

# The Fugue of the Five Senses and the Semiotics of the Shifting Sensorium

## **Selected Proceedings**

from the 11<sup>th</sup> International Conference of the Hellenic Semiotics Society



### **editors:**

Evangelos Kourdis  
Maria Papadopoulou  
Loukia Kostopoulou

**e-book (pdf)**

The Fugue of the Five Senses  
and the Semiotics of the Shifting Sensorium

Selected Proceedings  
from the 11<sup>th</sup> International Conference  
of the Hellenic Semiotics Society

**editors:**

Evangelos Kourdis  
Maria Papadopoulou  
Loukia Kostopoulou

**publisher:**



The Hellenic Semiotics Society  
Ελληνική Σημειωτική Εταιρεία

**ISBN** 978-618-82184-1-3

© **Thessaloniki, 2019**

**for the publication**

the Hellenic Semiotics Society

**for the proceedings**

the authors

# The Fugue of the Five Senses and the Semiotics of the Shifting Sensorium

## **Selected Proceedings**

from the 11<sup>th</sup> International Conference of the Hellenic Semiotics Society



### **editors:**

Evangelos Kourdis  
Maria Papadopoulou  
Loukia Kostopoulou

# Contents

## INTRODUCTION

The Fugue of the Five Senses and the Semiotics of the Shifting Sensorium ..... 09

## PLENARY SPEECH

**Klaus Sachs-Hombach**

Visual Communication and Multimodality ..... 16

## I. ART

**Irene Gerogianni**

In the Company of Strangers. Avant-garde Music and the Formation  
of Performance Art in Greece from the 1960s to the 1980s ..... 28

**Μαρία Δημάκη-Ζώρα**

Από το ρητό προς το άρρητο και από το ορατό προς το πολλαπλά αισθητό ..... 38

**Ifigeneia Vamvakidou, Andromachi Solaki, Lazaros Papoutzis**

Exploring the sense of touch through sculpture:  
the communist monument in Florina ..... 48

**May Kokkidou, Vaia Eleni Paschali**

Beyond Senses: the existential agony of David Bowie  
in the “Blackstar” video-clip ..... 60

**Karin Boklund-Lagopoulou**

The senses in language: The function of description ..... 72

**Maria Kakavoulia, Periklis Politis**

Metaphors of the lower senses in Greek modernist poetry ..... 82

**Λουίζα Χριστοδουλίδου, Μιχαήλ Παπαδόπουλος**

Σημειωτικοί κώδικες μέσω της αφής και της κιναισθητικής διαφοροποίησης ..... 98

**Νεφέλη Κυρκίτσου**

Η συμβολή της ψυχανάλυσης στην κατανόηση της κίνησης στη σύγχρονη τέχνη .... 108

## II. MEDIA AND MULTIMEDIA

**Spiros Polimeris, Christine Calfoglou**

The multi-sensoriality of virtual reality immersion: An experimental study ..... 120

<b>Nassia Chourmouziadi</b>	
The Deadlock of Museum Images & Multisensoriality .....	130
<b>Elizabeth Stigger</b>	
An analysis of internationalization through university foreign language homepages .....	138
<b>Irene Photiou, Theodora A. Maniou</b>	
Game applications as a form of popular culture. The engagement of human senses in multimedia environments .....	154
<b>Αναστασία Χολιβάτου</b>	
Η αφηγηματικότητα στο πλαίσιο της διαδικτυακής δημοσιογραφίας. Από την έντυπη αφηγηματική δημοσιογραφία (Literary/Narrative Journalism) στους σύγχρονους τρόπους πολυμεσικής αφήγησης (multimedia storytelling) .....	168
<b>May Kokkidou, Christina Tsigka</b>	
<i>Celle-ci n'est pas une chanteuse.</i> The deception of the senses on Lynch's film <i>Mulholland Drive</i> (2001) .....	180
<b>Nicos P. Terzis</b>	
Listen so that you see! Seeing sounds, hearing images in Cinema .....	192
<b>III. SOCIAL SEMIOTICS</b>	
<b>Nicolae-Sorin Drăgan</b>	
Positioning acts as semiotic practices in TV debates .....	208
<b>Katerina Fragkiadoulaki, Angeliqe Dimitracopoulou, Maria Papadopoulou</b>	
The function of images in argumentation against racism in videos designed by university students: modality configurations' effects .....	220
<b>Vassilis Vamvakas</b>	
Taste in Greek advertising after 1945: traditional and contemporary modes of distinction and intimacy .....	234
<b>Evrripides Zantides</b>	
The scent of Typography in fragrance advertising .....	254
<b>Sonia Andreou, Evripides Zantides</b>	
Mailing 'Cypriotness': the sensorial aspect of official culture through stamps .....	266
<b>Mony Almalech</b>	
Visual and Verbal color: chaos or cognitive and cultural fugue? .....	280

#### **IV. EDUCATION AND SEMIOTICS**

##### **Ιωάννα Μενδρινού**

Πολυ-αισθητηριακή και πολυτροπική διάδραση  
στο θέατρο για Ανήλικους Θεατές ..... 294

##### **Αλεξία Παπακώστα**

Ο ψηφιακός κόσμος και οι νέες τεχνολογίες στην υπηρεσία  
της πολυ-αισθητηριακής σημείωσης στο σύγχρονο θέατρο  
για κοινό ανηλίκων θεατών ..... 308

##### **Polyxeni Manoli**

Greek students' ability to retrieve information from EFL multimodal texts ..... 330

##### **Anthony Smyrniaios**

Against proliferation and complexity: the role of history teaching  
in current and future multi-sensory obsession ..... 338

##### **Charalampos Lemonidis, Athanasios Stavrou, Lazaros Papoutzis**

Multiple representations in textbooks:  
Evoking senses during the learning process of mathematics ..... 346

#### **V. MATERIALITY AND SPACE**

##### **Alexandros Ph. Lagopoulos**

Proprioception in society: The macro-spatial scale ..... 362

##### **Αθηνά Σταματοπούλου**

Διαισθητηριακή χαρτογράφηση:  
Μεθοδολογία περιγραφής της σημειωτικής σχέσης υποκειμένου-πόλης ..... 376

##### **Μυρτώ Χρονάκη**

Η πολυαισθητηριακή συνθήκη των τόπων του τοκετού ..... 392

**Organizing & Scientific Committee** ..... 404

*The Fugue of the Five Senses. Semiotics of the Shifting Sensorium*

**ART**



*Selected Proceedings from the  
11<sup>th</sup> International Conference of the Hellenic Semiotics Society*

# Από το ρητό προς το άρρητο και από το ορατό προς το πολλαπλά αισθητό

νέοι τρόποι θεατρικής έκφρασης  
στη νεοελληνική δραματουργία

**Μαρία Δημάκη-Ζώρα**

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

[mzora@primedu.uoa.gr](mailto:mzora@primedu.uoa.gr)

## Περίληψη

Οι μορφές του μετα-δραματικού κειμένου και η προτεραιότητα των αισθήσεων έναντι του κειμενικά εγγεγραμμένου λόγου και της εκφοράς του από τους ηθοποιούς, πυκνώνουν τα τελευταία χρόνια δημιουργώντας μια νέα πραγματικότητα στη δραματουργία και το θέατρο. Τα ευδιάκριτα μορφολογικά και δομικά στοιχεία του δραματικού κειμένου παραχωρούν τη θέση τους σε έργα όπου κυριαρχεί η απροσδιοριστία και ο λόγος «αναβαπτίζεται» μέσω της ίδιας της υλικότητας των λέξεων και της σωματικότητας της επικοινωνίας. Έργα συγγραφέων όπως ο Βασίλης Βασικεχαγιόγλου, ο Δημήτρης Δημητριάδης, ο Μάριος Ποντίκας, ο Γιώργος Βέλτσος, ο Άκης Δήμου, η Έλενα Πέγκα κ.ά., διερευνούν τις αντοχές του λόγου ως ενδιάθετης νοητικής ικανότητας αλλά και ως έναρθρης ομιλίας, υποκαθιστούν την πραξιακή δράση που απευθύνεται στην όραση με τη γλωσσική δράση και αναδεικνύουν την «υλικότητα» του λόγου, ενισχύοντας την αίσθηση του διαρκώς ατελούς και διαμορφώνοντας ένα σύνθετο επικοινωνιακό γεγονός με πολυ-αισθητηριακές και πολυτροπικές διαδράσεις.

## Λέξεις-κλειδιά

νεοελληνική δραματουργία

μεταδραματικό θέατρο



## Στοιχεία για το μετα-δραματικό θέατρο

Το θεατρικό γεγονός, ως πολυσημιακό σύστημα επικοινωνίας, απευθύνεται στο σύνολο σχεδόν των αισθήσεων του θεατή, αφού περιλαμβάνει (α) τον γραπτό λόγο, δηλαδή τον εκφωνούμενο λόγο του κειμένου, (β) τον οπτικό, δηλαδή τον λόγο της εικόνας, και (γ) τον ακουστικό, δηλαδή τον λόγο του ήχου (Θωμαδάκη, 1993, σελ. 11). Χρησιμοποιεί, ταυτόχρονα και σε πολλαπλούς συνδυασμούς, διαφορετικούς κώδικες, αφού συναντώνται εδώ τα ακουστικά με τα οπτικά σημεία, ενώ δυνητικά θα μπορούσαν να υπάρχουν ακόμη και σφρητικά και απτικά σημεία (Τσατσούλης, 1999, σελ. 26).

Στο πλαίσιο του μεταδραματικού θεάτρου, η παραδοσιακή ιεραρχία των παραμέτρων του πολυδιάστατου καλλιτεχνικού δημιουργήματος που είναι το θέατρο, έχει μεταβληθεί κυρίως ως προς το ότι το δραματικό κείμενο δεν θεωρείται πλέον ότι κατέχει δεσπόζουσα θέση. Τα υπόλοιπα στοιχεία, όπως ο σκηνικός χώρος, ο φωτισμός, ο ήχος, η μουσική, η κίνηση, η σκηνογραφία και τα σκηνικά αντικείμενα, τείνουν να λάβουν ίσο βάρος στη διαδικασία της δημιουργίας μιας παράστασης και της πρόσληψής της από το κοινό. Η διαπίστωση αυτή οδήγησε στην αναζήτηση εκ μέρους των δραματουργών και των καλλιτεχνών, νέων δραματουργικών μορφών και νέων σκηνοθετικών πρακτικών, υπό μια οπτική που δεν ενισχύει πλέον την υποταγή όλων των στοιχείων σε ένα (κυρίως στη γλώσσα), αλλά προωθεί την τήρηση μιας δυναμικής ισορροπίας που πρέπει να διαμορφωθεί εκ νέου κατά την παράσταση (Lehmann & Primavesi, 2009, σελ. 3-6) και να ενισχύσει τους μηχανισμούς επικοινωνίας του σκηνικού θεάματος με το θεατρικό κοινό.

Τα τελευταία χρόνια δημιουργήθηκε μια νέα πραγματικότητα στη δραματουργία αλλά και το θέατρο γενικότερα, που παρήγαγε θεατρικά κείμενα με μετα-δραματικά στοιχεία και έδωσε προτεραιότητα στην πολυαισθητηριακή πρόσληψη της παράστασης έναντι της απλής αποκωδικοποίησης των λεκτικών σημείων του κειμενικά εγγεγραμμένου λόγου, μέσω της εκφοράς του από τους ηθοποιούς. Τα ευδιάκριτα μορφολογικά και δομικά στοιχεία του δραματικού κειμένου παραχωρούν πλέον τη θέση τους σε έργα όπου κυριαρχεί η απροσδιοριστία και ο λόγος «αναβαπτίζεται» μέσω της ίδιας της υλικότητας των λέξεων και της σωματικότητας της επικοινωνίας. Τις τελευταίες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> και τις πρώτες του 21<sup>ου</sup> αιώνα, η αμφισβήτηση της παντοκρατορίας του γραπτού λόγου, δηλαδή του κειμένου, έχει αναδείξει την εικόνα ως κυρίαρχο στοιχείο της θεατρικής επικοινωνίας, ως «βασικό εργαλείο μιας ασυνεχούς κατασκευής» (Τσατσούλης, 2006, σελ. 111-2), ενός ατελείωτου παιχνιδιού αναπαραστάσεων, ατελών αποτυπώσεων και κατακερματισμών (Patsalidis, 2014, σελ. 100-107).

Όπως το έθεσε ο Valère Novarina, για ένα μέρος του σύγχρονου θεάτρου, «αυτό που δεν μπορούμε να πούμε, αυτό είναι που πρέπει να ειπωθεί» (Mounsef & Féral, 2007, σελ. 1) και η επιθυμία για το ανείπωτο και το άρρητο οδηγεί τους νέους συγγραφείς στον πειραματισμό και στη διερεύνηση των δυνατοτήτων της γλώσσας που αξιοποιείται στο έπακρο, όχι όμως τόσο για να αποδώσει την ψυχουσύνθεση των δραματικών προσώπων

και να αναπαραστήσει το πλαίσιο των οικονομικών, κοινωνικών και πολιτικών συνθηκών, όσο για να δίνει «σάρκα και οστά» στο κείμενο καθ' εαυτό, το οποίο υπάρχει προς χάριν της θεατρικότητάς του, πάνω στη σκηνή και διαμέσου του σώματος και της φωνής των ηθοποιών (Ryngaert, 2007, σελ. 14-28), διαμέσου δηλαδή των αισθήσεων και όχι μόνο του λόγου.

Ενδεικτικά είναι όσα γράφει ο Γιώργος Βέλτσος, σχετικά με το έργο του *Αυτοκρατορία*: «Την είδα πρώτα μέσα στους χρόνους των ρημάτων, δηλαδή μέσα από την ακριβολόγο ιδιότητα της γραμματικής, που διατυπώνει στα ρήματα, στις εγκλίσεις τους και τις φωνές, όλη την παλλόμενη αγωνία ενός σώματος, όταν υποφέρει το τέλος του χρόνου, και, επειδή μιλά, γεννά αναζωογονούμενο. Μη έχοντας δική μου γλώσσα άλλη παρά των μεγάλων δραματουργών, προβλέποντας το αδιέξοδο λόγω της γραφής των άλλων, αναγνωρίζοντας συγχρόνως στην ποίηση τη διαβατήρια συνθήκη προς το θέατρο, γνωρίζοντας επίσης, πως και η συνθήκη αυτή δεν είναι ικανή για να φανεί το θεατρικό έργο στη σκηνή, έγραψα την *Αυτοκρατορία* μέσα στον κυκεώνα του να γράφεις ό,τι δεν μπορείς να γράφεις και παρά ταύτα, να το επιτελείς» (Βέλτσος, 2014, σελ. 83).

### Όψεις του μεταδραματικού στην ελληνική δραματουργία

Μιλώντας ειδικότερα για τη νεοελληνική δραματουργία, οφείλουμε να παρατηρήσουμε πως η ρεαλιστική γραφή και η νεοθηωγραφική ματιά στην αναπαράσταση της κοινωνικής πραγματικότητας, παραμένει ανιχνεύσιμη παράμετρος της σύγχρονης ελληνικής θεατρικής γραφής μέχρι και σήμερα (Γραμματάς, 2006, σελ. 175-225). Ωστόσο, ακόμη κι αν οι δομές του χώρου και του χρόνου παραμένουν σε ρεαλιστικό πλαίσιο, ο συγκερασμός τους με δεδομένα μιας σύγχρονης θεματικής και αισθητικής αντίληψης, προσδίδει στα έργα μια ανανεωμένη μορφή. Οι «χαρμάδες» της υποκειμενικότητας, που είχαν ανοίξει, στο τοπίο του ηθογραφικού ρεαλισμού, ήδη από τα πρώτα χρόνια του μεταπολεμικού θεάτρου (Χατζηπανταζής, 2014, σελ. 540), έχουν σήμερα διευρυνθεί ακόμη περισσότερο, μέσα από τη διαδρομή πολυάριθμων έργων και δεκάδων συγγραφέων, και έχουν εμπλουτίσει τον εγχώριο ρεαλισμό με μια διαφορετική αισθητική.

Θεματολογικά, οι νεότεροι θεατρικοί συγγραφείς της εποχής μετά τη νεοτερικότητα (Λεία Βιτάλη, Δημήτρης Δημητριάδης, Άκης Δήμου, Μαρία Ευσταθιάδη, Βασίλης Κασικονούρης, Παναγιώτης Μέντης, Έλενα Πέγκα, Θανάσης Τριαρίδης, Ανδρέας Φλουράκης, Χρύσα Σπηλιώτη και πολλοί άλλοι) φαίνεται πως όλο και περισσότερο επιδιώκουν να απομακρυνθούν από την εστίαση στα «καθ' ημάς», να σημάνουν με τα έργα τους μια τελείως διαφορετική πραγματικότητα που αρνείται να προσαρμοστεί σε προδιαγεγραμμένα και ελεγχόμενα όρια, επιλέγοντας έτσι να πραγματευθούν θέματα πολύ διαφορετικά από εκείνα των προηγούμενων γενεών και κυρίως επιλέγοντας να εκφραστούν μέσα από αισθητικές φόρμες πολύ πιο ελεύθερες (Μαυρομούστακος, 2005, σελ. 109-118, 134-138, 152-158, Γραμματάς, 2006, σελ. 175-225).

Οι αναζητήσεις πλέον εκφεύγουν από το συγκεκριμένο, το τοπικό, το ιστορικό και το

συλλογικό και εκτείνονται προς το ρευστό, το μη αυστηρά καθορισμένο, το παγκοσμιοποιημένο, το διαφορετικό, το πολυπολιτισμικό και προς την αναζήτηση και την παρακολούθηση της ευρωπαϊκής και παγκόσμιας θεατρικής πραγματικότητας (Πατσαλίδης, 2012, Patsalidis, 2014). Ακόμη και αν, όπως έχει παρατηρηθεί, το νεοελληνικό θέατρο άργησε να αποδεσμευθεί από την προσκόλλησή του στην αναζήτηση της «ελληνικότητας» (Fregis, 2014, σελ. 108-112), ωστόσο φαίνεται ότι πλέον βρίσκεται σε μια φάση επαναπροσδιορισμού και συμπορεύεται, σε αρκετά σημεία, με αναζητήσεις και πειραματισμούς που απασχολούν τη διεθνή θεατρική κοινότητα. Με αυτή την απομάκρυνση από τις παραδοσιακές θεματικές αλλά και με τον προβληματισμό για την αναζήτηση μιας νέας αισθητικής, οι σύγχρονοι δραματουργοί συγκροτούν μια καινούργια εκφραστική αντίληψη που ενσωματώνει στοιχεία μεταδραματικής γραφής.

Ως στοιχεία ενός «μεταδραματικού» θεάτρου (Lehmann, 2006) θα μπορούσαν να επισημανθούν, μεταξύ άλλων: η ελλειπτικότητα και σπασμωδικότητα του λόγου, η αμφισημία που αποτελεί και στοιχείο ποιητικού λόγου, ο κατακερματισμός της δράσης και η ασυνέχεια στην αλληλουχία της αφήγησης, το κολάζ λέξεων και φράσεων, η απουσία ή ο κερματισμός των δραματικών προσώπων και η αντικατάστασή τους από ομιλούσες φωνές (Sugiera, 2004, σελ. 6-28, Arseniou, 2005, σελ. 80-92, Mounsef & Féral, 2007, σελ. 1-6, Patsalidis, 2014).

Οφείλουμε να παρατηρήσουμε ότι η ώθηση προς τη διαδικασία ανανέωσης της θεατρικής γραφής δεν μπορεί να αποσυνδεθεί από την αναστροφή με την ίδια τη θεατρική πράξη, όπου η δημιουργική παρέμβαση σημαντικών σκηνοθετών στο δραματικό κείμενο μεταθέτει την εστίαση από το ίδιο το κείμενο προς τη λογική και τη συνέπεια της εκάστοτε σκηνοθετικής εκφώνησης, που αξιοποιεί τη συλλειτουργία όλων των παραστασιακών κωδίκων και διαμορφώνει μια πολυαισθητηριακή συνθήκη επικοινωνίας της σκηνής με την πλατεία. Ενδεικτικό παράδειγμα η σκηνοθετική άποψη του Θ. Τερζόπουλου, «στις παραστάσεις [του οποίου], σταδιακά, μειώνεται η ποσότητα του λόγου ο οποίος υποκαθίσταται από ελάχιστες λεκτικές μονάδες, συχνά επαναλαμβανόμενες και διαφοροποιούμενες τονικά. Λέξεις που λειτουργούν ως συμπυκνωμένα νοήματα διεπόμενα από μίαν έντονη μουσικότητα, σε βαθμό τέτοιο ώστε να φθάνουν να απεκδύονται τις πραγματικές σημασίες τους και να αναβαπτίζονται σημασιακά στην ηχητική ενέργεια που παράγουν» (Τσατσούλης, 2013, σελ. 246).

Εάν μελετήσουμε ένα τμήμα της σύγχρονης δραματουργίας μας υπό το πρίσμα των αρχών της Γλώσσας, όπως τις είχε διατυπώσει ο F. De Saussure, θα δούμε ότι οι συγγραφείς όλο και περισσότερο διερευνούν το *σημαίνον* στη γλώσσα του θεατρικού έργου ακριβώς όπως το είχε ορίσει ο ίδιος, όχι δηλαδή ως έναν φυσικό ήχο μόνο αλλά ως το ψυχικό αποτύπωμά του, μια αναπαράστασή του από τις αισθήσεις μας (Saussure, 1979, σελ. 99-104, Λαγόπουλος & Boklund-Λαγοπούλου, 2016, σελ. 47). Ο εγγεγραμμένος κειμενικά λόγος των θεατρικών προσώπων/χαρακτήρων εμπεριέχει άναρθρες κραυγές, επιφωνήματα ή επίμονες επαναλήψεις λέξεων που προσλαμβάνονται ως ακουστικά κυρίως ερεθί-

σματα από το κοινό και, σταδιακά, μεταλλάσσονται σε φαινόμενα σημασίας, μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο του έργου. Τα σημεία αυτά επιδιώκεται να προσληφθούν σε επίπεδο κιναισθητικής αντίδρασης, έτσι ώστε να δημιουργηθεί μια σχεδόν σωματοποιημένη σχέση του κοινού με τα επί σκηνής εκφωνούμενα (Τσατσούλης, 1999, σελ. 40).

Η ιδιαίτερη βαρύτητα που αποδίδεται στην υλική φύση του δραματικού λόγου ως εκφωνήματος, τονίζεται ιδιαίτερα από δραματουργούς όπως ο Γιώργος Βέλτσος, που προαναφέρθηκε, ή ο Βασίλης Βασικεχαγιόγλου, που γράφει στον πρόλογο του έργου του *Κανών* ήδη από το 1994: «Ο *Κανών* προσαρμόστηκε για το θέατρο. Με γνώμονα ότι το υλικό ήταν στο κάτω κάτω ο Λόγος, κι επομένως τόσο κομμάτια όσο και συμπαγής, τόσο κινητικός όσο και ακίνητος (κάτι σαν τους αρχαίους θεούς) ανέβηκε από τον θίασο Άτις του Θεόδωρου Τερζόπουλου [...] οι ηθοποιοί με ερέθισαν να κάνω κι ορισμένα καινούργια κομμάτια (που τα συν-άρμοσα) φωνητικά, κάτι σαν μοτέτα, ίσα ίσα για να 'χω την ευχαρίστηση, εγώ, ο ακροατής, ν' ακούω να μπαινοβγαίνει ο ένας μέσα στον άλλον (αυτή η γενετήσια κίνηση ήταν κι η σταθερή κατεύθυνση του έργου)» (Βασικεχαγιόγλου, 1994, σελ. 3). Ο διάλογος των δύο προσώπων είναι εκτυπωμένος έτσι ώστε και τυπογραφικά να δηλώνεται ότι πρέπει να συν-εκφωνείται, προσδίδοντας με αυτό τον τρόπο επιπλέον σημαίόμενα στην ηχητική εκφορά του λόγου.

Σχετικά με τον Δημήτρη Δημητριάδη και τη θεατρική του παραγωγή, έχει επισημανθεί ότι η χρήση του ποιητικού λόγου αποκτά στα έργα του την πρωτοκαθεδρία σε σύγκριση με το παραδοσιακό ή ρεαλιστικό θέατρο (Κονδυλάκη, 2015), για το οποίο ο ίδιος ο συγγραφέας έχει γράψει: «το είδος του θεάτρου που αποκαλούμε “ρεαλιστικό”, “τής καθημερινότητας” ή “της κοινωνικής και πολιτικής κριτικής”, [...] μίας ασφυκτικά περιορισμένης αισθητικής που εν πολλοίς αντέγραφε την πραγματικότητα μεταφέροντάς την αυτούσια, αμετουσίωτη, επί σκηνής» (Δημητριάδης, 2013). Ο Δημητριάδης, όπως και άλλοι συγγραφείς των τελευταίων ετών, δίνουν ιδιαίτερη σημασία στην ποιητικότητα του λόγου και τον ρόλο των *μεταφορικών μορφών* (για τον όρο βλ. Greimas, 2005, σελ. 239-242) και φαίνεται πως αντιμετωπίζουν το πεδίο της εκφώνησης (*énonciation*), του ίδιου του κειμενικού λόγου, αναπόσπαστο από τη *γλωσσική πράξη* (*actedelangage*) (Λαγόπουλος & Boklund-Λαγοπούλου, 2016, σελ. 108-111). Έτσι ο λόγος καθίσταται πράξη σκηνική και η εκφώνησή του από τον/την ηθοποιό αποκτά την υπόσταση της «δράσης» πάνω στο θεατρικό σανίδι, αφού ακριβώς «αυτή η κοινωνική, διαπροσωπική, εκτελεστική δύναμη της γλώσσας, το πραγματικό “ενεργείν μέσω λέξεων”, είναι που κυριαρχεί στο δράμα» (Elam, 2001, σελ. 188-189).

Στο πρόσφατο έργο *Χλιμίντρισμα* του Μάριου Ποντίκα (2015), ένα σκηνικό τρίπτυχο όπου η αποσπασματική, ενδοσκοπική και μεταδραματική γραφή είναι κυρίαρχη (Ποντίκας, 2015, σελ. 13), η Κασσάνδρα απευθυνόμενη προς τον Απόλλωνα αμφισβητεί και αναιρεί τη δύναμη του μαντικού λόγου που κατέχει ως θεϊκό δώρο: «Απόλλωνα δεν τις θέλω τις λέξεις σου / Άναρθρος λόγος ν' ακουστεί / Οι λέξεις που μου έδωσες παγίδα / Δεν τις χρειάζομαι και τις καταφρονώ / Άναρθρος, άρρητος λόγος ν' ακουστεί» (Ποντίκας, 2015, σελ. 35). Το πρώτο μέρος κλείνει ακριβώς με τις άναρθρες κραυγές της Κασσάν-

δρας, η οποία, όπως το διατυπώνει μία από τις Ερινύες, η Αληκτώ, «ήχους φρικτούς αντί λόγων και σπαραγμούς θα εκβράζει», αναδεικνύοντας έτσι την αδυναμία του λόγου, ως έναρθρης ομιλίας, να αποδώσει νοήματα και να εμπεδώσει την επικοινωνία μεταξύ των ανθρώπινων όντων. Στο δεύτερο μέρος, ο Κένταυρος Χ(ε)ίρων, ακρωτηριασμένος και μισός πλέον, αφού το αλογίσιο μέρος του εαυτού του αποσπάστηκε και έφυγε απδιασμένο («βαρέθηκε το άλογο, σιχάθηκε την ανθρωπίλα») επιθυμεί να αποδράσει από την ανθρώπινη πραγματικότητα «μ' έναν κλαυσίγελω, άηχο» και να καταφύγει «στα άδυτα δώματα της σιωπής». Το έργο ολοκληρώνεται όταν πλέον ο Χ(ε)ίρων κατορθώνει να αποδεσμευτεί για πάντα από την κυριαρχία των λέξεων και, κατ' επέκταση, του λόγου, βγάζοντας μια άναρθρη κραυγή παρόμοια με αυτή της Κασσάνδρας, και πλέον, όπως σημειώνει ο συγγραφέας, «ο Κένταυρος Χ(ε)ίρων εισέρχεται στον άναρθρο λόγο της Κασσάνδρας, μέχρι η γλώσσα του να αποκοπεί. Έγινε η Κασσάνδρα» (Ποντίκας, 2015, σελ. 73). Ο λόγος είναι εδώ ο κατεξοχήν εχθρός του ανθρώπου, ως έναρθρη ομιλία αλλά και ως ενδιάθετη νοητική ικανότητα που βουκαλίζει τον αιωνίως βασανιζόμενο άνθρωπο με ψεύτικες ελπίδες. Το έργο ολοκληρώνεται με την απόλυτη ήττα του λόγου, στον οποίο αρνείται κάθε δύναμη επικοινωνίας και, συνεπώς, και την πρωτοκαθεδρία του ως στοιχείου της θεατρικής επικοινωνίας. Ενδεικτικές είναι οι «αναγκαίες επισημάνσεις» του συγγραφέα που επιτάσσονται του έργου και αφορούν στις πιθανές σκηνικές εικονοποιήσεις του έργου του: «λόγος άναρθρος και έναρθρος, ψιθυριστός πολλές φορές, μυγμοί, κραυγές, λυγμικά κλάματα, σκουξίματα συνιστούν μια συμφωνία ήχων (...) Η “σκηνική” μουσική του Γιάννη Χρήστου εκφράζει απολύτως την εκ των ων ουκ άνευ νοηματική και ηχητική ουσία αυτού του κειμένου» (Ποντίκας, 2015, σελ. 73). Η μουσική και ο ήχος αναδεικνύονται σε στοιχεία εκ των ων ουκ άνευ, όπως τα χαρακτηρίζει με έμφαση ο ίδιος ο δραματουργός, διευρύνοντας πολύ τη λειτουργία τους μέσα στο έργο από την απλή πλαισίωση της δράσης.

### **Μουσικά σημεία**

Η μουσική και ο ήχος γενικότερα, ως ακουστικά σημεία της παράστασης προσδίδουν συνήθως ιδιαίτερη σημασία στα επί σκηνής δρώμενα, λειτουργώντας συμπληρωματικά ή και αντιθετικά προς τα άλλα σημεία (Τσατσούλης, 1999, σελ. 36). Σε πολλά σύγχρονα έργα όμως, υπό την επίδραση και των γενικότερων τάσεων της διεθνούς θεατρικής πραγματικότητας, τα μουσικά και ηχητικά σημαίνοντα δεν δηλώνουν απλώς σημαινόμενα, αλλά αποτελούν αυτά τα ίδια, μέσω της υλικότητάς τους, στοιχεία της σκηνικής δράσης που συμβάλλουν στη διαμόρφωση του συνολικού μηνύματος, είτε με τη μορφή της εκφώνησης είτε με τη μορφή της μουσικής ή απλώς με τη μορφή κάποιου θορύβου που προέρχεται από τη σκηνή (Ovadija, 2013, σελ. 3). Γράφοντας για το μεταδραματικό θέατρο, ο Hans-Thies Lehmann κάνει ιδιαίτερη μνεία στη μουσική και στην ανάπτυξη μιας «ακουστικής σημειωτικής» (*auditory semiotics*) σε σύγχρονες παραστάσεις, όπου η χρήση ηχητικών και μουσικών σημείων εγκαθιδρύει μια άμεση, διαδραστική και πολυαισθητηριακή σχέση με το κοινό στην πλατεία (Lehmann, 2006, σελ. 91-93).

Το έργο του Δημήτρη Δημητριάδη *Ο Ευαγγελισμός της Κασσάνδρας* (2009), κλείνει με τις ακόλουθες σκηνικές οδηγίες: «Γαυγίζει. Το γαύγισμά της ακολουθούν υπερκόσμια αστρικά γαυγίσματα που κατακλύζουν ατελείωτα το σύμπαν [...] Το σύμπαν κομματιάζεται σαν θρυμματισμένη υλακή» (Δημητριάδης, 2012, σελ. 47). Η κατάλυση και η αναγέννηση της συμπαντικής αρμονίας σηματοδοτείται από τον ήχο της Κασσάνδρας, την άναρθρη κραυγή του ζώου που εκφέρεται κι έπειτα καταργείται, ενώ, αντίθετα, το σύμπαν καταστρέφεται μέσα στον εκκωφαντικό θόρυβο και ύστερα γεννάται πάλι από τη σιωπή.

Οι σιωπές, οι παύσεις, ο επιτονισμός του λόγου, ο ρυθμός της ομιλίας των δραματικών προσώπων που υλοποιούνται από τους ηθοποιούς μπορούν επίσης να ανιχνευθούν ως κειμενικά εγγεγραμμένα στοιχεία σε σύγχρονα δραματικά (ή μεταδραματικά) έργα. Οι ομιλούσες «φωνές» της σύγχρονης δραματουργίας, για τις οποίες η αναζήτηση ενιαίας ταυτότητας και ψυχολογικής συνέπειας είναι μάταιη, αποδίδονται όχι τόσο με την αναφορική λειτουργία της γλώσσας αλλά με τη σύμπραξη όλων των παραγλωσσικών σημείων που ο δραματουργός μπορεί να επιστρατεύσει. Ο πολυφωνικός μονόλογος της Μαρίας Ευσταθιάδη *Δαίμονας. Sostenuto assai cantabile* (2010), με τον εύλογο υπότιτλο που συνδέει το έργο με τη μουσική, στηρίζεται, όπως προδίδει και ο ειδολογικός χαρακτηρισμός (πολυφωνικός μονόλογος), στις διαφορετικές φωνές του έργου, που αποδίδονται όμως από το ίδιο πρόσωπο. Το μόνο στοιχείο που δηλώνει στο έντυπο κείμενο την αλλαγή των φωνών είναι δυο κάθετες γραμμές, ανάλογα με την ομιλούσα φωνή που κάθε φορά ακούγεται.

### **Πολυφωνικότητα και πολυτροπικότητα**

Αν στην παραδοσιακή ρεαλιστική δραματουργία, υπάρχει η δυνατότητα αναδιάταξης μιας γραμμικής εξέλιξης των συμβάντων του δραματικού και σκηνικού χρόνου, στα μη ρεαλιστικά έργα είναι πιο πιθανό να ανιχνεύσουμε συνειρμικά πλέγματα σημασιών ή κολλάζ οπτικών εικόνων που συναποτελούν το έργο.

Στη δραματουργία της Έλενας Πέγκα, που διακρίνεται για τον διάλογο με άλλες μορφές τέχνης και τις συνειρμικές εικόνες, υπάρχουν αρκετά παραδείγματα αξιοποίησης της πολυτροπικότητας στη δραματική γραφή. Στο *Όταν χορεύουν οι Go-Go dancers* (2002), ο χορός και η κίνηση των δύο προσώπων που υποδύονται τους χορευτές συν-αποτελούν το σώμα του έργου, μαζί με τον κειμενικό λόγο των δύο άλλων ηρώων. Η μουσική και ο χορός παρεμβάλλονται και διακόπτουν τον διάλογο, επιτείνοντας την αποσπασματικότητα του έργου και συνδηλώνοντας, ως ηχητικά και οπτικά σημεία, την ερωτική ατμόσφαιρα μέσα στην οποία δρουν τα δύο ομιλούντα πρόσωπα.

Η ίδια συγγραφέας, που έχει χρησιμοποιήσει ευρύτατα στη δραματουργία της και τον διάλογο με προγενέστερα έργα, με ήδη γνωστούς ήρωες, θεατρικούς ή μυθιστορηματικούς, αλλά και με πρόσωπα υπαρκτά, συγγραφείς ή καλλιτέχνες (Κύργια, x.x.), ασχολείται στο έργο της *Βαλς Εξιτασιόν* (1997) με τη ζωή του συνθέτη Κώστα Γιαννίδη. Το έργο αξιοποιεί εκτός από τον λεκτικό, τον καλλιτεχνικό κώδικα της μουσικής, κάνοντας έτσι πράξη τη διαλογικότητα μεταξύ διαφορετικών μορφών τέχνης (Τσατσούλης, 1999, σελ. 129-130).



Το έργο του Άκη Δήμου *Αιώνες μακριά απ' την Αλάσκα* (2000-01), είναι επίσης ενδεικτικό της δυναμικής που αναπτύσσει το μουσικό σημείο, εγγεγραμμένο στον κειμενικό λόγο. Εδώ ο συγγραφέας ορίζει ως πρόσωπα του έργου του τη Βιολέτα και τον Μουσικό, ενώ ο δεύτερος δεν συμμετέχει στον διάλογο των δύο με λεκτικά σημεία παρά μόνο με τις νότες της μουσικής του. Στις σκηνικές οδηγίες διαβάζουμε: «Ανάμεσα στα λόγια της Βιολέτας μια μελωδία που επαναλαμβάνεται άλλοτε ολόκληρη κι άλλοτε διακεκομμένη (μουσικές φράσεις-ψηφίδες), υπογραμμίζοντας όσα λέει ή εκτρέποντας τον λόγο της, υπερασπίζοντας ή ανατρέποντας τη ροή του έτσι ώστε λόγος/μουσική να συναποτελούν τα μέλη μιας συνομιλίας» (Δήμου, 2006, σελ. 260).

Η συνειρμική παράθεση χαλαρά συνδεδεμένων εικόνων και η πολυτροπικότητα χαρακτηρίζει μεγάλο μέρος της σύγχρονης δραματουργίας μας. Αναφέρουμε ενδεικτικά τον μονόλογο *H Nelly's βγάζει βόλτα τον σκύλο της* (2003) της Έλενας Πέγκα, όπου ηρωίδα είναι η γνωστή φωτογράφος Nelly's (ψευδώνυμο της Έλλης Σουγιουλτζόγλου-Σεραϊδάρη, 1899-1998), που κέρδισε διεθνή αναγνώριση με τη δουλειά της (Κάσδαγλης, 1989). Στο έργο αυτό, τα βιογραφικά στοιχεία αξιοποιούνται, χωρίς όμως να αποτελούν το κέντρο βάρους του έργου. Η αφήγηση της ιστορίας διακόπτεται από προβολές και σκηνές που παρουσιάζουν εικόνες από την Αθήνα των ημερών μας όπως: «Βουβή δράση με τη Nelly's, έναν άντρα της ασφάλειας και μια νευρωτική νέα σημερινή γυναίκα» ή «Οι αφίσες μέσα στο ταμπλό τους εναλλάσσονται γρήγορα» ή «Ένα ζευγάρι σημερινών γιάπηδων μεταμορφώνονται σε γυμνά μοντέλα της Nelly's και παίρνουν χορευτικές πόζες που θυμίζουν τις διάσημες φωτογραφίες της» (Πέγκα, 2003, σελ. 14, 18, 24). Η εναλλαγή της σκηνικής μονολογικής αφήγησης με τις προβολές των φωτογραφιών και με την εικονική αναπαράσταση των σκηνών που προαναφέρθηκαν, η παρεμβολή της ανάγνωσης ενός σχετικού κειμένου του Παύλου Νιρβάνα, καθώς και, κυρίως, ο διάλογος με άλλες τέχνες (φωτογραφία, μουσική) αλλά και με την τεχνολογία (βιντεοπροβολές) δημιουργεί μια σκηνική πραγματικότητα που απέχει πολύ από τη ρεαλιστική αναπαράσταση της βιογραφίας της γνωστής φωτογράφου και αποτελεί μια νέα αισθητική μορφή, μια πολυτροπική γραφή (Κύργια, κ.κ.), που εγκαθιδρύει μια διαδραστική και πολυαισθητηριακή σχέση με το κοινό.

Ενδιαφέρουσα είναι, τέλος, η ανίχνευση σε ορισμένα έργα, κειμενικών στοιχείων που θα μπορούσαν να πραγματωθούν σκηνικά και ως οσφρητικά ερεθίσματα για τους θεατές (τουλάχιστον των πρώτων σειρών). Στο έργο του Ανδρέα Φλουράκη *Ελληνική Κουζίνα* (2011), στο οποίο ο συγγραφέας, αντίθετα προς τα προηγούμενα έργα του, ακολουθεί μια περισσότερο ρεαλιστική γραφή, η αναφορά στην προετοιμασία και την κατανάλωση των ποικίλων εδεσμάτων του εστιατορίου, που αποτελεί τον δραματικό χώρο του έργου, είναι καθοριστική για την εξέλιξη της δράσης. Μια συνεχής «οπτική, γευστική και οσφρητική παρέλαση παραδοσιακών πιάτων» (Διαμαντάκου, 2011, σελ. 27), από κολοκυθοκορφάδες και χορτόπιτα, μέχρι το απαραίτητο τζατζίκι, το οποίο οι ήρωες παρασκευάζουν επί σκηνής, αποτελούν λεκτικά σημεία του έργου που θα μπορούσαν να αξιοποιηθούν, σε μια σκηνική πραγμάτωσή του, ως οσφρητικά ερεθίσματα, υπηρετώντας τις δηλώσεις επιφα-

νείας όσο και τις δηλώσεις και τις συν-υποδηλώσεις βαθιάς δομής του έργου, όπου τα ελληνικά εδέσματα λειτουργούν ως φορέας μνήμης και συλλογικής ταυτότητας.

Στο *Μαμ* (2006) του Σάκη Σερέφα ο μοναχικός έφηβος Ζοζέφ μυείται στα μυστικά της ζωής από τον οδηγό του σχολικού λεωφορείου που αποκαλείται Μεγάλος. Το μέσο αυτής της μύησης είναι επτά μαγειρεμένες τροφές που αντιστοιχούν σε επτά στάδια γνώσης, ενώ το έργο κλείνει με την κατάκτηση της πολυπόθητης αυτογνωσίας, μέσα από την κατανάλωση ενός ολόκληρου τάπερ με ταραμά που πρέπει να αδειάσουν οι δυο ήρωες επί σκηνής, ενώ ο συγγραφέας μας διαβεβαιώνει στο σημείωμα που προτάσσεται του έργου: «Οι επτά τροφές που προσφέρει ο Μεγάλος στον Ζοζέφ έχουν προηγουμένως παρασκευαστεί και δοκιμαστεί από τον υπογράφοντα συγγραφέα. Όλες τους» (Σερέφας, 2006, σελ. 15).

Με τα ενδεικτικά και μόνο παραδείγματα που προαναφέρθηκαν, αποπειραθήκαμε να ανιχνεύσουμε τις αισθητικές αναζητήσεις των νέων ελλήνων δραματουργών, μέσω της ανάδειξης κειμενικά εγγεγραμμένων σημείων των έργων, που οδηγούν από την αναπαράσταση και την απλή θέαση στη βιωματική πολυαισθητηριακή συμμετοχή του θεατή. Από τα μεταδραματικά, ποιητικά κείμενα στα οποία η πραξιακή δράση που απευθύνεται στην όραση υποκαθίσταται από τη γλωσσική δράση με σκοπό να αναδειχθεί η «υλικότητα» του λόγου, έως τα έργα που εστιάζουν στον κατακερματισμό του δραματικού προσώπου, τα πολυτροπικά έργα, αλλά και εκείνα που διατηρούν ένα οιονεί ρεαλιστικό πλαίσιο, για να το υπονομεύσουν με τις νέες αισθητικές φόρμες και την υποδόρια ειρωνεία, φαίνεται πως οι δραματουργοί επιδιώκουν τη δημιουργία ενός σύνθετου επικοινωνιακού γεγονότος με πολυ-αισθητηριακές και πολυτροπικές διαδράσεις, έτοιμοι να πραγματωθεί πάνω στη σκηνή μπροστά στο κοινό της νέας ψηφιακής πραγματικότητας που όλοι βιώνουμε.

## Βιβλιογραφικές αναφορές

- Arseniou, E. (2005). New Playwriting in Greece. *Theatron. World Theatre Today*, 80-92.
- Βασικεχαγιόγλου, Β. (1994). *Κανών: Τραγωδία*. Αθήνα: Άγρα.
- Βέλτσος, Γ. (2014). *Αυτοκρατορία (I have your data)*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Γραμματάς, Θ. (2006). *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα: Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία* (τ. Α'). Αθήνα: Εξάντας.
- Δημητριάδης, Δ. (2012). *Ο Ευαγγελισμός της Κασσάνδρας. Γεννητικό άγγελμα*. Θεσσαλονίκη: Σαιξπηρικών.
- Δημητριάδης, Δ. (2013). Η εξόφληση. Ανακτήθηκε 8/6/2018 από <http://dimitris-dimitriadis.thes.eu>
- Δήμου, Α. (2006). *Άπαντα τα Θεατρικά* (τ. Α'). Αθήνα: Αιγόκερως/Δραματουργία.
- Διαμαντάκου, Κ. (2011). Αναίμακτα (:;) δείπνα. Στο συλλογικό έργο *Αναγνώσεις 2011. Σύγχρονη Ελληνική Θεατρική Γραφή* (σελ. 24-27). Αθήνα: Αιγόκερως.
- Elam, K. (1980/2001). Η Σημειωτική Θεάτρου και Δράματος. (Καίτη Διαμαντάκου, μετάφραση-εισαγωγή, Δημήτρης Τσατσούλης, επιμέλεια μετάφρασης). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Freris, G. (2014). Il teatro Greco contemporaneo e l'Europa: Tendenze e prospettive. In T. Grammatas & G. Tentorio (Eds.), *Sguardi sul Teatro Greco Contemporaneo. Società, Identità, Postmodernità*. (pp.108-112). [Ειδικό αφιερωματικό τεύχος του περιοδικού *Culture Teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo* (23)]. Lucca: Casa Usher.



- Greimas, A. J. (1966) *Sémantique Structurale: Recherche de méthode*. Παρίσι: Larousse. Ελληνική έκδοση: *Δομική Σημασιολογία. Αναζήτηση μεθόδου*. (Γιάννης Παρίσης, μετάφρ.). Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2005.
- Θωμαδάκη, Μ. (1993). *Σημειωτική του ολικού θεατρικού λόγου*. Αθήνα: Δόμος.
- Κονδυλάκη, Δ. (2015). *Ο θεατρικός Δημήτρης Δημητριάδης. Εξερευνώντας τη δυνατότητα του αναπάντεχου*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Κύργια, Ε. (x.x.). Η δραματουργία της Έλενας Πέγκα. *The Greek Play Project*. Ανακτήθηκε 1/10/2016 από <http://www.greek-theatre.gr/public/gr/greekplay/index/reviewview/13>
- Lehmann, H. T. & Primavesi, P. (2009). Dramaturgy on Shifting Grounds. *Performance Research*, 14, (3), 3-6.
- Lehmann, H. T. (1999/2006). *Postdramatic Theatre*. (Κ. Jurs-Munby, μεταφρ.). New York: Routledge.
- Mounsef, D. & Feral, J. (2007). Editor's Preface: The Transparency of the Text. In D. Mounsef & J. Feral (Eds.), *The Transparency of the Text: Contemporary Writing for the Text* (pp. 1-6). New York: Yale University.
- Μαυρομούστακος, Π. (2005). *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000: Μία επισκόπηση*. (4<sup>η</sup> έκδ.). Αθήνα: Κατασιανιώτη.
- Nelly's (1989). *Αυτοπροσωπογραφία*. Ε. Κάσδαγλης (επιμ.). Αθήνα: Ιδιωτική έκδοση.
- Onadija, M. (2013). *Dramaturgy of Sound in the Avant-garde and Postdramatic Theatre*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Patsalidis, S. (2014). Oltre il moderno. Teatro Greco di fine XX – inizio XXI secolo. In T. Grammatas & G. Tentorio (Eds.), *Sguardi sul Teatro Greco Contemporaneo. Società, Identità, Postmoderno*. (pp.100-107). [Ειδικό αφιερωματικό τεύχος του περιοδικού *Culture Teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo* (23)]. Lucca: Casa Usher.
- Πέγκα, Ε. (2003). *Η Nelly's βγάζει βόλτα τον σκύλο της*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Ποντίκας, Μ. (2015). *Χλιμίντρισμα. Neighing*. Αθήνα: Μωβ Σκίουρος.
- Ryngaert, J. (2007). Speech in Tatters: The Interplay of Voices in Recent Dramatic Writing. In D. Mounsef & J. Feral (Eds.), *The Transparency of the Text: Contemporary Writing for the Text* (pp. 14-28). New York: Yale University.
- Sugiera, M. (2004). Beyond drama: Writing for postdramatic theatre. *Theatre Research International*, 29, (1), 6-28.
- Σερέφας, Σ. (2006). *Μαμ*. Αθήνα: Κέδρος.
- Τσατσούλης, Δ. (1999). *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Τσατσούλης, Δ. (2006). Η νεοελληνική σκηνή στο δρόμο της μεταμοντέρνας «απωλείας». *Διαβάζω*, 461, 111-112.
- Τσατσούλης, Δ. (2013). Εξόριστος Λόγος. Αφωνία, αγλωσσία και υλικότητα της γλώσσας στο θέατρο του Θόδωρου Τερζόπουλου. *Παράβασις/Parabasis*, 11, 245-254.
- Χατζηπανταζής, Θ. (2014). *Διάγραμμα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.