάν, που θα εμπλέξει το κοινό σε μια δυναμική διαδικασία; Δεν υφίσταται επιτελεστικό γεγονός, αν σε κάποιο σημείο της διαδικασίας δεν υπάρξει ζωντανή επιτέλεση. Κι επειδή «ζωντανή επιτέλεση» μπορεί να πει κανείς ότι είναι και μια σιωπηλή ανάγνωση ή γραφή –και ίσως πράγματι να είναι– θα πρέπει να έχουμε κατά νου, ότι η ενεργή παρουσία του κοινού αποτελεί δεσμευτικό στοιχείο της επιτελεστικής ποίησης (Hall J., 2013: 62, 141).

γ) Η κατάσταση (situatedness) (Hall J., 2018). Ποια είναι η συνθήκη και το πλαίσιο της επιτέλεσης; Σε ποια περίπτωση θα ενταχθεί ο ποιητικός λόγος; Θα μαγνητοσκοπήσουμε το ποίημα για το διαδίκτυο; Θα το γράψουμε σε ένα πανό και θα βγούμε στον δρόμο εκφέροντάς το στους περαστικούς; Θα το παρουσιάσουμε ζωντανά σε μια γκαλερί, στην τηλεόραση (π.χ. Def Poetry), σε έναν διαγωνισμό ποίησης (π.χ. Poetry Slam);

Η υλικότητα, η επιτελεστικότητα και η κατάσταση θα καθορίσουν, όχι μόνο τον σχεδιασμό, αλλά, επίσης, τους ρητορικούς επιτελεστικούς τρόπους (rhetorical attitudes), δηλαδή, την τοποθέτηση (positioning) του ποιητή και τη μεταφορά (delivering)

---

<sup>51</sup> Να θυμηθούμε εδώ τα κριτήρια της ευστοχίας/αστοχίας κατά Austin (βλ. στο παρόν, σ. 63)

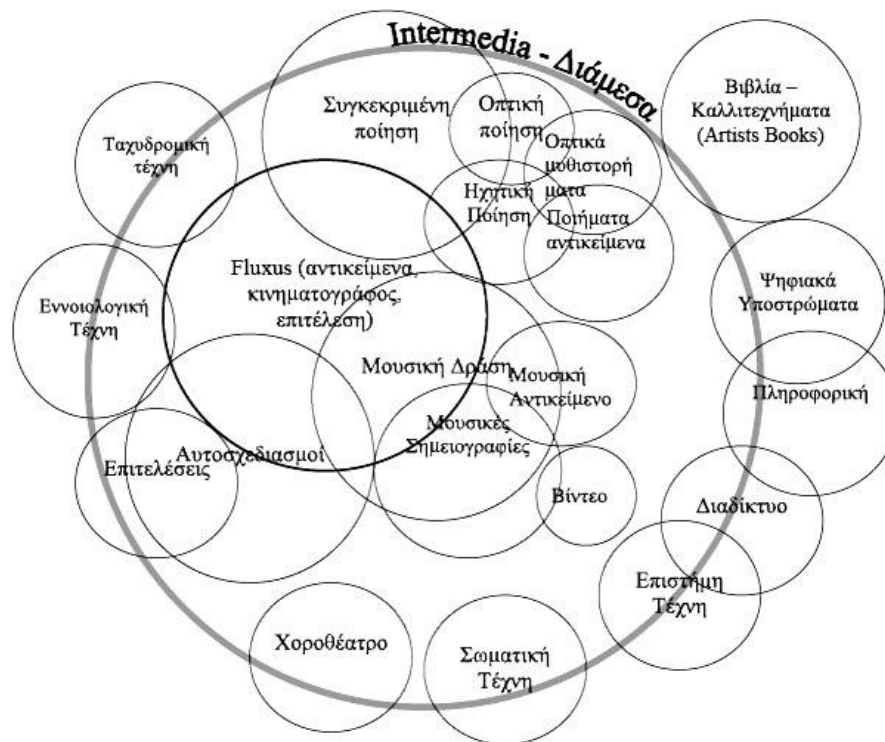
(Schweppenhäuser & Stougaard Pedersen, 2017: 69) του ποιήματος ως αισθητική οντότητα στο κοινό. Οι τρόποι αυτοί, με τη σειρά τους, θα αλληλεπιδράσουν με τον ποιητικό λόγο.

Η «τοποθέτηση» (positioning) –αντίστοιχη με την «τοποθέτηση φωνής» για έναν τραγουδιστή– εξαρτάται από το είδος της ποίησης που είναι προς επιτέλεση. Αφορά το ύφος, τη θεματική, τις δεξιότητες, τη ρητορική χρήση του λόγου, τη στάση και τις κινήσεις του σώματος του επιτελεστή-ποιητή, τη χρήση μάσκας ή ειδικού ενδύματος, τον τρόπο, δηλαδή, που ο ποιητής θα απευθυνθεί στο κοινό του. Για παράδειγμα, στην περίπτωση της ποίησης rap, ο δυναμισμός αποτελεί «στοιχείο ρητορικής στρατηγικής τοποθέτησης», που συμπεριλαμβάνει την αίσθηση της μαχητικής αντιπαράθεσης (dissing), καθώς και τη χρήση ψευδώνυμου ή μάσκας. Εν προκειμένω, ο λόγος είναι αναγκαίο να έχει ροή (flow), ενώ ο ποιητής θα πρέπει να διαθέτει, σε ιδιαίτερα υψηλό επίπεδο, τη δεξιότητα της διαχείρισης του ρυθμού (Gates, 1988: 51, αναφέρεται στο Schweppenhäuser & Stougaard Pedersen, 2017: 70).

Από την τοποθέτηση θα εξαρτηθεί ο τρόπος που το ποίημα θα «μεταφερθεί» (delivering) στο κοινό και ακολούθως, όπως θα δούμε, η ανάδραση του κοινού με τον ποιητή, η οποία, με τη σειρά της, θα καθορίσει το σύνολο της επιτέλεσης (Schweppenhäuser & Stougaard Pedersen, 2017: 71-74). Ο επιτελεστής-ποιητής, εντέλει, επιλέγοντας ο ίδιος τα υλικά, τους τρόπους και το ύφος της ποιητικής του σύνθεσης, φτιάχνει την επιτέλεσή του ανάλογα με την πρόθεσή του, το ταλέντο, τις συνθήκες και τα μέσα που διαθέτει.

### **12.3. Διάμεσα (Intermedia).**

Ο όρος «Διάμεσα» (Intermedia) εμφανίστηκε, για πρώτη φορά, τη δεκαετία του '60, όταν ο καλλιτέχνης του κινήματος των Fluxus, Dick Higgins, επιχείρησε να περιγράψει την πολλαπλή και ποικίλη σύζευξη διαφορετικών καλλιτεχνικών δράσεων (inter-disciplinary art activities), κάτι που αποτελεί χαρακτηριστικό στοιχείο της σύγχρονης επιτελεστικής ποίησης (Higgins D. & Higgins H., 2001). Ο Δημοσθένης Αγραφιώτης, με βάση την τυπολογία του Higgins για την περιπέτεια της ποίησης τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, δίνει τη δική του εκδοχή (βλ. γράφημα, σ. 64) με τα Διάμεσα να διαγράφουν, να εισχωρούν και να διαπερνούν όλα τα είδη τέχνης (Αγραφιώτης, 2003, Αγραφιώτης, 2012: 105-108).



Μοντέλο του Dick Higgins σε μετάφραση και επεξεργασία του Δημοσθένη Αγραφιώτη («Higgins-Agrafiotis scheme») (Αγραφιώτης, 2003. Αγραφιώτης, 2012: 105-108).

Σύμφωνα με τον θεωρητικό τέχνης Γιάννη Φραγκούλη, μια καλλιτεχνική επιτέλεση αποτελεί ένα «Ενιαίο Οργανικό Σύνολο», όπου «συνυπάρχουν αρμονικά και με οργανικό τρόπο αφηγηματικά στοιχεία, που είτε ανήκουν σε διαφορετικές τέχνες, είτε και σε μη καθαρά αφηγηματικούς λόγους, όπως οι τομείς της επιστήμης» (Μήτρου, 2015: 138). Αντίστοιχα, ο Δημοσθένης Αγραφιώτης θα πει ότι «θεμελιώδες χαρακτηριστικό της σύγχρονης ποίησης είναι η εγκατάλειψη της γεωγραφίας των ειδών και της τοπολογίας των καλλιτεχνικών εδαφών». Ενθαρρύνεται, λοιπόν, η διεπαφή πεδίων και κωδίκων, η «συνύφανση ειδών» και «εκφραστικών δυνατοτήτων», ώστε να μιλάμε για μια δια-πολύ-καλλιτεχνική ή/και διεπιστημονική διαδικασία, που οδηγεί σε μια πολυεπίπεδη και πολυαισθητηριακή ποιητική επιτέλεση (Αγραφιώτης, 2012: 176, 177, 314). Αυτό συμβαίνει στη βάση, αφενός, της «αλλοτοπίας», όπου τα υλικά διαφορετικών καλλιτεχνικών καθεστώτων επιλέγονται και συμπλέκονται βάσει του «τόπου» συνάντησής τους (Αγραφιώτης, 1999: 219), που στην περίπτωση της επιτελεστικής ποίησης είναι το εκάστοτε «εδώ και τώρα» και αφετέρου, της «ισοτοπίας», όπου κάποια σύμφυτα γνωρίσματα της καλλιτεχνικής πράξης καθαυτής, όπως είναι η αναγκαιότητα της «οικονομίας των μέσων», η «αναμέτρηση με το κενό», το ζύγισμα του νοήματος με το μη νόημα κ.λπ., φορτίζουν εξίσου τις εμπλεκόμενες καλλιτεχνικές πρακτικές (ο.π.: 217-220).



Όταν μιλάμε για «σύζευξη τεχνών» αναφερόμαστε περισσότερο σε μια «αλληλοδραστική διαδικασία» παρά σε μια «συνανάδυσή» τους (Αγραφιώτης, 2012: 323). Η ίδια η φύση της ποίησης, εξάλλου, υπήρξε στις απαρχές της πολύμορφη, καθώς, όπως μας θυμίζει η Φοίβη Γιαννίση (Αμανατίδης και συν., 2018: 182), συνδεόταν, εγγενώς, με παραμέτρους, όπως η μουσική, ο ήχος, η δράση, η προφορικότητα, η μνήμη, η τελετουργία. Πρόκειται, λοιπόν, για τη συνδημιουργία ενός ποιητικού συμβάντος –όπου όλα τα στοιχεία συμβάλλονται μεταξύ τους, οδηγώντας, σύμφωνα με την Κατερίνα Ηλιοπούλου (ο.π.: 168), σε ένα «ανοιχτό συμμετοχικό ποιητικό γεγονός»– και όχι για μια απλή συνοδεία του ποιητικού λόγου από άλλα πεδία. Η επιτελεστική αισθητική, καθώς ενέχει, όπως έχουμε αναφέρει, το χαρακτηριστικό της οριακότητας, επιτρέπει τέτοιους πολυσύνθετους και πολυποίκιλους δρόμους δημιουργίας και μάλιστα, συχνά, «στα όρια κάθε εκφραστικής δυνατότητας», αλλά και πέρα από αυτά (Αγραφιώτης, 1999: 216). Ο επιτελεστής-ποιητής καλείται να επιλέξει τα υλικά του και τον τρόπο σύνθεσής τους, «διαμορφώνοντας χώρους που λειτουργούν ως νοηματικοί κόμβοι», με στόχο ένα ζωντανό «ποιητικό τέχνηργο», που απευθύνεται σε ένα εξίσου ζωντανό κοινό (ο.π.: 218).

Η διαδραστική αυτή διαδικασία μπορεί να συμβεί με δύο τρόπους. Είτε διαφορετικοί τομείς (ηχοτόπια, μουσική, installation, φωτογραφία, χορός κ.λπ.) διασταυρώνονται, χωρίς, ωστόσο, να αλλοιώνεται ο ιδιαίτερος χαρακτήρας τους (interdisciplinarity), είτε το ίδιο το έργο, όχι μόνο διαπερνά, αλλά πηγαίνει πέρα από αυτές τις περιοχές (transdisciplinarity) (Lee, 2016), «καθώς η κάθε μια από τις συνιστώσες μεταλλάσσει και μεταλλάσσεται από τις πρακτικές της άλλης συνιστώσας» (Hall J., 2018). Στην πρώτη περίπτωση, η σχέση μεταξύ διαφορετικών καλλιτεχνικών ή/και επιστημονικών πεδίων ενέχει τον κίνδυνο της κατάρρευσης, αφού δεν αποτελεί παρά μια φευγαλέα «ριζιά» (fling), όπου οι διαφορετικές πρακτικές δεν διαλύονται η μια μέσα στην άλλη, αλλά συνυπάρχουν μια δεδομένη στιγμή σε ένα όλον. Είναι σημαντικό, επομένως, το αποτέλεσμα να αφορά πραγματικά σε μια «σύζευξη» και όχι σε ένα «σύμφυρμα» (χωρίς, δηλαδή, οργανική σύνδεση των μερών). Στη δεύτερη περίπτωση, το παραγόμενο έργο εμφανίζεται ως κάτι νέο που, αφενός, δεν αποκαλύπτει αυτούσια τα δομικά του στοιχεία και αφετέρου, δεν είναι εύκολο να ενταχθεί σε κάποιο από τα ήδη γνωστά καλλιτεχνικά είδη (υβριδισμός/hybridisation) (Lee, 2016).

Η αμοιβαία διείσδυση, λοιπόν, διαφορετικών θεωρήσεων και καλλιτεχνικών πρακτικών, ενίοτε, παράγει πειραματικές μορφές ποίησης, που είτε χαρακτηρίζονται, από τους κριτικούς λογοτεχνίας, ως «υβριδικές» (hybrids), είτε εντάσσονται στο ευρύτερο πεδίο της ζωντανής τέχνης (live art) και της δια-καλλιτεχνικής ή διεπιστημονικής διαπίδυσης (Hall J., 2013: 184). Παραδείγματα τέτοιων συζευγμάτων, στον ευρύτερο χώρο της τέχνης,

εντοπίζουμε στα Lied, που προήλθαν από το συνδυασμό ποίησης και μουσικής, αλλά και στην όπερα, όπου «συγχωνεύονται» η ποίηση, ο χορός, η μουσική, το θέατρο, η ζωγραφική. Θα μπορούσαμε να πούμε, ωστόσο, ότι η πρακτική αυτή αξιοποιεί τα διάφορα είδη ως «απαρχές», όχι, όμως, απαραίτητα, και ως «καταλήξεις» (Αγραφιώτης, 1999: 214, 216).

Ένα τέχνασμα για το ξεκίνημα της δημιουργίας ενός επιτελεστικού ποιητικού έργου, σύμφωνα με τον John Hall (2013: 213), είναι να αναρωτηθεί ο ποιητής «τι θα συνέβαινε στον ποιητικό του λόγο, εάν τον διαχειριζόταν ως μουσικό έργο ή γλυπτό ή οπτική εικόνα κ.λπ.»<sup>52</sup>. Από αυτό το σημείο θα αναδυθούν ερωτήματα σχετικά με τη διαδικασία που θα ακολουθηθεί για μια δια-πολυ-μεσω-μετα-τομεακή (inter/multi/cross/trans-disciplinary) – διακαλλιτεχνική ή/και διεπιστημονική– ποιητική δημιουργία<sup>53</sup>.

Πρόκειται, πάντως, για ένα δύσκολο εγχείρημα, καθώς προϋποθέτει, εκ μέρους του επιτελεστή-ποιητή, όχι μόνο καλή γνώση των εκάστοτε πρακτικών και των ορίων τους, αλλά και προσεκτικό σχεδιασμό της επιτέλεσής του, ώστε να οδηγηθεί σε ένα οργανικό όλον, παραμένοντας, παράλληλα, ανοιχτός στην αναθεώρηση των στρατηγικών και των μεθόδων που ακολουθεί, ανάλογα με την περίπτωση και τη συνθήκη της επιτέλεσής του (Αγραφιώτης, 2007. Αγραφιώτης 28/1/2019, βλ. σ. 135). Ο Julien Blaine, δικαίως, θα κατονομάσει «ποιητέχνες» (poëtartiste) τους επιτελεστές-ποιητές που συγκεντρώνουν ποικίλες καλλιτεχνικές όψεις, τις οποίες θέτουν στην υπηρεσία του ποιητικού τους λόγου (Blaine, 15/10/2018, βλ. σ. 140).

Ωστόσο, δεν αποκλείεται η συνέργεια, όχι μόνον διαφορετικών καλλιτεχνικών πρακτικών, αλλά και καλλιτεχνών. Σε αυτήν την περίπτωση, η ζωντανή δημιουργική πράξη αφορά εξίσου τους συμμετέχοντες (Αγραφιώτης, 2015b), καθώς ο ποιητικός λόγος «μεταγράφεται» (transliterates) σε διαφορετικά καλλιτεχνικά μέσα. Ως παράδειγμα, θα αναφέρουμε το διαπολιτισμικό ποιητικό έργο *Κινέζικο Τετράδιο* του Δημοσθένη Αγραφιώτη, το οποίο υλοποιήθηκε ως επιτέλεση σε συνεργασία με τον μουσικό Μιχαήλ Παλαιολόγου, στο Birkbeck College του Λονδίνου, στις 28 Απριλίου 2009 («Chinese Notebook - Demosthenes Agrafiotis & Michail Palaiologou», 16/6/2016). Εν προκειμένω, ο ποιητικός λόγος, αρχικά, μετατράπηκε σε παλμικούς ήχους μέσω του συστήματος Μορς (Morse Code), ενώ στη συνέχεια αποδόθηκε ζωντανά από βιολί και τσέλο, που συνυφαίνονταν –μέσα σε

---

<sup>52</sup> «A compositional trick is to start by saying, for example, what happens if I treat this poem as though it were a piece of music, as though it were a visual image, and so on?» (Hall, 2013, σ. 213). (Η μετάφραση είναι της γράφουσας).

<sup>53</sup> Το αντίθετο, ένα διαφορετικό, δηλαδή, καλλιτεχνικό πεδίο ως σημείο εκκίνησης και έμπνευσης της ποιητικής γραφής, δεν είναι κάτι νέο, ούτε απαραίτητα επιτελεστικό. Αρκεί να θυμηθούμε ότι το 1936 ο T.S. Eliot έγραψε τα *Τέσσερα Κοντσέρτα* με αφορμή τα 4 κοντσέρτα του Μπετόβεν.

αυστηρό πλαίσιο σχεδιασμού, αλλά και με ανοιχτή τη δυνατότητα του αυτοσχεδιασμού– με τη ζωντανή εκφορά του ποιητικού λόγου από τον ποιητή-επιτελεστή (Apps, 25/8/2011).

Δεν πρέπει, ωστόσο, να ξεχνάμε ότι στην επιτελεστική ποίηση ο ποιητής προσδίδει μεν υπόσταση στον ποιητικό του λόγο, αναζητώντας συνδέσμους πέρα και έξω από το γλωσσικό περιβάλλον, παραμένει, όμως, ο ίδιος, η παρουσία του, η φωνή και το σώμα του, άξονας και αγωγός της ποίησής του (Hall J., 2013: 213. Αγραφιώτης, 2012: 21).

#### **12.4. Τεχνολογικά μέσα και πολυμέσα.**

Η επιτελεστική ποίηση χρησιμοποιεί τεχνολογικά μέσα (media) και πολυμέσα (multimedia), όπως video projection, video production, διαδικτυακές φόρμες κ.λπ., είτε ως δομικό της στοιχείο, είτε ως μέσο καταγραφής του ποιητικού συμβάντος (documentation). Η χρήση των μέσων διευρύνει τον τόπο και τον χρόνο της επιτέλεσης, προσθέτοντας άλλες διαστάσεις και ποικιλία στον τρόπο πρόσληψης της ποιητικής σύνθεσης. Η ίδια η καταγραφή της επιτελεστικής εμπειρίας μπορεί να λειτουργήσει ως ένα μετα-έργο («επιτελ-εργία») (Αγραφιώτης, 2013) ενός συγκεκριμένου ποιητικού γεγονότος (π.χ. video-poem, film poetry, video art), αλλά και ως τρόπος αυτοεξέτασης και αυτοαξιολόγησης του επιτελεστή-ποιητή προς βελτίωση και τελειοποίηση της επιτέλεσής του. Καμία, εντούτοις, εναπόθεση στη μνήμη ως μαρτυρία δεν αποδίδει την πραγματική διάσταση μιας ζωντανής επιτέλεσης, αφού δεν σηματοδοτεί παρά μόνο ένα ίχνος της.

Ο Philip Auslander στο έργο του *Liveliness* (1999: 158, αναφέρεται στο Carlson, 2014: 374) αμφισβητεί τη «ζωντανία» μιας τέχνης που «διαμεσολαβείται» εξολοκλήρου από τα «μέσα και τις τεχνικές». Θέλει, επομένως, μέτρο, κατά το αναγκαίον, όπως έχουμε πει, του ποιητικού έργου. «Η ποίηση είναι νέα που παραμένουν νέα» («The poetry is news that stays news»), έλεγε ο Ezra Pound (1960: 29), τονίζοντας ότι η πραγματική ποίηση δεν μπορεί να είναι απλά μια «αναμνηστική πράξη». Αντίθετα, οφείλει να τελεί σε ζωντανή και ενεργή σύνδεση με τον αποδέκτη και τον κόσμο.

Ο Bernard Heidsieck (2001a), αποκαλώντας «καταπέλτη» (catapult) τη διαδικασία απελευθέρωσης της ποίησης από τη σελίδα, θεωρεί ότι οποιοδήποτε μέσο καταγραφής μετά τη σελίδα γίνεται μια νέα «φυλακή» της ποίησης, μια ακίνδυνη προβολή και έκφρασή της. «Ακίνδυνη», επειδή δεν εκτίθεται ζωντανά μπροστά σε ένα κοινό. Αν η εξάπλωση του ραδιοφώνου και της δυνατότητας ηχογράφησης, για παράδειγμα, συνέβαλε στην αύξηση της δημοτικότητας της ηχητικής ποίησης (Garnham, 2017), αυτό δεν σημαίνει ότι δεν εξακολουθούμε να μιλάμε για ένα είδος «γραφής». Η ηχητική ποίηση δεν είναι παρά η φωνή

της σελίδας με τη διαφορά ότι το ποίημα εκδιπλώνεται με πολύ διαφορετικό τρόπο (ηχογράφημα).

Η επιτελεστική ποίηση, αντίθετα, ως «καταπέλτης» η ίδια και ως «προέκταση» του ποιητικού λόγου, που συμπεριλαμβάνει έναν πομπό (επιτελεστής-ποιητής) και δέκτες (κοινό), ανοίγεται στο ρίσκο της ζωντανής έκθεσης και επικοινωνίας, άρα στην τυχειότητα και στην αβεβαιότητα του ρέοντος παρόντος, σε αυτό «που κανείς δεν ξέρει τι θα συμβεί». Ο χώρος της δεν είναι το βιβλίο ή το ηχογράφημα ή η μαγνητοσκόπηση. Ο χώρος της είναι το κοινό, στο οποίο απευθύνεται η φωνή και το σώμα του ποιητή, πάντοτε, στο εδώ και στο τώρα. Ο Bernard Heidsieck θα πει: «Το ποίημα, ναι, να επανενταχθεί στην Κοινωνία» («Le poeme, oui, réintégré la Société»)<sup>54</sup> (Heidsieck 2001c: 73, αναφέρεται στο Kumaki Atsuhi, 2018), επιμένοντας ότι δεν πρόκειται τόσο για «εγκατάλειψη της χωρικότητας της σελίδας», όσο για «μεταφορά του ποιητικού κειμένου από τον χώρο της σελίδας σε έναν άλλο χώρο: την κοινωνία» (ο.π.).

Η συνεχής ανάδυση νέων ψηφιακών τεχνολογιών δεν αφήνει ανεπηρέαστο το πεδίο της επιτελεστικής ποίησης. Ήδη η «αλλαγή παραδείγματος» –όπως ονομάζει ο Johannes Birringer (1998, αναφέρεται στο Carlson, 2014: 377) το πέρασμα από την αναλογική στην ψηφιακή (virtual) εποχή, στο τέλος του 20<sup>ου</sup> αιώνα, που φτάνει μέχρι το σημερινό διανθρωπιστικό όραμα του επαυξημένου ανθρώπου και της cyborg art<sup>55</sup>– κομίζει μια νέα δυναμική και εύρος στους τρόπους επιτέλεσης (Buuck David. Birringer, 1999: 367-368, αναφέρεται στο Carlson 2014: 377), παίζοντας με τα όρια μεταξύ πραγματικού και εικονικού (virtual), φανερού και κρυφού, πραγματικού και κατασκευασμένου (Carlson, 2014: 377-378). Επομένως, τα υλικά, οι κώδικες, οι κανόνες και οι στρατηγικές, τελούν σε συνεχή αναθεώρηση (Αγραφιώτης, 2010: 14), επανακαθορίζοντας τη σχέση ποιητή και κοινού και διερευνώντας, παράλληλα, νέα πεδία λειτουργικότητας του ποιητικού λόγου<sup>56</sup>.

Η εκτεταμένη, ωστόσο, χρήση τεχνολογικών μέσων, σύμφωνα με τον Δημοσθένη Αγραφιώτη, αποτελεί ταυτόχρονα «πρόκληση» και «παραπλάνηση», οδηγώντας, είτε σε πειραματικές επιτελεστικές εμπειρίες «χωρίς θεωρητικές εγγυήσεις ή σταθερά πλαίσια», είτε σε μια «σχεδόν αυτόματη παραγωγή» ενός ποιητικού έργου, χωρίς την ανάγκη της μεσολάβησης του ποιητή (Αγραφιώτης, 2012: 177). Σε αυτήν την περίπτωση, φαίνεται να

---

<sup>54</sup> Η μετάφραση είναι της γράφουσας.

<sup>55</sup> Πρόκειται για μια καλλιτεχνική κίνηση που ξεκίνησε στα μισά της δεκαετίας του 2000 από τη Βρετανία και σηματοδοτεί την καλλιτεχνική δημιουργία βάσει των νέων αισθήσεων, με τις οποίες εμπλουτίζεται το ανθρώπινο σώμα μέσω εμφυτευμάτων (Meltem Karakuyu Şangüder, 2016)

<sup>56</sup> Ίσως, μάλιστα, η τυπολογία του Dick Higgins, όπως την επεξεργάστηκε ο Δημοσθένης Αγραφιώτης (βλ. διάγραμμα σ. 65), είναι απαραίτητο να αναθεωρηθεί, συμπεριλαμβάνοντας τα νέα είδη τέχνης που αναδύονται από τη συνεχή εξέλιξη των τεχνολογικών μέσων.

πραγματώνεται ο φόβος του Νικόλα Κάλα, όταν εναντιωνόταν στον άκριτο πειραματισμό και στην αντιμετώπιση του ποιητικού λόγου ως «λεκτικό παίγνιο». Αν η ποίηση μπορούσε να υπάρξει ως απλή κατασκευή, αποξενωμένη από το βίωμα και τη συνείδηση του ποιητή, τότε θα απείχε από την ίδια την έννοια της καλλιτεχνικής δημιουργίας ή, ακόμη χειρότερα, θα ήταν «το αντίθετό της» (Δεληγιώργη, 2018: 175, 146, 147). Όπως λέει, χαρακτηριστικά, «ακόμη και αν όλα μπορούσαν να αναχθούν σε παιχνίδι, αυτό που δεν μπορεί να αναχθεί σε παιχνίδι είναι η ίδια η ύπαρξη» (ο.π.: 156). Και η ανθρώπινη ύπαρξη αποτελεί την ουσία της επιτελεστικής ποιητικής τέχνης.

Πέραν τούτου, η συμβολή της ποίησης με τις «τεχνολογίες πληροφόρησης» φαίνεται να τη συνδέει με το «φαινόμενο της τεχνολογικής απαξίωσης (obsolete)», δηλαδή, με τον κίνδυνο, καθώς παρέρχεται η τεχνολογία να συμπαρασύρει τα ποιητικά έργα, με τα οποία συνδέθηκε λειτουργικά (Σκαρτσής, 2010: 391). Το ενδεχόμενο αυτό καθιστά ακόμα πιο επιτακτική την αναγκαιότητα συνεχούς σύνδεσης του επιτελεστή-ποιητή με τις τεχνολογικές εξελίξεις, καθώς και το κοινωνικό γίνεσθαι εντός του οποίου δρα.

### **12.5. Διαπολιτισμικός δανεισμός.**

Αν κάθε «άλλος» δεν είναι παρά ένα έτερο «εγώ», που αντικατοπτρίζει και συνάμα ολοκληρώνει ό,τι γίνεται αντιληπτό ως «εαυτότητα», τότε, εκ των πραγμάτων, ο ποιητής στρέφεται προς την ετεροτοπία, την αναζήτηση, δηλαδή, αυτού του «εσωτερικού» τόπου που υπάρχει έξω. Η ίδια η ομηρική ρίζα τελ- στον όρο «επι-τέλ-εση» παραπέμπει στο ταξίδι, στη γνώση, στην επικοινωνία και στην επαφή με το διαφορετικό (Μουρελάτος, 2002). Είναι εύλογο, λοιπόν, ο επιτελεστής-ποιητής, ως δημιουργός, να υιοθετεί, να αξιοποιεί και να ενσωματώνει στοιχεία από εναλλακτικές κουλτούρες και ανοίκειους πολιτισμούς στους ποιητικούς και επιτελεστικούς του τρόπους,

Συνεπώς, ο επιτελεστικός ποιητικός λόγος είναι συχνά πολυγλωσσικός, ενώ η πράξη της επιτέλεσης συμπεριλαμβάνει ή αντλεί από πρακτικές και θεωρήσεις άλλων παραδόσεων. Θα μπορούσαμε να αναφέρουμε, λόγου χάριν, το σανσκριτικό κείμενο *Nāṭyaśāstra* του Bharata-muni (Nilakantan Gouri, 5/8/2017), μια επιτέλεση σύμφωνα με την τελετουργική αισθητική των Rasa (rasaesthetics), που σκοπός της δεν είναι τόσο η παράσταση καθαυτή όσο το βίωμα, το οποίο θα οδηγήσει στην πλάτυνση της ενσυνείδητης αντίληψης των συμμετεχόντων (μεταφυσική λειτουργία ποίησης). Αντίστοιχα, στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη περιγράφεται η τραγωδία, ένα είδος παραστασιακής ποίησης, που στοχεύει στη σύνδεση του ατομικού εαυτού με το κοινωνικό σύνολο (πολιτική/κοινωνική λειτουργία

ποίησης) (Schechner, 2011: 330-332). Ένα παράδειγμα διαπολιτισμικής ώσμωσης αποτελεί η προφορική ποίηση Slam, η οποία, τόσο ως πολιτιστικό όσο και ως αισθητικό φαινόμενο, συναρτά τη δυτική λογοτεχνική κουλτούρα με την αφρικανική παράδοση του hip hop και την πολεμική ρητορική του rap (Crown, 2001 αναφέρεται στο Schewerpenhauser & Stougaard Pederson, 2017: 64).

Όλα αυτά, βέβαια, δεν αφορούν, απλά και μόνον, σε μια διαπολιτισμική αισθητική, αλλά και σε μια διαπολιτισμική αναστοχαστικότητα. Η σύνδεση με το αλλότριο δεν γίνεται τόσο μέσα από την ήσυχη έννοια της «διυποκειμενικότητας», που μπορεί να καταλήξει σε μια κοινή θέση, όσο μέσα από τον «κίνδυνο της διερώτησης» (Ντεριντά, 2003: 512), που απειλεί στερεωμένες και παγιωμένες αντιλήψεις και εξαναγκάζει την επανεξέταση θεμελιωδών πεποιθήσεων. Μια τέτοια επενέργεια της ποίησης θα μπορούσε να αποδειχθεί λυτρωτική μέσα στον σύγχρονο παγκοσμιοποιημένο κόσμο, που λειτουργεί σε ένα «μετα-ανθρωπιστικό επίπεδο ανταλλαγής πληροφοριών μέσω πολλαπλών διαύλων» (Schechner, 2011: 321), την ίδια στιγμή που, κατά παράδοξο τρόπο, ο ατομικισμός (εγωκεντρισμός) και ο συλλογικός ναρκισσισμός (δογματισμός) επιτείνονται, επιφέροντας επικίνδυνες ιδεολογικές στρεβλώσεις και αγκυλώσεις, προκαλώντας φαινόμενα ακραίου φανατισμού και συγκρούσεων.

Η επιτελεστική ποίηση, επομένως, είναι κατεξοχήν πολιτιστική ποίηση. Αμφισβητεί την πολιτισμική υπεροχή του δυτικού τρόπου σκέψης και διανοίγεται σε άλλους πολιτισμούς, προσβλέποντας στη διεύρυνση της συνείδησης και αναζητώντας τη συμφιλίωση με το έτερο και την ενότητα στον πυρήνα της ανθρώπινης ύπαρξης.

## 12.6. Θέμα.

*Σκοπός του καλλιτέχνη μέσα σε μια κοινωνία είναι η αφύπνιση του σύμπαντος, η έγερση των σωστών ερωτήσεων, η ανύψωση του πνεύματος. Είναι οι σκέψεις που καταντούν εμμονές, οι σκέψεις που φοβόμαστε.*  
Marina Abramović (TED, 22/12/2015)

Η «κλασική (καθιερωμένη) γραμμική ποίηση»<sup>57</sup> μετατρέπει τα εξωτερικά συμβάντα σε εσωτερικό βίωμα, σε γραφή, αναζητώντας έναν κοινό τόπο με τον «άλλον». Η επιτελεστική ποίηση φέρνει τη γραφή στο επίπεδο της ζωντανής επικοινωνίας, τη μετατρέπει σε συμβάν, τελώντας σε σύνδεση με τις κοινωνικές εξελίξεις και επιδιώκοντας να αναδείξει και να σημασιοδοτήσει αφανείς πτυχές ή εκδοχές της τρέχουσας ζωής. Ενέχει κάτι το επιτακτικό. Δείχνει εκείνο που δεν είναι ορατό, αλλά είναι αδύνατο να αγνοηθεί. Εκκινεί πάντα από ένα ερώτημα για να εγείρει άλλα ερωτήματα, κοινωνικά, πολιτικά, υπαρξιακά, φιλοσοφικά,

<sup>57</sup> Μια διατύπωση του Δημοσθένη Αγραφιώτη που περιγράφει τη συμβατική (κυρίαρχη) μορφή ποίησης, η οποία «διαβάζεται σιωπηλά και ιδιωτικά, ακολουθώντας τις γραμμές (στίχους) σε προοπτική του ημερολογιακού και ωρολογιακού χρόνου» [Αγραφιώτης, προσωπική επικοινωνία (e-mail), Φεβρουάριος 6, 2020].

καλλιτεχνικά. Αν η επιτελεστική ποίηση είναι ποίηση πολιτιστική –άρα αναγκαία πολιτική– είναι ακριβώς επειδή ενδιαφέρεται να μιλήσει, όχι για την ύπαρξη καθαυτή, αλλά για την ύπαρξη-μέσα-στον-κόσμο, με τη χαϊντεγκερική έννοια του «εδανά-είναι» (Dasein) (Heidegger, 2006: 11).

Ο ποιητής διερευνά την αλήθεια πίσω από τα φαινόμενα. Μιλάει για την ανθρώπινη συνθήκη, την ομορφιά και την ευθραυστότητα της ζωής, την εξερεύνηση του εαυτού, τη συνύπαρξη, αλλά και για ζητήματα που απασχολούν τη σύγχρονη κοινωνία, όπως η φτώχεια, η προσφυγιά, η ανθρώπινη αξιοπρέπεια, η αδικία, η αναμέτρηση ανάμεσα στη μνήμη και τη λήθη, το ατομικό και το συλλογικό τραύμα. Η ποίηση μπορεί να είναι αφηγηματική, σατιρική ή να αναδεικνύει ένα ζήτημα της επικαιρότητας στην καθολικότητά του, αναζητώντας την αλήθεια πίσω από τα φαινόμενα. Ωστόσο, ας έχουμε υπόψη, ότι η «αλήθεια» της ποίησης τίθεται πάντοτε υπό αίρεση, δοκιμάζεται, επαληθεύεται ή διαψεύδεται, «δημιουργείται και ξαναδημιουργείται», χωρίς να διεκδικεί αξιώσεις θεσφάτου (Αγραφιώτης, 2012: 176).

Ο επιτελεστικός ποιητικός λόγος οφείλει να συνέχεται από μια διάθεση (ανησυχία, προβληματισμό, ματαιώση, όραμα, ελπίδα...), αλλά, κυρίως, να εμπεριέχει το βλέμμα του ποιητή, που αναζητά το καθολικό μέσα από το αριστοτελικό «τόδε τι» (Ράμφος, 2019: 254), ανάγοντας το προσωπικό βίωμα σε αποκαλυπτικό, συλλογικό βίωμα<sup>58</sup>. Με ποιον τρόπο ευρύτερα ζητήματα διαθλώνται στην ατομική ζωή; Πώς οι προσωπικές ιστορίες αντανακλούν την περιρρέουσα κοινωνική και πολιτική ατμόσφαιρα; Ποτέ το θέμα δεν είναι αόριστο ή αφηρημένο, αλλά ούτε και εμμονικά εστιασμένο στην έκφραση ιδιωτικών συναισθημάτων, χωρίς αναζήτηση της σύνδεσης του ανθρώπου με τον άνθρωπο.

Σε ορισμένα σύγχρονα είδη επιτελεστικής ποίησης, όπως η Spoken Poetry, η Def Poetry, η Button Poetry, η Slam Poetry κ.λπ. («Σύγχρονα επιτελεστικά ποιητικά είδη στην Αμερική», βλ. σσ: 161-162) θίγονται, έντονα, κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα, που αφορούν τις φυλετικές διακρίσεις, την κοινωνική δικαιοσύνη, τον ρατσισμό, τη βία, την ταυτότητα των φύλων, το σπάσιμο των κοινοτικών δεσμών, την απώλεια της ατομικής ταυτότητας, την αδυνατότητα της αυτοπραγμάτωσης, την αυτοχειρία κ.α. Δίνεται δε ιδιαίτερη έμφαση στο στοιχείο της αμεσότητας και του αυθορμητισμού. Ο λόγος είναι οικείος. Εδώ η ποίηση λειτουργεί ως ένα δραστικό όργανο έκφρασης της κοινωνικής δυσαρέσκειας και αντίδρασης απέναντι στην καθεστηκυία τάξη πραγμάτων και τις αδικίες της, καλώντας σε

---

<sup>58</sup> Ένα παράδειγμα σύγχρονου επιτελεστή-ποιητή, που αναφέρεται εύστοχα σε κοινωνικά και πολιτικά θέματα, εκκινώντας από το προσωπικό του βίωμα, είναι ο Yahya Hassan. (Gyndendal Forlag, 21/10/2013. Καρτάκης, 2019)

πολιτική διαμαρτυρία και σε κοινωνική αφύπνιση, σε εξέγερση και αλλαγή (Williams N., 2011: 103, 109).

### 12.7. Χώρος και Χρόνος.

*Av «η Ζωή είναι ηρακλείτεια, ενώ η Ποίηση ελεατική» (Ν. Καρούζος),  
τότε μια συνάντηση Ζωής και Ποίησης συμβαίνει εδώ...*

Ο χώρος και ο χρόνος αποτελούν δομικά χαρακτηριστικά μιας επιτέλεσης, καθώς ενοποιούνται στο εδώ-και-τώρα (Schechner, 2011: 59. Αγραφιώτης, 2009), καθορίζοντας τον τρόπο διαχείρισης της οπτικής και ηχητικής διάστασης του ποιήματος, όπως και τη σχέση ανάμεσα στον ποιητή και το κοινό του. Το ποίημα παρίσταται, εκδιπλώνοντας πολλαπλές χωροποιητικές και χρονοποιητικές διαστάσεις, που προκύπτουν από τη σύζευξή του με την πρακτική της επιτέλεσης (Ντεριντά, 2003: 362).

Ο χώρος παίζει καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της δράσης και το αντίστροφο, η δράση δημιουργεί χώρο (Schechner, 2011: 82). Ο επιτελεστικός χώρος αποτελεί, λοιπόν, συνισταμένη:

α) Του φυσικού (ευκλείδειου) χώρου. Ποιος είναι ο χώρος/τόπος (site) που επιλέγεται για την επιτέλεση; Ένα μπαρ, ένας δρόμος, μια σκηνή, ένα στούντιο, μια αίθουσα ακρόασης, ένα συνέδριο, ένα φεστιβάλ, ένα μουσείο; Ο Alan Read («Alan Read»), συγγραφέας και καθηγητής Θεάτρου & Performance στο King's College του Λονδίνου, απαντώντας στον Peter Brook, που θεωρούσε ότι οποιοσδήποτε άδειος χώρος μπορεί να αναχθεί σε σκηνή, είπε πως «κανένας χώρος δεν είναι πραγματικά άδειος». Αντίθετα, ενέχει βαρύτητα που δεν είναι δυνατόν να παραβλεφθεί, όπως ακριβώς συμβαίνει με το βίωμα της σιωπής που καταλήγει να αναδεικνύει και να τονίζει τους ήχους του περιβάλλοντος. Μιλάμε, δηλαδή, για «τοποκαθορισμένες» (site-specific) δράσεις, όπου ο ίδιος ο χώρος γίνεται μέρος της δράσης με τις «συνδηλώσεις» του και τα κοινωνικά ή ιστορικά του χαρακτηριστικά (Carlson, 2014: 335, 343).

β) Της εκτατότητας του σώματος του επιτελεστή-ποιητή (Μήτρου, 2015: 13). Το σώμα του τελεστή με τις κινήσεις, τις στάσεις και την προσωπική του αύρα, δημιουργεί γύρω του έναν ενεργό χώρο που επηρεάζει και επηρεάζεται από τον φυσικό χώρο, καθώς και από την επικοινωνία του με το κοινό και τη γενική ατμόσφαιρα που δημιουργείται.

γ) Του συνολικού συμβάντος, που συμπεριλαμβάνει την πράξη της επιτέλεσης, τον ποιητή-επιτελεστή, το κοινό και τον φυσικό χώρο (Schechner, 2011: 76, 78).

Όσον αφορά τον χρόνο, μια επιτέλεση εκδιπλώνεται πάντα μεν στο παρόν, αλλά εκδηλώνει πολλαπλές χρονικές διαστάσεις που συναρτώνται μεταξύ τους. Τέτοιες είναι:



α) Ο ωρολογιακός, ρέοντας χρόνος. Η φυσική, δηλαδή, χρονική διάρκεια του ποιητικού έργου, όπως αυτό αποδίδεται ζωντανά.

β) Ο «χρόνος γεγονότων». Η ακολουθία των επιμέρους δράσεων της επιτέλεσης, οι οποίες έχουν προσχεδιαστεί από τον επιτελεστή-ποιητή και τίθεται απαραίτητο «να ολοκληρωθούν ανεξάρτητα από τη ροή του ωρολογιακού χρόνου» (ο.π.: 31).

γ) Ο «καθορισμένος χρόνος». Αναφέρεται σε έσωθεν (από τον ποιητή) ή έξωθεν (από τη συνθήκη) περιορισμούς, δηλαδή, σε περιπτώσεις τέτοιες που «επιβάλλεται στα γεγονότα ένα αυθαίρετο χρονικό σχήμα», ώστε να «ξεκινούν και να τελειώνουν σε ορισμένες χρονικές στιγμές» (ο.π.: 31). Για παράδειγμα, στην ποίηση Slam ο διαθέσιμος χρόνος του ποιητή επί σκηνής είναι τρία λεπτά και δέκα δευτερόλεπτα<sup>59</sup> (Scheweppenhauser & Stougaard Pedersen, 2017: 66).

δ) Ο υποκειμενικός χρόνος ποιητή-επιτελεστή και κοινού. Αφορά στην εσωτερική του έργου ως βίωμα στον κόσμο των συνειδήσεων και των συναισθημάτων, κάτι που θα καθορίσει, με τη σειρά του, την ανταπόκριση του κοινού στο γεγονός της επιτέλεσης, καθώς και τον τρόπο που ποιητής και κοινό θα συσχετιστούν ενεργά και θα γίνουν συνεργοί στην ολοκλήρωσή της.

ε) Ο «μεθοριακός χρόνος», στο πλαίσιο του οποίου επισυμβαίνει μια αλλαγή, μια μεταστροφή της αντίληψης, που αφορά τόσο στον επιτελεστή-ποιητή όσο και στο κοινό. Διανοίγεται όταν ο θεατής ή/και ο ποιητής βρεθούν σε μια κατάσταση «επιλεκτικής έλλειψης προσοχής» ή «ασυνείδητης σάρωσης» (Ehrenzweig, 1970: 38, αναφέρεται στο Schechner 2011: 233) ή ακόμη «αποστασιοποιημένης όρασης» («detached vision»), όπως το ονομάζουν οι Ιάπωνες, αναγνωρίζοντάς το ως εμπειρία που συνάδει με τις βουδιστικές αρχές του διαλογισμού. Πρόκειται για το πέρασμα από την επικεντρωμένη εστίαση προς μια «περιπλάνηση» της προσοχής, όπου οι άνθρωποι προσέχουν γεγονότα που αλλιώς «θα τους διέφευγαν ή θα περιλαμβάνονταν, απλώς, σε μια ασαφή περιφερειακή όραση», όπως κινήσεις και αντιδράσεις των θεατών, ανεπαίσθητες χειρονομίες του επιτελεστή-ποιητή, η δυναμική του χώρου και η διαμόρφωσή του ως σύνολο, η ακριβής θέση και τα όρια των διάφορων στοιχείων στον χώρο κ.λπ. Ο Anton Ehrenzweig θεωρεί αυτήν την αδιόρατη εκδήλωση ως «πρωταρχική διαδικασία» στην καλλιτεχνική δημιουργική πράξη. Πρόκειται για μια στιγμή αποστασιοποίησης, που επιτρέπει τη λειτουργία του αναστοχασμού και απελευθερώνει τις

---

<sup>59</sup> Αυτό αφορά στην αρχική (αμερικάνικη) μορφή της Slam ποίησης. Το ορισμένο χρονικό διάστημα άρχισε να επανακαθορίζεται όταν το φαινόμενο της Slam μεταφέρθηκε στην Ευρώπη (Μούλος, 27/3/2019, βλ. σ. 153).

εμπνευστικές εκείνες δυνάμεις, οι οποίες θα καταστήσουν ποιητή και κοινό συνδημιουργούς (Schechner, 2011: 200, 233, 235).

Σε μια παράσταση επιτελεστικής ποίησης αναδύονται πρόσθετες χωροχρονικές διαστάσεις, που προκύπτουν, αφενός, από τη σχέση του ποιητή-επιτελεστή με τους «χωροχρονικούς όρους» του ίδιου του ποιήματος και αφετέρου, από τη σχέση της πραγματικής χωροχρονικής συνθήκης του κοινού με τη «φανταστική χωροχρονική» συνθήκη του «παραλήπτη», όπως υποβάλλεται από το ποιητικό κείμενο (Novac, 2012).

### **12.8. Ρητορική του λόγου.**

Έχουμε ήδη αναφερθεί στους επιτελεστικούς ρητορικούς μηχανισμούς, με τους οποίους ο ποιητικός λόγος ζωντανεύει μπροστά σε ένα κοινό, δηλαδή, την «τοποθέτηση» (positioning) του ποιητή και τον τρόπο «μεταφοράς» (delivering) του ποιήματος, τα οποία αποφασίζονται κατά το σχεδιασμό της ποιητικής σύνθεσης. Τι γίνεται, όμως, με την καθαυτή ρητορική του λόγου;

Η ποίηση γίνεται δρώσα και επιτελεστική όταν ευθυγραμμίζεται με το δεικτικό κέντρο της γλωσσικής έκφρασης. Ποιο είναι αυτό το «δεικτικό κέντρο», αν όχι ίδιος ο ποιητής (προσωπική δείξη) στο «εδώ» (χρονική δείξη) και στο «τώρα» (τοπική δείξη) (Βελουδης, 2005: 23, 228). Η δείξη αποτελεί τρόπο με τον οποίο η γλώσσα εμποτίζεται από τον κόσμο (ο.π.: 142, 143), θέτοντας απέναντι από τον ποιητή ένα «εσύ», το κοινό. Η μετωνυμία και κυρίως, η μεταφορά ως «κληρονόμος της αρχέγονης πυκνότητας» (Χριστίδης, 2001, αναφέρεται στο Βελούδης, 2005: 113), αποτελούν δεικτικά σχήματα, που συνθέτουν ένα πεδίο συνάντησης και αλληλεπίδρασης «ομιλητή», «κόσμου» και γλώσσας. Ο δεικτικός λόγος φανερώνει το αντικείμενο κατά τρόπο άμεσο και βιωματικό, προσφέροντας, παράλληλα, δρόμους «σχηματοποίησης» του αγνώστου και παραγωγής νέου νοήματος (αναστοχαστική λειτουργία) (Βελούδης, 2005: 72, 172, 291). Εξάλλου, η ίδια η επιτέλεση ως πρακτική παίρνει τον παλμό της μάλλον από τη διαφορά παρά από την ταυτότητα μεταξύ γλωσσολογικού συμβόλου και πράγματος, δηλαδή, μέσα από μια μετωνυμική διαδικασία (Pollock, 1998), ενώ, ταυτόχρονα, συμπυκνώνει το συναίσθημα, τη σκέψη, τη βούληση και τη φόρμα, λειτουργώντας ως μεταφορά.

Στην επιτελεστική ποίηση δίνεται έμφαση στα (αριστοτελικά) ρητορικά σχήματα «διανοίας» (αποσιώπηση, αναφώνηση, απορία, υπαινιγμός, αντιπαράθεση κ.λπ.), καθώς αυτά «συνυφαίνονται με την εξωτερική διάσταση του λόγου, τον ρυθμό, την προσωδία, τα ποικίλματα, τη σύνταξη και την ηχοδομή της φράσεως» (Ράμφοις, 2019: 506-508).

Αντίστοιχα, τα ρητορικά στοιχεία του λόγου (παρήχηση, συνήχηση, παλιλλογία, επανάληψη, πλεονασμός, ασύνδετο κ.λπ.) αποκτούν βαρύτητα σημασίας και νοήματος, όπως η προσωδία στον αρχαίο ελληνικό λόγο, όπου δεν υπήρχε διαίρεση του φωνητικού από το νοηματικό μέρος της λέξης, της μορφής από το περιεχόμενο.

Η αρχαία ελληνική προσωδιακή εκφορά –η μακρότητα ή η βραχύτητα, η δασύτητα ή η ψιλότητα των συλλαβών της λέξεως, η «ποσότητα ή η πυκνότητα της πνοής με την οποία συνοδεύεται η εκφορά του φθόγγου» (πνεύματα), η ένταση της φωνής (τόνος), η οξύτητα, η βαρύτητα ή η περίσπαση του τόνου– ήταν συγκροτητική, όχι μόνο του νοήματος, αλλά και της συγκίνησης και του αισθήματος του λόγου. Ο Αριστοτέλης συνέδεε τον «άσημο ήχο» με το «σημαντικό όνομα», αναδεικνύοντας τη φωνή σε «ύλη του λόγου» και τον λόγο σε «εντελέχεια της φωνής». Συσχέτιζε, δηλαδή, το γράμμα με τον ήχο του και άρα με το σώμα που το παράγει και όχι τόσο με το γράφημά του, την «οπτική του εικόνα» στον γραπτό λόγο. Θα έλεγε κανείς, ότι το «άλεκτον» *primum principium* της προσωδίας υπήρξε η μουσική (Ράμφος, 2019: 86-87, 522, 525-526, 532). Από τα τέλη του 2<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ. και μετά, η αρχαία ελληνική γλώσσα σηματοδοτήθηκε από τη στίξη ως οδηγός για την εκμάθηση της προσωδιακής προφοράς, καθώς είχε ήδη αρχίσει να παρακμάζει η προφορική ποιητική παράδοση. Από το σημείο αυτό αρχίζει το πέρασμα από το μουσικό στο δυναμικό γλωσσικό σύστημα που γνωρίζουμε (Αντωνοπούλου, 2007).

Έχει ενδιαφέρον, πάντως, το γεγονός ότι οι σύγχρονοι επιτελεστές-ποιητές, όταν επιχειρούν να μετατρέψουν σε βιβλίο τον ποιητικό τους λόγο, ο οποίος προορίζεται ή προέρχεται από μια ζωντανή επιτέλεση, κωδικοποιούν στη μορφή του ποιήματος, ο καθένας με τον δικό του τρόπο, την ηχητική εκφορά, τις παύσεις, τις εξάρσεις, τον επιτονισμό, τις διακυμάνσεις της φωνής, τις χειρονομίες του σώματος. Επινοούν, ουσιαστικά, έναν δρόμο να απεικονίσουν μια συγκεκριμένη επιτέλεσή τους στο χαρτί (μια επιτελεστική, δηλαδή, εκδοχή του ποιητικού τους λόγου), κατά τρόπο ανάλογο –αν και πολύ διαφορετικό– με εκείνον που αποτυπωνόταν στη γραφή η ηχορρυθμική ενότητα του αρχαίου ελληνικού λόγου. Τέτοια εγχειρήματα μπορεί να οδηγήσουν σε «βιβλία-καλλιτεχνήματα (artist books)» ή «βιβλία επιτέλεσης (livres de performance)» με δική τους αυταξία, τα οποία ξεκινούν, συνήθως, ως αποτέλεσμα μιας ζωντανής διαδικασίας, που ακολουθείται από μια περαιτέρω επεξεργασία από τον ποιητή (Αγραφιώτης, 1980). Παραθέτω δύο παραδείγματα (Julien Blaine, βλ. σσ: 170-172) από το βιβλίο *Partitions* του Julien Blaine (2017), τα οποία αφορούν τις επιτελέσεις «Reps Elephant 306» και «Chute» (Artpool2007, 20/12/2011).

## 12.9. Κοινό.

Η επιτελεστική ποίηση, όπως, άλλωστε, κάθε έργο τέχνης, ολοκληρώνεται μόνο και εφόσον καταφέρει να «αγγίξει» τον αποδέκτη και να τον κάνει κοινωνό της ζωντανής δημιουργικής πράξης που κομίζει (Μερλώ-Ποντύ, 2009: 83, 84). Ο Αριστοτέλης «συνδέει καταστατικά την ποίηση» με τον θεατή ή ακροατή ή αναγνώστη (Αριστοτέλης, 1995: 49-50, 105). Στην έκθεση σώμα με σώμα η οργανική παρουσία και η συμμετοχή του κοινού είναι από τους πρωταρχικούς στόχους του επιτελεστή-ποιητή, ο οποίος οφείλει να ενεργοποιήσει την κατάσταση που ονομάσαμε «επιτελεστική», να δημιουργήσει, δηλαδή, μια ενεργή συνθήκη επικοινωνίας, από όπου θα αναδυθεί ένα πεδίο «πραξιακού αναστοχασμού» (reflexion) (Δεληγιώργη, 2018: 147) και συνέργειας. Όλα έχουν να κάνουν με μια «συνάντηση» (Μερλώ-Ποντύ, 2009: 91) που, μάλιστα, συμβαίνει σε «συνθήκες ισότητας», καθώς ο ποιητής συμπορεύεται και αλληλεπιδρά με τον αποδέκτη. Η ποίηση, όπως διαπιστώνει η Γιάννα Μπούκοβα (Αμανατίδης και συν., 2018: 172), αφήνει το βάθος του «υψηλού» αντικειμένου, που θαυμάζεται από μακριά και ιδιωτικά, για να υπάρξει ως θαυμαστό συμβάν, που συνενώνει ποιητή και κοινό σε μια συλλογική εμπειρία.

Ο επιτελεστής-ποιητής, λοιπόν, αποζητά και επιδιώκει να εμπλέξει το κοινό του, προκαλώντας την έκπληξη, την αντίδραση, τη συγκίνηση, τον προβληματισμό, τη συμμετοχική δράση. Πρόκειται για μια αμφίδρομη σχέση, που περνάει αδιάλειπτα και συνεχώς μέσα από την παρουσία και το σώμα του (Αγραφιώτης, 28/1/2019, βλ. σ. 128). Ως εκ τούτου, αποκτά σημασία η οπτική επαφή και η κατεύθυνση του βλέμματός του, ο όγκος και ο χρωματισμός της φωνής, η καθαρή άρθρωση, η έκφραση του προσώπου του, οι χειρονομίες, ο ρυθμός, οι υπαινιγμοί, η θέση της σπονδυλικής του στήλης, οι στάσεις, η ισορροπία και οι κινήσεις του σώματός του, η εντύπωση του αυθορμητισμού (Williams N., 2011: 128), το σύνολο, δηλαδή, των μη λεκτικών του πράξεων. Όλα σημαίνουν εκ νέου, υπογραμμίζοντας τον ποιητικό λόγο και «χτίζοντας», παράλληλα, αυτή την ιδιαίτερη σχέση μεταξύ ποιητή και κοινού.

Έχει κεφαλαιώδη σημασία, λοιπόν, όχι μόνο η πρόθεση, ο σχεδιασμός και η υλοποίηση της performance ποίησης, αλλά και η επενέργεια, που θα έχει ο επιτελεσμένος ποιητικός λόγος, κάτι που εξαρτάται από την τελεσφόρηση (ευστοχία) της πρόσληψής του (Ωστιν, 2003: 140, 163). Ένα γραπτό ποιητικό κείμενο εμφανίζεται ως ένα σταθερό αντικείμενο, στο οποίο ο αναγνώστης μπορεί να επιστρέφει διαρκώς για επανάγνωση. Η αναγνωστική πρόσληψη νοηματοδοτεί μεν, εκ νέου, τον ποιητικό λόγο, ανάγοντας τον αναγνώστη, κατά

μία έννοια, σε συνεργό στην παραγωγή του νοήματος, χωρίς, ωστόσο, να επηρεάζει το ίδιο το γραμμένο κείμενο. Τι συμβαίνει στην περίπτωση της επιτελεστικής ποίησης;

Αν η πρόθεση του ποιητή είναι η απαρχή για τη δημιουργία ενός έργου επιτελεστικής ποίησης, η πρόσληψη, σύμφωνα με τον Teun A. Van Dijk (1977, αναφέρεται στο Carston, 2014: 229), δεν αποτελεί παρά επαναπροσδιορισμό και «αναδόμηση» αυτής της πρόθεσης από τον αποδέκτη. Εδώ το κοινό δεν προσλαμβάνει απλά, αλλά εμπλέκεται ενεργά σε μια «πρόσωπο-με-πρόσωπο αλληλόδραση» με τον επιτελεστή-ποιητή. Η κατάσταση αυτή έχει αποδοθεί από την Erika Fischer-Lichte (2008: 39-40) ως «αυτορυθμιζόμενος βρόχος ανατροφοδότησης» («self-regulating “feedback loop”»)<sup>60</sup>. Ο ποιητής, μέσω της απεύθυνσης και της ανταπόκρισης, μέσω, δηλαδή, μιας διαλεκτικής μορφής επικοινωνίας, επιδιώκει να δημιουργήσει μια συνθήκη, που θα επιτρέψει να βιωθεί κάτι ενόπιον-και-από το κοινό (Williams N., 2011: 98). Δεν είναι, λοιπόν, τυχαίο, που ο Δημοσθένης Αγραφιώτης αποκαλεί τον αποδέκτη μιας τέτοιας επιτελεστικής πράξης «συνποιητή» (Αγραφιώτης, 28/1/2019, βλ. σ. 134).

Ο τρόπος πρόσληψης (perception), επομένως, της επιτελεστικής ποίησης, αφενός, δεν είναι δυνατό να προδιαγραφεί, να προβλεφθεί ή να προκαθοριστεί –εδώ έχουμε ακόμη έναν λόγο που επιβεβαιώνει το γεγονός ότι η επιτελεστική ποίηση, όπως είπαμε, διέπεται από τη λογική της απροσδιοριστίας<sup>61</sup>– και αφετέρου, διαμορφώνει την ανάδραση του κοινού, από όπου η «ποιητική εμπειρία» θα αναδυθεί ως ένα «σωματικό, συγκινησιακό και διανοητικό συμβεβηκός με όλες τις κοινωνικο-πολιτικές συνάφειές του» (Αγραφιώτης, 2009). Δεν πρόκειται, δηλαδή, για μια απλή αισθητηριακή εμπειρία, αλλά για μια ζωντανή δημιουργική διαδικασία, που συμπλέκει τη «βουλευτική» και τη «γνωστική δύναμη» ποιητή και αποδέκτη (Αγραφιώτης, 2012: 23). Είτε πρόκειται για μνημένο κοινό (υποστηρικτικό κοινό ή αντι-κοινό), είτε για τυχαίο (ενσυνείδητο, αισθητικό κοινό) ή μικτό κοινό, ο ποιητής προσβλέπει σε μια μεταβολή, που συμπεριλαμβάνει και τον ίδιο. Αυτή η αλλαγή δεν αφορά μόνο στο κέντρισμα της συνείδησης και τον αναστοχασμό, αλλά και τη συμμετοχική, σωματική δράση ή αντίδραση.

Εύλογα ο Δημοσθένης Αγραφιώτης θα ονομάσει την επιτελεστική πράξη «δεύτερο κινούν» (Παπαδημητρίου), δεδομένου ότι επιτρέπει σε ποιητή και κοινό να «ξανα-ανακαλύψουν μαζί κάποιες ξεχασμένες πτυχές της ποίησης», όπως είναι η «συμβιωτική δυναμική της, το μοίρασμα ανάμεσα στο άυλο και το υλικό και η παρηγορητική της εμβέλεια» (Αγραφιώτης, 2012: 183). Να σημειώσουμε εδώ, ότι ως «πρώτο κινούν» και

<sup>60</sup> Η μετάφραση είναι της γράφουσας.

<sup>61</sup> Βλ. στο παρόν, σ. 40.

«τελευταίο καταφύγιο» –προκειμένου η ποίηση να μετέχει στη «θεραπεία» της απόσχισης του σύγχρονου κόσμου από τη συμβολική και τελετουργική του διάσταση– ο Δημοσθένης Αγραφιώτης αντιλαμβάνεται την ίδια την εμπλοκή του απτού σώματος στην ποιητική πράξη (Αγραφιώτης, 2010: 15-16). Μια θέση που βρίσκεται σε συμφωνία με εκείνη του Julien Blaine, ο οποίος εκτιμά, όπως είπαμε, την επιτελεστική (σωματική) ποίηση ως την πλέον ουσιώδη.

Σε μια παράσταση επιτελεστικής ποίησης, που χαρακτηρίζεται από ζωντανότητα και ρευστότητα, είναι φυσικό να παρεισφρέει το αλεατορικό στοιχείο, καθώς το τυχαίο, ούτε αποκλείεται, ούτε παγιδεύεται στη σύγχυση και το φόβο του «μάταιου», ως είθισται να συμβαίνει στην καθημερινή ζωή, όταν αυτή εμποτίζεται με μια θετικιστική έποψη του κόσμου. Αντίθετα, μετέχει και συμβάλλει στην ιδιαίτερη χροιά και μοναδικότητα της επιτέλεσης, κομίζοντας μαζί κι έναν «κίνδυνο», μια αβεβαιότητα όσον αφορά την ευτυχή ή ατυχή πρόσληψη της ποιητικής σύνθεσης (Baetens Jan, 25.09.2017). Σύμφωνα με τον Bernard Heidsieck, ο ποιητής, εγκαταλείποντας την «ασφάλεια» της σελίδας, θέτει τον εαυτό του και τον λόγο του στον κίνδυνο της «άμεσης, ελεύθερης πτώσης» («immédiat, de chute libre») <sup>62</sup> (Heidsieck, 2001c : 73), αφού την ίδια στιγμή που το ποίημα παραδίδεται στο κοινό «ο ποιητής εκτίθεται σε παρεξηγήσεις, παρανοήσεις, ακόμη και στην περίπτωση της αδιαφορίας» (ο.π.).

Το κοινό επηρεάζει όχι μόνο το «ύφος» και τη «ροή» της επιτέλεσης (Schechner, 2011: 82), αλλά, ενίοτε, και το ίδιο το ποιητικό κείμενο, είτε κατά τη διάρκεια της επιτέλεσης, είτε μετά. Ο ποιητικός λόγος δοκιμάζεται στη συνθήκη του παροδικού και του ρέοντος, στην αίσθηση της «τυχειότητας, της χρονικότητας και της καταστασιακής λογικής», που συνοδεύουν την έκθεση ποιητή και ποίησης μπροστά σε ένα ζωντανό κοινό (Carlson, 2014: 423). Από κείμενο-αντικείμενο ο ποιητικός λόγος μεταλλάσσεται σε καλλιτεχνικό βίωμα (art-experiencing), που προκύπτει, όπως έγινε σαφές, από την «ενεργητική συνεργασία» επιτελεστή-ποιητή και κοινού (Sonneman, 1980, αναφέρεται στο Carlson, 2014: 424).

Ο σκοπός δεν είναι μόνο η προσωπική απόλαυση, αλλά η ανταλλαγή ενέργειας και συναισθήματος και ίσως, η ανάδυση ενός κοινού αισθήματος ενότητας. Αυτό απαιτεί μια πυκνότητα και μια συνθετότητα τέτοια, που να επιτρέπει ταυτόχρονα «νοητικούς και συναισθηματικούς συνδέσμους» και όχι μονοδιάστατα λογικούς (Αγραφιώτης, 2012: 296). Η τυπική λογική, άλλωστε, μάλλον, εμποδίζει, παρά ευνοεί, τη βαθύτερη ποιητική αντίληψη της

---

<sup>62</sup> Η μετάφραση είναι της γράφουσας.

συμπληρωματικότητας και ενότητας των πραγμάτων, καθώς λειτουργεί με υπεραπλουστεύσεις, αποκλεισμούς και αναγωγές (Δεληγιώργη, 2018: 99), ή αλλιώς, όπως θα το περιέγραφε ο Arthur Koestler, «συχνά κάποια υποσχόμενη διαίσθηση φρύγεται εν τη γενέσει της, αν εκτεθεί πρόωρα στο οξύ λουτρό των λεκτικών ορισμών· άλλες πάλι ίσως να μην ανθίσουν ποτέ χωρίς μια τέτοια λεκτική έκθεση»<sup>63</sup>. Είναι η παρουσία του «φανταστικού συμβολικού» εκείνη που απηχεί απευθείας «στην καρδιά του ασυνειδήτου, συγκρούεται και τελικά συνεργεί με το συνειδητό» (Δεληγιώργη, 2018: 80) –το «άλογο», δηλαδή, τελεί σε διαλεκτική σχέση με το «έλλογο», η φαντασία και το συναίσθημα με τη λογική– ώστε το «ποιητικό ενέργημα» να αφήσει ίχνη στο συλλογικό συνειδητό και ασυνειδητό και να καταφέρει να αναχθεί από ατομικό σε συλλογικό βίωμα (Αγραφιώτης, 2012: 296).

## 12.10. Φωνή και Σώμα.

### 12.10.1. Μαθηματική θεώρηση των δύο τελεστών.

*Αν η ομιλία μου δεν είναι πνοή μου,  
είναι γιατί ήδη πνοή μου δεν ήταν πια το κορμί μου,  
ότι κορμί μου δεν ήταν πια το νεύμα μου,  
ότι νεύμα μου δεν ήταν πια η ζωή μου.*  
J. Derrida<sup>64</sup>

Σύμφωνα με τη «Θεωρία των Παραστατικών Τελεστών» (Theory of Performative Operators) –μια μαθηματική θεώρηση της τέχνης της performance που προτείνει ο Γιάννης Μήτρου– το Σώμα και η Φωνή είναι δύο Τελεστές που παράγουν ένα Όλον (Μήτρου, 2015). Η έννοια του «τελεστή» εκλαμβάνεται εδώ με τη λειτουργική διάσταση του «operator», ο οποίος «ως μαθηματικό αντικείμενο έχει την ιδιότητα να επιδρά μετασχηματιστικά», τόσο «στην ψυχοσυναισθηματική κατάσταση του δρώντα», όσο και στο ίδιο το νόημα (Μήτρου, 26/9/2019, βλ. σ. 151). Στην τελεστική ποίηση ο λόγος σημασιοδοτείται εκ νέου μέσα από τη ζωντανή συμμετοχή του σώματος, τις χειρονομίες, τη φωνητική εκφορά. Το νόημα ενσαρκώνεται, γίνεται βίωμα. Ο ποιητής, ως επιτελεστής, ελέγχει τη διαδικασία, επιδιώκοντας να συντονίσει τη φωνή, τον νου, το σώμα και τον λόγο του, σε μια κατάσταση συνεχούς ροής και ανταλλαγής ανάμεσα στον ίδιο και το ποιητικό του κείμενο, στον ίδιο και τις εκφερόμενες λέξεις του, στον ίδιο και την επιτέλεσή του, στην επιτέλεσή του και το κοινό του, στον ίδιο και το κοινό του (Schechner, 2011: 74). Μοιάζει με ένα παιχνίδι ισορροπίας ανάμεσα στη λογική (λεκτική) και τη συγκινησιακή (οπτική/χωρική) λειτουργία του

<sup>63</sup> «Often some promising intuition is nipped in the bud by prematurely exposing it to the acid bath of verbal definitions; others may never develop without such verbal exposure» (Koestler, 1970: 56, αναφέρεται στο Chandler, 1994). (Η μετάφραση είναι της γράφουσας).

<sup>64</sup> Ντεριντά, 2003: 265-266.

εγκεφάλου (αριστερό και δεξί ημισφαίριο). Ο επιτελεστής-ποιητής οφείλει να βρίσκεται σε πλήρη εγρήγορση και αυτοέλεγχο, καθώς έχει να αντιμετωπίσει, όπως είπαμε, μια κατάσταση «επικινδυνότητας», μια θέση ταλάντευσης ανάμεσα στον «αυθορμητισμό» και την «πειθαρχία», τον ρόλο του τελεστή και τον ρόλο του ποιητή, σαν ένας ακροβάτης, που οδηγεί και παράλληλα, συμμετέχει στην ίδια του την ακροβασία (ο.π.: 317. Lex, 1979: 144-145 αναφέρεται στο Schehner 2011: 298. Heidsieck, 2004: 15).

### **12.10.2. Η μουσικής της ποίησης**

Στην επιτελεστική ποίηση δίνεται ιδιαίτερη σημασία στη ρυθμική και ηχητική όψη του ποιήματος, στον λόγο περισσότερο ως εκφέρον και λιγότερο ως λογικό νόημα, στα εκφραστικά χάσματα από τη σιωπή έως την έξαρση, στη μελωδικότητα, την τονική απόχρωση, τις διακυμάνσεις και τα ηχοχρωματικά εφέ της φωνής, στις παύσεις, στα κύματα της αναπνοής, στις ξαφνικές επιβραδύνσεις και επιταχύνσεις του ρυθμού, στον επιτονισμό. Οι ήχοι, όπως αναφέρει ο David A. Pharies (1985: 48, αναφέρεται στο Βελούδης, 2005: 297-298), «μπορούν να αναπαριστούν πράγματα μέσω των ιδιοτήτων τους, της έντασης (volume), του ύψους (pitch) και της διάρκειας (duration)» και πολλά από αυτά τα «εξωγλωσσικά» χαρακτηριστικά ενσωματώνονται, τελικά, στο γλωσσικό σώμα, ως «συντακτικές επαναλήψεις», «αναδιπλασιασμοί» κ.λπ. (Βελουδης, 2005: 297-299). Ο επιτονισμός, ως ποιητικό στοιχείο, όχι μόνο εγκαθιστά στο κείμενο έναν ρυθμό, αλλά επηρεάζει τη σημασία των λέξεων (Dunn, 2007: 76), με τρόπο που συχνά είναι αδύνατο να αποτυπωθεί στο γραπτό κείμενο. Ειδικά δε για τη σύγχρονη μη-μετρική ποίηση, έχει παρατηρηθεί ότι η ρυθμικότητα του ποιητικού λόγου αναδεικνύεται καλύτερα όταν εκφέρεται από τον ίδιο τον ποιητή (Bernstein, 1998, αναφέρεται στο Scheweppenhauser & Stougaard Pedersen, 2017: 73).

Οι πρώτοι φορμαλιστές θα προσδώσουν αυτοδύναμη αξία στην ηχητική, προφορική και αρθρωτική όψη του ποιητικού λόγου (Άιχενμπάουμ, 1985: 39) ως στοιχείο το οποίο συνδέεται με την απόλαυση που ενέχει η ποίηση, ακόμη και όταν η γλώσσα καταλήγει να γίνεται «ακατάληπτη» (Shklofsky, 1916, αναφέρεται στο Άιχενμπάουμ, 1985: 38). Στην επιτελεστική ποίηση, η προτεραιότητα που δίνεται στον ήχο, οδηγεί, πράγματι, σε πειραματικές τεχνικές εκφοράς, όπως το συλλάβισμα, η χρονική παράταση των λέξεων, οι παύσεις, οι ενσώματες ένηχες χειρονομίες, οι ηχητικές αναπνοές, οι αυξομειώσεις της φωνητικής έντασης κ.λπ., δημιουργώντας, ενίοτε, «νησίδες» ακαταληψίας ως άλλη παράξενη γλώσσα. Ο ιστορικός λογοτεχνίας Οβσγιανίκο-Κουλικόβσκι Ν. Ντ. (Σκλόβσκι, 1985: 24) είχε παρατηρήσει ότι η ανοίκεια ποιητική γλώσσα, ακριβώς επειδή διαφορίζεται από την



καθημερινή (πρακτική) γλώσσα, προσφέρεται περισσότερο για θέαση παρά για ανάγνωση, ενέχει, δηλαδή, μεγαλύτερη παραστατικότητα, στοιχείο εγγενές της επιτελεστικής ποίησης. Ο ίδιος ο Αριστοτέλης, άλλωστε, στην *Ποιητική* (1995a: 1458a, 23), προτρέπει τους ποιητές να χρησιμοποιούν ασυνήθιστη, αλλόκοτη γλώσσα («ξενικόν γλώτταν»). Ο αποδέκτης καλείται να «πιάσει –ή να πιαστεί από– αυτό το σπινθήρισμα του νοήματος στην επιφάνεια του ποιήματος και ίσως να ανταποκριθεί, έτσι, στην πρόκληση να εφεύρει ένα νόημα πιο συνεκτικό από αυτό που θα πρότεινε ένας συμβατικά αρθρωμένος λόγος» (Dufrenne, 1987).

Κατά την εκφορά το κέντρο του λόγου κινείται προς το διάφραγμα από όπου ο «ήχος απελευθερώνεται αυτόματα ως καθαρή αναπνοή». Οι συλλαβές επιμηκύνονται ή συσπειρώνονται, ακολουθώντας τον εσωτερικό τους μουσικό παλμό (Schechner, 2011: 254). Τότε οι λέξεις παύουν να «αναπαριστούν» και γίνονται καθαρή δημιουργία (Μερλώ-Ποντύ, 2009:75-76), ένα «θαύμα απλότητας», όπως θα έλεγε ο George Steiner (1997: 24).

Ο Roland Barthes, προκειμένου να κατανοήσει τη μουσική τάξη που εγκατοικεί στον ποιητικό λόγο, υιοθετεί τους όρους «genotext» και «phenotext» της Julia Kristeva. Ο όρος genotext, στην οπτική της Kristeva (1984: 87, αναφέρεται στο Williams N., 2011:123), αφορά στο συμβολικό επίπεδο, το οποίο συνδέεται στενά με τη σημειωτική, εν προκειμένω, με τον όρο phenotext, που υποδηλώνει το επικοινωνιακό επίπεδο των γλωσσικών δομών, οι οποίες στηρίζουν τους γραμματικούς κανόνες και τις συμβάσεις. Ο Barthes στο δοκίμιό του «The Grain of the Voice» (1977: 182-183) μεταφέρει αυτό το λεκτικό στους όρους «geno-song» και «pheno-song», με τον πρώτο να «αναφέρεται στην απόλαυση (jouissance) της γλωσσικής σημασίας» (συμβολικό επίπεδο) και τον δεύτερο, «στην άρθρωση, την έκφραση, την επιτέλεση (performance)» και το «ιδιόλεκτο» του ποιητή (σημειωτικό επίπεδο). Όπως εξηγεί ο Barthes, το geno-song δεν συνδέεται με τη νοηματική ή εκφραστική λειτουργία του ποιητικού λόγου. Αντίθετα, «αποτελεί την κορυφή ή το βάθος της δημιουργίας, όπου η μελωδία επενεργεί πραγματικά στη γλώσσα», δίνοντας βαρύτητα «όχι σε αυτό που λέει, αλλά στα ίδια τα ηχητικά σήματα» και στο συγκινησιακό τους βάρος. Αυτό που έχει ιδιαίτερη σημασία είναι το ύφος της εκφοράς («diction»). Ο Barthes θεωρεί ότι η ίδια η επιτέλεση γίνεται, με τη σειρά της, ένα κείμενο, μια «σπλαχνική, ερωτική σχέση λέξεων και σώματος» (Williams N., 2011: 123-124).

Δεν υπάρχει, ωστόσο, «διδασκαλία», που να μπορεί να κατευθύνει τους ανθρώπους να «ακούν» τη μουσική της ποίησης (Douglas, 1979: 12-32). Αν η ποίηση είναι ουσιαστικά ηχητική, η εν-πραγμάτωσή της, το ζωντάνεμά της, δηλαδή, ως επιτέλεση, θα περάσει, μοιραία, μέσα από το σώμα του ποιητή για να συναντηθεί με τα σώματα των θεατών/ακροατών (Hall J., 2013: 138, 141. Αγραφιώτης, 2015b).

### 12.10.3. Ενσώματος ποιητικός λόγος

*Μέσω του σώματος ο κόσμος με κυκλώνει.*  
M. Merleau-Ponty<sup>65</sup>

*Άλλος τρόπος από το σώμα δεν υπάρχει.*  
Γ. Χειμωνάς

Μέσα από τη σύζευξη της «αισθητικής του λόγου» και της «αισθητικής του σώματος», ο επιτελεστής-ποιητής αναζητά το χαϊντεγκερικό «εδωνά-Είναι», την παρουσία του «αληθώς αληθούς» στον παρόντα χώρο και χρόνο. Πώς, όμως, το σώμα επηρεάζει τον λόγο και πώς ο λόγος γίνεται σώμα;

Σύμφωνα με τον Merleau-Ponty, όπως «το νόημα της χειρονομίας δεν εμπεριέχεται στη χειρονομία ως φαινόμενο φυσικής τάξης», έτσι και το νόημα των λέξεων «δεν εμπεριέχεται στον ήχο» τους. Είναι, εντούτοις, στη φύση του σώματος να οικειοποιείται «σημασιακούς πυρήνες», να «εκδιπλώνει σε ηχητικά φαινόμενα το αρθρωτικό ύφος μιας λέξης» και την ίδια στιγμή να «μετατρέπει σε φωνητική εκφορά (φωνητική χειρονομία) μια ορισμένη κινητική ουσία» (Μερλώ-Ποντύ, 2016: 319, 336). «Μια σύσπαση του λάρυγγα, μια συριστική εκπομπή αέρα ανάμεσα στη γλώσσα και τα δόντια, ένας ορισμένος τρόπος να παίζουμε με το σώμα μας, αφήνονται ξαφνικά να επενδυθούν με μεταφορικό νόημα και το σημαίνουν έξω από μας» (ο.π.: 337).

Ο Νικόλας Κάλας θα εντοπίσει τον ενωτικό κρίκο μεταξύ της επιφανειακής (φωνητική εκφορά του λόγου) και της βαθιάς δομής («νοητική εποπτεία») της ποιητικής γλώσσας στο ίδιο το ομιλούν ον, δηλαδή, τον ποιητή (Δεληγιώργη, 2018: 128). Στην επιτελεστική ποίηση, επομένως, το σώμα του ποιητή εμπλέκεται ως «φορέας σημαινόντων», ώστε να μιλάμε για ενσαρκωμένο ποιητικό λόγο ή αλλιώς για «ηχο-σωματική παράσταση» του ποιητικού λόγου (Μήτρου, 26/9/2019, βλ. σ. 151).

Η Felman Shoshana διακρίνει μια ασυμμετρία στην αντιστοίχιση σώματος και λόγου, αφού το σώμα δεν «χωράει» ποτέ επακριβώς στον λόγο. Το ομιλούν σώμα δημιουργεί μια περίσσεια, που αποσταθεροποιεί και υπονομεύει τον λόγο (Felman, 1993: 94, αναφέρεται στο Carlson, 2014: 222). «Η ποιητική του σώματος, ως αναπόσπαστο κομμάτι της ποιητικής γραφής του δημιουργού, επιτονίζει μια άλλη θέση των λέξεων ως σημαίνοντα που χαράζονται πάνω στο σώμα, όπως “οι λέξεις στην άμμο”», θα πει ο Γιάννης Μήτρου, με αφορμή την

---

<sup>65</sup> «To touch is to touch oneself. To be understood as: the things are the prolongation of my body and my body is the prolongation of the world, *through it the world surrounds me*» (Merleau-Ponty, 1968: 255). (Η υπογράμμιση δική μου).

performance «Medea-Lust»<sup>66</sup>, αναφερόμενος στην τέχνη της επιτέλεσης (performance art) και στον τρόπο που επενεργεί πάνω στον ποιητικό λόγο.

Ως αποτέλεσμα της εμπλοκής του σώματος η ποιητική γραφή διαταράσσεται. Η συντακτική δομή, η στίξη, η σχηματοποίηση και διάταξη των φράσεων, τελούν σε διάσταση από τη συνήθη λειτουργία της γλώσσας. Το νόημα αποδομείται, αλλά μόνον τόσο όσο οι λέξεις να μην χάνουν ολοκληρωτικά το σημασιολογικό τους φορτίο. Είναι σημαντικό να διατηρείται η πυκνότητα –και παράλληλα η ανοιχτότητα– του ποιητικού λόγου, ώστε να συνεχίσουμε να μιλάμε για ποίηση. Το λογικό νόημα αποδομείται για να επαναδομηθεί ως αποτέλεσμα της αισθητικής σχέσης που αναπτύσσεται μεταξύ σώματος και λόγου, ποιητή και κοινού, επιτέλεσης και κοινού, στο ενεργό παρόν (Schwepphenhäuser & Stougaard Pedersen, 2017). Ο στόχος δεν είναι, όπως έχει αναφερθεί, η προβολή μιας στιβαρής ερμηνείας του ποιητικού λόγου, αλλά «να βιωθεί και να δοθεί ζωή σε μια ένταση», που αν στη μοντέρνα ποίηση «μετριέται ακριβώς στην αδιαφάνεια του νοήματος», με το νόημα, ενίοτε, να διαφεύγει τόσο από τον αποδέκτη όσο και από τον ίδιο τον ποιητή, στον επιτελεστικό ποιητικό λόγο «εξασφαλίζει την ιδιαιτερότητά του και μετράει την έντασή του», πάντοτε, σε «αυτό που ζητάει φωνή», στην «ενέργεια του ζώντος», αφού «όλο το σώμα συγκεντρώνεται και εκφράζεται μέσα από τη φωνή» (Dufrenne, 1987).

Ο τελεστικός ποιητικός λόγος, λοιπόν, επιδιώκει να «παραστεί» περισσότερο από το να γίνει κατανοητός από την κοινή αντίληψη. Προσβλέπει στην επίτευξη μιας μεταστροφής της προσοχής του αποδέκτη προς στην περιοχή του ανοίκειου, έτσι ώστε να προκληθεί «μια ιδιαίτερη αντίληψη» της αντικειμενικής πραγματικότητας (Αιχενμπάουμ, 1984: 43-44). Αν ο κόσμος είναι απερινόητος από την τυπική λογική, αν ενέχει αμφισημίες που δεν επιτρέπουν την πλήρη νοηματοδότησή του (Δεληγιώργη, 2018: 99), τότε μόνο μέσα από την ποιητική πράξη, που συμπεριλαμβάνει το σώμα, μπορεί να συλληφθεί ως τέτοιος.

### **12.11. Αυτοσχεδιασμός.**

Ο αυτοσχεδιασμός αναδύεται ως αναδίπλωση της ποιητικής γραφής και της επιτέλεσης η μία μέσα στην άλλη (Hall J., 2013: 155). Συμβαίνει μπροστά στο κοινό, αλλά ποτέ στο κενό. Αν και φαίνεται να εμπεριέχει το στοιχείο του τυχαίου και του αυθόρμητου, δεν γίνεται ούτε τυχαία, ούτε, τελείως, αυθόρμητα. Στην πραγματικότητα «τυχαία» είναι μόνο η στιγμή της

---

<sup>66</sup> Η performance «Medea-lust» παρουσιάστηκε στη Θεσσαλονίκη και στους Δελφούς, το καλοκαίρι του 2016 και αφορούσε την έμφυλη ταυτότητα του ποιητικού λόγου. Η κειμενική σύνθεση, βασισμένη στο έργο του Heiner Müller *Μήδειας Υλικό* και στο ποίημα «Cascando» του Samuel Beckett, ήταν επινόηση του δημιουργού της performance, Γιάννη Μήτρου. Το όλον αποτελεί ένα παράδειγμα μετατροπής ενός ποιητικού κειμένου σε σωματικό κείμενο πέρα από την ποίηση. («Medea-Lust», 20/1/2017. «Medea-Lust», 24/6/2016).

ανάδυσης. Ο επιτελεστής-ποιητής οφείλει να είναι προετοιμασμένος και να διαθέτει μια ποικιλία ποιητικών τρόπων από όπου να αντλεί, ανάλογα με τις συνθήκες (Schechner, 2011: 177), κάτι που προϋποθέτει άσκηση στην παραγωγή του ποιητικού λόγου.

Τη στιγμή του αυτοσχεδιασμού, ο επιτελεστής-ποιητής «ευθυγραμμίζεται» με τον εσωτερικό του παλμό, με μια αίσθηση ροϊκότητας ή «προφοροϊκότητας», όπως θα έλεγε ο Δημοσθένης Κερασίδης (2018: 124-126), που δεν είναι άλλο από μια τάση για εσωτερική εναρμόνιση. Στην προφορική παράδοση, όπως, για παράδειγμα, στα μοιρολόγια, ο ποιητικός λόγος υπήρξε αυθόρμητη και «οργανική έξαρση εκφραστικότητας» μπροστά στο αδιανόητο της ζωής και του θανάτου. Ο αυτοσχεδιασμός απαιτεί, ακριβώς, αυτό το βύθισμα στη ζωντανή «ροή», «πέρα από τα όρια του εγώ» και της λογικής θέασης του κόσμου (ο.π.), σαν το μαγικό «duende» του Federico Garcia Lorca (Λόρκα, 2010). Ο Πλάτων, στα έργα του *Φαίδρος* (2013: 245a) και *Ιων* (2002: 534a-534c), το είχε ονομάσει «θεϊκή μανία». Πρόκειται για το στοιχείο εκείνο που σηματοδοτεί την επιτέλεση ως «μετασχηματιστικό μηχανισμό» (Carlson, 2014: 167), ανοίγοντας ένα ρήγμα στο χαοτικό, από όπου αναδύεται το καθετί καινούριο και μαζί η έμπνευση, που οδηγεί τη ζωντανή δημιουργική ποιητική γραφή και πράξη.

Στο σημείο αυτό θα ήταν εύλογο να τονιστεί η σημασία της απομνημόνευσης, η οποία θα επιτρέψει στον ποιητή να συνδεθεί με το περιεχόμενο του ποιήματός του, δίνοντάς του τη δυνατότητα του δημιουργικού αυτοσχεδιασμού και κάνοντας την επιτέλεσή του μοναδική και ανεπανάληπτη. Ο Jacques Derrida (1995) στο δοκίμιό του «Che cos'è la poesia» (Τι πράγμα είναι η ποίηση) θεωρεί ότι η ποίηση πραγματώνεται μόνο “par coeur” (από καρδιάς)<sup>67</sup>. Αντίστοιχα, ο John Hall, ποιητής και διδάσκων δημιουργική γραφή στο Κολλέγιο του Dartington, θα πει: «Γράφω επειδή δεν εμπιστεύομαι τον εαυτό μου να μιλώ την ποίηση, επειδή δεν εμπιστεύομαι τη μνήμη μου, επειδή δεν εμπιστεύομαι τον εαυτό μου να επιτελεί (perform)<sup>68</sup> (Hall J., 2013: 37).

---

<sup>67</sup> Η «από στήθους», εξού και «αποστήθιση».

<sup>68</sup> «I write because I do not trust myself to tell through speaking; because I don't trust myself to remember, because I don't trust myself to perform». (Η μετάφραση είναι της γράφουσας).

### 13. Βίωμα αντί για θεατρικότητα.

*Η αδαμική όψη της πραγματικότητας –το καθαρά πραγματικό– υπάρχει στο γυμνό βίωμα, το αδέσμευτο, και φανερώνοντας συνάμα τον πιο ανοιχτό ορίζοντα της δημιουργικότητας και της δημιουργίας, τον ορίζοντα των πραγμάτων.*  
Ν. Καρούζος<sup>69</sup>

Έχει σημασία, ωστόσο, το σώμα και η φωνή να μην χρησιμοποιούνται με προβλέψιμους, δραματοποιημένους ή αναπαραστατικούς (θεατρικούς) τρόπους, όπως συμβαίνει μερικές φορές από μη μυημένους, στην τέχνη της επιτέλεσης, ποιητές. Το επιτελεστικό σώμα κινείται μεταξύ πραγματικού και συμβολικού, δρα αποστασιοποιημένο, αποταυτισμένο από οτιδήποτε δεν ανήκει στο εδώ-και- τώρα.

Συχνά η έννοια της «παράστασης» συγχέεται με αυτήν της «αναπαράστασης». Στην πρώτη περίπτωση, σύμφωνα με τον Jean-François Lyotard (1973: 96, αναφέρεται στο Carlson, 2014: 202), πρόκειται για ένα γεγονός που «παρίσταται» ενεργά και τροφοδοτείται από τη ροή της λιβιδινικής ενέργειας μεταξύ τελεστή και κοινού. Στην δεύτερη περίπτωση, αυτό που συμβαίνει αναφέρεται σε άλλο χώρο και χρόνο (θεατροποίηση), σε απόσταση από την τρέχουσα ζωή και επομένως, συνδέεται περισσότερο με τη «διαπιστωτική» παρά με την επιτελεστική «λειτουργία της γλώσσας» (Carlson, 2014: 202-203, 233, 396). Η ίδια άποψη υποστηρίζεται από την performer Marina Abramovic, όταν λέει πως «στο θέατρο το μαχαίρι δεν είναι μαχαίρι και το αίμα είναι απλή σάλτσα», ενώ αντίθετα στην performance όλα έχουν να κάνουν με το «να είσαι εκεί σε πραγματικό χρόνο». Επομένως, «δεν μπορείς να “προβάρεις” μια performance, γιατί δεν μπορείς να επαναλάβεις τέτοια πράγματα δύο φορές, ποτέ»<sup>70</sup>.

Σε μια παράσταση επιτελεστικής ποίησης ο στόχος του ποιητή δεν είναι τόσο να περιγράψει τα όσα βλέπει, όσο να αποκαλύψει εκείνα που δεν φαίνονται (Δεληγιώργη, 2018: 234), ζωντανεύοντας τη «βάσκανη» πτυχή της γλώσσας, τη χαμένη «μαγική αποτελεσματικότητα» της προφορικής και σωματικής της διάστασης (Ντεριντά, 2003: 366), ταλαντευόμενος μεταξύ απουσίας και παρουσίας. Ο Ντεριντά θα αναγνώριζε αυτή την ταλάντευση ως «παιχνίδι διαφοράς» (différance) (σχέση με χώρο), όπου το νόημα αναβάλλεται (σχέση με χρόνο) (Carlson 2014: 417) με σκοπό μια μετατόπιση, μια αλλαγή

<sup>69</sup> Καρούζος, 2010: 127.

<sup>70</sup> «Performance is mental and physical construction that the performer makes in a specific time in a space in front of an audience and then energy dialogue happens. The audience and the performer make the piece together. [...] In the theater, the knife is not a knife and the blood is just ketchup. In the performance, the blood is the material, and the razor blade or knife is the tool. It's all about being there in the real time and you can't rehearse performance because you can't do many of these types of things twice - ever» (TED, 22/12/2015). (Η μετάφραση είναι της γράφουσας).

στις «συναισθητικές σχέσεις» (synaesthetic relationships) μεταξύ των εμπλεκόμενων υποκειμένων (Feral & Lyons, 1982: 179, αναφέρεται στο Carlson, 2014: 419).

Ακόμη και η συγκίνηση ενός ποιητικού έργου εκδηλώνεται περισσότερο με τον όγκο, τη μουσικότητα και το ρυθμό του εκφερόμενου λόγου και λιγότερο με τη θεατροποίησή του, κάτι που σημαίνει ότι ο συνεπαρμός ενυπάρχει, τελικά, στο έργο ως «επίτευγμα του ποιητή» (Ράμφορς, 2019: 87, 616). Όπως αναφέρει ο John Wilkinson (2007: 153), ο ποιητής-επιτελεστής τότε μόνο είναι σε θέση να καταστήσει το κοινό του ενεργό συμμετόχο στη δημιουργία του νοήματος και πραγματικό κοινωνό της ποιητικής του γλώσσας, όταν δεν δραματοποιεί ή υπερβάλλει συναισθηματικά, αλλά, αντίθετα, αποστασιοποιείται από το κείμενό του, αποδίδοντάς το χωρίς να το επεξηγεί ή να το ερμηνεύει, εστιάζοντας στο ίδιο το υλικό των λέξεων και στη φωνητική τους εκφορά. Αυτό, βεβαίως, δεν αίρει τη δυνατότητα χρήσης προσωπείων, τυμπάνων, μουσικής, χορού, εικόνας, ηχητικών τοπίων, ενδυμάτων, σκηνικών, θυμιαμάτων κ.λπ., που ευνοούν την εμπλοκή του συνόλου των αισθήσεων στο ποιητικό έργο, καθώς πρόκειται για υλικά που προέρχονται από αρχαίες και σύγχρονες τελετουργικές παραδόσεις, από τις οποίες, εξάλλου, αντλεί και η τέχνη του θεάτρου.

Ο Thomas J. Csordas (1995: 4-6), λαμβάνοντας υπόψη την άποψη του Maurice Merleau-Ponty που θεωρεί το «ενσάρκωμένο cogito» –ενσώματο και ταυτόχρονα σκεπτόμενο ον– (Merleau-Ponty, 2016: 31, 335-336) ως «θεμελιώδες βίωμα» (Μερλώ-Ποντύ, 2009: 403, 407), εισήγαγε στον αντίποδα της αναπαράστασης (θέατρο) την έννοια της «βιωμένης εμπειρίας» (performance). Μίλησε για «ενσάρκωση» (embodiment), όπου το «φαινομενολογικό» σώμα (το υπαρκτό, εγκόσμιο σώμα) ελέγχει το κείμενο και όχι το αντίθετο, κάνοντας να αναδυθεί κάτι νέο ως αποτέλεσμα μιας διαδικασίας, στην οποία το σώμα, ο χώρος, ο χρόνος και ο λόγος συμπλέκονται ενεργά (Fischer-Lichte, 2011).

Ο Benjamin Walter, ήδη από το 1936, είχε αναφερθεί στην «κρίση της εμπειρίας» (crisis of experience) (Osborne Peter, 2000: 78-85), την απολεσθείσα ενσυν-αίσθηση των πραγμάτων, τη μνήμη που σταδιακά καταλήγει να αποξενώνεται από το βίωμα (erlebnis) και τη ζωντανή εμπειρία, βάζοντας τέλος στην τέχνη της ζωντανής αφήγησης (Walter, 1999: 83. Walter, 1936/1968). Σε αυτό το «βίωμα», λοιπόν, αφορά η επιτελεστική ποίηση, επιδιώκοντας να προσπελάσει το πραγματικό, να διαρρήξει τις ψευδαισθητικές βεβαιότητες (Μερλώ-Ποντύ, 2009: 83) και να αναδείξει αυτό που «είναι» τη δεδομένη στιγμή ως γεγονός.

Η αναγκαιότητα της «επιστροφής στο σώμα», όπως λέει ο Γιάννης Μήτρου, δεν είναι τυχαίο που αναδύεται σε μια εποχή σαν τη σημερινή, όπου το «βίωμα μετατρέπεται σε κυβερνο-βίωμα», αποκόπτοντας την ύπαρξη «από τη σωματικότητα και άρα από τη χωρικότητά της», από την αληθινή ζωή. Αν μπορεί να υπάρξει μια αντίσταση στην «κυρίαρχη

βιο-εξουσία», αυτή μπορεί να προέλθει μόνο από «αληθινά σώματα και αληθινούς χώρους» (Μήτρου, 26/9/2019, βλ. σ. 150) και από μια ποίηση που δεν θα αποφύγει να θέσει ζωτικά ερωτήματα.

Η επιτελεστική ποίηση, επομένως, ως ζωντανή τέχνη, «δεν είναι απλή συμβατική αναπαράσταση του αισθητού κόσμου, ούτε το έργο της το είδωλο ενός προτύπου, αλλά, ως πράξη, είναι παράσταση, παρουσίαση, ενσάρκωση του αληθούς λόγου της πραγματικότητας, [...] αποκάλυψη και έκθεση της βαθύτατης αλήθειας των πραγμάτων» (Αριστοτέλης, 1995: 82-83), που συλλαμβάνεται, όχι μόνο διανοητικά, αλλά άμεσα, συγκινησιακά, ως εμπειρία και ως βίωμα (Kargow, 1983: 39, αναφέρεται στο Schechner, 2011: 176. Αγραφιώτης, 2012: 296).

#### 14. «Παριστάμενος Ποιητικός Λόγος». Μια επιτελεστική μέθοδος.

Η μέθοδος του «Παριστάμενου Ποιητικού λόγου» του Γιάννη Μήτρου αρύεται από την τραγωδία και το αρχαίο δράμα, όπου το σώμα κινούνταν βάσει «αυστηρών κανόνων», ενώ η άρθρωση του λόγου «είχε νόημα μόνο μέσα στη ζωντανή παράστασή του». Ο λόγος και το σώμα (η «φωνητική» και η «σωματική δομή») αντιμετωπίζονται ως ξεχωριστά «σύνολα» που, διατηρώντας τη μοναδικότητά τους (interdisciplinarity), συνθέτουν μια νέα «ενιαία δομή», βάσει της σχέσης  $1 \oplus 1 = 1^{71}$  (Μήτρου, 2015: 14, 48).

Η μέθοδος ακολουθεί τη λογική του ηχητικού σημαίνοντος. Σε μια ζωντανή παράσταση ο επιτελεστής αντιλαμβάνεται την ίδια την «αντήχηση του σώματός του». Ως εκ τούτου, η τοποθέτηση της φωνής τελεί σε «διαλεκτική σχέση» με το σώμα και την «οργανική δομή» που αναπτύσσεται (Σώμα και Φωνή ως Όλον). Όλα συμβαίνουν σε παρόντα χώρο και ενεστώτα χρόνο. Ο ποιητικός λόγος, δηλαδή, τελεί «παριστάμενος». Οι λέξεις ζωντανεύουν, όχι τόσο ως φορείς νοημάτων, όσο «ως ιδιαίτεροι ήχοι-σημαίνοντα, που μέσα από την εκφορά και τον ρυθμό (την ηχητική, δηλαδή, δομή, όπως προκύπτει από τη σύζευξη σώματος και φωνής) επανασηματοδοτούνται εντός της παράστασής τους» (ο.π.: 14, 113-114).

Ο Γιάννης Μήτρου συνδυάζει τον τρόπο του «Παριστάμενου Ποιητικού Λόγου» με τη «Βιοδυναμική μέθοδο» (Biodynamics), που αφορά στη διαχείριση και ενεργοποίηση του ιδιοσυγκρασιακού σώματος του τελεστή βάσει της «Αρχής των Ελαχίστων Δράσεων»<sup>72</sup>, θεωρώντας ως «ελάχιστη» τη λειτουργική μεν, χωρίς σπατάλη δε, κίνηση-δράση, η οποία μέσα στο πλαίσιο της performance ανάγεται σε σωματική τέχνη. Πρόκειται για διαδικασία που, κατά περίπτωση, διεπιδρά με το πεδίο των εικαστικών και πλαστικών τεχνών, οδηγώντας σε «καταστατικές» καλλιτεχνικές επιτελέσεις. Οι λέξεις τότε μοιάζουν να «εκρήγνυνται» και αποδομούνται σε τέτοιο βαθμό, ώστε απηχούν ως μεταλεκτικά ηχητικά τοπία, οδηγώντας σε μια νέα δημιουργική πράξη (transdisciplinarity). «Η γνωστική αξία των λέξεων βυθίζεται σε μια παλίρροια φατικής έκφρασης», οι ήχοι επεκτείνονται ακραία μέσα από «τροποποιήσεις της οξύτητας, της έντασης και της διάρκειας», θυμίζοντας τις φωνητικές

<sup>71</sup> Συνάρτηση που σημαίνει ότι η σύζευξη δύο συνόλων (εν προκειμένω, της Φωνής και του Σώματος) έχει ως αποτέλεσμα ένα νέο σύνολο (λειτουργούν, δηλαδή, ως Ηχοσωματική ολότητα). Ο Γιάννης Μήτρου, αξιοποιώντας τη μαθηματική Θεωρία των Τελεστών ως εξηγητικό μοντέλο, σχηματοποιεί και ερμηνεύει, με αυτόν τον τρόπο, τη σχέση μεταξύ διαφορετικών συν-τελεστών (co-operators) μέσα στην κατάσταση της performance («Παραστατική Θεωρία των Τελεστών») (Μήτρου, 2015).

<sup>72</sup> Πρόκειται για ένα σύστημα ανάπτυξης της αυτοσυνείδησης του σώματος, που συνδυάζει παραδοσιακές ανατολικές πρακτικές με σύγχρονες δυτικές παραστατικές τέχνες (Μήτρου, 2015). Βασίζεται στη μαθηματική «αρχή της ελάχιστης δράσης» (least action principle) του Pier Luis Maupertuis (1744), σύμφωνα με την οποία «οι κινήσεις των σωμάτων είναι τέτοιες, ώστε η συνολική δράση να είναι η ελάχιστη», αρχή που επαναδιατυπώθηκε, έναν αιώνα μετά, από τον William Rowan Hamilton (Ιωάννου & Αποστολάτος, 2004).



ακροβασίες της καθαρής μουσικής (Schechner, 2011: 254). Το όλον εστιάζει, πλέον, όχι τόσο στον ποιητικό λόγο, ώστε να μπορούμε να συνεχίσουμε να μιλάμε για επιτελεστική ποίηση, όσο «στη σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ των καταστάσεων στο πλαίσιο μιας δομής» (Μήτρου, 2015: 15). Η μέθοδος του «Παριστάμενου Ποιητικού Λόγου», δηλαδή, σε συνδυασμό με τη «Βιοδυναμική μέθοδο» φαίνεται να αφορά σε ένα ευρύτερο πεδίο της τέχνης της επιτέλεσης (performance art), παραμένοντας, ωστόσο, ένα *modus operandi* για έναν επιτελεστή-ποιητή.

## 15. Στάδια επιτελεστικής ποιητικής γραφής.

Η διαδικασία δημιουργίας ενός επιτελεστικού ποιητικού έργου δεν διαφέρει από τη διαδικασία δημιουργίας ενός οποιουδήποτε έργου τέχνης, που αναδύεται ως τέτοιο «ενάντια-σε-όλες-τις-άλλες-πιθανότητες» (Schechner, 2011: 210), παρά μόνο στο ότι περικλείει φάσεις που συμπεριλαμβάνουν το κοινό, δηλαδή, είναι δημόσιες και όχι προφυλαγμένες στο εργαστήριο του δημιουργού. Ο στόχος, όπως έχει ειπωθεί, δεν είναι η παραγωγή ενός ποιητικού «στατικού αντικειμένου» που περιμένει να εκφωνηθεί ή να διαβαστεί, αλλά ενός ποιητικού γεγονότος που αναδιπλώνεται στον εαυτό του και στις εσωτερικές του διαδικασίες, ενός «thinking-writing-performing» ποιητικού κειμένου, όπου κατά τη διάρκεια της ζωντανής του εν-πραγμάτωσης ενεργοποιούνται πολλαπλές και ποικίλες δυνατότητες (Buuck).

Γράφουμε και μετά επιτελούμε; Ή επιτελούμε και μετά γράφουμε; Το πρώτο μοιάζει περισσότερο συμβατικό. Το δεύτερο, διαδραστικό, απρόοπτο και «περιπετειώδες» (Hall J., 2018).

Συνήθως πρώτα γράφουμε. Γράφουμε με μια επιτελεστική διάθεση, με μια αίσθηση ύφους και δομής, έχοντας υπόψη μια συγκεκριμένη επιτέλεση (τόπο, χρόνο, συνθήκη, κοινό) ή μια φαντασιακή εκδοχή της. Χαρακτηριστικό της επιτελεστικής γραφής είναι η πρόληψη ενεστώτα. Ο ποιητής φτιάχνει ένα παρόν για ένα χρονικό σημείο που έπεται (Hall J., 2013: 36), τελώντας σε φαντασιακή σχέση με τον αποδέκτη. Ο λόγος έχει απεύθυνση (ο.π.: 65), άρα αρμόζει να είναι δεικτικός, κινητικός, υπαινικτικός, καυστικός, προκλητικός, πραξιακός, αναστοχαστικός, να έχει δύναμη, μέτρο (κανονικό ή ακανόνιστο) και ρυθμό. Ο ποιητής, καθώς γράφει, ακολουθεί τον εσωτερικό του παλμό. Σκέφτεται τον ποιητικό λόγο ως φωνητική εκφορά, σαν χορό ή μουσική. Δίνει σημασία στην οπτική και προσωδιακή σύνταξη, στα σημεία στίξης, στην ακροστίχια παύση (διασκελισμό), στην οικονομία του λόγου, στα ρητορικά σχήματα, ώστε το ποίημα να έχει ροϊκότητα, να είναι δυναμικό και άμεσο. Σχεδιάζει, παράλληλα, τη δράση του με ή χωρίς μέσα (media/multimedia) ή/και διάμεσα (intermedia), με ή χωρίς υποστηρικτικά αντικείμενα (props), αλλά, οπωσδήποτε, με τυπική ακρίβεια στους περιορισμούς που ο ίδιος έχει θέσει.

Ακολουθεί η δοκιμή. Σε αυτό το στάδιο, ο ποιητής δοκιμάζει και δοκιμάζεται, αυτοαξιολογείται, επανεξετάζει και συχνά ανασκευάζει το κείμενο και τον σχεδιασμό του έργου του. Η μαγνητοφώνηση της επιτέλεσής του ή, ακόμη καλύτερα, η μαγνητοσκοπήσή της, του δίνει τη δυνατότητα να εντοπίσει όψεις που του είχαν διαφύγει ή δεν είχε πρόθεση να υπογραμμίσει. Προχωρά σε βελτιώσεις, διορθώσεις και αλλαγές, είτε στο ίδιο το περιεχόμενο του ποιητικού του κειμένου, είτε σε άλλα στοιχεία που ενδέχεται να συμπεριλαμβάνονται

στην επιτέλεση. Βρίσκει τη δική του φωνή, εναρμονίζοντας το προσωπικό του ποιητικό ύφος (ιδιοφωνία) με την τοποθέτησή του (positioning) στη ζωντανή παράσταση. Είναι σημαντικό ο ποιητικός λόγος να στέκεται ως τέτοιος, τόσο στην προφορική, όσο και στη γραπτή του διάσταση (Hall D., 26/10/2012). Το να «ακούγεται» καλά είναι μεν αναγκαία, αλλά όχι ικανή συνθήκη για ένα έργο επιτελεστικής ποίησης. Σε αντίθεση με άλλα είδη επιτελεστικής γραφής, όπου οι λέξεις και τα νοήματα ενδέχεται να αποδομούνται ολοκληρωτικά (in toto) μέσα στην επιτέλεση, ο ποιητικός λόγος οφείλει να διατηρεί την πυκνότητά του (Hall J., 2013: 36. Heidsieck, 2001b: 228).

Και φτάνουμε στη ζωντανή επιτέλεση, η ποικιλία της οποίας δεν εξαντλείται στα προηγούμενα στάδια. Εδώ η γλωσσική έκφραση αναπλάθεται από το ποιητικό «εγώ» (ποιητής), καθώς απευθύνεται σε ένα «εσύ» (κοινό) μέσω της διαδικασίας της ανατροφοδότησης (Βελούδης, 2005: 23. Fischer-Lichte, 2008: 39-40). Ενδέχεται να αναδυθούν αυτοχεδιαστικές στιγμές, αλλά και στιγμές ανάδρασης με το κοινό, που θα επηρεάσουν εκ νέου τον ποιητικό λόγο. Μια τέτοια ζωντανή δημιουργική στιγμή δεν επιδέχεται διορθώσεων, καθώς οι διάφορες και διαφορετικές αποχρώσεις προσδίδουν στην επιτέλεση τη μοναδικότητά της. Ο ποιητής, ωστόσο, μπορεί να οδηγηθεί σε νέα επεξεργασία ή επαναγραφή του κειμένου του μετά το τέλος της επιτέλεσης.

Γράφουμε, δηλαδή, και μετά. Μια παράσταση επιτελεστικής ποίησης είναι φύσει φευγαλέα και ανεπανάληπτη, αφού συμβαίνει σε συγκεκριμένο τόπο, χρόνο και συνθήκες. Επομένως, το αποτέλεσμα δεν μπορεί να είναι μονοδιάστατο, παγιωμένο, ή «τετελεσμένο», για να χρησιμοποιήσουμε μια λέξη σχετική με την επιτέλεση. Ο ποιητής έχει τη δυνατότητα να δοκιμάζει πιθανές εκδοχές της επιτέλεσής του (versioning), προσαρμόζοντας κάθε φορά το όλον (ποιητικό λόγο και πράξη της επιτέλεσης) σε διαφορετική μορφή και τρόπο εκδίπλωσης (Hall J., 2018).

## 16. Αισθητικά και ποιοτικά κριτήρια.

Ένα ποιητικό opus δεν είναι εύστοχο ή καλό απλά και μόνο επειδή είναι επιτελεστικό ή πρωτότυπο ή σωματικό ή εννοιολογικό ή multi-media ή συνεργατικό ή αλεατορικό ή αυτοσχεδιαστικό κ.λπ. (Buuck, 1/2/2013. Αγραφιώτης, 2015b). Θεωρούμε ότι δεν λειτουργεί, εν προκειμένω, το «everything goes» του μεταμοντέρνου αισθητικού προτάγματος. Δεν είναι, απαραίτητα, «καλλιτεχνική performance» κάθε παράσταση που απέχει από ό,τι θα αναγνωρίζαμε ως θέατρο. Δεν είναι, απαραίτητα, «επιτελεστική ποίηση» κάθε δράση που σχετίζεται με την ποίηση (happenings, επιτελεστικές παρουσιάσεις βιβλίων, επιτελεστικές αναγνώσεις κ.λπ.). Με το πέρασμα στη μετα-μεταμοντέρνα (after-postmodernism) εποχή, η ανάγκη οριοθέτησης αισθητικών και ποιοτικών κριτηρίων στην τέχνη επιστρέφει. Ειδικά όσον αφορά το πεδίο της επιτέλεσης φαίνεται να περισσεύουν οι ψευδο-πειραματισμοί, ενώ συχνά χρησιμοποιείται, είτε ως συγκάλυψη αμηχανίας, είτε ως μέσο επίδειξης και ναρκισσιισμού, ή ακόμη και ως εμπορικό στρατήγημα. Τίθεται, επομένως, φλέγον το ζήτημα της εξακρίβωσης (ότι όντως πρόκειται περί επιτελεστικής ποίησης) και της διακρίβωσης (της αξιολόγησής της).

Αν και τίποτα δεν μπορεί να εγγυηθεί την ευστοχία μιας performance ποίησης, εντούτοις, τα κρίσιμα στοιχεία («Rubric A/B/C», 2015) συνοψίζονται ως εξής:

- Περιεχόμενο, συνάφεια, σημασιολογική βαρύτητα. Ο Νίκος Καρούζος διακρίνει τον «ποιητή» από τον «ποιηματογράφο», λέγοντας πως ο δεύτερος «έχει στα μάτια του το εγώ του και παίρνει σοβαρά τα δάκρυά του [...] την ίδια στιγμή που ο ποιητής ποιμαίνει τα ερωτήματα, με την απόκριση που είναι ο ίδιος» (Καρούζος, 1998/2010: 114). Σε ένα επιτελεστικό ποίημα είναι σημαντικό να μην εκφράζονται ιδιωτικοί συναισθηματισμοί χωρίς αναγωγή στο αριστοτελικό «καθόλου». Ο επιτελεστής-ποιητής διερευνά μεταίχμιακές καταστάσεις της ανθρώπινης ύπαρξης, επιζητώντας να αγγίξει, να προβληματίσει και να συνεπάρει το κοινό του (Αγραφιώτης, 2010:14).
- Το ρητορικό ύφος και η ποιητική γλώσσα δεν θα πρέπει να υστερούν σε έμπνευση, δύναμη και τεχνική επάρκεια. Ο σκοπός είναι πάντα η ενσυναίσθητη εμπλοκή του αποδέκτη. Είναι σημαντικό, επομένως, η ποιητική σύνθεση να προσφέρει απόλαυση.
- Η στάση και η κίνηση του σώματος του ποιητή, οι χειρονομίες, οι εκφράσεις του προσώπου του, η οπτική επαφή με το κοινό, καθορίζουν τη σκηνική παρουσία του. Θα πρέπει, ωστόσο, να αποφεύγονται η δραματοποίηση και οι υπερβολές.

- Η φωνή, η άρθρωση, η εκφορά. Η ηχητική μορφή της ποίησης αποτελεί, εν γένει, ένα από τα στοιχειώδη κριτήρια της αισθητικής της αξίας, την ίδια στιγμή που δεν μεταφέρει απλά το νόημα, αλλά επιδρά στην παραγωγή του. Ιδιαίτερα σημαντική είναι η κυριάρχηση στον ρυθμό και η επιδέξια χρήση της έντασης και του επιτονισμού.
- Η εντύπωση του αυθορμητισμού, ιδιαίτερα για ποιητικές επιτελέσεις που προορίζονται για «πολιτική, κοινωνική ή αντι-πολιτιστική (countercultural) δράση ή αντίδραση» (Williams N., 2011: 128).
- Η ενεργή σύνδεση και η αλληλεπίδραση με το κοινό, κρίσιμο στοιχείο για την ευστοχία μιας επιτέλεσης. Η «ψυχαγωγία», δηλαδή, η «εν αληθεία συγκίνησης» (Ράμφορ, 2019: 658), αποτελεί τον γνήσιο σκοπό της ποιητικής τέχνης, πόσο μάλλον της επιτελεστικής ποίησης. Ο Αριστοτέλης θα το ονόμαζε «οικεία ηδονή», αναφερόμενος στη σύνδεση του «εγώ» με το «εμείς», δηλαδή, την ατομική εμπειρία που ανάγεται σε συλλογική (Ράμφορ 2019: 126).
- Η διαλεκτική της ποίησης με άλλες καλλιτεχνικές πρακτικές ή μέσα. Η επιτελεστική ποίηση «δεν μπορεί να υπάρξει μόνο για τον εαυτό της, αλλά στο βαθμό που έχει τη δύναμη να βάζει ερωτήματα στις άλλες τέχνες» (Αγραφιώτης: 2015). Είναι, ωστόσο, κρίσιμη η καλή και εύστροφη διαχείριση των εκφραστικών μέσων που θα επιλεγούν. Ο ποιητής θα πρέπει, όχι μόνο να μπορεί να ελέγχει τα διαφορετικά «καθεστώτα έκφρασης» με τα οποία θα συνδιαλεχθεί, αλλά και να γνωρίζει για ποιο λόγο τα χρησιμοποιεί και τι ευνοούν την κάθε στιγμή (Αγραφιώτης, 28/1/2019, βλ. σσ: 134-135).
- Μια εύστοχη επιτέλεση διανοίγει «ρωγμή που φωτίζει και νοηματοδοτεί» τον καθημερινό μας βίο. Ο Νικόλας Κάλας αναγνώριζε ως «ύψιστο κριτήριο» για την αξία ενός ποιητικού έργου τη συγκινησιακή του δύναμη και το συμβολικό του βάθος (Δεληγιώργη, 2018: 19, 200).

Το να σχεδιάσεις και να υλοποιήσεις μια performance ποίησης προϋποθέτει μια αναγκαιότητα και αποτελεί «επώδυνη» διαδικασία. Τι είναι αυτό που μπορεί να κάνει επιτακτική την επιτελεστική μεταμόρφωση ενός ποιήματος; Ένα ποιητικό αναλόγιο εμπίπτει άραγε σε αυτό το είδος τέχνης, που ονομάσαμε επιτελεστική ή performance ποίηση; Ποιος θα πρέπει να είναι ο στόχος ενός ποιητή προκειμένου να δημιουργήσει ένα γνήσιο επιτελεστικό ποιητικό έργο; Να παρουσιάσει το νέο του βιβλίο; Είναι σίγουρα επιτέλεση μια παρουσίαση βιβλίου, πόσο μάλλον όταν προβάλλεται ως «επιτελεστική». Να απαγγείλει το ποιητικό του

έργο μπροστά σε ένα κοινό και να εκθέσει τις δεξιότητές του; Είναι σίγουρα επιτέλεση η απαγγελία ενός ποιήματος, πόσο μάλλον η έκθεση δεξιοτήτων. Η επιτελεστική ποίηση, ωστόσο, ως «προβλητική» τέχνη, δεν είναι μια απλή ανάγνωση από μια φωνή που εκφράζει ένα νόημα. Υποσκάπτει, αντιστέκεται, αποδομεί την υπαρκτή και απατηλή όψη του κόσμου, αξιόνοντας τη συνενοχή του θεατή και προσφέροντάς του την απόλαυση της αποκάλυψης και της συνδιαμόρφωσης του νοήματος (Δεληγιώργη, 2018: 98). Είναι μια συνάντηση με τον «άλλον», «τελετουργία και μαζί εξέγερση», άρα τέχνη αυθεντική, τέχνη «αινιγματική», όπως θα έλεγε ο Νικόλας Κάλας (ο.π.: 2018: 181).

Στο πεδίο της δημιουργικής γραφής πειραματιζόμαστε με τεχνικές και μεθόδους, ανοίγοντας πεδία συζήτησης για το πώς μπορεί να γίνει εκείνο ή το άλλο. Παρόλα αυτά, είναι αδύνατον να προσεγγίσουμε την έννοια της δημιουργίας στην ολότητά της, χωρίς να τη συλλάβουμε, κυρίως, ως αναζήτηση «καινούριων συμβολικών μορφών» (ο.π.: 2018: 19). Ο πειραματισμός και η σπουδή είναι, βεβαίως, ζήτημα μεθόδου. Η κατάκτηση της τεχνικής διδάσκεται και είναι αναγκαίο για έναν «ποιητή» να μπορεί να διαχειρίζεται με δεξιοτεχνία τα εργαλεία της τέχνης του. Η δημιουργία, όμως, είναι ζήτημα σύλληψης, έμπνευσης και βλέμματος του ποιητή. Προϋποθέτει προσωπικό βίωμα, αγωνία και καταβύθιση στο νόημα των πραγμάτων και είναι αυτό που θα καταστήσει ικανή την παραγωγή ενός εύστοχου επιτελεστικού ποιητικού έργου.

Ο Νικόλας Κάλας θεωρεί «κατόρθωμα» το έργο τέχνης που καταφέρνει να διεισδύσει στη σκοτεινή πλευρά των πραγμάτων μέσα από τον κόσμο των σημασιών. Αναγνωρίζει τη διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας ως «αγωνιστική δράση», αφού, μέσα από την «τεχνική», τον «ενθουσιασμό» και την υπέρβαση, καταργείται η διχοστασία «της σκέψης και της γλώσσας» με την απτή πραγματικότητα<sup>73</sup>. Αυτό είναι θεμελιώδες για έναν επιτελεστή-ποιητή που ακροβατεί τον λόγο του μέσα στο σώμα του μπροστά σε ένα κοινό, με το οποίο αποζητά να συνδεθεί. Εν προκειμένω, η ποίηση δεν εξαντλείται στη γλωσσική δομή, αλλά εκδιπλώνεται βάσει του παρμενίδειου «εν τω παν» (ο.π.: 200-201). Εντέλει, αν ο ποιητής της σελίδας πασχίζει για μια διάνοιξη στην αλήθεια, ο επιτελεστής-ποιητής έρχεται να πραγματώσει αυτό το άχθος σε άλλο επίπεδο.

---

<sup>73</sup> Ο Νικόλας Κάλας λαμβάνει εδώ υπόψη την εφαρμογή της θεωρίας των ιδιομορφιών (singularity theory) του Hassler Whitney στον ορισμό της «δημιουργικής προσωπικότητας» του μαθηματικού Christopher Zeeman βάσει τριών «ενδοσυσχετιζόμενων παραμέτρων: α) τεχνική, β) ενθουσιασμό, γ) κατόρθωμα» (Δεληγιώργη, 2018: 201).

## 17. Συμπεράσματα.

Η επιτελεστική ή τελεστική ή performance ποίηση είναι ένα ποιητικό είδος με βαθιές ρίζες και ανοιχτό χρονικό ορίζοντα. Μέσα από τη σκέψη φιλοσόφων, μελετητών, στοχαστών, ερευνητών και ποιητών, αποσαφηνίσαμε και δείξαμε με ενάργεια το πεδίο, τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και τα συστατικά στοιχεία της επιτελεστικής ποίησης, πολλά από τα οποία τελούν εν εξελίξει, ακολουθώντας το κοινωνικό γίνεσθαι και την τεχνολογική πρόοδο του σύγχρονου κόσμου. Αναφερθήκαμε στους πρώτους διδάξαντες, τόσο στο εξωτερικό όσο και στην Ελλάδα, παραθέτοντας παραδείγματα έργων τους που καταδεικνύουν την ποικιλία στους τρόπους σύλληψης και υλοποίησης ενός ποιητικού έργου ως επιτέλεση. Ίσως, μάλιστα, η ρέουσα, μη οριοθετημένη φύση της επιτελεστικής ποίησης να αιτιολογεί τη μέχρι σήμερα απουσία θεσμοθετημένου χώρου στην ελληνική εγκύκλια εκπαίδευση.

Στη γρήγορα μεταλλασσόμενη, παγκοσμιοποιημένη κοινωνία, όπου το τοπικό γίνεται αντιληπτό ως «πλανητοπικό» (glocal<sup>74</sup>) –καθώς δέχεται επιρροές που καθιστούν, τόσο την ταυτότητα όσο και τον πολιτισμό, ποιότητες που τελούν εν τω γίνεσθαι (Geertz, 1983, αναφέρεται στο Carlson, 2014: 559)– η επιτελεστική ποίηση φαίνεται να αποτελεί τόπο επιστροφής και συμφιλίωσης του ατομικού με το συλλογικό, του μοναδικού με το καθολικό, του τοπικού με το παγκόσμιο. Ο ποιητικός λόγος επανευρίσκει τη δημόσια λειτουργία του, ένα νέο (ή πολύ παλιό) πεδίο πραγματικότητας, έκθεσης, επικοινωνίας και δημιουργικής πράξης.

Θα μπορούσαμε άραγε να υπολογίζουμε σε μια εκδοχή επιτελεστικής ποίησης, που θα συνέδεε λειτουργικά την παρακαταθήκη και τον πλούτο της ποιητικής μας παράδοσης με τη επιτελεστική (performative) σκέψη και πράξη τού σήμερα; Με ποιο τρόπο η τεχνική, η γλωσσική και η συγκινησιακή δύναμη του προφορικού ποιητικού λόγου, η συντακτική του ευελιξία, οι ρυθμοί, η μετρική, οι προσωδιακοί του τρόποι, η εκφορά, στοιχεία, δηλαδή, που αναδεικνύουν τη «φωνούμενη ύλη» και την ακροαματική διάσταση ενός ποιήματος, θα μπορούσαν να ζωντανέψουν ξανά μέσα από τη σύγχρονη επιτελεστική ποίηση; Ποια «μυστικά» της ποιητικής μας κληρονομιάς θα ήταν δυνατό να συνυφανθούν με τη μεταιχμιακή τέχνη της επιτέλεσης; Πόσο ουτοπικό θα ήταν μέσα από μια τέτοια σύζευξη να δημιουργηθεί ένα νέο «input», μια νέα κατάσταση, ώστε η ποίηση να επανακτήσει την ενεργή και διαχρονική λειτουργικότητά της μέσα στη σύγχρονη τοπική (ή πλανητοπική) ελληνική κοινωνία;

---

<sup>74</sup> Ο όρος «glocal» αποτελεί σύζευξη του «global» (πλανητικό/παγκόσμιο) και του «local» (τοπικό).

Ο Δημοσθένης Αγραφιώτης, στα θεωρητικά του κείμενα περί του «μέλλοντος της ποίησης», κάνει λόγο για την αναγκαιότητα μιας «πολιτιστικής προσέγγισης του ελληνικού» με τέτοιο τρόπο, ώστε το παρελθόν να μην «υπερκαλύπτει» το παρόν, αλλά να τελεί σε γόνιμη αλληλόδραση με τα σύγχρονα (παγκόσμια) τεκταινόμενα στον χώρο της τέχνης, για να μπορέσει να οδηγήσει σε νέες επινοήσεις (Αρσενίου, 2018: 37, 39). Σε αυτήν την περίπτωση, η ποιητική παράδοση γίνεται αντιληπτή ως πολύτιμο νόημα άντλησης ιδεών και τρόπων και όχι ως ένας μουσειακός τόπος. Η παραγωγή νέων ελληνικών επιτελεστικών ποιητικών τρόπων, που θα ευθυγραμμίζονται ή θα συναντούν τον διεθνοποιημένο κόσμο, ευελπιστούμε να καταστήσει «την ελληνική κουλτούρα τοπικοποιημένη (glocal) και όχι απλώς τοπική (local)» (ο.π.: 39), ώστε να μιλάμε πλέον για πλανητοπική ποίηση με τον ποιητή ως μεσολαβητή του πολιτιστικού.



## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αγραφιώτης Δ. (28/1/2019), Ποιητής-Επιτελεστής, «Συνέντευξη/συζήτηση σχετικά με την επιτελεστική ποίηση» (βλ. σ. 128-136).

Αγραφιώτης Δ. (2015a), «Θάνος Μούρραης-Βελλούδιος (Θ. Μ. - Β.), Θαυμασμός, Μέγας. – Βελλούδιος», *Ο Φαρφουλάς*, τευχ. 18 (7/2015). Αθήνα (σσ: 9-13).

Αγραφιώτης Δ. (2012), *Πολιτιστική Ποιητική. Δεσμοί, τροπικότητες*, Αθήνα: Ερατώ.

Αγραφιώτης Δ. (2010), «Για την επιτέλεση. Όροι και πρακτικές», *Performance Festival – Biennale: 2, 24-30 May 2009*, Θεσσαλονίκη: Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.

Αγραφιώτης Δ. (2008), «Πρόλογος» στο *Θεωρήσεις Επιστήμης, Τεχνολογίας, Κοινωνίας*, επιμ. Κάτλιφ Χ. Στίβεν, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα. URL: Ανακτήθηκε 29/2/2020, από την ιστοσελίδα <http://www.esdy.edu.gr/Files/FileManager/PDF/theoriseis.pdf>

Αγραφιώτης Δ. (1999), *Πολιτιστικές αβεβαιότητες*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Άιχενμπάουμ Μπ. (1985), «Η θεωρία της “φορμαλιστικής μεθόδου”», στο Σκλόβσκι Β. & Άιχενμπάουμ Μπ., *Για τον Φορμαλισμό. Η ανάσταση της λέξης. Η θεωρία της «φορμαλιστικής μεθόδου»*, μτφρ. Λαμπρόπουλος Β., Καλταμπάνος Ν., Αθήνα: εκδ. Έρασμος.

Αμανατίδης Β., Απέργης Ορφ., Γιαννίση Φ., Ηλιοπούλου Κ., Ιωαννίδης Π., Μπούκοβα Γιαν., Χιώτης Θοδ. (2018), *μια συζήτηση για την Ποίηση Τώρα*, Θεσσαλονίκη: φρμκ.

Αντωνοπούλου Κ. (17/2/2007), Δημοσίευμα σε «Γεωτρόπιον», *Ελευθεροτυπία*, Αθήνα.

Apple J. (1990), «Art at the Barricades», στο *Artweek Vol.21*.

Αριστοτέλης (1995), *Άπαντα, Τομ. 34, Περί ποιητικής*, εισαγωγή/μτφρ. Δρ. Η. Π. Νικολούδης, Αθήνα: Κάκτος.

Αρσενίου Ε. (2018), *Πολιτιστική Ποίηση, Η διατοπική γραφή του Αγραφιώτη*, Αθήνα: Το μέλλον.

Αρσενίου Ε. (2016), «Λυρική διαλογικότητα και αντιθετικό “Εσύ”»: ποιητική επιτέλεση από τον Κάλβο στον Εγγονόπουλο», στο *Λογοτεχνικές Διαδρομές, Ιστορία – Θεωρία – Κριτική, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Νεοελληνικής Φιλολογίας / Μνήμη Βαγγέλη Αθανασόπουλου*, επιμ. Θανάσης Αγαθός, Χριστίνα Ντουνιά, Άννα Τζούμα, Αθήνα: Καστανιώτη (σσ: 83-96).

Αρσενίου Ε. (2000), «Υπερρεαλισμός και Νέα Πρωτοπορία. Προτάσεις για την ελληνική περίπτωση», *Ομπρέλα*, τχ. 49, Ιούνιος-Αύγουστος 2000, Αθήνα (σσ: 16-22).

Αρτώ Α. (1992), *Το θέατρο και το είδωλό του*, μτφρ. Μάτεσις Παύλος, Αθήνα-Γιάννινα: Δωδώνη.

Auslander Ph. (1999), *Liveliness: Performance in a Mediatized Culture*, London; New York: Routledge.

Austin J. L. (1975), *How to Do Things with Words*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Bakhtin M. M. (1986), *Speech Genres and Other Late Essays*, μτφρ. Vern W McGee, Austin Tex.: University of Texas Press (σσ. 88-89).

Bakker E. (1997), «Storytelling in the Future: Truth, Time and Tense in Homeric Epic», στο Bakker & Kahane (επιμ.), *Written Voices, Spoken Sign: Tradition, Performance, and the Epic Text*. Cambridge, MA: Harvard University Press (σσ: 11-36).

Bakker E. (4/1993), «Discourse and Performance: Involvement, Visualisation and “Presence” in Homeric Poetry», *Classical Antiquity Vol.12, No1* (σσ: 1-29), Cambridge, MA: University of California Press.

Barthes R. (1977), ‘The Grain of the Voice’, στο *Image Music Text*, μτφρ. Stephen Heath, New York: The Noonday Press (σσ: 179–89). URL: Ανακτήθηκε 11/2/2020, από την ιστοσελίδα [https://grrrr.org/data/edu/20110509-cascone/Barthes-image music text.pdf](https://grrrr.org/data/edu/20110509-cascone/Barthes-image%20music%20text.pdf)

Βελούδης Γ. (2005), *Η σημασία πριν, κατά και μετά τη γλώσσα*, Αθήνα: Κριτική.

Berlin N. L. (επιμ.) (2007), *Theoretical Approaches to Dialogue Analysis. Selected Papers from the IADA Chicago 2004 Conference*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag (σσ: 79-80). URL: Ανακτήθηκε 11/2/2020, από την ιστοσελίδα <https://books.google.gr/books?id=T8sKlpFeFTsC&pg=PA79&lpg=PA79&dq=prepositional+conception+Austin&source=bl&ots=sXefu9jPVa&sig=ACfU3U1BsyPflZ4pUx7IxPbcp3FTVC-Oew&hl=el&sa=X&ved=2ahUKEwjklpONmOTmAhXBw6YKHdKGABkQ6AEwAHoECAcQAQ#v=onepage&q=prepositional%20conception%20Austin&f=false>

Benjamin W. (1999), “The Storyteller”, *Illuminations*, επιμ. Arendt Hannah, μτφρ. Harry Zorn, London: Pimlico.

Bernstein, C. (1998), «Introduction» στο Bernstein C. (επιμ.), *Close Listening. Poetry and the Performed Word*. New York: Oxford University Press.

Birringer J. (1999), «Contemporary Technology/Performance», *Theatre Journal*, Vol. 51 (4) (σσ: 361-381).

Birringer J. (1998), *Media and Performance: Along the Border* (PAJ Books), London: John Hopkins University Press.

Blaine J. (15/10/2018), Ποιητής-Επιτελεστής, «Συνέντευξη με τον Julien Blaine» (βλ. 137-147).

Blaine J. (2017), *Partitions*, Paris/France: Manuella editions. URL: Ανακτήθηκε 9/2/2020, από την ιστοσελίδα <http://www.manuella-editions.fr/livre/partitions.html>

Bonifazi A. (2000), «Sull’ Idea di Sotterfugio Orale negli Epinici Pindareici», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica, Vol. 66 No3* (σσ. 69-86).

- Burger P. (2010), *Θεωρία της Πρωτοπορίας*, μτφρ. Σαγκριώτης Γιώργος, Αθήνα: Νεφέλη.
- Butler J. (1996), «Performative Acts and Gender Construction», στο Huxley M. & Witts N. (επιμ.), *The Twentieth Century Performance Reader*, London: Routledge, 1996 (σσ: 128–129).
- Butler J. (1993), *Bodies That Matter*. New York: Routledge.
- Calas N. (1942), *Confound the Wise*, New York: Arrow Editions .
- Carey C. (1989), «The Performance of the Victory Ode», *AJP* 110 (σσ: 545-565).
- Carlson M. (2014), *Performance – Μια κριτική εισαγωγή*, μτφρ/εισαγωγή/επιμ. Ράπτου Ελευθερία, Αθήνα: Παπαζήση.
- Carpenter E. (1976), *Oh, What a Blow That Phantom Gave Me!*, London: Paladin.
- Γεωργίου Θ. (1993), «Η συζήτηση για τη μεταμοντέρνα κατάσταση. Σχέδιο για να σωθεί το μη απεικονισμο», στο Lyotard Jean-Francois, *Η μεταμοντέρνα κατάσταση*, β' εκδ. μτφρ Κωστής Παπαγιώργης, Αθήνα: Γνώση (σσ: 9-19).
- Γκροτόφσκι Γ. (2010/1968), *Για ένα φτωχό θέατρο*, μτφρ. Κώστας Μηλιτιάδης, Αθήνα: Κοροντζή.
- Crown, K. (2001), «Performance Poetry» στο Haralson L. E. (Ed.), *Encyclopedia of American Poetry: The Twentieth Century*, Chicago: Fitzroy Dearborn.
- Csordas J. T. (27/1/1995), «Introduction: The Body as Representation and Being-in-the-World» στο T. J. Csordas (επιμ.), *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self*, UK: Cambridge University Press (σσ: 4-6).
- Culler J. (2016), *Λογοτεχνική Θεωρία, Μια συνοπτική εισαγωγή*, μτφρ. Διαμαντάκου Καίτη, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Δελγιώργη Α. (2018), *Ο μοντερνιστής κριτικός Νικόλας Κάλας, Μια ποιητική εικόνων, ρημάτων, πραγμάτων*, Αθήνα: Αρμός.
- Debord G. (2015), *Ποίηση και Επανάσταση*, μτφρ. Γιώργος-Ίκαρος Μπαμπασάκης, Αθήνα: Κριτική.
- Derrida J. (Φθινόπωρο-Χειμώνας 1995), «Che cos'è la poesia», μτφρ. Βαγγέλης Μπιτσώρης, περιοδικό *Ποίηση, τευχ.6*, Αθήνα: Νεφέλη.
- Derrida J. (1988), «Signature Event Context» στο *Limited Inc*, μτφρ. Samuel Weber, Evanston Illinois: Northwestern University Press
- Desai R. S. & Tyson M. (2005), «Weaving Multiple Dialects in the Classroom Discourse: Poetry and Spoken Word as a Critical Teaching Tool», *Taboo: The Journal of Culture and Education Vol 9, No2* (σσ: 71-90).
- Donne J. (1633), *Poems, by J.D. with elegies on the authors' death*, John Marriot. London: (M.F.) Miles Fletcher, (φυλάσσεται στη British Library).

- Douglas O. (1979), «Even poets can have beliefs about poetic “stress”», *Grosseteste Review*, Vol 12, σσ: 12-32, UK.
- Dufrenne M. (1987), *L’œil et l’Oreille*, Essai, Montreal: L’ Hexagone (σσ: 163-169) (μτφρ. αποσπάσματος Νικολούδη Στέλλα).
- Dufrenne M. (1973), *The phenomenology of Aesthetic Experience*, Northwestern University Press, Evanston.
- Dunn P. (2007), «“What if I Sand”: The Intonation of Allen Ginsberg’s Performances», *Style*, Vol. 41, No. 1, General Issue, (σσ: 75-93).
- Eagleton T. (1990/2000), *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford: Blackwell (σσ: 31-39).
- Edwards, W. M. (2001), *Όμηρος. Ο ποιητής της Ιλιάδος*, μτφρ. Λιαπής Β. & Μπενζαντάκος Ν., Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Ehrenzweig A. (1970), *The Hidden Order of Art*, St Albans: Paladin.
- Felman Sh. (1993), *The Literary Speech Act: Don Juan with Austin, or Seduction in Two Languages*, NY: Ithaca, Cornell University Press.
- Feral J., Lyons T. (Ανοιξη, 1982), «Performance and Theatricality: The Subject Demystified», *Modern Drama*, vol. 25, Canada: University of Toronto Press (σσ: 170-181). URL: Ανακτήθηκε 11/2/2020, από την ιστοσελίδα <https://muse.jhu.edu/article/498016/pdf>
- Fischer-Lichte E. (2011), «Ενσάρκωση από το χαρτί στη σκηνή. Η θεατρική μορφή», μτφρ Λητώ Τριανταφυλλίδου/Ελ. Παπάζογλου, *Σκηνή, Το περιοδικό του Τμήματος Θεάτρου ΑΠΘ*, τχ. 3, Θεσσαλονίκη. URL: Ανακτήθηκε 11/2/2020, από την ιστοσελίδα <http://ejournals.lib.auth.gr/skene/article/view/500/541>
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance*, London, New York: Routledge.
- Fischer-Lichte, E. (2004). *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt: Suhrkam.
- Fisher M. (2007), *Writing in Rhythm: Spoken Word Poetry in Urban Classrooms*, NY: Teachers College Press
- Gates, H. L. Jr. (1988). *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*, Oxford: Oxford University Press.
- Geertz C. (1983), “Blurred Genres”, στο *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*, Stanford, Calif.: Stanford University Press, (σσ: 19-35).
- Genette G. (1987/1997), *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, μτφρ. Jane E. Lewin (forward by Richard Macksey). Cambridge: CUP.
- Ginsberg A. (2017), *Ουρλιαχτό, Καντίς και άλλα ποιήματα*, μτφρ. Μπερλής Άρης, Αθήνα: Άγρα.
- Ginsberg A. (2002), *Spontaneous Mind: Selected Interviews, 1958-1996*, επιμ. David Carter, New York: Harper Perennial.

Ginsberg A. (1977), *Journals Early Fifties Early Sixties*, επιμ. Gordon Ball. Inc, New York: Grove Press. URL: Ανακτήθηκε 18 Νοεμβρίου 2019, από την ιστοσελίδα <https://archive.org/details/JournalsEarlyFiftiesEarlySixtiesByAllenGinsberg/page/n3>

Gioia D. (Ανοιξη, 2003), «Disappearing Ink: Poetry at the End of Print Culture», *The Hudson Review*, Vol. LVI(1), New York. URL: Ανακτήθηκε 11/2/2020, από την ιστοσελίδα <https://hudsonreview.com/issue/spring-2003/>

Goldberg R. (1979), *Performance: Live Art 1909 to the Present*, New York: Harry N. Abrams.

Hall J. (2018) «Performing, Writing / What's that comma up to?», *Performance Research, On Reflection: Turning 100*, Vol. 23, Issue 4, pp 11-15. Paper presented at the Performing, Writing Symposium. Wellington, New Zealand, 10-19 March 2017. URL: Ανακτήθηκε 11/2/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13528165.2018.1512214>

Hall J. (2013), *On Performance Writing with pedagogical sketches. Essays on performance writing, poetics and poetry. Vol1*, Bristol: Shearsman Books.

Halliday, M. A. K. (2009), «Complementarity and complexity in language», στο Webster J. J. (επιμ.), *The Essential Halliday*, London and New York: Continuum.

Heidegger M. (2006), *Η τέχνη και ο χώρος*, μτφρ Γιάννης Τζαβάρας, Αθήνα: Ίνδικτος.

Heidsieck B. (2004), *Derviche/Le Robert*, Romainville: Al Dante.

Heidsieck B. (2001a), *Canal Street*, Romainville: Al Dante.

Heidsieck B. (2001b), *Notes convergentes*, Romainville: Al Dante.

Heidsieck B. (2001c), *Partition V*, Bordeaux: Le Bleu du ciel.

Herington J. (1985), *Poetry into Drama: Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition (Sather Classical Lectures)*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

Herndon S. & Weiss J. (2001), *Brave New Voices: THE YOUTH SPEAKS Guide To Teaching Spoken Word Poetry*, USA: Heinemann

Herzferld M. (1997), *Cultural Intimacy Social Poetics in the Nation-State*, New York: Routledge.

Higgins D., Higgins H. (Φεβρουάριος 2001), «Intermedia – Synesthesia and Intersenses», *Leonardo*, Vol. 34, No1 (σσ: 49-54), Cambridge: MIT Press. URL: Ανακτήθηκε 11/2/2020, από την ιστοσελίδα <https://muse.jhu.edu/article/19618/pdf>

Hoffman, J. & Jonas, J. (2005), *Perform*, United Kingdom: Thames & Hudson Ltd.

Horkheimer M. (1988), *Το Τέλος του Λόγου*, μτφρ. Ροζάνης Στεφ., Αθήνα: Έρασμος.

Ιερωνυμάκη Θ. (Δεκέμβριος 2016), «“Μια Γκρεμιστική Θεωρία” ή “Το τελευταίον Κατασκευάσμα των Αριβιστ της τέχνης”; Η κριτική υποδοχή του DADA στην

Ελλάδα (1920-1925)», *Ο Αναγνώστης* («100 χρόνια DADA»), τχ 3, Αθήνα: Τόπος (σσ: 28-49).

Ιωάννου Π., Αποστολάτος Θ. (2004), *Στοιχεία Θεωρητικής Μηχανικής*, Αθήνα: Leader Books.

Johnson B. (1977), «Poetry and Performative Language: Mallarme and Austin», *Yale French Studies*, No. 54 (σσ: 140-158), Yale University Press. URL: Ανακτήθηκε 1/2/2020, από την ιστοσελίδα (9/12/2015) <https://documents.pub/document/barbara-johnson-poetry-and-performative-language.html>

Kaprow A. (12/1983), «The Real Experiment», *Artforum* 22 (4), New York (σσ: 36-43).

Karakuyu M. Şangüder (8/2016), «Cyborg Formations in Art», *International Journal of Social Relevance & Concern*, Vol.4, 8/8/2016, India. URL: Ανακτήθηκε 11/2/2020, από την ιστοσελίδα [https://www.researchgate.net/publication/321747904\\_Cyborg\\_Formations\\_in\\_Art](https://www.researchgate.net/publication/321747904_Cyborg_Formations_in_Art)

Καρούζος Ν. (1998/2010), *Πεζά κείμενα*, επιμ. Λαλουδάκη Ε., Αθήνα: Ίκαρος.

Κερασίδης Δ. (Δεκέμβριος 2018), Η ροή της ποίησης στην εποχή του διαδικτύου, *Μανδραγόρας*, τευχ. 59, Αθήνα (σσ: 124-126).

Koestler A. (1970/1967), *The Ghost in the Machine*, London: Pan Books.

Κουτσορέλης Κ. (2019), *Η τέχνη που αυτοκτονεί, Για το αδιέξοδο της ποίησης του καιρού μας*, Αθήνα: Μικρή Άρκτος.

Kristeva J. (1984), *Revolution in Poetic Language*, New York: Columbia University Press.

Kwastek, K. (2013). *Aesthetics of Interaction in Digital Art*. Massachusetts, England: The MIT Press.

Lejeune Ph. (1974/2009), «The autobiographical pact» στο Philippe Lejuene, *On Diary*, επιμ. Jeremy D. Popkin & Julie Rak, μτφρ. Kathy Durnin, Honolulu, HI, United States: University of Hawai'i Press.

Leroi-Gourhan A. (1964), *Le geste et la parole: technique et langage, Vol.1*, Paris: Bibliothèque Albin Michel Sciences.

Lex B. (1979), «The Neurobiology of Ritual Trance» στο D'Aquili G. E., Laughlin D. Ch., Mc Manus J., *The Spectrum of Ritual*, New York: Columbia University Press.

Λόρκα Φ.Γκ. (2010), *Ντουέντε*, μτφρ. Καραγιώργα Ο., Αθήνα: Εστία.

Lyotard J.-F. (1993), *Η μεταμοντέρνα κατάσταση*, μτφρ. Παπαγιώργης, προλ. Γεωργίου Θ., Αθήνα: Γνώση.

Lyotard J.-F. (1988/1983), *The Different: Phrases in Dispute*, μτφρ. Georges Van Den Abbeele, Manchester: Manchester University Press.

Lyotard J.-F. (1973), *Les dispositifs pulsionnels*, Paris : Union Générale d'Éditions.

- Μαγιακόφσκι Βλαντιμίρ (1982), "Γράμμα για τον φουτουρισμό", *Ποίηση και επανάσταση*, Αθήνα: Θεμέλιο (σσ: 50-51).
- Martin M. (2012), *The Rise and Fall of Meter: Poetry and English National Culture, 1860–1930*, Princeton: Princeton University Press.
- Martins R. (1990), *Performance as Political Act: The embodied self*, New York: Bergin and Garvey (σσ: 175-176).
- Ματθιόπουλος Δ. Ε. (1992), «Λίβελος και Σάτιρα για τη Μοντέρνα τέχνη» στο *Μεταμορφώσεις του Μοντέρνου, Η ελληνική εμπειρία*, Υπουργείο Πολιτισμού, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου, Έκθεση: 14 Μαΐου – 13 Σεπτεμβρίου 1992, Αθήνα (σσ: 363-372).
- McKenzie J. (2001). *Perform or Else: From Discipline to Performance*. London: Routledge. URL: Ανακτήθηκε 8/2/2020, από την ιστοσελίδα [https://monoskop.org/images/8/8a/McKenzie\\_Jon\\_Perform\\_or\\_Else\\_From\\_Discipline\\_to\\_Performance\\_2001.pdf](https://monoskop.org/images/8/8a/McKenzie_Jon_Perform_or_Else_From_Discipline_to_Performance_2001.pdf)
- Merleau-Ponty, M. (2016), *Φαινομενολογία της Αντίληψης*, μτφρ. Καψαμπέλη Κ. Αθήνα: Νήσος (α' έκδοση: Callimard 1945).
- Merleau-Ponty M. (2005), *Phenomenology of Perception*, μτφρ. Collin Smith, London & New York: Routledge Classics (α' έκδοση: Callimard 1945).
- Merleau-Ponty M. (1968), *The Visible and the Invisible*, επιμ. Claude Lefort, μτφρ. Lingis A., Evanston: Northwestern University Press.
- Μερλώ-Ποντύ Μ. (2009/2005), *Σημεία*, μτφρ. Φαρακλάς Γ., επιμ. Μουρίκη Α., Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας».
- Μερλώ-Ποντύ Μ. (1991), *Η αμφιβολία του Σεζάν. Το μάτι και το πνεύμα*, μτφρ. Μουρίκη Α., Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.
- Meyer, P. M. (επιμ.) (2008), *Acoustic turn*, Munich, Germany: Wilhelm Fink Verlag.
- Μήτρου Γ. (26/9/2019), Ερευνητής της Performance Art/Διδάσκων στη ΣΚΤ, Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών, ΑΠΘ, «Συνέντευξη με τον Γιάννη Μήτρου» (βλ. 148-151).
- Μήτρου Γ. (2017), «Φαινομενολογική προσέγγιση της γλώσσας και της ομιλίας στον Μ.Μ.Ροντύ. Η λακανική θέση και η δομή του υποκειμένου του ασυνείδητου», στο *Φαινομενολογία του ασυνείδητου: το παράδειγμα του λακανικού πεδίου* (Ανέκδοτη διδακτορική διατριβή). Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο σε συνεργασία με το Paris 8, Department de Psychanalyse.
- Μήτρου Γ. (2015), *Επιστροφή στο Σώμα, Επιστροφή στην Αναγέννηση*, Θεσσαλονίκη: Εργαστήριο Έρευνας Παραστατικών Τεχνών Alma Kalma.
- Mole Chr. (2013), «The Performative Limits of Poetry», *The British Journal of Aesthetics*, Volume 53, Issue 1, UK: Oxford University Press (σσ: 55–70)
- Μούλος Μ. (27/3/2019), Ποιητής/Slamer/Εκδότης, «Συνέντευξη με τον Μάκη Μούλο» (βλ. 152-157)

- Μουρελάτος Δ. Α.-Φ. (2002), *Οδοί της γνώσης και της πλάνης. Λόγος και εικόνα στα αποσπάσματα του Παρμενίδη*, μτφρ. Μοσχονά Α., Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Μπρετόν Α. (2005), *Αρκάνα 17*, μτφρ. Κουμανούδης Ν. Σ., επιμ. Καλοκύρης Δ., 2<sup>η</sup> έκδοση, Αθήνα: Ύψιλον (α' έκδοση: 1984).
- Μπρετόν Α. (1983), *Τι είναι σουρρεαλισμός*, μτφρ. Ηλιόπουλος Σ., επιμ. Μαραγκόπουλος Α., Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος.
- Nagy G. (1979/1999), *The Best of the Achaeans: Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, USA: The John Hopkins University Press.
- Nagy G. (1996), *Poetry as Performance*, UK: Cambridge University Press.
- Nagy G. (1994), «Genre and Occasion», *Mètis: Anthropologie des mondes grecs anciens* Vol. 9-10 (σσ: 11–25). URL: Ανακτήθηκε στις 11/2/2020 από την ιστοσελίδα [https://www.persee.fr/doc/metis\\_1105-2201\\_1994\\_num\\_9\\_1\\_1008](https://www.persee.fr/doc/metis_1105-2201_1994_num_9_1_1008)
- Νίτσε (2008), *Η γέννηση της τραγωδίας*, μτφρ. Σαρίκας Ζήσης, Αθήνα: Βάνιας.
- Novak J. (2011), *Live Poetry: An Integrated Approach to Poetry in Performance*, Amsterdam/New York, NY: Rodopi.
- Ντεριντά Ζ. (2004), *Η Λευκή Μυθολογία, Η μεταφορά μέσα στο φιλοσοφικό κείμενο*, μτφρ. Φαράκλας Γ., Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας».
- Ντεριντά Ζ. (2003), *Η γραφή και η διαφορά*, μτφρ. Παπαγιώργης Κ., Αθήνα: Καστανιώτη.
- Ohman R. (1973), «Literature as Act», στο Seymour Chatman (ed.), *Approaches to Poetics*, NY: Columbia University Press.
- Ohmann R. (1971), «Speech Acts and the Definiton of Literature», *Philosophy and Rhetoric*, τομ. 4, Pennsylvania: Penn State University Press, (σσ: 1-19). (13-15)
- Olson Ch. (1973), «“Projective Verse“», Donald Allen & Warren Tallman (επιμ.)» *The Poetics of a New American Poetry*, New York: Grove (σσ: 147–158).
- Olson Ch. (1960/1999), *The New American Poetry*, Donald Allen (ed.), Berkeley/Los Angeles: University of California Press, London/England: University of California Press Ltd.
- Όμηρος (2010), *Οδύσσεια*, προλ./μτφρ./επιμ. Μαυρόπουλος Γ. Θ., Αθήνα: Ζήτρος
- Ong W. (1982): *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London: Methuen.
- Ong W. (1967): *The Presence of the Word: Some Prolegomena for Cultural and Religious History*. New York: Simon & Schuster.
- Osborne P. (2000), *Philosophy in Cultural Theory*, London: Routlege (σσ: 78-85).



- Pareles J. (10/11/2002), «A New Platform for New Poets», *New York Times*, 10/11/2002, Section 2, New York. URL: Ανακτήθηκε 11/2/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.nytimes.com/2002/11/10/theater/a-new-platform-for-the-new-poets.html>
- Pharies A. D. (1985), *Charles S. Peirce and the Linguistic Sign*, Amsterdam: J. Benjamins Publishing Company.
- Phelan P. (1993), *Unmarked. The Politics of Performance*, USA: Routledge, pp207.
- Πλάτων (2013), *Φαίδρος*, μτφρ. Θεοδωρακόπουλος Ν. Ιωάννης, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- Πλάτων (2002), *Ιων*, μτφρ. Σκουτερόπουλος Μ. Ν., εισαγ. Καλλιγιάς Π., Αθήνα: Εκκρεμές.
- Pollock D. (1998), “Performing Writing”, *The Ends of Performance*, Phelan Peggy & Lane Jill (eds), New York/London: New York University Press.
- Pound E. (1960), *The ABC of Reading*, New York: New Directions.
- Ράμφος Στ. (2019), *Μίμησις Εναντίον Μορφής, Εξήγησις εις το Περί ποιητικής του Αριστοτέλους*, Αθήνα: Αρμός.
- Ρηγοπούλου Π. (2008), *Το Σώμα, Ικεσία και Απειλή*, εκδ. Πλέθρον 2008.
- Rothenberg J. (1994), «New Models, New Visions: Some Notes Toward a Poetics of Performance», στο *Postmodern American Poetry: A Norton Anthology*, New York: Norton & Norton. pp. 640–644.
- Rousseau (1970), *Essai sur l’origine des langues*, επιμ. Ch. Porset Charles, France: Ducrot.
- Schechner R. (2011), *Θεωρία της Επιτέλεσης*, μτφρ. Κουβαράκου Νάνσυ, επιμ. Ζωγράφου Μαγδαληνή, Φιλίππου Φίλιππος, Αθήνα: Τελέθριον.
- Schewepenhauser J. & mStougaard Pedersen B. (2017), “Performing poetry slam and listening closely to slam poetry”, *SoundEffects, An Interdisciplinary Journal of Sound and Sound Experience*, vol 7, no1, (pp 64-83). URL: Ανακτήθηκε 11/2/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.soundeffects.dk/article/view/103065/152122>
- Schopenhauer Ar. (1990), *Ο Κόσμος σαν βούληση και σαν παράσταση*, μτφρ. Βαγενάς Αχ., επιμ. Μετρινός Κ., Αθήνα: Αναγνωστίδης
- Sfetcu N. (2014), *Poetry Kaleidoscope*, Romania: Multimedia Publisher House
- Shklofsky V. (1916), «Ο poezii I zaumnon yazyke», *Sborniki*, I.
- Simpson Stern C. & Henderson B. (February 1, 1993), *Performance: Text and Contexts*, New York: Longman Pub Group.
- Σκαρτσή Ξ. (επιμ.) (2010), «Συζήτηση», *Για μια επιτελεστική ποιητική, Το μοντέρνο στην ποίηση, πρακτικά του 29ου Συμποσίου Ποίησης, Πανεπιστήμιο Πατρών, 2-5.7.2009*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα (σς 388-398).

Σκλόβσκι Β. (1985), «Η ανάσταση της λέξης» στο Σκλόβσκι Β. & Άιχνεμπαουμ Μπ., *Για τον Φορμαλισμό. Η ανάσταση της λέξης. Η θεωρία της «φορμαλιστικής μεθόδου»*, μτφρ. Λαμπρόπουλος Β., Καλταμπάνος Ν., Αθήνα: Έρασμος.

Somers-Willett A. S. (2009), *The Cultural Politics of Slam Poetry*, USA: The University of Michigan Press / Ann Arbor.

Somers-Willett A. S. (2003), *Authenticating Voices: Performance, Black Identity, and Slam Poetry*, Dissertation, Austin: University of Texas. URL: Ανακτήθηκε 11/2//2020, από την ιστοσελίδα <https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/960/somerswillettsba032.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

Sonneman E. (1980), “Situation Aesthetics: Impermanent Art and the Seventies Audience”, *Artforum*, τομ. 18, New York, σσ 22-29.

Sormar G. (1991), «Κλωντ Λεβί-Στρως», *Οι μεγάλοι στοχαστές της εποχής μας*, μτφρ Κλεώπας Α., Αθήνα: Ροές, (α΄ έκδοση: *Les vrais penseurs de notre temps*, France: Fayard 1989).

Srivak M. (2015), *Διαφορικός & Ολοκληρωτικός Λογισμός*, επιμ. Λάμπρου Μ. & Καραγιαννάκης Δ., μτφρ. Γιαννόπουλος Α., Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης

Steele, T. (Summer 1985), «Tradition and Revolution: The Modern Movement and Free Verse», *The Southwest Review*, Vol. 70, No.3, Texas: Southern Methodist University, pp 294-319.

Stehle E. (1997), *Performance and Gender in Ancient Greece: Nondramatic Poetry in its Setting*, USA, NJ: Princeton University Press.

Steiner G. (1997), *Η σιωπή και ο ποιητής*, μτφρ. Λυκιαρδόπουλος Γεράσιμος, εισαγ. Μαρκίδης Μάριος, Αθήνα: Έρασμος.

Thomas J. (1995), *Meaning in Interaction: An Introduction to Pragmatics*, London: Longman.

Towles A. (2016), *A Gentleman in Moscow*, New York: Viking Inc.

Τσιτσιπής Λ. (1998), *Εισαγωγή στην Ανθρωπολογία της Γλώσσας*, Αθήνα: Gutenberg.

Turner V. (1985), *On the Edge of the Bush*, Tucson: University of Arizona Press.

Turner V. (1982), *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York: Performing Arts Journal Publications.

Turner V. (1974), *Dramas, Fields, and Metaphors*, Ithaca NY: Cornell University Press.

Van Dijk, A. T. (1977), *Text and Context*, London: Longmans.

Van Durme D. (June 2008), «Edith Sitwell's Carnavalesque Song: The Hybrid Music of "Façade"», *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, Vol. 41, No. 2, Canada: University of Manitoba (pp. 93-110).

Vitti M. (5/1976), «Οι δύο πρωτοπορίες στην ελληνική ποίηση 1930 με '40», *Ο Πολίτης*, τχ 1, Αθήνα, σσ 72-79. URL: Ανακτήθηκε 11/2/2020, από τις ιστοσελίδες <http://62.103.28.111/infopubl/05.01.4960.0001/index.html> & [https://www.lit.auth.gr/sites/default/files/gsg283\\_vitti\\_2\\_protoporries.pdf](https://www.lit.auth.gr/sites/default/files/gsg283_vitti_2_protoporries.pdf)

West L. M. (1981), «The Singing of Homer and the modes of early Greek music», *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 101, London: The Society for the Promotion of Hellenic Studies (pp 113-129).

West L. M. (1970), «Rhapsodes», στο Hammond N. G. L. & Scullard H. H. (επιμ.), *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford: Clarendon Press (pp 919-920).

Wheeler, L. (2008). *Voicing American Poetry. Sound and Performance from the 1920s to the Present*. New York: Cornell University Press pp 248.

Wilkinson J. (2007), *The Lyric Touch*, Great Wilbraham: Salt Publishing

Williams N. (2011), *Contemporary Poetry - Edimburg Critical Guides to Literature*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Williams C. W. (1964), «The Poem as a Field of Action», *Selected Essays*, U.S.A.: New Directions Publishing Corporation (α' έκδοση: 1954, University of Indiana: Random House)

Χαραλαμπίδης Αλ. (1993), *Η Τέχνη του 20ου αιώνα, Τόμος II*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Χριστίδης Α.-Φ. (2001), «Η φύση της γλώσσας». Στο *Ιστορία της ελληνικής γλώσσας: Από τις αρχές έως την ύστερη αρχαιότητα*, επιμ. Χριστίδης Α.-Φ., (σσ21-52), Θεσσαλονίκη: Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας & Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών [Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη].

Χυλζενμπεκ Ρ. (1998), *Εμπρός Νταντά, Ιστορία του Ντανταϊσμού*, (τίτλος πρωτότυπου *En avant Dada. Eine Geschichte des Dadaismus*), μτφρ. Βασίλης Παπακριβόπουλος, Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος.

Ωστιν Λ. Τζ. (2003), *Πώς να κάνουμε πράγματα με τις λέξεις*, μτφρ Αλέξανδρος Μπίστης, επιμ. Χάρης Χρόνης, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας (τίτλος πρωτότυπου: *How to Do Things With Words*, Oxford University Press, 1962, 1975).

## ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΟΙ ΤΟΠΟΙ

Αγραφιώτης Δ. (29/6/2019), «Δι-αναγνώσεις. Επιτέλεση στην Αμέ, Βέλγιο». Ανακτήθηκε 28/2/2020, από την ιστοσελίδα <http://dagrafiotis.com/?p=7400>

Αγραφιώτης Δ. (2015b), «Συνέντευξη Δημοσθένη Αγραφιώτη στην εκπομπή “Βιβλία στο κουτί”», *Nerit Plus*. Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα <https://vimeo.com/118929799>

Αγραφιώτης Δ. (2013) «Επιτελεστικές εν-καταστάσεις» (performative in-stallations) Επιτελέσεις που καταλήγουν σε έργα τέχνης – εγκαταστάσεις». Ανακτήθηκε 28/2/2019, από την ιστοσελίδα <https://www.beton7.com/index.php/el/component/k2/itemlist/user/67-stathis.html?start=430>

Αγραφιώτης Δ. (2009-2013), «Για την επιτέλεση». Ανακτήθηκε 27/2/2020, από την ιστοσελίδα [https://dagrafiotis.com/?p=2351&from\\_cat=8](https://dagrafiotis.com/?p=2351&from_cat=8)

Αγραφιώτης Δ. (2009), «Για μια επιτελεστική ποιητική». Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα <https://dagrafiotis.com/?p=472>

Αγραφιώτης Δ. (27/2/2007), «Ετεροδοξίες», Ανακτήθηκε 31/12/2019, από την ιστοσελίδα <https://www.poeticanet.gr/eterodoxies-a-88.html>

Αγραφιώτης Δ. (2003), «Οπτική Ποίηση: Μικρός Οδηγός Πλοήγησης». Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα [https://dagrafiotis.com/?p=481&from\\_cat=8](https://dagrafiotis.com/?p=481&from_cat=8)

Αγραφιώτης Δ. (1980), «Κλίναμεν. Βιβλία καλλιτεχνών - βιβλία καλλιτεχνήματα». Ανακτήθηκε 2/1/2020, από την ιστοσελίδα <https://dagrafiotis.com/?p=67>

Agrafiotis D., 18/1/2017, «Πάρτυ περιοδικού *Ο Αναγνώστης* – 100 χρόνια DADA 18/1/2017». Ανακτήθηκε 28/2/2020, από την ιστοσελίδα <https://vimeo.com/207417579>

«Alan Read». Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα <http://www.alanread.net>

Ambroise B. (2010), “From Speech Act Theory to Pragmatics: The loss of the illocutionary point. (= “Pragmatics today”)", *Hal archives-ouvertes.fr*. Ανακτήθηκε 2/1/2020, από την ιστοσελίδα <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00514810/document>

Anadeixeto Tvshow, 25/7/2016, «Η ποίηση, η γλυπτική, οι μπαλάντες του Χρήστου Ζυγομαλά». Ανακτήθηκε 27/2/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=CPnAh1a6WXE>

Αντωνοπούλου Ε. (2007), «Τόνοι και πνεύματα στα αρχαία ελληνικά κείμενα», *Πύλη για την Ελληνική γλώσσα*. Ανακτήθηκε 7/2/2020, από την ιστοσελίδα [http://www.greek-language.gr/greekLang/studies/history/thema\\_09/index.html](http://www.greek-language.gr/greekLang/studies/history/thema_09/index.html)

Apps St. (25/8/2011), «Information Technology». Ανακτήθηκε 27/2/2020, από την ιστοσελίδα <https://lareviewofbooks.org/article/information-technology/>

Αρσενίου Ε., «Οι επιτελέσεις-παίγνια του Δημοσθένη Αγραφιώτη», *Βακχικόν*, τεύχος 35. Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα <https://www.vakxikon.gr/oi-epiteleseis-paignia-tou-dhmostheni/>

Artpool2007 (20/12/2011). «Julien Blaine: l' elephant et la chute / The elephant and the fall». Ανακτήθηκε 1/11/2019, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=5Ack4eIUMWk> BLAINE

Artpool1994 (4/4/2011), «Heidsieck Bernard, Poem Partition V». Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=lqWbYVRUSG4>

Asianetnews (17/5/2017), «3 Dimension poetry installations on display». Ανακτήθηκε 26/2/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=YcqV0wZ6UAc&t=63s>

Atelierazvideo (3/5/2011), «Heidsieck Bernard, Poésie Action». Ανακτήθηκε στις 18/11/2019, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=qBRcPl6ffWk>

Baetens J. (25.09.2017), «Les jeux typographiques d'un poète sonore: VUAZ (2013) de Vincent Tholomé», *Textimage*. Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα [http://revue-textimage.com/13\\_poesie\\_image/baetens3.html](http://revue-textimage.com/13_poesie_image/baetens3.html)

Bartolomé Ferrando (8/7/2016), «Superposiciones' de Bartolome Ferrando. Performance poéticas 4». Ανακτήθηκε 2/1/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=wZHSdmS8IJs>

«Bartolomé Ferrando» (a). Ανακτήθηκε 25/2/2020, από την ιστοσελίδα <http://bferrando.com>

«Bartolomé Ferrando» (b), *Laboratory of interdisciplinary practices*, *lvivartlab.com*. Ανακτήθηκε 2/1/2020, από την ιστοσελίδα <http://lvivartlab.com/en/artists/bartolome-ferrando/>

BBC News (1/12/2004), «Duchamp's urinal tops art survey». Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/4059997.stm>

Bergvall C., «KEYNOTE: WHAT DO WE MEAN BY PERFORMANCE WRITING?». Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα <https://docplayer.net/38120436-Caroline-bergvall-keynote-what-do-we-mean-by-performance-writing-w.html>

«Bernard Heidsieck». Ανακτήθηκε 25/2/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.lespressesdureel.com/EN/auteur.php?id=1340&menu=0>

«Black Mountain Poets, American Literature» (20/7/1998), *Britannica*. Ανακτήθηκε 1/2/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.britannica.com/art/Black-Mountain-poets>

Blogaboutpoetry (7/7/2011), «Dylan Thomas reads “Do Not Go Gentle Into That Good Night”». Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=1mRec3VbH3w>

Borovoy E. A. (11/4/2014), «Five-Minute Film Festival: The Power of Spoken Word Poetry». Ανακτήθηκε 29/2/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.edutopia.org/blog/film-festival-national-poetry-month-spoken-word>

Brugeron J. (7/5/2018) «Du stigmaté à la performance : “Button Poetry”, nouvel éveil de la poésie américaine». Ανακτήθηκε 2/1/2010, από την ιστοσελίδα <https://theconversation.com/du-stigmaté-a-la-performance-button-poetry-nouvel-eveil-de-la-poesie-americaine-95553> [μτφρ. English (21/6/2019):

<https://theconversation.com/button-poetry-a-new-awakening-on-american-stages-and-screens-119255> ].

Button Poetry (30/1/2015), «Sarah Kay – “The Type”». Ανακτήθηκε 29/2/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=qYAiYMIOCI4&t=32s>

Button Poetry (23/7/2013), «Niel Hilborn – “OCD”». Ανακτήθηκε 29/2/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=vnKZ4pdSU-s>

«Button Poetry». Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα <https://buttonpoetry.com>

Buuck D. (1/2/2013), Performance poetics/poetry/writing. Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα <https://jacket2.org/commentary/performance-poeticspoetrywriting>

Carmelo7mbrino (26/1/2015), «John Giorno, Nine Poems in Basilicata». Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=S-FFf4Eu940>

C borg (13/12/2010), «Life is a Killer, John Giorno». Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=JDIBezrMPLg>

Celestialrailroad (5/4/2012), «Poeme-Partition H1 + H2, or Le Queatrieme Plan (1963)». Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=32&v=46Ykl3RbLGU&feature=emb\\_log](https://www.youtube.com/watch?time_continue=32&v=46Ykl3RbLGU&feature=emb_log)

Cellar Door BCN (23/6/2019), «Makis Moulos at Cellar Door BCN – Believe in your Murderer». Ανακτήθηκε 12/3/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=-xDbiucOJxs&t=148s&fbclid=IwAR1mszYwibJJhnLC18k6wuKIjJf3n4k2BEvEWa-tWk9H7rTpXLCtncovYGc>

Chandler D. (1994), 'Biases of the Ear and Eye: "Great Divide" Theories, Phonocentrism, Graphocentrism & Logocentrism' (18/9/1995). Ανακτήθηκε 15/1/2020, από την ιστοσελίδα <http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/litoral/litoral.html?LMCL=ILAOoZ>

«Chinese Notebook (16/6/2016) - Demosthenes Agrafiotis & Michail Palaiologou», Readings. *Response and Reactions to Poetries, Issue 5*, Birkbeck University of London. Ανακτήθηκε 31/1/2020, από την ιστοσελίδα [http://www.bbk.ac.uk/readings/issues/issue5/michail\\_demosthenes](http://www.bbk.ac.uk/readings/issues/issue5/michail_demosthenes)

«Cid Corman, 1924-2004», *Poetryfoundation*. Ανακτήθηκε 1/2/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.poetryfoundation.org/poets/cid-corman>

Γιώτη Α. (2014) «Συμφραστικοί Πίνακες Λέξεων για Μείζονες Νεοέλληνες Ποητές. Άγγελος Σικελιανός (1884-1951): βίος λυρικός», στο *Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας*. Ανακτήθηκε 25/2/2020, από την ιστοσελίδα [http://www.greek-language.gr/digitalResources/literature/tools/concordance/biography.html?cnd\\_id=15](http://www.greek-language.gr/digitalResources/literature/tools/concordance/biography.html?cnd_id=15)

Colley D. (5/2016), « “The illuminated theatre: Studies on the suffering of images”, by Joe Kelleher», *Theatre Journal Vol68 No2*, U.S.A.: John Hopkins University Press (σσ: 319-320). Ανακτήθηκε 3/3/2020, από την ιστοσελίδα <https://muse.jhu.edu/article/621669>

Dandees M. G., *Avant-Gardes at the Iron Curtain: A Transnational Reading of Allen Ginsberg and the Soviet Estradny Movement*. Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα [file:///C:/Users/PC/Downloads/dandees\\_1.pdf](file:///C:/Users/PC/Downloads/dandees_1.pdf)

DavidHertzberg (23/3/2013), «Dylan Thomas reads “Poem in October” and “In My Craft or Sullen Art” – 1949, Columbia LP». Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=3XMaJanGuWI>

Demosthenes Agrafiotis (2-3/10/2015). Performance «CRISE / cries in meta-EUROPE». Event: *Love Letters to a (Post-) Europe @ Bios*. Ανακτήθηκε 8/3/2020, από την ιστοσελίδα <http://dagrafiotis.com/?p=4074&lang=en>

«Doc(k)s» (26/12/1999). Ανακτήθηκε 26/2//2020, από την ιστοσελίδα <https://www.entrevues.org/revues/docks/>

«Doc(k)s [REVUE] / fond. Julien Blaine». Ανακτήθηκε 2/1/2020, από την ιστοσελίδα <http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/clientbookline/service/reference.asp?output=PORTAL&INSTANCE=INCIPIO&DOCBASE=CGPP&DOCID=0469230>

Donne J. (1633), *Poems, by J.D. with elegies on the authors death*, John Marriot; printed by Miles Fletcher, London (held by British Library). Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα <https://www.bl.uk/collection-items/first-edition-of-john-donnes-poems-1633>

Dunn P., “What If I Sang”: The Intonation of Allen Ginsberg's Performances. Source: *Style, Vol. 41, No. 1, General Issue (Spring 2007)*, pp. 75-93. Published by: Penn State University Press Stable. Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα [https://www.jstor.org/stable/10.5325/style.41.1.75?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/10.5325/style.41.1.75?seq=1#page_scan_tab_contents)

Dylan Th., «Dylan’s work». Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα <http://www.dylanthomas.com/dylan/dylans-work/>

Dwyer C. (2018), «Poetry Is Making A Big Comeback In The U.S., Survey Results Reveal». Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα <https://www.npr.org/2018/06/08/618386432/poetry-is-making-a-big-comeback-in-the-u-s-survey-results-reveal>

«Εγώ Δεν Είμαι Ποιητής», (17/3/2019). «Η “άσημη” ζωή του “Αγίου” των Εξαρχείων, Νικόλα Άσιμου», *Στον Δρόμο της Ποίησης*. Ανακτήθηκε 25/2/2020, από την ιστοσελίδα <https://dromospoihs.home.blog/2019/03/17/η-άσημη-ζωή-του-άγιου-των-εξαρχείων-v/>

Editorial Stuff (26/4/2019), «Exercise of Freedom. The history of 20<sup>th</sup> Century Phonetic and Sound Poetry in a journey from voices of the past to the present». Ανακτήθηκε 27/2/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.neroeditions.com/words-and-sounds-as-an-exercise-of-freedom/>

Erik Natanael Musik (29/10/2019), «ci poetry / interactive installation». Ανακτήθηκε 26/2/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=CyicDlxIJ4Q>

EPT-webtv (25/2/2018), «Το Μαύρο Τετράγωνο. Η παράσταση ως ζωντανή τελετουργία». Ανακτήθηκε 4/1/2020, από την ιστοσελίδα <https://webtv.ert.gr/ert3/to-mafro-tetragono/25fev2018-to-mafro-tetragono-i-parastasi-os-zontani-teletourgia/>

EPT-webtv (11/2/2018), «Το Μαύρο Τετράγωνο. Ο περφόρμερ στον 21<sup>ο</sup> αιώνα». Ανακτήθηκε 8/1/2020, από την ιστοσελίδα <https://webtv.ert.gr/ert3/to-mafro-tetragono/11fev2018-to-mafro-tetragono-o-performer-ston-21o-eona/>

EPT-webtv (4/2/2018), «Το Μαύρο Τετράγωνο. Performance Art». Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα <https://webtv.ert.gr/ert3/to-mafro-tetragono/04fev2018-to-mafro-tetragono-performance-art/>

«Εσύ: τα στοιχεία», 7/10/2018, «Λογοτεχνική Performance Βασίλης Αμανατίδης + «Μαύρος Γάντζος». Ανακτήθηκε 27/2/2020, από την ιστοσελίδα [https://dimitria.thessaloniki.gr/events/εσύ-τα-στοιχεία/?fbclid=IwAR1IAIZJbhWC3LSUU0W0tWvEh3ivg9kzy4ak1\\_VT3WfF90hVPe wx3\\_sPsQU](https://dimitria.thessaloniki.gr/events/εσύ-τα-στοιχεία/?fbclid=IwAR1IAIZJbhWC3LSUU0W0tWvEh3ivg9kzy4ak1_VT3WfF90hVPe wx3_sPsQU)

«Frank O'Hara, 1926-1966», *Poetry Foundation*. Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα <https://www.poetryfoundation.org/poets/frank-ohara>

frnk poetry (19/1/2015), «Φοίβη Γιαννίση: Που καρτερούν την άνοιξη». Ανακτήθηκε 27/2/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=aAAyOg2D69E>

Galerie Premiere Ligne (3/11/2017), «Agora – Performance Julien Blaine». Ανακτήθηκε 8/3/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=vAE-yZLKeMU>

Garnham R. (Ιανουάριος 2017), «A Brief History of Contemporary Performance Poetry». Διάλεξη του Robert Garnham στο Torquay Museum Lecture Society. Ανακτήθηκε 17/11/2019, από την ιστοσελίδα <https://robertdgarnham.wordpress.com/2017/01/18/a-brief-history-of-comtemporary-performance-poetry/>

Garnier Pierre (Μάρτης-Απρίλης 1981). «Από το Μανιφέστο για μια ποίηση νέα, οπτική και ηχητική» (Manifesto For A New Poetry Visual And Sonic), *Η λέξη*, τεύχ. 3. Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα <http://propagandacollective.squat.gr/word-up/σκέψεις-σε-λευκό-χαρτί/απο-το-“μανιφέστο-για-μια-ποίηση-νέα-ο/>

Giorno J. (2007), «Julien Blaine. Golden age of poetry», *documentsdartistes*. Ανακτήθηκε 8/1/2020, από την ιστοσελίδα [http://www.documentsdartistes.org/cgi-bin/site/affiche\\_art\\_web.cgi?&ACT=2&ID=255](http://www.documentsdartistes.org/cgi-bin/site/affiche_art_web.cgi?&ACT=2&ID=255)

Gräbner C. (2008), « The Poetics of Performance Poetry, Performance Poetry, New Languages and New Literary Circuits?». Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα [https://www.academia.edu/423554/The\\_Poetics\\_of\\_Performance\\_Poetry](https://www.academia.edu/423554/The_Poetics_of_Performance_Poetry)

Gyndendal Forlag (21/1-/2013), «Yahya Hassan Performance Video». Ανακτήθηκε 6/1/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=N839DIASGkA&fbclid=IwAR3CoVLIMhsjvX4qy9-lSxV640AiWHIM4clYVib8wet6Ehjs3GjvC182noo#t=67>

Hall D., (26/10/2012), «Thank you Thank you». Ανακτήθηκε 21/1/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.newyorker.com/books/page-turner/thank-you-thank-you?verso=true>

Heidsieck Bernard (2013), «Tapuscrits – Poèmes-Partitions, Biopsies, Passe-Partout». Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα <http://www.lespressesdureel.com/EN/ouvrage.php?id=2618&menu>



Ingraham Chr. (24/4/2015), “Poetry is going extinct, government data show”. Ανακτήθηκε 15/12/2019, από την ιστοσελίδα <https://www.washingtonpost.com/news/wonk/wp/2015/04/24/poetry-is-going-extinct-government-data-show/?noredirect=on>

Iyengar S. (2018), «Taking Note: Poetry Reading Is Up – Federal Survey Results». Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα <https://www.arts.gov/art-works/2018/taking-note-poetry-reading—federal-survey-results>

Καρανάσιος Γ., «Γλωσσική επιτέλεση (linguistic performance)». Ανακτήθηκε 18/11/2019, από ιστοσελίδα [http://www.greek-language.gr/greekLang/modern\\_greek/tools/lexica/glossology/show.html?id=618](http://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/glossology/show.html?id=618)

Καρρά Ε., «Ο ντανταϊσμός, ο υπερρεαλισμός και η αισθητική του σοκ». Απόσπασμα από την διάλεξη της Ελένης Καρρά «Οι καλλιτεχνικές πρωτοπορίες σε εποχές κατάρρευσης», που δόθηκε στο twixtlab στις 26/2/2016. Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα <https://www.oanagnostis.gr/o-ntantaismos-o-iperrealismos-ke-i-esthitektiki-tou-sok/>

Καρτάκης Γ. (μτφρ) (20/5/2019), «Ποιήματα και μία συνέντευξη – του Γιαχιά Χασσάν», *Φρέαρ*. Ανακτήθηκε 21/1/2020, από την ιστοσελίδα <http://frear.gr/?p=24970>

«Καταστασιακοί και τέχνη». Ανακτήθηκε 25/2/2020, από την ιστοσελίδα <https://rififi.espivblogs.net/files/2014/05/katastasiakoi-gia-miprosoupa.pdf>

«Κείμενα ποιητών της Ρώσικης Πρωτοπορίας» Ανακτήθηκε 22/12/2019, από την ιστοσελίδα <http://users.auth.gr/xkalaitz/metaavant.html>

Κωνσταντίνου Π. (5/4/2018), «Άλλεν Γκίνσμπεργκ: Το “Ουρλιαχτό” της γενιάς Μπιτ». Ανακτήθηκε στις 18/11/2019 από την ιστοσελίδα <https://tvxs.gr/news/prosopa/allen-gkinsmpergk-oyrliaxto-tis-genias-ton-mpit>

Kumaki Atsuhsi (2018), (Université Shobi/Japon) «Espace de la page, espace de la performance : La poésie action of Bernard Heidsieck». Ανακτήθηκε 18/11/2019, από ιστοσελίδα <https://savoirsenprisme.com/numeros/08-2018-textualites-et-spatialites/espace-de-la-page-espace-de-la-performance-la-poesie-action-de-bernard-heidsieck/>

«Laurie Anderson». Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα <http://www.laurieanderson.com>

Lee P. (13/8/2016), «What Does the Term Interdisciplinary Artist Imply?», *Widewalls*. Ανακτήθηκε 16/8/2019, από την ιστοσελίδα <https://www.widewalls.ch/interdisciplinary-artist/>

«Le grand Dépotoir - Julien Blaine». Ανακτήθηκε 7/3/2020, από την ιστοσελίδα <http://www.lafriche.org/fr/agenda/le-grand-depotoir-julien-blaine-1868>

Λιναρδάκη Χ. (13/2/2015), «Φάκελος Φουτουρισμός, “Χαστούκι στο γούστο του κοινού”, το μανιφέστο των Ρώσων φουτουριστών (1912)», μτφρ. Παγουλάτος Α., *στίγμαλόγου*. Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα [http://stigmalogou.blogspot.com/2015/02/blog-post\\_13.html](http://stigmalogou.blogspot.com/2015/02/blog-post_13.html)

«Louis Zukofsky (1904-1978)». Ανακτήθηκε 1/2/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.poetryfoundation.org/poets/louis-zukofsky>

Mackean I. (2005), «The Liverpool Poets», *The Essentials of Literature in English Post-1914*. Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα <http://www.literature-study-online.com/essays/liverpool-poets.html>

Mann J. (9/5/2017) «How Duchamp's Urinal Changed Art Forever». Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-duchamps-urinal-changed-art-forever>

Matthews A. P. (2007), «Performance» στο *The Concise Oxford Dictionary of Linguistics*, Oxford University Press. Ανακτήθηκε 1/1/2020, από την ιστοσελίδα <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199202720.001.0001/acref-9780199202720-e-2494>

«Medea-Lust» (20/1/2017). Ανακτήθηκε 6/1/2020, από την ιστοσελίδα <https://vimeo.com/200374623>

«Medea-Lust (24/6/2016). Διεθνές Εργαστήριο Έρευνας Παραστατικών Τεχνών Alma Kalma Rlpa & Άρσις Κοινωνική Οργάνωση Υποστήριξης Νέων». Ανακτήθηκε 6/1/2020, από την ιστοσελίδα <http://www.arsis.gr/medea-lust-midia-lust-diethnes-ergastirio-erevnas-parastatikon/>

Merriam-Webster (a), «Performance». Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα <https://www.merriam-webster.com/dictionary/performance>

Merriam-Webster (b), «Performance art». Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα <https://www.merriam-webster.com/dictionary/performance%20art>

Μήττα Δ., «Όψεις του προσωπείου». Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα <http://www.komvos.edu.gr/masks/masks3.html>

Michael Agnew Spoken Word (19/2/2017), «Fear / Spoken Word Poetry». Ανακτήθηκε 29/2/2020, από την ιστοσελίδα [https://www.youtube.com/watch?v=IWw-B9\\_gAlw](https://www.youtube.com/watch?v=IWw-B9_gAlw)

Modo de Usar (11/4/2008), «Frank O' Hara reads "Having a coke with you"». Ανακτήθηκε 2/1/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=YDLwivcpFe8>

Μοσχονάς, Σπ. (12.12.2008), «Σπύρος Μοσχονάς» στο *Αφιέρωμα στον Λουκά Τσιτσιπή* (σσ 41-44), Διεθνές Συνέδριο που οργάνωσε το Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του ΑΠΘ, με θέμα «Ευρωπαϊκό έτος διαπολιτισμικού διαλόγου: Συνομιλώντας με τις γλώσσες-πολιτισμούς», Θεσσαλονίκη, 12-14/12/2008. Ανακτήθηκε 21/1/2020, από την ιστοσελίδα [https://frl.web.auth.gr/sites/congres/pdf/AFIEROMA\\_TSITSIPI.pdf](https://frl.web.auth.gr/sites/congres/pdf/AFIEROMA_TSITSIPI.pdf)

Μπακουνάκης Ν. (8/11/2009), «Ο αιώνας Λεβί-Στρώς». Ανακτήθηκε 4/1/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.tovima.gr/2009/11/08/culture/o-aiwnas-lebi-stros/>

«National Endowment for the Arts». Ανακτήθηκε 4/1/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.arts.gov>

Nieslony B. (11/3/2010), «The Culture of Performance, Performing and Performance Arts», στο *Performance Research – A Journal of the Performing Arts*, Vol.11, 2006 - Issue 2, pp 108-109. Ανακτήθηκε 17/1/2020, από την ιστοσελίδα <https://tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13528160600812000?journalCode=rprs20>

Nilakantan Gouri (5/8/2017), «Natyasastra: The timeless classic». Ανακτήθηκε 5/1/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.livehistoryindia.com/cover-story/2017/08/05/natyasastra-the-timeless-classic->

Novac J. (2012), Performing the Poet, Reading (to) the Audience: Some Thoughts on Live Poetry as Literary Communication, *Journal of Literary Theory*, Vol.6, Issue2. Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα <https://www.degruyter.com/view/j/jlt.2012.6.issue-2/jlt-2012-0003/jlt-2012-0003.xml?format=INT&intcmp=trendmd>

Olson Ch. (1950), «Projective Verse». Ανακτήθηκε 18/11/2019, από ιστοσελίδα [http://writing.upenn.edu/~taransky/Projective\\_Verse.pdf](http://writing.upenn.edu/~taransky/Projective_Verse.pdf)

«Οπτική Ποίηση: Ελλάδα (20<sup>ος</sup> αιώνας)» (2015), *σελιδοδείκτες, Πολυμεσικός οδηγός για τη λογοτεχνία και την ανάγνωση, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας*. Ανακτήθηκε 25/1/2020, από την ιστοσελίδα <http://selidodeikt.es.greek-language.gr/articles/1180>.

Ορφανουδάκης Μ. (14/6/2010), «Γιάννης Ρίτσος - Πώς γράφω... (1988)». Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=a86ESNχ0PaA>

Outsidemysite (16/5/2010), «Demosthenes Agrafiotis\_“CRiseS, CRIsES (Κρίση, Κρίσεις)”». Ανακτήθηκε 26/2/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=zQz0z4CqgP0&t=7s>

Ozonmag (15/5/2010), «Agrafiotis Dimosthenis Mini Interview ART-ATHINA 2010». Ανακτήθηκε 26/2/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=Pbc5LXV5WEg>

Παπαδημητρίου Μ. (28/11/2017), «Η ποίηση ως περφόρμανς - Η ποίηση ως επιτέλεση. Συνέντευξη Δημοσθένη Αγραφιώτη. Ανακτήθηκε 25/1/2020, από την ιστοσελίδα [https://www.poeticanet.gr/poisi-performans-a-1740.html?category\\_id=96](https://www.poeticanet.gr/poisi-performans-a-1740.html?category_id=96)

«Paroles. Remise Du Prix Litteraire Bernard Heidsieck – Centre Pompidou 2019», *Centre Pompidou*. Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα [https://www.centrepompidou.fr/cpv/agenda/event.action?param.id=FR\\_R-25ed6a2b136de02feff77da0ade3be&param.idSource=FR\\_E-25ed6a2b136de02feff77da0ade3be](https://www.centrepompidou.fr/cpv/agenda/event.action?param.id=FR_R-25ed6a2b136de02feff77da0ade3be&param.idSource=FR_E-25ed6a2b136de02feff77da0ade3be)

Παύλου Μ., «Επιτέλεση στα είδη εκτός δράματος», *Ανοιχτό Πανεπιστήμιο Κύπρου*. Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα [https://www.academia.edu/9545302/Επιτέλεση\\_στα\\_Είδη\\_Εκτός\\_Δράματος](https://www.academia.edu/9545302/Επιτέλεση_στα_Είδη_Εκτός_Δράματος)

Pawlik J. (2010), «Artaud in performance: dissident surrealism and the postwar American avant-garde», *Papers of surrealism* (8), pp 1-15, University of Sussex. Ανακτήθηκε 18/11/2019, από τις ιστοσελίδες [http://sro.sussex.ac.uk/id/eprint/56081/1/Pawlik\\_final\\_version.pdf](http://sro.sussex.ac.uk/id/eprint/56081/1/Pawlik_final_version.pdf) & <http://sro.sussex.ac.uk/id/eprint/56081/>

PerfectoMedia (7/9/2010), «Teenager in Nova Scotia by Hedwig Gorski, performance poetry on the Vermilion River, Louisiana». Ανακτήθηκε 16/3/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=oYhTEMnSroI>

Performancelogia Performance Art Archive (4/6/2012), «Bartolomé Ferrando: “Performances Poeticas”». Ανακτήθηκε 16/3/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=fDmao2jC0Gk&t=237s>

Poesie is not dead (12/9/2017), «Thanks 4 nothing: John Giorno». Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα [https://www.youtube.com/watch?v=-tO\\_r7U\\_MLo](https://www.youtube.com/watch?v=-tO_r7U_MLo)

PoetrySlamgr (2/3/2020), «Makis Moulos – Maria Mpraka / poem: Voluntary Escape». Ανακτήθηκε 12/3/3030, από την ιστοσελίδα [https://www.youtube.com/watch?v=xWxGALcs\\_H8&t=2s](https://www.youtube.com/watch?v=xWxGALcs_H8&t=2s)

Πούλου Α. (21/2/2010), «Slam, ποίηση επί σκηνής με στοιχεία περφόρμανς». Ανακτήθηκε 25/2/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.kathimerini.gr/385881/article/politismos/arxeio-politismoy/slam-poihsh-epi-skhnhs-me-stoixeia-performans>

«Prix Littéraire Bernard Heidsieck – Centre Pompidou 6/9/2017», *Fondazione Bonotto*. Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα <https://www.fondazionebonotto.org/en/news/1-events/150-prix-litt-raire-bernard-heidsieck-centre-pompidou.html>

«Robert Frost, 1874-1963», *Poetry Foundation*. Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα <https://www.poetryfoundation.org/poets/robert-frost>

«Rubric A/B/C» στο «Can you hear me now? Performance and Poetry Lessons & Resources» (2015). Ανακτήθηκε 6/1/2020, από την ιστοσελίδα [https://www.pdtca.org/uploads/2/6/5/6/26566833/id\\_228\\_can\\_you\\_hear\\_me\\_now\\_package.pdf](https://www.pdtca.org/uploads/2/6/5/6/26566833/id_228_can_you_hear_me_now_package.pdf)

Samson Rakas, 23/5/2016, «“Ούτις” / Σαμσών Ρακάς». Ανακτήθηκε 27/2/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=hcarCvrRvcA>

Serge M. (2013), «SEXE ET LANGUE DU POÈME : MANIÈRES DE FAIRE L’AMOUR (AVEC BERNARD HEIDSIECK ET LUDOVIC DEGROOTE)». Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα <https://ver.hypotheses.org/287>

Σεφέρης Γ. (11/12/1963). «Ομιλία κατά την απονομή του Νόμπελ Λογοτεχνίας στη Στοκχόλμη». Ανακτήθηκε 5/1/2020, από την ιστοσελίδα [http://users.uoa.gr/~nektar/arts/tributes/george\\_seferis/speech-nobel.htm?fbclid=IwAR3WbfsfdbGUkArz-hq3kPuYdOBgciPPwgqFLWRnOuYVwRqI3eStKUKPFc](http://users.uoa.gr/~nektar/arts/tributes/george_seferis/speech-nobel.htm?fbclid=IwAR3WbfsfdbGUkArz-hq3kPuYdOBgciPPwgqFLWRnOuYVwRqI3eStKUKPFc)

Shock Trooper, 11/5/2015), «Futurismo – Filippo Tomaso Marinetti». Ανακτήθηκε 27/2/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=Z2PnhCnXat4>

Σκαντζέλη Ι. (6/7/2016), «Poetry Installation της Ιωάννας Σκαντζέλη στο Μουσείο Άγγελου και Εύας Σικελιανού». Ανακτήθηκε 6/1/2020, από την ιστοσελίδα <https://iwannaskantzeli.blogspot.com/2016/07/jul-6-poetry-installation.html?view=classic>

SmilingPessimist (25/6/2009), «Sitwell and Walton - Façade with Edith Sitwell and Peter Pears». Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=j5AIUOJs2dI>

Solt M. E. (1968), "From Concrete Poetry: A World View", Indiana University Press. Ανακτήθηκε 25/2/2020, από την ιστοσελίδα <http://www.ubu.com/papers/solt/france.html>

Σορμάν Γκ. (30/10/2016), (απόσπασμα από το βιβλίο *Οι μεγάλοι στοχαστές της εποχής μας*), «Κλοντ Λεβί-Στρως. Αναζητώ αυτό που στην ανθρώπινη φύση είναι σταθερό και θεμελιώδες», *Αντικλείδι*, Ανακτήθηκε 4/1/2020, από την ιστοσελίδα <https://antikleidi.com/2016/10/30/levi-strauss/>

Street A. (16/6/2014), «A TPP-goer's guide to Jon Mc Kenzie's galaxy in Perform or Else», *Theatre, Performance, Philosophy Conference. Crossings and Transfers in Contemporary Anglo-American Thought*. Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα <http://tpp2014.com/tpp-goers-guide-to-jon-mckenzie-galaxy-in-perform-or-else/>

TED (22/12/2015), «An Art Made of Trust, Vulnerability and Connection / Marina Abramović / TED Talks». Ανακτήθηκε 10/2/2020, από την ιστοσελίδα [https://www.youtube.com/watch?v=M4so\\_Z9a\\_u0](https://www.youtube.com/watch?v=M4so_Z9a_u0)

TEDx Talks (5/3/2018), «Wake Up! (spoken word poetry) / Jesse Oliver / TEDxPerth». Ανακτήθηκε 29/2/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=04rfgNvvXz8>

The Audiopedia (27/1/2017). «What is Performance Poetry? What does Performance Poetry mean? Performance Poetry meaning». Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=iLiBKYO83-M>

«The rules for the Anti-Slam!» (12/7/2016). Ανακτήθηκε 29/2/2020, από την ιστοσελίδα <http://daytonpoetryslam.com/blog/2016/7/12/the-rules-for-the-anti-slam>

The Strivers Row (2/9/2013), «Alysia Harris – "The Guinness Skin"». Ανακτήθηκε 29/2/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=5H75-6yK2hk>

The Times of India (10/7/2017), «Poetry installation of filmmaker Joy Mathew's poems charms visitors». Ανακτήθηκε 1.1.2020, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=oPBQKH9ASBo>

Thomas J., «Λεκτικές πράξεις ή ομιλιακά ενεργήματα», μτφρ & προσαρμογή Κανάκης Κ., Κεφάλαιο 2<sup>ο</sup> του βιβλίου της Jenny Thomas (1995) «Speech Acts», *Meaning in Interaction: An Introduction to Pragmatics*, London: Longman. Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα <http://www1.aegean.gr/social-anthropology/canakis/Courses%20offered/Pragmatics/Speech%20Acts-J.Thomas.htm>

«Tristan Tzara, "Dada Manifesto 1918"». Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα [http://writing.upenn.edu/library/Tzara\\_Dada-Manifesto\\_1918.pdf](http://writing.upenn.edu/library/Tzara_Dada-Manifesto_1918.pdf)

«T.S. Eliot, 1888-1965», *Poetry Foundation*. Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα <https://www.poetryfoundation.org/poets/t-s-eliot>

Vassilis Amanatidis (2018), «μ\_ otherpoem: μόνο λόγος». Ανακτήθηκε 27/2/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.facebook.com/vasilis.amanatidis/videos/vb.1618626169/10213512253193565/?type=3>

Video.libertas (25/3/2016), «outis». Ανακτήθηκε 27/2/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=K3YTeC0fLM8>

Wainwright S.L. (15/4/2011), «Fluxus», *Encyclopedia Britannica*. Ανακτήθηκε 25/2/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.britannica.com/art/Fluxus>

Walter B. (1936/1968), «The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov'», στο *Illuminations* (NY: Harcourt Brace Jovanovich 1968). Ανακτήθηκε 2/1/2010, από την ιστοσελίδα [http://www.ricorso.net/rx/library/criticism/guest/Benjamin\\_W/Benjamin\\_W2.htm](http://www.ricorso.net/rx/library/criticism/guest/Benjamin_W/Benjamin_W2.htm)

Wiesen G., (23/12/2019), «What is Def Poetry?». Ανακτήθηκε 21/1/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.wisegeek.com/what-is-def-poetry.htm>

Williams C. W. (13/10/2009), «The Poem as a Field Action». Ανακτήθηκε 20/2/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.poetryfoundation.org/articles/69393/the-poem-as-a-field-of-action>

Φράγκος Ν. Α. (21/6/2016), «Τα βορειοδυτικά περάσματα του Guy Debord. Ο Γιώργος Ίκαρος Μπαμπασάκης μιλά για τα βιβλία του πάνω στον Debord και τους καταστασιακούς», *Το Περιοδικό για τη διατάραξη της κοινής ησυχίας*. Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα <http://www.toperiodiko.gr/τα-βορειοδυτικά-περάσματα-του-guy-debord/#.XPzh1HpR3IV>

Ζαρούτσκι, «Ο Βασίλι Καμένσκι και ο Δημοσθένης Αγραφιώτης στα συμφραζόμενα της συγκεκριμένης ποίησης», *Βακχικόν τχ.* 35. Ανακτήθηκε 11/3/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.vakxikon.gr/o-βασίλι-καμένσκι-και-ο-δημοσθένης-αγρ/>

zygomalas, 16/6/2016, «Το Αύριο (performance)». Ανακτήθηκε 27/2/2020, από την ιστοσελίδα [https://www.youtube.com/watch?v=BDkA\\_ga8FAA](https://www.youtube.com/watch?v=BDkA_ga8FAA)

**Αντί δημιουργικού μέρους.**

**«DIO-GEN-ES».**

**Μια ποιητική performance της Γεωργίας Βεληβασάκη.**

## **Λίγα λόγια για το έργο**

Ιδέα/concept: Εκκινά από ένα καθαρά φιλοσοφικό ζήτημα για να μιλήσει για την ανθρώπινη κατάσταση. Λέγεται ότι ο Διογένης ο Κυνικός, θέλοντας να ανασκευάσει την ελεατική πεποίθηση περί ακινησίας του κόσμου, απάντησε κάνοντας μερικά απλά βήματα μπρος-πίσω. Αιώνες αργότερα, ο Δανός φιλόσοφος Søren Aabye Kierkegaard θα συγκρίνει την αλλαγή/μεταβολή (κίνηση) με την επανάληψη (Gentagelse) και την ανάμνηση (Hukommelse), λέγοντας ότι τίποτα στην πραγματικότητα δεν μπορεί να επαναληφθεί με ακρίβεια, αφού μεσολαβεί η ρέουσα ζωή. Ο θεματικός άξονας, δηλαδή, της παρούσας ποιητικής σύνθεσης είναι μεν η μεταβλητότητα ως κίνηση του κόσμου, έχει, όμως, προεκτάσεις που αφορούν την υποκειμενική συνειδησιακή πρόσληψή του σε κοινωνικό και πολιτικό επίπεδο, καταδεικνύοντας την αβέβαιη φύση των πραγμάτων και την αναγκαιότητα ενός «ανοίγματος» στην αλήθεια τους.

Πρόθεση Δημιουργού: Το έργο ψηλαφεί την ιδέα περί «ψευδότητας» του κόσμου, με τη σημασία της μη ύπαρξης σταθερού σημείου. Πρόθεση της δημιουργού είναι η ευαισθητοποίηση του θεατή/ακροατή σχετικά με εκείνο που έχει συνηθίσει να θεωρεί δεδομένο και βέβαιο, άρα «ακίνητο» («μακρινό» ή «αδιάφορο» ή «άλλο»), ακόμη και αν πρόκειται για σκληρές εικόνες, όπως προβάλλονται από τα ΜΜΕ. Πόση αγκύλωση (ακινησία), εντέλει, κρύβεται στις πεποιθήσεις μας; Κατά πόσο «λανθασμένες» είναι οι (κινητές) εντυπώσεις των αισθήσεών μας; Η συνειδητοποίηση ότι ζούμε σε μια αμφίσημη και ρέουσα πραγματικότητα, μοιραία, βάζει σε κίνδυνο τις βεβαιότητές μας, δημιουργώντας ένα ρήγμα μέσα από το οποίο, ίσως, καταφέρουμε να δούμε την αλήθεια που μας διαφεύγει. Αν αυτό επιτευχθεί, είναι δύσκολο να μην μας οδηγήσει στην αναζήτηση μιας «νέας πολιτικής ηθικής», όπως λέει η Peggy Phelan (1993), στην καθημερινή μας ζωή. Από τη στιγμή που ο θεατής φύγει προβληματισμένος ή συγκινημένος από το επιτελεστικό συμβάν, η ποιητική σύνθεση θα έχει επιτύχει το στόχο της.

Παρουσία: Η δημιουργός-επιτελεστής εμφανίζεται με την πλάτη στο κοινό, φορώντας λευκό προσωπίο στο πίσω μέρος του κεφαλιού. Η απουσία εκφράσεων και ιδιαίτερων χαρακτηριστικών δίνει τη δυνατότητα σύνδεσης του σώματός της με το ποιητικό «καθόλου».

Χώρος/Χρόνος: Η επιτέλεση αρχικά σχεδιάστηκε με τη (φαντασιακή) σκέψη να υλοποιηθεί στο κλειστό προαύλιο του Αρχαιολογικού Μουσείου Θεσσαλονίκης, όπου



περιμετρικά υπάρχουν εκθέματα αρχαίων αγαλμάτων, τα οποία θα συνδέονταν με το ελεατικό ζήτημα περί ακινησίας του κόσμου (ως «ακίνητα» μεν, υπό την επίδραση δε της «κίνησης» που προκαλεί η φθορά του χρόνου). Οι ήχοι του περιβάλλοντος, η ατμόσφαιρα και οι άνθρωποι που θα βρίσκονταν εκεί, είτε ως επισκέπτες του αρχαιολογικού χώρου, είτε για να παρακολουθήσουν τη δράση, θα εμπλέκονταν με φυσικό τρόπο και θα αποτελούσαν μέρος της. Ωστόσο, στη βιντεοσκοπημένη εκδοχή που επισυνάπτεται («Dio-gen-es», βλ. CD) η επιτέλεση επανασχεδιάστηκε και παρουσιάστηκε στο πλαίσιο της «Λογοτεχνικής Σκηνής #8» στο Δημοτικό Θέατρο Άνετον (Θεσσαλονίκη, 6/12/2019), όπου συνέπραξε, με ζωντανή ζωγραφική δράση, ο εικαστικός Χρήστος Αλαβέρας («Dio-gen-es, Yin/Yang», βλ. σελ. 173).

Διαπολιτισμικός δανεισμός: Πρόκειται για ένα ποιητικό κείμενο που «συνομιλεί» με επιλεγμένες ελεατικές φράσεις, τις δανικές λέξεις «Gentagelse» (επανάληψη) και «Hukommelse» (ανάμνηση), που δείχνουν απευθείας τον Kierkegaard, καθώς και λέξεις στα αγγλικά, ιταλικά, κινέζικα, ισπανικά και γερμανικά, ως ένα πλάγιο σχόλιο πάνω στην ιδέα της σύγχρονης παγκοσμιοποίησης.

Ρητορική: Δίνεται σημασία στην ηχοδομή των φράσεων, ιδιαίτερα δε στα ρητορικά σχήματα της παρήχησης και της επανάληψης, καθώς και στην προσωδιακή τους εκφορά.

Ακολουθείται η λογική της «αποδόμησης». Ο ίδιος ο τίτλος αποτελεί λογοπαίγνιο που συμπυκνώνει το συμπέρασμα, στο οποίο η ποιητική performance στοχεύει. Εν πρώτοις, αναφερόμαστε στον Διογένη, τον Κυνικό φιλόσοφο. Η λέξη «Dio-gen-es» διασπάται, αποδομείται και αναδομείται –με μια ελευθερία ως προς τα γλωσσικά ιδιώματα, όπως αναγνωρίζονται στα επιμέρους τμήματα/συλλαβές–νοηματοδοτείται διαφορετικά και, εν προκειμένω, διαχέεται πολιτισμικά.

Σύμφωνα, λοιπόν, με την αποδομητική και συνάμα αναδομητική μας ματιά, «Dio-gen-es» καταλήγει να σημαίνει ότι το ακίνητο («Θεός»: DIO-) δεν διαχωρίζεται («μένει ως ολότητα»: -GEN-) από τον κινητό και μεταβαλλόμενο υπαρκτό κόσμο («είναι»: -ES), αλλά μαζί συναποτελούν ένα Όλον, που ο άνθρωπος οφείλει να κατανοήσει, αν θέλει να κατακτήσει την «πληρότητα» και την «αταραξία», την οποία διακήρυξαν οι Ελεάτες φιλόσοφοι και αμφισβήτησε ο Διογένης ο Κυνικός. Η ακινησία, εντέλει, ενέχει την κίνηση. Το τέλειο το ατελές. Η ολότητα το μερικό. Από το Τίποτα γεννιούνται τα πάντα και το Τίποτα.

Διάμεσα: Το κείμενο αντλεί από το πεδίο της φιλοσοφίας, ενώ συνομιλεί με την τέχνη του τραγουδιού, με ηχοτοπία και κινούμενες εικόνες.

Από τη στιγμή δε που εμπλέκονται εικόνες, προκειμένου να «καταδειχθεί» η αντιφατικότητα, η μεταβλητότητα και η πολυπλοκότητα της σύγχρονης κοινωνικής πραγματικότητας, δεν θα γινόταν να μην ληφθούν υπόψη οι «εικόνες που υποφέρουν» του Joe Kelleher. Οι εικόνες αυτές δεν μένουν απρόσβλητες, αλλά «υποφέρουν» (επανασηματοδοτούνται), «είτε από τη μεταβίβαση και μετάδοσή τους, είτε από την πρόσληψή τους». Ο Kelleher, μάλιστα, συνδέει την έννοια της «επανάληψης» του Kierkegaard –περισσότερο ως «διαφορά παρά ως ομοιότητα»– με την ίδια την εμπειρία της performance, όπου κάθε παράσταση είναι «μια επαναλαμβανόμενη μεν, αλλά διαφορετική συνάντηση»<sup>75</sup>.

Σε μια οθόνη (ή και πολλές οθόνες παράλληλα, ανάλογα με τη συνθήκη) προβάλλονται οι ελεατικές φράσεις, οι οποίες ακολουθούνται από συγκεκριμένες εικόνες του κόσμου με αυξανόμενη θυμική ένταση (crescendo) και με την εξής σειρά:

- Φράση I: «Τίποτα δεν μπορεί να γεννηθεί από το Τίποτα». Κινούμενη εικόνα από τη γέννηση του σύμπαντος (big bang). Υπαινιγμός για την πεποίθηση περί της ύπαρξης ενός (ακίνητου;) Θεού.

- Φράση II: «Τίποτα δεν μπορεί να αλλάξει και να γίνει κάτι άλλο από αυτό που ήταν». Κινούμενη εικόνα, σε fast-forward, από τη σύλληψη έως τη δημιουργία ενός ανθρώπινου εμβρύου. Ακούγεται απόσπασμα από νανούρισμα.

- Φράση III: «Το ον είναι ανώλεθρο, πλήρες και ενιαίο και ατάραχο και τέλειο». Εικόνες κατεστραμμένων πόλεων από πολέμους ή φυσικά φαινόμενα. Δίνεται έμφαση στην ανθρώπινη συμμετοχή στον «όλεθρο» (το «κακό», η ανθρώπινη, δηλαδή, προαίρεση για καταστροφή και θάνατο, εκλαμβάνεται εδώ ως «ατελής»). Η προβαλλόμενη λέξη «Hukommelse» (μνήμη) υπονοεί το ερώτημα αν η μνήμη, η οποία διαμορφώνει τον ανθρώπινο πολιτισμό, καταφέρνει άραγε να τον εξελίξει.

- Φράση IV: «Οι εντυπώσεις των αισθήσεών μας είναι λανθασμένες». Εικόνα από φέρετρα από την περίπτωση της τραγωδίας στη Lampedusa (Ιταλία) το 2015<sup>76</sup>.

---

<sup>75</sup> «Kelleher is not describing images that stand immutable, but rather those that suffer either in their transmission or reception. [...] Kelleher also analyzes other descriptive accounts of performance, such as Kierkegaard's Repetition: An Essay in Experimental Psychology, through which Kelleher ties the idea of repetition as difference rather than similarity to the experience of performance in which each instance is a repeatedly different encounter» (Colley D., 2016). (Η μετάφραση είναι της γράφουσας).

<sup>76</sup> Μοιραία, θα μπορούσαμε να τη συνδέσουμε και με τη συμφορά της πανδημίας του Covid-19 το 2020).

Υποδηλώνεται κοινωνικό σχόλιο περί αδικίας και ελλείμματος ενσυναίσθησης του «άλλου», αλλά και της κοινής ανθρώπινης μοίρας.

- Το σύνολο των προβολών ολοκληρώνεται με τη λέξη «Gentagelse» (επανάληψη). Ο κόσμος επαναλαμβάνεται χωρίς απαραίτητα να βελτιώνεται. Η μνήμη, ωστόσο, ενέχει την αλλοίωση που προκαλεί ο ενδιάμεσος χρόνος και το εκάστοτε παρόν. Αυτό σημαίνει ότι τα πάντα συνεχίζονται, πάντα επαναλαμβανόμενα και πάντα διαφορετικά. Ακριβώς σε αυτήν τη «διαφοροποίηση» εγκατοικεί ένα ψήγμα ελπίδας για αλλαγή και συνειδησιακή πρόοδο των ανθρώπων.

Οι φράσεις και οι λέξεις είναι γραμμένες με επιβλητικά, σκληρά γράμματα, κάνοντας αντίθεση με την παραμόρφωση στο background της οθόνης. Δίνεται, έτσι, μια αίσθηση ευθραυστότητας στη στιβαρότητα των γραμμάτων. Η παραμόρφωση αυτή προσθέτει στην αποδόμηση της βεβαιότητας του νοήματος.

Παράλληλα, από τα ηχεία ακούγεται ο ο ήχος ενός ρολογιού, που μεγεθύνει την αίσθηση του χρόνου, καταδεικνύοντας τη ροή του χρόνου ως επιτακτική και αδιάφευκτη κίνηση. Άλλα ηχητικά γεγονότα επιδιώκουν να αποδώσουν την (αένη) δημιουργία του σύμπαντος, αλλά και συγκεκριμένες παραστάσεις του κόσμου (π.χ. ηχητικά τοπία πολέμου). Στο όλον ενσωματώνονται νησίδες «σιωπής» (παύσεις κατά την εκφορά), προκειμένου να δοθεί έμφαση σε συγκεκριμένα σημεία του εκφερόμενου κειμένου.

Σώμα/Φωνή/Κοινό: Το κείμενο παίρνει απόσταση από το νόημά του και δεν δραματοποιείται. Δίνεται σημασία στον εκφερόμενο ήχο. Ο λόγος σωματοποιείται μέσα από την ενεργή παρουσία της δημιουργού, η οποία δημιουργεί τη συνθήκη της επικοινωνίας της με το κοινό, εντάσσοντας στο ποιητικό κείμενο φράσεις-ερωτήσεις με απεύθυνση (δεύτερος ενικός, δεύτερος πληθυντικός αριθμός). Ο σκοπός είναι το νόημα να συντίθεται, τελικά, στον νου του θεατή ως αποτέλεσμα, όπως θα έλεγε ο Austin (2003), ενός «ολικού ομιλιακού ενεργήματος μέσα στην ολική ομιλιακή κατάσταση (total speech act)», που συμπεριλαμβάνει την παρουσία της δημιουργού-επιτελεστή, το εκφερόμενο ποιητικό κείμενο, τα προβαλλόμενα ηχητικά και εικονικά τοπία, καθώς και την περιρρέουσα ατμόσφαιρα του περιβάλλοντος χώρου και του κοινού.

Τεχνολογικά μέσα: Video projection. Ηχητική εγκατάσταση.

### Ποιητικό κείμενο «Dio-gen-es»<sup>77</sup>

(«Τίποτα δεν μπορεί να γεννηθεί από το Τίποτα»)

Θυμήσου. Hukommelse.

Τι είναι ο χρόνος;

Βρόγχος δεμένος στο ταβάνι του ουρανού.

Παραδοξότητα από λάσπη και σύννεφο.

DIOgenes. Die. I. A-II. Dø.

(«Τίποτα δεν μπορεί να αλλάξει και να γίνει κάτι άλλο από αυτό που ήταν»)

Επανάλαβε. Gntagelse.

Τι είναι ο χρόνος;

Αδιανόητο. Το αδιανόητο.

Μια απειρία ασύμμετρη σ' έναν τετράγωνο κόσμο.

Οσμωση μυστική. Εκεί.

Το χαμόγελο ενός λουλουδιού

– η ζωή ονειρεύεται στον βυθό –

μπετόν αρμέ πάνω από το κεφάλι σου.

Δύστ(ρ)οπη η ύπαρξη. Η ύπαρξη

καθώς βαραίνει από την ύλη αναδύεται. Αναδύεται

το εγώ πολλαπλασιασμένο στα πρόσωπα των άλλων. Των άλλων

απόντων. Απόντων

στα δικά τους πολλαπλασιασμένα εγώ. Εγώ

εδώ δεν συνάντησα ποτέ κανέναν, θα πει. Θα πει,

κανένας δεν με συνάντησε εδώ. Εδώ,

εγώ-εσύ. Εσύ

-εγώ. Τώρα. Τώρα;

DioGENes.

Gen. Shēnghuó. Shēn-. Zen. Ev. On. Ω!

Ποιος είπε, δεν γνωρίζουμε στο βάθος τι θα γίνει;

«Μην κλαις, καρδούλα μου, τον κόσμο μην φοβάσαι...»<sup>78</sup>

<sup>77</sup> Σε παρένθεση οι προβαλλόμενες φράσεις.

<sup>78</sup> Georgia Velivasaki (28/1/2013), «Νανούρισμα». Ανακτήθηκε 3/3/2020, από την ιστοσελίδα [https://www.youtube.com/watch?v=3Dox4k41C\\_U](https://www.youtube.com/watch?v=3Dox4k41C_U)

(«Το Ον είναι ανώλεθρο, πλήρες και ενιαίο και ατάραχο και τέλειο»)

Το βλέπετε το παράθυρο που φέγγει;

Είναι η νύχτα. Η νύχτα φοβάται να κοιμηθεί.

Η νύχτα φοβάται μήπως δεν έχει ξυπνήσει ποτέ.

Η νύχτα με νύχτα καρφώνει τη νύχτα.

Το στόμα χάσκει.

Αντιστέκονται οι πεθαμένοι.

Συρματοπλέγματα, πλέγματα από φωνές παιδιών.

Εσείς πόση ζωή καταναλώσατε σήμερα;

Κατακαίω αυτό το σώμα, το παραδίδω ακέραιο.

Unsischere Zeiten. Αβέβαιοι καιροί.

Shēnghuó hēn měihǎo. Η ζωή είναι πολύ όμορφη!

Τελευταίο καταφύγιο.

Ένα σάβανο φέγγει στα παγωμένα νερά.

(«Οι εντυπώσεις των αισθήσεών μας είναι λανθασμένες»)

DiogenES.

Σςςςςςς!

Απτή απουσία κρυώνεις; Πού πας;

Εγώ είμαι Εσύ.

Θάνατος

δεν

υπάρχει.

(«Gentagelse»)



## **ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ**

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α

### Συνέντευξη με τον Δημοσθένη Αγραφιώτη (ΔΑ.ΔΑ.)<sup>79</sup> (28/1/2019).

**Ερώτ.:** Είστε από τους πρωτοπόρους επιτελεστές-ποιητές στην Ελλάδα. Δραστηριοποιείστε σε αυτόν τον τομέα εδώ και δεκαετίες, ακόμη και πέρα από τα ελληνικά σύνορα. Τι είναι για σας, κ. Αγραφιώτη, η επιτελεστική ποίηση;

**Απ.** Προτείνω έναν πολύ συγκεκριμένο ορισμό, που στη Γαλλία θεωρείται ένας από τους καλύτερους που έχουν δοθεί ποτέ. Για να υπάρξει επιτέλεση πρέπει, πρώτον, να υπάρξει η πρωτοβουλία, την οποία παίρνει ο επιτελεστής που είναι ο ίδιος ο ποιητής. Επειδή είναι ποιητής, οπωσδήποτε, βάζει το στοιχείο του λόγου μέσα. Βρίσκεται δε σε επαφή με ένα κοινό μέσα σε μια ορισμένη συνθήκη, τόπο και χρόνο. Δεν προκύπτει πάντα ή παντού το ίδιο έργο-γεγονός. Και δεύτερον, είναι απαραίτητο να υπάρχει μια ανταλλαγή ενέργειας, ιδεών, συναισθημάτων και ενεργημάτων με το κοινό και αυτό είναι κάτι ιδιαίτερα σημαντικό. Δεν αναπαριστάνεται ένα έργο. Η ουσία της επιτέλεσης είναι αυτή η ανταλλαγή με το κοινό σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο. Έτσι ανελίσσεται αυτή η διαδικασία. Είναι μια αμφίδρομη σχέση, η οποία ολοκληρώνεται περνώντας συνέχεια μέσα από την παρουσία και το σώμα του ποιητή.

**Ερώτ.:** Η επιτέλεση ακολουθεί κάποιο σχεδιασμό; Πολλοί, ξέρετε, συγχέουν την performance με το θέατρο...

**Απ.** Ενδείκνυται να υπάρχει ένα σενάριο από πριν. Σημασία έχει ο τρόπος που, εντέλει, θα γίνει κάτι, το οποίο μπορεί να ολοκληρωθεί σε 3 λεπτά ή σε 3 ώρες, για παράδειγμα. Ήσουν εκείνο το βράδυ στην performance που κάναμε με τον Julien Blaine<sup>80</sup>. Είδες, ό,τι έκανα το έκανα σύντομα. Τη στιγμή που έχω τα κόκκαλα στο στόμα και προσπαθώ να πω ότι «η γλώσσα κόκκαλα δεν έχει και κόκκαλα τσακίζει», μια λαϊκή έκφραση με τρομερό ενδιαφέρον, ας το πούμε αυτό: ανάλογα, πάντα, με το κοινό. Δες πόσο διαφορετική ήταν η ίδια επιτέλεση στο Μουσείο Γουναρόπουλου (βλ. CD «Language. Languages»). Αν απευθύνεσαι σε Έλληνες ή Γάλλους έχει διαφορά. Οι Έλληνες καταλαβαίνουν και μένουν στη γλώσσα, αλλά οι Γάλλοι (που δεν καταλαβαίνουν) μένουν στο εικονιστικό. Με αυτή την έννοια, ανάλογα με το κοινό, τον διαθέσιμο χρόνο κ.λπ., θα μπορούσα να το δουλέψω

<sup>79</sup> Ο Δημοσθένης Αγραφιώτης συχνά υπογράφει ως ΔΑ.ΔΑ. ως μια παραπομπή στο DaDa, με το οποίο βρίσκει συζεύξεις όσον αφορά τη σύγχρονη επιτελεστική ποίηση.

<sup>80</sup> Αναφέρεται στην performance «UN ART ATHÉNIEN ET MARSEILLAIS?» του Julien Blaine και του Δημοσθένη Αγραφιώτη, που έγινε στο Θέατρο «Διόνυσος και Απόλλων» στις 8/9/2018 στην Αθήνα. («UN ART ATHÉNIEN ET MARSEILLAIS?», βλ. σ. 169).



περαιτέρω για να δείξω αυτή τη δυσκολία, που είναι η ίδια η άρθρωση και το πώς μετατρέπεται σε λόγο. Γιατί αυτό; Επειδή τα σχήματα λόγου και τη γλώσσα τα προσφέρει η κοινωνία. Δεν φτιάχνει τη γλώσσα ο ποιητής. Λοιπόν, αυτό το στοιχείο είναι που ενδιαφέρει την επιτέλεση: η ανταλλαγή με το κοινό. Και αυτή είναι η διαφορά με μια θεατρική παράσταση. Το να γίνεις ηθοποιός απαιτεί μια άλλη διαδικασία. Ποιο είναι το πρόβλημα του ηθοποιού; Ο ηθοποιός μαθαίνει να σου λέει «καλημέρα» με εκατό τρόπους. Αλλά τι γίνεται; Ο ηθοποιός έχει ανάγκη από έναν σκηνοθέτη. Στην performance δεν είναι έτσι. Δοκιμάζεις μόνος σου μέσα από τη λέξη «καλημέρα», λόγου χάριν, που είναι μια απλή λέξη, για να δεις πώς ο άλλος θα πάρει αυτή τη λέξη και πώς θα σου τη γυρίσει πίσω. Το θέατρο είναι ένα φορμάτ άλλου τύπου.

**Ερώτ.:** Όταν γράφετε ποίηση, εννοώ τα ποιήματα τα ίδια, πώς αυτά γίνονται επιτελεστικά; Υπάρχει από πριν η σκέψη ότι θα επιτελεστούν;

**Απ.:** Με την αυστηρή έννοια της επιτέλεσης, να ένας σύντομος ορισμός: πρωτοβουλία, σώμα, παρουσία, κοινό, ανταλλαγή. Απλοποιώ, αναμφίβολα. Ωστόσο, αν δεν υπάρχει, άμεσα και υλικά, αυτή η συνθήκη, όταν γράφω ένα ποίημα αιωρείται ένα πολύ μεγάλο ερώτημα. Πού θα υπάρξει αυτό το ποίημα; Θα είναι σε μια σελίδα; Θα είναι στο ίντερνετ; Θα φτιάξω μια ταμπέλα και θα την κρεμάσω; Θα φτιάξω τη λέξη και θα τη ρίξω στη θάλασσα; Μεγάλη σημασία έχει αυτό. Στην περίπτωση του γραπτού ποιήματος δεν λες a priori ότι οπωσδήποτε θα το κάνω βιβλίο. Εάν, όμως, θέλεις, για παράδειγμα, να κάνεις ποίηση που θα ενέχει επιτελεστικότητα και να την αποτυπώσεις σε βιβλίο, εκεί πρέπει να σκεφτείς και να βάλεις το ερώτημα διαφορετικά: ποιος είναι ο τρόπος που θα καταστήσει επιτελεστική την ποιητική μου; Τι είναι αυτή η σελίδα; Τι είναι αυτό το άσπρο χαρτί; Τι είναι αυτός ο τυπογραφικός χαρακτήρας; Τι είναι αυτό το γράμμα, πού ή πώς ή γιατί κολλάει εκεί; Βάζω, δηλαδή, ένα ερώτημα στην ίδια τη διαδικασία παραγωγής του ποιητικού έργου. Και ξαφνικά μια σελίδα την αφήνεις άσπρη ή βάζεις ένα γράμμα πολύ μικρό ή πολύ μεγάλο, οπότε δημιουργείς μια ποιητική επάνω στην ίδια τη διεργασία, στο να γράφεις και να σου τυπώσουν ένα απλό ποιητικό βιβλίο.

**Ερώτ.:** Έτσι όπως το λέτε, μου θυμίζετε τα καλλιγραφήματα του Apollinaire...

**Απ.:** Αυτή είναι εικονοσηματική ποίηση. Έχει, αναμφίβολα, πολλά στοιχεία επιτελεστικά.

**Ερώτ.:** Την ώρα εκείνη, δηλαδή, που ο ποιητής αποφασίζει να διαμορφώσει ένα ποίημα με επιτελεστικό τρόπο, δεν έχει τόσο κατά νου έναν αναγνώστη, ο οποίος ενδιαφέρεται μόνο για τα νοήματα.

**Απ.:** Αναζητάει μια ποιητική που, με έναν τρόπο, δεν βάζει σε πρωτεύουσα θέση το νόημα.

**Ερώτ.:** Συμπεριλαμβάνει, όμως, την αίσθηση της όρασης...

**Απ.:** Το θέμα της όρασης, το θέμα της αφής... Ένας τρόπος είναι να εντάξεις και τις άλλες αισθήσεις στο ποιητικό σου έργο. Ξαναβάζεις ένα ερώτημα: τι είναι αυτό που μεταμορφώνεται-πλάθεται-αναδύεται; Είναι το αντίστοιχο ερώτημα που τίθεται όταν είμαστε σώμα με σώμα, στη ζωντανή επιτέλεση: σου λέω μια λέξη και περιμένω πώς θα μου τη γυρίσεις πίσω.

**Ερώτ.:** Βέβαια στην εικονοσηματική ποίηση δεν υπάρχει αυτή η διάσταση της ζωντανής αλληλεπίδρασης.

**Απ.:** Εκεί το φορμάτ σου επιτρέπει να έχεις μια επιτελεστικότητα άλλου τύπου. Πρόκειται για μια συνθήκη, όπου δεν είμαστε σώμα-σώμα και δεν μπορούμε να ανταλλάξουμε βλέμμα και δεν μπορούμε να ανταλλάξουμε μυρωδιές ή χειρονομίες και δεν μπορώ να σου δώσω ένα αντικείμενο και να μου το δώσεις πάλι πίσω κ.λπ. Θέλω να πω, ότι ανάλογα με την επιθυμητή επιτελεστικότητα πρέπει να σκεφτεί ο ποιητής τι και πώς θα λειτουργήσει.

Ας έρθουμε στη δική σου περίπτωση<sup>81</sup>: εσύ έχεις, μεταξύ άλλων προσόντων και δεξιοτήτων, μια εξαιρετική φωνή και έτσι μπορείς μόνο με τη φωνή σου να δημιουργήσεις μια ποιητική επιτέλεση, κάτι που δεν μπορώ να το κάνω εγώ, γιατί δεν διαθέτω τέτοιες δεξιότητες. Εσύ έχεις ένα άλλο εργαλείο, άλλη φαρέτρα, μπορεί να είσαι μελωδική και να μην είσαι, να είσαι κοφτή, μέσα στη μελωδία σου ή να έχεις στοιχεία χάσματος. Εγώ αν κάνω κάτι με τον ήχο θα είναι άναρθρες κραυγές που προσπαθώ να τις κάνω λόγο, μέχρι εκεί θα μπορέσω να πάω. Εσύ πρέπει τη δική σου επιτελεστικότητα να τη στηρίζεις πάνω στις δικές σου δεξιότητες. Αυτή τη στιγμή δεν κάνω αξιολογική κρίση ανάμεσα στη δική σου και τη δική μου επιτελεστικότητα. Τονίζω, απλά και μόνο, τη διαφορά των εκφραστικών μεταβλητών.

---

<sup>81</sup> Εννοεί την περίπτωση της γράφουσας και τη σχέση της με τη μουσική.

**Ερώτ.:** Κι αυτό είναι που διαφοροποιεί, τελικά, κάθε επιτελεστή-ποιητή. Γιατί ο καθένας βασίζεται σε αυτά που μπορεί να κάνει με το σώμα και τη φωνή του, τη «φαρέτρα» του, που λέτε κι εσείς.

**Απ.:** Βέβαια. Δημιουργείς τη δική σου πρόταση. Εγώ με τις άναρθρες κραυγές και τα εικονιστικά στοιχεία. Εσύ με το σώμα σου και τη φωνή σου δεν έχεις ανάγκη να κάνεις άλλα πράγματα, να έχεις αντικείμενα κ.λπ., γιατί μπορείς μέσα από μια επεξεργασία της μουσικής σου και των ήχων και των θορύβων και των άναρθρων κραυγών να φτιάξεις ένα μείγμα και να δοκιμάσεις και να δοκιμαστείς σε αυτή την αλληλόδραση που έχεις με τον κόσμο και να ανακαλύψεις ότι ξαφνικά μπορείς να το επηρεάσεις και να πάρεις κάτι από το κοινό. Αυτή είναι η δική σου επιτελεστική ιδιοτυπία, την οποία περιμένω και με ενδιαφέρει πολύ να ακούσω και να απολαύσω. Δεν περιμένω από εσένα να κάνεις αυτό που κάνω εγώ!!!

**Ερώτ.:** Αν το έκανα θα ήταν κάτι σαν προσομοίωση ή θέατρο, πάντως όχι αληθινή επιτέλεση...

**Απ.:** Αυτό είναι το στοιχείο το επιτελεστικό. Κάποιοι είναι πολύ καλοί, για παράδειγμα, να παίζουν Mozart με έναν κώδικα συγκεκριμένο, λίγοι είναι ικανοί, όμως, να δώσουν μια επιτελεστική εκδοχή του. Η παρεξήγηση που γίνεται εδώ στην Ελλάδα (επειδή στο χώρο του θεάτρου υπάρχει μια κρίση με την παραγωγή πρωτότυπων έργων) είναι ότι θεωρήθηκε πως δεν έχουμε ανάγκη από ένα θεατρικό κείμενο, που είναι η ραχοκοκαλιά μιας θεατρικής παράστασης και επομένως, οι ηθοποιοί εμφανίζονται ως επιτελεστές (performers), χωρίς να θέτουν με σαφήνεια τις διαφορές ανάμεσα στο θέατρο και την επιτέλεση.

**Ερώτ.:** Θα μου πείτε δυο λόγια για τη σχέση σας με τον Mikel Dufrenne και τον Jean-François Lyotard;

**Απ.:** Ο Mikel Dufrenne ήταν ένας Γάλλος φιλόσοφος. Είχε την ατυχία να είναι ανάμεσα σε αυτούς που συνέλαβαν οι Γερμανοί όταν μπήκαν στη Γαλλία και τους έστειλαν στα εργοστάσια και τα στρατόπεδα συγκέντρωσης. Τον πήγανε σε ένα στρατόπεδο συγκέντρωσης στη Γερμανία. Εκεί ο διευθυντής του στρατοπέδου, δηλαδή, ο αρχιβασανιστής, ήταν ένας τρομερός γνώστης της γερμανικής φιλοσοφίας και είχε μια καταπληκτική φιλοσοφική βιβλιοθήκη μέσα στο στρατόπεδο. Ο Dufrenne, λοιπόν, μαζί με έναν άλλον φιλόσοφο, τον Paul Ricœur, έχουν την «τρελή» ιδέα να προτείνουν στον διευθυντή να οργανώσουν ένα σεμινάριο φιλοσοφίας. Αυτός ενθουσιάζεται και πράγματι, οργανώνουν ένα εξαιρετικό σεμινάριο φιλοσοφίας. Ο Dufrenne, καθώς ήξερε γερμανικά, αναλαμβάνει και μεταφράζει

διάφορους Γερμανούς φιλοσόφους στα Γαλλικά, όπως ο Καντ. Αυτό το σεμινάριο είχε ως σκοπό να εμβαθύνουν στη γερμανική φιλοσοφία μαζί με τον διευθυντή που από τη μια γινόταν βαθυστόχαστος φιλόσοφος και από την άλλη έβγαινε έξω και ήταν βασανιστής. Αυτό κι αν είναι αντίφαση! Όταν τελειώνει ο πόλεμος, γυρνάνε στο Παρίσι με όλες τις μεταφράσεις τους. Και τι μεταφράσεις! Ο Dufrenne, δημοσιεύοντας αυτό το υλικό, γίνεται αμέσως καθηγητής. Το ίδιο και ο Paul Ricœur.

Το ενδιαφέρον του Dufrenne ήταν η Φαινομενολογία και η Αισθητική. Είχε μελετήσει τον Husserl, ήξερε πολύ καλά τον Merleau-Ponty και η διατριβή του ήταν πάνω στη «Φαινομενολογία της Αισθητικής Εμπειρίας». Ήταν καταπληκτικός άνθρωπος. Τον γνώρισα εδώ στην Ελλάδα σε ένα συνέδριο που κάναμε για την «Ουτοπία» και γίναμε, αμέσως, φίλοι. Διαφορά ηλικίας μεν, αλλά γλυκύτατος. Μου λέει, εξ αρχής, «πρέπει να ξέρεις ότι έχω τρία πάθη: μου αρέσουν τα γρήγορα αυτοκίνητα, έχω στη Γαλλία μια σιτροέν και την παίρνω και τρέχω στους δρόμους σαν τρελός, καπνίζω δύο πακέτα γκουλουάζ την ημέρα και είμαι δίγαμος, έχω μια γυναίκα στη Γαλλία και μια στον Καναδά, είμαι έξι μήνες εδώ και έξι εκεί και διδάσκω». Το γνώριζαν, φυσικά, οι γυναίκες του. Δίνω αυτή τη εικόνα, ότι ήταν ένας άνθρωπος δραστήριος, έξυπνος κ.λπ. Αυτός έβγαλε όλους τους νεότερους φιλοσόφους στη Γαλλία, τους είχε μαθητές, μεταξύ των οποίων και ο Lyotard και ο Deleuze. Ο Dufrenne ήταν ένας άνθρωπος ευδιάθετος, αλλά σεμνός και δεν ενδιαφερόταν πολύ για τα δημόσια εικόνα του ή να διαφημίσει τον εαυτό του. Ήταν λίγο Αγγλοσάξονας στον τομέα αυτό. Είχε πάει στον Καναδά ως επισκέπτης καθηγητής. Είχε επικεντρωθεί στα θέματα των ερευνών του και ενδιαφερόταν, κυρίως, να ολοκληρώσει τα βιβλία του. Έτσι, δεν έγινε τόσο γνωστός όσο άλλοι.

Έχει γράψει, λοιπόν, ένα βιβλίο, όπου έχει αφιερώσει ένα μεγάλο μέρος ενός κεφαλαίου του σε εμένα. Αυτή είναι η επαφή μου με τον Dufrenne. Όταν ταξίδευα στο Παρίσι, πήγαινα και τον έβλεπα. Είχαμε μια ισχυρή φιλία. Δυστυχώς γι' αυτόν, επειδή κάπνιζε σαν φουγάρο, τα πνευμόνια του είχαν αλλοιωθεί πάρα πολύ και ήταν συνέχεια με το οξυγόνο τα τελευταία χρόνια της ζωής του. Αλλά, παρά τις δυσκολίες, ήταν χαρά θεού και μου έλεγε αυτές τις ιστορίες με τους Γερμανούς... Είχε μια υψηλή ποιότητα στη σκέψη του και είχε περάσει αυτές τις τρομερές εμπειρίες: να σε παίρνουν από το Παρίσι για το στρατόπεδο συγκέντρωσης, να αναρωτιέσαι αν αύριο σε κρεμάσουν και τελικά, να καταλήγεις σε μια βιβλιοθήκη και να κάνεις ένα τεράστιο ακαδημαϊκό έργο! Αυτή είναι κάπως η σχέση μου με τον Mikel Dufrenne. Χρησιμοποιώ κείμενά του ως βασικές βιβλιογραφικές μου αναφορές. Όταν γίνεται κάποιο αφιέρωμα με καλούν, γράφω ένα κείμενο, όπου εξηγώ τον θαυμασμό μου γι' αυτόν τον άνθρωπο...

Μετά τον θάνατό του, από τους μαθητές του Dufrenne, επέλεξα τον Jean-François Lyotard κάπως σαν συνοδοιπόρο (βλέπε και το βιβλίο μου *Πολιτιστική Ποιητική*<sup>82</sup>). Γιατί τον θεωρώ συνοδοιπόρο; Γιατί ο Lyotard σου επιτρέπει, ακριβώς, να είσαι συνοδοιπόρος. Γιατί δεν προσπαθεί να κάνει μια θεωρία που να σε ποδηγετεί και επίσης, έχει μια μεγάλη ευαισθησία για τα έργα τέχνης. Κι αυτό είναι που ταιριάζει σ' εμένα. Μη ξεχνάς, δεν είμαι φιλόσοφος. Είμαι ποιητής.

**Ερώτ.:** Ποια ιδέα του Lyotard μπορεί κανείς να ανιχνεύσει στο δικό σας έργο;

**Απ.:** Το βιβλίο που με επηρέασε πολύ είναι το *Disciurs, Figure* ή *Λόγος και Είκασμα*, όπως είναι ο τίτλος στα ελληνικά. Και είναι όλη η θεωρία του σχετικά με το πώς ο λόγος γίνεται εικόνα και πώς η εικόνα ενέχει λόγο. Αυτό το βιβλίο επανέρχεται μέσα στα κείμενά μου κάθε φορά που τίθεται το ερώτημα, προκειμένου να εξηγήσω λίγο την εικονοσηματική ποίηση μέσα από το βλέμμα του Lyotard. Έχει ασχοληθεί με το τι σημαίνει εικόνα και τι σημαίνει αφήγηση. Πώς, δηλαδή, η εικόνα αφηγείται, χωρίς να είναι κάτι γραμμένο. Αντίστροφα, κι αυτό με ενδιαφέρει πάρα πολύ, από τον τρόπο που θα τοποθετήσεις τις λέξεις, τα γράμματα κ.λπ. μπορείς να φτιάξεις ένα δεύτερο και τρίτο νόημα σχεδόν όπως με την κινέζικη γραφή, ή σαν μια μαγική εικόνα. Τα γράμματα σου βγάζουν μια πολλαπλότητα νοημάτων, θέτοντας ξανά το θέμα: τι είναι η γραφή και ποια η πλαστικότητα του ίδιου του γράμματος; Αλλιώς, με την κλασική ανάγνωση, αντιλαμβάνεσαι, κυρίως, το νόημα των λέξεων, όπως «άλογο», «σπίτι» κ.λπ., χωρίς να σε ενδιαφέρει η γραφή αυτή κάθε αυτή ή ως σύστημα.

**Ερώτ.:** Αυτό είναι επιτελεστικό. Το ότι σε κάνει να δεις, όχι μόνο το νόημα, αλλά...

**Απ.:** Και τον φορέα του νοήματος. Και το υλικό που σε οδηγεί στο νόημα. Προσπαθεί να δώσει και στο μάτι την ευκαιρία να παίζει με τα σχήματα και να έχει και μια απόλαυση από αυτό. Μπαίνει, δηλαδή, και το στοιχείο της απόλαυσης και της διανοητικής περιπέτειας. Ενυπάρχει έντονα το παιχνίδι της επιθυμίας και του πόθου. Σε βάζει σε μια ιδιαίτερη ένταση. Αυτές είναι μερικές σκέψεις για το έργο του Lyotard ή τουλάχιστον, όπως εγώ το έχω καταλάβει.

**Ερώτ.:** Απόλαυση με την αριστοτελική έννοια; Ο Αριστοτέλης μιλάει, επίσης, για απόλαυση από τη δημιουργική πράξη.

---

<sup>82</sup> Αγραφιώτης (2012).

**Απ.:** Ο Αριστοτέλης θέτει το θέμα της κάθαρσης, της μέθεξης, αλλά και της απόλαυσης. Πρέπει να υπάρχει το στοιχείο της ηδονής, της χαράς, ο ενθουσιασμός, το θαυμαστό, όλα αυτά θα πρέπει να λειτουργήσουν. Ένα κλασικό ποίημα θα το διαβάσεις, χρειάζεσαι χρόνο να το απορροφήσεις, να γυρίσεις πίσω... είναι ένα άλλο είδος γραφής και ανάγνωσης και θέλει τα δικά του εργαλεία για την πρόσβασή του. Το εικονοσηματικό ποίημα πρέπει να σου κλείνει και λίγο το μάτι ως όλον, ως ολική εικόνα. Σαν να σου λέει: είδες αυτό, είδες το άλλο, αλλά υπάρχει και τούτο και αν προσπαθήσεις θα δεις και κάτι ακόμη, σε βάζει σε μια ίντριγκα. Αυτό το στοιχείο μπορείς να το χρεώσεις ως επιτελεστικό. Το γεγονός, δηλαδή, ότι βάζει τον αναγνώστη σε αυτή τη διαδικασία. Δεν είσαι μπροστά ως αναγνώστης, αλλά εγώ σου προτείνω αυτό το ποίημα και σε καλώ να είσαι κι εσύ συνποιοτής, όπως συμβαίνει και στη ζωντανή επιτέλεση. Δεν είναι όλα τα εικονοσηματικά ποιήματα ενδιαφέροντα. Το ίδιο, φυσικά, ισχύει στην επιτελεστική ποίηση, αλλά και στη γραμμική-κλασική ποίηση.

**Ερώτ.:** Ένα ερώτημα που θέλω να θέσω: Με ποια κριτήρια θα μπορούσαμε να αξιολογήσουμε την επιτελεστική ποίηση; Αυτή τη στιγμή, επειδή είναι της μόδας, εμφανίζονται πολλοί που κάνουν κάτι και το ονοματίζουν «performance». Δεν θα πρέπει αυτό να αξιολογηθεί με κάποιους όρους; Δεν είναι οποιαδήποτε επιτέλεση επιτυχημένη. Και πώς, τελικά, θεωρούμε κάτι ως «επιτυχημένο» στον κόσμο της performance ποίησης;

**Απ.** Αυτό είναι ένα ερώτημα πολύ δραματικό, γιατί κατά καιρούς με καλούν να πάω να δω διάφορες δράσεις και πράγματι πηγαίνω όταν έχω χρόνο. Μετά με ρωτούν «πώς το βρίσκεις;». Εκεί υπάρχει πρόβλημα. Γιατί οι άνθρωποι που εμπλέκονται έχουν και μια αγωνία και ποιος ξέρει τι δυσκολίες έχουν αντιμετωπίσει στην πραγμάτωση των συγκεκριμένων δράσεων. Κάποιος δεν βγάζει χρήματα από αυτές, αν και μπορεί να έχει κάνει μια τρομερή επένδυση σε χρήμα, χρόνο και ενέργεια. Είναι κι ένα στοιχείο υπαρξιακό, γιατί προσπαθεί να σου δείξει ότι «έκανα την επιτέλεση, άρα είμαι κι εγώ επιτελεστής». Αν του πεις ότι όλα αυτά είναι μια παρεξήγηση, καλώς ή κακώς, ο άλλος μπορεί να θεωρήσει ότι του επιτίθεσαι ή ότι δεν έχεις διάθεση να τον βοηθήσεις...

**Ερώτ.:** Ποια θα θεωρούσατε, ωστόσο, ως αισθητικά κριτήρια αξιολόγησης;

**Απ.** Υπάρχουν κάποια κριτήρια, όπως για κάποιον που γράφει για τα συναισθήματά του κ.λπ. και θεωρεί τον εαυτό του ποιητή, ενώ είναι στιχοπλόκος ή στιχοκλόπος. Αν του το πεις, ίσως και να «πεθάνει». Αυτό που γράφεις ως ποίηση θα πρέπει να έχει την ικανότητα να θέτει μερικά ουσιαστικά ερωτήματα επάνω στην ανθρώπινη υπόσταση. Δεν σου λέω ότι πρέπει να

μιλήσεις για τον θάνατο, αλλά... κατά πόσο έχεις την ικανότητα να θέσεις ερωτήματα; Κατά πόσο έχεις την ικανότητα αυτά που έχεις διαλέξει ως εκφραστικά μέσα να μπορείς να τα ελέγχεις και να ξέρεις γιατί τα χρησιμοποιείς και όχι να είναι, απλώς, μια έμπνευση της στιγμής;

**Ερώτ.:** Ο Αριστοτέλης λέει, ότι τα αυτοσχεδιάσματα είναι ένας καλός τρόπος για να δημιουργήσεις κάτι. Δεν είναι τα ίδια το δημιούργημα, αλλά ένας δρόμος...

**Απ.:** Θέλει μεγάλη προσοχή. Γιατί ο καθένας μπορεί να ισχυρίζεται ότι πειραματίζεται, ότι αφήνει τον εαυτό του ελεύθερο, ότι εκφράζεται... Στη σύγχρονη τέχνη αυτοί οι κώδικες, που αφορούν την καλλιτεχνική πράξη, είναι το αντικείμενο της ίδιας της τέχνης. Ποιος είναι ο ορισμός της νεωτερικής τέχνης; Είναι η τέχνη που δεν λέει τι είναι το ωραίο, αλλά τι είναι η τέχνη. Βάζει ένα ερώτημα για την ίδια της την ύπαρξη. Αυτό είναι ένα πολύ σκληρό κριτήριο. Γι' αυτό λέμε ότι για να γίνει μια καλή επιτέλεση πρέπει να έχει αυτά τα στοιχεία. Να έχεις την ικανότητα να βάζεις το ερώτημα, να ελέγχεις τα εργαλεία που χρησιμοποιείς, να επιχειρείς εξακρίβωση, διακρίβωση σχετικά με το γιατί και πώς κάνεις μια επιτέλεση. Επειδή είναι της μόδας; Και βέβαια, όχι. Από εκεί και πέρα, υπάρχει το βασικό ερώτημα: γιατί σήμερα υπάρχει η επιτέλεση; Έχω μια διαφορετική άποψη από αυτήν που προτείνουν, για παράδειγμα οι Αμερικανοί. Οι Αμερικανοί, ως γνωστόν, θεωρούν ότι η επιτέλεση είναι ένα αμερικάνικο κατασκεύασμα, ότι έρχεται μετά το '50 και ότι είναι μόνο δικό τους επίτευγμα...

**Ερώτ.:** Με τη γενιά των Beat...

**Απ.:** Όταν τους μιλώ για την επιτέλεση, αρχίζω με τον Εμπεδοκλή. Αυτοί λένε, ποιος είναι αυτός ο Εμπεδοκλής;

**Ερώτ.:** Βέβαια, σε κάθε χώρα υπήρξαν και υπάρχουν ποιητές-επιτελεστές...

**Απ.:** Ναι. Ωστόσο, ως Έλληνας, καταλαβαίνω την επιτέλεση μέσα από τον Εμπεδοκλή. Αυτοί λένε: μα τι είναι αυτά που λες κ. Αγραφιώτη, εδώ έχουμε ψυχαναλυτές, γλωσσολόγους, ανθρωπολόγους κι εσύ μας λες για τον Εμπεδοκλή. Κι εγώ απαντώ: τι να σας κάνω; Καταλαβαίνω την επιτέλεση, γιατί έχω πάρει τις λέξεις από τον Όμηρο. Η προσέγγισή μου, δηλαδή, είναι μέσω του Ομήρου και του Εμπεδοκλή. Αυτά που λέτε εσείς για την ψυχανάλυση κ.λπ. είναι καλά, αλλά δεν μπορώ να μείνω μόνο σε αυτά και αντιπροτείνω, ως συμπλήρωμα, μια άλλη εκδοχή.

**Ερώτ.:** Το θέμα είναι, γιατί *τόρα* η επιτέλεση (performance) ξανάγινε μόδα;

**Απ.:** Η εξήγηση που δίνω, είναι ότι οι δικές μας κοινωνίες είναι φτωχές σε επίπεδο συμβολικό. Είναι κοινωνίες που δουλεύουν με την οικονομία, με τον ρασιοναλισμό, με τη δύναμη, με την πλεονεξία, με την απληστία, αυτές είναι οι κοινωνίες μας.

**Ερώτ.:** Ο Λεβί Στρως είχε μια τέτοια άποψη. Ότι, δηλαδή, απολείπει ο «μύθος» από τις σύγχρονες κοινωνίες.

**Απ.:** Σε αυτές, λοιπόν, τις κοινωνίες γίνεται μια (και το ονομάζω «απελπισμένη») προσπάθεια επαναεισαγωγής του συμβολικού στοιχείου. Η performance είναι το σύμπτωμα αυτού του γεγονότος. Όταν το λέω αυτό, δεν είναι εύκολο να γίνει αποδεκτό. Ιδιαίτερα οι γυναίκες-επιτελεστές αντιδρούν, λέγοντας ότι είναι «παλαιά σχολή» και «απαράδεκτο». Ξαναγυρνούν στο ζήτημα του σώματος. Και λένε: το σώμα! Αρχή και τέλος. Συμφωνώ για το σώμα. Αλλά τους λέω –κι εκεί παθαίνουν το μεγάλο σοκ– επειδή εσείς είστε χριστιανοί, έχετε μετατρέψει το σώμα σε ένα άλλο είδος «ψυχής». Εξηγείτε τα πάντα μέσω του σώματος. Έχετε ξαναγυρίσει σε ένα είδος προσέγγισης που έχει μια αιτία και μια αναφορά και που δεν είναι παρά ένας άλλος θεός με σωματική μορφή, όπως ήταν η ψυχή σε προηγούμενες εποχές. Μια φορά, στην Besancon (FR), σχεδόν ήρθαμε στα χέρια με τις σπουδάστριες που ήταν εκεί. Ήταν φεμινίστριες-χορεύτριες. Ήταν δε μια πόρνη, σεξουαλική εργάτρια. Φοβερή γυναίκα. Και σπούδαζε performance. Ένα είδος σύγχρονης Εταίρας με τρομερή ψυχική και σωματική δύναμη. Όταν το άκουσε αυτό αντέδρασε, γιατί αυτή εργαζόταν με το σώμα της για την επιβίωση της και την τέχνη της. Να της πεις ότι αυτό που κάνεις είναι μια άλλη μορφή χριστιανικής θρησκείας; Σου λέει, «εμένα με έχουν κάνει, με έχουν καρφώσει...». Η performance που έκανε ήταν ακριβώς αυτό: να εμφανίζεται γυμνή, να δείχνει το σώμα της, τις ουλές της και σιγά-σιγά να ντύνεται.

Πριν τελειώσουμε, να μην ξεχάσω να σου δώσω μια διατριβή πάνω σε ένα είδος ποίησης, που γράφεται με «objets trouves». Είναι αφιερωμένη σε ποιήματα, που φτιάχνονται –κατά επιτελεστικό τρόπο– με χαρτάκια, πράγματα, με ευτελή υλικά. Ποιήματα που δεν γράφεις, αλλά τα παράγεις ως ένα είδος collages-συνεικόνες.

**Ερώτ.:** Μοιάζει με την ποίηση του Tristan Tzara και των Ντανταϊστών...

Ακριβώς.



### Συνέντευξη με τον Julien Blaine<sup>83</sup> (15/10/2018).

**Ερώτ.:** Παρακολουθώντας την performance σας «L'éléphant»<sup>84</sup>, σκέφτηκα την περίπτωση του Διογένη του Κυνικού –για τον οποίο λέγεται ότι υπήρξε ένας από τους πρώτους performers στον αρχαίο κόσμο– όταν ζητούσε ελεημοσύνη από ένα άγαλμα. Όταν κάποιος τον ρώτησε γιατί το έκανε αυτό, εκείνος απάντησε: «Μελετώ αποτυγχάνειν» (μελετώ την αποτυχία). Συνδέοντας το με το δικό σας έργο, η αποτυχία φαίνεται να αντιστοιχεί στη «ματαιότητα», αφού η επικοινωνία δεν φαίνεται να ευοδώνεται. Γιατί, λοιπόν, επιλέξατε έναν ελέφαντα;

**Απ.:** Το άγαλμα, εκτός από τις νουβέλες του Prosperè Mérimée, είναι ανίκανο να απαντήσει. Ενώ με τον ελέφαντα δημιουργείται διάλογος, ακόμα κι αν δεν καταλαβαίνουμε ο ένας τον άλλον, ακόμα και αν, κατά τη γνώμη μου, πρόκειται για αποτυχία, δεν είναι το ίδιο, διότι ο ελέφαντας, σε αντίθεση με το άγαλμα, φωνάζει και μουγκρίζει και μπορεί να μου μιλάει κουτσά στραβά, αλλά τουλάχιστον μου μιλάει!

Ψάχνω για μιαν απάντηση σε μιαν άγνωστη γλώσσα. Ο Διογένης ξέρει ότι δεν υπάρχει απάντηση...

Είναι ίσως αυτή η διαφορά μεταξύ του ποιητή και του φιλοσόφου!

Η επιλογή των ελεφάντων για την επιτέλεση εξηγείται στο πρόσφατο βιβλίο μου *Partitions*<sup>85</sup>, που εμπεριέχει σελίδες από *αλλού*, την εποχή που η συγκεκριμένη performance είχε παρουσιαστεί για πρώτη φορά δημόσια, το 1963.

**Ερώτ.:** Η performance ποίηση αφορά σε μια δράση του «εδώ-και-τόρα». Στο τέλος τι απομένει από αυτό το είδος ποίησης;

**Απ.:** Εδώ, το καλύτερο θα ήταν να μοιραστώ μαζί σας αυτό το απέραντο κείμενο σχετικά με την performance που αριθμεί, μέχρι σήμερα, 194 υστερόγραφα.

Περισσότερες από 30 σελίδες, τις οποίες δουλεύω ξανά και ξανά, επειδή αυτή είναι η πραγματικά μεγάλη ερώτηση!

---

<sup>83</sup> Η μετάφραση από τα Γαλλικά έγινε από την Vanessa Barre, ενώ η επιμέλεια από την γράφουσα. Έχει διατηρηθεί ο τρόπος γραφής και σύνταξης του Julien Blaine. Οι πλαγιογραμμές στις απαντήσεις είναι υπογραμμίσεις δικές του. Οι ερωτήσεις, τα σχόλια και οι διευκρινήσεις είναι της γράφουσας.

<sup>84</sup> Artopool2007 (20/12/2011).

<sup>85</sup> «Reps Elephant 306» (Blaine, 2017).

Στο τέλος της συνέντευξης παραθέτω αποσπάσματα και υστερόγραφα που, ίσως, απαντούν στην ερώτησή σας.

**Ερώτ.:** Γραπτή ποίηση vs. Προφορική/Ζωντανή ποίηση. Ποια είναι η γνώμη σας;

**Απ.:** Προφορική ποίηση: ναι!

Ζωντανή ποίηση: ναι!

Οπτική ποίηση: ναι!

Στοιχειώδης ποίηση από στοιχεία: ναι! (Στα γαλλικά το «στοιχειώδες» έχει δύο σημασίες).

Υλική ποίηση: ναι!

Αλλά τώρα όλα αυτά τα ποιήματα είναι ποίηση, μόνο ποίηση, αληθινή ποίηση:

Ποίηση. Από δω και πέρα η λέξη είναι αυτάρκης!

**Ερώτ.:** Σήμερα υπάρχει ένα αυξανόμενο ενδιαφέρον για την ποίηση Slam. Πώς το βλέπετε;

**Απ.:** Όλες οι προσπάθειες για:

1/ αποκατάσταση, αναγέννηση, επανάσταση

2/ δικαιοσύνη, ελευθερία, αλληλεγγύη

σε επίπεδο<sup>86</sup> (τι εύστοχη λέξη!):

1/ οικονομικό, κοινωνικό, πολιτικό, θρησκευτικό

2/ πολεμικό, ειρηνικό

(Ξέρω για ποιο πράγμα μιλάω: Τις δοκίμασα όλες!)

απέτυχαν.

Για να επανέλθει, να αναβιώσει ή εντέλει να επιτύχει η επανάσταση μένει μόνο μία λύση: η ποίηση<sup>87</sup>. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο ενθαρρύνω το ίδιο τους rappers και τους slamers (ακόμα και εκείνους του Drill<sup>88</sup>). Και όσους περνιούνται, οι περισσότεροι από αυτούς, για μουσικούς, ενώ είναι ηχητικοί ποιητές που βγήκαν απευθείας από το Dada και το Merz: οι beatboxers.

Αυτός είναι ο λόγος που υπάρχουν όλο και περισσότεροι ποιητές, εκδότες και χώρος για την ποίηση και όλο και λιγότερο, για να μην πούμε πια καθόλου, ποίηση στα καθιερωμένα μέσα, ακόμα και τα «εξειδικευμένα» και τα αυτοανακηρυγμένα «λογοτεχνικά» ή «καλλιτεχνικά»...

---

<sup>86</sup> «Ordre» στα γαλλικά σημαίνει, κυριολεκτικά, «τάξη». Ίσως γι' αυτό ο Julien Blaine γράφει σε παρένθεση «τι εύστοχη λέξη!», εννοώντας την «τάξη» του κόσμου, όπως έχει οργανωθεί από τον άνθρωπο, δηλαδή σε οικονομικό, κοινωνικό, πολιτικό, θρησκευτικό επίπεδο, με περιόδους ειρήνης και περιόδους πολέμων.

<sup>87</sup> Εδώ αναγνωρίζουμε επιρροές από το κίνημα των Καταστατικών (βλ. στο παρόν, σ. 47).

<sup>88</sup> Είδος προφορικής ποίησης.

Ποιητές όλου του κόσμου, πολλαπλασιαστείτε!

**Ερώτ.:** Τι εννοείτε όταν λέτε «Όχι άλλες επιτελέσεις, δηλώσεις»;

**Απ.:** Τώρα είμαι 76 χρονών. Κι εδώ και δέκα χρόνια σκέφτομαι ότι το σώμα μου δεν μπορεί να ανταποκριθεί στις ανάγκες μιας performance, όπως όταν ήμουν νέος: 20, 30, 40, 50 ή 60!

«Το σώμα μου δεν ανταποκρίνεται πλέον στις φιλοδοξίες μου.»<sup>89</sup>

Οι επιτελέσεις μου είναι πολύ σωματικές (παίρνω ρίσκα): χρησιμοποιώ όλες τις δυνατότητες του σώματός μου και όλες εκείνες της φωνής μου.

Δείτε, για παράδειγμα, την επιτέλεση *Chute/chut* (Πτώση/σιωπή)

Ή την *Ecfriture*<sup>90</sup>

Ή την *La Pythie claustrophobe* (Η κλειστοφοβική Πυθία)

Ή την *Agora*<sup>91</sup>

Γι' αυτό πρέπει να αρκεστώ να λέω και να δρω με το περιορισμένο σώμα μου, το εξασθενημένο σώμα μου, αλλά με όλες τις δυνατότητες της φωνής μου, του στόματός μου, της γλώσσας μου, ικανότητες που παραμένουν ακέραιες.

Αυτός ο νέος τρόπος να λέω, να δρω, να εκφράζω τον εαυτό μου, είναι οι δικές μου «δηλώσεις» (*déclara©tions*)<sup>92</sup>.

***BYE-BYE LA PERF.***<sup>93</sup>: αφορά σε μια περιοδεία (από το 2004 έως το 2006) περιστοιχισμένη από φίλους για να πω αντίο στην performance και καλημέρα στις «δηλώσεις» (*déclara©tions*)<sup>94</sup>.

***GO! GO! LES DéCLARA©TiONS***<sup>95</sup> (2007/20??) επειδή η ζωή και η [?] συνεχίζουν.

---

<sup>89</sup> «P.S. No 135» (Blaine, 2017)

<sup>90</sup> Ο τίτλος της performance αποτελεί σύνθεση (λογοπαίγνιο) των λέξεων *écriture* (γραφή) και *fruit* (φρούτο).

<sup>91</sup> Galerie Premiere Ligne (3/11/2017). Julien Blaine, Performance «Agora», βλ. σ. 168.

<sup>92</sup> Ο Blaine αναφέρεται στη λέξη «*déclarations*» (δηλώσεις), όπου με την προσθήκη του συμβόλου του copyright (©) προκύπτει το συνθετικό –actions (δράσεις). Πρόκειται για επινόημα του Julien Blaine, που το χρησιμοποιεί πολλαπλά (*explica©tion*, *Introda©tion*), προσθέτοντας την έννοια της δράσης σε λέξεις, όπως «δήλωση» (*declaration*), «εξήγηση» (*explication*), «εισαγωγή» (*introduction*). Σημειώνουμε μια έμμεση αναφορά στο ποίημα «*La déclaration*» του Stéphane Mallarmé, στο οποίο αναφερθήκαμε στο κεφ. 5.3 (βλ. στο παρόν, σ. 24).

<sup>93</sup> «Στο καλό, Performance».

<sup>94</sup> Ωστόσο, ο Julien Blaine θα συνεχίσει τις επιτελέσεις του τα επόμενα χρόνια και θα εγκαταλείψει, οριστικά, την performance ποίηση, με την έκθεσή του «*Le grand Dépotoir*» (13 Μαρτίου - 10 Μαΐου 2020) στη Μασσαλία («*Le grand Dépotoir - Julien Blaine*»).

(Σε κάθε περίπτωση, προσπαθώ!)

**Ερώτ.:** Από την έρευνά σας στο περιοδικό *Doc(k)s* αναγνωρίσατε κοινά στοιχεία στην εξέλιξη των σύγχρονων ποιητικών μεθόδων σε ποικίλους και διαφορετικούς πολιτισμούς;

**Απ.:** Ναι!

Αυτό προσπάθησα να δείξω, οι χώρες χωρίς διεθνείς σχέσεις δυσκολεύονταν να μάθουν σε ποιο στάδιο βρισκόταν η πορεία των Πρωτοποριών μας και αυτό παρά τις έρευνές τους, την περιέργεια και την επιθυμία τους.

Μόλις δημιουργήθηκε αυτή η σχέση, γρήγορα *αναπλήρωσαν* τον χαμένο χρόνο και η κατανόηση αυτή τους έφερε στον κόσμο μας, τους συνέδεσε απόλυτα στο σύμπαν μας και τώρα συμπορεύονται τόσο με τον τρόπο που δημιουργούμε, όσο και με τον τρόπο που υπάρχουμε...

Είτε αφορά προηγούμενες φάσεις, όπως η *ηχητική ποίηση* ή η *οπτική ποίηση* ή η *στοιχειακή ποίηση* ή η *performance*, είτε αυτό που αρχίζει τώρα ή αύριο.

Για παράδειγμα: Ο Ma Desheng, που ήρθε από την Κίνα και βγήκε από τις σύγχρονες κινεζικές ομάδες του Πεκίνου, είναι πλέον ένας από τους καλύτερους ποιητές και σύγχρονους καλλιτέχνες: ένας *ποιητέχνης (poètartiste)*, όπως τους ονομάζω. Σπουδαίος performer, σπουδαίος ποιητής, σπουδαίος εικαστικός καλλιτέχνης.

Έτσι, οι παραλλαγές ή οι διαφορές δεν καθορίζονται πια παρά μόνο από το ταλέντο ή την έλλειψη ταλέντου!

**Ερώτ.:** Παραθέτουμε από το βιβλίο σας *Partitions*: «Το κείμενο θα είναι à poil et au poil (γυμνό και στην τρίχα). Τουλάχιστον, αυτή είναι η επιθυμία μου και η θέλησή μου»<sup>95</sup>. Θα ήθελα ένα σχόλιό σας.

**Απ.:** «à poil» στα γαλλικά σημαίνει «γυμνός», στην καθομιλουμένη γλώσσα.

Όταν πέρασα από την performance –όπου συχνά ήμουν γυμνός, όπως, για παράδειγμα, στο *L'Appel au Linge*– στις «δηλώσεις» μου (*déclara@tions*), σταμάτησα να γδύνομαι και

---

<sup>95</sup> «Εμπρός! Εμπρός! Οι Déclara@tions».

<sup>96</sup> «Le texte, lui, sera à poil et au poil, c'est du moins mon souhait et ma volonté». («P.S. No 8», στο Blaine, 2017).

προσπάθησα να ξαναβρώ, να γράψω, να πω, να δημιουργήσω ένα κείμενο σκληρό, ξερό, αληθινό, ισχυρό και «γυμνό (nu)» (γυμνό και στην τρίχα / *à poil et au poil*)!

«Au poil» στην γαλλική καθομιλουμένη σημαίνει, επίσης, και «επιτυχής».

**Ερώτ.:** Τι εννοείτε με τον όρο «στοιχειώδης ή στοιχειακή ποίηση» (*poésie élémentaire*);

**Απ.:** Στη γαλλική εκπαίδευση υπάρχουν 5 βαθμίδες:

Προπαρασκευαστική (*Preparatoire*)

Στοιχειώδης (*Élémentaire*)

Πρωτοβάθμια

Δευτεροβάθμια

Ανώτερη

και 3 βαθμίδες για την «Πρωτοβάθμια»:

Προπαρασκευαστική

Στοιχειώδης (*Élémentaire*)

Ανώτερη (*Supérieur*)

Αυτή είναι η πρώτη έννοια της λέξης *στοιχειώδης*.

Δεν έχουμε ακόμη περάσει στο ανώτερο επίπεδο,

είμαστε στα μισά του δρόμου:

Για να αλλάξουμε, για να ταραξουμε στ' αλήθεια τον κόσμο, τα πράγματα και τις συμπεριφορές, για να δώσουμε πραγματική ζωή, ή απλά, να επιβάλλουμε δίκαιες συμπεριφορές και για να ξαναβρούμε ή να ιδρύσουμε έναν κόσμο ανθρώπινο, χρειάστηκε χρόνος και θα χρειαστεί κι άλλος χρόνος:

Η δυναστεία Τανγκ (618-907): 3 αιώνες στην Κίνα.

Οι τροβαδούροι: περισσότερο από δύο αιώνες μεταξύ Πορτογαλίας και Βενετίας και στη γλώσσα Οc.

Η Αναγέννηση (15ος και 16ος αιώνας): 3 αιώνες στην Ευρώπη.

Το πρωτοποριακό κίνημα, αργό και στοχαστικό, ενθουσιώδες και δυναμικό, διανύει μόλις τον πρώτο αιώνα του.

Ο καθένας γνωρίζει τα 4 στοιχεία: γη, αέρα, νερό και φωτιά. Ορισμένοι πολιτισμοί<sup>97</sup> προσθέτουν και το ξύλο και ο Εμπεδοκλής συμπληρώνει κι ένα πέμπτο στοιχείο, την

---

<sup>97</sup> Όπως η Κίνα.

πεμπουσία ή τον αιθέρα... Ιδού η δεύτερη σημασία του «στοιχειώδους»: «τα στοιχεία της γλώσσας», λέμε!

Είναι η συγχώνευση των 2 νοημάτων που καθορίζει τον ορισμό της ποίησης ή αυτής της (στοιχειώδους/στοιχειακής) ποίησης.

**Ερώτ.:** Ποια θα ήταν η συμβουλή σας σε έναν νέο ποιητή, που θα ήθελε να γνωρίσει και να εισέλθει στον κόσμο της επιτελεστικής ποίησης;

**Απ.:** Η γνώμη μου είναι εξαιρετικά θετική, εξαιρετικά ενθαρρυντική.

Και πάλι, το επαναλαμβάνω, το υποστηρίζω και το επιβεβαιώνω: είμαστε μόνο στα μισά του δρόμου. Εάν αυτό το κίνημα<sup>98</sup> –όπως η δυναστεία Τανγκ της Κίνας, όπως η Αναγέννηση, όπως ο καιρός των τροβαδούρων στην Προβηγκία και σε όλες τις χώρες της βόρειας Μεσογείου, ή ακόμη, όπως εκείνο που περιέβαλλε την άνοδο και την κυριαρχία του αιώνα του Περικλή– θέλει να πετύχει, πρέπει να διαρκέσει και αυτό 2 αιώνες.

Του μένει –και μας μένει– ένας αιώνας.

Εξαρτάται από τον ίδιο τον νέο ποιητή να επενδύσει, να ανακαλύψει την επόμενη πράξη της performance στην ποίηση και να είναι, αυτό που θα προτείνει, κάτι ολοκληρωμένο και αληθινό.

Για να το πετύχει θα πρέπει να μελετήσει, σοβαρά και απόλυτα, όλες τις avant-garde περιόδους που προηγήθηκαν: φουτουρισμός, ντανταϊσμός, σουρεαλισμός (προαιρετική μελέτη, με εξαίρεση τον Antonin Artaud!), κυβισμός, CoBrA, στοιχειακή ποίηση και performance...

**Ακολουθούν αποσπάσματα που υπέδειξε ο ίδιος ο Julien Blaine από το βιβλίο του *Partitions*<sup>99</sup> για την καλύτερη κατανόηση της επιτελεστικής (performance) ποίησης.**

Όταν αποφάσισα να εγκαταλείψω την performance, στα μέσα του 2000, έγραψα ένα επεξηγηματικό κείμενο (explic@tion): αυτό το κείμενο είναι ακόμα ανολοκλήρωτο: ένα (ή +) υστερόγραφο προστίθεται κάθε εποχή (ή σχεδόν). Ιδού σε ποιο σημείο βρισκόταν εκείνη τη μέρα (17.01.2014):

---

<sup>98</sup> Εννοεί το καλλιτεχνικό πρωτοποριακό κίνημα των αρχών του 20ου αιώνα, που θεωρεί ότι φτάνει μέχρι τη σύγχρονη ποίηση.

<sup>99</sup> Julien Blaine (2017)

## Introda©tion<sup>100</sup>

Με βάση αυτό το κείμενο  
ή σε σχέση με αυτό το κείμενο  
ή σε αντίθεση με αυτό το κείμενο (παρακάτω)  
το σημαντικότερο ρεύμα της σύγχρονης ποίησης έχει τοποθετηθεί,  
είτε είναι οι ποιητές της πρώτης γενιάς, ακόμα ισχυρά εμπλεκόμενοι με την ιστορική avant-garde  
(Φουτουρισμός, Νταντά, CoBrA ή Fluxus): συγκεκριμένη ποίηση, οπτική ποίηση ή ηχητική ποίηση,  
είτε εκείνοι της επόμενης γενιάς, που ανέπτυξαν την ποίησή τους μέσα από την συνάρθρωση, τόσο  
των φωνών, όσο και των σωμάτων (δρώμενα, στοιχειακή ποίηση, ποίηση δράσης), που φέρνουν την  
ουσιαστική ποίηση (poésie essentielle) του τέλους του εικοστού αιώνα και της αρχής της τρίτης  
χιλιετίας: την performance.  
Τέλος, είναι η νέα γενιά ποιητών, που μένει στο σώμα, μιλά με το σώμα, γράφει με το σώμα, ενώ  
αντικαθιστά τους παλαιότερους τρόπους αποτύπωσης του ποιητικού λόγου, όπως ήταν κάποτε το  
μαγνητόφωνο ή το μικρόφωνο, με τα νέα ηλεκτρονικά και ψηφιακά μέσα.

### Η περφόρμανς\*

Είναι ένα σώμα  
μέσα σ' έναν χώρο  
κι είναι ένας ήχος  
μέσα σ' ένα σώμα,  
αυτός ο ήχος είναι του σώματός μου  
ή αυτού του χώρου,  
είναι ένας ήχος της φύσης:  
φωνή, κρέας κ.λπ.  
Ή ένα ηχοτέχνημα:  
μουσική, θόρυβοι κ.λπ.  
Έπειτα, ένα νεύμα  
του σώματος  
και μια κίνηση  
του χώρου  
και πώς παίζουν μαζί  
το νεύμα του σώματος

---

<sup>100</sup> Όπως στη λέξη «Déclara©tions», που είδαμε παραπάνω, πρόκειται για σύνθεση των λέξεων introduction (εισαγωγή) και rédaction (σύνταξη) με τη μεσολάβηση του συμβόλου του copyright ©, που προσθέτει την έννοια της δράσης (action). Θα μπορούσε να μεταφραστεί ως «εισαγωγή με/στη δράση», έχοντας, όμως, αποχωρήσει ο ίδιος ο Julien Blaine από την ενεργή δράση της performance, έχοντας, δηλαδή, κατά μία έννοια, «συνταξιοδοτηθεί» (redaction).

και η κίνηση του χώρου.  
Η κίνηση του χώρου  
είναι καθαρά εκείνη του χώρου  
μα και των ανθρώπων αυτού του χώρου:  
του κοινού.  
Εκεί, όλα θα αλλάξουν:  
το σώμα,  
ο χώρος,  
ο ήχος,  
το νεύμα...  
Και η συνάντηση  
θα γίνει  
ή θα χαθεί.  
Εδώ, στις ψυκτικές αποθήκες,  
κάτω από τους θόλους  
μέσα σε αυτόν τον χώρο  
στην άκρη του Σηκουάνα  
στα σύνορα μιας εγκαταλελειμμένης βιομηχανικής έκτασης  
που κάποτε θα είναι ένα παριζιάνικο πανεπιστήμιο  
(το πανεπιστήμιο Denis-Diderot)  
η συνάντηση έγινε...  
Όσον αφορά την εκπαίδευση:  
το πανεπιστήμιο του μέλλοντος  
ποτέ δεν θα μπορέσει να την ξεπεράσει.

-----  
Οκτώβριος 2002

\* Υστερόγραφο: Είναι μια τέχνη απελπισμένη.

### Υ.Γ. Νο 66

Μερικές αφελείς θεωρήσεις και πεποιθήσεις αναφορικά με το παρελθόν: ιδού μισός αιώνας που κάνω Αυτό<sup>101</sup>. Το έκανα «για να αλλάξω τον κόσμο», αλλά ο κόσμος άλλαξε προς το χειρότερο, αντί να εξελιχθεί προς το καλύτερο. Έτσι, συνεχίζω να κάνω Αυτό για να παρηγορηθώ από αυτόν τον ελεεινό κόσμο. Ελπίζω ότι Αυτό θα παρηγορήσει και τον αναγνώστη μου και τον θεατή μου ή τον ακροατή μου ή τον επισκέπτη μου. Φτωχή παρηγοριά!

---

<sup>101</sup> Εννοεί την performance ποίηση.



## Υ.Γ. Νο 94

Ορισμός της ζωής ενός ποιητέχνη της performance:

Action (Δράση) – Ex action (Γέωσ δράση) – Exaction (Ακύρωση ή Εκβιασμός<sup>102</sup>)

## Υ.Γ. Νο 135

Χρόνια λέω:

«Το σώμα μου δεν ακολουθεί πια τις φιλοδοξίες μου...»

χρόνια λέω: «Bye bye la perf.»

όπως το διαβάσαμε τόσες φορές στα παραπάνω 134 υστερόγραφα.

Το ονομάζω αυτό «declara©tion», αλλά δεν τα καταφέρνω!

Δεν μπορώ να τελειώσω με «Αυτό»

Σήμερα, 12.03.2016, το ομολογώ,

αρνούμαι να παραιτηθώ.

### Ήχος-δίχως-νόημα ή με;

Οι λέξεις, παρά τις σημασίες τους  
θα μπορούσαν να χάσουν το νόημά τους  
και να μην είναι τίποτα άλλο από ήχο;

Και αν ο ήχος κυριαρχήσει,

τι απομένει από το νόημα;

Σε αυτόν τον ήχο νικητή,

τι απογίνεται το νόημα ηττημένο;

Το νόημα και τα κατάλοιπά του,

οι απηχήσεις του, πώς μολύνουν

ακόμη τον ήχο;

Θα υπήρχε για τον ήχο η δυνατότητα

να εξαλείψουμε το νόημα αν παραμέναμε πιστοί

στη λέξη,

στο ειπωμένο,

στο σημαινόμενο ή στο σημαίνον

και αποφεύγαμε

και την ονοματο

ποιία,

και το επι

---

<sup>102</sup> Υπονοεί, ίσως, «ακύρωση» ή «εκβιασμό» δράσης, δεδομένου ότι η δράση συχνά είναι τόσο έντονη, ώστε ασκεί βία στο γερασμένο σώμα του ποιητή.

φώνημα,  
και το βορβο  
ρυγμό,  
και το γουργου  
ρητό.

Εάν παραμέναμε πιστοί στο ρήμα,  
στον λόγο...

Μπορούμε να αποφύγουμε το νόημα προς όφελος του  
ήχου, μόνον;

Ο ήχος μπορεί να βγάλει νόημα;  
Ο άναρθρος ήχος, ο εξαρθρωμένος, που  
δρα στα νοήματα, έχει κάποιο νόημα;  
Και η δράση αυτή είναι κατάκτηση;  
Είναι με νόημα ή δίχως νόημα;

Σε οποιαδήποτε διάταξη, οι διαβασμένες λέξεις,  
οι ειπωμένες, θα βγάζουν πάντα νόημα,  
όμως οι ακουσμένες λέξεις μπορούν να  
διαλυθούν μέσα στον ήχο τους και να  
καταστούν χωρίς νόημα;

Θα γέρνω  
θα γερνώ  
θα γέρνω  
θα γερνώ

του ρήματος εγείρω  
και όχι του ρήματος γηράσκω  
και του ρήματος γηράσκω  
και όχι πια του ρήματος εγείρω;  
Υπάρχει σύστημα και μέθοδος,  
στην κόψη του ξυραφιού,  
με κομμένη την ανάσα,  
ο φόβος και ο τρόμος  
το κρέας και το δέρμα,  
όλες οι ουσίες και τα υγρά του σώματος,  
της μνήμης και της ανάμνησης,  
το ιερού και του χυδαίου,  
του τσίρκου και του ζώου.  
Υπάρχει κείμενο και ήχος,

της φωνής και της μηχανής,  
του ποιήματος και της κίνησης,  
της ζωντανίας και της ζωής,  
... με ό,τι αυτό συνεπάγεται...

## **Συνέντευξη με τον Γιάννη Μήτρου (26/9/2019).**

**Ερώτ.:** Αν η φωνητική ομιλία, ως στοιχείο ανθρωπινότητας, γεννιέται από το σώμα, πώς και γιατί, στο πλαίσιο της performance, λέγεται ότι επιστρέφει ως σώμα και όχι ως νόημα;

**Απ.:** Το φαινόμενο της ομιλίας χαρακτηρίζει την ανθρώπινη κατάσταση. Είμαστε ομιλούντα όντα και η σημασία των ήχων, που παράγονται από το φαινόμενο αυτό, αφορά τόσο στη δομή της γλώσσας, όσο και στην επικοινωνιακή της συνθήκη, που αποδίδει το νόημα (περιεχόμενο) στα λεκτικά ηχοσύνολα. Στη φαινομενολογία της γλώσσας του Maurice Merleau-Ponty διακρίνουμε την νοηματική επεξεργασία από το καθεαυτό φαινόμενο της φώνησης. Όντως, η φωνή είναι ένα σωματικό φαινόμενο, γεγονός που χαρακτηρίζει το εκφέρων (ο ήχος ως σημαίνον) από το εκφερόμενο (νοηματοδότηση του ήχου). Κατά συνέπεια, οι ηχητικές δράσεις των Ντανταϊστών, αλλά και η ζωντανή ποίηση των Beatnik, δεν παύουν να είναι και σωματικές δράσεις. Είναι performances που επαναφέρουν μια πολύ παλιά τέχνη. Αυτή του ζωντανού λόγου, η οποία είναι παγκόσμια και χαρακτηριστική του τρόπου αφήγησης των μύθων εντός της ομάδας.

**Ερώτ.:** Ποια πιστεύετε ότι είναι η διαχωριστική γραμμή μεταξύ μιας ποιητικής δράσης και της ποιητικής τέχνης ως performance. Ποια η σχέση της με την performance art; Τι είναι αυτό, εντέλει, που αναγάγει μια τέχνη σε δράση ή μια τέχνη σε άλλη τέχνη;

**Απ.:** Η performance art είναι ένας ιστορικός όρος. Δηλώνει την καταγωγή των ζωντανών δράσεων από το '50 και μετά, που ήταν ο χώρος των εικαστικών. Οι δράσεις αυτές δεν προέρχονταν από δρώντες που κατείχαν απαραίτητα τεχνικές σώματος και λόγου. Ήταν, κυρίως, καλλιτέχνες με εικαστικό έργο. Οποσδήποτε, όμως, και εντός του εικαστικού πεδίου, η αναγκαιότητα που προέκυψε για μια «επιστροφή» στο σώμα χαρακτηρίζει την καλλιτεχνική δράση. Η performance art δεν είναι, κατ' ανάγκη, μια ποιητική τέχνη, με την έννοια, που αποδίδει ο Πλάτων στο ποίημα ως τέτοιο. Από την άλλη, το Ποιητικό αφορά στην τέχνη ως προς τη ζωντανή της παρουσία και την επινοητική διαδικασία του δημιουργού. Πρόκειται για το ποιητικό συμβάν, κατά Alain Badiou, που σχετίζεται θεμελιωδώς με τις αλήθειες, τις οποίες ενεργοποιεί για λογαριασμό της φιλοσοφίας.

Η γραφή ενός ποιήματος είναι μια επιτελεστική διαδικασία, είτε αποδοθεί παραστασιακά, είτε παραμείνει στη γραπτή του μορφή. Ένα ποίημα προφορικής παράδοσης, όπως ήταν για παράδειγμα τα ομηρικά έπη, διαδίδονταν μέσα από την παραστασιακή ανάπτυξη του λόγου. Η μουσική αποτελούσε τον ρυθμικό τελεστή και ο δρών απήγγειλε, δημιουργώντας ηχητικά

τοπία που μεταβίβαζαν, μέσα από τη ρυθμικότητα και την ένταση του δρώντος, τις ψυχοσυναισθηματικές καταστάσεις των ηρώων. Η αρχαία τραγωδία είναι ένα πέρασμα από την συλλογική δημιουργία στην ατομική, η οποία, όμως, σχετίζεται πάντα με την κοινωνία. Εκεί οι ποιητές γράφουν τα ποιήματα-τραγωδίες τους, αλλά με τρόπο που αφορά στην παραστασιακή τους απόδοση. Δηλαδή, οι μετρικές που αναπτύσσουν και που παράγουν μια μορφή παρτιτούρας του λόγου εξυπηρετούν αυτή την πρόθεση. Να παρασταθεί ο λόγος. Η συν-κίνηση να προκύψει από τις ηχητικές ενότητες και τη διαλεκτική ήρωα-χορού, ατόμου-κοινωνίας. Ο μύθος έτσι μετασχηματίζεται σε πολιτικό-αισθητικό γεγονός δημιουργίας. Και εδώ, λοιπόν, πρόκειται για μια σωματοποιημένη εκδοχή του λόγου, ιδιαίτερα επεξεργασμένη και λειτουργική. Είναι μια πολύπλοκη performance. Όμως, η «επιτέλεση», ως τέτοια, δεν μπορεί να ταυτιστεί με μια ολοκληρωμένη παραστασιακή μορφή, όπως οφείλει να είναι η performance.

Στη συγχρονία υπάρχει μια αυξανόμενη τάση κάποιων ποιητών να θέλουν να εγγραφούν στην performance μέσα από τη δραματοποιημένη εκδοχή της ζωντανής ανάγνωσης των ποιημάτων τους από τους ίδιους, ως δρώντες. Το πρόβλημα εδώ είναι η αναγνώριση του ορίου ανάμεσα στη θεατροποίηση του ποιητικού κειμένου και στη δράση σε ενεστώτα χρόνο με εξωθεατρικό κώδικα. Επίσης, είναι άλλο μια ζωντανή δράση δομημένη πάνω σε ένα ποίημα από τον ίδιο τον ποιητή που το έγραψε και άλλο μια ποιητική performance που μπορεί να ενέχει ποιητικό λόγο, όμως, χαρακτηρίζεται, κυρίως, από την ενδογενή ποιητικότητά της. Θεωρώ ότι η απόφαση να σωματοποιήσω ένα ποίημα δημιουργεί μια νέα κατάσταση, η οποία το μετασχηματίζει σε μια άλλη επιτέλεση που ξεπερνά τον γραπτό λόγο και ίσως να συγκρούεται μαζί του. Εδώ εγείρονται ερωτήματα που αφορούν στην προθετικότητα του εγχειρήματος, καθώς και στη μεθοδολογική προσέγγισή του.

**Ερώτ.:** Ποια στοιχεία του ποιητικού λόγου ευνοούν τη μεταλλαγή του σε «παριστάμενο ποιητικό λόγο»<sup>103</sup>; Γιατί ο Samuel Beckett, γιατί ο Allen Ginsberg στις παραστάσεις σας;

**Απ.:** Καταρχήν, η έρευνα του Εργαστηρίου που διευθύνω κινήθηκε στην παραστατική δυναμική αρχαίων κειμένων από διαφορετικούς πολιτισμούς, επικεντρώθηκε στο ποιητικό λόγο της αρχαίας τραγωδίας, ενώ παράλληλα εργαζόταν μεθοδικά πάνω στην ηχητική ποιότητα του ελλειπτικού μεκετικού λόγου. Η επέκταση σε άλλους ποιητές με ιδεολογικό ενδιαφέρον για εμάς, όπως ο Allen Ginsberg και ο Heiner Müller, ακολούθησε τα ίδια

---

<sup>103</sup> Έτσι ονομάζει ο Γιάννης Μήτρου τη μέθοδό του, που συνενώνει την performance με τον ποιητικό λόγο και στην οποία θα αναφερθούμε παρακάτω.

μεθοδολογικά εργαλεία. Θα έλεγα, λοιπόν, ότι κάθε ποιητικό κείμενο μπορεί να μετασχηματιστεί σε παραστασιακή μορφή.

**Ερώτ.:** Ποια αναγκαιότητα της σύγχρονης ζωής προκαλεί την ανάγκη «επιστροφής στο σώμα», αλλά και στην τελετουργία ως τέχνη; Πρόκειται για κάτι νέο; Ή για κάτι πολύ παλιό;

**Απ.:** Η παραστατική ιδιότητα (Andre Leroi-Gourhan) και η τελετουργική ιδιότητα του ανθρώπου είναι θεμελιακές για την σχέση του με τον Κόσμο, που αντιλαμβάνεται και προσπαθεί να ερμηνεύσει. Το τελετουργικό στοιχείο σχετίζεται άμεσα με τον συμβολικό τρόπο που επεξεργάζεται τα συμβάντα, τα οποία αποτελούν ριζώματα στην ανθρώπινη φύση. Το πιο δύστοπο είναι αυτό του θανάτου. Η παραστασιακή ιδιότητα εμπεριέχεται στην τελετουργική. Όμως, προσοχή. Μια τελετουργία ενεργοποιεί τους συμμετέχοντες σε αυτήν, όταν είναι ζωντανή. Και δεν είναι μια θεατρική αναπαράσταση μιας ήδη υπάρχουσας τελετουργίας. Είναι κάτι που εμφανίζεται στο εδώ-και-τώρα της δημιουργίας και ενεργοποιεί δομικά τους συμμετέχοντες. Είναι άλλο να χρησιμοποιήσω τεχνικές σώματος και λόγου, οι οποίες ανήκουν σε άλλες τελετουργίες, με επινοητικό τρόπο και άλλο να χρησιμοποιώ μιμητικά τις φόρμες των τεχνικών αυτών. Κατά συνέπεια, εδώ ανιχνεύουμε κάτι πολύ παλιό, με το άνοιγμα του, όμως, στη συγχρονία. Το αξίωμα που έθεσε ο Jerzy Grotowski ήταν ότι κάθε προσομοίωση μιας τελετουργίας αποτελεί μια πράξη μη αλήθειας.

**Ερώτ.:** Σε αυτόν τον ανεστραμμένο κόσμο τι ελπίδα έχουν να φωτιστούν τα σκοτάδια ως ριζική αλήθεια της ύπαρξης; Από ποια αποκοπή κινδυνεύει ο σύγχρονος άνθρωπος;

**Απ.:** Η αποκοπή από τη σωματικότητά μας και άρα τη χωρικότητά μας, δηλαδή, τη δυνατότητά μας να υπάρχουμε ως όντα σε έναν αληθινό χώρο που, στον ίδιο χρόνο μέσα στον οποίο ενεργοποιεί το φαντασιακό μας και το συμβολικό, παράγει και μια κατάσταση αποξένωσης από την έννοια του βιώματος. Πλέον, το βίωμα τείνει να προσομοιώνεται στον κυβερνοχώρο. Μετατρέπεται σε κυβερνο-βίωμα. Όμως, η αντίσταση ως τέτοια, σε κάθε επίπεδο της κυρίαρχης βιο-εξουσίας, στο τέλος έχει να κάνει με αληθινά σώματα και αληθινούς χώρους. Η τέχνη στη ζωντανή της διάσταση οφείλει να αναγνωρίζει αυτή την απόσυρση του σωματικού και να στρέφεται σε ένα είδος «επιστροφής» στο σώμα, που είναι, όμως, περισσότερο ένα είδος «περάσματος» σε μια θεμελιώδη, βαθιά ανθρώπινη υπαρξιακή κατάσταση. Αυτή του σώματος και της σχέσης του με τα άλλα σώματα.

**Ερώτ.:** Λίγα λόγια για την τεχνική του «Παριστάμενου Ποιητικού Λόγου». Από πού αντλεί; Πού στοχεύει; Σε τι αποτέλεσμα ελπίζει σε σχέση με το κοινό;

**Απ.:** Η μέθοδος του «Παριστάμενου Ποιητικού Λόγου», που ανέπτυξα μαζί με την ομάδα μου τα τελευταία 10 χρόνια, έχει τη ρίζα της στην τετραετή έρευνα μας πάνω στα ομαδικά αρχαϊκά τραγούδια, τα οποία ονομάσαμε «τελεστικά». Η έννοια αυτή αφορά στη μαθηματική της διάσταση, αυτή του operator (τελεστή), ο οποίος ως μαθηματικό αντικείμενο έχει την ιδιότητα να επιδρά μετασχηματιστικά. Οπότε ένα τελεστικό τραγούδι, με τον ρυθμό, τη μελωδία και τη σωματικότητα που διαθέτει, επιδρά μετασχηματιστικά στην ψυχοσυναισθηματική κατάσταση του δρώντα και δίνει μια δυναμική στον λόγο και στη δράση, επηρεάζοντας, τελικά, πάνω στη νοηματική απόδοση των κειμένων που χρησιμοποιούνται, καθώς και των σωματικών δράσεων που τα ακολουθούν. Στη συνέχεια, μέσα από τη γλωσσολογική και φωνηματική μελέτη των κειμένων που χρησιμοποιήσαμε, (Οιδίπους, Beckett, Miller κ.α.) προέκυψε μια μετρική λογική με κάποιους κανόνες που λειτουργούν σε ένα ανοιχτό σύστημα μελέτης. Η σύνδεση με το σώμα είναι εντός της λογικής αυτής. Επεκτείνοντας τη λογική των τελεστών, κάθε ήχος και κίνηση ή αντήχηση μπορεί να λειτουργήσει μετασχηματιστικά στον λόγο, αποδίδοντάς του ρυθμό και επανοηματοδοτώντας τον μέσα από την ηχο-σωματική του παράσταση. Οπωσδήποτε, πρόκειται για μια μεθοδολογία, που απαιτεί εκπαίδευση και μια άλλη αντίληψη σχετικά με το τι είναι «ζωντανός λόγος».

### **Συνέντευξη με τον Μάκη Μούλο (27/3/2019).**

**Ερώτ.:** Είστε ένας προφορικός ποιητής με ιδιαίτερα ενεργή δράση στον χώρο της ποίησης Slam, τόσο στην Ισπανία, όσο και στην Ελλάδα. Ποιος είναι ο ορισμός του Poetry Slam;

**Απ.:** Πρόκειται για έναν, κατά κανόνα, ζωντανό παιγνιώδη διαγωνισμό ποίησης, στον οποίο ποιητές ερμηνεύουν πρωτότυπα κείμενά τους και κρίνονται γι' αυτό, με τον χρόνο παρουσίασης να περιορίζεται στα 3 λεπτά περίπου. Αυτό, τουλάχιστον, είναι το αρχικό παράδειγμα της Αμερικής. Γιατί, στη συνέχεια, ο χρόνος αναπροσαρμόζεται ανάλογα με τη χώρα και τους εκεί ποιητές, όπως στη Γερμανία, όπου κυμαίνεται από 4 έως 5 λεπτά.

Η Slam δεν αφορά τον γραπτό λόγο. Είναι μια τελετή πάνω στην τέχνη της προφορικής ερμηνείας. Για εμένα η Poetry Slam είναι ένα «χτύπημα» (slam) στην ποίηση, όπως την ξέραμε μέχρι τώρα. Ένα «χτύπημα» σαν αυτό μιας πόρτας που κλείνει. Ένα «χτύπημα» στην καθιερωμένη γραπτή ποίηση, που κρατάει απόσταση από το κοινό, συχνά, υποτιμώντας την αντίληψή του. Είναι η ευκαιρία μας να ακουστεί η φωνή μας, κάτι που πλέον μέσα από το βιβλίο και την «παραδοσιακή» ανάγνωση δεν γίνεται, μιας και ζούμε σε μια περίοδο που δεν υπάρχει ούτε χρόνος, ούτε διάθεση για να εμβαθύνει κανείς σε ένα βιβλίο ή να διαβάσει κάτι, ακόμη και online. Τα μακροσκελή κείμενα έχουν αρχίσει να χάνονται στους γρήγορους ρυθμούς και στην χαμένη υπομονή, που κυβερνούν την καθημερινότητά μας.

**Ερώτ.:** Πιστεύετε ότι είναι μια μόδα ή είναι ένα νέο είδος ποίησης, μια «αλλαγή παραδείγματος» στο πώς αντιλαμβανόμαστε, σήμερα, την ποίηση;

**Απ.:** Φυσικά και είναι ένα νέο είδος ποίησης και όπως καθετί νέο, ξενίζει. Το καταλαβαίνω. Αυτό σημαίνει ότι χρειάζεται από εμάς δουλειά, αφοσίωση και πίστη σε αυτό που κάνουμε, ώστε να πείσουμε τον κόσμο, όχι μόνο να σεβαστεί και να αγαπήσει την ποίηση Slam, αλλά ακόμη και να αρχίσει να την αξιοποιεί για να «αλλάξει τον κόσμο», όπως θα λέγαμε ρομαντικά. Είναι ένα είδος ποίησης, που έχει αναδυθεί τα τελευταία 40 χρόνια.

**Ερώτ.:** Πώς και πότε, λοιπόν, ξεκίνησε αυτή η τάση;

**Απ.:** Οι εκδηλώσεις της ποίησης Slam άρχισαν στα μισά της δεκαετίας του '80 στις ΗΠΑ και συγκεκριμένα σε ένα τζαζ κλαμπ στο Σικάγο, από τον Marc Kelly Smith, ο οποίος θεωρείται «πατέρας» της Slam ποίησης. Η ιδέα του Smith ήταν να συγκεντρώσει κόσμο από όλες τις αστικές τάξεις και όλων των ηλικιών, ακόμη και κοινό που είχε στιγματιστεί ως «υποκουλτούρα», σε ποιητικές βραδιές. Μέχρι τότε, στις εκδηλώσεις ποίησης πήγαιναν,



κυρίως, άτομα που ασχολούνταν, ειδικά, με τη λογοτεχνία ή ποιητές για να δουν άλλους ποιητές. Ήταν ιδέα του Smith να εντάξει το παιχνιδώδες στοιχείο στην ποίηση. Έθεσε τον χρονικό περιορισμό των 3 λεπτών περίπου και όρισε κριτές από το κοινό, προκαλώντας το ενδιαφέρον του κόσμου. Η ιδέα της ποίησης Slam είναι ότι όλοι έχουμε το δικαίωμα να κρίνουμε την τέχνη. Δεν χρειάζεται να είσαι ειδικός ή κριτικός λογοτεχνίας για να αποτιμήσεις τα συναισθήματα ή τη συγκίνηση που σου προκαλεί ένα ποιητικό έργο.

Κάπως έτσι, η ποίηση Slam άρχισε να εξαπλώνεται στην Αμερική, αργότερα στην Ευρώπη και τώρα σε όλον τον κόσμο. Η δυναμική της ερμηνείας του ποιητή και φυσικά, το διαγωνιστικό κομμάτι –που το ονομάζουμε «Poetry Slam Competition» ή «Poetry Slam Tournament»– είναι αυτά που δυναμιτίζουν την προσέλευση του κόσμου. Στη συνέχεια, το κοινό μοιράζεται την εμπειρία του στα social media, σαν να είχε πάει σε μια συναυλία ή σε ένα θέατρο. Στην Αμερική τέτοιες βραδιές Slam ποίησης γεμίζουν στάδια.

**Ερώτ.:** Πώς επιλέγονται οι συμμετέχοντες στα τουρνουά και ποια είναι η διαδικασία αξιολόγησης;

**Απ.:** Οι εκδηλώσεις Poetry Slam έχουν ως βάση την ιδέα του «openmic» (ανοιχτό μικρόφωνο), που λέμε. Δεν κάνουμε επιλογή ποιημάτων ή ποιητών, αντίθετα μπορεί να λάβει μέρος όποιος θέλει. Δεν χρειάζεται, δηλαδή, να έχεις χαρακτηριστεί ως «ποιητής» ή «συγγραφέας» για να συμμετάσχεις. Το μόνο που είναι απαραίτητο είναι το κείμενο που θα παρουσιάσεις να είναι δικό σου.

Ανοίγουμε ημερομηνίες εγγραφών για δηλώσεις συμμετοχής και όταν λήγει γίνεται μια online κλήρωση, μέσα από την οποία προκύπτουν οι τελικοί Slammers. Συμμετέχουν 10 Slammers κάθε φορά. Οι δύο με τη μεγαλύτερη βαθμολογία από το κάθε event μας περνάνε, χωρίς κλήρωση, στο επόμενο event. Η εκδήλωση έχει τη μορφή τουρνουά, που σημαίνει ότι η βαθμολογία είναι συσσωρευτική για την περίοδο ενός χρόνου. Στο τέλος της περιόδου έχουμε τον/την αγαπημένο/η των θεατών/ακροατών. Οι κριτές επιλέγονται από το ίδιο το κοινό. Έχουμε 5 κριτές και η βαθμολογία είναι από 0-10. Η χαμηλότερη και η ψηλότερη βαθμολογία δεν λαμβάνονται υπ' όψιν. Κρατάμε μόνο τις τρεις βαθμολογίες στη μέση, οπότε η υψηλότερη βαθμολογία που μπορεί να επιτευχθεί είναι το 30. Μετά από κάθε ερμηνεία έχουμε κατ' ευθείαν τη βαθμολογία και περνάμε στον επόμενο Slammer. Οι 4 με την καλύτερη βαθμολογία περνούν σε ένα δεύτερο γύρο, ερμηνεύοντας άλλο ένα ποίημά τους. Στο τέλος, έχουμε τον νικητή ή τη νικήτρια της εκδήλωσης.

Βασικό χαρακτηριστικό της Slam ποίησης είναι ότι δεν επιτρέπεται η ανάγνωση από χαρτί, βιβλίο ή ηλεκτρονική συσκευή. Είσαι εσύ, με το σώμα σου και το κείμενό σου, χωρίς

άλλα βοηθητικά ερμηνευτικά μέσα (μουσική υπόκρουση, μάσκα κ.λπ.). Δεν θέλουμε να κάνουμε άλλη μια ποιητική βραδιά. Θέλουμε να δημιουργήσουμε ένταση.

**Ερώτ.:** Ποια τιπς θα δίνετε σε κάποιον που θέλει να λάβει μέρος σε κάποιο τουρνουά, αλλά διστάζει;

**Απ.:** Το να βγεις μπροστά από ένα μικρόφωνο και να πεις αυτά που αισθάνεσαι ή που έχεις στο κεφάλι σου σε ένα κοινό είναι κάτι δύσκολο και ταυτόχρονα απελευθερωτικό, όπως ακριβώς και το γράψιμο. Σε έναν επίδοξο Slammer θα έλεγα να το τολμήσει, χωρίς να σκέφτεται τη νίκη, αλλά τη συμμετοχή. Το Poetry Slam είναι κάτι τόσο διαφορετικό και αφήνει τόσο ωραία αίσθηση που γίνεται εθιστικό. Είναι έμπνευση. Αλλάζει τον τρόπο γραφής και σκέψης. Δεν χρειάζεται να είσαι ηθοποιός για να ερμηνεύσεις ποιήματα Slam. Δεν χρειάζεται να είσαι αναγνωρισμένος ποιητής για να γράψεις ποιήματα Slam. Χρειάζεται να είσαι εσύ μέσα στην αλήθεια σου. Θέλει, βέβαια, πολλή δουλειά και προετοιμασία πριν από κάθε performance, αλλά αυτό είναι και το ωραίο. Η βαθμολογία και το διαγωνιστικό κομμάτι είναι ιδιαίτερα σημαντικά. Κάθε Slammer συγκεντρώνεται σε αυτό που κάνει και γίνεται ολοένα και καλύτερος, μιας και έχει άμεσο feedback. Έχει μια ευκαιρία να σταθεί μπροστά σε ένα ζωντανό κοινό που θα τον ακούσει. Είναι μια στιγμή μοναδική και ειδικά για έναν νέο ποιητή. Η ποίηση Slam δίνει βήμα και συχνά φανερώνει ταλαντούχους ποιητές, που μέχρι εκείνη τη στιγμή δεν τολμούσαν να εκτεθούν. Στις εκδηλώσεις Slam ο κόσμος δεν παίρνει τα μάτια και τα αυτιά του από τον/την Slammer. Φωνάζει, εκδηλώνει τα συναισθήματά του, χειροκροτεί, ενθουσιάζεται! Αντίθετα, η κλασική, γραπτή ποίηση, μάλλον, φοβίζει και απομακρύνει τον κόσμο παρά τον προσκαλεί και τον ενώνει...

**Ερώτ.:** Είναι το διαγωνιστικό κομμάτι τόσο σημαντικό για την ίδια την ποίηση ή απλά ένα τρικ για την προσέλκυση κοινού, όπως βλέπουμε να συμβαίνει στα μουσικά διαγωνιστικά (τηλεοπτικά) reality shows; Αποκλείεται η ποίηση Slam να πάρει τέτοιο χαρακτήρα;

**Απ.:** Τίποτα δεν αποκλείεται, φυσικά. Είναι προσωπική μας ευθύνη και θα το παλεύουμε ακατάπαυστα να μη γίνει reality show. Το διαγωνιστικό κομμάτι είναι πολύ σημαντικό για τη Slam Poetry. Μήπως στην γραπτή ποίηση δεν γίνονται, κάθε χρόνο, πλήθος διαγωνισμών, είτε για το καλύτερο βιβλίο ποίησης, είτε για πρωτοεμφανιζόμενο ποιητή κ.λπ.; Ε, τώρα έχουμε διαγωνισμό και για την προφορική ποίηση. Αν το διαγωνιστικό κομμάτι φέρνει κόσμο, αυτό είναι απολύτως θεμιτό. Θέλουμε να προσελκύσουμε κοινό που, αφενός, δεν ασχολείται απαραίτητα με τα λογοτεχνικά δρώμενα και αφετέρου, προέρχεται από όλα τα κοινωνικά στρώματα και να το κάνουμε να αγαπήσει αυτό το είδος ποίησης. Ζούμε στην

εποχή της αμεσότητας και των γρήγορων ρυθμών. Ο κόσμος δεν μπορεί να αλλάξει απλά μέσα από ένα βιβλίο. Χρειάζεται να ακουστεί δυνατά η φωνή μας.

**Ερώτ.:** Τι αλλαγές, λοιπόν, φέρνει η Slam Poetry, όσον αφορά τη διαδικασία της δημιουργικής ποιητικής γραφής;

Μιλάμε πάντα για προφορική ποίηση, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν έχει προγραφεί. Το κείμενο πρέπει να είναι άμεσο. Η γλώσσα προσιτή. Ο στίχος ελεύθερος. Ο ρυθμός ακολουθεί το σώμα και τη φωνή. Ένας Slammer όταν προβάρει το κείμενό του συχνά το αναθεωρεί και το αλλάζει. Το να είσαι Slammer σημαίνει ότι έχεις τη δυνατότητα να «παίζεις» με την ένταση του κοινού. Από εσένα εξαρτάται αν θα συγκινηθεί ή θα γελάσει, αν θα ταραχτεί ή θα αδιαφορήσει. Η ποίηση αποκτά φωνή, τη φωνή σου. Και το κοινό συνδυάζει τη φωνή σου και τον τρόπο έκθεσής σου επάνω στη σκηνή με τον ποιητικό σου λόγο. Λόγος, παρουσία και ερμηνεία δεν είναι αζεχώριστα. Θα έλεγα ότι η Slam ποίηση έχει κοινά με τη rap και το hip hop με τη διαφορά ότι δεν χρειάζεται ρίμα, ούτε τόση αυστηρότητα στον ρυθμό. Βέβαια, ο κάθε Slammer βρίσκει το δικό του ιδιαίτερο ύφος, όπως γίνεται και στον γραπτό λόγο.

**Ερώτ.:** Πείτε μας δυο λόγια για το βιβλίο σας *Πίσω απ' το μικρόφωνο*.

**Απ.:** Η αλήθεια είναι ότι το βιβλίο αυτό έγινε από μια γρήγορη απόφαση που πήρα, μιας και θεώρησα ότι ήταν αναγκαίο να υπάρξει, ώστε να μπορεί να καταλάβει κάποιος τι είναι τα ποιήματα Slam. Είναι σαν πεζά ποιήματα, μονόλογοι ή απλά αυτά που γράφουμε και δεν μπορούμε να τα εντάξουμε σε καμία κατηγορία. Βέβαια, ως οπαδός της δημιουργικής γραφής, μνημένος από τον δάσκαλό μου, Γιώργο Παναγιωτίδη, τα κείμενά μου, ίσως, είναι λίγο πολύπλοκα. Η Slam ποίηση πρέπει να έχει το στοιχείο της αμεσότητας. Δεν υπάρχει η δυνατότητα να ακούσει ο άλλος δεύτερη φορά αυτά που λες, οπότε πρέπει να του περάσεις το συναίσθημα άμεσα, με ένα «εύκολο» κείμενο και φυσικά, με την ερμηνεία σου. Πολλές φορές, μετά από μια performance, ο κόσμος με ρωτάει πού μπορεί να βρει και να διαβάσει τα ποιήματά μου. Είναι και αυτός ένας από τους λόγους ύπαρξης αυτού του βιβλίου. Δεν με ενδιαφέρει να κυκλοφορήσει σε βιβλιοπωλεία. Θεωρώ ότι ο άλλος πρέπει να δει πρώτα τι είναι το Poetry Slam και μετά να το διαβάσει. Αυτός είναι και ο λόγος που πωλείται μόνο στα events και τα έσοδα είναι για τη στήριξη του [www.poetryslam.gr](http://www.poetryslam.gr), του οποίου είμαι διαχειριστής και έχει ένα τεράστιο κόστος.

**Ερώτ.:** Πώς σκέφτεστε το μέλλον του Poetry Slam στην Ελλάδα. Σε τι πεδία και πώς θα μπορούσε να εξελιχθεί;

Το Poetry Slam είναι ένα δέντρο με πολλά κλαδιά. Είναι η βάση για να γίνουν πολλά ωραία πράγματα και να δοθεί ορατότητα σε μεγάλα θέματα που απασχολούν την εποχή μας. Μέχρι τώρα ο κόσμος το έχει αγκαλιάσει και έχει ενθουσιαστεί με αυτή την κίνηση. Και όχι μόνο αυτό. Έχουμε γίνει ήδη αποδεκτοί στο Πανευρωπαϊκό Πρωτάθλημα Ποίησης Slam που κάθε χρόνο γίνεται και σε άλλη χώρα και όπου συμμετέχουν πάνω από 30 χώρες, καθώς και στο Παγκόσμιο Πρωτάθλημα Slam που γίνεται, επίσης, κάθε χρόνο, στο Παρίσι. Στέλνουμε πλέον επίσημα αντιπρόσωπο από την Ελλάδα και αυτό είναι ένα τεράστιο βήμα. Οι ποιητές Slammers έχουν τη μοναδική ευκαιρία να γνωρίσουν και να συναναστραφούν με αντίστοιχους ποιητές από όλον τον κόσμο και με όλα τα έξοδα πληρωμένα. Αυτό είναι εμπειρία ζωής για έναν/μία Slammer. Στα εγχώρια συμμετάσχουμε σε διάφορα Φεστιβάλ που γίνονται και μας καλούν για performance προφορικής ποίησης, είτε στην Ευρωπαϊκή Εβδομάδα εκδηλώσεων ενάντια στον ρατσισμό, όπου τα ποιήματα αποκτούν θεματική, είτε στις εκδηλώσεις του Gay Pride στην Αθήνα, είτε σε οτιδήποτε θεματικό, όπου η ποίηση μπορεί να βρει θέση και να δέσει (και η ποίηση ταιριάζει παντού). Σκοπός μας είναι να ακουστούμε και να διευρύνουμε το spectrum (φάσμα) της κοινωνίας μας. Μπορεί κανείς να βρει πολλά για τις εκδηλώσεις μας στη σελίδα [www.poetryslam.gr](http://www.poetryslam.gr).

Ευελπιστούμε, επίσης, στο μέλλον, το Poetry Slam να κινήσει το ενδιαφέρον του εκπαιδευτικού συστήματος, όπως έχει γίνει ήδη σε πολλές χώρες. Στην Αμερική, εδώ και πολλά χρόνια, το Poetry Slam έχει γίνει εργαλείο για την καταπολέμηση της βίας μεταξύ μαθητών. Στην ποίηση Slam, εκτός από προσωπικές performances, υπάρχει η δυνατότητα της ομαδικής performance. Οι σχολικές ομάδες Slam, λοιπόν, δίνουν κίνητρο για ομαδικότητα, συμφιλίωση και συνεργασία μεταξύ των ανηλίκων, διοργανώνοντας διαγωνισμούς μεταξύ σχολείων, πόλεων, χωρών... Δημιουργείται, θα έλεγα, μια νέα κουλτούρα ή αλλιώς, μια «νέα παιδεία». Από τις αρχές του 2000, μάλιστα, έχει έρθει και στην Ευρώπη, ξεκινώντας από το Manchester στην Αγγλία και κατακτώντας χώρες, όπως η Γερμανία, η Ιταλία, η Γαλλία και τώρα η Ισπανία.

Η Slam ποίηση δεν είναι κάτι που περιμένουμε να «εξελιχθεί». Είναι αυτό που είναι. Μπορεί, όμως, να εξελίξει εμάς. Η ίδια η Slam είναι μια εξέλιξη της προφορικής και γραπτής ποίησης. Σκοπός μας είναι να διοργανώσουμε και άλλα θεματικά events στο μέλλον, ανάλογα με τις ανάγκες της κοινωνίας μας. Θέλουμε να κάνουμε τον κόσμο να γράφει και να έχει τη δύναμη να το μοιράζεται με όλους.

## **Μια στατιστική έποψη**

Σύμφωνα με έρευνα που διενήργησε το SPPA (Survey of Public Participation in the Arts) στην Αμερική, οι αναγνώστες που διαβάζουν ποίηση, από το 2004 έως το 2014, μειώθηκαν κατά 75%, κατεβάζοντας το ποσοστό από 17% σε 6.7%, το οποίο χαρακτηρίστηκε «χαμηλότερο και από το ενδιαφέρον για το πλέξιμο» (Ingraham, 24/4/2015).

Ωστόσο νέα έρευνα που έγινε το 2017 δείχνει τη μεγαλύτερη άνοδο της αναγνωστικής προτίμησης για την ποίηση που έχει καταγραφεί τα τελευταία 15 χρόνια, ανεβάζοντας το ποσοστό του 2012 κατά 5 μονάδες και κατά 9 μονάδες, ειδικά, όσον αφορά τους νέους. Η Amy Stolls, διευθύντρια Λογοτεχνίας στο National Endowment of the Arts (N.E.A.), αναφέρει πως την ίδια στιγμή που το διαδίκτυο έχει επηρεάσει αρνητικά τις πωλήσεις των βιβλίων ποίησης, η δυναμική άνοδος του προφορικού ποιητικού λόγου και η διδασκαλία του στα Πανεπιστήμια της Αμερικής έχουν δώσει τεράστια ώθηση στην ανάγνωση της ποίησης. Σε αυτό συμβάλλουν, επίσης, οι δυναμικές δραστηριότητες και προσπάθειες προβολής της ποίησης, όπως είναι η ίδρυση το 2006 του Poetry Out Loud (Φωναχτή ποίηση), ένα πρόγραμμα που χρηματοδοτείται από το National Endowment for the Arts και το Poetry Foundation στην Αμερική και διοικείται από τις κρατικές υπηρεσίες για την τέχνη σε όλα τα κράτη της Αμερικής. Τα παραπάνω στοιχεία διατίθενται στο «National Archive of Data on Arts & Culture» (Iyengar, 2018. Dwyer, 2018).

## Φαινόμενα επιτελεστικής ποίησης στην αρχαία ελληνική παράδοση.

Από τους πρώτους ποιητές στην ιστορία, ο Παρμενίδης, ο Ηράκλειτος και ο Εμπεδοκλής (5<sup>ος</sup> - 6<sup>ος</sup> αιώνας π.Χ), μέσα από τον ποιητικό τους λόγο –δηλαδή, με δομή και ρυθμό– μιλούσαν μπροστά στο κοινό για πράγματα ουσιώδη. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι οι μεταγενέστεροι τους επονόμασαν «φιλοσόφους». Θεμέλιο της ποίησης ήταν η γλώσσα και ζητούμενό της το «βέλτιον», εξού και θεωρούνταν «μέτρο του ανθρώπου», ακριβώς όπως για τον Παρμενίδα «μέτρο των πραγμάτων» ήταν ο άνθρωπος (Αριστοτέλης, 1995: 42).

Το θέμα, ωστόσο, της επιτελεστικότητας στην αρχαία ελληνική παράδοση άργησε να απασχολήσει την επιστημονική κοινότητα. Μόλις στα τέλη του 20<sup>ου</sup> αιώνα εμφανίστηκαν μελετητές, όπως ο John Herington, η Eva Stehle, ο Mark W. Edwards, ο Egbert Bakker, ο Gregory Nagy και άλλοι, οι οποίοι ανέδειξαν τη σημαντικότητα της επιτελεστικής ποίησης, θέτοντας, μάλιστα, το ζήτημα της αποκατάστασης του αρχαϊκού και κλασικού ποιητικού λόγου στην αρχική του μορφή ως ζωντανή παράσταση (performance) (Παύλου).

Οι προφορικοί ποιητές εκείνης της περιόδου φαίνεται πως κατείχαν παραδοσιακές τεχνικές, με τις οποίες μπορούσαν να συνθέτουν και να αποστηθίζουν έργα μεγάλης έκτασης. Ρητορικά στοιχεία, όπως η παρήχηση, η επανάληψη, η συνήχηση κ.λπ., επινοήθηκαν ως εργαλεία μνήμης, εξασφαλίζοντας τη μετάδοση της κατακτημένης γνώσης και των πολιτιστικών επιτευγμάτων στις επόμενες γενιές. Ο ποιητικός λόγος υπήρξε, εξ αρχής, σύμφυτος με το μέτρο, την αρμονία, τον ρυθμό, τη μουσικότητα (Αριστοτέλης, 1995: 47)<sup>104</sup>. Και αυτό, επειδή τα ποιητικά έργα εγγράφονταν στη ζωντανή μνήμη των ανθρώπων, ενώ ο χαρακτήρας τους υπήρξε, εν τη γενέσει του, δημόσιος και όχι ιδιωτικός.

Στοιχεία για τις συνθήκες και τον τρόπο επιτέλεσης της αρχαϊκής ποίησης, από ραψωδούς, αοιδούς ή βάρδους, αντλούνται από συγγράμματα του Πλάτωνα, του Αριστοτέλη, στοχαστών της ελληνιστικής και ρωμαϊκής περιόδου, από τα ίδια τα ποιητικά κείμενα, στα οποία συχνά συμπεριλαμβάνονταν «μετα-επιτελεστικές» αναφορές (πληροφορίες ή οδηγίες, δηλαδή, που αφορούσαν τις συνθήκες της εκάστοτε επιτέλεσης), αλλά και από ζωγραφικές απεικονίσεις τελεστών επί το έργον σε αγγεία (Herington, 1985: 4-5, αναφέρεται στο Παύλου). Η σκηνική παρουσίαση, ο τρόπος εκφοράς, η ερμηνεία, η επικοινωνία του ποιητή-επιτελεστή με το κοινό του, το ίδιο το κείμενο, είχαν ιδιαίτερη σημασία και διαφοροποιούνταν ανάλογα με την περίπτωση και το ακροατήριο, στο οποίο απευθυνόταν, κάνοντας κάθε επιτέλεση μοναδική (Edwards, 2001: 35).

<sup>104</sup> Δυόμισι χιλιάδες χρόνια μετά, ο Friedrich von Schiller σε μια επιστολή του στον Johann Wolfgang Goethe θα πει: «Πρώτα έρχεται μια ορισμένη μουσική διάθεση και μετά ακολουθεί η ποιητική ιδέα» (Νίτσε, 2008: 75).

Ο ραψωδός, όπως είναι γνωστό, προκειμένου να κερδίσει την προσοχή και την ευμένεια του ακροατηρίου του, επικαλούνταν τη Μούσα. Με αυτόν τον τρόπο προσέδιδε κύρος και αληθοφάνεια στην επιτέλεσή του, ανάγοντας συγχρόνως το κοινό του σε «αυτόπτη μάρτυρα» των αποδιδόμενων γεγονότων, κάνοντάς το, δηλαδή, ενεργό συμμετέχο (Bakker, 1997. Bakker, 1993, αναφέρεται στο Παύλου). Ο Πλάτων στον διάλογό του *Ιων* (2002: 534a-534c) κάνει λόγο για τους ραψωδούς ως «ένθεοι όντες και κατεχόμενοι», καθώς τα επιτεύγματά τους οφείλονται σε ένα είδος «καταληψίας» και θεϊκής μανίας, «βακχεύουσιν» «θεία δυνάμει», έρχονται «έξω εαυτών», όπως ακριβώς «οι κορυβαντιώντες, που όταν χορεύουν δεν είναι στα λογικά τους». Αυτή η αναφορά στη θεϊκή μανία και τη βακχεία δείχνει ότι οι ραψωδοί δεν απήγγειλαν, αλλά επιτελούσαν τον λόγο τους μέσα σε μια κατάσταση έκστασης.

Ο τρόπος εκφοράς, λέγεται, πως ακολουθούσε περισσότερο το φυσικό ρυθμό του προφορικού λόγου (ρετσιτατίβο) παρά τη μελωδικότητα του τραγουδιού (West, 1981: 113), ενώ ένα μουσικό όργανο συνόδευε, κυρίως, το προοίμιο, όπου γινόταν η επίκληση στους θεούς ή στις Μούσες (West, 1970, αναφέρεται στο Παύλου). Το δε επιτελεστικό πλαίσιο αφορούσε μεγάλες λατρευτικές συνάξεις, δημόσιες γιορτές και μουσικούς αγώνες (όπως τα Παναθήναια, τα Πύθια, τα Δήλια κ.λπ.).

Ειδικά, όσον αφορά τα έπη, το περιεχόμενό τους βασιζόταν σε παλιούς μύθους ή ιστορίες, που είχαν διαδραματιστεί εκατοντάδες χρόνια πριν. Είναι εύλογο, λοιπόν, να σκεφτούμε ότι θα είχαν μεταφερθεί στο χρόνο μέσω της προφορικής παράδοσης, αποτελούσαν, δηλαδή, ήδη κομμάτι της συλλογικής μνήμης. Έχει σημειωθεί, μάλιστα, η τάση των τελεστών να επιλέγουν τέτοια κείμενα, που δεν ανάγονταν στις εγχώριες παραδόσεις, εν όψει ενός εγχειρήματος «πανελληνοποίησης» (Panhellenization) και δημιουργίας μιας αντίληψης ενιαίας παράδοσης (Nagy, 1979: 59-150, αναφέρεται στο Παύλου). Αυτό και μόνο, φαίνεται να επιρρώνει την επιτελεστική λειτουργία της ποίησης στο κοινωνικό και συλλογικό επίπεδο.

Τι συνέβη μετά τη συγκέντρωση και αποτύπωση των επών σε γραπτό κείμενο; Ο λόγος σταθεροποιήθηκε και αποκρυσταλλώθηκε. Το πειραματικό αυτοσχεδιαστικό στοιχείο, που κάθε φορά αναδομούσε το κείμενο, εξέλειψε. Οι μαρτυρίες δείχνουν ότι, από τον 6<sup>ο</sup> αιώνα π.Χ. και μετά, οι ραψωδοί ακολουθούσαν περισσότερο μηχανικές τεχνικές, που απλά αναπαριστούσαν και δεν ανασυνέθεταν το ποιητικό κείμενο. Η Eva Stehle (1997: 15-16, αναφέρετε στο Παύλου) διατείνεται ότι η αλλαγή αυτή θα είχε «αντίκτυπο» στο γόητρο του ραψωδού ως εκλεκτού των Μουσών, κάτι που ο Gregory Nagy (1996: 61, αναφέρεται στο Παύλου) αμφισβητεί, υποστηρίζοντας ότι τη θέση της Μούσας πήρε ο ίδιος ο ποιητής,

δηλαδή, ο Όμηρος<sup>105</sup>, στο όνομα του οποίου οι ραψωδοί συνέχιζαν τις παραστάσεις τους. Κατά την άποψη, ωστόσο, του Egbert Bakker (1993, αναφέρεται στο Παύλου) κάθε επιτέλεση ενός ποιητικού αφηγήματος αποτελεί, από μόνη της, μια νέα «πραγμάτωσή» του, χωρίς να έχει σημασία αν το κείμενο υπάρχει σε γραπτή ή προφορική μορφή. Το ποίημα, επομένως, αποκτούσε παρουσία σε παρόντα χρόνο και τόπο, μέσα από τη ζωντανή σχέση που αναπτυσσόταν, κάθε φορά, ανάμεσα στον τελεστή και το κοινό του.

Όσο για τη λυρική ποίηση, οι επιτελέσεις της οποίας συνοδεύονταν πάντα από λύρα ή αυλό, οι έρευνες δείχνουν ότι ήταν ακόμη περισσότερο εμπλεκόμενη στον κοινωνικό ιστό, αφού γραφόταν, κυρίως, κατά παραγγελία, για να επιτελεστεί σε συγκεκριμένο χρόνο, τόπο, συνθήκες και για ειδικό σκοπό που αφορούσε ένα δεδομένο ακροατήριο (κοινωνικά γεγονότα, συμπόσια, τελετουργικές μύσεις κ.α.). Το επιτελεστικό πλαίσιο, δηλαδή, καθόριζε, κάθε φορά, το περιεχόμενο του ποιητικού κειμένου (αν θα ήταν θρήνος, παιάνας, ύμνος, επινίκιο κ.λπ.). Στην περίπτωση αυτή, το ποιητικό κείμενο έπαιζε κρίσιμο ρόλο στο δρώμενο. Ο λυρικός ποιητής δεν επικαλούνταν τη Μούσα. Ήταν ο ίδιος που ακτινοβολούσε, ικανός να εκφράσει και να εκφραστεί, ως μέλος της κοινότητάς του και ταυτόχρονα ως πρότυπό της (Stehle: 1997, 71-169).

Ο Νίτσε, με υπόδειγμα τον Αρχίλοχο, θα μιλήσει για τον αρχαϊκό λυρικό ποιητή ως τον εκφραστή της πρωταρχικής ουσίας του Είναι. Το υποκείμενο, δηλαδή, εμφανιζόταν ως ένα αρχέτυπο, ως τη «μοναδική εγώτητα που υπάρχει αληθινά και αιώνια στο βάθος όλων των πραγμάτων» και όχι με τη σύγχρονη αισθητική έννοια του υποκειμενικού (Νίτσε, 2008: 75-77). Το «λυρικό Εγώ» μετουσιωνόταν στα χείλη του ποιητή, σωματοποιόταν και συνδεόταν με τον κάθε θεατή, επιτελώντας κοινωνική λειτουργία (Stehle: 1997, 213).

Σημαντικό ρόλο σε όλα αυτά έπαιζαν τα διάφορα «τεχνάσματα προφορικότητας» (oral subterfuge) (Carey: 1989, αναφέρεται στο Παύλου), όπως η απότομη διακοπή της αφήγησης (break off), οι απευθύνσεις στο ακροατήριο, τα αυτοαναφορικά σχόλια κ.λπ., τα οποία ενσωματώνονταν στο ποιητικό κείμενο, με σκοπό να αυξήσουν την «επικοινωνιακή αποτελεσματικότητα» (efficacia communicative) μεταξύ τελεστή και κοινού στο ζωντανό παρόν της εκάστοτε επιτέλεσης (Bonifazi, 2000, αναφέρεται στο Παύλου). Οι λυρικοί ποιητές, μάλιστα, απέφευγαν να φανερώσουν τα συγκείμενα που αφορούσαν συγκεκριμένες περιπτώσεις επιτέλεσης, δίνοντας στα κείμενά τους διαχρονική επιτελεστική ισχύ (diachronic skewing) (Nagy: 1994: 18-19, αναφέρεται στο Παύλου).

---

<sup>105</sup> Είναι γνωστό το ομηρικό ζήτημα σχετικά με το κατά πόσο υπήρξε ενιαία ποιητική σύλληψη ή συρραφή μικρότερων επικών «ασμάτων» ή περαιτέρω προσθήκες σε ένα αρχικό κείμενο από διάφορους και διαφορετικούς προφορικούς ποιητές. Ίσως, μάλιστα, η απόδοση της σύνθεσης σε έναν ποιητή να υπήρξε απόρροια της παγίωσης του κειμένου σε ένα όλον.



### Σύγχρονα επιτελεστικά ποιητικά είδη στην Αμερική (ενδεικτικά).

- Η Spoken Poetry (Ομιλούσα Ποίηση) είναι ένα ποιητικό είδος που προορίζεται για επιτέλεση. Ξεκίνησε από το Black Arts Movement (1965-1975) –ένα κίνημα αντίδρασης «των Μαύρων, με αφορμή τις δολοφονίες των John Kennedy, Malcom X και Martin Luther King»– από άτομα και ομάδες «του περιθωρίου», που αναζητούσαν ένα κοινωνικό και πολιτικό λεκτικό περιεχόμενο. Η Spoken Poetry αντλεί από την αφρικανική παράδοση του rapping και του hip hop (Carlson, 2014: 365, 369), συνομιλώντας με πεδία τέχνης, όπως η μουσική και ο χορός. Ως παραδείγματα αναφέρουμε το «Wake Up!» του Jesse Oliver (TEDX Talks, 5/3/2018), το «Fear», του Michael Agnew (Michael Agnew Spoken Word, 19/2/2017) και το «Guinness Skin» της Alysia Harris (The Strivers Row, 2/9/2013).
- Η Def Poetry (1970) είναι μια μορφή αφροαμερικανικής αστικής ποίησης που, επίσης, εξέφρασε τους κοινωνικά και πολιτικά καταπιεσμένους, με επιρροές από την τζαμαϊκανή μουσική και την ευρωπαϊκή λογοτεχνική παράδοση (Williams, 2011: 24, 25. Wiesen, 23/12/2019). Το 2002, μάλιστα, στο Σαν Φραντζίσκο, ανέβηκε, για πρώτη φορά, παράσταση τύπου Def Poetry (Carlson, 2014: 365), για την οποία οι *New York Times* σχολίασαν ότι «κομίζει στο Broadway τις αρχαίες παραδόσεις των βάρδων και των ραψωδών» (Pareles, 2002: 1, 25, αναφέρεται στο Carlson, 2014: 366).
- Η Button Poetry είναι πολιτική ποίηση που εφηύραν ο Sam Cook και η Sierra DeMulder το 2011 (Brugeron, 7/5/2018. Button Poetry). Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η ποιητική performance «OCD» του Neil Hilborn (Button Poetry, 23/7/2013), που μετρά πάνω από 15 εκατομμύρια προβολές (views) στο youtube, αλλά και η performance «The Type» της Sarah Kay (Button Poetry, 30/1/2015).
- Η Slam Poetry είναι μια διαγωνιστική μορφή ποίησης, που επινοήθηκε από τον Marc Kelly Smith το 1984 στο Σικάγο, ως αντίδραση στις συντεχνίες των «ποιητών της σελίδας», οι οποίοι έδειχναν μεγαλύτερο ενδιαφέρον για την αυτοπροβολή τους, για «βραβεία και επιχορηγήσεις», παρά να επικοινωνήσουν πραγματικά τον λόγο τους με ένα «ζωντανό κοινό» (Schewepenhauer & Stougaard Pedersen, 2017: 65. Μούλος, 27/3/2019, βλ. σ. 152). Ένας ποιητής Slammer εκφέρει τον ποιητικό του λόγο από μνήμης, χωρίς τη βοήθεια εξωτερικών εργαλείων, διάμεσων (μουσικής συνοδείας ή δανείων από άλλες τέχνες) και βοηθητικών αντικειμένων (props, όπως μάσκες, κοστούμια κ.λπ.), ενώ το ίδιο το κοινό –και όχι κάποια εξειδικευμένη λογοτεχνική κοινότητα– καλείται να κρίνει την επιτέλεση (performance), εστιάζοντας στο κείμενο

και τον τρόπο παρουσίασής του (Somers-Willett, 2009). Η ποίηση Slam, από το 2002 και μετά, έγινε ιδιαίτερα δημοφιλής στην Ευρώπη –διοργανώνονται, μάλιστα, με παιγνιώδη διάθεση και τουρνουά Anti-Slams, όπου κερδίζει το χειρότερο ποίημα («The rules for the Anti-Slam!», 2016)– ενώ τα τελευταία χρόνια έχει αρχίσει να κατακτά το ελληνικό κοινό με πρωτεργάτη τον Μάκη Μούλο (Πούλου, 21/2/2010. Μούλος, 27/3/2019, βλ. σ. 152-157. PoetrySlamgr, 2/3/2020. Cellar Door BCN, 23/6/2019).

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Β



Αγραφιότης, 2009-2013

performance

f o r m

f o r c e

m a n

p e a c e

r o m a n c e

(arm) r m a

(rap) p r a

(fear) e f r a

f o r

(peer) p e r e

r o m a n

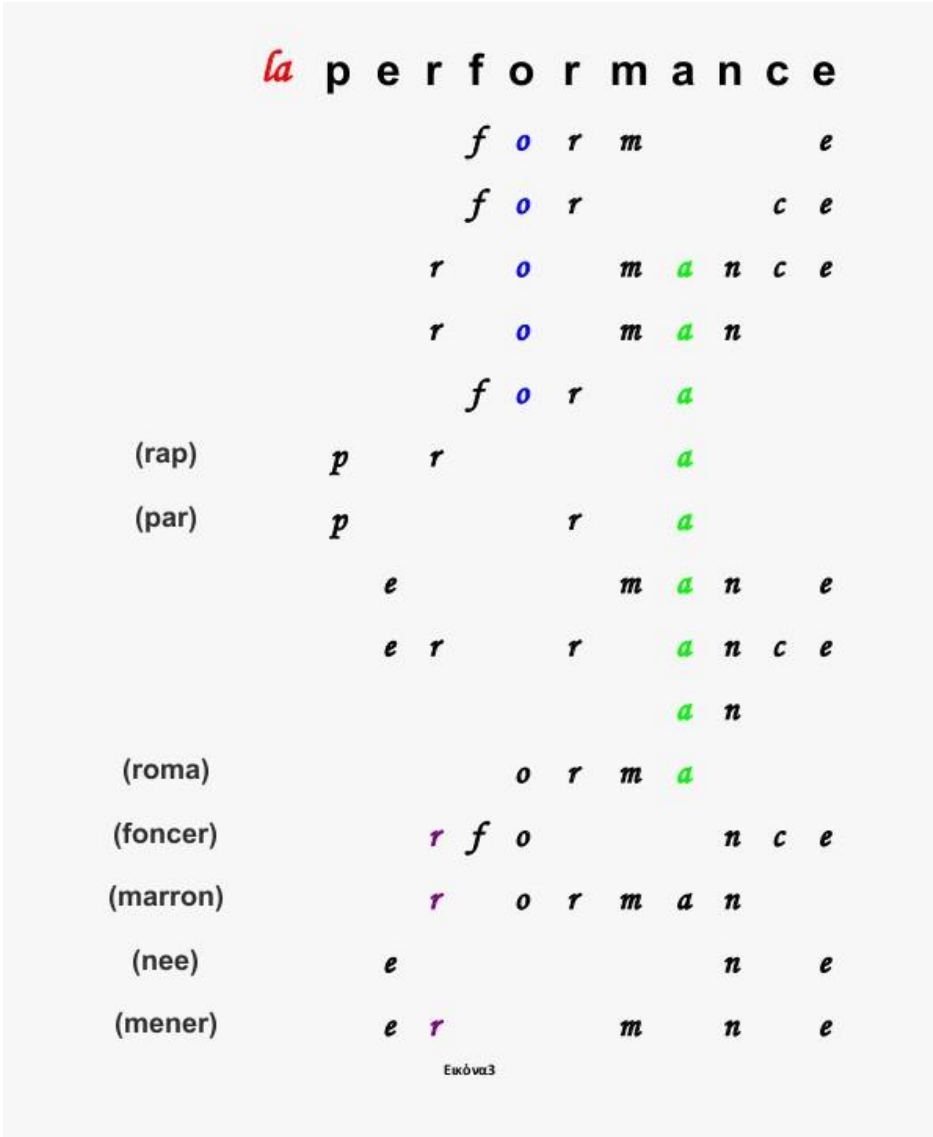
(foam) f o m a

(fame) f m a e

f o e

Εικόνα2

Αγραφιότης, 2009-2013



Αγραφιότης, 2009-2013

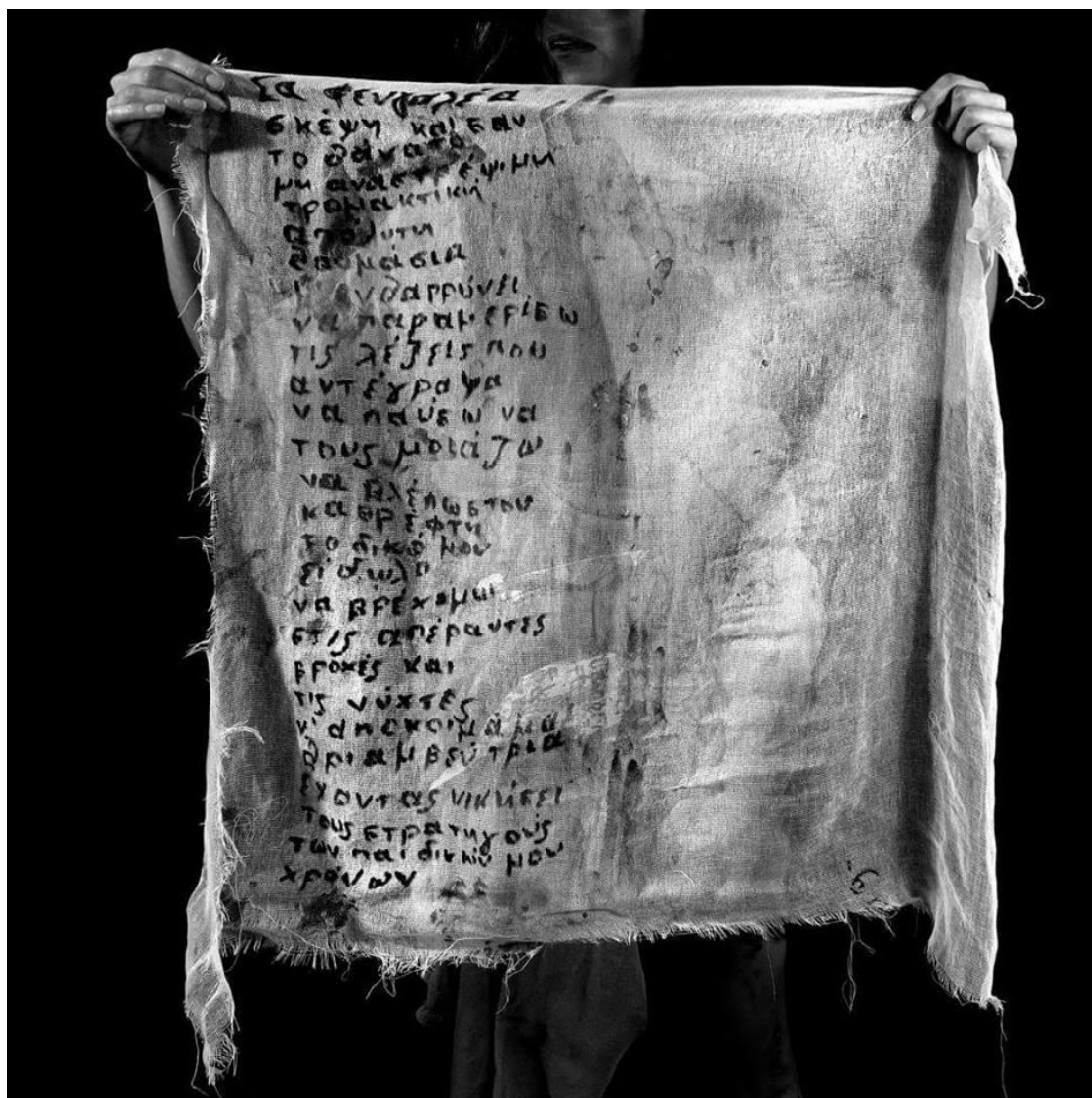
Ποι  
Η  
Σ  
Η

Π  
Η  
Γ  
Η

Ο  
Ι  
Η

Σ  
ΕΙ  
Σ

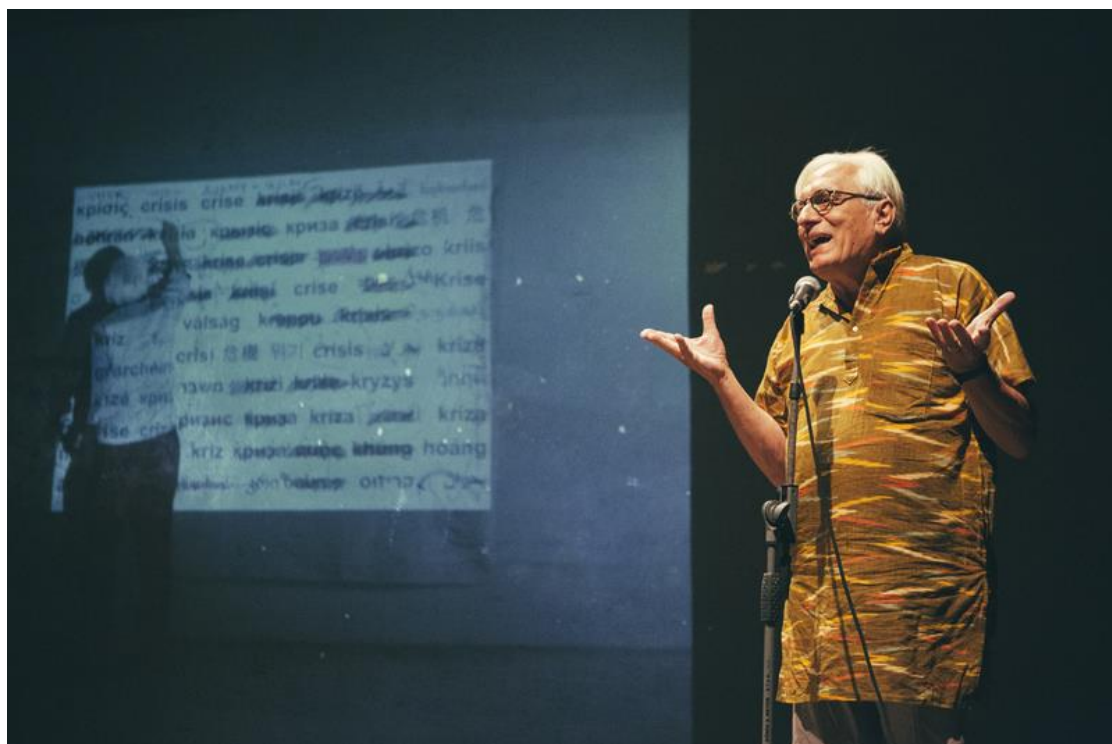
Δημοσθένης Αγραφιώτης. Απόσπασμα από το *Σονέτα με Γράμματα*. (Πρώτη δημοσίευση στο *e-roeta*, 2009. Προς έντυπη έκδοση.)



Σκαντζέλη, 2016



Julien Blaine. Performance «Agora». (Galerie Premiere Ligne, 3/11/2017).

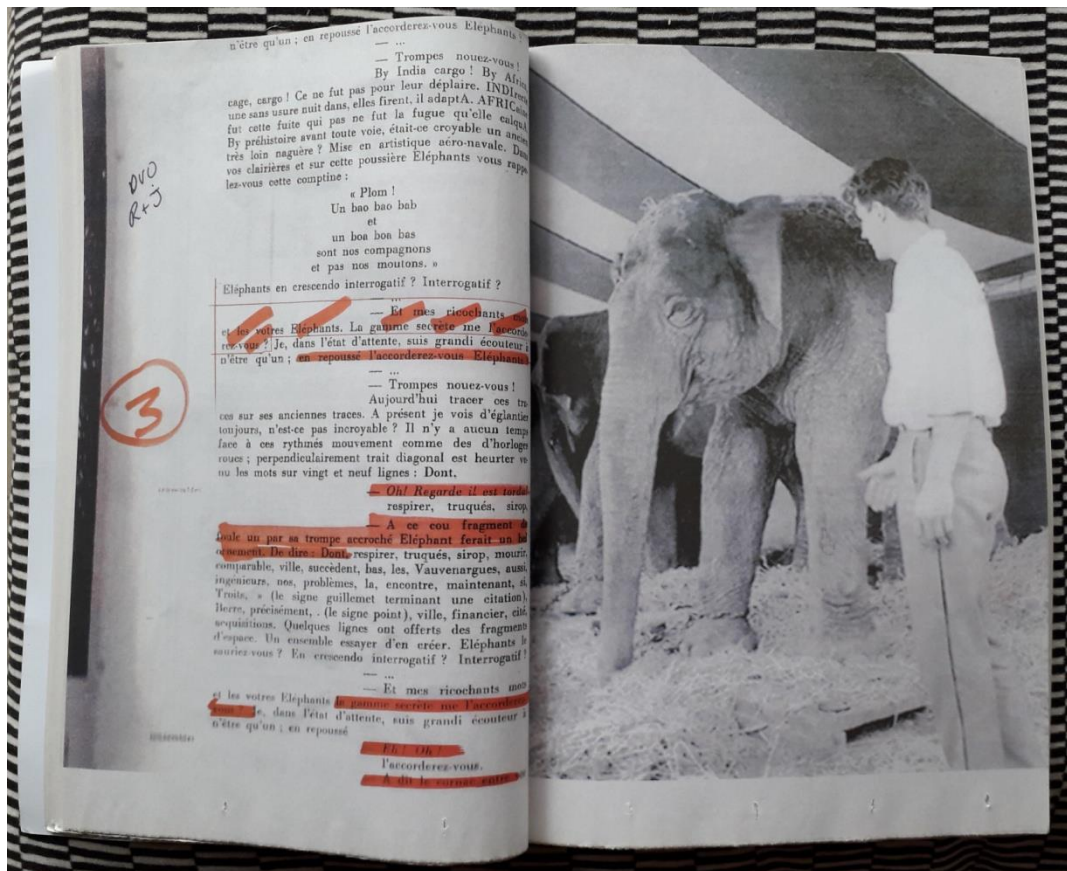


Demosthenes Agrafiotis (2-3/10/2015). Performance «CRISE / cries in meta-EUROPE». Event: *Love Letters to a (Post-) Europe* @ Bios.

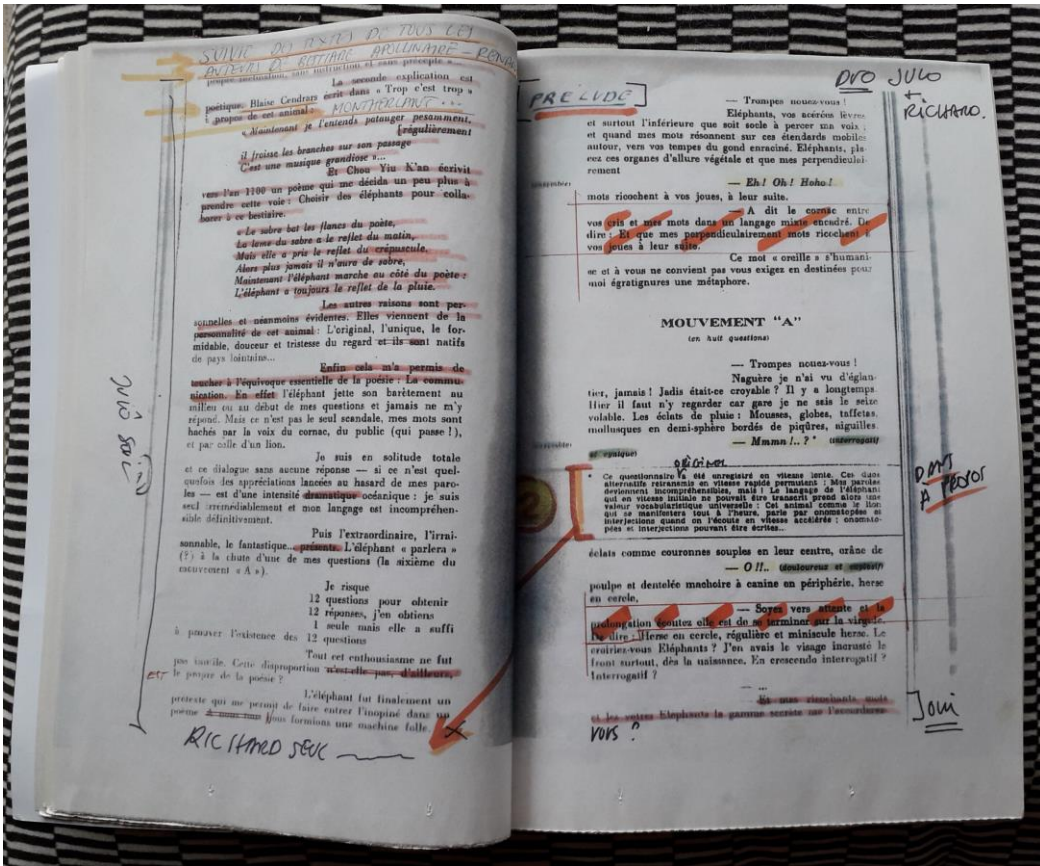




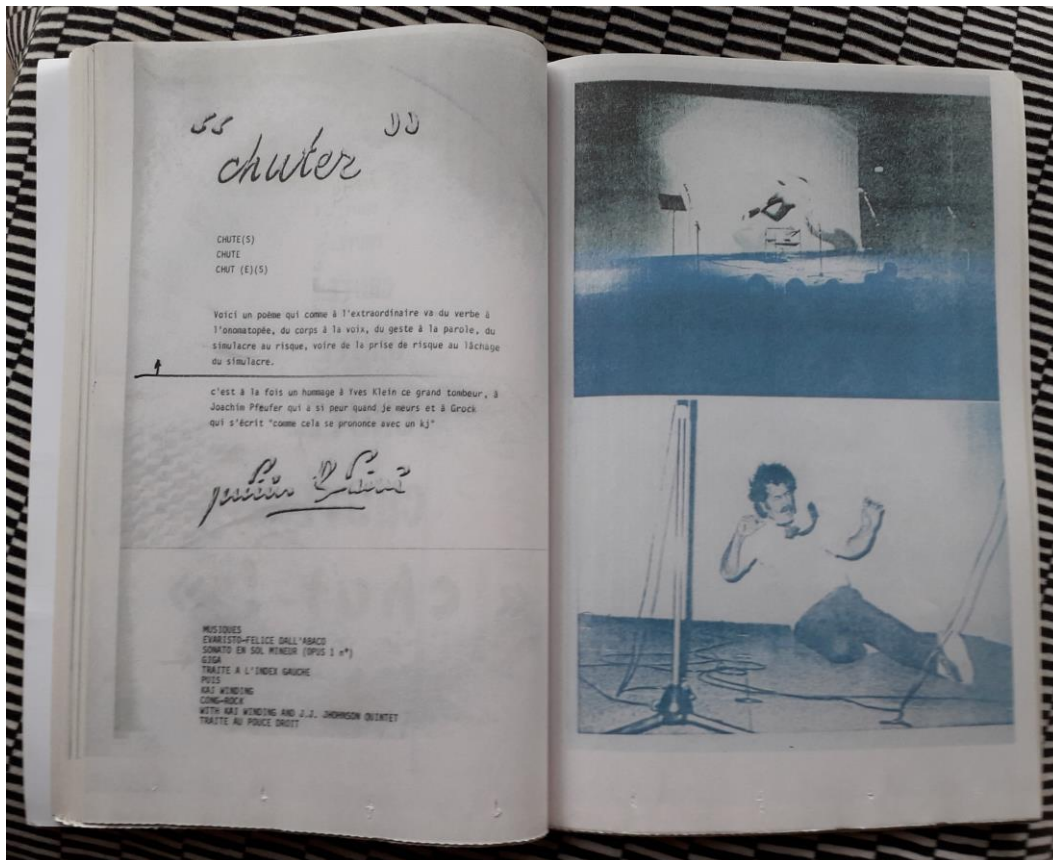
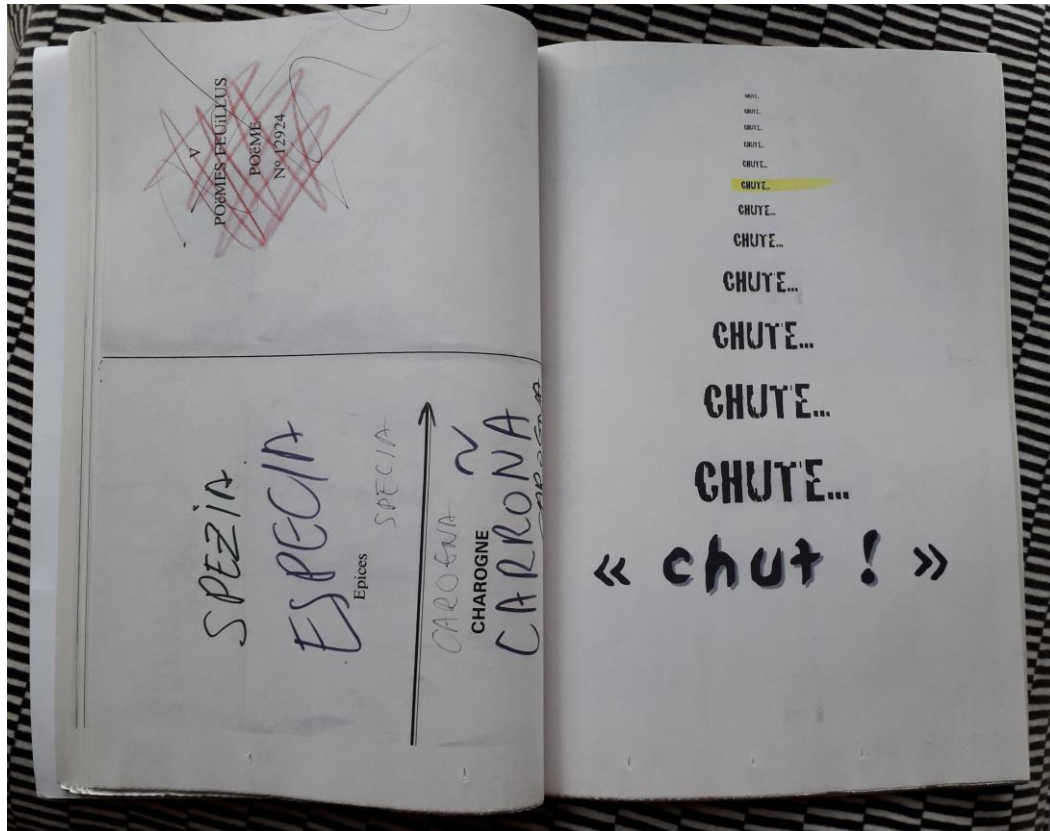
«UN ART ATHÉNIEN ET MARSEILLAIS?». Performance του Julien Blaine και του Δημοσθένη Αγραφιότη (ΔΑ). Επιμέλεια: Charles Rohmer. Θέατρο «Διώνυσος και Απόλλων», Αθήνα - 8/9/2018.



Julien Blaine (2017), «Reps Elephant 306», Partitions, Paris/France: Manuella editions.



Julien Blaine (2017), «Reps Elephant 306», Partitions, Paris/France: Manuella editions.



Julien Blaine (2017), «Chute», *Partitions*, Paris/France: Manuella editions.



«Dio-gen-es, Yin/Yang». Έργο του εικαστικού Χρήστου Αλαβέρα, όπως προέκυψε από τη σύμπραξή του στην performance ποίηση «Dio-gen-es» της Γεωργίας Βεληβασάκη, στη «Λογοτεχνική Σκηνή #8» (Δημοτικό Θέατρο Άνετον, Θεσσαλονίκη - 6/12/2019).

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Γ

Αγραφιώτης Δ. (29/6/2019), «Δι-αναγνώσεις. Επιτέλεση στην Αμέ, Βέλγιο». Ανακτήθηκε 28/2/2020, από την ιστοσελίδα <http://dagrafiotis.com/?p=7400>

Agrafiotis D., 18/1/2017, «Πάρτυ περιοδικού *Ο Αναγνώστης* – 100 χρόνια DADA 18/1/2017». Ανακτήθηκε 28/2/2020, από την ιστοσελίδα <https://vimeo.com/207417579>

Anadeixeto Tvshow, 25/7/2016, «Η ποίηση, η γλυπτική, οι μπαλάντες του Χρήστου Ζυγομαλά». Ανακτήθηκε 27/2/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=CPnAh1a6WXE>

Artpool2007 (20/12/2011). «Julien Blaine: l' elephant et la chute / The elephant and the fall». Ανακτήθηκε 1/11/2019, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=5Ack4elUMWk>

Artpool1994 (4/4/2011), «Heidsieck Bernard, Poem Partition V». Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=lqWbYVRUSG4>

Asianetnews (17/5/2017), «3 Dimension poetry installations on display». Ανακτήθηκε 26/2/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=YcqV0wZ6UAc&t=63s>

Atelierazvideo (3/5/2011), «Heidsieck Bernard, Poésie Action». Ανακτήθηκε στις 18/11/2019, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=qBRcPl6ffWk>

Bartolomé Ferrando, (8/7/2016), «Superposiciones' de Bartolome Ferrando. Performance poéticas 4». Ανακτήθηκε 2/1/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=wZHSdmS8lJs>

Blogaboutpoetry (7/7/2011), «Dylan Thomas reads “Do Not Go Gentle Into That Good Night”». Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=1mRec3VbH3w>

Button Poetry (30/1/2015), «Sarah Kay – “The Type”». Ανακτήθηκε 29/2/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=qYAiyMIOCI4&t=32s>

Button Poetry (23/7/2013), «Niel Hilborn – “OCD”». Ανακτήθηκε 29/2/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=vnKZ4pdSU-s>

Carmelo7mbrino (26/1/2015), «John Giorno, Nine Poems in Basilicata». Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=S-FFf4Eu940>

C borg (13/12/2010), «Life is a Killer, John Giorno». Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=JDIBezrMPLg>

Celestialrailroad (5/4/2012), «Poeme-Partition H1 + H2, or Le Queatrieme Plan (1963)». Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=32&v=46Ykl3RbLGU&feature=emb\\_logο](https://www.youtube.com/watch?time_continue=32&v=46Ykl3RbLGU&feature=emb_logο)

Cellar Door BCN (23/6/2019), «Makis Moulos at Cellar Door BCN – Believe in your Murderer». Ανακτήθηκε 12/3/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=->

[xDbiucOJxs&t=148s&fbclid=IwAR1mszYwibJJhnLC18k6wuKIjJf3n4k2BEvEWa-tWk9H7rTpXLCtncoVYGc](http://www.bbk.ac.uk/readings/issues/issue5/michail_demosthenes)

«Chinese Notebook (16/6/2016) - Demosthenes Agrafiotis & Michail Palaiologou», Readings. *Response and Reactions to Poetries, Issue 5*, Birkbeck University of London. Ανακτήθηκε 31/1/2020, από την ιστοσελίδα [http://www.bbk.ac.uk/readings/issues/issue5/michail\\_demosthenes](http://www.bbk.ac.uk/readings/issues/issue5/michail_demosthenes)

DavidHertzberg (23/3/2013), «Dylan Thomas reads “Poem in October” and “In My Craft or Sullen Art” – 1949, Columbia LP». Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=3XMaJanGuWI>

Demosthenes Agrafiotis (2-3/10/2015). Performance «CRISE / cries in meta-EUROPE». Event: *Love Letters to a (Post-) Europe @ Bios*. Ανακτήθηκε 8/3/2020, από την ιστοσελίδα <http://dagrafiotis.com/?p=4074&lang=en>

Erik Natanael Musik (29/10/2019), «ci poetry / interactive installation». Ανακτήθηκε 26/2/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=CyicDlxIJ4Q>

«Εσύ: τα στοιχεία», 7/10/2018, «Λογοτεχνική Performance Βασίλης Αμανατίδης + «Μαύρος Γάντζος». Ανακτήθηκε 27/2/2020, από την ιστοσελίδα [https://dimitria.thessaloniki.gr/events/εσύ-τα-στοιχεία/?fbclid=IwAR1IAIZJbhWC3LSUU0W0tWvEh3ivg9kzy4ak1\\_VT3WfF90hVPewx3\\_sPsQU](https://dimitria.thessaloniki.gr/events/εσύ-τα-στοιχεία/?fbclid=IwAR1IAIZJbhWC3LSUU0W0tWvEh3ivg9kzy4ak1_VT3WfF90hVPewx3_sPsQU)

frmk poetry (19/1/2015), «Φοίβη Γιαννίση: Που καρτερούν την άνοιξη». Ανακτήθηκε 27/2/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=aAAyOg2D69E>

Galerie Premiere Ligne (3/11/2017), «Agora – Performance Julien Blaine». Ανακτήθηκε 8/3/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=vAE-yZLKEMU>

Gyndendal Forlag (21/1-/2013), «Yahya Hassan Performance Video». Ανακτήθηκε 6/1/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=N839DIASGkA&fbclid=IwAR3CoVLIMhsjvX4qy9-lSxV640AiWHIM4clYVib8wet6EhJ53GjvC182noo#t=67>

Michael Agnew Spoken Word (19/2/2017), «Fear / Spoken Word Poetry». Ανακτήθηκε 29/2/2020, από την ιστοσελίδα [https://www.youtube.com/watch?v=IWw-B9\\_gAlw](https://www.youtube.com/watch?v=IWw-B9_gAlw)

«Medea-Lust» (20/1/2017). Ανακτήθηκε 6/1/2020, από την ιστοσελίδα <https://vimeo.com/200374623>

Modo de Usar (11/4/2008), «Frank O’ Hara reads “Having a coke with you”». Ανακτήθηκε 2/1/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=YDLwivcpFe8>

Outsidemysite (16/5/2010), «Demosthenes Agrafiotis\_“CRiseS, CRIsES (Κρίση, Κρίσεις)”». Ανακτήθηκε 26/2/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=zQz0z4CqgP0&t=7s>

Ozonmag (15/5/2010), «Agrafiotis Dimosthenis Mini Interview ART-ATHINA 2010». Ανακτήθηκε 26/2/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=Pbc5LXV5WEg>

PerfectoMedia (7/9/2010), «Teenager in Nova Scotia by Hedwig Gorski, performance poetry on the Vermilion River, Louisiana». Ανακτήθηκε 16/3/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=oYhTEMnSroI>

Performancelogia Performance Art Archive (4/6/2012), «Bartolomé Ferrando: “Performances Poeticas”». Ανακτήθηκε 16/3/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=fDmao2jC0Gk&t=237s>

Poesie is not dead (12/9/2017), «Thanks 4 nothing: John Giorno». Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα [https://www.youtube.com/watch?v=-tO\\_r7U\\_MLo](https://www.youtube.com/watch?v=-tO_r7U_MLo)

PoetrySlamgr (2/3/2020), «Makis Moulos – Maria Mpaka / poem: Voluntary Escape». Ανακτήθηκε 12/3/3030, από την ιστοσελίδα [https://www.youtube.com/watch?v=xWxGALcs\\_H8&t=2s](https://www.youtube.com/watch?v=xWxGALcs_H8&t=2s)

Samson Rakas, 23/5/2016, «“Ούτις” / Σαμσών Ρακάς». Ανακτήθηκε 27/2/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=hcarCvrRvcA>

SmilingPessimist (25/6/2009), «Sitwell and Walton - Façade with Edith Sitwell and Peter Pears». Ανακτήθηκε 18/11/2019, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=j5AIUOJs2dI>

TEDX Talks (5/3/2018), «Wake Up! (spoken word poetry) / Jesse Oliver / TEDxPerth». Ανακτήθηκε 29/2/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=04rfgNvvXz8>

The Strivers Row (2/9/2013), «Alysia Harris – “The Guinness Skin”». Ανακτήθηκε 29/2/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=5H75-6yK2hk>

The Times of India (10/7/2017), «Poetry installation of filmmaker Joy Mathew’s poems charms visitors». Ανακτήθηκε 1.1.2020, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=oPBQKH9ASBo>

Vassilis Amanatidis (2018), «μ\_ otherpoem: μόνο λόγος». Ανακτήθηκε 27/2/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.facebook.com/vasilis.amanatidis/videos/vb.1618626169/10213512253193565/?type=3>

Video.libertas (25/3/3016), «outis». Ανακτήθηκε 27/2/2020, από την ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=K3YTeC0fLM8>

zygomalas, 16/6/2016, «Το Αύριο (performance)». Ανακτήθηκε 27/2/2020, από την ιστοσελίδα [https://www.youtube.com/watch?v=BDkA\\_ga8FAA](https://www.youtube.com/watch?v=BDkA_ga8FAA)