ePublishing
ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες

Τεύχος 1 (2014) ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΤΙΣ ΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ

«Προσληπτική πολυσταθερότητα» και«αυτοποιητικός αναδραστικός κύκλος»: Παρατηρήσεις για τα εννοιολογικά εργαλεία μιας θεωρητικής ανάλυσης της θεατρικής παράστασης

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΠΟΥΧΝΕΡ Β. (2023). «Προσληπτική πολυσταθερότητα» και«αυτοποιητικός αναδραστικός κύκλος»: Παρατηρήσεις για τα εννοιολογικά εργαλεία μιας θεωρητικής ανάλυσης της θεατρικής παράστασης. *Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες*, 21–27. ανακτήθηκε από https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/theatrepolis/article/view/34560

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ
Πανεπιστήμιο Αθηνών

«Προσληπτική πολυσταθερότητα» και «αυτοποιητικός αναδραστικός κύκλος»: Παρατηρήσεις για τα εννοιολογικά εργαλεία μιας θεωρητικής ανάλυσης της θεατρικής παράστασης

Σε αντίθεση με τα θεωρητικά μοντέλα των παραστατικών σπουδών που εισηγήθηκε ο Richard Schechner, αυτά που προτείνει η Erika Fischer-Lichte το 2004 στο βιβλίο της Ästhetik des Performativen, ξεκινούν από τη θεατρική παράσταση και βασίζονται στην επίγνωση ότι το προγραμματικό αισθητικό σχέδιο της σκηνοθεσίας και η εμπεδωσή του στις πρόβες διαφέρει από την πραγματική παράσταση, κάθε βράδυ μπροστά σε διαφορετικό κοινό. Το μοντέλο, το οποίο η συγγραφέας ορίζει ως «προσληπτική πολυσταθερότητα», βασίζεται στο παράδοξο γεγονός, πως ο ηθοποιός είναι ένα σώμα και έχει ένα σώμα, πράγμα που σημαίνει πως ενσαρκώνει με το κορμί του το σημειωτικό σώμα του θεατρικού ρόλου, ταυτόχρονα όμως διατηρεί το οντολογικό status της σωματικής του ύπαρξης, από το οποίο παρά τις όποιες προσποιήσεις της υποκριτικής δεν μπορεί να παραιτηθεί. Αυτό δυνατόν να ισχύσει και κατά την προσληπτική διαδικασία: ο θεατής έχει από την πρώτη στιγμή και καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης τη δυνατότητα να αντιλαμβάνεται τον ηθοποιό στο θεατρικό του ρόλο ή ως φυσιολογική ύπαρξη, μια ελευθερία επιλογής που αποτελεί χαρακτηριστική απόλαυση του να είσαι θεατής. Αυτή η διαδικασία, που εκτυλίσσεται βραδιά με τη βραδιά με κάπως διαφορετικό τρόπο και αποδίδεται από την συγγραφέα με τον νεολογισμό «αυτοποιητικός αναδραστικός κύκλος», λόγω της αυτοδύναμης ενεργητικότητάς της μπορεί να αποσχιστεί από την προγραμματισμένη αισθητική της σκηνοθεσίας και να αυτονομηθεί.

Λέξεις-κλειδιά: παραστατικές σπουδές, μοντέλα ανάλυσης, πρόσληψη, σκηνική ψευδαίσθηση, θεατρικότητα, «φαίνεσθαι», «είναι», ηθοποιός, θεατής.

Ανάμεσα στα μοντέλα ανάλυσης της θεατρικής παράστασης της τελευταίας δεκαετίας, η προσληπτική πολυσταθερότητα [*perzeptive Multistabilität*] και ο αυτοποιητικός αναδραστικός κύκλος [*autopoetische feed-*

back Schleife][1] της Erika Fischer-Lichte προκάλεσαν ιδιαίτερες συζητήσεις και είχαν μεγάλη επίδραση. Και τα δύο concepts, σε αντίθεση με τα θεωρητικά μοντέλα παραστατικών σπουδών τύπου Richard Schechner,[2] ξεκινούν από τη θεατρική παράσταση και βασίζονται στην επίγνωση ότι το προγραμματικό αισθητικό σχέδιο της σκηνοθεσίας και η εμπεδωσή του στις πρόβες, διαφέρει από την πραγματική παράσταση κάθε βράδυ μπροστά σε διαφορετικό κοινό. Αυτή η θεωρητική διαφοροποίηση ανάγεται ήδη στο προθεσιακό επίπεδο του Dieter Steinbeck,[3] το οποίο πρέπει να αντιδιασταλεί με το πραγματικό θεατρικό γεγονός της παράστασης, και είναι ένα χρήσιμο θεωρητικό εργαλείο, για να ενταχθεί η ποιοτική διαφορετικότητα μιας παράστασης από βραδιά σε βραδιά σε ένα θεωρητικό concept. Ταυτόχρονα βέβαια επιτρέπει και κάποιες ενστάσεις ως προς την ποσοτική πλευρά αυτής της διαφορετικότητας, γιατί συνήθως η προγραμματισμένη από τη σκηνοθεσία παράσταση διαφέρει από την πραγματική μόνο σε λεπτομέρειες, εκτός αν συμβούν τελείως απρόοπτα γεγονότα (τραυματισμός, αδιαθεσία, διακοπή, σκάνδαλο, πυρκαγιά κ.ά.). Αυτές οι μη προβλέψιμες αποκλίσεις ονομάστηκαν από τον Jens Roselt «σημαίνουσες στιγμές».[4] Όσον αφορά όμως την ποιοτική διαφοροποίηση των παραστάσεων, η οποία εξαρτάται από τη σύνθεση του κοινού και την ατομική και συλλογική διάθεση των θεατών, μια τέτοια διαφοροποίηση είναι εύστοχη, γιατί η ατμόσφαιρα και η αύρα μιας παράστασης μπορεί να διακυμαίνεται σημαντικά από βραδιά σε βραδιά (πρεμιέρα, απογευματινές παραστάσεις).

Η πρώτη έννοια, η «προσληπτική πολυσταθερότητα», βασίζεται στο παράδοξο γεγονός, πως ο ηθοποιός *είναι* ένα σώμα και *έχει* ένα σώμα, πράγμα που σημαίνει πως ενσαρκώνει με το κορμί του το σημειωτικό σώμα του θεατρικού ρόλου, ταυτόχρονα όμως διατηρεί το οντολογικό

---

[1] Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη, 2004.

[2] Richard Schechner, *Essays on Performance Theory 1970-1976*, επιμ. Drama Book Specialists, Νέα Υόρκη, 1977, του ίδιου: *Between Theater and Anthropology: Intercultural Studies of Theater and Ritual*, University of Pennsylvania Press, Φιλαδέλφεια, 1985, του ιδίου: *The Future of Ritual – Writing on Culture and Performance*, Routledge, Λονδίνο, 1993, του ίδιου: *Performance Theory*, Routledge, Νέα Υόρκη, 1994.

[3] Dieter Steinbeck, *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*, Walter de Gruyter, Βερολίνο, 1970.

[4] Jens Roselt, *Phänomenologie des Theaters*, Wilhelm Fink, Μόναχο, 2008. Επίσης βλ. Βάλτερ Πούχνερ, *Θεωρητικά θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στις θεωρίες του θεατρικού φαινομένου: Η σημειωτική μέθοδος – Η ανθρωπολογική μέθοδος – Η φαινομενολογική μέθοδος*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2010.

status της σωματικής του ύπαρξης, από το οποίο –παρά τις όποιες προσποιήσεις της υποκριτικής– δεν μπορεί να παραιτηθεί.[5] Σ' αυτό το παράδοξο της διπλής ύπαρξης του ηθοποιού αντιστοιχεί η διπλή τροπικότητα της εμπειρίας του θεατή, ο οποίος σε μία στιγμή αντιλαμβάνεται τον ηθοποιό ως φορέα του θεατρικού του ρόλου και σε μια άλλη στιγμή ως άτομο στη φυσιολογική του σωματικότητα, η οποία μπορεί ανά πάσα στιγμή να διακόψει την ψευδαίσθηση και να κυριαρχήσει στην προσληπτική διαδικασία. Αυτό μάλιστα μπορεί να προκληθεί και με διάφορες σκηνικές τεχνικές (ο ηθοποιός να «βγαίνει» από το ρόλο του, η ρομαντική ειρωνεία, *ex tempore*, ελεύθερος αυτοσχεδιασμός κτλ.) ή να παραμένει προσωπική εντύπωση του θεατή.

Η Fischer-Lichte παρουσιάζει αυτή την αλλαγή της τροπικότητας [modalité] της αντίληψης ως μια εναλλασσόμενη μεταβολή φάσης από το ένα στο άλλο ή/και ως απότομη ανατροπή, η οποία συμβαίνει από καιρού εις καιρόν στην αντιληπτική συνείδηση του θεατή: η δυνατότητα αυτής της αλλαγής στον τρόπο πρόσληψης αποδίδεται με τον νεολογισμό «προσληπτική πολυσταθερότητα». Μια τέτοια αναπροσαρμογή της τροπικότητας της πρόσληψης μπορεί να συμβεί κάθε στιγμή στη συλλογική συνείδηση του θεατρικού κοινού, όμως, όχι οπωσδήποτε (πάντοτε) με τον ίδιο τρόπο, αφήνοντας έτσι ανοιχτά σημαντικά περιθώρια για σημαντικές ατομικές διαφοροποιήσεις. Σε αυτές τις διαφοροποιήσεις μπορεί να επιδράσουν οι προσωπικές αναμνήσεις, τα ατομικά βιώματα, η δημοφιλία του ηθοποιού ή ενθυμήσεις άλλων ερμηνειών του ίδιου ρόλου.

Εκκινώντας από το προφίλ των θεατρικών βιωμάτων και των αντιδράσεων των θεατών σε παραστάσεις του λαϊκού θεάτρου, αυτό το μοντέλο της προσληπτικής πολυσταθερότητας μπορεί να συμπληρωθεί και να συγκριθεί με ένα άλλο κάπως διαφορετικό. Η προσληπτική διαδικασία ως μια συνεχής μεταβολή της αντίληψης, από το σημειωτικό σώμα του θεατρικού ρόλου στο πραγματικό κορμί του ηθοποιού και τανάπαλιν, η οποία πραγματοποιείται ως ξαφνική ανατροπή μετά από μια φάση σταθεροποίησης, γυρίζοντας αμέσως στην προτέρα κατάσταση ή εγκαθιδρύοντας μια νέα φάση σταθερότητας στον άλλο τρόπο αντίληψης, αυτή η διπολική πρόσληψη μπορεί να περιγραφεί όχι ως ένα είτε/είτε, αποκλείοντας το ένα το άλλο, αλλά και ως μια σταθερή και συνεχής συνύπαρξη των δύο τρόπων πρόσληψης. Η διπλή αυτή πρόσληψη παρακολουθεί τόσο το θεατρικό ρόλο όσο και την προσωπικότητα του

[5] Jiří Veltruský, *An Approach to the Semiotics of Theatre*, μτφ. Jarmila F. Veltruský, Masarykova Univerzita, Μπρνο Τσεχίας, 2012.

υποκριτή και έχει ανά πάσα στιγμή την ελευθερία να δώσει προτεραιότητα σε αυτόν ή σε εκείνον τον τρόπο παρακολούθησης, μια ελευθερία που προκαλεί στον θεατή τέρψη και ευχαρίστηση. Η ανθρώπινη ικανότητα μιας τέτοιας διπλής παρακολούθησης ταυτόχρονα του «Φαίνεσθαι» και του «Είναι» είναι άλλωστε γνωστή από τη «θεατρικότητα» του καθημερινού βίου.

Αυτή η ακανόνιστη και ανεξέλεγκτη ελευθερία της ταυτόχρονα διπλής αντίληψης δεν πριμοδοτήθηκε από το «λογοτεχνικό» θέατρο, που δίνει έμφαση και αποκλειστικότητα στον σημειωτικοποιημένο κόσμο της σκηνικής ψευδαίσθησης. Αλλά σε όλες τις μορφές του θεάτρου, όπου ο περφεξιονισμός της σκηνικής παρουσίασης του ρόλου μένει ατελής και προβληματικός –όπως στο ερασιτεχνικό, σχολικό, παιδικό θέατρο, στις παραστάσεις με ανθρώπους με ειδικές ανάγκες, για νοητικά καθυστερημένους, μικρά παιδιά και ζώα– η *φύσις* του σωματικού Είναι κυριαρχεί. Από αυτήν την άποψη ίσως να είναι πιο εύστοχο να μιλήσει κανείς, αντί για πολυσταθερότητα [multistability], για «προσληπτική σύνθεση» [perceptive synthesis], όπου η διχοτόμηση, την οποία αρνείται πρωταρχικά η Fischer-Lichte στο βιβλίο της, αίρεται όχι μόνο από την πλευρά της παραγωγής (ο ηθοποιός και *είναι* και *έχει* ένα σώμα, ένα φυσιολογικό και ένα σημειωτικό), αλλά και από την πλευρά της πρόσληψης.

Ο θεατής έχει καταρχήν, από την πρώτη στιγμή και καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης, τη δυνατότητα να αντιλαμβάνεται τον ηθοποιό στο θεατρικό του ρόλο ή ως φυσιολογική ύπαρξη, μια ελευθερία επιλογής που αποτελεί μια χαρακτηριστική απόλαυση του να είσαι θεατής. Ίσως πλησιάζουμε περισσότερο την εμπειρική πραγματικότητα, αν υποθέσουμε εξ αρχής μεικτούς τρόπους της πρόσληψης σε ασταθείς διακυμάνσεις και προσμείξεις. Ένα τέτοιο μοντέλο δεν υπονομεύει ή αναιρεί τη θεατρική σύμβαση, αλλά το αμφίσημο (εκκρεμές) παιχνίδι με το παραγόμενο φαίνεσθαι, παιχνίδι που μπορεί να ξεκινήσει από την ίδια τη σκηνή, ανήκει το ίδιο στη θεατρική σύμβαση ως μια δημιουργία ενός κόσμου, όπου «Φαίνεσθαι» και «Είναι» συμφύρονται και συγχέονται. Άλλωστε και κάθε αισθητική νόρμα είναι ανοιχτή στη δυνατότητα της τήρησης ή της υπέρβασης· η δυνατότητα της υπέρβασης είναι καταστατικό στοιχείο της ίδιας της αισθητική νόρμας και μέσον της οριοθέτησής της. Το θέατρο ποτέ δεν είναι εξ ολοκλήρου θέατρο, όσο και αν το προσπαθήσει.

Παρόμοιοι στοχασμοί οδηγούν και στο δεύτερο νεολογισμό. Η αντίληψη των γεγονότων και διαδικασιών που συμβαίνουν κατά τη διάρκεια μιας θεατρικής παράστασης, ως ενός «ενδιάμεσου γίγνεσθαι» ανάμεσα σε σκηνή και πλατεία, το οποίο αίρει τη δυνατότητα

διαχωρισμού ηθοποιών και θεατών, υποκειμένου και αντικειμένου, *signifiant* και *signifié*, δημιουργού και δημιουργήματος –ο ηθοποιός είναι ο ίδιος το δικό του δημιούργημα–, επίσης δεν επιτρέπει καθαρό διαχωρισμό της παραγωγής και της πρόσληψης.

Σύμφωνα με την αισθητική της πρόληψης της Σχολής της Κωστάντζας το τελικό προϊόν της καλλιτεχνικής δημιουργίας βρίσκεται πλέον στην πλευρά της πρόσληψης, στην εντύπωση της παρατηρούσας συνείδησης και στην ανάμνηση. Οι δυναμικές της ύπαρξης μιας θεατρικής παράστασης ως διαμεσολαβητικής διαδικασίας [medialité] και της υλικότητάς της, της οντότητάς της ως σημειωτικού γίγνεσθαι [semioticité] και ως αισθητικής εκδήλωσης [estheticité], ως ενός συλλογικού γεγονότος και μιας αμοιβαίας επικοινωνίας ανάμεσα σε σκηνή και πλατεία, ξεπερνούν κατ' αρχήν και εκ των προτέρων τον προγραμματικό σχεδιασμό της σκηνοθεσίας. Αυτή η διαδικασία, που εκτυλίσσεται βραδιά με βραδιά με κάπως διαφορετικό τρόπο, αποδίδεται με τον νεολογισμό «αυτοποιητικός αναδραστικός κύκλος» [*autopoietische feed-back Schleife*]. Η διαδικασία αυτή μέσα στην αυτοδύναμη ενεργητικότητά της μπορεί να αποσχιστεί από την προγραμματισμένη αισθητική της σκηνοθεσίας και να αυτονομηθεί. Αυτή η εντατική ανταλλαγή συναισθηματικών ωθήσεων, σασπένς, προσοχής, μέθεξης, συγκέντρωσης, σωματικής κινητικής ή και ακινησίας κτλ. μπορεί να προσδώσει σε μια παράσταση μια ποιοτική μοναδικότητα, ατμόσφαιρα και αύρα, η οποία αποτυπώνεται στη μνήμη ως ανεπανάληπτο γεγονός μιας γοητείας και πολύ δύσκολα περιγράφεται.

Η Fischer-Lichte δανείζεται την έννοια της «αυτοποίησης» [autopoiesis] από τις θετικές επιστήμες, όπου αυτή περιγράφει ένα αύταρκες αυτοτροφοτοδούμενο και αυτοεξελισσόμενο σύστημα (π.χ. την κοσμοϊστορική «evolution»). Στη θεατρολογική εφαρμογή εννοείται ένας δυναμικός κύκλος από διαδράσεις και διεισδύσεις πέρα και πάνω από τη ράμπα σε όλα τα επίπεδα (σωματικά, ψυχικά, νοητικά), ο οποίος μπορεί να γίνει τόσο έντονος, ώστε τρόπον τινά αυτός δημιουργεί ηθοποιούς και θεατές, με τον ίδιο τρόπο που περιέγραψε ο Γκάνταμερ [Gadamer] τη λειτουργία του παιχνιδού: δεν παίζουν οι παίκτες ένα παιχνίδι, αλλά το παιχνίδι παίζει με τους παίκτες.[6]

Αυτή η οντολογική υποστασιοποίηση του διαδραστικού κύκλου ως «αυτοποιητικού» μπορεί να φανεί κάπως υπερβολική. Θα μπορούσε να δοκιμάσει να παρομοιάσει κανείς τη διαδραστική διαδικασία με τον

---

[6] Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Günter Figal, Akademie Verlag, Τούμπιγκεν, 1972, σ. 107.

διάλογο στο επίπεδο επικοινωνίας: οι αμφίπλευρες στρατηγικές της πειθούς με τις επιχειρηματολογίες τους, η συνάντηση και σύγκρουσή τους και η αμοιβαία διείσδυση της μίας άποψης στην άλλη, μπορεί να οδηγήσει σε απρόσμενα αποτελέσματα.

Αυτήν την κατ' αρχήν μη προβλεψιμότητα επικαλείται η Fischer-Lichte και για τον αναδραστικό κύκλο των συναισθηματικών ωθήσεων και ρευμάτων κατά τη διάρκεια μιας θεατρικής παράστασης, όπου δράσεις και αντιδράσεις δημιουργούν την ιδιαίτερη ατμόσφαιρα μιας παράστασης. Ενώ μια τέτοια δυνατότητα είναι οφθαλμοφανής σε όλες τις μορφές του αυτοσχέδιου θεάτρου, πιο περίπλοκη είναι η πραγματοποίησή του στο «λογοτεχνικό» θέατρο με δεδομένα κείμενα, διότι οι πραγματικές δυνατότητες αντίδρασης των θεατών περιορίζονται ασφυκτικά από τη θεατρική σύμβαση σε σασπένς, μέθεξη, συγκίνηση, ταύτιση και τα λοιπά. Και πέραν τούτου: η διαδραστική διαδικασία παραμένει εξαρτώμενη από τις αντιδράσεις των δύο συλλογικών παρτνέρ της επικοινωνίας και τη σύμπραξή τους, όπου η μια πλευρά έχει προσχεδιαστεί και προγραμματιστεί μονόπλευρα και *a priori*. Το ότι η αυτοδύναμη ενέργεια του αυτοποιητικού αναδραστικού κύκλου μπορεί να γίνει τόσο έντονη, ώστε να απογειωθεί από την προθεσιακή [intended] αισθητική της παράστασης –που έχει δουλευτεί και δοκιμαστεί σε τόσες πρόβες– σε σημαντικό και αποφασιστικό βαθμό, που να δικαιολογεί την απόδοση ενός ξεχωριστού και αυτόνομου status ύπαρξης, φαίνεται πως περιορίζεται μόνο σε κάποιες σημαδιακές στιγμές παραστάσεων ή σε ορισμένες φάσεις εξαιρετικών παραστάσεων, *in realiter* πολύ σπάνια για ολόκληρες θεατρικές βραδιές. [7]

Παρά ταύτα, το θεωρητικό αυτό concept είναι πραγματικά σαγηνευτικό, επειδή επιτρέπει να γίνει αντιληπτή η εμπειρική ποιότητα μιας παράστασης ως μια αφαιρετικά περιγράψιμη και ταυτόχρονα βιώσιμη διαδικασία. Ο μεθοδολογικός διαχωρισμός του αισθητικού προγράμματος της σκηνοθεσίας από την πραγματική παράσταση είναι βοηθητικός όχι μόνο για τη θεωρία της ιστορικής ανασυγκρότησης περασμένων παραστάσεων, αλλά και για το ζήτημα της μερικής μόνο δυνατότητας της ανάλυσης θεατρικών παραστάσεων εν γένει. Στη σημερινή φάση του Regiethe [8] οι στρατηγικές του αισθητικού προγραμματισμού της σκηνοθεσίας είναι τόσο συνεπείς και

---

[7] Βάλτερ Πούχνερ, *Θεωρητικά θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στις θεωρίες του θεατρικού φαινομένου*, ό.π., σ. 496 κ.ε., του ίδιου , *Μία εισαγωγή στην επιστήμη του θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα 2011, σ. 189 κ.ε.

[8] Marvin Carlson, *Theatre is more beautiful than war: German Stage Directing in the Late Twentieth Century*, The University of Iowa Press, Αιόβα, 2009.

περιοριστικές, που δεν πριμοδοτούν τέτοιες αποδράσεις της διαδραστικής πρόσληψης σε άλλες σφαίρες και τέτοιες αποκλίσεις από το προαποφασισμένο πρόγραμμα.

Επίσης, σε πολλές εκδοχές των *performances*, παραδοσιακά δραματουργικά και θεατρικά στοιχεία της σκηνικής «προσφοράς» για ταύτιση, που αποτελούν εν πολλοίς προϋποθέσεις για τέτοια έντονη αμοιβαία διάδραση, όπως σκηνικοί χαρακτήρες, επαληθεύσιμες ψυχολογίες και βιώσιμες ψυχολογικές καταστάσεις, δράση και υπόθεση, διάλογος, επαρκής πληροφόρηση του θεατή κτλ., δεν είναι πια δεδομένα και μάλλον αποφεύγονται.[9] Η «ευρετική» [heuristic] αξία και η θεωρητική εφαρμοσιμότητα του μοντέλου του «αυτοποιητικού αναδραστικού κύκλου» περιορίζεται εν πολλοίς από την εφήμερη φύση και οντότητα των φαινομένων των θεατρικών και εν γένει τελεστικών διαδικασιών, χωρίς αυτό να καταργεί την κατ' αρχήν χρηστικότητα και πρωτοτυπία αυτού του concept ως εννοιολογικού εργαλείου και προσλαμβάνουσας παράστασης για ποιοτικές αναλύσεις θεατρικών παραστάσεων.

[9] Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Φρανκούρτη, 1999.