



ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟΣ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟΣ ΣΥΛΛΟΓΟΣ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΩΝ

ΜΕΤΑΝΑΣΤΕΣ ΚΑΙ ΠΡΟΣΦΥΓΕΣ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ ΚΑΙ ΤΗ ΣΚΗΝΙΚΗ ΠΡΑΞΗ

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΟΥ Β΄ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

ΑΦΙΕΡΩΜΕΝΟ ΣΤΟΝ ΔΗΜΗΤΡΗ ΣΠΑΘΗ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΤΩΝΙΑ ΚΑΡΑΟΓΛΟΥ, ΝΙΚΗΤΑΣ ΑΛΙΦΕΡΗΣ



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΕΥΡΑΣΙΑ

Μετανάστες και πρόσφυγες στη σύγχρονη δραματουργία
και τη σκηνική πράξη

Πρακτικά του Β΄ Θεατρολογικού Συνεδρίου,
αφιερωμένο στον Δημήτρη Σπάθη

ΕΠΙΜΕΛΗΤΕΣ: Τώνια Καραόγλου, Νικήτας Αλιφέρης
Σελιδοποίηση και σύνθεση εξωφύλλου: Νικήτας Αλιφέρης

ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ ΕΚΔΟΣΗΣ: Μάρτιος 2021

ISBN: 978-618-5439-37-8

Copyright: © Πανελλήνιος Επιστημονικός Σύλλογος Θεατρολόγων και Εκδόσεις Ευρασία

Με την επιφύλαξη για την άσκηση κάθε νόμιμου δικαιώματος. Απαγορεύεται οποιασδήποτε μορφής αντιγραφή ή αναπαραγωγή μέρους ή όλου του βιβλίου χωρίς την έγγραφη άδεια του εκδότη και των επιμελητών του τόμου.

ΠΕΣΥΘ
Ιπποκράτους 13, 10679 Αθήνα
Email: contact@pesyth.com
Ιστοσελίδα: www.pesyth.com

Εκδόσεις Ευρασία
Ομήρου 47, 10672 Αθήνα
Τηλ.: 210 3614968, Φαξ: 210 3613581
Email: info@eurasiabooks.gr
www.eurasiabooks.gr

ΜΕΤΑΝΑΣΤΕΣ ΚΑΙ ΠΡΟΣΦΥΓΕΣ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ ΚΑΙ ΤΗ ΣΚΗΝΙΚΗ ΠΡΑΞΗ

ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟΣ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟΣ ΣΥΛΛΟΓΟΣ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΩΝ

ΜΕΤΑΝΑΣΤΕΣ ΚΑΙ ΠΡΟΣΦΥΓΕΣ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ
ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ ΚΑΙ ΤΗ ΣΚΗΝΙΚΗ ΠΡΑΞΗ

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΟΥ Β΄ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ
ΑΦΙΕΡΩΜΕΝΟ ΣΤΟΝ ΔΗΜΗΤΡΗ ΣΠΑΘΗ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΤΩΝΙΑ ΚΑΡΑΟΓΛΟΥ, ΝΙΚΗΤΑΣ ΑΛΙΦΕΡΗΣ

ΑΘΗΝΑ 2021
ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΕΥΡΑΣΙΑ

ΔΙΟΡΓΑΝΩΣΗ



ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟΣ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟΣ ΣΥΛΛΟΓΟΣ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΩΝ

Β' ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΚΟ ΣΥΝΕΔΡΙΟ

«Μετανάστες
και πρόσφυγες
στη σύγχρονη
δραματουργία
και τη σκηνική
πράξη»

Το συνέδριο είναι αφιερωμένο στον ομότιμο καθηγητή Δημήτρη Σπάθη.

28, 29
30, 31
Μαρτίου

Goethe-Institut
Ομήρου 14-16 ΑΘΗΝΑ

Πρόγραμμα Συνεδρίου

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

Έφη Βαφειάδη, συντ. Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Τμήμα Θεάτρου, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Ελίζα Δελβερούδη, Καθηγήτρια, Τομέας Μουσικολογίας - Θεατρολογίας / Τμήμα Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Κρήτης

Δηώ Καγγελάρη, Επίκουρη Καθηγήτρια, Τμήμα Θεάτρου, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Μαρίνα Κοτζαμάνη, Επίκουρη Καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου

Κωνσταντίνος Κυριακός, Επίκουρος Καθηγητής, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών

Λίλα Μαράκα, Ομότιμη Καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Σάββας Πατσαλίδης, Καθηγητής θεατρολογίας, Τμήμα Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Γιώργος Πεφάνης, Επίκουρος Καθηγητής, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Λίνα Ρόζη, Επίκουρη Καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών

Δημήτρης Τσατσούλης, Αναπληρωτής Καθηγητής, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών

ΟΡΓΑΝΩΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ (μέλη του Π.Ε.ΣΥ.Θ.)

Πρόεδρος:	Σπύρος Πετρίτης
Γραμματέας:	Ελίνα Καρδιακού
Μέλη:	Τζένη Αρσένη Αργυρώ Γιαλαμπρίνου Τώνια Καραόγλου Μαρία Κατριβέ Κατερίνα Κωνσταντινάκου Ηλέκτρα Μήτσουρα Μελίνα Πλαστή Ευγενία Σωμαρά

Υπεύθυνος επικοινωνίας - Γραμματεία Π.Ε.ΣΥ.Θ.: Νεόφυτος Παναγιώτου



ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟΣ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟΣ
ΣΥΛΛΟΓΟΣ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΩΝ

Κουμουνδούρου 25, 104 37, Αθήνα

τηλ. & φαξ: 210 5229990

e-mail: info@pesyth.gr, pesyth@pesyth.gr URL: <http://www.pesyth.gr>

ΣΕ ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ ΜΕ



ΜΕ ΤΗΝ ΑΙΓΙΔΑ

του Πρύτανη
του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
των Τμημάτων
• Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών
• Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πάτρας
• Θεάτρου Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης
• Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πελοποννήσου

της Γενικής Γραμματείας Νέας Γενιάς



ΜΕ ΤΗΝ ΥΠΟΣΤΗΡΙΞΗ

της Διεθνούς Αμνηστίας



AMNESTY
INTERNATIONAL

ΣΥΝΕΡΓΑΖΟΜΕΝΟΙ ΦΟΡΕΙΣ



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Χαιρετισμός τ. Προέδρου του ΠΕΣΥΘ (2012-13)	7
Πρόλογος της Οργανωτικής Επιτροπής του Συνεδρίου	11
Πρόγραμμα Συνεδρίου	15
Συνεδρία: Ζητήματα ταυτότητας, ετερότητας και διαπολιτισμικότητας	21
1. Παναγιώτα Σωτήρχου <i>Περί θεατρολογίας και μεταναστευτικών σπουδών: όψεις ενός διαλόγου</i>	23
2. Χριστίνα Παπαδοπούλου <i>Διαπολιτισμικότητα: το κλειδί για την πολιτιστική ολοκλήρωση</i>	31
3. Χαρά Μπακονικόλα <i>Η ετερότητα ως ιδιαιτερότητα</i>	39
4. Ίλια Λακίδου <i>Η παράσταση ως εθνική πολιτική: το Έτος Απόδημου Ελληνισμού</i>	47
Συνεδρία: Το θέατρο ως κοινωνική παρέμβαση: δράση-αντίδραση	57
5. Αγάθη Κοντού <i>«Hijab Frappé»: το στοίχημα της πολυπολιτισμικότητας στη σύγχρονη Αθήνα..</i> 59	
6. Χριστίνα Ζώνιου, Γιάννα Παπαδοπούλου <i>Διαπολιτισμικός διάλογος και ενδυνάμωση των μεταναστριών γυναικών με μέσο το θέατρο</i>	65
Συνεδρία: Παραδείγματα από την παγκόσμια δραματουργία: εξόριστοι και αυτοεξόριστοι	81
7. Τάσος Αγγελόπουλος <i>Η μετατόπιση της οπτικής ως προς τους μετανάστες: δύο παραδείγματα από το βρετανικό θέατρο</i>	83
8. Αφροδίτη Δημοπούλου <i>Μετανάστευση και επαναπατρισμός στο ιρλανδικό θέατρο</i>	91
9. Χριστίνα Οικονομοπούλου <i>Η εθελούσια εξορία ως πράξη αντίστασης στις κοινωνικο-πολιτικές αυθαιρεσίες της γενέτειρας: δραματολογικές προσεγγίσεις έργων των Αλγερινών γαλλόφωνων θεατρικών συγγραφέων Slimane Benaïssa, Habib Tengour και Fatima Gallaire</i>	99

10. Ζωρζίνα Τζουμάκα	
Ο Θησέας, λαθρομετανάστης στα Θηράματα του Χρόνου του Didier-Georges Gabily	113
11. Στέλλα Κουλάνδρου	
Μία τραγική ηρωίδα ως σύμβολο του «άλλου»: η Μήδεια του Corrado Alvaro	121
Συνεδρία – Όψεις του γερμανικού θεάτρου	129
12. Λίλα Μαράκα	
Από το φτωχό Νότο στον πλούσιο Βορρά. Η ενδοευρωπαϊκή οικονομική μετανάστευση της δεκαετίας του '60 στη δραματουργία της Γερμανίας ως χώρας υποδοχής και της Ελλάδας ως χώρας προέλευσης	131
13. Μαρίνα Αγαθαγγελίδου	
Το φάντασμα της «ενσωμάτωσης». Για τη συγκρότηση ενός μεταναστευτικού λόγου στο θέατρο του Volker Lösch	143
Συνεδρία – Σκηνικές και εικαστικές προσεγγίσεις	149
14. Χρύσα Μάντακα	
Η Ποντιακή Σκηνή του ΚΘΒΕ: δραματουργία, ιδεολογικές και αισθητικές συνιστώσες, εικαστικό πλαίσιο	151
15. Ανθή Γ. Χοτζάκογλου	
Μετανάστες και Θέατρο Σκιών: ο Καραγκιόζης ως «νόστιμον ήμαρ»	165
Συνεδρία – Σκηνική πράξη: κώδικες και σύγχρονες προσεγγίσεις	175
16. Μαρία Παπαλέξη	
Θέατρο του Νέου Κόσμου και του ξένου κόσμου, 1997-2011. Παραστάσεις από και για μετανάστες στο Θέατρο του Νέου Κόσμου από την ίδρυσή του μέχρι σήμερα	177
17. Τάνια Νεοφύτου	
Ο μόνος τόπος είναι ο δρόμος: το Τελευταίο Καραβανσαράι από το Θέατρο του Ήλιου της Ariane Mnouchkine	187
18. Εύη Προύσαλη	
Ο μετανάστης/πρόσφυγας ως σκηνικό σημείο. Σημειολογική ανάλυση της παράστασης των εγκαινίων της «Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών» σε σκηνοθεσία Μιχαήλ Μαρμαρινού	193
19. Τζένη Αρσένη	
Η ζωή ενός Δραπέτη-Σκλάβου: μία αδιάκοπη μετανάστευση	205

Θέατρο στην εκπαίδευση: Διαπολιτισμικός διάλογος και πρακτικές εφαρμογές	
Α' Συνεδρία	211
20. Σπυριδούλα Μπιρπίλη	
Ανάπτυξη της ενσυναίσθησης μέσα από αναστοχαστικές τεχνικές εκπαιδευτικού δράματος σε θέματα αποδοχής της ετερότητας	213
21. Κομνηνός Παπαδημητρίου	
Διδάσκοντας θέατρο σε παιδιά μεταναστών	227
22. Μαρία Ανδρ. Σπυροπούλου	
Όταν το Θέατρο συναντά την Εκπαίδευση: αποδοχή διαφορετικού πολιτισμικού-κοινωνικού κώδικα μέσα από τη θεατρική εμπειρία	231
23. Μαρία Χριστοδούλου	
Το θέατρο ως μέσο κοινωνικής παρέμβασης για την ένταξη παιδιών μεταναστών στο σχολείο. Εμπειρίες από τη διδακτική πράξη	237
24. Κατερίνα Διακουμάκου	
«Ποιος είμαι;» Εγώ κι ο άλλος. Από το θεατρικό παιχνίδι στη δημιουργική γραφή ως μέσο ένταξης των αλλοδαπών μαθητών στο σύγχρονο ελληνικό σχολείο	245
25. Μάρθα Κατσαρίδου	
Το ταξίδι των προσφύγων: διδάσκοντας λογοτεχνία μέσα από τη χρήση της δραματοποίησης σε μια πολυπολιτισμική τάξη	251
26. Μαρία Βογιατζή	
Λαθραία ζωή, η γιορτή ξεκινάει: από το περιθώριο στο προσκήνιο	265
27. Φωτεινή Βενιέρη	
Η εμπειρία της μετανάστευσης στο μουσειακό θέατρο	269
28. Κατερίνα Διακουμοπούλου-Ζαραμπούκα	
Έλληνες ηθοποιοί της διασποράς: 1900-1922	283
29. Στεριανή Τσιντζιλώνη	
Οι θεατρικές δραστηριότητες των Ελλήνων πολιτικών προσφύγων στα χρόνια του Ψυχρού πολέμου στις πρώην Ανατολικές χώρες – Η περίπτωση της Οράντσα Ρουμανίας	293

**Συνεδρία – Πρόσφυγας και μετανάστης: δραματικές και κωμικές εκφάνσεις
στη νεοελληνική δραματουργία – Α΄ Μέρος 303**

30. Μαρίνα Μέργου
*Εικόνες μεταναστριών και προσφύγων στη σύγχρονη ελληνική γυναικεία
δραματουργία 305*
31. Ιωάννα Αλεξανδρή
*Αμφίσημα αντικείμενα: όψεις της μετανάστευσης στη δραματουργία της
Λούλας Αναγνωστάκη 317*
32. Κατερίνα Καρρά
Η μετανάστευση στην ελληνική μεταπολεμική κωμωδία 327
33. Φώτιος Χρυσανθόπουλος
Η Μήδεια του Μποστ... μια ξένη που αντέχει 331

**Συνεδρία – Πρόσφυγας και μετανάστης: δραματικές και κωμικές εκφάνσεις
στη νεοελληνική δραματουργία – Β΄ Μέρος 335**

34. Παναγιώτα Φυλακτάκη
*Φιλοξενούμενος και οικοδεσπότης: ο Έλληνας στη σύγχρονη μεταναστευτική
δραματουργία 337*
35. Χάρη Σβαλίκου
Το θέατρο του Μάνθου Κρίσπη: Φορέας μνήμης μιας γενοκτονίας 347
36. Ελευθερία Ράπτου
*Ο μετανάστης ως παράγοντας μορφοποίησης του χώρου: η έννοια της
μετάβασης στο Ταξίδι Εργασίας του Αλέξη Δ. Σεβαστάκη 353*

**Συνεδρία – Πρόσφυγας και μετανάστης: δραματικές και κωμικές εκφάνσεις
στη νεοελληνική δραματουργία – Γ΄ Μέρος 361**

37. Αλεξάνδρα Σίμου
*Οι ταυτότητες του μετανάστη και του ντόπιου στη σύγχρονη ελληνική
δραματουργία: στερεότυπα και ανατροπές 363*
38. Μαρία Ριστάνη, Θεοδώρα Πατρώνα
*Ανάμεσα σε Δυο Κόσμους ή το Δράμα της Μετανάστευσης: Το Γάλα (2006)
του Βασίλη Κατσικονούρη 373*

Χαιρετισμός τ. Προέδρου του ΠΕΣΥΘ (2012-13), Ηλέκτρας Μήτσουρα

Αγαπητοί συνάδελφοι Θεατρολόγοι, μέλη του Συλλόγου μας ή μη, καλλιτέχνες και ερευνητές, εραστές του θεάτρου και της τέχνης, σκεπτόμενοι και ενεργοί πολίτες, που είτε συμμετείχατε ή παρακολουθήσατε το Β΄ Θεατρολογικό Συνέδριο του Πανελλήνιου Επιστημονικού Συλλόγου Θεατρολόγων τότε (28–31 Μαρτίου 2012) «Μετανάστες και πρόσφυγες στη σύγχρονη δραματοουργία και τη σκηνική πράξη», αφιερωμένο στον Δημήτρη Σπάθη, είτε περιηγείστε στα ηλεκτρονικά πρακτικά του συνεδρίου στην ιστοσελίδα του συλλόγου μας σε πραγματικό χρόνο, χρόνια μετά, θέλω να μεταφέρω την συγκίνησή μου σε εσάς και τις ευχαριστίες μου για το επίτευγμα αυτό (την ηλεκτρονική και προσβάσιμη σε όλους δημοσιοποίηση των πρακτικών) στο ακούραστο διοικητικό συμβούλιο του ΠΕΣΥΘ και ιδιαίτερα στην Πρόεδρό του, Ανθή Κοντορούση.

Όταν πραγματοποιήθηκε το συνέδριο και προήδρευα του Συλλόγου, αλλά και ως μέλος της Οργανωτικής Επιτροπής, ήξερα πως η έμπνευση της προκατόχου Μαρίας Κατριβέ για ένα τέτοιο συνέδριο και για το συγκεκριμένο θέμα ήταν και θα είναι πάντα επίκαιρη.

Η μετανάστευση των συνανθρώπων μας, το, πολλές φορές, θίαιο και εκβιαστικό ξερίζωμα από την πατρίδα τους, η αναζήτηση ταυτότητας στην νέα πατρίδα, η διατήρηση της κληρονομιάς τους, η αντιμετώπιση των αντιξοοτήτων, των κοινωνικών διακρίσεων, του ρατσισμού και του φασισμού, ο αγώνας για επιβίωση και αξιοπρέπεια παραμένουν ζητούμενα μέχρι και τώρα που γραφονται αυτές οι γραμμές, τον Οκτώβριο του 2020.

Η χώρα μας μετράει πλέον ουκ ολίγους κρατικούς χώρους συγκέντρωσης μεταναστών, καταδικασμένους από Διεθνείς Οργανισμούς και Οργανώσεις, αλλά την ίδια στιγμή τα σχολεία μας γεμίζουν με προσφυγόπουλα, που η πλειοψηφία της κοινωνίας και της καλλιτεχνικής κοινωνίας, τα έχει αγκαλιάσει, υποδεχτεί και αποδεχτεί. Έτσι και πολλοί πρόσφυγες και μετανάστες είναι μέλη της κοινωνίας μας, του παραγωγικού και κοινωνικού μας ιστού, μέλη και παραγωγοί μίας νέας πολύχρωμης και πολυσύνθετης πολιτισμικής μας ταυτότητας.

Ο Μετανάστης, ο Πρόσφυγας, μονίμως αιωρούμενος, πονεμένος και έχοντας την ταυτότητα του Ξεριζωμένου, ήταν ο κύριος άξονας του Συνεδρίου μας, που αγκαλιάστηκε από τους συμμετέχοντες και τους ομιλητές με πλήθος ανακοινώσεων και δράσεων.

Οι δράσεις που είχαμε συμπεριλάβει:

- **«Voiceless»** (προβολή ταινίας) σε σκηνοθεσία και σενάριο του Αντώνη Τολάκη
- **«Μια Γιορτή στου Νουριάν»** (παράσταση) του Φόλκερ Λούντβιγκ σε σκηνοθεσία Παντελή Δεντάκη και Βασίλη Κουκαλάνι
- **«Μικρές Σκηνές Καθημερινής Βίας»** (διαδραστική παράσταση) από την Ακτιβιστική Ομάδα Θεάτρου του Καταπιεσμένου της ΔΙΕΘΝΟΥΣ ΑΜΝΗΣΤΙΑΣ και της ΩΣΜΩΣΗΣ – Κέντρο Τεχνών και Διαπολιτισμικής Αγωγής
- **αφήγηση παραμυθιών** από τον Στέλιο Πελασγό
- **βιωματικά σεμινάρια**

πλαisiώσαν τις άρτιες επιστημονικά εισηγήσεις των ομιλητών. Περαιτέρω, δημιούργησαν ένα κλίμα όσμωσης, μια κοινή συζήτηση και αλληλοκατανόηση πως μόνο η Τέχνη μπορεί να προσεγγίσει το θέμα όπως χρειάζεται: με αγάπη και ενδιαφέρον, να το αναγάγει σε συμβολικό και όχι μόνο επίπεδο, ως θέμα ύπαρξης του ίδιου του Ανθρώπου στην σύγχρονη κοινωνία και μάλλον να το εδραιώσει ως θέμα ύπαρξης του 21ου αιώνα.

Τις μέρες εκείνες συντελέστηκε μία πραγματικά μικρή επανάσταση συναισθημάτων και σκέψεων, μία αντίσταση κατά της καθεστευτικής αντίληψης για τη θεωρητική ματιά των συνεδρίων εν γένει, καθώς συναντηθήκαμε με συνανθρώπους και επιστήμονες, καλλιτέχνες και φίλους, μετανάστες και πρόσφυγες, για τους οποίους το ζητούμενο ήταν και είναι: υπάρχουν άρα ζω ή δημιουργώ άρα ζω; Και το καίριο ερώτημα απαντήθηκε: είμαστε όλοι οι άνθρωποι φτιαγμένοι από το υλικό των ονείρων, την αγάπη και λίγη χρυσόσκονη, λάμπουμε και οδηγούμε τους άλλους στο μέλλον. Με τη δημιουργία μας πάντα...

Ειλικρινές ευχαριστίες απευθύνουμε στον Πρύτανη του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, καθώς επίσης στα Τμήματα Θεάτρου και Θεατρικών Σπουδών των Πανεπιστημίων Αθήνας, Πάτρας, Θεσσαλονίκης και Πελοποννήσου και στη Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς για την παραχώρηση της αιγίδας τους. Επίσης ευχαριστούμε το Ινστιτούτο Γκαίτε για τη συνεργασία και παραχώρηση των χώρων του, καθώς και το Ελληνικό Τμήμα της Διεθνούς Αμνηστίας για τη στήριξη. Ομοίως το Ελληνικό Κέντρο του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου και

το Πανελλήνιο Δίκτυο για το Θέατρο στην Εκπαίδευση για τη συνεργασία.

Ειδική μνεία οφείλω και προσωπικά στα μέλη της Οργανωτικής επιτροπής που εργαστήκαμε ακούραστα για σχεδόν δύο χρόνια, τον Σπύρο Πετρίτη, την Ελίνα Καρδιακού, την Τζένη Αρσένη, την Αργυρώ Γιαλαμπρίνου, την Τώνια Καράογλου, τη Μαρία Κατριβέ, την Κατερίνα Κωνσταντινάκου, τη Μελίνα Πλαστή και την Ευγενία Σωμαρά.

Υπήρξε μία στιγμή αξιοζήλευτη, μία στιγμή μοναδική, μία στιγμή του Συλλόγου μας. Κλείνω με την ευχή να συνεχιστεί το έργο του παρόντος ΔΣ και να βρουν τα πρακτικά τον δρόμο τους και για την ολοκληρωμένη έντυπη έκδοσή τους!



Πρόλογος της Οργανωτικής Επιτροπής του Συνεδρίου

Όπως διαβάζουμε και στο site του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, από όπου συνταξιοδοτήθηκε λαμβάνοντας τον τίτλο του Ομότιμου Καθηγητή, ο Δημήτρης Σπάθης γεννήθηκε στο Κάιρο το 1925. Από τον Ιούνιο του 1944 υπηρέτησε στο Βασιλικό Ναυτικό στη Μέση Ανατολή πρώτα, κατόπιν στην Ελλάδα κατά την Απελευθέρωση. Αποστρατεύτηκε και γύρισε στην Αίγυπτο (1946-1948), αλλά οι περιπέτειες του Εμφυλίου τον οδήγησαν αρχικά στις γραμμές του Δημοκρατικού Στρατού Ελλάδος, και στη συνέχεια στην Τασκένδη, όπου σπούδασε ως πολιτικός πρόσφυγας θεατρολογία. Στην Ελλάδα γύρισε δύο φορές, καθώς, για μια πρώτη σύντομη περίοδο, συνεργάστηκε με το περιοδικό «Επιθεώρηση Τέχνης» και με το Κέντρο Μαρξιστικών Ερευνών, ενώ από τον Μάιο του 1967 ως το 1974 έζησε αυτοεξόριστος στο Παρίσι. Πολύ αργότερα, ξεκινάει η σταδιοδρομία του στα Τμήματα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών και Θεάτρου του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, μέσα από την οποία τον γνωρίσαμε πολλοί από τους σημερινούς πτυχιούχους θεατρολόγους, χωρίς όμως να γνωρίζουμε όλοι λεπτομέρειες για τους μέχρι τότε πολιτικούς του αγώνες.

Όταν, λοιπόν, ξεκίνησε η διοργάνωση του Β' θεατρολογικού συνεδρίου του ΠΕΣΥΘ, το οποίο θα ήταν αφιερωμένο σύμφωνα με πρόταση της συναδέλφισσας Μαρίας Κατριβέ στο θέμα «θέατρο και μετανάστευση/προσφυγιά», τι πιο ταιριαστό από αυτή τη διπλή αφιέρωση; Όταν αρχίσαμε να οργανώνουμε το συγκεκριμένο συνέδριο, έχοντας πάντα στο μυαλό μας το θέατρο ως ένα πολυεπίπεδο πολιτισμικό γεγονός που απαντάει σε κρίσιμα κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα, επιλέξαμε το μεταναστευτικό ζήτημα, το οποίο τότε είχε αρχίσει να αναδύεται και να απασχολεί έντονα τους λαούς της Δύσης, και ιδιαίτερα τους καλλιτέχνες του θεάτρου. Τότε ήταν που πήραμε την απόφαση για την αφιέρωση του συνεδρίου στο Δημήτρη Σπάθη. Ο Δημήτρης Σπάθης ήταν γνωστός σε όλους μας για τη συμβολή του στην θεμελίωση της επιστήμης μας, είτε από τις διαλέξεις του στα αμφιθέατρα είτε από τα γραπτά του, και για αυτό τον επιλέξαμε, άλλωστε η εν ζωή αφιέρωση έχει πάντα

πολύ μεγαλύτερη αξία από τα φιλολογικά μνημόσυνα. Είναι δε κοινή διαπίστωση η εξαιρετική αγάπη που είχε τόσο για την επιστήμη μας όσο και για τη διδασκαλία και κατά συνέπεια για τους φοιτητές. Στην πορεία διαπιστώσαμε ότι, με έναν τραγικό τρόπο, οι αγώνες που είχε κάνει στη ζωή του αλλά και η προσωπική του πορεία από το Κάιρο στην Ελλάδα, και κατόπιν στην Τασκένδη και το Παρίσι, είναι σήμερα επίκαιροι όσο ποτέ άλλοτε στο μεταπολεμικό κόσμο. Κοιτάζοντας πίσω, βλέπουμε πως από τότε που έγινε το συνέδριό μας, ο κόσμος αυτός, ο κόσμος για τον οποίο ο Δημήτρης Σπάθης και πολλοί άλλοι πνευματικοί άνθρωποι της γενιάς του αγωνίστηκαν, μόνο πιο κοντά μας δεν ήρθε. Για την ακρίβεια οι περισσότεροι λαοί έχουν απομακρυνθεί από τα ανθρωπιστικά ιδανικά.

Κι έρχεται το χρέος μας, ως η σημερινή γενιά των θεατρολόγων, να επαναφέρουμε στη μνήμη τόσο την πνευματική παρακαταθήκη του Δημήτρη Σπάθη όσο και συνολικά το συνέδριο, που περιελάμβανε επιστημονικές ανακοινώσεις υψηλού επιπέδου, στρογγυλές τράπεζες, αφηγήσεις και παραστάσεις με περιεχόμενο που αρμόζει στο θέμα «θέατρο και μετανάστευση/προσφυγιά». Πιστεύουμε ότι η διοργάνωση αυτή ήταν ένας άθλος, καθώς είναι δύσκολο να αποτυπωθεί η δυσκολία του να ισορροπήσεις ανάμεσα στην επιστήμη και την τέχνη από τη μία, στον κοινωνικό αγώνα από την άλλη, χωρίς να αδικήσεις κάτι από όλα αυτά. Όμως, νομίζουμε ότι τα καταφέραμε χάρη στην πολύτιμη βοήθεια που είχαμε από τους συναδέλφους εισηγητές, από τους συνεργαζόμενους φορείς, από τους λοιπούς συμμετέχοντες και από το κοινό, να μην λαθέψουμε. Μένει η ιστορία να μας κρίνει, τώρα που παρά την καθυστέρηση που σημειώθηκε, χάρη στο λαμπρό σημερινό Διοικητικό Συμβούλιο που τόσα έχει αναλάβει, είναι προσβάσιμα τα πρακτικά του συνεδρίου μέσω της νέας ιστοσελίδας του ΠΕΣΥΘ. Το γεγονός αυτό είναι ανταμοιβή για τους κόπους μας, ελπίζουμε όμως ότι εξίσου θα είναι μία νέα σημαντική, διπλή ώθηση για την επιστήμη μας, τόσο σε αμιγώς θεωρητικό πλαίσιο όσο και κοινωνικό και πολιτισμικό.

Η Οργανωτική Επιτροπή:

Τζένη Αρσένη, Αργυρώ Γιαλαμπρίνου, Τώνια Καράογλου, Ελίνα Καρδιακού, Μαρία Κατριβέ, Κατερίνα Κωνσταντινάκου, Ηλέκτρα Μήτσουρα, Σπύρος Πετρίτης, Μελίνα Πλαστή, Ευγενία Σωμαρά



Ο Δημήτρης Σπάθης περιτριγυρισμένος από τα μέλη ΔΕΠ των τμημάτων Θεάτρου και Θεατρικών Σπουδών, Νικηφόρο Παπανδρέου, Άννα Ταμπάκη και Δηώ Καγγελάρη, τα μέλη της Οργανωτικής Επιτροπής του Συνεδρίου, και τη σύζυγό του, μεταφράστρια, Χρύσα Προκοπάκη

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

ΤΕΤΑΡΤΗ 28 ΜΑΡΤΙΟΥ 2012- ΕΝΑΡΞΗ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

Χαιρετισμοί

- Πρύτανης ΕΚΠΑ κ. Θεοδόσης Πελεγρίνης
- Εκπρόσωπος ΠΕΣΥΘ
- Εκπρόσωπος Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ
- Εκπρόσωπος Τμήματος Θεάτρου ΑΠΘ
- Εκπρόσωπος Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πελοποννήσου
- Εκπρόσωπος Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών
- Εκπρόσωπος Γενικής Γραμματείας Νέας Γενιάς
- Εκπρόσωπος Ινστιτούτου Γκαίτε

Α΄ Συνεδρία – Ζητήματα ταυτότητας, ετερότητας και διαπολιτισμικότητας **Πρόεδρος: Έφη Βαφειάδη**

Περί θεατρολογίας και μεταναστευτικών σπουδών: όψεις ενός διαλόγου | Παναγιώτα Σωτήρχου

Διαπολιτισμικότητα: το κλειδί για την πολιτιστική ολοκλήρωση | Χριστίνα Παπαδοπούλου

Η ετερότητα ως ιδιαιτερότητα | Χαρά Μπακονικόλα

Η παράσταση ως εθνική πολιτική: το Έτος Απόδημου Ελληνισμού (1951) | Ίλια Λακίδου

Β΄ Συνεδρία – Το θέατρο ως κοινωνική παρέμβαση: δράση-αντίδραση **Πρόεδρος: Μελίνα Πλαστή**

Παρέμβαση εκπροσώπου Διεθνούς Αμνηστίας

Κοινωνική παρέμβαση των μεταναστών μέσω του θεάτρου: το σώμα ως τόπος εμπειρίας και δράσης | Νάγια Μποέμη

Hijab Frappé: το στοίχημα της πολυπολιτισμικότητας στη σύγχρονη Αθήνα | Αγαθή Κοντού

Διαπολιτισμικός διάλογος και ενδυνάμωση των μεταναστριών γυναικών από την Αφρική μέσα από το θέατρο | Χριστίνα Ζώνιου, Πάννα Παπαδοπούλου

Προβολή ντοκιμαντέρ: Voiceless του Αντώνη Τολάκη (2011)

ΠΕΜΠΤΗ 29 ΜΑΡΤΙΟΥ 2012

Α΄ Συνεδρία – Παραδείγματα από την παγκόσμια δραματουργία: εξόριστοι και αυτοεξόριστοι.

Πρόεδρος: Γρηγόρης Ιωαννίδης

Παρέμβαση Προέδρου Ελληνικού Κέντρου του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου

Η μετατόπιση της οπτικής ως προς τους μετανάστες: δύο παραδείγματα από το βρετανικό θέατρο | Τάσος Αγγελόπουλος

Μετανάστευση και επαναπατρισμός στο ιρλανδικό θέατρο | Αφροδίτη Δημοπούλου

Η εθελούσια εξορία ως πράξη αντίστασης στις κοινωνικο-πολιτικές αυθαιρεσίες της γενέτειρας: δραματολογικές προσεγγίσεις έργων των Αλγερινών γαλλόφωνων θεατρικών συγγραφέων Slimane Benaïssa, Habib Tengour και Fatima Gallaire | Χριστίνα Οικονομοπούλου

Ο Θησέας λαθρομετανάστης στα Θηράματα του Χρόνου του D.-G. Gabily | Ζωρζίνα Τζουμάκα

Μία τραγική ηρωίδα ως σύμβολο του «άλλου»: η μαύρη Μήδεια του Corrado Alvaro | Στέλλα Κουλάνδρου

Β΄ Συνεδρία – Όψεις του γερμανικού θεάτρου.

Πρόεδρος: Ελίζα-Άννα Δελβερούδη

Από το φτωχό Νότο στον πλούσιο Βορρά. Η ενδοευρωπαϊκή οικονομική μετανάστευση της δεκαετίας του '60 στη δραματουργία της Γερμανίας ως χώρας υποδοχής και της Ελλάδας ως χώρας προέλευσης | Λίλα Μαράκα

Από το μεταναστευτικό στο μετα-μεταναστευτικό θέατρο της Γερμανίας | Μιχάλης Γεωργίου

Το φάντασμα της «ενσωμάτωσης». Για τη συγκρότηση ενός μεταναστευτικού λόγου στο θέατρο του Volker Lösch | Μαρίνα Αγαθαγγελίδου

Ο Χρυσός Δράκος του Roland Schimmelpfennig και το θέμα της μετανάστευσης στο σύγχρονο γερμανικό θέατρο | Έλενα Καρακούλη

Γ΄ Συνεδρία – Σκηνικές και εικαστικές προσεγγίσεις.

Πρόεδρος: Κυριακή Πετράκου

Μετανάστριες/πρόσφυγες απασχολούμενες στη θεατρική ενδυματολογία | Σοφία Παντουβάκη*

Η Ποντιακή Σκηνή του ΚΘΒΕ: δραματουργία, ιδεολογικές και αισθητικές συνιστώσες, εικαστικό πλαίσιο | Χρύσα Μάντακα

Σκηνικές εκδοχές προσφύγων στο μεταπολεμικό θέατρο: η περίπτωση των Τρωάδων | Μαρία Κονομή

Μετανάστες και Θέατρο Σκιών: ο Καραγκιόζης ως «νόστιμον ήμαρ» | Ανθή Γ. Χοτζάκογλου

* Δεν παρευρέθη τελικά.

Δ΄ Συνεδρία – Σκηνική πράξη: κώδικες και σύγχρονες προσεγγίσεις.

Πρόεδρος: Πλάτων Μαυρομούστακος

Θέατρο του Νέου Κόσμου και του ξένου κόσμου, 1997-2011. Παραστάσεις από και για μετανάστες στο Θέατρο του Νέου Κόσμου από την ίδρυσή του μέχρι σήμερα | Μαρία Παπαλέξη

Ο μόνος τόπος είναι ο δρόμος: το Τελευταίο Καραβανσαράι από το Θέατρο του Ήλιου της-Ariane Mnouchkine | Σταματία Νεοφύτου-Γεωργίου

Οι ναυαγοί της τρελής ελπίδας | Δηώ Καγγελάρη*

Ο μετανάστης/πρόσφυγας ως σκηνικό σημείο: συν-υπο-δηλώσεις και αντιφάσεις | Εύη Προύσαλη

Ευθύνη και Ηθική: ο μετανάστης επί σκηνής στο Ο Προμηθέας στην Αθήνα των Rimini Protokoll | Μαρίσια Φράγκου

Η ζωή ενός Σκλάβου-Δραπέτη: μία αδιάκοπη μετανάστευση | Τζένη Αρσένη

Θεατρική παράσταση: Μια γιορτή στου Νουριάν του Volker Ludwig. Σκηνοθεσία: Παντελής Δεντάκης, Βασίλης Κουκαλάκι

* Έκανε την ανακοίνωσή της την τελευταία ημέρα, πριν την έναρξη του αφιερώματος στον Δημήτρη Σπάθη.

ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ 30 ΜΑΡΤΙΟΥ 2012

Θέατρο στην εκπαίδευση: Διαπολιτισμικός διάλογος και πρακτικές εφαρμογές

Παρεμβάσεις:

- Εκπρόσωπος Πανελλήνιου Δικτύου για το Θέατρο στην Εκπαίδευση

- Εκπρόσωπος Κυριακάτικου Σχολείου Μεταναστών

Α΄ Συνεδρία – Πρόεδρος: Ηλέκτρα Μήτσουρα

Ανάπτυξη της ενσυναίσθησης μέσα από αναστοχαστικές τεχνικές εκπαιδευτικού δράματος σε θέματα αποδοχής της ετερότητας | Σπυριδούλα Μπιρπίλη

Διδάσκοντας θέατρο σε παιδιά μεταναστών | Κομνηνός Παπαδημητρίου

Όταν το θέατρο συναντά την Εκπαίδευση: αποδοχή διαφορετικού πολιτισμικού-κοινωνικού κώδικα μέσα από τη θεατρική εμπειρία | Μαρία Σπυροπούλου

Τάσεις ξενοφοβίας στους μικρούς μαθητές του δημοτικού σχολείου. Παρέμβαση μέσω του Εκπαιδευτικού Δράματος | Χαρά Λιόλιου*

Ορφανά του Ντέννις Κέλλυ: δραματοουργία και διαπολιτισμική παιδαγωγική | Σίμος Παπαδόπουλος, Βασίλης Μπάρος

* Δεν παρευρέθη τελικά.

Β΄ Συνεδρία – Πρόεδρος: Άλκηστις

Το θέατρο ως μέσο κοινωνικής παρέμβασης για την ένταξη παιδιών μεταναστών στο σχολείο. Εμπειρίες από τη διδακτική πράξη | Μαρία Χριστοδούλου

«Ποιος είμαι;» Εγώ κι ο άλλος. Από το θεατρικό παιχνίδι στη δημιουργική γραφή ως μέσο ένταξης των αλλοδαπών μαθητών στο σύγχρονο ελληνικό σχολείο | Κατερίνα Διακουμάκου

Το ταξίδι των προσφύγων: διδάσκοντας λογοτεχνία μέσα από τη χρήση της δραματοποίησης σε μια πολυπολιτισμική τάξη | Μάρθα Κατσαρίδου

Λαθραία ζωή. Η γιορτή ξεκινάει: από το περιθώριο στο προσκήνιο | Μαρία Βογιατζή

Η εμπειρία της μετανάστευσης στο μουσειακό θέατρο | Φωτεινή Βενιέρη

Παρουσίαση προγράμματος ΠΕΣΥΘ: «Η θεατρική αγωγή ως μέσο ένταξης αλλοδαπών μαθητών στο ελληνικό σχολείο – Συνομιλώντας στη γλώσσα του θεάτρου»

Πρόεδρος: Μαρία Κατριβέ (τέως Πρόεδρος ΠΕΣΥΘ & συντονίστρια προγράμματος)

Εφευρίσκοντας ένα νέο λεξιλόγιο: η κινητική γλώσσα ως κώδικας επικοινωνίας της πολυπολιτισμικής ομάδας. Η περίπτωση της ιερογλυφικής γραφής | Τζωρτζίνα Κακουδάκη

Μια ματιά χωρίς προκαταλήψεις | Πηνελόπη Κολοκοτσά

Προβολή ντοκιμαντέρ Γ.Γ.Ν.Γ. (σκηνοθεσία: Μαριάννα Κοντούλη)

Παρέμβαση από τον ηθοποιό Λαέρτη Βασιλείου

Αφήγηση από τον Στέλιο Πελασγό

Δρώμενο: Μικρές σκηνές καθημερινής βίας – «Ακτιβιστική Ομάδα Θεάτρου του Καταπιεσμένου» της Διεθνούς Αμνηστίας και της Ώσμωσης-Κέντρο Τεχνών και Διαπολιτισμικής Αγωγής

ΣΑΒΒΑΤΟ 31 ΜΑΡΤΙΟΥ 2012

Α΄ Συνεδρία – Το ελληνικό θέατρο στη διασπορά.

Πρόεδρος: Άννα Σταυρακοπούλου

Ελληνικές θεατρικές παραστάσεις στις παρούσες χώρες έως τη ρωσική επανάσταση του 1917 | Βάλτερ Πούχνερ

Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη 1940-1955: η τελευταία αναλαμπή | Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου

Έλληνες ηθοποιοί της διασποράς: 1900-1922 | Κατερίνα Διακουμοπούλου-Ζαραμπούκα

Οι πολιτιστικές δραστηριότητες των Ελλήνων πολιτικών προσφύγων στις χώρες του πρώην Ανατολικού Μπλοκ | Στεριανή Τσιντζιλώνη

Β΄ Συνεδρία – Πρόσφυγας και μετανάστης: δραματικές και κωμικές εκφάνσεις στη νεοελληνική δραματολογία – Α΄ Μέρος.

Πρόεδρος: Γιώργος Πεφάνης

Εικόνες μεταναστών και προσφύγων στη σύγχρονη ελληνική γυναικεία δραματολογία | Μαρίνα Μέργου

Αμφίσημα αντικείμενα: όψεις της μετανάστευσης στη δραματολογία της Λούλας Αναγνωστάκη | Ιωάννα Αλεξανδρή

Η μετανάστευση στην ελληνική μεταπολεμική κωμωδία | Κατερίνα Καρρά

Η Μήδεια του Μποστ... μια ξένη που αντέχει | Φώτιος Χρυσανθόπουλος

Γ΄ Συνεδρία – Πρόσφυγας και μετανάστης: δραματικές και κωμικές εκφάνσεις στη νεοελληνική δραματολογία – Β΄ Μέρος.

Πρόεδρος: Κωνσταντίνος Κυριακός

Φιλοξενούμενος και οικοδεσπότης: ο Έλληνας στη σύγχρονη μεταναστευτική δραματολογία | Πέννυ Φυλακτάκη

Το θέατρο του Μάνθου Κρίσπη. Φορέας μνήμης μιας γενοκτονίας | Χάρη Σβαλίκκου

Ο μετανάστης ως παράγοντας μορφοποίησης του χώρου: η έννοια της μετάβασης στο Ταξίδι Εργασίας του Αλέξη Σεβαστάκη | Ελευθερία Ράπτου

Διασπορά και μετανάστευση στο θεατρικό έργο της Λούλας Αναγνωστάκη | Παναγιώτης Μποσνάκης

Δ΄ Συνεδρία – Πρόσφυγας και μετανάστης: δραματικές και κωμικές εκφάνσεις στη νεοελληνική δραματουργία – Γ΄ Μέρος.
Πρόεδρος: Λίνα Ρόζη

Οι ταυτότητες του μετανάστη και του ντόπιου στο σύγχρονο ελληνικό δράμα: στερεότυπα και ανατροπές | Αλεξάνδρα Σίμου

Ανάμεσα σε δυο κόσμους ή το δράμα της μετανάστευσης: το Γάλα του Βασίλη Κατσικονούρη | Μαρία Ριστάνη, Θεοδώρα Πατρώνα

Η έννοια του διαφορετικού στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία: το Γάλα του Βασίλη Κατσικονούρη και τα Αξύριστα πηγούνια του Γιάννη Τσίρου | Ρέα Γρηγορίου

Στρογγυλή Τράπεζα

Μετανάστες επί (ελληνικής) σκηνής: Η καλλιτεχνική συνάντηση ως ανοιχτή πολιτισμική εμπειρία

Πρόεδρος: Δημήτρης Τσατσούλης
Συμμετέχουν: Βαγγέλης Θεοδωρόπουλος, Χρύσα Σπηλιώτη, Ένκε Φεζολλάρι, Κρις Ραντάνοφ

Αφιέρωμα στον Δημήτρη Σπάθη

Πρόεδρος: Νικηφόρος Παπανδρέου
Συμμετέχουν: Άννα Ταμπάκη, Δηώ Καγγελάρη, Τζένη Αρσένη

Λήξη συνεδρίου



ΤΕΤΑΡΤΗ 28 ΜΑΡΤΙΟΥ

ΣΥΝΕΔΡΙΑ Α΄
ΠΡΟΕΔΡΟΣ: ΕΦΗ ΒΑΦΕΙΑΔΗ

ΤΙΤΛΟΣ ΣΥΝΕΔΡΙΑΣ:
**ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ, ΕΤΕΡΟΤΗΤΑΣ
ΚΑΙ ΔΙΑΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΟΤΗΤΑΣ**

•
ΠΑΝΑΓΙΩΤΑ ΣΩΤΗΡΧΟΥ
ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ
ΧΑΡΑ ΜΠΑΚΟΝΙΚΟΛΑ
ΙΛΙΑ ΛΑΚΙΔΟΥ
•

ΠΕΡΙ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΝΑΣΤΕΥΤΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ: ΟΨΕΙΣ ΕΝΟΣ ΔΙΑΛΟΓΟΥ

Η διεξαγωγή έρευνας που βασίζεται σε θεωρητικά και εννοιολογικά δεδομένα από τον χώρο των επιστημών που μελετούν από τη μία το θεατρικό φαινόμενο και από την άλλη τις μεταναστευτικές και προσφυγικές κινήσεις, παρουσιάζει ιδιόμορφες πτυχές λόγω του εύρους του γνωστικού αντικείμενου και της ποικιλομορφίας αυτών των δύο τομέων, οι οποίοι αποτελούν συνισταμένες υποπεδίων, που, υπό ορισμένες προϋποθέσεις, θα μπορούσαν να θεωρηθούν και αυτόνομα.

Προβάλλει, κατά συνέπεια, η ανάγκη επιλογής, η οποία σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να θεωρηθεί ουδέτερη. Όταν αποφασίζουμε να εστιάσουμε σε ορισμένα σημεία, ενώ αφήνουμε άλλα στη σκιά, κάνουμε ουσιαστικά ένα είδος ιδεολογικής διακήρυξης, στοιχείο αναπόφευκτο, κατά μία ερμηνεία. Στη μελέτη των επιστημών του ανθρώπου ο ίδιος ο μελετητής αποτελεί ταυτόχρονα δρών υποκείμενο και, εν δυνάμει, παρατηρούμενο αντικείμενο. Έτσι δεν είναι δυνατό να αποκλειστεί απόλυτα το στοιχείο της υποκειμενικότητας. Αυτό που μπορεί να γίνει είναι να επιδιωχθεί το στοιχείο της καθαρότητας, όπου η σαφήνεια του αρθρωμένου λόγου θα τον κάνει ευρέως προσιτό, ανοιχτό σε επανεκτιμήσεις, αναθεωρήσεις και συμπληρώσεις.

Όταν μιλάμε για το θεατρικό φαινόμενο και εκείνο της εκούσιας και ακούσιας μετοίκησης, πρέπει να λάβουμε υπόψη ότι έχουμε να κάνουμε με την εξέταση όψεων της ανθρώπινης εμπειρίας, σε μικροεπίπεδο στην περίπτωση μίας πολιτισμικής έκφανσης όπως της θεατρικής πράξης και σε μία σειρά επιπέδων ανάλυσης, στην περίπτωση των μεταναστευτικών σπουδών.

Η ανάγκη συμβατότητας διερευνητικής οπτικής μας οδηγεί στην εξέταση της μετανάστευσης μέσα από ανθρωπολογική-πολιτισμική σκοπιά, η οποία δίνει τη δυνατότητα για αναλύσεις σε μικροεπίπεδο, γιατί οι μακροαναλύσεις της δημογραφικής ή νομικής προσέγγισης, για παράδειγμα, δύσκολα θα οδηγούσαν σε έναν λειτουργικό διάλογο με τη θεατρολογία.

Οι μεταναστευτικές και προσφυγικές σπουδές είναι ένας σχετικά καινούργιος τομέας, ο οποίος συνδυάζει την ιστοριογραφία των πληθυσμιακών κινήσεων με την προσπάθεια ερμηνείας τους μέσα από ένα κοινωνιολογικό πρίσμα και γνώρισαν ανάπτυξη τις τελευταίες δεκαετίες, καθώς τότε παρουσιάστηκε αξιοσημείωτος

¹ Οι ιδιότητες των συγγραφέων είναι οι σημερινές

αριθμός σχετικών θεωρητικών προσεγγίσεων.²

Η θεατρολογία, από την άλλη, αποτελεί ένα από τα πλέον σύνθετα γνωστικά συστήματα, που από τη φύση του είναι ανοιχτό σε ποικιλία από μεθοδολογίες και μοντέλα ερμηνείας,³ αν και η αξιοποίηση⁴ αυτών των εργαλείων, ενίοτε και λόγω ακριβώς αυτού του βαθμού ποικιλίας, δεν είναι πάντα αυτονόητη. Το γεγονός, πάντως, είναι ότι όλες οι πλευρές της προσωπικής και συλλογικής εμπειρίας βρίσκουν έκφραση στον δραματικό και, συνακόλουθα, σκηνικό λόγο, κάνοντας την επιστήμη που μελετά το θεατρικό φαινόμενο τον ιδανικό συνομιλητή σε μία συνδιάλεξη με επιστημονικούς κλάδους οι οποίοι εστιάζουν σε συγκεκριμένες όψεις του ανθρώπινου βιώματος.

Μέσα από τη σύζευξη θεατρολογίας και μεταναστευτικών και προσφυγικών σπουδών μπορεί να δοθεί ώθηση σε έναν διεπιστημονικό διάλογο και να υπάρξει πρόσφορο πεδίο για γόνιμη ανταλλαγή απόψεων, δημιουργώντας ένα διττό πλέγμα αποδοχής.

Κατ' αρχήν επιδιώκουμε την προσέγγιση του ξένου -μετανάστη ή πρόσφυγα- και τη δημιουργία διαύλων επικοινωνίας μέσω των οποίων θα γίνει πιο κατανοητή η εμπειρία του, που συχνά, αλλά όχι πάντα, εδράζεται στο περιθώριο ενός κοινωνικού γίγνεσθαι, το οποίο, ενίοτε, μπορεί και να προσφέρει αξιοσημείωτες δυνητικές προοπτικές. Κατά μία θεώρηση «τα “περιθώρια” δεν αποτελούν μόνο τοποθεσίες περιορισμού, αποκλεισμού και απώλειας, αλλά επίσης δημιουργικά πεδία διαπραγμάτευσης και σημασιοδότησης εκ νέου των ηγεμονικών ορισμών και κατηγοριών».⁵

Και ακολούθως, σε ένα ευρύτερο επίπεδο μπορούμε να μιλήσουμε για αμοιβαία αποδοχή η οποία οδηγεί στην προσέγγιση μεταξύ διαφορετικών επιστημονικών πεδίων.⁶

2 Η Green αναφέρει πως «η ανάλυση του φαινομένου της μετανάστευσης είναι αντικείμενο διάφορων επιστημονικών κλάδων, από τη συγκριτική ιστορία ως τις διασταυρούμενες ιστοριογραφίες. Ο προβληματισμός στις κοινωνικές επιστήμες διατρέχεται κι αυτός από τα κύματα και τις τάσεις του». Βλ. Nancy L. Green: *Οι δρόμοι της μετανάστευσης: Σύγχρονες θεωρητικές προσεγγίσεις*, μτφρ. Δημήτρης Παρσάνογλου, Σαββάλας, Αθήνα 2004, σ. 17-18.

3 Βλ. Βάλτερ Πούχνερ: *Από τη θεωρία του θεάτρου στις θεωρίες του θεατρικού: Εξελίσξεις στην επιστήμη του θεάτρου στο τέλος του 20ού αιώνα*, Πατάκης, Αθήνα 2003, σ. 441.

4 Χαρακτηριστικά ο Δημήτρης Τσατσούλης αναφέρει πως η ξένη θεατρολογική θεωρία «έχει νομιμοποιήσει για την έρευνά της εργαλεία ανθρωπολογικά, κοινωνιολογικά, σημειωτικά, γλωσσολογικά, ψυχαναλυτικά, προερχόμενα από τις σπουδές σχετικά με τις ταυτότητες και τα φύλα, την αποδόμηση, τη διακειμενικότητα ή τη διαπολιτισμικότητα», ενώ κατά τον μελετητή σχετικές προσεγγίσεις δεν είναι συχνές στην ελληνική θεατρολογία. Βλ. Δημήτρης Τσατσούλης: «Εισαγωγή», *Σημεία γραφής – Κώδικες σκηνής στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο*, Νεφέλη, Αθήνα 2007, σ. 13-14. Ο μελετητής, επίσης, παραθέτει ενδεικτικά ορισμένες από τις ελληνικές μελέτες που κρίνει ότι αναλύουν το υλικό τους εντάσσοντάς το στο ευρύτερο ιστορικο-κοινωνικό του πλαίσιο, ό.π., σ. 13-14, σημ. 1.

5 Βλ. Γιώργος Τσιμούρης: *Ίμβριοι: Φυγάδες απ' τον τόπο μας όμηροι στην πατρίδα*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2007, σ. 15.

6 Έχει ενδιαφέρον ο συλλογισμός της Κωνσταντοπούλου, η οποία συνδέει αυτήν τη διαδικασία με την αποδοχή της ετερότητας. Το σκεπτικό της είναι ότι «το δικαίωμα ύπαρξης του “άλλου” δηλώνει

Το κατά πόσο σε έναν τέτοιο διάλογο είναι εφικτός, θεμιτός ή ακόμα και επιθυμητός ένας εκ προοιμίου θεωρητικός συγκρητισμός αποτελεί ζήτημα προς διαπραγμάτευση. Αν δεχτούμε πως μία θεωρία είναι απόπειρα εξήγησης ενός φαινομένου με βάση ένα σώμα δεδομένων,⁷ τότε αυτό το σκεπτικό μας οδηγεί στο βασικό μόρφωμα για τον καθορισμό ενός διεπιστημονικού θεωρητικού πλαισίου, καθώς με βάση σύγχρονες απόψεις η επιθυμητή προσέγγιση του μεταναστευτικού και προσφυγικού φαινομένου είναι διεπιστημονική.⁸

Σύμφωνα με αυτήν την τάση, τα βασικά θέματα που απασχολούν σειρά κλάδων, από την ανθρωπολογία, τη δημογραφία, την οικονομία, έως την ιστορία, τη νομική και πολιτική επιστήμη και την κοινωνιολογία, είναι ουσιαστικά τα ίδια, αν και η έμφαση δίνεται κάθε φορά σε διαφορετικό τμήμα του μεταναστευτικού φάσματος.⁹ Το **ποιος** μετακινείται, **γιατί** μετακινείται και **πώς** είναι το κεντρικό τρίπτυχο των ερωτημάτων που ζητούν κάποια απάντηση, η οποία μπορεί να αποτελέσει μέρος της εξήγησης για τα γενεσιουργά αίτια αλλά και τα παρεπόμενα αυτής της μετακίνησης. Και εδώ, λαμβάνοντας υπόψη την υπόσταση του θεατρικού φαινομένου ως πολιτισμικής δραστηριότητας, προβάλλει μία από τις βασικές ερωτήσεις που τίθεται από την ανθρωπολογία για την εξέταση της μεταναστευτικής και προσφυγικής εμπειρίας: Τι επίδραση έχει η μετανάστευση στις πολιτισμικές αλλαγές και πώς επηρεάζει την ταυτότητα των εμπλεκόμενων στο φάσμα αυτής της πληθυσμιακής μετακίνησης;¹⁰ Μέσα σε ένα θεατρικό και θεατρολογικό πλαίσιο η παραπάνω ερώτηση μπορεί να εξειδικευτεί και να τεθεί με την παρακάτω διατύπωση: Η δραματουργική αναπαράσταση της εκούσιας και ακούσιας μετοίκησης με ποιους τρόπους διαμορφώνει τάσεις και φόρμες έκφρασης στο δραματικό και σκηνικό λόγο και ποια είναι η αξιολογική και ιδεολογική χροιά αυτών των αναπαραστάσεων;

Ακολούθως, θα μιλήσουμε για την ταυτότητα, που αποτελεί όρο κλειδί για τη μελέτη του μεταναστευτικού και προσφυγικού φαινομένου. Η σύγχρονη προσέγγισή της αποτελεί, σε σημαντικό βαθμό, κληρονομιά της περιόδου της βιομηχανικής

ως ένα σημείο την αμφισβήτηση του “εγώ”, ενώ κάθε σύστημα προσδιορίζεται (...) από τον βαθμό ανεκτικότητας που έχει ως προς την “αμφισβήτησή” του: π.χ. η “επιστήμη” με το αν δέχεται την αξία κι άλλων γνωστικών συστημάτων όπως είναι η τέχνη, ένα επιστημονικό ρεύμα με το αν δέχεται κι άλλες “σχολές”. Βλ. Χρυσούλα Κωνσταντοπούλου: «Εισαγωγή: Αναφορά στην έννοια και στις όψεις των σύγχρονων αποκλεισμών», στο: Χρ. Κωνσταντοπούλου, Λ. Μαράτου-Αλιπράντη, Δ. Γερμανός και Θ. Οικονόμου (επιμ.): *«Εμείς» και οι «Άλλοι»: Αναφορά στις τάσεις και τα σύμβολα*, Τυπωθήτω Γιώργος Δαρδανός – Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών, Αθήνα 2000, σ. 12.

7 Βλ. William A. Haviland: *Cultural Anthropology*, 9th ed., Harcourt Brace College Publisher, Fort Worth, USA 1999, σ. 5, από όπου προέρχεται η αναφορά στη θεωρία ως «explanation supported by bodies of data» [εξήγηση η οποία υποστηρίζεται από σώμα δεδομένων]. Όταν δεν αναφέρεται αλλιώς, οι ελληνικές μεταφράσεις αγγλικών παραθεμάτων είναι της γράφουσας.

8 Βλ. Caroline B. Brettell and James F. Hollifield: «Introduction: Migration Theory, Talking across disciplines», στο Caroline B. Brettell and James F. Hollifield (eds): *Migration Theory: Talking across disciplines*, Routledge, New York and London 2000, σ. 1-26.

9 Ό.π., σ. 3.

10 Ό.π.

επανάστασης.

Η κοινωνική πρωτοκαθεδρία που κέρδισε σταδιακά η αστική τάξη έφερε ταυτόχρονα στο προσκήνιο την αξία της εθνικής προέλευσης. Οι αστοί την αντιπαρέθεσαν στην ευγενική καταγωγή των αριστοκρατών, έτσι που ο προσδιορισμός της καταγωγής να μετατραπεί από «αυτοαναφορικός» σε «ετεροαναφορικός».¹¹ Συνεπώς, ο προσδιορισμός της ιδιαίτερης ταυτότητας της ομάδας έγινε δυνατός μέσω της συνειδητοποίησης και της οργάνωσης της διαφοράς με μία ξένη κοινότητα.

Κατά την απόπειρα δημιουργίας διαύλων μεταξύ θεατρολογίας και μεταναστευτικών σπουδών, θα γίνει αναφορά στο θεατρολογικό χειρισμό των εννοιολογικών κατηγοριών της εμπειρίας της ετερότητας και της ταυτότητας, με βάση το σκεπτικό ότι το *έτερο* είναι αυτό που προσδιορίζει το *οικείο* και έχει τη δυνατότητα να δημιουργήσει ταυτότητες με μία διαδικασία ετεροπροσδιορισμού.

Η πρώτη επισήμανση προέρχεται από μελέτη του Eric Bentley, ο οποίος, αναφερόμενος στις ταυτίσεις, τις χαρακτηρίζει κεντρικές όχι μόνο στον δρόμο προς την ενηλικίωση-και τη ζωή γενικότερα- αλλά και σε αυτό που ονομάζει «βαθύτατα ανθρώπινη τέχνη: το δράμα».¹² Αν λοιπόν αυτός ο νοητικός συνταυτισμός, αυτή η διεκυστίδα ισορροπιών σε ένα παιχνίδι στιγμιαίου διαμερισμού ταυτοτήτων μπορεί να θεωρηθεί πως κατέχει βασική θέση στη θεατρική διαδικασία, τότε αξίζει να εμβαθύνουμε στο θέμα.

Αν είχαμε στη διάθεσή μας έναν νοητό κύκλο, ο οποίος θα περιλάμβανε διάφορα τμήματα της υπόστασης του θεατρικού φαινομένου, τότε θα διαπιστώναμε ότι οι έννοιες της ταυτότητας και της αλλαγής της,¹³ της μετατροπής δηλαδή του οικείου σε «ανοίκιο»,¹⁴ ή ίσως με μία πιο ήπια διατύπωση σε *έτερο*, εντοπίζονται στην

11 Η Κωνσταντοπούλου μιλάει για την αναφορά των ευγενών στη δική τους καταγωγή και στους δικούς τους προγόνους, σε αντιπαράθεση με τον καθορισμό της ταυτότητας των αστών της Δ. Ευρώπης μέσω της αναφοράς σε μία «έτερη» ομάδα. Βλ. Κωνσταντοπούλου: «Εισαγωγή: Αναφορά στην έννοια και στις όψεις των σύγχρονων αποκλεισμών», ό.π., σ. 18.

12 Βλ. Eric Bentley: *The life of the drama*, Applause Theatre Books, New York 1991, σ. 160, όπου μεταξύ άλλων το δράμα αναφέρεται ως «so intimately human art».

13 Όπως αναφέρει ο Πούχνερ, «το θέατρο μπορεί να προσδιοριστεί ως η εκδήλωση μιας ιδιόζουσας συμπεριφοράς στην ανθρώπινη επικοινωνία, η οποία υποδεικνύει κάποια αλλαγή της κοινωνικής ταυτότητας». Βλ. Βάλτερ Πούχνερ: *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου: Κριτικές παρατηρήσεις στο γενετικό κώδικα της θεατρικής συμπεριφοράς του ανθρώπου*, Λαογραφία, Παράρτημα 9, Αθήνα 1985, σ. 20.

14 Για το «οικείο» ως «ανοίκιο», αποτέλεσμα ενός αποκλεισμού που οδηγεί στη μετανάστευση, μιλάει ο Πλάτων Μαυρομούστακος σε κριτική για την παράσταση «Ellis Island», στη σκηνή Γκαράζ του Εθνικού. Βλ. Πλάτων Μαυρομούστακος: *Αντί κριτικής: Σημειώσεις ενός συστηματικού θεατή*, πρόλογος Νικηφόρος Παπανδρέου, Καστανιώτης, Αθήνα 2006, σ. 63, όπου πιο συγκεκριμένα αναφέρει: «Η μαρτυρία για τον κοινωνικό αποκλεισμό που οδηγεί στη μετανάστευση δηλαδή στην ανάγκη φυγής από τον ανοίκιο κόσμο και την ανάγκη μετάβασης σε ένα νέο κόσμο, που πρέπει στο κοντινό μέλλον να γίνει οικείο, αντιμετωπίζεται πέρα από τα ειδικά χαρακτηριστικά της. Δεν απασχολεί το παράδειγμα που μας παραδίνει η μαρτυρία και οι συγκεκριμένες συνθήκες που την καθορίζουν, αλλά η κοινότητα της ψυχικής κατάστασης που δημιουργείται στα πρόσωπα κατά τη στιγμή της αβέβαιης μετάβασης στον τόπο υποδοχής».

καρδιά του θεατρικού φαινομένου και αποτελούν τμήμα του πυρήνα του.

Έχουμε λοιπόν αποδόμηση της καθημερινής ταυτότητας και δημιουργία νέας, εντός των ορίων του θεατρικού σύμπαντος. Κατ' ουσίαν, είναι η ίδια διαδικασία που, όπως επισημάνθηκε, υφίσταται στο μεταναστευτικό πλέγμα, όπου η μετοίκηση του μετανάστη ή του εκτοπισμένου δημιουργεί τις προϋποθέσεις για την, εν δυνάμει, αποδόμηση της δικής του ταυτότητας, αλλά και των γύρω του, και της επαναδόμησής της με βάση τα καινούργια δεδομένα που δημιουργεί η παρουσία του ξένου.

Ο Dan Urian, σε άρθρο του για τις κοινωνιολογικές παραμέτρους του ισραηλινού δράματος και τις ιδιαίτερες συνθήκες της χώρας, όπου εντός του χώρου της κυρίαρχης ομάδας και κουλτούρας συνυπάρχουν -όχι πάντα αρμονικά- υποομάδες με διαφορετικές πολιτισμικές, πολιτικές και εθνικές ταυτότητες, επισημαίνει πως «οι συναντήσεις μεταξύ μορφών από το κυρίαρχο θέατρο και των προερχόμενων από [το θέατρο] των πολιτισμικών υποομάδων, είναι διδακτικές όσον αφορά την ύπαρξη κοινών δεσμών μεταξύ τους, -φανερών ή κρυφών- καθώς και όσον αφορά την αυτοεπίγνωσή τους και την επίγνωση του “άλλου”».¹⁵

Αυτή η διαδικασία ετεροπροσδιορισμού ταυτότητας που περιγράφει ο Urian, όπου το θέατρο παίζει τον ρόλο του καταλύτη ή, κατά μία άλλη διατύπωση, αυτόν του μεσολαβητή ανάμεσα στον θεατή και στη ζωή,¹⁶ δεν διαφέρει σημαντικά από μία αντίστοιχη διαδικασία -εκτός θεατρικού φάσματος- κατά την επαφή μεταξύ δύο διαφορετικών εθνικών ή εθνοτικών ομάδων, από τις οποίες η μία μπορεί να έχει ενταχθεί σε έναν χώρο κατόπιν μεταναστευτικής κίνησης.¹⁷ Ενδεικτικά, ως αναφέρουμε την άποψη του Constantinidis που θεωρεί πως το θέατρο μπορεί να παίζει κάποιο ρόλο κατά τη διαδικασία μετατροπής της εθνικής ή πολιτισμικής ταυτότητας σε Ευρωσυνείδηση.¹⁸

Προκύπτει λοιπόν ένα σχήμα που περιλαμβάνει δύο άξονες επί των οποίων υφίσταται μία διεργασία μεταβολής ταυτοτήτων κατά τη θεατρική διαδικασία.

15 Βλ. Dan Urian: «Israeli Drama: A sociological perspective», περ. *Contemporary Theatre Review*, vol. 12, Part 3, 2000, σ. 72. «Encounters between figures from mainstream theatre and those of the sub-cultures are instructive regarding the mutual links, overt or hidden, between them, as well as their self-perception and perception of the “Other”».

16 Βλ. Νίκος Κοτζιάς: «Το θέατρο της Πολιτικής – Η Πολιτική ως θέατρο: Προλεγόμενα», στο Τόμας Μάγερ: *Η πολιτική ως θέατρο: Η νέα εξουσία της ηθοποιίας*, μτφρ. Θωμάς Παρασκευόπουλος, προλεγόμενα Νίκος Κοτζιάς, Καστανιώτης, Αθήνα 2000, σ. 12.

17 Μία σχετική παρατήρηση, αν και αναφέρεται σε γενικότερο πλαίσιο, κάνει και ο Πούχνερ, όταν λέει πως «για κάθε συγκεκριμένη ομάδα ανθρώπων με κοινά κοινωνικά, θρησκευτικά, εθνικά ή γλωσσικά κριτήρια, θέατρο μπορεί να σημαίνει αντιπροσωπευτική αυτοπαρουσίαση, μπορεί να δημιουργήσει ή να επιτείνει τη συνείδηση του “εμείς”, να αναπτύξει το αίσθημα της αλληλεξάρτησης των μελών αυτής της ομάδας, ή μπορεί να στραφεί με επιθετικότητα και μαχητικότητα εναντίον άλλων ομάδων, υπαρκτών ή φανταστικών εχθρών». Βλ. Βάλτερ Πούχνερ: *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου: Έξι μελετήματα*, Παϊρίδης, Αθήνα 1984, σ. 15.

18 Βλ. Stratos E. Constantinidis: «Greek Drama and Multiculturalism: Is it Drama? Is it Modern? Is it Greek?: A prolonged prologue», περ. *Journal of Modern Greek Studies*, vol. 14, No. 1, May 1996, σ. 15.

Αρχικά έχουμε τη μετατροπή της καθημερινής ταυτότητας του ηθοποιού επί σκηνής, όπου το οικείο μετατρέπεται σε μη-οικείο, η οποία, όσο και αν είναι κοινωνικά επιτρεπτή για το χρονικό διάστημα που είναι περιορισμένη στη σκηνή, δεν είναι μέρος της καθημερινότητας και, υπό συγκεκριμένες συνθήκες, εκτός σκηνής μπορεί να θεωρηθεί και απειλή. Κατά τον Νίκο Κοτζιά, το θέατρο δημιουργεί έναν κόσμο, που είναι τμήμα του πραγματικού και αποτελεί μία «ιδιόμορφη παράλληλη στιγμή της ύπαρξής του».¹⁹

Από την άλλη, η ταυτότητα του *εγώ* και του *εμείς* μπορεί να ισχυροποιηθεί ή να τεθεί υπό επαναδιαπραγμάτευση, καθώς η παρουσία του *άλλου* ή των *άλλων*, εντός ενός θεατρικού σύμπαντος, δημιουργεί ροή νέων στοιχείων που δραστηριοποιούν ανακλαστικά ανεκτικότητα ή αποκλεισμού. Άρα, σε δεδομένο corpus δραματικών κειμένων ή παραστάσεων, η ανίχνευση της παρουσίας, ή ενίοτε η απουσία, του *έτερου* -του μετανάστη ή του πρόσφυγα για τη συγκεκριμένη περίπτωση- και ο τρόπος που παρουσιάζεται η εμπειρία του μπορούν να θεωρηθούν ως δείκτες ανεκτικότητας ή αποκλεισμού.

Ύστερα από αυτές τις σύντομες νύξεις τις οποίες θέτουμε ως αφετηρία διαλόγου μεταξύ θεατρολογίας και μεταναστευτικών σπουδών, καταλήγουμε στο συμπέρασμα πως ένα κοινό έδαφος για αυτά τα δύο γνωστικά αντικείμενα αποτελεί η θέαση ή η παρουσίαση της ταυτότητας εντός ενός κυκλώματος αλληλεπιδράσεων, όπου τίποτα δεν είναι απόλυτα δεδομένο και πάντα υπάρχει χώρος για επαναπροσδιορισμούς.

Σε αυτό το σημείο ας προσπαθήσουμε να εκτιμήσουμε ποιες είναι οι θετικές προοπτικές που μπορεί να προσπορίσει αμοιβαία στο χώρο της θεατρολογίας και των μεταναστευτικών και προσφυγικών σπουδών αυτός ο διάλογος.

Το θέατρο δεν είναι μονοσήμαντο, ποτέ δεν υπήρξε. Το αν ο δραματικός και σκηνικός λόγος θα χρησιμοποιηθεί ως μέσο προπαγάνδας ή ως μέσο κατανόησης και αποδοχής είναι θέμα επιλογής.²⁰

Στην περίπτωση αυτού του διεπιστημονικού διαλόγου -και με δεδομένο το ότι οι μεταναστευτικές και προσφυγικές σπουδές έχουν ως σημείο εστίασης τη μελέτη των πτυχών μίας μορφής διαφορετικότητας- τίθεται ως δυνατότητα η προοπτική ανάπτυξης ενός ιδιώματος διαχείρισης αυτής της διαφορετικότητας αλλά και αμφισβήτησης του αρνητικού στιγματισμού, που μπορεί να προέλθει από τη μεριά μίας ομάδας η οποία κατέχει τη γνώση και την πολιτική και οικονομική ισχύ. Αν θέλαμε να σκιαγραφήσουμε αδρά τη μορφή αυτού του ιδιώματος τότε θα λέγαμε ότι αντλεί τα εργαλεία έκφρασης από τον σκηνικό και δραματικό λόγο και τις εννοιολογικές κατηγορίες από τις μεταναστευτικές σπουδές.

19 Βλ. Κοτζιάς, ό.π., σ. 19.

20 Άλλωστε, ας μην ξεχνάμε, ότι σε συγκεκριμένα ιστορικο-κοινωνικά πλαίσια το θέατρο της προπαγάνδας θεωρήθηκε ως θετική παρέμβαση στην κοινωνική ζωή και όχι ως αρνητική πρακτική. Βλ. ενδεικτικά το σημείωμα του Μαυρομούστακου για το θέατρο Αγκίτ-Προπ, στο Πλάτων Μαυρομούστακος: «Ο διαφωτιστής που χαμογελάει», *Σχεδιάσματα ανάγνωσης*, Καστανιώτης, Αθήνα 2006, σ. 67-76.

Στην πραγματικότητα αυτό που προβάλλει είναι ο επαναπροσδιορισμός της πολιτικής λειτουργικότητας του θεάτρου. Αναδεικνύεται η δυνατότητα άρθρωσης πολιτικού λόγου ανεξάρτητα από τη στρατευμένη υιοθέτηση συγκεκριμένης ιδεολογίας. Το σημαντικό είναι η αμφισβήτηση των υφιστάμενων ιδεολογιών επί ενός καθημερινού φάσματος, το οποίο επιτρέπει την υπέρβαση των δογματισμών και όχι την απλή αντικατάστασή τους, καθώς η δυνατότητα αμφισβήτησης είναι η μόνη βεβαιότητα. Ο Michael Kirby, ήδη από το 1975, κάνει μία παρόμοια διαπίστωση, με τη διαφορά όμως ότι δεν αναφέρεται στην πολιτική λειτουργικότητα του θεάτρου γενικότερα, αλλά τείνει να εστιάσει συγκεκριμένα στο πολιτικό θέατρο. Λέει, λοιπόν, ότι «θα ήταν λάθος (...) να προσμετρήσουμε την αποτελεσματικότητα του πολιτικού θεάτρου μόνο εντός των πλαισίων της αλλαγής των απόψεων και των πεποιθήσεων των θεατών. Μέρος του πολιτικού θεάτρου δεν το κάνει αυτό. Απλώς ανακινεί συγκεκριμένα θέματα, εξερευνεί συγκεκριμένα προβλήματα, κάνει συγκεκριμένες ερωτήσεις. Δεν προσηλυτίζει, δεν είναι διδακτικό, δεν υποστηρίζει εναλλακτικές πολιτικές».²¹

Και για να επανέλθουμε στο τρίπτυχο των βασικών ερωτημάτων για τη μελέτη των πτυχών κάθε μορφής μεταναστευτικής κίνησης, αν τα θέσουμε σε ένα πλαίσιο θεατρικού ενδιαφέροντος, μπορούμε να πούμε ότι η απάντηση στο **ποιος** είναι ο ξένος η εμπειρία του οποίου τυγχάνει δραματουργικής αναπαράστασης, **πώς** αναπαρίσταται το βίωμά του και **γιατί**, δίνει τη δυνατότητα για την κατανόηση των μηχανισμών προβολής ή επιβολής εικόνων και ταυτοτήτων, προσφέροντας μέσα από τη μελέτη δεδομένων θεατρικών εκφάνσεων ένα εργαλείο για την κατανόηση πτυχών του κοινωνικο-πολιτικού γίνεσθαι καθώς και της άρθρωσης κριτικού λόγου όχι μόνο σε θεατρικό αλλά και σε κοινωνικό πλαίσιο.

21 «It would be wrong, however, to consider the effectiveness of political theatre only in terms of changing the beliefs and opinions of the spectators. Some political theatre does not do this. It merely raises certain issues, explores certain problems, asks certain questions. It does not proselytize, it is not didactic, it does not support political alternatives». Βλ. Michael Kirby: «On Political Theatre», περ. *The Drama Review: TDR*, vol. 19, no 2, Political Theatre Issue- June 1975, σ. 135.

ΔΙΑΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΟΤΗΤΑ: ΤΟ ΚΛΕΙΔΙ ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΟΛΟΚΛΗΡΩΣΗ**Γιατί διαπολιτισμικότητα και όχι πολυπολιτισμικότητα;**

Τα έντονα μεταναστευτικά ρεύματα, η αλληπάλληλη ευρωπαϊκή επέκταση, αλλά και ο επανακαθορισμός των συνόρων, μας φέρνουν αντιμέτωπους με το ερώτημα της πολιτισμικής διαφορετικότητας. Η ανακήρυξη δε του έτους 2008 ως Ευρωπαϊκού Έτους Διαπολιτισμικού Διαλόγου, οι στρατηγικές των κρατών μελών για την υλοποίησή του (μεταξύ των οποίων και η ελληνική) και η τοποθέτηση της «διαπολιτισμικής κατανόησης» στο κέντρο της πολιτιστικής πολιτικής είναι μια πραγματικότητα.¹ Πραγματικότητα ενδεικτική της πρόθεσης να δώσουμε έναν διαπολιτισμικό χαρακτήρα στον ευρωπαϊκό πολιτιστικό χάρτη.

Καταρχήν είναι αναγκαίο να οριοθετήσουμε εννοιολογικά τη διαπολιτισμικότητα αλλά και την πολυπολιτισμικότητα· δυο όρους αρκετά ταλαιπωρημένους, που ηχούν ακόμη παράξενα στα αυτιά των Ευρωπαίων, και που συχνά θεωρούνται συνώνυμοι ή ταυτόσημοι. Η διαπολιτισμικότητα ως τρόπος σκέψης αποτελεί την εξέλιξη της πολυπολιτισμικότητας. Από άποψη όμως πολιτικής, η πολυπολιτισμικότητα θα έπρεπε να είναι το δεδομένο ενώ η διαπολιτισμικότητα το ζητούμενο.

Η πολυπολιτισμικότητα, κληρονομιά του προηγούμενου αιώνα, έχει οριστεί ως πολιτιστικός πλουραλισμός ή απλούστερα ως συνύπαρξη ξεχωριστών κοινοτήτων και πολιτισμών που αλληλοσυμπλέκονται. Πέρα όμως από το επίπεδο της συλλογικότητας, ο όρος πολυπολιτισμικότητα είναι ανοιχτός σε αντιθέσεις για το λόγο ότι αποτελεί επίσης ένα σύνολο κοινωνικών, φιλοσοφικών και πολιτικών ιδεών αλλά και ένα επίσημο πολιτικό κίνημα που αναπτύχθηκε σε διάφορες χώρες του δυτικού κόσμου από το 1970.

Η πολυπολιτισμικότητα εμπνεύστηκε από την αντίληψη σύμφωνα με την οποία η αναγνώριση, ο σεβασμός και ο εορτασμός διαφόρων πολιτιστικών ταυτοτήτων μπορεί να οδηγήσει στην εξάλειψη των αντιτακτοτήτων, την απαλοιφή εθνικών και πολιτισμικών διαφορών, αποτρέποντας συγχρόνως τις συγκρούσεις. Τα τελευταία χρόνια όμως το λεγόμενο «πολυπολιτισμικό μοντέλο»² ως πολιτική δέχεται κριτική η οποία συνδέεται κυρίως με την απομόνωση των πολιτισμών στο πλαίσιο του

1 Υπουργείο Πολιτισμού Ελλάδας, *Εθνική Στρατηγική της Ελλάδας για το Ευρωπαϊκό Έτος Διαπολιτισμικού Διαλόγου 2008*, ec.europa.eu/culture/archive/dialogue/pdf_word/strategy_greece.doc [15.03.2012].

2 Bhikhu Parekh: *Rethinking Multiculturalism: Cultural Diversity and Political Theory*, Macmillan, Λονδίνο 2000.

υποτιθέμενου σεβασμού της διαφορετικότητας, χωρίς να αντιμετωπισθούν οι κοινωνικοοικονομικοί όροι αποκλεισμού από το κύριο κοινωνικό σώμα. Ανά τα χρόνια, η πολυπολιτισμικότητα πρόσφερε έδαφος στις μειονότητες αλλά όχι στις πλειονότητες. Δίνοντας έμφαση στις ταυτότητες των μειονοτήτων, απέτυχε στο να επικεντρωθεί σε κοινές αξίες. Ο κύριος λόγος για τη σχετική αποτυχία της έγκειται στο ότι ανέστειλε την διαπολιτισμική μείξη και κατανόηση, τη μοιρασιά και την ανταλλαγή στη δημόσια σφαίρα. Αυτό δεν σημαίνει όμως ότι η πολυπολιτισμικότητα είναι μια χαμένη δύναμη.

Η διαπολιτισμικότητα αποτελεί την εξέλιξή της, διότι δεν περιορίζεται στις ίσες ευκαιρίες και το σεβασμό των υπάρχουσών πολιτιστικών διαφορών αλλά πηγαίνει ακόμη πιο πέρα. Καταρρίπτει τα πολιτιστικά σύνορα και διευκολύνει το διάλογο, την ανταλλαγή και την αμοιβαία κατανόηση μεταξύ των ανθρώπων.³

Η Δυναμική των μεταναστών/προσφύγων

Όπως αναφέρεται και στην ετήσια έκθεση του Διεθνούς Οργανισμού Μετανάστευσης το 2011, η οικονομική κρίση δεν έχει επηρεάσει σημαντικά τα μεταναστευτικά ρεύματα. Παραμένει ωστόσο «ευαίσθητο» το θέμα της μετανάστευσης και συνεχίζεται από τη μεριά των κυβερνήσεων η δυσκολία χειρισμού της παρότι αυτή θα μπορούσε να ιδωθεί ως ένα μέσο ενθάρρυνσης της κοινωνικής και οικονομικής ανάπτυξης.

Η ύπαρξη των μεταναστών σε μια πόλη δεν ισοδυναμεί με «τα φθηνά εργατικά χέρια» αλλά αντιστοιχεί σε μια τριπλού τύπου «αλλαγή». Αλλάζει το μέγεθος της πόλης άρα και η οικονομία της. Οι επιδεξιότητες των μεταναστών αλλάζουν το μωσαϊκό του ανθρώπινου εργατικού δυναμικού. Οι μετανάστες φέρνουν νέες γνώσεις και ιδέες και μαζί με αυτές την ανομοιογένεια και τη διαφορά στην πόλη.

Πολλές έρευνες ολοένα και αποδεικνύουν τη σύνδεση της μετανάστευσης και κατ' επέκταση της διαφορετικότητας με την καινοτομία. Η Susanne Justesen πρώτη εισήγαγε τον όρο «innoversity», που περιγράφει τη δυναμική σχέση μεταξύ της καινοτομίας (innovation) και της διαφορετικότητας (diversity), ενώ στον Καναδά και την Δανία άρχισαν να προωθούνται σχετικές δράσεις (όπως το πρόγραμμα Innogrowth),⁴ από τις οποίες προκύπτει ότι η διαφορετικότητα μπορεί να αποτελέσει το κλειδί για την αύξηση της καινοτομίας και της παραγωγικότητας σ' έναν οργανισμό.

Σχεδιάζουμε Διαπολιτισμικές πόλεις;

Οι πόλεις μας γίνονται ολοένα και πιο ποικιλόμορφες. Σε τι βαθμό όμως επωφελούνται από αυτήν την ποικιλομορφία; Ανά τα χρόνια διαμορφώθηκαν και ασκήθηκαν, αρχικά από την πολιτική ηγεσία ή τη δημόσια διοίκηση και στη συνέχεια

³ Jude Bloomfield & Franco Bianchini: *Planning for the Intercultural City*, Comedia, Stroud 2004, σ.12.

⁴ Council of Europe, «Diversity- a way out of the crisis?», http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/culture/Cities/Newsletter/newsletter20/copenhagen_en.asp [20.03.2012].

από τους πολιτιστικούς φορείς, διαφόρων ειδών πολιτικές για τη διαχείριση των μεταναστών. Οι μετανάστες αντιμετωπίστηκαν είτε σαν ένα βραχύβιο φαινόμενο χωρίς κανένα αντίκτυπο στην πόλη (non-policy) είτε σαν μια πρόσκαιρη εργατική δύναμη που αργά ή γρήγορα θα επιστρέψει στον τόπο καταγωγής (guestworker policy). Άλλοτε θεωρήθηκαν μόνιμοι κάτοικοι, των οποίων η ετερότητα ωστόσο έπρεπε να ενθαρρυνθεί μέχρι τελικά να αφομοιωθεί (assimilationist policy) ή απλά να εμψυχωθεί (pluralist/multicultural policy). Η διαπολιτισμική πολιτική αντιμετωπίζει ισότιμα όλους τους πολίτες, χωρίς να υπερτονίζει την ετερότητα των μεταναστών. Στηρίζεται στην αποδοχή και το σεβασμό της ετερότητας του άλλου, τη δημιουργία κλίματος επικοινωνίας και συνεργασίας, τη φροντίδα για παροχή ίσων ευκαιριών πρόσβασης στη γνώση, την κοινωνική, πολιτισμική και οικονομική ζωή.⁵

Αναγνωρίζοντας την υπεροχή της διαπολιτισμικής πολιτικής και θεωρώντας πως οι επιτυχημένες πόλεις του μέλλοντος θα είναι αυτές που θα διαχειρίζονται και θα ευνοούνται από την πολιτισμική ποικιλομορφία τους, το Συμβούλιο της Ευρώπης σε συνεργασία με την Ευρωπαϊκή Επιτροπή της Ευρωπαϊκής Ένωσης υλοποιεί από το 2007 ένα καινούργιο πρόγραμμα με τίτλο «Διαπολιτισμικές πόλεις». Το πρόγραμμα αυτό έχει σκοπό να ενισχύσει τις ευρωπαϊκές πόλεις στην προσπάθειά τους να χειριστούν την πολιτιστική διαφορετικότητα, όχι ως απειλή αλλά ως πηγή ανάπτυξης, δημιουργικότητας και κοινωνικής συνοχής. Στις «Διαπολιτισμικές πόλεις» -που φτάνουν σήμερα στις 21- συγκαταλέγεται και η Πάτρα, η οποία στοχεύει στο να αποτελέσει την πόλη-πυρήνα ενεργοποίησης θεμάτων σχετικά με το διαπολιτισμικό διάλογο στον ελληνικό χώρο.

Πέρα όμως από την προσπάθεια της Πάτρας, υπάρχουν ή έστω σχεδιάζονται διαπολιτισμικές πόλεις στην Ελλάδα; Το μόνο που φαίνεται πάντως είναι η μεμονωμένη προσπάθεια, συνειδητή ή ασυνείδητη, κάποιων φορέων να υιοθετήσουν μια διαπολιτισμική διάσταση. Όπως, παραδείγματος χάρη, η ενθάρρυνση συμπαραγωγών, συμπράξεων και οι ανταλλαγές παραστάσεων από τα θέατρα ή τα φεστιβάλ μας: η συμμετοχή του Εθνικού Θεάτρου στο Emergency entrance, δράση ενταγμένη στο ευρωπαϊκό πρόγραμμα Πολιτισμός 2007-2013 σε συνεργασία με την Ένωση των Θεάτρων της Ευρώπης· η ίδρυση της σκηνης «Ανοιχτά Σύνορα» στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος· η προσπάθεια του Ελληνικού Φεστιβάλ για εξασφάλιση της προσβασιμότητας όλων στις τέχνες και τον πολιτισμό, τόσο σε επίπεδο «παραγωγής» όσο και σε επίπεδο «κατανάλωσης» πολιτιστικών προϊόντων.

Πόσο όμως συνειδητοποιημένη, συντονισμένη και ειλικρινής είναι αυτή η προσπάθεια; Μου δίνεται η εντύπωση ότι οι ελληνικοί θεατρικοί φορείς ακολουθούν ασυναίσθητα το ευρωπαϊκό όραμα που θέτει τον πολιτισμό όχημα για την αρμονική ένταξη μεταναστών/προσφύγων στην κοινωνία και προάγει το διαπολιτισμό.

Πώς επιτυγχάνεται στ' αλήθεια η εφαρμογή μιας άρτιας διαπολιτισμικής

⁵ Phil Wood & Charles Landry: *The Intercultural City: Planning for Diversity Advantage*, Earthscan, Λονδίνο 2008, σ. 294-298.

πολιτικής σε επίπεδο πόλεων;

Τρόποι εφαρμογής της διαπολιτισμικής πολιτικής σε επίπεδο πόλεων. Εξαιρετικές εφαρμογές και παραδείγματα

Θα επικεντρωθώ σε διαπολιτισμικές στρατηγικές,⁶ όπου κατά βάση το θέατρο αποτελεί όχι μόνο μέσο καλλιτεχνικής έκφρασης αλλά και κοινωνικής παρέμβασης. Η εφαρμογή της διαπολιτισμικής πολιτικής στηρίζεται ουσιαστικά σε έναν άξονα: την εξουδετέρωση του εθνικού/φυλετικού διαχωρισμού σε δυο επίπεδα: τον αστικό χώρο και τη δημόσια ζωή.

Η εξουδετέρωση του εθνικού/φυλετικού διαχωρισμού στον αστικό χώρο μπορεί να επιτευχθεί μέσω:

- της δημιουργίας πολιτιστικής υποδομής: χώρων, δηλαδή, που θα διευκολύνουν την καθημερινή συνένωση και ανταλλαγή μεταξύ ατόμων με διαφορετικό πολιτιστικό υπόβαθρο (παραδείγματα: χάρη πολιτιστικά κέντρα, πάρκα, λέσχες, όμιλοι κ.ά.). Η δημιουργία τέτοιων εγκαταστάσεων ενισχύει την αίσθηση ότι ανήκουμε στο ίδιο σύνολο και ότι μοιραζόμαστε κοινούς χώρους κι εμπειρίες.
- των Επιστημών Πληροφορικής και Τεχνολογίας αλλά και των επικοινωνιακών στρατηγικών. Οι νέες τεχνολογίες (υπολογιστές, διαδίκτυο κ.ά.) μπορούν να συμβάλλουν στη διαπολιτισμική σύνδεση και επικοινωνία. Με την εξασφάλιση της προσβασιμότητας στην Τεχνολογία των Πληροφοριών ευνοείται η υλοποίηση στρατηγικών για την πολιτισμική διαφορετικότητα, καθώς ενισχύεται η σύνδεση περιθωριοποιημένων ομάδων με την κοινωνία, η συμμετοχή στον πολιτισμό αλλά και η ηλεκτρονική δημοκρατία.

Η εξουδετέρωση του εθνικού/φυλετικού διαχωρισμού στη δημόσια ζωή μπορεί να επιτευχθεί μέσω:

- της παιδείας: Η παιδεία -που πλάθει συνειδήσεις, παράγει πρότυπα και προωθεί τον πολιτισμό- οφείλει να αποτελέσει το σημείο αφετηρίας. Εκπαιδευτικά προγράμματα σε όλες τις βαθμίδες εκπαίδευσης, η θεατρική αγωγή αλλά και τα δίκτυα της πανεπιστημιακής κοινότητας μπορούν να συμβάλλουν στην κατανόηση της διαφορετικότητας και την ένταξη προσφύγων/μεταναστών.
- της δημιουργίας διαπολιτισμικών κέντρων: κέντρων δηλαδή που θα προωθούν διαπολιτισμικές και διαθεματικές δράσεις, θα στοχεύουν στην πολιτιστική μίξη και όχι το διαχωρισμό, θα δίνουν προτεραιότητα στη συνεργασία και τη διαπολιτισμική επικοινωνία και όχι στην αφομοίωση των μειονοτήτων στα συστήματα και τους κανόνες της πλειονότητας. Τα διαπολιτισμικά αυτά κέντρα: θα είναι ανοιχτά στον καθένα, θα προάγουν μια ανθρωπολογική

6 Jude Bloomfield & Franco Bianchini: «Examples of Best Practice: Intercultural Initiatives at City Level», *Planning for the Intercultural City*, Comedia, Stroud 2004, σ. 71-102.

(κι όχι εθνοκεντρική) αντίληψη του πολιτισμού, θα προωθούν τον διαπολιτισμικό διάλογο μεταξύ γενεών, θα επιζητούν την πολυπρισματική θεώρηση της ιστορίας, θα προσφέρουν πρόσβαση στο δημόσιο διάλογο, θα χαρακτηρίζονται από υψηλή ποιότητα και καλλιτεχνική αρτιότητα και θα αποτελούν έναν διαδραστικό/πνευματικό χώρο που θα κάνει τους ανθρώπους ανοιχτόμυαλους και να αισθάνονται πιο ασφαλείς.

- της διεξαγωγής διαπολιτισμικών φεστιβάλ, τα οποία μπορούν να λειτουργούν είτε ως πλατφόρμα επικοινωνίας διαφορετικών πολιτιστικών ταυτοτήτων είτε ως μέσο έκφρασης συγκεκριμένων μειονοτήτων που θα αποτελεί παράλληλα γιορτή για όλη την πόλη.⁷
 - της διοργάνωσης θεατρικών δρώμενων, θεάτρου του δρόμου, θεάτρου του καταπιεσμένου και του «αστικού θεάτρου».
- Εξαιρετική πρακτική το «Παιχνίδι του Ρωμαίου και της Ιουλιέτας» στο Τορίνο από το Teatro dell'angolo το 2000. Πρόκειται για μια διασκευή του Ρωμαίου και της Ιουλιέτας -με σκοπό να ενισχύσει τη φιλαναγνωσία των νέων-, που παρουσιάστηκε στην ανοιχτή αγορά της πλατείας Porta Palazzo, η οποία βρίσκεται σε συνοικία μεταναστών/προσφύγων. Μετά από πολύμηνη άσκηση εκατοντάδων νέων σε εργαστήρια χορού, κινησιολογίας και αφρικανικής τυμπανοκρουσίας, επιλέχθηκαν πενήντα νέοι (από διαφορετικό κοινωνικοπολιτισμικό περιβάλλον) οι οποίοι δραματοποίησαν τη διαμάχη μεταξύ Μοντέγων και Καπουλέτων, ιδωμένη ως μια διεθνική εχθροπραξία συμμοριών. Η αγορά, σημείο διασταύρωσης των πολιτισμών, ως ζωντανό σκηνικό της παράστασης. Οι πρωταγωνιστές στεκόντουσαν αντικριστά στις δυο πλευρές ενός φράχτη. Η πλούσια ποικιλία των φρούτων και των λαχανικών παρέπεμπε στην ανθρώπινη ποικιλομορφία ενώ η συντριβή των καρπουζιών στην εξέλιψη της βίας. Με εκατοντάδες αναμμένα φαναράκια, αφρικανικούς ρυθμούς και αραβική μουσική, η πόλη μετατράπηκε σε θεατρική σκηνή στην οποία ξετυλίχτηκε μια ιστορία που σε όλους και για όλους είχε κάτι να πει.
- της αναδιαμόρφωσης της συλλογικής μνήμης με στόχο να συμπεριλάβουμε τον «Άλλον», όπως, λόγου χάρη, μουσεία ή εκθέσεις που θα προβάλλουν την κοινή ή όχι θεατρική/πολιτιστική κληρονομιά και παράδοση.
- Χαρακτηριστικά αναφέρω το Rich Mix Centre στο ανατολικό Λονδίνο, που δημιουργήθηκε το 2006, με σκοπό να προάγει τη διαπολιτισμική κατανόηση και την ένταξη όλων στα πολιτιστικά δρώμενα, παρουσιάζοντας, γιορτάζοντας και προωθώντας την κοσμοπολίτικη ποικιλομορφία και πολιτιστική κληρονομιά της πόλης. Στο Spitalfields, μια περιοχή που ζουν κυρίως μετανάστες/πρόσφυγες, ένα παλιό εγκαταλελειμμένο βιομηχανικό κτίριο μετατρέπεται σε ένα σύγχρονο πολυχώρο όπου φιλοξενεί πλέον εκθέσεις, περφόρμανς, θεατρικές παραστάσεις και άλλα.
- του σχεδιασμού στρατηγικών/προγραμμάτων με στόχο τη μετάπλαση της

7 Johnny Allen et al.: *Festival and Special Event Management*, John Wiley & Sons Australia, Queensland 2011.

νοοτροπίας των πολιτών, όπως η καμπάνια «Wer ist ein Berliner» («Ποιος είναι Βερολινέζος») το Νοέμβριο του 2000. Μια ερώτηση στην οποία απαντούσε ο ποικιλόμορφος βερολινέζικος πληθυσμός. Μια αφίσα που κυκλοφορούσε παντού. Και, στο τέλος, μια τσάντα για ψώνια στην οποία ήταν τυπωμένες οι διάφορες όψεις της βερολινέζικης ταυτότητας.

Θέατρα, φεστιβάλ και θεατρικοί φορείς, από τη μεριά τους, οφείλουν να επιδείξουν επίσης **διαπολιτισμική διάσταση**.⁸

Αρχικά μέσω του καλλιτεχνικού προγραμματισμού τους και στη συνέχεια μέσω της αποστολής τους, του χώρου, της επικοινωνιακής πολιτικής τους και του οικονομικού προγραμματισμού τους. Αυτό δε σημαίνει απλά την ενίσχυση των θεατρικών συμπράξεων και συμπαραγωγών ή της συνεύρεσης καλλιτεχνών διαφορετικών εθνικοτήτων στις παραστάσεις και τα φεστιβάλ μας. Ούτε τις σπασμωδικές κινήσεις των θεάτρων μας όπου συμπεριλαμβάνουν στις δράσεις τους τριήμερα μεταναστών και προγράμματα προσέγγισης του «Άλλου», του «διαφορετικού». Χρειάζεται μια πιο πολύπλευρη και συντονισμένη προσπάθεια όπου θα ευνοείται το «πάντρεμα» διαφόρων ειδών κοινωνικής και θεατρικής μίξης, η δημιουργία δικτύων επικοινωνίας, η προώθηση διακρατικών συνεργασιών και νέων επαγγελματιών στο χώρο του θεάτρου, η συμμετοχή σε πανελλαδικά/ευρωπαϊκά/παγκόσμια δίκτυα και η ειλικρινή προσπάθεια για πολιτιστική ανταλλαγή και δημιουργικό διάλογο.

Εξαιρετικό παράδειγμα το Taastrup Teater, που βρίσκεται στην καρδιά της δυτικής Κοπεγχάγης. Στη γειτονιά του θεάτρου υπάρχουν 49 διαφορετικές μειονοτικές ομάδες. Στην προσπάθειά του το θέατρο να είναι συνδεδεμένο με την τοπική κοινωνία, ικανοποιώντας τα πολιτιστικά ενδιαφέροντα όλων των μελών της, τόλμησε μια ριζική ανανέωση, αρχίζοντας πρώτα από το κτήριο του. Το κτήριο επανοικοδομήθηκε, παίρνοντας μια πιο ανοιχτή και διάφανη μορφή, επιτρέποντας έτσι στους περαστικούς να βλέπουν τι γίνεται μέσα. Παράλληλα, αναθεωρήθηκε κάθε τομέας του θεάτρου: η διοίκηση, το προσωπικό, το πρόγραμμα. Στόχος του θεάτρου είναι η συνειδητοποίηση ότι η καλλιτεχνική διαδικασία δε σταματά σε ό,τι συμβαίνει επί σκηνής. Επιχειρείται μια επαναξιολόγηση της σχέσης του θεάτρου με το κοινό, γι' αυτό και υπάρχει συζήτηση πριν και μετά από κάθε παράσταση. Το θέατρο έχει οργανώσει επίσης μια ομάδα, η οποία ανοίγει διάλογο με τις διάφορες εθνοτικές ομάδες της περιοχής, ώστε να φτάσουν στο θέατρο απαιτήσεις, ανάγκες και νέες ιδέες.

Αντί επιλόγου

Καταληκτικά, το θέατρο αποτελεί μέσο καλλιτεχνικής έκφρασης αλλά και κοινωνικής παρέμβασης. Δε μπορεί, ωστόσο, μόνο του να φέρει τη διαφορά. Ενταγμένο όμως μέσα σε σωστές στρατηγικές διαπολιτισμικής πολιτικής σε επίπεδο πόλεων μπορεί να μας φέρει κοντά στον διαπολιτισμό· ο οποίος δεν είναι ένα

8 Naseem Khan: *The Road to Interculturalism: Tracking the Arts in a Changing World*, Comedia, Stroud 2006.

σύνολο πολλών πολιτισμών. Είναι μια σύνδεση πολιτισμών που είναι πρόθυμοι και ικανοί να ανταλλάξουν, να μοιραστούν και να δανειστούν απόψεις, ιδέες, μυρωδιές, και φαντασίες. Μια δυναμική διαδικασία μέσω της οποίας διαφορετικοί πολιτισμοί και πολιτιστικές ταυτότητες, που εκφράζονται με πολλές γλώσσες, παρελθόντα και παραδόσεις, έρχονται σε επαφή μεταξύ τους, αλληλεπιδρούν, μαθαίνουν, αναρωτιούνται, αμφισβητούν τόσο τη δική τους υπόσταση όσο και των «άλλων», των «διαφορετικών».

Μήπως όμως ο διαπολιτισμός μαζί με τη συνειδητοποίηση του ότι το «διαφορετικό» δεν είναι εξ ορισμού απορριπτέο, φέρει μαζί του και το φόβο ότι το «διαφορετικό» απειλεί τη δική μας «ταυτότητα»; Μήπως ο διαπολιτισμός είναι τελικά ρίσκο; Όπως και να 'χει όμως, θα φέρει μαζί του ενέργεια, νέες ιδέες και θα μας κάνει να ζούμε αρμονικά σε μια χώρα, μια Ευρώπη που παραπαίει. Και ίσως αυτό μονάχα είναι αρκετό.

Η ΕΤΕΡΟΤΗΤΑ ΩΣ ΙΔΙΑΙΤΕΡΟΤΗΤΑ

Σήμερα, όταν μιλάμε γενικά στην Ευρώπη για ξένους, εννοούμε κατά κανόνα μια συμπαγή μειονότητα ανθρώπων που διαθέτουν κάποια κοινά χαρακτηριστικά: εθνικά, πολιτισμικά, ηθικά ή ακόμη και φυσιογνωμικά. Έχουμε την τάση να μιλάμε γι' αυτούς γενικευτικά και, άθελά μας, κάνουμε επιφανειακές διακρίσεις, βάσει της εθνικότητας, λόγου χάρη μεταξύ Έλληνα και Αλβανού ή Πολωνού, ή μεταξύ Μουσουλμάνου και Χριστιανού κ.λπ.

Ωστόσο, σήμερα, που το σημαίνουν εμπλουτίζεται κάθε μέρα με άλλα σημανόμενα, ο ξένος, ο «άλλος» που δεν ανήκει στον τόπο μας, δεν είναι de facto έτερος, διαφορετικός από τους αυτόχθονες. Υπάρχουν πλέον ξένοι που μιλούν καλύτερα ελληνικά από μερικούς ντόπιους, κυκλοφορούν συμμορίες ληστών πολυπολιτισμικές (που αποτελούνται από αλλοδαπούς και Έλληνες), γίνονται απόπειρες απόδρασης επίσης «μεικτές», υπάρχουν, τέλος, σχολεία στα οποία οι μισοί μαθητές είναι ντόπιοι και οι μισοί αλλοδαποί, χωρίς να προκύπτει σοβαρό πρόβλημα επικοινωνίας ή μάθησης.

Ύστερα απ' όλες αυτές τις κοινωνικές «διευρύνσεις» και οσμώσεις, θα ήθελα να προτείνω (όχι στους κοινωνιολόγους, που αναγκαστικά συνοψίζουν τα φαινόμενα σε ομάδες με αντικειμενικά χαρακτηριστικά, αλλά στον δικό μας ερευνητικό χώρο) μια άλλη ματιά πάνω στην «ξενικότητα», μια ματιά όχι πάνω στην οποιαδήποτε αντικειμενική και καταγεγραμμένη ετερότητα μιας μειονότητας, αλλά πάνω στην ιδιαιτερότητα κάποιων μεμονωμένων ατόμων. Και τότε, ίσως να διακρίνουμε ότι ο «άλλος», ο διαφορετικός από την πλειονότητα, είτε είναι δικός μας είτε αλλοδαπός, παύει να είναι οικείος δυνάμει μιας ηθικής ή διανοητικής, κυρίως, ιδιαιτερότητας που τον προσδιορίζει, θετικά ή αρνητικά. Και τότε, ίσως να αναγνωρίσουμε ότι είναι μάταιο να συμπαθούμε ή να αντιπαθούμε αδιακρίτως έναν λαό, μια μειονότητα ή μια ομάδα ανθρώπων. Όσο κι αν ο οδοστρωτήρας της ομοιομορφοποίησης ή της παγκοσμιοποίησης λειτουργεί ακατάπαυστα, ας μην παραβλέπουμε το γεγονός ότι το άτομο, το *ατομικό πρόσωπο* είναι εκείνο που βρίσκεται στη ρίζα του εγκόσμιου γίνεσθαι, κι όχι η μάζα.

Αναμφίβολα, ζούμε σε μια εποχή πλήρους ισοπέδωσης, σε μια εποχή που δεν επιτρέπει σε κανένα κεφάλι να προεξέχει. Οι ίδιες οι θεσμοθετημένες πνευματικές διακρίσεις (βραβεία, έπαινοι, τιμητικές τελετές κ.λπ.) είναι κατά κανόνα πλαστές, «σικέ», και απονέμονται συνηθέστατα σε «ημέτερους». Δεν τολμάμε καν να υποστηρίξουμε ότι μερικοί άνθρωποι είναι πολύ πιο χρήσιμοι για τον τόπο τους

από κάποιους άλλους, ή ότι είναι πιο ικανοί στη δουλειά τους από κάποιους άλλους. Ωστόσο, όλοι ξέρουμε πως όλοι οι άνθρωποι είναι (ή τουλάχιστον πρέπει να είναι) ίσοι, αλλά δεν είναι ίδιοι, αφού απέχουν μεταξύ τους ηθικά, διανοητικά ή πνευματικά. Μερικοί, μάλιστα, απέχουν τόσο πολύ από την πλειονότητα, ώστε, στο τέλος, όχι μόνο να νοιώθουν σαν «ξένοι», αλλά και να αντιμετωπίζονται σαν «ξένοι» – σαν «αλλοιώτικα» πλάσματα, συχνά ακατανόητα ή και επίφοβα για την κοινότητα. Τότε ο «άλλος» θεωρείται «αλλοίος» και μετατρέπεται σε παρία.

Αυτή, λοιπόν, η ατομική ιδιαιτερότητα που αρνούμαστε ή δεν τολμάμε να παραδεχθούμε στην καθημερινή ζωή, πολιτογραφείται άνετα στο θέατρο – και εκεί, περιέργως, μας συγκινεί ή μας προκαλεί θάμβος. Θα αναφερθώ, εν συντομία, σε ορισμένους ήρωες του σύγχρονου θεάτρου, οι οποίοι, τυπικά, δεν ανήκουν σε κάποια κατηγορία «ετερότητας», αλλά παρουσιάζουν μια εντελώς προσωπική ιδιαιτερότητα που τους διαφοροποιεί και, έως έναν βαθμό, τους αποξενώνει από τη μάζα, μέχρι να τους αφανίσει φυσικά.

Το έργο που παρουσιάζει εξαιρετικά εύγλωττα την ετερότητα ως ιδιαιτερότητα, μέσα σ' ένα περιβάλλον ομοιογενές από κάθε άποψη, είναι οι *Μάγισσες του Σάλεμ* (ή *Δοκιμασία*) του Arthur Miller. Η υπόθεση του έργου βασίζεται σ' ένα ιστορικό γεγονός, του οποίου τα δεδομένα ερεύνησε ο συγγραφέας στα αρχεία του Σάλεμ. Σ' αυτό το αγροτικό χωριό της Μασσαχουσέτης, του οποίου το όνομα (σαν από μια διαβολεμένη ειρωνεία) σημαίνει «Ειρήνη», οργανώνεται, το 1692, ένα λυσσαλέο κυνήγι μαγισσών, που καταλήγει σε τριάντα περίπου απαγχονισμούς γυναικών, καταδικασμένων για μαύρη μαγεία και συνέργεια με τον Σατανά. Η αφορμή της διασάλευσης της τάξης του φαινομενικά ήσυχου χωριού θα είναι το θέαμα κάποιων κοριτσιών και εφήβων, που συγκεντρώνονται τη νύχτα στο ξέφωτο του δάσους και χορεύουν, ένα θέαμα που αντικρύζει με φρίκη ο σκληρός και υποκριτής ιερέας του χωριού. Η μισαλλοδοξία του, η ψευδελάβειά του, η ανησυχία του μήπως χάσει το πόστο του, αλλά και το μίσος του για την πάλλουσα ζωή, στοιχειοθετούν αμέσως την ιδέα της παρουσίας του Διαβόλου στην ενορία του, και της προσχώρησης μερικών ενοριτών στις δυνάμεις του Κακού. Από εκεί και πέρα, ο δρόμος του φόβου και του μίσους είναι εύκολος: ενορχηστρώνεται μια τρομοκρατία σε βάρος αδύναμων και αφελών πλάσμάτων (νεαρών κοριτσιών και υπηρετριών), από τα οποία μερικά κινητοποιούνται από εμπάθεια, και τα οποία, υπό την απειλή του θανάτου, υποχρεώνονται να καταδώσουν τις υποτιθέμενες μάγισσες του χωριού.

Και εδώ, συμβαίνει κάτι το ασύλληπτο: τα φοβισμένα αυτά κορίτσια καταγγέλλουν γυναίκες που είναι ιδιαίτερες με τον έναν ή τον άλλον τρόπο, δηλαδή διαφορετικές από τον μέσο όρο των γυναικών, αλλά και από ολόκληρη την κοινότητα. Η Ελίζαμπεθ Πρόκτορ είναι μια συνετή και ενάρετη γυναίκα, που δεν έχει πει ποτέ της ψέμμα.¹ Ήδη από νωρίς, αντιλαμβάνεται πως εξαπλώνεται παντού μια μαζική παράκρουση, τροφοδοτούμενη όχι από εκπροσώπους του μεταφυσικού Κακού ή δαιμονισμένους,

1 Οι *μάγισσες του Σάλεμ*, πράξη III (δύο φορές ο σύζυγός της επικαλείται τη φιλαλήθεια της Ελίζαμπεθ, για να τη σώσει από το ικρίωμα).

αλλά από την εκδικητικότητα μιας νεαρής, που αυθαίρετα υποδεικνύει υποθετικούς ενόχους. «Είναι ένας άνεμος τρέλας που περνάει πάνω απ' τη χώρα», λέει έντρομη η Ελίζαμπεθ.

Από την πλευρά του, ούτε ο σύζυγός της Ελίζαμπεθ δεν είναι προστατευμένος από την κατηγορία της υποταγής στον Σατανά. Ο πάστορας Χέιλ θεωρεί αμάρτημα την σπάνια παρουσία του Πρόκτορ στην Κυριακάτικη λειτουργία, και ύποπτο το γεγονός ότι αυτός δεν έχει βαφτίσει ακόμη το τρίτο του παιδί. Ο Πρόκτορ, με την παρρησία που τον χαρακτηρίζει, απαντά ότι απεχθάνεται τα «κερδοσκοπικά» κηρύγματα που εκφωνεί ο φιλοχρήματος και υποκριτής ιερέας του χωριού και ότι απεχθανόταν την ιδέα πως αυτός ο ανάξιος λειτουργός του Θεού θα άπλωνε τα χέρια του πάνω στο βρέφος. Όλα αυτά που επικαλείται ο άντρας της Ελίζαμπεθ σε βάρος του πάστορα είναι αληθινά και γνωστά, αλλά η ειλικρίνειά του δεν πρόκειται να βρει κανέναν σύμμαχο και υποστηρικτή.

Η Ρεμπέκκα Νερς είναι μια γριά 72 ετών, κάτι σαν πρακτική θεραπεύτρια που, με την πείρα της και την απλή λογική, απορρίπτει κάθε δεισιδαιμονία και πρόληψη που κυριαρχούν στις ακαλλιέργητες ψυχές των χωριανών. Στην Άννα Πότναμ, που νομίζει πως τα επτά παιδιά της τα σκότωσαν οι μάγισσες του Σάλεμ, η γριά θα αντιτείνει: «Κυρά-Άννα, γιατί να μην παραδεχτείς πως τα παιδιά σου πέθαναν από αρρώστεια;»² Η φήμη, εξ άλλου, της Ρεμπέκκα ως γυναίκας εξαιρετικά ευσεβούς³ και εύσπλαχνης έχει εξαπλωθεί σε όλη την περιοχή. Ο αιδεσιμώτατος Χέιλ, που έχει προσκληθεί στο Σάλεμ για να συμβάλει στη διαλεύκανση της υπόθεσης των μαγισσών, δεν παραλείπει να της κάνει τη δέουσα φιλοφρόνηση: «Στο Μπέβερλυ, έχουμε όλοι ακούσει για τη μεγάλη φιλανθρωπία σας. Είναι τιμή για μένα να κάνω τη γνωριμία σας».⁴ Ο Χέιλ, μολοντί παραδέχεται πως πρόκειται, επίσης, για μια γυναίκα σοφή που ξέρει να επιχειρηματολογεί λογικά, θα εμμένει ο ίδιος (με έντιμο, αλλά συντηρητικό τρόπο) στις «σατανολογικές» έρευνές του.

Η Μάρθα Κόρεϋ θεωρείται ύποπτη για μαύρη μαγεία και καταδικάζεται, επειδή της άρεσε να διαβάσει βιβλία,⁵ όπως εκμυστηρεύεται ο άντρας της στον κακόβουλο πάστορα της πόλης, χωρίς να φαντάζεται πως αυτό θα προκαλέσει τη σύλληψή της και τον απαγχονισμό της. «Τι βιβλία;», τον ρωτάει ο ιεροεξεταστής. Κι εκείνος απαντά με όλη του την αφέλεια: «Βιβλία. Είναι η τρίτη γυναίκα μου, και ποτέ δεν είχα καμμιά άλλη που να είχε αγαπήσει τόσο τα βιβλία, και θέλησα να μάθω το γιατί. Καταλαβαίνετε; Δεν την κατηγορήσα, όμως, ποτέ για μαγεία!»⁶ Η Μάρθα, λοιπόν, δεν είναι μια επαρχιώτισσα ανυποψίαστη, αλλά μια γυναίκα που ξέρει ανάγνωση (πράγμα μάλλον αξιοσημείωτο για την εποχή εκείνη) και που διψά για γνώση.

Ο Πρόκτορ συνοψίζει αυτές τις ξεχωριστές γυναικείες υπάρξεις που υπερβαίνουν

2 Αυτ., πράξη I.

3 Αυτ., πράξη II («Είναι δύσκολο να πιστέψει κανείς ότι μια γυναίκα τόσο ευσεβής έχει γίνει μυστικά δούλη του Δαίμονα μετά από εβδομήντα δύο χρόνια αγαθοεργιών και προσευχών», θα πει ο Πρόκτορ).

4 Αυτ., πράξη I.

5 Αυτ., πράξη II.

6 Αυτ., πράξη III.

κατά πολύ την πλειονότητα των γυναικών του χωριού με μια παρατήρηση που απευθύνεται στον δικαστή, ελπίζοντας ότι θα τις σώσει: «Εξοχώτατε, δεν σας εκπλήσσει το γεγονός ότι τόσες γυναίκες που σήμερα κατηγορούνται έχουν ζήσει τόσα πολλά χρόνια με μια άμεμπτη φήμη;»⁷

Ωστόσο, οι νευρώσεις του πλήθους και των εκπροσώπων της Εκκλησίας έχουν πια βάλει σε κίνηση την τυφλή μηχανή της εξόντωσης. Από τη μια μέρα στην άλλη, η αμηχανία μπροστά σ' αυτές τις ξεχωριστές γυναίκες μετατρέπεται σε μίσος, που δεν ανέχεται την ιδιαιτερότητα στους κόλπους του συνόλου. Η κατασκευή ενόχων ολοκληρώνεται γρήγορα και οι υποτιθέμενες μάγισσες απαγχονίζονται ομαδικά.

Ο Miller έγραψε το εξαιρετικό αυτό έργο το 1953 ή 1954, και ανέβηκε για πρώτη φορά στο θέατρο «Σάρα Μπερνάρ», το 1954. Εκείνη την εποχή, η Αμερική είχε εκτεθεί στα μάτια της παγκόσμιας κοινής γνώμης με την τρομοκρατία που είχε επιβάλει στον καλλιτεχνικό (και όχι μόνο) κόσμο της, και που ενέπνευσε στον συγγραφέα αυτήν την «παραβολή». Πράγματι, το κυνήγι των μαγισσών είναι μια ευανάγνωστη αλληγορία ενός άλλου κυνηγιού μαγισσών που, επίσης λυσσαλέα, οργανώθηκε από τον γερουσιαστή Μακάρθου, στα τέλη της δεκαετίας του '40, εναντίον των προοδευτικών και αριστερών καλλιτεχνών του Χόλλυγουντ, αλλά και της Νέας Υόρκης, οι οποίοι ανακρίθηκαν από τη διαβόητη Επιτροπή Αντιαμερικανικών Ενεργειών. Απ' αυτήν κινδύνευσε και ο ίδιος ο Miller, και σ' αυτήν, αντίθετα, εξέθεσε συναδέλφους του, από φόβο για την καλλιτεχνική του υπόσταση, ο Elia Kazan.

Οι αναλογίες των δραματικών προσώπων του έργου προς τους τρομοκρατημένους ή εμπαθείς καλλιτέχνες της Αμερικής του '50, που υπηρέτησαν την παραπάνω επιτροπή ως καταδότες συναδέλφων τους, είναι φανερές. Αλλά και το δραματικό κλίμα του έργου παραπέμπει στο κοινωνικοπολιτικό κλίμα της μακαρθικής τρομοκρατίας. Αυτή την αναλογία σχολιάζει και συνοψίζει πολύ εύστοχα ο Berkowitz: «Το έργο αγγίζει κάθε στοιχείο του μακαρθισμού: το πώς έναν θεμιτό πολιτισμικό φόβο τον εκμεταλλεύονται εκείνοι στους οποίους μια τέτοια εκμετάλλευση δίνει δύναμη, το πώς αθώοι άνθρωποι μπορούν να γίνουν ύποπτοι με βάση απειροελάχιστα, κατασκευασμένα ή ανύπαρκτα ενοχοποιητικά στοιχεία, το πώς η αυξανόμενη υστερία μπορεί να καταστήσει ισοδύναμη την υποψία με την απόδειξη, και πώς καλοπροαίρετοι πολίτες, ακόμη και δημόσιοι αξιωματούχοι, είναι ανίκανοι να αντισταθούν στην αυτο-διαϊωνιζόμενη διαδικασία ή στον εκτροχιασμό όσων την χειρίζονται».⁸ Όπως επισημαίνει κι ο Miller στην αυτοβιογραφία του, «το πολιτικό ερώτημα, αν και κατά πόσο μπορούσαν να εξισωθούν μάγισσες και κομμουνιστές, δεν ήταν πια το κυρίως θέμα. Ο έκδηλος παραλληλισμός ήταν η ενοχή για τα παράνομα, καταπιεσμένα αισθήματα αποξένωσης και εχθρότητας απέναντι σε μια σίγουρη για τον εαυτό της κοινωνία, όπως την ορίζουν οι πιο ορθόδοξοι υπέρμαχοί της. [...] Από τη στιγμή που γινόταν δεκτό πως οποιαδήποτε

⁷ Αυτ., πράξη III.

⁸ Gerald M. Berkowitz: *American Drama of the Twentieth Century*, Longman, London and New York 1992, σ. 83.

ιδέα που θύμιζε έστω και από μακριά μαρξιστική θέση ήταν όχι μόνο πολιτικά αλλά και ηθικά παράνομη, ο φιλελεύθερος ήταν ουσιαστικά αφοπλισμένος».⁹

Το δράμα του Miller τερματίζει στις αγχόνες. Αλλά ο φυσικός θάνατος δεν επιφέρει και τον ψυχικό αφανισμό. Είναι φανερό πως ο συγγραφέας αντιπαραθέτει την προκατάληψη προς την αλήθεια της ζωής, υπογραμμίζοντας «την ανωτερότητα της ατομικής συνείδησης έναντι μιας σφαλερής συλλογικής συνείδησης».¹⁰ Όταν η ατομική συνείδηση διαφορίζεται από το πλήθος και αναμετρείται με τον θάνατο, η ηρωική στάση δεν είναι καθόλου αυτονόητη. Ο συγγραφέας επισημαίνει τη θαυμαστή πλευρά εκείνων των ανθρώπων: «Και πάλι η αίσθηση ενός τρομερού θαύματος. Οι άνθρωποι αυτοί είχαν μάλλον τόση πίστη στην ορθότητα των συνειδησών τους, ώστε να προσφέρουν τη ζωή τους αντί να πουν ότι όσα σκέπτονταν ήταν εσφαλμένα. Ή μήπως φοβόντουσαν απλώς την Κόλαση τόσο πολύ; Ωστόσο, η Ρεμπέκκα είπε, κι αυτό είναι καταχωρημένο στα αρχεία, “δεν μπορώ να συκοφαντήσω τον εαυτό μου”. Και ήξερε πως αυτό θα τη σκότωνε. Αυτοί οι άνθρωποι ήξεραν ποιοι ήταν».¹¹

Το 1961, ο ανήσυχος Ελβετός δραματογράφος (και μυθιστοριογράφος) Max Frisch δίνει στη δημοσιότητα την *Ανδόρρα* του (το πιο πολυπαιγμένο έργο του συγγραφέα, σύμφωνα με την κριτική), έχοντας πίσω του σχεδόν νωπό ακόμη το τέλος του πολέμου και τη ναζιστική θηριωδία, που τροφοδοτήθηκε τόσο υστερικά από τον ρατσισμό. Στο δράμα αυτό, έχουμε μια επίσης μισαλλόδοξη επινόηση αποδιοπομπαίου τράγου στο πρόσωπο του νεαρού πρωταγωνιστή. Ο Αντρί, εκ πρώτης όψews, αλλά και κατ' ουσίαν, δεν είναι διαφορετικός από τους άλλους ανθρώπους. Ωστόσο, αρχίζει σιγά-σιγά να πιστεύει πως είναι αλλοιώτικος από τη στιγμή που θεωρείται από όλους Εβραίος.

Το δραματικό κλειδί αυτής της πλαστής κατάστασης βρίσκεται κρυμμένο στον αρχικό φόβο του δασκάλου να δηλώσει στους συμπολίτες του ότι πρόκειται για τον φυσικό -κι όχι θετό, όπως έχει δηλώσει- γιό του, τον οποίο απέκτησε από μια γυναίκα της γειτονικής χώρας. Ο φόβος του οφείλεται στο γεγονός ότι αυτή η γειτονική χώρα είναι ιδεολογικά «μαύρη», δηλαδή κατακτήτρια και επικίνδυνη για οποιονδήποτε λαό της αντιστέκεται, αλλά και στο γεγονός ότι αυτό το ηθικό παράπτωμά του δεν θα ήταν συγγνωστό από τον κοινωνικό του περίγυρο. Η κατά βάθος ανήθικη και μικρόψυχη Ανδόρρα, όμως, είναι ουδέτερη και φαινομενικά ειρηνική, γι' αυτό πιστεύει πως δεν έχει τίποτε να φοβηθεί από την επιθετικότητα του κακού γείτονα. Παράλληλα, το γεγονός ότι έχει δεχθεί στους κόλπους της ένα εβραιόπουλο της εξασφαλίζει την εντελώς αναυθεντική συνείδηση ότι είναι ανεκτική στη διαφορετικότητα.

Ωστόσο, βαθμιαία, ο κάθε Ανδορρανός ανακαλύπτει βαθμιαία κάποιον

⁹ Άρθουρ Μίλερ: *Στη δίνη του χρόνου*, μτφρ. Φώντας Κονδύλης, Καστανιώτης, Αθήνα 1988, σ. 313-314.

¹⁰ Christiane Desafy-Grignard: *Arthur Miller*, Belin, Paris 2001, σ. 66.

¹¹ Robert A. Martin (ed.): *The Theater Essays of Arthur Miller*, Penguin, New York 1978, σ. 29-30.

υποτιθέμενο εβραϊκό στοιχείο στον χαρακτήρα του Αντρί: διακρίνουν σ' αυτόν δειλία, φιλαργυρία, υποκρισία, έλλειψη αληθινών αισθημάτων, έλλειψη χιούμορ, λαγνεία, μαζοχισμό, έλλειψη ταλέντων – πλην του εμπορικού δαιμονίου και της συναλλακτικής ικανότητας, που υποτίθεται πως προσιδιάζει στο ιουδαϊκό ταμπεραμέντο. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να πεισθεί κι ο ίδιος ο Αντρί ότι έχει όλα τα εβραϊκά ελαττώματα που του προσάπτουν.¹² Και μολονότι θέλει να διδαχθεί την τέχνη του μαραγκού, κάτι τέτοιο είναι αδύνατο, αφού πρόκειται για ένα τυπικά ανδορρανικό επάγγελμα,¹³ ενώ εκείνος δεν είναι Ανδορρανός. Έτσι, ο ρατσισμός και η εχθρική επιφυλακτικότητα των πολιτών απέναντί του κάνουν τον Αντρί να ανακαλύπτει μέσα του ένα σωρό από ελαττώματα, όπως το θράσος, την περιφρονητική διάθεση για τους ανθρώπους, τη φιλοχρηματία, τη σκληρότητα και το μίσος – ακόμη και για τον εαυτό του.

Από νωρίς, όμως, ο Αντρί αντιλαμβάνεται τον μηχανισμό του απειλητικού κλοιού που τον περιβάλλει, χωρίς να έχει ο ίδιος επιδιώξει ή επιθυμήσει να είναι διαφορετικός από τους άλλους πολίτες.¹⁴ Θα πει, λοιπόν, στην αγαπημένη του Μπαρμπλίν: «Όλοι έχουν το κακό μέσα τους, κανένας, όμως, δεν θέλει να το κρατάει για τον εαυτό του. Και πού πηγαίνει, τελικά; Στον αέρα; Είναι στον αέρα, όμως δεν μένει για πολύ εκεί, πρέπει να μπει σε κάποιον άνθρωπο, για να μπορέσουν κάποια μέρα να το πιάσουν και να το σκοτώσουν».¹⁵ Η πάταξη του εγκόσμιου κακού (της ανηθικότητας), ακριβώς όπως άλλοτε η πάταξη του μεταφυσικού κακού (του δαίμονα), χρειάζεται ένα όργανο του κακού, πραγματικό ή φανταστικό, για να επιτευχθεί. Ο Αντρί περιγράφει, εδώ, τη μέθοδο της Ιεράς Εξέτασης, η οποία τον καταδιώκει μεταλλαγμένη σε κοινή γνώμη.

Η μοίρα του Αντρί έχει προδιαγραφεί. Όταν έρχεται η φυσική του μητέρα από τη «μαύρη χώρα», δολοφονείται από τον πανδοχέα με μια πέτρα που χρεώνεται στον Αντρί. Και όταν ο δάσκαλος, για να τον σώσει από τα νύχια των Ανδορρανών, αποφασίζει να αποκαλύψει την αλήθεια, ότι δηλαδή ο Αντρί είναι ο φυσικός γιός του και γιός της ξένης που τους είχε επισκεφθεί, κανείς δεν θέλει να τον πιστέψει – ούτε καν ο Αντρί, που κουράστηκε να ταλαντώνεται ανάμεσα στις αλήθειες και τα ψέμματα, ανάμεσα στην ελπίδα και τον τρόμο. «Είμαι κιόλας χαμένος», λέει στον πατέρα του. «Εγώ δεν έχω μέλλον». «Ό,τι είναι να γίνει έχει συμβεί κιόλας. Είπα: όλα χαμένα».¹⁶ Η συλλογική προκατάληψη, που φτάνει στα όρια της παράνοιας του πλήθους, γίνεται το πεπρωμένο του.

Οι «μαύροι» κατακτητές, παρά την αθωότητα της Ανδόρρας, εισβάλλουν, εξετάζουν όλον τον πληθυσμό για να ανακαλύψουν Εβραίους, και ο Αντρί πνίγεται κάτω από ένα πλήθος στρατιωτών που τον λυντσάρει ως Εβραίο και ως φονιά της φυσικής, «μαύρης» μητέρας του.

12 Πβ. Λίλα Μαράκα: *Μαξ Φρις τα θεατρικά*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1987, σ. 165-166.

13 *Ανδόρρα*, εικόνα 4.

14 *Αυτ.*, εικόνες 2, 7.

15 *Αυτ.*, εικόνα 2.

16 *Αυτ.*, εικόνες 10, 11.

Τελικά, είναι ο Αντρί ένα πλάσμα ιδιαίτερο ανάμεσα σ' όλους αυτούς που τον σταυρώνουν; Ο εφημέριος διακρίνει εξ αρχής σ' αυτόν μια ιδιαίτερη οξύνοια, και πράγματι ο Αντρί, αντίθετα με τους συμπολίτες του, στοχάζεται, προβληματίζεται, διερωτάται και ερμηνεύει κοινωνικά φαινόμενα (χωρίς να είναι τυπικός στοχαστής). Είναι, λοιπόν, διαφορετικός από τους άλλους Ανδορρανούς. Αυτή η ιδιαιτερότητα είναι ενοχλητική για τη μάζα, αλλά όχι και αξιόμεμπτη. Έτσι, εφευρίσκουν οι φιλειρηνικοί συμπολίτες του τη διαφορετικότητα του Εβραίου, του αλλόφυλου, του γεμάτου από φυλετικά ελαττώματα πλάσματος: μια διαφορετικότητα που κατασκευάζεται από την κοινή γνώμη και που φιλτράρεται αποτελεσματικά και στη συνείδηση του θύματος. Όταν ο εφημέριος αναλαμβάνει να τον πείσει πως δεν είναι Εβραίος, ο νεαρός εκθέτει με ευκρίνεια τη διαδικασία της μεταμόρφωσής του με τα εξής λόγια: «Από τότε που θυμάμαι τον εαυτό μου, μου λένε πως είμαι αλλοιώτικος, κι εγώ πρόσεξα μήπως είναι έτσι όπως το λένε, κι έτσι είναι, πάτερ: είμαι αλλοιώτικος. Μου είπαν πως οι άνθρωποι του είδους μου κάνουν αυτές κι αυτές τις χειρονομίες, κι εγώ στεκόμουν σχεδόν κάθε βράδυ μπροστά στον καθρέφτη. Έχουν δίκιο: κάνω αυτές ακριβώς τις κινήσεις. Δεν μπορώ αλλιώς. Και πρόσεξα, επίσης, αν είναι αλήθεια πως συνεχώς στα λεφτά έχω το μυαλό μου, και βρήκα πως πάλι έχουν δίκιο: συνέχεια στα λεφτά έχω το μυαλό μου. Έτσι είναι. Και δεν έχω αισθήματα, προσπάθησα, αλλά μάταιος κόπος: δεν έχω αισθήματα. Μονάχα φόβο. Και μου είπαν ακόμα πως οι άνθρωποι σαν εμένα είναι δειλοί. Κι αυτό το παρατήρησα. Πολλοί είναι δειλοί, όμως εγώ το ξέρω όταν είμαι δειλός. Δεν ήθελα να το παραδεχτώ, όμως έτσι είναι. Με χτύπησαν με τις αρβύλες τους, και είναι έτσι όπως το λένε: δεν αισθάνομαι όπως αυτοί. Και δεν έχω πατρίδα. Εσείς μού είχατε πει πως πρέπει να το πάρω απόφαση, κι εγώ το πήρα απόφαση. Τώρα, πρέπει κι εσείς, πάτερ, να το πάρετε απόφαση πως είμαι Εβραίος».¹⁷

Αυτή η φανταστική Ανδόρρα θεωρεί τον λαό της αναμάρτητο: «Όπλο μας είναι η αθωότητά μας», είναι το σύνθημά της, και μ' αυτό εννοεί μια δημοκρατία της σιωπής, της αδράνειας και της λαθραίας ύπαρξης, μια δημοκρατία της ομοιομορφίας, της αδιαφορίας και της μη επέμβασης ενάντια στην αδικία, όταν αυτή η αδικία δεν την απειλεί άμεσα και, μάλιστα, όταν την συμφέρει. Σ' αυτόν τον βρώμικο και εγκληματικά ανεύθυνο τόπο, ο καθαρός Αντρί είναι παράταιρος, είναι ένα ξένο σώμα, παρ' όλο που είναι ντόπιος. Νομίζω πως η εποχή μας όχι μόνο δεν αξιολογεί αυτούς τους οικείους «ξένους» που διαφέρουν, όπως ο ήρωας του Frisch, από τον μέσο άνθρωπο, αλλά και προσπαθεί να τους φимώσει ή να τους αφανίσει, στο όνομα της ομοιογένειας και της αξιακής ισοπέδωσης.

Αν δεν είναι τυχαίο το ότι ο Frisch διαλέγει για ήρωά του έναν πλαστό Εβραίο, και το ότι η απειλητική χώρα ονομάζεται «μαύρη χώρα» (σαφής νύξη στη Γερμανία του Γ' Ράιχ, ακόμη κι από άποψη «χρωματική»), τότε αναμφίβολα και η «άκακη» και αθώα Ανδόρρα δεν μπορεί παρά να κρύβει πίσω της την πολιτισμένη πατρίδα του συγγραφέα, την Ελβετία, η οποία είναι μια χώρα ελεύθερη, τοποθετημένη

17 *Αυτ.*, εικόνα 9.

στο απυρόβλητο και ανίκανη να διακινδυνεύσει την παραμικρή ασφάλειά της για τα ανθρώπινα δικαιώματα και για την ανεξαρτησία λαών καταπιεσμένων. Ο Esslin βλέπει καθαρά την πρόθεση του συγγραφέα: «... η *Ανδόρρα* είναι, μεταξύ άλλων, μια σκληρή κριτική της αγαθής ελβετικής συνείδησης. Η *Ανδόρρα* του έργου είναι μια μικρή, ορεινή χώρα, περήφανη για την ελευθερία της, για την ανωτερότητά της και για τις ηθικές της ποιότητες, πεπεισμένη ότι αυτή η ηθική ανωτερότητα την προστατεύει από κάθε εξωτερική επίθεση».¹⁸ Εννοείται, βέβαια, πως ο συγκεκριμένος δραματικός μύθος, πέρα από τις έμμεσες παραπομπές του στη σύγχρονη Ιστορία της Ευρώπης, λειτουργεί ως μοντέλο που εφαρμόζεται σε κάθε πιθανό κόσμο, παντού όπου η προκατάληψη παραμορφώνει την πραγματικότητα και γίνεται θανατηφόρα για κάθε πλάσμα που διαφέρει από το πλήθος.

Η *Ανδόρρα*, λοιπόν, από τη μια πλευρά, καταγγέλλει την ψυχική στρέβλωση και την υπαρξιακή αλλοτρίωση ενός ιδιαίτερου ανθρώπου από τους βολεμένους, ασυνείδητους και αμετανόητους «πολλούς».¹⁹ Αυτή η επιβαλλόμενη έξωθεν απώλεια της ταυτότητας είναι και το θέμα του δράματος του Frisch με τίτλο *Δον Ζουάν* ή *Ο έρωτας για τη γεωμετρία*,²⁰ καθώς και του μυθιστορηματός του με τον τίτλο *Στίλλερ*.²¹ Από την άλλη πλευρά, προσεγγίζει επιθετικά, θα λέγαμε, το πρόβλημα της ευθύνης κάθε χώρας ή κοινότητας, που αδιαφορεί ελαφρά τη καρδιά για ό,τι κακό συμβαίνει έξω απ' τα σύνορά της ή έξω από τη ράτσα της ή έξω από τα πρακτικά συμφέροντά της. Και η αδιαφορία, για τον συγγραφέα, είναι επίσης μια αρνητική πολιτική στάση. Μιλώντας για το θύμα της *Ανδόρρας*, ο Frisch θα πει: «Πολλοί ήταν οι Ανδορρανοί που δεν του έκαναν τίποτε. Πράγμα που σημαίνει πως δεν του έκαναν και κανένα καλό».²²

18 Martin Esslin: *Au delà de l'absurde*, μτφρ. Françoise Vernan, Buchet/Chastel, Paris 1970, σ. 118.

19 Πβ. Christoph Kuhn: «Le théâtre de Max Frisch: un parcours biographique», στο συλλογικό έργο *Max Frisch-Dossier*, Pro Helvetia/L'Age d'Homme, Zurich/Lausanne 1981, σ. 24 («οι κάτοικοι του χωριού έρχονται με τη σειρά στο προσκήνιο. Ο καιρός έχει περάσει, χωρίς να τους κάνει καλύτερους: "δικαιολογούν" τον εαυτό τους επίμονα, μπροστά σ' ένα φανταστικό δικαστήριο, στο δικαστήριο των Θεατών»).

20 Βλ. Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου: «Ο *Δον Ζουάν* του Max Frisch: ένας αποπλανητής άκων», *Θέματα και πρόσωπα του σύγχρονου δράματος*, Πατάκης, Αθήνα 1997, σ. 246-259.

21 Βλ. Gerda Zeltner: «Max Frisch: un Je sans garantie», στο συλλογικό έργο *Max Frisch-Dossier*, ό.π., σ. 98-99.

22 Βλ. το προλογικό σημείωμα του συγγραφέα, στο: Max Frisch: *Ανδόρρα*, μτφρ. Αλέξανδρος Ίσαρης, Κωνσταντινίδης, Θεσσαλονίκη, χ.χ., σ. 17.

Η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΩΣ ΕΘΝΙΚΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ: ΤΟ ΈΤΟΣ ΑΠΟΔΗΜΟΥ ΕΛΛΗΝΙΣΜΟΥ

Το *Έτος Απόδημου Ελληνισμού* συνιστά έναν κρίκο στην αλυσίδα των διοργανώσεων με εθνικοπατριωτικό και προπαγανδιστικό χαρακτήρα που ξεκινά με τους εορτασμούς της εκατονταετηρίδας το 1930¹ και ολοκληρώνεται με τις τελετές των Ολυμπιακών Αγώνων του 2004. Στην παρούσα εργασία, παρουσιάζω τη μορφή και το χαρακτήρα που είχαν οι παραστατικές εκδηλώσεις στο πλαίσιο της συγκεκριμένης διοργάνωσης, που υπήρξε η θεσμική αφετηρία για μια σειρά υπαίθριων παραστάσεων κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο, ενώ συνάμα αναζωογόνησε το ενδιαφέρον για τα σωζόμενα αρχαία θέατρα όπως είναι η Επίδauρος.

Το 1951 ανακηρύχθηκε *Έτος Απόδημου Ελληνισμού* με στόχο την αύξηση της ροής συναλλάγματος σε μία χρονική στιγμή όπου η χώρα ήταν οικονομικά κατεστραμμένη μετά από μία δεκαετία σχεδόν πολεμικών συγκρούσεων. Ως μέσο για την επίτευξη του σκοπού αυτού ήταν η θέσπιση κινήτρων και διευκολύνσεων, ώστε οι απόδημοι Έλληνες, μετανάστες ή ομογενείς, να πραγματοποιήσουν ένα ταξίδι επιστροφής στην πατρίδα την Άνοιξη και το Καλοκαίρι του 1951.

Τα οικονομικά ήταν ο πρωταγωνιστής της διοργάνωσης. Μολονότι στην Απολογιστική Έκθεση της Εκτελεστικής Επιτροπής μνημονεύεται ότι «η προκήρυξις του Έτους είχε και καθαρά εθνικά ελατήρια»,² με σκοπό την σύσφιξη των δεσμών μεταξύ των γηγενών με τους ομογενείς· αν και ο εθνικός χαρακτήρας ήταν στο επίκεντρο των εκδηλώσεων που πραγματοποιήθηκαν, εντούτοις το Έτος αποσκοπούσε κυρίως στην αύξηση των εσόδων του κράτους με τη μικρότερη δυνατή δαπάνη, μέσω της συστηματικής αξιοποίησης του ομογενή του εξωτερικού που «αποτελεί σοβαρώτατον πλουτοπαραγωγικό παράγοντα».³ Μεσοπρόθεσμος οικονομικός στόχος ήταν η αύξηση του τουριστικού συναλλάγματος, όμως ο

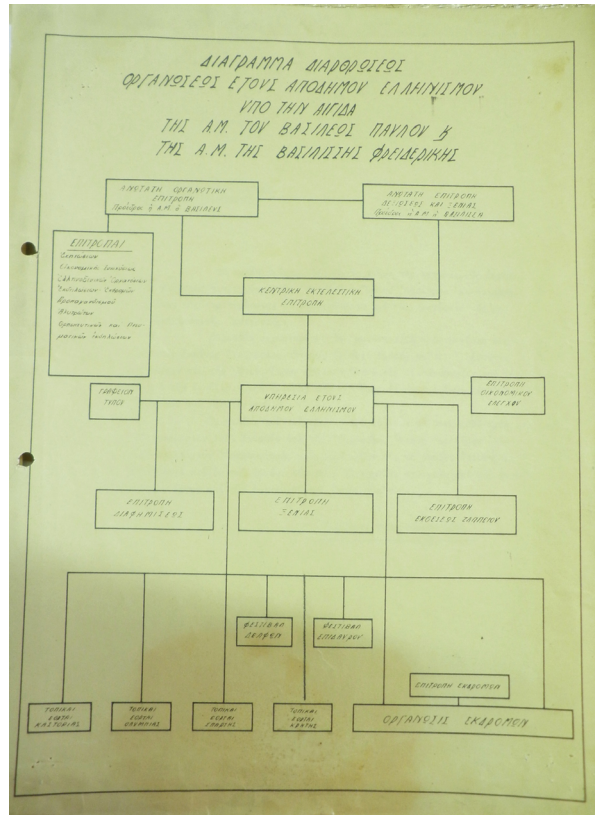
1 Dora Markatou: «Archaeology and Greekness on the centenary celebrations of the Greek state», στο Dimitris Damaskos - Dimitris Plantzos (επιμ.): *A Singular Antiquity. Archaeology and Hellenistic Identity in Twentieth-Century Greece. Mouseio Benaki, 3rd Supplement*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2008, σ. 309-320.

2 Αντώνης Μπενάκης - Μαρ. Αλεξ. Παπάγου - Π. Γουναράκης - Χρ. Ζαλόκωστας - Ανδρώμ. Κωνσταντινίδης - Δ. Παπαευστρατίου - Α. Λόντος: *Απολογιστική Έκθεση Εκτελεστικής Επιτροπής Έτους Απόδημου Ελληνισμού*, 15.02.1952, Αρχείο Παπαστόφα, ΕΛΙΑ-MIET, σ. 1.

3 Ό.π., σ. 4

μακροπρόθεσμος στόχος ήταν «η διατήρησι και επαύξησι του μεταναστευτικού συναλλάγματος, το οποίο αποτελεί σπουδαιότητα πηγήν πλουτισμού για τη χώραν μας».⁴

Το ιδεολογικό στίγμα του θεσμού μαρτυρείται από τη διάρθρωση της διοργάνωσης και τα πρόσωπα που τη στελεχώνουν (εικ. 1).



Εικόνα 1.

Η Ανωτάτη Οργανωτική Επιτροπή έχει πρόεδρο τον βασιλιά Παύλο και η Ανωτάτη Οργανωτική Επιτροπή Δεξιώσεως και Ξενίας τη βασίλισσα Φρειδερίκη, μιας και όλη η διοργάνωση τελεί υπό την αιγίδα του βασιλικού ζεύγους.⁵ Πρόεδρος της Κεντρικής Εκτελεστικής Επιτροπής είναι ο Αντώνης Μπενάκης και αντιπρόεδρος η

4 Αντώνης Μπενάκης - Μαρ. Αλεξ. Παπάγου - Π. Γουναράκης - Χρ. Ζαλόκωστας - Ανδρώμ. Κωνσταντινίδης - Δ. Παπαευστρατίου - Α. Λόντος: Συμπληρωματικό τεύχος στην Απολογιστική Έκθεση Εκτελεστικής Επιτροπής Έτους Απόδημου Ελληνισμού, 15.02.1952, Αρχείο Παπαστόφα, ΕΛΙΑ-MIET, σ. 1.

5 Διάγραμμα Διαρθρώσεως Οργανώσεως Έτους Απόδημου Ελληνισμού, Αρχείο Παπαστόφα, ΕΛΙΑ-MIET (εικ. 1).

Αλεξάνδρα Παπάγου (ανιψιά του Αλέξανδρου Παπάγου και κόρη του Αυλάρχη του Κωνσταντίνου Β'). Μέλη της επιτροπής⁶ είναι ο Πέτρος Γουναράκης (υποδιοικητής της Εθνικής Τράπεζας),⁷ ο Χρήστος Ζαλοκώστας (μέλος του κόμματος του Σπύρου Μακεζίνη, κατόπιν του Ελληνικού Συναγερμού, φιλοβασιλικός), ο Ανδρώμ. Κωνσταντινίδης, ο Δημήτρης Παπαευστρατίου (τραπεζίτης και μέλος του πρώτου Διοικητικού Συμβουλίου της Ελληνικής Περιηγητικής Λέσχης,⁸ και κατόπιν γενικός γραμματέας του ΕΟΤ) και ο Ανδρέας Λόντος (ναύαρχος, γόνος ιστορικής οικογένειας εκ Πατρών). Την Επιτροπή Ξενίας και την Επιτροπή των Εκδρομών, που συνιστούν υποεπιτροπές της Ανωτάτης Επιτροπής Δεξιώσεως και Ξενίας, στελεχώνουν «κυρίες της αθηναϊκής κοινωνίας» που είτε έχουν συγγένεια με τον πρόεδρο της Εκτελεστικής Επιτροπής είτε με τον στρατηγό Αλέξανδρο Παπάγο είτε είναι μέλη μεγαλοαστικών οικογενειών. Τα ονόματα των μελών των συγκεκριμένων επιτροπών είναι καταγεγραμμένα στα πρακτικά των συνεδριάσεων τους που εντοπίστηκαν στο Αρχείο Παπαστόφα που φυλάσσεται στο ΕΛΙΑ-MIET και συνιστά την κύρια πρωτογενή πηγή της έρευνας για την παρούσα εργασία. Στις συνεδριάσεις αυτές,⁹ που πραγματοποιούνταν συνήθως στα σπίτια των μελών της, διαβάζουμε ότι συμμετείχαν οι κάτωθι: η Νία και η Ελένη Στράτου, η Ειρήνη Καλλιγά (κόρη του Αντώνη Μπενάκη),¹⁰ η Ελένη Δημαρά (η σύζυγος του Κ.Θ. Δημαρά), η Ελένη Κωνσταντινίδη (σύζυγος του Αντώνη Μπενάκη και μητέρα της Ειρήνης Καλλιγά), η Λιλίκα Καλλίνσκη, η Ιουλίτσα Μελά (ανιψιά του Αντώνη Μπενάκη), η Αλεξάνδρα Μελά (δευτερανιψιά του Αντώνη Μπενάκη), η Ρωξάννη Sedgwick (κόρη του αρχαιολόγου Γεώργιου Σωτηριάδη, σύζυγος του συντηρητικού ανταποκριτή Alexander Sedgwick των Ν. Υ. Times),¹¹ Πόπη Μελετοπούλου (πιθανότατα μέλος της γνωστής οικογένειας μεγαλοκτηματιών στον Πειραιά) κ.ά. Αυτές οι κυρίες ασχολούνται με τις εκδρομές και την διοργάνωση του Φεστιβάλ των Δελφών και της Επιδάουρου όπως και τις τοπικές εορτές στους τόπους καταγωγής των αποδήμων σε συνεργασία με τις: Ελένη Σκούρα

6 Ολόκληρη η σύνθεση της εκτελεστικής επιτροπής στο: Μπενάκης κ.ά.: Απολογιστική Έκθεση ..., ό.π., σ. 104.

7 Ο Πέτρος Γουναράκης, γενικός γραμματέας της Υπάτης Αρμοστείας στη Σμύρνη το 1920-22 και νομικός σύμβουλος της Εθνικής Τράπεζας από το 1925 και διευθυντής δικαστικού της Ε.Τ.Ε από το 1932, έγινε υποδιοικητής της Εθνικής Τράπεζας για μία εξαετία στις 28.09.1946. Γεράσιμος Νοταράς (επιμ.): Εθνική Τράπεζα της Ελλάδας 1841-2006: ιστορικό χρονολόγιο, Ιστορικό Αρχείο Εθνικής Τράπεζας της Ελλάδος, Αθήνα 2008, σ.151. Για τη θέση του στη Σμύρνη: Έφη Αλαμανή - Κρίστα Παναγιωτοπούλου: «Η συνθήκη των Σεβρών», Ιστορία του ελληνικού έθνους, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1978, σ. 144.

8 Δημήτρης Σιατόπουλος: Ελληνική Περιηγητική Λέσχη-Οδοιπορικός Σύνδεσμος (1921-1991): εβδομήντα χρόνια τουριστικού και πνευματικού πολιτισμού, Ελληνική Περιηγητική Λέσχη, Αθήνα 1991, σ. 89.

9 Οι συνεδριάσεις που μελετήθηκαν για την παρούσα έρευνα είναι οι εξής: Της Ανωτάτης Επιτροπής Δεξιώσεως και Ξενίας, αρ. 1, 10.02.1951 και αρ. 2, 13.02.1951· της Επιτροπής Εκδρομών: αρ. 4, 20.04.1951, αρ. 5, 09.05.1951 και αρ. 6, 30.05.1951· της Επιτροπής Ξενίας, αρ. 3, 23.02.1951, αρ. 8, 20.04.1951 και αρ. 9, 16.05.1951.

10 Για το γενεαλογικό δέντρο του Αντώνη Μπενάκη, βλέπε: Ευθύμιος Θ. Σουλογιάννης: Αντώνης Εμμ. Μπενάκης 1873-1954: Ο ευπατρίδης, ο διανοούμενος, ο ανθρωπιστής, Εκδόσεις Καστανιώτη-Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2004, σ. 12.

11 Αρχείο Σωτηριάδη-Σέτζουϊκ Ρωξάννης, ΕΛΙΑ-MIET.

(πρώτη Ελληνίδα βουλευτής με τον Ελληνικό Συναγερμό), την Καίτη Στασινοπούλου, την Φλωρεντίνη Καλούτση (ιδρύτρια της εταιρείας «Διπλούς Πέλεκυς», που παρότι επιτυχημένη παραγκωνίστηκε από την «Ελληνικές Τέχνες Α.Ε.» των Αντώνη Μπενάκη και Σπύρου Λοβέρδου),¹² την Καίτη Αργυροπούλου (σύζυγο του Α. Αργυρόπουλου, του μετέπειτα πρέσβη της κυβέρνησης Παπάγου στον ΟΗΕ) κ.ά.

Όπως πληροφορούμαστε από την αναλυτική απολογιστική έκθεση που κατέθεσε η Κεντρική Εκτελεστική Επιτροπή στις 15.02.1952, για να αναπτυχθεί και να επαυξηθεί η προσέλευση αποδήμων στη χώρα δεν απαιτείται μόνο η διαφήμιση της Ελλάδας στο εξωτερικό αλλά και «να δημιουργηθώσιν εν Ελλάδι συνθήκαι τοιαύτα αίτινες θα παρακινούν τους ομογενείς να επισκεφθώσιν την Πατρίδα». Εκτός από τις απαραίτητες διευκολύνσεις -περιορισμό των τελωνειακών διατυπώσεων που κατ'ελάχιστον πραγματοποιήθηκαν, άρση του ελέγχου της στρατολογικής κατάστασης των επισκεπτών, εκπτώσεις στις μεταφορές κ.ά-, η εκτελεστική επιτροπή θεωρούσε ότι «ήτο αναγκαίο όπως οι επισκεπτόμενοι την Ελλάδα [...] τυγχάνωσιν [...] τιμών, διδομένου εις την επίσκεψίν των χαρακτήρος υποδοχής και δεξιώσεων της Πατρίδος προς τα απόδημα τέκνα της». Επιπλέον ήταν αναγκαίο όμως να βρουν οι ομογενείς εδώ «εκδηλώσεις και ψυχαγωγίαν ανάλογους με τας προτιμήσεις και την νοοτροπία των», ώστε να αντιληφθούν ότι η επιστροφή τους είναι αφενός μία γιορτή για την Πατρίδα τους και αφετέρου ότι «η Ελλάς δεν υστερεί σημαντικώς των άλλων χωρών εις θέματα ψυχαγωγήσεως επισκεπτών».¹³

Οι εκδηλώσεις διακρίνονται σε δύο κατηγορίες: α) εκδηλώσεις υποδοχής και τιμής και β) εκδηλώσεις ψυχαγωγίας και εορταστικού χαρακτήρα. Οι εκδηλώσεις υποδοχής περιελάμβαναν δεξιώσεις, απονομή μεταλλίων και διπλωμάτων σε εξέχουσες προσωπικότητες αποδήμων Ελλήνων και την Έκθεση Απόδημου Ελληνισμού.

Οι εκδηλώσεις ψυχαγωγίας και εορταστικού χαρακτήρα που αποσκοπούσαν, εκτός των όσων ήδη αναφέρθηκαν, στην «τόνωσι του εθνικού φρονήματος και στην επίτευξι στενωτέρας επαφής με τους κατοίκους της χώρας» ταξινομούνται από τους διοργανωτές στις ακόλουθες κατηγορίες: α) Εορτές εθνικού χαρακτήρα, β) Καλλιτεχνικές εκδηλώσεις, γ) Εορτές για τη μελέτη αξιοποίησης των αρχαιολογικών χώρων, δ) Εορτές για τη μελέτη αξιοποίησης των τουριστικών τόπων, ε) Εορτές για την προώθηση των Ιαματικών πηγών, στ) Τοπικά πανηγύρια.¹⁴

12 Για τις εταιρείες αυτές, βλέπε: Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος: «Εικαστικές Τέχνες», στο Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.): *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα: Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940: τόμ. Β' Μέρος* 2^ο Βιβλιόραμα, Αθήνα 2003, σ. 413-414. Ειδικά για τις «Ελληνικές Τέχνες ΑΕ» και τη σχέση πολιτικών και οικονομικών παραγόντων στην καλλιτεχνική δράση με εθνικά χαρακτηριστικά και την κυριαρχία τους και τον έλεγχο που άσκησαν στις άλλες εταιρείες που ασχολήθηκαν με τη λαϊκή τέχνη, βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος: «Αστισμός και παράδοση: ένας γάμος από έρωτα ή από συμφέρον;» στο Τάσος Σακελλαρόπουλος – Αργυρώ Βατσάκη (επιμ.): *Ελευθέριος Βενιζέλος και πολιτιστική πολιτική: πρακτικά συμποσίου 21-22/11/2008*, Μουσείο Μπενάκη – Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών και Μελετών «Ελευθέριος Κ. Βενιζέλος», Αθήνα – Χανιά 2012, σ.111-147.

13 Για όλα τα παραθέματα εδώ: Μπενάκης κ.ά.: *Απολογιστική Έκθεση* ..., ό.π., σ. 4.

14 Ό.π., σ. 36 και 40.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η διάκριση μεταξύ εορτών εθνικού χαρακτήρα και καλλιτεχνικών εκδηλώσεων, αφού και στις δύο κατηγορίες περιλαμβάνονται παραστατικού χαρακτήρα εκδηλώσεις. Στις εορτές εθνικού χαρακτήρα εντάχθηκαν εκείνες οι γιορτές που βασικός προορισμός τους ήταν η «αναζωπύρωση του εθνικού αισθήματος των αποδήμων και η τόνωσις του δεσμού αυτών με την Πατρίδα»¹⁵ και πρόκειται για τις ακόλουθες:

1. Η εορτή του Λυκείου των Ελληνίδων στο Παναθηναϊκό Στάδιο,
2. Η επίδειξη του Σώματος Ελληνίδων Οδηγών στο Παναθηναϊκό Στάδιο (εικ. 2).
3. Η συμμετοχή των αποδήμων σε θρησκευτικές τελετές μεταξύ των οποίων και διάφορα μνημόσυνα από τον Λεωνίδα έως τον Κωνσταντίνο τον Παλαιόλογο και τους πρόσφατους πεσόντες του Εμφυλίου στο Βίτσι κλπ.,
4. Εκδηλώσεις ιστορικού και πατριωτικού περιεχομένου
5. Οι παραστάσεις ιστορικού και πατριωτικού περιεχομένου,
6. Οι λαϊκές γιορτές και τα πανηγύρια, και τέλος οι δεξιώσεις.



Εικόνα 2. Διαφημιστική καταχώρηση, εφημ. *Το Βήμα*, 3.07.1951, σ. 2.

Ως καλλιτεχνικές εκδηλώσεις νοούνται εκείνες που δόθηκαν στο Ηρώδειο, δηλαδή οι συναυλίες της Συμφωνικής Ορχήστρας της Βιέννης, οι παραστάσεις της Κούλας Πράτσικα (εικ. 3), οι παραστάσεις του *Οιδίποδα Τυράννου* από το Εθνικό Θέατρο. Επίσης οι παραστάσεις του Ελληνικού Χοροδράματος, της Σχολής Νικόλς και της ορχηστρικής ομάδας Ματέυ, και μία συναυλία της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών που δόθηκαν στη Λίμνη της Βουλιαγμένης.

Οι συναυλίες της Συμφωνικής Ορχήστρας της Βιέννης στην Επίδαυρο και οι παραστάσεις του *Οιδίποδα Τυράννου* με πρωταγωνιστή τον Μινωτή στους Δελφούς

15 Ό.π., σ. 41.

(εικ. 4) νοούνται ως Φεστιβάλ Επιδαύρου και Δελφών και ως καλλιτεχνικές δράσεις προς αξιοποίηση των αρχαιολογικών χώρων.



Εικ. 3. Διαφημιστική καταχώρηση, εφημ. Τα Νέα, 26.06.1951, σ. 2.



Εικ. 4. Διαφημιστική καταχώρηση, εφημ. Τα Νέα, 06.08.1951, σ. 2.

Θα πρέπει να σημειωθεί ότι όλες οι θεατρόμορφες εκδηλώσεις και παραστάσεις ήταν υπαίθριες. Η λογική θεατρικών παραγωγών σε τοπία φυσικού κάλλους ή σε σημαντικούς εθνικά τόπους δεν είναι μία ιδέα που κόμισε για πρώτη φορά το Έτος Απόδημου Ελληνισμού. Αντίθετα θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι πρόσωπα όπως ο Δημήτρης Παπαευστρατίου, ιδρυτικό μέλος του Ελληνικού Χοροδράματος¹⁶ και μέλος του Διοικητικού Συμβουλίου της Ελληνικής Περιηγητικής Λέσχης, και η

¹⁶ Ραλλού Μάνου (επιμ.): *Ελληνικό Χορόδραμα 1950-1960*, Ελληνικό Χορόδραμα, Αθήνα 1961, σ. 25.

Ραλλού Μάνου έφεραν το προσωπικό τους όραμα στη διοργάνωση. Στη συνέχεια, στη δεκαετία του '50, η Ραλλού Μάνου θα ανεβάσει χορευτικές παραστάσεις στην Κρήτη, τη Ρόδο και σε άλλες περιοχές της χώρας¹⁷ ενώ η Ελληνική Περιηγητική Λέσχη θα διοργανώσει τις παραστάσεις Φυσικού Θεάτρου στην Ύδρα, στη Ναύπακτο και το Μεσολόγγι με σκηνοθέτη τον Πέλο Κατσέλη¹⁸ και θα καθιερώσει τις παραστάσεις στην Επίδαυρο, που δειλά ξεκίνησε το 1938 και θεσμοθέτησε από το 1954.¹⁹

Είναι ενδιαφέρον να συγκρίνουμε την αρχική με την τελική λίστα παραστατικών εκδηλώσεων όπως αυτές προκύπτουν από τα πρακτικά των συνεδριάσεων των σχετικών επιτροπών και από το αγγλόφωνο παράρτημα της απολογιστικής έκθεσης που συνέταξε ο Δημήτρης Παπαστόφας με τη μορφή ημερολογίου εκδηλώσεων.²⁰

Στο πρόγραμμα εκδηλώσεων Αθηνών που παρουσίασε ο Ανδρέας Λόντος κατά την πρώτη συνεδρίαση της Ανώτατης Επιτροπής Δεξιώσεως και Ξενίας στις 10.02.1951 περιλαμβάνονται από τις 11.06 έως τις αρχές Οκτωβρίου συναυλίες της Κρατικής Ορχήστρας, παραστάσεις της Κούλας Πράτσικα, του Θυμελικού Θιάσου, της Λυρικής και του Εθνικού Θεάτρου. Στη Λίμνη της Βουλιαγμένης εκδηλώσεις κάθε Σάββατο στο ίδιο χρονικό διάστημα με συναυλίες της Κρατικής Ορχήστρας, της Μικρής Ορχήστρας, του Ραδιοφωνικού Σταθμού και παραστάσεις των Ραλλού Μάνου, Νικόλς και Ματέυ. Επιπλέον, μία υπερεπιθεώρηση με τη Βέμπο, παραστάσεις Καραγκιόζη και επιπλέον παραστάσεις των χορευτικών ομάδων σε Κηφισιά, Λουτράκι, Σούνιο, Μύκονο, Ρόδο και Δελφούς.²¹

Από όλα τα παραπάνω, διαπιστώνουμε μέσα από το ημερολόγιο εκδηλώσεων ότι οι παραστάσεις του Θυμελικού Θιάσου, της Λυρικής, του Εθνικού Θεάτρου, της υπερεπιθεώρησης, του Καραγκιόζη και οι συναυλίες της Μικρής Ορχήστρας και του Ραδιοφωνικού Σταθμού δεν εντάχθηκαν στο τελικό πρόγραμμα. Όπως καταγράφηκε στον Τύπο, υπήρξε αθέτηση συμβολαίου και εν προκειμένω οικονομική διαφωνία μεταξύ Θυμελικού Θιάσου και Υπηρεσίας Απόδημου Ελληνισμού,²² ενώ οι παραστάσεις της Λυρικής και του Εθνικού Θεάτρου στο Ηρώδειο, παρότι παίχθηκαν, δεν εντάχθηκαν ως παραγωγές στο Έτος Απόδημου Ελληνισμού. Αντίθετα, αν και οι παραστάσεις Καραγκιόζη δεν μνημονεύονται στο ημερολόγιο εκδηλώσεων,

¹⁷ Χρυσόθεμις Βασιλάκου και ομάδα θεατρολόγων: *Αρχείο Ραλλού Μάνου: η ζωή και το έργο της*, Έφεσος, Αθήνα 2005, σ. 77-453.

¹⁸ Βλέπε αναλυτικά: Δημήτρης Σιατόπουλος: «Το “Φυσικό Θέατρο”», *Ελληνική Περιηγητική Λέσχη-Οδοιπορικός Σύνδεσμος (1921-1991): Εβδομήντα χρόνια Τουριστικού και Πνευματικού Πολιτισμού*, ΕΠΛ, Αθήνα 1991, σ. 183-189.

¹⁹ Δημήτρης Σιατόπουλος: «Ο πέτρινος λόγος ξαναζεί», *Ελληνική Περιηγητική Λέσχη-Οδοιπορικός Σύνδεσμος (1921-1991)*, ό.π., σ. 105-128.

²⁰ Δημήτρης Παπαστόφας: *Appendix (1): Diary of events. Fests and Exhibitions held during the Greek Homecoming Year and the Year of Foreign Friends of Greece (up to 15th November)*, Αρχείο Παπαστόφα, ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ, 37 σ.

²¹ Συνεδρίαση αρ. 1, της Ανώτατης Επιτροπής Δεξιώσεως και Ξενίας, 10.02.1951, σ. 3-5.

²² Εφημ. Τα Νέα, 3.03.1951, σ. 2. Στο ίδιο δημοσίευμα μνημονεύεται επίσης ότι δεν οριστικοποιήθηκε το προσύμφωνο που είχε γίνει με το επιχειρηματία του θεάτρου Βέμπο για μία υπερεπιθεώρηση.

εντοπίζονται στον κατάλογο αμοιβών του οικονομικού απολογισμού.²³

Το ερώτημα που γεννάται είναι: ποια η θέση της Επιδάουρου και των Δελφών στο όλο εγχείρημα; Γιατί στην Επίδαυρο δεν δόθηκε παράσταση αρχαίας τραγωδίας αλλά συναυλία συμφωνικής μουσικής; Οι λόγοι είναι κατ' αρχήν οικονομικοί και πρακτικοί. Σύμφωνα με όσα αναφέρονται στην απολογιστική έκθεση, το κόστος μίας θεατρικής παραγωγής ήταν δυσβάστακτο, αφενός λόγω της δυσχέρειας των μετακινήσεων και της έλλειψης καταλυμάτων στην περιοχή, αφετέρου γιατί η κατασκευή σκηνικών εκτός από πολυδάπανη θα κατέστρεφε, κατά τους διοργανωτές, το τοπίο.²⁴ Η διοργάνωση των Δελφικών Γιορτών, που ονομάστηκαν έτσι πιθανότατα εις ανάμνηση του εγχειρήματος του ζεύγους Σικελιανού, είχε να αντιμετωπίσει πολλές τεχνικές δυσκολίες τόσο στην παραγωγή των παραστάσεων όσο και στη διαμονή και την εξυπηρέτηση των επισκεπτών, δυσκολίες που δεν αντιμετωπίστηκαν όλες με επιτυχία, όπως μαρτυρείται στον Τύπο²⁵ αλλά και στο αρχείο Παπαστόφα.²⁶ Φαίνεται ότι ο κύριος σκοπός των Δελφικών Γιορτών ήταν η διερεύνηση του κατά πόσον μία θεατρική παραγωγή με πρωταγωνιστή και σκηνοθέτη έναν ηθοποιό διεθνούς φήμης-έναν απόδημο;- δημιουργεί την πολυπόθητη τουριστική κίνηση σε ένα τόσο σημαντικό αρχαιολογικό χώρο.

Αξιολογώντας το σύνολο των παραστατικών εκδηλώσεων, σύμφωνα με το σώμα των παρατηρήσεων της Εκτελεστικής Επιτροπής που συνοδεύει την Απολογιστική της Έκθεση, οι καλλιτεχνικές εκδηλώσεις των Αθηνών θα πρέπει να αποκλειστούν από οποιαδήποτε μελλοντικό σχεδιασμό ως οικονομικά ασύμφωρες, μιας και δεν εντάσσονται στον κανόνα των εθνικών εκδηλώσεων. Το ίδιο προτείνεται και για κάθε καλλιτεχνική εκδήλωση εκτός Αθηνών. Όσο για τα Φεστιβάλ Δελφών και Επίδαυρου, θεωρείται ότι θα είναι οικονομικά προσοδοφόρα, όταν το κόστος της διοργάνωσης μεταβιβαστεί στους καλλιτεχνικούς οργανισμούς που θα συμμετέχουν σε αυτά. Επιπλέον, προσθέτουν ότι στους Δελφούς η παρουσίαση τριλογίας αρχαίου δράματος είναι προτιμότερη από την παρουσίαση μίας τραγωδίας και ενός χοροδράματος. Η Επίδαυρος, από την άλλη, πιστεύει η επιτροπή ότι μπορεί να προκαλέσει το ενδιαφέρον των ξένων επισκεπτών, ειδικά αν δίνονται συναυλίες ή παραστάσεις από ξένα μουσικά ή θεατρικά σύνολα.²⁷

Ποιες είναι επομένως οι επιθυμητές εθνικές παραστάσεις ή θεατρόμορφες εκδηλώσεις; Στην Αθήνα είχαν τη μορφή επιδείξεων λαϊκών χορών με ενδυμασίες «όλων των εποχών από της αρχαιότητας».²⁸ Το εθνικό ιστορικό αφήγημα της συνέχειας διαμέσου των αιώνων, με αφετηρία την αρχαιότητα, ενδιάμεσο σταθμό το Βυζάντιο και τους ήρωες της ελληνικής επανάστασης και κατάληξη τους εθνικούς αντιπάλους του Δημοκρατικού Στρατού, έπαιρνε σάρκα και οστά σε μία

23 Μπενάκης κ.ά.: *Απολογιστική Έκθεση...*, ό.π., σ. 66.

24 Ό.π., σ. 44.

25 Εφημ. *Ελευθερία*, 18.08.1951, σ. 1.

26 Μπενάκης κ.ά.: *Απολογιστική Έκθεση...*, ό.π., σ. 48-57.

27 Μπενάκης κ.ά.: *Συμπληρωματικό τεύχος στην Απολογιστική Έκθεση...*, ό.π., σ. 15-16

28 Μπενάκης κ.ά.: *Απολογιστική Έκθεση...*, ό.π., σ. 41.

αναπαράσταση γραμμικής μορφής, αντίστοιχης με εκείνη της τελετής έναρξης των Ολυμπιακών αγώνων του 2004 του Δημήτρη Παπαϊωάννου. Όπως δήλωσε σε πρόσφατη συνέντευξή του ο ίδιος ο σκηνοθέτης στον Σταύρο Θεοδωράκη και την τηλεοπτική εκπομπή «Πρωταγωνιστές», το όλο εγχείρημα «ήταν ένα μεγάλο σποτ της χώρας».²⁹ Αυτή η διαφημιστική λογική, που φυσικά θα βασιστεί στην προβολή και την υπογράμμιση των ατού της Ελλάδας, στην προκειμένη περίπτωση της Ελλάδας-πατρίδας για τους απόδημους, αποσκοπεί στο να επιβεβαιώσει το ιστορικό βάθος της εθνικής αφήγησης και να διαβεβαιώσει ότι το εθνικό ιστορικό κεφάλαιο διατηρείται ακέραιο από τους ένδοξους συνεχιστές του που δεν είναι άλλοι από τους νικητές του πρόσφατου εμφυλίου. Με ποικίλους τρόπους το εθνικό υποκείμενο και εν προκειμένω η εθνική ιστορία, το εθνικό φρόνημα και το εθνικό κλέος θα ενσαρκωθεί στο πλαίσιο κάθε εορτασμού που περιελάμβανε το Έτος Απόδημου Ελληνισμού.

Στις Παναρκαδικές Γιορτές εντάσσονται μία λαμπαδηφορία και η αναπαράσταση της εισόδου του Κολοκοτρώνη στην Τρίπολη καθώς και σκηνών της εθνικής ιστορίας από ηθοποιούς του Εθνικού Θεάτρου (εικ. 5). Οι τοπικοί εορτασμοί στην Καστοριά περιλαμβάνουν επίσης μία λαμπαδηφορία από το κορυφή του Βιτσίου έως το στρατιωτικό κοιμητήριο στην Καστοριά. Στις Πανλακωνικές γιορτές εντάχθηκε η παράσταση του βυζαντινού διθυράμβου *Ο θρύλος του Μυστρά* από ηθοποιούς του Εθνικού Θεάτρου και το Λύκειο των Ελληνίδων, ενώ στις Παγκρήτιες γιορτές παρουσιάστηκε η *Θυσία του Αβραάμ* στα Χανιά και το Ηράκλειο. Επιπλέον, κάθε εορτασμός πλαισιώθηκε από παραδοσιακούς χορούς και τραγούδια με επιμέλεια του συγκροτήματος του Σίμωνα Καρά.³⁰



Εικόνα 5. Διαφημιστική καταχώρηση, εφημ. *Τα Νέα*, 26.06.1951, σ. 2.

29 «Μήπως φταίει ο Ζορμπάς;», *Πρωταγωνιστές*, ΜΕΓΑ, προβολή 11.03.2012.

30 Παπαστόφας: *Appendix (1)*, ό.π., σ. 33-35.

Κατά συνέπεια, το *Έτος Απόδημου Ελληνισμού*, με αφορμή την ψυχαγωγία του Έλληνα μετανάστη και του Έλληνα ομογενή, συγκροτεί μία θεατρική πολιτιστική πολιτική που έχει ως άξονες το μικρό οικονομικό κόστος για την πολιτεία και το μεγάλο ειδικό βάρος του εθνικού περιεχομένου των χρηματοδοτούμενων παραγωγών. Επισημαίνει πολλές φορές η Εκτελεστική Επιτροπή ότι οι δαπάνες πρέπει να είναι μόνιμου χαρακτήρα και επ' ωφελεία του δημοσίου, ειδικά σε στοιχεία της παραγωγής που κοστίζουν, όπως τα κοστούμια και τα σκηνικά. Επομένως, γιατί να δαπανηθούν ενενήντα εκατομμύρια πληθωριστικές δραχμές στον Θυμελικό Θίασο, αφού μπορούν να δοθούν στο Εθνικό Θέατρο;³¹ Να μη λησμονούμε ότι θα περάσουν είκοσι χρόνια από την έναρξη των Επιδauρίων ώσπου να μετέχει σε αυτά ιδιωτικός θίασος. Να θυμηθούμε πόσες φορές έχει κατακριθεί η σπατάλη δημόσιων πόρων σε παραστάσεις αμφιβόλου αισθητικής και κατά συνέπεια εκτός της λογικής των Επιδauρίων που, ακόμη και σήμερα, δεν είναι μακριά από το αξίωμα της «δημιουργίας χαρακτηριστικής και πρωτοπόρου ελληνικής θεατρικής τέχνης, και προβολή της Ελλάδος μέσω της τέχνης αυτής»³² γύρω από το οποίο αρθρώθηκαν οι σκοποί του Ελληνικού Χοροδράματος. Μέσα σε αυτό το πνεύμα, η υπαίθρια παράσταση και μάλιστα εκείνη που δίδεται σε χώρους με μεγάλο ιστορικό βάρος είναι πρώτα απ' όλα μία παράσταση εθνική, γιατί ως περιεχόμενο και ως αισθητική οφείλει να είναι πρώτα απ' όλα ένα διαφημιστικό. Καθώς ο απόδημος Έλληνας ή ο τουρίστας δεν είναι πρόσωπα αλλά πηγές πλούτου, μία διαφήμιση μπορεί να αυξήσει την απόδοση του προϊόντος πιο αποτελεσματικά απ' ό,τι μία θεατρική παραγωγή με καλλιτεχνική στόχευση.

Επομένως, το ερώτημα που προκύπτει είναι το εξής: στην Ελλάδα η χρηματοδοτούμενη από το δημόσιο ταμείο υπαίθρια παράσταση, σε πόσο βαθμό δεσμεύεται από κάποιου είδους εθνική στρατηγική;

31 Μπενάκης κ.ά.: *Απολογιστική Έκθεση...*, ό.π., σ. 100-101.

32 Μάνου (επιμ.): *Ελληνικό Χορόδραμα*, ό.π., σ. 21.

ΤΕΤΑΡΤΗ 28 ΜΑΡΤΙΟΥ

ΣΥΝΕΔΡΙΑ Β'

ΠΡΟΕΔΡΟΣ: ΜΕΛΙΝΑ ΠΛΑΣΤΗ

ΤΙΤΛΟΣ ΣΥΝΕΔΡΙΑΣ:

**ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΩΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΠΑΡΕΜΒΑΣΗ:
ΔΡΑΣΗ-ΑΝΤΙΔΡΑΣΗ**

•

ΑΓΑΘΗ ΚΟΝΤΟΥ

ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΖΩΝΙΟΥ - ΓΙΑΝΝΑ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ

•

«HIJAB FRAPPÉ»: ΤΟ ΣΤΟΙΧΗΜΑ ΤΗΣ ΠΟΛΥΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΟΤΗΤΑΣ ΣΤΗΝ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΑΘΗΝΑ

Στο επίκεντρο της εισήγησης είναι η παράσταση «Hijab Frappé», που ανέβηκε στην Αθήνα το 2009 σε σκηνοθεσία της ιρανικής καταγωγής ηθοποιού και σκηνοθέτιδας Shirin Maanian. Η παράσταση διερευνά τη δυνατότητα συνύπαρξης των Ελλήνων με μία συγκεκριμένη κατηγορία μεταναστών, τους μουσουλμάνους, στο αστικό τοπίο της Αθήνας.

Hijab στα αραβικά είναι ο ενδυματολογικός κώδικας των μουσουλμάνων γυναικών. Η πιο συνήθης εκδοχή του είναι ένα μαντίλι, συνήθως χρωματιστό, που καλύπτει το κεφάλι και το λαιμό, αλλά αφήνει το πρόσωπο ορατό. Η πιο αυστηρή εκδοχή του hijab είναι η burqa, ένα μακρύ ρούχο που κρύβει το σώμα και το πρόσωπο και περιλαμβάνει ένα πλεκτό δίχτυ ή άνοιγμα στην περιοχή των ματιών. Ο τίτλος της παράστασης παίζει με τη διπλή νοηματοδότηση του frappé. Στα γαλλικά, το ρήμα frapper σημαίνει χτυπώ και το hijab frappé παραπέμπει στην απαγόρευση της μουσουλμανικής μαντίλας στα σχολεία της Γαλλίας με ψήφιση και εφαρμογή του νόμου το 2004. Ο νόμος προκάλεσε τις αντιδράσεις της μουσουλμανικής κοινότητας για τον περιορισμό στην ελευθερία της θρησκευτικής της έκφρασης. Από την άλλη, ο όρος frappé παραπέμπει στον στιγμιαίο καφέ, που είναι εξαιρετικά δημοφιλής στην Ελλάδα, και θέτει τον προβληματισμό του συνδυασμού του hijab με την κοσμική ελληνική συνήθεια και κατ' επέκταση με τον δυτικότροπο πολιτισμό.

Με βάση την απογραφή του 2001, 360.000 μουσουλμάνοι ζούνε στην Ελλάδα και διακρίνονται σε δύο κατηγορίες: τους αυτόχθονες και τους μετανάστες. Οι αυτόχθονες ζούνε στη Θράκη από το 1923, οπότε είχαν εξαιρεθεί από τους όρους της Συνθήκης της Λωζάννης για ανταλλαγή πληθυσμών μεταξύ Τουρκίας και Ελλάδας. Εκπροσωπούν το 0,92% του συνολικού πληθυσμού και μετρούν 98.000 ανθρώπους. Από τους μετανάστες, το 50% διαμένει στην Αθήνα και προέρχεται από χώρες της Μέσης Ανατολής, την Αλβανία και άλλες βαλκανικές χώρες.¹

Το σημείο εκκίνησης της παράστασης δόθηκε χάρη στο ευρωπαϊκό πρόγραμμα ReconcArt (Reconciliation through Art), στο οποίο συμμετείχαν η Ελλάδα, η Βουλγαρία και η Ιταλία.² Ο στόχος του προγράμματος, όπως μαρτυρά και η ονομασία

1 Nadia Makridopoulou: «The Hijab Debate in Greece. Muslim population in Greece», στο Fouli Papageorgiou (ed.): *Reconciliation through Art: Perceptions of Hijab. Project Report.*, Prisma, Athens 2009, σ. 6-7.

2 Η Βουλγαρία είναι η χώρα της Ευρωπαϊκής Ένωσης με το υψηλότερο ποσοστό αυτόχθονων

του, ήταν η συμφιλίωση μέσω της τέχνης. Ακολούθησε η πρόσκληση του Ελληνικού Κέντρου του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου για συμμετοχή στο σεμινάριο «Η γυναίκα πίσω από το πέπλο» (Απρίλιος 2008-Οκτώβριος 2008). Ακολούθησαν οι πρόβες (Φλεβάρης-Μάιος 2009) και οι παραστάσεις 7-10 Μαΐου (θέατρο Άλεκτον) και 15-16 Μαΐου (Φεστιβάλ στον πολυχώρο Αθηναΐς, με συμμετοχή των εταίρων από την Ιταλία και τα Βαλκάνια). Στα πλαίσια του σεμιναρίου «Η γυναίκα πίσω από το πέπλο», 23 γυναίκες, ηλικίας 14-60 ετών, μουσουλμάνες, χριστιανές, μπαχάι, άθες, με καταγωγή από Ελλάδα, Τουρκία, Πακιστάν, Ιράν, Μαρόκο, Αφγανιστάν, Υεμένη, Ηνωμένο Βασίλειο αντάλλαξαν απόψεις για την μουσουλμανική μαντίλα, προσπαθώντας να κατανοήσουν τις ομοιότητες και τις διαφορές ανάμεσά τους. Οι ποικίλες οπτικές γωνίες αξιοποιήθηκαν αργότερα, κατά τη διάρκεια των προβών, για τη συγγραφή του θεατρικού έργου για την παράσταση «Hijab Frappé».

Χάρη στο πολύμηνο σεμινάριο, η ομάδα συναντήθηκε σε μία πλατφόρμα δημιουργικής έκφρασης με εκφραστικά μέσα τον αυτοσχεδιασμό, την κίνηση/το χορό, τη ζωγραφική, το τραγούδι, τη συγγραφή/αφήγηση. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, οι γυναίκες αντάλλαξαν απόψεις για την θρησκεία, τις τελετουργίες και τους τρόπους θρησκευτικής έκφρασης, την πίστη, αλλά και την ίδια τη γυναίκα. Η αντίληψη για το γυναικείο σώμα διερευνήθηκε μέσα στην προοπτική του hijab από γυναίκες που είχαν και γυναίκες που δεν είχαν την εμπειρία του hijab.

Η ομάδα αποτελούνταν από τέσσερις κατηγορίες γυναικών:

1. Γυναίκες μουσουλμάνες μετανάστριες που δε φοράνε τη μαντίλα.
2. Γυναίκες και κορίτσια μουσουλμάνες μετανάστριες που φοράνε τη μαντίλα.
3. Γυναίκες Ελληνίδες χριστιανές και άθες.
4. Γυναίκες Ελληνίδες χριστιανές που ασπάστηκαν το Ισλάμ.

Οι μουσουλμάνες που φορούσαν τη μαντίλα (2η και 4η υποομάδα) επεσήμαναν την αξία της ως θρησκευτικού συμβόλου και την ασφάλεια που νιώθουν από τα αντρικά βλέμματα. Οι γυναίκες που δεν φορούσαν τη μαντίλα, τόσο οι Ελληνίδες όσο και οι αλλοδαπές, αντιλαμβάνονταν την μαντίλα περισσότερο ως μέσο καταπίεσης και χειραγώγησης της γυναίκας.

Στην παράσταση έπαιξαν συνολικά εννέα γυναίκες. Από αυτές, οι επτά ηθοποιοί, τέσσερις επαγγελματίες και τρεις ερασιτέχνες, προέρχονται από την 3η υποομάδα, ενώ μία ερασιτέχνης ηθοποιός από την 1η ομάδα. Εξαιρετικής σημασίας για την πολυφωνία στάθηκε η συμμετοχή μιας μουσουλμάνας γυναίκας μαροκινής καταγωγής από τη 2η ομάδα.³ Οι Ελληνίδες που έγιναν μουσουλμάνες είχαν λιγότερο ενεργή και συμμετοχική παρουσία κατά τη διάρκεια των σεμιναρίων και δεν θέλησαν να συμμετάσχουν στην παράσταση ως ηθοποιοί.

Η εμπειρία των γυναικών εμπλουτίστηκε από ένα κοινωνικό πείραμα που τους

μουσουλμάνων (12,2%), ενώ η Ιταλία έχει μόνο μετανάστες μουσουλμάνους και καθόλου αυτόχθονες. Nadia Makridoroulou: «The Muslim Population in Bulgaria» και «The Muslim Population in Italy», στο Papageorgiou (ed.), ό.π., σ. 8-9.

3 Η Habiba Sriz έκανε την πρώτη εμφάνισή της στη σκηνή με την παράσταση «Hijab Frappé».

έδωσε την ευκαιρία να διερευνήσουν την αντίληψη των άλλων Αθηναίων για τη γυναίκα πίσω από το πέπλο, αλλά και να βιώσουν οι ίδιες την εμπειρία του hijab. Το «πείραμα του Συντάγματος» (06.10.2008) είχε σημείο εκκίνησης την πλατεία Συντριβανίου στο Σύνταγμα. Εκεί, η ομάδα έδεσε τις μαντίλες και φόρεσε τις μαύρες μπούρκες υπό την καθοδήγηση των μουσουλμάνων της ομάδας που φρόντιζαν για την αληθοφάνεια του εγχειρήματος. Η σκηνοθέτιδα Shirin Maanian φορούσε μακρύ μαύρο μανδύα (τσαντόρ), η ηθοποιός Άννα Μακρή μαύρη μπούρκα και οι υπόλοιπες γυναίκες μαντίλες σε διάφορα χρώματα δεμένα γύρω ή κάτω από το λαιμό και μακριά σακάκια ή καπαρντίνες. Ένας οπερατέρ θα κατέγραφαν τα ετερόκλητα βλέμματα πάνω στην ασυνήθη διαφορετικότητα της ομάδας. Οι γυναίκες φωτογραφήθηκαν στο Σύνταγμα με τους εύζωνες, κατευθύνθηκαν στην μεγαλοαστική γειτονιά του Κολωνακίου όπου διέσχισαν πεζοδρόμους με κοσμοπολίτικα καφέ, περιπλανήθηκαν στην οδό Ακαδημίας όπου συνέπεσαν με διαδήλωση ποδηλατιστών, επισκέφτηκαν εμπορικό ενδυμάτων στην Ομόνοια και κατέληξαν σε γειτονικό καφέ όπου έβγαλαν τις μαντίλες – πράξη που συνοδεύτηκε από χειροκροτήματα των άλλων θαμώνων.

Μία εβδομάδα, μετά η ομάδα συγκεντρώθηκε στο θέατρο Άλεκτον όπου η κάθε γυναίκα μίλησε για την εμπειρία της μπροστά στην κάμερα. Στη διάρκεια της συνέντευξης, τα μέλη της ομάδας που φορούσαν μαντίλες δήλωσαν ότι οι αντιδράσεις του κόσμου ήταν πιο ήπιες απ' όσο φανταζόταν. Ωστόσο, η Shirin Maanian βίωσε πιο έντονες τις αντιδράσεις των Αθηναίων σε σύγκριση με την υπόλοιπη ομάδα. Αυτή η διαφοροποίηση ενδέχεται να οφείλεται στη μικρότερη δυσανεξία του Έλληνα απέναντι στη μαντίλα με την οποία είναι εξοικειωμένος μέσω της παραδοσιακής φυσιογνωμίας της Ελληνίδας γιαγιάς.

«Ποτέ στη ζωή μου δεν με κοίταζαν τόσο άνθρωποι. Μολονότι οι άλλες κοπέλες είπαν ότι δεν είδαν τόσο έντονες αντιδράσεις, εγώ έβλεπα ανθρώπους να με κοιτάνε αρνητικά ή αποδοκιμαστικά ή με ανοιχτό στόμα. Δεν περίμενα από έναν άντρα να πει ότι βλέπει τις καλυμμένες γυναίκες μυστηριώδεις, ελκυστικές και σέξι. Για μένα το πιο ενδιαφέρον στοιχείο που δεν το περίμενα ήταν να αισθανθώ αυτοπεποίθηση, να έχω τον έλεγχο. Ένωσα ότι επειδή ήμουν καλυμμένη, οι άνθρωποι δεν ήξεραν ποια είμαι, δεν θα με αναγνώριζαν και αυτό με απελευθέρωνε».⁴

Επιπλέον, η Shirin Maanian επισήμανε το ατυχές συμβάν στο εμπορικό κατάστημα στην περιοχή της Ομόνοιας όπου μέλος της ομάδας κατηγορήθηκε για κλοπή και η Shirin προσπάθησε να τακτοποιήσει το ζήτημα.⁵ Αξιολόγησε ότι η εμμονή των

4 Απόσπασμα από συνέντευξη στη φωτογράφο/οπερατέρ Cassi Moghan (14.10.2008).

5 «Στο κατάστημα ένιωσα αμηχανία, ήταν τρομαχτικό. Δεν ήξερα τι να πω στους υπαλλήλους γιατί από τη στιγμή που μπήκαμε μας κοίταζαν με άσχημο τρόπο. Φαινόταν σαν να είχαμε κλέψει πράγματα και το ότι είπαν «Τι εννοείτε ότι κάνετε ένα κοινωνικό πείραμα; Κλέβοντας πράγματα;», «Όχι, όχι τέτοιου είδους κοινωνικό πείραμα.» Και η... (μέλος της ομάδας) από Ελληνίδα γυναίκα με αυτοπεποίθηση δεν μπορούσε να αρθρώσει λόγο και κάλεσε εμένα που δεν ξέρω ελληνικά να την υπερασπιστώ» (Απόσπασμα από τη συνέντευξη της Shirin Maanian στην Cassi Moghan, στις 16.10.2008).

υπαλλήλων να ειδοποιηθεί η αστυνομία οφείλεται στην προκατάληψη απέναντι στις μουσουλμάνες.

Η ηθοποιός Άννα Μακρή ανέφερε με τη σειρά της ένα άλλο περιστατικό, όπου φάνηκε η δυσκολία συμφιλίωσης με την μπούρκα:

«Κάτι που μου έκανε εντύπωση ήταν μία κοπέλα που τη ρώτησα πού είναι η (οδός) Σκουφά και φοβήθηκα κιόλας μην την τρομάξω, γιατί δεν με είχε δει – ήμουν πίσω της. Όταν με είδε, ήθελε να με βοηθήσει, να μου πει ευγενικά που είναι η Σκουφά, αλλά είχε μπερδέψει τα λόγια της, είχε ξεχάσει πώς λέγεται η Βουλή, είχε ξεχάσει πώς λέγεται αυτός ο δρόμος και είχε μπλοκάρει κι αυτή. Και γω προσπαθούσα να της δείξω ότι δεν ξέρω πού είναι και αν μπορεί να με βοηθήσει, τέλος πάντων, στο τέλος της είπα ότι “εντάξει, κατάλαβα” για να μην την ταλαιπωρήσω άλλο».⁶

Η βιωματική φύση του σεμιναρίου και η χρήση θεατρικών μέσων έδωσαν στην παράσταση κάποιες ιδέες αναφοράς που, ωστόσο, έπρεπε να δομηθούν για να αποκτήσουν συνοχή. Είχαν ξεκινήσει οι πρόβες για την παράσταση και, ανάμεσα στους συντελεστές, ήταν ξεκάθαρη η ανάγκη για τη γραφή του κειμένου. Οι πρόβες στηριζόταν στον αυτοσχεδιασμό. Πηγή έμπνευσης ήταν η επικαιρότητα, τα προσωπικά βιώματα των γυναικών, καθώς και στιγμιότυπα της καθημερινής ζωής όπως τα είχαν ζήσει ή ήταν πιθανό να συμβούν στην Αθήνα. Το μειονέκτημα σε σχέση με την επικαιρότητα ήταν οι ακρότητες φανατικών μουσουλμάνων και η καταπίεση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων εξαιτίας του θρησκευτικού φανατισμού. Εξάλλου, ο στόχος του προγράμματος ήταν η συμφιλίωση μέσω της τέχνης και η αναπαράσταση ακραίων γεγονότων δεν βοηθούσε. Από την επικαιρότητα, η Shirin Maanian εμπνεύστηκε τα fashion show με τα hijab, αναδεικνύοντας την ανάγκη της γυναίκας να είναι όμορφη μέσα σε οποιοδήποτε πλαίσιο. Τα προσωπικά βιώματα των γυναικών οδήγησαν στην αναπαράσταση σκηνών από χριστιανικές τελετές, όπου η προσευχή, η ένωση με το θείο και η ταπεινότητα ως στάσεις ενός τυπικού χριστιανού καταρρίπτονται. Αντίθετα, η αναπαράσταση μιας σκηνής μουσουλμανικής προσευχής υπό τους ήχους μιας απόκοσμης μουσικής τελούνταν σε μία ευλαβική και κατανυκτική ατμόσφαιρα. Αυτή η σκηνή δεν θα υπήρχε ενδεχομένως χωρίς την συμβολή της Habiba Sriz, που καθοδήγησε την ομάδα σε μία χορογραφία προσευχής της οποίας ήταν η ηγετική φυσιογνωμία.

Στο θέμα του κειμένου, η παράσταση πήρε μία σαφή θέση: αντί να κριτικάρει τις ακρότητες των φονταμενταλιστών, έστρεψε την κριτική προς τις ατέλειες του χριστιανικού κόσμου. Όμως, ακόμη και η αναμέτρηση της ακρότητας ως προς την ατέλεια μαρτυρά μία θέση υπέρ της ανωτερότητας της Δύσης ως προς την Ανατολή. Τούτο εξηγείται και από την ταυτότητα/σύνθεση της ομάδας που συμμετείχε στην παράσταση: η συντριπτική πλειονότητα είναι Ελληνίδες, νεαρής ηλικίας, καχύποπτες απέναντι στα συμφραζόμενα του hijab. Παρόλα αυτά, κατάφεραν να αναμετρηθούν με τα δικά τους στερεότυπα σε σχέση με την μουσουλμάνη που ζει ανάμεσά τους

⁶ Απόσπασμα από την συνέντευξη της Άννας Μακρή στην Cassi Moghan, στις 16.10.2008.

και να τα διακωμωδήσουν.

Η σκηνοθέτιδα Shirin Maanian αποφάσισε να δομήσει το θεατρικό έργο με βάση τρεις κεντρικούς χαρακτήρες, ώστε να εκπροσωπηθούν όλες οι ομάδες γυναικών που συμμετείχαν στο σεμινάριο και κυρίως οι πιο ευάλωτες στο θέμα της ενσωμάτωσης. Οι βασικοί χαρακτήρες του έργου είναι: η Μαίρη, Ελληνίδα, χριστιανή ορθόδοξη, παντρεμένη, μητέρα δύο παιδιών που αντιπροσωπεύει την παράδοση και τη συντήρηση.⁷ Παρά την καχυποψία για το διαφορετικό και τον αέρα της ανεξαρτησίας που της δίνει η εργασία της ως ελεύθερη επαγγελματίας, υπακούει στον οικιακό της αφέντη και σύζυγο· η Αζαντέ, που στα φαρσί το όνομά της σημαίνει ελευθερία, είναι μουσουλμάνη μετανάστρια από το Ιράν, παντρεμένη, χωρίς επαγγελματική ταυτότητα.⁸ Η Άννα είναι Ελληνίδα, μουσουλμάνη από επιλογή, διαζευγμένη με ένα παιδί, εκπαιδευτικός και περιθωριοποιημένη από το οικογενειακό της περιβάλλον.⁹

Το θεατρικό έργο που προέκυψε αποτελείται από τις σπονδυλωτές ιστορίες των κεντρικών χαρακτήρων, από τους μονολόγους του χορού των γυναικών με θέμα «Η πρώτη φορά που φόρεσα το hijab» και από τις δηλώσεις/ανακοινώσεις που κάνει κάθε μέλος του χορού των γυναικών όταν σε αφήγηση off ακούγονται ερωτήματα που καλείται να απαντήσει.¹⁰ Η πλοκή του έργου βασίζεται στις τυχαίες συναντήσεις των κεντρικών χαρακτήρων σε μία στάση λεωφορείου με εμπρηστικές χειρονομίες και ατάκες της ελληνικής παραδοσιακής γυναίκας. Αυτές οι αρχικές συναντήσεις καθιστούν δυσοίωνη την συνύπαρξη τόσο ετερόκλητων χαρακτήρων. Στη συνέχεια, παρακολουθούμε τις γυναίκες αυτές στην προσωπική ή κοινωνική τους ζωή και έχουμε την ευκαιρία να κατανοήσουμε τις ανάγκες τους, την ανάγκη για αποδοχή, για αγάπη, για ενσωμάτωση χωρίς θεμελιώδεις υποχωρήσεις.

Παρά τις διαφορές στην κουλτούρα και στις επιλογές των παραπάνω γυναικών, που εντοπίζονται κυρίως στη χρήση της μαντίλας, οι ομοιότητες εστιάζονται στη σχέση τους με το άλλο φύλο. Ο σκηνικός συνομιλητής τους, ο σύντροφός τους, είναι σωματικά απών (όπως στην περίπτωση του συζύγου της Μαίρης) ή φωνητικά απών (όπως στην περίπτωση του συζύγου της Αζαντέ που κρύβεται πίσω από την εφημερίδα του). Αυτή η σκηνική απουσία εντείνει την αποξένωση μέσα στο ζευγάρι.

Η Μαίρη, αν και οικονομικά ανεξάρτητη, θέλει την έγκριση του συζύγου της για την εκδρομή με τις φίλες της. Ο Χασάν, άντρας της Αζαντέ, της δωρίζει συνεχώς καινούργιες μαντίλες ως ένδειξη αγάπης. Η Μαίρη με τη θολή αυτογνωσία της αρνείται να δει στη μοναξιά της μουσουλμάνης γυναίκας το δικό της είδωλο. Η Άννα δεν έχει σύζυγο και την βλέπουμε να επικοινωνεί με τη μητέρα της τηλεφωνικά. Και σε αυτή την περίπτωση, η σκηνική απουσία της μητέρας σηματοδοτεί και την αδυναμία της να στηρίξει τις επιλογές της κόρης της.

⁷ Την υποδύεται η ηθοποιός Μαρία Τζίμου.

⁸ Την υποδύεται η ηθοποιός Σοφία Λιάκου.

⁹ Την υποδύεται η ηθοποιός Άννα Μακρή.

¹⁰ Οι απαντήσεις, κάποιες φορές, δίνονται με μέσο την κίνηση και τον χορό αντί με τη μορφή των statements.

Στην προσπάθειά τους να σπάσουν το φράγμα της μοναξιά τους και οι τρεις ηρωίδες επιδίδονται σε μονολόγους που τους απευθύνουν στο κοινό. Η αναγνώριση της παρουσίας των θεατών μοιάζει με την επινόηση ενός αόρατου φίλου που υποκαθιστά την ανεπάρκεια του συντρόφου ή του γονέα. Ο χορός των γυναικών εμφανιζόταν στις εμβόλιμες σκηνές και απαντούσε σε προσωπικές ερωτήσεις («ποια ήταν η τελευταία φορά που προσευχήθηκες;», «ποιος είναι ο Θεός σου;») με εκμυστηρεύσεις ή σε πολιτικές/κοινωνικές ερωτήσεις («Θα έπρεπε η θρησκεία να υπαγορεύει τους νόμους μιας χώρας;», «Πιστεύετε ότι μπορούμε να έχουμε μια πολυπολιτισμική κοινωνία στην Ελλάδα;»). Σαν βήμα αξιοποιήθηκαν οι σκάλες του σκηνικού, που, για τις ανάγκες της παράστασης, σηματοδοτούσαν τότε τη στάση του λεωφορείου, τότε τα στασίδια της εκκλησίας, τότε το εσωτερικό σπιτιού ανάλογα με τη σκηνή.¹¹ Η εξωστρέφεια του χορού ακροβατούσε ανάμεσα στην περφόρμανς, όποτε τα μέλη του χορού εξωτερίκευαν τις δικές τους απόψεις, αλλά και στην παράσταση, όποτε παρίσταναν όψεις της κοινής γνώμης χωρίς να τις συμμερίζονται στην πραγματικότητα.¹²

Στο τέλος του έργου, μία διαβολική σύμπτωση θα ξανασμίξει τα θεατρικά με τα πραγματικά πρόσωπα. Η θεατρική σύμβαση θέλει την κόρη της Μαίρης να καλεί στο οικογενειακό πικνίκ κάποιες φίλες μουσουλμάνες εν αγνοία της Μαίρης, που τελικά δίνει τη συγκατάθεσή της. Στο πικνίκ πήραν μέρος οι περισσότερες από τις γυναίκες του σεμιναρίου. Οι γυναίκες συναντήθηκαν στον εθνικό κήπο, έφεραν φαγητά που είχαν μαγειρέψει οι ίδιες, με την κάμερα της Cassi Moghan να καταγράφει το φαγοπότι. Ο επίλογος της παράστασης αποποιείται την ψευδαίσθηση της θεατρικής φόρμας και αποτυπώνεται με τη μορφή ντοκυμαντέρ. Αν η συμφιλίωση, η ικανότητα του να μοιράζεσαι, ο εύθυμος συγχρωτισμός συνέβη στη μικροσκοπική κοινότητα του «Hijab Frappé», τότε η κοινότητα αυτή είναι αισιόδοξη ότι μία τέτοια στάση μπορεί να γενικευτεί.

11 Η ιδέα του σκηνικού ανήκει στη Shirin Maanian.

12 Στο χορό των γυναικών συμμετείχαν οι ηθοποιοί: Κλεοπάτρα Κατσαραγάκη, Άγκυ Κοντού, Χριστίνα Μάμπγκερ, Στέλλα Μαρή.

Χριστίνα Ζώνιου: Διδάκτωρ Θεατρολογίας, Διδάσκουσα (ΕΕΠ), Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, Δημιουργός και εμπυχώτρια κοινωνικού θεάτρου

Γιάννα Παπαδοπούλου: ΜΑ διαπολιτισμική επικοινωνία, Συντονίστρια διαπολιτισμικών προγραμμάτων

ΔΙΑΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΟΣ ΔΙΑΛΟΓΟΣ ΚΑΙ ΕΝΔΥΝΑΜΩΣΗ ΜΕΤΑΝΑΣΤΡΙΩΝ ΓΥΝΑΙΚΩΝ ΜΕ ΜΕΣΟ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

Εισαγωγή

Στο παρόν άρθρο θα παρουσιάσουμε τη θεωρητική βάση, την εφαρμογή και μέρος των ευρημάτων μιας ερευνητικής εργασίας, η οποία κατέληξε στη δημιουργία μίας θεατρικής ομάδας κοινωνικού θεάτρου με τη συμμετοχή Αφρικανών, Αλβανίδων και Ελληνίδων γυναικών¹ και σε μία διαδραστική παράσταση θεάτρου φόρουμ, με τίτλο δανεισμένο από τη γνωστή καμπάνια «Όχι στον ρατσισμό από την κούνια», η οποία παίχτηκε με σημαντική απήχηση στην Αθήνα σε διάφορους χώρους το 2012. Η ερευνητική-καλλιτεχνική αυτή εργασία πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο του ευρωπαϊκού προγράμματος «ΑΡΙΑΔΝΗ- Η τέχνη για τη διαπολιτισμική προσαρμογή σε καινούργια περιβάλλοντα»,² με εταίρους από ελληνικής πλευράς το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου και το Κέντρο Τεχνών και Διαπολιτισμικής Αγωγής «Ωσμωση».

Στο πρόγραμμα «Αριάδνη», σε ερευνητικό επίπεδο, πραγματοποιήθηκε καταγραφή των ευρημάτων σχετικά με τους μετασχηματισμούς που παρατηρήθηκαν στο επίπεδο ενδυνάμωσης και διαπολιτισμικής προσαρμογής των μελών της θεατρικής ομάδας. Η βασική υπόθεση που διέτρεχε την έρευνα ήταν ότι το θέατρο, εφαρμοσμένο σε ένα πλαίσιο κριτικής παιδαγωγικής προσέγγισης,³ μπορεί να γίνει ένα ισχυρό εργαλείο διερεύνησης της κοινωνικής πραγματικότητας, προσωπικής και

1 Οι συμμετέχουσες προέρχονταν από τη Ζιμπάμπουε, τη Σιέρα Λεόνε, την Αιθιοπία, τη Σομαλία, τις ΗΠΑ, την Αλβανία και την Ελλάδα.

2 Πρόγραμμα Grundtvig (01.01.2011-31.12.2012) www.ardiadne4art@gmail.com. Ο σχεδιασμός του προγράμματος έγινε από τις Χριστίνα Ζώνιου και Γιάννα Παπαδοπούλου, σε συνεργασία με την Ένωση Αφρικανών Γυναικών Ελλάδας. Εμπυχώτριες της ομάδας ήταν η Χριστίνα Ζώνιου και η Νάγια Μποέμη και συντονίστρια η Γιάννα Παπαδοπούλου.

Για μία αναλυτικότερη περιγραφή του προγράμματος, βλ. Χρ. Ζώνιου & Ν. Μποέμη (επιμ.): *Αριάδνη. Τέχνες και διαπολιτισμική προσαρμογή: Καλλιτεχνικά εργαστήρια με ομάδες μεταναστών*, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου/Εκδόσεις Γρηγόρη, Αθήνα 2013 και Χρ. Ζώνιου & Ν. Μποέμη: «Θέατρο του Καταπιεσμένου με την Ένωση Αφρικανών Γυναικών: Κριτική εθνογραφική έρευνα», περ. *Εκπαίδευση και Θέατρο*, 2015, σ. 70-77.

3 Π. Γούναρης & Γ. Γρόλλιος (επιμ.): *Κριτική Παιδαγωγική. Μια Συλλογή Κειμένων*, Gutenberg, Αθήνα 2010.

συλλογικής ενδυνάμωσης και, εν τέλει, ενίσχυσης της διαπολιτισμικής ικανότητας και επικοινωνίας σε μια ομάδα ενηλίκων με μέλη προερχόμενα από διαφορετικά πολιτισμικά πλαίσια.

Η μεθοδολογία έρευνας που ακολουθήθηκε από την ερευνητική ομάδα είχε κυρίως ποιοτικά χαρακτηριστικά, βασισμένα στην επαγωγική λογική της εμπειρικά θεμελιωμένης θεωρίας (grounded theory),⁴ με εργαλεία από την κριτική εθνογραφία.⁵ Το θέατρο, εν προκειμένω, δεν αποτέλεσε μόνο το παιδαγωγικό και καλλιτεχνικό μας μέσο, ως είθισται σε τέτοιου είδους ερευνητικές εφαρμογές, αλλά και το ερευνητικό εργαλείο παραγωγής και συλλογής δεδομένων. Ακολουθήσαμε το παράδειγμα των ποιοτικών μεθοδολογιών έρευνας, με έμφαση στη λεγόμενη **έρευνα με βάση τις παραστατικές τέχνες** (performance arts-based research)⁶ ή αλλιώς παραστατική (ή επιτελεστική) εθνογραφία (performative ethnography), η οποία περιλαμβάνει θεατρικές τεχνικές σε όλες τις φάσεις της έρευνας - συλλογή, ανάλυση, ερμηνεία δεδομένων - και, πιο συγκεκριμένα, αποτελεί τη σύζευξη μεταξύ του θεάτρου και του δράματος με την κριτική εθνογραφία. Η έρευνα με βάση τις παραστατικές τέχνες είναι ολιστική, συμμετοχική και ενσώματη, συνδέει τη θεωρία με την πράξη και επιτρέπει τη διεύρυνση του ερευνητικού πεδίου σε περιοχές που αφορούν όχι μόνο το λόγο, αλλά και το συναίσθημα, το σώμα και την αυτό-αντίληψη των συμμετεχόντων.

Θα προσπαθήσουμε στη συνέχεια να περιγράψουμε συνοπτικά μέρος της διαδρομής, των ευρημάτων και των συμπερασμάτων της έρευνας, τοποθετώντας τα σε ένα γενικότερο θεωρητικό πλαίσιο.⁷ Θα παρουσιαστούν τα ευρήματα που σχετίζονται κυρίως με τη διαδικασία της κριτικής συνειδητοποίησης και της ενδυνάμωσης, δίνοντας ιδιαίτερη σημασία στα λόγια των ίδιων των συμμετεχουσών: πώς βίωσαν οι ίδιες το θέατρο, τι αντίκτυπο είχε στην καθημερινή τους ζωή και τι νόημα είχε για τις ίδιες.

1. Θεωρητικό πλαίσιο

1.1. Η έμφαση στην εγγενή θεατρικότητα

Στο πρόγραμμα αυτό μας ενδιέφερε η χρήση της θεατρικότητας ως διαδικασίας προσωπικής και συλλογικής ανάπτυξης των ατόμων. Δεν διερευνήσαμε το

4 C. F. Auerbach & L. B. Silverstein: *Qualitative data: An introduction to coding and analysis*, New York University Press, New York & London 2003.

5 Ph. F. Carspecken: *Critical ethnography in educational research: A theoretical and practical guide*, Routledge, New York and London 1996.

6 Βλ. B. Dennis: «Acting up: Theater of the oppressed as critical ethnography», περ. *International Journal of Qualitative Methods*, τχ. 8 (2), 2009, σ. 65-96· N. K. Denzin: *Performance Ethnography: Critical pedagogy and the politics of culture*, Sage, Thousand Oaks, 2003· J. Saldana: *Ethnodrama: An anthology of reality theatre*, AltaMira Press, Walnut Creek 2005· J. Mienzakowski & M. Stephen: «Ethnodrama: Constructing participatory and compelling action research through performance.», στο P. Reason, & H. Bradbury (επιμ.): *Handbook of action research The concise paperback edition*, Sage Publications, London, Thousand Oaks & New Delhi, 2006, σ.176-184.

7 Βλ. αναλυτικότερα στο Ζώνιου & Μποέμη, 2013, ό.π.

θέατρο νοούμενο μόνο ως παράσταση, αλλά ως επιτελεστική διαδικασία, ως εγγενή θεατρικότητα ή επιτελεστικότητα (theatricality/performativity).⁸ Μας ενδιέφερε η εξερεύνηση του θεατρικού στοιχείου σε κάθε ανθρώπινη εκδήλωση, η πολιτισμική συμπεριφορά, η παρουσίαση - επιτέλεση του ατόμου και των κοινωνιών, ακολουθώντας το «παραστασιακό» ρεύμα των ανθρωπιστικών και των κοινωνικών επιστημών. Σύμφωνα με αυτό, ο πολιτισμός θεωρείται ως μια σειρά παραστάσεων και η επιτέλεση ορίζεται ως μια πολιτισμική συμπεριφορά για την οποία το άτομο αναλαμβάνει την ευθύνη απέναντι σε ένα κοινό.⁹ Ο ηθοποιός (actor) είναι ο πρωταγωνιστής, το δρων υποκείμενο, είτε μιας θεατρικής παράστασης είτε μιας δράσης ή μιας οργανωμένης κοινωνικής συμπεριφοράς. Κατά τον Schechner,¹⁰ όσο το θέατρο «ανθρωπολογικοποιείται» και η κοινωνική ανθρωπολογία «θεατρικοποιείται», το ανθρώπινο είδος γίνεται πλέον αντιληπτό με διαφορετικό τρόπο: ο άνθρωπος όχι μόνο σκέφτεται και φτιάχνει, αλλά επίσης παίζει και αναπαριστά.

Η έμφαση στη θεατρικότητα σήμαινε για εμάς, ως ερευνήτριες, εμψυχώτριες και συνδημιουργούς, την επίγνωση ότι τα άτομα δεν χαρακτηρίζονται από σταθερή συμπεριφορά, σταθερές ταυτότητες, ιδιοσυγκρασία, κ.ά. στον χώρο και στον χρόνο, αλλά, συνειδητά ή ασυνειδητά, επιτελούν διαφορετικούς ρόλους ανάλογα με τις περιστάσεις, τις καταστάσεις και τους χώρους και χαρακτηρίζονται από μια ικανότητα αλλαγής κωδίκων και ευλυγισίας.¹¹ Όλες οι κοινωνικές αλληλεπιδράσεις καθορίζονται από τη συνειδητή ή την ασυνειδητή πρόθεση του ατόμου να παρουσιάζει τον εαυτό του κατά τον έναν ή τον άλλον τρόπο στους άλλους.¹²

Ο πλουραλισμός, η υβριδικότητα, οι πολλαπλές και μεταβαλλόμενες ταυτότητες, αλλά και ο εν δυνάμει αυτοκαθορισμός βρίσκονται στο επίκεντρο των παραδοχών του «παραστασιακού» ρεύματος στις ανθρωπιστικές και κοινωνικές σπουδές και στο κέντρο των δικών μας αναζητήσεων στην έρευνα αυτή.

Σε πολιτικό επίπεδο, η θεώρηση της κοινωνικής ζωής μέσα από τους φακούς του θεάτρου προσφέρει νέα εργαλεία για την κοινωνική κριτική. Τελετουργικές δραστηριότητες όπως π.χ. οι παρελάσεις, που θεωρούνταν δεδομένες μέχρι πρότινος και «πραγματική ζωή», εάν ιδωθούν ως θεατρικές παραστάσεις, ως επιτελέσεις, μέσω των οποίων κατασκευάζεται και αναπαράγεται η εξουσία, χάνουν

8 Για την έννοια της θεατρικότητας, βλ. C. B. Balme: *Εισαγωγή στις θεατρικές σπουδές*, Πλέθρον, Αθήνα 2012· E. Burns, *Theatricality: A study of convention in the theatre and social life*, Longman, London 1972· T. C. Davis & Th. Postlewait: *Theatricality*, Cambridge University Press, Cambridge 2003· E. Fischer-Lichte: *Θέατρο και μεταμόρφωση. Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού* (επιμ. Πλ. Μαυρομούστακος), Πατάκης, Αθήνα, 2012· Γ. Π. Πεφάνης: *Το θεατρικό. Σκιαγράφηση μιας φαινομενολογικής θεατρολογίας*, Δωδώνη, Αθήνα 2003.

9 P. Burke: «Performing history: The importance of occasions», περ. *Rethinking History*, τχ. 9(1), 2005, σ. 35- 52.

10 R. Schechner: *Between theater and anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1984, σ.33.

11 Burke, ό.π.

12 E. Goffman: *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006 (1956).

μέρος του κύρους τους, και γίνονται αντιληπτές ως αποτέλεσμα διακανονισμού των ανθρώπων και άρα μπορούν να αλλάξουν.¹³ Πολλές ανθρωπολογικές και σύγχρονες θεατρολογικές αναλύσεις εστιάζουν στο ρόλο που διαδραματίζει η παράσταση/επιτέλεση σε μια κοινωνία, ο οποίος έγκειται «στην υπονόμηση της παράδοσης και στην δημιουργία ενός χώρου για την εξερεύνηση νέων και εναλλακτικών δομών και προτύπων συμπεριφοράς».¹⁴

Ο Schechner υπογραμμίζει ότι «Μοναδικοί ανάμεσα στα έμβια όντα, οι άνθρωποι φέρουν και εκφράζουν πολλαπλές και αμφιλεγόμενες ταυτότητες ταυτόχρονα».¹⁵ και ότι οι πολλαπλές ταυτότητες και οι πολλαπλοί εαυτοί των ανθρώπων συνυπάρχουν σε μια άλυτη διαλεκτική αντίθεση και παρουσιάζονται μέσα από τη διαδικασία της επιτέλεσης. Η έρευνα πάνω στις τελετουργικές επιτελέσεις πίσω από τις καταπιεστικές νοοτροπίες και δομές και η δημιουργία ενός χώρου διερεύνησης νέων ταυτοτήτων και εναλλακτικών δομών και συμπεριφορών ήταν μια βασική μας επιδίωξη, κατά τη θεατρική δουλειά μας με τη μεικτή ομάδα γυναικών. Η μεθοριακότητα (liminality), η ανταλλαγή, η υβριδικότητα, η ενδιαμέση ζώνη, η μίξη, ο συγκερασμός στοιχείων αλλά και η μέθεξη, η τελετουργία, η κυκλοφορία της ενέργειας μεταξύ σκηνής και πλατείας ήταν τα χαρακτηριστικά εκείνα στοιχεία του διαπολιτισμικού θεάτρου¹⁶ που διερευνήσαμε σε αισθητικό και πολιτικό επίπεδο.

1.2. Η σύζευξη της θεατρικότητας με τη διαπολιτισμική προσέγγιση της ετερότητας

Μία από τις εναρκτήριοι παραδοχές της έρευνάς μας ήταν ότι δεν μας ενδιέφερε απλά η διοργάνωση μιας παράστασης με τη συμμετοχή των εξωτικών «άλλων», με παραδοσιακούς χορούς, τελετές, τραγούδια από την πατρίδα τους, παραστάσεις οι οποίες πιστεύουμε ότι μένουν κατά κύριο λόγο στο πρώτο επίπεδο της πολυπολιτισμικής προσέγγισης, της συνάντησης, δηλαδή, του δικού μας, εννοούμενου ίσως ως κανονικού πολιτισμού, με έναν άλλον αντιμετωπιζόμενο ως εξωτικό, ενδεχομένως και «μη κανονικό».¹⁷

Η σύζευξη της θεατρικότητας με τη διαπολιτισμικότητα θεωρήσαμε ότι δεν οδηγεί πάντοτε στην ενίσχυση της διαπολιτισμικής οπτικής, αλλά μπορεί να οδηγήσει και σε φαινόμενα εθνοκεντρικής ή φολκλорικής αντιμετώπισης της διαφορετικότητας.¹⁸

13 S. Shepherd, & M. Wallis: *Drama / Theatre/ Performance*, Routledge, London & New York 2004, σ. 43-44.

14 M. Carlson: *Performance: A critical introduction*, Routledge, London & New York 1996.

15 R. Schechner: *Performance studies: An introduction*, Routledge, London & New York 2002, σ. 4.

16 Fischer-Lichte, ό.π.

17 Κ. Μάγος: «Προσεγγίζοντας τον Άλλον: Εκπαίδευση ενηλίκων και διαπολιτισμική ικανότητα», στα πρακτικά (CD-ROM) του 2ου Διεθνούς Συνεδρίου της Επιστημονικής Ένωσης Εκπαίδευσης Ενηλίκων "Εκπαίδευση Ενηλίκων και Κοινωνικές Δεξιότητες", Επιστημονική Ένωση Εκπαίδευσης Ενηλίκων, Αθήνα 2005.

18 Χρ. Ζώνιου: *Η συμβολή του Θεάτρου του Καταπιεσμένου και άλλων δραματικών τεχνικών στην ανάπτυξη της διαπολιτισμικής ικανότητας των εκπαιδευτικών*, Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας 2016, σ. 77- 80.

Ο κοινωνικός ανθρωπολόγος Victor Turner, που ασχολήθηκε με την παραστατική εθνογραφία, διαχωρίζει κατά την ανθρωπολογική του ανάλυση το «τελετουργικό δράμα» (τις τελετές γάμου, τις θρησκευτικές τελετές, κ.λπ.) από το «κοινωνικό δράμα» (τις κοινωνικές και πολιτικές συγκρούσεις, τις τελετές πολιτειότητας). Μετά από χρόνια έρευνας κατέληξε στο συμπέρασμα ότι:

«εάν αποπειρώμαστε να αναπαριστούμε την εθνογραφία, ας μην ξεκινάμε με τα εκ πρώτης όψεως «εξωτικά» και «παράδοξα» πολιτισμικά φαινόμενα όπως οι τελετές και οι μύθοι. Αυτή η έμφαση μπορεί μόνο να ενθαρρύνει την προκατάληψη, καθώς υπογραμμίζει την "ετερότητα του άλλου». Ας δώσουμε έμφαση πρώτα σε αυτό που μοιράζονται οι άνθρωποι, τη μορφή του κοινωνικού δράματος, από το οποίο αναδύονται όλοι οι τύποι της πολιτισμικής επιτέλεσης, οι οποίοι, με τη σειρά τους, υπογείως διαμορφώνουν τα πλαίσια της κοινωνικής διάδρασης στην καθημερινότητα».¹⁹

Στο εν λόγω πρόγραμμα, στο οποίο χρησιμοποιήσαμε θεατρικές και παραστασιακές μορφές εκπαίδευσης με στόχο την ενδυνάμωση της διαπολιτισμικότητας, ξεκινήσαμε με τη διερεύνηση των «κοινωνικών δραμάτων» της ετερογενούς ομάδας γυναικών και όχι με την ανάδειξη των ιδιαίτερων τελετουργικών πολιτισμικών στοιχείων, αντιμετωπίζοντας τις γυναίκες αυτές ως πολίτες με δικαίωμα στον αυτοκαθορισμό και όχι ως φορείς μιας προκαθορισμένης από εμάς εξωτικής ταυτότητας.

Οι αναζητήσεις αυτές συνδέονται με τη διαπολιτισμική και την εθνοσχετιστική προσέγγιση στη διαχείριση της ετερότητας, με της οποίας τις αρχές εμποτίστηκε το πρόγραμμα «Αριάδνη» στην εφαρμογή του από την Ελληνική ερευνητική ομάδα. Επιγραμματικά, η διαπολιτισμική προσέγγιση που ακολουθήσαμε είχε σαν στόχο:

α) την καλλιέργεια των πολλαπλών ταυτοτήτων, την προστασία του δικαιώματος του αυτοπροσδιορισμού και αυτοκαθορισμού, της ελεύθερης διαμόρφωσης της ταυτότητας και επομένως του δικαιώματος στη διαφορετικότητα,

β) την αναγνώριση και την αξιοποίηση της διαφορετικότητας,

γ) την ενδυνάμωση, τις ίσες ευκαιρίες και τις συμμετρικές σχέσεις ισότητας,

δ) τη συνεργασία, τη δυναμική διάδραση, την αλληλεπίδραση των ετεροτήτων.

Ακολουθώντας τις αρχές της διαπολιτισμικής εκπαίδευσης -σε αντίθεση με το αντισταθμιστικό και το πολυπολιτισμικό μοντέλο αντιμετώπισης της ετερότητας- προσπαθήσαμε να αποφύγουμε την εμμονή στα επιφανειακά χαρακτηριστικά μιας πολιτισμικής ομάδας και το φολκλór και να ενισχύσουμε, αντιθέτως, τη δυναμική διάδραση μεταξύ των πολιτισμικών ταυτοτήτων.

1.3. Η παιδαγωγική της ενδυνάμωσης

Το τρίτο θεωρητικό σκέλος του προγράμματος αποτέλεσε η παιδαγωγική

19 V. Turner, 1982, σ. 48, στο Schechner, 2002, ό.π., σ. 31.

της ενδυνάμωσης. Η έννοια της ενδυνάμωσης έχει χρησιμοποιηθεί ευρέως και ποικιλοτρόπως ακόμα και από αντικρουόμενες οπτικές γωνίες. Για το λόγο αυτό είναι απαραίτητο να προσδιορίζεται η χρήση της ως προς το πλαίσιο, την ομάδα στόχο, τον κοινωνικό σκοπό. Κατά το κριτικό παράδειγμα²⁰ το οποίο ακολουθούμε, η ενδυνάμωση δεν νοείται μόνο με ατομικούς ψυχολογικούς όρους ως αυτοπροσδιορισμός, ως αυτοπραγμάτωση ή μόνο ως χειραφέτηση.²¹ Επιδιώκεται, ταυτόχρονα με την ατομική, και η **συλλογική ενδυνάμωση** με σκοπό την κριτική θεώρηση του κόσμου, την ανάλυση των εξουσιαστικών δομών, τη συλλογική δράση και την κοινωνική αλλαγή. Η Sleeter²² θεωρεί ότι η πολυπολιτισμική εκπαίδευση οφείλει να είναι άρρηκτα συνυφασμένη με τον κοινωνικό λόγο (discourse) για την εξουσία και με την δράση για ενδυνάμωση (empowerment) των καταπιεσμένων λόγω τάξης, φυλής και φύλλου ομάδων, για να μην είναι απλά και μόνο μια στρατηγική αποφόρτισης του θυμού που προκύπτει από τις διακρίσεις. Επιγραμματικά η Παιδαγωγική της Ενδυνάμωσης συμβάλει στην ενίσχυση της ικανότητας των ατόμων:

- Να αυτοκαθορίζουν και να διαπραγματεύονται κριτικά την πολιτισμική ταυτότητά τους
- Να κατανοούν τις ικανότητές τους
- Να αναλαμβάνουν δράση για να λύσουν μόνα τους τα προβλήματά τους
- Να διαθέτουν κριτική αντίληψη του κόσμου
- Να αλλάζουν τις συνθήκες ζωής τους.

Σε αντίθεση με τα «φιλανθρωπικά» μοντέλα εκπαίδευσης των μαθητών από ευπαθείς ομάδες, η Παιδαγωγική της Ενδυνάμωσης στοχεύει στη διεύρυνση της κριτικής αντίληψης του κόσμου και αντιμετωπίζει τα άτομα ως ικανά να αναλάβουν δράση για να λύσουν μόνα τους τα προβλήματά τους, χωρίς «διαφωτιστές» και «φιλάνθρωπους» από τις κυρίαρχες τάξεις. Οι παιδαγωγοί που την ενστερνίζονται, χρησιμοποιούν στρατηγικές, για να κατανοήσουν οι εκπαιδευόμενοι τις ικανότητές τους και να βασιστούν στις δικές τους δυνάμεις, για να αλλάξουν τις συνθήκες της ζωής τους.²³

2. Τα εργαλεία της παρέμβασης: Το Θέατρο του Καταπιεσμένου και άλλες θεατρικές τεχνικές

Από τη σύζευξη της ανθρωπιστικής και της κριτικής παράδοσης της εκπαίδευσης

20 P. McLaren: *Life in schools*, Longman, New York 1989· C. E. Sleeter: «Introduction: Multicultural education and empowerment», στο C. E. Sleeter (επιμ.): *Empowerment through multicultural education*, State University of New York Press, New York 1991, σ. 1-26· J. Cummins: *Ταυτότητες υπό διαπραγμάτευση: Εκπαίδευση με σκοπό την Ενδυνάμωση σε μια Κοινωνία Ετερότητας*, Gutenberg, Αθήνα 2005.

21 Λ. Καρτασιδίου: *Η συμβολή του αυτοπροσδιορισμού στην εκπαίδευση και συνεκπαίδευση ατόμων με ειδικές ανάγκες*, χ.χ. Ανάκτηση Μάρτιος 10, 2011 από http://www.specialeducation.gr/files/kartasidou_1.pdf.

22 Sleeter, ό.π.

23 ό.π.

ενηλίκων, του παραστασιακού ρεύματος στις κοινωνικές επιστήμες και των νέων αναζητήσεων στη θεατρική πρακτική προήλθε το Εφαρμοσμένο Θέατρο, μέρος του οποίου θεωρείται και το Θέατρο του Καταπιεσμένου (ΘτΚ στο εξής), τη μέθοδο δηλαδή που επέλεξε η ομάδα μας ως κύριο εργαλείο για την εφαρμογή του προγράμματος «Αριάδνη» στην Ελλάδα. Χρησιμοποιήσαμε, επίσης, επιλεκτικά έναν συνδυασμό της υποκριτικής μεθόδου του Stanislavski με στοιχεία μπρεχτικού θεάτρου, καθώς και στοιχεία από είδη του Εφαρμοσμένου Θεάτρου, όπως το Θέατρο για την Ανάπτυξη, το Ψυχόδραμα και το Εκπαιδευτικό Δράμα.

Εκείνο που ουσιαστικά διαχωρίζει το Εφαρμοσμένο Θέατρο από το Θέατρο είναι η ρητή εμπλοκή των συμμετεχόντων κατά το πρώτο με διαδικασίες ευρέως νοούμενες ως παιδαγωγικές και μετασχηματιστικές. Σύμφωνα με τον Brecht,²⁴ η πρωταρχική συνθήκη για τον κοινωνικό μετασχηματισμό έγκειται στο να σταματήσουμε να είμαστε εξοικειωμένοι με ό,τι θεωρείται δεδομένο, με την κοινή λογική. Η πραγματικότητα μέσα από το θέατρο μπορεί να παρουσιαστεί ως μη οικεία, ώστε να γίνεται αντικείμενο κοινωνικής κριτικής και κατά τέτοιο τρόπο, ώστε να θεωρείται δυνατή η αλλαγή της μέσα από τις πράξεις των ανθρώπων.²⁵

Ακολουθώντας αυτή τη λογική ο Boal εφηύρε το ΘτΚ εμπνευσμένο από το πολιτικό θέατρο καθώς και την προσωπο-κεντρική και τη συμμετοχική παιδαγωγική.²⁶ Σύμφωνα με τον Boal, οι δυνατότητες του πειραματισμού και της εξερεύνησης που προσφέρει το θέατρο στην περιοχή της αυτογνωσίας, βασίζονται στο ότι η θεατρικότητα είναι εκείνη η ικανότητα, εκείνη η εγγενής ανθρώπινη ιδιότητα, που επιτρέπει στον άνθρωπο να παρατηρήσει τον εαυτό του εν δράσει. Η αυτοσυνείδηση που αποκτιέται μ' αυτόν τον τρόπο, τού δίνει τη δυνατότητα να φαντάζεται παραλλαγές της δράσης του και να μελετά εναλλακτικές δυνατότητες για τη ζωή του:

«Το Θέατρο στην πιο αρχαϊκή του έννοια είναι η ικανότητά μας να παρατηρούμε τον εαυτό μας εν δράσει. Είμαστε σε θέση να βλέπουμε τον εαυτό μας να κοιτά! Αυτή η δυνατότητα, να είμαστε ταυτόχρονα ο Πρωταγωνιστής και ο κύριος θεατής των δράσεών μας, μας επιτρέπει την επιπλέον δυνατότητα να σκεφτόμαστε εναλλακτικές πραγματικότητες, να φανταζόμαστε δυνατότητες, να συνδυάζουμε τη μνήμη και τη φαντασία -τις δύο αδιαχώριστες ψυχικές διαδικασίες, να ανακαλύπτουμε ξανά το παρελθόν και να εφευρίσκουμε το μέλλον. Εκεί βρίσκεται η τεράστια δύναμη που φέρει το θέατρο».²⁷

Επιλέξαμε το ΘτΚ ως έναν ασφαλή χώρο όπου οι στρατηγικές για ενδυνάμωση,

24 Μπ. Μπρεχτ, (B. Brecht): «Μικρό όργανο για το θέατρο», μτφ. Αγγέλας Βερυκοκάκη, στο: *Από τον Αριστοτέλη στον Μπρεχτ*, Κάλβος, Αθήνα 1979 (1949), σ. 233-274· B. Brecht: «Theatre for learning» στο C. Martin & H. Bial (επιμ.): *Brecht sourcebook*, Routledge, London 2000, σ. 23-30.

25 A. Boal: *Θεατρικά παιχνίδια για ηθοποιούς και μη ηθοποιούς*, Σοφία, Θεσσαλονίκη 2014.

26 J. Cohen-Cruz & M. Schutzman (επιμ.): *A Boal companion: Dialogues on theatre and cultural politics*, Routledge, New York 2006.

27 A. Boal: *Legislative Theatre: Using performance to make politics*, Routledge, Abingdon & New York 1998, σ. 7.

για αγώνα ενάντια στην καταπίεση και για διάλογο μπορούν να προβαριστούν για να εφαρμοστούν ενδεχομένως και στην πραγματικότητα.²⁸ Ενστερνιστήκαμε, επίσης, έναν δυναμικό ορισμό της έννοιας καταπιεσμένος (oppressed), διαφορετικό από την έννοια του θύματος που διακρίνεται από απάθεια και κατάθλιψη (depressed): «Ο καταπιεσμένος δεν είναι το ανήμπορο θύμα μιας καταπίεσης. Ο καταπιεσμένος είναι αυτός που έχει συνειδητοποιήσει την καταπίεση που βιώνει. Αυτός που νιώθει τόσο την ανάγκη όσο και την επιθυμία για αλλαγή»,²⁹ διευκρινίζει η Βραζιλιάνα εμψυχώτρια ΘτΚ Barbara Santos.

3. Περιγραφή της παρέμβασης

3.1. Το εργαστήριο

Κατά τη διάρκεια του θεατρικού εργαστηρίου, μέσα από διάφορες ασκήσεις και παιχνίδια από το ΘτΚ και άλλες θεατρικές τεχνικές (παιχνίδια εμπιστοσύνης, «από-μηχανοποίησης», ισχύος και κοινωνικού προσωπείου, θέατρο εικόνων, αυτοσχεδιασμοί, θεατρικές/εικαστικές δραστηριότητες ανασκόπησης κι αξιολόγησης),³⁰ αναδείχτηκαν πολλές ιστορίες ζωής, που αφορούσαν εμπειρίες απώλειας, καταπίεσης, αδικίας, προσαρμογής στη διαφορετικότητα.

Περιγράφοντας την πορεία της στο θεατρικό εργαστήριο στη δραστηριότητα «Ο χάρτης του εργαστηρίου» (εικαστική δραστηριότητα αναστοχασμού), η Λία, Ελληνίδα συμμετέχουσα, λέει:

«(...) μαζί καταφέραμε να φτάσουμε σε ένα **δέντρο**, που είναι ο στόχος. Ο στόχος είναι **και** η παράσταση **και** αυτό που βίωσα. Γιατί ήταν η πρώτη φορά που ήρθα σε επαφή και με το θέατρο και με άλλους πολιτισμούς και γνώρισα και τα κορίτσια από τις άλλες χώρες. Ο ήλιος εδώ ήταν για μένα κάτι το οποίο μας βοηθούσε και εμένα και εσάς να ξεπερνάμε εμπόδια, μας βοηθούσε να έχουμε **δύναμη** για όλο αυτό. Και μέσα από αυτό που βίωσα έμαθα ότι το να είσαι ενωμένος και να **μην λειτουργείς σαν μονάδα** είναι δύναμη, ενώ το είχα λίγο διαφορετικά στο μυαλό μου».

Μερικές από τις πραγματικές ιστορίες που ανέκυψαν μέσω των διαφόρων ασκήσεων και παιχνιδιών και οι οποίες χρησίμευσαν στην τελική σύνθεση του δρωμένου ήταν οι εξής:

- Ιστορία με επίδομα ενοικίου: Η υπάλληλος αρνείται να δώσει το επίδομα ενοικίου που κανονικά δικαιούται σε μετανάστη με νόμιμη άδεια παραμονής, στηριζόμενη στο κενό νόμου, λέγοντας ότι «Και που ξέρω εγώ εάν δεν πάρεις τα χρήματα και δεν πας στη χώρα σου;»
- Ιστορία φιλίας ελληνόπουλων με μεταναστών τα οποία χωρίζει σε κάποια στιγμή εκ των πραγμάτων η διαφορετική αντιμετώπιση που έχουν από το

28 A. Boal: *The Theatre of the Oppressed*, Pluto Press, London 2008 (1979).

29 B. Santos, 2009, στο Χρ. Ζώνιου: «Augusto Boal (1931-2009)», περ. *Εκπαίδευση & Θέατρο*, τχ. 11, 2010, σ. 71-80.

30 Βλ. αναλυτικά Χρ. Ζώνιου & Ν. Μποέμη, 2013, ό.π., σ. 70-91.

νόμο. Το παιδί των μεταναστών πληγωμένο ρωτά επίμονα: «γιατί εγώ δεν έχω ταυτότητα;»

- Ιστορία Αλβανίδας φοιτήτριας που θέλει να πάει μαζί με τους Έλληνες συμφοιτητές της στην Ισπανία με το πρόγραμμα Erasmus, ταλαιπωρείται από τη γραφειοκρατία και αναγκάζεται να γυρίσει στην πατρίδα της για να εκδώσει φοιτητική βίζα.

Στο τέλος, οι σημαντικότερες, σύμφωνα με τις συμμετέχουσες, από αυτές τις ιστορίες συντέθηκαν σε ένα δρώμενο με τίτλο δανεισμένο από τη γνωστή καμπάνια «Όχι στον ρατσισμό από την κούνια».

3.2. Η παράσταση θεάτρου φόρουμ

Για τη σύνθεση του τελικού δρωμένου, η ομάδα αναρωτήθηκε τι μήνυμα θέλει να περάσει. Μέσα από πολλούς αυτοσχεδιασμούς, αναστοχασμούς, συζητήσεις προέκυψε ο παρακάτω στόχος: «Να δείξουμε στους Έλληνες το πρόβλημα και ταυτόχρονα να ενδυναμώσουμε άλλες γυναίκες μετανάστριες για να συνταχθούν μαζί μας. Να δουν και εκείνες ότι μπορεί να υπάρχει λύση».

Στο τελικό δρώμενο, οι ρόλοι των μεταναστριών παίζονταν από τις Ελληνίδες συμμετέχουσες, ενώ αντίθετα οι ρόλοι των Ελληνίδων από τις μετανάστριες. Αυτό έδινε, από τη μία, στις ίδιες τις συμμετέχουσες την ευκαιρία να μπει η μια στο ρόλο της άλλης και, κατά δεύτερον, όπως το σκέφτηκε η ομάδα, να οδηγήσει, μέσα από το παράδοξο του να βλέπει κανείς π.χ. μια Αφρικανή να παίζει το ρόλο της δημοσίου υπαλλήλου, τους Έλληνες- μέλη του κοινού να αναστοχαστούν για την πρόσληψη της συμπεριφοράς τους από τους μετανάστες, αλλά και να αναλογιστούν για το τι μπορεί να συμβεί σε περίπτωση που βρεθούν εκείνοι αντιμέτωποι με την ίδια συμπεριφορά στο εξωτερικό.

Η ιστορία αφορά την περίοδο του 2011-12, πριν να εγκριθεί ο νόμος για την ιθαγένεια, κατά την περίοδο της ανόδου της Χρυσής Αυγής και πριν το μεγάλο προσφυγικό κύμα. Στη σκηνή βλέπουμε την φοιτήτρια Άισα Καμάρα από τη Σιέρα Λεόνε μαζί με την Ελληνίδα συμφοιτητριά της Κατερίνα έξω από τη γραμματεία της Σχολής τους να κοιτούν μία ανακοίνωση για τη συμμετοχή στο πρόγραμμα Erasmus του Πανεπιστημίου. Η υπεύθυνη της γραμματείας δεν γνωρίζει πώς να αντιμετωπίσει την περίπτωση της Άισα, η οποία, αν και έχει γεννηθεί στην Ελλάδα, δεν έχει ελληνική ιθαγένεια και βρίσκεται σε αναμονή για την επανέγκριση της άδειας παραμονής της. Οι δύο κοπέλες απογοητευμένες απευθύνονται στην μητέρα της Άισα, τη Μάλου, η οποία αποτελεί την πρωταγωνίστρια του δρωμένου. Η Μάλου, δυστυχώς, γνωρίζει ότι η κόρη της θα έχει προβλήματα να ταξιδέψει στο εξωτερικό, έτσι πως έχουν τα πράγματα, αλλά συγκινείται από την θέληση των κοριτσιών και από το όνειρό τους για σπουδές και αποφασίζει να μιλήσει απευθείας η ίδια με τη γραμματεία της σχολής. Εκεί όμως θα αντιμετωπίσει αδιαφορία και ρατσισμό. Αποφασίζει τότε να κοιτάξει μήπως μπορέσει να επισπεύσει τη διαδικασία έγκρισης της άδειας παραμονής, απαραίτητο χαρτί για να επιτραπεί το ταξίδι στο εξωτερικό της κόρης της. Η έγκριση όμως της άδειας παραμονής, εκτός

του το ότι είναι πολύ ακριβή και περίπλοκη για τους μετανάστες διαδικασία, είναι και πολύ χρονοβόρα: μπορεί να πάρει έως και ενάμιση χρόνο και στο διάστημα αυτό οι μετανάστες βρίσκονται εκτεθειμένοι και εγκλωβισμένοι στην Ελλάδα. Η Μάλου πηγαίνει στο τμήμα αλλοδαπών του Δήμου της για να δει τι γίνεται με τα χαρτιά, όπου αντιμετωπίζει την απροθυμία των υπαλλήλων να συνδράμουν στο πρόβλημα που τους εκθέτει, δεν πρόκειται δα και για θέμα υγείας, και συν τοις άλλοις την αγένεια και τον ρατσισμό. Παράλληλα αναφαίνονται οι δυσκολίες των άλλων μεταναστών που περιμένουν στην ουρά, οι οποίοι συνήθως πηγαίνουν με την ψυχολογία του θύματος και εντελώς απροετοίμαστοι να αντιμετωπίσουν την κατάσταση, καθώς και οι εξαιρετικά δύσκολες συνθήκες εργασίας των υπαλλήλων, τον χαοτικό κανονισμό, τις αλληπάλληλες εγκυκλίους που δίνουν χώρο διαφορετικές ερμηνείες, της μείωσης προσωπικού και της μείωσης των μισθών τους, συνθήκες που οδηγούν σε μεγέθυνση των προβλημάτων.

Στο σημείο αυτό ζητείται η συνδρομή του κοινού, το οποίο μπορεί να παρέμβει σε οποιοδήποτε σημείο του έργου για να προτείνει εναλλακτικούς τρόπους δράσης. Πολλές άλλες λύσεις δοκιμάστηκαν, με το χιούμορ να πρωταγωνιστεί, που αφορούσαν το πόσο διεκδικητικός, επιθετικός ή διπλωματικός χρειάζεται να είναι ένας μετανάστης όταν αντιμετωπίζει ρατσισμό από τους υπαλλήλους, όταν δηλαδή ο θεσμικός ρατσισμός ενισχύεται και από την ρατσιστική συμπεριφορά των υπαλλήλων και των πολιτών, καθώς και το τι μπορούν να κάνουν οι συμπολίτες τους που ενοχλούνται από τον ατομικό και τον θεσμικό ρατσισμό και τα περιθώρια και οι στρατηγικές της συλλογικής δράσης.

Η παράσταση λειτούργησε πολύ ενδυναμωτικά για όλη την ομάδα με τη συλλογική εύρεση πολλών και διαφορετικών στρατηγικών αντιμετώπισης ενός προβλήματος μικρού και καθημερινού μεν, που όμως προστιθέμενο σε δεκάδες άλλα δημιουργεί την αίσθηση της εχθρικής πραγματικότητας, η οποία εμποδίζει την επιδιωκόμενη διαπολιτισμική προσαρμογή. Η αίσθηση μιας θεατρικής κοινότητας που διανύει συλλογικά ένα διανοητικό και συναισθηματικό ταξίδι αναζήτησης στρατηγικών έδωσε την αίσθηση δύναμης στις συμμετέχουσες, ως δρώντες θεατές ή ηθοποιούς.

Παίχτηκε τέσσερις φορές σε χώρους και γειτονιές της Αθήνας με διαφορετικό κοινό κάθε φορά, άλλοτε απευθυνόμενη σε κοινό Ελλήνων, άλλοτε σε κοινό μεταναστών κι άλλοτε σε μεικτό.

4. Ευρήματα

Τα ευρήματά μας όπως αναφέρθηκε πιο πάνω προέκυψαν από τη συστηματοποίηση και κωδικοποίηση των δεδομένων της επιτελεστικής δράσης τόσο στο εργαστηριακό όσο και στο παραστασιακό μέρος της. Ακολουθεί μια συνοπτική ενδεικτική περιγραφή μέρους της «πυκνής περιγραφής», της έκθεσης, δηλαδή, των ποιοτικών ευρημάτων μας, εστιάζοντας εδώ στην κατηγορία ανάλυσης «ενδυνάμωση» και στις υποκατηγορίες «κριτική συνειδητοποίηση», «από το προσωπικό στο συλλογικό» και «αποδόμηση των περιχαρακωμένων ταυτοτήτων».

4.1. Κριτική συνειδητοποίηση

Παρόλο που το ΘτΚ αποσκοπεί στην πρόκληση της συζήτησης για ένα ζήτημα κοινωνικής αδικίας, αυτή η συζήτηση δεν γίνεται με τα λόγια αλλά μέσα από τη δράση και με σκοπό τη δράση. Η δράση, το σώμα, οι επιθυμίες, τα συναισθήματα, η δημιουργικότητα έγιναν, στην εργαστηριακή εφαρμογή του προγράμματος, στοιχεία εξίσου σημαντικά με τον λόγο, σε μια διαδικασία πραγματικής ισότητας και συμμετοχής, όπου δεν αποκλείονταν όσες δεν χειρίζονται καλά το δημόσιο λόγο και σε μια κοινωνική μαθησιακή πράξη όπου έγινε δυνατή η αξιοποίηση της πολλαπλής νοημοσύνης προς όφελος όλων των συμμετεχουσών, ηθοποιών και θεατών.

Η αισθητική αναζήτηση, η εξάσκηση στην ανακάλυψη της προσωπικής αισθητικής πέρα από την επιβεβλημένη αισθητική, η δημιουργία ενός συλλογικού έργου τέχνης που θα παρασταθεί σε ένα κοινό ήταν δύσκολη υπόθεση για την ομάδα, καθώς η διάσταση του παθητικού θεατή γίνεται δεύτερη φύση μας και η καταπίεση είναι εγγεγραμμένη στο φαντασιακό μας και στο σώμα μας. Αποτελεί, όμως, μια ουσιαστική πρακτική ενδυνάμωσης και μια πραγματική πολιτική πράξη η αποτίναξη της αισθητικής πλευράς της καταπίεσης μέσα από την τέχνη.

Η Κλικ από τη Ζιμπάμπουε λέει, περιγράφοντας την εικαστική αποτύπωση της διαδρομής της στο θεατρικό εργαστήριο (δραστηριότητα «Ο χάρτης του εργαστηρίου»): «Το θεατρικό εργαστήριο, μάς έκανε να γνωρίζουμε τι περνάμε, όταν πχ περπατάμε στο δρόμο, στο λεωφορείο, όταν πάμε να φτιάξουμε τα χαρτιά μας, αυτά είναι που αντιμετωπίζουμε στην καθημερινότητά μας. Πρέπει να κάνουμε κάτι για αυτά». Με τα σπαστά ελληνικά της, χωρίς να το γνωρίζει, μιλάει για τη συνειδητοποίηση (conscientization), όπως την ορίζει ο Paulo Freire,³¹ στην οποία οδηγήθηκαν σε ένα βαθμό οι συμμετέχουσες. Και πιο κάτω μιλάει για την ενδυνάμωση που της προσφέρει αυτή η συνειδητοποίηση: «Το εργαστήριο, μάς δίνει την δύναμη να μιλήσουμε για τα προβλήματά μας».

Η Άουα από τη Σιερα Λεόνε μιλά για τη συναισθηματική ανάταση που της δίνει το εργαστήριο:

«Τα συναισθήματά μου αυτήν την εποχή είναι μέτρια, με αυτά που συμβαίνουν γύρω, με την οικονομική κρίση που έχουν μπλοκάρει όλα. Αλλά με αυτά που πήρα εδώ, στο μονοπάτι που πήρα, με κάνουν να είμαι πιο πολύ ανθισμένη, γεμάτη, αλλά με την ελπίδα, γιατί βλέπω τον ήλιο και τις ακτίδες, όπως είπα πριν».

Και εξηγεί:

«Ο ήλιος, οι ακτίδες εδώ είναι αυτά που θα δείξουμε έξω στους άλλους μετανάστες αυτά που έχουμε βγάλει, στους μετανάστες που ακόμα είναι καμένοι, που δεν ξέρουν τι ακριβώς να κάνουν, κλαίνε μόνο μέσα στα σπίτια τους. Και στους Έλληνες, για να καταλαβαίνουν ότι εμείς οι μετανάστες δεν είμαστε πρόβλημα

31 Π. Φρεϊρε, (P. Freire): *Η αγωγή του καταπιεζόμενου*, Ράππα, Αθήνα 2009 (1970)· Α. Μ.Α. Freire & D. Macedo (επιμ.): *The Paulo Freire Reader*, Continuum, New York 1998.

αλλά μπορούμε όλοι μαζί, με αλληλεγγύη, να ζούμε με αρμονία».

Το Θέατρο του Καταπιεσμένου είναι το θέατρο **για τους καταπιεσμένους και από τους καταπιεσμένους**, που νιώθουν την **ανάγκη** και την **επιθυμία** για αλλαγή. Δεν γίνεται από μια φιλανθρωπική διάθεση, με σκοπό την βοήθεια των καταπιεσμένων. Δεν μιλάει για τους άλλους, αλλά μιλά για το εμείς. Η αλλαγή που επιτυγχάνει ή θέλει να επιτύχει το ΘτΚ επέρχεται ταυτόχρονα σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο.

Παρακολουθούμε τα λόγια ορισμένων από τις μετανάστριες συμμετέχουσες, οι οποίες πράγματι μιλάνε ως «καταπιεσμένες» και όχι ως θύματα. Η Λορέττα από τη Σιέρα Λεόνε απευθύνεται με διαφορετικό τρόπο πια στα μέλη των μεταναστευτικών κοινοτήτων: «Όταν πάω σε συνάντηση μεταναστών τους λέω να μην λέμε αυτά που μας έχουν συμβεί, αλλά πώς θα τα αντιμετωπίσουμε. Είναι ώρα με αυτό το θέατρο, γιατί τώρα υπάρχει κρίση, να τους δείξουμε». Το ίδιο κάνει και η Μαριόλα από την Αλβανία: «Βλέπω άτομα από την Αλβανία που έχουν ακριβώς το ίδιο πρόβλημα με εμένα, απλά βολεύονται ότι δεν είναι πρόβλημα ή ότι δεν θα το ξεπεράσουμε. Το πρόβλημα της υπηκοότητας». Η Άουα από τη Σιέρα Λεόνε έχει στο νου της τη νέα γενιά:

«Βλέπω τα παιδιά μου που μεγαλώνουν χωρίς μέλλον. Βλέπουν τους γονείς να τρέχουν με ένα χαρτί, για να τα νομιμοποιήσουν (...) Εμείς που περιμένουμε νόμιμα, που είμαστε σωστοί, ο νόμος μας πατάει και τα παιδιά μας το ίδιο. (...). Τα θα γίνουν τα παιδιά; Θα είναι πάντα μετανάστες, σε όλη τη ζωή τους; Εγώ θέλω να μιλήσω για το θέμα των παιδιών μέσα από την παράστασή μας».

Αντίθετα, η Λία κάποια στιγμή του εργαστηρίου λέει στις μετανάστριες: «Δεν το είχα φανταστεί ότι και εσείς θέλετε να δράσετε. Μέσα από τους αυτοσχεδιασμούς το κατάλαβα». Έβλεπε ως τότε τις μετανάστριες ως θύματα που χρήζουν βοήθειας, όχι ως «καταπιεσμένες» που θέλουν να αναλάβουν δράση και το εργαστήρι άλλαξε την οπτική της γωνία.

4.2. Από το προσωπικό στο συλλογικό

Παρότι η ομάδα ξεκινά από το ατομικό πρόβλημα, από μια προσωπική ιστορία καταπίεσης, ο σκοπός δεν είναι η εξεύρεση ατομικών λύσεων αλλά η διερεύνηση της κοινωνικής διάστασης του προβλήματος, η κατάδειξη της δομής της καταπίεσης και η κινητοποίηση της συλλογικότητας.

Η Μαριόλα που φαίνεται να παίρνει δύναμη από την ομάδα και τη δράση των συμμετεχόντων στην Ένωση Αφρικανών Γυναικών, περιγράφοντας τον χάρτη του εργαστηρίου της λέει:

«Εδώ αυτό το δέντρο, η κερασιά, είναι η ομάδα, η οποία έχει βγάλει πολύ βαθιές ρίζες και νιώθω ότι έχω φτάσει στο σημείο που ήθελα, στο να καταφέρω να δημιουργήσω σχέσεις με τα κορίτσια, να μάθω πράγματα, και επειδή θαυμάζω πάρα πολύ αυτό που κάνουν, θα ήθελα και εγώ να είμαι έτσι, να μπορέσω να πολεμώ ακόμα περισσότερο, για αυτά που θέλω, είτε για την υπηκοότητα, είτε για το οτιδήποτε. Και πραγματικά τις θαυμάζω. Αυτό με βοηθάει να ελπίζω και να μπορώ να κάνω και εγώ πράγματα σαν και αυτές. Εδώ είναι ο ήλιος, το φως

και εμείς όλες ενωμένες».

Είναι καταγεγραμμένο γεγονός από πολλές έρευνες,³² ότι το Θέατρο του Καταπιεσμένου ενισχύει την επικοινωνία σε μια ομάδα, τη διαπολιτισμικότητα, καθώς και την ενδυνάμωση της συντροφικότητας και της συλλογικότητας: «Νιώθω ελεύθερη μέσα μου», «Νιώθω να δυνάμωσα», «Νιώθω χαρούμενη», «Νικάω μέσα μου το φόβο», είναι μερικές από τις φράσεις σε μια δραστηριότητα αξιολόγησης του εργαστηρίου «Ο Κήπος των επιθυμιών».

Όπως λέει και η Ελληνίδα συμμετέχουσα, η Ήρα, στον «Χάρτη του εργαστηρίου»: «Το μωβ είμαι εγώ, αυτή η πόρτα η πορτοκαλί, είναι η πόρτα από τον χώρο του σεμιναρίου. Κι ενώ υπάρχουν έξω τα γκρι βελάκια, οι επιθέσεις έξω πάνω σου, αλλά μπαίνεις σε αυτήν την πόρτα, και είμαστε όλες μαζί και ανθίζουμε, ξεχωριστά η κάθε μία, αλλά ενωμένες συμμετέχουμε στο ωραίο μεγάλο λουλούδι».

Ο σκοπός, όμως, δεν ήταν το προσωρινό κουκούλωμα των αντιθέσεων σε μια ομάδα και η αγαλλίαση, η κάθαρση που προκύπτει από την επίτευξη της αρμονικής συνύπαρξης και του μοιράσματος με τους άλλους των προβλημάτων της καθημερινότητας, με ενδεχόμενη κατάληξη την αποδοχή της κατάστασης που εντοπίστηκε ως καταπιεστική ως έχει, αλλά η ενδυνάμωση καθώς εννοείται από την κριτική παιδαγωγική και το ΘτΚ, που δεν στοχεύει στην ανακούφιση, αλλά στη χειραφέτηση.

4.3. Η αποδόμηση των περιχαρακωμένων ταυτοτήτων μέσα από το βλέμμα των άλλων

Η αυτογνωσία στο θεατρικό εργαστήρι επιτυγχάνεται μέσα από την ουσιαστική επαφή με τους άλλους, τα μάτια των οποίων αποτελούν τον δυναμικό καθρέφτη όπου μπορούμε να αντικατοπτριστούμε και να συνειδητοποιήσουμε πολλά στοιχεία άγνωστα μέχρι τότε για μας τους ίδιους. Όπως αναφέρει η Φωτεινή: «Μερικά **λουλούδια** που είναι οι **στόχοι** που πραγματοποιήθηκαν και αυτά είναι τα **μάτια** της ομάδας, όταν ερχόμουν: όλο μάτια!, τα μάτια τα ανθρώπινα που συναντούσα εδώ».

Σύμφωνα με τον Νικολάου, καθηγητή της διαπολιτισμικής εκπαίδευσης, οι δραστηριότητες της δραματικής τέχνης «αποσταθεροποιούν τις αναπαραστάσεις, καταστρέφοντας τη συνοχή των εσωτερικών αυτών δομήσεων της πραγματικότητας: υιοθετώντας μια διαφορετική οπτική γωνία αντιλαμβανόμαστε πως και ο άλλος είναι εγκλωβισμένος στις δικές του, υποκειμενικές αναπαραστάσεις».³³

Η Λορέττα, συμμετέχουσα από τη Σιέρα Λεόνε, απηχεί ουσιαστικά αυτά τα λόγια καθώς σχολιάζει τις δραστηριότητες του εργαστηρίου: «Στο εργαστήρι είχες την ευκαιρία «να ψάξεις τη ζωή σου, την εμπειρία σου, το παρελθόν σου, το μέλλον

32 Άλκηστις: *Μαύρη αγελάδα, άσπρη αγελάδα: Δραματική τέχνη στην εκπαίδευση και διαπολιτισμικότητα*, Τόπος, Αθήνα 2008, σ. 57-58.

33 Γ. Νικολάου: *Διαπολιτισμική διδακτική: Το νέο περιβάλλον - Βασικές αρχές*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2005, σ. 311.

σου. Έρχονται πολλές εικόνες στο μυαλό σου για το παρελθόν σου, για το γιατί είσαι εδώ και τι θέλεις να κάνεις, τι μπορείς να κάνεις. Ανακαλύψαμε τι δεν έχουμε κάνει και τι θέλουμε να κάνουμε». Μιλά για την αυτογνωσία και την εξερεύνηση της προσωπικής ταυτότητας, με μια δυναμική θεώρηση του σημασίας της.³⁴

Το ΘΚ με την αποδόμηση των περιχαρακωμένων ταυτοτήτων οδηγεί σε μια οντολογική αλλαγή της αντίληψής μας για τον εαυτό μας και τους άλλους, πετυχαίνει ρωγμές στις απολυτότητες και εκκίνηση για πραγματικό δημιουργικό διάλογο.³⁵ Γίνεται, δηλαδή, εργαλείο στα χέρια του εμψυχωτή για την ενίσχυση της διαπολιτισμικής ικανότητας και την επίτευξη της διαπολιτισμικής επικοινωνίας.

5. Συμπεράσματα

Πιστεύουμε ότι με το εν λόγω πρόγραμμα ΘΚ, αναδεικνύοντας τα κατά τον Turner (1982) «κοινωνικά δράματα» των συμμετεχουσών μεταναστριών γυναικών από την Αφρική και τις άλλες χώρες, αποφύγαμε το φολκλόρ στην αντιμετώπισή τους και κάναμε ορατά βήματα για την ενίσχυση της ενδυνάμωσής και της διαπολιτισμικής τους ικανότητας, αντιμετωπίζοντάς τις πρωτίστως ως πολίτες και όχι ως φορείς μιας εξωτικής ετεροκαθορισμένης ταυτότητας.

Μέσα από το συγκεκριμένο εργαστήριο, συμφιλιώνοντας τα δίπολα ταύτιση-αποστασιοποίηση, ενσυναίσθηση - κριτικό στοχασμό, σώμα-νους, θεατής-ηθοποιός, ταυτότητα-ετερότητα, είδαμε ότι το ΘΚ μπορεί να συμβάλει, σε πολλές πτυχές που άπτονται της διαπολιτισμικής προσέγγισης και της παιδαγωγικής της ενδυνάμωσης.³⁶

- στην αναγνώριση του κοινωνικά κατασκευασμένου εαυτού
- στη βίωση αποκαλυπτικών εμπειριών για τη σχέση με τον εαυτό και τους άλλους
- στη διεύρυνση του φαντασιακού
- στη ρωγμή στις απολυτότητες, στο διάλογο
- στον απεγκλωβισμό από στενά πλαίσια αναφοράς και στον ενστερνισμό νέων δομών
- στην κριτική συνειδητοποίηση

Τέλος, σχετικά με τους δείκτες του ευρωπαϊκού προγράμματος «Αριάδνη», που καθορίστηκαν από τη διεθνή ερευνητική ομάδα πριν την υλοποίηση των εργαστηρίων, τα ευρήματά μας έδειξαν ότι συμβάλαμε ουσιαστικά στο στόχο της συμφιλίωσης της προσωπικής ιστορίας των μεταναστριών με το νέο πολιτισμικό και κοινωνικό πλαίσιο και την επαναπλαισίωση του σχεδίου ζωής τους.

34 Χ. Γκόβαρης: «Η διαπολιτισμική εκπαίδευση και το δίλημμα των «πολιτισμικών διαφορών»», περ. *Εκπαίδευση και Θέατρο*, τχ. 2, 2002, σ. 37-44.

35 J Banks: *Εισαγωγή στην πολυπολιτισμική εκπαίδευση*, επιμ. Ε. Κουτσουβάνου, Παπαζήση, Αθήνα 2004.

36 Βλ. αναλυτικά Ζώνιου & Μποέμη, 2013, ό.π.

Ο Augusto Boal λίγο πριν πεθάνει, έγραψε το μήνυμα για την Παγκόσμια Ημέρα Θεάτρου, στις 27 Μαρτίου του 2009: «Κάνοντας θέατρο μαθαίνουμε να βλέπουμε αυτό που είναι προφανές αλλά που συνήθως δεν μπορούμε να δούμε επειδή δεν έχουμε συνηθίσει να το παρατηρούμε. Αυτό που μας είναι οικείο γίνεται αόρατο: κάνοντας θέατρο φωτίζουμε τη σκηνή της καθημερινής ζωής. (...) Είμαστε όλοι ηθοποιοί: το να είσαι πολίτης δεν σημαίνει ότι ζεις σε μια κοινωνία, σημαίνει ότι την αλλάζεις».³⁷

Οι γυναίκες της Ένωσης Αφρικανών Γυναικών Ελλάδας συνέχισαν για αρκετά χρόνια να χρησιμοποιούν το εργαλείο το θέατρο σε συνεργασία με ομάδες θεάτρου του καταπιεσμένου, για να μιλήσουν για τα σοβαρά ζητήματα με τα οποία έρχεται αντιμέτωπη η Ένωσή τους, όπως το trafficking, και συνέβαλαν με τη δράση τους, θεατρική και κινηματική, στη διαμόρφωση του νέου νόμου για την ιθαγένεια.

37 Α. Boal, Μήνυμα για την Παγκόσμια Ημέρα του Θεάτρου, μτφ. Βίκυ Μαντέλη, Νεόφυτος Παναγιώτου, Ελληνικό Κέντρο του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου, 2009.

ΠΕΜΠΤΗ 29 ΜΑΡΤΙΟΥ

ΣΥΝΕΔΡΙΑ Α΄

ΠΡΟΕΔΡΟΣ: ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ

ΤΙΤΛΟΣ ΣΥΝΕΔΡΙΑΣ:

**ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ:
ΕΞΟΡΙΣΤΟΙ ΚΑΙ ΑΥΤΟΕΞΟΡΙΣΤΟΙ**

•

ΤΑΣΟΣ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ

ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΥ

ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΟΙΚΟΝΟΜΟΠΟΥΛΟΥ

ΖΩΡΖΙΝΑ ΤΖΟΥΜΑΚΑ

ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΛΑΝΔΡΟΥ

•

Η ΜΕΤΑΤΟΠΙΣΗ ΤΗΣ ΟΠΤΙΚΗΣ ΩΣ ΠΡΟΣ ΤΟΥΣ ΜΕΤΑΝΑΣΤΕΣ: ΔΥΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΟ ΒΡΕΤΑΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Αναλύοντας το μεταναστευτικό φαινόμενο και τους μετανάστες, συχνά παραγνωρίζεται, ή εσκεμμένα αποσιωπάται, το γεγονός ότι πίσω από τους αριθμούς, τις στατιστικές, τις λίστες και τις περιγραφές και ομαδοποιήσεις χαρακτηριστικών, κρύβονται άνθρωποι με σάρκα και οστά, με σκέψεις και συναισθήματα, ανάγκες και όνειρα, πράξεις και αντιδράσεις.¹ Η μετανάστευση, κατατασσόμενη στα κοινωνικά φαινόμενα που χρήζουν διερεύνησης, έχει, κατ' αυτόν τον τρόπο, ταυτοχρόνως ωφεληθεί και αδικηθεί: από τη μία, η έρευνα έχει προσφέρει εκτιμήσεις και κρίσεις (οι οποίες, σημειωτέον, δεν είναι καθόλου σίγουρο τι αντίκτυπο έχουν στην μεταναστευτική πολιτική ή πρακτική), αλλά, από την άλλη, έχει, όπως όλες οι κοινωνικές έρευνες, μετατραπεί σε ένα πολυεπίπεδο μέγεθος, όπου συχνά τα ποιοτικά δεδομένα αναλύονται και αυτά με όρους ποσοτικούς. Το «κενό» αυτό ακριβώς, ως προς τους μετανάστες ως ιδιαίτερα ανθρώπινα όντα, φαίνεται να ενδιαφέρει το θέατρο και τη συγγραφή και παραγωγή θεατρικών έργων.

Κι αυτό συμβαίνει όχι τόσο γιατί το θέατρο δεν εκλαμβάνει συνολικά τους μετανάστες ως μία ιδιαίτερη κοινωνική κατηγορία, όπου σε μία συνολική και πολλές φορές ομοιογενή εικόνα και πρακτική εντάσσονται εξαιρετικά ανόμοιες περιπτώσεις, αλλά περισσότερο γιατί, συνήθως, το οποιοδήποτε θεατρικό έργο με αυτό το θέμα ακολουθεί την αντίστροφη πορεία: από ειδικές ατομικές περιπτώσεις επιτρέπει ή ωθεί, άσχετα από το πόσο το κατορθώνει, στη συναγωγή συμπερασμάτων για το ευρύτερο και το μεγάλο.

Και πώς θα μπορούσε να γίνει αλλιώς, αφού το ίδιο το θέατρο, και ειδικότερα το θεατρικό έργο, αποτελεί «καθρέφτη», άλλοτε ευθύ και άλλοτε παραμορφωμένο αλλά σίγουρα με επιρροές, της συγκεκριμένης χωρο-χρονικής στιγμής της παραγωγής του. Θα λέγαμε, μάλιστα, χωρίς πρωτοτυπία, αλλά με κάποια διάθεση ισοπεδωτική, ότι αποτελεί στην πραγματικότητα και αυτό ένα πολύ συγκεκριμένο κοινωνικό φαινόμενο, συνυφασμένο και απορρέον από τις υπόλοιπες κοινωνικές, οικονομικές

¹ Η πρακτική αυτή έχει παρατηρηθεί ήδη από τη δεκαετία του 1960, όταν η κύρια ανάλυση για τους μετανάστες τότε αφορούσε στον επαγγελματικό ρόλο και προσανατολισμό τους τόσο πριν όσο και, κυρίως, μετά τη μετανάστευση· βλ. Basil G. Zimmer: «Participation of Migrants in urban structures», στο Paul K. Hatt and Albert J. Reiss Jr. (ed.): *Cities and Society. The Revised Reader in Sociology*, The Free Press of Glencoe, New York 1964, σ. 730.

και πολιτικές συνθήκες, χωρίς, δυστυχώς, να είναι καθόλου σίγουρο ότι και αυτό με τη σειρά του επιδρά ή επέδρασε σημαντικά, σε οποιαδήποτε χωρο-χρονική στιγμή, σε αυτές τις συνθήκες.² Αντίθετα, το θεατρικό έργο, και ανάλογα με τη σχολή που ακολουθείται για την ανάλυσή του, αποτυπώνει την οπτική του συγγραφέα ή ακολουθεί το ίδιο μία δική του αυτόνομη οπτική ή είναι υποκειμένο στην οπτική των αποδεκτών του, σίγουρα πάντως παράγεται ή ασχολείται ή αναφέρεται ή, έστω, φέρει ίχνη από τα κοινωνικά προβλήματα ή συμβάντα του κοινωνικού πλαισίου μέσα στο οποίο δημιουργείται. Αλλά προκειμένου να μην πέσουμε σε μία ακόμη, στην πραγματικότητα, ποσοτική μέτρηση, αφού θεωρούμε το θέατρο ως κοινωνικό φαινόμενο, αλλά ούτε και σε μία μορφολογική ανάλυση της φιλολογικής έννοιας της οπτικής γωνίας, που περισσότερο θα μας αποπροσανατολίζε,³ ας δεχτούμε απλά ότι, όπως η προσωπικότητα κάθε ατόμου δεν μπορεί να είναι άμοιρη του ευρύτερου πολιτιστικού υπόβαθρου μέσα στο οποίο αναπτύσσεται,⁴ έτσι και το θέατρο, και το θεατρικό έργο ιδιαίτερα, δεν μπορεί παρά να βρίσκεται σε άμεση ή έμμεση σχέση και επίδραση με το κοινωνικό πλαίσιο όπου δημιουργείται, γράφεται

2 Η άποψη αυτή φαίνεται, καταρχήν, να αναπαράγει το γενικό μοντέλο του διαλεκτικού υλισμού όπου η οικονομική, κυρίως, βάση παράγει κάθε στοιχείο του πολιτιστικού οικοδομήματος· βλ. Karl Marx: *Γερμανική ιδεολογία*, μτφρ. Κώστας Φιλίνης, Gutenberg, Αθήνα 1979, τ. Α, κυρίως σ. 8-9, 66-67· Θ. Καλόμαλου: *Η επιστήμη της κοινωνίας*, Στοχαστής, Αθήνα 1985, σ. 59· Νικόλαος Ιντζεσίλογλου: *Κοινωνία και νέα τεχνολογία*, Σάκκουλας, Θεσσαλονίκη 1992, σ. 69· R. G. Schwartzberg: *Πολιτική κοινωνιολογία*, μτφρ. Γιαννόπουλου Δ. – Κολιοπούλου Β., Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1985, σ. 94. Από την άποψη αυτή, ο διαλεκτικός υλισμός δε θα ξεφύγει ποτέ, παρά τις ενστάσεις του Fr. Engels, ήδη από το 1890, σε μία επιστολή του στον Bloch, όπου μιλάει για επίδραση του οικοδομήματος στην οικονομία «κατ' ανάδραση»· βλ. Καλόμαλου, ό.π., σ. 68, Schwartzberg, ό.π., σ. 96-123. Παρόλα αυτά, προσεκτικότερη διατύπωση θα της επέτρεπε να προσομοιάζει και με τις θέσεις του αντίπαλου δέους, της λειτουργικής ή δομικής κοινωνιολογίας· βλ. Emile Durkheim: *Οι κανόνες της κοινωνιολογικής μεθόδου*, μτφρ. Λ. Μ. Μουσούρου, Gutenberg, Αθήνα 1994, σ. 178 επ.· Νικόλαος Ιντζεσίλογλου: *Σημειώσεις Κοινωνιολογίας του Δικαίου Ι*, Θεσσαλονίκη 1994, σ. 40-41. Η κρισιμότητα του περιβάλλοντος εδώ έγκειται στην πίστη ότι είναι το ίδιο το περιβάλλον που διαμορφώνει τα κοινωνικά φαινόμενα και όχι το άτομο, το οποίο επίσης διαμορφώνεται από το περιβάλλον. Την ίδια πίστη μοιράζεται και ο υλισμός, βλ. Aron Raymond: *Η εξέλιξη της κοινωνιολογικής σκέψης*, μτφρ. Μπάμπης Λυκούδης, Γνώση, Αθήνα 1984, σ. 218.

3 Βλ., κυρίως, το άρθρο του Dan McIntyre: «Point of View in Drama: A Socio-Pragmatic Analysis of Dennis Potter's *Brimstone and Treacle*», στο *Language and Literature*, 2004, 13 (2), ιδιαίτερα τις σελίδες 139-142. Η έλλειψη ιστορικής προοπτικής είναι και η κύρια κριτική στην φορμαλιστική μέθοδο ανάλυσης από τους P.N. Medvedev and M.M. Bakhtin: *The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics*, trans. Albert Wehrle, Cambridge University Press, Harvard 1985, σ. 158. Βλ., επίσης, Brian Richardson: «Point of View in Drama: Diegetic Monologue, Unreliable Narrators, and The Author's Voice on Stage», *Comparative Drama*, 1988, 22 (3), σ. 208-209, όπου, όμως, εντοπίζει την ιστορικότητα του κειμένου (του έργου τέχνης) στην ύπαρξη ή μη του «ιστορικού συγγραφέα», σε μία δηλ. προσωποπαγή αντίληψη δραματολογικής ανάλυσης μέσω της παρουσίας (και της βιογραφίας) του συγγραφέα.

4 James S. Plant: «The Personality and an urban area», *Cities and Society*, ό.π., σ. 647. Επίσης, για το κοινωνιολογικό ερώτημα αν το άτομο επιδρά στην κοινωνία ή το αντίστροφο, βλ. τη θέση του L. Wirth στο Louis Wirth: *On Cities and Social Life*, Albert J. Reiss (ed.), The University of Chicago Press, Chicago and London 1964, σ. 3 επ., όπου αρνείται το διαχρονικό ζεύγος και προτείνει μία ποιοτική ανάλυση της προσωπικότητας σε σχέση με την κοινωνία.

και παρουσιάζεται.

Με αυτά κατά νου, θα μπορούσαμε να αναλύσουμε δύο -εν πολλοίς τυχαία, αλλά ενδεικτικά- βρετανικά θεατρικά έργα που αναφέρονται στους μετανάστες, εκκινώντας από την ποιοτική διερεύνηση του ιστορικού περιβάλλοντος συγγραφής και παρουσίασής τους (χωρίς να υπεισέλθουμε στην ανάλυση του ποιος είναι ο αποδέκτης της επίδρασης αυτού του περιβάλλοντος). Αντιθέτως, ας θεωρήσουμε ότι τα δύο αυτά έργα έχουν μία δική τους οπτική για το κοινωνικό τους πλαίσιο, που σε μεγάλο ποσοστό ενσωματώνει την οπτική του συγγραφέα τους ή αντανακλά την προσδοκία των αποδεκτών τους (και, άρα, το ίδιο αυτό το πλαίσιο). Πρόκειται για τα θεατρικά έργα *Europe* του David Greig και *Kebab* της Gianina Carbunariu.⁵ Και τα δύο ενσωματώνουν έναν ευρύτερο πολιτικό προβληματισμό παρουσιασμένο χωρίς εξωραϊσμούς ή εκπτώσεις, μία τάση με παράδοση στο βρετανικό θέατρο, ειδικά τα τελευταία είκοσι χρόνια.⁶ Και τα δύο παρουσιάζουν και ασχολούνται με μετανάστες (και ευρύτερα με την μετανάστευση) στη Δυτική Ευρώπη και τα ζητήματα ταυτότητας που προκύπτουν.⁷ Ποια είναι, λοιπόν, η διαφορά στην οπτική τους;

Το *Europe* του David Greig ανέβηκε για πρώτη φορά στο Traverse Theatre του Εδιμβούργου το 1994 και φαίνεται να ενσωματώνει όλη τη σύγχρονή του αντίληψη για τη μετανάστευση και να τη χειρίζεται πολυεπίπεδα. Κατά τη δεκαετία του 1990, η Δυτική έως τότε Ευρώπη ζει ένα ιδιόμορφο, μέχρι εκείνη τη στιγμή, παρόν: πτώση του τείχους και των ιδεολογιών, πολιτιστική κυριαρχία του καπιταλισμού και αθρόα μετανάστευση από τις πρώην ανατολικές χώρες. Αυτή, μάλιστα, η μετανάστευση, απόρροια ιδεολογικών και οικονομικών πολέμων, αλλά και της ευρύτερης αδυναμίας προσαρμογής σε ένα έως τότε ξένο σύστημα, για πρώτη φορά μετά τον παγκόσμιο πόλεμο, λαμβάνει το χαρακτήρα του μη οργανωμένου – πρόκειται για μία μετανάστευση χωρίς προγραμματισμό και έλεγχο, συνέπεια της οποίας είναι να κατακλυστούν κυριολεκτικά όλες οι λεγόμενες δυτικές χώρες με μετανάστες στα «αζήτητα», που πολύ λίγες ή καμία διαφορά δεν έχουν από τους πρόσφυγες.⁸ Οι αντιδράσεις των κατοίκων των μέχρι πρότινος μοναδικών καπιταλιστικών χωρών απέναντι στα νέα αυτά δεδομένα ποικίλλουν σε μία μεγάλη κλίμακα, που περιλαμβάνει καταστάσεις από την πλήρη αποδοχή έως την πλήρη απόρριψη των μεταναστών, και απορρέουν και αυτές με τη σειρά τους από τις ειδικές κοινωνικές συνθήκες που βιώνει ο καθένας. Χαρακτηριστική είναι, επίσης, κατά τη δεκαετία αυτή, η σταδιακή ανάδυση της, περιθωριακής έως τότε, ρητορικής της άκρας δεξιάς

5 Το έργο γράφτηκε στη ρουμάνικη γλώσσα στο πρόγραμμα ξένων συγγραφέων του Royal Court Theatre, αλλά αμέσως μεταφράστηκε στα αγγλικά και παρουσιάστηκε πρώτα στο Δουβλίνο και μετά στο Royal Court. Gianina Carbunariu, *Kebab*, tr. Philip Osment, Oberon Books, London 2007.

6 Βλ. ιδιαίτερα Ken Urban: *Cruel Britannia: British Theatre in the 1990s*, The State University of New Jersey, New Brunswick, New Jersey 2006, σ. 14 επ.

7 Για το ζήτημα της ταυτότητας στο βρετανικό θέατρο, βλ. και Liz Tomlin: «English Theatre in the 1990 and Beyond», στο Baz Kershaw (ed.), *The Cambridge History of British Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge and New York 2004, τ. 3, σ. 498 επ.

8 Για την μετανάστευση στο Ηνωμένο Βασίλειο τη δεκαετία του 1990, βλ. Timothy J. Hatton: «Explaining trends in UK immigration», *Journal of Population Economics*, 18 (4), 2005, σ. 719 επ.

και η ενσωμάτωση του λεξιλογίου της στη δημόσια συζήτηση, καθώς και η, πολλές φορές, επιβράβευσή της με θετικά εκλογικά αποτελέσματα (κάτι που συνεχίζεται μέχρι σήμερα).

Στο θεατρικό έργο *Europe*, βρισκόμαστε ακριβώς στα σύνορα με τις πρώην ανατολικές χώρες. Ένας εγκαταλελειμμένος πια σταθμός τραίνων, που παλαιότερα αποτελούσε το τελευταίο οχυρό απέναντι στο παραπέτασμα, αποτελεί το σκηνικό και ο, χωρίς αντικείμενο εργασίας πια, σταθμάρχης Fret με την νεαρή Adele, που ονειρεύεται τη φυγή κοιτώντας τα διερχόμενα τρέινα, αποτελούν τα κύρια πρόσωπα. Δίπλα τους οι κάτοικοι του «τόπου» αυτού, άνεργοι πια εξαιτίας του κλεισίματος ενός εργοστασίου, και μαζί τους ο πρώην φίλος της Adele, Berlin. Σ' αυτόν τον χωρίς ταυτότητα πια τόπο φτάνουν ο μετανάστης Sava με την κόρη του Katia, ενώ, την ίδια σχεδόν στιγμή, επιστρέφει στον τόπο ο δικός της «κοσμοπολίτης», ο Morocco, έτοιμος για διηγήσεις και νέες πάντα αναχωρήσεις. Ήδη από τη σύντομη παρουσίαση των προσώπων, γίνεται κατανοητό ότι ο David Greig συντάσσει ένα πλήρες μωσαϊκό όλων των εν δυνάμει αντιδράσεων απέναντι στους νέους «εισβολείς»: άνθρωποι χωρίς αντικείμενο απασχόλησης ή χωρίς προσωπικές εμπειρίες, έτοιμοι να κατηγορήσουν τους πιο εύκολους στόχους από την μία, και άνθρωποι με τελματώδεις προσωπικές σχέσεις και ζωές σε οριακές καταστάσεις, έτοιμοι να αρπαχτούν από την οποιαδήποτε ευκαιρία τους παρουσιάζεται, από την άλλη. Στη μέση, ο δικός τους «μετανάστης» Morocco, ως το κέντρο μιας ανθρώπινης ζυγαριάς που κανείς δεν ξέρει προς τα πού θα γείρει.

Καθώς το έργο προχωράει, ο μεσήλικας σταθμάρχης Fret θα βρει έναν παρηγορητικό σύντροφο στο πρόσωπο του συνομήλικού του, επίσης πρώην σταθμάρχη, μετανάστη Sava, παρά τις αρχικές του επιφυλάξεις. Και δεν είναι τίποτα άλλο αυτές οι επιφυλάξεις παρά μία αφελής προσκόλληση σε κάποιους τυπικούς κανόνες που, με τα νέα δεδομένα, δεν ισχύουν ή δεν έχουν καμία σημασία. Ο Fret όχι μόνο θα βρει έναν ικανότατο ακροατή αναμνήσεων στο πρόσωπο του Sava, αλλά και έναν σύμμαχο στην τελευταία του πολιτική πράξη, μία διαμαρτυρία ενάντια στην υποβάθμιση του σταθμού, δηλαδή της ζωής του. Σπανίως θα ακούσουμε τον Sava να μοιράζεται και αυτός τις αναμνήσεις του με τον Fret – αντίθετα, θα εκδηλώνει συνεχώς τις ανησυχίες του για το μέλλον, χωρίς μάλιστα, να περιμένει ανταπόκριση από τον άλλον. Στο ίδιο μήκος κύματος, η Adele, που ονειρεύεται να ταξιδέψει σε όλη την Ευρώπη με το τρέινο, προβάλλει τις επιθυμίες της στην Katia. Όταν η Katia θα της παρατηρήσει ότι «δεν πρόκειται για έναν μεγάλο τουριστικό γύρο»,⁹ η Adele δε θα θελήσει να δει το πραγματικό πρόσωπο της φίλης της. Αντίθετα, απορρίπτοντας τελείως τον μέχρι τότε φίλο της Berlin, θα προσκολληθεί ερωτικά στην Katia, που θα ενδώσει, όπως και αργότερα στον Morocco, θεωρώντας το σαν μία καλή κίνηση ώστε να παραμείνει λίγο ακόμη σε εκείνον τον τόπο.

Στον αντίποδα, βρίσκονται οι κάτοικοι εκείνου του τόπου, με πρωτοστάτη τον «απατημένο» Berlin: από απλά συνθήματα στους τοίχους, θα φτάσουν στις απειλές

9 David Greig: *Europe and The Architect [two plays]*, Methuen Drama, Great Britain, 1996, σ. 61.

στον Fret να μην περιθάλπει τους μετανάστες και στον ξυλοδαρμό της Katia και του Sava. Μόνο ο ένας από αυτούς, ο Billy, θα νιώσει, ίσως, ότι η κατάσταση δεν μπορεί να ξαναγίνει όπως ήταν και θα μεταναστεύσει με τη σειρά του. Οι υπόλοιποι θα παραμείνουν επιθετικά προσκολλημένοι στην κοινωνική κατάσταση που έχασαν, μέχρι του σημείου να βάλουν, μυστικά, φωτιά στο σταθμό και να σκοτώσουν τους Fret και Sava. Το τέλος θα βρει τον Berlin να έχει ξαναβρεί κάποιο ρόλο, αφού, μετά τη φωτιά, όλοι ενδιαφέρθηκαν για τον τόπο του, αλλά και την Katia με την Adele να ταξιδεύουν μαζί για νέους τόπους σε μία Ευρώπη χωρίς σύνορα.

Σε αντιδιαστολή με το έργο *Europe*, στο *Kebab* της Giannina Carburnariu δεν παρουσιάζονται γηγενείς κάτοικοι, αλλά μόνο μετανάστες από τη Ρουμανία στην Ιρλανδία. Το έργο δημιουργήθηκε στα πλαίσια του διεθνούς προγράμματος του Royal Court Theatre και ανέβηκε εκεί το 2007. Η καινούρια δεκαετία και ο νέος αιώνας δεν έχουν ούτε στο ελάχιστο αμβλύνει το ζήτημα της μετανάστευσης, ενώ αντίθετα νέες χώρες αποστολής έχουν κάνει δυναμικά αισθητή την παρουσία τους. Παρόλα αυτά, τα ποιοτικά χαρακτηριστικά της μετανάστευσης, όπως αναπτύσσονται αυτή τη δεκαετία, είναι πλέον εξόχως διαφορετικά από τη δεκαετία του 1990: το ζήτημα της πολιτικής και πολιτιστικής ενσωμάτωσης των μεταναστών φαίνεται να έχει υπερφαλαγγίσει αυτό της άφιξης και εγκατάστασης, που επιβιώνει πια μόνο σε περιθωριακές ομάδες. Η μακρά εγκατάσταση μεταναστών στις χώρες της Ευρωπαϊκής Ένωσης και το ξεκίνημα μίας νέας ζωής έχουν γίνει ευρέως αποδεκτές, στο πρακτικό επίπεδο, από τους ήδη κατοίκους, ενώ την αντίληψη ότι οι μετανάστες ήρθαν για να μείνουν-και, από πολλές απόψεις, όπως αυτή της γεννητικότητας στην Ευρώπη, ευτυχώς - ευνοεί και η ενσωμάτωση, μέσα στο χρόνο, των μεταναστών, και ειδικά ορισμένων συγκεκριμένων εθνοτικών ή άλλων ομάδων, σε υπάρχοντες θεσμούς στις χώρες υποδοχής. Αλλά και αυτή η ίδια η διάκριση σε χώρες υποδοχής, εξαγωγής και διαμετακομιστικού κέντρου, εξαιτίας της ενσωμάτωσης στην αντίληψή μας της κινητικότητας ως μίας φυσιολογικής διαδικασίας, έχει, σε μεγάλο βαθμό, χάσει την αναλυτική της σημασία.¹⁰

Στο *Kebab* δεν είναι πια οι γηγενείς κάτοικοι που μιλάνε και παρουσιάζονται, αλλά οι ίδιοι οι μετανάστες. Στην πραγματικότητα, βέβαια, αυτή η απουσία είναι περισσότερο εύγλωττη, αφού σκιαγραφεί από μόνη της μία συγκεκριμένη, μάλλον εύπορη και με ευκαιρίες, κοινωνία, στην οποία οι ήρωες επιδιώκουν διακαώς να ενταχθούν. Η Madalina μεταναστεύει από τη Ρουμανία στο Δουβλίνο για να συναντήσει τον φίλο της Voicu. Όταν, όμως, θα φτάσει εκεί, οι υπέροχες υποσχέσεις

10 Για όλα αυτά, βλ. το άρθρο του Gerard-Francois Dumont: «Περί αριθμών και ανθρώπων», εφημ. *Le Monde diplomatique* (ελληνική έκδοση, εφημ. *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 14.08.2011). Πολύ καλή (ποσοτική) ανάλυση για την προσφορά, στην πραγματικότητα, των μεταναστών στην οικονομία κ.α. στην Ελλάδα, είναι το άρθρο των Ioannis Cholezas and Panos Tsakloglou: «The economic impact of immigration in Greece: taking stock of the existing evidence», *Southeast European and Black Sea Studies*, 9 (1-2), 2009, ειδικά σ. 84 επ. Ενδεικτικό της μόνιμης εγκατάστασης μεταναστών είναι το άρθρο του Massey S. Douglas: «Social and Economic Aspects of Immigration», *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1038 (1), 2004. Κατά τ' άλλα, η βιβλιογραφία/αρθρογραφία και οι ποσοτικές-ειδικές μετρήσεις που παρουσιάζουν αποτελέσματα κατά περίπτωση είναι αμέτρητες.

του Voicu θα αποδειχτούν κενές περιεχομένου και η Madalina θα αναγκαστεί να αφήσει τη δουλειά της σε ένα μαγαζί με kebab, ώστε να γίνει κακοπληρωμένη συνοδός. Όταν οι δυο τους θα συναντήσουν τον επίσης Ρουμάνο, αλλά φοιτητή εκεί, Bogdan, η μικρή τους «επιχείρηση», αλλά και η σχέση τους, θα περάσει σε άλλο επίπεδο: ο Bogdan, γνώστης των οπτικοακουστικών μέσων, θα στήσει ένα ηλεκτρονικό reen-up-show με την Magdalina, αλλά θα την μοιραστεί και στη ζωή με τον Voicu. Όταν η Magdalina θα μείνει έγκυος και θα απαιτήσει από τον Bogdan να σταματήσουν την «επιχείρηση», αυτός, έχοντας μέσω αυτής της ιδέας κατορθώσει να διακριθεί σε μία κοινωνία που διψάει για καινοτομία άσχετα από την ηθική διάστασή της, θα θελήσει να αρχίσει μία νέα, «κανονική», ζωή στη χώρα υποδοχής. Είναι ο Voicu, όμως, που θα σταθεί πραγματικό εμπόδιο για την αποκοπή του Bogdan από τον μικρό τους υπόκοσμο. Το τέλος του έργου θα βρει τον Bogdan και τον Voicu να έχουν «ξεφορτωθεί» την Magdalina και να απολαμβάνουν μαζί ό,τι μπορεί να τους προσφέρει η εύρωστη κοινωνία της χώρας που διάλεξαν να ζουν: οι δυο τους έχουν «επιτύχει» να ενταχθούν, αλλά το τίμημα είναι η θυσία αναμνήσεων και ανθρωπών.

Συγκρίνοντας τα δύο αυτά θεατρικά έργα δεν μπορείς παρά να σταθείς στην κύρια διαφορά τους: την μετατοπισμένη κοινωνική οπτική που ενσωματώνουν. Η χρονική απόσταση που τα χωρίζει έχει επιφέρει και την απόσταση ως προς το χειρισμό του θέματος. Στο *Europe*, αυτό που υπογραμμίζεται είναι η διάσταση μεταξύ των διαφόρων όψεων της έννοιας «σπίτι-πατρίδα»: ένας μεταβατικός τόπος αποτελεί το σκηνικό, καθώς και το σπίτι για κάποιους από τους ήρωες, κάποιους από τους οποίους αναζητούν, πραγματικά ή ονειρικά, ένα διαφορετικό «σπίτι», ενώ εκεί καταφθάνουν και χαρακτήρες χωρίς «πατρίδα». Ακόμη και τα ονόματα των ηρώων (Berlin, Sava, Morocco) υποδηλώνουν σύνορα και πατρίδες, σε ένα αξεδιάλυτο σύνολο, όπως είναι η Ευρώπη, ενώ τα τραίνα, ο κεντρικός ιστός που διαπερνάει το έργο, δεν ενώνουν μόνο, αλλά λειτουργούν και ως σύμβολα μεταμόρφωσης και αλλαγών που συμβαίνουν γύρω μας.¹¹ Αντίστροφα, στο *Kebab*, το ζήτημα της εγκατάστασης, και της αποδοχής της ή μη από τους γηγενείς κατοίκους, είναι εν ολίγοις λυμένο: η κοινωνία υποδοχής θα δεχτεί τον οποιοδήποτε μπορεί να συμβαδίσει με τα πρότυπα που αυτή θέτει και το μόνο που έχουν να κάνουν οι χαρακτήρες είναι να ξεχάσουν «την μαγειρική της μαμάς τους», αλλά και ό,τι τους δένει με το παρελθόν.

Έτσι, στο *Europe*, που ενσωματώνει την οπτική της δεκαετίας του 1990, το κύριο ερώτημα τίθεται από την πλευρά των γηγενών κατοίκων, ενώ στο *Kebab*, δέκα χρόνια

11 Geoff Willcocks: «Europe in Flux: Exploring Revolution and Migration in British Plays of the 1990s», στο Nadine Holdsworth and Mary Luckhurst (eds.): *A Concise Companion to Contemporary British and Irish Drama*, Blackwell Publishing, Malden (USA), Oxford (UK), Victoria (Australia) 2008, σ. 16-19. Βλ., επίσης, την εργασία του Christian Schäfer: *Home and homelessness in David Greig's «Europe»*, (Johannes Gutenberg Universität Mainz, Department of English, Hauptseminar: Contemporary Scottish Drama, Summer Term 2004), στην ιστοσελίδα <http://www.grin.com/en/e-book/66523/home-and-homelessness-in-david-greig-s-europe>.

μετά περίπου, ο χειρισμός αφορά τους μετανάστες και μόνο. Ή, χρησιμοποιώντας λίγο διαφορετικά λόγια, στο *Europe*, ενδιαφέρει το πώς βλέπουμε (και με αυτό το ρήμα εννοούμε αντιδρούμε, συμπεριφερόμαστε, αισθανόμαστε, βιώνουμε) τους μετανάστες εμείς, ενώ στο *Kebab*, αυτό που ενδιαφέρει είναι η οπτική των ίδιων των μεταναστών για τη ζωή τους, αλλά και για εμάς.

Όσο απλή κι αν φαίνεται αυτή η διαπίστωση, διαθέτει ένα ειδικό ποιοτικό χαρακτηριστικό με προεκτάσεις, ίσως ευρύτερα σημαντικές, αλλά ακόμη άγνωστες, μιας και η τάση να ακούμε από το θέατρο τη φωνή των ίδιων των μεταναστών, να «βλέπουμε» τι βλέπουν αυτοί κι όχι πως τους «βλέπουμε» εμείς, αν και μετράει αρκετά δείγματα τα τελευταία χρόνια, δεν μπορεί ακόμη να αποτιμηθεί στο επίπεδο της κοινωνικής συμβολής. Παρόλα αυτά, ας είμαστε λίγο πιο αισιόδοξοι: αν απέναντι στο έργο τέχνης, με τον α ή τον β τρόπο, ο στόχος μας είναι να «ταυτιστούμε» (και ας δώσει ο καθένας τον ορισμό του για τη λέξη αυτή), η παρουσία χαρακτήρων του «Άλλου», του ξένου, του μετανάστη, στο θέατρο με σάρκα και οστά, κι όχι ως αφορμή για μία δική μας ενδοσκόπηση ή απόφαση, τον καθιστά αυτομάτως διαχειρίσιμο και γνώριμο.¹² Με άλλα λόγια, παρουσιάζοντας ότι και ο «Άλλος» μοιράζεται σκέψεις και αισθήματα, που απευθύνονται ακόμη και προς εμάς, αλλά σίγουρα δεν απέχουν και πολύ από τις δικές μας σκέψεις και τα δικά μας αισθήματα, τον καθιστάς «Όμοιο», αλλά σε καμία περίπτωση ίδιο, αφού ο καθένας αντιδρά διαφορετικά σε διαφορετικές καταστάσεις.

Μήπως, εδώ, βρίσκεται, λοιπόν, η επίδραση του θεάτρου ως κοινωνικού φαινομένου στις υπόλοιπες κοινωνικές συνθήκες, την οποία γρήγορα απορρίψαμε ή παραγνωρίσαμε παραπάνω; Μήπως όσα μπορεί να κάνει το θέατρο για τον κόσμο εμπεριέχονται σε αυτή την υπόγεια και, σε μεγάλο βαθμό, ασυνείδητη διαδρομή, που σταδιακά μετατοπίζει τις αντιλήψεις μας προς κάτι διαφορετικό και, συνακόλουθα, και τις συμπεριφορές μας; Αναλύοντας τα στερεότυπα, ήδη από το 1922, ο Walter Lippmann είχε πει πως δεν αντιλαμβανόμαστε παρά μόνο εκείνο που ο πολιτισμός στον οποίο ανήκουμε έχει προσδιορίσει από πριν για μας.¹³ Μήπως, όμως, διευρύνοντάς τον, θα μπορούσαμε να σκεφτούμε πως ο πολιτισμός και τα προϊόντα του, όπως το θεατρικό έργο, όχι μόνο ενσωματώνει τις δικές μας αντιλήψεις, αλλά και διαθέτει τη δύναμη να τις μετατοπίσει ή, ακόμη, και να τις αλλάξει; Η Alice Hackman, Βρετανή δημοσιογράφος, υποστηρίζει πως, όταν έδειξαν ένα θεατρικό έργο βασισμένο σε προσωπικές μαρτυρίες μεταναστών στους υπαλλήλους της αγγλικής υπηρεσίας μετανάστευσης, αυτοί συγκινήθηκαν και είπαν ότι «δε γνώριζαν τίποτα».¹⁴ Εντέλει, ίσως ποτέ δεν μπορέσουμε να απαντήσουμε με

12 Σχετικά με το χαρακτήρα και την ενσωμάτωση και παρουσίαση ιδεών από την ίδια του την ύπαρξη στην όποια αφήγηση, βλ. την προβληματική της Φραγκίσκης Αμπατζοπούλου: *Ο άλλος εν διωγμώ*, εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα 1998, σ. 111 επ., που αναπαράγει και τη θέση των Todorov-Ducrot ότι «μπορούμε να αποκαλέσουμε πρόσωπο το σύνολο των ιδιοτήτων που έχουν αποδοθεί στο υποκείμενο στη διάρκεια της αφήγησης».

13 Walter Lippmann: *Public Opinion*, Macmillan, New York 1965, σ. 25 επ.

14 Alice Hackman: «British theatre gives immigration a face lift», *Common Ground News Service*,

βεβαιότητα ποια κοινωνική επίδραση μπορεί αυτή η μετατόπιση στα θεατρικά έργα να έχει ως προς την ίδια τη μετανάστευση, μιας και ποτέ δε θα μπορέσουμε ίσως να αντλήσουμε μετρήσιμα αποτελέσματα, αλλά μόνο τέτοιου τύπου μικρές ιστορίες. Ας αφήσουμε, όμως, την πιθανότητα να υπάρχει και, απλά, ας αναρωτηθούμε, ή, γιατί όχι, ας ελπίσουμε.

ΜΕΤΑΝΑΣΤΕΥΣΗ ΚΑΙ ΕΠΑΝΑΠΑΤΡΙΣΜΟΣ ΣΤΟ ΙΡΛΑΝΔΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Όταν κάποιος χρειάζεται να μιλήσει για τη μετανάστευση, είναι υποχρεωμένος να αναφερθεί σε αριθμούς. Η Ιρλανδία είναι μια χώρα της οποίας η ιστορία έχει καθοριστεί από τη μετανάστευση, τόσο στο μακρινό όσο και στο πρόσφατο παρελθόν. Καθ' όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα και ως το 1921, χρονολογία κατά την οποία η Ιρλανδία κερδίζει την ανεξαρτησία της, ο αριθμός των μεταναστών έφτασε τα οκτώ εκατομμύρια. Αλλά και στον 20ό αιώνα, κατά την περίοδο 1949-1989, οχτακόσιες χιλιάδες Ιρλανδοί επέλεξαν να εγκαταλείψουν την πατρίδα τους για να αναζητήσουν καλύτερη τύχη σε άλλες χώρες, κυρίως στις Ηνωμένες Πολιτείες και τη Βρετανία.¹ Όπως είναι λοιπόν φυσικό, η μετανάστευση διαμόρφωσε την εθνική ταυτότητα των Ιρλανδών και αποτελεί ένα από τα πιο συχνά θέματα στη λογοτεχνία τους. Φυσικά, και στο θέατρο, δίπλα στα κυρίαρχα θέματα της Αγγλο-Ιρλανδικής διαμάχης, της φτώχειας και της ανάγκης της νέας γενιάς να σπάσει τα δεσμά με το παρελθόν, τοποθετείται το ζήτημα της μετανάστευσης και ο αντίκτυπός της στην οικογένεια, την κοινότητα ή ακόμα και ολόκληρο το έθνος.² Συχνή είναι η παρουσία ενός κεντρικού χαρακτήρα που αναχωρεί ή επιστρέφει, επηρεάζοντας με τις αποφάσεις και τις ενέργειές του το στενό κοινωνικό του περιβάλλον. Στην παρούσα εισήγηση, λόγω του περιορισμένου χρόνου, θα εστιάσουμε σε αντιπροσωπευτικά έργα των δυο σημαντικότερων συγγραφέων του ιρλανδικού θεάτρου, του Brian Friel και του Tom Murphy.

Και οι δυο συγγραφείς βρίσκονται στην αρχή της καριέρας τους τη δεκαετία του 1960, μια δεκαετία κατά την οποία η Ιρλανδία προσπαθεί να σταθεί ξανά στα πόδια της μετά την μαζική φυγή σχεδόν μισού εκατομμυρίου Ιρλανδών τα προηγούμενα χρόνια. Οικογένειες, αλλά και ολόκληρες κοινότητες παρακολουθούν τη νεότερη γενιά, κυρίως τους άντρες, να εγκαταλείπουν την πατρίδα τους και να εναποθέτουν τις ελπίδες τους για μια καλύτερη ζωή στη φυγή. Ο Friel και ο Murphy στα πρώτα τους έργα συλλαμβάνουν τον προβληματισμό και την αγωνία της γενιάς τους και μέσα από τα κείμενά τους δίνεται η ευκαιρία στο θεατή να παρακολουθήσει

1 Mary J Hickman: «Immigration and diaspora», στο Joe Cleary and Claire Connolly (ed.): *The Cambridge Companion to Modern Irish Culture*, Cambridge University Press, Cambridge 2005, p. 117.

2 «These themes, close to the hearts and ever in the minds of ordinary people, included the painful problems of exile and emigration as they impacted family, community, and even nation; of leaving and sometimes returning; and of the devastating breaking of traditionally strong family ties», Sanford Sternlicht: *Modern Irish Drama: W. B. Yeats to Marina Carr*, Syracuse University Press, Syracuse, New York, p. 30.

διαφορετικές πτυχές του ζητήματος της μετανάστευσης.

Το έργο του Brian Friel *Philadelphia, Here I Come!* είναι γραμμένο το 1964 και θεωρείται η αφετηρία του σύγχρονου ιρλανδικού θεάτρου. Ο κεντρικός άξονας του έργου είναι η προετοιμασία του νεαρού Gar O' Donnell για την επικείμενη αναχώρησή του για τις Ηνωμένες Πολιτείες. Ο συγγραφέας προχωράει σε ένα διαχωρισμό του πρωταγωνιστή στον Δημόσιο Gar και στον Ιδιωτικό Gar, οι οποίοι πάνω στη σκηνή παίζονται από διαφορετικό ηθοποιό. Ο Δημόσιος Gar είναι αυτός που κάνει τις ετοιμασίες, συνδιαλέγεται με όσους έρχονται να τον αποχαιρετήσουν, ενώ ο Ιδιωτικός Gar είναι ο παρατηρητής, αυτός που σχολιάζει και, συχνά χλευάζει, όσα εκτυλίσσονται στη σκηνή. Ο Gar εργάζεται ως υπάλληλος στο μανάβικο του πατέρα του, με τον οποίο αδυνατεί να επικοινωνήσει. Είναι απογοητευμένος από τον έρωτα, καθώς η σχέση του με την κοπέλα του διακόπτεται, όταν ο πατέρας της ζητά να χωρίσει μαζί του, λόγω της οικονομικής του κατάστασης. Πέρα, όμως, από τα προσωπικά του ζητήματα, υπάρχει και το γενικότερο κλίμα της μικρής πόλης στην οποία ζει: φτώχεια από την οποία δεν είναι εύκολο να ξεφύγει, ανία την οποία είναι αδύνατο να ξεπεράσει κάποιος, καθώς η ρουτίνα δεν είναι επιτρεπτό να διαταραχθεί από κανένα, αλλά και σεξουαλική ανησυχία, αφού ο συντηρητισμός και η καταπίεση της Καθολικής Εκκλησίας δεν επιτρέπουν στην εύκολη ανάπτυξη σχέσεων, πόσο μάλλον προγαμιαίων.

Η Αμερική είναι για τον πρωταγωνιστή όλα όσα δεν είναι η δική του πόλη. Στο μυαλό του υπάρχει διαστρεβλωμένη η εικόνα μιας χώρας που του υπόσχεται τα πάντα: ένας παράδεισος γεμάτος γυναίκες, κλαμπ, Cadillac, fast-food εστιατόρια και milkshake. Ένας κόσμος που τον δελεάζει με την υπόσχεση ότι οι γυναίκες, τα χρήματα και η επιτυχία είναι εύκολο να αποκτηθούν. Οι αφηγήσεις της θείας, από την οποία θα φιλοξενηθεί, είναι πιο πεζές, ωστόσο είναι γεμάτες από εικόνες προσφορών εργασίας και εύκολου κέρδους.³ Βέβαια, η ειρωνική ματιά του συγγραφέα προκαλεί τον θεατή να αναρωτηθεί για την ουσιαστική ευτυχία, αφού, παρά την οικονομική και επαγγελματική επιτυχία, η θεία Lizzy και ο σύζυγός της απέχουν πολύ από το να είναι ευτυχισμένοι, καθώς αυτό που επιθυμούσαν περισσότερο δεν το απέκτησαν ποτέ: ένα παιδί.

Το έργο εκτυλίσσεται την παραμονή της αναχώρησης του Gar από την Ιρλανδία. Μέσα από τους διαλόγους του νεαρού πρωταγωνιστή με τους υπόλοιπους χαρακτήρες και τα flashbacks στο παρελθόν, χτίζεται η εικόνα της στείρωσης της επαρχιακής πόλης που δεν μπορεί να ανταποκριθεί στις ανάγκες και τα όνειρα της νεότερης γενιάς. Ο Friel καταφεύγει συχνά στο χιούμορ και την ειρωνεία για να εκτονώσει το στενάχωρο συναίσθημα που προκύπτει από την περιγραφή της πόλης και των σχέσεων. Τον ρόλο του καυστικού σχολιαστή αναλαμβάνει φυσικά το υποσυνείδητο, δηλαδή ο Ιδιωτικός Gar. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η

3 «America is an alternative world to that of Ballybeg. The image is distorted by Gar's inclination to fantasize and by Aunt Lizzy's disposition for loquacity», Nesta Jones: *Brian Friel: Philadelphia, Here I Come! – Translations – Making History – Dancing at Lughnasa*, Faber and Faber, 2000, London-New York, p. 19.

ειρωνική εισαγωγή που κάνει τη στιγμή που εμφανίζεται ο πατέρας του:

*Και τώρα έρχεται η ευχαρίστησή σας, η μικρή σας ηλιαχτίδα. Κυρίες και Κύριοι, σας παρουσιάζω - τον ένα και μοναδικό - τον αμίμητο - τον ασυγκράτητο - τον ακαταμάχητο τον Επαρχιακό Σύμβουλο - S.B. O' Donnell!*⁴

Ο Friel δεν προβαίνει σε κάποια ουσιαστική καινοτομία στο έργο. Κρατάει τα βασικά στοιχεία του ιρλανδικού θεάτρου: μια μικρή επαρχιακή πόλη, ένα φτωχικό νοικοκυριό, γνώριμοι χαρακτήρες, όπως ο ιερέας και ο δάσκαλος.⁵ Αυτό που έκανε το έργο να ξεχωρίσει το 1964 είναι ότι βάζει στην άκρη την πλοκή και επικεντρώνεται σε μια κατάσταση και συγκεκριμένα στην αποξένωση. Έλλειψη επικοινωνίας, αδυναμία διαμόρφωσης ουσιαστικών ανθρώπινων σχέσεων, συντηρητισμός και στατικότητα οδηγούν τον Gar να αναζητήσει μια διέξοδο. Είναι η μετανάστευση η απάντηση; Ο πρωταγωνιστής καθ' όλη τη διάρκεια του έργου έχει την ψευδαίσθηση ότι είναι η λύση για όλα όσα τον βασανίζουν. Η αυλαία, όμως, του έργου βρίσκει τον Ιδιωτικό Gar να ρωτάει: «Θεέ μου, Αγόρι, γιατί πρέπει να φύγεις; Γιατί; Γιατί;» και τον Δημόσιο Gar να απαντάει διστακτικά: «Δεν ξέρω. Εγώ- εγώ δεν ξέρω».

Αν για τον πρωταγωνιστή του *Philadelphia, Here I Come!* τα πραγματικά αίτια της αναχώρησής του δεν έχουν ξεκαθαρίσει μέσα του και η απάντηση στο ερώτημα «μετανάστευση ή παραμονή» είναι θολή, δεν συμβαίνει το ίδιο με τον πρωταγωνιστή του *A Crucial Week in the Life of a Grocer's assistant* του Tom Murphy. Σε ένα σκηνικό επίσης χαρακτηριστικά ιρλανδικό, με την μικρή πόλη, την πνιγνή ατμόσφαιρά της και τους αδιάκριτους γείτονες, ο νεαρός John Joe εξετάζει το ενδεχόμενο της μετανάστευσης. Αντίθετα, όμως, με το ρεαλιστικής ανάπτυξης έργο του Friel, το έργο του Murphy ακροβατεί ανάμεσα στον ρεαλισμό και τον εξπρεσιονισμό, αφού οι ρεαλιστικά παρουσιαζόμενες καθημερινές, δυσβάσταχτες συναναστροφές του John Joe με τους συντοπίτες του εναλλάσσονται με ονειρικής μορφής σκηνές καταπίεσης και απελευθέρωσης.⁶ Οι χαρακτήρες που παρελαύνουν πάνω στη σκηνή θυμίζουν αρκετά αυτούς του Friel: ένας πατέρας χαμένος στον δικό του κόσμο, μια μητέρα μείγμα έμμονης κτητικότητας και παράνοιας, ένας προσποιητά φιλικός ιερέας και όλο το σύνολο των αδιάκριτων, καλοθελητών γειτόνων. Χαρακτηριστικό στοιχείο σχετικά με το πώς αισθάνεται η νεότερη γενιά για την πόλη της αποτελεί η στάση ενός νεαρού που επιστρέφει στην πόλη από τη Βρετανία για την κηδεία του πατέρα του. Στην ερώτηση εάν αποταμιεύει χρήματα, απαντά πως κάνει οικονομίες για να

4 Δική μου μετάφραση από το: Brian Friel: *Plays 1: Philadelphia, Here I Come! - The Freedom of the City - Living Quarters - Aristocrats - Faith Healer - Translations*, Faber & Faber, London 1996, p. 47: «PRIVATE: And here comes your pleasure, your little ray of sunshine. Ladies and Gentlemen, I give you the one and only- the inimitable- the irrepressible- the irresistible- County Councilor- S. B. O' Donnell!»

5 «What was revolutionary about *Philadelphia, Here I Come!* In 1964 was that, while using traditional materials such as a peasant setting and décor, with familiar characters such as a parish priest and a schoolmaster, it dispensed the plot and concentrated on situation or condition»: Christopher Murray: *Twentieth-Century Irish Drama*, Syracuse University Press, New York 2000, p. 169.

6 «A Crucial Week is written in an expressionist style, which has always remained deeply unfashionable in the English-speaking theatre»: Nickolas Grene: *The Politics of Irish Drama*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, p. 196.

αγοράσει την πόλη και να την κάψει ως τα θεμέλια.

Η μετανάστευση είναι μια προοπτική που στα ματιά του πρωταγωνιστή του Murphy φαντάζει ταυτόχρονα σαν σωτηρία και σαν ήττα.⁷ Αφενός του προσφέρει τη διέξοδο από την παράνοια της μικρής του πόλης, αφετέρου είναι μια υπόσχεση που μπορεί να τον οδηγήσει στην καταστροφή, όπως ακριβώς τον αδερφό του, ο οποίος φυλακίστηκε στις Ηνωμένες Πολιτείες για δεκατέσσερις μήνες, όταν συνελήφθη μεθυσμένος και στη συνέχεια επιτέθηκε στον αστυνομικό. Και αν για τον Gar του Friel η μικρή του πόλη έχει μια νότα ομορφιάς, αφού έχει ήδη αρχίσει να την νοσταλγεί προτού καν φύγει, η ασχήμια της πόλης του John Joe είναι μια συνεχής υπενθύμιση καθ' όλη τη διάρκεια του έργου ότι δεν υπάρχει τίποτα ουσιαστικό για να τον κρατήσει στην πατρίδα. Παρ' όλα αυτά, ο John Joe δεν φεύγει: το μεγαλύτερο πρόβλημά του δεν είναι ο τόπος, είναι οι άνθρωποι. Σε μια σκηνή επιθετικής ειλικρίνειας αρχίζει και αποκαλύπτει τα μυστικά όλων των συμπολιτών του, τις κακίες τους, τις μικροαπατεωνίες τους και απελευθερώνει όλη την καταπιεσμένη οργή του. Αντιμετωπίζει το πρόβλημά του με ολομέτωπη επίθεση και αποφασίζει να παραμείνει, παρόλο που γνωρίζει ότι μετά την επίθεσή του θα είναι ένας απόκληρος της μικρής του κοινωνίας.

Και τα δυο έργα προσφέρουν μια ουσιαστική εικόνα της ιρλανδικής επαρχίας, μια εικόνα, που από μόνη της προσφέρει τα βασικότερα αίτια της μετανάστευσης κατά τη δεκαετία του 1960: καταπιεσμένη σεξουαλικότητα και γάμοι χωρίς αγάπη, οικονομική κατάσταση που μετά βίας ξεπερνάει τα όρια της φτώχειας, μια εκκλησία σε συνεχή προσπάθεια χειραγώγησης των πιστών, παντελής έλλειψη πολιτισμικής ανάπτυξης και μια ανεξήγητη κοινωνική ιεραρχία μικροπρεπών ανθρώπων. Η φυγή της νεότερης γενιάς είναι η μοναδική λύση για να γνωρίσουν ένα καλύτερο τρόπο ζωής και να διεκδικήσουν ένα πιο ανθρώπινο μέλλον. Όσοι επιλέγουν να παραμείνουν στον τόπο τους, όπως ο πρωταγωνιστής του Murphys, το κάνουν γνωρίζοντας ότι θα ζήσουν εξόριστοι στην ίδια τους την πατρίδα.

Ο μετανάστης, αφήνοντας πίσω του την πατρίδα, προσπαθεί να ορίσει τι πραγματικά μπορεί να του προσφέρει ο τόπος που θα τον υποδεχτεί. Για αυτόν που επιστρέφει, μετά από χρόνια απουσίας, ο όρος πατρίδα πρέπει να επαναπροσδιοριστεί, αφού πλέον η έννοια περιλαμβάνει όχι μόνο τον πραγματικό χώρο, αλλά και προσδοκίες και ελπίδες που ο χαρακτήρας έχει συμπεριλάβει στον προσωπικό του ορισμό για τη λέξη «πατρίδα». Αυτές ακριβώς οι προσδοκίες των παλιννοστούντων είναι μοιραίο να μείνουν ανικανοποίητες, ενώ παράλληλα διαταράσσουν την ισορροπία όσων παρέμειναν και δεν κατάφεραν να πραγματοποιήσουν ουσιαστικές αλλαγές στον τόπο τους.

Το 1966, δύο χρόνια μετά την επιτυχία του *Philadelphia, Here I Come!*, ο Friel γράφει το *The Loves of Cass McGuire*, ένα έργο το οποίο έχει ως πρωταγωνιστικό ρόλο την ηλικιωμένη Cass, που επιστρέφει στη γενέτειρα της έπειτα από πενήντα χρόνια δουλειάς στην Αμερική. Το έργο μπορεί να διαβαστεί και ως η λογική

7 «To John Joe Moran emigration is ambivalent, a lure and a defeat», Murray, ό.π.

συνέχεια του *Philadelphia, Here I Come!*, με την αναμονή της αναχώρησης για τη γη της επαγγελίας να αντικαθίσταται από την προσδοκία ουσιαστικής υποδοχής του επαναπατριζόμενου. Οι ελπίδες του Gar για επιτυχία και εξέλιξη διασταυρώνονται με τις αποτυχίες και την απογοήτευση της Cass. Η Cass δεν βρίσκει στην πατρίδα της την υποδοχή που περίμενε, όπως δεν βρήκε στην Αμερική τον πλούτο που φανταζόταν. Έπειτα από μισόν αιώνα σκληρής δουλειάς σε ένα εστιατόριο, χωρίς να κατακτήσει επαγγελματική επιτυχία και χωρίς να καταφέρει να κάνει τη δική της οικογένεια, αλλά στέλνοντας κάθε μήνα χρήματα στους συγγενείς της, μια ένδειξη αγάπης που οι υπόλοιποι εκλαμβάνουν ως υποχρέωση, η ηλικιωμένη γυναίκα περιμένει να αισθανθεί καλοδεχούμενη στο δικό της σπίτι. Το σπίτι, όμως, στο οποίο φτάνει έχει την ίδια συναισθηματική στειρότητα με αυτό που αφήνει ο Gar στο πρώτο έργο του Friel⁸: οικογένεια χωρίς κατανόηση, έλλειψη αγάπης και ουσιαστικών δεσμών. Η Cass είναι πλέον μια ξένη τόσο για την οικογένειά της, όσο και για τη πατρίδα της. Οι δικοί της άνθρωποι θα τη βάλουν σε έναν οίκο ευγηρίας, με το ειρωνικό όνομα «Το σπίτι της Εδέμ», και αυτή θα αποσυρθεί σιγά σιγά σε μια ονειρική κατάσταση που την απομακρύνει από την δύσκολη πραγματικότητα.

Η επιστροφή της Cass στην γενέτειρά της δημιουργεί ένα μικρό χάος και θέτει σε κίνδυνο το αξιοσέβαστο σπιτικό του αδερφού της. Πολλά ακούγονται για την πρωταγωνίστρια, προτού καν αυτή παρουσιαστεί στη σκηνή: από τις συζητήσεις της οικογένειάς της, ο θεατής πληροφορείται ότι η Cass πήγε σε μια παμπ, όπου και έσπασε διάφορα έπιπλα και ήρθε αντιμέτωπη με την αστυνομία. Με πολλή τόλμη ο συγγραφέας παρουσιάζει στο κοινό του την σοκαριστική εικόνα μιας γυναίκας εβδομήντα χρονών, δύστροπης, πικραμένης και επιθετικής, αλλά πάνω από όλα ανεπιθύμητης από τους γύρω της. Ακόμα και η ιρλανδο-αμερικανική προφορά της την διαχωρίζει από τα υπόλοιπα μέλη της κοινότητάς της, ένας διαχωρισμός που γίνεται ιδιαίτερα εμφανής, όταν έρχεται σε αντίθεση με τον ισορροπημένο λόγο του αδερφού της και της οικογένειάς του· ένα πρόσθετο χαρακτηριστικό της ηρωίδας που συμβάλλει στην γενικότερη άρνησή της να συμμορφωθεί με την προβαλλόμενη αξιοπρέπεια της μεσοαστικής τάξης και την τοποθετεί στο περιθώριο της κοινότητας στην οποία επιθυμούσε τόσο πολύ να επιστρέψει.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1960, η Ιρλανδία διανύει μια περίοδο αισιοδοξίας, διατηρώντας την πίστη ότι μπορούν να ακολουθήσουν το αμερικανικό παράδειγμα και να αναπτύξουν μια δυνατή οικονομία. Στις αρχές της δεκαετίας του 1970, όμως, η αισιοδοξία έχει χαθεί και η γνωστή στασιμότητα έχει επανέλθει. Σε αυτή ακριβώς την περίοδο τοποθετεί το μονόπρακτό του *Conversations on a Homecoming* ο Tom Murphy, όταν ο Michael επιστρέφει στην πατρίδα του, έπειτα από μια αποτυχημένη προσπάθεια να γίνει ηθοποιός. Όλο το έργο λαμβάνει χώρα σε ένα μπαρ, το οποίο έφτιαξε στις αρχές της δεκαετίας του '60 ο JJ, ένας άντρας με απίστευτη εμφανισιακή

8 «The home Cass comes back to has the same emotional sterility as Gar's and in *The Loves of Cass McGuire* the ironic title denies the protagonist's illusion of having loved and of being loved»: Giovanna Tallone: «The old lady says "no": The language of denial in Brian Friel's *The Loves of Cass McGuire*», περ. *Ilha do Desterro*, no 58, January-June 2010, p. 57.

ομοιότητα με τον Kennedy και με το όραμα να κάνει το μπαρ του το πολιτιστικό κέντρο της περιοχής του. Ο χρόνος, όμως, αποδεικνύει ότι η πραγματικότητα είναι ισχυρότερη από την ελπίδα. Όπως ακριβώς το αμερικανικό παράδειγμα για τη δημιουργία ενός σύγχρονου κράτους δεν απέδωσε καρπούς στην Ιρλανδία,⁹ έτσι και το μπαρ του JJ, ο οποίος δεν εμφανίζεται καθόλου στο έργο, δεν έγινε τίποτα άλλο παρά ένα απλό στέκι για τους νεαρούς που τόσο είχαν πιστέψει στο όραμά του. Ο Michael συναντά τους παλιούς του φίλους και δίνει την προσωπική του παράσταση για το πόσο επιτυχημένος ήταν στην Αμερική. Η προσπάθειά του δεν μπορεί, ωστόσο, να κρύψει την αγωνία του για το μέλλον. Έφυγε για την Αμερική κουβαλώντας στις αποσκευές του την αισιοδοξία της εποχής και επιστρέφει για να βρει μια μελαγχολική χώρα που προσπαθεί να συνδυάσει την παράδοση με την σύγχρονη εποχή χωρίς μεγάλη επιτυχία. Έχοντας όλο τον ρομαντισμό, αλλά και την ενοχή, του επαναπατριζόμενου, προσφέρει τις ιδέες του για το τι πρέπει να κάνει η χώρα για να προχωρήσει. Η οργισμένη απάντηση που παίρνει από τον Tom, τον στενότερο φίλο που είχε προτού φύγει, είναι η τυπική αντίδραση όσων μένουν πίσω στην πατρίδα και βιώνουν την αγωνία: «Επιστροφή στην πατρίδα για να μας ξαναδώσει την έμπνευση, να ρίξει μια ματιά στα προβλήματά μας, να μας τραβήξει από το λήθαργο, να μας σταματήσει από το να τρώμε κουτόχορτο, να μας δείξει τι κάναμε λάθος».¹⁰ Η οργισμένη αντίδραση του Tom υποδεικνύει τη δυσκολία που συναντούν όσοι επιστρέφουν να ενσωματωθούν εκ νέου σε μια κοινωνία που ακόμα ψάχνει το δρόμο της. Το αίσθημα της προδοσίας είναι δύσκολο να εκτοπιστεί από τις συνειδήσεις: αυτός που επιστρέφει εξακολουθεί να διατηρεί την αίσθηση ότι πρόδωσε όσους έμειναν πίσω, ενώ αυτοί που τον υποδέχονται μετά από χρόνια αισθάνονται προδομένοι από την απόπειρά του να τους πείσει ότι θα έπρεπε να χειριστούν τα πράγματα διαφορετικά. Οι ισορροπίες διαταράσσονται για μια ακόμη φορά.

Ο Friel και ο Murphy υπήρξαν και οι δύο μετανάστες, ο πρώτος στις Ηνωμένες Πολιτείες και ο δεύτερος στη Βρετανία. Ξεκίνησαν να γράφουν σε μια περίοδο που η χώρα τους αισιοδοξούσε για τη δημιουργία ενός πιο σύγχρονου κράτους. Έζησαν την χαρά της αισιοδοξίας και την απογοήτευση της αποτυχίας. Στα περισσότερα έργα τους, όπως και στα κείμενα αρκετών συγχρόνων τους, υπάρχει κάποιος μετανάστης, γεγονός που υποδεικνύει το μέγεθος του ζητήματος για το σύνολο των Ιρλανδών. Παρόλο που στα έργα τους τα οικονομικά και κοινωνικά αίτια είναι ξεκάθαρα, η έμφαση δίνεται στον καθαρά συναισθηματικό παράγοντα: οι χαρακτήρες τους φεύγουν ή επιστρέφουν για να διεκδικήσουν όχι μόνο ένα πιο σίγουρο μέλλον,

9 «A demystification of Kennedy's dream takes place, a dream that could not adapt to Irish circumstances. The transformation to a modern state similar to the American model turned out to be an illusion»: Bigit Ryschka: *Constructing and Deconstructing National Identity: Dramatic discourse in Tom Murphy's The Patriot Game and Felix Mitterer's In der Lowengrube*, Peter Lang, Frankfurt 2008, p. 77.

10 Δική μου μετάφραση από το Tom Murphy: *Plays 2: Conversations on a Homecoming - Bailengangaire - A Thief of Christmas*, Methuen Drama, London 1997, p. 50: «TOM: Home to re-inspire us, to take a look at our problems, shake us out of our lethargy, stop us vegetating, show us where we went wrong».

αλλά πιο ισχυρούς δεσμούς. Αναζητούν την ασφάλεια και την αγάπη που μπορεί να προσφέρει η οικογένεια, η φιλία. Και οι δυο συγγραφείς εστιάζουν στη μονάδα, στο άτομο μέσα στο κοινωνικό του περιβάλλον και επιμένουν ότι ο μετανάστης δεν είναι ένας ακόμα αριθμός στατιστικής, αλλά μια ξεχωριστή, μοναδική προσωπικότητα που βιώνει τις συνέπειες των αποφάσεών του και αγωνία για την αβεβαιότητα που κρύβει το μέλλον.

Η ΕΘΕΛΟΥΣΙΑ ΕΞΟΡΙΑ ΩΣ ΠΡΑΞΗ ΑΝΤΙΣΤΑΣΗΣ
ΣΤΙΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ-ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΑΥΘΑΙΡΕΣΙΕΣ ΤΗΣ ΓΕΝΕΤΕΙΡΑΣ:
ΔΡΑΜΑΤΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΕΡΓΩΝ ΤΩΝ ΑΛΓΕΡΙΝΩΝ
ΓΑΛΛΟΦΩΝΩΝ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ SLIMANE BENAÏSSA,
HABIB TENGOUR ΚΑΙ FATIMA GALLAIRE

Στο βιβλίο του *Το Θέατρο στην Αλγερία - Ιστορία και προκλήσεις*, ο συγγραφέας Ahmed Cheniki θέτει το ακόλουθο ερώτημα: «... το γαλλόφωνο αλγερινό θέατρο είχε αληθινά ποτέ άλλο πεπρωμένο εκτός από αυτό του εκπατρισμού ώστε να μπορέσει να εισακουστεί;»^{1,2}

Στα πλαίσια αυτού του καίριου ερωτήματος, η παρούσα ανακοίνωση επικεντρώνεται στην προσέγγιση της αυτόβουλης εξορίας στη σχέση της με σύγχρονους Αλγερινούς γαλλόφωνους δραματουργούς, ως πραγματικό πλαίσιο γεωγραφικής μετακίνησής τους προς τη Γαλλία και σε συνάρτηση με τις συνέπειες που αυτή επιφέρει, αλλά και σαν δεσπόζουσα θεματική των έργων τους με στόχο την καταγγελία των πολιτικών, κοινωνικών και θρησκευτικών αυθαιρεσιών της γενετέιράς τους. Για τη συγκριτική αυτή μελέτη, επικεντρωθήκαμε σε έργα τριών Αλγερινών γαλλόφωνων συγγραφέων, αντιπροσωπευτικών της προαναφερόμενης παραμέτρου της βιογραφίας τους αλλά και της θεματικής που αναπτύσσουν στη δραματουργία τους. Έτσι, η Fatima Gallaire και τα έργα της *Πριγκίπισσες* (1985) και *Ριμμ η Γαζέλα* (1991),³ ο Slimane Benaïssa με το *Οι Γιοί της Πικρίας* (1996),⁴ καθώς και ο συγγραφέας Habib Tengour με το δραματοποιημένο του ποίημα *Διάπλους* (2002)⁵ θα αποτελέσουν το δραματουργικό υλικό της ανάλυσής μας. Παρόλο που η δραματουργική τους γραφή παρουσιάζει αρκετές υφολογικές και θεματικές διαφορές και αποκλείσεις,⁶ έχει ως κοινό χαρακτηριστικό, αφενός τον ηλικιακό

1 Ahmed Cheniki: *Le Théâtre en Algérie-histoire et enjeux*, Edisud, Aix-en-Provence 2002, σ. 71.

2 Οι μεταφράσεις όλων των τίτλων των έργων των μελετώμενων δραματουργών καθώς και των αποσπασμάτων έχουν πραγματοποιηθεί από τη γράφουσα.

3 Fatima Gallaire: «Princesses» και «Rimm la gazelle», *Théâtre 1*, L'Avant-Scène théâtre/Collections des Quatre-Vents, Paris 2004, ιδίως σ. 13-78 και 253-273.

4 Slimane Benaïssa: *Les Fils de l'amertume*, Lansman, Paris 1996. Το κείμενο το οποίο προσεγγίστηκε για την παρούσα μελέτη είναι η θεατρική εκδοχή. Στάλθηκε σε ηλεκτρονική μορφή από το συγγραφέα στη γράφουσα. Το κείμενο χρονολογείται το 1996.

5 Habib Tengour: *Traverser*, La Rumeur des âges, Paris 2002. Το κείμενο το οποίο προσεγγίστηκε για την παρούσα μελέτη είναι αυτό το οποίο στάλθηκε ως εκτυπωμένο κείμενο από το συγγραφέα στη γράφουσα. Αποτελεί την πρώτη εκδοχή της τελικής έκδοσης του 2002.

6 Για Fatima Gallaire, βλ. σχετ. Jan Berkowitz Gross: «Rêves d'utopies dans le théâtre de Fatima

προσδιορισμό και την εθνική ταυτότητα και, αφετέρου, την επιλογή της γαλλικής γλώσσας για τη συγγραφική περιπέτεια. Με άλλα λόγια, και οι τρεις κατατάσσονται στη δεύτερη γενιά⁷ των γαλλόφωνων Αλγερινών δημιουργών, με κύρια γνωρίσματα τη σύγκλιση της νεότητάς τους με τον αγώνα της Ανεξαρτησίας της Αλγερίας η οποία επιτεύχθηκε τελικά το 1962, τον αρχικό τους ενθουσιασμό και την πεποίθηση για την εγκαθίδρυση ενός δημοκρατικού πολιτεύματος, κυρίως όμως, τη μετέπειτα απογοήτευσή τους για τους επιτευχθέντες στόχους της εθνικής επανάστασης, την αντίδραση στο νέο ολοκληρωτισμό και, τέλος, την επιλογής της αυτοεξορίας για λόγους ιδεολογικούς αλλά και επικινδυνότητας που συνδεόταν με τη ζωή τους.

Προσεγγίζοντας ιστορικά τα πολιτικά και κοινωνικά τεκταινόμενα της Αλγερίας κατά τη δεκαετία του 1990, θα πρέπει να αναφερθούμε στην εγκαθίδρυση ενός ολοκληρωτικού μουσουλμανικού καθεστώτος το 1991 και στο ξέσπασμα εμφυλίου πολέμου ο οποίος θα διαρκέσει έως το 1999.⁸ Κατά τη διάρκεια αυτής της «μαύρης»⁹ δεκαετίας, δολοφονούνται περισσότεροι από 150.000 άνθρωποι,¹⁰ ενώ ο Αλγερινός πληθυσμός αντιμετωπίζει καθημερινά φαινόμενα πολιτικής τρομοκρατίας, καταπάτησης θεμελιωδών ελευθεριών, αυστηρότερης επιβολής της Charī'a¹¹ -του εθιμικού και θρησκευτικού ισλαμικού κώδικα-, λογοκρισίας, απαγόρευσης της κυκλοφορίας λογοτεχνικών έργων, καθώς και άρσης λειτουργίας καλλιτεχνικών χώρων.¹²

Gallaire», στο Beate Burtscher-Bechter et Birgit Mertz-Baumgartner (επιμ.): *Subversions du réel: stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*, L'Harmattan, Paris 2001, σ. 157-172, και Christiane Chaulet-Achour: «Autobiographies d'Algériennes sur l'autre rive: se définir entre mémoire et rupture», στο Martine Mathieu (επιμ.): *Littératures autobiographiques de la Francophonie*, L'Harmattan, Paris 1996, σ. 291-308. Για Slimane Benaïssa, βλ. σχετ. Denise Brahimi: «Tragédie algérienne, humour et dérision», στο Beate Burtscher-Bechter et Birgit Mertz-Baumgartner, (επιμ.): *Subversions du réel: stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*, L'Harmattan, Paris 2001, σ. 143-155, και Christiane Chaulet-Achour: «Slimane Benaïssa: de l'expression théâtrale à l'écriture romanesque», περ. *Algérie Littérature/action*, τχ. 33, 1999, σ. 109-120. Για Habib Tengour, βλ. σχετ. Franklin Rosemont και Robin D.G. Kelley: *Black, brown and beige: surrealist writings from Africa and the diaspora*, University of Texas Press, Texas 2009, σ. 179, και Regina Keil-Sagawe: «L'exil est un fauteuil en simili-cuir... une parole qui n'a jamais vu le jour: Formes et figures de l'écriture migratoire dans l'œuvre de Habib Tengour», στο Charles Bonn (επιμ.): *Paroles déplacées*, πρακτικά Συνεδρίου «Littérature Comparée et Francophonie», Lyon, Μάρτιος 2003, www.limag.refer.org/Volumes/TengourParRegina.htm, σ. 2-17.

7 Βλ. Γιώργος Φρέρης: *Εισαγωγή στη Γαλλοφωνία*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1999, σ. 233-234, και Regina Keil: «Habib Tengour – "L'épreuve de l'Arc": Des Maqâmât au Postmoderne», στο Elisabeth Arend et Fritz Peter Kirsch (επιμ.): *Der erwiderte Brick: Literarische Begegnungen und Konfrontationen, Frankreich und Okzitanien*, Königshausen und Neumann, Würzburg 1998, σ. 117-135, εδώ σ. 117.

8 Georges Morin: *L'Algérie*, Le Cavalier bleu, Paris 2007, σ. 91-92.

9 Jan Gross: «Performing at the Crossroads of Algeria and France: Slimane Benaïssa and Mohamed Kacimi», περ. *French Review*, Μάιος 2010, σ. 1258-1271, εδώ σ. 1258.

10 Αυτ., σ. 1259. Βλ., επίσης, σχετ. Nafissa Boudalia: «We cannot do any more acting. The real drama is all around us», εφημ. *The Independent*, ηλεκτρονική έκδοση, 21.6.1995, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/we-cannot-do-any-more-acting-the-real-drama-is-all-around-us-1587493.html>

11 Gallaire: *Théâtre 1*, ό.π., πρόλογος του Jean Déjeux, σ. 8.

12 Denise Brahimi: *Langue et littérature francophones*, Ellipses, Paris 2001, σ. 36· και Φρέρης,

Κατά συνέπεια, στις αρχές της δεκαετίας του 1990, πολλοί από τους Αλγερινούς συγγραφείς, διανοούμενους και καλλιτέχνες εκπατρίζονται στη Γαλλία.¹³ Το 1993,¹⁴ ο Slimane Benaïssa αποφασίζει να εγκαταλείψει διαπαντός την Αλγερία και επιλέγει το Παρίσι σαν νέο τόπο διαμονής, ενώ η Fatima Gallaire, έχοντας ήδη εγκατασταθεί εκεί το 1975,¹⁵ θα οριστικοποιήσει στη διάρκεια της παραπάνω χρονικής περιόδου την απόφασή της να διαμείνει μόνιμα και να επισκέπτεται με μεγάλη διακριτικότητα τα πάτρια εδάφη, εξαιτίας της απαγόρευσης των θεατρικών έργων της κι απειλής της ζωής της.^{16,17,18} Αντιστοίχως, ο Habib Tengour, μετά από μία πρώτη περίοδο διαμονής επίσης στο Παρίσι με την οικογένειά του κατά την εφηβική και την πρώτη νεανική ηλικία¹⁹ και έχοντας επιστρέψει στην πατρίδα για μόνιμη εγκατάσταση το 1972, αποφασίζει, μετά τη ραγδαία αύξηση κρουσμάτων βίαιης κρατικής καταστολής και τη δολοφονία του φίλου και συναδέλφου του Abderrahmane Benlazhar στο Πανεπιστήμιο της Κωνσταντίνης το 1992,²⁰ να αναθεωρήσει αυτή του την απόφαση και να μοιράζει έκτοτε τη ζωή του μεταξύ Αλγερίας και Γαλλίας,²¹ με σαφή προτίμηση προς τη δεύτερη.²²

Στο Παρίσι, γεωγραφικό, πολιτισμικό και γλωσσικό πεδίο απαλλαγμένο από την

Εισαγωγή στη Γαλλοφωνία, ό.π., σ. 247.

13 Βλ. σχετ. Gross: «Performing at the Crossroads of Algeria and France», ό.π., σ. 1258-1259, και επίσημη ιστοσελίδα του Slimane Benaïssa, <http://slimane-benaïssa.com/Parcours/S.Benaïssa-et-le-théâtre-en-Algérie.html>.

14 Βλ. σχετ. <http://slimane-benaïssa.com>.

15 Βλ. σχετ. επίσημη ιστοσελίδα της Fatima Gallaire <http://www.gallaire.com/fatima/biographie.html>.

16 Βλ. σχετ. Boudalia: «We cannot do any more acting», ό.π., σ. 2.

17 Gallaire, *Théâtre 1*, ό.π., πρόλογος του Jean Déjeux, σ. 7.

18 Ηλεκτρονικό μήνυμα της Fatima Gallaire στη γράφουσα, 5 Απριλίου 2012: «Είναι αλήθεια ότι το όνομά μου συμπεριλαμβανόταν στη λίστα των "καταδικασμένων σε θάνατο" από αυτούς τους πεφωτισμένους Μαχητές που πίστευαν ότι καθάριζαν και ξαναέχτιζαν τον κόσμο. Είναι αλήθεια ότι πολλοί από τους καλύτερους συναδέλφους βρήκαν άδικο τέλος. Είναι αλήθεια ότι για χρόνια τρέμαμε για όλους όσους είχαμε αφήσει εκεί κάτω». Βλ. επίσης Berkowitz Gross: «Rêves d'utopies dans le théâtre de Fatima Gallaire», ό.π., σ. 158, υποσ. 4.

19 Keil-Sagawe: «L'exil est un fauteuil en simili-cuir... une parole qui n'a jamais vu le jour», ό.π., σ. 4.

20 Regina Keil-Sagawe: «Evolution et continuité dans le "Poisson de Moïse"», στο Mourad Yelles (επιμ.), *Habib Tengour ou l'ancre et la vague – traverses et détours du texte maghrébin*, Karthala, Paris 2010, σ. 155-194, ιδίως σ. 181, υποσ. 74.

21 Ηλεκτρονικό μήνυμα του Habib Tengour στη γράφουσα, 28 Μαρτίου 2012: «... όσο αφορά τη "μαύρη δεκαετία", αυτό το οποίο προκάλεσε τη φυγή μου από την Αλγερία ήταν πολιτικής και οικονομικής φύσης. Αντιμετώπιζα προβλήματα στο Ινστιτούτο μου Κοινωνιολογίας, το οποίο είχε καταληφθεί την εποχή εκείνη από ισλαμιστικά στοιχεία (με θεωρούσαν κομμουνιστή). Επίσης, η υποτίμηση του Αλγερινού δηναρίου με υποχρέωσε να αναζητήσω άλλες πηγές εσόδων πέραν από αυτές που μου παρείχε η διδασκαλία μου στο Πανεπιστήμιο της Κωνσταντίνης». Βλ. επίσης Keil-Sagawe: «L'exil est un fauteuil en simili-cuir... une parole qui n'a jamais vu le jour», ό.π., σ. 3.

22 Βλ. Habib Tengour: «Témoignage 4-Une furieuse histoire», στο Didier le Saout et Marguerite Rollinde (επιμ.): *Emeutes et mouvements sociaux aux Maghreb*, πρακτικά του Συνεδρίου «Octobre 1988-octobre 1998 - Emeutes, contestation et ordre étatique - Perspective comparée à partir du cas algérien», Πανεπιστήμιο Paris 8, Saint Denis, 23-24 octobre 1998, Karthala, Paris 2000, σ. 263-270, εδώ σ. 263, υποσημείωση με αστερίσκο.

κρατική λογοκρισία, τον πολιτικό και θρησκευτικό φανατισμό, οι αυτοεξόριστοι Αλγερινοί καλλιτέχνες έχουν την ευκαιρία όχι μόνο της ελεύθερης έκφρασης και θεατρικής δημιουργίας, αλλά και της δυνατότητας να καταγγείλουν, προσωπικά και δραματολογικά, όλων των ειδών τις ανελευθερίες που πλήττουν τους ομοεθνείς τους. Επιπροσθέτως, τους παρέχεται η δυνατότητα διεθνοποίησης των έργων τους, κυρίως μέσα από τη συνάντηση με ένα ευρύτερο και πολυεθνικό κοινό, και τη συμμετοχή τους σε σημαντικά ευρωπαϊκά φεστιβάλ και εκδηλώσεις,²³ πόσω μάλλον όταν η επιλεγόμενη γλώσσα γραφής είναι τα γαλλικά, άρα ένας λεκτικός κώδικας πολύ ευρύτερα διαδεδομένος από το μητρικό τους που είναι τα αραβικά ή τα βερβερικά. Ο Slimane Benaïssa θα δηλώσει σχετικά: «Μιλώ γαλλικά από τη στιγμή που ο χώρος μου είναι ο χώρος της ελευθερίας και όχι αυτός της αλλοτρίωσής μου».²⁴

Επιπροσθέτως, η ηθελημένη αυτή ξενιτιά των Αλγερινών δημιουργών βιώνεται και εκφράζεται τις περισσότερες φορές όχι σαν εχθρικό πεδίο υπαρξιακής εξέλιξης που υποδέχεται με αυστηρά στεγανά τη πρωθύστερη εθνική και πολιτισμική τους ταυτότητα, αλλά αντίθετα σαν εσωτερικευμένη και κατακτώμενη επιμειξία, μία χοάνη όπου αλληλεπιδρούν ισόρροπα οι εικόνες, οι αναμνήσεις και η γλώσσα της χώρας καταγωγής με τις παραστάσεις και τα νέα ερεθίσματα της χώρας υποδοχής. Για την Fatima Gallaire, η διπλή της ταυτότητα είναι «μία υπέροχη σχιζοφρένεια που σου επιτρέπει να ζεις ταυτόχρονα με δύο κουλτούρες, δύο γλώσσες, δύο προσωπικότητες»,²⁵ ενώ η γραφή του Habib Tengour αποτελεί ένα διαρκή στοχασμό για την προσωπική του στάση μεταξύ δύο γλωσσών και δύο πολιτισμών.²⁶ Αντιστοίχως, ο Slimane Benaïssa θα δηλώσει: «αυτοκαθορίζομαι σαν τρι-πολιτισμικός, βερβερικής, γαλλικής και αραβικής κουλτούρας. Η γλώσσα μου είναι ο πλουραλισμός, το πολιτισμικό μου πεδίο είναι η επιμειξία μου».²⁷

Παρ' όλη τη διακήρυξη της θετικής πλευράς της υβριδικής αυτής συνθήκης, της βιωματικής δηλαδή διχοτόμησης μεταξύ Δύσης και Μαγκρέμπ, η δραματολογική τους γραφή εμφανίζεται, θεματικά και υφολογικά, εμποτισμένη από την νοσταλγική εικόνα της γενέτειρας. Ο Slimane Benaïssa λέει χαρακτηριστικά: «Βρίσκομαι σε έναν άλλο χώρο αλλά εξακολουθώ να μιλάω για την Αλγερία. Αυτό το πρώτο σημείο είναι καθοριστικό».²⁸

Κατά συνέπεια, ο θεατρικός τους λόγος, βαθειά εσωτερικευμένος, λαμβάνει τη

23 Gross: «Performing at the Crossroads of Algeria and France», ό.π., σ. 1258-1260.

24 Chaulet-Achour: «Slimane Benaïssa: de l'expression théâtrale à l'écriture romanesque», περ. *Algérie Littérature/action*, ό.π., σ. 110.

25 Chantal Boiron: «Fatima Gallaire-deux cultures», περ. *Acteurs-Auteurs*, τχ. 88-89, Μάρτιος-Απρίλιος 1991, σ. 75, στο Anne Schmidt: «A la recherche de la langue perdue», περ. *Etudes littéraires maghrébines*, τχ. 16-17, 1998, σ. 28-30, εδώ σ. 28, υποσ. αρ. 2, <http://www.limag.refer.org/BulletinsSommaire.htm>.

26 Keil-Sagawe: «L'exil est un fauteuil en simili-cuir... une parole qui n'a jamais vu le jour», ό.π., σ. 11.

27 Βλ. επίσημη ιστοσελίδα του δημιουργού <http://www.slimane-benaïssa.com/Romans/Mes-sept-lieux-d-%C3%A9criture.html>.

28 Chaulet-Achour: «Slimane Benaïssa: de l'expression théâtrale à l'écriture romanesque», περ. *Algérie Littérature/action*, ό.π., σ. 110.

μορφή θεραπείας στο βαθύ πόνο της ξενιτιάς και τους απαραίτητους συμβιβασμούς για την προσαρμογή σε ένα νέο πολιτισμικό περιβάλλον. Στο δραματοποιημένο ποίημα του Habib Tengour *Διάπλους*, ο πρώτος ήρωας λέει: «Η εξορία είναι μία πολυθρόνα από πλαστικοποιημένο δέρμα. Είναι ο λόγος που δεν είδε ποτέ το φως της ημέρας», και ο χορός απαντά: «Τελετουργικός ακρωτηριασμός».²⁹ Με τη σειρά του, ο Slimane Benaïssa ομολογεί στο έργο του *Προφήτες χωρίς Θεό*: «Ναι, η εξορία πέφτει στις πλάτες μου και η σκηνή είναι η μόνη χώρα που μου μένει γιατί με βοηθά να ξαναγεννηθώ εκτός της πατρίδας μου»,³⁰ ενώ η Fatima Gallaire εκμυστηρεύεται: «η συγγραφή είναι η κατάληξη μίας κατάστασης έντασης ή μίας απώλειας (ενός τόπου, ενός προσώπου, του παρελθόντος), μίας καλής απώλειας, γιατί είναι δημιουργική, και για μένα, η μόνη μου απώλεια είναι η Αλγερία...».^{31,32}

Αυτό όμως το πρώτο έναυσμα υπερκαλύπτεται συχνά από μία πολυσχιδή δραματοποιημένη καταγραφή της Αλγερινής πραγματικότητας, βασισμένης σε δύο διαμετρικά αντίθετες παραμέτρους, οι οποίες, όμως συνυπάρχουν, εμπλέκονται και αλληλεπιδρούν,³³ προσφέροντας στο θεατή μία συμπαγή εικόνα της πατρίδας, υπό το πρίσμα μίας αυτοβιογραφικής γραφής,³⁴ προσωπικής, λυρικής αλλά και ιστορικά ρεαλιστικής. Στον πρόλογο του έργου *Οι Γιοί της Πικρίας*, ο Slimane Benaïssa αναφέρει: «Καταποντισμένος από την επιθυμία να μιλήσω, προσπάθησα να επινοήσω έναν τρόπο για να σπάσω τη σιωπή».³⁵

Η πρώτη παράμετρος, η οποία στοχεύει στη διάσωση της ιστορικής ατομικής και κοινοτικής μνήμης, των ιδιαίτερων πολιτισμικών αποχρώσεων, των κοινωνικών, θρησκευτικών και τοπικών παραδόσεων, χαρακτηρίζεται από συγκινησιακή νοσταλγία και μυθοποιητική ματιάς. Χαρακτηριστικός είναι ο λόγος του Habib Tengour στο ποίημά του *Διάπλους*: «Η φυλή μου διατηρεί ζηλευτά τη γενεαλογία της... Παράξενο φαίνεται αλλά δεν ανησυχεί για τη γλωσσολογία. Τις λέξεις και τις αξίες τις μεταλλάσσει όπως της αρέσει... Εκτιμά στα κρυφά τα λάγνα κατορθώματα των ποιητών της...».³⁶ Αντιστοίχως, η δεύτερη παράμετρος επικεντρώνεται στη ρεαλιστική ανάδειξη των χειρότερων παραβιάσεων ανθρωπίνων δικαιωμάτων με θύμα τον Αλγερινό λαό κατά την ιστορική δεκαετία του 1990. Ο Benaïssa γράφει

29 Habib Tengour: *Traverser*, σ. 19.

30 Slimane Benaïssa: *Prophètes sans Dieu*, Lansman, Paris 2003, σ. 47.

31 Gallaire: *Théâtre 1*, ό.π., πρόλογος του Jean Déjeux, σ. 6.

32 Βλ. σχετ. Schmidt: «A la recherche de la langue perdue», περ. *Etudes littéraires maghrébines*, ό.π., σ. 29, και Berkowitz Gross: «Rêves d'utopies dans le théâtre de Fatima Gallaire», ό.π., σ. 162.

33 Βλ. άρθρο του Jean Soubliu στην εφημερίδα *Le Monde*, 24.09.1999 για τη μυθιστορηματική εκδοχή του έργου του Slimane Benaïssa: *Οι Γιοί της Πικρίας* (*Les Fils de l'amertume*, Plon, Paris 1999) στην επίσημη ιστοσελίδα του δραματουργού <http://www.slimane-benaïssa.com/Presse/Le-Monde-Fils-de-l-amertume.html>.

34 Βλ. Boiron: «Fatima Gallaire-deux cultures», ό.π., σ. 77, στο Schmidt: «A la recherche de la langue perdue», ό.π., σ. 28-30, εδώ σ. 29, υποσ. αρ. 6, στην ιστοσελίδα <http://www.gallaire.com/fatima/schmidt.html>.

35 Benaïssa: *Les Fils de l'amertume*, ό.π., σ. 1.

36 Tengour: *Traverser*, ό.π., σ. 34-35.

χαρακτηριστικά: «Πώς να γράψεις σήμερα για τον αλγερινό πόνο χωρίς οι λέξεις να προδώσουν την πραγματικότητα; Πώς να δώσεις προοπτική στην ιστορία, στη μνήμη, στη θρησκεία μίας χώρας που βυθίστηκε στη βία;». ³⁷

Προσεγγίζοντας τα έργα τους, θα πρέπει να τονίσουμε ότι, για να αναδείξουν τη σφαιρική αυτή εικόνα της Αλγερίας, υποκειμενικά θετικής αλλά και αντικειμενικά αρνητικής, οι συγγραφείς προσανατολίζονται στη δραματοποίηση προσώπων τα οποία επίσης είναι σε καθεστώς αναγκαστικής μετανάστευσης και που λειτουργούν έτσι σαν το alter ego των δημιουργών τους. Εντούτοις, η εξορία των πρωταγωνιστών δεν περιορίζεται στη γεωγραφική της διάσταση. Ακόμα και αν τα θεατρικά πρόσωπα δεν έχουν εγκαταλείψει την πατρίδα, η κρατική, πολιτική και θρησκευτική καταπίεση τους εξαναγκάζει στην απομόνωση, την περιθωριοποίηση, άρα στην αναδίπλωση, σε ένα είδος εσωτερικής εξορίας η οποία συχνά δε βρίσκει άλλη διέξοδο και εκτόνωση παρά μόνο στη φυγή από την Αλγερία, δηλαδή στη γεωγραφική τους μετατόπιση. Όντας σε κατάσταση εσωτερικής ή γεωγραφικής εξορίας ή και των δύο ταυτόχρονα, οι ήρωες δράττουν την ευκαιρία να καταγγείλουν τις αυθαιρεσίες της γενέτειρας. Αυτές εντοπίζονται στο χώρο της πολιτικής καταπίεσης, του θρησκευτικού φανατισμού, των άτεγκτων κανόνων της προγονικής παράδοσης και του υποβιβασμού της γυναίκας και της ταυτότητάς της.

Στα αυτοβιογραφικά θεατρικά έργα *Πριγκίπισσες* και *Ριμμ η Γαζέλα* της Gallaire, οι πρωταγωνίστριες Λελλά και Ριμμ αντίστοιχα, εξόριστες στο Παρίσι εδώ και χρόνια, εκπληρώνουν ή εκφράζουν την ανάγκη τους για επιστροφή στα πάτρια εδάφη. Από το ξεδίπλωμα της προσωπικής τους πορείας κατά τη διάρκεια της μακρόχρονης παραμονής τους στη Γαλλία, αναδύονται αφενός η προφανής δυσκολία του μετανάστη να προσαρμοστεί στις αντιξοότητες ενός νέου εθνικού και πολιτισμικού περιβάλλοντος, αφετέρου, και κυρίως, μία αντεστραμμένη εικόνα της ετερότητας. Αυτή, δεν περιορίζεται στην πλήρη σχεδόν αφομοίωση της ηρωίδας στη χώρα υποδοχής και στην απόλυτα θετική επιρροή που έχει το δυτικοευρωπαϊκό μοντέλο σκέψης στη διαμόρφωση του χαρακτήρα της, αλλά αναδεικνύει και τη σμίλευση μίας προσωπικότητας που έχει, σε πλήρη συνείδηση, καταφέρει να αποτάξει στοιχεία προκαταλήψεων και πεπαλαιωμένων αρχών ενός βαρύτατου βιωματικού παρελθόντος. Επομένως είναι σε θέση όχι μόνο να χαράξει τελείως απενοχοποιημένα τη δική της πορεία στη ζωή, αλλά και να συμμετάσχει ενεργά στην ανάδειξη, την καταγγελία και τέλος στην αντίσταση κατά των αυθαιρεσιών με θύματα τις Αλγερινές γυναίκες.

Επιστρέφοντας στην Αλγερία μετά από είκοσι χρόνια εκούσιας απουσίας για την κηδεία του πατέρα της, σε μία πατρίδα που μαστίζεται από την μετα-αποικιοκρατική περίοδο του εμφυλίου πολέμου, η Λελλά ξαναβρίσκοντας τις παιδικές της φίλες εξομολογείται: «Σίγουρα πέρασα τις θάλασσες και τα βουνά. Αλλά αυτό, δεν είναι

³⁷ Βλ. επίσημη ιστοσελίδα του δραματουργού <http://www.slimane-benaissa.com/blog/Slimane-Benaissa/Page-2.html>. Βλ. επίσης Hadj Dahman: «Le théâtre algérien ou l'expression plurielle», περ. *Revue Annales du Patrimoine*, τχ. 8, 2008, σ. 1-7, εδώ σ. 5, στην ιστοσελίδα <http://Annales.univ-mosta.dz/index.php/archives/115.htm>.

τίποτα! Διέσχισα και τους αιώνες και αυτό με πόνεσε! Έκαψα μερικά από τα σημεία του κορμιού μου και μου έμειναν ανεξίτηλα σημάδια...». ³⁸ Παρ' όλα αυτά, όταν βρίσκεται κατηγορούμενη από τις Γερόντισσες του χωριού, θεματοφύλακες της διαθήκης του νεκρού της πατέρα να την τιμωρήσουν επειδή εγκατέλειψε την πατρίδα της και παντρεύτηκε έναν Γάλλο, ³⁹ έναν αλλόθρησκο, ⁴⁰ η Λελλά θα υπερασπιστεί με γενναιότητα, τόλμη και παρρησία τις επιλογές της και ειδικότερα το δικαίωμα της κάθε Αλγερινής γυναίκας για επιλογή συντρόφου πέρα από γονικές επιταγές, θρησκευτικές προκαταλήψεις και αδιάλλακτους κοινοτικούς κανόνες. Μπροστά στη βιαιότητα των Γεροντισσών που την απειλούν με θάνατο, η Λελλά σκοτώνει τις Γερόντισσες και δηλώνει νικήτρια στο τέλος του έργου: «Ας ετοιμαστούμε τώρα να θάψουμε τον σκοταδισμό, τη βλακεία, την άγνοια, όλες αυτές τις μεταδιδόμενες αρρώστιας που είναι τόσο επικίνδυνες». ⁴¹

Αναλόγως, η Ριμμ, στον ομώνυμο μονόλογο που αποτελεί ένα θρήνο για το θάνατο της μητέρας της και μία αναδρομή στη κοινή τους ζωή, εξισώνει την παρελθοντική αυτοεξορία της με μία πράξη αντίστασης στο καταπιεστικό περιβάλλον της μαγκρεμπίνικης κοινωνίας, φορέα ψυχικού τραυματισμού της ατομικής μνήμης. Η πρωταγωνίστρια εξομολογείται: «Πάντα τον ένοιωθα, πάντα παρόντα, πάντα να πέφτει στις πλάτες μου, αυτόν τον Μεσαίωνα που κουβάλησα παντού μαζί μου...». ⁴² Παρόλα αυτά, η ηρωίδα αποφασίζει να επιστρέψει στην Αλγερία. Όμως, αυτός ο επαναπατρισμός της δε γίνεται από ενοχοποίηση, για λόγους παλινόρθωσης της παιδικής και εφηβικής ηλικίας, για λόγους συντήρησης της μητρικής μνήμης ή ακόμα και επιστροφής σε γνώριμα εδάφη. Αυτούς η ηρωίδα τους αρνείται συνειδητά και κατηγορηματικά σαν ένα κατόρθωμα υπαρξιακής εξέλιξης και ωρίμανσης: «Αναρωτιόμουν αν αισθανόμουν ένοχη απέναντι σε σένα και την Αλγερία. Ούτε το ένα ούτε το άλλο, και αυτή είναι η νίκη μου». ⁴³ Η αφορμή εδώ και ο στόχος είναι «θετικοί» και «μεγαλεπήβολοι» ⁴⁴ και επικεντρώνονται αποκλειστικά στην αντίσταση κατά της απάνθρωπης επιβολής του ισλαμικού θρησκευτικού κώδικα εναντίον των Αλγερινών γυναικών. Η Ριμμ δηλώνει:

«Τις είδα όταν έμενα στο Αλγέρι: κατάλαβα ότι αυτές οι γυναίκες κινδύνευαν να δολοφονηθούν... Δεν πιστεύω ότι είμαι η πολεμίστρια που θα σώσει από μία αμείλικτη τύχη εκατομμύρια κορίτσια, νέες γυναίκες, ηλικιωμένες γυναίκες αλλά νοιώθω ότι τώρα η θέση μου είναι εκεί. Μία γυναίκα λιγότερη στη Γαλλία δε μετράει. Μία όμως αποφασισμένη γυναίκα που φτάνει στην Αλγερινή γη, μετράει». ⁴⁵

³⁸ Gallaire: «Princesses», ό.π., σ. 34.

³⁹ Αυτ., σ. 69.

⁴⁰ Αυτ., σ. 65.

⁴¹ Αυτ., σ. 78.

⁴² Gallaire, «Rimm la gazelle», ό.π., σ. 265.

⁴³ Αυτ.

⁴⁴ Αυτ., σ. 265.

⁴⁵ Αυτ., σ. 265-266.

Στο έργο του Benaïssa *Οι Γιοί της Πικρίας*, η εξορία με τη μορφή γεωγραφικής μετατόπισης δεν προέρχεται από μία αυτόβουλη απόφαση αλλά επιβάλλεται για τη σωτηρία του ήρωα από ενδεχόμενη δολοφονία του, άρα αποτελεί τη θλιβερή συνέπεια στο κύμα της κρατικής τρομοκρατίας και του εμφυλίου πολέμου. Ο Μερζάκ συμβουλεύει το φίλο του Γιουσέφ, ο οποίος είδε το όνομά του να περιλαμβάνεται σε έναν κατάλογο αυτών που έχουν καταδικαστεί σε θάνατο για τα πολιτικά τους φρονήματα: «Αν θες τη συμβουλή μου, βρες μία βίζα και κοπάνη την όσο το δυνατόν γρηγορότερα. Νομίζω ότι αυτές τις απειλές πρέπει να τις πάρεις στα σοβαρά».⁴⁶ Επιπροσθέτως, η αντίσταση δε δραματοποιείται μέσω συγκεκριμένων ενεργειών που αναλαμβάνει ο ήρωας και που θα συνέβαλαν ενδεχομένως στην θριαμβευτική επικράτηση της λογικής, της ειρήνης και της δημοκρατίας στην Αλγερία. Αντίθετα, μετουσιώνεται σε στρατευμένη και πικρή καταγγελία των εγκλημάτων που διαπράττονται σε επίπεδο κυρίως πολιτικών ενεργειών, οι οποίες οδηγούν στη δολοφονία του πρωταγωνιστή, προτείνοντας κατά αυτόν τον τρόπο στο θεατή ή αναγνώστη μία απαισιόδοξη οπτικής της Αλγερινής πραγματικότητας.

Το εθνικό και πολιτικό αυτό «κατηγορώ» του Slimane Benaïssa αναδύεται μέσα από μία διασπορά καταστάσεων, μία συστηματική σταχυολόγηση των οποίων σκιαγραφούν, εν σαφή αλληλουχία, όλη την πορεία του Αλγερινού κράτους, από την εποχή του αγώνα για απόταξη του γαλλικού ζυγού και έως το ξέσπασμα του εμφυλίου πολέμου τη δεκαετία του 1990. Έτσι, η Ανεξαρτησία που πραγματοποίησε τον πόθο για την αποαποικιοποίηση της Αλγερίας βρίσκεται στο εξής σε πλήρη απομυθοποίηση, καθώς οι αρχικοί της στόχοι διαψεύστηκαν και ο λαός βρέθηκε περισσότερο αλωμένος από ποτέ. Ο πρόγονος λέει: «Η αποικιοκρατία, είναι το τωρινό σου παρελθόν. Και θα είναι για πολύ καιρό ακόμα το μέλλον σου».⁴⁷ Η έλευση της πολιτικής αυτής παρακμής οδηγεί εύλογα στην αδυναμία εξεύρεσης και παγίωσης μίας εθνικής ταυτότητας, όταν μάλιστα το έθνος βυθίζεται σε έναν εμφύλιο πόλεμο μεταξύ κυβέρνησης και ισχυρών εθνικιστών και φανατικά ισλαμιστικών δυνάμεων. Ο Γιουσέφ ομολογεί: «Νικήσαμε την αποικιοκρατία στα μάτια της Ιστορίας, αλλά θα συνεχίζουμε να ζούμε ως ηττημένοι σαν δεν αποδείξουμε σε εμάς τους ίδιους τη δική μας ικανότητα να είμαστε πολύ απλά εμείς οι ίδιοι».⁴⁸

Μέσα σε αυτό το χαοτικό ανθρώπινο σύμπαν, όπου βασιλεύει η πλήρης ανυπαρξία δημοκρατίας και ελευθερίας, ο λαός «βυθίζεται σε όλες τις μορφές εξτρεμισμού γιατί νοιώθει εγκαταλελειμμένος και γιατί φοβάται να αντικρύσει τον εαυτό του ή την πραγματικότητα».⁴⁹ Η κυβερνητική αδυναμία προλειαίνει το έδαφος για την ένωση του θρησκευτικού φανατισμού με την πολιτική βούληση,⁵⁰ σπέρνοντας το διχασμό του λαού,⁵¹ την τρομοκρατία, τη λογοκρισία και το θάνατο.

46 Benaïssa, *Les Fils de l'amertume*, ό.π., σ. 6.

47 *Αυτ.*, σ. 32.

48 *Αυτ.*, σ. 40 και σ. 41.

49 *Αυτ.*, σ. 5.

50 *Αυτ.*, σ. 45.

51 *Αυτ.*

Ο πρωταγωνιστής διακηρύσσει:

«Είναι αλήθεια, οι ικανότητες των κυβερνώντων μας αποδείχτηκαν τελείως ανεπαρκείς με το πέρασμα του χρόνου. Το να διεκδικείς, όμως, τον ολοκληρωτισμό δεν αποτελεί εγγύηση ικανότητας στη διαχείριση των κρατικών θεμάτων. Όταν ο φόβος Θεού μετατρέπεται σε φόβο ανθρώπων, η πολιτική δε μπορεί παρά να είναι αδιάλλακτη».⁵²

Η κατάληξη αυτής της προβληματικής εθνικής συνθήκης, κατάληξη και του έργου, δε μπορεί να είναι τίποτα από άλλο από ένα ατελείωτο εθνικό πένθος, με έναν λαό βυθισμένο στη σιωπή και σε ένα μέλλον χωρίς ελπίδα. Ο πρόγονος ομολογεί συντετριμμένος:

«Ο Γιουσέφ πέθανε... και είναι πια πολύ αργά για να λέμε και να μιλάμε για τους νεκρούς που δολοφονήθηκαν. Είναι σαν να τυλίγεις τα λόγια σε σάβανο. Είναι να θάβεις τις αρετές του διαλόγου. Είναι να καταστρέφεις το οικοδόμημα των κεκτημένων μας. Είναι να ξαναβάζεις στον τάφο αυτό που πρέπει να ανήκει στους ζωντανούς, στο παρόν μας... και που είναι ήδη το δικό μας παρελθόν. Λοιπόν, ας σιωπήσουμε! Η σιωπή ποτέ δεν είναι ντροπή όταν αποσύρεται για να κοιτάξει κατάματα το φως».⁵³

Το δραματοποιημένο ποίημα *Διάπλους* του Habib Tengour αντιστρέφει τη χρονική λογική αλληλουχία μεταξύ εξορίας και αντίστασης. Με άλλα λόγια, η αντίσταση είναι ο κύριος λόγος που το υποκείμενο εξαναγκάζεται στην εξορία, και όχι η εξορία η οποία θα παρείχε την ευκαιρία για αντίσταση. Ας τονιστεί επίσης εδώ ότι η αντίσταση του πατέρα του ποιητή-αφηγητή δεν εντάσσεται στις ιστορικο-πολιτικές συνθήκες της δεκαετίας του 1990 οι οποίες και ενέπνευσαν τα θεατρικά έργα των δύο άλλων συγγραφέων, αλλά αφορά τη συμμετοχή του σε ενέργειες εξέγερσης κατά των γαλλικών δυνάμεων κατοχής τρεις περίπου δεκαετίες νωρίτερα.⁵⁴ Ας προστεθεί ότι το συγκεκριμένο έργο επικεντρώνεται περισσότερο στην εξορία και πολύ λιγότερο στη σχέση της με την αντίσταση στις αυθαιρεσίες που διαπράττονται στη γενέτειρα. Παρόλα αυτά, η επικράτηση ενός καθεστώτος βίας και τρομοκρατίας στα πάτρια εδάφη μοιάζει η μοναδική αιτία που καταδικάζει το άτομο στη μετανάστευση, εγκαινιάζοντας έτσι έναν νέο κύκλο ζωής, γεμάτο αντιξοότητες και δυσκολίες, συναισθηματικά κενά, απομόνωση και πόνο από την επίμονη και νοσταλγική ανάμνηση της πατρίδας. Ο 1ος νεαρός άνδρας του έργου ομολογεί: «Δεν εγκαταλείψαμε τη χώρα μας από ευχαρίστηση, για να ανακαλύψουμε τον κόσμο μέσα από το ταξίδι και μετά να γράψουμε ένα διήγημα από όπου θα γεννιόταν ένα ποίημα».⁵⁵

Στον Tengour, η βίωση της εξορίας, ξεκάθαρα διττής-γεωγραφική με τη μορφή απομάκρυνσης από τη γενέτειρα, και εσωτερική με τη μορφή περιθωριοποίησης

52 *Αυτ.*, σ. 41.

53 *Αυτ.*, σ. 46.

54 Βλ. υποσ. αρ. 19.

55 *Αυτ.*, σ. 12 και 28.

στη χώρα υποδοχής και αναπόφευκτα της αναδίπλωσης-, αποκλίνει από το θετικά ενδεδυμένο μοτίβο της νέας ζωής του ήρωα στη μητροπολιτική Γαλλία, μοτίβο που χαρακτηρίζει τα έργα της Gallaire και του Benaïssa. Αναλυτικότερα, πρόκειται για ένα είδος βίαιης εισαγωγής του ατόμου σε ένα παντελώς άγνωστο, εχθρικό και διαμετρικά αντίθετο από το δικό του πολιτισμικό περιβάλλον που συνεπάγεται την ακατάπαυστη βίωση αρνητικών αποχρώσεων της ετερότητας. Η μετανάστευση σκιαγραφείται σε όλα της τα στάδια, αρχής γενομένης της αναχώρησης από την πατρίδα και την άφιξη στη νέα χώρα, έως τη διαμονή σε αυτή και όλες τις συνέπειες, πρακτικές, συναισθηματικές, πνευματικές που επιφέρει στην προσωπικότητα και τον ψυχισμό του ατόμου.

Για τον συγγραφέα, η εξορία δε μπορεί παρά να εκληφθεί ως αρνητικό υπαρξιακό πλαίσιο, συνώνυμο της απώλειας του θανάτου, και μάλιστα πολύ πριν την είσοδο του ατόμου σε αυτήν. Ο χορός ομολογεί: «Ο διάπλους θεωρείτο σαν μία επικίνδυνη περιπέτεια. Μία σκληρή δοκιμασία... Η εξορία. Κάθε αναχώρηση ισοδυναμούσε με ένα πένθος».⁵⁶ Από την άλλη πλευρά, η άφιξη στη χώρα υποδοχής, και πιο συγκεκριμένα στη Γαλλία, πυροδοτεί αφενός μία συγκινησιακή φόρτιση και έναν αναβρασμό από αρνητικά συναισθήματα, και αφετέρου την ενοχοποίηση για την ορθότητα της απόφασης για μετανάστευση. Ο Νεαρός άνδρας 2 ομολογεί: «Η μητέρα μου έκλαιγε ασταμάτητα.. Το ταξίδι είναι μία υποχρέωση για την οποία μετανιώνουμε... Να ρωτήσουμε τις ψυχές μας για τα κίνητρα του ταξιδιού; Γιατί να τις στριμώξουμε στα χαρακώματά τους;»,⁵⁷ και πιο κάτω «πονούσα πολύ».⁵⁸

Βιώνοντας από εδώ και στο εξής την εξορία ως μη αναστρέψιμο υπαρξιακό γίνεσθαι που επιβάλλει τη βιαιότητα της αποκοπής και του ξεριζώματος,⁵⁹ σαν «έναν χωρισμό», μια «πληγή που δεν επουλώνεται ποτέ»,⁶⁰ τα πρόσωπα εντάσσονται σε ένα νέο πολιτισμικό περιβάλλον το οποίο, μέσα από τη διαδικασία αφομοίωσης, τα ισοπεδώνει αντιμετωπίζοντάς τα με σαρωτικές και κανιβαλιστικές προθέσεις: «Μας έφαγαν ζωντανούς. Μετά μας ξέρασαν. Και μετά μας πήραν το σώμα και την ψυχή».⁶¹

Αυτή η υπαρξιακά βαρύνουσα εξορία διογκώνεται περαιτέρω μέσα από την ανάδειξη της αμφίδρομης ιδιότητάς της, αποκαλύπτοντας αφενός την ιδιαιτερότητα του Αλγερινού εξόριστου στα μάτια των Γάλλων οι οποίοι τον κοιτούν με έκπληξη και αναρωτιούνται από πού έρχεται,⁶² αλλά, και αφετέρου, την ιδιαιτερότητα της ίδιας της χώρας υποδοχής στα μάτια του μετανάστη, της Δύσης «που τη νομίζαμε βάρβαρη».⁶³ Έτσι λοιπόν ξεδιπλώνεται ένα εξοριστικό τοπογραφικό πλαίσιο το οποίο

56 Αυτ., σ. 4.

57 Αυτ., σ. 7.

58 Αυτ., σ. 32.

59 Αυτ., σ. 7.

60 Αυτ., σ. 31.

61 Αυτ.

62 Αυτ., σ. 10.

63 Αυτ., σ. 34.

δηλώνει επίμονα την κλειστοφοβική⁶⁴ και αγχωτική του φύση και το οποίο ωθεί το υποκείμενο στην απομόνωση, εξισωμένη ακόμα και με τα δεινά ενός καρκίνου: «Κυκλοφορείς και δεν υπάρχει τίποτα να δεις. Το άγχος είναι αυτός ο τυφλοπόντικας νέος και χοντρός που περιμένει τη δική του ώρα. Απομόνωση. Μέχρι υπερβολής. Εφεύρεση ενός καρκίνου».⁶⁵

Κουβαλώντας το φορτίο της εξορίας, οι πρωταγωνιστές του Tengour βασανίζονται από την απώλεια της ταυτότητάς τους και τη διαρκή οντολογική αναζήτησή της, η οποία συνδέεται σχεδόν εμμονικά με την φυσική τους παρουσία στην πατρίδα. Αποκλείοντας έτσι a priori την ένταξή τους στον τόπο υποδοχής, η εξορία υποχρεώνει τον ήρωα να αποδώσει κατηγορηματικά το νόημα της ζωής του στη γενέτειρα: «Ποιος είμαι όταν δεν είμαι εκεί;»⁶⁶

Στο ερώτημα αυτό, ο εξόριστος βρίσκει προσωρινή ανακούφιση στην ατομική του μνήμη, αδιάρρηκτα δεμένη με την πατρίδα. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η νοσταλγία τροφοδοτεί τις αναμνήσεις και συνδράμει στο να ανακαλέσει το εξόριστο υποκείμενο παραστάσεις, πρόσωπα και τόπους από το βιωματικό του παρελθόν στη γενέτειρα με τρόπο λυρικό, ηδονιστικό και συγκινησιακά φορτισμένο. Στις περισσότερες από αυτές τις εικόνες που ανακαλούνται δεσπόζει με αυτοβιογραφικό τρόπο η εμβληματική μορφή του παππού του συγγραφέα, η οποία ενσαρκώνει τον ισχυρό δεσμό με ένα παρελθόν που δεν πρέπει να ξεχαστεί ούτε να διαγραφεί από τη μνήμη. Στο απόσπασμα όπου ο συγγραφέας αναφέρει το επεισόδιο όπου ο παππούς του μιλάει για τη φανταστική συνάντησή του με τις χίμαιρες, κυριαρχεί η φράση «ο Νότος είναι μία υπέροχη άβυσσος»⁶⁷ η οποία παραπέμπει στα θέλητρα της μαγκρεμπίνικης ζωής και επομένως στη μυθοποιητική διάσταση των πάτριων εδαφών.

Ανακεφαλαιώνοντας την προσέγγιση της εξορίας στους τρεις αυτούς γαλλόφωνους Αλγερινούς δημιουργούς, θα λέγαμε πρωτίστως ότι αυτή αποτελεί κυρίαρχη παράμετρο τόσο της προσωπικής τους βιογραφικής πορείας όσο και του έργου τους. Τοποθετώντας τους ήρωές τους σε κατάσταση υποχρεωτικής γεωγραφικής ή εσωτερικής εξορίας, παρουσιάζοντάς τους ως φορείς πειραματισμού με την ετερότητα σαν όπλο για τη διόρθωση των κακών κειμένων ή αντίθετα ως πληγή σε ένα ευτυχισμένο παρελθόν και προικίζοντάς τους με την αντίσταση στη λήθη, στην κρατική αυθαιρεσία, την αδιαλλαξία και τον ολοκληρωτισμό, ο Slimane Benaïssa, η Fatima Gallaire και ο Habib Tengour αποτελούν φορείς ενός οικουμενικού μηνύματος που διεκδικεί τον υπέρτατο ανθρωπισμό στην αρνητικότητα του σύγχρονου κόσμου. Ο Slimane Benaïssa θα δηλώσει το 2005 κατά την ανακήρυξή του ως επίτιμος διδάκτορας της Σορβόνης:

Η γραφή είναι ο μόνος από όλους τους τρόπους που μου επιτρέπει τη διαφυγή,

64 Αυτ., σ. 27-28.

65 Αυτ., σ. 16.

66 Αυτ., σ. 6 και 11.

67 Αυτ., σ. 17.

γιατί καταφέρνει καθημερινά να γκρεμίζει ένα κομμάτι της αλλοτρίωσής μου και να αναπλάθει ένα κομμάτι από την ελευθερία μου. Είναι το μόνο μέσο στη διαπραγμάτευσή μου με τον άλλον, με τη δυστυχία, το παράλογο, τη ζωή και το θάνατο.⁶⁸

68 Επίσημη ιστοσελίδα του Slimane Benaïssa, <http://www.slimane-benaïssa.com>.

Βιβλιογραφία - Ιστογραφία - Ηλεκτρονική αλληλογραφία

- Benaïssa, Slimane: επίσημη ιστοσελίδα <http://www.slimane-benaïssa.com>.
- : *Les Fils de l'amertume*, Lansman, Paris 1996.
- : *Les Fils de l'amertume*, κείμενο σε ηλεκτρονική μορφή το οποίο στάλθηκε στη γράφουσα, ημ/νία συγγραφής 1996.
- Berkowitz, Gross, Jan: «Rêves d'utopies dans le théâtre de Fatima Gallaire», στο Beate Burtscher-Bechter et Birgit Mertz-Baumgartner (επιμ.): *Subversions du réel: stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*, L'Harmattan, Paris 2001, σ. 157-172.
- Boudalia, Nafissa: «We can not do any more acting. The real drama is all around us», εφημ. *The Independent*, ηλεκτρονική έκδοση, 21.6.1995, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/we-cannot-do-any-more-acting-the-real-drama-is-all-around-us-1587493.html>.
- Brahimi, Denise: «Tragédie algérienne, humour et dérision», στο Beate Burtscher-Bechter et Birgit Mertz-Baumgartner (επιμ.): *Subversions du réel: stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*, L'Harmattan, Paris 2001, σ. 143-155.
- : *Langue et littérature francophones*, Ellipses, Paris 2001.
- Chaulet-Achour, Christiane: «Autobiographies d'Algériennes sur l'autre rive: se définir entre mémoire et rupture», στο Martine Mathieu (επιμ.): *Littératures autobiographiques de la Francophonie*, L'Harmattan, Paris 1996, σ. 291-308.
- : «Slimane Benaïssa: de l'expression théâtrale à l'écriture romanesque», περ. *Algérie Littérature/action*, τχ. 33, 1999, σ. 109-120.
- Cheniki, Ahmed: *Le Théâtre en Algérie-histoire et enjeux*, Edisud, Aix-en-Provence, 2002.
- Dahman, Hadj: «Le théâtre algérien ou l'expression plurielle», περ. *Revue Annales du Patrimoine*, τχ. 8, 2008, σ. 1-7, στην ιστοσελίδα <http://Annales.univ-mosta.dz/index.php/archives/115.htm>.
- Gallaire, Fatima: επίσημη ιστοσελίδα <http://www.gallaire.com/fatima>.
- : ηλεκτρονικό μήνυμα στη γράφουσα, 5.4.2012.
- : *Théâtre 1*, L'Avant-Scène théâtre/Collections des Quatre-Vents, Paris 2004.
- Gross, Jan: «Performing at the Crossroads of Algeria and France: Slimane Benaïssa and Mohamed Kacimi», περ. *French Review*, Μάιος 2010, σ. 1258-1271.
- Keil-Sagawe, Regina: «L'exil est un fauteuil en simili-cuir... une parole qui n'a jamais vu le jour: Formes et figures de l'écriture migratoire dans l'œuvre de Habib Tengour», στο Charles Bonn (επιμ.), *Paroles déplacées*, πρακτικά Συνεδρίου «Littérature Comparée et Francophonie», Lyon, Μάρτιος 2003, σ. 2-17, www.limag.refer.org/Volumes/TengourParRegina.htm.
- : «Habib Tengour – "L'épreuve de l'Arc": Des Maqâmât au Postmoderne», στο

Elisabeth Arend et Fritz Peter Kirsch (επιμ.): *Der erwiderte Brick: Literarische Begegnungen und Konfrontationen, Frankreich und Okzitanien, Königshausen und Neumann, Würzburg*, 1998, σ. 117-135.

Morin, Georges: *L'Algérie*, Le Cavalier bleu, Paris 2007.

Rosemont, Franklin και Kelley Robin D.G.: *Black, brown and beige: surrealist writings from Africa and the diaspora*, University of Texas Press, Texas 2009.

Schmidt, Anne: «A la recherche de la langue perdue», περ. *Etudes littéraires maghrébines*, τχ. 16-17, 1998, σ. 28-30, στην ιστοσελίδα <http://www.limag.refer.org/BulletinsSommaire.htm>.

Tengour, Habib: «Témoignage 4-Une furieuse histoire», στο Didier le Saout et Marguerite Rollinde (επιμ.): *Émeutes et mouvements sociaux aux Maghreb*, πρακτικά του Συνεδρίου «Octobre 1988- Octobre 1998. Émeutes, contestation et ordre étatique. Perspective comparée à partir du cas algérien», Πανεπιστήμιο Paris 8, Saint Denis, 23-24 octobre 1998, Karthala, Paris 2000, σ. 263-270.

—: ηλεκτρονικό μήνυμα στη γράφουσα, 28.3.2012.

—: *Traverser*, εκτυπωμένο κείμενο το οποίο στάλθηκε στη γράφουσα, 1η εκδοχή, ημ/νία συγγραφής 2002.

—: *Traverser*, La Rumeur des âges, Paris 2002.

Yelles, Mourad (επιμ.): *Habib Tengour ou l'ancre et la vague – traverses et détours du texte maghrébin*, Karthala, Paris 2010.

Φρέρης, Γιώργος: *Εισαγωγή στη Γαλλοφωνία*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1999.

Ο ΘΗΣΕΑΣ, ΛΑΘΡΟΜΕΤΑΝΑΣΤΗΣ ΣΤΑ ΘΗΡΑΜΑΤΑ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ ΤΟΥ DIDIER-GEORGES GABILY

Τα *Θηράματα του Χρόνου* είναι μια τριλογία που γράφτηκε από τον Φεβρουάριο του 1994 ως τον Σεπτέμβριο του 1995,¹ ενώ παράλληλα δοκιμαζόταν πάνω στη σκηνή κατά την διάρκεια των προβών από τους ηθοποιούς της ομάδας του Gabily (στο εξής, Γκαμπιλύ).² Αποτελείται από τρία έργα – τρεις «Εποχές». Η πρώτη έχει τον τίτλο «Θησέας», η δεύτερη «Φωνές» και η τρίτη «Φαίδρα, αποσπάσματα αγωνίας». Τα τρία έργα ανέβηκαν χωριστά σε διαφορετικές πόλεις, Βρέστη, Μοντλυσόν, Ρεν και ολόκληρη η τριλογία στο Παρίσι, τον Δεκέμβριο του 1995 στο θέατρο Ζενεβιλιέ, σε μια οκτάωρη παράσταση.

Η υπόθεση του έργου:

Όταν ο Ιππόλυτος περιφρόνησε τον έρωτα της Φαίδρας εκείνη δεν αυτοκτόνησε, όπως στον Ευριπίδη, αλλά διέταξε να τον πετάξουν στα σκυλιά που τον κατασπάραξαν. Ο πόθος όμως δεν πέθανε. Για την ακρίβεια την τρέφει με μια τερατώδη μακροζωία. Κάθε χρόνο εδώ και αιώνες μια μακάβρια τελετή λαμβάνει χώρα στο σπίτι της Φαίδρας. Ένας νέος «Ιππόλυτος» πλαγιάζει μαζί της και πεθαίνει κάτω από αδιευκρίνιστες συνθήκες, ενώ μια κόρη γεννιέται κάθε χρόνο από αυτήν την ανόσια ένωση, κατάρα του μισογύνη Ιππόλυτου. Από ένα καπρίτσιο του Χρόνου, του πραγματικού πρωταγωνιστή της ιστορίας, κάθε χρόνο η Φαίδρα αποτυγχάνει να κρεμαστεί και ο Θησέας δεν επιστρέφει στο παλάτι γιατί βρίσκεται παγιδευμένος στα Τάρταρα.³

Ο Γκαμπιλύ χρησιμοποιεί ως προλεγόμενο της ιστορίας του το μύθο της κατάβασης του Θησέα στον Άδη:⁴ Ο Θησέας με τον Πειρίθου άρπαξαν την Ελένη

1 Didier-Georges Gabily: *Gibiers du temps*, Actes Sud- Papiers, Arles 1995.

2 Ο Γκαμπιλύ υπήρξε εμψυχωτής και δημιουργός πολλών εργαστηρίων και θεατρικών ομάδων. Από αυτές η μακροβιότερη και σημαντικότερη υπήρξε η ομάδα T'CHAN'G. Ο Γκαμπιλύ έγραφε και συμπλήρωνε το κείμενο κατά τη διάρκεια των προβών. Για την εκπληκτική εμπειρία της δουλειάς του βλ. Bruno Tackels: *À vues*, Christian Bourgois, Παρίσι, 1997. «Une geste poétique», *Alternatives théâtrales*, n° 52-54, Δεκέμβριος 1996-Ιανουάριος 1997.

3 Στον πρώτο *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη ο Θησέας βρίσκεται στον Άδη, στον δεύτερο *Ιππόλυτο* βρίσκεται στην Τροιζήνα για να παραβρεθεί σε μια γιορτή και επιστρέφει εγκαίρως για να τιμωρήσει τον γιο του.

4 Για την ανασύνθεση του μύθου του Θησέα βλ. *Ελληνική Μυθολογία*, γενική εποπτεία Ιωάννη Κακριδή, Εκδοτική Αθηνών, 5 τόμοι, Αθήνα, 1986 και Robert Graves: *Greek myths*, για τη γαλλική έκδοση 2 τόμοι, μετάφραση Mounir Hafez, Fayard, Παρίσι, 1967.

όταν εκείνη ήταν ακόμη δώδεκα χρονών κι ύστερα έβαλαν κλήρο για το ποιος θα την αποκτήσει. Για τον ηττημένο ορκίστηκαν να κλέψουν μια άλλη κόρη του Δία. Κέρδισε ο Θησέας ο οποίος την έκλεισε στο κάστρο των Αφιδνών και έβαλε την μητέρα του Αίθρα να την προσέχει. Ύστερα βοήθησε τον φίλο του να κλέψει την Περσεφόνη. Όταν κατέβηκαν στον Κάτω Κόσμο, ο Άδης τους καλωσόρισε και τους έβαλε να καθίσουν στον θρόνο της Λήθης, απ' όπου στάθηκε αδύνατον να ξανασηκωθούν. Χρόνια μετά, ο Θησέας ελευθερώθηκε από τον Ηρακλή, όταν εκείνος κατέβηκε στον Άδη για να κλέψει τον Κέρβερο.

Το έργο αρχίζει την ημέρα που ο Θησέας εξαιτίας του θανάτου των θεών και της κατάρρευσης του Κάτω Κόσμου μπορεί επιτέλους να φύγει από τα Τάρταρα. Όμως αυτή η μέρα είναι η επέτειος του θανάτου του Ιππόλυτου και οι δύο γιοι του, Ακάμας και Δημοφών, ψάχνουν το ετήσιο θήραμα. Η Κύπρις, μόνη επιζήσασα των θεών, επιστρέφει κι αυτή για να επιτελέσει μια αρχαία εκδίκηση. Όταν ανακαλύπτει ότι ο Ιππόλυτος έχει προ πολλού σκοτωθεί, φροντίζει ώστε ο Θησέας να παίξει το ρόλο του θηράματος και να θυσιαστεί στο κρεβάτι της υπεραιωνόβιας Φαίδρας. Έτσι ξεκινούν δύο παράλληλες δράσεις. Από την μια, η περιπλάνηση του Θησέα προς αναζήτηση του σπιτιού του μέσα στο Λαβύρινθο της πόλης όπου θα συναντήσει αμαζόνες, ληστές, κυνηγούς και «θηρία» παντός είδους. Από την άλλη, παρακολουθούμε την πορεία των υιών του που αναζητούν το θήραμα, έως ότου οι δρόμοι τους διασταυρωθούν στο τέλος της Δεύτερης Εποχής μέσα σ' ένα sex-shop, το σύγχρονο κακέκτυπο ενός Ναού της Αφροδίτης. Το έργο τελειώνει με μια καθολική σφαγή. Ο Αιμοσταγής⁵ μπράβος του Ακάμαντα - ως άλλος Ηρακλής μαινόμενος - θα σκοτώσει τους πάντες και θα παραδώσει την εξουσία στον Θησέα. Αυτός θα προτιμήσει το θάνατο από το να βασιλεύσει πάνω σε ερείπια και πτώματα.

Σ' αυτήν τη σύντομη εισήγηση θα μας απασχολήσει αποκλειστικά ο Θησέας: πώς η έννοια του ξένου επανέρχεται δομικά στην περιπέτεια του μυθικού ήρωα και πώς πραγματώνεται δραματουργικά στην πορεία του θεατρικού προσώπου.

Η λέξη «Ξένος» δεν ορίζει μια απόλυτη ιδιότητα. Ούτε είναι απλώς θέμα γεωγραφίας. Έχει να κάνει με το σημείο από το οποίο θεωρούμε τα πράγματα. Πόσο σταθερό είναι αυτό το σημείο στο οποίο στεκόμαστε και άρα ξένος είναι ο άλλος, ποια είναι η «καλή» και ποια η «κακή» πλευρά για να σταθούμε ώστε να μην γίνουμε ποτέ ξένοι, ποιοι είμαστε εμείς που χαρακτηρίζουμε τον ξένο και ποια ταυτότητα ο ίδιος αποδίδει στον εαυτό του. Όλα δείχνουν πως η κατάσταση από τη μια στιγμή στην άλλη μπορεί να αντιστραφεί. Σήμερα αυτοί, αύριο εμείς μπορεί να θεωρηθούμε ξένοι. Αρκεί μια μετατόπιση στο χώρο. Όπως αυτή που μπορούν να επιβάλλουν ο πόλεμος, η κλιματική αλλαγή και η κάθε τύπου εξαθλίωση.

Η σχετικότητα και το ευμετάβλητο της έννοιας ξένος συνάδουν καίρια με τη μεταστροφή της τύχης την οποία τόσο εύστοχα πραγματεύτηκε η αρχαία τραγωδία.

Στο δεύτερο επεισόδιο του *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, ο Σοφοκλής συνέθεσε μια

5 Sanguier.

σκηνή την οποία ο Λέσκυ⁶ θαύμασε ως έξοχο μνημείο του αττικού ουμανισμού. Εκεί ο Θησέας υπόσχεται βοήθεια στον καταφρονεμένο Οιδίποδα λέγοντας:

Μόνο αν λάχει και ζητήσεις
Πράμα φριχτό μπορεί να μη στο κάμω,
Εγώ, που σαν και σένα της ξενιτιάς τις πίκρες
Έχω γνωρίσει και σκληρούς εκαμ' αγώνες
Με της ζωής μου κίνδυνο, όσο κανένας άλλος.
Γι αυτό κανέναν ξένο, όπως συ τώρα,
Δεν θ' αρνιόμουν να σώσω, γιατί ξέρω
Πως όντας άνθρωπος εγώ, δεν εξουσιάζω
Περισσότερο από σε την αυριανήν ημέρα.⁷

Εκτός από τα διαστήματα όπου έζησε μακριά από την πατρίδα του, ακολουθώντας τις περιπέτειές του, ο μυθικός Θησέας χρειάστηκε πολλές φορές να ανασκευάσει τον χαρακτηρισμό του ξένου. Όταν, νεαρός ακόμη και άγνωστος, ο Θησέας καταφτάνει στην Αθήνα για να γνωρίσει τον πατέρα του Αιγαία, αυτός παραλίγο να τον δηλητηριάσει, νομίζοντας πως είχε έρθει για να απειλήσει το θρόνο του. Τελευταία στιγμή τον αναγνωρίζει από το σπαθί και τα σανδάλια του, σημάδια πατρότητας που ο ίδιος είχε θέσει κάτω από την κοιλότητα ενός μεγάλου βράχου όταν εγκατέλειπε την Αίθρα στην Τροιζήνα. Μετά την αναγνώριση, ο Θησέας γίνεται δεκτός με τιμές από τους Αθηναίους και βοηθάει τον πατέρα του να βάλει σε τάξη το βασίλειο νικώντας τους σφετεριστές του θρόνου. Αλλά αναγνωρίστηκε και από τον θεϊκό πατέρα του, τον Ποσειδώνα. Όταν κάποτε ο Μίνωας επικαλέστηκε τον πατέρα του τον Δία, και εκείνος ανταποκρίθηκε στο κάλεσμά του με έναν κεραυνό, προκάλεσε τον Θησέα να κάνει το ίδιο, πετώντας ένα δαχτυλίδι του στη θάλασσα. Τότε ο Θησέας βούτηξε στη θάλασσα και αφού παρέλαβε το δαχτυλίδι από την ίδια την Αμφιτρίτη, το επέστρεψε στον εμβρόντητο Μίνωα.

Όταν επιστρέφει θριαμβευτής από την Κρήτη αφού σκότωσε το Μινώταυρο ξεχνά να αναρτήσει τα λευκά πανιά στο καράβι και ο Αιγαίας αυτοκτονεί από την λύπη του. Τότε η διαδοχή αμφισβητείται γιατί ο Θησέας θεωρείται ξένος. Το ίδιο θεωρείτο και ο πατέρας του, που ήταν θετός γιος του Πανδίωνα. Όμως ο Θησέας βάζει άλλη μια φορά σε τάξη το βασίλειό του, εξοντώνοντας τους αντιπάλους του, τον Πάλλαντα, αδελφό του Αιγαία, και τους πενήντα γιους του.

Πολλά χρόνια αργότερα, γυρίζοντας στην Αθήνα μετά την αιχμαλωσία του στον Άδη, βρήκε χάος και αναταραχή στην πόλη. Οι Διόσκουροι που είχαν εκστρατεύσει στην Αττική γυρεύοντας την αδελφή τους την Ελένη βοήθησαν τον Μενεσθέα να πάρει την εξουσία. Τότε ο Θησέας φυγάδεψε τους γιους του στην Εύβοια και ο ίδιος

6 Albin Lesky: *Η τραγική ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1987 και 1989.

7 Σοφοκλής: *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, στ. 560-568, μετάφραση Γ. Σπατάλα, Πάπυρος, Αθήνα, 1958.

αναγκάστηκε να καταφύγει στην Σκύρο. Εκεί ο βασιλιάς Λυκομήδης τον έσπρωξε από ένα βράχο και τον σκότωσε.

Ενώ τρεις φορές ανασκευάζει την ιδιότητα του ξένου, ο Θησέας τελειώνει την ζωή του ως ξένος, ανεπιθύμητος και εξόριστος, μη μπορώντας να *βάλει σε τάξη το βασίλειό του*.

Στα *Θηράματα του χρόνου* η επιστροφή του Θησέα είναι μια προσπάθεια αναγνώρισης. Αρχικά αισθάνεται παντελώς ξένος. Περίμενε να βρει τον λαό του να τον υποδέχεται με τιμές, τα πλήθη να τον επευφημούν, τη γυναίκα του να τον περιμένει, τους γιους του να έχουν γίνει ευσεβείς άνδρες. Περίμενε να αντικρίσει το σπίτι του στην Τροιζήνα πάνω στη θάλασσα και το παλάτι του στην Αθήνα λουσμένο στον αττικό ήλιο. Αντί όλων αυτών προσγειώνεται σε έναν άγνωστο, βροχερό και αφιλόξενο τόπο. Μια μετατόπιση στο χώρο και στο χρόνο. Έπειτα σιγά-σιγά προσπαθεί να ανακαλύψει τον παλιό του εαυτό πάνω σε πρότυπα που αναπαριστούν την τάξη και διαμαρτύρεται για την κατάσταση της χώρας του, όπως κατάντησε κατά την απουσία του. Όμως ο Θησέας δεν είναι πια ο αδάμαστος ήρωας του μύθου αλλά ένας θεατής σοκαρισμένος από την βιαιότητα του κόσμου. Η καινούργια εξουσία που αντιπροσωπεύουν οι γιοι του τού είναι ακατανόητη. Τα δύο άσπονδα αδέρφια έχουν μοιράσει τον κόσμο στα δυο. Ο Δημοφώντας είναι ο επιχειρηματίας της ημέρας: ελέγχει το χρηματιστήριο, τα μήντια, τη διαφήμιση, την παράνομη εργασία. Ο Ακάμας είναι ο μαφιόζος της νύχτας: ελέγχει τον υπόκοσμο, τα ναρκωτικά και την πορνεία. Όλα γι' αυτούς είναι εμπόριο και συναλλαγή. Μέσα σ' αυτόν τον εχθρικό κόσμο, το ξένο σώμα θα ενταχθεί ή θα απορριφθεί. Πρώτα όμως πρέπει να προσδιοριστεί. Η καινούργια ταυτότητα του Θησέα ορίζεται από τους άλλους. Πρώτα από τη Λέα, μια από τις πολλές κόρες της Φαίδρας που έγινε αρχηγός μιας γυναικείας συμμορίας – επιβίωσης των μυθικών αμαζόνων.

ΛΕΑ. Κλάψε ξένε. Σίγουρα έχεις υποστεί ένα μεγάλο σοκ... Ξένε, ποτέ δεν είχα αισθανθεί τόσο έντονα την επιθυμία να αποκαλέσω κάποιον ξένο – κι έχω πολλούς γνωρίσει...

Εσύ, έχεις διωχθεί από τη χώρα σου. Δεν ξέρω ποια χώρα, σίγουρα μια χώρα φτωχών

Εσύ, ήρθες εδώ γιατί εδώ ξεχειλίζουν τα πλούτη που δεν είχες στη φτωχή σου χώρα – όλα όσα σου έλειπαν, έτσι σκεφτόσουν.

Εσύ είχες δει τις φωτογραφίες με τις πλέι μέιτς. Είχες δει τα προωθητικά φιλμάκια και τις αστυνομικές μας περιπέτειες με τους μυώδεις ήρωές μας, ένα είδος διαφήμισης πολύ πιο αποτελεσματικής λέει ο μεγάλος μου αδελφός

Εσύ, ταξιδεύεις στον πάτο ενός φορτηγού από αυτά που ελέγχει ο μεγάλος μου αδελφός – στοιβαγμένος με τους ομοίους σου να πνίγεται μέσα στα περιττώματά σου,

Εσύ, γνωρίζεις το τίμημα. Γνωρίζεις το χρέος που συνάπτεις μ' αυτόν που

σε περνάει από τα σύνορα

Εσύ, δουλεύεις στο βάθος ενός εργαστηρίου από αυτά που ελέγχει ο μεγάλος μου αδελφός. Δεν έχεις άδεια παραμονής, γνωρίζεις ποιο είναι το τίμημα,

Γνωρίζεις το χρέος που συνάπτεις μ' αυτόν που φτιάχνει τα πλαστά χαρτιά. Μια μέρα, έφοδος του ΣΔΟΕ. Ο μεγάλος μου αδελφός το κανόνισε. Το εργαστήριο είχε βουίξει – δεν γινόταν αλλιώς είτε ο επιστάτης στον απεσταλμένο του αδελφού μου – δεν μπορούμε να τους έχουμε με δέκα φράγκα την ώρα δεκαπέντε ώρες τη μέρα. Θέλουν πάντα παραπάνω, και οι παλιοί δεν μπορούν να λογικέψουν τους καινούργιους.

Εσύ, ξέφυγες, δεν θα οδηγηθείς στα σύνορα

Εσύ, περπατάς με χαμηλωμένα μάτια

Εσύ, φοβάσαι να επιστρέψεις

Εσύ, φοβάσαι να κοιτάξεις μπροστά σου

Ο ίσκιος σου είναι το μόνο μέλημά σου.⁸

Το φανταστικό σενάριο της Λέας, πανομοιότυπο με χιλιάδες αληθινές μαρτυρίες που έχουμε όλοι ακούσει, δίνει λοιπόν νέα ταυτότητα στον Θησέα με την απόλυτη βεβαιότητα της προσωπικής αντωνυμίας ΕΣΥ να ηχεί σαν ένα είδος χρίσματος. Ο Θησέας είναι ο καταπατητής των συνόρων που χωρίζουν τον κάτω με τον επάνω κόσμο, τον μύθο με την πραγματικότητα, τη μια με την άλλη χώρα. Ένας λαθρομετανάστης.

Η νέα ιδιότητα που μόλις απέκτησε απομακρύνει τον ήρωα από τον κόσμο της τάξης και της εξουσίας στον οποίο προσέβλεπε και τον σπρώχνει στο περιθώριο, στα έγκατα μιας τερατώδους πολιτείας, Η γειτνίαση με τους κατοίκους του περιθωρίου θα του προσδώσει την καινούργια του ταυτότητα εκείνη του κλοσάρ. Άστεγοι, ναρκομανείς, ληστές, συμμορίτες, πόρνοι και πόρνες, σκιές νεκρών που περιφέρονται στην πόλη και αφηγούνται θραύσματα από την ανυπόφορη ζωή τους, σαν ένας Χορός που ολοένα πληθαίνει γιατί κάθε πρόσωπο μετά τον θάνατό του (πάντα με βίαιο τρόπο) γίνεται σκιά. Είναι οι εικόνες μιας σύγχρονης μεγαλούπολης, ανησυχητικές και ανελέητες: το Παρίσι ή η Βρέστη του '90- η Αθήνα του σήμερα.

Οι μόνες συμπαθείς, άκακες, σχεδόν αγγελικές μορφές είναι εκείνες των δύο άστεγων γυναικών που του προσφέρουν κρασί και φιλοξενία. Αυτές διατηρούν κάτι από την ιερότητα που είχε ο ξένος στην αρχαιότητα και ο ζητιάνος στο μεσαίωνα, δύο κατηγορίες πλασμάτων στα οποία κάποτε πίστευαν ότι μπορεί να κρύβεται η θεότητα. Αυτές οι δύο γυναίκες αποτελούν συγχρόνως βιωματικές εμμονές του συγγραφέα. Την γυναίκα χωρίς ηλικία που γυρνά γύρω-γύρω από τον εαυτό της, την είχε συνάντησε κάποτε έξω από το παρισινό μετρό όπως την περιγράφει και στις σκηνικές οδηγίες, να κρατά μια τσάντα Hermès και να φορά ένα βραδινό φόρεμα,

⁸ σ. 52-53. Δική μου μετάφραση.

σε κακό χάλι πια, «σαν να καταλήφθηκε αίφνης από τον θεό της εγκατάλειψης βγαίνοντας από ένα κοσμικό πάρτυ».⁹ Η δεύτερη γυναίκα, η Κάρμεν είναι η ηρωίδα του μυθιστορημάτος του *Το επέκεινα*,¹⁰ το οποίο αποτελεί μια κατάβαση στο σύμπαν των παρισινών κλοσάρ. Την τελευταία ταυτότητα πριν την αναγνώριση θα την παραλάβει από τον ίδιο τον Δημοφώντα που τριγυρνά μόνος στις κακόφημες συνοικίες τις πόλης για να βρει τον εραστή-θήραμα της μητέρας του. Αγνωώντας ποιος είναι, ο Θησέας θα δεχτεί να συννευρεθεί μαζί του, προσθέτοντας στον κατάλογο των κατακτήσεών του το γιο του και στον κατάλογο των ανομημάτων του, την αιμομιξία.

Ο Αθηναίος γίνεται ξένος, ο βασιλιάς ζητιάνος, ο γόης των γυναικών πόρνος. Ο Γκαμπιλύ θέλει να κάμψει την αλαζονεία του ήρωα αλλά και να θέσει τον πολιτικό άνδρα προ των ευθυνών του. Γιατί η μεταστροφή της τύχης του μυθικού Θησέα δεν ήταν θέμα μοίρας, αλλά προσωπική του ευθύνη. Παρά τις πολιτικές μεταρρυθμίσεις που εισήγαγε, παρά το πορτραίτο του ανθρωπιστή και προστάτη των φτωχών, των καταφρονεμένων, και των ηρώων που πάσχουν, όπως μας τα κληροδότησε η αρχαία τραγωδία, ο Πλούταρχος¹¹ μας θυμίζει ότι η ροπή του Θησέα στην βία και την ηδονή έφεραν πολλές φορές σε κίνδυνο την πόλη: Η αρπαγή της Αντιόπης έφερε την πολιορκία της Αθήνας από της Αμαζόνες και μάχες στις οποίες χάθηκαν πολλές ζωές. Με την αρπαγή δε της Ελένης, οι Αθηναίοι έχασαν τις Αφίδνες και λίγο έλειψε να πάθουν ό,τι έπαθαν οι Τρώες εξαιτίας του Πάρη.

Η μη αναγνώριση της παλιάς του ταυτότητας και οι καινούργιες που λαμβάνει έχουν σαν σκοπό την πλήρη υποταγή του Θησέα τόσο στην οικογενειακή τελετή, όπου θα πάρει τη θέση του Ιππόλυτου, όσο και στην δημόσια τελετή κατά την οποία θα ενσωματωθεί πλήρως στην πόλη. Δυο πράξεις εξιλέωσης. Στην Τρίτη Εποχή, η περιπλάνηση του Θησέα έχει τελειώσει. Βρίσκεται πλέον στο παλάτι. Την πόλη αντιπροσωπεύει ο Χορός. Οι σκηνικές οδηγίες τον περιγράφουν ως εξής: «κομμάτια ανθρώπων και νεκρών ανακατωμένα, με όλα τα πιθανά ρούχα, του σήμερα και του χθες, του πολέμου και της ειρήνης, του πλούτου και της φτώχειας και της εγκατάλειψης».¹² Βρίσκονται στο βάθος της σκηνής έξω από το σπίτι που συντελείται το δράμα, πίσω από τα κάγκελα, «σαν καταυλισμός μετά την τελευταία επίθεση»¹³ - μια Μόρια, πριν την εποχή της.

Αρχικά ο συγγραφέας επιχειρεί τη σταδιακή αποδόμηση ενός αρχαίου Χορού. Ο Θησέας είναι ντυμένος με έναν χολιγουντιανό χιτώνα και φορά το δάφνινο στεφάνι του Ιππόλυτου και το αγκάθινο στεφάνι του Χριστού. Τρώει στον μπουφέ που έχει στηθεί για την γιορτή και είναι ο μόνος που βλέπει και ακούει το πλήθος. Ο Χορός συνδιαλέγεται υποτυπωδώς μαζί του σε μια ακατανόητη γλώσσα. Είναι παντελώς εκτός τόπου και χρόνου, με μια Κορυφαία που αναρωτιέται πού βρίσκεται, τι κάνει

9 Βλ. Didier-Georges Gabily: *À tout va* (Journal 1993-1996), Actes Sud, Arles, 2002.

10 *L'au-delà*, Actes-Sud, Arles, 1992.

11 Πλούταρχος: *Βίοι παράλληλοι*, *Θησεύς - Ρωμύλος*, μετάφραση Μ. Μερακλής, Κάκτος, Αθήνα, 1992.

12 σ. 135-136.

13 σ. 136.

και ποιος είναι ο ρόλος της σ' αυτήν την τραγωδία που πρόκειται να παιχτεί, καθώς επίκειται η συνάντηση με τη Φαίδρα. Στο μεταξύ ο Θησέας παλινωδεί ανάμεσα στην παλιά και τη νέα του ταυτότητα. Το χολιγουντιανό κοστουμί τού ξυπνάει αναμνήσεις και τον κάνει να ανακράξει: «επιτέλους η ομοιότητα, επιτέλους μου μοιάζω».¹⁴ Αρχικά, λοιπόν, απαρνιέται το πλήθος - «δεν υπάρχει τάξη, ας τους πετάξει κάποιος έξω, να περιμένουν έξω τα αποφάγια των αφεντάδων».¹⁵ Έπειτα, καθώς η Κύπρις τον καλεί να αποδεχτεί τον νέο του ρόλο, μνημονεύει τους δυστυχισμένους που γνώρισε κατά την περιπλάνησή του μέσα στην πόλη - και ο Χορός ταυτίζεται μαζί του. Ένα τελευταίο πισωγύρισμα, μια τελευταία νοσταλγία της παλιάς του εξουσίας θα προκαλέσει αποδοκιμασίες και γιουχαΐσματα, έως ότου ο ήρωας εκφράσει την αγάπη του για τους ανθρώπους. Ο ίδιος πια θα ορίσει την ταυτότητά του, αναγνωρίζοντας ταπεινά τον εαυτό του ανάμεσα στους φτωχούς, τους τρελούς και τους μωρούς. Η τελική ώσμωση επιτυγχάνεται. Λίγο αργότερα, ένας δεύτερος Χορός, με άλλα ρούχα, αναλαμβάνει ένα σύντομο επικό σχόλιο του θεάματος, ασκεί κριτική για τα δρώμενα και αποδιώχνει οριστικά την Κορυφαία. Αν ο πρώτος χορός ενσωματώνει τον ήρωα ο δεύτερος δημιουργεί εκ νέου την απόσταση.

Ένας τρίτος Χορός εμφανίζεται μετά την συνάντηση του Θησέα με τη Φαίδρα, κατά την διάρκεια της οικογενειακής σφαγής. Αποτελείται από μετανάστες, προσφυγές και δυστυχισμένους. Άνθρωποι που έχουν ζήσει τον θάνατο, τη βία και τον ξεριζωμό αποφαίνονται ότι τα όσα συμβαίνουν πάνω στην σκηνή δεν είναι τίποτα μπροστά στα δικά τους παθήματα... Η πραγματικότητα είναι αδυσώπητη, σκληρότερη κι από την πιο αιμοσταγή τραγωδία. Ένα είναι σίγουρο. Ο Χορός των καταφρονεμένων επιζεί των ηρώων... Η μεταστροφή της τύχης, έστω με καθυστέρηση αιώνων, λαμβάνει χώρα.

Στο θέατρο του Γκαμπιλύ, μετανάστες, πρόσφυγες και κλοσάρ δεν συνιστούν ολοκληρωμένα δραματικά πρόσωπα, δεν αφηγούνται την ιστορία τους, τις περισσότερες φορές δεν έχουν καν όνομα, δεν εμπνέουν ούτε οίκτο, ούτε πάθος. Περιορίζονται σε θραύσματα λόγων, ψελλίσματα και προσεκτικά επιλεγμένες κινήσεις. Βασίζονται στην σωματική παρουσία και τη ζέση των ηθοποιών που τους ενσαρκώνουν και στον τρόπο με τον οποίο αυτοί αγωνίζονται για να εκφέρουν το άρρητο. Είναι περισσότερο προβολές εμπειριών και φόβων παρά νατουραλιστικές αποτυπώσεις. Έχουν σίγουρα θέση στο θέατρο - και όχι μόνο στο ριάλιτυ ή το ντοκυμαντέρ - αλλά ως σημεία. Ή, όπως λέει ο συγγραφέας:

Κουφάρια φιλελεύθερης και προηγμένης κοινωνίας σε κατάσταση προχωρημένης σήψης (...) Να σημαίνουν τον κόσμο, και εμάς μέσα στον κόσμο: Παραδειγματικοί, παράδοχοι και ηττημένοι, αργοπεθαίνουν επειδή το δικό μας βλέμμα είναι νεκρό, προαναγγέλλοντας αυτό που μας περιμένει εάν τους απαρνηθούμε, αν αρνηθούμε να αντισταθούμε λέγοντας: δεν τρέχει τίποτα.¹⁶

14 σ. 156.

15 σ. 139.

16 *À tout va*, όπ. π., σ. 46, 55.

ΜΙΑ ΤΡΑΓΙΚΗ ΗΡΩΙΔΑ ΩΣ ΣΥΜΒΟΛΟ ΤΟΥ «ΑΛΛΟΥ»: Η ΜΗΔΕΙΑ ΤΟΥ CORRADO ALVARO

Ο ευριπίδειος Ιάσων, στον «αγώνα λόγου» του με τη μέλλουσα παιδοκτόνο, επιχειρεί να «αποδείξει» ότι εκείνη «περισσότερα πήρε παρά έδωσε», διαπράττοντας τους πρώτους φόνους και ακολουθώντας τον στην πατρίδα του· πρώτο σε σειρά και βαρύτητα επιχείρημά του είναι ότι η Μήδεια μπορεί πια να ζει στην Ελλάδα και όχι «σε βάρβαρη χώρα» – έμαθε «τι είναι δίκαιο» και «ζει σύμφωνα με τους νόμους» και «όχι όπως αρέσει στους ισχυρούς» (στ. 535-538). Διαπραχθείσας της αποτρόπαιας πράξης, ο ήρωας θεωρεί ότι ήταν «άφρων», όταν τη μετέφερε από τη βάρβαρη χώρα της «σε σπίτι ελληνικό», ενώ περίτρανα δηλώνει ότι «έργο τέτοιο δεν θα τολμούσε ποτέ καμιά Ελληνίδα» από εκείνες που άφησε για χάρη της παιδοκτόνου (στ. 1329-1331, 1339-1341).¹

Κατά την αρχαιότητα, βάρβαρος ήταν ο «μη Έλλην» και χαρακτηριζόταν έτσι κυρίως λόγω της δυσνόητης ομιλίας του, δίχως υποχρεωτικά υποτιμητική διάθεση.² Σταδιακά ο όρος άρχισε να αποκτά αξιολογική σημασία και να δηλώνει τον «απολίτιστο» και «άξεστο». Στην ευριπίδεια *Μήδεια* είναι σαφές ότι ο όρος ξεφεύγει από τα γεωγραφικά πλαίσια και χαρακτηρίζει αρνητικά τη συμπεριφορά όχι ενός ξένου πλέον αλλά στην προκειμένη περίπτωση ενός Έλληνα. Ο Ιάσων, όταν «ορίζει» τον βάρβαρο, περιγράφει κατ' ουσίαν τον ίδιο του τον εαυτό, καθώς η δική του συμπεριφορά απέναντι στην «ξένη» ήταν πιο «βάρβαρη», όταν κατέστη «ψεύδορκος» και «ξειναπάτης» (στ. 1392). Όπως επισημαίνει η Ζωή Σαμαρά, «βάρβαρος δεν σημαίνει για τον Ευριπίδη το αντίθετο του Έλληνα, καθώς ο τίτλος του πολιτισμένου κερδίζεται από το ίδιο το άτομο».³

1 Ευριπίδης: *Μήδεια*, μτφρ. Γιώργης Γιατρομανωλάκης, εισαγωγή D.L. Page, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1990.

2 Antony Andrewes: *Αρχαία Ελληνική Κοινωνία*, Μτφ. Ανδρέας Παναγόπουλος, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1987, σ. 363.

3 Ζωή Σαμαρά: «Φιλοξενία/Ξενοφοβία: Ο άλλος ως εγώ και ως μίasma στο αρχαίο δράμα (*Πέρσαι*, *Μήδεια*, *Οιδίπους επί Κολωνών*)», περ. *Θέματα Λογοτεχνίας*, τχ. 42, Γκοβόστης, Αθήνα (Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος) 2009, σ. 298. Αντίστοιχα, η Χαρά Μπακονικόλα παρατηρεί ότι «το ζήτημα δεν είναι να καταδειχθεί ότι οι βάρβαροι είναι κατώτεροι των Ελλήνων, αλλά να διαφανεί πώς γίνεται ή πώς συμπεριφέρεται κανείς σαν “βάρβαρος”, ανεξάρτητα από την καταγωγή του... Στο τέλος της τραγωδίας, κανείς δεν σκέπτεται πλέον το ήθος της Μήδειας, ούτε την καταγωγή της, αλλά μόνο την απροσμέτρητη οδύνη που θα τη συνοδεύει από δω και πέρα, καθώς θα έρπει προς “βαλβίδα λυπηράν βίου”» (Βλ. Χ. Μπακονικόλα: «Τα “έν ταις φιλίας πάθη” και το ήθος της Μήδειας». Στο Χ. Μπακονικόλα: *Τραγωδία και Γλώσσα*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 2008, σ. 163).

Η ευριπίδεια Μήδεια διαφορίζεται από το πλήθος,⁴ όχι όμως λόγω της ξενικής της καταγωγής, αλλά λόγω της ιδιαίτερης φύσης της, των ξεχωριστών δυνάμεών της και της θεϊκής της ρίζας.⁵ «Δέδοικά σε», παραδέχεται ο Κρέων (στ. 282), ακριβώς επειδή γνωρίζει την ασυγκράτητη φύση της ηρωίδας και τις ιδιαίτερες δεξιότητές της («Πανούργα είσαι από τη φύση σου. Του κακού την τέχνη γνωρίζεις καλά»)⁶. Η ίδια έχει επίγνωση ότι είναι «γέννα πατέρα λαμπρού, κόρη του Ήλιου», «γνωρίζει καλά τον τρόπο» και τον εφαρμόζει «δίχως οίκτο» (στ. 401-406). Είναι πρόδηλο, συνεπώς, ότι στην ευριπίδεια Μήδεια δεν υπάρχει καμία διάθεση εκθειαςμού των Ελλήνων και λοιδορίας των «βαρβάρων», αλλά, αντίθετα, καταδεικνύεται ότι «βάρβαρος» μπορεί να καταστεί οποιοσδήποτε, ανεξαρτήτως εθνικότητας, αν παρασυρθεί από την αλαζονεία. Ο Αριστοτέλης επισημαίνει ότι η ετερότητα δεν ταυτίζεται με τη διαφορετικότητα· το έτερον δεν είναι απαραίτητο να είναι και διαφορετικό.⁷ Έτσι, ο Άλλος-μη διαφορετικός, όπως η Μήδεια, αντιτίθεται ενίοτε στη «βαρβαρότητα» που μπορεί να προκαλεί κάποιος Έλληνας, όπως ο Ιάσων.

Στον μύθο της Μήδειας καταφεύγει και ο Ιταλός δραματουργός Corrado Alvaro,⁸ την επαύριο του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου, το 1949, με ζωντανές ακόμα τις μνήμες της ναζιστικής-ρατσιστικής επιδρομής, και τον ντύνει με το ένδυμα της

4 Όπως παραδέχεται και η ίδια: «Πολλά πολλοίς είμι διάφορος βροτῶν» (στ. 579).

5 Η Patricia Easterling αναφέρει: «Αν η Μήδεια πρέπει να ιδωθεί ως καθαρά ανατολίτικη μορφή –“μπόρεσε να σκοτώσει τα παιδιά της, διότι ήταν ξένη”–, γιατί ο Ευριπίδης τη βάζει να μιλά σαν Ελληνίδα, να επιχειρηματολογεί σαν Ελληνίδα και, κατά τα φαινόμενα, να νιώθει σαν Ελληνίδα;» (Βλ. Patricia Easterling: «The Infanticide of Euripides' *Medea*», στο Judith Mossman (επιμ.): *Oxford Readings in Classical Studies: Euripides*, University Press, Oxford 2003, σ. 189).

6 Ο Γιώργος Μικέλλης υποστηρίζει ότι «είναι βάρβαρη και σοφή η Μήδεια. Αν προκαλεί τρόμο και δέος, είναι ακριβώς επειδή συμβαίνει να είναι βάρβαρη. Διαφορετική απ' όλους, ανώτερη από τους πάντες, ξεκομμένη από την Κόρινθο και από τον κόσμο όλο. Κατέχει κάποιες μυστηριακές δυνάμεις ή σωστότερα κάποια δηλητήρια, που γι' αυτά οι συνηθισμένες γυναίκες δεν ξέρουν τίποτα. Σε φοβάμαι: με αυτή τη σαφή και κατηγορηματική απόφαση δηλώνεται η στάση μπροστά στο έτερον και αλλότριον, το ακραίο, άρα επίφοβο» (Βλ. Γιώργος Μικέλλης: «Δέδοικά Σε: Ο Φόβος του Αλλότριου στη Μήδεια του Ευριπίδη», στο Νίκος Σιαφκάλης (επιμ.): *Ιστορία και Αρχαίο Ελληνικό Δράμα: Νέοι τρόποι ερμηνείας της Ιστορίας και του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος*, Ένατο Διεθνές Συμπόσιο Αρχαίου Ελληνικού Δράματος, 2-4 Σεπτεμβρίου 2006, Δρούσεια-Πάφος, Λευκωσία-Κύπρος 2006, σ. 146). Ωστόσο, εκείνο που φοβίζει τον Κρέοντα είναι πρωταρχικά η «σοφία» και η «πανουργία» της Μήδειας και όχι η ξενική της καταγωγή.

7 «Τὸ μὲν οὖν ἕτερον καὶ ταύτὸν οὕτως ἀντίκειται, διαφορὰ δὲ καὶ ἑτερότης ἄλλο. τὸ μὲν γὰρ ἕτερον καὶ οὐ ἕτερον οὐκ ἀνάγκη εἶναι τινὶ ἕτερον· πᾶν γὰρ ἢ ἕτερον ἢ ταῦτό· ὅτι ἂν ᾖ ὃν· τὸ δὲ διάφορον τινὸς τινὶ διάφορον, ὥστε ἀνάγκη ταῦτό τι εἶναι ὃ διαφέρουσιν» (Αριστοτέλης: *Τὼν Μετὰ τὰ Φυσικά*, I, 1054b, 22-27).

8 Ιταλός δημοσιογράφος και συγγραφέας μυθιστορημάτων, διηγημάτων, σεναρίων και θεατρικών έργων. Γεννήθηκε στην Καλαβρία. Σπούδασε λογοτεχνία στο Πανεπιστήμιο του Μιλάνου και εργάστηκε ως δημοσιογράφος και κριτικός λογοτεχνίας στις εφημερίδες *Il Resto di Carlino* και *Corriere della Sera*. Το 1926 δημοσίευσε το πρώτο του μυθιστόρημα, *L'uomo nel labirinto*. Το 1951 κέρδισε το Premio Strega για το μυθιστόρημά του *Quasi una vita*. Άλλα έργα του: *Polsi, nell'arte, nella leggenda, e nella storia*, *Poesie grigiovardi*, *La siepe e l'orto*, *L'amata alla finestra*, *Vent'anni*, *Gente in Aspromonte*, *La Signora dell'isola*, *L'uomo è forte*, *Incontri d'amore*, *Il nostro tempo e la speranza*, *Un fatto di cronaca*.

εποχής του. Ο Alvaro, στο *La Lunga Notte di Medea*,⁹ είδε στο πρόσωπο της μυθικής ηρωίδας το σύμβολο του «άλλου», της «ετερότητας», της «διαφοράς» σε ξένο τόπο. Όπως καταθέτει ο ίδιος: «Η Μήδεια μου παρουσιάστηκε ως πρόγονος τόσων γυναικών που υφίστανται τη ρατσιστική καταδίωξη και, διωγμένες από την πατρίδα τους, περιφέρονται από χώρα σε χώρα, δίχως διαβατήριο». Σύμφωνα με τη δική του εκδοχή, η Μήδεια σκοτώνει τα παιδιά της, για να τα γλιτώσει από την τραγωδία της προσφυγιάς, της καταδίωξης, της δυστυχίας. Τα σκοτώνει, για να τα διασώσει, τρόπον τινά, σε ξέσπασμα απελπισμένης μητρικής αγάπης.¹⁰

Πράγματι, η ηρωίδα του ιταλικού δράματος πόρρω απέχει από τη βάρβαρη μάγισσα και παντοδύναμη ηρωίδα του μύθου. Η μάγισσα έχει μεταμορφωθεί σε στοργική σύζυγο και μητέρα – που καθίσταται θύμα των κοινωνικών διακρίσεων και των υπέρμετρων φιλοδοξιών του Ιάσωνα. Προσπαθεί να απεκδυθεί την ξενική της καταγωγή και να ενσωματωθεί στην ελληνική κοινωνία. «Θα γίνεις κι εσύ Ελληνίδα, Βασίλισσα», την ενθαρρύνει η υπηρέτριά της. «Και πώς είναι οι Ελληνίδες», αναρωτιέται η «βάρβαρη». «Μένουν στο σπίτι. Οι άνδρες πηγαίνουν στις ερωμένες τους. Η χαρά είναι για τις ερωμένες. Τα βάσανα και οι πίκρες, για τις γυναίκες τους». Ταυτόχρονα, η υπηρέτρια, με «ελληνική περηφάνια», εξυμνεί την καταγωγή του «μεγάλου βασιλιά» τους, του Κρέοντα: «Ο καλός Πατέρας, ο βασιλικός μάντης, η ιερή εξουσία, ο Σκηπτροφόρος!... Πολλοί είναι εκείνοι που μπορούν να κάνουν μεγάλα έργα, μα λίγοι μπορούν να καυχηθούν για μεγάλη καταγωγή. Και η καταγωγή είναι τα πάντα!» (1, I).

Η Μήδεια θεωρεί ότι στη συνάντησή της με τον Ιάσωνα «απάντησε τη μοίρα της»· τα εγκλήματα που διέπραξε στο παρελθόν, τα διέπραξε από αγάπη για εκείνον. Τώρα, το μόνο που επιζητεί στην Ελλάδα είναι η εστία, το σπίτι, η οικογένεια· έναν σύζυγο για την ίδια και έναν πατέρα-προστάτη για τα παιδιά της: «Κι όταν έχει κλειστεί, όπως για μένα, ο δρόμος του γυρισμού, η μόνη σου ελπίδα είναι ο άνδρας σου. Δεν θα προσπατέψει εσένα; Θα προσπατέψει τα παιδιά του». Αυτό το περιεχόμενο δίνει η Μήδεια στη λέξη «πολιτισμός»· αν δεν ισχύουν ετούτα, τότε καλύτερα στον τόπο της, «όπου οι γυναίκες φεύγουν πάνω στα άγρια άλογά τους». Η Παραμάνια, ωστόσο, εξυμνεί την ήρεμη ελληνική ζωή και επικρίνει τη βαρβαρότητα της χώρας της Μήδειας, στην οποία φαντάζεται ότι «κατοικούν τέρατα και ταύροι, που βγάζουν φλόγες από τα ρουθούνια τους» (1, III).

Σε αντίθεση με το ευριπίδειο έργο, μα κατά τον τρόπο της Μήδειας του Σενέκα,¹¹

9 Corrado Alvaro: «Η ατέλειωτη νύχτα της Μήδειας: Δράμα σε πράξεις δύο», μτφρ. Μαργαρίτα Δαλμάτη, περ. *Νέα Εστία*, τόμ. 61, 1957, σ. 1-44. Πρωτανέβηκε τον Ιούλιο του 1949 στο Teatro Nuovo di Milano, με την Tatiana Pavlova, σε σκηνοθεσία της ίδιας, σκηνογραφία Giorgio de Chirico και μουσική Ildebrando Pizzetti. Το 1978 ανέβηκε στο Teatro Olimpico di Vicenza, σε σκηνοθεσία Maurizio Scaparro, με πρωταγωνίστρια την Ειρήνη Παππά, και το 2006, με την ίδια πρωταγωνίστρια, στο Teatro La Pergola di Firenze, σε σκηνοθεσία Giancarlo Cauteruccio και Mauricio Scaparro, υπό τον τίτλο *Grecia, mia cara Grecia*. Στην Ελλάδα το έργο δεν έχει παρασταθεί.

10 Corrado Alvaro: «La Pavlova e Medea», περ. *Il Mondo*, 11.3.1950.

11 Στο λατινικό έργο υπογραμμίζεται διαρκώς η «μαγική» υπόσταση της Μήδειας.

στο ιταλικό δράμα τονίζονται οι «μαγικές» ικανότητες της ηρωίδας, τις οποίες όμως δεν δύναται πια να χρησιμοποιήσει, για να βοηθήσει τον εαυτό της.¹² Μπορεί και «βλέπει» ενορατικά τον Ιάσονα με τη Γλαύκη, καθώς και να συνομιλεί με το φεγγάρι, γεγονός που προκαλεί τρόμο στην «ταπεινή» Παραμάννα, ενώ αντίστοιχα της προκαλεί ανακούφιση το γεγονός ότι οι «οι θεοί στην Ελλάδα έχουν γυρίσει στον ουρανό τους και δεν τρομάζουν πια τους ανθρώπους παρά από μακριά», σε αντίθεση με τους «βάρβαρους» που «κουβαλούν διαρκώς τους τρόμους μέσα τους» (1,III).

Ο Ιταλός δραματουργός τονίζει έντονα τη ρατσιστική αντιμετώπιση που δέχεται η «βάρβαρη» από τους ντόπιους. Ο παλατιανός Αγγελιαφόρος, που εμφανίζεται, για να αναγγείλει όσα η Μήδεια έχει ήδη «ενοραματιστεί», αναγνωρίζει την προστασία που εκείνη έχει προσφέρει στους Έλληνες και τονίζει ότι ο λαός θα την αγαπούσε, αν έμπαινε στον κόπο να τη γνωρίσει. Ο λαός, όμως, που δεν γνωρίζει και που προτρέπει, στην είδηση της στέψης του καινούργιου βασιλιά, έρχεται να καθυβρίσει τη βάρβαρη. Σε αντίθεση με την αρχαία τραγωδία,¹³ οι Κορίνθιοι του ιταλικού δράματος επιθυμούν την «εξορία» για τη «μέγαιρα» – δεν θέλουν «μάγισσες» στην πόλη τους. Η Παραμάννα παρατηρεί: «Αυτό είναι αχαριστία! Δεν θυμούνται το καλό, παρά μόνον την παραξενιά της» (1,VIII).

Η «μεγάλη νύχτα της Μήδειας» συνεχίζεται με την άφιξη του Κρέοντα, ο οποίος προκαλεί με την ασεβή του συμπεριφορά. Η Μήδεια τού υπενθυμίζει τις ευεργεσίες που δέχτηκε η χώρα του από τον Ιάσονα και την ίδια, εκείνος, όμως, της μεταφέρει την απαίτηση του λαού να την εξορίσουν· ο κόσμος θέλει την ησυχία και την πρόοδο κι εκείνος, ως «προοδευτικός» βασιλιάς, δεν μπορεί να «του τις απαγορεύσει». Είναι εύστοχο το σχόλιο του Αγγελιαφόρου: «Εμείς καταφεύγουμε στις ψευτιές και

12 «Κρέοντας: Γιατί ξέρουνε τις τέχνες σου. Μπορείς να ξανανιώνεις τους γέροντες! Μπορείς να δίνεις φίλτρα θαυματουργά. Να μιλάς με τους νεκρούς, να βλέπεις τα μελλούμενα. Και δεν θα 'χαμε ανάγκη από πολλά λόγια, εμείς οι δύο! Οι λογισμοί των άλλων δεν έχουν μυστήριο για τη Μήδεια. Από τη στιγμή αυτή, εγώ θα μπορούσα και να φύγω, μια κι εσύ θα 'πρεπε να μαντέψεις, κι έχεις κιόλας μαντέψει. -Παραμάννα (στον εαυτό της): Και βέβαια μπορεί. Όχι όμως για τον εαυτό της. Σε τούτο μοιάζει μ' εμάς, τους κοινούς θνητούς· δεν βλέπει τα πράγματα που είναι κοντά της. Μοιάζει με όλες τις άλλες γυναίκες: δεν νιώθει τη συμφορά της. Ε, λοιπόν, αξίζει τον κόπο να 'χεις δύναμη θεϊκή; Πάντα όμως, όταν η δύναμη του ανθρώπου είναι ξεχωριστή, χρησιμεύει για τους άλλους κι όχι για τον ίδιο. Έτσι το θελήσαν οι θεοί» (1,X).

13 Η ευριπίδεια Μήδεια χαίρει της εκτίμησης του χορού και έχει κατακτήσει τη φήμη της «σοφής» και πολυδύναμης γυναίκας. Οι Κορίνθιες στέκουν αρωγοί στον πόνο της: «Ας μη λείψει στους φίλους η προθυμία μου. Έλα Τροφέ, μπες στο σπίτι. Φέρε την έξω! Είμαστε φίλες δικές της να πεις» (στ. 178-182). Η Patricia Easterling υποστηρίζει ότι η βάρβαρη μάγισσα, με το επιβαρυνόμενο ποινικό μητρώο, που θα μπορούσε πολύ εύκολα να μετατραπεί σε τέρας, πρέπει να γίνει τραγικός χαρακτήρας, να αποτελέσει παράδειγμα, τρόπον τινά, για την ανθρωπότητα, και για τούτο ο τραγικός ποιητής την εμφανίζει να εισπράττει την αποδοχή και τον σεβασμό των γύρω της, τόσο του χορού όσο και του διερχόμενου Αιγέα («The Infanticide of Euripides' *Medea*», ό.π., σ. 189). Εκείνη που δέχεται εχθρική αντιμετώπιση από τις ντόπιες είναι η ομώνυμη ηρωίδα του Σενέκα, η οποία βιώνει εντονότερα τον «ρατσισμό» από τον χορό, ο οποίος επιθυμεί «να φύγει σιωπηλά μες στο σκοτάδι εκείνη που διωγμένη από τη γη της παντρεύτηκε ξένο άνδρα» (Λεύκιος Ανναίος Σενέκας: *Μήδεια*, μτφρ. Τάσος Ρούσσος, Καστανιώτης, Αθήνα 2000, στ. 117-119).

στις απάτες, αν είναι ανάγκη, φανταζόμαστε όμως τους ήρωες και τους βασιλιάδες μακριά από τις πονηριές τις δικές μας. Και όμως η δική μας η πονηριά αλλάζει όνομα και λέγεται γι' αυτούς πολιτική!» (1,X). Ο Κρέων την προτρέπει να επιστρέψει στην πατρίδα της, και όταν εκείνη του αντιτείνει ότι την πατρίδα της την πρόδωσε, πιστεύοντας το ψέμα του Ιάσονα ότι «την Ελλάδα την κατοικούν άνθρωποι και όχι τέρατα», και ότι «στο μέρος που ο πατέρας στήνει τη σκηνή του ή χτίζει έναν τοίχο ή υπερασπίζεται την εστία του, εκεί είναι η πατρίδα», ο βασιλιάς κορυφώνει τη ρατσιστική του συμπεριφορά, δηλώνοντας ότι ο Ιάσοντας είναι ο εθνικός ήρωας της Ελλάδας – κι εκείνη άχρηστη, μισητή σε όλους· ο Ιάσοντας ξαναγύρισε στην ελληνική φυλή, εντάχθηκε στην πατρίδα του και τη γενιά του. Σε αντίθεση με τον ομώνυμο ευριπίδειο ήρωα, υποστηρίζει ότι «δεν φοβάται» τη βάρβαρη, την ώρα ακριβώς που η βάρβαρη αποκαλύπτει τον δικό της φόβο.

Και η σύγχρονη Μήδεια φοβάται, διότι βρίσκεται πλέον «εξημερωμένη» και «εξευγενισμένη» από τους «πολιτισμένους». Η βάρβαρη επιχείρησε να αρνηθεί τον εαυτό της και την καταγωγή της, να γίνει αρεστή στο νέο περιβάλλον· προσπάθησε να μάθει «εκείνα που αρέσουν σ' έναν Έλληνα». Έτσι, σε αντίθεση με την τραγική ηρωίδα, δεν διαθέτει πια «την παλιά δύναμη και την αγριότητα, για να προστατεύσει τον εαυτό της»· είναι «η αγριότητα δουλωμένη· η βαρβαρότητα νικημένη». Οι «πολιτισμένοι», όμως, θέλουν να απαλλαγούν από τη βάρβαρη και τα παιδιά της, καθώς «έχουν αρχίσει να γίνονται πολλοί». Όπως διατείνονται οι Κορίνθιες, «ευτυχώς ο Δίας λυπάται τη γη. Γι' αυτό την ξεφορτώνει από το βάρος των ανθρώπων... Όποιος ζει πρέπει να το αξίζει... Θα 'χουμε μεγαλύτερη ευρυχωρία! Όλα είναι με σοφία ορισμένα από τους θεούς» (2,I). Η βάρβαρη, λοιπόν, επικαλείται τη δική της θεά, την Εκάτη, και της ζητά «μία πατρίδα, μακριά από τον φθόνο των θνητών· ένα σπίτι, όπου να ορίζει η ίδια τον εαυτό της και τα παιδιά της» (2,III). Η θεά, όμως, δεν μπορεί να της απαντήσει, καθώς η Μήδεια έχει γίνει πλέον «ανθρώπινη» και τα αιτήματά της είναι «ανθρώπινα»: «Δεν απαντάς πια στη Μήδεια. Δεν μπορείς, λες. Αυτό μπορεί να το κάνει, λες, μονάχα ο άνθρωπος. Οι θεοί έχουν μεταφέρει αυτό το δικαίωμα στον άνθρωπο· σέβονται οι θεοί τον άνθρωπο. Μένει σ' εκείνον να σεβαστεί τον εαυτό του. Εσύ μπορείς να αφανίσεις· μονάχα ο άνθρωπος έχει τη δύναμη να ζήσει με ανθρωπιά».

Ωστόσο, όπως θα αποδειχθεί άμεσα, ο άνθρωπος δεν φέρεται διόλου «ανθρώπινα», ούτε ακόμη κι αυτοί οι «πολιτισμένοι» Έλληνες. Την «απάνθρωπη» συμπεριφορά απέναντι στην «ξένη» υιοθετεί και ο Αιγέας, ο οποίος, σε πλήρη αντίθεση με τον ευριπίδειο ήρωα, αρνείται το άσυλο στην απελπισμένη γυναίκα, καθώς αυτό θα αποτελούσε αφορμή πολέμου για την πόλη του, κλείνοντάς της έτσι κάθε πιθανή διέξοδο: «Έχουμε έρθει σε σχέσεις με τους πιο μακρινούς λαούς και μαζί με τα πλούτη τους αποκτήσαμε και τη βαρβαρότητά τους. Η σκληρή καρδιά είναι τώρα πια το μόνο πράγμα που έχουν κοινό οι λαοί... Σήμερα φθάνει μία οποιασδήποτε αφορμή για τον πόλεμο», αντιτείνει στη Μήδεια (2,IV).

Η «βάρβαρη» χάνει και την τελευταία της ελπίδα στη συνάντηση με τον Ιάσονα. Ο Ιταλός δραματουργός εξαντλεί όλη του την απομυθοποιητική διάθεση στο πρόσωπο

αυτού του ήρωα, εμφανίζοντάς τον ως απροκάλυπτα ματαιόδοξο και αρχομανή, που θυσιάζει τα πάντα στον βωμό της εξουσίας. Ο Ιάσων θεωρεί ότι πλέον είναι δέσμιος του πεπρωμένου του, το οποίο τον ωθεί διαρκώς στην εξουσία: «Η εξουσία είναι σαν το κακό: έκανες την πρώτη πράξη· άλλες πρέπει να ακολουθήσουν. Σε σπρώχνει προς τα πάνω· από ανάγκη. Δεν μπορείς παρά να ανεβείς· ως τον ίλιγγο!» (2,VI).

Το ιταλικό έργο διαχωρίζεται ριζικά από το ευριπίδειο, στην τελική τους ευθεία. Η Γλαύκη εντυπωσιάζεται από τα πολύχρυσά δώρα, τα οποία στο εν λόγω έργο είναι εντελώς ακίνδυνα κι έχουν ως απώτερο στόχο απλώς την εξασφάλιση της αποδοχής των παιδιών από το παλάτι,¹⁴ ο καχύποπτος Κρέων, όμως, την προτρέπει να μην αγγίξει τα «δώρα της μάγισσας»· ο κόσμος δίνει πίστη στη συκοφαντία και καταδιώκει τα παιδιά. Η Γλαύκη αυτοκτονεί. Η Μήδεια *αναγκάζεται*, ως εκ τούτου, να γίνει μητροκτόνος, προκειμένου να σώσει τα παιδιά της από τον βέβαιο θάνατο ή την εξορία: «Να μπορούσα να τα ξανακλείσω στη μήτρα· αυτό μονάχα θα ήταν η λύση», διατείνεται, προτού να δώσει τη ριζική μαχαιριά, και κατόπιν δηλώνει ότι τα παιδιά της «δεν έχουν πια να φοβηθούν ούτε τον πατέρα τους ούτε τη μητέρα τους ούτε τους ανθρώπους», ενώ περίτρανα αποκαλύπτει στον Κρέοντα ότι τα παιδιά τα σκότωσε «η μάνα τους, για να τα γλιτώσει από τον λαό του». Τη σύγχρονη Μήδεια δεν τη φυγαδεύει κάποιο μαγικό άρμα, καθώς δεν διαθέτει πλέον τίποτα το «υπεργήινο», έχει διαρρήξει κάθε θεϊκό δεσμό. Η «ανθρώπινη» ηρωίδα παραμένει στην Κόρινθο και δηλώνει ότι «πρέπει ακόμα να ζήσουμε», ενώ η Μήδεια του Corrado Alvaro ολοκληρώνεται με τον ευριπίδειο στίχο «Μονάχα οι θεοί γνωρίζουν ποιος το κακό πρωτάρχησε» (στ. 1372).

Η μετατόπιση του κέντρου βάρους από το αρχαίο έργο στο σύγχρονο είναι πρόδηλη. Η ευριπίδεια ηρωίδα έχει ιδωθεί ως αδικημένη-πληγωμένη γυναίκα που εκδικείται για την προδοσία που υπέστη από τον «ψεύδορκο» σύζυγό της,¹⁵

14 «Μήδεια: Πώς μπορούν να παρουσιαστούν με άδεια χέρια; Κι οι θεοί ακόμα κατεβάζουν τα μούτρα στα άδεια χέρια. Θα πάνε το διάδημα της μάνας μου και το χρυσό πέπλο. Είναι τα παιδιά της Μήδειας... Να δώσουν τα παιδιά μου με δώρα τόσο πολύτιμα, θα το σκεφτούν δυο φορές... Θέλω να θαμπώσουν τα μάτια της νύφης από αυτόν τον θησαυρό και να συγχωρήσει στα παιδιά μου το ότι υπάρχουν και η Γλαύκη δεν μπορεί να αντισταθεί στο χρυσάφι» (2,VII).

15 Ο Martin Hose θεωρεί ότι «ο Ευριπίδης σχεδίασε με τον χαρακτήρα της Μήδειας μια γυναικεία μορφή, η οποία βεβαίως παρουσιάζεται ως “ξένη” και ως μάγισσα, συγχρόνως όμως υφίσταται την αρχετυπική μοίρα της εγκατάλειψης, την οποία ως γυναίκα αρχικά είναι υποχρεωμένη να αποδεχτεί παθητικά, ενώ συγχρόνως φαίνεται να την υπερβαίνει. Η Μήδεια, λοιπόν, είναι το τυπικό παράδειγμα της μοίρας της γυναίκας στην αρχαία Ελλάδα» (Βλ. Martin Hose: *Ευριπίδης: Ο ποιητής των παθών*, μτφρ. Μπέττυ Ταραντίλη, Καρδαμίτσα, Αθήνα 2011, σ. 81). Ο Karl Reinhardt υποστηρίζει ότι με τη μητροκτονία η Μήδεια καθίσταται θύμα του ίδιου της του εαυτού – και γίνεται «συναίσθηματική». Η μητροκτόνος γίνεται αξιολύπητη μητέρα. Όσο γίνεται «ανθρώπινη», «φθίνει» στο παράλογο (Βλ. Karl Reinhardt: «The intellectual crisis in Euripides», στο Mossman (επιμ.), *Oxford Readings in Classical Studies*, ό.π., σ. 27). Η Jacqueline de Romilly τονίζει ότι η Μήδεια «παρασύρεται από τα πάθη εκείνα, για τα οποία μας αποκαλύπτει τα πάντα. Μπορεί να είναι μάγισσα, κόρη του ήλιου, είναι όμως βυθισμένη στην ανθρώπινη μοίρα... Όλα καταλήγουν σε πόνο: η δυστυχία της την είχε σπρώξει προς την εκδίκηση· η εκδίκησή της αυξάνει στο μέγιστο τη δυστυχία της» (Βλ. Jacqueline de Romilly: *Η εξέλιξη του πάθους από τον Αισχύλο στον Ευριπίδη*, μτφρ. Μπάμπη Αθανασίου – Κατερίνα Μηλιαρέση, Το Άστυ, Αθήνα

ως ηρωική μορφή-ανάλογη με τους απόλυτους σοφόκλειους ήρωες, όπως ο Αίας που επιχειρεί -με κάθε τίμημα- να εκδικηθεί τον χλευασμό των εχθρών της,¹⁶ ως παντοδύναμη μάγισσα που ενεργεί με υπερφυσικό τρόπο.¹⁷ Σε κάθε περίπτωση, πάντως, η ευριπίδεια ηρωίδα αποτελεί «ξεχωριστή φύση», που «χρησιμοποιεί την υπερφυσική της δύναμη, προκειμένου να πετύχει τους στόχους της και, αν αυτό κριθεί αναγκαίο, καταστρέφει και ανθρώπους»,¹⁸ η οποία ανήκει στον χώρο του μύθου και πόρρω απέχει από την καθημερινή πραγματικότητα.¹⁹ Η τελική της εμφάνιση, εξάλλου, υπό μορφήν από μηχανής θεού, που δικάζει, προφητεύει και θεσπίζει λατρευτικές τελετές, στο άρμα του προγόνου της Ήλιου, τονίζει τη διαφορετικότητά της.²⁰

2000, σ. 135-136). Ο Bernard M.W. Knox πιστεύει ότι στο ευριπίδειο έργο η Μήδεια δεν διαθέτει άλλη μαγική δύναμη πέρα από τα δηλητήρια που έχει στην κατοχή της. Είναι προδομένη σύζυγος και μητέρα, χωρίς βοήθεια από πουθενά· ό,τι διέθετε ήταν η οικογένειά της και γι' αυτό, όταν ο Ιάσων την προδίδει, διοχετεύει όλη της την ενέργεια εναντίον του (Βλ. Bernard M.W. Knox: «The Medea of Euripides», στο Erich Segal (επιμ.), *Oxford Readings in Greek Tragedy*, University Press, Oxford 1983, σ. 285, 292).

16 Ο Bernard M.W. Knox υποστηρίζει ότι η Μήδεια αποτελεί «ηρωικό χαρακτήρα», παρόμοιο με τους σοφόκλειους χαρακτήρες, ιδιαίτερα μάλιστα με τον Αίαντα· εκείνο που τους προσομοιάζει είναι πρωταρχικά η διάθεσή τους να εκδικηθούν τον χλευασμό των εχθρών τους («The Medea of Euripides», ό.π., σ. 274). Ο Martin Hose θεωρεί ότι η Μήδεια με την εκδίκησή της υπερβαίνει τα όρια του ρόλου της συζύγου και της γυναίκας· η δράση της δεν αποτελεί τόσο έκφραση απελπισμένης -θηλυκής- ζηλοτυπίας και πληγωμένης αγάπης, όσο προσανατολίζεται σε αρχαϊκό και μάλιστα ανδρικό αίσθημα τιμής, το οποίο προϋποθέτει την εκδίκηση ακόμα και με αποδοχή της αυτοκαταστροφής (*Ευριπίδης: Ο ποιητής των παθών*, ό.π., σ. 89).

17 Ο D.L. Page υποστηρίζει ότι ο ποιητής δεν περιγράφει μιαν Ελληνίδα αλλά μια βάρβαρη γυναίκα· η ευριπίδεια Μήδεια ήταν ακριβώς η γυναίκα που θα περίμενε το ακροατήριο να είναι μια ξένη βασιλοπούλα· η απάνθρωπη σκληρότητα αποτελούσε τυπική βαρβαρική ιδιότητα (εισαγωγή στη Μήδεια, ό.π., σ. 29-31). Ο Martin Hose θεωρεί ότι στο άρμα με τον δράκοντα η Μήδεια είναι πια μάγισσα, η οποία ομιλεί και πράττει χωρίς αισθήματα, ενώ φαίνεται να έχει απολέσει καθετί το ανθρώπινο (*Ευριπίδης: Ο ποιητής των παθών*, ό.π., σ. 90).

18 George Gellie: «The character of Medea», περ. *BICS*, τόμ. 35, τχ. 1, 1988, σ. 17. Η Ζωή Σαμαρά, με τη σειρά της, πρεσβεύει ότι η Μήδεια «δεν είναι ακριβώς ηρωίδα τραγωδίας. Είναι δύναμη της φύσης, ίση μόνο με το πεπρωμένο: τίποτε δεν μπορεί να τη συγκρατήσει» («Φιλοξενία/Ξενοφοβία», ό.π., σ. 298).

19 Όπως παρατηρεί ο George Gellie, το έργο λειτουργεί καλύτερα, αν αντιληφθούμε τη συγκεκριμένη ηρωίδα ως «συσσώρευση» ιδιοτήτων, προερχόμενων από διάφορες επιδράσεις, οι οποίες και δημιουργούν αυτήν τη φιγούρα, φιγούρα ικανή να «γεμίσει» μια σκηνή ή μια ιστορία, αλλά που δεν την είδαμε ποτέ να περπατά στον δρόμο. Η ηρωίδα διαθέτει υπερβολικό «εύρος» για την καθημερινή ζωή· ο μύθος της δίνει τον χώρο που χρειάζεται. Η ευριπίδεια Μήδεια δεν αποτελεί «υπόθεση», που απαιτεί εύκολη ετυμολογία, ούτε ενδιαφέρουσα ανθρώπινη ιστορία· αποτελεί «σύνθεση» διαφόρων στοιχείων, που δίνουν τη λαβή για γενικευμένο σχόλιο ως προς την τρομακτική δύναμη του συναισθήματος. Στις πρώτες σκηνές «επιτρέπεται» ίσως κάποια ηθική προσέγγιση της ηρωίδας· στο τέλος, κάθε απόπειρα ηθικής κρίσης ακυρώνεται· η Μήδεια μάς δραπετεύει («The character of Medea», ό.π., σ. 19-22).

20 Ο D.L. Page υποστηρίζει ότι: «Η μυθική κατάληξη του δράματος -παιδοκτονία, άρμα δρακόντων- αποτελεί τέλος και όχι απάντηση, που δεν είναι πια μέρος της ζωής αλλά του μύθου και της μαγείας. Δεν αφορά πια μια γυναίκα αλλά μια βάρβαρη μάγισσα (εισαγωγή στη Μήδεια, ό.π., σ. 24). Η Patricia Easterling θεωρεί ότι η Μήδεια στην τελική σκηνή αναλαμβάνει τον ρόλο του από μηχανής θεού,

Ο Ιταλός δραματουργός, αντίθετα, «δανείζεται» την πολυδύναμη μάγισσα από τον μύθο και τη μετατρέπει στο σύμβολο του εκάστοτε επήλυδος, που υφίσταται τη βία και την απομόνωση από τους «πολιτισμένους» γηγενείς. Η παιδοκτονία του σύγχρονου έργου δεν αποτελεί πλέον αποτέλεσμα γυναικείας ζήλειας ή ηρωικής ευθιξίας, μα άμυνα στο φυλετικό μίσος και τη μισαλλοδοξία.²¹ Η αποτίμηση της πράξης της τραγικής ηρωίδας είναι ανέφικτη, καθώς η τραγωδία γενικώς δεν προσφέρεται για εύκολες ετυμολογίες.²² η ευριπίδεια Μήδεια είναι η μυθική ηρωίδα, «η οποία με το παράδειγμά της δεν σκορπάει τη φρίκη μιας φόνισσας, αλλά τη φρίκη ενός “στοιχείου”, το οποίο δρα πέραν του καλού και του κακού».²³ Στη σύγχρονη «υπόθεση παιδοκτονίας», αντίθετα, ο δραματουργός προβάλλει ισχυρά ελαφρυντικά στοιχεία για την ηρωίδα του, μετριάζοντας την ενοχή της και μεταθέτοντας την ευθύνη στην κοινωνία εκείνη που την ώθησε, με τη σκληρή και απορριπτική της συμπεριφορά, στην απεγνωσμένη δράση. Η Μήδεια του Corrado Alvaro επιχείρησε να αποδεσμευτεί από τη δεδομένη και παρεξηγημένη ταυτότητα που άλλοι της επέβαλαν-η αλλόκοτη ξένη με τις επικίνδυνες συνήθειες-και διεκδίκησε την ένταξή της στη συλλογική ταυτότητα, η κοινωνία της Κορίνθου ωστόσο την καταδίκασε στην «ετερότητα» και την περιθωριοποίηση.

Εν κατακλείδι, αν η ευριπίδεια τραγωδία οδηγεί τρόποντινά στην πολυσυζητημένη και πολύσημη «κάθαρση», καθώς, παρόλο που της Τραγωδίας το μεγαλείο έγκειται στο ότι διανοίγει έναν κόσμο φριχτών ερωτημάτων, που δεν επιδέχονται λύση,²⁴ η τραγική κάθαρση απογυμνώνει τα φοβερά και ελεεινά παθήματα από κάθε κοινοτυπία και εφημερότητα και τα ανάγει στην αιώνια ουσία τους, 25 το σύγχρονο έργο καταλήγει σε ανοιχτό ερώτημα: «Ξέρεις τι είναι ο κόσμος για όποιον είναι δίχως πατρίδα;», ρωτά την Παραμάνα της η Μήδεια (2,VII), και με τον τρόπο αυτόν ο Ιταλός δραματουργός μεταφέρει τη δική του αγωνία για την καπήλευση ιδεών, όπως «Πρόοδος», «Ευημερία», «Πολιτισμός», από μία κοινωνία που εξακολουθεί να αντιμετωπίζει το «έτερον» ως «διαφορετικό» και άρα «επίφοβο».

που συνήθως εμφανίζεται στα ευριπίδεια έργα. Μεταμορφώνεται από καταδικωμένη εγκληματία σε κάτι που τοποθετείται πέρα από τη συνηθισμένη ανθρώπινη κατάσταση («The Infanticide of Euripides' Medea», ό.π., σ. 199). Ο Bernard M.W. Knox, από την πλευρά του, τονίζει ότι η ηρωίδα στο τέλος μιλά και ενεργεί σαν τους ευριπίδειους από μηχανής θεούς. Ίσως η εμφάνιση αυτής της «άγριας ενσάρκωσης της εκδικητικότητας» στη θέση του θεού να αποσκοπεί στο να υπογραμμίσει την αίσθηση της διάλυσης των αξιών και του ηθικού χάους, τα οποία επισήμανε και ο χορός: «Βέβακε δ' ὄρκων χάρις, οὐδ' ἔτ' αἰδῶς Ἑλλάδι τᾶ μεγάλα μένει, αἰθερία δ' ἀνέπτα» (στ. 439-440). Ο Ευριπίδης ενδιαφέρεται κυρίως για την εκδήλωση, υπό μορφήν τραγικής βίας, των δυνάμεων της ανθρωπίνης φύσης που καταπνίγηκαν και περιφρονήθηκαν και οι οποίες, με το αργοπορημένο ξέσπασμά τους, απαιτούν την τερατώδη εκδίκηση («The Medea of Euripides», ό.π., σ. 280-283).

21 Daniela Matarazzo: «La Lunga notte di Medea di C. Alvaro», Università degli studi di Bologna, (http://www.griseldaonline.it/formazione/medea_matarazzo.htm).

22 Χαρά Μπακονικόλα: «Τραγωδία: Ένα μήνυμα πέρα από την ηθική», στο *Στιγμές της Ελληνικής Τραγωδίας II*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 2004, σ. 11-24.

23 Χρήστος Μαλεβίτσης: *Περί του Τραγικού*, Αστρολάβος/Ευθύνη, Αθήνα 1986, σ. 134-135.

24 Ό.π., σ. 123.

25 Εισαγωγή Ηλία Νικολούδη στο *Περί Ποιητικής* του Αριστοτέλη, Κάκτος, Αθήνα 1995, σ. 130.

ΠΕΜΠΤΗ 29 ΜΑΡΤΙΟΥ

ΣΥΝΕΔΡΙΑ Β'

ΠΡΟΕΔΡΟΣ: ΕΛΙΖΑ-ANNA ΔΕΛΒΕΡΟΥΔΗ

ΤΙΤΛΟΣ ΣΥΝΕΔΡΙΑΣ:

ΟΨΕΙΣ ΤΟΥ ΓΕΡΜΑΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

ΛΙΛΑ ΜΑΡΑΚΑ

MARINA ΑΓΑΘΑΓΓΕΛΙΔΟΥ

**ΑΠΟ ΤΟΝ ΦΤΩΧΟ ΝΟΤΟ ΣΤΟΝ ΠΛΟΥΣΙΟ ΒΟΡΡΑ:
Η ΕΝΔΟΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΗ ΜΕΤΑΝΑΣΤΕΥΣΗ
ΤΗΣ ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ ΤΟΥ ΄60 ΣΤΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ ΤΗΣ ΓΕΡΜΑΝΙΑΣ
ΩΣ ΧΩΡΑΣ ΥΠΟΔΟΧΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΑΣ
ΩΣ ΧΩΡΑΣ ΠΡΟΕΛΕΥΣΗΣ**

Το φαινόμενο της μαζικής ενδοευρωπαϊκής οικονομικής μετανάστευσης από τις φτωχές και υπανάπτυκτες μεσογειακές χώρες προς τις πλούσιες βιομηχανικές χώρες του Βορρά¹ είναι χαρακτηριστικό για τις οικονομικές και κοινωνικές εξελίξεις στην Ευρώπη των πρώτων δεκαετιών μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Στα μέσα της δεκαετίας του ΄70 (οπότε περισσότερο για πολιτικούς λόγους αποφασίστηκε η απαγόρευση περαιτέρω εισαγωγής αλλοδαπών εργατών στις χώρες της τότε Ευρωπαϊκής Οικονομικής Ένωσης) υπολογίζονται συνολικά 11,5 εκατομμύρια μετανάστες.² Οι οικονομικοί αυτοί μετανάστες προέρχονται κυρίως από την Ιταλία, την Ισπανία, την Πορτογαλία, την Ελλάδα, την Τουρκία και τη Γιουγκοσλαβία και κατευθύνονται προς τη Δυτική Γερμανία, το Βέλγιο, την Ολλανδία, τη Δανία, τη Σουηδία κ.α. Αποδέκτης του συντριπτικά μεγαλύτερου όγκου υπήρξε η Δυτική Γερμανία,³ η οποία είχε εξελιχτεί σε μια από τις ισχυρότερες στο οικονομικό πεδίο ευρωπαϊκές χώρες και η βιομηχανία της, αναπτυσσόμενη συνεχώς, χρειαζόταν φτηνή εργατική δύναμη, την οποία βρήκε κλείνοντας διακρατικές συμφωνίες με τις

1 Η σύντομη θεωρητική εισαγωγή στο ζήτημα, που ακολουθεί στη συνέχεια, στηρίζεται (εκτός από την προσωπική εμπειρία της γράφουσας που βρέθηκε εκείνη την περίοδο στη Γερμανία και γνώρισε από κοντά την κατάσταση) στην πολύ εμπειρισταμένη, σύγχρονη με το φαινόμενο έρευνα του Γιώργου Ξ. Ματζουράνη, ο οποίος έχει επεξεργαστεί μεγάλο όγκο υλικών από ελληνικές και γερμανικές κρατικές υπηρεσίες, επίσημες στατιστικές, δημοσιεύματα Τύπου κ.ο.κ., έχει συγκεντρώσει ντοκουμέντα και μαρτυρίες από συνεντεύξεις και έχει δημοσιεύσει τα αποτελέσματα της έρευνάς του στη μονογραφία *Έλληνες εργάτες στη Γερμανία (Γκάσταρμπάιτερ)*, όπου εκθέτει αναλυτικά τις θεωρητικές πλευρές του ζητήματος, παρουσιάζει τις συνθήκες δουλειάς και διαβίωσης, τα προβλήματα που καλούνται να αντιμετωπίσουν οι Έλληνες μετανάστες, ενώ παραθέτει τα σχετικά αριθμητικά και στατιστικά στοιχεία σε κατατοπιστικούς πίνακες, συνοδεύοντας όλα αυτά από τις αυθεντικές μαρτυρίες που έχει ο ίδιος καταγράψει. Στη συνέχεια η μονογραφία, από τη β΄ έκδοση της οποίας (Gutenberg, Αθήνα 1974) έχουν αντληθεί διάφορα στοιχεία, θα αναφέρεται με το όνομα μόνο του συγγραφέα ως Ματζουράνης.

2 Από τα στοιχεία που παραθέτει ο Κώστας Χατζηαργύρης στον Πρόλογό του, που έχει προταχθεί στην έκδοση της έρευνας του Γ. Ματζουράνη, ο αριθμός των οικονομικών μεταναστών στη Δυτική Γερμανία έφτανε τα 2,5 εκατομμύρια (Ματζουράνης, ό.π., σ. 13), ενώ στις υπόλοιπες ευρωπαϊκές χώρες υπολογίζονται συνολικά άλλα 9 εκατομμύρια (ό.π., σ. 16, με αριθμούς για κάθε μία χώρα ξεχωριστά).

3 Συγκεκριμένα μεγέθη για τα έτη 1955-1965 και 1961-1972 παρατίθενται από τον Γ. Ματζουράνη σε σχετικούς πίνακες (ό.π., σ. 37 και 50 αντίστοιχα).

χώρες του φτωχού ευρωπαϊκού Νότου.

Οι διακρατικές αυτές συμφωνίες καθόριζαν προεπιλογή των υποψηφίων για εργασία στη Γερμανία από τις χώρες προέλευσης (οπότε μπορούσαν να αποκλειστούν εξαρχής, με πολιτικά κυρίως κριτήρια, όσοι δεν έπαιρναν διαβατήριο και άδεια αποδημίας) και τελική επιλογή από γερμανική υγειονομική επιτροπή, για να ελεγχθεί η κατάσταση της υγείας τους. Κατόπιν κάθε ένας από αυτούς που είχαν επιλεγεί υπέγραφε ατομικό συμβόλαιο εργασίας σε συγκεκριμένη επιχείρηση, διάρκειας ενός χρόνου, για ορισμένη εργασία (ανειδίκευτου βοηθητικού εργάτη) και καθορισμένη αμοιβή (κατώτερη και της κατώτατης των συλλογικών συμβάσεων των γερμανικών συνδικάτων), ενώ η εργοδοσία είχε την υποχρέωση να εξασφαλίσει στον εργαζόμενο στέγη (ως επί το πλείστον σε πρόχειρα δημιουργημένα κοινόβια με εντελώς ακατάλληλες συνθήκες διαβίωσης).

Η τοποθέτηση των αλλοδαπών εργατών στην κατώτατη εργασιακή και μισθολογική βαθμίδα, ο εγκλεισμός τους στα κοινόβια της επιχείρησης (τα διαβόητα Χάιμ), η άγνοια της γλώσσας και διάφοροι άλλοι αρνητικοί παράγοντες, όχι μόνο εμπόδιζαν την ομαλή ενσωμάτωσή τους στο γερμανικό περιβάλλον, αλλά επέτειναν τη συσπείρωση σε ομάδες εθνικότητας, ενώ και η ως επί το πλείστον εχθρική προς τους αλλοδαπούς εργάτες γερμανική κοινωνία οδήγησε σε κοινωνικό αποκλεισμό και γκετοποίηση. Δημιουργήθηκε έτσι ο περιφρονητικός χαρακτηρισμός Γκάσταρμπάιτερ,⁴ φιλοξενούμενος εργάτης, για τις στρατιές των ανειδίκευτων βοηθητικών εργατών στη γερμανική βιομηχανία, τους χωρίς δικαιώματα είλωτες της νεώτερης εποχής. Πρέπει να σημειωθεί ότι ο χαρακτηρισμός Γκάσταρμπάιτερ αφορούσε αποκλειστικά τους ξένους εργάτες που προέρχονταν από τις χώρες του ευρωπαϊκού Νότου, χωρίς ποτέ να συμπεριλαμβάνει τους αλλοδαπούς από άλλες χώρες της κεντρικής και βόρειας Ευρώπης που εργάζονταν στη Γερμανία σε καθεστώς ισοτιμίας με τους Γερμανούς.⁵

Από το 1960 που υπογράφηκε η διακρατική συμφωνία ανάμεσα στις κυβερνήσεις της Ομοσπονδιακής Δημοκρατίας της Γερμανίας και της Ελλάδας⁶ και άρχισε η, κατόπιν επιλογής, ομαδική αποστολή εργατικού δυναμικού, ως τα μέσα περίπου της δεκαετίας του '70, συντελέστηκε μια χωρίς προηγούμενο εθνική αιμορραγία που ερήμωσε την ελληνική ύπαιθρο και εξοβέλισε το προλεταριάτο των μεγαλύτερων πόλεων, καθώς αυτές οι δύο πηγές πρόσφεραν το κύριο πλήθος των μεταναστών,

4 Για τον όρο που αναφέρεται ακόμα και στον τίτλο του βιβλίου του Γ. Ματζουράνη, ο συγγραφέας δίνει πληροφορίες τόσο στο ομώνυμο προοίμιό του (ό.π., σ. 7 ε.), όσο και σε διάφορα άλλα μέρη (βλ. ιδίως σ. 282 ε., για τις κατώτερες εργασίες που καλούνται να εκτελέσουν, τα χαμηλότερα μεροκάματα, την περιθωριοποίηση, τη στέρηση πολιτικών δικαιωμάτων κ.ά., που όλα συμβάλλουν ώστε η σημασιολογικά ουδέτερη ονομασία να αποκτήσει «περιεχόμενο διακρίσεων, υποτίμησης και ρατσισμού», αλλά και σ. 297 ε., για τις προτάσεις άλλης ονομασίας).

5 Η διάκριση αναφέρεται από τον Γ. Ματζουράνη σε διάφορες ευκαιρίες (βλ. π.χ., σ. 150, 283, 297 κ.α.).

6 Για τη συμφωνία Ελλάδας-Γερμανίας, βλ. Ματζουράνης, ό.π., σ. 47-52, όπου καταγράφεται το ιστορικό των επαφών και διαβουλεύσεων, ενώ δημοσιεύονται επιλεκτικά και τα άρθρα 7, 8, 9, 10, 11, 12 που αφορούν στη διαδικασία επιλογής (σ. 51 ε.).

που μη έχοντας δυνατότητα επιβίωσης, άνεργοι και υποαπασχολούμενοι, καταχρεωμένοι στην Αγροτική Τράπεζα, αναλφάβητοι και ημι-αναλφάβητοι, χωρίς καμιά προοπτική στην πατρίδα, πήραν το δρόμο της ξενιτιάς.

Εκτός από τη μακρόχρονη οικονομική ζημία του έθνους, που θυσίασε ένα τεράστιο ποσοστό από το πιο δυναμικό μέρος του παραγωγικά ενεργού πληθυσμού του,⁷ οι επιπτώσεις ήταν οδυνηρές και στο ατομικό επίπεδο: Οι μετανάστες άφηναν τα χωριά και τις οικογένειές τους εξαναγκασμένοι από την ανεργία και την οικονομική εξαθλίωση, ζούσαν ξένοι σε ένα εχθρικό περιβάλλον, υφίσταντο τις πιο απάνθρωπες συνθήκες εργασίας και διαβίωσης, έκαναν αιματηρές οικονομίες, διπλοβάρδιες και υπερωρίες σε βάρος ακόμα και της υγείας τους, με στόχο να επιτύχουν σε σύντομο διάστημα την οικονομική εξασφάλιση των ίδιων και των οικογενειών τους και να επιστρέψουν στον τόπο τους, χωρίς όμως, στην πλειονότητά τους, να πραγματοποιήσουν αυτόν το στόχο.

Αυτή η μαζική μετανάστευση προς τον ευρωπαϊκό Βορρά, κατά κύριο λόγο στις φάμπρικες της Γερμανίας, αλλά και στα ορυχεία του Βελγίου, λιγότερο στη Σκανδιναβία (κυρίως Σουηδία), που κράτησε πάνω από είκοσι χρόνια, βιώθηκε από την ελληνική κοινωνία των δεκαετιών του '60 και του '70, καθώς ολόκληρα χωριά ερημώθηκαν, ενώ κάθε οικογένεια είχε κάποιο μέλος στην ξενιτιά, ως ένα επώδυνο συλλογικό τραύμα, που ακολούθησε σαν συνέχεια του τότε ακόμη ανεπούλτου εθνικού τραύματος του αιματηρού εμφύλιου πολέμου. Η κατάσταση, που η κατανόησή της σήμερα δεν είναι κάτι αυτονόητο, είχε σηματοδέψει ανεξίτηλα την αυτοσυνείδηση του ελληνικού λαού σε σημείο που να αποτυπώνεται στη λαϊκή καλλιτεχνική έκφραση, με τη δημιουργία σχετικών δημοτικών τραγουδιών, όπως π.χ. το Ηπειρώτικο «[...] η ξενιτιά μας χώρισε μας πήρε τα παιδιά μας / στη Γερμανία σέρνονται τα άμοιρα κορμιά τους / να βρουν τα μεροκάματα να ζήσουν τα παιδιά τους».⁸ Υπάρχουν όμως και άλλα που αναφέρονται στον νέο τόπο και τις νέες συνθήκες αφήνοντας να υπεισέλθουν και ψήγματα Γερμανικών, όπως αυτά είχαν μπει στο καθημερινό λεξιλόγιο των μεταναστών. Για παράδειγμα ένα σκωπτικό τετράστιχο στο οποίο διαφαίνεται και η αναγκαστική αλλαγή των συνηθειών: «Στη Φρανκφούρτη με τα χιόνια / η γιαγιά με παντελόνια / στα γερμανικά τσιράκι / γκούτεν μόργκεν το βραδάκι» ή το κανάκεμα γιαγιάς προς εγγονή που απεικονίζει και τη νέα διαμόρφωση της οικογενειακής εικόνας με την εργαζόμενη μητέρα: «Εγώ σε λούζω να χαρεί / η μάνα σου που θάρθει / μ' ένα ψωμί στο χέρι της / και με πολλά καλούδια. / Στο Κάουφχοφ⁹ εστάθηκε / μου τότε ένα πουλάκι / κούκλα σου ψώνισε ξανθή [...]».¹⁰

7 Δημογραφικά στοιχεία για γεροντισμό και μαρασμό της ελληνικής επαρχίας, συνοδευμένα από τους ανάλογους πίνακες, βλ. Ματζουράνης, ό.π., σ. 125-132. Βλ. επίσης σχετικές παρατηρήσεις του ίδιου (ό.π., σ. 281) και του Κ. Χατζηαργύρη (Ματζουράνης, ό.π., σ. 26).

8 Παρατίθεται ως γενικό μότο στο βιβλίο του Ματζουράνη (ό.π., σ. 5).

9 Μεγάλο πολυκατάστημα με πολλά υποκαταστήματα στις διάφορες γερμανικές πόλεις.

10 Και τα δύο παραθέματα μεταφέρονται από το κεφάλαιο «Η οικογενειακή ζωή» (Ματζουράνης, ό.π., σ. 213 και 214 αντίστοιχα).

Το καθοριστικό για την εποχή και επαχθές κοινωνικό φαινόμενο διακρίνεται, όμως, και στην έντεχνη καλλιτεχνική δημιουργία, συγκεκριμένα στη δραματοουργία του πολιτικού θεάτρου εκείνης της χρονικής περιόδου, από την οποία θα εξεταστούν στη συνέχεια δύο ελληνικά παραδείγματα που αντικαθρεφτίζουν τον προβληματισμό από την πλευρά της χώρας προέλευσης, *Οι Φιλοξενούμενοι*¹¹ του Πέτρου Μάρκαρη και η *Απεργία*¹² του Γιώργου Σκούρτη, συμπληρώνοντας την εικόνα με ένα τρίτο έργο, το γερμανικό *Katzelmacher*¹³ (ο *Κατσαρολάς*, σε μια πρόχειρη μετάφραση) του Rainer Werner Fassbinder, που εξετάζει το ζήτημα από τη σκοπιά της χώρας υποδοχής, καθώς αυτή η οπτική ανταποκρίνεται στο πώς βιώνεται το πρόβλημα της οικονομικής μετανάστευσης στη σημερινή Ελλάδα που από χώρα προέλευσης έγινε με τη σειρά της χώρα υποδοχής.

Όλα όσα θίχτηκαν πιο πάνω, το φαινόμενο της μετανάστευσης προς τη Γερμανία και οι θεωρητικές παράμετροι του προβλήματος, αλλά και οι επιπτώσεις του στα υποκείμενα που υπέστησαν αυτές τις εξελίξεις, παρουσιάζονται πολύ παραστατικά στο θεατρικό έργο του Μάρκαρη και μάλιστα από τη δική τους σκοπιά, καθώς ως βάση του δραματικού κειμένου χρησιμοποιούνται οι αυθεντικές αφηγήσεις και μαρτυρίες Ελλήνων μεταναστών στη Δυτική Γερμανία από συνεντεύξεις που διενήργησε για τη σχετική έρευνά του ο Γ. Ματζουράνης και δημοσίευσε στο βιβλίο του, που ήδη αναφέρθηκε. Η σχέση αυτή του έργου με το αυθεντικό υλικό των μαρτυριών που το συνθέτουν, κατατάσσει τους *Φιλοξενούμενους* στο επίκαιρο εκείνη την εποχή είδος του πολιτικού θεάτρου, το Θέατρο-Ντοκουμέντο.¹⁴

Για την αισθητική επεξεργασία του υλικού, του ο Π. Μάρκαρης ακολούθησε δύο πρότυπα,¹⁵ την *Ανάκριση* του Πέτερ Βάις, ένα έργο του Θεάτρου-Ντοκουμέντο που χρησιμοποιεί, όπως και το δικό του, ως διαλογικά μέρη καταθέσεις μαρτύρων, και

11 Το έργο, που γράφτηκε το 1970, είναι ανέκδοτο, έχει όμως ανεβεί στο θέατρο από το «Θεατρικό Εργαστήρι» της Θεσσαλονίκης, θεατρική περίοδος 1981, σε σκηνοθεσία του συγγραφέα. Δακτυλόγραφο από το κείμενο που χρησιμοποιήθηκε σ' εκείνη την παράσταση βρίσκεται στα χέρια της συγγρ. και φωτοαντίγραφο στη βιβλιοθήκη του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών.

12 Γιώργος Σκούρτης, *Απεργία ή η πάλη των τάξεων απ' αυτούς που παλεύουν*, Κέδρος, Αθήνα 1976 (οι παραπομπές θα γίνονται στην γ' έκδοση [1982]).

13 Rainer Werner Fassbinder: *Antiteater* [sic]. *Katzelmacher / Preparadise sorry now / Die Bettleroper*, Φρανκφούρτη/Μ, 1970, edition suhrkamp 443, σ. 7-30. Το έργο έχει μεταφραστεί στα Ελληνικά από τον Κώστα Βαλέτα με τον τίτλο *Ο θρωμοζένος* και η μετάφραση έχει δημοσιευτεί στο περιοδικό *Αιολικά Γράμματα*, τόμ. ΙΗ', τχ. 104-105, Σεπτ.-Δεκ. 1988, σ. 5-24. – *Katzelmacher* είναι αυτός που φτιάχνει μεταλλικά μαγειρικά σκεύη, κατσαρόλες κ.λπ. και χρησιμοποιείται απαξιωτικά για τους Ιταλούς εργάτες στη Γερμανία. Ο Βαλέτας έλυσε το πρόβλημα του δυσνόητου για τον μη γνώστη του βαυαρικού ιδιώματος και οπωσδήποτε δυσερμηνευτού σε άλλη γλώσσα τίτλου, αποδίδοντας απλώς την υβριστική σημασία του χαρακτηρισμού.

14 Για το Θέατρο-Ντοκουμέντο και την είσοδό του στην Ελλάδα, βλ. άρθρο της συγγρ., Λίλα Μαράκα: «Η Επίδραση του Γερμανικού Θεάτρου-Ντοκουμέντο της Δεκαετίας του '60 στη Σύγχρονη Ελληνική Δραματοουργία», περ. *Σύγκριση*, τχ. 5, Δεκ. 1993, σ. 33-51, όπου ανάμεσα σ' άλλα ελληνικά παραδείγματα εξετάζονται τόσο *Οι Φιλοξενούμενοι*, όσο και η *Απεργία* (σ. 41-43 και 43 ε. αντίστοιχα, από όπου μεταφέρονται εδώ, στη συνέχεια, ορισμένα μέρη).

15 Σύμφωνα με τις εξηγήσεις του ίδιου στο σημείωμα του προγράμματος της θεατρικής παράστασης.

το *Τρόμος και Αθλιότητα του Γ' Ράιχ* του Μπέρτολτ Μπρεχτ, που παραθέτοντας με την τεχνική του μοντάζ σύντομες σκηνές, ανασυνθέτει τη ρεαλιστική καθημερινή πραγματικότητα της ζωής στη ναζιστική Γερμανία, όπως γίνεται και στους *Φιλοξενούμενους*, για την παρουσίαση της ζωής των Ελλήνων μεταναστών.

Εκτός από την τεχνική του μοντάζ, που πήρε από το συγκεκριμένο έργο, ο Μάρκαρης, γνωστός μελετητής του Μπρεχτ στον ελληνικό χώρο και οπαδός του επικού Θεάτρου ως δραματικός συγγραφέας, έχει χρησιμοποιήσει διάφορα μέσα αποστασιοποίησης, όπως τίτλους με επιγραφές για τις διάφορες σκηνές, τραγούδια, φωνές εκτός σκηνής, ολοφάνερα εμβόλιμα αποσπάσματα από την *Ανάκριση* του Βάις κ.ά. Το ύφος, τέλος, των σκηνών είναι δανεισμένο από την πρώτη ύλη που αποτέλεσε τη βάση του θεατρικού έργου: μονόλογος, αναφορά, αφήγηση, απάντηση σε ερωτήσεις συνέντευξης, αποσπασματικός διάλογος, επιστολή.

Το έργο, που ξεκινάει από το παρόν στη Γερμανία με τις σκηνές που ακολουθούν σε φλας-μπακ, ως αναμνήσεις των προσώπων οι οποίες αναμνησούνται από μια συνέντευξη, χωρίζεται σε δύο μέρη. Στο Πρώτο Μέρος που είναι σε συνεχή ροή σαν μια σκηνή, αφήνει όμως να διακριθούν πολύ καθαρά οι επί μέρους σύντομες σκηνικές ενότητες, παρουσιάζεται η ασφυκτικά αδιέξοδη κατάσταση (ανεργία, οικονομική εξαθλίωση, κρατική αυθαιρεσία, πολιτική καταπίεση με διώξεις των αριστερών, κοινωνική αδικία κ.λπ.) και η έλλειψη οποιασδήποτε άλλης προοπτικής, που εξανάγκασε όλο εκείνο το πλήθος να εγκαταλείψει τις εστίες του και να αναζητήσει μια δυνατότητα επιβίωσης στην οργανωμένη, μαζική μετανάστευση προς τη Γερμανία.

Παράλληλα αναπαριστάνονται τα πρώτα στάδια αυτής της περιπέτειας από την εξαθλιωμένη και αδιέξοδη ύπαρξη στον γενέθλιο τόπο, την οδύσσεια για την συγκέντρωση των απαραίτητων δικαιολογητικών για την έκδοση διαβατηρίου και άδειας αποδημίας, κάτω από τη σκιά του διαβόητου «πιστοποιητικού κοινωνικών φρονημάτων»,¹⁶ αλλά και τις επίφοβες ιατρικές εξετάσεις από τη γερμανική υγειονομική επιτροπή, από το αποτέλεσμα των οποίων κρινόταν η τύχη των επίδοξων μεταναστών, που πολλές φορές είχαν ξεπουλήσει το λίγο βιός τους και είχαν χρεωθεί για να αντιμετωπίσουν τα αρχικά έξοδα, μέχρι την αναχώρηση και το ταξίδι με το σαπιοκάραβο ως το Μπρίντεζι και την άφιξη στη Γερμανία.

Το Δεύτερο Μέρος χωρίζεται σε επτά σκηνές με αρίθμηση και επικεφαλίδα (που περιλαμβάνει τόπο, χρόνο και θέμα), στις οποίες όμως ακολουθείται η ίδια τεχνική με το Πρώτο Μέρος, συνεχής δηλαδή ροή όπου διακρίνονται οι διάφορες, πολύ σύντομες σκηνικές ενότητες, μονολογικές και διαλογικές ή σκηνές που μιλάει μόνο ο ένας αλλά απευθύνεται στον/στους άλλους. Περιεχόμενο αυτών των σκηνών

16 Αυτή η βεβαίωση ήταν απαραίτητη όχι μόνο για το διαβατήριο και την ανεύρεση εργασίας ή την εισαγωγή στα Ανώτατα Εκπαιδευτικά Ιδρύματα, αλλά ακόμη και για δίπλωμα οδήγησης και όποια άλλη δραστηριότητα απαιτούσε άδεια από τις αρχές, ενώ ο αριθμός των ατόμων που είχαν φάκελο στα αρχεία της αστυνομίας ως κομμουνιστές και δεν έπαιρναν το πιστοποιητικό, υπολογίζεται (χωρίς να είναι επακριβώς γνωστός), όπως αναφέρει ο Κ. Τσουκαλάς, σε 1.000.000 (βλ. Κωνσταντίνος Τσουκαλάς: *Η ελληνική τραγωδία*, Ολκός, Αθήνα, 1974, σ. 116).

είναι η αναπαράσταση καταστάσεων και περιστατικών από τη ζωή των μεταναστών που φωτίζουν την πραγματικότητα που βίωναν οι Έλληνες, αλλά και όλοι οι άλλοι «φιλοξενούμενοι εργάτες», οι Γκάσταρμπάιτερ, που πήγαιναν με διακρατικές συμβάσεις να εργαστούν στα γερμανικά εργοστάσια, αντιμετωπίζοντας εκεί τεράστια εργασιακά και κοινωνικά προβλήματα: Ανίσχυροι, καθώς είχαν υπογράψει άνισα και μονομερή σε βάρος τους συμβόλαια, τρομοκρατημένοι από την απειλή ότι θα χάσουν τη δουλειά τους και θα τους στείλουν πίσω, χωρίς να ξέρουν τη γλώσσα, ξένοι σε ανοίκειο περιβάλλον, ζούσαν σε αληθινά γκέτο κάτω από τις αθλιότερες και πιο απάνθρωπες συνθήκες, εύκολα θύματα για εκμετάλλευση από τους εργοδότες αλλά και κάθε επιτήδειο, Γερμανό ή και συμπατριώτη τους.

Οι πτυχές που εξετάζονται αφορούν σε διάφορα εργασιακά προβλήματα, όπως τα εργατικά ατυχήματα και τις επαγγελματικές ασθένειες που οφείλονται σε πλημμελή φροντίδα των επιχειρήσεων που ενδιαφέρονται μόνο για το κέρδος, τον εκφοβιστικό ρόλο που έχουν αναλάβει, ως υπάλληλοι της επιχείρησης, Έλληνες διερμηνείς και επιστάτες (κάποιοι από αυτούς χουντικοί ή πρώην συνεργάτες των Γερμανών στην Κατοχή), τις εξευτελιστικές εργασίες που καλούνται να διεκπεραιώσουν, την εκ προοιμίου ανυπαρξία δυνατότητας για επαγγελματική βελτίωση και πρόοδο, αλλά και την ανισοτιμία προς τους Γερμανούς συναδέλφους, οι οποίοι από την πλευρά τους αντιμετωπίζουν τους αλλοδαπούς εργάτες τουλάχιστον με επιφυλακτικότητα, αν όχι και ανοιχτή εχθρότητα, καθώς οι μετανάστες αποτελούν μοχλό πίεσης της επιχείρησης ενάντια στις δικές τους διεκδικήσεις. Παρουσιάζονται επίσης εικόνες από τη ζωή στα κοινόβια των επιχειρήσεων, όπου στις περισσότερες των περιπτώσεων οι συνθήκες διαβίωσης είναι εντελώς πρωτόγονες: Στοιβάζονται τρία και τέσσερα άτομα σε ένα μικρό δωμάτιο, για να κοιμηθούν σε βάρδιες, χωρίς επαρκείς εγκαταστάσεις υγιεινής ή κοινόχρηστους χώρους, ενώ ο στόχος των αιματηρών οικονομικών επιβάρυνσεων εξουθενωτικές υπερωρίες, έχει συρρικνώσει τον ελεύθερο χρόνο σε ασχολίες για την αυτοσυντήρηση (ψώνια, μαγείρεμα, πλύσιμο ρούχων) και ύπνο.

Το έργο πραγματεύεται όμως και κάποιες θετικές πτυχές που προκύπτουν από την έστω βίαιη μετάβαση των πιο υπανάπτυκτων και αδικημένων στρωμάτων της ελληνικής κοινωνίας σε ένα εκσυγχρονισμένο περιβάλλον, από την καθυστερημένη ακτήμονα γεωργία στη βιομηχανική παραγωγή και από την ανεργία στο σταθερό μεροκάματο. Ως πρώτο ρήγμα, καθώς παρουσιάζονται τα ιδιαίτερα προβλήματα που αντιμετωπίζει η μεταναστευτική οικογένεια (στέγης εκπαίδευσης των παιδιών κ.λπ.), διαφαίνεται και η αλλαγή της νοοτροπίας αναφορικά με την πατροπαράδοτη ελληνική οικογενειακή δομή.¹⁷ Η σύζυγος και μητέρα, που εργάζεται και συνεισφέρει οικονομικά, κερδίζει ισοτιμία και έχει καθοριστικό λόγο στις οικογενειακές αποφάσεις.

Γενικά η οικονομική ανεξαρτησία επιτρέπει στην Ελληνίδα που ξενιτεύτηκε να χειραφετηθεί, να αφήσει πίσω της τους κοινωνικούς καταναγκασμούς που της

17 Πρβλ. και Ματζουράνης, ό.π., σ. 203.

επέβαλλαν τον παραδοσιακό της ρόλο και να αναπτυχθεί ως αυτόνομο άτομο,¹⁸ ενώ η νεώτερη γενιά, τα παιδιά που μεγάλωσαν ή ακόμα και γεννήθηκαν στη Γερμανία και πήγαν στο γερμανικό σχολείο, απέκτησαν άλλους διευρυμένους ορίζοντες. Από την άλλη μεριά δεν παραλείπεται και η υπόδειξη του νέου προβλήματος αποξένωσης και ενσωμάτωσης που δημιουργείται σ' αυτούς που στέριωσαν στη Γερμανία και οι οποίοι παρ' όλο που νοσταλγούν την πατρίδα δεν θέλουν ή δεν μπορούν να επιστρέψουν, γιατί και στην Ελλάδα νιώθουν κατά κάποιο τρόπο ξένοι, δεν έχουν δυνατότητα εργασίας, τα παιδιά τους δεν ξέρουν Ελληνικά κ.λπ.

Ως δεύτερο μεγάλο ρήγμα πρέπει να αναφερθεί η πρόοδος στις αντιλήψεις και στο επίπεδο συνειδητοποίησης των μεταναστών, που εκφράζεται με την ανάκτηση του αυτοσεβασμού και τη διεκδίκηση των ατομικών, κοινωνικών και πολιτικών δικαιωμάτων.¹⁹ Αυτό διακρίνεται κυρίως στη μεταβολή της στάσης απέναντι στα γερμανικά Συνδικάτα και της αντιμετώπισης του συνδικαλισμού.²⁰ Αρχικά εξαιτίας των ελληνικών εμπειριών και του φόβου για τις επιπτώσεις του πολιτικού χρωματισμού,²¹ αντιμετώπιζαν τα εργασιακά σωματεία με επιφύλαξη και καχυποψία.

Σιγά-σιγά όμως με τη βοήθεια των νέων εμπειριών, κάποιοι συνδικαλίζονται ανοιχτά, άλλοι συμπορεύονται χωρίς να γίνουν επισήμως μέλη, ενώ ιδρύεται και η Ομοσπονδία Ελληνικών Κοινοτήτων, για την προάσπιση των συμφερόντων των Ελλήνων της Δυτικής Γερμανίας. Κορύφωση αυτής της εξέλιξης αποτελεί η μεγάλη απεργιακή κινητοποίηση που ξεκίνησαν μόνοι τους οι αλλοδαποί εργάτες με τους Γερμανούς να ακολουθούν μετά, με την αφήγηση και αναπαράσταση της οποίας κλείνει και το έργο.

Την επιβεβαίωση ότι το κοινωνικό φαινόμενο της μαζικής οικονομικής μετανάστευσης προς τη Γερμανία είναι χαρακτηριστικό για την εποχή προσφέρει το θεατρικό έργο του Rainer Werner Fassbinder, *Katzelmacher*, στο οποίο, παρ' όλη τη διαφοροποιημένη οπτική που βάζει στο επίκεντρο τη χώρα υποδοχής, αναγνωρίζονται όλες οι βασικές παράμετροι του ζητήματος. Επιβεβαιώνεται στο παράδειγμα του μεμονωμένου αλλοδαπού εργάτη που εργάζεται σε μικρή ιδιωτική επιχείρηση, η καταπίεση, η εκμετάλλευση, οι απαράδεκτοι όροι εργασίας, η

18 Την ίδια διαπίστωση για την εξέλιξη της Ελληνίδας της Γερμανίας έχει κάνει και ο Γ. Ματζουράνης (ό.π., σ. 238), ο οποίος στο σχετικό κεφάλαιο για τις μετανάστριες αναφέρει διάφορα στοιχεία, αριθμούς, στατιστικές, αυθεντικές μαρτυρίες κ.ά. (ό.π., σ. 233-242).

19 Πρβλ. Ματζουράνης, ό.π., σ. 303ε.

20 Την εξέλιξη αυτής της σχέσης πραγματεύεται λεπτομερώς ο Γ. Ματζουράνης (ό.π., σ. 254-262).

21 Η αστυνόμευση, η καταπίεση και οι διώξεις που υφίσταντο οι χαρακτηρισμένοι αριστεροί, «μη εθνικόφρονες» κατά την επίσημη ορολογία, και οι οικογένειές τους ήταν μια πραγματικότητα που βίωνε σε καθημερινή βάση ο ελληνικός λαός και που απλώς εντάθηκε ακόμα περισσότερο κατά τη διάρκεια της στρατιωτικής δικτατορίας. Η απειλή λοιπόν του χαρακτηρισμού από τις προξενικές αρχές ενός Έλληνα της Γερμανίας ως αριστερού, πράγμα που όχι μόνο θα είχε αντίκτυπο και στους συγγενείς του στην Ελλάδα, αλλά μπορούσε να οδηγήσει και σε στέρξη διαβατηρίου ακόμη και ιθαγένειας, ήταν αρκετή για να αποτρέψει την ανάμειξή του στα συνδικαλιστικά (πρβλ. Ματζουράνης, ό.π., σ. 311ε.).

ανισονομία, η τρομοκρατία και ο εκφοβισμός, οι εκβιασμοί, η απειλή της απέλασης, η κοινωνική περιθωριοποίηση, οι απάνθρωπες συνθήκες διαβίωσης κ.ο.κ. που υφίστανται οι μετανάστες, ενώ η εστίαση στην εικόνα της γερμανικής κοινωνίας επιτρέπει μεγαλύτερη ανάπτυξη των αντιδράσεων των εγχώριων απέναντι στους ξένους, υποδειχνοντας τις προκαταλήψεις, την ξενοφοβία, το ρατσισμό, μέχρι και τη βιαιοπραγία εναντίον τους και προσθέτοντας στα εξαιτίας της μειονεκτικής τους θέσης εύκολα θύματα και τη λειτουργία του αποδιοπομπαίου τράγου για διάφορες άλλες, άσχετες μ' αυτούς τους ίδιους, κοινωνικές πληγές.²²

Με αυτό το έργο, το χρονολογικά πρώτο θεατρικό του (1968), ένα μονόπρακτο χωρίς αυτόν τον δραματουργικό προσδιορισμό και χωρίς διαχωρισμό των πενήντα, πολύ σύντομων σκηνικών ενοτήτων από τις οποίες αποτελείται, ο Φάσμπιντερ στρέφει το βλέμμα του προς τη βαυαρέζικη επαρχία με στόχο την κριτική παρουσίαση της αδιέξοδης κατάστασης που βιώνει η νεολαία σ' αυτό το περιβάλλον, την οικονομική ανασφάλεια, τον κοινωνικό φθόνο, την έλλειψη κάθε προοπτικής, την καταπίεση, την αποξένωση, την ανία, τη λανθάνουσα φασιστοειδή συμπεριφορά κ.ο.κ. Μια κατάσταση που οδηγεί στη μετάλλαξη της παρέας των νεαρών του έργου σε συμμορία, στην αντιστροφή της καταπίεσης σε επιθετικότητα κατά των περισσότερο ανίσχυρων, σε φαλλοκρατικές αντιλήψεις, ρατσισμό, ξενοφοβία, νεοναζιστική ιδεολογία, για να ξεσπάσει, τέλος, στην ανοιχτή βιαιοπραγία, με προσχηματική δικαιολογία την αποκατάσταση της ησυχίας και της τάξης. Μέσα στη ρεαλιστική εικόνα που σκιαγραφείται έχει τη θέση του και ο αλλοδαπός εργάτης, ο Katzelmacher, ο Κατσαρολάς, όπως τον αποκαλούν κοροϊδευτικά, νομίζοντας ότι είναι Ιταλός, αλλά που είναι Έλληνας, ο Γιώργκος, και ο οποίος στοχοποιείται ως ο εξωτερικός εχθρός. Είναι ο ξένος με όλα τα κλισέ της ξενοφοβίας, των προκαταλήψεων και του ρατσισμού: στερεί τις δουλειές από τους ντόπιους, ως πιο θερμός σεξουαλικά νότιος τους παίρνει τις γυναίκες, είναι κακοποιός και κομμουνιστής.

Πρέπει να σημειωθεί ότι η παρουσίαση του ξένου γίνεται και αυτή με κριτική ματιά, χωρίς μονόπλευρη ωραιοποίηση. Είναι βέβαια διαφορετικός, έχει άλλη ιδιοσυγκρασία ως νότιος, άλλη συμπεριφορά και κάποια θετικά χαρακτηριστικά, που προέρχονται όμως κυρίως από την ακόμη πιο ανασφαλή του θέση. Αλλά έχει και τις αρνητικές πλευρές του: είναι παντρεμένος με γυναίκα και παιδιά στην πατρίδα, τα φτιάχνει όμως και με την πρόθυμη Γερμανιδούλα, δέχεται την εκμετάλλευση από την εργοδότριά του και υφίσταται παθητικά τον ξυλοδαρμό από τη συμμορία,

22 Στις «σωβινιστικές και ρατσιστικές αντιδράσεις γηγενών, έξαλλων σε μεγάλο βαθμό στοιχείων» κατά των ξένων και ιδιαίτερα των Τούρκων, ως των πλέον διαφορετικών στη νοοτροπία, τις συνήθειες και τη γεννητικότητα, αναφέρεται ο Κ. Χατζηαργύρης (Ματζουράνης, ό.π., σ. 19). Παραδείγματα για το φαινόμενο της ξενοφοβίας και τα κρούσματα ρατσισμού δίνει και ο Γ. Ματζουράνης στο σχετικό κεφάλαιο της έρευνάς του, «Μοναχοί ανάμεσα στους ξένους» (Ματζουράνης, ό.π., σ. 283-287), αναφέροντας π.χ. επιγραφές σε εστιατόρια και κέντρα που απαγορεύουν την είσοδο στους ξένους εργάτες (ό.π., σ. 285), ενώ ανάμεσα στα ντοκουμέντα που παραθέτει βρίσκεται και ένα απόσπασμα ρατσιστικής εθνικιστικής προκήρυξης (ό.π., σ. 286ε.).

ενώ στο τέλος αποδεικνύεται και ο ίδιος εθνικιστικά μισαλλόδοξος απέναντι στους Τούρκους.

Στο τρίτο έργο που εξετάζεται, *Απεργία ή Η πάλη των τάξεων απ' αυτούς που παλεύουν*²³ του Γιώργου Σκούρτη, το ζήτημα μπαίνει στη διεθνή του διάσταση. Οι αλλοδαποί εργάτες αποτελούν μια κοινωνική ομάδα στη χώρα παραμονής, ενώ τα προβλήματα που αντιμετωπίζουν στον εργασιακό τους χώρο παρουσιάζονται με επικέντρωση στην πολιτική-ταξική συνειδητοποίησή τους μέσα από την αντίσταση και την πάλη,²⁴ που κορυφώνεται στην υλοποίηση απεργίας και κατάληψης του εργοστασίου τους.

Όπως γίνεται φανερό από αυτήν ήδη την τοποθέτηση, θέμα και στόχος του έργου το καθορίζουν ως πολιτικό θέατρο, ενώ η δήλωση του συγγραφέα στο οπισθόφυλλο της έκδοσης, ότι το έργο αναφέρεται σε πραγματικά γεγονότα, συγκεκριμένα στην απεργία που διεξήγαγαν το 1970 οι αλλοδαποί εργάτες ενός εργοστασίου ελαστικών στο Βέλγιο, αλλά και ο τρόπος που γίνεται η επεξεργασία του αυθεντικού υλικού, το κατατάσσουν στο είδος του Θεάτρου-Ντοκουμέντο.

Το έργο, τονίζοντας τη συλλογική διάσταση των ηρώων, δεν έχει κατάλογο προσώπων, ούτε αναφέρει ονόματα σε κεφαλίδα σκηνών, καθώς δεν χωρίζεται σε σκηνές αλλά μόνο σε πρώτο και δεύτερο μέρος, που έχει το καθένα δική του σκηνή με τίτλο «Εισαγωγή». Κατά τα άλλα το κείμενο είναι σε συνεχή ροή με λιτή δομή, παρατάσσοντας διαδοχικά τη μία σύντομη σκηνική ενότητα αμέσως μετά την άλλη και σηματοδοτώντας τον διαχωρισμό μόνο με μια κενή αράδα. Στο ύφος του επικού θεάτρου κατά το πρότυπο του Μπρεχτ, σκηνές αφήγησης εναλλάσσονται με σκηνές αναπαράστασης, παρατίθενται επίσημες ομιλίες, διακρίνονται διαλογικά και μονολογικά μέρη, υπάρχει συνοδεία μουσικής υπόκρουσης και ηχητικού φόντου γενικότερα, παρεμβάλλονται τραγούδια ή αυθόρμητες αυτοσχεδιαστικές σκηνές από πανηγύρια και διάφορα λαϊκά θεάματα (Πανόραμα, Καραγκιόζη κ.ά.), ενώ στο τέλος διαβάζεται το μανιφέστο, «Κείμενο της Κατάληψης», και μάλιστα ακολουθώντας πάγια πρακτική του πολιτικού θεάτρου, σε άμεση επαφή με το κοινό της παράστασης, καθώς οι ηθοποιοί κατεβαίνουν στην πλατεία και απευθύνονται ο καθένας προσωπικά σε μικρές ομάδες θεατών.

Σχετικά με το ζήτημα που εδώ εξετάζεται, την κατάσταση των μεταναστών, οι συνθήκες στο Βέλγιο είναι απολύτως ίδιες με αυτές στη Γερμανία: ανισότητα μισθών, εκμετάλλευση, απαράδεκτοι όροι εργασίας και διαβίωσης, ανισονομία, εκβιαστική

23 Το έργο γράφτηκε το 1974 (προφορική πληροφορία του δραματουργού προς τη συγγρ.), πρωτοπαρουσιάστηκε από το «Θεατρικό Εργαστήρι» της Θεσσαλονίκης τον Οκτώβρη του 1975 σε συλλογική σκηνοθεσία του θιάσου, του συγγραφέα και του σκηνοθέτη Π. Χαρίτογλου, ενώ στην Αθήνα παίχτηκε το Δεκέμβρη του ίδιου χρόνου από θίασο που συγκρότησε ο συγγραφέας, ο οποίος στη συνέχεια το παρουσίασε και στην επαρχία με τον εταιρικό θίασο «Θέατρο-Ντοκουμέντο» (πληροφορίες από σημείωμα που συνοδεύει την έκδοση, *Απεργία*, ό.π., σ. 11).

24 Εκτός από το δεύτερο σκέλος του τίτλου, την ταξική πάλη και την οπτική από την πλευρά αυτών που τη διεξάγουν τονίζει και η αφιέρωση του έργου: «Αφιερωμένο Σ' ΑΥΤΟΥΣ ΠΟΥ ΠΑΛΕΥΟΥΝ» (*Απεργία*, ό.π., σ. 7).

απειλή απόλυσης και απέλασης κ.ο.κ. Η έμφαση όμως δίνεται στην αντίδραση των αλλοδαπών εργατών σε όλα αυτά, εστιάζοντας στην απόφασή τους για απεργία και κατάληψη.²⁵

Ένα άλλο ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του Σκούρτη είναι ότι, μπορεί να κάνει την παραχώρηση να είναι οι Έλληνες επικεφαλής των κινητοποιήσεων,²⁶ ωστόσο οι εργάτες που δραστηριοποιούνται είναι από όλες τις εθνικότητες. Διακρίσεις δεν γίνονται εξάλλου ούτε ανάμεσα σε άντρες και γυναίκες, ενώ ως θύματα της απάνθρωπης αγοράς εργασίας και της αμειλικτής κερδοσκοπίας του κεφαλαίου, εκτός από τους ξένους εργάτες από τις υπανάπτυκτες χώρες, αναφέρονται όλες οι ευάλωτες σε πίεση και εκφοβισμό ομάδες: οι ηλικιωμένοι, οι ελαφρώς ανάπηροι, γυναίκες, ανήλικα παιδιά. Όλοι ως ανειδίκευτοι είναι χαμηλόμισθοι, δεν έχουν απαιτήσεις, γιατί η ανάγκη τους για εργασία είναι πολύ μεγάλη, και μπορούν σε περίοδο ύφεσης να απολυθούν, χωρίς να αυξάνεται επίσημα η ανεργία.

Εμφανής είναι, τέλος, ο αριστερισμός στην πολιτική τοποθέτηση του συγγραφέα, που αναγνωρίζεται στην επιφυλακτική στάση των ηρώων του απέναντι στον επίσημο, οργανωμένο συνδικαλισμό,²⁷ στην απαξιωτική αντιμετώπιση των εκπροσώπων του Συνδικάτου με χαρακτηρισμούς όπως εργατοπατέρες, φανφαρόνοι κ.ά. ή στις ανοιχτές καταγγελίες για συνεργασία τους με την επιχείρηση ενάντια στις διεκδικήσεις των εργαζομένων, αλλά και στην υποστήριξη της συσπείρωσης των εργατών μέσα από τη δράση, με την άμεση μορφή οργάνωσης απεργιακών επιτροπών έξω από τα Συνδικάτα.²⁸

Παρ' όλο που η απεργία και η κατάληψη τελικά με την εφαρμογή βίας καταπνίγηκαν, οι απεργοί στο έργο του Σκούρτη μπορούν, κάνοντας στο τέλος απολογισμό, να καταγράψουν στα θετικά αποτελέσματα τόσο την πρόοδο της ταξικής τους συνειδητοποίησης, όσο και την αναγνώριση του διχαστικού ψεύτικου διλήμματος ντόπιος - ξένος, καθώς στην απεργία που ξεκίνησαν οι μετανάστες προσχώρησαν τελικά και οι Βέλγοι συνάδελφοί τους, αλλά και την επίγνωση της δύναμής τους, όταν αγωνίζονται ενωμένοι.

25 Το έργο ασχολείται μόνο με το στάδιο της απεργίας, στο οποίο ο Μάρκαρης φτάνει στην τελευταία σκηνή των *Φιλοξενούμενων*.

26 Στην κινητοποίηση πρωτοστατεί ο Έλληνας Λουκάς ως αναγνωρισμένος από όλους ηγέτης, αλλά δεν είναι καθόλου βέβαιο ότι έτσι έγινε και στην πραγματικότητα, γιατί και στον Μάρκαρη, στη σκηνή αναπαράστασης της απεργίας με την οποία κλείνει το έργο, παρατηρείται η ίδια προβολή του ελληνικού στοιχείου, χωρίς να υπάρχει δυνατότητα ελέγχου, καθώς το συγκεκριμένο γεγονός, απεργία στο Βούπερταλ το 1971, δεν αναφέρεται από τον Ματζουράνη. Υπάρχει όμως μια γενική αναφορά του Κ. Χατζηαργύρη, στον Πρόλογο της έκδοσης, με την υπόδειξη ότι οι Τούρκοι «που υποτίθεται ότι είναι οι πιο καθυστερημένοι απ' όλους, πρωτοστάτησαν σε μια σειρά από απεργίες [...] αναγκάζοντας τους Δυτικογερμανούς συναδέλφους τους να τους ακολουθήσουν» (Ματζουράνης, ό.π., σ. 19).

27 Αυτή η με καχυποψία αντιμετώπιση του Συνδικάτου και των εκπροσώπων του είναι εντελώς διάφορη από τον δισταγμό των προσώπων στο έργο του Μάρκαρη, που φοβούνται να προσχωρήσουν ή να ακολουθήσουν τις κινητοποιήσεις για να μην χαρακτηριστούν πολιτικά, με όλες τις επιπτώσεις που αυτό συνεπάγεται.

28 Σε αντίθεση με τον Μάρκαρη που υποδείχνει την ένταξη στο Συνδικάτο ως εξέλιξη της πολιτικής συνειδητοποίησης.

Από όλα όσα αναφέρθηκαν, πρέπει να έγινε φανερό πόσο χαρακτηριστικό για την εποχή είναι το φαινόμενο της οικονομικής μετανάστευσης από την Ελλάδα και τις άλλες υπανάπτυκτες χώρες του μεσογειακού Νότου, προς τις αναπτυγμένες χώρες του Βορρά και ιδιαίτερα τη Γερμανία, αφού και από τα τρία έργα που εξετάστηκαν και παρουσιάζουν το ζήτημα από διαφορετική οπτική, επιβεβαιώνονται όλες οι επί μέρους πτυχές του. Και τα τρία είναι έργα του πολιτικού θεάτρου, δύο ανήκουν στο είδος του Θεάτρου-Ντοκουμέντο, το τρίτο, που ανήκει στο είδος της Νέας Κριτικής Ηθογραφίας, είναι μυθοπλαστικό μεν, αλλά ρεαλιστικό έργο κοινωνικής κριτικής. Ο Φάσμπιντερ και ο Μάρκαρης ενδιαφέρονται για το πρόβλημα ο καθένας στη χώρα του σε συνάρτηση με άλλα κοινωνικά προβλήματα, ενώ ο Σκούρτης θέτει το ζήτημα σε διαφορετική βάση υπογραμμίζοντας τη διεθνικότητα του προβλήματος της εκμετάλλευσης των οικονομικών μεταναστών.

Ο Μάρκαρης έχει επιλέξει τη σκοπιά από τη χώρα προέλευσης και περιγράφει διεξοδικά, εκτός από τα προβλήματα που αντιμετωπίζουν οι μετανάστες, και την αρχική απελπιστική τους κατάσταση στην πατρίδα που δεν τους άφησε άλλη διέξοδο εκτός από την αποδημία: το περιβάλλον οικονομικής εξαθλίωσης, την ανεργία, την πολιτική καταπίεση και τρομοκρατία, τις τραυματικές εμπειρίες από Κατοχή και Εμφύλιο. Ο Φάσμπιντερ, έχοντας την οπτική της χώρας υποδοχής, ενδιαφέρεται κυρίως για την κριτική παρουσίαση της κοινωνικής κατάστασης στη Γερμανία, απεικονίζει ρεαλιστικά τα αδιέξοδα της γερμανικής νεολαίας στο αγροτικό περιβάλλον της Βαυαρίας, την οικονομική ανασφάλεια, την έλλειψη προοπτικής, τις προκαταλήψεις, την ανία κ.λπ., που καθορίζουν την ύπαρξή τους και οδηγούν σε φασιστοειδή συμπεριφορά, νεοναζιστικές αντιλήψεις και εκτόνωση στη βία. Μέσα σ' αυτό το πλέγμα συμπεριλαμβάνεται και η παρουσία του ξένου και οι προκαταλήψεις εναντίον του, η εκμετάλλευση αλλά και η στοχοποίησή του. Ο Σκούρτης, τέλος, επιλέγει την ταξική οπτική, οπότε το Βέλγιο είναι απλώς η χώρα παραμονής όλων, μεταναστών και ντόπιων, ενώ στόχος του είναι να δείξει την πολιτική συνειδητοποίησή τους μέσα από τον αγώνα για τη διεκδίκηση των δικαιωμάτων τους.

Και τα τρία έργα ωστόσο έχουν εκτός από την κοινή θεματική και ένα άλλο ακόμα κοινό χαρακτηριστικό: Προέρχονται από τη δεκαετία του '70, αλλά έχουν αποκτήσει μια σπάνια επικαιρότητα για το παρόν της Ελλάδας σήμερα, καθώς οι ομοιότητες και αναλογίες με την κατάσταση αλλοδαπών εργαζομένων στη χώρα είναι εκκωφαντικές. Η αντιμετώπιση των ξένων διόλου δεν διαφέρει από αυτήν που παρουσιάζει ο Φάσμπιντερ στον *Κατσαρολά*, ούτε η κατάστασή τους από αυτήν που περιγράφεται τόσο ζοφερά από τον Μάρκαρη στους *Φιλοξενούμενους* και τον Σκούρτη στην *Απεργία*, παρ' όλο που η σύγχρονη ελληνική κοινωνία έχει φροντίσει επιμελώς να απωθήσει αυτές τις, όχι και τόσο μακρινές, τραυματικές εμπειρίες της ως χώρας προέλευσης. Γι' αυτό ο ρόλος που μπορούν να παίξουν σήμερα αυτά τα θεατρικά έργα εκείνης της περιόδου για την ευαισθητοποίηση του κοινού απέναντι στο ζήτημα των οικονομικών μεταναστών είναι πολύ σημαντικός.

ΤΟ ΦΑΝΤΑΣΜΑ ΤΗΣ «ΕΝΣΩΜΑΤΩΣΗΣ».
ΓΙΑ ΤΗ ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗ ΕΝΟΣ ΜΕΤΑΝΑΣΤΕΥΤΙΚΟΥ ΛΟΓΟΥ
ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ VOLKER LÖSCH

Η παρούσα εισήγηση επικεντρώνεται στη διερεύνηση της προσέγγισης ενός σύγχρονου Γερμανού σκηνοθέτη, του Φόλκερ Λαις [Volker Lösch], πάνω σε κάποιες κρίσιμες όψεις του μεταναστευτικού φαινομένου και των ποικίλων επιπτώσεών του, μέσα στο πλαίσιο πρόσληψής του από τη γερμανική κοινωνία. Η προσέγγιση αυτή αποτυπώνεται σε τέσσερις κυρίως παραστάσεις: τη *Μήδεια* (2007), το *Manderlay* (2008, θεατρική διασκευή της ομώνυμης ταινίας του Λαρς φον Τρίερ [Lars von Trier]), την *Οργή* [Wut] (2009), και τέλος στην παράσταση *Ο Χένζελ και η Γκρέτελ πάνε Μύμελμανσμπεργκ* [Hänsel und Gretel gehen Mümmelmannsberg] (2010, διασκευή γνωστού παραμυθιού των αδερφών Γκριμ [Grimm]). Από αυτές τις παραστάσεις, οι τρεις πρώτες ανέβηκαν στο Schauspiel Stuttgart, το κρατικό θέατρο της Στουτγκάρδης, ενώ η τελευταία παρουσιάστηκε στο Αμβούργο, στο Junges Schauspielhaus Hamburg.

Επειδή ο σκηνοθέτης, παρά την ιδιαίτερα σημαντική θέση του μέσα στο σύγχρονο γερμανικό θεατρικό τοπίο, τυγχάνει να είναι άγνωστος στην Ελλάδα, νομίζω πως θα ήταν χρήσιμο να προτάξω κάποια βασικά στοιχεία για τον ίδιο και τη δουλειά του, πριν περάσω στο συγκεκριμένο θέμα που με απασχολεί εδώ.

Ο Φόλκερ Λαις γεννήθηκε το 1963 και έλαβε αρχικά εκπαίδευση ηθοποιού. Με την υποκριτική ασχολήθηκε επαγγελματικά το διάστημα 1989-1995, συνεργαζόμενος με διάφορα θέατρα, αλλά από το 1995 στράφηκε σχεδόν αποκλειστικά στη σκηνοθεσία. Ως σκηνοθέτης έχει δουλέψει σε πολλά κρατικά γερμανικά θέατρα (μεταξύ άλλων στη Δρέσδη, το Ντύσελντορφ, τη Λειψία και τη Βρέμη), ενώ την περίοδο 2005-2006 ξεκινά μια μόνιμη συνεργασία με το κρατικό θέατρο της Στουτγκάρδης. Τα τελευταία χρόνια συνεργάζεται, επίσης, με τη -γνωστή και αγαπητή πλέον και στο ελληνικό κοινό- Σάουμπύνε [Schaubühne] του Βερολίνου. Εκεί σκηνοθέτησε τις παραστάσεις *Βερολίνο Αλεξάντερπλάτς* [Berlin Alexanderplatz], σκηνική διασκευή του γνωστού μυθιστορήματος του Άλφρεντ Ντέμπλιν [Alfred Döblin], και *Λούλου*, βασισμένη στο ομώνυμο έργο του Φρανκ Βέντεκιντ [Frank Wedekind].

Χαρακτηριστικό γνώρισμα και σήμα κατατεθέν της δουλειά του Λαις είναι η συνεργασία του με ερασιτέχνες, κατοίκους της πόλης όπου ανεβαίνει κάθε φορά η παράσταση, οι οποίοι καλούνται να καταθέσουν στο θέατρο εμπειρίες από την κοινωνική πραγματικότητα με την οποία έρχονται καθημερινά σε επαφή, συγκροτώντας επί σκηνής μια κοινότητα, έναν χορό πολιτών. Η συνεργασία του αυτή με τους ερασιτέχνες και η επιθυμία του να αναδείξει και να θίξει, μέσα από

τον εν πολλοίς αυτοβιογραφικό σκηνικό λόγο αυτών των ανθρώπων, μια σειρά από κρίσιμα κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα, εντάσσουν τον Λαις σε μια γενικότερη τάση που επικρατεί από τις αρχές της δεκαετίας του 2000 στη γερμανική, κυρίως, σκηνή: πρόκειται για την τάση του νέου θεάτρου-ντοκουμέντο, ή του «θεάτρου της πραγματικότητας»,¹ όπως έχει ονομαστεί, και το οποίο στην Ελλάδα είναι γνωστό κυρίως μέσα από τη δουλειά των Rimini Protokoll. Αυτό που διαφοροποιεί ουσιαστικά τον Λαις από πολλούς εκπροσώπους αυτής της τάσης -πέρα από τις διαφορές που εντοπίζονται σε επίπεδο φόρμας ή μεθόδου εργασίας- είναι η επιθυμία του να απαγκιστρωθεί από την ατομική οπτική, η οποία κυριαρχεί συνήθως στις παραστάσεις αυτού του είδους μέσω της αυτοβιογραφικής εξιστόρησης ατομικών εμπειριών και τη συνακόλουθη έμφαση στη δύναμη της προσωπικής, «αυθεντικής» μαρτυρίας. Αντίθετα, στις παραστάσεις του Λαις είναι πάντα έκδηλη η προσπάθεια υπέρβασης του ατομικού και του μερικού και κατάκτησης μιας συλλογικής οπτικής, τόσο μέσω της παρουσίας ενός συλλογικού σώματος, του χορού, εντός του οποίου χωνεύονται και συντίθενται οι επιμέρους εμπειρίες και οπτικές, όσο και μέσω της σταθερής υπενθύμισης του ισχύοντος κοινωνικοπολιτικού πλαισίου.

Το θέατρο του Λαις έχει, λοιπόν, έναν ξεκάθαρο πολιτικό χαρακτήρα, κριτικό και συγχρόνως δυνάμει παρεμβατικό. Ο παρεμβατικός χαρακτήρας αυτού του θεάτρου, που προϋποθέτει σαφώς την άρση του διαχωρισμού μεταξύ κοινωνίας και θεάτρου, κατοχυρώνεται όχι μόνο μέσα από το γεγονός της σκηνικής παρουσίας ανθρώπων ηττημένων από τη λογική του κυρίαρχου οικονομικοπολιτικού συστήματος και κοινωνικά παραγκωνισμένων, αλλά και μέσα από το είδος του λόγου που αρθρώνουν και το πλαίσιο αντιπαράθεσης το οποίο αναδεικνύει αυτός ο λόγος και μέσα στο οποίο εγγράφεται.

Στις παραστάσεις στις οποίες θα αναφερθώ λεπτομερέστερα στη συνέχεια, τον λόγο παίρνουν μετανάστες, πρώτης και, κυρίως, δεύτερης και τρίτης γενιάς. Αυτό που με ενδιαφέρει εν προκειμένω είναι η εξέταση των τρόπων με τους οποίους ο λόγος αυτός αντιπαράθεται στον κυρίαρχο δημόσιο λόγο, σχετικά με την παρουσία και την ενσωμάτωση των μεταναστών στη γερμανική κοινωνία.

Με τον όρο «κυρίαρχος δημόσιος λόγος» αναφέρομαι συνολικά στον επίσημο διάλογο περί ενσωμάτωσης [Integration] που διεξάγεται στη Γερμανία από τις αρχές

1 Το είδος του θεάτρου-ντοκουμέντο άκμασε κυρίως στη Γερμανία κατά τη δεκαετία του '60, με πρωτεργάτες τους δραματουργούς Πέτερ Βάις (Peter Weiss), Χάιναρ Κίπχαρντ (Heinar Kipphardt), Ρολφ Χόχουτ (Rolf Hochhuth) και τον σκηνοθέτη Έρβιν Πισκάτορ (Ervin Piscator). Για μια θεωρητική εμβάθυνση στο φαινόμενο της επιστροφής της (κοινωνικής) πραγματικότητας στις θεατρικές σκηνές σήμερα, με αναφορά στο έργο κάποιων από τους κύριους εκπροσώπους της τάσης του σύγχρονου θεάτρου-ντοκουμέντο στη Γερμανία, βλ τους δύο τόμους: Kathrin Tiedemann – Frank Raddatz (επιμ.): *Reality strikes back. Tage vor dem Bildersturm. Eine Debatte zum Einbruch der Wirklichkeit in den Bühnenraum*, Theater der Zeit, Berlin 2007, και K. Tiedemann – F. Raddatz (επιμ.): *Reality strikes back II. Tod der Repräsentation. Die Zukunft der Vorstellungskraft in einer globalisierten Welt*. Για τις αντίστοιχες τάσεις στον αγγλόφωνο χώρο, βλ. Alison Forsyth – Chris Megson (επιμ.): *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*, Palgrave Macmillan, New York 2009.

της δεκαετίας του 2000, με έμφαση στην τελευταία του φάση, δηλαδή στην έντονη συζήτηση που έχει ξεσπάσει στα γερμανικά ΜΜΕ από το φθινόπωρο του 2010 και εξής, έπειτα από την κυκλοφορία του βιβλίου του Τίλο Ζαρατσίν [Thilo Sarrazin], μέλους του Σοσιαλδημοκρατικού Κόμματος (SPD) και πρώην μέλους του Δ.Σ. της Γερμανικής Κεντρικής Τράπεζας, με τίτλο *Η Γερμανία αυτοκαταργείται* [*Deutschland schafft sich ab*].² Το βιβλίο, με τις ακραία λαϊκίστικες και ρατσιστικές θέσεις που εμπεριείχε, έγινε σύντομα το μεγαλύτερο πολιτικό μπεστ σέλερ Γερμανού συγγραφέα την τελευταία δεκαετία. Η συζήτηση που πυροδότησε η έκδοσή του, και στην οποία συμμετείχαν δημοσιογράφοι, πολιτικοί και επιστήμονες, φούντωσε, έπειτα, αφενός και από τη δήλωση του πρώην προέδρου της Γερμανίας, Κρίστιαν Βουλφ [Christian Wulff], στο λόγο που εκφώνησε κατά την εικοστή επέτειο της γερμανικής ενότητας στις 3 Οκτωβρίου 2010, σύμφωνα με την οποία το Ισλάμ ανήκει και αυτό στη Γερμανία· αφετέρου από τη δήλωση της καγκελαρίου Άγκελα Μέρκελ (Angela Merkel), την ίδια περίπου χρονική περίοδο, περί της αποτυχίας του μοντέλου της πολυπολιτισμικότητας.³

Ένα ιδιαίτερο στοιχείο αυτής της δημόσιας συζήτησης, η οποία συνεχίζεται μέχρι σήμερα, είναι το γεγονός ότι κατέδειξε την αποδοχή και την απήχηση, μεταξύ των «φιλελεύθερων» μεσαίων στρωμάτων, των νεορατσιστικών θέσεων, υπαγόμενων στο σχήμα που ορίζεται από τις έννοιες της πολιτισμικής διαφοράς και της ενσωμάτωσης. Σύμφωνα με αυτό το σχήμα, η επιμονή των μεταναστών στη διαφύλαξη της πολιτισμικής ταυτότητάς τους, που εκλαμβάνεται συνήθως ως αναχρονιστική,⁴ και η συνακόλουθη απροθυμία ή και αδυναμία τους να αφομοιώσουν τις κυρίαρχες και θεωρούμενες ως «νεωτερικές» πολιτισμικές αξίες της χώρας υποδοχής αποτελεί αφενός τον λόγο για τον οποίο οι ίδιοι αυτοεγκλωβίζονται σε μια μειονεκτική κοινωνικοοικονομική θέση, και αφετέρου τους καθιστά αυτομάτως επικίνδυνους για την κοινωνική και πολιτισμική συνοχή, την οικονομική και πολιτισμική πρόοδο, καθώς και για την κοινωνική ασφάλεια και τάξη της χώρας που τους φιλοξενεί.

2 Thilo Sarrazin: *Deutschland schafft sich ab. Wie wir unser Land aufs Spiel setzen*, DVA, München 2012 (²⁰2010).

3 Για μια παρουσίαση και κριτική ανάλυση αυτής της δημόσιας συζήτησης, βλ. μεταξύ άλλων τις εξής εκδόσεις: Jürgen Bellers (επιμ.): *Zur Sache Sarrazin. Wissenschaft – Medien – Materialien*, Lit Verlag, Berlin 2010· *Deutschlandstiftung Integration, Sarrazin. Eine deutsche Debatte*, Piper Verlag, München 2010· Patrik Schwarz (επιμ.): *Die Sarrazin Debatte. Eine Provokation und die Antworten*, Edel Germany, Hamburg 2010.

4 Τα πολιτισμικά στοιχεία βάσει των οποίων οι μετανάστες-που δεν εκλαμβάνονται ως υποκείμενα αλλά ως εκπρόσωποι της εθνικής ομάδας στην οποία ανήκουν- υφίστανται κοινωνικές διακρίσεις, ανισότητες, αποκλεισμούς, και γίνονται θύματα ρατσιστικής συμπεριφοράς μπορεί να είναι πραγματικά ή υποθετικά, να βασίζονται δηλαδή σε στερεοτυπικές αντιλήψεις, και προσλαμβάνουν στο πλαίσιο του ρατσιστικού λόγου έναν «φυσικό», «αντικειμενικό» χαρακτήρα, «φυλακίζοντας τους ξένους σε μια αγεφύρωτη διαφορά, σε μια εγγενή ταυτότητα με αμετάβλητο και απόλυτο χαρακτήρα». Βλ. Λίνα Βεντούρα: «Γηγενείς/μετανάστες: Οροθέτηση και μετατόπιση κοινωνικών συνόρων», στο Λίνα Βεντούρα (επιμ.): *Μετανάστευση και κοινωνικά σύνορα. Διαδικασίες αφομοίωσης, ενσωμάτωσης ή αποκλεισμού*, νήσος, Αθήνα 2011, σ. 15-62, εδώ σ. 32.

Επιπλέον, και σε αντιστοιχία με το γενικότερο κλίμα ισλαμοφοβίας που επικρατεί μετά την επίθεση στους Δίδυμους Πύργους και την ανάδειξη του ζητήματος της θρησκείας σε πρωτεύοντα διχαστικό παράγοντα μεταξύ Δύσης και Ανατολής, παρατηρείται και στην περίπτωση της Γερμανίας-και επιβεβαιώνεται περίτρανα στη συγκεκριμένη συζήτηση- μια απλουστευτική ταύτιση εθνικότητας και θρησκευτικής ταυτότητας, όπως και μια τάση εξίσωσης της έννοιας του μετανάστη με αυτήν του μουσουλμάνου, οδηγώντας σε μια δαιμονοποίηση της μουσουλμανικής κοινότητας στο σύνολό της.⁵

Επανερχομαι στο θέατρο του Λαις. Ένας τρόπος για να προσεγγίσουμε τα χαρακτηριστικά του μεταναστευτικού λόγου που διατυπώνεται στις παραστάσεις του, κατ' αντιπαράθεση προς τον κυρίαρχο λόγο περί ενσωμάτωσης, είναι να στρέψουμε καταρχήν την προσοχή μας στα υποκείμενα αυτού του σκηνικού λόγου, προσπαθώντας να αποφύγουμε και εμείς από τη μεριά μας τις απλουστευτικές κατηγοριοποιήσεις και ταυτίσεις.⁶ Με αυτή την αφετηρία, και με δεδομένο ότι οι παραστάσεις του Λαις βασίζονται πάντα σε ένα προϋπάρχον κείμενο, θεατρικό ή μη, και στοχεύουν, άρα, στην επικαιροποίηση της δραματικής ύλης, μέσω της ένταξής της στα σύγχρονα κοινωνικοπολιτικά συμφραζόμενα, εγείρονται τα εξής ερωτήματα: Ποιοι ακριβώς είναι αυτοί που συμμετέχουν στις συγκεκριμένες παραστάσεις και παίρνουν το λόγο, και πώς συνδέονται με τους χαρακτήρες που καλούνται να ερμηνεύσουν επί σκηνής; Ποια θέματα, ποιες εμπειρίες και ποιες οπτικές έρχονται στην επιφάνεια μέσω αυτής της διαδικασίας;

Θα επιχειρήσω στη συνέχεια να απαντήσω πολύ συνοπτικά στα παραπάνω ερωτήματα, αναφερόμενη εν τάχει στις παραστάσεις. Έχουμε και λέμε:

α) Στη *Μήδεια*, δεκαέξι γυναίκες τουρκικής καταγωγής αλλά διαφορετικής ηλικίας, οικογενειακής κατάστασης, μορφωτικού επιπέδου και επαγγέλματος, άλλες με μαντίλα και άλλες χωρίς, υποδύονται όλες την κεντρική ηρωίδα. Ο λόγος των γυναικών αυτών, βασισμένος σε μια εγγενή προβληματική του κειμένου του

5 Μια παρουσίαση των εκφάνσεων του ισλαμοφοβικού λόγου ειδικά στη Γερμανία και μια κριτική αντιπαράθεση με αυτές προσφέρει η μελέτη του Patrick Bahners: *Die Panikmacher: Die deutsche Angst vor dem Islam. Eine Streitschrift*, dtv, München 2012 (2011).

6 Η ανάληψη του λόγου από το υποκείμενο-μετανάστη και η δυνατότητα αυτό-ορισμού του πέρα από τις καθιερωμένες και στερεοτυπικές κατηγοριοποιήσεις, με έμφαση στην ποικιλία, την πολυπλοκότητα και την υβριδική ταυτότητα, καθώς και η συνακόλουθη αμφισβήτηση των διπόλων «εμείς-οι άλλοι», «γνηνής-ξένος», «πλειονότητα-μειονότητα» κ.λπ., αποτελούν βασικά χαρακτηριστικά της κίνησης του μετα-μεταναστευτικού θεάτρου [postmigrantisches Theater], που αποτελεί μια ευδιάκριτη και σημαντική τάση μέσα στο γερμανικό θεατρικό τοπίο των τελευταίων χρόνων, με το θέατρο Ballhaus Naunynstraße, που βρίσκεται στην περιοχή Κρόιτσμπεργκ του Βερολίνου, να αποτελεί τον σημαντικότερο φορέα της κίνησης αυτής. Οι υπό εξέταση παραστάσεις του Λαις δεν ανήκουν στο είδος του μετα-μεταναστευτικού θεάτρου, καθότι πιο «συντηρητικές» ως προς την προσέγγισή τους στο ζήτημα της ταυτότητας, η συσχέτισή τους όμως με το είδος αυτό παρουσιάζει ενδιαφέρον. Για μια σφαιρική επισκόπηση της προσέγγισης του φαινομένου της μετανάστευσης και της παρουσίας των μεταναστών στο σύγχρονο γερμανικό θέατρο, βλ. τον συλλογικό τόμο Wolfgang Schneider (επιμ.): *Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis*, Transcript, Bielefeld 2011, όπου δίνεται έμφαση και σε ζητήματα πολιτισμικής πολιτικής.

Ευριπίδη αλλά χρωματισμένος από τις προσωπικές εμπειρίες τους, καταδεικνύει αφενός τις πολλαπλές διακρίσεις που αυτές υφίστανται ως γυναίκες μετανάστριες -στο σπίτι, στο σχολείο, στον χώρο εργασίας, στις δημόσιες υπηρεσίες- και αφετέρου αναδεικνύει τις ίδιες ως ενεργά υποκείμενα που δρουν ή επιθυμούν να δράσουν, προκειμένου να ξεφύγουν από τη μειονεκτική και εν πολλοίς υποταγμένη θέση που τους επιβάλλεται έξωθεν.

β) Στο *Manderlay*, εικοσιεπτά πολίτες της Στουτγκάρδης, μετανάστες δεύτερης και τρίτης γενιάς, συγκροτούν ένα χορό σύγχρονων σκλάβων, δεμένων στα γρανάζια του καπιταλισμού και της παγκοσμιοποίησης. Στην ταινία του Τρίερ, που αποτελεί τη συνέχεια του *Dogville*, η δράση λαμβάνει χώρα σε μια φυτεία στην Αλαμπάμα των ΗΠΑ, στις αρχές της δεκαετίας του '30, όπου, εβδομήντα χρόνια μετά την επίσημη κατάργηση της δουλείας, οι μαύροι συνεχίζουν να αντιμετωπίζονται ως σκλάβοι. Ο Λαις μεταφέρει τη δράση στο σήμερα -σε ένα σήμερα πριν την οικονομική κρίση βέβαια, η παράσταση ανεβαίνει το 2008- για να μιλήσει για τις σύγχρονες σχέσεις οικονομικής υποδούλωσης. Οι πρωταγωνιστές του είναι εργάτες υφαντουργίας, που ζουν όλοι μαζί σφηνωμένοι σε ένα κοντέινερ. Η αλλοτρίωσή τους φτάνει, όπως και στην ταινία εξάλλου, μέχρι το σημείο της εθελοδουλείας: αφού λάβουν μαθήματα ελευθερίας και δημοκρατίας από την Γκρέις, που έρχεται για να τους απελευθερώσει, υποτάσσονται αυτοβούλως και ασμένως στην εξουσία της.

γ) Στην *Οργή*, σκηνική διασκευή της ομώνυμης τηλεταινίας που είχε προβληθεί στη γερμανική τηλεόραση το 2006, δεκαπέντε έφηβοι, μετανάστες τρίτης γενιάς, υποδύονται όλοι τον νεαρό Τούρκο πρωταγωνιστή της ταινίας, ο οποίος ασκεί βία και τρομοκρατία στην οικογένεια ενός καθηγητή πανεπιστημίου και στο τέλος δολοφονείται από τον καθηγητή. Ο λόγος των αγοριών επί σκηνής αποτελεί μια δυναμική, σωματοποιημένη έκφραση της αίσθησης αποκλεισμού, της άνισης μεταχείρισης και του αδιεξόδου που βιώνουν, και ταυτόχρονα αφήνει να διαφανεί το πλαίσιο που τους ωθεί στην υιοθέτηση μιας βίαιης συμπεριφοράς και το οποίο σχετίζεται με δύο παράγοντες: πρώτον, με τις σοβαρές ελλείψεις ή και τους στόχους και τις στρατηγικές της ασκούμενης πολιτικής για την ενσωμάτωση, και δεύτερον, με την αδιάφορη ή υποκριτική και ρατσιστική στάση ενός μεγάλου μέρους του κοινωνικού σώματος απέναντί τους.

δ) Στο *Ο Χένζελ και η Γκρέτελ πάνε Μύμελμανσπεργκ*, τέλος, στη σκηνή ανεβαίνουν παιδιά από επτά διαφορετικές εθνότητες, μαζί με τους γονείς τους, που ζουν σε μια από τις πιο φτωχές και «προβληματικές» γειτονιές του Αμβούργου, το Μύμελμανσπεργκ, με ιδιαίτερα υψηλό ποσοστό μεταναστών. Στο παραμύθι των αδερφών Γκριμ, τα δυο αδέρφια, ο Χένζελ και η Γκρέτελ, που οι γονείς τους τα εγκατέλειψαν λόγω της μεγάλης φτώχειας τους, ανακαλύπτουν μες στο δάσος το σπίτι μιας μάγισσας. Στην παράσταση του Λαις, φωτίζεται ένα σκηνικό μοντέρνας φτώχειας και περιθωριοποίησης, όπου τα παιδικά όνειρα και οι επιθυμίες μοιάζουν καταδικασμένα να συντριβούν και όπου η μόνη ελπίδα διαφυγής των παιδιών από την κοινωνική μοίρα που τους έλαχε φαντάζει να είναι η συμμετοχή σε έναν διαγωνισμό-σόου ανάδειξης ταλέντων στην τηλεόραση. «Ο κόσμος είναι αυτός που

είναι, δεν μπορούμε να τον αλλάξουμε», λέει ένα κοριτσάκι με μαντίλα.

Ανιχνεύοντας τα χαρακτηριστικά του λόγου που αρθρώνουν οι μετανάστες στις παραστάσεις του Λαις, θα λέγαμε καταρχήν ότι πρόκειται για έναν λόγο όχι νηφάλιο αλλά συναισθηματικά φορτισμένο: οργισμένο, συχνά απελπισμένο και κατά βάση αυτο-υπερασπιστικό. Αν ο θυμός που απορρέει από μια συγκεκριμένη κατάσταση κοινωνικής αδικίας και ανισότητας ή από μια σειρά από κοινωνικές διακρίσεις και κατηγοριοποιήσεις αποτελεί ένα ισχυρό κίνητρο δημόσιας έκφρασης και δεν εκδηλώνεται μόνο μέσω της συμμετοχής σε πολιτικές διαμαρτυρίες, διεκδικήσεις ή σε βίαιες ταραχές, αλλά και στο πεδίο της τέχνης, τότε το θέατρο του Λαις είναι αναμφισβήτητο ένας χώρος που διαφυλάσσει αυτόν το θυμό, διοχετεύοντάς τον στο κανάλι του λόγου. Κάτι τέτοιο όμως προϋποθέτει το εξής: ότι δίνεται στους μετανάστες η δυνατότητα χρήσης ενός κοινωνικά θεσμοθετημένου χώρου, του θεάτρου, και ανάληψης μιας δημόσιας παρουσίας, δηλαδή διεκδίκησης ενός μεριδίου στον δημόσιο λόγο. Τους δίνεται η δυνατότητα να μιλήσουν και να ακουστούν, εκφράζοντας την οργή τους και υπερασπιζόμενοι τον εαυτό τους απέναντι σε μια κατάσταση ανισότητας που υφίστανται, θέτοντας έτσι σε αμφισβήτηση τον κυρίαρχο δημόσιο λόγο περί ενσωμάτωσης.

Ωστόσο, η δραματουργική ένταξη του λόγου των μεταναστών στην παράσταση αποκαλύπτει συγχρόνως, αφενός, τα ισχυρά εμπόδια στα οποία προσκρούει αυτός ο λόγος και, αφετέρου, τα ίδια τα όρια ή τις αντιφάσεις του, καθώς ελέγχεται από μια στάση ή δράση των φορέων του, των μεταναστών, που είναι εκ των πραγμάτων ή αποδεικνύεται λανθασμένη.⁷ Έτσι, οι μετανάστες δεν προβάλλονται απλώς ως θύματα και η κατάσταση παρουσιάζεται σε όλη τη συνθετότητά της.

Σε κάθε περίπτωση, οι παραστάσεις αυτές, αντιπροσωπευτικές για τη συνολική δουλειά του Λαις, συγκροτούν μια ολοκληρωμένη πρόταση σύγχρονου πολιτικού θεάτρου, το οποίο αφουγκράζεται τα προβλήματα της κοινωνίας, πριν καν αυτά εμποτίσουν την επικαιρότητα, και αποτελεί και το ίδιο έναν χώρο κοινωνικής αντιπαράθεσης.

⁷ Παρότι ένα μέρος της κριτικής καταλογίζει συνήθως στον Λαις ότι προπαγανδίζει επί σκηνής συγκεκριμένες θέσεις και επιδιώκει να περάσει ένα «μήνυμα», μη δίνοντας προσοχή στις αποχρώσεις και τις αντιφάσεις, στην ουσία, η εικόνα της κοινωνικής πραγματικότητας την οποία παρουσιάζει ο σκηνοθέτης στη σκηνή δεν είναι καθόλου μονοσήμαντη. Επιπλέον, όπως υποστηρίζει και ο Nikolaus Merck στο κριτικό του σημείωμα για το *Manderlay*, ο τρόπος με τον οποίο ασκεί κοινωνική κριτική ο Λαις μοιάζει με αυτόν του ώριμου Μπρεχτ, ο οποίος αποσκοπούσε στον προβληματισμό και την κριτική ενεργοποίηση των θεατών μέσω της παρουσίασης μιας λανθασμένης συμπεριφοράς των χαρακτήρων του, λ.χ. της Μάνας Κουράγιο. Βλ. Nikolaus Merck, «*Manderlay*: Glücklich unter der Peitsche. Volker Löschs zweite Lars-von-Trier-Adaption in Stuttgart», *Frankfurter Rundschau*, 25.6.2008.

ΠΕΜΠΤΗ 29 ΜΑΡΤΙΟΥ

ΣΥΝΕΔΡΙΑ Γ΄

ΠΡΟΕΔΡΟΣ: ΚΥΡΙΑΚΗ ΠΕΤΡΑΚΟΥ

ΤΙΤΛΟΣ ΣΥΝΕΔΡΙΑΣ:

ΣΚΗΝΙΚΕΣ ΚΑΙ ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ

•

ΧΡΥΣΑ ΜΑΝΤΑΚΑ

ΑΝΘΗ Γ. ΧΟΤΖΑΚΟΓΛΟΥ

•

Η ΠΟΝΤΙΑΚΗ ΣΚΗΝΗ ΤΟΥ ΚΘΒΕ: ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ, ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΕΣ ΚΑΙ ΑΙΣΘΗΤΙΚΕΣ ΣΥΝΙΣΤΩΣΕΣ, ΕΙΚΑΣΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Εισαγωγή

Η διαχείριση του θέματος του ελληνικού ποντιακού προσφυγισμού μέσω του κοινωνικού φόρουμ του θεάτρου αποτελούσε παλαιότερα ένα μάλλον αποσιωπημένο και περιθωριοποιημένο θεατρικό γεγονός.¹ Σε αυτό συνετέλεσε τόσο η έλλειψη γνώσης και συχνά η προκατάληψη απέναντι στο Ποντιακό Θέατρο που έγραφαν και παρουσίαζαν οι Έλληνες του Πόντου στις πατρίδες προέλευσής τους και αργότερα ως πρόσφυγες στη μητέρα πατρίδα² όσο και, κατά κύριο λόγο, η «εσωστρέφεια» της θεατρικής δραστηριότητας των προσφύγων που είχε ως στόχο την αποτροπή εξαφάνισης της πολιτισμικής τους ετερότητας (γλωσσικό ιδίωμα, λαογραφικές παραδόσεις, ανάκληση χαμένων πατρίδων, ποντιακή ταυτότητα).³ Η συγκεκριμένη τάση, άλλωστε, χαρακτηρίζει την πλειοψηφία της ποντιακής δραματουργίας που γράφτηκε στην Ελλάδα, αλλά και την κύρια σκηνοθετική και εικαστική ερμηνεία της την περίοδο 1922-1973.⁴

Θα πρέπει να τονιστεί ότι το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος υπήρξε ο μοναδικός κρατικός θεατρικός οργανισμός ο οποίος συμπεριέλαβε στον καλλιτεχνικό

1 Το παρόν άρθρο παρουσιάζει την εισήγηση της γράφουσας στο Β΄ Θεατρολογικό Συνέδριο του Πανελληνίου Συλλόγου Θεατρολόγων με θέμα: «Μετανάστες και πρόσφυγες στη σύγχρονη δραματουργία και τη σκηνική πράξη» το οποίο πραγματοποιήθηκε στο Instituto Goethe στην Αθήνα την περίοδο 28. 3-31.03.2012. Ως εκ τούτου αφορά την έρευνα γύρω από τις εξελίξεις για την Ποντιακή Σκηνή του ΚΘΒΕ έως το 2012 (ημερομηνία διεξαγωγής του Β΄ Θεατρολογικού Συνεδρίου του ΠΕΣΥΘ). Βλ. και Χρύσα Μάντακα: «Η Ποντιακή Σκηνή του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος», εφημ. *Εύξεινος Πόντος*, αρ. 183, Απρίλιος 2012, σ. 12-13.

2 Για το τεράστιο αυτό θέμα, βλ.: Οδυσσέας Λαμψίδης: *Γύρω στο Ποντιακό Θέατρο, Υπόσταση και ιστορία του (1922-1972)*, Επιτροπή Ποντιακών Μελετών, περ. *Αρχαίον Πόντου*, τχ. 10, Πηγαί της ιστορίας των Ελλήνων του Πόντου, Αθήναι 1978· Χρήστος Σαμουϊλίδης: *Το λαϊκό παραδοσιακό θέατρο του Πόντου*, Αφοί Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 1991. Βλ., επίσης, το πολύτομο έργο του Ερμή Μουρατίδη: *Το Ποντιακό Θέατρο. Μικρασιατικός Πόντος 1850-1922*, Αφοί Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 1991· *Το Ποντιακό Θέατρο, Νότια Ρωσία, Γεωργία, Ουκρανία 1810-1917*, Θεσσαλονίκη 1995· *Το Ποντιακό Θέατρο, Νότια Ρωσία, Γεωργία, Ουκρανία, Αζερμπαϊτζάν, Τσετσενία 1917-1985*, Θεσσαλονίκη 2000· *Το Ποντιακό Θέατρο στην Ελλάδα 1922-2002*, Θεσσαλονίκη 2003.

3 Χωρίς συγγραφέα: «Λαογραφία και Ποντιακό Θέατρο», *Ποντιακό Θέατρο*, τχ. 1, Μάιος 1950, σ. 3· Τάκης Μουζενίδης: *Το Ποντιακό Θέατρο*, Παμποντιακή Ένωση, Αθήνα 1959, σ. 20· Μουρατίδης: *Το Ποντιακό Θέατρο στην Ελλάδα*, ό.π., σ. 24.

4 Ερμής Μουρατίδης: «Το Ποντιακό Θέατρο εντεύθεν του Αιγαίου», στο πρόγραμμα παράστασης: Χριστόφορου Μουρατχανίδη: *Το Ταμάν*, Ένωση Ποντίων Ν. Κιλκίς, Θεατρικός οργανισμός «Θεόδωρος Γρ. Κανονίδης», 1996.

του προγραμματισμό παραγωγής Ποντιακού Θεάτρου την περίοδο 1978-2005, όπου και αναδείχθηκε η θεατρικότητα, «σαν μια νέα προοπτική η οποία μπορεί να εξασφαλίσει στο Ποντιακό Θέατρο ένα μέλλον στον νεοελληνικό χώρο».⁵

Η ύπαρξη και η δράση της Ποντιακής Σκηνής του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος, παραμένουν μέχρι σήμερα μάλλον άγνωστες. Στην παρουσίασή μου θα προσπαθήσω να αναδείξω ορισμένα κρίσιμα σημεία της δημιουργικής της πορείας και να «φωτίσω» δεδομένα γύρω από την ιδιωματική της ταυτότητα, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στην ανάλυση του εικαστικού μέρους των παραστάσεων, με στόχο την υπογράμμιση του ρόλου που διαδραμάτισε η σκηνογραφία και η ενδυματολογία στην ερμηνεία και στην καλλιτεχνική καταξίωση του Ποντιακού Θεάτρου.

Προδρομικό σταθμό στην εξέλιξη της σκηνικής πρακτικής του Ποντιακού Θεάτρου πριν την ίδρυση της Ποντιακής Σκηνής του ΚΘΒΕ αποτελεί η παράσταση *Δαυίδ ο Κομνηνός, τελευταίος αυτοκράτορας της Τραπεζούντας* του Ελευθέριου Ελευθεριάδη⁶ για τον «Θίασο Παναγίας Σουμελά» στο Βασιλικό Θέατρο το 1971 στη Θεσσαλονίκη, την οποία σκηνοθέτησε ο Ερμής Μουρατίδης.⁷ Ο σκηνοθέτης αφαίρεσε την τελευταία πράξη του έργου και όσες σκηνές είχαν έντονο λαογραφικό και μουσικοχορευτικό χαρακτήρα, θέλοντας να υπογραμμίσει τη σημασία του θεατρικού λόγου,⁸ γραμμένου σε δημοτική γλώσσα, ανατρέποντας με αυτόν τον τρόπο μια μέχρι τότε παράδοση, σύμφωνα με την οποία το λαογραφικό και μουσικοχορευτικό στοιχείο αναδεικνυόταν σε πρωταρχικά σκηνικά σημεία της παράστασης. Ήδη σε αυτό το στάδιο της δουλειάς του, ο σκηνοθέτης έδωσε μεγάλη σημασία στην αυστηρή και αποτελεσματική οργάνωση της σκηνογραφίας-ενδυματολογίας, αναθέτοντας αυτό το έργο στον μικρασιατικής καταγωγής σκηνογράφο Νίκο Πετρόπουλο, ο οποίος το αναλαμβάνει με ιδιαίτερο ζήλο. Όπως

5 Λαμψίδης: *Γύρω στο Ποντιακό Θέατρο*, ό.π., σ. 21.

6 Όπως γράφει ο Ερμής Μουρατίδης (αντλώντας από τον Γ. Τσουφλιά: *Καλλιτεχνικά οράματα*, Θεσσαλονίκη, 1987) στο *Ποντιακό Θέατρο στην Ελλάδα*, ό.π., σ. 189, ο Ελευθέριος Ελευθεριάδης (1910-1988) γεννήθηκε στη Λαχαράνη της Ματσούκας του Πόντου. Σπούδασε μαθηματικά στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης και θέατρο στη Δραματική Σχολή του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης με τον Κοπανά, χωρίς να ακολουθήσει το επάγγελμα του ηθοποιού.

7 Ο Ερμής Μουρατίδης γεννήθηκε το 1931 στο Κιλκίς και σπούδασε σκηνοθεσία και σενάριο στην Σχολή Θεάτρου-Κινηματογράφου Σταυράκου και λογοτεχνία και θέατρο στην Αιξ-Αν Προβάνς. Υπήρξε άτυπος βοηθός σκηνοθέτη στη *Σίβυλλα* του Α. Σικελιανού που ανέβηκε στο ΚΘΒΕ το 1961 σε σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού, του Μήτσου Λυγίζου στην *Αναστασία* με πρωταγωνίστρια την Κυβέλη και βοηθός σκηνοθέτη στο έργο του Σπύρου Ευαγγελάτου με τίτλο *Νικόλαος Γαλάτης*. Σκηνοθέτησε 46 ποντιακά έργα. Το 1986, στην Ιθάκη, πήρε το Α΄ Βραβείο Σκηνοθεσίας και καλύτερης παράστασης με το έργο του Μάριου Ποντίκα, *Οι θεατές*, με την Καλλιτεχνική Σκηνή Κέρκυρας. Σημαντικά του έργα εκτός από τις μελέτες για το Ποντιακό Θέατρο είναι η συλλογή των θεατρικών του έργων με τίτλο: *Θέατρο*, Θεσσαλονίκη 2006, και η μελέτη: *Ο παλιός ελληνικός κινηματογράφος 1905-1967*, Ένεκεν, Θεσσαλονίκη 2009. Η ζωή, το έργο και η προσφορά του στον ποντιακό ελληνισμό τιμήθηκαν πρόσφατα σε ειδική εκδήλωση μνήμης από την Εύξεινο Λέσχη Θεσσαλονίκης, την εφημερίδα *Εύξεινος Πόντος* και το περιοδικό *Ένεκεν* στις 3.2.20. Βλ. τα σχετικά άρθρα στην εφημ. *Εύξεινος Πόντος*, αρ. 271, Φεβρουάριος 2020.

8 Συνέντευξη της γράφουσας με τον Ερμή Μουρατίδη, στις 2.2.2012.

μαρτυρούν τα τεκμήρια της παράστασης, οι ζωγραφικές μακέτες σκηνικών και κοστούμιών και οι φωτογραφίες, ο σκηνοθέτης αξιοποίησε στο έπακρο τη δυναμική των σκηνογραφικών-ενδυματολογικών προτάσεων και δημιούργησε το απαραίτητο εικαστικό πλαίσιο για να προβάλει τη σύνθετη προβληματική ενός άγνωστου κομματιού της ποντιακής ιστορίας. Ο ιστορικός χρόνος-ορόσημο του έργου είναι το 1461, ημερομηνία κατάλυσης της αυτοκρατορίας των Μεγάλων Κομνηνών της Τραπεζούντας, όπου παρακολουθούμε τις τελευταίες στιγμές αγωνίας των ηρώων στο κρίσιμότερο σημείο της πολιορκίας της πόλης.⁹ Το βυζαντινό στοιχείο διατρέχει τη σκηνογραφία και την ενδυματολογία του έργου, όπου στη μεγάλη κλίμακα των επεξεργασμένων ζωγραφικά σκηνικών με αγιογραφίες και βυζαντινά σύμβολα αντιπαραβάλλονται ντελικάτες ενδυματολογικές φόρμες, δουλεμένες με λεπτομέρειες, βάσει ιστορικών, εθνολογικών και κοινωνιολογικών προτύπων.



Εικ. 1. Μακέτα σκηνικού του Νίκου Πετρόπουλου για την παράσταση *Δαυίδ ο Κομνηνός*, Αρχείο Ερμή Μουρατίδη, φωτογραφία: Χ. Μάντακα.

Η ίδρυση της Ποντιακής Σκηνής στο ΚΘΒΕ

Η Ποντιακή Σκηνή ιδρύεται το 1978 από τον τότε καλλιτεχνικό διευθυντή του ΚΘΒΕ Σπύρο Ευαγγελάτο, μετά από σχετική πρόταση του Ερμή Μουρατίδη, που σκηνοθετεί στο εξής σχεδόν όλες τις παραστάσεις της.¹⁰ Ο Ευαγγελάτος έτρεφε

9 Βλ. Ελευθέριος Ελευθεριάδης, *Δαβίδ ο Κομνηνός*: Σίμος Λιανίδης (επιμ.), Αθήνα 1977. Βλ. επίσης: Χωρίς συγγραφέα: *1461-2011 Πεντακόσια πενήντα χρόνια από την άλωση της Τραπεζούντας*, επετειακό λεύκωμα, Επιτροπή Ποντιακών Μελετών, Αθήνα 2011.

10 Συνέντευξη της γράφουσας με τον Ερμή Μουρατίδη, στις 20. 8.2011. Τον Μάιο του 1977, ο Σπύρος Ευαγγελάτος αναλαμβάνει τη γενική διεύθυνση του ΚΘΒΕ και την περίοδο αυτή επανιδρύεται η Νέα Σκηνή, που είχε διακοπεί η λειτουργία της στην περίοδο της διεύθυνσης του Μίνωα Βολανάκη, το διάστημα 1974-1977. Επίσης ιδρύονται έξι νέα θέατρα: Η Όπερα Θεσσαλονίκης, το Θέατρο Θράκης, το Θέατρο Ανατολικής Μακεδονίας, η Παιδική Σκηνή, η Ποντιακή Σκηνή και η Θερινή Σκηνή. Βλ. σχετικά: Χωρίς συγγραφέα: «Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος», περ. *Θεατρικά*, τχ. 11, Ιανουάριος-Μάρτιος 1993, σ. 33.

ιδιαίτερη εκτίμηση για το ιδιωματικό θέατρο, και ειδικότερα για το Ποντιακό, ως συνδυετικού κρίκου ανάμεσα στο Αρχαίο Θέατρο και το Νεοελληνικό. Επιπλέον, θεωρούσε τον Μουρατίδη το πιο κατάλληλο πρόσωπο για τη διδασκαλία του είδους.¹¹ Έτσι, οι παραστάσεις που αξιοποίησαν τα καλύτερα θεατρικά έργα των Ελλήνων της Γεωργίας συμβάλλουν στην εξασθένιση των προκαταλήψεων απέναντι στο Ποντιακό Θέατρο.

Πρώτη περίοδος

Παρουσιάζονται τα έργα του Γεώργιου Κωνσταντίνου Φωτιάδη (1873-1909),¹² *Τα σκοτάδια ή ο Λαζάραγας*, την περίοδο 1978-79, και *Η προξενεία*, το 1980, σε σκηνοθεσία Ερμή Μουρατίδη. Πράγματι, η δραματουργία του Φωτιάδη κατορθώνει να εντυπωσιάσει σημαντικούς θεατρανθρώπους της εποχής αλλά και το ευρύτερο κοινό των παραστάσεων του ΚΘΒΕ. Ο σκηνοθέτης Τάκης Μουζενίδης χαρακτηρίζει τον Γεώργιο Φωτιάδη έναν προικισμένο συγγραφέα με ταλέντο αλλά και με πνευματική ωριμότητα: «Ούτε και σήμερα δεν είναι εύκολο να βρούμε ανάμεσα στους δραματουργούς της χώρας μας, πολλούς που να μπορούν να δημιουργούν τύπους κωμικούς με τέτοια συνέπεια και συνοχή».¹³

Με τον *Λαζάραγα*, ο Φωτιάδης στρέφεται στον ρεαλισμό μεταφέροντας έναν απόηχο του κλίματος τρομοκρατίας που απλώθηκε στον Καύκασο το 1907 από ομάδες του κομμουνιστικού κόμματος κατά της τσαρικής εξουσίας. Η δράση εκτυλίσσεται σε ένα εικονικό χωριό στην Τιφλίδα, όπου ο Λαζάραγας εκμεταλλεύεται και ληστεύει τους χωρικούς και όλον τον κοινωνικό του περίγυρο. Όταν τελικά αποκαλύπτεται η πλαστή ταυτότητά του, το κολχόζ επιχειρεί να τον δικάσει σαν εγκληματία, αλλά δεν τον σκοτώνει, γιατί η ρίζα του κακού δεν εξαλείφεται με τον φόνο.¹⁴

11 Συνέντευξη της γράφουσας με τον Παύλο Ελευθεριάδη, ηθοποιό, βασικό μέλος της Ποντιακής Σκηνής, στις 15.3. 2012, και Μ.Π.: «Η ποντιακή ιστορία επί σκηνής», εφημ. *Θεσσαλονίκη*, 20.5.2002, σ. 64.

12 Για τη ζωή, τη δράση και το έργο της πολυσχιδούς αυτής προσωπικότητας, πεζογράφου και θεατρικού συγγραφέα, που έγραψε σε όλες τις μορφές της γλώσσας (καθαρεύουσα, δημοτική, ποντιακή διάλεκτο), βλ. λεπτομέρειες, Μουρατίδης: *Το Ποντιακό Θέατρο, Νότια Ρωσία, Γεωργία, Ουκρανία 1810-1917*, ό. π., σ. 50-111, 605-615.

13 Βλ. Μουζενίδης: *Το Ποντιακό Θέατρο*, ό.π., σ. 18. Την ίδια άποψη υποστηρίζει ο Σπύρος Ευαγγελάτος, βλ. σχετικά, Μουρατίδης: *Το Ποντιακό Θέατρο στην Ελλάδα*, ό.π., σ. 252.

14 Η πρώτη γραφή του *Λαζάραγα* είχε τον τίτλο *Το σκότος* και ολοκληρώθηκε το 1905 ως ηθογραφική κωμωδία. Από ιστορικής πλευράς, η πρώτη γραφή αντανάκλα τα επεισόδια γύρω από την αποτυχημένη πρώτη επανάσταση του 1905 και την ήττα που υπέστησαν οι Ρώσοι από τον Ρωσοϊαπωνικό πόλεμο. Εδώ γίνονται αισθητές οι επιδράσεις από τη φιλοσοφία της Θεουργίας του Ρώσου Βλαδίμηρου Σολοβιόφ, ο οποίος επηρεάζει σε μεγάλο βαθμό τους προοδευτικούς κύκλους καλλιτεχνών στη Ρωσία της εποχής εκείνης. Ο Φωτιάδης, ωστόσο, στο διάστημα της παραμονής του στην Αθήνα (1890-1897), επηρεάζεται παράλληλα από τον κύκλο των Μακρακιστών με όργανο το περιοδικό *Ανάπλασις*. Οι Μακρακιστές υποστήριζαν ιδέες παρόμοιες με τις ιδέες του Τολστοϊκού σοσιαλισμού, όπου η κοινωνική οργάνωση θα μπορούσε να επιτευχθεί μέσω του χριστιανισμού. Επίσης, ο συγγραφέας επηρεάστηκε από την ιδεολογία του χριστιανικού σοσιαλισμού με όργανο την εφημερίδα *Αρμαγεδών*



Εικ. 2. Συνέντευξη τύπου για την παράσταση *Τα σκοτάδια ή ο Λαζάραγας*, Σ. Ευαγγελάτος, Ε. Μουρατίδης, Ν. Σαχίνης, Αρχείο ΚΘΒΕ, φωτογραφία: Σωκράτης Ιορδανίδης.

Εντυπωσιασμένος από το θεατρικό κείμενο του Φωτιάδη και την ιδεολογική του πυκνότητα, ο ζωγράφος και τότε καθηγητής της πολυτεχνικής σχολής του ΑΠΘ Νίκος Σαχίνης (1924-1989)-μόνιμος συνεργάτης του ΚΘΒΕ την περίοδο 1962-1984-αναλαμβάνει το σκηνογραφικό και ενδυματολογικό μέρος.¹⁵ Η πρώτη και η δεύτερη πράξη εκτυλίσσονται στη σάλα του ευρύχωρου και μάλλον κακόγουστου σπιτιού του Λαζάραγα. Τα πορτρέτα στους τοίχους, τα χαλιά, τα έπιπλα εποχής, το πιάνο και το σαμοβάρι, η επιβλητική μπαλκονόπορτα και οι φεγγίτες στο βάθος, όπως και τα διακοσμητικά μοτίβα του χώρου παραπέμπουν άλλοτε στο λαϊκό φολκλόρ και άλλοτε στο Ποντιακό ή στο Καυκάσιο μεγαλοαστικό στυλ. Στην τρίτη πράξη, το σκηνικό αναπαριστά μια αποθήκη, ένα κρυφό λαϊκό δικαστήριο. Αφορμές και δυνατότητες για φωτιστικά παιχνίδια δίνει ο καταμερισμός του σκηνικού χώρου σε επιφάνειες με κενά και ανοίγματα.

Ο Νίκος Σαχίνης αξιοποίησε ορισμένα ενδυματολογικά στοιχεία παραδοσιακών στολών του Πόντου από τα σωματεία της Καλαμαριάς,¹⁶ δεδομένου ότι η αστική ευρωπαϊκή ενδυμασία είχε ήδη καθιερωθεί στην ποντιακή κοινωνία από τα τέλη του

(1896). Βλ. Μουρατίδης: *Το Ποντιακό Θέατρο, Νότια Ρωσία, Γεωργία, Ουκρανία 1810-1917*, ό.π., σ. 50-78.

15 Συνέντευξη της γράφουσας με τον Ερμή Μουρατίδη στις 29.7.2011. Βλ. βιογραφικό σημείωμα για τον καλλιτέχνη στο Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ (επιμ): *Έλληνες σκηνογράφοι-ενδυματολόγοι και αρχαίο δράμα*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα 1999, σ. 216-217, και Περικλής Σφυρίδης: *Δώδεκα ζωγράφοι της Θεσσαλονίκης*, Ρέκος, Θεσσαλονίκη 1998, (1986), σ. 135-156.

16 Από πληροφορίες του Ερμή Μουρατίδη, 29.7.2011.

19ου αιώνα.¹⁷ Οι δυτικές ενδυματολογικές συνήθειες της τσαρικής Ρωσίας γίνονται αισθητές στα γυναικεία κοστούμια, ενώ στα ανδρικά κοστούμια της τρίτης πράξης εμφανίζονται ρωσικά, αλλά και σύγχρονα στοιχεία με έκδηλες κοινωνικές αναφορές. Ο Σαχίνης δεν ενδιαφέρθηκε για μια πιστή λαογραφική απόδοση ποντιακών στοιχείων, αλλά για την εικαστική τους απόδοση, μια έμφαση στο ουσιώδες και στη σκηνική λειτουργικότητα.

Ο *Λαζάραγας* του 1978 έκανε πάταγο στην πρεμιέρα και ακολούθησαν 83 πετυχημένες παραστάσεις σε όλη την Ελλάδα.¹⁸ Όπως σημειώνει ένας θεατής της παράστασης και λαογράφος: «η ιδεολογία του έργου του Φωτιάδη είναι έντονα κοινωνική και έχει επίσης μια άριστη θεατρική δομή: όμως, τα ποντιακά λαογραφικά-ηθογραφικά στοιχεία απουσιάζουν ολότελα. Το μόνο χειροπιαστό λαογραφικό στοιχείο είναι η ποντιακή διάλεκτος [...]. Η προσέλευση του κοινού οφείλεται στη γλώσσα. Μεγαλύτερος ίσως πόλος έλξης υπήρξε η τιμή του ΚΘΒΕ να παραχωρήσει Ποντιακή Σκηνή για το ανέβασμα των έργων».¹⁹ Πράγματι, ο *Λαζάραγας* σημείωσε επιτυχία, επειδή ήταν το πρώτο ποντιακό έργο που για πρώτη φορά ανέβαινε στην Ελλάδα σε κρατική σκηνή. «Το ότι το ΚΘΒΕ ανέβαζε δικό τους έργο έκανε τον κόσμο να κλαίει. Περιφρονημένοι, κυνηγημένοι, αριστεροί Πόντιοι ένιωσαν μια περηφάνια», υπογραμμίζει ο σκηνοθέτης του έργου.²⁰

Το 1980-81, η Ποντιακή Σκηνή του ΚΘΒΕ ανεβάζει την *Προξενία*, κωμωδία σε τρεις πράξεις του Κ. Φωτιάδη, που ολοκληρώθηκε στη Γεωργία το 1908.²¹ Η θέση της γυναίκας στην κοινωνία και η ανατροπή των παραδοσιακών θεσμών αποτελεί το κεντρικό θέμα της κωμωδίας. Στο πρόσωπο της Αυγής εκφράζονται οι νέες κοινωνικές ανησυχίες μέσα από ένα πρότυπο συμπεριφοράς αρκετά σύγχρονο. Ο ρόλος του πατέρα στο έργο είναι σημαντικός και διαφοροποιημένος σε σχέση με την πρώτη γραφή του έργου. Εκεί εμφανίζεται ως θεματοφύλακας της παράδοσης, εδώ υποστηρίζει σε μεγάλο βαθμό την ελευθερία της κόρης του να αποφασίζει για τον εαυτό της. Το ζεύγος μητέρας και γιαγιάς αντιπροσωπεύει τη συντηρητική πλευρά, ενώ διάφορες προξενήτρες υποκινούν τα νήματα της δράσης. Στο τέλος η

17 Βλ. σχετικά: Δημοσθένης Η. Οικονομίδης: «Περί αμφίσεως», περ. *Αρχαίον* Πόντου, τόμ. β', Επιτροπή Ποντιακών Μελετών, Αθήνα 1929, σ. 4-48.

18 Χωρίς συγγραφέα: «Μετά την επιτυχία στη Θεσσαλονίκη μεγάλη περιοδεία με τον *Λαζάραγα* σε επαρχιακές πόλεις», εφημ. *Θεσσαλονίκη*, 24.2.1979, σ. 2. Σύμφωνα με το συγκεκριμένο άρθρο, παραστάσεις προγραμματίστηκαν για τις εξής πόλεις: Κιλκίς, Κατερίνη, Βέροια, Κοζάνη, Γιαννιτσά, Πτολεμαΐδα, Φλώρινα, Δράμα.

19 «Ενθουσιασμός των Ποντίων για την παράσταση του *Λαζάραγα* στο ΚΘΒΕ, οι γνώμες των θεατών», εφημ. *Θεσσαλονίκη*, 17.2.1979 - https://www.ntng.gr/default.aspx?bridge=jpeg&c=true&m=ntng&w_idth=1600&height=2000&imageFile=Files/Internet/productions/PP0182/PP0182A0007v01.jpg [24.8.2020].

20 Από συνέντευξη της γράφουσας με τον Ερμή Μουρατίδη, στις 29. 7.2011.

21 Βλ. το πρόγραμμα της παράστασης: Γεώργιου Κ.Φωτιάδη: *Η προξενία*, Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, Ποντιακή Σκηνή, 1979. *Η προξενία* που παίχτηκε από το ΚΘΒΕ είναι η κωμωδία που επεξεργάστηκε σε δεύτερη γραφή ο Φωτιάδης. Καμία από τις δύο παραλλαγές δεν παίχτηκε ποτέ στη Γεωργία. Βλ. Μουρατίδης: *Το Ποντιακό Θέατρο. Νότια Ρωσία, Γεωργία, Ουκρανία 1810-1917*, ό. π., σ. 614-615.

κόρη μένει ανύπαντρη, εξαιτίας της προτίμησης του υποψήφιου γαμπρού για μια πλουσιότερη νύφη.²²

Το σκηνικό του έργου, μόνιμο και στις τρεις πράξεις, παρουσιάζει το μεσοαστικό σαλόνι ενός εύπορου εμπόρου στην Τραπεζούντα, που συνδυάζεται και με την κρεβατοκάμαρα: κορνιζαρισμένες φωτογραφίες, υφάσματα και κεντήματα, καθρέφτες, η ρώσικη πήλινη σόμπα, «ο χώρος μιας λανθάνουσας αρχοντιάς ο οποίος λειτουργεί ως η κοινωνική έκφραση της οικογένειας».²³ Τη σκηνογραφία και τα κοστούμια αναλαμβάνει και πάλι ο Νίκος Σαχίνης, που αξιοποίησε υλικό από προσφυγικά σπίτια και αντικείμενα παλαιών μικρασιατικών οικογενειών της Θεσσαλονίκης.²⁴ Με ευαισθησία στον χειρισμό του χρώματος, δημιούργησε ένα ποιητικό περιβάλλον και εξυπηρέτησε το έργο μέσα από μια πολυδιάστατη εξπρεσιονιστική φόρμα.²⁵

Στα κοστούμια διατηρήθηκαν οι βασικές ιστορικές γραμμές του δυτικοευρωπαϊκού ενδύματος με ελευθερία στη διακόσμηση και λίγες αναφορές στην παραδοσιακή ποντιακή ενδυμασία. Ο Σαχίνης, σύμφωνα με τη σκηνοθετική οδηγία, σχεδίασε τα κοστούμια, ακόμα και των χωρικών, περιποιημένα, αξιοπρεπή και αρχοντικά, μια που αυτή ήταν η αίσθηση πολιτισμού που απέπνεαν οι Πόντιοι στην ιδιωτική και δημόσια ζωή τους.²⁶ Παράλληλα, όπως μαρτυρούν τα δείγματα από το βεστιάριο του ΚΘΒΕ, τα κοστούμια εγγράφονταν δυναμικά στη σκηνή χάρη στους τολμηρούς συνδυασμούς χρωμάτων και υφών, που βασίζονταν στη λογική της αντίθεσης.

Συμπράξεις με άλλες θεατρικές σκηνές

Το 1982 ο Μουρατίδης σκηνοθετεί με τη Θεατρική Ομάδα του Συλλόγου Ποντίων Φοιτητών του ΑΠΘ στην Κεντρική Σκηνή της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών το ιστορικό δράμα *Ακρίτας* του Ξένου Ξενίτα,²⁷ με σκηνογράφο-ενδυματολόγο την Ιωάννα Μανωλεδάκη.

22 Βλ. το θεατρικό κείμενο σε δυο γραφές (φωνητική και ιστορική ορθογραφία): Μουρατίδης: *Το Ποντιακό Θέατρο, Νότια Ρωσία-Γεωργία-Ουκρανία 1810-1917*, ό.π., σ. 353-520.

23 Μουρατίδης, ό.π., σ. 105.

24 Από συνέντευξη της γράφουσας (25.9.2011) στην Ιωάννα Μανωλεδάκη, σκηνογράφο, η οποία είχε παρακολουθήσει την εξέλιξη του σκηνογραφικού σχεδιασμού από τον τότε συνάδελφό της στην Πολυτεχνική Σχολή του ΑΠΘ Ν. Σαχίνη. Βλ., γενικά, για το σκηνογραφικό έργο του ζωγράφου: Ιωάννα Μανωλεδάκη-Λαζαρίδου: «Ο Νίκος Σαχίνης σαν σκηνογράφος», στο *Νίκος Σαχίνης*, Βαφοπούλειο Πνευματικό Κέντρο, κατάλογος έκθεσης, Θεσσαλονίκη 1985, χ.α.

25 Η οροφή που εμφανίζεται στη ζωγραφική μακέτα του σκηνικού αφαιρέθηκε τελικά, καθώς θεωρήθηκε βαριά. Από συνέντευξη με τον Κώστα Δημητριάδη, σκηνογράφο και διευθυντή του τεχνικού τμήματος στο ΚΘΒΕ την εποχή εκείνη, στις 10.10.11.

26 Από συνέντευξη της γράφουσας με τον Ερμή Μουρατίδη, στις 29.7.2011.

27 Ξένος Ξενίτας ήταν το ψευδώνυμο του Ξενοφώντος Άκογλου (1910-1961), θεατρικού συγγραφέα, λαογράφου και ανωτέρου αξιωματικού του στρατού. Το έργο *Ακρίτας* σκηνοθετήσε παλαιότερα και πάλι ο Μουρατίδης στο Θέατρο Ρεξ-Κοτοπούλη (14.1.1973) και στο Γκλόρια (18.3.1973) σε σκηνικά και κοστούμια Ερατώ Ευαγγελίδου: Μουρατίδης: *Το Ποντιακό Θέατρο στην Ελλάδα 1922-2002*, ό.π., σ. 205.

Η κατά ένα μέρος κωνσταντινουπολίτικης καταγωγής σκηνογράφος ανέδειξε την πολιτισμική αξία του ποντιακού ελληνισμού μέσα από σκηνογραφικές και ενδυματολογικές επιλογές υψηλής αισθητικής. Εδώ τα σκηνικά των στέρεα αρχιτεκτονημένων εσωτερικών και εξωτερικών χώρων της α' και γ' πράξης σχεδιάστηκαν βάσει ιστορικής και λαογραφικής έρευνας, με θεατρική απόδοση.²⁸ Τα σκηνικά εξέφραζαν την ιδεολογία του έργου, και το σκηνικό του τοπίου-λημεριού των ανταρτών στη β' πράξη διακρίθηκε για την έντονη εικαστικότητα και τον λυρισμό του. Το έργο αυτό γράφτηκε με στόχο τη «σκιαγράφηση της προσφοράς του Ελληνισμού του Πόντου στους εθνικούς αγώνες από τα πιο παλιά χρόνια ως την Ανταλλαγή και αναφέρεται ειδικότερα στη δράση των αντάρτικων σωμάτων του Πόντου και τα συναφή γεγονότα κατά τη χρονική περίοδο 1914-1923».²⁹ Τα κοστούμια φανέρωναν, σύμφωνα με τα ιστορικά ντοκουμέντα, μια επιστροφή σε πρότυπα όπου διατηρούνται τα βασικά στοιχεία της παραδοσιακής και αστικής ποντιακής ενδυμασίας.³⁰

Την περίοδο 2000-2001, το ΚΘΒΕ ανέβασε σε συμπαραγωγή με τον κοζανίτικο θίασο «Το Άρμα του Θέσπη» την παράσταση με τίτλο *Πουγαλεμένα Ψήα* σε ποντιακή διάλεκτο. Επρόκειτο για τρία μονόπρακτα, *Ο Γκιούρ*, *Η Ανεψιά τη Βέβαια* του Φίλωνα Κτενίδη³¹ και το *Πουγαλεμένον ψή* του Πόλυ Χάιτα³² σε σκηνοθεσία Γιώργου Σιαπανίδη και σκηνικά-κοστούμια Κώστα Δημητριάδη. Το σκηνικό δημιουργούσε (μέσω περιστρεφόμενων βαγονέτων διπλής όψης) έναν παραδοσιακό εσωτερικό χώρο, για το πρώτο μονόπρακτο με θέμα τη ζωή των κρυπτοχριστιανών στον Πόντο την περίοδο του 1820, και έναν εξωτερικό χώρο που αναπαριστούσε γειτονιά της Αθήνας, στη δεκαετία του '20 και του '50 για το δεύτερο και το τρίτο μονόπρακτο. Για την οικοσκευή των χώρων χρησιμοποιήθηκαν ορισμένα αυθεντικά αντικείμενα λαϊκού ποντιακού πολιτισμού καθώς και αναγνωρίσιμα ενδυματολογικά στοιχεία. Η παράσταση παίχθηκε στο Δημοτικό Θέατρο Καλαμαριάς και περιόδευσε με επιτυχία στη Βορειοδυτική Ελλάδα.³³ Ο τότε καλλιτεχνικός διευθυντής του ΚΘΒΕ Διαγόρας Χρονόπουλος, με αφορμή την παράσταση, υπογράμμισε την αξία του θεάτρου στη διατήρηση των γλωσσικών ιδιαιτεροτήτων μιας ξεχωριστής διαλεκτικής κοινότητας,

28 Από συνέντευξη της γράφουσας με την Ιωάννα Μανωλεδάκη, 25.9.2011.

29 Ξενοφών Ακογλου (Ξένος Ξενίτας): «Επίμετρο» στο *Ακρίτας, ιστορικό δράμα*, βιβλιοθήκη Ποντιακή Λογοτεχνία, Αθήνα 1947, σ. 115-117.

30 Την επιστροφή αυτή εξηγούν ιδεολογικές σκοπιμότητες, καθώς για τους ακρίτες η υποδήλωση της εθνικής τους ταυτότητας μέσω του ενδύματος ήταν ένα είδος αντίστασης και πρόκλησης ενάντια στους Τούρκους. Από συνέντευξη της γράφουσας με την Ιωάννα Μανωλεδάκη, στις 25.9.2011.

31 Φ. Κτενίδης (Τραπεζούντα 1889-Θεσσαλονίκη 1963). Θεατρικός συγγραφέας, δημοσιογράφος, ποιητής, γιατρός. Ίδρυσε το σωματείο «Παναγία Σουμελά» και την περιοδική έκδοση «Ποντιακή Εστία». Το 1950 διετέλεσε πρόεδρος του ΚΘΒΕ· βλ. Μουρατίδης: *Το Ποντιακό Θέατρο στην Ελλάδα*, ό. π., σ. 194-198.

32 Πολύκαρπος (Πόλυς) Χάιτας (Κοτύωρα Πόντου 1901-Αθήνα 1987). Έπαιξε και σκηνοθέτησε στην Ελλάδα Ποντιακό Θέατρο. Έγραψε θεατρικά ποντιακά έργα, ορισμένα από τα οποία παρουσιάστηκαν στη σκηνή: Μουρατίδης: ό.π., σ. 214-215.

33 Συνέντευξη της γράφουσας με τον Παύλο Ελευθεριάδη, παραγωγό και ηθοποιό της παράστασης, στις 15.3.12.

των Ποντίων της Θεσσαλονίκης, και εξέφρασε τους φόβους του για την εξαφάνισή της.³⁴

Δεύτερη Περίοδος

Στη δεύτερη περίοδο λειτουργίας της Ποντιακής Σκηνής του ΚΘΒΕ, η ομάδα έργων που παίζονται σε αυτή αποτελεί δείγμα της θεατρικής γραφής του Θόδωρου Γρηγορίου Κανονίδη-Απόλλωνα, ενός από τους σημαντικότερους θεατρανθρώπους της εποχής.³⁵ Οι *πρόσφυγες στην Ελλάδα* και *Τη Τρίχας το γεφύρ'* εντάσσονται στην πρώτη σοβιετική περίοδο του Ποντιακού Θεάτρου (1917-1924) και φέρουν στοιχεία της τότε σοβιετικής πραγματικότητας. Το 2002, με τον Βίκτωρα Αρδίττη καλλιτεχνικό διευθυντή, η Ποντιακή Σκηνή ανεβάζει τους *Πρόσφυγες στην Ελλάδα*, «κωμειδύλλιο σε τρεις πράξεις και μια εικόνα»,³⁶ σε σκηνοθεσία του Ε. Μουρατίδη. Σύμφωνα με δηλώσεις του Β. Αρδίττη, πρόκειται για μια σημαντική παράσταση που προβάλλει και τονίζει την επικαιρότητα της πολιτισμικής ιδιαιτερότητας μέσα στην πολυπολιτισμική Ευρώπη. Στα συμφραζόμενα αυτά, το ιδιωματικό θέατρο θα κυριαρχήσει μέσα από την έμφαση στο βιωματικό και όχι στο φολκλόρ. Έτσι, το ανέβασμα του συγκεκριμένου έργου αποτελεί για το ΚΘΒΕ πράγματι μια καλλιτεχνική πρόκληση πέρα από το ενδιαφέρον για το ποντιακό στοιχείο.³⁷

Το έργο είναι γραμμένο σε ποντιακή διάλεκτο και δημοτική γλώσσα και αφηγείται την περιπέτεια μιας ομάδας Ελλήνων προσφύγων, οι οποίοι, όταν το 1920 ο Καύκασος σοβιετοποιήθηκε, διαφωνούντες αποφασίζουν να μεταναστεύσουν στην Ελλάδα. Η ηγεσία του ελληνικού κομμουνιστικού κόμματος στο Σοχούμ ανέθεσε τη συγγραφή του έργου ως προπαγάνδα κατά της μετανάστευσης, η οποία το 1923-26 θεωρήθηκε φυγή και προδοσία απέναντι στη σοβιετική πατρίδα. Το έργο αφηγείται την περιπέτεια μιας ομάδας προσφύγων. Καινοτομία της παράστασης του ΚΘΒΕ ήταν

34 Διαγόρας Χρονόπουλος: «Πουγαλεμένα Ψήα», πρόγραμμα παράστασης: *Πουγαλεμένα Ψήα*, συμπαραγωγή Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, «Το Άρμα του Θέσπη», 2000, χ.α.

35 Ο Θόδωρος Γρηγορίου Κανονίδη-Απόλλωνας (1897-1954) γεννήθηκε στην Αργυρούπολη. Ήταν σκηνοθέτης, ηθοποιός και καλλιτεχνικός διευθυντής του Κρατικού Θεάτρου της Αυτόνομης Δημοκρατίας της Αμπχαζίας στο Σουχούμ, μέλος της Ένωσης Συγγραφέων της ΕΣΣΔ· βλ. πρόγραμμα παράστασης: Θόδωρος Γρ. Κανονίδη-Απόλλων: *Οι πρόσφυγες στην Ελλάδα*, Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, 2002.

36 Σχετικά με το έργο και τη σχέση του με το ελληνικό κωμειδύλλιο, βλ. Μουρατίδης: *Το Ποντιακό Θέατρο, Νότια Ρωσία, Γεωργία, Ουκρανία, Αζερμπαϊτζάν, Τσετσενία 1917-1985*, ό. π., σ. 224-233.

37 «Ο καλλιτεχνικός διευθυντής του ΚΘΒΕ Βίκτωρ Αρδίττης μας λέει: «Έχει ενδιαφέρον το ποντιακό θέατρο», εφημ. *Εύξεινος Πόντος*, αρ. 64, Μάιος 2002, σ. 19. Την ίδια χρονιά παιζόταν στο ΚΘΒΕ με μεγάλη επιτυχία *Η Φυγή* του Μιχαήλ Μπουλκάκοφ σε σκηνοθεσία Νικήτα Μιλόγιεβιτς, η οποία διαπραγματευόταν την περιπέτεια του Εμφυλίου πολέμου στη Ρωσία και προσέγγιζε την ίδια ιστορική περίοδο μέσα από ένα άλλο πρίσμα. Η πρεμιέρα της παράστασης *Οι Πρόσφυγες στην Ελλάδα* έγινε εν τω μέσω απεργιακών κινητοποιήσεων εργαζομένων του ΚΘΒΕ τον Μάιο, κοντά στην επέτειο της Γενοκτονίας των Ποντίων. Η παράσταση επρόκειτο να ξαναπαιχθεί το Σεπτέμβριο με αφορμή την οργάνωση του Πέμπτου Παγκοσμίου Ποντιακού Συνεδρίου, αλλά λόγω μιας σειράς οικονομικών και συνδικαλιστικών προβλημάτων δεν πραγματοποιήθηκε. Επομένως, εξαιτίας των συνθηκών που προαναφέραμε, η όλη προσπάθεια δεν είχε εκ των πραγμάτων την αναμενόμενη αποδοχή.

μια σκηνή στην τρίτη πράξη, όπου ορισμένοι πρόσφυγες αποφασίζουν να γυρίσουν πίσω στη Ρωσία απογοητευμένοι από τη στάση της ελληνικής πολιτείας, σκηνή που παλαιότερα είχε περικοπεί, γιατί αποκάλυπτε ένα σκοτεινό, αλλά αληθινό κομμάτι της προσφυγικής ιστορίας.³⁸

Η αρχική πρόταση της σκηνογράφου Λέας Κούση για το σκηνικό της πρώτης πράξης, του σταθμού έκδοσης των εισιτηρίων για την Ελλάδα, παρέπεμπε στην κονστρουκτιβιστική αισθητική της ρωσικής πρωτοπορίας, αλλά τελικά επελέγη μια λύση περισσότερο ρεαλιστική, η οποία θα καθιστούσε το σκηνικό ιστορικά αναγνωρίσιμο.³⁹ Η ιστορικότητα του χώρου, η ελληνικότητα και η ελληνολατρεία, υπογραμμίζονται από τοπία με την Ακρόπολη, ενώ αναβιώνει και η σκηνογραφική πρακτική της εποχής του πρώιμου σοβιετικού θεάτρου με συνθήματα πολιτικά, όπως «Ι ζοί έγινε χαρύμενι. Ι ζοί έγινε καλί» και πορτραίτα-φωτογραφίες των ηγετών όπως του Στάλιν.⁴⁰ Ο στόχος της σκηνογράφου ήταν να «αναδειχθούν τα σύμβολα της δομημένης γραφειοκρατίας στον προθάλαμο μιας δύσκολης περιπέτειας, μέσα σε ένα ζοφερό κλίμα, όπου οι πρόσφυγες μοιάζουν έρμαιοι της μοίρας».⁴¹ Το σκηνικό της δεύτερης πράξης, το κατάστρωμα ενός πλοίου, συμβόλιζε ένα ταξίδι στην ουτοπία, αφαιρετικό στη σύλληψη αλλά με αρκετά ρεαλιστικά στοιχεία. Το σκηνικό της τρίτης πράξης αναπαρίστανε το εσωτερικό ξενοδοχείου στην Αθήνα, όπου εγκαταστάθηκαν οι Έλληνες μετανάστες. Το μέγεθος και η κλίμακα των σκηνικών παρέπεμπαν σε κτήρια των αρχών του αιώνα, ενώ τα έπιπλα και τα φροντιστηριακά είδη επιλέχθηκαν με στόχο να σηματοδοτούν την ιστορική εποχή. «Το ξενοδοχείο απέπνεε έναν μεγαλοϊδεατισμό, αλλά στην πραγματικότητα αποτελούσε ένα σαθρό σύμβολο, ένα ανούσιο σχήμα» σχολιάζει η σκηνογράφος.⁴²

Τα κοστούμια της γράφουσας, Χρύσας Μάντακα, ήταν ρεαλιστικά, με αναφορές κυρίως στην ευρωπαϊκή και σοβιετική μόδα της εποχής του 1927. Η πολυπολιτισμικότητα του ποντιακού ελληνισμού του Καυκάσου προϋπέθετε μια σύνθεση ανάμεσα στον ευρωπαϊκό, ρωσο-σοβιετικό ενδυματολογικό κώδικα και τον παραδοσιακό ποντιακό.⁴³ Εκτός από την κοινωνική διαφοροποίηση των ρόλων, στόχος της ενδυματολόγου ήταν η υποδήλωση μέσω των κοστούμιών της πτωτικής

38 Βλ. σχετικά Χρύσα Νάνου, «Οι Πρόσφυγες σε αδιέξοδο», εφημ. *Αγγελιοφόρος*, 22.5.2002, σ. 33.

39 Οι πρώτες αυτές μακέτες φυλάσσονται στο αρχείο της σκηνογράφου Λέας Κούση.

40 Για τη σκηνογραφία ως πολιτική προπαγάνδα και ανάκληση της ελληνικότητας στο σοβιετικό θέατρο του Πόντου, βλ. Μουρατίδης: *Το Ποντιακό Θέατρο, Νότια Ρωσία, Γεωργία, Ουκρανία, Αζερμπαϊτζάν, Τσετσενία 1917-1985*, ό.π., σ. 75-76.

41 Συνέντευξη της γράφουσας με τη Λέα Κούση, στις 3.4.2012.

42 Συνέντευξη με τη Λέα Κούση, στις 3.4.2012.

43 Τα κοστούμια ήταν τα περισσότερα αστικά και ευρωπαϊκά, καθώς οι Έλληνες στον Καύκασο φορούσαν τέτοια ρούχα και όχι παραδοσιακές ποντιακές ζουπούνες. Παραδοσιακές ενδυμασίες φορούσαν μόνο στην Κερασούντα και την Τραπεζούντα, όχι πάντα, μόνο σε γιορτές εθνικές. Υπήρχε ο φόβος των Τούρκων, που δεν ανέχονταν να βλέπουν τους Έλληνες ντυμένους έτσι, κατά τον Μουρατίδη από πληροφορίες της οικογένειάς του. Βλ. Μάξιμος Μαραβελάκης - Απόστολος Βακαλόπουλος: *Οι προσφυγικές εγκαταστάσεις στην περιοχή της Θεσσαλονίκης*, Εκδόσεις Βάνιας, Θεσσαλονίκη 1993, σ. 86, 107, 144, 337.

πορείας των ηρώων από τη σχετική ευμάρεια και αισιοδοξία στην πρώτη πράξη, στη φτώχεια και στη διάψευση των προσδοκιών στην τρίτη πράξη. Οι ενδυματολογικές επιλογές ακολουθούσαν χρωματικά τις αλλαγές των σκηνικών με παραλληλίες αρμονιών και αντιστίξεων, και η ματιέρα τους εξαρτήθηκε τόσο από τις χρονικές και κοινωνικοοικονομικές ενδείξεις, όσο και από την ανάγκη το ένδυμα να μοιάζει βιωμένο και αληθινό, μάρτυρας των προσφυγικών συνθηκών.



Εικ. 3. Φωτογραφία του Βασίλη Μποζίκη για το πρόγραμμα της παράστασης *Οι πρόσφυγες στην Ελλάδα*, Αρχείο ΚΘΒΕ.

Το 2005, υπό την διεύθυνση του Νικήτα Τσακίρογλου, ανεβαίνει το έργο *Τη τρίχας το γεφύρ'*, με συγγραφέα και πάλι τον Θόδωρο Κανονίδη. Σύμφωνα με τον Τσακίρογλου, η παράσταση τιμούσε ένα κομμάτι του ελληνισμού, όπου «δεν ήταν εύκολο να βρεθούν ηθοποιοί που να μπορούν να παίξουν σε ποντιακή διάλεκτο», αν και στο ΚΘΒΕ μερικοί ηθοποιοί μη Πόντιοι συμμετείχαν με ενθουσιασμό στις παραστάσεις της Ποντιακής Σκηνής και έμαθαν να την μιλούν.⁴⁴

Το έργο *Τη τρίχας το γεφύρ'* παρουσιάζει τα στοιχεία της ιδεολογίας του σοσιαλιστικού ρεαλισμού και της προλεταριακής κουλτούρας. Εδώ ο Κανονίδης επεξεργάστηκε τον συμβολισμό ενός θρύλου (γνωστού στην Ελλάδα μέσα από την παραλογή του Γεφυριού της Άρτας): η οικοδόμηση της νέας κοινωνίας απαιτεί συνειδητοποιημένους ανθρώπους που θα λειτουργήσουν ως μοχλοί στον

44 Έλσα Σπυριδοπούλου: «Πρεμιέρα αύριο στη Μονή Λαζαριστών με το έργο *Τη τρίχας το γεφύρ'*, έναρξη του ΚΘΒΕ στα Ποντιακά», εφημ. *Μακεδονία*, 6.10.2005, σ. 47.

μετασχηματισμό της.⁴⁵ Στην παράσταση, ο πρόλογος παίζεται μπροστά σε έναν φόντο που αναπαριστά έναν σύγχρονο γεωγραφικό χάρτη του Πόντου και καταλαμβάνει το σύνολο της σκηνής. Μια ηθοποιός, ντυμένη με ανδρικά ρούχα, εισάγει τον θεατή στην ατμόσφαιρα του έργου και «στη θεμελιώδη αρχή της κομμουνιστικής θεωρίας: την κατάργηση της εκμετάλλευσης μεταξύ των ανθρώπων, την ισότητα των δυο φύλων, την ισότιμη συμμετοχή της γυναίκας στο χτίσιμο της κοινωνίας».⁴⁶ Επομένως η παρενδυσία της ηθοποιού δεν είναι τυχαία.

Το ειδυλλιακό τοπίο αποδίδεται από τον σκηνογράφο-ενδυματολόγο Δαμιανό Ζαρίφη μέσα από φυλλωσιές δέντρων σε ζωγραφισμένα σπετσάτα με προοπτική βράχυνση. Η αισθητική αυτή παραπέμπει στη λαϊκή ζωγραφική και σε σκηνικά του Νεοελληνικού Θεάτρου για ηθογραφίες τύπου *Γκόλφω*. Αριστερά, μια ανάγλυφη βραχώδης κατασκευή αγκαλιάζει μια βρύση. Στο βάθος, ένα προοπτικό σπετσάτο με επιζωγραφισμένο ένα μοναστήρι σκαρφαλωμένο σε βράχο. Στο δεύτερο σκηνικό απεικονίζεται το ξύλινο σπίτι της ηρωίδας Κάλης, που θυμίζει σοβιετική σκηνογραφία της εποχής. Το τρίτο σκηνικό παρουσιάζει το σπίτι του μάγου Χουλιαρά, μέσα από μια παραμορφωτική διαγώνια προοπτική του «δαιμονοποιημένου» χώρου. Τέλος, βασικό στοιχείο του σκηνικού για το φινάλε αποτελεί το γεφύρι, όπου ο πρωτομάστορας Κωνσταντίνος θα θυσιάσει την Κάλη για να νικήσει το δαιμόνιο.

Στης *Τρίχας το γεφύρι* επιδιώκεται να φανεί η ασάφεια του χώρου όπου κινούνται τα πρόσωπα. Το γεφύρι αυτό υπήρχε όντως στον Πόντο, έξω από τη Σάντα. Στόχος εδώ ήταν να αποκαλυφθεί ο συμβολισμός του για τον Ελληνισμό.⁴⁷ Το γεφύρι εμφανίζεται μόνο στην τρίτη πράξη, σχεδόν σαν μεμονωμένος ήρωας με υπόσταση. Η παράσταση αξιοποιεί στοιχεία από την παραδοσιακή ενδυμασία της Σάντας, ζιπκας και ζουπούνες. Δείγματα τέτοιων στολών υπήρχαν στο βεστιάριο του ΚΘΒΕ και χρησιμοποιήθηκαν από τον Ζαρίφη, ο οποίος τα μετέφρασε σε αυστηρές και μινιμαλιστικές γραμμές και σε περιορισμένες χρωματικές γκάμες.⁴⁸ Έτσι, επιτεύχθηκε και η εντύπωση διαχρονικότητας και υπογραμμίστηκε ακόμα περισσότερο η συμβολικότητα. Η παράσταση εμπλουτίστηκε με ποντιακή μουσική και σε συνδυασμό με την διάλεκτο και τα χορευτικά, δημιουργούσε κλίμα κατάνυξης και τελετουργίας.

Επίλογος

Ο πυρήνας του δραματολογίου της Ποντιακής Σκηνής του ΚΘΒΕ το διάστημα 1978-2005 παρουσίαζε την εξής ιδιομορφία: προερχόταν αποκλειστικά από τη θεατρική

45 Ερμή Μουρατίδης: «Σημείωμα του σκηνοθέτη», πρόγραμμα της παράστασης *Τη Τρίχας το γεφύρι*, του Θόδωρου Γ. Κανονίδη-«Απόλλωνα», Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, 2005, σ. 15. Βλ., ακόμα, Ιορδάνης Τ. Παμπούκης: «Το Ποντιακό Θέατρο», στο πρόγραμμα παράστασης: Σταύρος Κοταμανίδης: *Ο Χαβιτσάνον*, Εταιρία Θεάτρου: Γ. Κ. Φωτιάδης, 1988, χ.α.

46 Μουρατίδης: *Το Ποντιακό Θέατρο, Νότια Ρωσία, Γεωργία, Ουκρανία, Αζερμπαϊτζάν, Τσετσενία 1917-1985*, ό.π., σ. 236.

47 Συνέντευξη με τον Ερμή Μουρατίδη, 20.8.2011.

48 Ό.π.

και την ευρύτερη πολιτιστική παραγωγή που δημιουργήθηκε στον Καύκασο της Ρωσίας την περίοδο 1905-1927 και τα έργα ήταν γραμμένα στην ποντιακή διάλεκτο, στη δημοτική γλώσσα και στην καθαρεύουσα. Αυτά τα έργα προβάλλουν έντονα την ελληνικότητα της κοινωνίας μέσα στην οποία δημιουργήθηκαν, τα προβλήματα και τους προβληματισμούς της, και διακρίνονται για την θεατρικότητά τους. Συνθέτουν ένα ιδιόμορφο κράμα επιδράσεων από το αρχαιοελληνικό δράμα, το Ποντιακό Θέατρο, το Νεοελληνικό Θέατρο και τη λογοτεχνία, τη θεουργία και τον ρωσικό συμβολισμό καθώς και τον μαρξισμό,⁴⁹ απέναντι στον οποίο υπήρξαν σποραδικά ιδεολογικές και πολιτικές αντιδράσεις.

Υπήρχαν γενικότερα περιπτώσεις όπου οι παραγωγές της Ποντιακής Σκηνής αντιμετώπιζαν με επιφυλακτικότητα. Βασικός λόγος η άγνοια, η αμάθεια, η προκατάληψη και η αδυναμία καλλιέργειας του διαφορετικού. Άλλωστε, στην Ελλάδα μετά το 1922, η γενικότερη πολιτική απέναντι στις ιδιαιτερότητες των ομάδων με προσφυγική καταγωγή ήταν η πλήρης αφομοίωση και η ομοιομορφία για μια ομογενοποιημένη κοινωνία,⁵⁰ γεγονός που συχνά ωθούσε κάποιους Πόντιους να κρύβουν σε ορισμένες περιπτώσεις την ταυτότητά τους από τον φόβο της περιθωριοποίησης. Εμπόδιο για τη διάδοση του Ποντιακού Θεάτρου υπήρξε, επομένως, όχι τόσο η γλωσσική ιδιοτυπία ή η εσωστρέφεια των ποντιακών ερασιτεχνικών θεατρικών ομάδων που απευθύνονταν αποκλειστικά στην προσφυγική τους ομάδα όσο ορισμένοι ιδεολογικοί λόγοι και ο έντονος τοπικισμός των Ελλαδιτών.⁵¹ Είναι, παράλληλα, γεγονός ότι και τα ίδια τα ποντιακά σωματεία και οι σύλλογοι δεν ενίσχυσαν πάντα στον επιθυμητό βαθμό τις προσπάθειες για την προώθηση του Ποντιακού Θεάτρου.

Η μελέτη της ερμηνείας των έργων που παρουσιάστηκαν στο ΚΘΒΕ αποδεικνύει ότι η πιστή λαογραφική απόδοση στοιχείων από την ποντιακή πολιτισμική κληρονομιά δεν υπήρξε αυτοσκοπός στο εικαστικό μέρος των παραστάσεων. Συχνά, η προβληματική του Ποντιακού Θεάτρου επέβαλλε στη σκηνογραφία την αφαίρεση και το συμβολισμό, ενώ αντλήθηκαν στοιχεία από ποικίλες πηγές, όπως ο μύθος, η ιστορία, η σκηνογραφική παράδοση του σοβιετικού θεάτρου, η λαϊκή νεοελληνική ζωγραφική, ακόμα και η οικιακή προσφυγικών οικογενειών της Θεσσαλονίκης.

Στο ενδυματολογικό κομμάτι, είναι αξιοπρόσεκτη η μετατόπιση του ενδιαφέροντος από τη φτωχή αισθητική και το στοιχείο φολκλόρ που επικρατούσε κυρίως στις ποντιακές θεατρικές παραστάσεις ερασιτεχνικών συλλόγων, σε γνήσια θεατρικά κοστούμια που εξυπηρετούσαν τις ανάγκες της δραματοουργίας και της σκηνοθεσίας.⁵² Αναμφίβολα, η συμβολή της σκηνογραφίας-ενδυματολογίας υπήρξε

49 Μουρατίδης: *Το Ποντιακό Θέατρο, Νότια Ρωσία, Γεωργία, Ουκρανία 1810-1917*, ό.π., σ. 10.

50 Λαμψίδης: *Ύμνω στο Ποντιακό Θέατρο*, ό.π., σ. 170-171.

51 Γεώργιος Λαμψίδης: «Οι διανοούμενοι και το ποντιακό στοιχείο», περ. *Το Ποντιακό*, τχ. 4, Οκτώβριος 1950, σ. 59-60.

52 Για τις αδυναμίες στο ενδυματολογικό κομμάτι των παραστάσεων του ερασιτεχνικού, κυρίως, Ποντιακού Θεάτρου, βλ. Χωρίς συγγραφέα: «Ποντιακοί αντίλαλοι», περ. *Το Ποντιακό*, τχ. 3, Ιούλιος Αύγουστος 1950, σ. 38. Βλ., επίσης, Ερμή Μουρατίδης: *Το Ποντιακό Θέατρο στην Ελλάδα*, ό.π., σ. 273,

σημαντική στην αναγνώριση του Ποντιακού Θεάτρου ως εφάμιλλου των υπολοίπων παραγωγών του ΚΘΒΕ και άλλων παραγωγών κρατικών και ιδιωτικών θεατρικών οργανισμών.

Η απόφαση του ΚΘΒΕ για την επανίδρυση της Ποντιακής Σκηνής στο πλαίσιο της οποίας παρουσιάστηκε την περίοδο 2012-13 η κωμωδία σε ποντιακή διάλεκτο *Εκατό λογίων ζαντίας*, βασισμένη στο έργο *Αυτά που είδε ο Μπάτλερ* του Τζο Όρτον, σε ελεύθερη απόδοση και σκηνοθεσία Τάσου Παλαντζίδη με τη χρήση υπέρτιτλων εγκαινίασε μια νέα περίοδο δημιουργίας.⁵³ Ωστόσο, η μελέτη της συγκεκριμένης παράστασης δεν εντάσσεται στο ιστορικό πλαίσιο της παρούσας έρευνας όπως και οι εξελίξεις που συνδέονται με την τόνωση του ενδιαφέροντος γύρω από τον ποντιακό προσφυγισμό μέσα από παραστάσεις και τηλεοπτικές σειρές την δεκαετία 2010-2020.

Οι εξελίξεις αυτές σίγουρα πρέπει να αποτελέσουν στο μέλλον τμήμα μιας άλλης ερευνητικής εργασίας.

277, 303.

53 www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=39929 [28.08.2020].

ΜΕΤΑΝΑΣΤΕΣ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΟ ΣΚΙΩΝ: Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ ΩΣ «ΝΟΣΤΙΜΟΝ ΗΜΑΡ»

Η σύνδεση του θεάτρου σκιών με τη μετανάστευση είναι δυνατόν να εξετασθεί από πολλαπλές οπτικές γωνίες: παραστάσεις με θέμα τη μετανάστευση ή ήρωες του θεάματος που είναι μετανάστες. Παραστάσεις καραγκιοζοπαικτών εξ Ελλάδος, με κοινό μετανάστες, καθώς και παραστάσεις, από μετανάστες. Αυτή ακριβώς η παράμετρος θα αποτελέσει τον πυρήνα της παρούσας μελέτης, μέσα από μία περιεκτική και κατά το δυνατόν σφαιρική παρουσίαση δράσεων και πορισμάτων.¹

Ξεκινώντας από την Ευρώπη, και πρώτη στάση τη Γερμανία, συναντούμε την ομάδα *Griechisches Schattentheater Aachen*. Μέλη της ήταν οι Α. Χατζηνάσιος, Μ. Παπαδόπουλος (Pappas), Κ. Λεβεντάκος, Δ. Κορομπίλης, Τ. Μπόικος. Φοιτητές μηχανολογίας όλοι στο Άαχεν, που ένωσαν τις δυνάμεις τους από το 1973 περίπου, και σχεδόν έως το 1987, παρουσιάζοντας Θέατρο Σκιών με και άνευ Καραγκιόζη. Η ιδέα φαίνεται πως προήλθε από τους Α. Χατζηνάσιο και Μ. Παπαδόπουλο, κατόπιν παρακολούθησης παραστάσεων του εξ Ελλάδος Π. Μιχόπουλου (1915-1984) στο «Σπίτι των φοιτητών» του Άαχεν, ενώ προστέθηκαν στην ομάδα και οι Δ. Κορομπίλης και Κ. Λεβεντάκος. Ο Αρης (Αριστείδης) Χατζηνάσιος (γέν. 1954) είχε παρακολουθήσει Καραγκιόζη ως παιδί στις Σέρρες, ενώ ο λίγο μεγαλύτερος Δήμος (Δημήτρης) Κορομπίλης (γέν. 1948), που ασχολήθηκε και με τη ζωγραφική, τη μουσική και τη λογοτεχνία, στη Θεσσαλονίκη. Τις πρώτες φιγούρες είχε κατασκευάσει ο Γερμανός ζωγράφος και φίλος τους Ρ. Μέρτενς, ενώ αμέσως μετά ανέλαβε σχεδιαστική δράση ο Δ. Κορομπίλης. Η ομάδα αυτή ήταν αρκετά ρευστή καθώς διαλυόταν, και επαναδραστηριοποιούνταν κάθε φορά, που μέλη της επαναπατρίζονταν ή μετακόμιζαν προσωρινά ή μόνιμα. Αν και η δράση τους ουσιαστικά έπαυσε πριν τριάντα τρία περίπου χρόνια, ο Α. Χατζηνάσιος γύρω στο 2011, με αφορμή εορταστικές συναθροίσεις των εγγονών του, επαναδραστηριοποιήθηκε, αυτή τη φορά στη Φρανκφούρτη. Πάντως, φαίνεται πως η πορεία τους αποτέλεσε πρότυπο

1 Το παρόν κείμενο αποτελεί μεταφορά της ανακοίνωσης (2012) στο Β' θεατρολογικό συνέδριο («Μετανάστες και πρόσφυγες στη σύγχρονη δραματουργία και τη σκηνική πράξη»), που έχει αναρτηθεί οπτικοποιημένη και στο <http://www.blod.gr/lectures/Pages/viewlecture.aspx?LectureID=711> (28.7.2020). Αναλυτικότερα, με πληρέστερη τεκμηρίωση και με επιπλέον καλλιτέχνες και δράσεις, που στο μεταξύ εντοπίστηκαν, βλ. πλέον Ανθή Γ. Χοτζάκογλου: «Μετανάστες και Θέατρο Σκιών: ο Καραγκιόζης ως "νόστιμον ήμαρ"», περ. *Κυπριακαί Σπουδαί* (Λευκωσία), τχ. ΟΗ'-ΟΘ' (τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Δ. Τριανταφυλλόπουλο), 2016-2017, σ. 233-290.

και για άλλους φοιτητές στο Άαχεν.²

Σε συγγενικό πλαίσιο θα μπορούσε να ενταχθεί και η δράση Ελλήνων φοιτητών του Βερολίνου, τους οποίους μάλιστα κινηματογράφησε (1974) ο σκηνοθέτης Γιώργος Καρυπίδης (1946-2019), όντας και ο ίδιος φοιτητής. Την παραγωγή της μικρού μήκους ταινίας του (*Παράσταση Καραγκιόζη*), επωμίστηκε η γερμανική Τηλεόραση του Βερολίνου.³

Επιπλέον, στον σύλλογο «To spiti» στην Κολωνία, πραγματοποιούνταν γύρω στο 2010, αφιλοκερδώς, μαθήματα κατασκευής κι εμψύχωσης φιγούρας, αλλά και παραστάσεις Καραγκιόζη. Υπεύθυνη των δράσεων αυτών ήταν η Ελένη Winkel.⁴

Συνεχίζοντας στη γαλλική πρωτεύουσα, δε θα μπορούσε παρά να γίνει μνεία στη δράση του εικαστικού, Χρήστου Κυριαζή. Γεννημένος (1937) στη Μεσσηνία, με αρχικό επάγγελμα αυτό του ελαιοχρωματιστή και κατόπιν διακεκριμένου αθλητή κι εν συνεχεία χωροφύλακα, ο Χρ. Κυριαζής θα μεταβεί (1970) στην πόλη του φωτός, όπου θα σπουδάσει αρχικά (1973-1976) Καλές Τέχνες και εν συνεχεία θα εκπονήσει (1987) διδακτορική διατριβή με θέμα τον κοινωνικό και φιλοσοφικό ρόλο του Καραγκιόζη. Παράλληλα, αξιοποιώντας τα ταλέντα του στη ζωγραφική και τις μιμήσεις και τις παιδικές του αναμνήσεις από τις παραστάσεις Καραγκιόζη που παρακολουθούσε στην ταβέρνα (Μελιγαλάς) του πατέρα του, θα περάσει από τη θεωρία στην πράξη, αρχικά συνεταυριζόμενος με τον Χρήστο Παπαδόπουλο. Σύντομα θα αυτονομηθεί και με την οικονομική και οργανωτική ώθηση της Ομοσπονδίας κοινοτήτων θα παρουσιάσει παραστάσεις στη Γαλλία, αλλά και σε Αγγλία, Ισπανία, Σουηδία και Ελλάδα. Στην τελευταία, θα γίνει στόχος έντονων επικρίσεων επαγγελματιών καραγκιοζοπαικτών, όταν βρεθεί για παραστάσεις στο Γαλλικό Ινστιτούτο και την Εθνική Πινακοθήκη.⁵

Οδεύοντας βορειότερα, στη Σουηδία, ένα ακόμα δείγμα δράσης συνιστούν οι αδελφοί Λαδόπουλοι και οι Γ. Γρεβενιώτης (γέν. Φωκίδα, 1942) και Χρυσοβιτσιάνος.

2 Οι πληροφορίες που δίνονται εδώ για τη δράση της ομάδας προέρχονται από διαδοχικές συνεντεύξεις των Δ. Κορομπίλη (συνέντευξη Απρ. 2009, 19.2.2013, κ.ε.), Α. Χατζηνάσιου (συν. Σεπτ. 2011, κ.ε.) καθώς και της τότε συμφοιτητριάς τους, Μαρίας Κολώτα (συν. Οκτ. 2012) στην υποφαινόμενη. Επίσης, βλ. σχετικά και Michail Triantafyllidis: «Der lange Schatten des Karagiosis», στο Christiane Schrübbers (redaktion): *Kasper - Karagöz - Karagiosis: Politisches Theater auf der Puppenbühne*, Ararat, Berlin 1985, σ. 54-55.

3 Ανώνυμος: «Η μεταναστευτική διαδρομή των Ελλήνων προς τη Γερμανία, όπως αποτυπώθηκε στην Τέχνη», εφ. *Εξπρές*, 26.5.2010, χ.σ. Παρά την έρευνα, για της οποίας τη συνδρομή ευχαριστίες οφείλονται στον Ορέστη Ανδρεαδάκη και την Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, η ταινία δεν έχει εντοπιστεί ώστε να μελετηθεί.

4 Βλ. ενδεικτικά <http://www.foerderverein-tospti.de/schattentheater-karagiozis-karagoz-fur-kinder-zum-mitmachen> (31.8.2016). Οι πληροφορίες για την εκπαιδευτική αυτή δράση προέρχονται αποκλειστικά από το διαδίκτυο, καθώς η επικοινωνία με την υπεύθυνη τους δεν ευοδώθηκε.

5 Τα περισσότερα στοιχεία που παρατίθενται εδώ, προέρχονται από τηλεφωνικές και εκ του σύγγενους συνεντεύξεις, του Χρ. Κυριαζή στην γράφουσα στις 9, 13 και 14.9. 3.10.2011 κ.ε. Επιπλέον, βλ. Χρ. Πατσάλης (επιμ.): *Θέατρο Σκιών και Κουκλοθέατρο στο σχολείο*, Δήμος Αμαρουσίου, Αθήνα 1998, σ. 102. Πλέον βλ. και Χρήστος Κυριαζής: *Ο κοινωνικός και φιλοσοφικός ρόλος του Καραγκιόζη*, Ιωλκός, Αθήνα 2017.

Οι Κώστας και Δημήτρης Λαδόπουλος, γεννημένοι στη Θεσσαλονίκη το 1945 και 1951 αντιστοίχως, θα εστιάσουν στις παραστάσεις Καραγκιόζη μετά το 1973, κατά την περίοδο της ενασχόλησής τους με τα εικαστικά. Στη Στοκχόλμη θα γνωρίσουν τους Ε. Σπαθάρη (1924-2009) και Π. Μιχόπουλο, τους οποίους θα προσκαλέσει ο Μ. Meschke στο μουσείο Μαριονέτας για παραστάσεις. Θα κάνουν το ντεμπούτο τους με τον *Μ. Αλέξανδρο και το Φίδι*, σε μια παράσταση με κάμποσες πινελιές πρωτοπορίας, απευθυνόμενη σε συμφοιτητές και καθηγητές τους. Η δράση τους θα εμπλουτιστεί με τη συνεργασία των επίσης μεταναστών, Χρυσοβιτσιάνου και Γ. Γρεβενιώτη. Ο Γ. Γρεβενιώτης, βαθιά πολιτικοποιημένος, θαμώνας στον μπερντέ των Χαρίδημων, ποιητής και σπουδαστής παιδαγωγικών στη Στοκχόλμη, όπου κατέφυγε μετά τα γεγονότα του Πολυτεχνείου, αργότερα (1974) θα αυτονομηθεί. Πριν από αυτό, θα συνεργαστούν σε παραστάσεις Καραγκιόζη μέσα από έξι προγράμματα της Σουηδικής Τηλεόρασης.⁶ Η πολιτική χροιά στα έργα τους θα είναι κάποτε διάχυτη,⁷ όμως οι παραστάσεις Καραγκιόζη που θα δώσουν οι αδελφοί Λαδόπουλοι, δεν θα υπερβούν τελικά τις δέκα, καθώς ο Κ. Λαδόπουλος, νιώθοντας ...«εγκλωβισμένος σε μια νεκρή παράδοση», όπως χαρακτηριστικά εξηγεί, θα στραφεί σε άλλες δράσεις. Με εμπειρία εικαστικών και παιδαγωγικών, θα επιστρέψει για μια δεκαετία περίπου στην Ελλάδα, θα ιδρύσει την Ένωση Ελλήνων Κουκλοπαικτών (Unima Hellas) και θα ξανασυναντήσει τον παλιό του φίλο από το στρατό, Ν. Πιλάβιο, σε μια συγκυρία που θα οδηγήσει και σε συνεργασία τους στον τομέα παιδικών θεαμάτων της κρατικής Τηλεόρασης.⁸

Φθάνοντας στη μακρινή Αυστραλία, συναντά κανείς κι άλλους μετανάστες, που θα προσφέρουν διασκέδαση και νοσταλγία με τα καμώματα του καμπούρη ήρωα. Πρόκειται για τους καραγκιοζοπαικτές Δημήτρη Κατσούλη και Κώστα Ζουγανέλη, και τους συγγραφείς θεατρικών έργων με Καραγκιόζη, Μίλτο Μουταφίδη και Βάσω Παπαγιαννάκη-Καλαμάρα, με έδρα τη Μελβούρνη, το Σύδνεϋ και το Περθ, αντιστοίχως.⁹

6 Κάποια από τα κείμενα των τηλεοπτικών εκπομπών δημοσιεύθηκαν στο Γιάννης Γρεβενιώτης: *Ελλάς Ελλήνων Μαντρωμένων: Θέατρο Σκιών*, Διογένης, Αθήνα 1980.

7 Βλ. πλέον αναλυτικά Ανθή Γ. Χοτζάκογλου: «Ιχνηλατώντας το Πολιτικό Θέατρο Σκιών Ελλήνων Μεταναστών και Κυπρίων», στο Αλεξία Αλτουβά – Καίτη Διαμαντάκου (επιμ.): *Πρακτικά Ε' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου «Θέατρο και Δημοκρατία»*, Ε.Κ.Π.Α. 5-8.11.2014, τ. Β', Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα 2018, σ. 763-777.

8 Για τους αδελφούς Λαδόπουλους, βλ. Αθανάσιος Φωτιάδης: *Καραγκιόζης ο πρόσφυγας: Ελληνικό Θέατρο Σκιών. Εθνογραφική έρευνα*, Gutenberg, Αθήνα 1977, σ. 232-233, υποσ. 1 και Κώστας Λαδόπουλος, «Ο Καραγκιόζης: Ελληνικό Θέατρο Σκιών», περ. χ.ό., Γενάρης – Φλεβάρης 1977, σ. 10-17 (: βλ. Αρχείο Φωτιάδη). Οι συνεντεύξεις του Κ. Λαδόπουλου στην γράφουσα χρονολογούνται στις 9, 13.9.2011, κ.ε. Οι πληροφορίες για τον Γ. Γρεβενιώτη πηγάζουν από διαδοχικές συνεντεύξεις του στην γράφουσα, με προεξάρχουσα αυτήν της 8ης.3.2015. Για την πολιτική και ποιητική του δράση βλ. Γιάννης Παπαλοΐζου: *Οι ποιητές του φοιτητικού κινήματος 1964-1974: Κώστας Βρεττός, Γιάννης Γρεβενιώτης, Λευτέρης Κανέλλης, Κυριάκος Κάσσης. Παρουσίαση τεσσάρων ποιητών του φοιτητικού κινήματος με πολιτική και ποιητική τους βιογραφία*, αυτοέκδοση, Αθήνα / Λευκωσία 1984, σ. 36-49.

9 Βλ. πλέον και Ελένη Τσεφάλα: «Η παρουσία των παραστάσεων Καραγκιόζη», *100 χρόνια Θέατρο των Ελλήνων στην Αυστραλία (1910-2010)*, 24 Όρες, Αθήνα 2018, σ. 160-168.

Ο Δ. Κατσούλης (Θεσπρωτία 14.5.1925 – Μελβούρνη 25.8.2017), που ως παιδί απασχολούνταν στην αγρινιώτικη καραγκιοζίστικη μάντρα του Λ. Κρίπα, όπου έπαιζε ο Βασίλαρος, θα γίνει ηθοποιός. Θα περάσει από τις σχολές Κ. Κουν και Π. Κατσέλη, θα συμμετάσχει σε μπουλουκία, θα συνεργαστεί με το Λαϊκό Θέατρο του Μ. Κατράκη, θα γίνει βοηθός του Γ. Δήμου σε παραστάσεις Φασουλή, αλλά θα τον κερδίσει ο Κινηματογράφος, όπου, εκτός από ηθοποιός, θα εργαστεί ως τεχνικός, φροντιστής και διευθυντής παραγωγής. Σε πλατό θα γνωρίσει και τον Δημήτρη Α. Μόλλα (1917-1987), ο οποίος εκτός από καραγκιοζοπαίκτης εργαζόταν και ως κινηματογραφικός παραγωγός. Οι δύο καλλιτέχνες θα συνεργασθούν σε περιστασιακές παραστάσεις Καραγκιόζη στην επαρχία, κατά τα διαλείμματα γυρισμάτων ταινιών, αλλά και στο μόνιμο θέατρο του Δ. Μόλλα, στην Αθήνα. Δίπλα του θα γνωρίσει και τον καραγκιοζοπαίκτη Αβραάμ Αντωνάκο (1921-1998). Στη Μελβούρνη, όπου και μεταναστεύει (1974) για πολιτικούς λόγους, παράλληλα με την εργασία του σε εργοστάσιο μετάλλου, θα ιδρύσει (1974) το βραχύβιο «Παιδικό Θέατρο Μελβούρνης» συνεργαζόμενος με τον Α. Λιναρδάτο.¹⁰ Το 1977, έχοντας χάσει τη δουλειά του και ξανασυναντώντας τον Αβραάμ, κατά την περιοδεία του στην Αυστραλία, θα πεισθεί να αγοράσει τα σύνεργά του και θα ιδρύσει με τη συνδρομή της συζύγου και των δύο ανήλικων τότε παιδιών του, το «Greek Popular Shadow Theatre». Θα παρουσιάσει κλασικά έργα του θεάτρου σκιών, αλλά και κάποια με έμπνευση από τα βιώματά του στην Αυστραλία.¹¹ Από το 1979 θα διοχετεύει την έμπνευσή του σε δεκάλεπτα ραδιοφωνικά σκετς, στα πλαίσια της διδασκαλίας της ελληνικής γλώσσας, ενώ στα επόμενα χρόνια θα κυκλοφορήσουν δύο εκδόσεις-απαύγασμα της δράσης του.¹² Οι παραστάσεις και τα εργαστήρια κατασκευής κι εμπύχωσης, θα συνεχιστούν περίπου έως και το 1991, οπότε και θα δοκιμάσει να επαναπατριστεί, αφότου οργανώσει αποχαιρετιστήριες παραστάσεις Θεάτρου και Καραγκιόζη και πωλήσει τα σύνεργά του, στο Victoria Emigration Museum. Δεκατρία χρόνια αργότερα θα επιστρέψει στη Μελβούρνη, λαμβάνοντας αυτό, που ο ίδιος θεωρεί τη μεγαλύτερη τιμή: έκθεση με σύνεργα των παραστάσεών του στο μουσείο και κατάλογο της έκθεσης, με τίτλο «Θησαυροί του Μουσείου», στο εξώφυλλο του οποίου θα εικονίζεται και ο Καραγκιόζης του.¹³

Ο Κ. Ζουγανέλης (1935 – ca. 2008) από την άλλη πλευρά, γεννημένος στον

10 George Kanarakis: «Children's Theatre: an unexplored chapter of Australian Hellenism», περ. *Antipodes / Αντίποδες* (Melbourne), τχ. 55, 2009, σ. 64-66.

11 Δείγμα της τέχνης του είναι διαθέσιμο στο <https://cv.vic.gov.au/stories/creative-life/dimitri-katsoulis-greek-puppet-master/archival-footage-of-dimitri-katsoulis-performing/> (28.7.2020).

12 Δημήτρης Κατσούλης: *Ο Καραγκιόζης μετανάστης (στην Αυστραλία) / Karagiozis the Migrant* (εικονογράφηση G. Michelakakis), Materials production – Curriculum Branch, Education Department of Victoria, Μελβούρνη 1983 και Δ. Ι. Κατσούλης, *Ο Καραγκιόζης στην ξενιτιά*, Materials production – Curriculum Branch, Education Department of Victoria, Μελβούρνη 1991.

13 Βλ. *Treasures of the Museum Victoria, Australia*, (κατάλογος έκθεσης 18.5 – 31.12.2004), Museum Victoria, Melbourne 2004. Βασικές πηγές των πληροφοριών που αναφέρονται αποτελούν οι διαδοχικές τηλεφωνικές συνεντεύξεις που έδωσε ο Δ. Κατσούλης από τον Σεπτέμβριο του 2011 κ.ε. και η εκ του σύνεργου συνέντευξή του στην Αθήνα, στις 12.3.2012.

Πειραιά, μεγαλωμένος στη γειτονιά που έστηνε τον μπερντέ του ο Μήτσος Μώρος, και με δεκατέσσερα ακόμα αδέρφια, μετανάστευσε το 1962 στο Σύνδευ. Εργαζόταν ως θερμαστής, το 1964, όταν έδωσε την παρθενική του παράσταση Καραγκιόζη στο «Κέντρο του Μετανάστη», με δανεικές φιγούρες δύο άλλων ομογενών που έπαιζαν ήδη σε ερασιτεχνικό επίπεδο Καραγκιόζη. Η συνεργασία των τριών ανδρών διαλύθηκε σχεδόν αμέσως και το 1978, έχοντας παρακολουθήσει και παραστάσεις των περιοδεύοντων καραγκιοζοπαίκτων Βάγγου (1922-2008) (1967), Αβραάμ και Γιάνναρου (1931-2012) (1978, 1982), θα κατασκευάσει δικές του φιγούρες, ξεκινώντας την εντατική ενασχόλησή του με τον Καραγκιόζη. Παράλληλα, θα εμφανισθεί σποραδικά ως ηθοποιός σε παραστάσεις της Κοινότητας, ενώ θα δραστηριοποιηθεί και στο Κουκλοθέατρο, διδασκόμενος από τον G. Frost. Κατά τη δεκαετία του 1980 θα δώσει –υπό την αιγίδα της Κοινότητας– την πλειονότητα των παραστάσεών του, θα προσκληθεί στον Καναδά και τη Ν. Ζηλανδία, ενώ στα επόμενα χρόνια θα διδάξει σε εργαστήρια κατασκευής φιγούρας και θα εκθέτει τη συλλογή του.¹⁴

Το θεατρικό έργο του Μίλτου Μουταφίδη, *Ο Καραγκιόζης στην Αυστραλία*, θα κάνει το ντεμπούτο του τη δεκαετία του 1980, σε σκηνοθεσία του Κύπριου της Αιγύπτου, Σταύρου Οικονομίδη, με τον Κ. Ζουγανέλη στον ρόλο του μπαρμπα-Γιώργου και τον σκηνοθέτη στον ρόλο του Καραγκιόζη. Εν συνεχεία θα παρουσιασθεί και από παιδικές θεατρικές ομάδες κατά τη δεκαετία του '90, σε διασκευή Μέλπω Παπαδοπούλου (Μ. Pappas).

Η Β. Καλαμάρα (Αθήνα 1932 – Περθ 2020) από την άλλη πλευρά, επίσης από το μετερίζι του συγγραφέα, ζώντας από το 1950 στο Περθ στο πλευρό του διαπρεπή γλύπτη συζύγου της, Λεωνίδα Καλαμάρα (1932-2014), με τη στήριξη μακεδονικών συλλόγων και ποικίλες επιχορηγήσεις θα γράψει στα αγγλικά, έργα Καραγκιόζη για ηθοποιούς, κάποτε επαγγελματίες και συχνότερα ερασιτέχνες της Κοινότητας: *Karaghiozis down under* ή *Karagiozis the interpreter*, *Karagiozis strikes it rich*, μια διασκευή του αριστοφανικού *Πλούτου*, και *Karagiozis the milkbarist*. Το τελευταίο έργο, που θα ανέβει και στα ελληνικά υπό τον τίτλο *Ο Καραγκιόζης μπακάλης*, θα συμπαραρραστεί με *Το όνειρο του Καραγκιόζη*, ένα μονόπρακτο για θέατρο σκιών με φιγούρες.¹⁵

Φθάνοντας στις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής, συναντά κανείς εντελώς ανόμοιες

14 Τα στοιχεία προέρχονται από: τηλεφωνική συνέντευξη που έδωσε στην γράφουσα στις 23.10.2004· συνέντευξή του στον Γιώργο Μεσσάρη (βλ. «Κώστα Ζουγανέλης: μια παρουσία που φωτίζει το Θέατρο Σκιών...», εφ. *Κόσμος* (Σύνδευ), 20.12.1984, σ. 6)· συνέντευξη του G. Frost στην γράφουσα και πληροφορίες από το αρχείο του Hellenic Historical & Cultural Centre NSW, που μου παρείχε η Άννα Ιωαννίδου. Για την αλληλογραφία Αθ. Φωτιάδη – Κ. Ζουγανέλη βλ. Ανθή Γ. Χοτζάκογλου: «Αρχείο Θ. Φωτιάδη: μια μικρή κιβωτός Θεάτρου Σκιών», *Επετειακό συνέδριο για τα 20 χρόνια του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του τμήματος Θεατρικών Σπουδών «Πηγές της έρευνας στη σύγχρονη ελληνική Θεατρολογία»*, Πανεπιστήμιο Αθηνών 27-29/04/2017.

15 Οι πληροφορίες προέρχονται από διαδοχικές τηλεφωνικές συνεντεύξεις της στη γράφουσα στις 29.9.2011, 3 και 4.10.2011, εκ του σύνεργου στις 11.6.2014 καθώς και υλικό που έθεσε στη διάθεσή μου.

μεταξύ τους περιπτώσεις μεταναστών-καραγκιοζοπαικτών. Αν και ο αριθμός τους θα πρέπει να είναι μεγάλος, η έρευνα αποδεικνύεται ιδιαίτερα δυσχερής.

Ο Νικ Ντένις (Ν. Ι. Καναβάρας, Τρίκαλα 1905; – Αθήνα 1980) μετανάστευσε το 1914 με την οικογένειά του στην Αμερική και εγκαταστάθηκε αρχικά στη Μασαχουσέτη. Με εφόδια γνώσεις που αποκόμισε όσο ζούσε στην Πάτρα περιμένοντας το πλοίο της αναχώρησής του και φιγούρες που του εμπιστεύτηκε ο –άγνωστός μας– εκεί μάστοράς του, έδωσε στην Αμερική λιγοστές παραστάσεις Καραγκιόζη. Ο μικροσκοπικός Ν. Ντένις εργάστηκε και ως πυγμάχος και ποδοσφαιριστής, ενώ κατάφερε εν τέλει, με παράλληλες σπουδές στο Actors Studio, να ορθοποδήσει ως ηθοποιός, δίπλα στον Τέλλη Σαβάλα και άλλους χολιγουντιανούς αστέρες της εποχής. Τα πρώτα του χρήματα στην Αμερική τα κέρδισε χάρη στον Καραγκιόζη, με κοινό Ελλήνων μεταναστών, όπως ο Η. Μ. Petrakis (γέν. 1923) που θα αντλήσει από αυτόν έμπνευση και για ένα διήγημά του. Αργότερα, οικονομικά πλέον αποκατεστημένος και κοινωνικά δικτυωμένος, αρεσκόταν να διασκεδάζει τους διάσημους φίλους του με τα καμώματα του Καραγκιόζη.¹⁶

Από αρχεία ηχογραφήσεων της περιόδου 1920-1930 και αθηναϊκές λαϊκές εκδόσεις, προστίθενται στον κατάλογο Ελλήνων μεταναστών караγκιοζοπαικτών οι Χ. Σύλλας και Τάκης Γιαννούλης, ουσιαστικά άγνωστοι στο πεδίο του θεάτρου σκιών από την έως τώρα έρευνα.¹⁷ Στον κατάλογό μας προστίθεται ακόμα, ο ανώνυμος Πελοποννήσιος караγκιοζοπαικτής φωτογραφίας, η οποία αλιεύθηκε στο Μοναστηράκι.¹⁸ Επιπλέον, δε θα ήταν άσκοπο να αναφερθούν οι Μικές Πατρινός, Χάρης Πατρινός και Πατρινός: τρία ονόματα που εμφανίζονται σε ηχογραφήσεις και έχουν εγείρει πολλές συζητήσεις, χωρίς όμως ικανοποιητικά επιχειρήματα ένθεν κι ένθεν γύρω από το κατά πόσον αποτελούν ψευδώνυμο του Πατρινού Ντίνου Θεοδωρόπουλου (Κ. Καλογεράς, 1890-1975), που όντας караγκιοζοπαικτής, μετανάστευσε κατά τη δεκαετία του 1920 στην Αμερική κι όταν επαναπατρίστηκε κόμισε σημαντικές καινοτομίες.

Αρκετά χρόνια μετά εντοπίζεται δράση των μεταναστών υιών των σπουδαίων

16 Τα βιογραφικά του στοιχεία προέρχονται από το αρχείο του ιδρύματος «The Statue of Liberty – Ellis Island» και από αρχεία ομοσπονδιακών απογραφών πληθυσμού. Για τη δράση του βλ. Δημήτρη Λιμπερόπουλου, «Ο κοντούλης γίγαντας... Νικ Ντένις ή Καναβάρας ξεκίνησε με εφόδια μερικές φιγούρες Καραγκιόζη», εφ. Έθνος (Αθήνα), 17.6.199;., χ.σ. καθώς και Harry Mark Petrakis, «Dark Eye», *Collected stories*, Lake View Press, Chicago 2011, σ. 6-14.

17 Για τον Χ. Σύλλα βλ. Αριστομένης Καλυβιώτης: «Ηχογραφήσεις Καραγκιόζη σε δίσκους γραμμοφώνου την περίοδο 1910-1931», περ. Συλλογές, τχ. 134, Μάιος 1950, σ. 446-447 και Αντώνης Κόντος: «Ο Καραγκιόζης στο μικρόφωνο», περ. Λαϊκό Τραγούδι, τχ. 18, Δεκέμβριος 2006, σ. 56-57. Ο Χ. Σύλλας φέρεται να έχει ηχογραφήσει τα *Γυμνάσια - Ο Σιορ-Διονύσιος Λοχίας και ο Καραγκιόζης Φαντάρος, Καταγγελία κυρ-Σωτήρη & ο Καραγκιόζης δικηγόρος*. Για τον Τ. Γιαννούλη βλ. τα φυλλάδια *Ο Καραγκιόζης δήμαρχος: κωμωδία εις πράξεις τρεις, υπό του εν Αμερική караγκιοζοπαικτου Τάκη Γιαννούλη*, αρθμ. 11, Αστήρ, Αθήνα χ.χ. Ακόμα, *Ο Καραγκιόζης δικηγόρος: κωμωδία εις πράξεις τρεις, υπό του εν Αμερική караγκιοζοπαικτου Τάκη Γιαννούλη*, αρθμ. 13, Αστήρ, Αθήνα χ.χ. και *Ο Καραγκιόζης νεκροθάπτης: κωμωδία εις πράξεις τρεις, υπό του εν Αμερική караγκιοζοπαικτου Τάκη Γιαννούλη*, αρθμ. 17, Αστήρ, Αθήνα χ.χ.

18 Βλ. <http://www.blod.gr/lectures/Pages/viewlecture.aspx?LectureID=711>, διαφάνεια υπ' αρθμ. 23.

καραγκιοζοπαικτών, Αβραάμ και Δημήτρη Μανωλόπουλου (ca. 1870-1957). Πρόκειται για τους Φώτη Α. Αντωνάκο και Διονύση (Σάκη) Δ. Μανωλόπουλο, αντιστοίχως. Τα στοιχεία που βρέθηκαν είναι ελάχιστα, φαίνεται όμως πως εφελτήριο και των δύο υπήρξαν οι γνώσεις, που είχαν αποκομίσει από τους πατεράδες τους και η φήμη του οικογενειακού τους ονόματος. Ο Διον. Μανωλόπουλος έπαιζε περισσότερο καιρό επαγγελματικά, προφανώς και στην Ελλάδα, με γνώσεις κατασκευής φιγούρας και αλλαξοφωνίας, με τελευταία σωζόμενη αναφορά παράστασης στην Αμερική τη δεκαετία του '90, και τα ίχνη του να χάνονται στην Κρήτη. Το πιθανότερο είναι πως όταν μετανάστευσε στην Αμερική εργαζόταν ήδη ως караγκιοζοπαικτής. Ο δε Φ. Αντωνάκος (1948-2007), μετανάστευσε μαζί με δύο αδέρφια του, και αν και εργαζόταν ως μάγειρας, κληρονομώντας μάλλον το ταλέντο του πατέρα του στη ζωγραφική, ζωγράφιζε τόσο φιγούρες όσο και αφίσες και έδινε σποραδικές παραστάσεις στη Φλόριδα, όπου και απεβίωσε.¹⁹

Σχεδόν παράλληλα, οι μετανάστες της Ν. Υόρκης θα ψυχαγωγηθούν υπό τη μπαγκέτα του Αριστοτέλη (Άρη) Διακοβασίλη (Νίσυρος 1944 – Αστόρια 2017). Μεγαλώνοντας στα Δωδεκάνησα με τις παραστάσεις του περιοδεύοντα Αλ. Μαυρομάτη και καταγόμενος από ναυτική οικογένεια, το 1968 θα μεταναστεύσει στην Αμερική και θα εγκατασταθεί στην Αστόρια. Ο Α. Διακοβασίλης εργάστηκε αρχικά σε εργοστάσιο ενδυμάτων και σε εστιατόρια, προκειμένου να καταλήξει πτυχιούχος υδραυλικός πυροτεχνίτης και συγγραφέας. Η δράση του ως караγκιοζοπαικτής και ηθοποιού συνδέεται με τη σύσταση του Κέντρου Ελληνικού Πολιτισμού (Κ.Ε.Π.) της Αστόρια, το 1974, ενώ θεματική έμπνευση για την πρώτη του παράσταση θα δώσει η δικτατορία. Στην Αμερική θα γνωρίσει και θα εκτιμήσει τους περιοδεύοντες Ε. Σπαθάρη και Αβραάμ, ενώ θα δει και παραστάσεις του Γιάνναρου, και στην Ελλάδα αργότερα, του Γ. Χαρίδημου. Οι παραστάσεις του, πάντα στην ελληνική γλώσσα, θα βασιστούν, ως επί το πλείστον στα κλασικά έργα του Καραγκιόζη, αλλά θα εμπλουτιστούν με σάτιρα τοπικών προσώπων και θεσμών. Θα εκδόσει τέσσερα βιβλία, ένα εκ των οποίων (1996) αφιερωμένο στον Καραγκιόζη,²⁰ ενώ και αυτός θα διδάξει σε εργαστήρια κατασκευής φιγούρας και θα παρουσιάσει τις φιγούρες του και σε έκθεση.²¹

Στην ίδια πόλη, όταν ο Α. Διακοβασίλης αποσυρθεί από την ενεργό δράση, θα αναλάβουν (ca. 2007) τα ηνία οι νεαροί Ευάγγελος Αλεξίου (γέν. Θεσσαλονίκη, ca. 1980) και Αλέξανδρος (Alex) Malaos (γέν. Λονδίνο, 1980), με σπουδές υποκριτικής

19 Για τον Διον. Μανωλόπουλο βλ. Απόστολος Γιαγιάννος – Αριστείδης Γιαγιάννος – Ιωάννης Δίγκλης: *Ο κόσμος του Καραγκιόζη*, τ. Α', Ερμής, Αθήνα 1976, σ. 96-97 και Δημήτρη Μόλλας: *Ο Καραγκιόζης μας: Ελληνικό Θέατρο Σκιών, Σύγχρονη εποχή*, Αθήνα 2002, σ. 185. Οι πληροφορίες γύρω από τον Φ. Αντωνάκο προέρχονται από την αδελφή του, Δέσποινα Α. Βουρλιώτη και τον Α. Διακοβασίλη.

20 Βλ. Αριστοτέλης Διακοβασίλης: *Το χωριό μου*, Anthe Publications (Athens printing company), Ν. Υόρκη 1987· του ίδιου: *Αναπολήσεις*, Anthe Publications (Athens printing company), Ν. Υόρκη 1989· του ίδιου: *Μαρί Μαροσάλ*, Anthe Publications (Athens printing company), Ν. Υόρκη 1995· και του ίδιου: *Ο Καραγκιόζης σε οκτώ έργα*, Anthe Publications (Athens printing company), Ν. Υόρκη 1996.

21 Οι πληροφορίες προέρχονται κυρίως από συνέντευξη του Α. Διακοβασίλη στην γράφουσα, στις 13.10.2009.

και οι δύο. Ο Ευ. Αλεξίου, θα “κληρονομήσει” την αγάπη για τον λαϊκό ήρωα από τον πατέρα του, ενώ ο κυπριακής καταγωγής Α. Μαλαός θα έρθει σε επαφή με το θέαμα κατόπιν παραίνεσης του Κ.Ε.Π. Αστόριας. Οι παραστάσεις τους θα δίνονται στα αγγλικά, αρχικά θα αξιοποιήσουν σύνεργα του Ά. Διακοβασίλη ενώ θα προβούν σε ποικίλους πειραματισμούς ως προς την επιλογή μουσικής, το μοίρασμα των ρόλων, κ.ά.²²

Λίγο μεγαλύτερος σε ηλικία, ο Λεωνίδας (Leo) Χασσαπίδης, γεννημένος στη Θεσσαλονίκη, όπου κι έζησε ως τα δεκαεννέα του χρόνια, και σπουδές Θεάτρου στο Κεντάκι, θα δραστηριοποιηθεί στο Σαν Φραντσίσκο από το 1992 με την Paranoix Shadow Theatre Company. Ενδιαφέρον παρουσιάζει πως και ο συνονόματος παππούς του, αν και άγνωστος βιβλιογραφικά, φαίνεται πως δραστηριοποιήθηκε στο ίδιο πεδίο, καθώς όμως ο Λεωνίδας δεν πρόλαβε να μαθητεύσει δίπλα του, γοητεύτηκε σε μεγαλύτερο βαθμό από το ασιατικό Θέατρο Σκιών. Εκτός από караγκιόζοπαίκτης, εργάζεται ως σκηνοθέτης, μουσικός, συγγραφέας και ζογκλέρ σε παιδικές πτέρυγες νοσοκομείων, ενώ και αυτός διδάσκει σε μαθητές. Το δραματολόγιό του, περιλαμβάνει κλασικούς τίτλους (όπως *Η μεταμόρφωση του Καραγκιόζη*, *Ο Καραγκιόζης γιατρός / δικηγόρος*, *Ο γάμος του μπαρμπα-Γιώργου*, *Ο Μ. Αλέξανδρος και το Φίδι*), αλλά και έργα σύγχρονα, δικής του έμπνευσης (λ.χ. *Ο Καραγκιόζης ενάντια στο Ε.Σ.Υ.*, *Ο Καραγκιόζης υποψήφιος πρόεδρος*).²³

Μελετώντας τη δράση των παραπάνω μεταναστών και τις συνθήκες που την ευνόησαν, οδηγούμαστε σε κάποια γενικά συμπεράσματα: οι Έλληνες μετανάστες που παρουσίασαν –επαγγελματικά– θέατρο σκιών στις χώρες υποδοχής, είναι πρώτης γενιάς μετανάστες. Λίγο έως πολύ, ως παιδιά παρακολούθησαν παραστάσεις Καραγκιόζη στη γενέτειρα Ελλάδα, όπου και έζησαν τουλάχιστον έως τα εφηβικά τους χρόνια.

Όσοι μετανάστευσαν για σπουδές ή ακολούθησαν καλλιτεχνικές σπουδές στην πορεία, στράφηκαν κάποια στιγμή προς την παρουσίαση νεωτεριστικών παραστάσεων. Στόχος, που κάποτε επιτεύχθηκε μέσω του σχεδιασμού φιγούρων και νέων ηρώων (π.χ. Κ. Λαδόπουλος, Δ. Κορομπίλης), ενώ άλλοτε μέσω του δραματολογίου (λ.χ. Δ. Κορομπίλης, Χρ. Κυριαζής). Αν και όλοι ενέταξαν στις παραστάσεις τους εμβόλιμα στοιχεία επικαιρότητας μέσω σχολιασμού ή σάτιρας, οι μεγαλύτεροι σε ηλικία και όσοι είχαν μεγαλύτερη μαθητεία δίπλα σε караγκιόζοπαίκτες, προσκολλήθηκαν περισσότερο στην παράδοση. Χαρακτηριστικό παραμένει, ότι σχεδόν όλων, εναρκτήρια παράσταση ήταν *Ο Μ. Αλέξανδρος και το Φίδι*.

Στη συντριπτική τους πλειοψηφία παρακολούθησαν παραστάσεις επαγγελματιών

22 Τα στοιχεία γύρω από τη δράση τους προέρχονται κατά βάση από συνεντεύξεις τους στην γράφουσα, στις 23.6.2010 (Α. Μαλαός), 6.4.2012 και 29.1.2013 (Ευ. Αλεξίου), ενώ για την επικοινωνία μαζί τους καθοριστική υπήρξε η μεσολάβηση της Μαρίας Γκούβερη, υπεύθυνης θεάτρου του Κ.Ε.Π. Αστόριας.

23 Οι πληροφορίες προέρχονται εξ ολοκλήρου από την ιστοσελίδα του καλλιτέχνη, καθώς η επικοινωνία μαζί του απέβη άκαρπη.

καράγκιόζοπαίκτων εξ Ελλάδος, γεγονός που κάποτε τους παρακίνησε να δραστηριοποιηθούν, ενώ άλλοτε, τους έδωσε πολύτιμη επιπλέον εμπειρία (π.χ. Κ. Λαδόπουλος – Σπαθάρης, Ά. Διακοβασίλης – Ε. Σπαθάρης, Δ. Κατσούλης – Αβραάμ, Ά. Χατζηνάσιος – Π. Μιχόπουλος).

Στον θίασό τους, χρέη βοηθών αναλάμβαναν τα μέλη της οικογένειάς τους, ενώ ανάμεσα σε φοιτητές κυρίως, προωθήθηκε και η ιδέα της συνεργασίας, κατά την οποία μοιράζονταν, εκτός από την κίνηση των φιγούρων, οι φωνές αλλά και οι τεχνικές απαιτήσεις. Υπήρξαν συνεταιρισμοί, που διαλύθηκαν στην πορεία, με συχνότερες αιτίες τις οικονομικές απολαβές ή τη βιαστική διάθεση του εκάστοτε βοηθού να μάθει την τέχνη και να αυτονομηθεί, καθώς και τον επαναπατρισμό.

Ως προς τη γλώσσα, στην πλειοψηφία τους χρησιμοποιήθηκε η ελληνική, κυρίως επειδή το κοινό ήταν κατά βάση ελληνικό, επειδή ο λόγος του Καραγκιόζη δεν προσφέρεται για μετάφραση κι επειδή οι ίδιοι οι καλλιτέχνες δεν γνώριζαν ακόμη σε ικανοποιητικό βαθμό τη γλώσσα της χώρας που βρίσκονταν (π.χ. Κ. Λαδόπουλος, Χρ. Κυριαζής). Όποτε όμως ήταν εκ των προτέρων γνωστό πως οι παραστάσεις θα απευθύνονταν σε αλλοεθνές ή μεικτό κοινό, τυπώθηκαν εξηγηματικά φυλλάδια στη γλώσσα υποδοχής ή προηγήθηκε κατατοπιστικός πρόλογος. Οι παραστάσεις γίνονταν δίγλωσσες ή μόνο στη γλώσσα υποδοχής, είτε, κυρίως, από νεώτερους καλλιτέχνες με χαρακτηριστική άνεση στη δεύτερη γλώσσα (π.χ. Α. Μαλαός – Ευ. Αλεξίου, ομάδα Άαχεν), είτε κατόπιν επί τούτου επιχορηγήσεων και συνεργασιών (λ.χ. Β. Καλαμάρα), είτε επειδή το επέβαλε το ίδιο το θέμα ή ο χώρος (π.χ. Χρ. Κυριαζής).

Με εξαίρεση όσους έκαναν καλλιτεχνικές σπουδές και τους υιούς караγκιόζοπαίκτων, οι караγκιόζοπαίκτες μας δεν είχαν σχεδιαστική ευχέρεια, γεγονός που οδήγησε σε περιορισμένο δραματολόγιο και σε έναν ανομοιογενή θίασο από φιγούρες προερχόμενες από διαφορετικές πηγές.

Παραταύτα, όλοι δίδαξαν σε σεμινάρια κατασκευής και εμψύχωσης, ακολουθώντας την επιθυμία της Κοινότητας, αλλά και τη δική τους διάθεση να κληροδοτήσουν τις όποιες γνώσεις και συναισθήματά τους για το παραδοσιακό θέαμα.

Οι αραιές παραστάσεις τους σε διαφορετικές συνοικίες, οι χαμηλές απαιτήσεις του κοινού και η συμπάθεια, με την οποία τους αντιμετώπιζε, καθώς και η έλλειψη ανταγωνισμού, οδήγησαν σε περιχαράκωση της δυναμικής τους. Οσφρυζόμενοι αυτό, επαγγελματίες караγκιόζοπαίκτες της Ελλάδος, δεν τους αποδέχτηκαν ως ίσους συναδέλφους, ακόμα και σε περιπτώσεις που το ελληνικό Υπουργείο Πολιτισμού τους αναγνώρισε παρέχοντάς τους τιμητική σύνταξη.²⁴

24 Χαρακτηριστικότερες αναδεικνύονται οι περιπτώσεις των Ά. Διακοβασίλη – Γ. Χαρίδημου, Χρ. Κυριαζή – Μ. Αθηναίου, Κ. Λαδόπουλου – Ε. Σπαθάρη. Για την πολεμική εναντίον του Χρ. Κυριαζή βλ. ενδεικτικά Ανώνυμος: «Ο Μάνθος Ξεσπαθώνει», εφ. *Ελευθεροτυπία* (Αθήνα), 6.2.1985, χ.σ. και Ανώνυμος: «Ο Καραγκιόζης του Κυριαζή αμφισβητούμενος», περ. *Ένα*, τχ. 7, 14.2.1985, χ.σ. Για τις άλλες δύο περιπτώσεις βλ. συνεντεύξεις των καλλιτεχνών στη γράφουσα.

Στην αναζήτηση του σημαντικότερου ίσως όλων, του κινήτρου που ώθησε τους Έλληνες μετανάστες να γίνουν στη χώρα υποδοχής караγκιοζοπαίκτες, καθοριστικές αποδεικνύονται οι συνεντεύξεις των ίδιων. Παρά την ιδιαιτερότητα κάθε περίπτωσης, όλοι έδωσαν την ίδια εξήγηση. Στην ερώτηση που τριβέλιζε το μυαλό τους, με ποιο τρόπο θα μπορούσαν να διασκεδάσουν τους συμπατριώτες τους ή τί αξιόλογο, χαρακτηριστικό ελληνικό, θα μπορούσαν να προβάλουν στο νέο κύκλο τους, ως λογικότερη απάντηση ηκούσε στα αυτιά τους ο Καραγκιόζης. Ας σημειωθεί πως σε ερώτηση γύρω από την ελληνική ή τουρκική καταγωγή του Καραγκιόζη, η απάντηση τους ήταν πως, τόσο αυτοί όσο και το κοινό τους, νοσταλγούσαν τον Καραγκιόζη, ως τη γνήσια ελληνική διασκέδαση των παιδικών τους χρόνων. Οι περισσότερο συνειδητοποιημένοι αναγνώριζαν ότι ο Καραγκιόζης έγινε το όχημα να πλησιάσουν τα παιδιά, να τα κρατήσουν στους κόλπους της ελληνικής κοινότητας, να τα θωρακίσουν, ώστε να μην τα συνθλίψει η χώρα υποδοχής.

Η δραστηριοποίησή τους συνδέθηκε συχνά με τη δημιουργία των κατά τόπους ελληνικών πολιτιστικών κέντρων ή συλλόγων και των εκδηλώσεών τους, ενώ όχι σπάνια, αποτέλεσε ένα προσωρινό όχημα, για να εκφράσουν τις καλλιτεχνικές αναζητήσεις τους.

Οπωσδήποτε, η ανταπόκριση των θεατών και το συνεπακόλουθο οικονομικό όφελος διαδραμάτισαν σημαντικό ρόλο στην απόφασή τους να συνεχίσουν τις παραστάσεις τους. Το ίδιο και οι σχετικά μικρές απαιτήσεις του θεάματος σε επίπεδο σκηνογραφίας, προσώπων, χώρου για πρόβες, κ.λπ. Σχεδόν όλοι επεσήμαναν ότι, αν είχαν αφοσιωθεί αποκλειστικά στον Καραγκιόζη και αν η συνδρομή της Κοινότητας ήταν πιο γενναιόδωρη, θα είχαν τη δυνατότητα να δώσουν πολλαπλάσιες παραστάσεις, διαδίδοντας σε ευρύτερη ακτίνα το λαϊκό θέαμα και αποκομίζοντας σημαντικά οικονομικά οφέλη. Πάντως, φαίνεται πως το οικονομικό όφελος με το πέρασμα των χρόνων αντισταθμιζόταν σε κάποιες περιπτώσεις από τη διάκριση, που λάμβαναν οι караγκιοζοπαίκτες, καθώς εκτός από κοινοί βιοπαλαιστές, κέρδιζαν ακόμη μεγαλύτερο σεβασμό ως καλλιτέχνες. Μάλλον όμως, σε όλες τις περιπτώσεις, καθώς οι μετανάστες μας ωρίμαζαν, οι οικονομικές τους απαιτήσεις αντισταθμιζόνταν από τη δική τους βούληση να διασώσουν, να κοινωνήσουν, να διδάξουν αυτή τη λαϊκή τέχνη στις γενιές μεταναστών που έμελλε να τους διαδεχθούν.

ΠΕΜΠΤΗ 29 ΜΑΡΤΙΟΥ

ΣΥΝΕΔΡΙΑ Δ΄

ΠΡΟΕΔΡΟΣ: ΠΛΑΤΩΝ ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ

ΤΙΤΛΟΣ ΣΥΝΕΔΡΙΑΣ:

ΣΚΗΝΙΚΗ ΠΡΑΞΗ: ΚΩΔΙΚΕΣ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ

•
ΜΑΡΙΑ ΠΑΠΑΛΕΞΗ

ΤΑΝΙΑ ΝΕΟΦΥΤΟΥ

ΕΥΗ ΠΡΟΥΣΑΛΗ

ΤΖΕΝΗ ΑΡΣΕΝΗ
•

**ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΝΕΟΥ ΚΟΣΜΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΞΕΝΟΥ ΚΟΣΜΟΥ, 1997-2011.
ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΑΠΟ ΚΑΙ ΓΙΑ ΜΕΤΑΝΑΣΤΕΣ
ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΝΕΟΥ ΚΟΣΜΟΥ ΑΠΟ ΤΗΝ ΙΔΡΥΣΗ ΤΟΥ ΜΕΧΡΙ ΣΗΜΕΡΑ**

Είναι προφανές ότι η εισήγηση αυτή υποστηρίζεται από δύο ιδιότητές μου: η μία είναι ότι είμαι θεατρολόγος (στις σπουδές τουλάχιστον) και η άλλη ότι από τα τέλη του 1998 και μέχρι σήμερα ανήκω στο δυναμικό του Θεάτρου του Νέου Κόσμου, για παραστάσεις του οποίου θα μιλήσουμε. Υπάρχουν λοιπόν δύο ματιές, η θεωρητική, αυτή του μελετητή, και η εμπειρική, του ανθρώπου που έζησε τις περισσότερες από αυτές τις παραστάσεις εν τη γενέσει και εν τη εξελίξει τους. Δεν ξέρω αν μπορώ ούτε αν θέλω να διαχωρίσω αυτά τα δύο βλέμματα, ελπίζω μόνο το αποτέλεσμα να μη βγει αλλήθωρο!

Το Θέατρο του Νέου Κόσμου γίνεται φέτος δεκαπέντε χρονών και, από τη γέννησή του μέχρι και την «εφηβεία» που διανύει αυτή την εποχή, έχει ασχοληθεί πολλές φορές με το θέμα της μετανάστευσης και της προσφυγιάς στις παραστάσεις του ή έχει δώσει στέγη, κάνοντας συμπαραγωγή, σε παραστάσεις άλλων ομάδων που καταπιάνονταν πάλι μ' αυτά τα θέματα. Μπορεί σ' αυτό να έπαιξε ρόλο και η μικρασιατική καταγωγή του Βαγγέλη Θεοδωρόπουλου και της Κοραλίας Σωτηριάδου, βασικών υπεύθυνων για το ρεπερτόριο. Σίγουρα πάντως, η προτεραιότητα που έχουν τα ζητήματα αυτά στις επιλογές του συγκεκριμένου θεάτρου, συνάδει με το ύφος και τους καλλιτεχνικούς του στόχους. Όπως αναφέρεται στην ταυτότητα του θιάσου στην ιστοσελίδα του, «το Θέατρο του Νέου Κόσμου ενδιαφέρεται για τον κοινωνικό και πολιτικό ρόλο της τέχνης, κάτι που επηρεάζει όχι μόνο το ρεπερτόριο που επιλέγει, αλλά και άλλες πρωτοβουλίες του».¹

Ήδη η παράσταση με την οποία άνοιξε τις πύλες του το Θέατρο του Νέου Κόσμου τον Ιούνιο του 1997, ο *Κοινός Λόγος* της Έλλης Παπαδημητρίου, σε σκηνοθεσία Βαγγέλη Θεοδωρόπουλου, βασιζόταν σε αληθινές μαρτυρίες γυναικών από τη μικρασιατική καταστροφή μέχρι τα δύσκολα χρόνια του εμφυλίου: Η προσφυγιά

¹ <http://www.theatroneoukosmou.gr/about>. [Ο σύνδεσμος αυτός δεν είναι πλέον ενεργός. Από το 2013 ο ιστότοπος του Θεάτρου του Νέου Κόσμου έχει ανανεωθεί και λειτουργεί στη διεύθυνση www.nkt.gr. Στην ενότητα «Το θέατρό μας», όπου περιγράφεται το προφίλ του ΘτΝΚ, σημειώνεται: «Από πολύ νωρίς διαμορφώνεται το προφίλ του Θεάτρου του Νέου Κόσμου, που ορίζεται από τις επιλογές ρεπερτορίου και λειτουργίας του. Δίνεται έμφαση στο πολιτικό θέατρο, όχι με την έννοια της στρατευμένης τέχνης, αλλά εκείνης που αφουγκράζεται την κοινωνία και θέτει ερωτήματα και προβληματισμούς. (...) Επίσης, παρουσιάζονται παραστάσεις από μετανάστες καλλιτέχνες, που με αυτό τον τρόπο μιλούν οι ίδιοι για τη θέση τους στη σύγχρονη ελληνική κοινωνία». (<https://nkt.gr/nkt/theatre/>)]

σε πρώτο πλάνο, ιδιαίτερα στο πρώτο μέρος της παράστασης, με τις μαρτυρίες γυναικών που είχαν ξεριζωθεί βίαια απ' τα παράλια της Μικράς Ασίας.

Πέντε ηθοποιοί, Σούλα Αθανασιάδου, Ανθή Ανδρεοπούλου, Όλγα Δαμάνη, Μαρία Κατσανδρή και Τζίνη Παπαδοπούλου, μίλησαν, χόρεψαν, έκλαψαν, τραγούδησαν επί σκηνής... «Σκηνής», τρόπος του λέγειν, αφού η παράσταση παίχτηκε τότε στην αυλή του θεάτρου, με φυσικό σκηνικό τα χαλάσματα ενός παλιού σπιτιού που βρισκόταν εκεί, πριν χτιστεί το καινούργιο κτήριο και το Θέατρο του Νέου Κόσμου πάρει τη μορφή που έχει σήμερα. Στο χώρο εκείνο, όπως και στις ζωές των ηρωίδων του *Κοινού Λόγου*, η ανάγκη γέννησε ιδέες και η συμφορά, χωρίς να ξεχνιέται ή να υποβαθμίζεται, έδωσε τη θέση της στη χαρά και στη δημιουργία.



Εικ. 1. Από την παράσταση *Κοινός Λόγος*, 1997 (Φωτογραφία: Νίκος Τασσούλας).

Ο *Κοινός Λόγος* τα επόμενα δύο καλοκαίρια, το 1998 και το 1999, περιόδευσε σε όλη την Ελλάδα κι επισκέφθηκε επίσης την Κύπρο και τη Γερμανία. Αλλά δεν έκλεισε τον κύκλο του. Το 2004 ο Βαγγέλης Θεοδωρόπουλος ένιωσε την ανάγκη να επιστρέψει σ' αυτόν και τον ανέβασε στην κεντρική σκηνή του θεάτρου –σε κλειστό χώρο αυτή τη φορά– με τη Γιώτα Φέστα και την Εύα Νέδου στις θέσεις της Όλγας Δαμάνη και της Τζίνης Παπαδοπούλου αντίστοιχα. Με αυτή τη διανομή, η παράσταση παίχτηκε ολόκληρη τη σαιζόν 2004-05, ενώ λίγο πριν το Πάσχα παρουσιάστηκε στο Διεθνές Φεστιβάλ Θεάτρου στα Άδανα της Τουρκίας. Είχα την

τύχη να είμαι εκεί. Δεν θα ξεχάσω ποτέ το χειροκρότημα του κοινού σ' εκείνες τις δύο παραστάσεις, την ταύτιση και τη συγκίνησή του, παρότι δεν υπήρχε μετάφραση. Ίσως γιατί αρκετοί Τούρκοι, λόγω καταγωγής ή άλλων συνθηκών, κάτι γνωρίζουν από Ελληνικά. Ίσως ακόμα –ή κυρίως–, γιατί ενστικτωδώς οι θεατές λειτουργούσαν όπως οι άνθρωποι για τους οποίους μιλά σε μια απ' τις αφηγήσεις του *Κοινού Λόγου* μια μικρασιάτισσα πρόσφυγας που, χρόνια μετά τον διωγμό, ταξίδεψε στην πρώτη της πατρίδα. Κι έλεγε (με τη φωνή της Σούλας Αθανασιάδου στην παράσταση): «Στο Νύμφαιο πήγα με μια συνταξιδιώτισσά μας που ήταν από κει, και στο σπίτι της κατοικούσε τώρα μια οικογένεια Τούρκοι από τη Βοσνία. Περάστε, περάστε, μας λέγανε, ξέρομε κι εμείς από προσφυγιά».

Δεν ξέρω αν είναι τυχαίο, αλλά από τις σκηνοθεσίες του Βαγγέλη Θεοδωρόπουλου τρία έργα έχουν ρόλους μεταναστών ή προσφύγων και με τα τρία αυτά έχει καταπιαστεί δύο φορές σ' αυτά τα δεκαπέντε χρόνια. Το ένα ήταν ο *Κοινός Λόγος*. Το δεύτερο, οι *Τρωάδες* του Ευριπίδη, αφού το καλοκαίρι του 2008, δύο χρόνια πριν το ανέβασμά τους στο Θέατρο του Νέου Κόσμου, τις είχε σκηνοθετήσει για το Εθνικό Θέατρο της Αλβανίας, με Αλβανούς ηθοποιούς φυσικά –τη Μαργαρίτα Τζέπα στο ρόλο της Εκάβης– και με μια ομάδα κυρίως Ελλήνων συντελεστών, πλην του μεταφραστή Ρομέο Τσολάκου και του μουσικού Φάτος Κερίνι. Βοηθός σκηνοθέτη και διερμηνέας ήταν ο Λαέρτης Βασιλείου, ο μόνος στο θίασο που ουσιαστικά είχε και τις δύο εθνικότητες. Η πρεμιέρα έγινε τον Ιούλιο του 2008 στο υπέροχο αρχαίο θέατρο του Βουθρωτού κι ήταν η πρώτη φορά που το Εθνικό Θέατρο της Αλβανίας, μετά από εβδομήντα χρόνια ύπαρξης, ανέβαζε αρχαίο ελληνικό δράμα.

Η αλβανική εκδοχή των *Τρωάδων* μπορεί να μη σχετιζόταν άμεσα με το Θέατρο του Νέου Κόσμου έχει όμως σημασία για την προσωπική πορεία του Βαγγέλη Θεοδωρόπουλου, που είχε στο νου του αυτό το έργο ήδη από την εποχή που δούλευε τον *Κοινό Λόγο*. Οι ομοιότητες προφανείς: Και πάλι γυναίκες στο κέντρο της σκηνής, αναλογίζονται όσα είχαν κι όσα έχασαν, αγωνιούν να μάθουν τι τις περιμένει και η μόνη βεβαιότητά τους είναι η προσφυγιά. Οι *Τρωάδες* ανέβηκαν στο Θέατρο του Νέου Κόσμου, το Γενάρη του 2010, με τη Λυδία Κονιόρδου στο ρόλο της Εκάβης, και το καλοκαίρι δουλεύτηκαν ξανά για ανοιχτό χώρο και περιόδευσαν σε όλη την Ελλάδα. Άλλη μια ομοιότητα με τον *Κοινό Λόγο*, που είχε παιχτεί και σε κλειστά και σε ανοιχτά θέατρα. Εκτός απ' αυτό όμως, οι αισθητικές, ιδεολογικές, ακόμα και συναισθηματικές αναφορές στον *Κοινό Λόγο* ήταν (για μένα συγκινητικά) εμφανείς στις –ελληνικές τουλάχιστον– *Τρωάδες* και πιστεύω πως δεν πέρασαν απαρατήρητες από κανέναν θεατή που συνέβη να έχει δει και τις δύο αυτές παραστάσεις.

Κι ενώ ο πρόσφυγας και στο θέατρο και στη ζωή είναι γενικά συμπαθής, πιο αμφιλεγόμενος και ακανθώδης στη θεατρική (και όχι μόνο) αντιμετώπισή του είναι ο «λαθρομετανάστης». Ένα τέτοιο πρόσωπο είναι ο Σαντ στο μονόλογο του Ρόμπερτ Σνάιντερ Βρομιά, που ανέβασε ο Βαγγέλης Θεοδωρόπουλος το χειμώνα του 1997. Έπαιζε τότε ο Κωνσταντίνος Μαρκουλάκης. Ο Σαντ «ζει χωρίς χαρτιά στην Ευρώπη, που ήταν ο τόπος των ονείρων του όσο ζούσε στην πατρίδα του. Δεν ήρθε μετανάστης για οικονομικούς λόγους, λιποτάχτησε και ήρθε στον “πολιτισμό” που

αγάπησε από βιβλία και εικόνες». Και, όπως αναφέρει ο σκηνοθέτης στο σημείωμά του, τώρα είναι «ο άλλος, ο αποκλεισμένος, ο ξένος, που φταίει για όλα τα κακά της ζωής μας». «Είναι ο κάθε διαφορετικός που σπρώχνουμε στο περιθώριο με τη στάση μας».²

Δεκατέσσερα χρόνια μετά το πρώτο της ανέβασμα, η *Βρομιά* παρουσιάστηκε ξανά από το Θέατρο του Νέου Κόσμου, με τον ίδιο σκηνοθέτη φυσικά, στο Φεστιβάλ Αθηνών το καλοκαίρι του 2011, αυτή τη φορά με τον Γιάννο Περγλέγκα στο ρόλο του Σαντ.³ Με την ξενοφοβία και τις ρατσιστικές επιθέσεις στο κέντρο της Αθήνας να παίρνουν ανησυχητικές διαστάσεις, το έργο θεωρήθηκε πιο επίκαιρο από ποτέ. Επιτρέψτε μου όμως την παρατήρηση ότι, παρά την αναμφισβήτητη επικαιρότητά του, το έργο αυτό ωραιοποιεί λίγο τα πράγματα, διευκολύνοντας τον θεατή να συμπαθήσει τον ήρωα. Κατά την προσωπική, ταπεινή μου άποψη, ο Σνάντερ είναι λίγο ρομαντικός και αφήνει στους ευαίσθητους θεατές –ακόμα κι όταν τους στριμώχνει λίγο– την πολυτέλεια να πιστεύουν ότι οι ίδιοι, εφόσον είναι άνθρωποι δημοκρατικοί και όχι φανατικοί εθνικιστές, θα αντιμετωπίζουν σε κάθε περίπτωση τους μετανάστες με κατανόηση και σεβασμό στο διαφορετικό. Μια πολυτέλεια την οποία τορπιλίζει αριστοτεχνικά ο ιρλανδικής καταγωγής βρετανός Ντέννις Κέλλυ στο έργο του *Ορφανά*, όπου οι μετανάστες πρωταγωνιστούν χωρίς να εμφανίζονται.

Σε σκηνοθεσία Βαγγέλη Θεοδωρόπουλου, τα *Ορφανά* παίχτηκαν αμέσως πριν και αμέσως μετά τη δεύτερη *Βρομιά*, γι' αυτό μάλλον και η σύγκριση ήταν αναπόφευκτη στο μυαλό μου.⁴ Στην αρχή του έργου μαθαίνουμε πως ένας νεαρός αλλοδαπός έχει χτυπηθεί από αγνώστους. Αργότερα αποκαλύπτεται πως δράστης είναι ο Λιάμ (Όμηρος Πουλάκης). Έτσι η αδερφή του Έλεν (Μαρία Κίτσου) και ο άντρας της Ντάνι (Μιχάλης Οικονόμου), παρότι δυσφορούν –ειδικά ο δεύτερος–, καλούνται να προστατέψουν τον Λιάμ από την αστυνομία αλλά και πιθανόν απ' τους φίλους του θύματος. Ο Ντάνι, που, αν και στο παρελθόν έχει δεχτεί επίθεση από αλλοδαπούς, δεν είναι ρατσιστής, στο όνομα της προστασίας της οικογένειας και της αγάπης του γι' αυτή, θα φτάσει να φερθεί χειρότερα κι απ' τα φασιστοειδή που συναναστρέφεται ο Λιάμ, κι ας μην ενστερνίζεται τις ιδέες τους. Και θ' αφήσει το θεατή να αναρωτιέται βασανιστικά: Άραγε εγώ στη θέση του θα έπραττα διαφορετικά;

Πριν προχωρήσω, οφείλω να αναφέρω πως Έλληνας ηθοποιός σε ρόλο μετανάστη ήταν και ο Σπύρος Τσεκούρας, που μαζί με τη Γιώτα Μηλίτση έπαιζαν στην *Τρίχα στη σούπα* του Δημήτρη Γκενεράλη, σκηνοθεσία Άρη Τρουπάκη, συμπαραγωγή με την

2 Πρόγραμμα/έκδοση έργου *Βρομιά* του Ρόμπερτ Σνάντερ, μτφ. Κοραλία Σωτηριάδου, Θέατρο του Νέου Κόσμου - Νέα Σκηνή Τέχνης, 1997, σ. 9.

3 Φεστιβάλ Αθηνών, Πειραιώς 260, 9-11, 15-16 Ιουνίου 2011.

4 Θέατρο του Νέου Κόσμου, από 10.11.2010 μέχρι 17.4.2011 & από 7.10.2011 μέχρι 8.1.2012. Λευκωσία, Θέατρο Παλλάς, 11.5.2011. Λεμεσός, Θέατρο Ριάλτο, 12-13.5.2011. Θεσσαλονίκη, Δημοτικό Θέατρο Καλαμαριάς «Μελίνα Μερκούρη», από 18.5 μέχρι 22.5.2011 & από 18.1 μέχρι 5.2.2012. Πάτρα, Θέατρο Απόλλων, 12-13.3.2012. Λάρισα, Θέατρο του Μύλου, 2-3.4.2012.

ομάδα «Περίπολος», 2007.⁵ Ήταν η ιστορία του μουσουλμάνου Χαλίντ, που ήρθε στην Ελλάδα φορτωμένος πληγές και μνήμες απ' την πατρίδα του, την Αιθιοπία.

Και κάπου εδώ κλείνει η ενότητα των παραστάσεων όπου Έλληνες ηθοποιοί σχολιάζουν ή υποδύονται μετανάστες, για να ανοίξει η επόμενη και πολύ σημαντική για το Θέατρο του Νέου Κόσμου, αυτή των παραστάσεων όπου οι ίδιοι οι μετανάστες μεταφέρουν αυτή τους την ιδιότητα στη σκηνή. (Σημειώνω το αυτονόητο ότι πάντα μιλάμε για επαγγελματικές παραγωγές.) Η αρχή έγινε το 2003 με τους *Εμγκρέδες* του Μρόζεκ. Εμγκρέδες, μετανάστες από την Αλβανία, ήταν και όλοι οι συντελεστές της παράστασης, η οποία τα Σαββατοκύριακα παιζόταν και στα Αλβανικά, αφού είχε στόχο όχι μόνο να παρουσιάσει μια κατάσταση στους Έλληνες, αλλά και να λειτουργήσει σαν καθρέφτης για τους συμπατριώτες των συντελεστών, ακόμα κι αν έπρεπε να μιλήσουν για σκοινί στο σπίτι κρεμασμένου. Για ολόκληρη τη σαιζόν 2003-2004 και ένα μήνα από την επόμενη, σε σκηνοθεσία και αλβανική μετάφραση του Λαέρτη Βασιλείου, σκηνικά-κοστούμια του Λευτέρη Τσέκου, μουσική της Μιγκέν Σελμάνη, με τον Καραφίλ Σένα ως ΑΑ και τον Νικόλα Λάμπρου ως ΧΧ, ο Κάτω Χώρος του θεάτρου έγινε το υπόγειο που φιλοξενεί τις αντιπαραθέσεις αλλά και τη νοσταλγία δύο αταίριαστων συγκατοίκων με κοινή πατρίδα: του διανοούμενου πολιτικού εξόριστου και του εργάτη που δουλεύει σκληρά με τη σκέψη μόνο στο κομπόδεμα και την επιστροφή. Η παράσταση παίχτηκε επίσης στη Ρόδο, στην Καλαμάτα, στη Μυτιλήνη, στην Καβάλα και στο Βαλκανικό Φεστιβάλ Θεάτρου στην Κορυτσά, όπου πήρε βραβείο σκηνοθεσίας.⁶

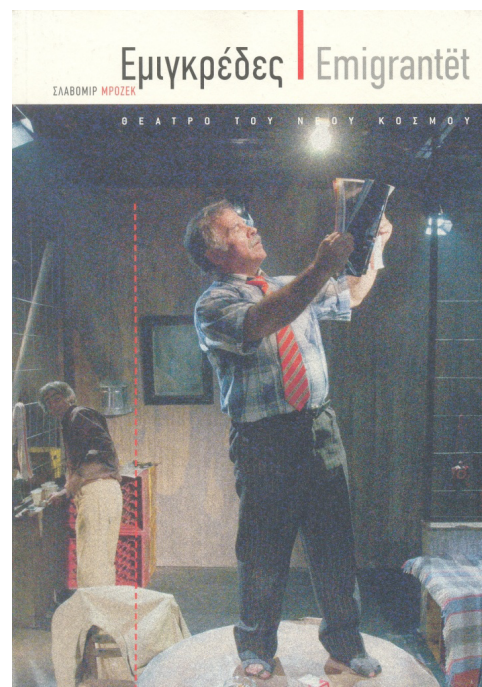
Τέσσερα χρόνια αργότερα, το 2007, μια άλλη παράσταση από και για μετανάστες αλλάζει όχι μόνο όροφο –αυτή τη φορά ανεβαίνει στο Δώμα– αλλά και γενιά: Μιλάμε πια για τους μετανάστες δεύτερης γενιάς, εκείνους που ήρθαν στην Ελλάδα σε νεαρή ηλικία, σπούδασαν εδώ, και πλέον έχουν περισσότερους κοινωνικούς δεσμούς με τη χώρα μας παρά με τη χώρα καταγωγής τους. Δεν παύουν ωστόσο να έχουν διαφορετική ταυτότητα – και δεν εννοώ την αστυνομική. Η παράσταση *Ένας στους δέκα* πήρε τον τίτλο της από το επίσημο ποσοστό μεταναστών στην ελληνική κοινωνία την εποχή που ανέβηκε. (Υπογραμμίζω: το επίσημο ποσοστό.) Ο Λαέρτης Βασιλείου υπογράφει τη σκηνοθεσία και το κείμενο, το οποίο, με τη δραματουργική επεξεργασία της Σύλβιας Λιούλιου, βασίστηκε σε εμπειρίες μεταναστών, των ίδιων των συντελεστών αλλά και άλλων. Ο Ενκε Φεζολλάρι από την Αλβανία, ο Κρις Ραντάνοφ από τη Βουλγαρία και ο Δαβίδ Μαλτέζε από τη Γεωργία έπαιξαν και τους εαυτούς τους, μίλησαν για τη ζωή τους και διερεύνθησαν ενώπιον θεατών, με ειλικρίνεια μα και πολύ χιούμορ, τι σημαίνει να είσαι μετανάστης στην Ελλάδα σήμερα. Το *Ένας στους δέκα* παίχτηκε επίσης στη Θεσσαλονίκη, στην Πάτρα, στην

5 Θέατρο του Νέου Κόσμου, από 7.11.2007 μέχρι 8.1.2008.

6 Θέατρο του Νέου Κόσμου - Κάτω Χώρος, από 2.10.2003 μέχρι 4.4.2004 & από 29.9.2004 μέχρι 31.10.2004. Ρόδος, Μάρτιος 2004. Καλαμάτα, ΔΗΠΕΘΕ Καλαμάτας, Κεντρική Σκηνή, 19-20-21.3.2004. Μυτιλήνη, 1ο Συνέδριο Σχολής Κοινωνικών Επιστημών Πανεπιστημίου Αιγαίου «Οι κοινωνικές επιστήμες σήμερα», Δημοτικό Θέατρο Μυτιλήνης, 31.3.2006. Καβάλα, «Θεατρικός Μάιος», ΔΗΠΕΘΕ Καβάλας, Θέατρο ΠΑΛΛΑΣ, 29-30.5.2004. Κορυτσά, Βαλκανικό Φεστιβάλ Θεάτρου, Καλοκαίρι 2004.

Κύπρο και στο Φεστιβάλ Mess του Σαράγιεβο, όπου πήρε το βραβείο καλύτερης παράστασης.⁷

Ένα στοιχείο καθοριστικό και για τους *Εμιγκρέδες* και για το *Ένας στους δέκα* ήταν το γεγονός ότι οι συντελεστές τους προέρχονταν από χώρες του λεγόμενου πρώην ανατολικού μπλοκ, με τα κομμουνιστικά καθεστώτα να έχουν σφραγίσει τις νεανικές τους εμπειρίες και το οικογενειακό τους παρελθόν. Προσωπικά, ενώ το γνώριζα αυτό, δεν είχα αντιληφθεί τη βαρύτητά του, μέχρι που είδα το *Ένας στους δέκα* στο Σαράγιεβο, να παίζεται για ένα κοινό με κοινά βιώματα και, άρα, κοινές αναφορές. Ήταν μια παράσταση όπου ένιωθες σκηνή και πλατεία ενωμένες με υπόγειους αλλά άρρηκτους δεσμούς, κάτι που εκ των πραγμάτων δεν μπορούσε να συμβεί στην Ελλάδα.

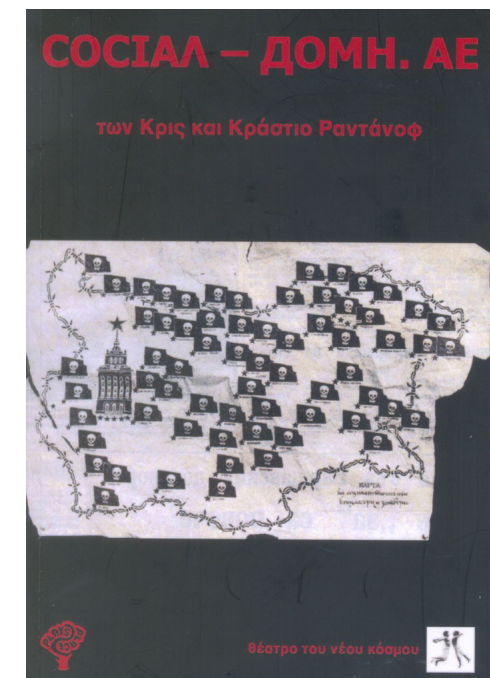


Εικ. 2. Εξώφυλλο του δίγλωσσου προγράμματος της παράστασης *Εμιγκρέδες*, 2003.

Μια απ' τις πιο σκοτεινές κι επαίσχυντες πτυχές του κομμουνιστικού καθεστώτος στη Βουλγαρία παρουσίασε ο Κρις Ραντάνοφ με την παράσταση *ΣΟΣΙΑΛ-ΔΟΜΗ Α.Ε.*, συμπαραγωγή με την ομάδα Plays2Place, στον Κάτω Χώρο του Θεάτρου του

⁷ Θέατρο του Νέου Κόσμου- Δώμα, από 3.10.2007 μέχρι 25.5.2008 & από 5.11.2008 μέχρι 11.1.2009. Δημοτικό Θέατρο Καλαμαριάς «Μελίνα Μερκούρη», από 28.5.2008 μέχρι 1.6.2008 & από 15.10.2008 μέχρι 26.10.2008. Πάτρα, Θέατρο Λιθογραφείο, 23.6.2008. Σαράγιεβο, Mess International Theatre and Film Festival, 28.10.2008. Κύπρος (Λεμεσός, Λευκωσία), 17-18.1.2009.

Νέου Κόσμου το 2010.⁸ Το έργο, θεατρικός μονόλογος, που υπογράφει ο Κρις μαζί με τον πατέρα του Κράστιο Ραντάνοφ, βασίστηκε σε μαρτυρίες κρατουμένων σε στρατόπεδα συγκέντρωσης στη Βουλγαρία, εκεί όπου στέλνονταν οι «εχθροί του λαού», συχνά για να μη γυρίσουν ποτέ. Στη διάρκεια της παράστασης ο Ραντάνοφ συναρμολογούσε μια μεταλλική κατασκευή, αλυσοδενόταν πάνω της, την έκανε κελί ή στρώμα, ενώ περιέγραφε τις άθλιες συνθήκες κράτησης και τα αδιανόητα βασανιστήρια στα στρατόπεδα αυτά. Αναρωτιόταν «πώς καταφέραμε μια ιδέα να την κάνουμε κρεατομηχανή;», εξέφραζε όμως και την ελπίδα πως «μια μέρα ο κόσμος θα δει το αληθινό πρόσωπο του συστήματος που φτιάξαμε για το καλό μας».



Εικ. 3. Εξώφυλλο του προγράμματος της παράστασης *ΣΟΣΙΑΛ-ΔΟΜΗ Α.Ε.*, στο οποίο απεικονίζεται χάρτης της Βουλγαρίας με σημειωμένα τα στρατόπεδα συγκέντρωσης όλης της χώρας.

Μια άλλη πορεία με προορισμό τον παράδεισο, που όμως κατέληξε στην κόλαση, ήταν το θέμα της παράστασης *Νάντια*, που παίχτηκε μία και μόνη φορά στους Δελφούς, στην 3η Συνάντηση Νέων Δημιουργών, στο πλαίσιο της Συνάντησης

⁸ Θέατρο του Νέου Κόσμου, από 24.1 μέχρι 28.3.2010. Σε μία πρώτη μορφή, η παράσταση είχε παιχτεί στο Puzzle Festival για μετανάστες δημιουργούς, Θέατρο Αγγέλων Βήμα, Ιούνιος 2009.

Αρχαίου Δράματος με θέμα «Ξένος-Μέτοικος», στις 8 Ιουλίου 2009. Η Νάντια, από κάποια πρώην σοσιαλιστική χώρα, έρχεται στην Ευρώπη γεμάτη όνειρα. Γρήγορα όμως συνειδητοποιεί πως είναι ένα ακόμα από τα χιλιάδες θύματα του σύγχρονου δουλεμπορίου, γνωστού και ως trafficking. Τη σκηνοθεσία υπέγραψε ο Δαβίδ Μαλτέζε, που επίσης έπαιζε, ενώ το ρόλο της Νάντιας ερμήνευσε η Μιλάνα Γιουσούποβα, μετανάστης δεύτερης γενιάς και η ίδια, από το Καζακστάν. Είχα αναλάβει τη δραματουργική επεξεργασία σ' εκείνη την παράσταση. Το έργο είχε βασιστεί σε μαρτυρίες θυμάτων trafficking με τόσα κοινά στοιχεία μεταξύ τους, που μας προκαλούσε απελπισία η ευκολία με την οποία μπορούσαν να συντεθούν σε μία μόνο ιστορία.

Τέλος, θα ήταν παράλειψη να μην αναφέρω την εικαστική εγκατάσταση-περφόρμανς *Προς εγκατάστασιν...* που παρουσιάστηκε στο Θέατρο του Νέου Κόσμου τον Μάιο 2010, σε σύλληψη, δραματουργική επεξεργασία και σκηνοθεσία Γιάννη Τσορτέκη, από την εταιρεία θεάτρου «η ρόζμαρυ στην κορφή των λόφων». Με βάση το έργο «Ανθρωπος με ποδήλατο» του εικαστικού Βλάσση Κανιάρη (από την ενότητα «Μετανάστες ή φιλοξενούμενοι εργάτες» του 1973), η «ξεναγός» Ελευθερία Ρουσάκη και ο «μετανάστης» Δαβίδ Μαλτέζε έρχονται αντιμέτωποι στη διεκδίκηση του χώρου και κάνουν ό,τι μπορούν, ο ένας για να «εγκατασταθεί», η άλλη για να τον διώξει.

Θα μπορούσα να μιλήσω για ένα σωρό άλλες πρωτοβουλίες του Θεάτρου του Νέου Κόσμου όλα αυτά τα χρόνια (π.χ. φιλοξενία εκδηλώσεων για μετανάστες, συμμετοχή σε αντιρατσιστικές εκδηλώσεις, παραστάσεις των έργων για παιδιά σε προσφυγικούς καταυλισμούς και στέκια μεταναστών κ.λπ.), αλλά θα χρειαζόταν μία ακόμα εισήγηση. Θέλησα λοιπόν στο σημείο αυτό να συνοψίσω το γιατί όλα αυτά τα χρόνια στο Θέατρο του Νέου Κόσμου ασχολούμαστε, μιλάμε για μετανάστες και πρόσφυγες. Δεν βρήκα λέξεις καταλληλότερες από τους γνωστούς στίχους του πάστορα Μάρτιν Νιμέλερ κι ας γράφτηκαν περίπου 65 χρόνια πριν:

«Στη Γερμανία, οι ναζί πρώτα ήρθαν για τους κομμουνιστές
κι εγώ δεν μίλησα, γιατί δεν ήμουν κομμουνιστής.
Έπειτα ήρθαν για τους συνδικαλιστές
κι εγώ δεν μίλησα, γιατί δεν ήμουν συνδικαλιστής.
Έπειτα ήρθαν για τους Εβραίους
κι εγώ δεν μίλησα, γιατί δεν ήμουν Εβραίος.
Έπειτα ήρθαν για μένα,
αλλά τότε δεν είχε μείνει πια κανείς να μιλήσει για μένα...»

Κλείνουν τα εισαγωγικά, αλλά μου τριβελίζει το μυαλό η σκέψη ότι τα λόγια αυτά αφορούν τρομαχτικά και τους ανθρώπους του θεάτρου στην Ελλάδα του 2012, αυτούς που έχουμε μιλήσει για τους μετανάστες, λες και ξέραμε πως οι ναζί θα έρθουν κάποτε και για μας. Κι ώρες-ώρες φοβάμαι πως ήρθαν. Νιώθω να βρίσκονται γύρω μας: Στις πολιτικές που αγνοούν το θέατρο κι αδιαφορούν για τον πολιτισμό. Στη συρρίκνωση ή εξόντωση σημαντικών θεατρικών σχημάτων και σκηνών. Στην

εξαθλίωση των καλλιτεχνών – όπως και πολλών άλλων πολιτών, άλλωστε. Στην εγκατάλειψη του Θεατρικού Μουσείου. Στην κατάργηση της Εργατικής Εστίας. Ακόμα και στην κατά λάθος –όπως μας είπαν ύστερα– απάλειψη του μαθήματος του θεάτρου απ' τα σχολικά προγράμματα σε πρόσφατη εγκύκλιο του Υπουργείου Παιδείας, που απέδειξε έτσι ότι καθόλου δεν το απασχολεί η ύπαρξη ή πολύ περισσότερο η διαιώνισή μας!

Ώρες-ώρες φοβάμαι πραγματικά πως οι «ναζί» της εποχής μας έχουν έρθει και για μας, τους ανθρώπους του θεάτρου, αφού πολύ συχνά μας κάνουν να νιώθουμε μετανάστες, ξένοι, ανεπιθύμητοι στον ίδιο μας τον τόπο. Κι αν σκοπός τους είναι να σταματήσουμε να μιλάμε, τουλάχιστον, ας μην τους κάνουμε αυτή τη χάρη. Κι όσο αντέξουμε...

Ο ΜΟΝΟΣ ΤΟΠΟΣ ΕΙΝΑΙ Ο ΔΡΟΜΟΣ:
ΤΟ ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ ΚΑΡΑΒΑΝΣΑΡΑΪ
ΑΠΟ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΗΛΙΟΥ ΤΗΣ ΑΡΙΑΝ ΜΝΟΥΣΚΙΝ

*Να σου γράφω... απαγορευμένο
Να σε πλησιάσω... απαγορευμένο
Το μπλε της θάλασσας... απαγορευμένο
Η χαρά να παρατηρείς... απαγορευμένο
Να είστε μαζί... απαγορευμένο
να μένεις μόνος... απαγορευμένο
Για ένα καινούριο όνειρο... καμία άδεια
Για ένα καινούριο ποίημα... καμία άδεια
Για μια καινούρια μέρα... καμία άδεια.*

Οι παραπάνω στίχοι προέρχονται από ένα τραγούδι που ακουγόταν στην παράσταση *Το τελευταίο Καραβανσαράι* που παρουσιάστηκε από το Θέατρο του Ήλιου της Αριάν Μνουςκίν. Οι στίχοι αυτοί συμπυκνώνουν, τουλάχιστον από συναισθηματική σκοπιά και όχι άμεσα περιγράφοντας το σκληρό καθημερινό πρόβλημα της επιβίωσης, τον παραλογισμό του κράτους και της εξουσίας των απαγορεύσεων, όπως τις βιώνει ο μετανάστης.

Για τους ήρωες του Καραβανσαράι ο μόνος τόπος είν' ο δρόμος. Οι μετανάστες δεν έχουν τόπο διαμονής. Διαρκώς μετακινούνται προσπαθώντας να φτάσουν στον τόπο που ονειρεύονται ότι θα μπορέσουν να εγκατασταθούν. Η παράσταση από το Θέατρο του Ήλιου ξεκινάει, και οι θεατές γινόμαστε μάρτυρες της προσπάθειας ορισμένων μεταναστών να περάσουν απέναντι ένα ποτάμι, την ώρα που ο αέρας φυσάει πολύ δυνατά και υπάρχει τρικυμία. Με κομμένη την ανάσα παρακολουθούμε την προσπάθειά τους να περάσουν απέναντι χωρίς φόβο, γιατί δεν έχουν να χάσουν τίποτα. Όταν ο πληρωμένος βαρκάρης αρνείται να τους περάσει απέναντι, γιατί βλέπει ότι κινδυνεύει η ζωή του, δύο αποφασισμένοι μετανάστες πηδούν στη βάρκα λέγοντας «τρία χρόνια δούλευα γι' αυτήν την μέρα». Σε επόμενη ιστορία, κάποιοι άλλοι μετανάστες έχουν πληρώσει αδρά έναν λαθρέμπορο που τους επιτρέπει να κρύβονται στις γραμμές του τρένου, περιμένοντας το τρένο να περάσει και να πηδήξουν για να μπορέσουν να διαφύγουν. Παρόμοια περιστατικά παρακολουθούμε σε όλη τη διάρκεια της παράστασης.

Το *Τελευταίο Καραβανσαράι* πρωτοπαρουσιάστηκε τον Απρίλιο του 2003 στην Καρτουσερί και τον Ιούνιο της ίδιας χρονιάς στο φεστιβάλ της Αβινιόν, και ανέδειξε

με τρόπο μοναδικό το ακανθώδες πολιτικό ζήτημα της μετανάστευσης. Αφορμή για την παράσταση στάθηκε η επίσκεψη της Μνουςκίν στον καταυλισμό του Σαγκάτ το 2001. Εκεί η Γαλλίδα σκηνοθέτης αντίκρισε ένα στρατόπεδο υποδοχής προσφύγων, στο οποίο έφταναν καθημερινά χιλιάδες παράνομοι ταξιδιώτες που έρχονταν από εμπόλεμες περιοχές των ανατολικών χωρών.

Η παράσταση παρουσιάζει τις αυθεντικές ιστορίες των ανθρώπων που έφυγαν από τη χώρα τους, τις προσπάθειες να δραπετεύσουν, καθώς και τα προβλήματα που αντιμετώπισαν φτάνοντας στις χώρες της Ευρώπης. Ιράκ, Ιράν, Αφγανιστάν, Κουρδιστάν, πρώην Σοβιετική Ένωση, Βαλκάνια, είναι οι τόποι από όπου ξεριζώθηκαν οι κάτοικοι αναζητώντας μια καινούρια πατρίδα.

Η παράσταση χωρίζεται σε δύο ενότητες που περιλαμβάνουν: «Το άγριο ποτάμι» και το «Καταγωγές και πεπρωμένα». Και στις δυο ενότητες η παράσταση στηλιτεύει το ρατσισμό απέναντι στους πρόσφυγες που επιχειρούν να μεταβούν σε μια ξένη χώρα, καταγγέλλει τους λαθρέμπορους ή τοπικούς δικτάτορες που παρεμβαίνουν και εκμεταλλεύονται την ανάγκη των φυγάδων που προσπαθούν να αποκτήσουν καινούργια ταυτότητα και σαρκάζει το σύστημα των λαθρεμπόρων που αλληλοσκοτώνονται (στην κυριολεξία!) για το ποιος θα έχει το καλύτερο πόστο για να εξασφαλίζει περισσότερα χρήματα από τους πελάτες-μετανάστες.

Σε μια προσπάθεια προσέγγισης του θέματος της προσφυγιάς μέσα από το οποίο ο θιάσος επιχειρεί να προβληματίσει, να συγκινήσει και, ενδεχομένως, να επηρεάσει, παρατηρούμε ότι η παράσταση επικεντρώθηκε στην πολιτική διάσταση τόσο του περιεχομένου που ήθελε να μεταδώσει όσο και του τρόπου απόδοσης των ιστοριών που επέλεξε να παρουσιάσει.¹ Το Θέατρο του Ήλιου αναπαριστά την καθημερινή πραγματικότητα που βιώνουμε σήμερα στις αναπτυσσόμενες χώρες του δυτικού κόσμου.² Τα μέλη του θιάσου γράφουν μόνοι τους τα δραματικά κείμενα, αποτυπώνοντας στο χαρτί το συναισθηματικό κόσμο που θέλουν να εκφράσουν με το σώμα τους στη σκηνή του θεάτρου.³ Όπως ήδη αναφέραμε, σκηνές από την καθημερινή πραγματικότητα των μεταναστών εναλλάσσονται με συγκινητικές αφηγήσεις της ζωής τους και συνθέτουν ένα κολλάζ μαρτυριών που θέτουν σημαντικά ζητήματα, όπως είναι η ξενοφοβία, η απόγνωση του μετανάστη που του αρνούνται την είσοδο στη χώρα αλλά και το δικαίωμα στην εργασία, στον έρωτα, στη ζωή, η έννοια της ανωτερότητας του δυτικού πολιτισμού κ.λπ. Εδώ, η έννοια του πολιτικού περιεχομένου δεν αφορά μόνο στην ανεύθυνη στάση της πολιτικής εξουσίας να αντιμετωπίσει το ζήτημα των μεταναστών ή στις απαγορεύσεις της κρατικής

1 Brian Singleton: «Ariane Mnouchkine: Activism, formalism, cosmopolitanism», στο Maria M. Delgado & Dan Rebellato (επιμ.): *Contemporary European Theatre Directors*, Routledge, London and New York 2010, σ. 29-48.

2 Susan Melrose: «Constitutive Ambiguities: Writing Professional or Expert Performance Practices and the Théâtre du Soleil, Paris», στο Joe Kelleher and Nicolas Ridout (επιμ.): *Contemporary Theatres in Europe: A Critical Companion*, Routledge, London and New York 2006, σ. 120-135.

3 Ariane Mnouchkine: «From meetings with the Théâtre du Soleil (1974)», στο Richard Drain (επιμ.): *Twentieth Century Theatre: A Sourcebook*, Routledge, London and New York 1995, σ. 123-127.

εξουσίας απέναντί τους, αλλά και στην άσκηση σωματικής και ψυχολογικής βίας από τους πολίτες, στην εκμετάλλευση του ξένου άντρα και γυναίκας σε εργασιακό επίπεδο, στην αποπομπή του από το κοινωνικό σύνολο και στην καταπάτηση των θεμελιωδών ανθρωπίνων δικαιωμάτων του. Αστυνομία, κύκλωμα λαθρεμπόρων, γραφειοκράτες υπάλληλοι του Κράτους, ρατσιστές ιθαγενείς επιδίδονται σε άγρια παιχνίδια ξυλοδαρμού ή ηθικού εξευτελισμού των μεταναστών. Το δριμύ «κατηγορώ» και το πολιτικό περιεχόμενο της παράστασης είναι ξεκάθαρο.

Είναι, άλλωστε, ευρέως γνωστό ότι ο θιάσος λειτουργεί σαν κολεκτίβα, περνώντας όλη την ημέρα στην Καρτουσερί, κάνοντας πρόβες και δουλεύοντας συλλογικά πάνω στην παράσταση που ετοιμάζει.⁴ Επιπλέον, συχνά αναλαμβάνει πολιτική δράση και οργανώνει δρώμενα στο δρόμο με πλακάτ.⁵ Οι ηθοποιοί του θιάσου του Θεάτρου του Ήλιου προέρχονται από διαφορετικές χώρες και πολιτισμούς.⁶ Αξίζει να σημειωθεί ότι στην παράσταση αυτή συμμετείχαν σαράντα ηθοποιοί διαφορετικών εθνικοτήτων και ακούστηκαν περισσότερες από είκοσι γλώσσες. «Μέσα από τις παραστάσεις του Θεάτρου του Ήλιου προσπαθούμε να δείξουμε ότι ο άλλος είμαστε όλοι εμείς. Κι ότι δεν υπάρχουν διαφορές», δήλωσε σε συνέντευξη της η Αριάν Μνουςκίν.⁷ Η πολυπολιτισμικότητα του θιάσου και ο συλλογικός τρόπος οργάνωσης αποτελούν μια σαφή πολιτική θέση.

Στην παράσταση οι ηθοποιοί άλλοτε μιλούν γαλλικά κι άλλοτε μιλούν στη γλώσσα του χαρακτήρα που υποδύονται. Είναι χαρακτηριστικό ότι ακόμα κι όταν μιλούν γαλλικά, δεν επιδιώκουν να κρύψουν, αλλά, αντίθετα, τονίζουν τη διαφορετικότητά τους, μέσω της προφοράς ή άλλων χαρακτηριστικών, θέλοντας να ενισχύσουν την έννοια της πολυπολιτισμικότητας του θιάσου, αλλά ταυτόχρονα προσδίδοντας μουσικότητα στο λόγο. Με αυτόν τον τρόπο, το κείμενο της παράστασης υπερβαίνει τη λειτουργία του ως φορέα νοημάτων και ανάγεται σε μουσική παρτιτούρα. Η Ελένη Βαροπούλου, με αφορμή τις παραστάσεις των Πήτερ Μπρουκ και Αντουάν Βιτέζ, αναφέρει ότι «οι γλωσσικές μελωδικότητες, οι διαφορετικοί τονισμοί, οι ιδιόμορφες σκηνικές συμπεριφορές όπως προκύπτουν από την ξεχωριστή ταυτότητα του κάθε ηθοποιού, ενισχύουν το κείμενο ως πηγή ακουστικών ερεθισμάτων και κατά συνέπεια ως τοπίο μουσικότητας».⁸ Η πολυγλωσσία με αυτήν την έννοια και η μουσικοποίηση, στην παράσταση του Θεάτρου του Ήλιου, λειτουργεί ως γέφυρα επικοινωνίας των διαφορετικών πολιτισμών και ενισχύει το αίσθημα της οικουμενικότητας και της αρμονικής συνύπαρξης των λαών.

4 Judith G. Miller: *Ariane Mnouchkine*, Routledge, London 2007, σ. 47-55.

5 Adrian Kiernander: *Ariane Mnouchkine and the Théâtre du Soleil*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, σ. 98-106.

6 Théâtre du Soleil, «You must know who we are and what we believe», στο David Williams (επιμ.): *Collaborative Theatre: The Théâtre du Soleil Sourcebook*, Routledge, London and New York 1999, σ. 162-164.

7 Η συνέντευξη δόθηκε στο θέατρο της οδού Πειραιώς 260 στις 19.6.2011, σε ανοιχτή συζήτηση με το κοινό, όπου παρευρέθηκε και η γράφουσα.

8 Ελένη Βαροπούλου, *Το Ζωντανό Θέατρο: δοκίμιο για τη σύγχρονη σκηνή*, Άγρα, Αθήνα 2002, σ. 157.

Επιπρόσθετα, ο θεατής γνωρίζει ότι οι ηθοποιοί εικονοποιούν αφηγήσεις αληθινών ιστοριών. Εκτός από αυτό, συχνά παρεμβάλλονται αφηγήσεις μέσα στην παράσταση, λ.χ. κάποιος γράφει ένα γράμμα και διαβάζει δυνατά αυτό που γράφει, κάποιος άλλος αφηγείται την ιστορία του σε έναν άλλον ή σε κάποιον δημοσιογράφο ή στον θεατή. Χρησιμοποιείται, λοιπόν, αφήγηση μέσα στην αφήγηση που αποτελεί η ίδια η θεατρική παράσταση. Η τεχνική αυτή ενισχύει το αίσθημα του πραγματικού και ιστορικού συμβάντος και συγκινεί. Υπάρχει, μάλιστα, και η αφήγηση ενός Κούρδου, ο οποίος γράφει γράμμα στον πατέρα του που ζει δέκα χρόνια στον πόλεμο και στην εξορία. Ο Κούρδος γιος γράφει ότι αισθάνεται ευτυχισμένος που βρίσκεται στη Γαλλία και εργάζεται ως ηθοποιός στο Θέατρο του Ήλιου και ότι το μόνο που του λείπει είναι η οικογένειά του. Στο τέλος, υπόσχεται να στείλει στον πατέρα του την αφίσα που είναι τοιχοκολλημένη έξω από το θέατρο και που θα τον κάνει περήφανο γιατί έχει τη φωτογραφία του γιου του.

Άφησα για το τέλος ένα στοιχείο, το οποίο, προσωπικά, με εντυπωσίασε και αποτέλεσε, αν θέλετε, το ερέθισμα για τον τίτλο της παρούσας εισήγησης. Σε όλη τη διάρκεια της παράστασης, οι ηθοποιοί κινούνται πάνω σε πλατφόρμες με ρόδες τις οποίες κινούν άλλοι ηθοποιοί. Η κίνησή τους είναι γρήγορη σαν να τρέχουν και γεμάτη άγχος, σαν να είναι κυνηγημένοι. Δεν πατούν ποτέ στη γη, σαν να είναι καταδικασμένοι σε αέναη μετακίνηση και σαν να μη μπορούν ποτέ να εγκατασταθούν οριστικά σε κάποιον τόπο. Η βία, άλλοτε σωματική κι άλλοτε λεκτική, αναγκάζει τον ξένο να μετακινείται από τόπο σε τόπο, δίχως να γίνεται αποδεκτός από την κοινότητα. Γι' αυτούς ο μόνος τόπος είν' ο δρόμος.

Στην παράσταση, εκτός από τις δυσκολίες που αντιμετωπίζουν τόσο οι πρόσφυγες όσο και οι μετανάστες, πολύ συχνά οι θεατές γίνονται μάρτυρες βίαιων επεισοδίων άλλοτε ανάμεσα σε ομόφυλους που αλληλοσκοτώνονται και στη συνέχεια συμπεριφέρονται με κυνική ψυχρότητα απέναντι στο θάνατο των άλλων κι άλλοτε ανάμεσα σε άντρες και γυναίκες απέναντι στις οποίες οι άντρες επιδεικνύουν ακραίες συμπεριφορές, εξαιτίας της υποδεέστερης θέσης των γυναικών, η οποία δεν τους επιτρέπει να κυκλοφορούν χωρίς μαντήλα ή να διαχειρίζονται ελεύθερα το σώμα τους. Εδώ πρέπει να επισημάνουμε ότι ο θίασος και η σκηνοθέτης στην παρουσίαση αυτών των επεισοδίων δεν κατάφεραν να αποφύγουν την «δυτική» προσέγγιση, σχεδόν αφορίζοντας τέτοιες συμπεριφορές, και δεν πέτυχαν να κάνουν το θεατή να κατανοήσει ότι οι βίαιες συγκρούσεις των λαών της Ανατολής οφείλονται στον τρόπο διαβίωσής τους. Σημειώνουμε ότι η προσέγγιση τέτοιων επεισοδίων, τα οποία δεν αμφισβητούμε ότι είναι πραγματικά, απαιτεί μια πιο προσεκτική απόδοση ευθυνών, μέσα από την παρουσίαση του θρησκευτικού φανατισμού με τον οποίο μεγαλώνουν οι συγκεκριμένοι λαοί, του εθνικιστικού φρονήματος με τον οποίο έχουν γαλουχηθεί, καθώς και των απολυταρχικών (κοσμικών και θεοκρατικών) καθεστώτων που τους έχουν επιβληθεί και ευνοούν την ανάπτυξη (ενδο-)θρησκευτικών ερίδων, εμπολέμων ζωνών και φανατικών συγκρούσεων.

Το ερώτημα που τίθεται είναι αν η παράσταση που μελετάμε βοηθάει τον κόσμο να αποκτήσει μια θετικότερη στάση απέναντι στους μετανάστες, όταν, σήμερα, οι

άνθρωποι μιλούν για στρατόπεδα συγκέντρωσης και μαζικές απελάσεις. Το Θέατρο του Ήλιου τοποθετεί το θεατή ενώπιον των ευθυνών του και θέτει ερωτήματα: «πώς είναι να ζεις μόνο με απαγορεύσεις;», «έχεις νιώσει ποτέ ξένος;», «είσαι έτοιμος να γίνεις συνένοχος στο βασανισμό ανθρώπων, οι οποίοι θα μπουκλαίνονται και παρακαλώντας σε κλούβες, μαζί με τις οικογένειές τους, για να μεταφερθούν σε στρατόπεδα συγκέντρωσης όπου θα υποφέρουν;»

Στο παραπάνω ερώτημα η Αριάν Μνουσκίν απαντά:

ναι, το θέατρο βοηθάει. Ακόμα κι αν αλλάζει τη στάση ενός μόνον ανθρώπου σε κάθε παράσταση, κάτι είναι κι αυτό! Δεν υποστηρίζω ότι το Θέατρο του Ήλιου έχει τη δύναμη να πείθει σαν μια μηχανή προπαγάνδας. Αλλά αφού το θέατρο ενσαρκώνει ανθρώπους, αφού άνθρωποι ενσαρκώνονται μέσα στο σώμα των ηθοποιών, αφού βγαίνουμε από μια απλή δημοσιογραφική απαρίθμηση, εξατομικεύουμε τους ξένους και δείχνουμε τις ομοιότητες που έχουν με εμάς, ναι, πιστεύω ότι το θέατρο μπορεί να αλλάζει τη στάση των ανθρώπων. Δεν ξέρω αν αλλάζει πραγματικά την άποψη, τη στάση πάντως ναι.

Και καταλήγει: «Ουτοπία δε σημαίνει κάτι που δε μπορεί να γίνει, αλλά κάτι που δεν έχει γίνει ακόμα, αλλά μπορεί σύντομα να κάνουμε να συμβεί. Από εμάς εξαρτάται».⁹

Το τέλος της παράστασης του Θεάτρου του Ήλιου συγκινεί και δίνει ελπίδα για ένα καλύτερο, πιο ανθρώπινο αύριο: οι άντρες παρατάσσονται απέναντι από τις γυναίκες. Και στις δυο πλευρές οι άνθρωποι στέκουν ακίνητοι. Ξαφνικά τρέχουν ο ένας προς το μέρος του άλλου και αγκαλιάζονται.

9 Από την ίδια συνέντευξη που δόθηκε στο θέατρο της οδού Πειραιώς 260, στις 19.6.2011.

**Ο ΜΕΤΑΝΑΣΤΗΣ/ΠΡΟΣΦΥΓΑΣ ΩΣ ΣΚΗΝΙΚΟ ΣΗΜΕΙΟ.
ΣΗΜΕΙΟΛΟΓΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΗΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ ΤΩΝ ΕΓΚΑΙΝΙΩΝ
ΤΗΣ «ΣΤΕΓΗΣ ΓΡΑΜΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ»
ΣΕ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ ΜΙΧΑΗΛ ΜΑΡΜΑΡΙΝΟΥ¹**

Οι μετανάστες/πρόσφυγες έχουν μέχρι σήμερα συμμετάσχει στα καλλιτεχνικά πεπραγμένα της χώρας μας ως ηθοποιοί, σκηνοθέτες και συγγραφείς. Τον Δεκέμβριο του 2010 στα εγκαίνια του πολιτιστικού χώρου «Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών» του Ωνάσειου Ιδρύματος δεκάδες μετανάστες/πρόσφυγες πάτησαν το σκηνικό σανίδι με την ιδιότητα των εργατών που δούλεψαν για την κατασκευή τού εν λόγω οικοδομήματος. Η ιδέα ήταν του σκηνοθέτη Μιχαήλ Μαρμαρινού, ο οποίος οργάνωσε την τελετή εγκαινίων του κτηρίου με γνώμονα αποκλειστικά το εργατικό δυναμικό που κατασκεύασε το κτήριο. Ο σκηνοθέτης δεν έκανε διάκριση ανάμεσα σε Έλληνες και αλλοδαπούς εργάτες. Η παρούσα μελέτη, όμως, επικεντρώνεται αποκλειστικά στους μετανάστες/πρόσφυγες που παρουσιάστηκαν «ως εργάτες» -και εξ αυτού επιφορτίστηκαν με σημασιοδοτήσεις² κατά τη μεταμόρφωσή τους σε σκηνικά πρόσωπα/dramatis personae- για τους κάτωθι λόγους:

- α) η πλειονότητα των εργατών απαρτιζόταν από μετανάστες/πρόσφυγες
- β) οι μετανάστες/πρόσφυγες εν πολλοίς *αναγκάζονται* να δουλέψουν ως εργάτες οικοδομής, ενώ ενδεχομένως ασκούν κάποιο άλλο επάγγελμα στη χώρα τους –σε αντιδιαστολή με τους Έλληνες επαγγελματίες εργάτες που κατέχουν και τις θέσεις εξειδίκευσης στο εργοτάξιο, ενώ οι αλλοδαποί είναι συνήθως ανειδίκευτοι
- γ) οι μετανάστες/πρόσφυγες συμμετείχαν σ' ένα κατεχορήγν επικοινωνιακό γεγονός χωρίς οι περισσότεροι να γνωρίζουν επαρκώς τη γλώσσα επικοινωνίας
- δ) οι μετανάστες/πρόσφυγες συμμετείχαν σ' ένα σκηνικό γεγονός, ενδεχομένως, πολύ διαφορετικό από τα δεδομένα της κουλτούρας τους

Το παραστασιακό γεγονός, το οποίο έλαβε χώρα στην αμφιθεατρική αίθουσα της κεντρικής θεατρικής σκηνής του Ωνασείου, παρακολούθησαν περίπου 880 επίσημοι προσκεκλημένοι/θεατές και περιλάμβανε τέσσερεις φάσεις:

¹ Ολόκληρη η ομιλία είναι διαθέσιμη στο <https://www.blod.gr/lectures/o-metanastisprosfygas-os-skiniko-simeio-syn-ypro-diloseis-kai-antifaseis/>.

² Ανάλογες είναι και οι σημασιοδοτήσεις με τις οποίες επιφορτίστηκαν και οι Έλληνες εργάτες στη συγκεκριμένη παράσταση, αυτό όμως αποτελεί αντικείμενο άλλης μελέτης.

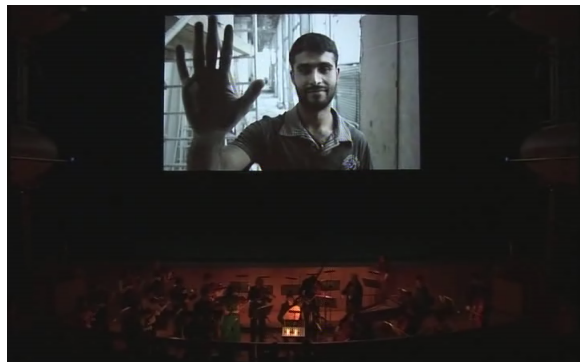
Φάση πρώτη: Ο θεατής της παράστασης των εγκαινίων, κατά την είσοδό του στο κτήριο και καθώς περιδιάβαζε στους εσωτερικούς χώρους-φουαγιέ, μπαρ-, ερχόταν αντιμέτωπος με αλλοδαπούς -μεμονωμένα άτομα ή σε ομάδες- που στέκονταν ακίνητοι πίσω από κάποια αντικείμενα ή εργαλεία, είτε έπιναν το ποτό τους-κάτι σαν «ζωντανή» εικαστική εγκατάσταση-, είτε ο θεατής έβλεπε τα πορτραίτα των αλλοδαπών εργατών εκτεθειμένα στον υπόγειο εκθεσιακό χώρο του θεάτρου.

Φάση δεύτερη: Μέσα στη θεατρική αίθουσα, κι αφού είχαν λάβει τις θέσεις τους οι επίσημοι προσκεκλημένοι για τα εγκαίνια, σε μεγάλη οθόνη προβολής στο βάθος της σκηνής προβάλλονταν:

α) εικόνες από εργασίες στα διάφορα στάδια κατασκευής του κτηρίου τις οποίες εκτελούσαν μετανάστες/πρόσφυγες εργάτες στο εργοτάξιο,

β) στιγμές από τα διαλείμματα των μεταναστών/προσφύγων εργατών για φαγητό και ξεκούραση,

γ) γκρο-πλαν για μερικά δευτερόλεπτα στα πρόσωπα μεμονωμένων μεταναστών/προσφύγων εργατών, τα οποία συνοδεύονταν από την επίθεση του δεξιού τους χεριού, σε σχήμα ανοιχτής παλάμης, πάνω σ' ένα τζάμι που βρισκόταν ανάμεσα στον φακό της κάμερας και το πρόσωπό τους (εικ. 1). Μ' αυτόν τον τρόπο μας «συστήθηκαν» οι περισσότεροι από τους αλλοδαπούς εργάτες.



Εικ. 1. Φάση Δεύτερη: Γκρο-πλαν στα πρόσωπα των εργατών- μεταναστών με το σημείο της «ανοιχτής παλάμης».³

Όλα τα παραπάνω βίντεο συνόδευε κλασική μουσική που παιζόταν από την *Καμεράτα*, η οποία βρισκόταν στη μουσική τάφρο.

Φάση τρίτη: Η προβολή των προηγούμενων βίντεο διακόπτονταν περιστασιακά για να εμφανιστούν στην οθόνη προβολής, αποσπασματικά, λέξεις ή ανολοκλήρωτες φράσεις από το ποίημα του Μ. Μπρεχτ: *Ερωτήσεις ενός εργάτη που διαβάζει*.⁴

³ Οι εικόνες 1 και 2 προέρχονται από βίντεο της παράστασης που παραχωρήθηκε από τη *Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών* στη γράφουσα (2011) για την ομιλία του συνεδρίου.

⁴ Μπέρτολτ Μπρεχτ: *Ποιήματα*, μτφρ. Μάριος Πλωρίτης, Θεμέλιο, Αθήνα,⁵2008, σ. 50: Μ. Μπρεχτ,

Φάση τέταρτη: Ενώσω οι βιντεο-προβολές συνεχίζονταν και εναλλάσσονταν μεταφράσεις του ποιήματος του Μπρεχτ, από μία μικρή πόρτα στο βάθος της σκηνής εισήλθαν οι περίπου εκατό εργάτες κατασκευής του κτηρίου ντυμένοι με καθημερινά ρούχα και έλαβαν συγκεκριμένες θέσεις στη σκηνή. Ταυτόχρονα εμφανίστηκε και η μεσόφωνος Μαίρη-Ελεν Νέζη, η οποία άρχισε να κινείται ανάμεσά τους τραγουδώντας άριες (εικ. 2). Στο τέλος κάθε άριας οι θεατές χειροκροτούσαν. Το δρώμενο αυτό επαναλήφθηκε τρεις-τέσσερις φορές. Οι εργάτες αναδιατάχθηκαν και τελικά παρέμειναν ακίνητοι και σιωπηλοί κοιτώντας προς τους επίσημους προσκεκλημένους/θεατές. Στη συνέχεια αποχώρησαν και η σκηνή έμεινε για λίγο άδεια, οπότε και εμφανίστηκε ολόκληρο το ποίημα του Μ. Μπρεχτ στην οθόνη. Τέλος, οι εργάτες επανήλθαν στην σκηνή μαζί με τη σοπράνο, ενώ οι θεατές τούς χειροκροτούσαν.



Εικ. 2. Φάση Τέταρτη: Η σοπράνο τραγουδά και οι εργάτες-μετανάστες την ακούν ακίνητοι επί σκηνής.

Ερωτήσεις ενός εργάτη που διαβάζει (1935)

*Ποιος έχτισε τη Θήβα την εφτάπτυλη;
Στα βιβλία δε βρίσκεις παρά των βασιλιάδων τα ονόματα.
Οι βασιλιάδες κουβάλησαν τ' αγκωνάρια;
Και τη χιλιοκατεστραμένη Βαβυλώνα
Ποιος την ξανάχτισε τόσες φορές;
(...)
Ο νεαρός Αλέξανδρος υπόταξε τις Ινδίες.
Μοναχός του;
Ο Καίσαρας νίκησε τους Γαλάτες.
Δεν είχε ούτ' έναν μάγειρα μαζί του;
(...)
Κάθε σελίδα και μια νίκη.
Ποιος μαγείρεψε τα νικητήρια συμπόσια;
Κάθε δέκα χρόνια κι ένας μεγάλος άντρας.
Ποιος πλήρωνε τα έξοδα;
Πόσες και πόσες ιστορίες.
Πόσες και πόσες απορίες.*

Το παραστασιακό αυτό γεγονός αποτελείτο από τις προαναφερθείσες φάσεις σε παρατακτική δομή, χωρίς να υπάρχει προφορικός λόγος, σαν ένα σύνταγμα από διαδοχικούς σκηνικούς πίνακες. Στη συνέχεια θα προσπαθήσουμε να ερμηνεύσουμε με τους βασικούς όρους της σημειωτικής το σκηνικό δρώμενο στο σύνολό του.

Με δεδομένο το γεγονός ότι «οτιδήποτε βρίσκεται πάνω στη σκηνή είναι σημείο»⁵ και οι μετανάστες/πρόσφυγες που ανέβηκαν στη σκηνή για την παράσταση των εγκαίνιων *σημειοποιήθηκαν*,⁶ συνιστώντας ένα *σκηνικό σημείο*. Πρόκειται ουσιαστικά για το σκηνικό σημείο που ορίζεται από το πλήθος των μεταναστών/προσφύγων που βρίσκονταν στη σκηνή και αναγνωρίζονταν από τα ιδιαίτερα φυλετικά και μορφικά τους χαρακτηριστικά. Το *σημαίνουν*, η υλική υπόσταση δηλαδή του σημείου αυτού, συνίστατο στη φυσική παρουσία καθενός ατόμου μετανάστη/πρόσφυγα ξεχωριστά ενώ το *σημαινόμενο*, το νοηματικό περιεχόμενο του σημείου, προσδιόριζε την κατηγορία του *homo laborans*,⁷ του ανθρώπου-εργάτη, όπως παρουσιάστηκε στο βίντεο.

Όπως γνωρίζουμε, κατά τη διαδικασία της σημείωσης χρησιμοποιείται ένα συγκεκριμένο αντικείμενο ως έκφραση της κατηγορίας στην οποία ανήκει.⁸ Και είναι, επίσης, γνωστό ότι ο θεατής δέχεται ταυτόχρονα «το αντιληπτικό και το πολιτισμικό μήνυμα»⁹ πράγμα που σημαίνει ότι αναγνωρίζει¹⁰ καλύτερα ό,τι έχει προηγουμένως μάθει και αφομοιώσει μέσα στην κουλτούρα του. Έτσι, ο μετανάστης/πρόσφυγας, που χρησιμοποιήθηκε στην παράσταση, συνδέθηκε δηλωτικά, μέσω του βίντεο, με την κατηγορία του εργάτη. Συνεπώς, η παράσταση δήλωνε ότι ο μετανάστης/πρόσφυγας *είναι εργάτης* κι έτσι συντονιζόταν απόλυτα με τη συνείδηση και «τον ορίζοντα προσδοκιών»¹¹ των θεατών που έχουν συνδέσει¹² το υποκείμενο μετανάστης/πρόσφυγας με το σημαίνόμενο εργάτης. Γι' αυτό και οι θεατές των εγκαίνιων αντιλήφθηκαν αμέσως το δηλωτικό πλαίσιο της παραστασιακής σήμανσης

5 Jiri Veltrusky: «Man and Object in the Theatre», στο Paul Garvin: *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*, Washington: Georgetown U.P. 1964, σ. 84.

6 Keir Elam: *Η σημειωτική του θεάτρου και του δράματος*, μτφρ. Καίτη Διαμαντάκου, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σ. 53.

7 Luigi Romeo: *Ecce homo, A lexicon of Man*, John Benjamins B.V., Amsterdam 1979, σ. 81: «(...) for a variant of "homo faber" (...) for "Man the toiler" or "Man the worker"». Βλέπε και το άρθρο Albert S. Thompson: «Homo laborans: an analysis of the meaning of work», *Applied Psychology*, 1963, vol. 12, Issue 2, σ. 5-22.

8 Umberto Eco: *A theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana U.P. 1976, σ. 225.

9 Ρολάν Μπαρτ: *Εικόνα, μουσική, κείμενο*, μτφρ. Γιώργος Σπανός, Πλέθρον, Αθήνα 32007, σ. 45.

10 Μαρίκα Θωμαδάκη: *Φιλοσοφία του σημείου και χάος: τα πείραμα της θεατρικής μεταφοράς*, Προπομπός, Αθήνα 2003, σ. 21: «Αυτό συμβαίνει επειδή ένας μεμονωμένος θεατής προσλαμβάνει πράγματι το γνωσιακό εκείνο υλικό το οποίο δύναται να αναγνωρίσει η *εσωτερική* συνείδησή του γύρω από τα κοσμικά και μετα-κοσμικά πράγματα (...)».

11 Hans Robert Jauss: *Η Θεωρία της Πρόσληψης. Τρία μελετήματα*, μτφρ. Μίλτος Πεχλιβάνος, Εστία, Αθήνα 1995, σ. 94.

12 Ενδεχομένως, μια οποιαδήποτε άλλη σημείωση που θα παρουσίαζε-είτε σε βίντεο είτε επί σκηνής-το πλήθος των μεταναστών/προσφύγων να επιδίδονται σε άλλες δραστηριότητες να θεωρούνταν από την πλειονότητα των θεατών «αλλόκοτη».

και το επιδοκίμασαν χειροκροτώντας.

Αντίστοιχη ήταν και η σήμανση της δήλωσης κατά την οποία οι θεατές «συναντιόνταν» με ακίνητους, εν είδει ζωντανής εικαστικής εγκατάστασης, μετανάστες/πρόσφυγες στους εσωτερικούς χώρους του κτηρίου. Αρχικά η «εγκατάσταση» αυτή φαινόταν να έχει τα χαρακτηριστικά του παραξενίσματος,¹³ της απο-εξοικείωσης που επεδίωκαν οι Ρώσοι φορμαλιστές¹⁴ αλλά και ο Μπρεχτ.¹⁵ Καθώς το τελευταίο που περιμένει ένας επίσημος προσκεκλημένος σε εγκαίνια πολιτιστικού χώρου είναι να αντικρύσει μετανάστες/πρόσφυγες ως καλεσμένους. Όμως, η στατικότητα και η ακινησία των εργατών/μεταναστών απέπνεαν την προσωπική τους αν-οικείωση με τον χώρο, γεγονός που έκανε ξεκάθαρη την αιτία της παρουσίας τους εκεί. Έτσι, η αρχική έκπληξη έδινε τη θέση της στον «λογικό» συνειρμό¹⁶ που έλεγε ότι: «κάποιοι από τους εργάτες κατασκευής του κτιρίου παρευρίσκονται στα εγκαίνια». Συνεπώς, οι μετανάστες/πρόσφυγες συνδέονταν συνειρμικά και πάλι με εργάτες.

Αλλά και το γκρο-πλαν βίντεο στο πρόσωπο των μεταναστών/προσφύγων εργατών μέσω του οποίου «γνωρίσαμε» τους μετανάστες/πρόσφυγες είναι κι αυτό σημείο με διάφανη δηλωτική σημασία: τα χαρακτηριστικά του προσώπου τους ως ένδειξη της διαφορετικής φυλετικής τους ταυτότητας. Στη βιντεοσκοπημένη προβολή, όμως, η αυτο-παρουσίαση του κάθε μετανάστη/πρόσφυγα συνδυαζόταν με την επίδειξη της ανοιχτής του παλάμης. Το σημείο της ανοιχτής παλάμης που επελέγη για να προσδιορίσει όλους τους μετανάστες/πρόσφυγες, ανεξαιρέτως, μπορεί να ερμηνευτεί με τρεις, τουλάχιστον, τρόπους:¹⁷

- α) δηλωτικά ως εικόνα: όπου παραπέμπει στο δακτυλικό αποτύπωμα και συνεπώς στην ταυτότητα του ατόμου, απλώς στο βίντεο παρουσιάστηκε σε μεγαλύτερη κλίμακα, δηλαδή σε ανάπτυσμα χειρός. Εξάλλου, το σχήμα της ανοιχτής παλάμης συναντάται και σε βραχογραφίες¹⁸ σπηλαίων της

13 Elam: *Σημειωτική του θεάτρου*, ό.π., σ. 40.

14 Τόνυ Μπένετ: *Φορμαλισμός και Μαρξισμός*, μτφρ. Σπύρος Τσακνιάς, Νεφέλη, Αθήνα 1983, βλέπε σ. 62-69.

15 John Willett (ed): *Brecht on Theatre*, London 1943, σ. 99- Μπέρτολντ Μπρεχτ: «Μικρό όργανον για το θέατρον», μτφρ. Δημήτρης Μυράτ, περ. *Θέατρο*, 1962, σ. 21: «Αποξενωτική απεικόνιση είναι εκείνη που αναγνωρίζεται βέβαια το αντικείμενο, ταυτόχρονα, όμως, φαίνεται ξένο. (...) Όπως κυλάνε τα πράγματα έτσι του φαίνονται φυσικά. (...) και ποιος δυσπιστεί σ' αυτό που του φαίνεται οικείο; Για να του φανεί το ίδιο αμφίβολο θα πρέπει να εξελίξει αυτό το αποξενωτικό βλέμμα (...) αυτό το τόσο παραγωγικό βλέμμα πρέπει να προκαλέσει το Θέατρο με τις απεικονίσεις της ανθρώπινης συμβίωσης».

16 Μπέρτολντ Μπρεχτ: *Οι διάλογοι από την αγορά του Χαλκού*, μτφρ. Αντώνη Γλυτζουρή-Θωμάη Σαρηγιάννη, Δωδώνη, Αθήνα 2000, σ. 128: «Η τεχνική της αποξένωσης χρησιμοποιήθηκε και από τον σουρεαλισμό (...) Προσπαθούν να σοκάρουν τον θεατή με το να παρεμποδίζουν και να διαψεύδουν τους συνειρμούς του, οδηγώντας τους σε σύγχυση».

17 Το σημείο της ανοιχτής παλάμης παραπέμπει και στη γνωστή χειρονομιακή έκφραση αποδοκιμασίας και οργής, τη «μούτζα». Όμως, η έκφραση του προσώπου των μεταναστών/προσφύγων δεν υποδήλωνε αντίστοιχα συναισθήματα, οπότε η ερμηνεία αυτή αποκλείεται.

18 August Gansser: *Hands: Prehistoric cards*, C. Müller-Straten, München 1995, σ. 72, εικόνα 25: *Σπήλαιο των χειρών* (Παταγονία, 9.500 π.Χ.), βλέπε επίσης σ. 6, 23.

παλαιολιθικής εποχής, όπου εικάζεται ότι μεμονωμένα άτομα, ιερείς ή φύλαρχοι χρησιμοποιούσαν το σχήμα αυτό, με διαφορετικό τρόπο ο καθένας (χρώμα, διάταξη και θέση) για να δηλώσουν την ταυτότητά τους

- β) υποδηλωτικά ως ένδειξη: καθώς η ανοιχτή παλάμη παραπέμπει στον εργάτη ο οποίος είναι ουσιαστικά «χειρώνακτας», δηλαδή ο άνακτας των χειρών, καθώς δουλεύει με τα χέρια του κι αυτό που τον χαρακτηρίζει είναι η χειρωνακτική του εργασία. Συχνά, μάλιστα, στην καθομιλουμένη οι εργάτες αποκαλούνται μετωνυμικά «χέρια» (π.χ., χρειάζομαι εργατικά χέρια)
- γ) συνδηλωτικά ως σύμβολο: παραπέμπει στα σημάδια/υπογραφές¹⁹ (marks) που σκάλιζαν οι εργάτες των μεσαιωνικών χρόνων σε ναούς ή τείχη που έχτιζαν και τα οποία χρησιμοποιούσαν ως ιδιαίτερο σημείο αναγνώρισης, ταυτότητας ή μέλους κάποιας συντεχνίας εργατών. Μ' αυτά τα ξεχωριστά σημάδια ο κάθε εργάτης επιδίωκε να έχει τη δική του διακριτή υπογραφή.

Σύμφωνα με τα όσα προαναφέρθηκαν, το σημείο της ανοιχτής παλάμης δηλώνει, υποδηλώνει και συνδηλώνει την ταυτότητα (α) και την ιδιότητα (β, γ) του ατόμου που το χρησιμοποιεί. Όμως, από το γεγονός ότι στην παράσταση που μελετούμε όλοι οι μετανάστες/πρόσφυγες χρησιμοποίησαν το ίδιο σημείο -της ανοιχτής παλάμης- για να μας συστηθούν καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι αγνοήθηκαν τα οποιαδήποτε ατομικά χαρακτηριστικά τους ή οι ιδιότητες-επαγγελματικές ή άλλες- του κάθε μεμονωμένου ατόμου μετανάστη/πρόσφυγα, καθώς περιχαρακώθηκαν όλοι στην ανωνυμία του κατηγορήματος *εργάτης*. Και πάλι ο μετανάστης/πρόσφυγας εντάχθηκε, μέσω αυτής της παραστασιακής σημείωσης, στη χορεία ενός ευρύτερου συνόλου, αυτού της κοινωνικής τάξης του *εργάτη*.

Σε αντιδιαστολή με τα παραπάνω σημαινόμενα, το ποίημα του Μ. Μπρεχτ *Ερωτήσεις ενός εργάτη που διαβάζει* το οποίο προβαλλόταν στην οθόνη στοχεύει μάλλον στην εντελώς αντίθεση υποδήλωση: στον απεγκλωβισμό του δι-ιστορικά ανώνυμου υποκειμένου *εργάτης* από την ανωνυμία του. Στον σχολιασμό, δηλαδή, του γεγονότος ότι τα μεγάλα έργα και οι κατακτήσεις οφείλονται εξίσου στους ηγέτες αλλά και σε κάθε μία μονάδα του πλήθους ξεχωριστά, που τους ακολουθεί, που χτίζει, που κατακτά, που πολεμά. Ο Μπρεχτ ευαγγελίζεται, έτσι, την απο-ομαδοποίηση και την εξ-ατομίκευση του κάθε ιστορικού υποκειμένου του πλήθους ως ισάξιου συμμετοχικού παράγοντα στη δημιουργία του πολιτισμού της ανθρωπότητας. Αντιθέτως, οι προαναφερθείσες σημάνσεις πολιτογραφούν το υποκείμενο μετανάστης/πρόσφυγας στο μεγάλο πλήθος των εργατών και μας το συστήνουν ως τέτοιο, συμπλέοντας με αυτό που η κοινωνία²⁰ αποδέχεται, ως

19 Robert Freke Gould: *History of Freemasonry*, Thomas C. Jacks, London 1883, vol. II, σ. 455-466.

20 Elam: *Σημειωτική του θεάτρου*, ό.π., σ. 35: «(...) με άλλα λόγια, στο θέατρο της Δύσης ο γενικός κανόνας είναι ότι μια σημαινόμενη κατηγορία αναπαριστάνεται από ένα σημειακό όχημα που είναι κατά κάποιον τρόπο αναγνωρίσιμο ως μέλος της».

αυτονόητο,²¹ χωρίς σκεπτικισμό.²² Λαμβάνοντας δε υπόψη ότι οι συνδηλώσεις ενός σημείου «δεν προέρχονται από το ίδιο το σημείο, αλλά από τον τρόπο που η κοινωνία το χρησιμοποιεί και αξιολογεί τόσο το σημαίνον όσο και το σημαινόμενο»,²³ οι μετανάστες/πρόσφυγες με τη μεταμόρφωσή τους σε παραστασιακά σημεία εντάχθηκαν *a priori* στην εργατική τάξη.

Στη συνέχεια, το σκηνικό δρώμενο κατά το οποίο οι μετανάστες/πρόσφυγες εργάτες εμφανίστηκαν ζωντανά στη σκηνή περιλάμβανε δύο σκηνικά σημεία: α) το σκηνικό σημείο του συνόλου των μεταναστών/προσφύγων εργατών και β) τη μεσόφωνο Μαίρη-Ελεν Νέζη. Και τα δύο σκηνικά σημεία χαρακτηρίζονταν από ταύτιση της εικόνας με το αντικείμενό της,²⁴ καθώς οι άνθρωποι/σκηνικά σημεία εκπροσωπούσαν και υποδύονταν στη σκηνή τον ίδιο τον εαυτό τους. Τα δύο αυτά σκηνικά σημεία και ο τρόπος με τον οποίο συνδυάστηκαν συνθέσαν έναν μεθοδικά σχεδιασμένο καμβά αλληλεπιδρώντων σημαινόντων. Μελετώντας τη δομή και τη σχέση των μερών αυτού του σκηνικού συνθέματος καταλήγουμε στην παρακάτω ερμηνεία.

Καταρχάς, η μεσόφωνος Μαίρη-Ελεν Νέζη, ως σκηνικό σημείο, παρέπεμπε στη γενικότερη κατηγορία των λυρικών τραγουδιστών. Η σκηνική της δράση ταυτιζόταν άμεσα με το σημαινόμενό της, δηλαδή με την ιδιότητά της, αφού δεν έκανε άλλο παρά το αναμενόμενο για μια λυρική τραγουδίστρια-τραγουδούσε άριες μέσα σ' ένα θέατρο, ενώ κινείτο ανάμεσα στα πρόσωπα της σκηνής. Οι μετανάστες/πρόσφυγες, όμως, τοποθετήθηκαν μέσα στο συγκεκριμένο θεατρικό περικείμενο, δηλαδή μέσα στον συγκεκριμένο πολιτιστικό χώρο -Ωνάσειο Ίδρυμα-, στον συγκεκριμένο χρόνο -την τελετή των εγκαινίων- αλλά και υπό το συγκεκριμένο άκουσμα-λυρικό τραγούδι. Η, δε, στάση τους επί σκηνής χαρακτηριζόταν από: 1) απουσία λόγου 2) ακινησία και 3) απουσία οποιουδήποτε συμπεριφορικού κώδικα. Η συγκεκριμένη σκηνική στάση, η οποία επιλέχθηκε από τον σκηνοθέτη, τους προσδιόρισε ως σκηνικά πρόσωπα, βουβά, ακίνητα και αδιάφορα πάνω στη σκηνή, απέναντι σ' ένα κοινό επισήμων καλεσμένων στα εγκαίνια του πολιτιστικού χώρου που οι ίδιοι έκτισαν. Η στάση αυτή μοιάζει μ' αυτό που ο Μπρεχτ ονόμασε *χειρονομιακές στάσεις*, *gestus*.²⁵ Πρόκειται

21 Μπρεχτ: *Διάλογοι από την αγορά του Χαλκού*, ό.π., σ. 171: «Το αυτονόητο-δηλαδή η συγκεκριμένη μορφή που έχει πάρει η εμπειρία στη συνείδηση- διαλύεται αν εξουδετερωθεί μέσω του εφέ-Α και μετατρέπεται σε μια νέα μορφή, το κατανοητό. Έτσι, καταστρέφεται μια σχηματοποίηση».

22 Μισέλ Φουκώ: *Οι λέξεις και τα πράγματα, Μια αρχαιολογία των επιστημών του ανθρώπου*, Εκδόσεις Γνώση, Αθήνα 2008, σ. 93: «Ο απόλυτος χαρακτήρας, τον οποίο αναγνωρίζουμε στο απλό, δεν αφορά το είναι των πραγμάτων, αλλά μάλλον τον τρόπο που μπορεί να γίνουν γνωστά. Έτσι ένα πράγμα μπορεί να είναι απόλυτο από μια ορισμένη άποψη και σχετικό από άλλες».

23 John Fiske, John Hartley: *Reading Television*, Taylor & Francis, London 2002, σ. 41.

24 Παρόμοιοι τύπου παραστάσεις ξεκίνησε το *Ζωντανό Θέατρο (Living Theatre)* στη δεκαετία του '60 όπου οι συντελεστές του (Τζούλιαν Μπεκ και Τζούντιθ Μαλίνα) εκπροσωπούσαν τους εαυτούς τους στη σκηνή. Παρόμοια πρακτική υιοθετεί και η θεατρική ομάδα Rimini Protokoll στις παραστάσεις που ανεβάζει. Βλέπε παραστάσεις στο Φεστιβάλ Αθηνών: «Μουεζίνηδες» (2009), «Προμηθέας» (2010) κ.ά., όπου εμφανίστηκαν στη σκηνή πραγματικοί Αιγύπτιοι μουεζίνηδες και απλοί πολίτες που εκπροσωπούσαν τον εαυτό τους αντιστοίχως.

25 Willett: *Brecht on Theatre*, ό.π. σ. 86.

για στάσεις και συμπεριφορές που υιοθετούν οι άνθρωποι σε συγκεκριμένες κοινωνικο-ιστορικές συνθήκες θέλοντας να δηλώσουν και να υποδηλώσουν κάτι. Ας προσπαθήσουμε να ερμηνεύσουμε τις κυριότερες δηλώσεις και υποδηλώσεις που προκύπτουν από τη σκηνική αυτή στάση:

- α) Οι μετανάστες/πρόσφυγες εργάτες επέδειξαν αδράνεια επί σκηνής διότι βρίσκονταν σ' ένα ανοίκειο και ξένο γι' αυτούς περιβάλλον και άκουσμα,²⁶ όπως αυτό του συγκεκριμένου πολιτιστικού χώρου.
- β) Το ότι βρίσκονταν στη σκηνή και συνεπώς γίνονταν «θέαμα» για τους επίσημους καλεσμένους πρόσθετε μία ακόμα παράμετρο στη σύγχυσή τους, μη ξέροντας πώς να αντιδράσουν. Λειτουργούσαν, δηλαδή, ταυτοχρόνως και ως θεώμενοι και ως θεατές.
- γ) Οι μετανάστες/πρόσφυγες παρέμεναν ακίνητοι, αμίλητοι και άπραγοι ως ένδειξη ειρωνικής συμπεριφοράς απέναντι στους επίσημους προσκεκλημένους και τα πεπραγμένα τους, καθώς οι τελευταίοι ήταν φανερό ότι ανήκαν σε μια άλλη κοινωνική τάξη.
- δ) Από μία άλλη οπτική, οι μετανάστες/πρόσφυγες έγιναν για μια νύχτα οι «πρωταγωνιστές» της παράστασης και επιβραβεύτηκαν με το χειροκρότημα των επίσημων προσκεκλημένων/θεατών.

Όλα τα παραπάνω αποτελούν υποδηλώσεις και συνδηλώσεις του συγκεκριμένου παραστασιακού γεγονότος. Συνηγορούν, όμως και πάλι υπέρ της κοινωνικώς αποδεκτής αντίληψης, που θέλει τον μετανάστη/πρόσφυγα, αλλά και κάθε εργάτη, αλλοτριωμένο²⁷ ως προς το προϊόν παραγωγής του και αμήχανο μπροστά σε παρόμοια πολιτιστικά δρώμενα και χώρους. Διότι, ο τροπισμός της παράστασης εγκαινίων και τα μέσα που χρησιμοποιήθηκαν στο συγκεκριμένο θέαμα, απλώς κατέδειξαν πρόσωπα, γεγονότα και καταστάσεις υπό τύπον «έκθεσης».²⁸ Ανέδειξαν, δηλαδή, τις αναμενόμενες ιδεολογικές νόρμες που προσδίδονται από τους κοινωνικοποιητικούς μηχανισμούς στο υποκείμενο μετανάστη/πρόσφυγα. Εξάλλου, το κοινό των επίσημων προσκεκλημένων αποκωδικοποίησε²⁹ το μήνυμα της παράστασης κατά τον προαναφερθέντα τρόπο, γι' αυτό και αντέδρασε με παρατεταμένα και αλλεπάλληλα χειροκροτήματα. Άλλωστε, φανερό είναι και η διακειμενική ομοιότητα του προαναφερθέντος σκηνικού δρώμενου με την

26 Πρέπει να επισημάνουμε ότι οι εργάτες στις βιντεοπροβολές από το εργοτάξιο παρουσιάζονταν να ακούν βαριά λαϊκά άσματα.

27 «(...)το αντικείμενο που παράγει εργασία, το προϊόν της, έρχεται απέναντί της ως ένα ξένο ον, ως μια ανεξάρτητη από τον παραγωγό δύναμη. Το προϊόν της εργασίας είναι η εργασία που σταθεροποιήθηκε σ' ένα αντικείμενο, μεταβλήθηκε σε εμπράγματο, είναι η εξαντικειμενίκευση της εργασίας. (...) Αυτή η πραγμάτωση της εργασίας εμφανίζεται στην σύμφωνη με την πολιτική οικονομία κατάσταση ως αποπραγμάτωση του εργάτη, η εξαντικειμενίκευση ως απώλεια και δουλεία του αντικειμένου, η ιδιοποίηση ως αποξένωση, ως αλλοτρίωση», στο Γιώργος Φαρακλός: *Κοινωνική Θεωρία II, Μαρξ και Βέμπερ*, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Πειραιάς 2012 (πρωτότυπο στο *Pariser Manuskripte*, MEGA I 3, 83).

28 Elam: *Σημειωτική του θεάτρου*, ό.π., σ. 53.

29 Σύμφωνα με το σχήμα: Πομπός-Αναφορά, Μήνυμα, Επαφή, Κώδικας-Δέκτης, το οποίο περιγράφεται και αναλύεται στο Roman Jakobson: *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris 1966.

αντίστοιχη σκηνή από το κινηματογραφικό έργο του Φελίνι, *Και το πλοίο φεύγει* (*E la Nave Va*, 1983),³⁰ όπου οι εργάτες που φτυαρίζουν κάρβουνο στο μηχανοστάσιο ενός πλοίου παρακολουθούν έκπληκτοι, ακίνητοι και αμίλητοι, πέντε λυρικούς τραγουδιστές να επισκέπτονται τον χώρο τους και να τραγουδούν άριες (εικ. 3). Στην ταινία αυτή δηλώνεται και υποδηλώνεται με τον τρόπο αυτό-εκτός των άλλων-ο σαφής διαχωρισμός των κοινωνικών τάξεων.



Εικ. 3. Σκηνή από την ταινία *Και το πλοίο φεύγει*, όπου οι εργάτες στο μηχανοστάσιο ακούν ακίνητοι τους λυρικούς τραγουδιστές.

Συνεπώς, το συγκεκριμένο σκηνικό θέαμα, όπως αναπτύχθηκε στις προαναφερθείσες παραστασιακές φάσεις δήλωνε, υποδήλωνε και συνδήλωνε την περιχαράκωση και περιθωριοποίηση των μεταναστών/προσφύγων σε συγκεκριμένα «ποσοτικά και ποιοτικά όρια».³¹ Δηλαδή, οι μετανάστες/πρόσφυγες στη συγκεκριμένη παράσταση «ποσοτικοποιήθηκαν» αφενός ως «ανώνυμα» μέλη του πλήθους των εργατών απέναντι σ' ένα κοινό «επώνυμων» επίσημων προσκεκλημένων/θεατών και αφετέρου «ποιοτικοποιήθηκαν» ως ξένοι προς το προαναφερθέν περιβάλλον. Στερήθηκαν, δε, όλους τους βαθμούς ελευθερίας τους, ώστε η ζωντανή παρουσία τους επί σκηνής να τους μετατρέψει απλώς σε ανδρείκελα.³²

30 Η συγκεκριμένη σκηνή στο κινηματογραφικό έργο είναι άκρως ειρωνική, καθώς πρόκειται για τους λυρικούς τραγουδιστές που επισκέπτονται τον χώρο εργασίας των εργατών για να τον «εξερευνήσουν»!

31 Bernard Vincent: «Πρόλογος», στο Bernard Vincent (επιμ.): *Οι περιθωριακοί και οι αποκλεισμένοι στην Ιστορία*, μτφρ. Μιχάλης Καραχάλιος-Καίτη Λεύκα, Ροές, Αθήνα 1994, σ. 17: «Ο περιθωριακός είναι ένας καθρέφτης. (...) Κάθε κοινωνία επιδιώκει να περιχαράκωνει τους περιθωριακούς της μέσα σε ποιοτικά και ποσοτικά όρια».

32 Δημήτρης Τσατσούλης: *Η γλώσσα της εικόνας, Σουρρεαλιστικά παίγνια και κοινωνιοσημειωτικές αναγνώσεις*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σ. 190: «Το στόμα αποτελεί το μοναδικό όργανο του

Στην παράσταση της τελετής εγκαινίων επελέγησαν³³ να παρουσιαστούν τα προαναφερθέντα σκηνικά σημεία. Φαινομενικά, παρακολουθήσαμε μια «ανατρεπτική» παράσταση όπου τιμώμενα πρόσωπα ήταν οι εργάτες/κτίστες. Προφανώς, ο στόχος από την πλευρά των συντελεστών της παράστασης φαίνεται ότι ήταν να επικεντρωθεί σε και να προβάλλει τον «ανώνυμο» εργάτη-κτίστη του κτηρίου. Δεν έλαβαν, όμως, υπόψη τους ότι η πλειονότητα των εργατών απαρτιζόταν από μετανάστες/πρόσφυγες που εξαναγκαστικώς γίνονται «εργάτες» στη χώρα υποδοχής (Ελλάδα). Η δομή και οργάνωση της παράστασης αυτής,³⁴ είχε ως αποτέλεσμα, την αδιάκριτη μαζικοποίηση των μεταναστών/προσφύγων ως εργάτες, επικυρώνοντας το επικρατούν κοινωνικό ιδεολόγημα.³⁵ Κατ' αυτόν τον τρόπο, η ιδιότητά τους αυτή κατέστη, όχι παροδική αλλά, αναπότρεπτη και αδιαμφισβήτητη.

Οι συντελεστές της παράστασης επιδιώκοντας την ανατροπή και τη ρήξη με την κατεστημένη ιδεολογία ανέβασαν τους εργάτες-κτίστες στη σκηνή. Ο τρόπος, όμως, με τον οποίο τους «παρουσίασαν» ήταν άκρως συμβατικός. Έτσι, η συγκεκριμένη παράσταση δεν δημιούργησε σημεία ρήξης,³⁶ ούτε υπαινίχθηκε την αιτιότητα των γεγονότων, απλώς παρουσίασε³⁷ τα συγχρονικά δεδομένα. Άλλωστε και ο Μπέρτολντ Μπρεχτ-του οποίου το ποίημα αποτέλεσε κομβικό σημείο της παράστασης- σε άλλο ποίημά του αναφέρει³⁸ ότι οι καλλιτέχνες οφείλουν να αναπαριστούν «αυτό που υπάρχει», αλλά παρασταίνουντάς το, να δείχνουν «κι αυτό που δεν υπάρχει, μα θα μπορούσε να υπάρξει», ώστε ο θεατής «να μάθει να δρα πάνω σ' αυτό που εικονίζεται». Με βάση τα παραπάνω, η συγκεκριμένη παράσταση

σώματος που αναλαμβάνει την εκφορά του λόγου (...) Όταν το όργανο του στόματος είναι κλειστό, σφραγισμένο, τότε ο λόγος και πρώτιστα η ομιλία και η γλώσσα που ενσωματώνουν το άτομο μέσα στην κοινωνία δεν λειτουργούν. Τότε το άτομο τίθεται εκτός κοινωνικής ομάδας, περιθωριοποιείται (...).».

33 John Fiske: *Introduction to Communication Studies*, Routledge, London 1982, σ. 62: «(...) η σημασία αυτού που επιλέγεται καθορίζεται από τη σημασία αυτού που δεν χρησιμοποιήθηκε» (η μετάφραση δική μου).

34 Επεκτείνοντας τη σκέψη του Ρ. Μπαρτ και στο σκηνικό κείμενο: «Είναι πάντως βέβαιο ότι ένα αφήγημα αποτελείται πάντα από λειτουργίες: όλα, σε διάφορους βαθμούς, σημαίνουν κάτι. Αυτό δεν είναι θέμα τέχνης (από μέρους του αφηγητή) είναι θέμα δομής: στη σειρά του έλλογου λόγου, ό,τι σημειώνεται είναι, εξ ορισμού, αξιοσημείωτο:(...) Θα μπορούσαμε να πούμε με άλλο τρόπο, ότι η τέχνη δεν γνωρίζει τον “θόρυβο” (με την πληροφοριακή σημασία της λέξης). Είναι ένα σύστημα καθαρό, δεν υπάρχει, ποτέ ενότητα χαμένη», στο Μπαρτ: *Εικόνα, μουσική, κείμενο*, ό.π., σ. 102.

35 Δημήτρης Τσατσούλης: *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σ. 14: «Το θέατρο είναι ο καθρέφτης της κοινωνίας που το παράγει».

36 Elam: *Σημειωτική του θεάτρου*, ό.π., σ. 78: «Κάθε αξιόλογη παράσταση συνεπιφέρει μια σύνθετη διαλεκτική σχέση μεταξύ της τήρησης κωδίκων, της δημιουργίας κωδίκων και της παραβίασης κωδίκων».

37 «Το κείμενο δε νοείται χωρίς το περιεχόμενό του, δηλαδή χωρίς όλους αυτούς τους παράγοντες που το καθιστούν κατανοήσιμο: το δημιουργό (ή τους δημιουργούς), το δέκτη (ή τους δέκτες), τον τόπο και χρόνο παραγωγής και πρόσληψής του, τις προθέσεις, τον σκοπό που υπηρετεί και ακόμα άλλα κείμενα και γλωσσικές συμβάσεις στις οποίες βασίστηκε τόσο η δημιουργία όσο και η πρόσληψή του», στο Α. Γεωργακοπούλου, Δ. Γούτσος: *Κείμενο και επικοινωνία*, Ελληνικά Γράμματα Αθήνα 1999, σ. 54.

38 Μπρεχτ: *Ποιήματα*, ό.π., σ. 171: *Για την κρίση*.

ούτε δραστηριοποίησε, ούτε απο-κοινωνικοποίησε, ούτε απο-εκπαίδευσε, ούτε προβλημάτισε το κοινό. Οι επίσημοι προσκεκλημένοι δεν βίωσαν τίποτα ανησυχητικό που να τους δημιουργήσει δυσφορία, γι' αυτό και χειροκρότησαν παρατεταμένα. Συνεπώς, το αποτέλεσμα του παραστασιακού γεγονότος ήταν άκρως αντιφατικό: σκηνοθετήθηκε για να προκαλέσει, αλλά τελικά καθυσάχασε τους επίσημους προσκεκλημένους θεατές, παρουσιάζοντάς τους γνώριμες και οικείες εικόνες.

Η επιλογή να χρησιμοποιηθούν στην παρούσα μελέτη όροι και τρόποι ερμηνείας³⁹ από την επιστήμη της σημειωτικής, για την πρόσληψη της τελετής εγκαινίων, ανέδειξε ένα από τα μείζονα ζητήματα της θεατρικής τέχνης – και των τεχνών εν γένει: την αναντιστοιχία της καλλιτεχνικής πρόθεσης και του αποτελέσματος. Έτσι, ενώ έγινε φανερό ότι το ουσιαστικό «εργάτης» επέπρωτο να αποδοθεί «επί τιμή» στο εργατικό δυναμικό του εργοταξίου, τελικώς μέσα στον σκηνικό μυθοπλασιακό τόπο όπου και όπως παρουσιάστηκε λειτούργησε αντιφατικά-αναφορικά πάντα με τους μετανάστες/πρόσφυγες- καθώς τους εγκλώβισε αποκλειστικώς, στο συγκεκριμένο ταξικό σώμα.⁴⁰ Κι αυτό, διότι είναι στη φύση της σκηνικής σημείωσης να *ξεφεύγει*⁴¹ από την καλλιτεχνική προθετικότητα, ακολουθώντας τη δυναμική πολυσημία κάθε σημειωτικού συστήματος – όπως είναι και το θεατρικό φαινόμενο.⁴² Έτσι, η φαινομενικά «εικονοκλαστική» παράσταση εγκαινίων απέβη άκρως συμβατική, αφού δεν συνέβαλε καθόλου-παρότι ίσως είχε την πρόθεση- στην «αλλαγή του τρόπου θέασης του κόσμου».⁴³

Συμπερασματικά, στην παράσταση εγκαινίων, οι μετανάστες/πρόσφυγες βρήκαν άσυλο κι επιβράβευση για μια νύχτα στη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών του Ωνασείου Ιδρύματος. Ωστόσο, ο Μπρεχτ στο ποίημά του *Νυχτερινό άσυλο* επισημαίνει:

«Μερικοί άνθρωποι έχουνε άσυλο για μια νύχτα (...)

Αλλά μ' αυτό, ο κόσμος δε θ' αλλάξει

οι σχέσεις των ανθρώπων δε θα καλύτερέψουν

η εποχή της εκμετάλλευσης δε θα συντομευτεί»

39 Φουκώ: *Οι λέξεις και τα πράγματα*, ό.π., σ. 61: «Ας ονομάσουμε ερμηνευτική το σύνολο των γνώσεων και των τεχνικών που επιτρέπουν να κάνουμε να μιλήσουν τα σημεία και να ανακαλύψουμε το νόημά τους».

40 Bernard Dort: *Ανάγνωση του Μπρεχτ*, μτφρ. Άννα Φραγκουδάκη, Κέδρος, Αθήνα 1981, σ. 165: «(...) έτσι που ο θεατής να διακρίνει τον προσωρινό, παροδικό χαρακτήρα της “φύσης” που αναπαρασταίνεται στη σκηνή και να βλέπει σ' αυτήν τη “φύση” απλώς μια φάση της ιστορίας των ανθρώπων».

41 Elam: *Σημειωτική του θεάτρου*, ό.π., σ. 32: «Πέρα από τον βασικό αυτό ρόλο δήλωσης, το θεατρικό σημείο αποκτά αναπόφευκτα δευτερεύουσες σημασίες για το κοινό, οι οποίες σχετίζονται με τις κοινωνικές, ηθικές και ιδεολογικές αξίες που ισχύουν στην κοινότητα όπου ανήκουν τόσο οι συντελεστές της θεατρικής πράξης όσο και οι θεατές».

42 Μαρίκα Θωμαδάκη: *Θεατρικός αντικατοπτρισμός: Εισαγωγή στην παραστασιολογία*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σ. 135.

43 «Διότι αυτό που δημιουργεί η πραγματική πρωτοπορία στο θέατρο (...) συμβάλλει ή όχι στην αλλαγή του τρόπου θέασης του κόσμου», στο Δημήτρη Τσατσούλη: «Η εικονοκλαστική εικόνα», *Επτά*, εφημ. Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία, 19.07.2009.

Η ΖΩΗ ΕΝΟΣ ΔΡΑΠΕΤΗ-ΣΚΛΑΒΟΥ: ΜΙΑ ΑΔΙΑΚΟΠΗ ΜΕΤΑΝΑΣΤΕΥΣΗ

Ο Μιγκέλ Μπαρνέτ (Miguel Barnet), εθνολόγος στην Κούβα, σε ηλικία 25 ετών διαβάζει ένα άρθρο στην εφημερίδα για υπερήλικες αναλφάβητους άνω των 100 ετών που μαθαίνουν να διαβάζουν και να γράφουν. Ανάμεσά τους ο Εστέμπαν Μοντέχο (Estephan Montejo), ένας «*Cimarrón*» - ένας Δραπέτης-Σκλάβος, δηλαδή - πρωτοστάτης στον απελευθερωτικό αγώνα, στον πόλεμο ανεξαρτησίας της Κούβας από τους Ισπανούς (1895-1898). Ο Μπαρνέτ αρχίζει μία έρευνα και αποφασίζει να προσεγγίσει τον Εστέμπαν. Έτσι ξεκινάει η δική τους ιστορία το 1963, η οποία επισφραγίζεται με το βιβλίο του Μπαρνέτ και κυρίως με τη φιλία τους που διαρκεί μέχρι το τέλος της ζωής του Εστέμπαν.



Εικ. 1

Αξίζει να δούμε τη φωτογραφία αυτή του 1965. Στο κέντρο ο Εστέμπαν Μοντέχο, τότε 105 ετών, δεξιά του (αριστερά στη φωτογραφία) ο Μιγκέλ Μπαρνέτ, νεαρός, μαζί με τον Νιπέζ Γκινέζ, πρόεδρο της Ακαδημίας Επιστημών στην Κούβα. Τη φωτογραφία αυτή μου την έδωσε ο ίδιος ο Μπαρνέτ, αφού το 2005 παίρνω στα χέρια μου την παρτιτούρα της όπερας *El Cimarrón* που βασίζεται στο βιβλίο του Μπαρνέτ και, γοητευμένη από τον μοναχικό του ήρωα, επιδιώκω να τον συναντήσω.

Έτσι ξεκινάει η δική μας ιστορία. Εκείνος στην Αβάνα, εγώ στην Αθήνα, δίνουμε λίγο καιρό αργότερα ραντεβού στο Παρίσι.



Εικ. 2 Αυτή η φωτογραφία είναι από τη συνάντησή μας εκεί. Και οι δυο μας τότε πολύ νεότεροι...

Ο Μπαρνέτ μου μιλάει με συγκίνηση για έναν άνθρωπο έξυπνο, πνευματώδη, με πολύπλευρο χαρακτήρα και επαναστατικό πνεύμα. Ο Εστέμπαν ήταν αρχικά πολύ επιφυλακτικός, σιγά σιγά όμως άρχισε να εμπιστεύεται τον Μπαρνέτ και μετά από μερικές εβδομάδες ζήτησε ο ίδιος από τον συγγραφέα να φέρει μαζί του ένα κασετόφωνο.

Οι συναντήσεις τους διήρκεσαν ενάμιση χρόνο και μεταξύ τους αναπτύχθηκε μία πολύ ιδιαίτερη σχέση. Μέσα από τις διηγήσεις του Εστέμπαν, καταλαβαίνουμε ότι η ζωή του δεν είναι απλώς συνυφασμένη με την ιστορία ενός ανθρώπου που πέρασε μία δύσκολη περίοδο. Είναι η ιστορία ενός μοναχικού ανθρώπου που φεύγει και αναγκάζεται να εδραιώσει διάλογο με τη φύση, τα ζώα, τους δικούς του θεούς, την περίοδο μάλιστα που έμπαιναν στη ζωή σύγχρονοι εξοπλισμοί (μηχανές κλπ.). Δραπέτευσε από τα παραπήγματα, τις φυτείες, όπου έμενε με άλλους σκλάβους και έζησε επί 12-13 χρόνια στα βουνά, βιώνοντας όχι μόνο φυσική αλλά και εσωτερική διαρκή μετανάστευση. Δεν είναι τυχαίο ότι από την ηλικία των 80 ετών είχε επιλέξει να ζει μόνος στο Άσυλο που υπήρχε για τους βετεράνους του πολέμου. Εκεί τον επισκεπτόταν η γυναίκα του – ή μάλλον οι γυναίκες του! – τα παιδιά του αλλά και ο Μπαρνέτ. Ο Μπαρνέτ μου έλεγε ότι στον Εστέμπαν άρεσαν πολύ οι γυναίκες και το φαγητό. Όσο για το ρούμι και τα πούρα, φρόντιζε να του πηγαίνει συχνά! Στα 103 του, ο Εστέμπαν είχε μία γυναίκα 80 ετών και πολλά παιδιά, από διαφορετικές

γυναίκες, βέβαια. Δεν παντρεύτηκε ποτέ.

Και ενώ συμβαίνουν αυτά στην Κούβα, ο ποιητής Χανς Μάγκνους Εντσεσμπέργκερ (Hans Magnus Enzensberger) διαβάζει το βιβλίο του Μπαρνέτ και προτείνει στον συνθέτη Χανς Βέρνερ Χέντσε (Hans Werner Henze) τη δημιουργία της όπερας.

Δεν είναι τυχαία η χρονική στιγμή της δημιουργίας του *El Cimarrón*, αφού η σύλληψη της ιδέας και η συνεργασία Χέντσε-Εντσεσμπέργκερ ξεκινά αμέσως μετά τα γεγονότα του '68 στο Παρίσι. Οι δύο δημιουργοί πηγαίνουν το 1969 στην Κούβα για να συναντήσουν τον Εστέμπαν Μοντέχο και έτσι ξεκινά το ταξίδι της δημιουργίας του *El Cimarrón*, που ολοκληρώνεται τον Ιανουάριο του 1970.

Αν και ο *Cimarrón* υφολογικά συγκαταλέγεται στις όπερες του 20ού αιώνα, παρουσιάζει ιδιαιτερότητα ως προς τη δομή, βάσει της οποίας ο συνθέτης χαρακτηρίζει το έργο του ως μία δημιουργία μεταξύ ορχηστρικής μουσικής και θεάτρου. Η σχέση της μουσικής και του κειμένου μεταβάλλεται διαρκώς από απαγγελία σε λυρικό αυτοσχεδιασμό και από *Sprechgesang* (δραματικός λόγος σε μουσική) σε τραγούδι. Μέσα στο έργο υπάρχουν χαρακτηριστικοί κουβανικοί ρυθμοί (habanera, rumba κ.λπ.), οι οποίοι όμως παραλλάσσονται και διαμορφώνονται μέσα από την αισθητική του Χέντσε. Ο *Cimarrón* είναι ένα έργο για σύνολο τεσσάρων μουσικών (κιθάρα, φλάουτο, κρουστά, φωνή), που ο συνθέτης αποκαλεί «συνδημιουργούς», αφού, πέρα από τα αυτοσχεδιαστικά μέρη, σε πολλά σημεία της παρτιτούρας ο ρυθμός και η τονικότητα επιλέγονται από τους μουσικούς. Το κείμενο, αν και είναι επικεντρωμένο στην Κούβα, παρουσιάζει στοιχεία διαχρονικά και διαπολιτισμικά. Πραγματεύεται με θέματα όπως: η καταπίεση, η αδικία, ο ρατσισμός και από την άλλη, η αγώνας, η φιλία, η συντροφικότητα.

Όπως μου έλεγε ο Μπαρνέτ, η όπερα παρουσιάζεται κυρίως σε μορφή αναλογίου. Στόχος μας από την αρχή ήταν η θεατροποίηση του δραματικού αυτού μονολόγου κάτι που τον έκανε ιδιαίτερος χαρούμενο, και έτσι ζήτησε να μεταφερθεί η παράσταση στην Κούβα. Η όπερα έκανε πρεμιέρα τον Μάιο του 2005 στην Πειραματική Λυρική Σκηνή, σε μουσική διεύθυνση του Θόδωρου Αντωνίου, σκηνικά και κοστούμια της Αγνής Ντούτση και σε σκηνοθεσία, μετάφραση, απόδοση και δραματουργική επεξεργασία δική μου – από τις ελάχιστες φορές που επιλέξαμε να αποδώσουμε το έργο στα ελληνικά.

Στο σημείωμά μου, τότε, στο πρόγραμμα, έλεγα μεταξύ άλλων:

Ο Χέντσε στα ημερολόγια της Κούβας, που έγραψε κατά τη διάρκεια του ταξιδιού του, λέει ότι στην Κούβα ένιωσε για πρώτη και μοναδική φορά στη ζωή του τους ανθρώπους να είναι ενωμένοι μεταξύ τους με αόρατες κλωστές. Η πολιτική κατάσταση και οι εξωτερικές πιέσεις την περίοδο που πήγε στην Κούβα αλλά και για πολλές δεκαετίες ως τότε καλλιεργούσαν την ανάγκη για ένα ισχυρό δέσιμο μεταξύ των ανθρώπων. Η ανάγκη αυτή παρέμεινε, όχι πια μόνο στην Κούβα, ίσως όμως κάποιες από τις αόρατες κλωστές να έχουν σπάσει...

Αφήνοντας όλοι πίσω μας αυτό το έργο, φεύγουμε έχοντας αγαπήσει τον Εστέμπαν για την αγωνιστικότητά του, το πικρό του χιούμορ, την ευθύτητα και

εκείνο το μελαγχολικό του βλέμμα, που αν και δεν το είδαμε ποτέ, ξέρουμε πως με αυτό κοιτούσε τότε και είναι το ίδιο με το οποίο θα έβλεπε και τώρα όλα αυτά που θα τον ανάγκαζαν να δραπετεύσει και πάλι στα βουνά, όχι για να ξεφύγει αλλά για να οργανώσει τη νέα του επανάσταση.

Πόσο επίκαιρο άραγε επτά χρόνια μετά... (και την ώρα που δημοσιεύεται αυτό το κείμενο, 15 χρόνια μετά, και πάλι επίκαιρο).

Ο Εστέμπαν πέθανε ένα Σάββατο, στις 10 Φεβρουαρίου του 1973. Ήταν 113 χρονών. Τηλεφώνησαν από το Άσυλο στον Μπαρνέτ. Ο Εστέμπαν ήταν ήδη πολύ άρρωστος. Όταν χτύπησε το τηλέφωνο, ο Μπαρνέτ, μου είπε, πως ήξερε τι είχε συμβεί. Στο τηλέφωνο του είπαν να πάει γρήγορα, γιατί ο Εστέμπαν δεν είναι καλά και τότε εκείνος τους είπε, πέθανε έτσι; Και αυτή ήταν η αλήθεια. Ο Εστέμπαν τάφηκε στην Αβάνα, στο νεκροταφείο για τους βετεράνους του Πολέμου Ανεξαρτησίας.

Το απόσπασμα που ακολουθεί το αφιερώνω με μεγάλη συγκίνηση στον πολυαγαπημένο μου συνεργάτη και φίλο, Τάσο Αποστόλου, που ενσάρκωσε τον Εστέμπαν, και είναι σήμερα εδώ. Από τότε κάναμε πολλές παραστάσεις μαζί, αυτή όμως καθόρισε τη σχέση μας.



Εικ. 3 Στο Συνέδριο ακολούθησε απόσπασμα από την αρχαιακή βιντεοσκοπημένη παράσταση. Η παραπάνω φωτογραφία (φωτογραφία αρχείου, Φωτογράφος: Στέφανος Κυριακόπουλος) μεταφέρει ένα χαρακτηριστικό στιγμιότυπο της παράστασης.

Περίπου δύο χρόνια μετά την παρουσίαση της ομιλίας αυτής, σκηνοθέτησα στην Αμερική δύο διαφορετικές παραγωγές της όπερας αυτής, με το Skylight Music Theatre σε μουσική διεύθυνση του Viswa Subbaraman στο Milwaukee (Εικ. 4 & 5) και με το Center for Contemporary Opera στο Symphony Space της Νέας Υόρκης

(Εικ. 6) σε μουσική διεύθυνση της Sara Jobin, με τον βαρύτονο Eric McKeever στο ρόλο του Εστέμπαν και στις δύο παραγωγές. Ήταν ιδιαίτερα έντονη η εμπειρία των δύο νέων και διαφορετικών προσεγγίσεων της όπερας αυτής εννέα χρόνια μετά την πρώτη μου προσέγγιση, η οποία είχε από την αρχή τόσο προσωπική συναισθηματική φόρτιση. Στο Skylight Music Theatre είχα τη χαρά να κάνω και τα pre-show lectures αλλά και τα Q&A (ερωτήσεις, απαντήσεις, συνομιλία με το κοινό) αμέσως μετά την παράσταση. Ακόμα, είχαμε τη μεγάλη τιμή η παράστασή μας να ανακηρυχθεί η καλύτερη παράσταση της σεζόν 2013-2014.



Εικ. 4



Εικ. 5



Εικ. 6

Η ιστορία δεν τελειώνει εδώ... Το 2018 ως υπότροφος του Bogliasco Foundation συναντώ σε κοινό residency τη Luisa Camruzano, την πρώτη μεταφράστρια του *El Cimarrón* και αγαπημένη φίλη του Miguel Barnet. (Εικ. 7)



Εικ. 7

Ένα χρόνο μετά, με καλεί να μετέχω με ένα βίντεο – έκπληξη για τον Barnet σε ένα μεγάλο αφιέρωμα για τη συνολική του διαδρομή στην Κούβα. Η «αδιάκοπη μετανάστευση» του Εστέμπαν αποτέλεσε για εμένα ένα ατέρμονο ταξίδι αναμνήσεων και νέων ανακαλύψεων. Και το ταξίδι συνεχίζεται...

ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ 30 ΜΑΡΤΙΟΥ

ΤΙΤΛΟΣ ΣΥΝΕΔΡΙΑΣ:

**ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ:
ΔΙΑΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΟΣ ΔΙΑΛΟΓΟΣ ΚΑΙ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΕΦΑΡΜΟΓΕΣ**

ΣΥΝΕΔΡΙΑ Α΄

ΠΡΟΕΔΡΟΣ: ΗΛΕΚΤΡΑ ΜΗΤΣΟΥΡΑ

•

ΣΠΥΡΙΔΟΥΛΑ ΜΠΙΡΠΙΛΗ

ΚΟΜΝΗΝΟΣ ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

ΜΑΡΙΑ ΣΠΥΡΟΠΟΥΛΟΥ

•

ΣΥΝΕΔΡΙΑ Β΄

ΠΡΟΕΔΡΟΣ: ΑΛΚΗΣΤΙΣ

•

ΜΑΡΙΑ ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΔΙΑΚΟΥΜΑΚΟΥ

ΜΑΡΘΑ ΚΑΤΣΑΡΙΔΟΥ

ΜΑΡΙΑ ΒΟΓΙΑΤΖΗ

ΦΩΤΕΙΝΗ ΒΕΝΙΕΡΗ

•

ΑΝΑΠΤΥΞΗ ΤΗΣ ΕΝΣΥΝΑΙΣΘΗΣΗΣ
ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΑΝΑΣΤΟΧΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ
ΣΕ ΘΕΜΑΤΑ ΑΠΟΔΟΧΗΣ ΤΗΣ ΕΤΕΡΟΤΗΤΑΣ

Ο τίτλος της παρούσας εισήγησης περιέχει τις λέξεις *Ενσυναίσθηση, Αναστοχαστικές τεχνικές, Εκπαιδευτικό δράμα, Αποδοχή και Ετερότητα*. Αναλύοντας τις έννοιες αυτές, θα επιχειρήσω να αποδείξω πώς συγκεκριμένες τεχνικές που χρησιμοποιεί το εκπαιδευτικό δράμα μπορούν να αποβούν χρήσιμες στο σημερινό πολυπολιτισμικό σχολείο.

Ετερότητα και Ενσυναίσθηση

Η γραμμή των συνόρων περνά αρχικά από μέσα μας

Κάρλος Φουέντες

Ετερότητα: Τι είναι *ετερότητα*; Το διαφορετικό από αυτό που έχουμε συνηθίσει, το «Άλλο», το ανοίκειο. Τα παιδιά είναι πιο δεκτικά από την φύση τους, αφού τα περισσότερα πράγματα είναι γι' αυτά καινούρια και άρα δεν έχουν ακόμα πολλές σταθερές. Γι' αυτό είναι και πιο δεκτικά. Ωστόσο, ζουν μέσα σε μια κοινωνία και ακόμα περισσότερο μέσα σε μια οικογένεια, η οποία τα επηρεάζει. Έτσι ακόμα και τα παιδιά έχουν ορισμένα πρότυπα και προκαταλήψεις.

Η ετερότητα είναι μέρος της ζωής μας, είτε μιλάμε για ετερότητα ως προς τον πολιτισμό και την κουλτούρα, είτε ετερότητα στη θρησκεία, είτε αναφερόμαστε σε οτιδήποτε διαφορετικό. Πολύς λόγος γίνεται για τον «Άλλο» στις μέρες μας. Συνήθως το μυαλό μας πάει στον ξένο, τον μετανάστη. Όμως ας μην ξεχνάμε πώς ο «Άλλος» μπορεί να είναι ο μαθητής με μαθησιακές δυσκολίες ή με ειδικές ανάγκες και δεξιότητες, ο οικονομικά κατώτερος, εκείνος που προέρχεται από διαλυμένη οικογένεια ή εκείνος με διαφορετική μορφή οικογένειας (μονογονεϊκή, υιοθετημένος, παππούδες αντί για γονείς, δυο οικογένειες που ενώθηκαν σε μία κ.ο.κ.) ή εκείνος που πιστεύει σε άλλη θρησκεία. «Άλλος» μπορεί να είναι εκείνος που έχει διαφορετική σωματική διάπλαση ή απλώς κάποιος που τα ενδιαφέροντά του είναι διαφορετικά από της πλειοψηφίας, είτε όσον αφορά τη μουσική και τα χόμπι, είτε όσον αφορά κατά πόσο ακολουθεί ή όχι κάποιος τις επιταγές της μόδας.

Η ετερότητα έχει τόσες μορφές που ίσως να είναι δύσκολο να μιλάμε για ομοιότητα. Αν επικεντρωθούμε στην ετερότητα ως προς την εθνικότητα, το πιο

σημαντικό είναι να μην ξεχνάμε ότι κι εμείς, οι γηγενείς, οι ντόπιοι, είμαστε οι «Άλλοι», οι διαφορετικοί για τους μετανάστες μαθητές. Οι δυσκολίες στην κατανόηση είναι αμφότερες και η ένταξη των αλλοδαπών μαθητών σε ένα διαφορετικό πολιτισμικό πλαίσιο πρέπει να ιδωθεί και μέσα από τη δική τους ματιά. Χρειάζεται και οι δυο ομάδες, και οι ντόπιοι και οι μετανάστες, να κάνουμε βήματα μπροστά και να συναντηθούμε στη μέση. Όλοι ίσοι, όλοι διαφορετικοί, ονομάζεται μια ενότητα της Γλώσσας της ΣΤ' δημοτικού, ενώ η Μεριέ στο βιβλίο της *Αυτογνωσία μέσα από το θέατρο* αναφέρει: «Με το να αξιώνεις ότι ο άλλος ο τόσο διαφορετικός μπορεί να μου μοιάζει, ήδη του επιτρέπεις να βρει και να δηλώσει ο ίδιος τον εαυτό του μέσα στην ομοιότητά του».¹

Ενσυναίσθηση: Η ενσυναίσθηση είναι η ικανότητα να νιώσεις πώς αισθάνεται ο άλλος, να αναγνωρίσεις τα συναισθήματά του και να τον κατανοήσεις σε βάθος. Ο Gardner στη θεωρία της πολλαπλής νοημοσύνης που διατύπωσε στις αρχές της δεκαετίας του 1980 χαρακτήρισε την ενσυναίσθηση ως κύριο χαρακτηριστικό της διαπροσωπικής νοημοσύνης.² Η αρωγή του θεάτρου στην καλλιέργεια της ενσυναίσθησης αναγνωρίζεται στη βιβλιογραφία της διαπολιτισμικής αγωγής με τη Λεμπέση να υπογραμμίζει ότι το θέατρο δίνει τη δυνατότητα στους μαθητές να έρθουν σε επαφή με την ετερότητα και μέσω της συναισθηματικής ταύτισης να αποκτήσουν ενσυναίσθηση (ή *εμπάθηση* είναι ένας άλλος όρος). Το θέατρο δίνει την ευκαιρία στους μαθητές να δοκιμαστούν σε νέους ρόλους και μέσα από αυτούς τοποθετούν τον εαυτό τους στη θέση των Άλλων, χωρίς να χάνουν την ταυτότητά τους. Άλλωστε, ο Άλλος αποτελεί μέρος του εαυτού. Η έννοια της ετερότητας ενυπάρχει στην ταυτότητα. Η συνειδητοποίηση αυτή αποτελεί γέφυρα επικοινωνίας και χωρίς να αποσιωπούμε τις διαφορές προσπαθούμε να τις κατανοήσουμε και στη συνέχεια να τις αποδεχτούμε.³ Μπαίνοντας στη θέση του Άλλου, προβληματίζεσαι μαζί του, αισθάνεσαι πώς αισθάνεται και η οπτική σου για τον κόσμο διευρύνεται.

«Ο ορισμός του Rogers επισημαίνει τη βαθιά και δυνατή φύση μιας ενσυναισθητικής σχέσης: Σημαίνει να νιώθεις σαν το σπίτι σου όταν μπαίνεις μέσα στον ιδιωτικό νοητικό κόσμο του άλλου. Σχετίζεται με την ευαισθησία στις αλλαγές που νιώθει ο άλλος να διαχέονται μέσα του: φόβο, οργή, τρυφερότητα, σύγχυση, ή οτιδήποτε άλλο βιώνει. Σημαίνει ότι προσωρινά ζεις τη ζωή του άλλου, κινούμενος με λεπτότητα μέσα σε αυτή, χωρίς επικρίσεις».⁴

1 Μαρτίν Μεριέ: *Αυτογνωσία μέσα από το Θέατρο. Το θέατρο ως μέσο επικοινωνίας*, Ντουντούμης, Αθήνα 2001, σ. 25.

2 Howard Gardner: *Frames of mind. Η θεωρία των Πολλαπλών τύπων Νοημοσύνης*, Μαραθιάς, Αθήνα 2010, σ. 328.

3 Μαρία Λεμπέση: «Μαθητής, σωματική έκφραση και θέατρο», στο Κατερίνα Δρακοπούλου (επιμ.), *Θέατρο και Διαπολιτισμική Αγωγή*, Δαίδαλος, Αθήνα 2006, σ. 136.

4 Deborah Plummer: *Παιχνίδια αυτοεκτίμησης για παιδιά*, Πατάκης, Αθήνα 2010, σ. 38.

Εκπαιδευτικό δράμα (Drama in Education)

Θα συνεχίσω με τον όρο εκπαιδευτικό δράμα. Ο φορέας διοργάνωσης του Συνεδρίου, ο ΠΕΣΥΘ, και τα μέλη του, γνωρίζουν καλά πόσο δύσκολος ήταν ο δρόμος, μέχρις ότου το θέατρο μπει στο ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα. Η περί του θεάτρου χρήση στην ελληνική εκπαίδευση πραγματοποιείται με τον όρο *Θεατρική αγωγή*, και κάτω από αυτήν την ομπρέλα χωράνε πολλές τεχνικές και μέθοδοι.

Το θέατρο στην εκπαίδευση έκανε την εμφάνισή του στην Αγγλία τη δεκαετία του 1950⁵ και υπήρξαν πολλοί οι πρωτοπόροι του στην χώρα αυτή. Ξεκινώντας ως παιχνίδι έκφρασης, πήρε διάφορες κατευθύνσεις, λαμβάνοντας υπόψη του τις θεωρίες μάθησης που διατυπώθηκαν. Ο Peter Slade, η Dorothy Heathcote και ο Gavin Bolton επηρέασαν και επηρεάζουν ακόμα βαθύτατα τον τομέα του θεάτρου στην εκπαίδευση με τη δουλειά τους εδώ και δεκαετίες. Ανατρέχοντας στη σχετική βιβλιογραφία, το θέατρο στην εκπαίδευση αναφέρεται με διάφορους όρους. Κάποιοι από αυτούς είναι *δραματοποίηση*, *δραματική τέχνη στην εκπαίδευση*, *εκπαιδευτικό δράμα*, όροι που χρησιμοποιούνται, δηλώνοντας το στίγμα της εν λόγω μεθοδολογίας. Όπως παρατηρεί και η Άλκηστις Κοντογιάννη, «οι ορισμοί, ανάλογα με την οπτική τους, ρίχνουν το βάρος τους σε διαφορετικά κριτικά σημεία και διαστάσεις, γεγονός που δείχνει την πολυπλοκότητα, το εύρος και την πολύπλευρη δυναμική της». Και συνεχίζει με τη διαπίστωση ότι όλοι οι παραπάνω ορισμοί υπογραμμίζουν την κοινωνικοσυναισθηματική διάσταση του θεάτρου, μέσα από την οποία κατακτάται η μάθηση.⁶

Για λόγους συνεννόησης ας μου επιτραπεί η αυθαιρεσία να χωρίσω τη θεατρική αγωγή σε δυο μεγάλες κατηγορίες, σε δυο μεθοδολογίες, οι οποίες φυσικά και χρησιμοποιούν κοινές τεχνικές (το θέατρο έχει τα ίδια μέσα σε όλες του τις εκφάνσεις). Από τη μια τοποθετώ το θεατρικό παιχνίδι, όπως κυρίως το έχει συστηματοποιήσει ο Λάκης Κουρετζής, με βασικά του χαρακτηριστικά το αυθόρμητο και το τυχαίο. Από την άλλη έχουμε το εκπαιδευτικό δράμα, όρος που χρησιμοποιώ για το αγγλικό Drama in Education. Βασικό χαρακτηριστικό του εκπαιδευτικού δράματος είναι ότι έχει έναν εκπαιδευτικό στόχο, ο οποίος πραγματοποιείται μέσα από τις τεχνικές του δράματος. Στην παρούσα έρευνα, θα χρησιμοποιήσω τον όρο εκπαιδευτικό δράμα, συμπεριλαμβάνοντας μέσα σε αυτόν τόσο τη μεθοδολογία όσο και τις τεχνικές του δράματος, όπως αυτό διαμορφώθηκε και χρησιμοποιείται στον αγγλοσαξονικό κυρίως χώρο (drama in education).

5 Stuart Bennet: «Drama/Theatre & Education in the United Kingdom», στο Nikos Govas, Georgina Kakoudaki, Damir Miholic: *Drama/Theatre & Education in Europe. A report, part I*, Idea Europe, Ελλάδα 2007, σ. 93.

6 Άλκηστις Κοντογιάννη: *Μαύρη Αγελάδα-Άσπρη Αγελάδα: Δραματική Τέχνη στην Εκπαίδευση και Διαπολιτισμικότητα*, Τόπος, Αθήνα 2008, σ. 217-218.

Δραματικές Τεχνικές (Drama Techniques)

Το εκπαιδευτικό δράμα χρησιμοποιεί ως εργαλεία του τις δραματικές τεχνικές. Αναφέρω επιγραμματικά τις τεχνικές αυτές για να επικεντρωθώ αργότερα σε αυτές που, κατά τη γνώμη μου, έχουν ιδιαίτερη αναστοχαστική λειτουργία.

Οι δραματικές τεχνικές, σύμφωνα με την αγγλική και ελληνική βιβλιογραφία είναι:⁷ Δάσκαλος σε Ρόλο (Teacher in Role), Δικαστήριο (Tribunal), Θέατρο της Αγοράς (Forum Theatre), Παγωμένη εικόνα (Still image/ Freeze frame), Μια μέρα στη ζωή (A day in the life), Αναδρομή στο παρελθόν ή προβολή στο μέλλον (Flashback/ Flash forwards), Η γραμμή της ζωής (Life line), Μανδύας του ειδικού (Mantle of the expert), Τελετουργικά (Rituals), Συζητήσεις που κρυφακούγονται (Eavesdropping), Συνεντεύξεις (Interviews), Παιχνίδι ρόλων (Role playing), Επισημαίνοντας τη στιγμή (Marking the moment), Αναπαράσταση (Re-enactment).

Στις δραματικές τεχνικές συγκαταλέγονται και οι παρακάτω, τις οποίες έχω ξεχωρίσει λόγω της δομής τους. Οι τεχνικές αυτές θεωρώ ότι δρουν αναστοχαστικά, προσφέροντας στα παιδιά τη δυνατότητα να κάνουν ένα βήμα πίσω και να δουν από απόσταση τις πράξεις τους και τις συνέπειές τους.

Οι τεχνικές αυτές είναι: Περιγράμμα ρόλου στον τοίχο (Role on the wall), Γραφή σε ημερολόγια/γράμματα/εφημερίδες/μηνύματα όντες σε ρόλο (Diaries, letters, journals, messages), Αντιστροφή Ρόλου (Role Reversal), Διάδρομος της συνείδησης (Conscience alley), Φωνές στο κεφάλι (Voices in the head), Καρέκλα των αποκαλύψεων (Hot seating), Αναλογία (Analogy), Σκέψεις που λέγονται φωναχτά/Διαβάζοντας τη σκέψη (Thought tracking). Ο κατάλογος αυτός δεν είναι δεσμευτικός.

Στόχος μου δεν είναι να δώσω έναν «οδηγό τεχνικών», αλλά να δείξω πώς το θέατρο έχει τη δύναμη να σε κάνει να «μπεις στα παπούτσια των άλλων», αντί απλώς «να δεις τα παπούτσια των άλλων».

Εύλογα θα μπορούσε κάποιος να ρωτήσει: *και γιατί μέσω δράματος;*

Γιατί είναι εμπειρική μέθοδος και δοκιμάζεις ό,τι προτείνεις: Όλες οι τεχνικές είναι βιωματικές και αυτή τους η ιδιότητα προσφέρει το πλεονέκτημα τα παιδιά να μπορούν να ζήσουν αυτό που σε μια συζήτηση απλώς φαντάζονται. Το μαγικό αν του θεάτρου γίνεται *το εδώ και το τώρα*, οι λύσεις μπορούν να δοκιμαστούν και τελικά ένας ολόκληρος κόσμος προβάλλει ολοζώντανος μπροστά τους με τα ίδια τα παιδιά στους πρωταγωνιστικούς ρόλους. «Αυτό που έχουμε βιώσει προσωπικά, έχει γίνει κτήμα μας ολοκληρωτικά και τελειωτικά... Μαθαίνουμε καλά μόνο όταν κάνουμε, όταν δοκιμάζουμε, όταν δρούμε, όχι όταν εξαρτώμεθα παθητικά... Στο θέατρο γίνεται μια εργασία αυτογνωσίας. Δε μου κάνουν κάποιοι άλλοι ηθικά κηρύγματα, εγώ ο ίδιος, “παίζοντας”, με όλες τις έννοιες της λέξης, συνειδητοποιώ τις δυνατότητές μου, θετικές ή αρνητικές, σχετικά με την ιδιότητά μου ως πολίτη».⁸

Στο ασφαλές περιβάλλον του δράματος, μέσα σε κλίμα αποδοχής, τα παιδιά

7 Σ. Παπαδόπουλος (2007, 2010)· Woolland (1999)· Neelands (1990)· Bolton D. Heathcote.

8 Μεριέ: *Αυτογνωσία μέσα από το θέατρο*, ό.π., σ. 43.

έχουν την ευκαιρία να αποκτήσουν βιωματική και εμπειρική γνώση. Οι ιστορίες που παίζουν τα παιδιά είναι παρμένες από το δικό τους κόσμο και την καθημερινή τους πραγματικότητα, διαλεγμένες έτσι ώστε να έχουν αντιστοιχίες με το προς εξέταση ζήτημα που πραγματεύονται. Οι δραματικές τεχνικές είναι σύμφωνες με τις σύγχρονες διδακτικές αρχές της αυτενέργειας και της εγγύτητας προς τη ζωή.

Γιατί το δράμα είναι παιχνίδι: Στο περιβάλλον του σχολείου πολλές φορές ξεχνάμε ότι έχουμε απέναντί μας παιδιά. Δεν είναι δοχεία που πρέπει να γεμίσουμε με γνώσεις, αλλά άνθρωποι, και μάλιστα άνθρωποι με ιδιαιτερότητες, επιθυμίες, προτιμήσεις και ενδιαφέροντα. Βασικό τους γνώρισμα είναι ότι τους αρέσει να παίζουν. Αν καταφέρναμε να κάνουμε τη μάθηση παιχνίδι, τότε θα είχαμε ίσως εκπληρώσει το μεγαλύτερο στόχο της εκπαίδευσης. Να φεύγουν τα παιδιά ευχαριστημένα και να εξαλείψουμε έτσι τη σχολική αποτυχία. Το δράμα είναι παιχνίδι. Μπορούμε μέσω αυτού του παιχνιδιού, λοιπόν, να κάνουμε τα παιδιά να αισθανθούν πώς είναι να είσαι ο Άλλος. Μέσα από διαφορετικούς ρόλους και ομαδικές ή ατομικές ασκήσεις, τα παιδιά έρχονται σε επαφή με αντιστοιχίες πραγματικών καταστάσεων. «Οι μαθητές να περνάνε από τη μία κατάσταση στην άλλη και “παίζοντας” και διαδέχονται ο ένας τον άλλο στη συναισθηματική κατάσταση που επιβάλλει ο ρόλος της άσκησης».⁹

Γιατί είναι δράση: Ιδιαίτερα στις μικρές ηλικίες, στους μαθητές της πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης, υπάρχει έντονη η ανάγκη για δράση. Η δυσκολία κάποιες φορές να εκφραστούν λεκτικά, να ντύσουν με λέξεις τις εμπειρίες τους και τις σκέψεις τους, καλύπτεται από τη δράση μέσω του θεάτρου. Εστιάζοντας στα συναισθήματα, είναι πολυτιμότερο να μπορεί κάποιος να νιώσει παρά να μιλήσει για το πώς ένιωθε.

Γιατί είναι ανθρωποκεντρική δραστηριότητα. Μέσω αυτού κατανοείς και ευαισθητοποιείσαι: Το θέμα μου είναι η αποδοχή της ετερότητας, αφού πρώτα κατανοήσεις τον Άλλο και ευαισθητοποιηθείς. «Το δράμα είναι μια ανθρωποκεντρική δραστηριότητα που επεξεργάζεται θέματα σχετικά με την ανθρώπινη ύπαρξη, τη συνύπαρξη, τη ζωή και τις αξίες της».¹⁰ Ειδικά στο θέμα του σεβασμού της ετερότητας, οι ατέρμονες συζητήσεις καλύπτουν μονάχα το διανοητικό σκέλος της υπόθεσης. Όταν μιλάμε όμως για ετερότητα, μιλάμε στην ουσία για ανθρώπους. Οι αριθμοί, οι στατιστικές έρευνες και οι αναλύσεις των αιτίων και των αποτελεσμάτων δεν εξηγούν το πώς αισθάνεται «ο διαφορετικός από εμάς» και δεν μπορούν να μας κάνουν να νιώσουμε τις αγωνίες του, τις απογοητεύσεις του και τα όνειρά του. «Ο σεβασμός της διαφορετικότητας δεν μπορεί να καλλιεργηθεί μέσα από αυστηρά και μόνο διανοητικές διεργασίες, μια που άπτεται πολλών μεταβλητών της προσωπικότητας του ατόμου».¹¹

Γιατί το θέατρο είναι επικοινωνία και διάλογος: Η λέξη θέατρο είναι

9 Ειρήνη Τσαλέρα: «Το σώμα θυμάται...», στο Δρακοπούλου (επιμ.), ό.π., σ. 141.

10 Κοντογιάννη, ό.π., σ. 279.

11 Michel Vandenbroeck: *Με τη ματιά του Γέτι. Η καλλιέργεια του σεβασμού του «άλλου» στην εκπαίδευση*, Νήσος, Αθήνα 2004, σ. 11.

πολυσήμαντη. Σημαίνει το χώρο του θεάτρου, το κτίσμα δηλαδή, την πράξη (την παράσταση), το να βλέπεις θέατρο (θεατής), το κείμενο, και πολλά ακόμα. Πάνω απ' όλα, όμως, το θέατρο είναι επικοινωνία. Και η επικοινωνία είναι το πρώτο και σημαντικότερο βήμα για να επιτευχθεί η γνωριμία με τον Άλλο και στη συνέχεια η αποδοχή. «Δεν ξέρω αν υπάρχει καλύτερη αφορμή, για να μπει σε λειτουργία η σκέψη, από το διάλογο. Και βέβαια το θέατρο είναι ο διάλογος. Είναι η ανάλυση του γιατί, του επειδή, του πρέπει ή του δεν πρέπει μέσα από τη διαδικασία της πράξης και της πραγμάτωσής της μπρος στα μάτια μας. Τολμώ να πω πώς το θέατρο, ή, καλύτερα, η θεατρική πράξη είναι η αίθουσα του χημείου της ζωής μας. Ο χώρος όπου μπερδεύονται τα ομώνυμα με τα ετερόνυμα, τα θετικά με τα αρνητικά, τα ψυχρά με τα ζεστά και οι αντιδράσεις τους μας ξεκαθαρίζουν τις ανθρωπίνες συμπεριφορές και σχέσεις».¹²

Ανακεφαλαιώνοντας λοιπόν και απαντώντας στην ερώτηση: *Γιατί μέσω δράματος;*

Γιατί το εκπαιδευτικό δράμα:

- Είναι βιωματική/εμπειρική μέθοδος
- Χρησιμοποιεί ιστορίες και παραδείγματα από τον κόσμο των παιδιών
- Παρέχει ασφάλεια
- Δίνει την ευκαιρία να δοκιμάζεις τις λύσεις που προτείνεις
- Είναι παιχνίδι!
- Είναι επικοινωνία
- ΔΡΩ

Αναστοχασμός (Reflection)

Αναστοχασμός είναι η διαδικασία κατά την οποία σκεφτόμαστε πώς σκεφτήκαμε και τελικά δράσαμε κατά την επίλυση ενός προβλήματος ή θέματος. Ο αντίστοιχος αγγλικός όρος reflection, ερμηνεύεται ως «η προσεκτική σκέψη πάνω σε κάτι, μερικές φορές για μεγάλο χρονικό διάστημα/Οι γραπτές ή προφορικές σκέψεις πάνω σε ένα ζήτημα ή θέμα».¹³

Τα τελευταία χρόνια, ο όρος του αναστοχασμού αποκτά κεντρικό ρόλο στην επαγγελματική διαδικασία. Οι εταιρείες κάνουν αξιολόγηση του έργου τους και των στόχων τους και οι εκπαιδευτικοί καλούνται να αναστοχάζονται τακτικά πάνω στο σχεδιασμό των μαθημάτων τους και το τελικό αποτέλεσμα. Αλλά και για τους μαθητές, ακόμα, ο όρος του αναστοχασμού έχει ιδιαίτερη σημασία. Η μεταγνώση, η γνώση δηλαδή για τη γνωστική διαδικασία, παίζει ιδιαίτερο ρόλο στα νέα εκπαιδευτικά προγράμματα και δίδονται κατευθύνσεις για το πώς μπορεί αυτή να επιτευχθεί. Η μεταγνώση, όμως, δεν αφορά μόνο τη διαδικασία της γνωστικής μάθησης. «Η μεταγνώση αναφέρεται στη συνειδητοποίηση και τον έλεγχο, όχι μόνο των γνωστικών διαδικασιών, αλλά και των συναισθημάτων και των κινήτρων».¹⁴

12 Παναγιώτης Μεντής: «Σε γνωρίζω από την όψη», στο Δρακοπούλου (επιμ.), ό.π., σ. 163.

13 Oxford dictionary.

14 Ηλίας Ματσαγγούρας: *Στρατηγικές διδασκαλίας: Από την πληροφόρηση στην κριτική σκέψη*,

Η μεταγνώση επιτυγχάνεται κυρίως μέσω του αναστοχασμού. Μέσω του αναστοχασμού, οι μαθητές γίνονται πρωταγωνιστές των πράξεών τους, και ταυτόχρονα παρατηρητές του εαυτού τους. «Στη φάση του αναστοχασμού, οι μαθητές μελετούν τη διαδικασία που ακολούθησαν κατά την επίλυση ενός προβλήματος. Με αυτόν τον τρόπο, οι μαθητές ελέγχουν τη μάθησή τους, μαθαίνουν (συνειδητοποιούν) σταδιακά πώς μαθαίνουν και, συνεπώς, λειτουργούν μεταγνωστικά... Επομένως, ο αναστοχασμός αποτελεί δομικό στάδιο της μεταγνωστικής διεργασίας».¹⁵

Η συνήθης εκπαιδευτική διαδικασία αποτελείται από το δάσκαλο που μονολογεί και το μαθητή που ακούει. Ο δάσκαλος είναι η αυθεντία και ο μαθητής είναι εκεί για να ακούει και να μαθαίνει. Αυτό το στερεότυπο μάθησης, χρόνια ριζωμένο στο ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα, καταβάλλει προσπάθειες να αλλάξει. Τα προγράμματα σπουδών του Υπουργείου, τα καινούρια βιβλία, καινοτόμες εκπαιδευτικές μέθοδοι, αλλά πάνω απ' όλα το μεράκι των εκπαιδευτικών, η όρεξή τους για δουλειά και αποτελεσματικότητα έχουν φέρει στο προσκήνιο ήδη ορατές αλλαγές.

Ο αναστοχασμός δεν είναι γραμμική διαδικασία: περιλαμβάνει την κριτική σκέψη, την εμπλοκή σε διάλογο, τη δημιουργία συνδέσεων και την κατανόηση. Μπορεί κανείς να μιλήσει ή να γράψει για ένα γεγονός ή για ένα θέμα και, στη συνέχεια, η συζήτηση με κάποιον άλλο ή με τον εαυτό σου θα σε οδηγήσει σε συμπεράσματα.

Ο αγγλικός όρος reflection για τον αναστοχασμό με οδηγεί σε μια ίσως αυθαίρετη, αλλά χρήσιμη, κατά τη γνώμη μου, μεταφορά. Θα μπορούσα να παρομοιάσω τον αναστοχασμό με τη διαδικασία του καθρεφτίσματος και τις τεχνικές του εκπαιδευτικού δράματος με τον καθρέφτη. Ο αναστοχασμός, όπως το καθρέφτισμα, μας δίνει τη δυνατότητα να πάρουμε αποστάσεις από τα γεγονότα, και να τα δούμε ολοκληρωμένα, και όχι ένα μέρος τους, όπως όταν βρισκόμαστε εμπλεκόμενοι σε αυτά. Ο αναστοχασμός, ως διαδικασία, εμπεριέχει την συνειδητή επανεξέταση των γεγονότων. Σαν ένας νοητικός καθρέφτης μέσω του οποίου μπορούμε να δούμε τι έχουμε μάθει, τι έχουμε πράξει, τι αισθανθήκαμε, και να αξιολογήσουμε τα αποτελέσματα της συμπεριφοράς μας. Παίρνοντας αποστάσεις είτε χρονικές, είτε χωρικές, είτε άλλου είδους «αποστάσεις», εκτιμούμε γεγονότα, συμπεριφορές, ανθρώπους και αντιδράσεις.

Τη μεταφορά του καθρέφτη χρησιμοποιεί και η Άλκηστις Κοντογιάννη: «Η αξιολόγηση είναι ένας ειδικός καθρέφτης που αφήνει απέξω τον ενθουσιασμό, την αυτάρκεια και τον αυθορμητισμό... συλλαμβάνοντας αποκλειστικά τη στάση απέναντι στο θέμα, την πορεία της εργασίας τους και την χρήση των τεχνικών. Την ίδια στιγμή αντικατοπτρίζει τις διάφορες πτυχές της διαδικασίας και του

Gutenberg, Αθήνα 1994.

15 Γιώργος Κρητικός & Αγγελική Δημητράκοπούλου: «Αναλογικός Αναστοχασμός: Αναστοχασμός σε Αναλογικά Μοντέλα, μέσα από Μεταγνωστικές Δραστηριότητες Μοντελοποίησης σε Τεχνολογικό Περιβάλλον», *Πρακτικά 2^{ου} Πανελλήνιου Εκπαιδευτικού Συνεδρίου Ημαθίας: Ψηφιακές και Διαδικτυακές μορφές στην Εκπαίδευση*, 2010, σ. 1325.

αποτελέσματος σε σχέση με τα μέλη της ομάδας, την ανάπτυξή τους, τις αντιδράσεις τους, τις στάσεις τους, τις αντιλήψεις τους και τη συμπεριφορά τους».¹⁶

Το δραματικό περιβάλλον μιας ιστορίας είναι για τα παιδιά πρόσφορο έδαφος για σκέψη και προβληματισμό, καθώς εμπλέκονται σε διάλογο με τον εαυτό τους (σκέψεις που λέγονται φωναχτά, καρέκλα των αποκαλύψεων, ημερολόγια/ γράμματα) και τους άλλους ρόλους (αυτοσχεδιασμοί, φωνές στο κεφάλι, διάδρομος της συνείδησης). Το σημαντικότερο, όμως, είναι η ασφάλεια που προσφέρει το δραματικό περιβάλλον, αφού πραγματεύεται μια ιστορία μυθοπλασίας. Η δημιουργία συνδέσεων και, στη συνέχεια, η κατανόηση γίνεται παρέχοντας στο παιδί κλίμα ασφάλειας και αποδοχής. «Η στοχαστική ατμόσφαιρα του δραματικού περιβάλλοντος δημιουργεί τις προϋποθέσεις να σκεφτούν και να γράψουν τα παιδιά σε θεατρικό ρόλο μέσα από το συγκινησιακό βίωμα και έτσι να επαναπροσδιορίσουν και να αλλάξουν τις αντιλήψεις τους».¹⁷

Μέσω του αναστοχασμού πετυχαίνουμε μια μετατόπιση από την επιφάνεια στη βαθύτερη μάθηση. Οι εκπαιδευτικοί που κρατούν αναστοχαστικά ημερολόγια έχουν την ευκαιρία να προγραμματίσουν τι θα κάνουν και για ποιον λόγο και, στη συνέχεια, να αξιολογήσουν το έργο τους. Τι πέτυχε και τι όχι, τι είχαν σχεδιάσει και τι, τελικά, έπραξαν. Μέσα από αυτή τη διαδικασία γίνονται καλύτεροι και διορθώνονται. Αυτοελέγχονται και αυτοαξιολογούνται. Τα παιδιά δεν μπορούν να κρατήσουν αναστοχαστικό ημερολόγιο για τις γνώσεις τους ή τις συμπεριφορές τους, μπορούν όμως να αυτοαξιολογηθούν, εάν πάρουν αποστάσεις από αυτές. Μπορούν να αυτοαξιολογηθούν, εάν αναστοχαστούν επάνω σε συγκεκριμένα γεγονότα, εάν απομακρυνθούν από αυτά και από απόσταση «καθρεφτιστούν» και δουν από μακριά τη συμπεριφορά τους.

Αναστοχαστικές Δραματικές Τεχνικές

*Το δράμα μπορεί να μας κάνει να συζητήσουμε, να κατανοήσουμε, να προτείνουμε με τις πράξεις μας, και οι πράξεις μας να μας κάνουν συνειδητοποιημένους πολίτες.*¹⁸

Οι τεχνικές που θα αναλύσω παρακάτω χρησιμοποιούνται για να παγώσουν μια στιγμή και να «ανοίξουν» τον χρόνο. Στο δράμα έχουμε τη μοναδική ευκαιρία, ευκαιρία που δε μας δίνεται στη ζωή, να διευρύνουμε μια στιγμή, να την αναλύσουμε και να στοχαστούμε πάνω σε αυτή. Να δοκιμάσουμε διαφορετικές λύσεις, να εξετάσουμε το ίδιο γεγονός από διαφορετικές οπτικές γωνίες.

Κάθε διαδικασία αξιολόγησης και κριτικής σκέψης ξεκινά από ερωτήματα. Το αιώνιο γιατί; Οι ερωτήσεις που θέτω στην αναστοχαστική διαδικασία είναι οι εξής:

- Γιατί συμπεριφέρεται έτσι;
- Τι νομίζεις ότι σκέφτεται;
- Τι αποκόμισες από αυτήν την εμπειρία;

16 Κοντογιάννη, ό.π., σ. 275.

17 Σίμος Παπαδόπουλος: *Παιδαγωγική του Θεάτρου*, Αθήνα 2010, σ. 199.

18 Κοντογιάννη, ό.π., σ. 274.

- Νομίζεις ότι θα δρούσες με τον ίδιο τρόπο μελλοντικά;

Οι ερωτήσεις αυτές προκύπτουν ως ανάγκη μέσα στην ομάδα. Ανάγκη να γνωρίσουν τον ήρωά τους και τον συμπρωταγωνιστή τους. Η ίδια η ιστορία που παίζουν, το παιχνίδι, είναι η αφορμή για ένα ταξίδι γνωριμίας του Άλλου ήρωα και, ταυτόχρονα, αυτογνωσίας. «Το εκπαιδευτικό δράμα χρησιμοποιεί τεχνικές οι οποίες επιτρέπουν στα άτομα να δράσουν, να ξεκινήσουν από τις δικές τους ανάγκες, να δημιουργήσουν καταστάσεις κατανόησης του εαυτού τους, των άλλων και τη ζωής... Μέσα από αυτήν την εμπειρία ανοίγεται ο δρόμος προς την γνώση και την κατανόηση του διαφορετικού. Τη στιγμή που οι δυο κόσμοι, ο πραγματικός και ο φανταστικός, συνυπάρχουν στο μυαλό, γεννιέται η συνειδητοποίηση και η κριτική σκέψη».¹⁹

Περίγραμμα Ρόλου στον τοίχο: Στην τεχνική αυτή, ζωγραφίζουμε το περίγραμμα ενός ρόλου σε χαρτί του μέτρου και μέσα σε αυτό γράφουμε τι μπορεί να σκέφτεται ή να αισθάνεται ο ρόλος. «Η τεχνική τούς δίνει την ευκαιρία να κατανοήσουν βαθύτερα την κατάσταση του χαρακτήρα, να βιώσουν την ενσυναίσθηση, να εκφράσουν αισθήματα αλληλεγγύης, αλλά και την κριτική τους απέναντι σε συμπεριφορές με τις οποίες δε συμφωνούν».²⁰ «Επιτρέπει τα παιδιά να επικοινωνήσουν με τον χαρακτήρα σε κλίμα ενσυναίσθησης και στοχασμού».²¹

Ημερολόγια/Γράμματα/Μηνύματα: Τα παιδιά που έχουν συμμετάσχει σε μια ιστορία γράφουν σε ρόλο ημερολόγιο για το πώς πέρασαν ή τι αισθάνθηκαν, γράφουν ένα γράμμα σε κάποιον από τους άλλους ρόλους ή αφήνουν ένα μήνυμα. «Ιδωμένη μέσα από την επικοινωνιακή τους διάσταση, η γραφή τους είναι συνυφασμένη με την παραγωγή και την χρήση, με στόχο την έκφραση και την ανταλλαγή σημασιών».²²

Αντιστροφή ρόλου: Ενώ παίζουν μια ιστορία, τα παιδιά αλλάζουν ρόλους, έχοντας έτσι την ευκαιρία να δουν τα πράγματα από άλλη οπτική. Αλλάζοντας ρόλο γίνεσαι ο Άλλος που τόση ώρα στέκονταν απέναντί σου. «Η τεχνική αυτή είναι ένα μέσο για να αναστοχάζεσαι πάνω σε ένα πρόβλημα και τους τρόπους αντιμετώπισής του».²³

Διάδρομος της συνείδησης: Η τεχνική χρησιμοποιείται σε στιγμές διλήμματος. Ο ήρωας περνά από ένα διάδρομο που έχουν σχηματίσει τα υπόλοιπα παιδιά και περνώντας από το διάδρομο ακούει διάφορες γνώμες. «Η τεχνική, με τα συνειδησιακά εμπόδια που θέτει, καλλιεργεί τη στοχαστική ικανότητα των παιδιών».²⁴

Φωνές στο κεφάλι: Ο ήρωας μιας ιστορίας ακούει τους άλλους σαν φωνές

19 Καλλιρρόη Γιαννοπούλου: «Εκπαιδευτικό δράμα και σύγχρονη κοινωνία», στο Δρακοπούλου (επιμ.), ό.π., σ. 271.

20 Σίμος Παπαδόπουλος: *Με τη Γλώσσα του Θεάτρου*, Κέδρος, Αθήνα 2007, σ. 67.

21 Παπαδόπουλος: *Παιδαγωγική του Θεάτρου*, ό.π., σ. 249.

22 Παπαδόπουλος: *Γλώσσα του Θεάτρου*, ό.π., σ. 67.

23 Jonathan Neelands: *Structuring Drama Work*, Cambridge University Press, Cambridge 1990, σ. 36.

24 Παπαδόπουλος: *Γλώσσα του Θεάτρου*, ό.π., σ. 69.

στο κεφάλι του. Ακούει γνώμες αντικρουόμενες κι έτσι έχει την ευκαιρία να δει τα πράγματα σφαιρικά. Η πολυπλοκότητα μιας κατάστασης εκφράζεται από τις αντικρουόμενες σκέψεις που ακούγονται σα μια συλλογική συνείδηση.

Η τεχνική αυτή δημιουργεί κλίμα ευθύνης. Φέρνει τους συμμετέχοντες, κυριολεκτικά και μεταφορικά, τον ένα κοντά στον άλλο, δυναμώνοντας τους δεσμούς εμπιστοσύνης. Ξυπνά αισθήματα τρυφερότητας, κατανόησης, αλλά και ρεαλισμού και σκληρότητας... Τους βοηθάει να αντιληφθούν τις αντικρουόμενες δυνάμεις που συνθέτουν και κυβερνούν τον άνθρωπο και τον κόσμο και να συλλάβουν το μέγεθος της μάχης των στοιχείων που τον αποτελούν.²⁵

Σκέψεις που λέγονται φωναχτά: Ο εμπυχωτής παγώνει τη δράση και, ακουμπώντας κάποιον ρόλο, του δίνει την ευκαιρία να μιλήσει και να πει φωναχτά τι σκέφτεται εκείνη τη στιγμή.

Στις ερωτήσεις οι συμμετέχοντες απαντούν σε ρόλο, αποκαλύπτοντας τις βαθύτερες σκέψεις τους, τα κίνητρα, τις προθέσεις, τις πραγματικές τους επιδιώξεις... Ο στυλιζαρισμένος και στοχαστικός χαρακτήρας της τεχνικής σταματά το χρόνο και δίνει τη δυνατότητα στο ακροατήριο να κατανοήσει όλα όσα δε λέγονται κατά τη διάρκεια της αυτοσχέδιας δράσης... Η ασφάλεια που τους δίνει ο ρόλος να αποκαλύπτουν τις πραγματικές αιτίες και προθέσεις καλλιεργεί την κριτική και στοχαστική τους ικανότητα, αφού τους ζητά να παρατηρήσουν ή να ξαναδοούν τη στάση τους... Η αποστασιοποίηση τους βγάζει από τη δυναμική της δράσης και τους εισάγει σε έναν κόσμο ελέγχου της δράσης.²⁶

Καρέκλα των αποκαλύψεων: Τα παιδιά κάθονται στην ανακριτική καρέκλα και απαντούν σε ρόλο ό,τι τους ρωτούν οι υπόλοιποι. «Η τεχνική καθίσταται πρόσφορο μέσο διερεύνησης των ανθρωπινων σχέσεων, επιτρέποντας στα παιδιά να ρωτήσουν αυτά που πραγματικά ενδιαφέρονται να μάθουν για το ρόλο».²⁷ «Η καρέκλα των αποκαλύψεων επιτρέπει, επίσης, την ανάδειξη της απόκλισης στις γνώμες, έως και την “εκ διαμέτρου” αντίθετη ερμηνεία των καταστάσεων... Οι συμμετέχοντες κατανοούν τη σημασία που έχει η οπτική γωνία και η συνακόλουθη ερμηνεία κάθε ανθρώπου για την ίδια κατάσταση».²⁸

Αναλογία: Ο εμπυχωτής δίνει μια ιστορία ως πλαίσιο δράσης, η οποία αλληγορικά περιγράφει μια κατάσταση της καθημερινότητας των παιδιών. «Με γνώμονα την ανακαλυπτική μάθηση τους εμπλέκει σε γνωστές καταστάσεις, οδηγώντας τους μέσα από τη στοχαστική διαδικασία στο ανοίκειο, ενώ με τον παραβολικό της χαρακτήρα διασφαλίζει την έμμεση προσέγγιση κοινωνικών ζητημάτων, των οποίων η άμεση διερεύνηση συχνά δεν είναι πρόσφορη».²⁹ «Ως χαρακτήρες της ιστορίας, αντιμετωπίζουν τα καυτά ερωτήματα σχετικά με τις έννοιες και τα ζητήματα, μέσα

25 Παπαδόπουλος: *Παιδαγωγική του Θεάτρου*, ό.π., σ. 262.

26 Παπαδόπουλος, ό.π., σ. 253-254.

27 Παπαδόπουλος: *Γλώσσα του Θεάτρου*, ό.π., σ. 67.

28 Παπαδόπουλος: *Παιδαγωγική του Θεάτρου*, ό.π., σ. 265.

29 Παπαδόπουλος: *Γλώσσα του Θεάτρου*, ό.π., σ. 71.

από την αποστασιοποίηση και τη σκέψη πάνω στη δράση».³⁰

Αποδοχή

Και γιατί να αποδεχτούμε το διαφορετικό; Η ερώτηση αυτή θα έπρεπε ίσως να είχε τεθεί στην αρχή της εισήγησής μου, καθώς μια αρνητική απάντηση ακυρώνει όλα τα προαναφερθέντα. Μια αυθόρμητη απάντηση είναι ότι ζούμε σε μια κοινωνία περιστοιχισμένοι από διαφορετικούς ανθρώπους, και τα παιδιά, οι αυριανοί ενήλικες, θα ζήσουν επίσης σε μια τέτοια κοινωνία. «Η προσωπική ιστορία του ατόμου δεν υφίσταται στο κενό. Η θέση της είναι ανάμεσα σε ανθρώπους που είναι όμοιοι και σε ανθρώπους που είναι διαφορετικοί».³¹

Το θέμα της ετερότητας είναι τόσο μεγάλο και καλύπτει τόσους τομείς που είναι αδύνατον να καλυφθεί μέσα σε τόσο μικρό χρονικό διάστημα. Το ίδιο και το θέμα της αποδοχής της. Αποφάσισα να θέσω αυτό το ερώτημα στο τέλος, για να δώσω μια κάπως ιδιόμορφη απάντηση, χρησιμοποιώντας ένα παράδειγμα από τη διδακτική μου εμπειρία. Το παράδειγμα που θα σας αναφέρω δεν απαντά απευθείας στην ερώτηση. Δημιουργεί όμως δυο εικόνες. Την εικόνα της τάξης πριν την αποδοχή του διαφορετικού και την εικόνα της τάξης μετά την αποδοχή. Την εικόνα αυτή περιγράφουν πολύ γλαφυρά τα λόγια της Μεριέ: «Με το να αξιώνεις ότι ο άλλος, ο τόσο στερημένος, μπορεί να είναι ικανός, ήδη του δίνεις φτερά».³²

Το 2008 δίδασκα στο 2^ο δημοτικό σχολείο Νέου Ψυχικού. Ο Ορέστης ήταν ένα παιδί μεταναστών με έντονα παραβατική συμπεριφορά, η οποία ήταν το αποτέλεσμα ενός φαύλου κύκλου. Φερόταν παραβατικά για να τον προσέξουν οι συμμαθητές του, η στάση του είχε εντελώς αντίθετα αποτελέσματα κι εκείνος συνέχιζε μια ακόμα πιο έντονα παραβατική συμπεριφορά. Ένα τυχαίο γεγονός με έκανε να ξεκινήσω ένα παιχνίδι με την τεχνική της ανακριτικής καρέκλας. Ο Ορέστης σε ρόλο φυλακισμένου που το έχει σκάσει μας μίλησε για τον εαυτό του. Όλα τα παιδιά της τάξης κάθισαν στην ανακριτική καρέκλα και πήραν ρόλους από το παρελθόν και το παρόν του κεντρικού ήρωα, για τον οποίο ο Ορέστης είχε διαλέξει το όνομα... Ορέστης, διαχωρίζοντας, ωστόσο, το ρόλο από τον εαυτό του. Στο τέλος του παιχνιδιού (που διήρκεσε ένα διδακτικό τρίμηνο) και αφού είχαν δραματοποιηθεί διάφορες καταστάσεις, έγινε ένα δικαστήριο όπου δικαστής ήταν ο γερο-Χρόνος (ιδέα ενός παιδιού της ομάδας). Το δικαστήριο αποφάσισε να γυρίσει τον χρόνο πίσω και, με την τεχνική του διαδρόμου της συνείδησης, ο Ορέστης πέρασε μέσα από το διάδρομο και άκουσε τις σκέψεις των παιδιών, τι μπορεί να φταίει που έγινε κλέφτης και στη συνέχεια φυλακίστηκε. Τι φταίει που ζει στο περιθώριο όλα αυτά τα χρόνια; Οι σκέψεις των παιδιών ήταν ότι θα έπρεπε να τον παίζουν στο σχολείο και ότι δε θα έπρεπε να τον κοροϊδεύουν που δεν ήξερε να παίζει μπάλα.

Το παιχνίδι τελείωσε και ξαναείδα την ίδια τάξη δύο χρόνια αργότερα. Ο Ορέστης δεν ήταν βέβαια ο πιο δημοφιλής της τάξης, όμως ήταν ένα ισότιμο

30 Παπαδόπουλος: *Παιδαγωγική του Θεάτρου*, ό.π., σ. 278.

31 Vandenberg, ό.π., σ. 65.

32 Μεριέ, ό.π., σ. 25.

μέλος της ομάδας. Δεν μπορώ να πω με βεβαιότητα ότι το παιχνίδι αυτό στάθηκε ο καθοριστικός παράγοντας αλλαγής της στάσης των συμμαθητών του απέναντί του. Σίγουρα όμως έβαλε ένα λιθαράκι στο να έρθουν πιο κοντά στον διαφορετικό.

Ο Άλλος δεν είναι τελικά παρά ο διπλανός σου στο θρανίο, ο γείτονάς σου, αυτός που βλέπεις κάθε μέρα. Αν απορρίψεις όλα τα διαφορετικά, αν τα αντιμετωπίσεις με εχθρότητα, τότε ακολουθείς ένα δρόμο μοναχικό. «Σε τελική ανάλυση, η προσωπική ιστορία του ατόμου δεν υφίσταται στο κενό. Η θέση της είναι ανάμεσα σε ανθρώπους που είναι όμοιοι και σε ανθρώπους που είναι διαφορετικοί».³³

«Η ανακάλυψη των σημείων σύγκλισης και απόκλισης του εαυτού με τους άλλους επιτρέπει την επαναδιαπραγμάτευση των ορίων και την επανατοποθέτηση της σχέσης με αυτούς».³⁴

Γιατί να αποδεχτούμε την ετερότητα; Θα αφήσω ανοιχτό το ερώτημα για να δώσει ο καθένας τη δική του απάντηση.

³³ Vandenbroeck, ό.π., σ. 65.

³⁴ Λεμπέση, ό.π., σ. 136.

Βιβλιογραφία

- Gardner H.: *Frames of mind. Η Θεωρία των Πολλαπλών Τύπων Νοημοσύνης*, Μαραθιάς, Αθήνα, 2010
- Govas Nikos, Georgina Kakoudaki, Damir Miholic: *Drama/Theatre & Education in Europe. A report, part I*, Idea Europe, Ελλάδα, 2007
- Neelands J.: *Structuring Drama Work*, Cambridge University Press, Cambridge 1990
- Plummer D.: *Παιχνίδια αυτοεκτίμησης για παιδιά*, Πατάκης, Αθήνα 2010
- Vandenbroeck M.: *Με τη ματιά του Γέτι. Η καλλιέργεια του σεβασμού του «άλλου» στην εκπαίδευση*, Νήσος, Αθήνα 2004
- Wooland B.: *Η Διδασκαλία του Δράματος στο Δημοτικό Σχολείο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999
- Δρακοπούλου Κ. (επιμ.): *Θέατρο και Διαπολιτισμική Αγωγή*, Δαίδαλος, Αθήνα 2006
- Κοντογιάννη Α.: *Μαύρη Αγελάδα-Άσπρη Αγελάδα: Δραματική Τέχνη στην Εκπαίδευση και Διαπολιτισμικότητα*, Τόπος, Αθήνα 2008
- Κουρετζής Λ.: *Το Θεατρικό Παιχνίδι και οι διαστάσεις του*, Ταξιδευτής, Αθήνα 2008
- Κρητικός Γ. & Δημητρακοπούλου Α.: «Αναλογικός Αναστοχασμός: Αναστοχασμός σε Αναλογικά Μοντέλα, μέσα από Μεταγνωστικές Δραστηριότητες Μοντελοποίησης σε Τεχνολογικό Περιβάλλον», *Πρακτικά 2^{ου} Πανελλήνιου Εκπαιδευτικού Συνεδρίου Ημαθίας: Ψηφιακές και Διαδικτυακές μορφές στην Εκπαίδευση*, 2010 (<http://www.ekped.gr/praktika10/gen/120.pdf>), 2010
- Ματσαγγούρας Η.: *Στρατηγικές διδασκαλίας: Από την πληροφόρηση στην κριτική σκέψη*, Gutenberg, Αθήνα 1994
- Μεριέ Μ.: *Αυτογνωσία μέσα από το Θέατρο. Το θέατρο ως μέσο επικοινωνίας*, Ντουντούμης, Αθήνα 2001
- Παπαδόπουλος Σ.: *Με τη Γλώσσα του Θεάτρου*, Κέδρος, Αθήνα 2007
- Παπαδόπουλος, Σ.: *Παιδαγωγική του Θεάτρου*, Αθήνα 2010

ΔΙΔΑΣΚΟΝΤΑΣ ΘΕΑΤΡΟ ΣΕ ΠΑΙΔΙΑ ΜΕΤΑΝΑΣΤΩΝ

«Δηλαδή, κύριε, τί εννοείτε να το παίξουμε στα αλβανικά;» Η απορία και η έκπληξη στα μάτια δύο μαθητριών της Β΄ Γυμνασίου ήταν ολοφάνερη. Οι υπόλοιποι μαθητές κοιτάζονταν εξίσου απορημένοι.

Το περιστατικό συνέβη κατά τη διάρκεια μαθήματος Θεατρικής Αγωγής στο 32ο Γυμνάσιο Αθηνών, όπου είχα την ευκαιρία να διδάξω στο πλαίσιο του προγράμματος «Θεατρολόγοι στα σχολεία» κατά το σχολικό έτος 2001-2002. Οι Αλβανές μαθήτριες που προανέφερα είχαν αναλάβει να δραματοποιήσουν μία σκηνή σύγκρουσης από τον *Κύκλο με την κιμωλία* του Μπρεχτ. Σε όλες τις προηγούμενες συναντήσεις, η σκηνή «έβγαινε» απογοητευτικά υποτονική. Όταν μπήκα στην αίθουσα τη συγκεκριμένη μέρα, τις πέτυχα να λογομαχούν έντονα στη μητρική τους γλώσσα. Εκμεταλλευόμενος τη συγκυρία και χωρίς άλλη εξήγηση, τους ζήτησα να παίξουν τη σκηνή στα αλβανικά. «Μα δεν θα καταλάβει κανένας τι λέμε, κύριε!» Επέμεινα, χωρίς να δίνω σημασία στην εμφανή αμηχανία τόσο των ιδίων, όσο και των υπολοίπων μαθητών. Το αποτέλεσμα θα μου μείνει αξέχαστο. Το αυθόρμητο χειροκρότημα των παιδιών και το αμήχανο χαμόγελο των δύο κοριτσιών είχε ήδη βεβαιώσει την επιτυχία του εγχειρήματος. Τα παιδιά είχαν αισθανθεί μέλη της ομάδας, τονίζοντας αυτό που τις διαφοροποιούσε: τη γλώσσα και την καταγωγή τους.

Η Ελλάδα ως βασική χώρα υποδοχής μεταναστών, καλείται να διαχειριστεί ένα τεράστιο -για τα πληθυσμιακά της δεδομένα- αριθμό ανθρώπων, που είτε σκοπεύουν να μείνουν στη χώρα, είτε να τη χρησιμοποιήσουν ως πέρασμα για άλλη ευρωπαϊκή χώρα. Ένας μεγάλος αριθμός αυτών των ανθρώπων εγκαθίσταται μόνιμα στην Ελλάδα, εντάσσεται στον κοινωνικό ιστό, εργάζεται και φυσικά στέλνει τα παιδιά του στα σχολεία.

Διδάσκοντας θέατρο σε παιδιά εδώ και δώδεκα χρόνια, είχα πολλές φορές την ευκαιρία να συναντήσω παιδιά μεταναστών. Οι χώρες προέλευσής τους ήταν κυρίως Βαλκανικές, αλλά και χώρες της Αφρικής και της Αμερικής. Το διάστημα παραμονής τους στην Ελλάδα και το επίπεδο γνώσης της ελληνικής γλώσσας, αποτελούσαν το βασικότερο κριτήριο αποδοχής τους από τους Έλληνες συμμαθητές τους. Κοινό χαρακτηριστικό, ωστόσο, αποτελούσε η ανάγκη τους για έκφραση και ισότιμη συμμετοχή.

Οι δυσχέρειες της γλώσσας, η ανάγκη για επικοινωνία, οι πολιτισμικές ομοιότητες και διαφορές, η παράδοση, οι προκαταλήψεις και τα στερεότυπα αποτελούν μερικές από τις βασικές συνιστώσες αυτής της παράξενης εξίσωσης.

Στην προσπάθειά τους να ενταχθούν ισότιμα στην ομάδα των Ελλήνων συμμαθητών τους, τα παιδιά των μεταναστών επιχειρούν, όχι απλά να αναπτύξουν τα εκφραστικά τους μέσα, ώστε να επικοινωνήσουν, αλλά και να συμμετέχουν ενεργά στις συλλογικές δράσεις που οργανώνονται εντός και εκτός του σχολικού προγράμματος. Τα παιδιά των μεταναστών συχνά ξεκινούν πολύ επιφυλακτικά, αφού δε γνωρίζουν καλά τη γλώσσα, με αποτέλεσμα να μην «ανοίγονται» το ίδιο αυθόρμητα.

Το θέατρο δίνει τη δυνατότητα επικοινωνίας μέσω περισσότερων εκφραστικών μέσων και αποτελεί μία από τις βασικότερες δραστηριότητες που βοηθούν τα παιδιά αυτά να νιώσουν μέρος της ομάδας, προβάλλοντας ταυτόχρονα τις ιδιαιτερότητες της καταγωγής τους. Η ιδιομορφία του μαθήματος, που αποσκοπεί στην ελεύθερη έκφραση, την επικοινωνία, το «χτίσιμο» εμπιστοσύνης μεταξύ των μελών της ομάδας, αποδεικνύει τη συμβολή της θεατρικής παιδείας, μεταξύ άλλων, στην ένταξη των παιδιών αυτών στην ελληνική κοινωνία. Είναι ενδεικτικό ότι η συντριπτική πλειονότητα των οικογενειών των μεταναστών επιλέγουν το μάθημα της θεατρικής αγωγής, προκειμένου να ενισχύσουν την ομαλή ένταξη και κοινωνικοποίηση των παιδιών τους.

Είναι γεγονός ότι πολύ συχνά οι ξενοφοβικές προκαταλήψεις των ενηλίκων βρίσκουν εφαρμογή στο μικρόκοσμο της μαθητικής κοινότητας. Τα παιδιά, συχνά, χωρίς την συμβατική διακριτικότητα των ενηλίκων, δε διστάζουν να εξωτερικεύσουν άμεσα τον φόβο ή δισταγμό τους απέναντι στο διαφορετικό, δε διστάζουν να προσβάλλουν και απομονώσουν οτιδήποτε θεωρούν «ξένο». Η διαφορετικότητα αποτελεί αιτία αποκλεισμού. Τα παιδιά που υφίστανται τον αποκλεισμό αυτόν έχουν δύο επιλογές. Η πρώτη συνδέεται με την έμφυτη τάση του ανθρώπου να αποτελεί μέλος μιας ομάδας. Σύμφωνα μ' αυτήν, λοιπόν, οι αλλοεθνείς μαθητές προσπαθούν να εντοπίσουν κώδικες επικοινωνίας με τα υπόλοιπα παιδιά, υπερβαίνοντας τις υπόλοιπες διαφορές τους. Με βάση αυτούς τους κώδικες αναζητούν ένα άνοιγμα, κάνουν μία έκκληση για αναγνώριση και αποδοχή. Η δεύτερη επιλογή τους είναι να απομονωθούν, ψάχνοντας στήριξη σε ομάδα ομοεθνών τους συμμαθητών ή έστω άλλων αλλοδαπών. Η επιλογή αυτή οδηγεί μοιραία στην «γκετοποίησή» τους και την καλλιέργεια κλίματος καχυποψίας και αρνητισμού. Αυτή η επιλογή είναι ιδιαίτερα ανησυχητική, αν αναλογιστούμε ότι στο σχολείο διαπλάθεται η αυριανή κοινωνία. Είναι αυτονόητο ότι τα παιδιά αυτά θα μεγαλώσουν βιώνοντας τον αποκλεισμό και την απόρριψη, μεταφέροντας αυτά τα αρνητικά συναισθήματα στον κόσμο των ενηλίκων, «μολύνοντας» μ' αυτά τα οπισθοδρομικά χαρακτηριστικά την κοινωνία στην οποία εντάσσονται. Το γκέτο θα αποτελεί το φυσικό τους χώρο. Η επιφύλαξη, αν όχι εχθρότητα προς το αφιλόξενο ντόπιο στοιχείο, θα αποτελέσει μονόδρομο. Και τότε θα έχουμε όλοι αποτύχει. Ως κοινωνία και ως μεμονωμένοι πολίτες.

Γι' αυτόν τον λόγο είναι πολύ σημαντικό να τονίσουμε εδώ την ιδιαίτερη βαρύτητα που έχει ο ρόλος του διδάσκοντα-εμπυχωτή. Ούτως ή άλλως, ο δάσκαλος οποιασδήποτε εκπαιδευτικής βαθμίδας συμβάλλει σε μεγάλο βαθμό στη διαμόρφωση των ψυχών και τη διάπλαση χαρακτήρων των διδασκομένων.

Αυτό κατεξοχήν ισχύει σε ένα διδακτικό αντικείμενο ιδιαίτερα διαδραστικό, όπως το θέατρο. Ο εμπυχωτής ζητά από τα παιδιά να χαλαρώσουν, να εμπιστευτούν, να επικοινωνήσουν ελεύθερα και να υπερβούν φόβους και προκαταλήψεις, προκειμένου να εκφράσουν και να εκφραστούν. Δεν μπορώ εύκολα να φανταστώ πιο κατάλληλο κλίμα για την αξιοποίηση της ιδιαίτερης δυναμικής που αναπτύσσεται μεταξύ των μελών μιας πολυπολιτισμικής ομάδας, όπως αυτή που συναντά κανείς στα περισσότερα σχολεία της πατρίδας μας. Αυτή η αξιοποίηση θα φέρει αύριο μία αύρα ασφάλειας, συνεργασίας, ένα κλίμα εμπιστοσύνης μεταξύ των πολιτών μιας κοινωνίας υγιούς, με πιο στέρεα σύνθεση.

Διδάσκοντας θέατρο σε παιδιά μεταναστών, εντόπισα την ανάγκη μιας παράλληλης δράσης που όφειλα να προσέξω ως δάσκαλος: από τη μία, να φροντίσω για την εξοικείωσή τους με την ελληνική κουλτούρα και τα ντόπια ήθη και από την άλλη, η πρόσκληση να μας μιλήσουν στη δική τους παράδοση και πολιτισμό. Τα κάλεσα να μας πουν τα δικά τους παραμύθια και να τα συγκρίνουμε όλοι μαζί με αυτά της ντόπιας παράδοσης, να μας τραγουδήσουν στη γλώσσα τους μελωδίες που «κουβάλησαν» από τη μακρινή τους πατρίδα, τα παρότρυνα να μοιραστούν με τους Έλληνες συμμαθητές τους παραδόσεις και προλήψεις, τον πλούτο του δικού τους πολιτισμού, στον οποίο τα κάλεσα να μας ταξιδέψουν. Η δραματοποίηση ενός μύθου από την Κένυα, η αφήγηση διαφορετικών εκδοχών του ίδιου παραμυθιού από μαθητές που κατάγονταν από τρεις διαφορετικές χώρες και τα γέλια από το άκουσμα των διαφορετικών ονομάτων της Κοκκινোসκουφίτσας από γλώσσα σε γλώσσα, είναι λίγα από αυτά που έχουν χαραχτεί στη μνήμη μου, ανακαλώντας συναντήσεις με θεατρικές ομάδες όπου συμμετείχαν και παιδιά μεταναστών.

Πρώτιστο μέλημα του εμπυχωτή πρέπει πάντα να είναι ο σεβασμός: στη γλώσσα, το θρήσκευμα, τις συνήθειες και παραδόσεις, τόσο των Ελλήνων όσο και των αλλοδαπών μαθητών. Τα παιδιά έχουν πολύ ευαίσθητες «κεραίες» και πάντα εκτιμούν τις προσπάθειες αυτές, με αποτέλεσμα να ελαχιστοποιούνται φαινόμενα αντιπαλότητας και σύγκρουσης. Ιδιαίτερη ήταν η χαρά μου όταν αντιλήφθηκα ότι το θετικό κλίμα μεταφερόταν στα σπίτια, στις οικογένειες των μαθητών. Οι αλλοδαποί γονείς που συναντούσα δεν έκρυβαν τον ενθουσιασμό για την ομαλή προσαρμογή των παιδιών τους στο νέο περιβάλλον, την αγάπη τους για την ομάδα και τη στήριξη από τους συμμαθητές τους.

Κλείνοντας, θέλω να τονίσω ότι η ιδιαιτερότητα του θεάτρου συμβάλλει στην αντιμετώπιση των δυσχερειών που αναπόφευκτα προκύπτουν στο περιβάλλον μιας πολυπολιτισμικής τάξης. Η θεατρική παιδεία αποτελεί αναμφίβολα ένα από τα βασικότερα εργαλεία ένταξης των μεταναστών στην χώρα υποδοχής τους. Μέσω αυτής και χάρη σ' αυτήν, οι αλλοδαποί μαθητές, νιώθουν ένα φιλόξενο περιβάλλον για να εκφραστούν, ιδιαίτερα αφού η γλώσσα δεν αποτελεί μοναδικό εκφραστικό μέσο. Αισθάνονται μέλη της ίδιας ομάδας, ενώ ταυτόχρονα δίνεται η δυνατότητα στους Έλληνες συμμαθητές τους να έρθουν σε επαφή και να εκτιμήσουν έναν άλλο πολιτισμό.

Παρά τις δυσκολίες και αγκυλώσεις του εκπαιδευτικού μας συστήματος, στην

πατρίδα που γέννησε το θέατρο, με μέσο τη γλώσσα που ανέδειξε το μεγαλείο της έννοιας «φιλοξενία», υπάρχουν όλες οι προϋποθέσεις για την διαμόρφωση της αυριανής κοινωνίας υγιώς σκεπτόμενων πολιτών, που θα δρουν με άξονα τον αλληλοσεβασμό και την αποδοχή της διαφορετικότητας. Και είναι χαρά και τιμή για ένα θεατρολόγο να συμβάλλει σ' αυτό.

ΟΤΑΝ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΥΝΑΝΤΑ ΤΗΝ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ: ΑΠΟΔΟΧΗ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΟΥ-ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΥ ΚΩΔΙΚΑ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΕΜΠΕΙΡΙΑ

Είμαι έντεκα χρόνια καθηγήτρια θεάτρου στην πρωτοβάθμια αρχικά και στη συνέχεια στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση. Εκεί, κάθε μέρα με τους μαθητές μου μαθαίνω «την τέχνη» και την επιστήμη μου. Δουλεύουμε όλοι μαζί διερευνώντας και κάνοντας συλλογικές αναγνώσεις του κόσμου, έτσι όπως όρισε τη μετασχηματιστική παιδαγωγική¹ ο Βραζιλιάνος παιδαγωγός Paulo Freire, ο οποίος ήθελε έναν δάσκαλο όχι να διδάσκει ένα γνωστικό αντικείμενο, αλλά καθένας από την ομάδα μαθητής-δάσκαλος να μαθαίνει μαζί με τον άλλο, με στόχο να ανοίξουμε τον προσωπικό κόσμο του «εγώ» στον κόσμο του «εσύ», του «εμείς» και της κοινωνίας μας, προκειμένου να προετοιμαστεί ο μαθητής με αυτοπεποίθηση και γνώση, για να είναι ικανός να αντιμετωπίσει τη ζωή, να μπει στην κοινωνία, στηριζόμενος στις δυνάμεις του και στην ικανότητά του να επαναπροσδιορίζεται και να επιδιώκει αλλαγές σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο.

Ο Αμερικανός παιδαγωγός John Dewey^{2,3} υποστηρίζει, ότι δε μαθαίνουμε με το να κάνουμε, εκτός αν αυτό που κάνουμε συμβάλλει στην αλλαγή της αντίληψής μας για τη ζωή. Για να επιτευχθεί η μάθηση, ο πράττων πρέπει να συνειδητοποιήσει τις συνέπειες της πράξης του. Επομένως η μάθηση είναι αποτέλεσμα βιωμένης εμπειρίας, αλλά η απλή πράξη δεν αποτελεί εμπειρία. Απαιτείται συνειδητή συμμετοχή στην εμπειρία που προάγει και εξελίσσει τον άνθρωπο αφενός και αφετέρου οργανική αλληλεπίδραση μέσα στο δυναμικό της συνέχειας των εμπειριών.

Και τα ερωτήματα που τίθενται είναι ποιό είναι το σημείο, ποιά η ποιότητα και ποιά τα αποτελέσματα της συνάντησης του Θεάτρου με την Εκπαίδευση και πώς η τέχνη και οι τεχνικές του Θεάτρου στην Εκπαίδευση δυνητικά συμβάλλουν στην αποδοχή του διαφορετικού πολιτισμικού-κοινωνικού κώδικα και γιατί η τέχνη του θεάτρου είναι προσφιλής στην Εκπαίδευση, στην κοινωνία και στη δομή του ανθρώπινου πλάσματος συναισθηματικά/ψυχολογικά/κοινωνιολογικά. Πώς μέσα από την ανάληψη ρόλων και τη θεατρικά βιωμένη εμπειρία, προχωράμε σε αλλαγή αντιλήψεων, στάσεων,⁴ στερεοτυπικών συμπεριφορών και, ενεργοποιώντας μέσα

1 M. Cadotti: *Reading Paulo Freire: His life and work*, Sung Press, Albany 1994.

2 John Dewey: *Εμπειρία και Εκπαίδευση*, Γλάρος, Αθήνα 1980.

3 Αντώνιος Δανασσής-Αφεντάκης: *Η Εξέλιξη της Παιδαγωγικής και Διδακτικής Σκέψης*, τόμ. Β', Αθήνα 1993.

4 Δημήτριος Γεώργας: *Κοινωνική Ψυχολογία*, τόμ. Α', 1995.

μας το «μαγικό» στανισλαβικό «εάν» -«the magic if»-,⁵ ανοίγουμε μέσα μας νέους κόσμους και θέτουμε τα προβλήματα μπροστά μας, ανιχνεύοντάς τα μέσω της διαδικασίας της ενσυναίσθησης -*empathy*-,⁶ βάζοντας δηλαδή τον εαυτό μας στη θέση του άλλου και ψάχνουμε να γνωρίσουμε τον άλλο, το διαφορετικό, το μετανάστη, τον πρόσφυγα, τον κοινωνικά αδύνατο, το μαθητή με μαθησιακά προβλήματα, με διαφορετική κουλτούρα, διαφορετική θρησκεία, διαφορετικές εμπειρίες, βιώματα, ντύσιμο, οικονομικό status, όχι γιατί είναι ανήμπορος, όχι γιατί είναι ενδιαφέρουσα διαδικασία για να σπάσουμε τη δική μας μονότονη ζωή, αλλά γιατί μέσα στο παγκόσμιο σπίτι μας, στη Γη, οι άνθρωποι μετακινούνται, αλλάζουν τόπους, χαράζουν πορείες και προορισμούς, επαναπροσδιορίζονται και μέσα σ' αυτό το ανθρώπινο καραβάνι, δείγμα εξέλιξης μιας κοινωνίας, είναι τα διακριτά όρια σεβασμού, προστασίας, αποδοχής, συγκίνησης (με την αρχική έννοια και σημασία της λέξης συν + κινούμαι = κινούμαι μαζί με τον άλλο), συνύπαρξης και όχι αφομοίωσης του άλλου.

Στην Αθήνα του 5ου αιώνα π.Χ., ο σοφιστής Αντιφώντας κήρυξε με επαναστατική στάση την ισότητα όλων των ανθρώπων⁷ πρώτα μέσα στην πόλη την ισότητα ταπεινών και αριστοκρατών, ύστερα όμως και των Ελλήνων και των βαρβάρων, γιατί όπως έλεγε: «*ἀναπνέομεν τε γάρ εἰς τὸν ἀέρα ἅπαντες κατὰ τὸ στόμα καὶ κατὰ τὰς ῥῖνας καὶ ἐσθίμεν χερσὶν ἅπαντες*» (γιατί όλοι οι άνθρωποι αναπνέουμε από το στόμα και τη μύτη και τρώμε με τα χέρια).⁸

Η Ελλάδα ως χώρα υποδοχής παλιννοστούντων Ελλήνων, αλλοδαπών, μεταναστών και προσφύγων καλείται να αντιμετωπίσει μια ιδιαίτερη πρόκληση: τη διαμόρφωση ενός σχολικού περιβάλλοντος που να υπάρχει χώρος για όλες τις πολιτισμικές και κοινωνικές ομάδες, να ανταποκρίνεται στις ανάγκες και στις απαιτήσεις αυτών, καθώς επίσης και να συμβάλλει στην ολόπλευρη ανάπτυξη και κοινωνική ένταξη των νεαρών μαθητών.

Τα προβλήματα που αντιμετωπίζουν στο ελληνικό σχολείο τα παιδιά με διαφορετικό πολιτισμικό-κοινωνικό κώδικα είναι προβλήματα μαθητικής αποδοχής κατανόησης πολιτισμικών προτύπων και στερεοτυπικών συμπεριφορών, γλωσσικής πρόσληψης, τα οποία σε συνδυασμό με την έντονη ανάγκη τους να ενταχθούν μεν στο νέο περιβάλλον, αλλά και να διατηρήσουν το προσωπικό τους στίγμα, την προσωπική τους ταυτότητα, την ανθρώπινη-προσωπική ιστορία τους, καθιστούν δύσκολη έως, σε αρκετές περιπτώσεις, και δυσλειτουργική την επικοινωνία των παλιννοστούντων, μεταναστών και προσφύγων μαθητών με την υπόλοιπη μαθητική κοινωνία και τελικά δυσχεραίνουν την ένταξή τους.⁹

5 Κ. Στανισλάβσκι: *Ένας ηθοποιός δημιουργείται*, Γκόννης, Αθήνα 2001.

6 Χ. Γκόβαρης: *Εισαγωγή στη διαπολιτισμική εκπαίδευση*, Ατραπός, Αθήνα 2001.

7 Albin Lesky: *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, Αφοί Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 2001.

8 Diels H.-Kranz W.: *Οι Προσωκρατικοί: Οι Μαρτυρίες και τα Αποσπάσματα*, τόμ. Β', Παπαδήμας, Αθήνα 2007, σ. 346-353.

9 Γεώργιος Π. Μάρκου: *Εισαγωγή στη Διαπολιτισμική Εκπαίδευση: Ελληνική και Διεθνής εμπειρία*, Αθήνα 1997.

Η Διαπολιτισμική Προσέγγιση¹⁰ είναι μια διαλεκτική σχέση, μια δυναμική διαδικασία αλληλεπίδρασης και αμοιβαίας αναγνώρισης και συνεργασίας ανάμεσα σε άτομα διαφόρων εθνικών-μεταναστευτικών ομάδων.

Ο Πήτερ Μπρουκ λέει χαρακτηριστικά στο βιβλίο του *Ανάμεσα σε δύο σιωπές*:

«...ο κάθε άνθρωπος είναι ατελής. Κάθε άνθρωπος, συνεπώς, χρειάζεται απεγνωσμένα κάτι από έναν άλλο άνθρωπο. Κι αυτό που χρειάζεται από τον άλλο δεν είναι μόνο το βαθύ αίσθημα της συντροφικότητας που ενώνει τους ανθρώπους, αλλά και η αίσθηση ότι αυτό που φέρει ο άλλος μπορεί ν' αναπτύξει και να συμπληρώσει αυτό που μπορώ να προσφέρω εγώ. Αυτό είναι και το σημαντικότερο σε κάθε ανθρώπινη σύμπραξη».¹¹

Οι επίσημες έρευνες δείχνουν ότι το θέατρο αποτελεί έναν από τους πιο αποτελεσματικούς τρόπους για να παρέμβουμε και να αλλάξουμε τη συμπεριφορά ενός ατόμου. Το θέατρο είναι πολύ πιο αποτελεσματικό στην αλλαγή στάσεων και συμπεριφορών από τις συμβουλές, τις συζητήσεις, τις υποστηρικτικές συνεδρίες και την προβολή ταινιών. Και αυτό συμβαίνει, γιατί μέσα από το ασφαλές περιβάλλον της θεατρικής σύμβασης στο χώρο του σχολείου ή αλλιώς της ανάπτυξης των δυναμικών τεχνικών του θεάτρου στην Εκπαίδευση (DIE) και του Εκπαιδευτικού Θεάτρου είναι δυνατόν να κατανοήσουμε καλύτερα τις προσωπικές μας ιστορίες και να οδηγηθούμε σε αλλαγή συμπεριφορών.

Το Θέατρο ως προαιώνιο και άφθαρτο φαινόμενο μέσα στην ιστορία της ανθρωπότητας¹² αποτελεί μια πρώτη εμβρυϊκή καλλιτεχνική έκφραση του ανθρώπου, η οποία εκπορεύεται από το θεατρικό ορμέμφυτο, τη φυσική δηλαδή ώθηση που σπρώχνει τον άνθρωπο να μιμείται όσα συναισθήματα και περιστατικά ερεθίζουν τη φαντασία του. Το θεατρικό ορμέμφυτο συνίσταται στη φαντασία, τη μίμηση, το θέαμα και τη μεταμόρφωση. Κάθε ονειροπόληση, λέει ο Freud, είναι η πραγματοποίηση μιας επιθυμίας,¹³ η οποία διορθώνει την πραγματικότητα που δεν μας δίνει ικανοποίηση. Καθένας ανάλογα με τις εμπειρίες και τα βιώματά του καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του πλάθει donkixωτικές ονειροφαντασίες, οι οποίες όταν μετουσιώνονται σε παριστάμενο προϊόν με αισθητικούς νόμους τότε δημιουργείται η τέχνη· καθώς μέσα από τη διαδικασία της μεταμόρφωσης δομούμε παραστατικές μιμήσεις και αυτοαποκαλούμαστε ηθοποιοί ή θεατές, καθότι κατά τον Αριστοτέλη και τη θέαση «*χαίρειν τοῖς μιμήμασιν*».

Στο χώρο τώρα της Εκπαίδευσης, και μάλιστα της Διαπολιτισμικής Εκπαίδευσης, το Θέατρο λειτουργεί διαδραστικά και δρα ως Διαπολιτισμικό Θέατρο. Αυτό σημαίνει, ότι ο άλλος, ο διαφορετικός, που έρχεται στη χώρα υποδοχής με τραύματα ψυχικά/συναισθηματικά/πολιτισμικά και με απροσδιόριστη πολιτιστική-

10 Ό.π.

11 Μόφιτ Ντέιλ (επιμ.): *Ανάμεσα σε Δύο Σιωπές: Συζητώντας με τον Πήτερ Μπρουκ*, μτφρ. Ν. Χατζόπουλος, ΚΟΑΝ, Αθήνα 2003, σ. 148.

12 Κατερίνα Ι. Κακούρου: *Προαισθητικές Μορφές Θεάτρου*, Εστία, Αθήνα 1998.

13 S. Freud: *Τέχνη και ψυχανάλυση*, Αθήνα 1940.

κοινωνική ταυτότητα, καθότι με τη μετακίνησή του τον ακολουθεί το πολιτιστικό κενό, η ασυνέχεια, η ανακολουθία, αφού δεν ανήκει πια ούτε στη χώρα προέλευσης ούτε στη χώρα υποδοχής και έχει διαμορφώσει το δικό του πολιτισμικό σύμπαν, έτσι όπως το βίωσε μέσα από τις εμπειρίες του, έχει τη δυνατότητα να ξετυλίξει τις προσωπικές του πολιτισμικές αποσκευές και να τις θέσει στη δυναμική της αλληλεπίδρασης, που προσφέρει η λειτουργία της θεατρικής ομάδας, με στόχο πάντοτε την ισορροπημένη ένταξη στο χώρο της σχολικής τάξης.

Οι Αμερικανοί παιδαγωγοί Herbert Kohl και Judith Kohl στο βιβλίο τους *Η θέα από τη βελανιδιά* (*The view from the Oak*, 1977) υποστηρίζουν, ότι χτίζουμε την πραγματικότητά μας σύμφωνα με τις πληροφορίες που προέρχονται από τις αισθήσεις μας και τον τρόπο που τις μεταφράζουμε και τελικά τις επικοινωνούμε με την οντότητά μας.

Εφαρμόζουμε το θέατρο μέσα στη σχολική διαπολιτισμική κοινότητα όχι για να αναλύσουμε ή να συγκρίνουμε πολιτισμούς και προσωπικότητες, αλλά για να βάλουμε τον εαυτό μας στη θέση του άλλου, διαδικασία που στην ψυχολογία ονομάζεται ενσυναίσθηση *-empathy-* και στο θέατρο μίμηση, ανάληψη ρόλων, παιχνίδια ρόλων, συμμετοχή ηθοποιών και θεατών ή καλύτερα, κατά τον Augusto Boal,¹⁴ ηθοποιών *-actor-* και θεά-ηθοποιών *-spect-actors-*, για να γνωρίσουμε την προσωπική ιστορία του άλλου-τεχνική αφήγησης-, για να ακούσουμε τη μουσική του άλλου, το ηχόχρωμα της γλώσσας του, για να ζωντανέψει κάθε μνήμη, ανάμνηση, αντικείμενο και να πάρουν όλα αυτά σάρκα και οστά σ' έναν ξέφρενο χορό μεταμόρφωσης υπό την καθοδήγηση του θεάτρου που θα βρίσκεται σε διαλεκτική και γεωμετρική σχέση με την εκπαίδευση και την κοινωνία ωςάν ισοσκελές τρίγωνο. Και μέσα από αυτή τη διαδικασία γνωρίζουμε τον άλλο και δεν τον φοβόμαστε, δε μας τρομάζει το χρώμα του, ο ήχος της φωνής του, η άγνοιά του, αλλά μαθαίνουμε να αγαπάμε και να πονάμε μαζί, να ονειρευόμαστε και να αγγίζουμε τα χέρια μας. Μαθαίνουμε να ζούμε μαζί, γιατί δοκιμάζουμε τη θέση του μέσα στο προστατευμένο περιβάλλον των θεατρικών σεναρίων.

Ο θεατροπαιδαγωγός John Somers αντιμετωπίζει το θέατρο ως μια μικρογραφία της πραγματικότητας, όπου ρυθμίζει τις αναπτυσσόμενες δυναμικές και συγκρούσεις με τέτοιο τρόπο ώστε αφενός να διατηρείται η ταυτότητα του καθενός και αφετέρου να τον απελευθερώνει το φανταστικό περιβάλλον του θεάτρου. Έτσι, από τη μια ανοίγεται ελεύθερα στη δράση και από την άλλη έχει επίγνωση του ότι συμμετέχει σε παιχνίδι. Αυτή η θεατρική σύμβαση του επιτρέπει να κατανοεί περισσότερο τον εαυτό του και αναλόγως να προχωρά σε αλλαγή συμπεριφοράς.

Η δυναμική και η ανοικτότητα λοιπόν των δραματικών τεχνικών προσφέρουν στις ομάδες όρεξη για ασφαλές παιχνίδι, για διερεύνηση προσωπικών δομών, για έλεγχο δυνατοτήτων και αντοχών και για συνειδητοποίηση της ανάγκης συνύπαρξης με το διαφορετικό, με τέτοιο τρόπο ώστε οι ανολοκλήρωτες δομές της προσωπικότητάς μας να μεταβάλλονται σε ολοκληρωμένα σχήματα μέσα από την εμπειρία της

14 A. Boal: *Theatre of the Oppressed*, Routledge, London 1982.

θεατρικής πρακτικής.

Και κλείνοντας θα 'θελα να θυμηθούμε το παραμύθι του Χρήστου Μπουλώτη, *Η παράξενη αγάπη του αλόγου και της λεύκας*, όπου, όταν το φεγγάρι τους δωρίζει μαγική χρυσόσκονη για να γίνουν ίδιοι και να μην έχει εμπόδια η επικοινωνία τους, η λεύκα λέει πως δεν μπορεί να στερήσει από το άλογο τον καλπασμό του και κείνη δε θέλει να χάσει το λίκνισμα με τον αέρα. Το άλογο από την πλευρά του δηλώνει πως εκείνο θα καλπάζει και πάντα θα γυρίζει για να ξεκουράζεται στα πόδια της. Τους αρκεί που έχουν ο ένας τον άλλο.

Είμαστε λοιπόν, τόσο διαφορετικοί και τόσο ίδιοι που έχουμε ανάγκη ο ένας τον άλλο. Έχουμε ανάγκη τους κοινούς κώδικες επικοινωνίας και εκπαιδευτικοί και καλλιτέχνες, έχουμε το όραμα και μπορούμε να προχωρήσουμε σε ατομικές και συλλογικές αλλαγές μέσα στις κοινωνίες μας.

Βιβλιογραφία

- Boal A.: *Theatre of the Oppressed*, Routledge, London 1982
- Dewey John: *Εμπειρία και Εκπαίδευση*, Γλάρος, Αθήνα 1980
- Diels H.-Kranz W.: *Οι Προσωκρατικοί: Οι Μαρτυρίες και τα Αποσπάσματα*, τόμ. Β', Παπαδήμας, Αθήνα 2007
- Gadotti M.: *Reading Paulo Freire: His life and work*, Sung Press, Albany 1994
- Lesky Albin: *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, Αφοί Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 2001
- Molner A.-Lindquist B.: *Προβλήματα Συμπεριφοράς στο Σχολείο: Οικοσυστημική Προσέγγιση*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999
- Άλκηστις: *Μαύρη Αγελάδα – Άσπρη Αγελάδα: Δραματική τέχνη στην Εκπαίδευση και Διαπολιτισμικότητα*, Τόπος, Αθήνα 2008
- Ανθολόγιο Αρχαίων Ελλήνων, ΟΕΔΒ, Αθήνα 1985
- Γεώργας Δ.: *Κοινωνική Ψυχολογία*, τόμ. Α', Αθήνα 1995
- Γκόβαρης Χ.: *Εισαγωγή στη διαπολιτισμική εκπαίδευση*, Ατραπός, Αθήνα 2001
- Γκόβας Νίκος: *Για ένα νεανικό – δημιουργικό θέατρο*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2002
- Δανασσής-Αφεντάκης Αντ.: *Η Εξέλιξη της Παιδαγωγικής και Διδακτικής Σκέψης*, τόμ. Β', Αθήνα 1993
- Κακούρου Κατερίνα Ι.: *Προαισθητικές Μορφές Θεάτρου*, Εστία, 1998
- Μάρκου Γεώργιος Π.: *Εισαγωγή στη Διαπολιτισμική Εκπαίδευση: Ελληνική και Διεθνής Εμπειρία*, Αθήνα 1997
- Μόφιτ Ντέιλ (επιμ.): *Ανάμεσα σε Δυο Σιωπές: Συζητώντας με τον Πήτερ Μπρουκ*, ΚΟΑΝ, Αθήνα 2003
- Μπετελχάιμ Μπρούνο: *Η γοητεία των παραμυθιών: Μια ψυχαναλυτική προσέγγιση*, Γλάρος, Αθήνα 1995
- Μπουλιώτης Χρήστος: *Η παράξενη αγάπη του αλόγου και της λεύκας*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2002
- Μπρουκ Πήτερ: *Η Ανοιχτή Πόρτα: Σκέψεις πάνω στην τέχνη και την πρακτική του θεάτρου*, ΚΟΑΝ, Αθήνα 1998
- Σέξτου Περσεφόνη: *Πρακτικές εφαρμογές Θεάτρου στην Πρωτοβάθμια και Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση*, Καστανιώτης, Αθήνα 2007
- Στανισλάσκι Κ.: *Ένας ηθοποιός δημιουργείται*, Γκόνης, Αθήνα 2001
- Στανισλάσκι Κ.: *Πλάθοντας ένα ρόλο*, Γκόνης, Αθήνα 2001 (1962)

**ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΩΣ ΜΕΣΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΠΑΡΕΜΒΑΣΗΣ
ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΝΤΑΞΗ ΠΑΙΔΙΩΝ ΜΕΤΑΝΑΣΤΩΝ ΣΤΟ ΣΧΟΛΕΙΟ.
ΕΜΠΕΙΡΙΕΣ ΑΠΟ ΤΗ ΔΙΔΑΚΤΙΚΗ ΠΡΑΞΗ**

Θα ήθελα να συγχαρώ τους διοργανωτές του συνεδρίου, που σε μια εποχή τόσο δύσκολη, όπως αυτή που ζούμε, έχουν τη διάθεση και το κουράγιο να εστιάζουν σε θέματα που δεν άπτονται, άμεσα τουλάχιστον, της οικονομικής κρίσης. Φυσικά υπάρχει μια έμμεση σχέση, αφού οι περισσότεροι μετανάστες αντιμετωπίζουν, εκτός των άλλων, και οικονομικά προβλήματα. Δεν αφήνουν τον τόπο τους για τουρισμό...

Βλέποντας τους τίτλους των εισηγήσεων του συνεδρίου, ομολογώ πως ένιωσα αμηχανία: τίγονται θέματα πολύ σημαντικά, μπαίνουν στο τραπέζι της συζήτησης δεκάδες ενδιαφέρουσες απόψεις. Και αναρωτήθηκα: τι έχω να πω και να προσθέσω εγώ; Γρήγορα όμως έδωσα την απάντηση: θα πω λίγα και απλά, καθόλου βαρύγδουπα και εντυπωσιακά, που όμως αποτελούν την απόδειξη ότι το θέατρο μπορεί πραγματικά να λειτουργήσει ως παιδαγωγικό εργαλείο ένταξης. Όχι μόνο για παιδιά μεταναστών, αλλά και άλλων. Σκέφτηκα το αυταπόδεικτο. Ότι για να εφαρμόσουμε μια όσο το δυνατόν καλύτερη και αποτελεσματικότερη πρακτική, χρειαζόμαστε τη θεωρία, πάνω στην οποία θα στηριχτούμε. Η θεωρία όμως μόνη της, χωρίς την επιβεβαίωση της πράξης, δεν αποτελεί παρά κενό γράμμα. Και η αμηχανία μου άρχισε να υποχωρεί.

Πριν ξεκινήσω την αφήγησή μου -μια και για αφήγηση πρόκειται, ούτε καν βιβλιογραφία δεν παραθέτω-, θεωρώ απαραίτητο να διευκρινίσω κάτι που θεωρώ σημαντικό: Θα αναφερθώ σε δυο παιδιά που γνώρισα κατά την πρώτη δεκαετία του επαγγελματικού μου βίου ως νηπιαγωγού – φέτος κλείνω τη δεύτερη. Τα παιδαγωγικά όπλα που διέθετα τότε ήταν ασφαλώς λιγότερα από τα σημερινά. Πιστεύω πως, αν τα δυο αυτά παιδιά τα είχα τώρα στην τάξη μου, θα είχα καταφέρει να τα βοηθήσω να ενταχθούν στην ομάδα πολύ νωρίτερα με άλλους τρόπους – και σίγουρα υπάρχουν πολλοί. Το θέατρο αποτελεί απλώς τη δική μου μεγάλη αγάπη, αισθάνομαι πως λειτουργώ πιο αποτελεσματικά με αυτό και μέσω αυτού, και τελικά αποτελεί και το τελευταίο, δυνατότερο και πιο αποτελεσματικό μου όπλο, τον άσο στο μανίκι.

Η αρχική μου εντύπωση, ότι στη θεατρική παράσταση του τέλους, έστω, της χρονιάς, όλα, μα όλα τα παιδιά θα αισθάνονταν ότι ανήκουν στην ομάδα, στην πορεία των χρόνων έγινε πεποίθηση, που μέχρι τώρα δεν έχει διαψευστεί. Και όταν λέω *θεατρική παράσταση*, εννοώ το σύνολο της διαδικασίας που περιλαμβάνει κείμενο (των παιδιών ή άλλο), πρόβες, σκηνικά, κοστούμια, πρόγραμμα και όλα τα

σχετικά. Αντιμετωπίζω την παράσταση γενικά όπως οποιοδήποτε άλλο project. Και θα ήθελα ακόμα να τονίσω ότι με τη διαδικασία αυτή επιτυγχάνεται η ένταξη στην ομάδα όλων των παιδιών που παρουσιάζουν κάποια ιδιαιτερότητα: σωματότυπου, αναπηρίας, ειδικών δυσκολιών, καταγωγής ή οτιδήποτε άλλο.

Και τα δυο παιδιά για τα οποία θα σας μιλήσω ήταν από την Αλβανία. Και τα δυο είχαν έρθει στην Ελλάδα λίγο καιρό πριν γραφτούν και φοιτήσουν στο νηπιαγωγείο. Η Χριστίνα ήταν Βορειοηπειρώτισσα και είχε μητρική γλώσσα τα ελληνικά, ο Εράλντι ήταν Αλβανός και μητρική του γλώσσα ήταν η αλβανική.

Θα ξεκινήσω με τη Χριστίνα, που τη γνώρισα πρώτη. Τέλος δεκαετίας του ενενήντα, εργατική συνοικία, μέσο προς κατώτερο κοινωνικο-οικονομικό και μορφωτικό περιβάλλον, και καλοκαίρι, λίγο πριν ξεκινήσει η σχολική χρονιά, η οικογένεια της Χριστίνας μετακόμισε από τη Βόρεια Ήπειρο. Η εγγραφή έγινε το Σεπτέμβριο. Οι γονείς δούλευαν όπου και όπως έβρισκαν, ενώ η μεγαλύτερη αδελφή, εννιά χρονών, πήγαινε στο Δημοτικό και φαινόταν ν' απολαμβάνει τη μετεγκατάσταση της οικογένειας. Η Χριστίνα όμως βίωνε μεγάλο σοκ, που το έκανε εντονότερο ο αποχωρισμός από τη γιαγιά. Το παιδί είχε μεγαλώσει ουσιαστικά με τη γιαγιά, με την οποία συγκατοικούσαν, μια και οι γονείς έλειπαν πολλές ώρες από το σπίτι.

Η Χριστίνα απομονώθηκε. Καταλάβαινε ελληνικά και τα μιλούσε, όπως μας έλεγαν οι γονείς, και δε γνώριζε καν αλβανικά εκτός από μερικές φράσεις και λέξεις. Στο σχολείο όμως δεν άνοιγε το στόμα της. Μόνο όταν ήταν μεγάλη ανάγκη, έγνεφε, έδειχνε ή σκουτούσε. Οι προσπάθειες της συναδέλφου και οι δικές μου έπεφταν στο κενό, παρά την προσοχή που δείχναμε, και παρά την κατανόηση των γονιών που συνεργάζονταν αρκετά ικανοποιητικά, όσο τους το επέτρεπαν οι δυνατότητές τους, δυνατότητες κυρίως χρόνου.

Μετά τα Χριστούγεννα, η Χριστίνα άρχισε να ψελλίζει κάποια λόγια, αλλά μόνο σε δύο συγκεκριμένα κορίτσια, και πάντα όταν πίστευε πως δεν την πρόσεχαν άλλα παιδιά ή εμείς. Γενικά προσπαθούσε να περνάει απαρατήρητη. Ήταν παιδί ήρεμο, γλυκό και ευγενικό. Και έξυπνη. Τελείωνε με επιτυχία όλες τις εργασίες και τα καθήκοντα που της αναλογούσαν, αλλά ήταν κλειδωμένη.

Στην πορεία αποδείχτηκε πως η θετική αλλαγή που παρατηρήθηκε μετά τις γιορτές οφειλόταν στην επίσκεψη της γιαγιάς από την Αλβανία. Η γιαγιά όμως έφυγε λίγο πριν το Πάσχα, οπότε πισωγυρίσαμε. Στην προσπάθεια που κάναμε με τη συνάδελφο να εντάξουμε τη Χριστίνα στην ομάδα, αποφασίσαμε να «ζωντανέψουμε» τη γιαγιά στην τάξη. Ζητήσαμε από τα παιδιά οικογενειακές φωτογραφίες. Επικεντρωθήκαμε στις γιαγιάδες και προσπαθήσαμε να τις συνδέσουμε με τη γιαγιά του παραμυθιού που θα διασκευάζαμε για θεατρική παράσταση για το τέλος της σχολικής χρονιάς, τη *Σουσουράδα και την ουρά της*.

Στις δραματοποιήσεις που κάναμε, που βασίζονταν στο παραμύθι έτσι όπως το διασκευάζαμε με τα παιδιά, η Χριστίνα προτιμούσε να μη συμμετέχει, παρά μόνο αν δε χρειαζόταν να ξεχωρίσει με οποιοδήποτε τρόπο. Αποφασίσαμε να

εκμεταλλευτούμε το γεγονός ότι η δική της γιαγιά ήταν πιο «παραδοσιακή» από τις πενηντάχρονες και εξηντάχρονες σύγχρονες γιαγιάδες της πόλης, άρα, πιο κοντά στην εικόνα της γιαγιάς του παραμυθιού.

Κάποια στιγμή της ζήτησα να υποδυθεί τη γιαγιά σε μια δραματοποίηση. Με ευχάριστη έκπληξη την είδα ν' ανταποκρίνεται θετικά. Της ζήτησα να μας δείξει πώς περπατάει η γιαγιά της, πώς κινείται, για να μπορέσουμε να τη γνωρίσουμε κι εμείς, που δεν την έχουμε δει. Η Χριστίνα το έκανε. Τόλμησα να της ζητήσω ακόμα και να μιλήσει όπως μιλάει η γιαγιά της, όπως θα μιλούσε και η γιαγιά του παραμυθιού, που είναι γιαγιά του χωριού. Με μεγάλη μου έκπληξη, την άκουσα να μιλάει για πρώτη φορά, και μάλιστα με τρόπο που να την ακούνε όλοι μέσα στην τάξη. Όταν το συνειδητοποίησε, βέβαια, φάνηκε πως τρόμαξε κι έκανε πάλι να μαζευτεί στο καβούκι της, αλλά τη ρώτησα αμέσως αν είχε δει τη γιαγιά της να ζυμώνει ψωμί – η γιαγιά του παραμυθιού μας ζυμώνει, και είναι αυτό το ψωμί που της κλέβει η σουσουράδα κι αρχίζει να ξετυλίγεται το κουβάρι της ιστορίας. Εκτός αυτού, το ζύμωμα δε χρειάζεται ομιλία, που την είχε τρομάξει πριν λίγο... Η Χριστίνα έγνεψε καταφατικά. Την παρακάλεσα να μας δείξει. Έκανε τις χαρακτηριστικές κινήσεις του ζυμώματος. Με την παρότρυνσή μου κάποια παιδιά τη μιμήθηκαν. Για πρώτη φορά, η Χριστίνα βρέθηκε όχι απλώς να συμμετέχει, αλλά και να ηγείται μιας αυθόρμητα δημιουργημένης ομάδας. Δυο-τρία απ' τα παιδιά είχαν παραστάσεις από γιαγιάδες ή προγιαγιάδες στα χωριά τους, ενώ τα περισσότερα πρώτη φορά έρχονταν σ' επαφή με την όλη διαδικασία: το ζύμωμα, το φούρνο με τα ξύλα, το φτυάρι για τα ταψιά, και όλα τα σχετικά.

Από τη στιγμή εκείνη, η Χριστίνα άρχισε αργά, αλλά σταθερά, να επικοινωνεί και λεκτικά με τα συγκεκριμένα κυρίως παιδιά, αλλά και μ' εμάς – αρχικά με μένα που οργάνωσα τη δραματοποίηση, και στη συνέχεια και με τη συνάδελφο. Στα επόμενα στάδια της προετοιμασίας της παράστασης, είναι αλήθεια ότι κάναμε κατάχρηση στην επανάληψη της δραματοποίησης, αφού βοηθούσε ουσιαστικά στην ένταξη του παιδιού. Η Χριστίνα χαίροταν να παίζει το ρόλο της γιαγιάς, πάντα όμως υπό την προϋπόθεση ότι αναπαρίστανε τα στάδια του ζυμώματος, όπως η γιαγιά της.

Εδώ να κάνω μια παρένθεση και να σας πω ότι το κείμενο του έργου, ακόμα και στην εκδοχή της διασκευής μας, καθόλου δεν ασχολείται με την παρασκευή του ψωμιού, όμως αυτό λίγο μετράει, όταν υπάρχει λόγος να γίνουν τα πράγματα διαφορετικά. Στην ανάγκη, θα διασκευάζαμε τη διασκευή μας και θ' ασχολιόμαστε και μ' αυτό...

Σε κατ' ιδίαν συζήτηση με τη Χριστίνα, της είπα ότι θα ήθελα να παίξει αυτή το ρόλο της γιαγιάς στην παράσταση, επειδή πίστευα πως μόνο αυτή μπορούσε να μας δείξει πώς μοιάζει μια γιαγιά, αφού τόσο καλά ήξερε και τόσο πολύ αγαπούσε τη δική της. Δέχτηκε, αλλά ψέλλισε πως δεν ήθελε να μιλάει, αλλά μόνο να ζυμώνει, να κάνει την κοιμισμένη την ώρα της κλοπής του ψωμιού και να κυνηγάει τη σουσουράδα για να της κόψει την ουρά στο τέλος της σκηνής. Φυσικά και το δέχτηκα, κι άρχισα να κάνω τις απαραίτητες προσαρμογές στο μυαλό μου.

Στις πρόβες που ακολούθησαν, σταδιακά η Χριστίνα άρχισε να νιώθει πιο

ασφαλής με το ρόλο της – όχι πια της γιαγιάς, αλλά το ρόλο της μέσα στην ομάδα, οπότε της πρότεινα ν’ απευθύνει κάποια λόγια στη σουσουράδα. Δέχτηκε. Η σουσουράδα απάντησε με τα δικά της λόγια, του κειμένου που είχε ήδη μάθει, κι έγινε ένας υποτυπώδης διάλογος – όχι βέβαια αυτός που είχε γραφτεί στην από κοινού διασκευή που είχαμε κάνει με τα παιδιά, το γεγονός όμως είναι πως το νερό είχε μπει στ’ αυλάκι. Την επόμενη μέρα, η Χριστίνα δέχτηκε να πει κάποια από τα έτοιμα λόγια, μέχρι που κατέληξε να παίξει ολόκληρο το ρόλο, όπως είχε γραφτεί, την ημέρα της γιορτής.

Το πιο εντυπωσιακό είναι το γεγονός ότι κάποια στιγμή, στην πρόβα, μπήκε στη σκηνή παραλείποντας τη διαδικασία του ζυμώματος. Τη ρώτησα πώς και δεν αναπαρέστησε τις κινήσεις της γιαγιάς, οπότε, γύρισε πολύ σοβαρή και απάντησε πως αυτό δεν ήταν μέσα στο έργο. Είχε πια γίνει μέλος της ομάδας κι ενδιαφερόταν για το σύνολο. Εννοείται, φυσικά, πως οι παράλληλες προσπάθειες, οι δικές μου και της συναδέλφου δεν είχαν ατονήσει. Είχαμε επιδιώξει τη συμμετοχή του παιδιού σε ομάδες εργασίας, απ’ αυτές που είχαν αναλάβει τα σκηνικά, τα κοστούμια, τις προσκλήσεις, τα τραγούδια, και ότι άλλο χρειαζόταν για να ετοιμαστεί η παράσταση. Το γεγονός, πάντως είναι πως αυτό που μέχρι τη συγκεκριμένη στιγμή δεν είχε επιτευχθεί έγινε πραγματικότητα μέσω της διεξόδου που βρήκε η Χριστίνα να εκφραστεί, παριστάνοντας ένα αγαπημένο της πρόσωπο μέσα από τη μαγική διαδικασία του θεάτρου.

Η δεύτερη περίπτωση, τώρα, αφορά τον Εράλντι, τη χρονιά που άλλαζε η χιλιετία. Στην ίδια εργατική συνοικία, με το ίδιο μέσο προς κατώτερο κοινωνικο-οικονομικό και μορφωτικό επίπεδο. Η οικογένεια του παιδιού είχε μετακομίσει στη χώρα μας λίγο περισσότερο από ένα χρόνο πριν έρθει ο Εράλντι στο νηπιαγωγείο. Το παιδί ήταν ιδιαίτερα έξυπνο και ζωηρό, και είχε μάθει κίολας να επικοινωνεί ικανοποιητικά στα ελληνικά, αν και με πολλά κενά στη γλώσσα. Ήταν όμως ένα πολύ θυμωμένο παιδί. Με τους γονείς, που δούλευαν πολύ και δεν ήξεραν τη γλώσσα, η συνεργασία δεν μπορούσε να χαρακτηριστεί ικανοποιητική. Υπήρχε όμως μια θεία, που είχε έρθει στην Ελλάδα πολύ νωρίτερα και ήξερε τη γλώσσα. Η θεία αυτή μου είπε ότι ο Εράλντι είχε υποστεί ρατσιστική συμπεριφορά κάποιων παιδιών από τη γειτονιά. Το γεγονός αυτό, αντί να τον κάνει να κλειστεί στον εαυτό του, τον οδήγησε στο να υπεραμύνεται της πατρίδας του και να διατυμπανίζει σε κάθε ευκαιρία: *Πατρίδα μου είναι η Αλβανία! Στην Ελλάδα μένω, αλλά δεν είναι η πατρίδα μου.*

Ο Εράλντι ήταν ιδιαίτερα εξωστρεφής, σε βαθμό που συχνά αυτό αποτελούσε πρόβλημα. Όταν αδυνατούσε να επικοινωνήσει λόγω γλώσσας, ιδιαίτερα σε καταστάσεις έντασης, διαπληκτισμών και διεκδικήσεων, γινόταν επιθετικός και προκαλούσε συμπλοκές που τις ανήγαγε σε ελληνοαλβανικούς πολέμους. Κι όπως ήταν και σωματώδης για την ηλικία του, όταν δεν προλάβαινα να παρέμβω και εξουδετέρωνε τον αντίπαλο, αναφωνούσε: *Η Αλβανία νικάει την Ελλάδα!*

Είχα κάνει, εννοείται, πολλές προσπάθειες για να εξομαλυνθεί η κατάσταση, αλλά δεν είχα πετύχει σοβαρά αποτελέσματα. Η αλήθεια είναι ότι μετά τα

Χριστούγεννα ο Εράλντι δεν ήταν το τόσο ζωηρό και επιθετικό παιδί της αρχής της χρονιάς. Αυτό όμως δε συνέβαινε επειδή πραγματικά κάτι είχε αλλάξει, αλλά επειδή προσπαθούσε ν’ αποφύγει τις συνέπειες της κακής του συμπεριφοράς. Εννοείται ακόμα πως, σε κάθε ευκαιρία που παρουσιαζόταν, προσπαθούσα να εντοπίζω ομοιότητες στις κουλτούρες των παιδιών και να εστιάζω σ’ αυτές, αλλά ο Εράλντι μόνιμα αντιδρούσε αρνητικά: *Στην Αλβανία είναι καλύτερα*, έλεγε. Ή συχνότερα, τόνιζε: *Στην πατρίδα μου την Αλβανία είναι καλύτερα*. Δε μ’ ενοχλούσε αυτό που έλεγε, αλλά ο τρόπος. Είναι φυσικό και θετικό και σημαντικό καθένας μας να γνωρίζει τις ρίζες του, να τις υπερασπίζεται και να είναι περήφανος γι’ αυτές. Το πρόβλημα με το συγκεκριμένο παιδί ήταν ότι, υπερασπιζόμενο την καταγωγή του, γινόταν εχθρικό απέναντι σε οτιδήποτε ξένο προς αυτή, και ιδιαίτερα απέναντι στην Ελλάδα που στο κάτω-κάτω τον φιλοξενούσε, αλλά που φαινόταν πως τον είχε πληγώσει.

Φτάσαμε στο Πάσχα χωρίς σημεία ουσιαστικής βελτίωσης. Αποφασίσαμε με τα παιδιά να διασκευάσουμε το παραμύθι *Ο ποντικός και η θυγατέρα του*, ή *Ο γάμος της ποντικούλας*, για να το ανεβάσουμε σε θεατρική παράσταση για το τέλος της χρονιάς. Αντιμετωπίζοντας την παράσταση όπως οποιοδήποτε άλλο σχέδιο εργασίας, ήταν φυσικό ν’ αναφερθούμε πολύ και στο γάμο, την οικογένεια, στα έθιμα του γάμου στα διάφορα μέρη καταγωγής των παιδιών, αλλά και αλλού.

Το θέμα είναι αλήθεια πως δε φαινόταν να βοηθάει ιδιαίτερα το πρόβλημα με τον Εράλντι. Στην Αλβανία οι γάμοι δε γινόντουσαν παραδοσιακά λόγω του καθεστώτος. Τα υπόλοιπα παιδιά αναφέρονταν σε γάμους που είχαν παρευρεθεί. Ένα-δυο ανέφεραν και τοπικά έθιμα. Ο Εράλντι δε συμμετείχε. Δεν είχε ανάλογες παραστάσεις, και είχε αρχίσει να χάνω τις ελπίδες μου ότι το θέμα θα μπορούσε να μου φανεί χρήσιμο στην περίπτωσή του. Βασιζόμουν μόνο στην εξωστρέφειά του και στην ανάγκη του να γίνεται πάντα και παντού «ορατός». Έψαχνα τρόπο να εντάξω στο κείμενο ή τη δράση κάτι που να αφορά και την Αλβανία, ώστε να του δώσω βήμα χωρίς να ενθαρρύνω τον -θα τολμούσα να πω- φανατισμό του.

Ο από μηχανής θεός στάθηκε ένα ηπειρώτικο τραγούδι του γάμου, που ανάμεσα σε άλλα ακούσαμε από ένα CD. Δεν το είχα ξανακούσει και μου έκανε ιδιαίτερη εντύπωση, γιατί έμοιαζε με μοιρολόι. Και στην ουσία, είναι το κλάμα της νύφης που τη διώχνουν οι γονείς της και τη στέλνουν σε ξένο σπίτι. Στο άκουσμα του τραγουδιού, ο Εράλντι αναπήδησε. Ξαφνικά σταμάτησε να ενοχλεί τους άλλους και να γίνεται διασπαστικός. Χωρίς να ξέρει και να καταλαβαίνει τα ελληνικά λόγια, γνώριζε τη μελωδία του τραγουδιού: *Αυτό το λένε στην Αλβανία, αλλιώς όμως*, είπε με χαρούμενη έκπληξη.

Ζήτησα να επικοινωνήσω με τη θεία. Την επόμενη μέρα ήρθε να τον πάρει και της έβαλα ν’ ακούσει το τραγούδι. Ήταν πράγματι σχεδόν η ίδια μελωδία ενός αλβανικού γαμήλιου μοιρολογιού. Και ήταν μοιρολόι, δεδομένου του εθίμου που όριζε, όπως μου είπε, ότι μετά το γάμο η μάνα της νύφης δε θα επισκεπτόταν την κόρη της παρά μόνο αφού περνούσε ένας χρόνος από την τελετή. Την παρακάλεσα

να βρει λίγο χρόνο και να έρθει μαζί με τη μητέρα του παιδιού στην τάξη. Ήρθαν και μας τραγούδησαν το ίδιο τραγούδι στα αλβανικά. Ο Εράλντι φαινόταν ενθουσιασμένος. *Και στην πατρίδα μου την Αλβανία και στην Ελλάδα είναι το ίδιο, αποφάνθηκε τελικά.*

Οι δύο αδελφές, μητέρα και θεία, περιέγραψαν αυτά που ήξεραν από τη μητέρα και τη γιαγιά τους. Έθιμα γάμου που δεν είχαν ζήσει οι ίδιες, ήταν όμως παρόμοια μ' αυτά που είχαν αναφέρει άλλα παιδιά και οι συγγενείς τους, όσοι είχαν έρθει στην τάξη. Για πρώτη φορά ο Εράλντι ήταν ανοιχτός ν' αναγνωρίσει τις ομοιότητες, αντί να εστιάζει στις διαφορές.

Στην πορεία, και εκμεταλλευόμενη τις αρχηγικές του τάσεις, που γενικά προσπαθούσα να αποθαρρύνω, τον ενθάρρυνα να παίξει σημαντικό ρόλο στη δραματοποίηση. Τον παρακάλεσα να μοιράσει ρόλους στα παιδιά, και αρχίσαμε να ετοιμάζουμε το γάμο. Εννοείται ότι κράτησε για τον εαυτό του το ρόλο του γαμπρού, δίνοντας το ρόλο της νύφης στη γόησσα της τάξης, που πολύ τη συμπαθούσε και που μέχρι εκείνη τη στιγμή δεν του έδινε καμία σημασία... Το γλέντι ξεκίνησε. Ήταν η πρώτη φορά που συμμετείχε ενεργά και δημιουργικά στην ομάδα. Τελικά δεν ενδιαφέρθηκε για το ρόλο του γαμπρού – έτσι κι αλλιώς η αγαπημένη του δεν έπαιζε τη νύφη, αρκέστηκε στο ρόλο του γείτονα, μια και γειτόνισσα έπαιζε και η καλή του. Έπαιξε όμως ενεργό ρόλο στην προετοιμασία και το στήσιμο της τελικής σκηνής με τη μίνι αναπαράσταση του γάμου. Μέσα απ' αυτή τη δημιουργική επικοινωνία του με τ' άλλα παιδιά, βελτιώθηκε η γλωσσική του έκφραση στα ελληνικά, κι έμαθε ακόμα και το τραγούδι *Σήμερα γάμος γίνεται*, που τραγουδούσαμε στην παράσταση.

Παράλληλα, και με τη βοήθεια άλλων, παράπλευρων δραστηριοτήτων που οργάνωνα στην τάξη, βελτιώθηκε η θέση του μέσα στην ομάδα, η αντίληψη των άλλων παιδιών γι' αυτόν, γεγονός που τον έκανε ακόμα πιο συνεργάσιμο, σε βαθμό να τον χρησιμοποιώ ως... ας πούμε, βοηθό σκηνοθέτη. Αυτός ο ρόλος, του βοηθού, τον έκανε να λειτουργήσει υπεύθυνα. Συμμετείχε στις πρόβες με μεγάλο κέφι. Στην πραγματικότητα, μερικές φορές με κέφι περισσότερο από το επιθυμητό για μένα, αφού ανακατευόταν συχνά εκεί που δεν έπρεπε ν' ανακατεύεται, αλλά αυτό, φυσικά, ήταν κάτι που παρέβλεπα, αφού ο παιδαγωγικός σκοπός της παράστασης είναι πάντα σημαντικότερος από το τέλειο (λέμε τώρα...) θεατρικό αποτέλεσμα.

Η παράσταση δόθηκε με επιτυχία, με τον Εράλντι πρωταγωνιστή. Όχι στα λόγια ή στην παρουσία επί σκηνής, μια και όλοι οι ρόλοι των έργων μου είναι σχεδόν ισότιμοι, αλλά πρωταγωνιστή στο κέφι και τη χαρά της συμμετοχής. Αφού τελείωσε η γιορτή, μετά τις αγκαλιές και τα φιλιά με παιδιά και γονείς, μετά τα συγχαρητήρια και τη συγκίνηση που συνοδεύει τέτοιες εκδηλώσεις, είδα τον Εράλντι να περιμένει μόνος του σε μια γωνιά. Συνειδητοποίησα ότι δε με είχε πλησιάσει μέχρι εκείνη τη στιγμή και τον φώναξα κοντά μου. Για πρώτη φορά στον ένα σχεδόν χρόνο που γνωριζόμαστε, τον είδα υπερβολικά σοβαρό και, θα τολμούσα να πω, συγκινημένο. Τον αγκάλιασα κι εκείνος τραβήχτηκε. *Κυρία, μου είπε, έχω δύο πατρίδες, την Αλβανία που γεννήθηκα και την Ελλάδα που μένω.*

Στις πολυπολιτισμικές κοινωνίες, που εκ των πραγμάτων ζούμε, θεωρώ πως μία η πρόκληση: να είμαστε πολίτες του κόσμου, ενώ ταυτόχρονα πατάμε γερά στις ρίζες μας. Οι ρίζες είναι που θα μας στηρίξουν. Αυτές που θα μας δώσουν τη δύναμη και την αυτογνωσία που χρειαζόμαστε, για ν' ανοίξουμε την καρδιά και το μυαλό μας στο ξένο, το ανοίκειο, για να μπορέσουμε να λειτουργήσουμε δημιουργικά μαζί του, για το καλό όλων μας.

**«ΠΟΙΟΣ ΕΙΜΑΙ;» ΕΓΩ ΚΙ Ο ΑΛΛΟΣ.
ΑΠΟ ΤΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΠΑΙΧΝΙΔΙ ΣΤΗΝ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΓΡΑΦΗ
ΩΣ ΜΕΣΟ ΕΝΤΑΞΗΣ ΤΩΝ ΑΛΛΟΔΑΠΩΝ ΜΑΘΗΤΩΝ
ΣΤΟ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΣΧΟΛΕΙΟ**

Η παρούσα εισήγηση είναι μια σύντομη παρουσίαση των σκέψεων που προέκυψαν με αφορμή το πολιτιστικό πρόγραμμα που υλοποιήθηκε στην Ε΄ τάξη του Δημοτικού Σχολείου Μολάων Λακωνίας, καθ' όλη τη διάρκεια του προηγούμενου σχολικού έτους 2010-2011, σε πλήθος σαράντα παιδιών-συμμετεχόντων. Ο τίτλος του προγράμματος ήταν: «Βιωματικό εργαστήριο: Από το θεατρικό παιχνίδι στη δημιουργική γραφή». Ένα από τα ζητούμενα του προγράμματος ήταν να λειτουργήσει κι ως μέσο ένταξης των αλλοδαπών μαθητών.

Κι ο τρόπος; Η γραφή. Η προσέγγιση της δημιουργικής διαδικασίας της συγγραφής ενός λογοτεχνικού κειμένου, οποιασδήποτε μορφής επιθυμούσαν τα παιδιά, με όχημα μεταφοράς το θεατρικό παιχνίδι και ερεθίσματα σύντομα λογοτεχνικά κείμενα (π.χ. ποιήματα, τραγούδια, παραμύθια, παιδικά μυθιστορήματα κ.λπ.), πίνακες ζωγραφικής, αντικείμενα, αλλά και το υλικό «παρατήρησης» από την καθημερινότητά τους.

Κάποιοι από τους παιδαγωγικούς στόχους που τέθηκαν:

1. Ανάπτυξη συνεργασίας και ομαδικότητας
Εδώ θέλω να σταθώ, διότι η έλλειψη αυτών των δύο στοιχείων με οδήγησαν στο να αποφασίσω την υλοποίηση του προγράμματος. Να επισημάνω ότι εξαιτίας της απουσίας συνεργασίας μεταξύ τους, και άρα του ομαδικού πνεύματος, υπήρχε δυσκολία να παίξουμε ένα παιχνίδι όλοι μαζί, ομαλά. Η διασάλευση της ισορροπίας μιας μικρής κοινωνίας, όπως είναι ένα σχολικό τμήμα, ήταν μια πρόκληση για μένα. Πιστεύω πως ήταν άδικο γι' αυτά να περάσει μια ολόκληρη χρονιά και να μην μπορέσουν να γευθούν την χαρά του παιχνιδιού με τα δεσμά σπασμένα από της προσωπικές ανασφάλειες. Στο τέλος, το καταφέραμε μαζί. Από το τίποτα στο κάτι, όπως το αισθάνθηκε το καθένα παιδί.
2. Ανάπτυξη δημιουργικότητας και φαντασίας
3. Ανάπτυξη προφορικού και γραπτού λόγου
4. Πνευματική και σωματική καλλιέργεια
5. Ερευνητική ικανότητα
6. Κριτική σκέψη
7. Ενεργητική διδασκαλία μάθησης, και πολλοί άλλοι ακόμα

Μεθοδολογία υλοποίησης του προγράμματος

Τα παιδιά δούλεψαν επάνω σε δύο άξονες συνδυαστικά. Πρώτον, το θεατρικό παιχνίδι και, δεύτερον, τη δημιουργική γραφή. Στην αρχή γνωριστήκαμε και ευαισθητοποιηθήκαμε απέναντι στα διάφορα ερεθίσματα μέσα από το θεατρικό παιχνίδι κι ύστερα δουλέψαμε με τη γραφή ως προς την τέχνη και την τεχνική.

Εξασκηθήκαμε

Πρώτα απ' όλα, ο στόχος ήταν να εξοικειωθεί με τον εαυτό του ο καθένας και στην συνέχεια με το ξένο, το άλλο, το ανοίκειο ως προς εμένα, τον άλλον. Τον διπλανό συμπαραστάτη-σύμμαχο και φορές-φορές αντίπαλο-ανταγωνιστή. Βγήκαν στην επιφάνεια ζητήματα που απασχολούν τα παιδιά στην καθημερινότητά τους όσο αφορά τις σχέσεις που αναπτύσσουν με τους συμμαθητές τους. Ακόμα και από το μικρό τους παρελθόν, από τα νηπιακά χρόνια, θέματα προσωπικά. Ξεχείλισε φως και τα πράγματα μέσα τους καθάρισαν, λύθηκαν αρκετά. Άλλωστε πώς θα μπορούσε να γίνει διαφορετικά. Πώς αλλιώς θα συναντιόταν το διαφορετικό με το διαφορετικό;

Το θέατρο φέρνει κοντά τους ανθρώπους. Αυτό είναι μια αδιαμφισβήτητη αλήθεια. Το θεατρικό παιχνίδι γνωρίζει τον άλλον με τον εαυτό του μέσα από την ομάδα. Η δημιουργική γραφή πήγαζε μέσα από τα θεατρικά παιχνίδια και τη δραματοποίηση.

Εργαστήκαμε σε ομάδες

Έγινε μια προσπάθεια με ευαισθησία και ακρίβεια, όσο το δυνατόν, ώστε κάθε μαθητής αλλοδαπός ή ημεδαπός, δεν έχει σημασία, να μπορέσει να ενταχθεί στην μικρή κοινωνία του σχολείου και παράλληλα να εντάξει ο ίδιος τον εαυτό του μέσα του, που είναι το πρωταρχικό και, κατά τη γνώμη μου, το δυσκολότερο κομμάτι.

Να εκτιμήσει τον εαυτό του

Η ηλικία ενός παιδιού δημοτικού, στην οποία εφαρμόστηκε το συγκεκριμένο πρόγραμμα (Ε' τάξη), είναι σίγουρα αρκετά ευαίσθητη στα ερεθίσματα και στην αναζήτηση ταυτότητας μέσα στην ομάδα των συνομηλίκων του και την συνεπαγόμενη αποδοχή τους απ' αυτήν.

Η επικοινωνία

Μέσα από τη δημιουργία ενός φακέλου, που συμπεριλάμβανε τραγούδια από τη χώρα προέλευσης του καθενός και γραμμένα στη γλώσσα τους, ποιήματα αγαπημένα, άρθρα που σημαίνουν κάτι γι' αυτούς, μυθ-ιστορίες κ.λπ., έγιναν η αφορμή να επικοινωνήσουν με τ' άλλα παιδιά, που αν και ήταν αρκετά χρόνια σε διπλανά θρανία, δεν είχαν την ευκαιρία, ίσως το χρόνο, να μοιραστούν πράγματα διαφορετικά κι όμως τόσο όμοια. Να νιώσουν συναισθήματα με τους ανθρώπους που συναντιούνται και συναναστρέφονται τόσες ώρες, ένα σημαντικό κομμάτι της ζωής τους για πολλά χρόνια το περνούν στο σχολείο.

Το θεατρικό παιχνίδι με στόχο την έμπνευση (παρουσίαση του υλικού ενεργοποίησης του προγράμματος)

Α. Ασκήσεις δημιουργίας του χαρακτήρα

Περπατήσαμε στον χώρο, στην αρχή αργά, στην συνέχεια γρήγορα, πιο γρήγορα. Ξαφνικά στοπ. Ήμασταν αγάλατα. «Τι κάνεις τώρα; Ποιος είσαι; Πού πας; Φτιάξε τον χαρακτήρα σου. Ανακάλυψέ τον ξαφνικά κάπου μέσα σου, στο μυαλό σου. Τι συμβαίνει την συγκεκριμένη στιγμή στον ήρωά μου; Ζωντανεύει ο χαρακτήρας, δείξε με την κίνηση σου τι σου συμβαίνει! Τέλος, δημιούργησε τον στο χαρτί». Έτσι τα παιδιά έγραψαν δύο λόγια, περίπου 15-20 σειρές για τον χαρακτήρα που υποδυθήκαν λίγο πριν. Στο τέλος, διαβάσαμε και συζητήσαμε τους χαρακτήρες τους οποίους δημιούργησαν.

Β. Ασκήσεις από την καθημερινότητα

Για παράδειγμα, «φαντάσου ότι βρίσκεσαι στην ουρά μιας δημόσιας υπηρεσίας ή σ' ένα δημόσιο μεταφορικό μέσο». Αυτή η άσκηση βοήθησε ώστε να αναλύσει με λεπτομέρεια το κάθε παιδί τον χαρακτήρα που υποδύθηκε και άρα να τον κατανοήσει. Η επιλογή τού να βρίσκονται σε δημόσιο χώρο ή μέσο βοήθησε να αναπτύξουν και να σχολιάσουν θετικές ή αρνητικές συμπεριφορές που βιώνουν στην καθημερινότητά τους.

Γ. Ελεύθερος αυτοσχεδιασμός

Καταρχήν, τους άρεσε γιατί είχαν την ελεύθερη επιλογή να αποφασίσουν αυτά για το θέμα του αυτοσχεδιασμού και το γενικότερο στήσιμο. Τους το είχα πει από την προηγούμενη εβδομάδα, είχαν σκεφτεί τα κοστουμιά τους, τα σκηνικά και την σκηνοθεσία. Ο ελεύθερος αυτοσχεδιασμός βοήθησε πολύ στη δημιουργία του χαρακτήρα που ήθελαν να πλάσουν και να διαμορφώσουν στο λογοτεχνικό τους κείμενο.

Δ. Γεννούν τα ίδια τον ήρωα τους

Στο σημείο αυτό θα ήθελα να επισημάνω ότι μου έκανε μεγάλη εντύπωση, όταν ένα κορίτσι από την Αλβανία, υποδυόμενη τον Έλληνα, σχολίασε την συμπεριφορά ενός άλλου παιδιού ελληνικής καταγωγής, που υποδύονταν τον Αλβανό, με αρνητικό τρόπο. Με την αλλαγή του ρόλου καθρεφτίστηκε ο ρατσισμός που πιθανότατα είχε βιώσει ή που είχε δει κάποιος ομοεθνής της να βιώνει. Δεν το κρύβω πως με αιφνιδίασε το πόσο έτοιμα τελικά είναι τα παιδιά να πουν, να μοιραστούν την αλήθεια τους.

Ε. Ασκήσεις ύφους

Μια από αυτές, η οποία άρεσε πολύ στα παιδιά και τα χαλάρωσε, ήταν ο «μυστικός κωδικός». Μοίρασα, λοιπόν, από ένα χαρτάκι στο καθένα παιδί με τον «μυστικό κωδικό». Ο σκοπός ήταν να διαβάσουν ή να πουν, παραδείγματος χάρη, ένα τραγούδι με παράξενο τρόπο, όπως κωμικά, δραματικά, απογοητευμένα, ενθουσιασμένα, φοβισμένα κ.λπ., έτσι να σπάσει ο κωδικός και μαζί να λυθούν και οι δικές τους άμυνες.

Δημιουργία μικρών/σύντομων ιστοριών από τα παιδιά καθώς και εικονογράφησή τους (παρουσίαση των έργων τους σε έντυπο φτιαγμένο από τα ίδια)

Ύστερα από την ευαισθητοποίησή τους μέσα από τα ερεθίσματα που πήραν αρχικά από το υλικό του φακέλου που δημιούργησαν, και έπειτα τις δραματοποιήσεις που έκαναν σε ομάδες, μπόρεσαν να κατανοήσουν και, φυσικά το πιο σημαντικό, να βιώσουν γεγονότα μέσα από το θεατρικό παιχνίδι. Την απόκτηση εμπειρίας. Η βίωση μέσα από το παιχνίδι γεγονότων πραγματικών ή φανταστικών πιστεύω ότι στάθηκε το εφελτήριο για τη συγγραφή, πρώτα ατομικών και δεύτερα ομαδικών, ιστοριών. Οι ατομικές βοήθησαν τα παιδιά, δεν το κρύβω, κυρίως τα αλλοδαπά, όχι όμως μόνο, να αποκαλυφθούν και σιγά-σιγά, αργά αλλά με βήμα σίγουρο, να γίνουν αποδεκτοί, ως ένα βαθμό, από τα άλλα μέλη της ομάδας με τα οποία απλώς συνυπήρχαν, χωρίς να ζουν ουσιαστικά πράγματα μαζί τους μέχρι τότε. Έτσι, ήρθε φυσικά και, θα έλεγα, ανώδυνα η ένταξη τους σε ομάδες και άρα η συγγραφή ομαδικών λογοτεχνικών έργων. Μέσα από τη συγγραφή ατομικών έργων, τα αλλοδαπά παιδιά έδειξαν την ανάγκη τους για έκφραση, η οποία είχε αρχίσει να φαίνεται από τα θεατρικά παιχνίδια σε ζευγάρια, μα κυρίως στις μικρές ομάδες, 4-5 άτομα σε κάθε μια. Γινόταν πιο έκδηλη αυτή τους η ανάγκη, όταν έγραφαν κάτι δικό τους, κάτι προσωπικό, που πήγαζε από τη δική τους ζωή, από την δική τους ιστορία και της οικογένειάς τους. Τα παιδιά αγαπούν να πλάθουν ιστορίες. Το πραγματικό χάνεται μέσα στο θόλωμα του φανταστικού και αναζητούν ένα αγκάλιασμα το ένα από το άλλο. Το ίδιο ζητούν και αυτά τα παιδιά. Ένα δόσιμο, ένα μοίρασμα ανάμεσα στους συνομηλίκους τους. Τα είδη των κειμένων που προέκυψαν ήταν τραγούδι, ποίημα, θεατρική σκηνή, σύντομες ομαδικές ιστορίες, ή αλλιώς «μικρά μυθιστορήματα», έτσι τα χαρακτήρισαν τα παιδιά.

Θα ξεκινήσω το σχολιασμό από ένα μικρό μυθιστόρημα που αποτελείται από μικρές ιστορίες σε συνέχειες. Ένα τέτοιο ήταν «Οι Δράκοι», στο οποίο τρία παιδιά-μαχητές έσωσαν τον κόσμο από ένα δράκο, που ύστερα γέννησε κι άλλους. Η πρώτη μάχη ξεκίνησε κάπου στα 1787 και η τελευταία στο 1997. Τα παιδιά κλείνουν την ιστορία τους γράφοντας: *«Το βράδυ βρήκαμε πολλά συνθήματα και με γράμματα μεγάλα ΘΑ ΣΑΣ ΝΙΚΗΣΟΥΜΕ – αυτά ήταν που έλεγαν (εννοείται οι Δράκοι) και το είχαν γράψει παντού. Δεν χάναμε τις ελπίδες μας. Έγινε ο τελευταίος πόλεμος και τελείωσαν όλα για πάντα. Έγιναν όλα έτσι όπως ήταν στην αρχή»*. Η διατάραξη της συμπαντικής ειρήνης εξαιτίας των δράκων είχε αποκατασταθεί μέσα από τρεις μικρούς υπέρ-ήρωες. Τώρα ήταν και οι ίδιοι ασφαλείς.

Μια άλλη επιλογή ήταν η συγγραφή μιας θεατρικής σκηνής από την μαθήτριά Κ., την οποία σας παραθέτω:

(Είναι πρωί και ο Λουκάς με τη Θάλεια, τα δυο αδερφάκια, έχουν ξυπνήσει, έχουν πλυθεί, έχουν ντυθεί και τώρα τρώνε. Η μαμά, Λυδία, και ο μπαμπάς, Θάνος, αρχίζουν να γελάνε.)

Μπαμπάς: Θυμάσαι, γυναίκα, εχτές πόσο γελάσαμε με τον κακομοίρη τον υπάλληλο του pet shop;

Μαμά: Αν θυμάμαι λέει. Δεν ήταν αυτός που επειδή ένας πελάτης του είχε φύγει ο σκύλος, αυτός ο σκύλος πήγε και του έσκισε το πίσω μέρος

του παντελονιού του και φαινόταν το boxer του;

Μπαμπάς: Ναι, αυτός ήταν.

Μαμά: Όντως γελάσαμε πολύ. Χα, χα, χα!!!!!!

(Τα δυο παιδιά αρχίζουν να μιλάνε.)

Θάλεια: Σε λίγο πρέπει να φύγουμε για να προλάβουμε.

Λουκάς: Μη σκας και εσύ μωρέ.

Θάλεια: Θα σκάω και θα παρασκάω όσο θέλω και αν δεν φύγουμε σε 5' λεπτά θα φύγω μόνη μου. Γιατί εχθές καθόμουνα και περίμενα σαν χαζή και τις άκουσα από τη δασκάλα ενώ έφταιγες εσύ.

Λουκάς: Όπως το είπες είναι. Είσαι χαζή. Το λες και μόνη σου.

Θάλεια: Παίρνω παράδειγμα από εσένα γιατί έχεις «Το βραβείο βλακείας».

Λουκάς: Ααααα! Για να σου πω....

(Τα παιδιά αρχίζουν να τσακώνονται. Ο μπαμπάς και η μαμά επεμβαίνουν.)

Μαμά και Μπαμπάς: Σταματήστε τώρα. Έλεος πια.

Θάλεια: Αυτός φταίει...

Λουκάς: Αυτή φταίει...

Μαμά: Πηγαίνετε αμέσως στο σχολείο...

Μπαμπάς: Εγώ πάω στο γραφείο.

Αδέρφια: Και εμείς φεύγουμε...

Λουκάς: Όποιος φτάσει τελευταίος, θα είναι κότα...

Θάλεια: Βάζω στοίχημα ότι θα νικήσω. Γεια σου μαμά. Φιλάκια.

Λουκάς: Μπλιαχ... Φιλάκια και αηδίες. Σαν μπέμπα κάνεις.

Θάλεια: Τώρα θα δεις...

Μαμά: Τι παιδιά, Θεέ μου...

Μια σκηνή εμπνευσμένη από την καθημερινότητα, όπου όμως έμμεσα σχολιάζεται η ταυτότητα του φύλου, η διαφορετικότητα και παράλληλα η αντίστοιχη αναμενόμενη και προσδοκώμενη συμπεριφορά. **Τα στερεοτυπικά πρότυπα.**

Συνοψίζοντας, προέκυψαν οι δικές τους ιστορίες, κατανόησαν, ένιωσαν. Τα μεν ημεδαπά παιδιά ότι τόσο καιρό υπήρχε ένα άλλο πρόσωπο εξίσου ενδιαφέρον με αυτά που η ατομικότητά τους δεν τα είχε αφήσει να το προσέξουν. Τα δε αλλοδαπά παιδιά βρήκαν μια διέξοδο, ένα φως στο σκοτάδι της οικονομικής ανέχειας και της ανασφάλειας που δημιουργεί μια χώρα άλλη (ίσως και η «δική σου», όσον αφορά τα ημεδαπά), βρήκαν φίλους και την ταυτότητά τους, ως ένα μέρος τουλάχιστον, μα σίγουρα μια σάνίδα προσωπικής έκφρασης.

**ΤΟ ΤΑΞΙΔΙ ΤΩΝ ΠΡΟΣΦΥΓΩΝ:
ΔΙΔΑΣΚΟΝΤΑΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗ ΧΡΗΣΗ ΤΗΣ
ΔΡΑΜΑΤΟΠΟΙΗΣΗΣ ΣΕ ΜΙΑ ΠΟΛΥΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗ ΤΑΞΗ**

Η συγκεκριμένη ανακοίνωση αναφέρεται στο νέο σχετικά πεδίο του Θεάτρου στην Εκπαίδευση στο οποίο όλο και περισσότεροι εκπαιδευτικοί όλων των βαθμίδων στρέφονται τα τελευταία χρόνια. Είτε αντιμετωπιστεί ως μορφή τέχνης είτε ως διδακτικό εργαλείο ή και τα δύο μαζί, θα πρέπει αδιαμφισβήτητα να εκτιμηθεί ο εκπαιδευτικός-κοινωνικοποιητικός ρόλος του πεδίου και η συμβολή του στην ανάπτυξη της δημιουργικότητας και της καλλιτεχνικής έκφρασης των μαθητών. Καθώς, βέβαια, στο ευρύτερο πλαίσιο του Θεάτρου στην Εκπαίδευση περιλαμβάνονται πολλές μορφές του, είναι απαραίτητο να προσδιορίσω ότι θα γίνει λόγος σε μία έρευνα στην οποία εξετάζεται η προσφορά της δραματοποίησης (Drama in Education) στην έκφραση της ανταπόκρισης των παιδιών στο μάθημα της λογοτεχνίας.

Η ανακοίνωση αποτελείται από δύο μέρη. Στο πρώτο μέρος, θα επιχειρήσω να περιγράψω σύντομα την έρευνα: θα γίνει αναφορά στο αναγνωστικό πρόγραμμα που εφαρμόστηκε στη σχολική τάξη, τους στόχους και τα θεωρητικά πεδία της έρευνας, τη μέθοδο αξιολόγησης και τη δομή του προγράμματος. Στο δεύτερο μέρος της ανακοίνωσης, θα παρουσιάσω αναλυτικότερα ένα μικρό απόσπασμα αυτής της διδακτικής προσέγγισης, συγκεκριμένα το «Ταξίδι των προσφύγων».

Αναλυτικότερα, το αναγνωστικό πρόγραμμα, συνολικής διάρκειας 31 δώρων συναντήσεων, έλαβε χώρα στη Δ' τάξη ενός Δημοτικού Σχολείου Διαπολιτισμικής Εκπαίδευσης στη Θεσσαλονίκη και συγκεκριμένα στον Δενδροπόταμο Μενεμένης.¹ Η φτωχή υποβαθμισμένη περιοχή, χαρακτηρισμένη ως «τριτοκοσμική Θεσσαλονίκη», όπου στεγάζεται το δωδεκαθέσιο σχολείο από το 1974, σε συνδυασμό με το έντονο κτιριακό πρόβλημα λόγω κακής συντήρησης και παραμέλησης επηρεάζουν -σύμφωνα με έρευνες- τη σχολική φοίτηση και τις προοπτικές σχολικής επιτυχίας.² Κατά τη σχολική χρονιά 2000-2001, καθώς το ποσοστό φοίτησης των Ρομά μαθητών ανερχόταν σε 56% του συνολικού, το σχολείο μετονομάστηκε σε σχολείο διαπολιτισμικής εκπαίδευσης. Κατά τη σχολική χρονιά 2008-2009, από τους 264 μαθητές που ήταν εγγεγραμμένοι στο σχολείο, ποσοστό 87% ήταν παιδιά Ρομά και

1 Ολόκληρη η έρευνα είναι διαθέσιμη στο Μάρθα Κατσαρίδου: *Η μέθοδος της δραματοποίησης στη διδασκαλία της λογοτεχνίας*, Διδακτορική Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Π.Τ.Δ.Ε., Θεσσαλονίκη, σ. 128-129. <http://invenio.lib.auth.gr/record/127351/files/GRI-2011-7351.pdf>.

2 Σούλα Μητακίδου & Ευαγγελία Τρέσσου: *Να σου πω εγώ πώς θα μάθουν γράμματα, Τσιγγάνες μιλούν για την εκπαίδευση των παιδιών τους*, Καλειδοσκόπιο, Αθήνα 2007, σ. 59.

7% αλλοδαποί-παλιννοστούντες με χώρες προέλευσης κυρίως την Αλβανία και τη Ρωσία. Κατά συνέπεια, δηλαδή, σε κάθε τάξη του σχολείου το μεγαλύτερο ποσοστό των μαθητών της μιλούσε και χειριζόταν την ελληνική ως δεύτερη γλώσσα, καθώς η μητρική τους ήταν κυρίως η Ρομανί ή τα αλβανικά και ρωσικά.

Κατά συνέπεια, στην έρευνα χρειάστηκε να ληφθούν υπόψη οι γλωσσικές ιδιαιτερότητες και ανάγκες κάποιων παιδιών, οι ανάλογες εμπειρίες και τα βιώματά τους καθώς επίσης—σε συνδυασμό με τη λογοτεχνία και το θέατρο—να διερευνηθούν κάποια ερευνητικά ερωτήματα που αφορούσαν και τις αρχές της διαπολιτισμικής εκπαίδευσης. Συνεπώς, τα τρία θεωρητικά πεδία που χρειάστηκε να συνδυαστούν, να αναλυθούν και να γίνουν συμβατά μεταξύ τους, ώστε να αξιοποιηθούν σε ένα ερευνητικό εγχείρημα όπως το συγκεκριμένο, ήταν η **λογοτεχνία**, η **δραματοποίηση** και η **διαπολιτισμική εκπαίδευση**. Πιο αναλυτικά:

Όσον αφορά τη λογοτεχνία: Ως γενικό εκπαιδευτικό πλαίσιο επιλέχτηκε το δημοσιευμένο αναγνωστικό πρόγραμμα *Διαβάζοντας Λογοτεχνία στο Σχολείο*, που αποτελεί μια νέα πρόταση διδασκαλίας από την Ομάδα Έρευνας για τη Διδασκαλία της Λογοτεχνίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.³ Το πρόγραμμα δίνει έμφαση στην κοινωνική και πολιτισμική εμπειρία κάθε μαθητή. Έτσι, στο επίκεντρο της αναγνωστικής διαδικασίας βρίσκεται ο αναγνώστης. Στοχεύει στην προώθηση της φιλαναγνωσίας, στη δημιουργία ανεξάρτητων και κριτικών αναγνωστών και στη μεταξύ τους επικοινωνία μέσα από αναγνωστικές κοινότητες. Η έννοια λογοτεχνία αποδεδειγμένη από το μάθημα της γλώσσας. Στόχος είναι η τέρψη, η βιωματική απόλαυση και η ολόπλευρη διαμόρφωση της προσωπικότητας του αναγνώστη, η γνωριμία με τον εαυτό του και τον κόσμο που τον περιβάλλει. Σε όλη αυτή τη διαδικασία, ο εκπαιδευτικός λειτουργεί ως συντονιστής και διαμεσολαβητής.

Το πρόγραμμα, βασίζεται στις αρχές της μεθόδου project, είναι οργανωμένο σε διδακτικές ενότητες—στη συγκεκριμένη περίπτωση επιλέχτηκε ως θέμα «Το ταξίδι»—και ξεκινώντας από αποσπάσματα προτείνει την ανάγνωση ολόκληρων βιβλίων. Οι δραστηριότητες ανάγνωσης που προτείνει οργανώνονται σε τρεις φάσεις:

- α) Την αφύπνιση του ενδιαφέροντος των μαθητών πάνω στο θέμα.
- β) Το κυρίως αναγνωστικό μέρος. Αφορά στη δημιουργία αναγνωστικών ομάδων, το διάβασμα των βιβλίων και την προετοιμασία της παρουσιάσής τους.
- γ) Την παραγωγή ατομικών και ομαδικών εργασιών που σκοπό έχουν την παρουσίαση της άποψης, της ευαισθησίας και της εμπειρίας των παιδιών πάνω στο θέμα.

Καθώς το παραπάνω αναγνωστικό πρόγραμμα αφήνει πολλά περιθώρια σύνδεσης της λογοτεχνίας με άλλες τέχνες, έγινε μια προσπάθεια να εφαρμοστεί η **δραματοποίηση**.

3 Βενετία Αποστολίδου, Βικτώρια Καπλάνη, Ελένη Χοντολίδου (επιμ.): *Διαβάζοντας λογοτεχνία στο σχολείο... Μια νέα πρόταση διδασκαλίας*, Τυπωθήτω-Γιώργος Δαρδανός, Αθήνα 2002.

Όσο αφορά τη δραματοποίηση: Με τον όρο δραματοποίηση επιχειρείται η μετάφραση του αγγλικού όρου Drama in Education. Όπως χρησιμοποιείται στην παρούσα έρευνα, αποτελεί μια αυτοσχέδια συμμετοχική διαδικασία διερεύνησης ενός θέματος από την κοινωνική πραγματικότητα, με στόχο τη βαθύτερη κατανόηση του εαυτού μας και του κόσμου που μας περιβάλλει. Είναι μια μορφή θεατρικής τέχνης με καθαρά παιδαγωγικό χαρακτήρα, κατά τη διάρκεια της οποίας οι μαθητές, υποδύομενοι ρόλους, αντιμετωπίζουν διλήμματα ή προβλήματα, δρουν, αποφασίζουν και αναστοχάζονται τις πράξεις τους.⁴

Στη δραματοποίηση χρησιμοποιούνται κάποια στοιχεία του θεάτρου καθώς και μια σειρά τεχνικών.⁵ Στην έρευνα χρησιμοποιήθηκαν συνολικά 38 τεχνικές δραματοποίησης. Επίσης, χρησιμοποιήθηκαν κάποιες τεχνικές ή μέθοδοι ή πρακτικές από τη λογοτεχνία, την παιδαγωγική και άλλες τέχνες. Γενικότερα, το μοντέλο της δραματοποίησης που εφαρμόστηκε στην έρευνα δομήθηκε με τρόπο που να θέτει ως κύριο στόχο την προώθηση της ανάγνωσης της λογοτεχνίας και της εμβάθυνσης σε αυτή.

Στο σημείο αυτό κρίνω σκόπιμη την αναφορά σε εκείνες μόνο τις τεχνικές και πρακτικές που αφορούν την ενότητα το «Ταξίδι των προσφύγων», το οποίο θα περιγράψω στο δεύτερο μέρος της ανακοίνωσης. Αναλυτικότερα, χρησιμοποιήθηκαν:

- *Οι παγωμένες εικόνες*, όπου τα παιδιά με τα σώματά τους δημιουργούν μια ακίνητη εικόνα η οποία αποτυπώνει μια συγκεκριμένη στιγμή δράσης του δράματος ή μια γενικότερη έννοια.
- *Η ανίχνευση της σκέψης*, που αποκαλύπτει τις προσωπικές σκέψεις και αντιδράσεις των ρόλων σε συγκεκριμένες στιγμές του δράματος και συνδυάζεται με την *παγωμένη εικόνα*.
- *Η καρτέκλα των αποκαλύψεων*, όπου μια ομάδα παιδιών εντός ή εκτός ρόλου θέτει ερωτήσεις σε ένα χαρακτήρα του δράματος που παραμένει σε ρόλο. Έτσι φωτίζονται τα κίνητρα, οι αξίες, οι αντιλήψεις, οι στάσεις, οι επιθυμίες και η συμπεριφορά του ρόλου.
- *Ο συλλογικός χαρακτήρας*, όπου μια ομάδα παιδιών υποδύεται συλλογικά ένα ρόλο.
- *Η δραματοποιημένη αφήγηση*, όπου παράλληλα με την αναπαράσταση των γεγονότων μιας ιστορίας από μαθητές υπάρχει και η αφήγησή της από ένα μαθητή εκτός ρόλου ή από τον εκπαιδευτικό.
- *Η ανάδειξη ισχύος* που μπορεί να ξεκινήσει με ένα παιχνίδι: κάθε μαθητής περπατάει στον χώρο έχοντας στο μέτωπό του ένα καρτελάκι που δηλώνει τον ρόλο που υποδύεται, χωρίς ο ίδιος να τον γνωρίζει. Κρίνοντας από τη συμπεριφορά, τις αντιδράσεις, τους χαιρετισμούς των υπόλοιπων

4 Άβρα Αυδή, Μελίνα Χατζηγεωργίου: *Η τέχνη του Δράματος στην Εκπαίδευση*, 48 προτάσεις για εργαστήρια θεατρικής αγωγής, Μεταίχμιο, Αθήνα 2007, σ. 19.

5 John O'Toole: *The process of Drama, Negotiating Art and Meaning*, Routledge, London 1992, σ. 13-46· Jonathan Neelands, Tony Goode: *Structuring Drama Work, A handbook of available forms in theatre and drama*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, αντίστοιχα.

συμμαθητών του απέναντί του, κάθε μαθητής προσπαθεί να ανιχνεύσει αν υποδύεται ένα χαρακτήρα με υψηλό ή χαμηλό status. Η τεχνική μπορεί να εξελιχθεί ζητώντας από τα παιδιά που έχουν αντιληφθεί το status τους να σταθούν όρθιοι σε μια «κλίμακα κοινωνικής βαρύτητας» ξεκινώντας από τον πιο δυνατό χαρακτήρα να καταλήξουν στον πιο αδύναμο ή αντίστροφα. Επίσης η τεχνική μπορεί να συνδυαστεί με *αυτοσχεδιασμό*. Εκεί οι μαθητές παρακολουθούν έναν αυτοσχεδιασμό κάποιων συμμαθητών τους όπου παρουσιάζονται χαρακτήρες με διαφορετικό status το οποίο προσπαθούν να ανιχνεύσουν. Βαθμολογούν τους χαρακτήρες σε μια κλίμακα από το ένα μέχρι το δέκα, όπου ένα είναι το χαμηλότερο status και δέκα το υψηλότερο.

Ως προς τη διαπολιτισμικότητα: Η τάξη στην οποία εφαρμόστηκε το αναγνωστικό πρόγραμμα, η Δ' τάξη, αποτελούσε μια ιδιαίτερα πολυπολιτισμική τάξη: από τους δεκαοκτώ μαθητές στο σύνολό τους, επτά ήταν Ρομά ελληνικής καταγωγής, δύο ήταν αλβανικής καταγωγής, δύο ρωσικής καταγωγής και επτά ελληνικής. Ταυτόχρονα υπήρχαν θρησκευτικές μειονότητες,⁶ δηλαδή, διαφοροποιήσεις των παιδιών και ως προς τις θρησκευτικές αντιλήψεις: ένας μαθητής Μάρτυρας του Ιεχωβά, μια Καθολική μαθήτρια, μια Μουσουλμάνα μαθήτρια και δεκαπέντε Ορθόδοξοι Χριστιανοί. Τέλος, υπήρχαν δύο μαθητές με διαγνωσμένη δυσλεξία, καθώς και παιδιά με διαφορετικό επίπεδο στη χρήση της ελληνικής γλώσσας.

Αυτονόητο είναι τα αλλόγλωσσα παιδιά να έχουν ελλιπή γνώση της γλώσσας της πλειονότητας –της ελληνικής στην προκειμένη περίπτωση, που διδάσκεται επισήμως στα σχολεία– και διαφορετική κουλτούρα που πιθανόν να συνεπάγεται ένα διαφορετικό κεφάλαιο γνώσεων και εμπειριών. Επιπλέον, υπήρχαν παιδιά για τα οποία χρειαζόταν διαφοροποίηση στον τρόπο διδασκαλίας και μάθησης. Εύλογα, στο αναγνωστικό πρόγραμμα χρειάστηκε να ληφθούν υπόψη οι γλωσσικές ιδιαιτερότητες κάποιων παιδιών, οι ανάλογες εμπειρίες και τα βιώματά τους, καθώς επίσης οι βασικές αρχές της διαπολιτισμικής εκπαίδευσης: παροχή μιας ποιοτικής, δίκαιης και ισότιμης εκπαίδευσης προς όλα τα παιδιά, ανεξάρτητα πολιτισμού, εθνικότητας, γλώσσας, θρησκείας, φύλου και ατομικών διαφορών. Στην έρευνα συνδυάστηκε η *προσέγγιση της κοινωνικής δράσης* του Banks,⁷ μια προσέγγιση που επιτρέπει στα παιδιά να εμπλακούν σε σχέδια εργασίας και σε δραστηριότητες με τρόπο που να μπορούν να αναλάβουν προσωπική, κοινωνική, πολιτική δράση σε σχέση με τα θέματα που μελετούν, με την *Κριτική πολυπολιτισμικότητα* των Kincheloe

6 Επιλέγω να χρησιμοποιήσω τον όρο «μειονότητα», λαμβάνοντας υπόψη την τάση των τελευταίων χρόνων για αντικατάσταση του όρου από εκφράσεις «θρησκευτικές, πολιτιστικές, εθνοτικές, φυλετικές ομάδες». Στην παρούσα έρευνα ο όρος δεν φορτίζεται πολιτικά ούτε επιδιώκει να δημιουργήσει εντυπώσεις αποσχισμού από την κυρίαρχη κουλτούρα και πολιτισμό. Άγγελος Χατζηνικολάου: *Αλφαριθμητικός παιδιών Ρομά μέσα από τη διδασκαλία των ανθρωπίνων δικαιωμάτων. Δυνατότητες και περιορισμοί*, Διδακτορική Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Π.Τ.Δ.Ε., Θεσσαλονίκη 2005, σ. 57-58.

7 James A. Banks: *Εισαγωγή στην Πολυπολιτισμική Εκπαίδευση*, επιμ. Ε. Κουτσουβάνου, μτφρ. Ν. Σταματάκης, Παπαζήσης, Αθήνα 2004, σ. 61-64.

και Steinberg,⁸ που δίνει έμφαση σε θέματα φύλου, εθνοτικής ομάδας, καταγωγής, κοινωνικής τάξης και προτείνει εναλλακτικές προσεγγίσεις που να ανταποκρίνονται στις ανάγκες των «αδύναμων» ομάδων. Στόχος ήταν η ενδυνάμωση της ιδιαίτερα πολυπολιτισμικής τάξης.

Ως **μέθοδος αξιολόγησης** του προγράμματος χρησιμοποιήθηκε η έρευνα δράσης. Κατά κύριο λόγο βασίστηκε στο μοντέλο που πρότειναν οι Carr και Kemmis, σύμφωνα με το οποίο ένα σχέδιο που υπόκειται σε βελτίωση, προχωρεί μέσα από μια σπειροειδή αναστοχαστική διαδικασία που διακρίνεται σε τέσσερα στάδια: σχεδιασμός, δράση, παρατήρηση και αναστοχασμός.⁹ Παράλληλα, συνδυάστηκε το μοντέλο που προτείνει η Mc Niff, σύμφωνα με το οποίο ο εκπαιδευτικός-ερευνητής μπορεί ταυτόχρονα να πραγματεύεται αρκετά προβλήματα που προκύπτουν, χωρίς να χάνει το κεντρικό.¹⁰

Στην έρευνα δράσης πολύ σημαντικές ήταν οι νέες σχέσεις συνεργασίας που αναπτύχθηκαν ανάμεσα στην εκπαιδευτικό-ερευνητρια και στη συμμετέχουσα παρατηρήτρια, τον κριτικό φίλο, τη μόνιμη δασκάλα της τάξης και τους γονείς των μαθητών.¹¹ Ως προς τις μεθόδους συλλογής δεδομένων αξιοποιήθηκαν κοινωνιογράμματα, διάφορες πρακτικές *παρατήρησης, ημερολόγια, προσωπικός φάκελος* κάθε μαθητή, *συνεντεύξεις, ερωτηματολόγια, μαγνητοσκόπηση* σε *video*, η μέθοδος της *τριγωνοποίησης*.¹²

Δομή Προγράμματος

Το αναγνωστικό πρόγραμμα χωρίζεται σε τέσσερις φάσεις:

Ο σχεδιασμός μιας προκαταρκτικής φάσης, πριν αρχίσει το κυρίως πρόγραμμα της Ομάδας Έρευνας για τη Διδασκαλία της Λογοτεχνίας, θεωρήθηκε αναγκαίος, καθώς θα αποτελούσε προϋπόθεση για την ομαλή εισαγωγή των παιδιών στη δραματική αγωγή και τη δημιουργία μιας αίσθησης κοινότητας που να στηρίζει όλα τα παιδιά και να λαμβάνει υπόψη της το διαπολιτισμικό στοιχείο της τάξης. Άλλωστε, στην πολυπολιτισμική τάξη υπήρχαν παιδιά με διαφορετική μητρική γλώσσα, με στερεοτυπικές αντιλήψεις, με διαφορετικό επίπεδο γνώσης της ελληνικής και διαφορετικά «επίπεδα», αναφορικά όχι μόνο με το γνωστικό-σχολικό τομέα αλλά

8 Joe L. Kincheloe, Shirley R. Steinberg: *Changing Multiculturalism*, Open University Press, Buckingham, Philadelphia 1997, σ. 3-26.

9 Wilfred Carr, Stephen Kemmis: *Για μια κριτική εκπαιδευτική θεωρία, Εκπαίδευση, γνώση και έρευνα δράσης*, μτφρ. Α. Λαμπράκη-Παγανού, Ε. Μηλίγκου, Κ. Ροδιάδου-Αλμπάνη, 1997, σ. 216, 220.

10 Jean McNiff: *Action Research: Principles and Practice*, Macmillan Education Ltd, London, 1998, σ. 28, 45· Ελένη Κατσαρού, Βασίλης Τσάφος: *Από την έρευνα στη διδασκαλία, Η εκπαιδευτική έρευνα δράσης*, Σαββάλας, 2003, σ. 58, 77-78.

11 Επιλέγω να αναφέρομαι στον εαυτό μου ως «εκπαιδευτικός-ερευνητρια» προκειμένου να τονιστεί ο ρόλος που ανέλαβα στην έρευνα δράσης.

12 Herbert Altrichter, Peter Posch, Bridget Somekh: *Οι εκπαιδευτικοί ερευνούν το έργο τους, Μια εισαγωγή στις μεθόδους της έρευνας δράσης*, μτφρ. Μ. Δεληγιάννη, Μεταίχμιο, 2001, σ. 31-56, 130-221.

και με το κοινωνικό-υπαρξιακό.¹³ Για τον λόγο αυτό, ταυτόχρονα με τα παιχνίδια συνεργασίας, υποστήριξης και εμπιστοσύνης, ασκήσεις κινητικής αντίληψης, ασκήσεις αυθορμητισμού,¹⁴ ιδιαίτερα απαραίτητες θεωρήθηκαν οι θεατρικές δραστηριότητες βασισμένες πάνω στις αρχές της διαπολιτισμικής εκπαίδευσης. Μέσα από παιχνίδια ρόλων, δραματοποίηση και ανάγνωση από την εκπαιδευτικό-ερευνήτρια λογοτεχνικών αποσπασμάτων, οι μαθητές ήρθαν σε μια πρώτη επαφή με το «Άλλο» –με ήρωες διαφορετικούς– προσπάθησαν να κατανοήσουν τη θέση του και τα κοινωνικά ζητήματα που προέκυπταν και να ανακαλέσουν τις δικές τους εμπειρίες, βιώματα, ακόμη και λέξεις στη μητρική τους γλώσσα.¹⁵

Η πρώτη φάση, αποτελεί την επίσημη έναρξη του προγράμματος που είχε ως θέμα τη διδακτική ενότητα «Το ταξίδι». Εδώ τα κείμενα προσεγγίστηκαν είτε μέσα από φωναχτή ανάγνωση από την εκπαιδευτικό-ερευνήτρια, είτε μέσα από σιωπηλή ανάγνωση των παιδιών σε ομάδες. Στόχος της ήταν η εξοικείωση με διάφορα γνωστικά αντικείμενα εντός ή εκτός του αναλυτικού προγράμματος. Προκειμένου να επιτευχθεί η αφύπνιση του ενδιαφέροντος της τάξης πάνω στο θέμα που επέλεξε, σχεδιάστηκαν έξι υποενότητες με το συγκεκριμένο γνωστικό περιεχόμενο, έξι διαφορετικά «ταξίδια»: το ταξίδι των ναυτικών, το ταξίδι των μεταναστών, το ταξίδι των προσφύγων –το οποίο περιγράφεται αναλυτικά στο δεύτερο μέρος της ανακοίνωσης– το ταξίδι στο διάστημα, το ταξίδι στην Αρχαία Ελλάδα και το ταξίδι των εξερευνητών. Σε κάθε ανάγνωση κειμένου, τα παιδιά είχαν την τάση ή την ανάγκη να εστιάσουν σε ήρωες διαφορετικούς, που εκπροσωπούν το Άλλο: στον πρόσφυγα και τον μετανάστη, στον δούλο ή τη γυναίκα της Αρχαίας Ελλάδας, στον ιθαγενή στα ταξίδια των εξερευνησεων. Η νοηματοδότηση, δηλαδή, των κειμένων χαρακτηριζόταν από τις δικές τους ανάγκες, εμπειρίες, βιώματα.

Η δεύτερη φάση, που αποτέλεσε το κυρίως αναγνωστικό μέρος του προγράμματος, στόχευε στην ανάγνωση ολόκληρων λογοτεχνικών βιβλίων, στην προετοιμασία και παρουσίασή τους από τους μαθητές και κατά συνέπεια στη δημιουργία ανεξάρτητων και κριτικών αναγνωστών. Καθένα παιδί διάλεξε ένα βιβλίο από τα προτεινόμενα και σύμφωνα με την επιλογή του σχηματίστηκε η κάθε ομάδα. Το βιβλίο διαβάστηκε ολόκληρο –όχι αποσπασματικά– στο σπίτι του κάθε παιδιού, στον ελεύθερό του χρόνο –και όχι σε σχολικό. Σε ένα δεύτερο στάδιο, σε καθεμιά ομάδα προτάθηκαν δραστηριότητες για το βιβλίο της, βασισμένες σε ήδη γνωστές τεχνικές δραματοποίησης, με τις οποίες θα εμπλούτιζε την τελική παρουσίαση. Οι δραστηριότητες προϋπόθεταν την ανάγνωση των βιβλίων και διευκόλυναν τους

13 Elisabeth Coelho: *Διδασκαλία και μάθηση στα πολυπολιτισμικά σχολεία*, επιστ. επιμ. Ε. Τρέσσου & Σ. Μητακίδου, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2007, σ. 350-358.

14 Εύα Παπαγεωργίου: *Θεατρικό παιχνίδι I και II*, Υπηρεσία Δημοσιευμάτων, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2002· Άλκηστις: *Το αυτοσχέδιο θέατρο στο σχολείο, Προετοιμασία για δραματοποίηση*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1989, σ. 42-46, 52-56· Λάκης Κουρετζής: *Το θεατρικό παιχνίδι: Παιδαγωγική θεωρία, πρακτική και θεατρολογική προσέγγιση*, Καστανιώτης, Αθήνα 1991, σ. 105-113.

15 Σούλα Μητακίδου, Ευαγγελία Τρέσσου: *Διδάσκοντας Γλώσσα και Μαθηματικά με Λογοτεχνία, Μια δημιουργική Συνάντηση*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 2002, σ. 19, 24.

μαθητές στη νοηματοδότηση των κειμένων, στην κριτική τους τοποθέτηση και στη βίωση ποικίλων καταστάσεων.

Έτσι, προτάθηκαν τα εξής λογοτεχνικά βιβλία: *Η Σοφί ταξιδεύει, Και ταξίδι μαγικό με τη Μάγια το τολμώ, Η Τρικυμία* του Σαίξπηρ σε διασκευή για παιδιά και ο *Ναυαγός Κοκκινότριχης*.¹⁶ Τα λογοτεχνικά βιβλία που προτάθηκαν ήταν σχετικά πάντα με το θέμα του ταξιδιού και παράλληλα έδιναν τη δυνατότητα για διερεύνηση ποικίλων κοινωνικών θεμάτων και για γνωριμία και εξοικείωση με το Άλλο.

Με την ολοκλήρωση της δεύτερης φάσης, η πλειονότητα των μαθητών ανταποκρίθηκε στην αναγνωστική διαδικασία και στις τεχνικές δραματοποίησης. Τα παιδιά δούλεψαν συνεργατικά στην κάθε ομάδα και έδειξαν μεγάλη διάθεση να ανακαλύψουν τη «διαφορετικότητα» των ηρώων.

Η τρίτη φάση, αφορά στην παραγωγή προσωπικού λόγου από τα παιδιά με στόχο την παρουσίαση της άποψης και την ανακεφαλαίωση των εμπειριών και γνώσεων τους αναφορικά με το θέμα του αναγνωστικού προγράμματος. Οι μαθητές, που αντιμετωπίστηκαν ως παραγωγοί νοήματος, παρουσίασαν με θεατρικό τρόπο κάποιες προσωπικές ερμηνείες ή μηνύματα που έλαβαν από το περιεχόμενο των λογοτεχνικών βιβλίων. Επιπλέον, παρουσίασαν κάποιες δικές τους ιστορίες που σχετίζονταν με την υπόθεση του βιβλίου τους και προσωπικές τους εμπειρίες. Έδειξαν έντονη προθυμία να παράγουν δικά τους κείμενα που να απευθύνονται ή να αναφέρονται σε κάποιον ήρωα και που να προτείνουν τις δικές τους λύσεις ή απόψεις.

Περιγραφή του εργαστηρίου «Το ταξίδι των προσφύγων» (συνολικά δύο δίωρες συναντήσεις)

Το «Ταξίδι των προσφύγων» επιλέχτηκε προκειμένου να έρθει η τάξη σε επαφή με τη συγκεκριμένη κοινωνική ομάδα και ταυτόχρονα να ευαισθητοποιηθεί και να προβληματιστεί γύρω από αυτή. Αποτελεί το τρίτο από τα έξι ταξίδια που πραγματοποιήθηκαν κατά τη διάρκεια της πρώτης φάσης του προγράμματος και όπως κάθε «ταξίδι» ή συνάντηση χωρίζεται σε τρία στάδια.

Α' στάδιο: Σε μια πρώτη προσέγγιση, στο στάδιο της εισαγωγής και προετοιμασίας των παιδιών στο δραματικό περιβάλλον, πριν από την επαφή της τάξης με το κείμενο-ερέθισμα, έγινε προσπάθεια να αποκαλυφθούν οι υπάρχουσες γνώσεις και απόψεις των παιδιών για το θέμα. Πιο συγκεκριμένα μέσα από έναν *καταιγισμό ιδεών* η τάξη υποστήριξε για τους πρόσφυγες ότι: «δεν έχουν λεφτά / δεν έχουν δουλειά / δεν έχουν φαγητό / δεν έχουν ασφάλεια / κινδυνεύει η ζωή τους». Σχετικά με τα συναισθήματα των μαθητών προς τους πρόσφυγες έγινε αναφορά σε: «λύπη / αγωνία / φόβο».

16 Λουίζ Λεμπλάν: *Η Σοφί ταξιδεύει*, μτφρ. Μ. Παπανδρέου, Κέδρος, Αθήνα 1998· Τέρενς Μπλάκερ: *Και ταξίδι μαγικό με τη Μάγια το τολμώ*, μτφρ. Ρ. Μπουμπουρή, Ψυχογιός, Αθήνα 2005· Ουίλλιαμ Σαίξπηρ: *Η Τρικυμία*, μτφρ. Α. Βαρελά, Άγκυρα, Αθήνα 1996· Ευγένιος Τριβιζάς: *Ο Ναυαγός Κοκκινότριχης*, Κέδρος, Αθήνα 1985.

Καθώς υπήρξε μια σύγχυση των παιδιών ως προς την κατανόηση των όρων μετανάστες και πρόσφυγας, επιτακτική θεωρήθηκε η ανάγκη αποσαφήνισης των δύο λέξεων. Αναλυτικότερα, πολλοί ήταν οι μαθητές που υποστήριξαν ότι «οι πρόσφυγες μετακινούνται για οικονομικούς λόγους» ή ακόμη ότι «η μετακίνηση προσφύγων αποτελεί προσωπική τους επιλογή». Απαραίτητη σε αυτό το σημείο θεωρήθηκε η αναφορά στον όρο μέσα από λεξικά νεοελληνικής και εγκυκλοπαίδεια,¹⁷ προκειμένου να συνειδητοποιήσουν οι μαθητές τον εξαναγκασμό των προσφύγων να εγκαταλείψουν την πατρίδα τους για λόγους κυρίως πολιτικούς, θρησκευτικούς, κοινωνικούς ή λόγω διάφορων καταστροφών (πολέμους, σεισμούς, ξηρασίες).

Β' στάδιο: Καθώς η ενεργοποίηση των μαθητών στο θέμα της δραματοποίησης είχε επιτευχθεί, ακολούθησε το δεύτερο στάδιο, της συνάντησης των παιδιών με το γνωστικό αντικείμενο ή το απόσπασμα λογοτεχνίας ή το λογοτεχνικό βιβλίο καθώς και της ταυτόχρονης μετάβασης από αυτό το κείμενο-ερέθισμα στις συμβάσεις του θεάτρου και της δραματοποίησης. Αναλυτικότερα, πραγματοποιήθηκε συζήτηση για το προσφυγικό πρόβλημα του Ελληνισμού της Μικράς Ασίας το 1922. Η πλειονότητα των μαθητών της τάξης δεν είχε καθόλου ιστορικές γνώσεις για τη Μικρασιατική καταστροφή. Έκδηλο, όμως, ήταν το ενδιαφέρον των μαθητών να πληροφορηθούν για το θέμα. Σχετική ως προς αυτό θεωρήθηκε η ανάγνωση του αποσπάσματος «Οι Πρόσφυγες» της Διδώς Σωτηρίου από την εκπαιδευτικό-ερευνήτρια.¹⁸ Μέσα από τις τεχνικές *καρέκλα των αποκαλύψεων και συλλογικός χαρακτήρας*, τα παιδιά υποδύθηκαν τον ρόλο της Αλίκης Μάγνη, πρωταγωνίστριας του αποσπάσματος, και συζήτησαν για τα προβλήματα που αντιμετώπισε η προσφυγοπούλα ερχόμενη στην Ελλάδα. Με τις τεχνικές των *παγωμένων εικόνων και ανίχνευση της σκέψης*, η τάξη αναπαράστησε καθημερινές καταστάσεις και δυσκολίες των προσφύγων: ανεργία ή πολύ δύσκολες συνθήκες εργασίας, ασθένειες και δυσκολίες στην ιατρική περίθαλψη, πείνα, φτώχεια, προβλήματα διαμονής ή έλλειψη κατοικίας, συχνή ρατσιστική αντιμετώπιση. Ως προς το τελευταίο, να σημειωθεί ότι οι μαθητές με ιδιαίτερη ένταση δημιούργησαν εικόνες, όπου εργοδότες αρνούνταν να εμπιστευτούν εργασιακές θέσεις σε πρόσφυγες ή ιδιοκτήτες ξενοδοχείων δεν τους διέθεταν τα δωμάτιά τους. Ενδιαφέρουσα ήταν η *συζήτηση* που ακολούθησε σχετικά με τις στερεοτυπικές αντιλήψεις κάποιων ανθρώπων για συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες. Τα παιδιά προχώρησαν σε μια αυτοκριτική της συμπεριφοράς τους, καθώς «καμιά φορά αδικούνται άνθρωποι επειδή είναι φτωχοί / επειδή δεν έχουν καλά ρούχα / επειδή είναι άσχημοι / επειδή δεν ξέρουν καλά ελληνικά» αλλά χαρακτηριστικά κατέληξαν στο ότι «κανένας δεν πρέπει να κρίνεται από την

17 *Λεξικό της Κωνίης Νεοελληνικής*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών (Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη), Θεσσαλονίκη 1998, σ. 1150· Τηγόπουλος-Φυτράκης: *Ελληνικό Λεξικό, Ορθογραφικό, Ερμηνευτικό, Ετυμολογικό, Συνωνύμων, Αντιθέτων, Κύριων Ονομάτων*, Αρμονία Α.Ε., Αθήνα 1997, σ. 648-649.

18 Διδώ Σωτηρίου: «Οι Πρόσφυγες», στο Άντα Κατσίκη-Γκίβαλου, Τζίνα Καλογήρου, Γιάννης Παπαδάτος, Στέλλα Πρωτονοταρίου, Θεοδόσης Πυλαρινός: *Με λογισμό και μ' όνειρο, Ανθολόγιο Λογοτεχνικών Κειμένων Ε' & Στ' Δημοτικού*, Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, Παιδαγωγικό Ινστιτούτο, Οργανισμός Εκδόσεων Διδακτικών Βιβλίων, Αθήνα 2001, σ. 206-209.

εξωτερική του εμφάνιση / το χρώμα / τα χρήματα».

Κατάλληλη σε αυτό το σημείο θεωρήθηκε η ανάγνωση του λογοτεχνικού βιβλίου «*Το άγαλμα που κρύωνε*» του Χρήστου Μπουλώτη.¹⁹ Το βιβλίο επιλέχτηκε, επειδή οι πρωταγωνιστές του –ένα άγαλμα του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου Αθήνας και η κυρία Γαλάτεια, μια καθαρίστρια του ίδιου μουσείου– ήταν πρόσφυγες της Μικράς Ασίας. Διάχυτη σε όλο το έργο ήταν η επιθυμία των δύο χαρακτήρων να επισκεφτούν για μια τελευταία φορά την πατρίδα τους. Η συμμετέχουσα παρατηρήτρια σημείωσε ότι κατά τη διάρκεια της φωναχτής ανάγνωσης οι μαθητές ήταν πολύ συγκεντρωμένοι, καθώς εντυπωσιάστηκαν από το μεγάλο μέγεθος του βιβλίου και την έντονη εικονογράφηση. Ακολουθώντας την τεχνική της *διακοπής της αφήγησης*, ζητήθηκε από τα παιδιά να φανταστούν τη συνέχεια και την ολοκλήρωση της ιστορίας και έπειτα να την παρουσιάσουν με μια τεχνική δραματοποίησης της δικής τους προτίμησης. Οι μαθητές επιλέγοντας την τεχνική της *δραματοποιημένης αφήγησης* αποφάσισαν να απολύσουν την κυρία Γαλάτεια από τη θέση της καθαρίστριας του Μουσείου, γιατί θεώρησαν ότι «ως κακιά πρόσφυγας» «δεν έκανε καλά τη δουλειά της». Καθώς, όμως, η συγκεκριμένη έκβαση της ιστορίας δεν ικανοποίησε όλη την τάξη, επαναπροσδιορίστηκε η πλοκή και επιλέχτηκε η επαναπρόσληψη της «αδικημένης» πλέον κυρίας Γαλάτειας. Έκπληξη προκάλεσε το γεγονός ότι οι ιδέες των παιδιών για την εξέλιξη της ιστορίας δεν συνδέονταν καθόλου με την εμφανή επιθυμία και ανάγκη των πρωταγωνιστών να επισκεφτούν για τελευταία φορά τη Μικρασία, πράγμα που γίνεται φανερό στο λογοτεχνικό κείμενο. Προφανώς δυσκολεύτηκαν να αντιληφθούν το συναισθηματικό δέσιμο των προσφύγων με την πατρίδα τους, ενώ ενδιαφέρθηκαν πολύ για την αντιμετώπισή τους στη νέα πατρίδα. Έπειτα από σχετική παρακίνηση της εκπαιδευτικού-ερευνήτριας, τα παιδιά συνέδεσαν την επιθυμία των ηρώων για επιστροφή και επέλεξαν «να επισκεφτούν οι ήρωες τη Σμύρνη με τη βοήθεια του γαλάζιου πουλιού και του Λάμπη», όμως τόνισαν «να επιστρέψουν στην Αθήνα πολύ σύντομα, γιατί έχουν δουλειά στο Μουσείο». Ολοφάνερα και πάλι η προτεραιότητα που δόθηκε από την τάξη αφορούσε την κατάσταση των προσφύγων στη νέα πατρίδα.

Προκειμένου να εκφραστεί η τάξη απέναντι στο στερεότυπο του πρόσφυγα, οργανώθηκε μια ομαδική δραστηριότητα ιεραρχίας, βασισμένη στο προηγούμενο λογοτεχνικό βιβλίο. Πιο συγκεκριμένα, κάθε παιδί είχε κολλημένο στο μέτωπό του ένα καρτελάκι που έγραφε και δήλωνε τον ρόλο που θα υποδύοταν. Όμως, κανένας μαθητής δεν επιτρεπόταν να διαβάσει τον χαρακτήρα του, αλλά, κρίνοντας από τις αντιδράσεις, τις συμπεριφορές, τα βλέμματα και τους χαιρετισμούς των υπόλοιπων συμμαθητών απέναντί του, θα προσπαθούσε να ανιχνεύσει την ταυτότητά του. Οι ρόλοι που επιλέχθηκαν να γραφτούν στα καρτελάκια αφορούσαν τους ήρωες του βιβλίου του Χρήστου Μπουλώτη. Συγκεκριμένα ήταν: διευθυντής/διευθύντρια (Μουσείου), καθαριστής/καθαρίστρια, πρόσφυγας και γαλάζιο πουλί.

19 Χρήστος Μπουλώτης: *Το άγαλμα που κρύωνε, Μια αληθινή ιστορία που έγινε στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας*, Πατάκης, Αθήνα 1998.

Στην πρώτη προσπάθεια πραγματοποίησης της δραστηριότητας, τα περισσότερα παιδιά μέσα από αυτοσχεδιαστικές δράσεις αντιλήφθηκαν –ο καθένας για τον εαυτό του– τον ρόλο του «ανώτερου» διευθυντή ή των «κατώτερων» –όπως τα ίδια δήλωσαν– προσφύγων και καθαριστών. Χαρακτηριστικά, μαθητής Ρομά, που είχε το καρτελάκι του διευθυντή δήλωσε: «αισθάνθηκα ότι είμαι ο πιο δυνατός», ενώ παιδί, ρωσικής καταγωγής, που ήταν πρόσφυγας σημείωσε: «είμαι έτσι κι έτσι, είμαι χαμηλά νομίζω». Επίσης, πριν από την τελική αποκάλυψη των ρόλων, τους ζητήθηκε να σταθούν όρθιοι σε μια «κλίμακα κοινωνικής βαρύτητας», ξεκινώντας, δηλαδή, από τον πιο δυνατό χαρακτήρα να καταλήξουν στον πιο αδύναμο. Η κλίμακα που δημιουργήθηκε από τους μαθητές είχε τοποθετημένους τους ρόλους ως εξής: διευθυντής/διευθύντρια, πρόσφυγας, καθαριστής/καθαρίστρια, γαλάζιο πουλί. Προφανώς, τα συγκεκριμένα παιδιά, γνωρίζοντας από προσωπικά τους βιώματα τις δύσκολες συνθήκες εργασίας μιας καθαρίστριας και των χαμηλών οικονομικών απολαβών του συγκεκριμένου επαγγέλματος, τοποθέτησαν τον πρόσφυγα σε ανώτερη κοινωνική βαθμίδα από ό,τι την καθαρίστρια. Σχετικά με αυτό, η συμμετέχουσα παρατηρήτρια σημείωσε ότι «πιο κοντά στην κοινωνία των παιδιών της τάξης ήταν το επάγγελμα της καθαρίστριας, ενώ οι πρόσφυγες ήταν κάτι πιο μακρινό και γι' αυτό δεν το έκριναν ανάλογα».

Καθώς όλη η τάξη δεν ήταν σύμφωνη με την παραπάνω κοινωνική κλίμακα των χαρακτήρων, σκόπιμη θεωρήθηκε η επανάληψη της συγκεκριμένης δραστηριότητας στην επόμενη συνάντηση. Και πάλι, στη δεύτερη κλίμακα που δημιουργήθηκε, ο ανώτερος ρόλος ήταν του διευθυντή και ο ρόλος της καθαρίστριας εξακολουθούσε να έπεται του πρόσφυγα. Η μόνη διαφοροποίηση αφορούσε τον ρόλο του γαλάζιου πουλιού που πλέον δεν ήταν τελευταίο στην κατάταξη αλλά δεύτερο, αμέσως μετά τον διευθυντή. Με άλλα λόγια η δεύτερη κλίμακα κοινωνικής βαρύτητας είχε ως εξής: διευθυντής/διευθύντρια, γαλάζιο πουλί, πρόσφυγες, καθαριστής/καθαρίστρια. Η τάξη αναθεώρησε τη γνώμη της για το γαλάζιο πουλί, που ήταν «ελεύθερο να πετάξει και να πάει όπου θέλει». Και πάλι, όμως υπήρχαν αντιδράσεις ως προς τη δεύτερη κλίμακα, καθώς τρεις μαθητές υποστήριξαν ότι ο πρόσφυγας ήταν «κατώτερος» από την καθαρίστρια γιατί, όπως χαρακτηριστικά δήλωσαν, «ο πρόσφυγας είναι βρόμικος/είναι χάλια».

Έντονη στην παραπάνω θέση ήταν η αντίδραση κάποιων παιδιών –κυρίως των κοριτσιών– που επανάφεραν τη συζήτηση για τις στερεοτυπικές αντιλήψεις που είχε προηγηθεί. Με αφορμή την αναφορά των μαθητών σε διαφορετικές συμπεριφορές ανθρώπων απέναντι σε κοινωνικές μειονότητες –η τάξη επικεντρώθηκε κυρίως στους πρόσφυγες και τους μετανάστες– σχεδιάστηκε δραστηριότητα κατά την οποία μια ομάδα μαθητών, μέσα από έναν αυτοσχεδιασμό, κλήθηκε να παρουσιάσει στερεοτυπικές αντιλήψεις, σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό, τις οποίες οι υπόλοιποι συμμαθητές τους ως κοινό καλούνταν να αντιληφθούν. Αναλυτικότερα, αποφασίστηκε μια κλίμακα από το «ένα» μέχρι το «δέκα», όπου το «ένα» σήμαινε απόλυτες στερεοτυπικές αντιλήψεις ενός ατόμου ενώ το «δέκα» μηδαμινές κάποιου άλλου. Ακολουθώντας, δόθηκε κρυφά σε κάθε παιδί που συμμετείχε στον

αυτοσχεδιασμό ο αριθμός που θα υποδυόταν στο δρώμενο. Οι αυτοσχεδιαστικές υποθέσεις που παρουσιάστηκαν αφορούσαν την πρώτη μέρα ενός μετανάστη ή πρόσφυγα στο νέο του σχολείο και τις ποικίλες αντιδράσεις των καινούριων συμμαθητών του. Συμπερασματικά, τα παιδιά που υποδύθηκαν τους ρόλους με τις διακυμάνσεις ως προς τις στερεοτυπικές αντιλήψεις σημείωσαν απόλυτα την αντιπάθεια ή συμπάθειά τους απέναντι στον νέο συμμαθητή (αριθμοί 1, 2 και 9, 10). Κάτι τέτοιο έγινε άμεσα αντιληπτό από το κοινό, που με ευκολία και επιτυχία αναγνώριζε τον αντίστοιχο αριθμό του ρόλου. Δυσκολίες, όμως υπήρξαν στη δραματική έκφραση των ενδιάμεσων βαθμίδων στερεοτύπων (αριθμοί 4, 5, 6, 7, 8) που άμεσα επηρέαζε και το κοινό, εφόσον αδυνατούσε να τις ξεχωρίσει. Οι μαθητές έδειξαν έντονο ενδιαφέρον για τη δραστηριότητα και μάλιστα οι περισσότεροι επεδίωξαν να δοκιμάσουν να παρουσιάσουν ρόλους με διαφορετικές βαθμίδες στερεοτυπικών αντιλήψεων. Εποικοδομητικός για όλη την τάξη ήταν ο σχολιασμός των διαφόρων συμπεριφορών που παρουσιάστηκαν, σχολιασμός που οδήγησε τα παιδιά σε βαθύτερη κριτική σκέψη και στοχασμό. Χαρακτηριστική ήταν η νέα τοποθέτηση των παιδιών Ρομά, που ενώ πριν τη δραστηριότητα είχαν εκδηλώσει κάποιες στερεοτυπικές αντιλήψεις για τους πρόσφυγες, μετά τον αυτοσχεδιασμό υποστήριξαν ότι: «ο πιο καλός ρόλος είναι του αριθμού δέκα/πρέπει να φερόμαστε φιλικά σε καινούριους συμμαθητές από όπου κι αν αυτοί έρχονται».

Συνδυάζοντας την κλίμακα κοινωνικής βαρύτητας με την κλίμακα των διαφορετικών συμπεριφορών απέναντι σε κοινωνικές ομάδες –στοιχεία των δύο προηγούμενων δραστηριοτήτων– τα παιδιά οδηγήθηκαν σε μια συζήτηση γύρω από χαρακτηριστικά ανθρώπων που αντιμετωπίζονται με μεγαλύτερη ή λιγότερη εύνοια ή που, αλλιώς, έχουν υψηλότερο ή χαμηλότερο status. Αναλυτικότερα, οι μαθητές αναζήτησαν εκείνα τα χαρακτηριστικά στοιχεία των ανθρώπων για τα οποία θα τους τοποθετούσαν στην προηγούμενη κλίμακα του «ένα» έως «δέκα». Αποδέκτες της πιο αρνητικής συμπεριφοράς –δηλαδή με βαθμό «ένα»– ήταν τα άτομα με «κακή εμφάνιση» όπως «περίεργη οσμή» ή με ιδιαίτερα εξωτερικά χαρακτηριστικά όπως «το μαντίλι των Μουσουλμάνων». Από την άλλη πλευρά της κλίμακας, της θετικής αποδοχής –με βαθμό «δέκα»– τοποθετούνταν «άνθρωποι καλοί» που ήταν «εργατικοί στη δουλειά τους» ή ακόμη «πλούσιοι και περιποιημένοι». Όλες οι αναφορές, δηλαδή, των μαθητών σχετίζονταν είτε με χαρακτηριστικά της εξωτερικής εμφάνισης, είτε με την οικονομική κατάσταση και αντίστοιχα την επαγγελματική καταξίωση των ανθρώπων.

Γ' στάδιο: Στο τελικό στάδιο της ανταπόκρισης της τάξης στη συνολική εμπειρία της λογοτεχνικής ανάγνωσης και της δραματοποίησης, όπου οι μαθητές παρήγαγαν τα δικά τους κείμενα, ζητήθηκε από τα παιδιά να αναφερθούν στις δυσκολίες ενός πρόσφυγα στη νέα του πατρίδα. Μάλιστα, αφέθηκε στην τάξη ανοιχτή η επιλογή γραφής σε ρόλο ή εκτός ρόλου. Η πλειονότητα ανταποκρίθηκε στη γραπτή εργασία αναφέροντας τα ήδη συζητημένα καθημερινά προβλήματα των προσφύγων με προτεραιότητα στα οικονομικά-επαγγελματικά ζητήματα, στις δυσκολίες διαμονής και στην άδικη αντιμετώπισή τους από την κοινωνία. Να σημειωθεί ότι τα περισσότερα

παιδιά επέλεξαν να γράψουν την εργασία τους σε ρόλο πρόσφυγα και όχι σε τρίτο πρόσωπο, γεγονός που δειλά φανέρωνε μια επιτυχή εξοικείωση της τάξης με τη δραματοποίηση. Ταυτόχρονα, μέσα από την παραγωγή κειμένων –αλλά και από τη συνολική διαδικασία του ταξιδιού– έγινε αντιληπτή μια ουσιαστική γνωριμία και επαφή των μαθητών με τους πρόσφυγες, καθώς γνώρισαν τις δυσκολίες τους, προβληματίστηκαν και συμμερίστηκαν τα προβλήματά τους και κατέληξαν σε μια προσπάθεια και, συγχρόνως, ανάγκη για ίση αντιμετώπισή τους από την κοινωνία.

Συμπεράσματα

Ο πρώτος καταγισμός ιδεών της τάξης αναφορικά με την κοινωνική ομάδα των προσφύγων έδειξε ότι τα παιδιά είχαν σύγχυση ως προς την κατανόηση των όρων μετανάστης και πρόσφυγας, δεν γνώριζαν καθόλου για τη Μικρασιατική καταστροφή, ενώ ότι τα συναισθήματα που ως εκείνη τη στιγμή ένιωθαν για τους πρόσφυγες ήταν «φόβος, αγωνία, λύπη». Μέσα από το εργαστήριο, οι μαθητές ήρθαν σε επαφή με ιστορίες προσφύγων, προβληματίστηκαν γύρω από τα καθημερινά προβλήματα και τις δυσκολίες τους και συνειδητοποίησαν αδικίες και διακρίσεις που γίνονται σε βάρος τους. Μέσα από τα λογοτεχνικά κείμενα, πληροφορήθηκαν για το προσφυγικό πρόβλημα του Ελληνισμού της Μικρασίας το 1922. Η χρήση διαφόρων τεχνικών δραματοποίησης συνέβαλε ώστε να νοηματοδοτήσουν τα κείμενα της λογοτεχνίας με βάση τα δικά τους βιώματα, τις σκέψεις και τις συμπεριφορές τους.

Φυσικά ακούστηκαν και αυστηρά σχόλια, «ο πρόσφυγας είναι βρόμικος/είναι χάλια», όπως και στερεοτυπικές αντιλήψεις της τάξης. Ήταν βασικό, όμως, να τεθούν οι πραγματικές απόψεις και τα ειλικρινή αισθήματα των παιδιών πάνω στο θέμα και μέσα σε αυτό το πλαίσιο να δομηθεί στη συνέχεια το αναγνωστικό πρόγραμμα και η δραματοποίηση.

Κατά τη διάρκεια των αναγνώσεων, των δραματοποιήσεων και των συζητήσεων, τα ίδια τα παιδιά προχώρησαν σε μια αυτοκριτική της συμπεριφοράς τους και αναθεώρησαν απόψεις ή συμπεριφορές τους, υποστηρίζοντας ότι κανείς δεν πρέπει να αδικείται λόγω της εξωτερικής εμφάνισης, της καταγωγής ή της οικονομικής-κοινωνικής θέσης. Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα για την τάξη ήταν η συνειδητοποίηση της κλίμακας κοινωνικής βαρύτητας και των υψηλότερων ή χαμηλότερων κοινωνικών status των ατόμων. Οι μαθητές επεδίωξαν μια συζήτηση γύρω από χαρακτηριστικά ανθρώπων που αντιμετωπίζονται με μεγαλύτερη ή λιγότερη εύνοια ή που, αλλιώς, έχουν μεγαλύτερο ή μικρότερο status. Έτσι, διεύρυναν τη συζήτησή τους και συνειδητοποίησαν στερεοτυπικές αντιλήψεις κάποιων ανθρώπων για συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες. Το θέμα απασχόλησε πολύ την τάξη, την ενέπλεξε προσωπικά και αρκετά παιδιά προέβησαν σε αναφορές σε αντίστοιχες εμπειρίες και αδικίες που συνέβησαν στους ίδιους. Μέσα από τον προβληματισμό για τους πρόσφυγες, η πολυπολιτισμική τάξη συμμερίστηκε σημαντικά κοινωνικά ζητήματά που αφορούν τα μέλη της, αλλά και γενικότερα την κοινωνία. Έγινε φανερό η ανάγκη για σεβασμό στη διαφορετικότητα κάθε μορφής, για κοινωνική δικαιοσύνη και ισότητα. Η συνειδητοποίηση της πολιτισμικής ταυτότητας, η ενδυνάμωση και η αύξηση της

αυτοπεποίθησης κάθε παιδιού αποτελούσαν βασικές προϋποθέσεις για την ομαλή ένταξή τους στην εκπαιδευτική διαδικασία, αλλά και στην κοινωνία γενικότερα.

Σημείωμα Συγγραφέα 2020

Η παρουσίαση και συγγραφή της συγκεκριμένης εισήγησης έγινε το 2012 ενώ η ίδια η θεατροπαιδαγωγική παρέμβαση υλοποιήθηκε στη διαπολιτισμική τάξη κατά τη σχολική χρονιά 2007-08. Διαβάζοντας το «Ταξίδι των προσφύγων» σήμερα (2020), είναι πολλές και διάφορες οι σκέψεις και ανάμικτα τα συναισθήματα που με κατακλύζουν. Θα μπορούσα να σχολιάσω πολλά σημεία της θεατροπαιδαγωγικής διαδικασίας, νιώθω, όμως την ανάγκη, να αναφερθώ τουλάχιστον σε δύο. Οι μαθητές που συμμετείχαν στο εργαστήριο αρχικά βρέθηκαν σε σύγχυση ως προς την κατανόηση των όρων μετανάστης και πρόσφυγας και χρειάστηκε η παρέμβαση της εκπαιδευτικού-ερευνήτριας για την αποσαφήνισή τους. Σήμερα, με την προσφυγική κρίση από την άνοιξη του 2015 και μετά, αναρωτιέμαι, θα υπήρχε η ίδια σύγχυση; Παράλληλα, όταν οι μαθητές κλήθηκαν να τοποθετήσουν τους ήρωες του βιβλίου του Χρήστου Μπουλώτη «Το άγαλμα που κρύωνε» σε μια κλίμακα κοινωνικής βαρύτητας, ξεκινώντας από τον πιο ισχυρό στον πιο αδύναμο, τοποθέτησαν τον πρόσφυγα σε ανώτερη κοινωνική βαθμίδα απ' ό,τι την καθαρίστρια, η οποία τους ήταν πιο οικεία. «Πιο κοντά στην κοινωνία των παιδιών της τάξης ήταν το επάγγελμα της καθαρίστριας, ενώ οι πρόσφυγες ήταν κάτι πιο μακρινό και γι' αυτό δεν το έκριναν ανάλογα» δηλώνει χαρακτηριστικά η συμμετέχουσα παρατηρήτρια. Σήμερα άραγε, μετά από τις ραγδαίες κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις, θα δημιουργούσαν μια αντίστοιχη κλίμακα κοινωνικής βαρύτητας; Τα δύο ερωτήματα αποτελούν μια σύντομη κατάθεση των σημερινών μου σκέψεων, που χρειάζεται να απαντηθούν μέσα από τις σχετικές θεατροπαιδαγωγικές παρεμβάσεις που υλοποιούμε στο πεδίο τα τελευταία χρόνια.

ΛΑΘΡΑΙΑ ΖΩΗ, Η ΓΙΟΡΤΗ ΞΕΚΙΝΑΕΙ: ΑΠΟ ΤΟ ΠΕΡΙΘΩΡΙΟ ΣΤΟ ΠΡΟΣΚΗΝΙΟ

Λαθραία Ζωή είναι ο τίτλος της θεατρικής δράσης που πραγματοποιήθηκε στα 66^ο και 136^ο Πολυπολιτισμικά Δημοτικά Σχολεία Αθηνών το 2010. Η δράση πραγματοποιήθηκε με πρωτοβουλία του Θεάτρου Άττις και εντάχθηκε στο Πρόγραμμα Δάφνη III για την καταπολέμηση όλων των μορφών βίας και καταπίεσης πάνω στα παιδιά. Στο πλαίσιο του προγράμματος, με κύριο συντονιστή το διευθυντή του σχολείου, Δημήτρη Ιακωβίδη, πραγματοποιήθηκαν προβολές ταινιών και προσκλήθηκαν ειδικοί επιστήμονες, κοινωνικοί λειτουργοί, ψυχολόγοι, γιατροί, που μίλησαν στα παιδιά και τους γονείς για τα ανθρώπινα δικαιώματα, τη διαπαιδαγώγηση και για βασικά θέματα υγιεινής. Το Θέατρο Άττις, πάλι, δραστηριοποιείται εδώ και είκοσι χρόνια στην πολυφυλετική περιοχή του Μεταξουργείου και προσπαθεί να παρέμβει στη διαμόρφωσή της, εντάσσοντας το ετερόκλητο πλήθος που την κατοικεί στις δραστηριότητές του. Συνδετικός κρίκος υπήρξε ο ηθοποιός του Θεάτρου Άττις Στάθης Γράψας, ο οποίος ανέλαβε να δουλέψει εθελοντικά για την πραγματοποίηση της δράσης. Αυτή δεν ήταν μια πρωτόγνωρη εμπειρία για τον Στάθη Γράψα, καθώς το 2000 είχε ασχοληθεί με παρόμοιες δράσεις στο μεταπολεμικό Βελιγράδι, σε ιδρύματα για άστεγα και ορφανά παιδιά όλων των ηλικιών.

Η *Λαθραία Ζωή*, όπως οργανώθηκε, διέθετε αρκετά από τα χαρακτηριστικά ενός θεατροπαιδαγωγικού προγράμματος. Δηλαδή, συνδεόταν με τις ανάγκες της τοπικής κοινωνίας και του συγκεκριμένου σχολείου και επικεντρωνόταν στα ενδιαφέροντα και τις ιδιαιτερότητες των μαθητών. Σε ένα σχολείο, όπου η συντριπτική πλειονότητα των μαθητών ήταν παιδιά μεταναστών από την Τουρκία, την Αλβανία, το Ιράν, τη Ρουμανία και αλλού, θέμα του προγράμματος ήταν η περιθωριοποίηση και η αποδοχή. Στόχος ήταν τα παιδιά μέσα από μια βιωματική και δημιουργική διαδικασία να εκτονώσουν τα δυσάρεστα συναισθήματα και να μάθουν να υιοθετούν μια υπεύθυνη στάση, αλλά και να ευαισθητοποιηθεί η τοπική κοινωνία απέναντι σ' αυτό το θέμα.

Σύμφωνα με τις περιγραφές του Στάθη Γράψα, η δράση αναπτύχθηκε σε τρία στάδια. Στο πρώτο στάδιο έγιναν συναντήσεις με όσα παιδιά από την Ε' και την Στ' Δημοτικού επέλεξαν ελεύθερα να συμμετάσχουν. Σ' αυτές τις πρώτες συναντήσεις αναπτύχθηκαν έννοιες όπως εμπιστοσύνη, φιλία, παρόρμηση, χαρά, φαντασία. Στην επόμενη φάση κυριάρχησε το ομαδικό πνεύμα, η εσωτερική δύναμη, η ελεγχόμενη ενέργεια, ακόμη και η επαγγελματική πειθαρχία. Οι μαθητές συμμετείχαν σε

ασκήσεις εμπιστοσύνης και σε τεχνικές δεξιότητες που σκοπό είχαν να ενδυναμώσουν το αίσθημα σεβασμού και την ενεργητική ακρόαση, ασκήσεις σωματικές, που απαιτούσαν τη φιλική στάση του σώματος, τη βλεμματική επαφή, την ανταπόδοση του χαμόγελου και της φιλικής χειρονομίας, αλλά και δραστηριότητες ομαδικές, ώστε τα παιδιά να μάθουν να συνεργάζονται με συνέπεια και να διαθέτουν τον εαυτό τους για την ομάδα, παραμερίζοντας τον ανταγωνισμό. Η τρίτη φάση περιελάμβανε την προσαρμογή όλων αυτών σε παρουσιάσιμη μορφή με αφορμή ένα κείμενο.

Το ομώνυμο κείμενο του Θανάση Αλευρά προϋπήρχε της παράστασης· πρόκειται για ένα ενήλικο κείμενο, χωρίς αφηγηματική φόρμα. Είναι ένα ποιητικό, ελλειπτικό και σκληρό κείμενο, που αποτελείται από κοφτές, ασθματικές φράσεις, θραύσματα λέξεων κι εκκλήσεις. Ένα κείμενο ανοιχτό, το οποίο μπορεί να ερμηνεύσει κανείς μέσα από προσωπικά βιώματα αποκλεισμού και το οποίο αποτυπώνει την καθημερινότητα του μετανάστη: την περιθωριοποίηση, τη βία και το φόβο της εξουσίας, την εκμετάλλευση και την απόγνωση. «Λαθραία Ζωή» και «Πόρτα κλειστή» είναι οι φράσεις που επανέρχονται ως επωδοί. Στο τέλος, ο λόγος ξεκουρδίζεται σε μια σειρά από προστακτικές, μια κραυγή και λυγμό μαζί, που μεταφέρει την ανάγκη για αποδοχή και τρυφερότητα «ξένοι εμείς, φίλοι εμείς, για πάντα μαζί».

Η εργασία πάνω στο κείμενο αναπτύχθηκε κυρίως γύρω από τρεις κοινωνικούς και παιδαγωγικούς άξονες. Ο πρώτος ήταν τα παιδιά να προσεγγίσουν το κείμενο με βάση τα προσωπικά τους βιώματα, να μάθουν να μιλάνε γι' αυτά, να τα εξωτερικεύουν και μ' αυτόν τον τρόπο να τα ξορκίζουν. Καθώς δεν υπήρχε αφηγηματική συνοχή, ζητούμενο δεν ήταν να αναλύσουν το κείμενο, αλλά περισσότερο να βρουν τους αρμούς του, επικεντρώνοντας σε οικείες έννοιες και εμπειρίες. Η κυριότερη όμως συμβολή και παρέμβαση των παιδιών στο κείμενο ήταν ότι μετέγγραψαν μέρη του στη μητρική τους γλώσσα. Με τον τρόπο αυτό ουσιαστικά ένιωθαν ότι μπορούν να φέρουν στο σχολείο κάτι από τον πολιτισμό και το πολιτιστικό κεφάλαιο της οικογένειάς τους, ότι η ετερότητά τους είναι αποδεκτή και ότι μπορεί να υπάρχει απίστευτη ομορφιά και ενδιαφέρον στην πολυφωνία. Η δουλειά πάνω στο κείμενο ενθάρρυνε τα παιδιά να νιώσουν μεγαλύτερη αυτοπεποίθηση και στη χρήση της ελληνικής γλώσσας, έναν τομέα στον οποίο κάποια από αυτά μπορεί να ένιωθαν μειονεκτικά. Με την καθοδήγηση του Στάθη Γράψα, τα παιδιά δεν επικέντρωσαν στην προφορά και την ορθοφωνία, αλλά στην ανακάλυψη του εσωτερικού ρυθμού, στις αναπνοές και τις παύσεις. Αυτή η προσέγγιση βοήθησε ώστε οι λέξεις να ρέουν πιο εύκολα και ελεύθερα και να υπερκερασθούν οι οποιεσδήποτε αδυναμίες ή αναστολές. Η συνύπαρξη των δυο γλωσσών, της ελληνικής και της μητρικής, αποτελεί και ένα καλό υπόδειγμα για τον τρόπο με τον οποίο τα παιδιά μπορούν να συμπεριφέρονται απέναντί τους. Η ελληνική γλώσσα είναι το απαραίτητο για την ενσωμάτωσή τους στην ελληνική κοινωνία επικοινωνιακό εργαλείο, η ενσωμάτωση όμως δε σημαίνει αποκοπή από τις πολιτισμικές ρίζες και ιδιαιτερότητες.

Και φτάνουμε στην τελική παρουσίαση, την οποία ο Στάθης Γράψας και οι μαθητές του ονόμασαν «ανοιχτό μάθημα». Η παρουσίαση δεν ήταν ακριβώς μια

παιδική θεατρική παράσταση, καθώς τα παιδιά δεν υποδύονταν ρόλους, απουσίαζε η θεατρική δράση, αλλά και το καλλιτεχνικό μέρος, δεν υπήρχαν δηλαδή σκηνικά και κοστούμια. Εξάλλου, ζητούμενο δεν ήταν πρωταρχικά η καλλιτεχνική δημιουργία, αλλά η κοινωνική ευαισθητοποίηση. Ωστόσο, υπήρχε η βασική προϋπόθεση μιας θεατρικής παρουσίασης, δηλαδή η παρουσία κοινού και δεν έλειπαν θεατρικές αρετές στη σκηνοθετική προσέγγιση. Τα παιδιά λειτούργησαν ως ένας χορός, μια συλλογικότητα, που όμως δε φίμωνε την ατομική φωνή. Σε ένα πλαίσιο ήδη συγκινησιακά φορτισμένο, από τα παιδιά ζητήθηκε η δωρική ερμηνεία και η αποχρωματισμένη συναισθηματικά εκφορά του λόγου. Η σκηνοθετική προσέγγιση θα μπορούσε να χαρακτηριστεί σχεδόν μπρεχτική, καθώς κυριαρχούσε η αποστασιοποίηση και το βλέμμα των παιδιών κατευθείαν στο κοινό. Επιθυμία τους ήταν να αποφύγουν το συναισθηματισμό, αλλά και το διδακτισμό, όσο και αν αυτός φαίνεται ότι υπολανθάνει στον όρο «μάθημα». Στην πραγματικότητα, πρόκειται για ένα μάθημα αλληλεγγύης και ανεκτικότητας, που διδάχτηκαν τα παιδιά και θα ήθελαν να επικοινωνήσουν και όχι να διδάξουν στο κοινό τους. Και κυρίως πρόκειται για μάθημα, καθώς τηρήθηκε η δομή ενός μαθήματος, με το κουδούνι να ορίζει την αρχή και το τέλος και τη διάταξη του χώρου να θυμίζει μια σχολική αίθουσα – σε όλα αυτά όμως υπήρχε μια σημαντική ανατροπή: στην έδρα βρέθηκαν παιδιά, όχι για να υποδυθούν κάποιο ρόλο, αλλά για να διακηρύξουν την παιδικότητά τους, γι' αυτό και μετά το τέλος δεν περιμένουν το χειροκρότημα, αλλά βγαίνουν στο προαύλιο να παίζουν.

Τη *Λαθραία Ζωή* παρακολούθησε το Μάιο του 2010 και σε επανάληψη το χειμώνα της σχολικής χρονιάς 2010-11 ένα ευρύ κοινό, που αποτελούνταν από συμμαθητές των παιδιών, γονείς, παιδαγωγούς, δημοσιογράφους, καλλιτέχνες. Προκάλεσε ιδιαίτερα θετικές εντυπώσεις και εκδηλώθηκε ενδιαφέρον, κυρίως από παιδαγωγούς, να μεταφερθεί αυτό το πρόγραμμα και σε άλλα πολυπολιτισμικά σχολεία, αλλά και να συμπεριληφθούν νέα κείμενα. Τα πιο ενθαρρυντικά αποτελέσματα βέβαια παρατηρήθηκαν στη συμπεριφορά των παιδιών. Σύμφωνα με τις εκτιμήσεις και τις αναφορές των δασκάλων τους, ως αποτέλεσμα της *Λαθραίας Ζωής*, αλλά και των υπόλοιπων δράσεων του προγράμματος, τα παιδιά έγιναν λιγότερο επιφυλακτικά και βίαια και περισσότερο φιλικά, επικοινωνιακά και ικανά να συνεργάζονται ομαδικά. Στόχος των συμμετεχόντων ήταν να βάλουν τα σπέρματα για την υιοθέτηση μιας υπεύθυνης και νηφάλιας στάσης εκ μέρους των παιδιών: να συνειδητοποιήσουν ότι πρέπει να διεκδικούν μια ισότιμη θέση, χωρίς να αρνούνται την ετερότητά τους ή να αντιδρούν βίαια. Δυστυχώς, τα συμπεράσματα αυτά δεν μπορούν να είναι ασφαλή και μακροπρόθεσμα, καθώς παρόμοια προγράμματα δεν έχουν μια συνέχεια σε όλες τις σχολικές βαθμίδες, ενώ υπάρχουν πολλά παιδιά που αναγκάζονται να διακόπτουν τις σπουδές του. Και τέλος ευχή θα ήταν η συγκίνηση και η ευαισθητοποίηση που προκάλεσαν τα παιδιά να διαρκούσε και μετά το χτύπημα του κουδουνιού, αυτού του εναλλακτικού σήματος κινδύνου.

Η ΕΜΠΕΙΡΙΑ ΤΗΣ ΜΕΤΑΝΑΣΤΕΥΣΗΣ ΣΤΟ ΜΟΥΣΕΙΑΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Το μουσειακό θέατρο μπορεί να οριστεί ως η χρήση δράματος ή θεατρικών τεχνικών μέσα στο χώρο του μουσείου με σκοπό να εμπλέξει συναισθηματικά και να προωθήσει γνωστικά τους/τις επισκέπτες/τριες, αναφορικά με ένα επιστημονικό πεδίο του μουσείου ή/και των εκθέσεων.¹ Τα μουσεία, μέσα από την ερμηνεία του υλικού πολιτισμού, προσφέρουν αφηγήσεις, τις οποίες το θέατρο καλείται να ζωντανέψει,² χτίζοντας μια νέα αφήγηση πάνω στην ήδη υπάρχουσα. Ταυτόχρονα, το μουσειακό θέατρο δημιουργεί νέα δεδομένα στη σχέση ηθοποιού-θεατή, καθώς πραγματοποιείται σε ένα υπάρχον ερμηνευτικό σύστημα, το οποίο ως επί το πλείστον στερείται προσωπικής, άμεσης επικοινωνίας. Αυτή η επικοινωνία, μέσω προσώπων, έρχεται να προστεθεί με τη χρήση του μουσειακού θεάτρου ως ερμηνευτικού μέσου.

Πριν από τόπους αφηγήσεων και επικοινωνίας τα μουσεία έχουν καταγραφεί στη συλλογική συνείδηση ως θεματοφύλακες των αυθεντικών αντικειμένων, ως κάτοχοι της γνώσης, δημιουργώντας μια κοινωνικά αποδεκτή πολιτισμική ηγεμονία.³ Το μουσείο συνιστά ένα κατασκευασμένο εικαστικό περιβάλλον που στοχεύει να μεταφέρει συγκεκριμένα μηνύματα, να παράγει και να κοινοποιεί γνώση, να ασκεί πολιτιστική και εκπαιδευτική πολιτική και να αποκτά σημασία για διαφορετικές κοινωνικές ομάδες.

Η αναγκαιότητα ευρύτερης απεύθυνσης, ιδιαίτερα σε μειονοτικές ομάδες, γεννήθηκε μέσα από την αμφισβήτηση των κοινωνικών και πολιτικών κινημάτων της δεκαετίας του '60, και την ανάπτυξη του πεδίου της κοινωνικής ιστορίας,⁴ κυρίως στις Η.Π.Α και στη Μ. Βρετανία, γεγονός που δημιούργησε τις προϋποθέσεις ένταξης, στο μουσειακό χώρο, αφηγήσεων, οι οποίες μέχρι πρότινος αποκλείονταν από την επίσημη ανάγνωση της ιστορίας. Ακολούθησε η έκθεση και η ερμηνεία αφηγήσεων που προέρχονταν από χαμηλά και μεσαία κοινωνικά στρώματα, αλλά και η ανάδειξη ευαίσθητων πολιτικοκοινωνικών φαινομένων, στα οποία συμπεριελήφθη και η μετανάστευση.

Σε αυτό το πλαίσιο αναπτύχθηκε μια συζήτηση σχετικά με τη δυναμική των μουσείων να συμβάλλουν στη βελτίωση των κοινωνικών συνθηκών και

1 Hughes: 1998, σ. 3.

2 Bridal: 2004, σ. 6.

3 Hodas: 2008, σ. 20.

4 Stover: 1989.

να λειτουργήσουν ως πυρήνες κοινωνικής ένταξης. Αυτή η τάση στηρίζεται στην αντίληψη ότι υπάρχει μια ευθύνη των μουσείων που προέρχεται από την πολιτισμική εξουσία που διαθέτουν και από την ικανότητά τους να δημιουργούν νοήματα, να επηρεάζουν και να διαμορφώνουν την αντίληψη των επισκεπτών/ριών.⁵ Ταυτόχρονα, τα μουσεία θεωρείται ότι συμβάλλουν στη διαμόρφωση της εθνικής ταυτότητας, από την οποία, στο παρελθόν οι μετανάστες/ριες αποκλείονταν.⁶ Τα σύγχρονα μουσεία προσπαθούν, πλέον, να προσεγγίζουν παρόμοια θέματα και τις αντίστοιχες κοινωνικές ομάδες διαμορφώνοντας ανοιχτούς, αλλά όχι ουδέτερους, ερμηνευτικούς κώδικες.

Η παρούσα εισήγηση αποτελεί σύνοψη της πρώτης φάσης μιας έρευνας που συντελείται στο πλαίσιο εκπόνησης της διδακτορικής διατριβής με θέμα το μουσειακό θέατρο. Το συγκεκριμένο κομμάτι της έρευνας, απόσπασμα του οποίου παρουσιάζεται εδώ, αφορά στο εξωτερικό, και αποτελεί κυρίως δευτερογενή έρευνα. Στα ελληνικά μουσεία, δεν έχουν εφαρμοστεί μέχρι στιγμής, αντίστοιχα προγράμματα.

Στο πλαίσιο της έρευνας προέκυψαν τα παρακάτω ερευνητικά ερωτήματα:

- Ποιες είναι οι συνθήκες και τα χαρακτηριστικά των παραστάσεων;
- Πώς εμπλέκεται η έννοια του βιωματικού;
- Ποια είναι η χρήση του κατασκευασμένου μουσειακού χώρου;
- Ποια είναι η σύνθεση και ο βαθμός συμμετοχής του κοινού;
- Ποια είναι η εικόνα των μεταναστών μέσα από τις παραστάσεις; Με ποιους όρους γίνεται η ενσωμάτωση;
- Το μουσειακό θέατρο εμπλουτίζει τελικά ή συντηρεί την υπάρχουσα αφήγηση;
- Οι παραστάσεις μουσειακού θεάτρου συνδέονται με τη γενικότερη πολιτική του μουσείου, συλλεκτική, εκθεσιακή ή επικοινωνιακή, εκπαιδευτική;

Στο πλαίσιο των μελετών περίπτωσης που εξετάζονται στη συνέχεια, προστέθηκαν τα εξής ερωτήματα:

- Σε ποιο βαθμό συμμετέχουν οι μειονοτικές ομάδες;
- Ποια είναι η εικόνα των μεταναστών μέσα από τις παραστάσεις; Με ποιους όρους γίνεται η ενσωμάτωση;

Η ερευνητική διαδικασία περιορίστηκε από την έλλειψη ερευνών που αφορούν στη σύνθεση και τα κοινωνικά χαρακτηριστικά των επισκεπτών/ριών. Καθώς οι περισσότερες μετρήσεις επισκεψιμότητας των μουσείων βασίζονται σε ποσοτικά χαρακτηριστικά,⁷ δεν υπάρχει κανένα στοιχείο σχετικά με τη συμμετοχή των ίδιων των μεταναστών/ριών ως κοινού.

Ωστόσο, στις μελέτες περίπτωσης, οι οποίες παρουσιάζονται στη συνέχεια, η συμμετοχή των μεταναστών/ριών στη δημιουργία της αφήγησης κρίθηκε απαραίτητη

⁵ Sandell: 1998, σ. 412.

⁶ Hosack: 2002, σ. 146.

⁷ Sandell: 1998, σ. 402.

ως βασικό στοιχείο αντιπροσώπευσης των κοινοτήτων και αυθεντικότητας των αφηγήσεων.

Μουσειακό θέατρο και μετανάστευση

Παραστάσεις μουσειακού θεάτρου με θέμα τη μετανάστευση παρουσιάζονται κυρίως σε θεματικά μουσεία ή σε μουσεία ιστορίας μιας πόλης. Στους στόχους των μουσειών αυτών, εντάσσεται η συμβολή τους στην κοινωνική ένταξη των μειονοτήτων. Και τα δύο είδη μουσείων έχουν ως ερμηνευτική αφετηρία τον συγκεκριμένο τόπο στον οποίο βρίσκονται, με τη διαφορά ότι ο ερμηνευτικός άξονας μετατοπίζεται αφενός επικεντρώνοντας θεματικά στην μετανάστευση, με τα εκάστοτε ιστορικά χαρακτηριστικά που τη συνοδεύουν, ή ερμηνεύοντας τη μετανάστευση ως ένα φαινόμενο που, μεταξύ άλλων, είναι αποτυπωμένο στην ιστορία της πόλης. Και στις δύο περιπτώσεις, η αφήγηση αναπτύσσει ιστορικές και κοινωνικές συνιστώσες του μεταναστευτικού φαινομένου. Ωστόσο, έχει υποστηριχθεί ότι η πολιτική διάσταση του θέματος διαμορφώνεται με τέτοιο τρόπο, ώστε να εξυπηρετεί την επίσημη πολιτική ρητορική.⁸

Κεντρικά ζητήματα αποτελούν το κοινό στο οποίο απευθύνονται καθώς και η προσβασιμότητά του. Οι δύο αυτές κατηγορίες μουσείων δίνουν έμφαση στην προσέγγιση της τοπικής κοινωνίας με την οποία επιχειρούν να δημιουργήσουν γέφυρες επικοινωνίας, να αποτελέσουν ζωντανά κύτταρά της. Τα ερμηνευτικά προγράμματα που προσφέρουν, στα οποία συμπεριλαμβάνονται και οι παραστάσεις μουσειακού θεάτρου, απευθύνονται αφενός σε γενικές κατηγορίες κοινού και, αφετέρου, σε σχολικές ομάδες συνοδευόμενα από αντίστοιχο εκπαιδευτικό υλικό. Ωστόσο, η προσβασιμότητα μειονοτικών ομάδων, στις οποίες συγκαταλέγονται και οι κοινότητες μεταναστών, παραμένει ένα ζητούμενο, καθώς προϋποθέτει στοχευμένες και συστηματικές δράσεις εκ μέρους των μουσείων.

Παραστάσεις μουσειακού θεάτρου με θέμα τη μετανάστευση παρουσιάζουν τη μεγαλύτερη συχνότητα σε χώρες στις οποίες «ανθεί» το μουσειακό θέατρο, στις χώρες του αγγλοσαξωνικού κόσμου. Πρόκειται για χώρες υποδοχής μεταναστών (Μ. Βρετανία) ή για χώρες που δημιουργήθηκαν από μετανάστες (Αυστραλία, Η.Π.Α., Καναδάς) και συνεχίζουν μέχρι και σήμερα να αποτελούν χώρες υποδοχής. Η σύνθεση των τοπικών κοινωνιών χαρακτηρίζεται από κατοίκους που προήλθαν από μεταναστευτικά κύματα του παρελθόντος και οι οποίοι, πλέον, έχουν ενσωματωθεί και υιοθετήσει την εθνική ταυτότητα της χώρας στην οποία διαμένουν, αλλά και από σύγχρονους μετανάστες που υφίστανται τις συνέπειες της εκάστοτε μεταναστευτικής πολιτικής, και οι οποίοι συνιστούν πολιτισμικές και κοινωνικές μειονότητες.

Στη συνέχεια, παρατίθενται δύο παραδείγματα παραστάσεων μουσειακού θεάτρου από τη Βρετανία και τις Η.Π.Α. Ο λόγος που επιλέχθηκαν αυτά τα παραδείγματα αφορά, μεταξύ άλλων, και τη σύνθεση του πληθυσμού, στην οποία

⁸ Chan: 2009, σ. 30-31.

οφείλονται δύο διαφορετικές αναγνώσεις της μετανάστευσης: αφενός, ως κομμάτι ενός δύσκολου, αλλά ένδοξου παρελθόντος και αφετέρου, ως σύγχρονο κοινωνικό πρόβλημα αφομοίωσης, και ενίοτε επιβίωσης, μιας σημαντικής μερίδας του πληθυσμού.

Μελέτες περίπτωσης: Lower East Side Tenement Museum & People's History Museum

Για την προσέγγιση των ερωτημάτων επιλέχθηκαν δύο μουσεία που υλοποιούν συστηματικά παραστάσεις μουσειακού θεάτρου με θέμα τη μετανάστευση.

Το πρώτο είναι το Lower East Side Tenement Museum, ένα θεματικό μουσείο, που εστιάζει στην αφήγηση της ιστορίας της μετανάστευσης, όπως αυτή καταγράφηκε στο κτίριό του, στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα. Πρόκειται για την πρώτη κατοικία φτωχών μεταναστών στις Η.Π.Α. που συντηρήθηκε και μετατράπηκε σε μουσείο. Σε διάστημα ογδόντα περίπου χρόνων, από το 1863 μέχρι το 1935, εκεί διέμεναν 7.000 μετανάστες από είκοσι χώρες. Σήμερα το μουσείο αφηγείται επιλεγμένες ιστορίες μεταναστών/ριών με βασικούς στόχους «να προωθήσει την αποδοχή και την ιστορική οπτική μέσα από την παρουσίαση και ερμηνεία μιας ποικιλίας μεταναστευτικών εμπειριών που προέρχονται από την ανατολική πλευρά του Μανχάταν, μια πύλη προς τις Η.Π.Α.» και να «προωθήσει το δημόσιο διάλογο σχετικά με θέματα που αφορούν τους/ις μετανάστες/ριες, την αστική εργατική τάξη και τον φτωχό πληθυσμό». Οι αφηγήσεις του στηρίζονται στη συλλογή ηχητικών, γραπτών και υλικών ντοκουμέντων από τους/ις ίδιους/ες τους/τις μετανάστες/ριες ή από συγγενικά τους πρόσωπα.⁹ Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι το Lower East Side Tenement Museum είναι μέλος της Διεθνούς Ένωσης Τόπων Συνείδησης (International Coalition of Sites of Conscience), που έχει ως κεντρικό στόχο «να μετατρέψει τους ιστορικούς τόπους σε σημεία δραστηριοποίησης των πολιτών, όπου οι επισκέπτες καλούνται και ενθαρρύνονται στο να απευθύνουν τις σύγχρονες συνιστώσες του θέματος που ερμηνεύεται σε κάθε ιστορικό τόπο-μουσείο».¹⁰ Το Lower East Side Tenement Museum είναι, στο μεγαλύτερο μέρος του, ανακατασκευασμένο σαν θεατρικό σκηνικό που παραπέμπει τον/την επισκέπτη/ρια σε μια άλλη εποχή Ταυτόχρονα, βρίσκεται σε μια περιοχή, η οποία ακόμα και σήμερα κατοικείται από πρώτης γενιάς μετανάστες/ριες και διατηρεί παρόμοια κοινωνικά χαρακτηριστικά, με αυτά της εποχής που επιχειρεί να ερμηνεύσει. Ωστόσο, η αντίστοιχη σύνδεση μεταξύ παρελθόντος και των σύγχρονων μεταναστευτικών αγώνων, της εκμετάλλευσης, και του συνωστισμού, που υπάρχουν ακόμα στη γειτονιά, δεν διατυπώνεται ρητά στους/ις επισκέπτες/ριες. Το μουσείο υποστηρίζει ότι η προβολή της μετανάστευσης σε ένα ιστορικό πλαίσιο παρέχει την απαραίτητη απόσταση ώστε να φαίνεται λιγότερο απειλητική.¹¹

9 Snider, 2002, σ. 43-4.

10 Linenthal, 2008, σ. 9.

11 Snider, 2002, σ. 60.

Επισκέψεις πραγματοποιούνται μόνο μέσω οργανωμένων ξεναγήσεων, οι οποίες συνήθως συμπληρώνονται από συζητήσεις μεταξύ κοινού και προσωπικού. Οι ξεναγήσεις, όπως και η παράσταση, απευθύνονται είτε σε γενικές ομάδες κοινού, είτε σε σχολικές ομάδες. Επίσης, διοργανώνονται συζητήσεις μεταξύ των σύγχρονων μεταναστών/ριών, προγράμματα προσέγγισης εκτός του μουσείου και προσφέρει κοινωνικές υπηρεσίες.¹²

Ένα από τα πιο δημοφιλή και μακροχρόνια προγράμματα (εγκαινιάστηκε το 1997)¹³ είναι η παράσταση που διεξάγεται στο διαμέρισμα της οικογένειας Κονφίνο. Η Βικτώρια Κονφίνο είναι μια 14χρονη μετανάστρια από την Καστοριά που έζησε σε αυτό το σπίτι στις αρχές του 20ου αιώνα. Ξεναγεί τους επισκέπτες στο σπίτι της οικογένειας σαν να ήταν νεοαφιχθέντες/είσες μετανάστες/ριες που ζητάνε πληροφορίες για τη νέα τους ζωή. Συζητάει μαζί τους για τις συνήθειες και την ιστορία της οικογένειάς της, τη γλώσσα, τη θρησκεία, τα αγαπημένα της φαγητά, ζητήματα σχετικά με την αφομοίωση, την πολιτισμική ταυτότητα και το ρόλο της κοινότητας.¹⁴

Η παράσταση πραγματοποιείται στο διαμέρισμα όπου πράγματι διέμεινε η οικογένεια Κονφίνο και εκτίθενται τα αυθεντικά αντικείμενά της.¹⁵ Η αφήγηση δημιουργήθηκε από τα υλικά τεκμήρια που μείνανε στο σπίτι, αλλά και από μαρτυρίες ενός απογόνου της οικογένειας. Ο ανακατασκευασμένος χώρος χρησιμοποιείται σαν ένα ρεαλιστικό σκηνικό, με σκοπό την δημιουργία ψευδαίσθησης ενός ταξιδιού στο χρόνο. Η αφήγηση της Βικτώρια αναπτύσσεται μέσα από έναν αυτοσχεδιαστικό μονόλογο, ο οποίος εμπλουτίζεται με διαλογικά στοιχεία χάρη στη συμμετοχή του κοινού-επισκεπτών/ριών σε ρόλο μεταναστών/ριών, οι οποίοι αντιμετωπίζονται με βάση τις ιστορικές συνθήκες και τα κοινωνικά και πολιτισμικά δεδομένα της εποχής. Το σενάριο είναι ανοιχτό και τα όρια σκηνής-κοινού καταργούνται. Το κοινό βρίσκεται στη σκηνή και συνδιαμορφώνει την παράσταση. Οι επισκέπτες/ριες γίνονται μετανάστες/ριες. Η βιωματική προσέγγιση εστιάζει στην απόδοση ρόλου στους/ις επισκέπτες/ριες και στη δυνατότητα δημιουργίας ενός διαλόγου. Παρόλο που το πλαίσιο της επίσκεψης είναι οριοθετημένο χρονικά και θεματικά, η δυνατότητα αυτενέργειας του κοινού παραμένει αυξημένη, κυρίως εξαιτίας της ελευθερίας αλληλεπίδρασης που προσφέρει η προσωπική επικοινωνία.

Αποτελέσματα σχετικών αξιολογήσεων δείχνουν ότι τα παιδιά, σε σύγκριση με το ενήλικο κοινό, αισθάνονται πιο άνετα και πιο απορροφημένα από αυτή την αυτοσχέδια συνάντηση.¹⁶ Σύμφωνα με τη διευθύντρια του μουσείου, ένας θλιβερά μεγάλος αριθμός παιδιών ζει σε παρόμοιες οικιστικές συνθήκες με αυτές που ζούσαν οι μετανάστες/ριες-κάτοικοι του κτιρίου.¹⁷

12 Snider, 2002, σ. 49-54.

13 Snider, 2002, σ. 38.

14 Chan, 2009, σ. 42.

15 Abram, 2001, σ. 5.

16 Snider, 2002, σ. 50.

17 Abram, 2001, σ. 8.

Η παράσταση εμπίπτει συγχρόνως στη συλλεκτική, εκθεσιακή και επικοινωνιακή πολιτική του μουσείου. Η Βικτώρια, συνιστά ένα ζωντανό έκθεμα, που περιβάλλεται από ένα μέρος της συλλογής. Η αφήγησή της αποτελεί ένα άυλο τεκμήριο του μουσείου, ενώ η επικοινωνιακή διάσταση της παράστασης χαρακτηρίζεται από την έμφαση στη συμμετοχή του κοινού. Το μουσείο, μπορεί να επιχειρηματολογήσει με αυτό τον τρόπο ότι είναι ανοιχτό στις απόψεις και ερμηνείες του κοινού. Ωστόσο, άγνωστο παραμένει αν η συμμετοχή των επισκεπτών αλλάζει την εκθεσιακή αφήγηση ενσωματώνοντας με κάποιο τρόπο σε αυτήν τις αφηγήσεις τους ή δημιουργεί απλώς ένα πεδίο συζήτησης.



Εικ. 1. Γκάμπριελ Ουόκερ, No Bed of Roses, ©Peoples-History-Museum. Πηγή: <https://phm.org.uk/events/living-history-performance-no-bed-of-roses-from-the-caribbean-to-manchester-2/> (ημ. τελ. επ.: 03/12/20)



Εικ.2. Βικτόρια Κονφίνο, ©Lower East Side Tenement Museum. Πηγή: <https://www.tenement.org/visit/recommendations-for-families/> (ημ. τελ. επ.: 03/12/20)



Εικ. 3. Βικτόρια Κονφίνο, ©Lower East Side Tenement Museum. Πηγή: <https://www.tenement.org/events/virtual-family-event-meet-victoria-confino/> (ημ. τελ. επ.: 03/12/20)

Το δεύτερο παράδειγμα εντοπίζεται στο People's History Museum, ένα μουσείο πόλης, το οποίο αφηγείται την ιστορία του Μάντσεστερ μέσα από το πρίσμα της ιστορίας της εργατικής τάξης. Τα τελευταία χρόνια έχει συμπεριλάβει και την αφήγηση της Βρετανικής κοινωνικής ιστορίας.

Το μουσείο γεννήθηκε το 1960 από μια συλλογή ενθυμίων που ανήκαν στο Trade Union και στο Labour and Co-operative History Society. Σύμφωνα με τον Nick Mansfield, διευθυντή του μουσείου, επρόκειτο για μια μικρή ομάδα αριστερών ακτιβιστών που συνέλλεξαν με στόχο να τεκμηριώσουν την επαναστατική τους δράση. Λόγω οικονομικών προβλημάτων, το 1986 περιελήφθη στη δικαιοδοσία του δήμου και το 1990 ξανάνοιξε ως Εθνικό Μουσείο Εργατικής Ιστορίας. Προβάλλεται ως «το μοναδικό εθνικό μουσείο, αφιερωμένο στις ζωές των απλών ανθρώπων».¹⁸ Η ερμηνεία της μετανάστευσης εκεί συνιστά ένα μικρό κομμάτι της συνολικής έκθεσης, παρά την καθοριστική συμβολή της στη διαμόρφωση του πληθυσμού. Επίσης, το μουσείο έχει κατηγορηθεί για στρεβλή παρουσίαση της εργατικής τάξης, με βασικό επιχείρημα ότι πολλές αντιλήψεις που χειροκροτούνται από το μουσείο, αποτελούν βασικά εμπόδια στην πολιτική και κοινωνική ένταξη μειονοτήτων.¹⁹

Η παράσταση αφηγείται την ιστορία της Γκάμπριελ Ουόκερ, μιας μετανάστριας που ήρθε στο Μάντσεστερ από την Καραϊβική τη δεκαετία του '50. Η Γκάμπριελ είναι φανταστικό πρόσωπο, ο χαρακτήρας της όμως γεννήθηκε από τις μαρτυρίες τριών γυναικών από την Καραϊβική, που μετανάστευσαν εκείνην την εποχή στο Μάντσεστερ. Αρχικά συναντά τους/ις επισκέπτες/ριες το 1930 ως νέα γυναίκα που βρίσκεται στον τόπο της, στην Καραϊβική και δέχεται γράμμα από έναν παιδικό της φίλο με το οποίο την καλεί στο Μάντσεστερ με την προοπτική του γάμου. Το κοινό συζητά με τη Γκάμπριελ και τη βοηθά να αποφασίσει για το αν θα πρέπει να μεταναστεύσει στην Αγγλία, ζυγίζοντας τα υπέρ και τα κατά. Παράλληλα ενθαρρύνεται μέσω της Γκάμπριελ να αναπτύξει μια περισσότερο προσωπική ανάγνωση της μετανάστευσης. Η εμπειρία της αλληλεπίδρασης πιθανά να προκαλεί την προϋπάρχουσα αντίληψη των επισκεπτών/ριών σχετικά με τους λόγους που ώθησαν κάποιους ανθρώπους την εποχή εκείνη να μεταναστεύσουν. Η επικρατούσα αντίληψη υποστηρίζει ότι οι μετανάστες/ριες ανταποκρίνονταν στο κάλεσμα της Βρετανίας για εργατικό δυναμικό. Στο πλαίσιο της δραματοποίησης όμως η Γκάμπριελ συζητάει για μια ποικιλία κινήτρων που την ωθούν στην Βρετανία, με έμφαση στις ευκαιρίες για γάμο, περιπέτεια και προσωπικό πλουτισμό παρά στην προσφορά εργασίας. Το κοινό την ξανασυναντά το 1950 ως εργάτρια σε ένα αγγλικό εργοστάσιο. Η Γκάμπριελ περιγράφει τις σκληρές εργασιακές συνθήκες που αντιμετωπίζει και τις δυσκολίες που συνοδεύουν τη διαμονή σε ένα παλιό και ακατάλληλο διαμέρισμα μαζί με άλλους ανθρώπους, όπου δεν τηρούνται βασικοί υγειονομικοί κανόνες. Ωστόσο, η άρνησή της να δεχτεί αυτή την κατάσταση, αντιμετωπίζοντας με αποφασιστικότητα τις ρατσιστικές απειλές και προσπαθώντας

18 Hosack, 2002, σ. 147.

19 Hosack, 2003, σ. 39.

να αποκτήσει ένα πτυχίο για να βελτιώσει τη ζωή της, είναι ενδεικτική της ευρύτερης μουσειακής αφήγησης, στην οποία οι εργάτες/ριες παρουσιάζονται ως δρώντα υποκείμενα που προσπαθούν να εξασφαλίσουν μια καλύτερη ζωή. Το ερώτημα που τίθεται, τελικά, στο κοινό είναι αν η Γκάμπριελ πήρε τη σωστή απόφαση.²⁰

Η παράσταση παρουσιάζεται στον εκθεσιακό χώρο του μουσείου καθημερινά, χωρίς να τοποθετείται σε ένα ρεαλιστικό σκηνικό. Βασίζεται σε έναν αυτοσχέδιο μονόλογο που εμπλουτίζεται με διαλογικά στοιχεία χάρη στη συμμετοχή του κοινού, το οποίο σε αυτή την περίπτωση δεν υιοθετεί κάποιο συγκεκριμένο ρόλο, γεγονός που ενδεχομένως αυξάνει την αυτενέργεια, καθώς ο καθένας εκφράζεται για τον εαυτό του. Το σενάριο είναι και αυτή τη φορά ανοιχτό και ο βαθμός συμμετοχής του κοινού αυξημένος, εφόσον ζητούμενο είναι η κριτική εμπλοκή των επισκεπτών/ριών. Μέσα από αυτή την παράσταση, το μουσείο επιχειρεί να ενθαρρύνει τους/ις επισκέπτες/ριες να δουν την μετανάστευση μέσα από την οπτική των ίδιων των μεταναστών/ριών, ζυγίζοντας τους παράγοντες που επηρέασαν την απόφασή τους να ζήσουν στη Βρετανία και αξιολογώντας τις συνθήκες που βρίσκουν όταν τελικά φτάνουν εκεί. Η παράσταση απευθύνεται σε διάφορες κατηγορίες κοινού, αλλά παρουσιάζεται και στο πλαίσιο εκπαιδευτικών προγραμμάτων που απευθύνονται σε σχολικές ομάδες, όπου υφίσταται ελαφρές τροποποιήσεις.²¹

Το Κέντρο Ερευνών Εφαρμοσμένου Θεάτρου του Πανεπιστήμιο του Μάντσεστερ συμπεριέλαβε την εν λόγω παράσταση στην τριετή έρευνα που διεξήγαγε με τίτλο "Performance, Learning, Heritage."²² Στο πλαίσιο αυτό ερευνήθηκαν οι διαφορετικοί ερμηνευτικοί συσχετισμοί κατά τη διάρκεια της μουσειακής επίσκεψης, μεταξύ ομάδων που παρακολούθησαν και εκείνων που δεν παρακολούθησαν την παράσταση.

Τα ερευνητικά αποτελέσματα ενίσχυσαν την αντίληψη ότι το θέατρο μπορεί να είναι ένα αποτελεσματικό μέσο για συγκεκριμένους στόχους. Μπορεί να μετατρέψει τις προσωπικές αφηγήσεις σε παγκόσμιες ιστορίες, αναδεικνύοντας και προσφέροντας γνώσεις για το οικουμενικό μέσα από το προσωπικό. Μπορεί να προκαλέσει ταύτιση με ιστορίες από διαφορετικές χρονικές περιόδους και πολιτισμικές συνθήκες, να ζωντανέψει τα μουσειακά αντικείμενα μετατρέποντάς τα σε θεατρικά, να συμπεριλάβει απόψεις διάφορων κοινωνικών ομάδων, και μέσα από το ψυχαγωγικό στοιχείο, να τονώσει τη φαντασία και να συγκεντρώσει την προσοχή των επισκεπτών.²³ Ωστόσο, σε ορισμένες περιπτώσεις, διαπιστώθηκε πως η δυνατότητα σύνδεσης με το ευρύτερο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο είναι

20 Hosack, 2003, σ. 47.

21 Εισαγωγή των παιδιών στο πλαίσιο της παράστασης από τον υπεύθυνο εκπαιδευτικών προγραμμάτων στην κατάλληλη αίθουσα, σύντομη γνωριμία με το χαρακτήρα που δεν είναι νέα γυναίκα πια, αλλά μαθήτρια, πριν την είσοδο των παιδιών στον εκθεσιακό χώρο όπου λαμβάνει, τελικά, χώρα η παράσταση, δραστηριότητες για τα παιδιά υποκινούμενες από το χαρακτήρα, παρουσία του υπεύθυνου εκπαιδευτικών προγραμμάτων σε όλη τη διάρκεια της παράστασης.

22 <http://www.plh.manchester.ac.uk/> (ημ. τελ. επ. 23/05/18).

23 Jackson και Leahy, 2005.

περιορισμένη όπως αποδεικνύει το γεγονός ότι λίγα παιδιά, μετά την παράσταση, μπόρεσαν να συνδέσουν την ιστορία της Γκάμπριελ με την κατάσταση της Βρετανικής Αυτοκρατορίας του '50, ενώ καμία αναφορά δεν έγινε από το κοινό που να συνδέει τη θεματική της παράστασης με τη σύγχρονη πραγματικότητα.

Συμπεράσματα

Συνοψίζοντας, οι παραστάσεις μουσειακού θεάτρου εναρμονίζονται με τους στόχους και την αποστολή του κάθε μουσείου. Η ερμηνεία του μεταναστευτικού φαινομένου μέσα από προσωπικές εμπειρίες μεταναστών/ριών αφενός καταφέρνει, όπως καταδεικνύουν οι έρευνες,²⁴ να ευαισθητοποιήσει και να ενεργοποιήσει γνωστικά και συναισθηματικά τον/ην επισκέπτη/ρια-θεατή αναφορικά με την κοινωνική πραγματικότητα ενός μετανάστη ή μιας μετανάστριας στο παρόν και το παρελθόν, αλλά το πολιτικό πλαίσιο που δημιουργεί τις αιτίες αυτών των φαινομένων, παραμένει θολό. Η συστηματική συμμετοχή των μεταναστών/ριών πραγματοποιείται στη διαδικασία δημιουργίας της αφήγησης, αλλά δεν υπάρχουν περαιτέρω στοιχεία για συμμετοχή τους στην ίδια την παράσταση, ως κοινό.

Οι παραστάσεις μουσειακού θεάτρου ακροβατούν στα όρια μεταξύ θεατρικού και μη θεατρικού, ψευδαίσθησης και πραγματικότητας, ηθοποιού και θεατή, ελέγχου και αυθορμητισμού γεννώντας μια εμπειρία μεταμοντέρνου θεάτρου. Η ψευδαίσθηση δημιουργείται με την έμφαση στη λεπτομέρεια, υποκριτική ή/και σκηνική. Πολλές φορές, στη διάρκεια του 20ού αιώνα, το πειραματικό θέατρο προκαλούσε τα όρια σκηνής κοινού, καλώντας το κοινό μέσα στη σκηνή, στοχεύοντας στη συμμετοχή του στη δράση. Η συμμετοχή του κοινού στο μουσειακό θέατρο, η οποία εκ των πραγμάτων καθιστά κάθε παράσταση μοναδική και απρόβλεπτη, αλλά και η ανάπτυξη ενός ανοιχτού σεναρίου, στο οποίο τα νοήματα είναι επίσης ανοιχτά, φαίνεται να εισάγει ανάλογες παραστάσεις μουσειακού θεάτρου στο συλλογιστικό πλαίσιο του μεταμοντερνισμού. Μία σταθερή παρατήρηση επαγγελματικών του χώρου είναι η αμηχανία και ο φόβος κάποιων επισκεπτών/ριών να συμμετάσχουν. Διάφορες τεχνικές έχουν χρησιμοποιηθεί προς την άρση τέτοιων επιφυλάξεων, όπως η μη απόδοση ρόλου στο κοινό. Ωστόσο, τα ισχυρότερα εργαλεία παραμένουν στα χέρια του/της ερμηνευτή/τριας: η αμεσότητα και η διάδραση. Το μουσειακό θέατρο είναι ένα δυναμικό μέσο. Παρά τους όποιους περιορισμούς ο αυξημένος βαθμός διάδρασης και ο παράγοντας του απρόβλεπτου μπορεί να του προσδώσει μια ερμηνευτική αυτονομία.

Η έλλειψη συστηματικής έρευνας σχετικά με τον αντίκτυπο του μουσειακού θεάτρου στο κοινό, αλλά και στη μουσειακή πολιτική και ιδεολογία, αφήνει ένα ερευνητικό κενό, αναφορικά με την επαρκή κάλυψη των ερωτημάτων που τέθηκαν στην αρχή της εισήγησης. Σε επόμενα ερευνητικά στάδια, θα ακολουθήσει η περαιτέρω διερεύνηση των ερευνητικών ερωτημάτων έτσι ώστε η έρευνα και η τεκμηρίωση δεδομένων όπως η σύνθεση του κοινού, η διαδικασία διαμόρφωσης

24 Hughes, 2008.

της αφήγησης, η αντιπροσώπευση των μειονοτικών ομάδων σε όλο τον κύκλο της παράστασης, να οδηγήσει στη διαμόρφωση μιας συνολικής εικόνας για τη λειτουργία και τις δυνατότητες του μουσειακού θεάτρου στην ερμηνεία ευαίσθητων θεμάτων, όπως είναι η μετανάστευση.

Βιβλιογραφία

- Abram Ruth J.: «Using the past to shape the future: new concepts for a historic site», περ. *Museum International*, τομ. LIII, τχ 1, 01.2001, σ. 4-9.
- Bridal Tessa: *Exploring Museum Theatre*, AltaMira Press, New York 2004.
- Chan Deland: «Déjà Vu Gentrification: Prospects for Community Mobilization in New York City's Lower East Side and Chinatown in the Post-9/11 Era.» Master Thesis, University of California, Berkeley 2009.
- Hodas, L.: *In the moment: Encouraging civic dialogue through museum theatre*. Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, John F. Kennedy University, 2008.
- Hosack Ian: «Moving Lives at the People's History Museum, Manchester,» περ. *Ritsumeikan review of industrial society*, τομ. 38, τχ. 2, 06.2002, σ. 145-155.
- : «Of the people? For the people? Ethnic minorities at the People's History Museum,» περ. *Ritsumeikan review of industrial society*, τομ. 38, τχ 4, 06.2003, σ. 35-55.
- Hughes Catherine: «Performance for learning: How emotions play a part,» Dissertation, The Ohio State University, Ohio 2008.
- : *Museum Theatre: Communicating with visitors through drama*, Heinemann, Portsmouth, NH 1998.
- Jackson Anthony, Helen R. Leahy: «'Seeing it for real...?'—Authenticity, theatre and learning in museums», περ. *Research in Drama Education*, τομ. 10, τχ. 3, 11.2005, σ. 303-325.
- Kimmelman Michael: «Ready or not, France opens Museum on Immigration,» περ. *New York Times*, 17.10.2007, on -line στη διεύθυνση: <http://www.nytimes.com/2007/10/17/arts/design/17abroad.html?pagewanted=all> (ημ. τελ. επ.: 03/12/2020)
- Linenthal Edward T.: «The national park service and civic engagement,» περ. *The Public Historian*, τομ. 25, τχ. 1, 02.2008, σ. 5-11.
- Sandell Richard: «Museums as agents of social inclusion,» περ. *Museum Management and Curatorship*, τομ. 17, τχ 4, 1998, σ.401-418.
- Snider Katherine: «The Lower East Side Tenement at a glance,» Bruner Foundation, 2002, online στη διεύθυνση: https://www.rudybruneraward.org/wp-content/uploads/2016/08/04_LowerEastSide.pdf (ημ. τελ. επ.: 03/12/2020)
- Stover Kate F.: «Is It Real History Yet?: An Update On Living History Museums,» περ. *Journal of American Culture*, τομ. 12, τχ. 2, 06.1989, σ.13–17.
- Ιστοσελίδα ερευνητικού προγράμματος "Performance, Learning, Heritage": <http://www.plh.manchester.ac.uk/> (ημ. τελ. επ.: 03/12/2020)

ΣΑΒΒΑΤΟ 31 ΜΑΡΤΙΟΥ

ΣΥΝΕΔΡΙΑ Α΄

ΠΡΟΕΔΡΟΣ: ANNA ΣΤΑΥΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ

ΤΙΤΛΟΣ ΣΥΝΕΔΡΙΑΣ:

ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗ ΔΙΑΣΠΟΡΑ

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΔΙΑΚΟΥΜΟΠΟΥΛΟΥ-ΖΑΡΑΜΠΟΥΚΑ

ΣΤΕΡΙΑΝΗ ΤΣΙΝΤΖΙΛΩΝΗ

ΕΛΛΗΝΕΣ ΗΘΟΠΟΙΟΙ ΤΗΣ ΔΙΑΣΠΟΡΑΣ: 1900-1922

Η παρούσα ανακοίνωση έχει ως αντικείμενο την παρουσίαση μέρους των πορισμάτων μεταδιδακτορικής έρευνας που πραγματοποιήθηκε στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών την περίοδο 2010-11, με ομώνυμο τίτλο, στα πλαίσια της σχετικής υποτροφίας του Ι.Κ.Υ. Η εισήγηση θα επικεντρωθεί επιλεκτικά στην παρουσίαση της καλλιτεχνικής πορείας ορισμένων Ελλήνων επαγγελματιών ηθοποιών, οι οποίοι έδρασαν από το 1900 έως το 1922 σε εστίες του Ελληνισμού της Διασποράς.

Το θέατρο αποτέλεσε ίσως τη σημαντικότερη καλλιτεχνική και κοινωνική έκφραση τόσο των εθνικών πνευματικών κέντρων, όσο και των μεταναστευτικών κοινοτήτων του Ελληνισμού. Αυτή είναι ίσως η κύρια διαπίστωση που μπορεί να διατυπώσει με βεβαιότητα ο σημερινός μελετητής, εξετάζοντας την παρουσία του ελληνικού θεάτρου στις, ανά την υφήλιο, εκατοντάδες ελληνικές εστίες όπου εδραιώθηκε. Κάθε ελληνική κοινότητα του εξωτερικού διαμόρφωσε το δικό της «αυτόνομο» χαρακτήρα, όσον αφορά την θεατρική της δραστηριότητα, αφού οι διαφορετικές κοινωνικές, πολιτικές και γεωγραφικές συνθήκες διαφοροποίησαν από τόπο σε τόπο τη γηγενή δραματουργία, το είδος των θιάσων καθώς και το ρεπερτόριο. Το θέατρο του Ελληνισμού της Διασποράς,¹ όντας ένα σημαντικό κεφάλαιο της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου και εν πολλοίς ακόμη αδιερεύνητου, πρέπει να εξετάζεται με προσοχή, γιατί είναι διαφορετικές οι συνθήκες ανάπτυξής του στις ιστορικές παροικίες της Ανατολής και της ανατολικής λεκάνης της Μεσογείου το 19ο και στις αρχές του 20ού αι. και διαφορετικές στις μεταναστευτικές κοινότητες της Ευρώπης, της Αμερικής και της Αυστραλίας.

Η εισήγηση εστιάζεται στο θεατρικό γίνεσθαι των νεοϊδρυθέντων μεταναστευτικών κοινοτήτων της Αμερικής, της Αυστραλίας, της Αγγλίας, της Νότιας

1 Πλούσια βιβλιογραφία για το θέατρο του Ελληνισμού της Διασποράς έχει συλλέξει η καθηγήτρια Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, σε corpus σημειώσεων όπου περιλαμβάνονται βιβλιογραφικοί κατάλογοι για τον Απόδημο Ελληνισμό και τις εστίες του, με καταγραφές ειδικά θεατρικές αλλά και γενικές. Ιδιαίτερα σημαντικοί είναι οι κατάλογοι του Ελληνικού Τύπου της Διασποράς, οι οποίοι, καταχωρισμένοι γεωγραφικά, αναγράφουν και την χρονική περίοδο κυκλοφορίας του περιοδικού ή της εφημερίδας. Ανασύρονται και ταξινομούνται άγνωστα στοιχεία φωτίζοντας με επιστημονική μεθοδικότητα πτυχές της Ελληνικής Βιβλιογραφίας για τον Απόδημο Ελληνισμό και το θέατρο της Διασποράς. Βλ. Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου: *Το θέατρο του Ελληνισμού της Διασποράς: Προτεινόμενη Βιβλιογραφία*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2003.

Αφρικής, Γαλλίας κ.α. κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ού αι., την περίοδο δηλαδή όπου εδραιώνονται οι πρώτες μεταναστευτικές παροικίες,² στις οποίες συστηματοποιείται η θεατρική δράση.

Όπως είναι ήδη γνωστό, κατά τη διάρκεια του 19ου αι., Έλληνες ηθοποιοί, ως μέλη περιοδευόντων θιάσων, επισκέπτονται τις εύρωστες κοινότητες του Ελλήνων στην Κωνσταντινούπολη, στη Σμύρνη, στο Κάιρο, στην Αλεξάνδρεια, στο Βουκουρέστι, στην Οδησό κ.α. και δίνουν σειρά παραστάσεων· ενώ από την τρίτη δεκαετία του 20ού αι. οι ελληνικοί θίασοι αρχίζουν να εντάσσουν συστηματικά στο πρόγραμμα των περιοδειών τους μακρινούς προορισμούς όπως οι Η.Π.Α. και η Αυστραλία. Η παραμονή των θιάσων στο εξωτερικό συνήθως ήταν ολιγόμηνη και, όπως παρατηρείται συχνά, δεν επέστρεφαν στην Ελλάδα όλοι οι συντελεστές. Ήταν σύνηθες να αποσχίζονται μέλη των ομάδων και να εγκαθίστανται μόνιμα στο εξωτερικό, καλύπτοντας τις τοπικές ελληνικές θεατρικές ανάγκες. Ωστόσο, στις αρχές του 20ού αι., κανένας ελληνικός θίασος δεν τολμούσε να διασχίσει ωκεανούς. Αντίθετα, σημειώνονται μεμονωμένες περιπτώσεις καλλιτεχνών-μεταναστών, οι οποίοι εγκατέλειψαν τις αθηναϊκές σκηνές αναζητώντας μία καλύτερη τύχη.

Μία τέτοια χαρακτηριστική περίπτωση υπήρξε ο Λεωνίδας Αρνιώτης.³ Ο γνωστός Αθηναίος ηθοποιός και θιασάρχης θιάσου ποικιλιών ήταν ο πρώτος Έλληνας καλλιτέχνης, 34 χρονών τότε, που βρέθηκε στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού στις 22.3.1897 με το υπερωκεάνιο La Champagne. Συνοδευόμενος από τη σύζυγό του και τα εκπαιδευμένα τετράποδά του πραγματοποίησε περιοδεία στις Η.Π.Α., καταλήγοντας στις αρχές του 1899 στην Νέα Υόρκη, με σκοπό να δώσει και εκεί

2 Η βιβλιογραφία για τον εξεταζόμενο Απόδημο Ελληνισμό είναι πλούσια, βλ. ενδεικτικά: Αυστραλία: Anastasios Tamis: *The Greeks in Australia*, Cambridge University Press, 2005· Nikos Athanasou: *Hybrids: Stories from Greek Australia*, Brandl & Schlesinger, 1995· Charles Price: *Greeks in Australia*, Australia National University Press, 1975· George Kanarakas: *In the wake of Odysseus: Portraits of Greek settlers in Australia*, RMIT University, Greek-Australian Archives Publications, 1997· Anastasios Tamis: *Immigration and settlement of Macedonian Greeks in Australia*, La Trobe University, Bendigo 1994· Reginald Appleyard and John Yannakis: *Greek pioneers in Western Australia*, University of Western Australia Pr., 2002· Η.Π.Α.: Theodore Saloutos: *The Greeks in United States*, Harvard University Press, 1964· Charles Moskos: *Greek Americans: Struggle and Success*, Transaction Publishers, 1989· Michael Contopoulos: *The Greek community of New York City: Early years to 1910*, Aristedes D. Caratzas, 1992· Donna Misner Collins: *Ethnic Identification: The Greek Americans of Houston, Texas*, Ams Pr Inc., 1991· Rosemary Wallner: *Greek immigrants: 1890-1920*, Blue Earth Books, 2002· George James Patterson: *The unassimilated Greeks of Denver*, Ams Pr Inc., 1989· Alice Scourby: *Greek Americans*, Twayne Pub., 1984· Louis James Cononelos: *In search of gold paved streets: Greek immigrant labor in the West, 1900-1920*, Ams Press, 1989· Μεγάλη Βρετανία: Βάσος Τσιμπιδάρης: *Οι Έλληνες στην Αγγλία*, Αλκαίος, Αθήνα 1974· Χάρης Μεττής: *Οι ρίζες του παροικιακού Ελληνισμού της Μεγάλης Βρετανίας*, Αθήνα 1998· Timotheos Catsyiannis: *The Greek community of London*, Nikos Smyrnis, London 1993· Γαλλία: Émile Egger: *L'hellénisme En France: Leçons Sur L'influence Des Études Grecques Dans Le Développement De La Langue Et De La Littérature Françaises*, Volume 2 (French Edition), Nabu Press, 2010, vol 1, και vol. 2. 3 Βιογραφικά στοιχεία για τον καλλιτέχνη, βλ. στο Ευαγγέλια Γεωργιτισογιάννη: «Λεωνίδας Αρνιώτης: Μια σημαντική πολιτισμική παρουσία στις αρχές του εικοστού αιώνα», *Πρακτικά Α΄ τοπικού Συνεδρίου Λακωνικών Σπουδών* (Ξηροκάμπι Λακωνίας, 13-16.9.2001), «Λακωνικά Σπουδαί», Αθήνα 2002, σ. 145-168.

παραστάσεις με τους διάσημους σκύλους και γάτες του.⁴ Το κοινό του ήταν κυρίως Αμερικανοί, οι οποίοι με ενθουσιασμό και ενδιαφέρον υποδέχονταν τις παραστάσεις του Έλληνα καλλιτέχνη.⁵ Μετά από τριετή παραμονή αναχώρησε για την Ευρώπη και, στις αρχές του 1900, βρίσκεται στο Παρίσι, όπου συνεχίζει την περιοδεία του με μεγάλη επιτυχία.⁶ Το Φεβρουάριο του 1900, εμφανίζεται στην Ιταλία,⁷ προκαλώντας τέτοιο ενθουσιασμό στο κοινό της Νάπολης, ώστε το Θέατρο «Ολύμπια» της πόλης μετονομάστηκε σε «Ολύμπια-Λεωνίδας».⁸

Η.Π.Α.

Μετά την επιστροφή του Αρνιώτη στην Ελλάδα, τα διάσημα παραθεατρικά ή έντονα θεαματικά μουσικοθεατρικά δρώμενά του, τα οποία ασκούσαν έλξη⁹ στο μη ελληνόφωνο κοινό κέρδισαν και τους Αθηναίους θεατές.¹⁰ Τα υπέρογκα κέρδη που είχε αποκομίσει ο καλλιτέχνης από την περιοδεία του στη μακρινή Αμερική δελέαζαν τους Αθηναίους καλλιτέχνες και έδωσαν το έναυσμα για την περιπλάνηση δεκάδων Ελλήνων στις Η.Π.Α. Ο Δημήτριος Καζούρης,¹¹ ο Διονύσιος Ταβουλάρης,¹² ο

4 «Έλληνες εν Αμερική», *Ατλαντίς* (Νέα Υόρκη), αρ. φ. 266, 13.1.1899, σ. 6.

5 Ό.π., αρ. φ. 273, 7.4.1899, σ. 6.

6 Ό.π., αρ. φ. 314, 19.11.1900, σ. 6.

7 Ό.π., αρ. φ. 389, 19.2.1900, σ. 6.

8 Ό.π., αρ. φ. 389, 19.2.1901, σ. 3.

9 Βλ., ενδεικτικά, επιπλέον βιβλιογραφία για τον Λεωνίδα Αρνιώτη: Helen-Maria Winslow: *Concerning cats: my own and some others*, 1900, σ. 235· *International Federation for Theatre Research*, vol. 5-6, 1963, σ. 114. Ο Αρνιώτης είχε σπουδάσει πιλότος στη Γαλλία (βλ. Dimitar Nadialkov: *The genesis of air power*, Pensoft, 2004, σ. 226). Επίσης, σχετικά με τη βράβευσή του από τον Σουλτάνο στην Κωνσταντινούπολη, βλ. Willy Sperco: *Turcs d' hier et d' aujourd'hui: D' Abdul-Hamid a nos jours*, Nouvelles editions, Latines, Paris 1961, σ. 142· Φώντας Λάδης: *Η Σπάρτη ανάμεσα σε τρεις αιώνες: 1834-2002*, Δήμος Σπαρτιατών, Σπάρτη, σ. 96, 104· Βάλτερ Πούνχερ: *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος ως δραματογράφος*, Καστανιώτης, Αθήνα 1997, σ. 290. Επίσης, βλ. άρθρα στον αμερικανικό τύπο: *Chicago Daily Tribune*, 28.11.1897, σ. 33, *New York Times*, 3.5.1897, σ. 6, 25.4.1897, σ. 12, 11.4.1897, σ. 16.

10 Αντώνης Γλυτζουρής: *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σ. 113, 118.

11 Ο Έλληνας ηθοποιός έφθασε στη Νέα Υόρκη στις αρχές του 1903. Ο Καζούρης ήταν γνωστός κωμικός ηθοποιός των αθηναϊκών σκηνών με κύριο ρεπερτόριο τα κωμειδύλλια. Το Μάρτιο του 1903 έδωσε μια παράσταση για την ελληνική εκκλησία της Νέας Υόρκης. Ο θίασος με τον οποίον πραγματοποίησε παραστάσεις στη Νέα Υόρκη ήταν ερασιτεχνικός και το ρεπερτόριο περιελάμβανε έργα όπως *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας*, *Η Γκόλφω*, *Η ψυχοκόρη* (βλ. «Έλληνες εν Αμερική», *Ατλαντίς*, αρ. φ. 608, 27.3.1903, σ. 3, και Ανδρέας Δημητριάδης, *Σαίξπηριστής, άρα περιττός: Ο ηθοποιός Νικόλαος Λεκατσάς και ο δύσβατος δρόμος της θεατρικής ανανέωσης στην Ελλάδα του 19ου αιώνα*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2006, σ. 132).

12 Το 1903 φθάνει στη Νέα Υόρκη και ο Διονύσιος Ταβουλάρης, ο «στυλοβάτης του επαγγελματικού θεάτρου» όπως τον χαρακτήρισε ο Δημ. Σπάθης. Εγκατέλειψε την αθηναϊκή σκηνή μάλλον απογοητευμένος από τη φθίνουσα καλλιτεχνική του πορεία (βλ. «Έλληνες εν Αμερική», ό.π., αρ. φ. 620, 7.5.1903, σ. 3). Έφθασε στην Αμερική στις 4.5.1903 με το ατμόπλοιο «Σέριφος» από την Κωνσταντινούπολη, γεμάτος προσδοκίες: «...ήρθα να ελέγξω το πεδίο στην Αμερική με την προοπτική να φέρω τον δικό μου τριανταπενταμελή θίασο εδώ το 1905. Εν τω μεταξύ θα απαγγέλλω κάποιους μονολόγους από κάποιες τραγωδίες του Σαίξπηρ ή του Σοφοκλή ή του Αισχύλου ή του Ευριπίδη. Μια παράσταση θα δοθεί ως ευεργετική για την Ελληνική Εκκλησία, μια άλλη για το Νοσοκομείο της Νέας

Άγγελος Σαρηγιάννης¹³ κ.ά., ήδη από τα πρώτα χρόνια του 20ού αι., βρίσκονται στην Αμερική, δίχως όμως να πετύχουν τη δημιουργία μίας μόνιμης Ελληνοαμερικανικής σκηνής. Εμφανίζονται σποραδικά συστήνοντας ερασιτεχνικούς ελληνικούς θιάσους και μετά από σύντομη παραμονή επέστρεφαν στην Ελλάδα σχεδόν άπραγοι, δίχως να έχουν αποκομίσει τα προβλεπόμενα οφέλη. Δύο σπουδαίοι Έλληνες καλλιτέχνες οι οποίοι μετανάστευσαν στις Η.Π.Α. και δεν γύρισαν ποτέ στην Ελλάδα ήταν ο

Υόρκης...» (βλ. «Greece's Salvini comes to America», *N.Y. Herald* (Νέα Υόρκη), 5.5.1903, σ. 13). Είχε αποφασίσει τις δύο πρώτες παραστάσεις να τις δώσει μόνος του και ήλπιζε ότι κάποιος εύπορος, βλέποντας το ταλέντο του, θα επιθυμούσε να χρηματοδοτήσει μια μεγάλη θεατρική παραγωγή. Η άφιξη του Ταβουλάρη προκάλεσε μεγάλο ενθουσιασμό στην ελληνική παροικία. Αναλυτικά για την περιοδεία του Ταβουλάρη στις Η.Π.Α., βλ. Κατερίνα Διακουμοπούλου: *Το θέατρο του Ελληνισμού στη Νέα Υόρκη από τα τέλη του 19ου αι. έως το 1940*, Δ. Δ. Πάντειο Παν., Αθήνα 2007, τόμ. Α'). Ενδιαφέροντα στοιχεία για τον Ταβουλάρη, σε σχέση με την περιοδεία του στις Η.Π.Α., βλ. «The news in Brief: Denis Tavulari», *The McCook tribune* (McCook, Neb.), 12.6.1903, σ. 6· *Daily public ledger* (Maysville, Ky.), 13.6.1903, σ. 3· «Greek actor in New York», *The Minneapolis Journal* (Minneapolis, Minn.), 8.5.1903, σ. 3· «Dramatic Gossip», *The Saint Paul globe* (Saint Paul, Minn.), 9.8.1903, σ. 21. Σημαντική συνέντευξη του Ταβουλάρη, βλ. στο «First of Greek actors here: Wants to play Shakespeare in his own tongue», *The Sun* (New York, N.Y.), 6.5.1903, σ. 6.

13 Στα τέλη του 1909 έφθασε στην Αμερική ο Άγγελος Σαρηγιάννης. Στις 3.1.1910, έκανε την πρώτη του εμφάνιση στο Amsterdam Opera House με το θίασο «Σοφοκλή» του Γ. Βορβή, όπου υποδύθηκε τον Μπαρμπα-Νικόλα στο κωμειδύλλιο του Δημ. Κόκκου *Η λύρα του γερο-Νικόλα* (βλ. «Η σημερινή υπέρ της πυροβολαρχίας της Νέας Γενεάς Παράστασις», *Ατλαντίς*, 3.1.1910, σ. 4). Πρωτοφανής για τα θεατρικά χρονικά των Ελλήνων της Αμερικής υπήρξε η προσέλευση του κόσμου: πάνω από 2500 θεατές παρακολούθησαν την παράσταση. Ο Σαρηγιάννης καταχειροκροτήθηκε επανειλημμένως και μετά την παράσταση παρουσιάστηκε στην σκηνή με πολυτελή φουστανέλα και τραγούδησε Ποιος είδε την πεντάμορφη; Στις 4.2.1910 ο Άγγελος Σαρηγιάννης, αφού εκπαιδευσε ερασιτέχνες ηθοποιούς, σύστησε τον δικό του θίασο και παρουσίασε στο ελληνικό κοινό της Νέας Υόρκης το έργο *Η θεία του Καρόλου* του Thomas Brandon. Ήταν η πρώτη φορά όπου η παράσταση ήταν τιμητική για τον πρωταγωνιστή (βλ. «Ελληνικόν θέατρον», *Ατλαντίς*, 29.1.1910, σ. 4). Στις 1.3.1910, 3.3 και 10.3, ο Άγγελος Σαρηγιάννης και ο θιάσός του εμφανίστηκαν στο Amsterdam Opera House με το έργο *Η έξωσις του Όθωνος των Πολ. Δημητράκπουλου* και Αρ. Κυριακού. Για την παράσταση αυτή κατασκευάστηκαν κοστούμια. Μετά τις 10.3, ο θίασος πραγματοποίησε περιοδεία στη Φιλαδέλφεια, και Σικάγο (βλ. «Η έξωσις του Όθωνος», *Ατλαντίς*, 8.3.1910, σ. 4).

Νικόλαος Λεκατσάς¹⁴ και ο Ευτύχιος Βονασέρας.¹⁵ Αν και αρχικά κατά την άφιξή τους ο Ελληνισμός της Αμερικής τους υποδέχθηκε ενθουσιωδώς, στη συνέχεια η συμπάθεια του κοινού εξανεμίστηκε και τα ίχνη των δύο καλλιτεχνών χάθηκαν.¹⁶ Ο Βονασέρας, προβλέποντας το τέλος της ζωής του, γράφει στην αυτοβιογραφία του: «Όλοι οι θεατρίνοι πεθαίνουν στο νοσοκομείο ή από αστία. Σπάνια θα βρείτε άνθρωπο στο θέατρο να πεθαίνει καλά αποκαταστημένος».¹⁷ Έως το 1905, ο μόνος Έλληνας καλλιτέχνης ο οποίος γνώρισε πραγματική επιτυχία στη Νέα Υόρκη ήταν ο καραγκιοζοπαίχτης Λεωνίδα Γορανίτης, ο οποίος έδινε παραστάσεις στο ελληνικό ξενοδοχείο «Ναύαρχος Μιαούλης», της Madison St.¹⁸

Από τις αρχές του 20ού αι. έως και το 1922, ερασιτεχνικές ελληνικές θεατρικές ομάδες δημιουργούνται σε όλες τις πόλεις όλων των πολιτειών της Αμερικής. Κατά την εξεταζόμενη περίοδο, ο μόνος θίασος μεταναστών με μεγάλη διάρκεια ζωής και ημιεπαγγελματική δράση ήταν ο Δραματικός Θίασος «Σοφοκλής» που είχε ιδρυθεί στη Νέα Υόρκη από τον Γεώργιο Βορβή, με πρωταγωνίστρια τη σύζυγό του.¹⁹

14 Αναλυτικά για το βίο και την καλλιτεχνική δράση του Νικόλαου Λεκατσά, βλ. Δημητριάδης, ό.π., σ. 134-135. Έφθασε στη Νέα Υόρκη το Φεβρουάριο του 1909 σε ηλικία 62 ετών, απογοητευμένος κυρίως από τις αθηναϊκές σκηνές. Οι Έλληνες μετανάστες τον υποδέχτηκαν ιδιαίτερα θερμά και έδωσε την πρώτη του παράσταση με συντελεστές ερασιτέχνες ομογενείς και το γιο του, στις 8.3.1909. Η αμοιβή του έφθανε τα 100 δολάρια για κάθε εμφάνιση. Η πρώτη παράσταση αποτελείτο από μονολόγους απ' τον Άμλετ στα αγγλικά και επίσης στα αγγλικά έπαιξε την δ' πράξη από τον *Καρδινάλιο Ρισελιέ* του Lytton, ενώ παρουσίασε στα ελληνικά την γ' πράξη από τον *Έμπορο της Βενετίας*. Έναν μήνα σχεδόν αργότερα ανέβασε ένα ολοκληρωμένο πρόγραμμα το οποίο εμπεριείχε μουσικό μέρος και μια μονόπρακτη κωμωδία του Louis *Οι κώδωνες ή Το όνειρο του δημάρχου*. Με αυτό το ρεπερτόριο πραγματοποίησε περιοδεία στην Αμερική όπου γνώρισε επιτυχία και δέχτηκε θερμές κριτικές. (βλ. «Η υπέρ του πολεμικού ευεργετική εσπερίς του κ. Λεκατσά», *Ατλαντίς*, 9.3.1909, σ. 3· «Ο θάνατος του υιού του κ. Λεκατσά», ό.π., 12.3.1909, σ. 3· «Η χθεσινή απογευματινή της θεατρικής λέσχης», ό.π., 27.3.1909, σ. 5). Ωστόσο, για αδημοσίευτα στοιχεία για τον Λεκατσά, βλ. «Has engaged theater. Lecatza, Greek professor and tragedian», *Deseret evening news* (Salt Lake City, Utah), 5.3.1910, σ. 5· «Late locals: Lecatza tonight», *Deseret evening news* (Salt Lake City, Utah), 15.3.1910, σ. 2· «Greek Tragedian», *The Salt Lake Herald-Republican* (Salt Lake City, Utah), 13.3.1910, σ. 12· *Goodwin's weekly: A thinking paper for thinking people* (Salt Lake City, Utah), 12.3.1910, σ. 15· «Amusements», *The Salt Lake Tribune* (Salt Lake City, Utah), 16.3.1910, σ. 4· «Greek actors visit University Theater: Berkeley», *The San Francisco call* (San Francisco, Calif.), 30.3.1910, σ. 9.

15 Το 1922 φθάνει στη Νέα Υόρκη ο Ευτύχιος Βονασέρας, γιος της Πιτίνας Βονασέρα, με σκοπό να δημιουργήσει την πρώτη μόνιμη εθνική σκηνή στην Αμερική. Αν και στην Ελλάδα ο Βονασέρας εμφανιζόταν ως ένας πολλά υποσχόμενος ηθοποιός, στην πραγματικότητα είχε αρχίσει να έχει φθίνουσα καλλιτεχνική πορεία. Ταυτόχρονα, η καθιέρωση και εξάπλωση του νέου δραματικού είδους, της επιθεώρησης, δεν πρόσφερε περιθώρια ανάκαμψης της καλλιτεχνικής του δραστηριότητας. Συνεργάστηκε τόσο με διάφορους ερασιτεχνικούς γηγενείς θιάσους, όσο και με αθηναϊκούς επαγγελματικούς που είχαν επισκεφθεί την Αμερική, όπως ο θίασος του Αριστείδη Παρίση και ο θίασος οπερέτας της Βρισηίδας Παντοπούλου.

16 Ευάγγελος Δαμάσκος: *Νικόλαος Λεκατσάς: Υπερμεγάλος καλλιτέχνης και γι' αυτό πέθανε εις την Αμερικήν εξ αστίας*, Χειρόγραφο προσωπικό λεύκωμα, Βιβλιοθήκη Θεατρικού Μουσείου.

17 Ευτύχιος Βονασέρας: *Σαράντα χρόνια θεάτρου*, Σταματάκης, Νέα Υόρκη, χ.χ., σ. 151.

18 «Διάφορα», *Ατλαντίς*, 6.2.1905, σ. 3· 9.3.1905, σ. 3· 10.3.1905, σ. 3· 11.3.1905, σ. 3· 13.3.1905, σ. 2· 15.3.1905, σ. 3.

19 «Ελληνικός Δραματικός Θίασος "Ο Σοφοκλής"», *Ατλαντίς*, 7.2.1908, σ. 3.

Μετά το 1922, δημιουργούνται στις Η.Π.Α. οι πρώτοι γηγενείς επαγγελματικοί ελληνοαμερικανικοί θίασοι, οι οποίοι απαρτίζονταν κυρίως από ηθοποιούς αποσχισμένους από τους περιοδεύοντες ελληνικούς θιάσους.

Αγγλία

Η περιπλάνηση των Ελλήνων ηθοποιών στην Ευρώπη μάς οδηγεί στο Λίβερπουλ. Το 1881, ο Λεκατσάς δίνει παραστάσεις στο διάσημο λιμάνι και αποθεώνεται από τους Έλληνες ναυτικούς, οι οποίοι τον παρακινούν να επιστρέψει στην Ελλάδα.²⁰ Στην ίδια πόλη, τριάντα εφτά χρόνια μετά, το 1918, ιδρύθηκε ο πρώτος Ελληνικός Θεατρικός όμιλος από τον Γεώργιο Μπίρμπα,²¹ έναν νεαρό μετανάστη απ' την Πελοπόννησο, ο οποίος είχε φθάσει στην Αγγλία αναζητώντας εργασία. Ο Μπίρμπα αποδείχθηκε ιδιαίτερα δραστήριος, αφού γνωρίζουμε πως είχε συνεργαστεί με τους Ελληνοκυπρίους για την ίδρυση στο Λίβερπουλ Ελληνικής Εκκλησίας και την δημιουργία της εκεί Ελληνικής Κοινότητας. Ο θιάσός του ονομάστηκε Koromilas Theatre Company, προς τιμήν του Δημητρίου Κορομηλά, και παρουσίαζε ελληνικό πατριωτικό ρεπερτόριο. Το 1921, ο θιάσος διαλύθηκε λόγω της απόφασης του Μπίρμπα να επιστρέψει στην Ελλάδα, να καταταγεί στον ελληνικό στρατό και να λάβει μέρος στη Μικρασιατική Εκστρατεία. Για την περίπτωση της Αγγλίας, αξίζει επίσης να αναφερθεί η θεατρική δραστηριότητα του σχολείου της Αγίας Σοφίας στο Bayswater του Λονδίνου. Από την ίδρυσή του το 1922, στο σχολείο αυτό, όπου φοιτούσαν άπορα παιδιά ελληνικών και κυπριακών οικογενειών της πόλης, δίνονταν συστηματικά θεατρικές παραστάσεις μετά από σχετική απόφαση του ιδρυτού του, Ιλαρίωνα Βασδέκα.

Αυστραλία

Στην Αυστραλία, αν και η πρώτη ελληνική κοινότητα δημιουργήθηκε το 1897, η πρώτη θεατρική παράσταση δόθηκε το 1912 στο Σύννεϋ, με το κωμειδύλλιο *Η λύρα του γερο-Νικόλα* του Δημητρίου Κόκκου, έργο που γνώρισε μεγάλη επιτυχία στις ελληνοαυστραλιανές κοινότητες και στα εκεί παροικιακά ελληνικά σχολεία τα επόμενα χρόνια. Ο επικεφαλής της παράστασης, ο Γεώργιος Παΐζης, καταγόταν από την Ιθάκη και είχε μεταναστεύσει στο Σύννεϋ τον Δεκέμβριο του 1910. Σύμφωνα με προφορικές μαρτυρίες του ίδιου, ο Παΐζης, την περίοδο 1906-1910, είχε σπουδάσει

20 Αξίζει να αναφερθεί ότι η φήμη του Λεκατσά είχε διασχίσει τον Ατλαντικό πολύ πριν την άφιξή του, ήδη από το 1881, όταν ο ηθοποιός εμφανιζόταν στο Λίβερπουλ· βλ. «A Greek actor named Lecatza is now the Liverpool sensation. He is said to be truly grand»· «Footlight flashes: Items of interest to play Goers from everywhere», *The Sedalia weekly bazaar* (Sedalia, Mo.), 19.7.1881, σ. 1.

21 Anastassios Petsalas: «Greek-Cypriot Community Theatre in Britain», περ. *Hellenic Studies*, vol. 16, no 2, Aut. 2008, σ. 99-100· Stratos Constantinidis: *Greece in modern times: An annotated bibliography of works published in English in 22 academic disciplines during the 20th century*, Scarecrow Press, 2000, σ. 99· Anastassios Petsalas: «The Cypriot theatre in Great Britain», περ. *To Yofiri: Journal of modern Greek studies*, no 12, 1992, σ. 50-61· Stratos Constantninidis: «Greek theater: An annotated bibliography of plays translated and essays written from 1824 to 1994», περ. *Journal of modern Greek studies*, vol. 14, no 1, 1996, σ. 123-176.

υποκριτική στην Αθήνα, όπου και παρακολουθούσε τακτικά τις παραστάσεις των Αθηναϊκών σκηνών,²² ενώ στο Σύννεϋ το διάστημα 1912-1915 έπαιζε στο Repertory Theatre Society υπό τον Gregan McMahon.²³

Το 1915 λειτούργησε στο Σύννεϋ ο Ελληνικός Φιλοδραματικός Σύλλογος, ο πρώτος Ελληνικός θιάσος της Αυστραλίας, ιδρυτές του οποίου ήταν ο Γεώργιος Παΐζης και Αλέξανδρος Γρίβας²⁴ από την Αρκαδία, δημιουργός της εφημερίδας του Σύννεϋ «Πανελλήνιος Κήρυξ». Ο Παΐζης κατάφερε να κερδίσει την υποστήριξη της κοινότητας των Ελλήνων μεταναστών, με τη διοργάνωση φιλανθρωπικών δραστηριοτήτων, εκδηλώσεων και παραστάσεων. Αυτός ο πρώτος θιάσος του Παΐζη διαλύθηκε το 1921 λόγω αντιδράσεων από την πλευρά της Ελληνικής Εκκλησίας της Αυστραλίας. Η καλλιτεχνική και πνευματική προσφορά του Παΐζη²⁵ δεν σταμάτησε, αλλά αντιθέτως συνεχίστηκε αδιάκοπα για τα επόμενα εβδομήντα χρόνια, έως το τέλος της ζωής του καλλιτέχνη, το 1984. Υπήρξε ακαταπόνητος ηθοποιός, συγγραφέας, θεατρικός παραγωγός αλλά και ιδρυτής πολλών Ελληνοαυστραλιανών θιάσων και αφοσιώθηκε ολοκληρωτικά στο θέατρο, γεγονός που δικαίως τον κατατάσσει στους επαγγελματίες ηθοποιούς.²⁶

Το 1922, περιοδεύει στην Αυστραλία ο πρώτος ελληνικός επαγγελματικός θιάσος του ζεύγους Χριστόφορου Ταβουλαρίδη-Βρυσούλας Παντοπούλου. Ο θιάσος είχε πραγματοποιήσει μία παράτολμη καλλιτεχνική «Οδύσσεια», η οποία διήρκησε έως το τέλος της ζωής των δύο θιασαρχών. Το 1920, ο θιάσος απέπλευσε από τον Πειραιά για την Αφρική, επιλέγοντας άγνωστους, μέχρι τότε, καλλιτεχνικούς προορισμούς:

22 George Kanarakis: «The theatre of Australian Hellenism in Historical Perspective», περ. *Hellenic Studies*, vol. 16, no 2, Aut. 2008, σ. 171-207.

23 Η Sydney Repertory Theatre Society ιδρύθηκε το 1920, ενώ ο Παΐζης φέρεται να δήλωσε στον Γεώργιο Καναράκη ότι συνεργάστηκε με το θίασο το διάστημα 1912-1915, κάτι όμως που δεν τεκμηριώνεται (βλ. Kanarakis, ό.π., σ. 199). Για την Sydney Repertory Theatre Society και τον ιδρυτή της, τον διάσημο ηθοποιό Gregan McMahon, βλ. D. Douglas and M. M. Morgan: «Gregan McMahon and the Australian theatre», περ. *Komos*, vol. 2, no 2, Nov. 1969· A. Ashbolt: «Courage, contradiction and compromise: Gregan McMahon 1874-1941», περ. *Meanjin*, vol. 37, no 3, 1978, αλλά βλ. ενδεικτικά και τις μονογραφίες: Elliott S. Napier: *The Sydney Repertory Theatre Society: Its history and significance, with some notes upon its achievements and hopes for the future*, Sydney Repertory Theatre Society, 1924, 28σ· Sarah Stanton and Martin Banham: *The Cambridge Paperback Guide to Theatre*, Cambridge University Press, 1996, σ. 225· *New Zealand: Webster's Timeline History, 1907-1938*, ICON Group International, 2009, σ. 29.

24 Για αναλυτικά βιογραφικά στοιχεία για τον Αλέξανδρο Γρίβα, βλ. το λήμμα του Γεώργιου Καναράκη στην *Εγκυκλοπαίδεια του Ελληνικού Τύπου: 1784-1974* (επιμέλεια Λουκία Δρούλια και Γιούλα Κουτσοπανάγου), τόμ. Α', ΕΙΕ, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών, Αθήνα 2008, σ. 454-456.

25 *The Sydney Morning Herald* (Sydney), 12.10.1935, σ. 12· «The Austral players», ό.π., 16.5.1936, σ. 12· «Stage technique: Address to Austral players», ό.π., 2.6.1936, σ. 7.

26 George Kanarakis: «The Theatre as an aspect of artistic expression by the Greeks in Australia», περ. *Modern Greeks Studies* (Australia and New Zealand), vol. 11-12, no 2003-2004, 2003, σ. 198-211 και του ίδιου: «La presencia literaria griega en Australia», περ. *Bizantion Nea Hellas*, Universidad de Chile, Centro de Estudios Bizantinos y Neohelenicos, vol. 5, Editorial Universitaria, 1981, σ. 84-105. Επίσης, βλ. James Jupp: *The Australian people: An encyclopedia of the nation, its people and their origins*, Cambridge University Press, 2001, σ. 411.

Σουδάν, Αιθιοπία (Αβησσυνία), Ανατολική Αφρική (σημερινές χώρες Τανζανία, Κένυα, Ουγκάντα, Μπουρούντι και Ρουάντα), Τράνσβααλ στη Νότια Αφρική. Το 1922, από το Ακρωτήριο της Καλής Ελπίδας ο πολυταξιδεμένος αυτός θιάσος βρέθηκε στην Αυστραλία, όπου έδωσε παραστάσεις στο Σύδνεϋ. Ο θιάσος αποτελείτο κυρίως από καλλιτεχνικά ζευγάρια της αθηναϊκής σκηνής: τον Θεόδωρο και τη Μαρία Ποφάντη, την κόρη τους Δανάη Ποφάντη, τη Λίζα Χριστοφορίδου-Κουρούκλη και τον Γεράσιμο Κουρούκλη, τη Μάκη Καρνέρη, τον μουσικό Δημοσθένη Ζάττα, τον Ιωάννη Ιωαννίδη και τον Τάσο Πάρλα.²⁷ Ο θιάσος παρέμεινε στην Αυστραλία σχεδόν δύο χρόνια και η πρωτοφανής αυτή περιοδεία συνεχίστηκε με προορισμό την Καλιφόρνια. Στην Αυστραλία δεν εγκαταστάθηκε μόνιμα κανένα μέλος του θιάσου, ενώ αντίθετα, όταν ο θιάσος βρέθηκε στις Η.Π.Α.,²⁸ σύντομα διαλύθηκε και σχεδόν κάθε μέλος του ίδρυσε προσωπικό θιάσο, ενώ προκαλεί εντύπωση ότι κανένας από τους προαναφερθέντες δεν επέστρεψε ποτέ στην Ελλάδα.

Γαλλία

Ήδη από τον 19ο αι., πολλοί Έλληνες καλλιτέχνες επέλεξαν να εγκατασταθούν για επιμορφωτικούς λόγους στο Παρίσι, διαμορφώνοντας έναν κύκλο ελληνικής διανόησης, όπου πρωτοστατούσαν ο Αιμίλιος Ριάδης, ο Μάριος Βάρβογλης, ο Σωτήρης Σκίπης, ο Σταύρος Ξένος, ο Ζαν Μωρεάς, η Σπεράντζα Καλό, ο Αττίκ, ο Θέμος Αμούργης κ.ά. Η ελληνική παρισινή κοινότητα αποτελείτο κυρίως από τους εύπορους, Κωνσταντινοπολίτες έμπορους αλλά και από μετανάστες προερχόμενους από τη Δυτική Μακεδονία, όπως ο Χρυσός Έβδος και ο Βασίλης Καπιτσέλης, οι οποίοι ήταν γουναράδες από την Καστοριά και έδρασαν στο Παρίσι ως ερασιτέχνες ηθοποιοί στο θιάσο της ελληνικής κοινότητας.²⁹ Η δράση των ερασιτεχνών συστηματοποιήθηκε το

27 Κατερίνα Διακουμοπούλου: «Δύο άγνωστοι Κεφαλλονίτες ηθοποιοί του Μουσικού Θεάτρου: Ο Γεράσιμος Κουρούκλης και ο Παναγής Σβορώνος», *Επτανησιακή όπερα και Μουσικό θέατρο έως το 1953*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Κρατική ορχήστρα Αθηνών, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, στο πλαίσιο του βου κύκλου των Ελληνικών Μουσικών Γιορτών, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 23-24.4. 2010.

28 Ο θιάσος Παντοπούλου πρωτοεμφανίστηκε στο Σικάγο στις 2.11.1924 στο Garrick Theatre με την οπερέτα *Αγνή Σουζάνα- Ταχυδρόμος* (Σικάγο), 1.11.1924, σ. 2, και «Chicago, Ill.: Ο ελληνικός θεατρικός θιάσος έφθασεν εις την πόλιν», *Εθνικός Κήρυξ* (Νέα Υόρκη), 31.10.1924, σ. 5. Στις 9.11.1924, παρουσιάζουν *Τα Πανελλήνια* (βλ. *Ταχυδρόμος* (Σικάγο), 8.11.1924, σ. 5), όπου μάλιστα, ενώ όλοι οι ηθοποιοί στο σύνολό τους (Ποφάντη, Καρνέρη, Ιωαννίδη, Πάρλας, ζεύγος Κουρούκλη) έλαβαν θετικές κριτικές, η Παντοπούλου χαρακτηρίστηκε αρνητικά για την ερμηνεία της στο τραγούδι *Μακριά κι αν είσαι*, εξ αιτίας των «αυθαίρετων τροποποιήσεων» που έκανε (βλ. «Τα Πανελλήνια», *Ταχυδρόμος* (Σικάγο), 10.11.1924, σ. 2). Οι παραστάσεις του θιάσου συνεχίστηκαν στο Arvan Grotto Theatre με τα έργα *Αγαπητικός της Βοσκοπούλας*, τη μονόπρακτη κωμωδία *Η ανάστασις του Λαζάρου*, τους *Ερωτευμένους Μυλωνάδες* (στο Garrick Theatre, σε μουσική του Σπύρου Μπεκατώρου, ο οποίος διέμενε στο Σικάγο) (βλ. *Ταχυδρόμος* (Σικάγο), 10.11.1924, σ. 4, και 14.11.1924, σ. 4). Στις 23.11.1924, η Ελληνική Οπερέττα παρουσίασε στο Garrick την αθηναϊκή επιθεώρηση *Πι και φι* και εν συνεχεία το δράμα *Η καταδίκη του Κολοκοτρώνη και του Πλαπούτα* αλλά και τη βιενέζικη οπερέτα *Η πριγκίπισσα της Τσάρδας* (βλ. *Ταχυδρόμος* (Σικάγο), 21.11.1924, σ. 4).

29 Οι περισσότεροι ερασιτέχνες Έλληνες ηθοποιοί ήταν Κωνσταντινουπολίτες, πρόσφυγες, γόννοι των πλουσιότερων οικογενειών: Δημ. Κολλαρίδης, Ιωάννης Ιωαννίδης (έλαβε εξαιρετικές κριτικές για τις υποκριτικές του ικανότητες), Εμ. Βαλαβάνης, Σταύρος Αδάμ, Ν. Καστελίδης, Κ. Γεωργιάδης, Δημ.

1922 χάρη στις προσπάθειες του επαγγελματικού αθηναϊκού θιάσου του Αριστείδη Παρίση, ο οποίος παρέμεινε στη Γαλλία για δύο χρόνια.³⁰

Οι προαναφερθέντες ηθοποιοί, αποτελούν ένα ελάχιστο δείγμα όλων εκείνων που εγκατέλειψαν την Ελλάδα και κατέληξαν οι περισσότεροι παντελώς άγνωστοι στη Μητρόπολη και ίσως «παργωνισμένοι» στις κοινότητες της Διασποράς. Οι θεατρικές δράσεις των ηθοποιών της Ελληνικής Διασποράς από τις αρχές του 20^{ου} αι. έως το 1922 καταγράφονται ως ενδιαφέρουσες αλλά δυστυχώς μεμονωμένες προσπάθειες. Διαμορφώνεται μία θολή κατάσταση πλην φωτεινών εξαιρέσεων. Οι περισσότεροι ηθοποιοί βυθίστηκαν σταδιακά στην αφάνεια, σημειώνοντας κατά καιρούς αναλαμπές συμπράττοντας με εφήμερους εμπορικούς θιάσους. Μετά το 1922, επικράτησαν μεταρρυθμιστικές ιδέες, οι οποίες προώθησαν τις συνεργασίες και τις συνενώσεις θιάσων αυξάνοντας την αποδοτικότητα των ηθοποιών. Για τη δράση των περιοδεύοντων θιάσων στο εξωτερικό σημαντικό ρόλο έπαιξε το Σ.Ε.Η.,³¹ στο περιοδικό του οποίου, *Το Ελληνικόν Θέατρον* (1925-1938), σε ειδική στήλη καταγράφονται οι περιοδεύοντες ελληνικοί θιάσοι τόσο στην ελληνική επαρχία όσο και στο εξωτερικό, δίνοντας έτσι ένα πανόραμα της κινητικότητάς τους και της καλλιτεχνικής τους δραστηριότητας.

Αθηναϊκός, Αδάμ Αδαμίδης. (βλ. «Η Γκόλφω», *Κήρυξ Παρισίων*, 5.2.1923, σ. 3).

30 «Τα Παναθήναια» στην αίθουσα Societes Savantes, 8 Rue Danton. (βλ. «Ελληνικόν θέατρον εις Παρισίους», *Κήρυξ Παρισίων*, 20.11.1922, σ. 3, 27.11.1922, σ. 3, και 17.12.1922, σ. 3. Συνολικά για την δράση του Αριστείδη Παρίση, βλ. Κατερίνα Διακουμοπούλου: «Ο ηθοποιός Αριστείδης Παρίσης: Η θιασαρχική του πορεία», εισήγηση στην Επιστημονική διημερίδα: *Ο Ηθοποιός και η τέχνη της Υποκριτικής: Θεωρία και Πράξη, Ιστορία και Παρόν*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, 6-7.10.2008.

31 Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου (επιμ.): *1917-1997. Ογδόντα χρόνια Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών*, Σμπίλιας, Αθήνα 1999.

ΟΙ ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΠΡΟΣΦΥΓΩΝ ΣΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΟΥ ΨΥΧΡΟΥ ΠΟΛΕΜΟΥ ΣΤΙΣ ΠΡΩΗΝ ΑΝΑΤΟΛΙΚΕΣ ΧΩΡΕΣ. Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΟΡΑΝΤΕΑ ΡΟΥΜΑΝΙΑΣ

Εισαγωγή

Το άρθρο αποτελεί μία πρώτη προσέγγιση των θεατρικών δραστηριοτήτων των Ελλήνων πολιτικών προσφύγων στα χρόνια του Ψυχρού πολέμου στις Ανατολικές χώρες, επικεντρωμένη στην περίπτωση μιας μικρής πόλης της Ρουμανίας, της Οράντεα. Πρόκειται για ένα φαινόμενο παραγνωρισμένο στα πλαίσια της υπάρχουσας βιβλιογραφίας, που άπτεται της πολιτικής, κοινωνικής και πολιτιστικής ανάλυσης της εποχής, του ειδικού ενδιαφέροντος που έχει αναπτυχθεί στη ελληνική βιβλιογραφία για τον εμφύλιο πόλεμο και τις επιπτώσεις του, αλλά και της τάσης που έχει αρχίσει να αναπτύσσεται για τις πολιτιστικές και ανθρωπολογικές πτυχές του.

Η μεθοδολογική προσέγγιση του θέματος επικεντρώνεται σε βιωματικά και εμπειρικά στοιχεία, προσεγγίζει δηλαδή την ιστορία από τη σκοπιά των υποκειμένων, και μάλιστα ανώνυμων, άγνωστων ανθρώπων όπως αυτοί βίωσαν τις θεατρικές εμπειρίες στα χρόνια της προσφυγιάς τους, με σκοπό να αναδειχθούν εκείνα τα χαρακτηριστικά της εμπειρίας τους που συγκροτούν κομβικά στοιχεία στις διαδικασίες δόμησης του υποκειμένου, δηλαδή στην προκειμένη περίπτωση της ταυτότητας του «Έλληνα πολιτικού πρόσφυγα». Η μελέτη¹ εστιάζει κυρίως σε κοινωνικά, πολιτιστικά και εμπειρικά στοιχεία του θεατρικού γεγονότος,² παρά σε δραματοουργικά ή αισθητικά. Καθώς είναι μία πρώτη προσέγγιση, η ανάλυση της ταυτότητας είναι γενική, χωρίς διάκριση ανάμεσα σε φύλο, ηλικία ή τόπο καταγωγής, και η μελέτη δεν εστιάζει στις τυχόν αλλαγές στο χρόνο. Οι παράγοντες αυτοί, όμως, έχουν σημασία και οι αλληλεπιδράσεις τους είναι θέματα ανοιχτά προς μελλοντική διερεύνηση.

Σε αυτό το πλαίσιο η επιλογή της Οράντεα είναι ενδεδειγμένη, καθώς πρόκειται για μια πόλη που φιλοξένησε αρκετούς Έλληνες μεταξύ των οποίων δεν υπήρχε

1 Οι πληροφορίες προέρχονται από βιβλιογραφικές πηγές των ίδιων των προσφύγων, από συνεντεύξεις με πολιτικούς πρόσφυγες της Οράντεα και από οπτικό και έντυπο υλικό προερχόμενο από τα προσωπικά τους αρχεία.

2 Η έννοια του θεατρικού γεγονότος είναι κατ' αναλογία με το «χορευτικό γεγονός», όπως χρησιμοποιείται από τη Jane Cowan (1998) ως μια κοινωνική πράξη ξεχωριστή μεν από την καθημερινότητα αλλά άρρηκτα συνδεδεμένη με τις καθημερινές σχέσεις, δηλαδή ως ενσώματο και νοηματικό τόπο ερμηνείας τόσο για αυτούς που συμμετέχουν, όσο και γι' αυτούς που παρακολουθούν. Jane Cowan: *Η πολιτική του σώματος. Χορός και κοινωνικότητα στη Βόρεια Ελλάδα*, μτφρ. Γιώργος Κουρεμένος, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1998.

-τουλάχιστον μόνιμα εγκατεστημένος- κάποιος επώνυμος, όπως συνέβη στην περίπτωση του Βουκουρεστίου, όπου υπήρχε ο Γιάννης Βεάκης (υιού του Αιμίλιου) ή στην περίπτωση της Τασκένδης που φιλοξένησε το Γιώργο Σεβαστίκογλου.³ Η παρουσία «απλών» ανθρώπων, ανώνυμων υποκειμένων της ιστορίας έχει σημασία, καθώς το άρθρο δεν προσεγγίζει το θεατρικό γεγονός ως έκφραση ενός δημιουργού, ενός συγγραφέα ή σκηνοθέτη, αλλά ως πρακτική και εμπειρία γι’ αυτούς που συμμετέχουν, θεατές και ερασιτέχνες ηθοποιοί.

Ελληνικός Εμφύλιος Πόλεμος και Πολιτικοί Πρόσφυγες

Ο ελληνικός εμφύλιος πόλεμος, μία εξαιρετικά οδυνηρή και φορτισμένη περίοδος της ελληνικής ιστορίας, έληξε το 1949 έχοντας ποικίλες συνέπειες, μία εκ των οποίων ήταν η ύπαρξη περίπου 55000 Ελλήνων (παιδιά, ηλικιωμένοι, τραυματίες αλλά και μαχητές και μαχήτριες του ΔΣΕ, διανοούμενοι και καλλιτέχνες) σε χώρες του Ανατολικού Μπλοκ.

Αριθμητικά στοιχεία πολιτικών προσφύγων⁴

	1950				1965	1975
	Άντρες	Γυναίκες	Παιδιά 1-17	Σύνολο	Σύνολο	Σύνολο
Ρουμανία	1.981	1.939	5.132	9.052	8.000	5.600
Τσεχοσλοβακία	4.377	3.475	4.148	12.000	14.000	13.500
Πολωνία	4.730	3.138	3.590	11.458	12.000	9.000
Ουγγαρία	2.161	2.233	2.850	7.244	5.000	4.800
Βουλγαρία	1.583	764	672	3.019	6.500	6.100
Ανατολική Γερμανία	-	-	1.128	1.128	2.000	1.500
Σοβιετική Ένωση	8.573	3.407	-	11.980	13.000	15.000
Σύνολο	23.405	14.956	17.520	55.881	60.500	55.500

Η εμπειρία της προσφυγιάς διασχίζει χρονικά τρεις περίπου δεκαετίες (1950-1980) με πολλές διαφορές και αλλαγές της σύνθεσης του ελληνικού πληθυσμού σε όλη αυτή τη διάρκεια, οφειλούμενες στις συνενώσεις οικογενειών, στους θανάτους,

3 Θανάσης Μητσόπουλος: *Μείναμε Έλληνες. Τα σχολεία των Ελλήνων πολιτικών προσφύγων στις σοσιαλιστικές χώρες*, Οδυσσέας, Αθήνα 1979, σ. 232-236 και σ. 212.

4 Τα στοιχεία προέρχονται από την απογραφή του ΚΚΕ (Οκτώβριος 1950) και από υπομνήματα της ΚΕΠΠΕ προς την Ύπατη Αρμοστέα του ΟΗΕ (Άννα Καραπάνου & Κατερίνα Ντίντα (επιμ.): *«Καλή πατρίδα...» Ελληνικές κοινότητες πολιτικών προσφύγων στην Ανατολική Ευρώπη*, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, Αθήνα 2011, σ. 8.

στις νέες γεννήσεις, αλλά και στους μεμονωμένους επαναπατρισμούς. Επίσης σε αλλαγές των συνθηκών διαβίωσης, του τρόπου και βαθμού οργάνωσης, αλλά και των διμερών σχέσεων μεταξύ Ελλάδας και Ρουμανίας, μεταξύ των σοσιαλιστικών κρατών, αλλά και της διεθνούς συγκυρίας και ισορροπίας δυνάμεων στα πλαίσια του Ψυχρού Πολέμου. Από τη σκοπιά της υποκειμενικής ταυτότητας και εμπειρίας, θα δεχτούμε ότι το κρίσιμο σημείο αφορούσε στην ιστορική στιγμή μετά το τέλος του Εμφυλίου, όπου έγινε σαφές ότι η καινούρια ζωή θα κρατούσε για πολύ περισσότερο διάστημα απ’ ό,τι αρχικά πίστευαν.

Τίθεται το παράδοξο ερώτημα. Μα υπήρξαν στ’ αλήθεια Έλληνες Πολιτικοί Πρόσφυγες; Οι πολιτικοί πρόσφυγες στερήθηκαν την ελληνική ιθαγένεια και αυτό διατηρήθηκε για αρκετές δεκαετίες (επισήμως, με κοινή απόφαση των Υπουργών Εσωτερικών και Δημόσιας Τάξης στις 29.12.1982 αποδόθηκε η Ελληνική Ιθαγένεια στους Πολιτικούς Πρόσφυγες και επετράπη ο ελεύθερος επαναπατρισμός τους). Τα κράτη του «Ανατολικού Μπλοκ» δεν τους αναγνώριζαν ούτε ως πολίτες τους, ούτε ως πρόσφυγες. Τους είχαν χορηγηθεί ταυτότητες όπου καταγράφονταν ως «Έλληνες χωρίς πατρίδα» ή «Έλληνες άνευ υπηκοότητας». Ουσιαστικά δηλαδή μόνο ο ΟΗΕ τους αναγνώριζε ως «πολιτικούς πρόσφυγες».⁵

Η Hanna Arendt (1958)⁶ υποστηρίζει ότι η Γαλλική Επανάσταση κρύβει μία αθέατη πτυχή. Η Διακήρυξη των Δικαιωμάτων του Ανθρώπου προβλέπει την πρόσβαση των υποκειμένων/ανθρώπων σε πανανθρώπινα δικαιώματα μέσω των δημοκρατικών θεσμών και διαδικασιών του σύγχρονου (εθνικού) κράτους. Σε περιπτώσεις όμως όπως αυτή που συζητάμε, αναδεικνύεται μία βασική διαφορά ανάμεσα στις έννοιες του ανθρώπου και του πολίτη. Η σύλληψη του Δυτικού Διαφωτισμού για το διαχρονικό, πανανθρώπινο, και παγκόσμιο υποκείμενο αποδεικνύεται προβληματική και σε ορισμένες περιπτώσεις, ανέφικτη. Κατ’ αυτή την έννοια, οι Έλληνες πολιτικοί πρόσφυγες αποτελούσαν διακριτές ομάδες κοινωνικών και πολιτικών υποκειμένων, που διέμεναν σε διακριτούς χώρους, αλλά ουσιαστικά συγκροτούσαν έναν «μη-τόπο», δηλαδή, υπήρχαν στις παρυφές, στα όρια του πολίτη μιας χώρας με την νομική έννοια, και ταυτόχρονα αυτοπροσδιορίζονταν ως προς αυτήν την έλλειψη.

Καθώς ο μακρόχρονος ξεριζωμός υπερτόνιζε το νόστο για την πατρίδα και διαιώνιζε τις μνήμες του Εμφυλίου, η καθημερινότητα της ζωής κυλούσε. Τα όρια της καθημερινότητας περιγράφονται επαρκώς μέσα από τους βασικούς στόχους που θέτει η πρώτη Κομματική Συνδιάσκεψη στη Φλωρίκα της Ρουμανίας, ήδη, στις 10.9.1950:⁷

- να διατηρήσουν τη φλόγα της αγάπης για την Ελλάδα,
- όλοι οι ικανοί για εργασία πολιτικοί πρόσφυγες να εργαστούν,
- να γίνει όσο πιο γρήγορα η προσαρμογή στη νέα δουλειά (γλώσσα της χώρας, τεχνικές δεξιότητες).

5 Καραπάνου & Ντίντα (επιμ.): *«Καλή πατρίδα...»*, ό.π., σ. 141.

6 Hanna Arendt: *The Origins of Totalitarianism*, Schocken Books, New York 2004 (1958).

7 Επαμεινώντας Κωστούδης: *Στην αναγκαστική προσφυγιά 1949-1982*, Αθήνα 2003, σ. 24-25.

Το θέατρο περιλαμβάνεται στον πρώτο στόχο, ως μέρος της γενικότερης εκπαιδευτικής και **εκπολιτιστικής** δράσης που άρχισαν να αναπτύσσουν οι κοινότητες των Ελλήνων Πολιτικών Προσφύγων, καθώς ένα μεγάλο τμήμα του αρχικού πληθυσμού ήταν χαμηλής μόρφωσης ή τελείως αμόρφωτο (κάτι που άλλαζε ριζικά στο πέρασμα των χρόνων).

Η περίπτωση της Οράντεα

Η Οράντεα είναι μία μικρή πόλη στην Τρανσυλβανία (ΒΔ Ρουμανία) κοντά στα σύνορα με την Ουγγαρία, και ο πληθυσμός της αποτελείται από Ρουμάνους και Ουγγαρέζους κατοίκους. Η πόλη υποδέχτηκε τους πρώτους Έλληνες, 1200 παιδιά, το **Μάρτιο του 1948**.⁸ Το 1954, ενδεικτικά, η Οράντεα είχε συνολικά 604 Έλληνες. Η πόλη στηριζόταν οικονομικά στη βιομηχανική παραγωγή, κυρίως, μηχανοκατασκευών, μηχανουργιών, πλεκτών, ενδυμάτων και παπουτσιών, εργοστάσια στα οποία εργάζονταν και πολλοί Έλληνες.

Ενσωματωμένος στον ιστό της πόλης της Οράντεα, όπως και σε άλλες πόλεις της Ρουμανίας και άλλων κρατών, βρίσκονταν ο χώρος κατοικίας των Ελλήνων πολιτικών προσφύγων, που είχε παραχωρηθεί από το Ρουμάνικο κράτος. Συγκεκριμένος, οργανωμένος και διακριτός (τρεις πολυώροφες πολυκατοικίες στην οδό Σαίξπηρ) οριοθετούσε την καθημερινή, ιδιωτική και δημόσια ζωή των ανθρώπων, των «Ελλήνων». Αυτές λοιπόν οι κοινότητες ανθρώπων και οι τόποι, οι χώροι, υφίσταντο συμβολικά «εκτός» των ορίων του Ελληνικού και του Ρουμάνικου κράτους, παρά το γεγονός της φυσικής τους υπόστασης εντός της γεω-πολιτικής πραγματικότητας. Πρόκειται δηλαδή για «ετεροτοπίες» κατά τον όρο του Michael Foucault (1986),⁹ δηλαδή για ένα τόπο που αναδεικνύει τις φαινομενικά ουδέτερες σχέσεις που ενυπάρχουν σε άλλους τόπους/χώρους. Εν τούτοις, η πραγματικότητα της υπερορίας, ειδικά από τη στιγμή που φάνηκε ότι η διάρκειά της θα ήταν άγνωστη, είχε τους δικούς της απτούς και πραγματικούς όρους. Οι όροι αυτοί περιλάμβαναν και την καθημερινότητα των ανθρώπων καθώς τα χρόνια κυλούσαν, τη διαχείριση του ελεύθερου χρόνου τους και την καλλιέργεια και παιδεία τους, με την ευρύτερη έννοια.

Οι καλλιτεχνικές και πολιτιστικές δραστηριότητες της Οράντεα περιλάμβαναν, όπως και σε άλλες πόλεις, χορευτικό συγκρότημα ελληνικών χορών, χορωδία, μουσικό συγκρότημα, ποδοσφαιρική ομάδα και θεατρική ομάδα.¹⁰ Το θεατρικό σχήμα της Οράντεα ήταν ένα από τα πιο δραστήρια και γνωστά ερασιτεχνικά σχήματα των Ελλήνων στη Ρουμανία. Στο ισόγειο μιας από τις ελληνικές πολυκατοικίες υπήρχε η «λέσχη», ο χώρος όπου γίνονταν οι πρόβες, υπό την καθοδήγηση της Ρουμάνας σκηνοθέτιδας Κατερίνα Μιχάι, την οποία είχε παραχωρήσει το θέατρο της πόλης

8 Ό.π., σ. 89.

9 Michel Foucault, «Of Other Spaces», περ. *Diacritics*, τόμ.16, τχ. 1, Άνοιξη 1986, σ. 22-27.

10 Συνεντεύξεις: Τσιντζιλώνης Χρήστος (18.4.2011), Ζήκα Γλυκερία (20.4.2011), Τσιντζιλώνης Γιάννης (14.8.2011), Καλύβα Αθανασία (16.8.2011), Στεφανίδου Δήμητρα (16.8.2011).

της Οράντεα. Σε ορισμένες περιπτώσεις, υπήρχε άλλος σκηνοθέτης, όπως στην περίπτωση του ανεβάσματος του *Φον Δημητράκη*, που έγιναν από τον Έλληνα λογοτέχνη Μενέλαο Λουντέμη, κατά την παραμονή του στην πόλη.

Η θεατρική ομάδα αριθμούσε 20-25 ενήλικα μέλη, όλοι τους ερασιτέχνες, διαφορετικών ηλικιών, επαγγελματών και μορφωτικού επιπέδου. Οι παραστάσεις δίνονταν είτε στο Δημοτικό θέατρο της πόλης, είτε σε κάποιο πνευματικό κέντρο που τους παραχωρούσε ο δήμος της Οράντεα, και ακολουθούσε λαϊκό γλέντι στο οποίο ήταν καλεσμένοι όλοι (μικροί και μεγάλοι, Έλληνες, Ρουμάνοι, Ουγγαρέζοι, άντρες και γυναίκες). Οι παραστάσεις αυτές ήταν ανοιχτές στο κοινό, και μπορούσε όποιος ήθελε να τις παρακολουθήσει, χωρίς εισιτήριο. Κάποιες φορές τα έργα παρουσιάζονταν και σε άλλες πόλεις που υπήρχαν Έλληνες πολιτικοί πρόσφυγες, αλλά και στα κεντρικά Καλλιτεχνικά Φεστιβάλ που άρχισαν να οργανώνονται στην Ρουμανία.¹¹ Οι εκδηλώσεις αυτές, σε τοπικό και εθνικό επίπεδο, είχαν αθρόα προσέλευση κοινού, βασικά προσφύγων αλλά και ντόπιων. Για παράδειγμα, στο 2ο Φεστιβάλ που έγινε στο Βουκουρέστι το 1960 συμμετείχαν εξακόσια μέλη καλλιτεχνικών συγκροτημάτων, ταξίδεψαν από άλλες πόλεις για να παρακολουθήσουν τις εκδηλώσεις εξακόσιοι Έλληνες πρόσφυγες και παρεβρέθησαν και περίπου εφτακόσιοι Έλληνες από το Βουκουρέστι.¹²

Τα είδη έργων που παρουσιάζονταν ήταν κωμωδίες, θεατρικά εμπνευσμένα από την εθνική αντίσταση, την επανάσταση του 1821, κωμωδίες, ηθογραφίες αλλά και παιδικά έργα και φιλολογικές συνθέσεις (συνδυασμός πεζών ή ποιημάτων με μουσική/χορό ή τραγούδι), πολλά γραμμένα από τους ίδιους τους πολιτικούς πρόσφυγες.¹³ Παρουσιάζονταν με αφορμές εθνικές εορτές, όπως η 25η Μαρτίου και η 28η Οκτωβρίου, αλλά και η 23η Φεβρουαρίου, ημέρα ίδρυσης της ΕΠΟΝ, η Πρωτομαγιά και άλλες επέτειοι, με το ρεπερτόριο να διατρέχει ολόκληρη την εθνική ιστορία. «Περνάει από τους Ακρίτες του βυζαντινού Μεσαίωνα και το Διγενή Ακρίτα, κάνει μεγάλο σταθμό στο Σηκωμό του 21 με τα κλασσικά πια πατριωτικά θεατρικά έργα του Βασίλη Ρώτα *Κολοκοτρώνης ή η νίλα του Δράμαλη* και *Να ζει το Μεσολόγγι* και άλλα, για να φτάσει στα σύγχρονα εθνικά και κοινωνικά προβλήματα. Μέσα από το θέατρο τα προσφυγόπουλα διαβάζουν σελίδες ηρωικές, αλλά και δραματικές απ' τη ζωή και τους αγώνες του Ελληνικού λαού».¹⁴

Η λειτουργία των παραστάσεων ως δημόσιες εκδηλώσεις δημιουργούσαν

11 Στη Ρουμανία το 1ο Φεστιβάλ οργανώθηκε το Δεκέμβριο του 1959 στη Βραΐλα και το τελευταίο τον Αύγουστο του 1978 στην Κίμπινα.

12 Μητσόπουλος: *Μείναμε Έλληνες*, ό.π., σ. 213.

13 Όσον αφορά στην εύρεση των κειμένων, ο Μητσόπουλος αναφέρει ότι στο παιδικό θέατρο τα πρώτα σκετς γράφτηκαν από τους δασκάλους, ακόμα και κάποιους μαθητές. Στη συνέχεια, δόκιμες μεταφράσεις έργων του αρχαίου θεάτρου, αλλά και νεοελληνικά έργα εκδόθηκαν σε βιβλία αλλά και στον προσφυγικό τύπο, και αργότερα άρχισε και η προμήθεια από την Ελλάδα. Ενδεικτικά αναφέρεται η έκδοση συλλογής μονόπρακτων θεατρικών έργων με τον τίτλο «Το Θέατρο» που περιλάμβανε έργα των Βασίλη Ρώτα (1), Σοφίας Μαυροειδή-Παπαδάκη (14), Γαλάτειας Καζαντζάκη (2), Τάσου Μιχαλακάκη (1) και Δήμου Ρεντή (1). (Μητσόπουλος: *Μείναμε Έλληνες*, ό.π., σ. 236.)

14 Ό.π., σ. 234.

πατριωτική έξαρση και νοσταλγία,¹⁵ έπαιζαν διαπαιδαγωγικό και εθνικό ρόλο, αλλά παράλληλα, πρόσφεραν ψυχαγωγία και τόνωναν την ενότητα των Ελλήνων. Μέσα από την πρακτική αυτή, φυσικά η κομμουνιστική ιδεολογία έπαιζε σημαντικό ρόλο, και αποσκοπούσε στη δημιουργία ενός προτύπου αγωνιστικής και έντιμης ζωής, αλλά και μιας γενεαλογίας αυτής της στάσης. Αυτή η γενεαλογία, που τροφοδοτούσε και το θέατρο, βασιζόταν σε επιλεγμένα παραδείγματα της ελληνικής δραματουργίας, της λαϊκής παράδοσης ή της σύγχρονης δημιουργίας.



Εικ. 1.

15 Κωστούδης: Στην αναγκαστική προσφυγιά, ό.π., σ. 248.

Θεατρικά έργα που παρουσίασε ο σύλλογος της Οράντεα στα πανπροφυγικά Φεστιβάλ της Ρουμανίας¹⁶

ΕΡΓΟ	ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ	ΕΤΟΣ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗΣ
Ζητείται Ψεύτης	Δημήτρης Ψαθάς	1959
Τα έξοδα της δίκης		1960
Φον Δημητράκης (εικ. 1)	Δημήτρης Ψαθάς	1960
Ο κουρέας		1961
ΕΑΜ, ΕΑΜ αντιλαλεί (φιλολογική σύνθεση)		1961
Ψαράδες (φιλολογική σύνθεση)		1962
Το παράθυρο άνοιξε		1963
Κολοκοτρώνης	Βασίλης Ρώτας	1964
Εταιρεία Θαυμάτων	Δημήτρης Ψαθάς	1964
Το δράμα του ποιητή (παιδικό)		1967
Ο Καπετάν Ζαχαρίας		1972
Μπότσαρης		1973
Ο θάνατος του Πausανία	Σπύρος Βλάχος	1975
Με το σπαθί του Γέρου Μακρυγιάννη (φιλολογική σύνθεση)		1975

Στην ερώτηση που έκανα στα άτομα των συνεντεύξεων τί είχε περισσότερη σημασία γι’ αυτά στις παραστάσεις, οι απαντήσεις που πήρα αναφέρονται:¹⁷

- στη χρήση της ελληνικής γλώσσας ως συνείδηση και έμπρακτη απόδειξη της ελληνικότητας και επαφής με την πατρίδα,
- στο θέμα του έργου που λειτουργούσε ως φαντασιακή σύνδεση με την πατρίδα, ως συμβολική εκδήλωση της ταυτότητας, και για κάποιους μεγαλύτερους, ως νοσταλγία του παρελθόντος, αλλά και ως παρακαταθήκη συλλογικής μνήμης.
- τέλος, αναφέρθηκε στις απαντήσεις η σημασία της ενσώματης παρουσίας

16 Η λίστα δεν είναι ολοκληρωμένη λόγω ελλειπών στοιχείων, ό.π., σ. 237-243.

17 Βλ. υποσημείωση 10.

όλων σε τέτοιες εκδηλώσεις (εικ. 2). Αυτό έχει ιδιαίτερη σημασία γιατί τονίζει την ολότητα της εμπειρίας ως αίσθηση ενός ομαδικού πνεύματος, μιας κοινότητας και της αλληλοϋποστήριξής της.



Εικ. 2.

Δηλαδή, κάθε θεατρικό γεγονός δημιουργούσε ένα πολλαπλό δυναμικό σχέσεων που διέτρεχε εσωτερικά την ομάδα των ανθρώπων που συμμετείχε (είτε ως δρώντες είτε ως θεατές) αλλά και της ομάδας με άλλες οντότητες. Συνδέεται με το παρόν, το παρελθόν και το μέλλον, το «εδώ» της ξένης χώρας και το «εκεί» της «ξένης» πατρίδας, το «εμείς» με το «εσείς». Μέσα από τη θεατρική εμπειρία παρατηρείται μία διάχυση της συνείδησης και της εμπειρίας στο χώρο, στο χρόνο και στον τόπο. Κάτι αντίστοιχο μπορεί να ισχυριστεί κανείς και για τις άλλες δραστηριότητες, χορό, μουσική κ.λπ., εντούτοις, το θέατρο έχει ιδιαίτερη θέση λόγω της χρήσης της γλώσσας. Η γνώση και χρήση της ελληνικής γλώσσας είναι θεμελιώδους σημασίας όχι μόνο για την εθνική ταυτότητα των προσφύγων αλλά **και για την ιδεατή γι' αυτούς ταυτότητα του Έλληνα πολίτη που θέλει να γυρίσει για να προσφέρει στην πατρίδα του.**

Η παραπάνω έννοια της «διάχυσης» όπως περιγράφηκε συνδέεται με την κοινωνιολογική ανάλυση του Norbert Elias. Ο Elias στο επίμετρο του έργου του «Η

εξέλιξη του πολιτισμού»,¹⁸ τονίζει ότι οι έννοιες του «ατόμου» και της «κοινωνίας» δεν ανήκουν σε δύο διαφορετικά αντικείμενα αλλά σε δύο αδιάσπαστες όψεις του ενιαίου ανθρώπινου όντος και ότι και οι δύο όροι υπόκεινται σε αλλαγές στην πάροδο του χρόνου. Είναι και τα δύο «διαδικασίες». Αυτή η τελευταία επισήμανση είναι εξαιρετικά σημαντική, καθώς συνήθως «άτομο» και «κοινωνία» εκλαμβάνονται ως δύο διαφορετικά σώματα, το ένα ατομικό, το άλλο συλλογικό.

Μέσα στη μελέτη της κοινωνίας διαχρονικά, η εικόνα του ελεύθερου, αυτόνομου υποκειμένου, του «homo clausus», της κλειστής προσωπικότητας όπως την ονομάζει ο Elias, είναι μία σύλληψη του ανθρώπινου υποκειμένου με μακρά ιστορία στις Δυτικές κοινωνίες. Ο «homo clausus», η κλειστή προσωπικότητα είναι εκείνο το επιστημολογικό υποκείμενο που αποκτά γνώση του κόσμου του αυτόνομα. Ο δε κόσμος, βρίσκεται έξω από το υποκείμενο. Ο Elias στη συνέχεια όμως προτείνει μία νέα εννοιολόγηση του υποκειμένου, που την ονομάζει «ανοιχτή προσωπικότητα». Πρόκειται για εκείνο το υποκείμενο που έχει σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό μία σχετική (αλλά ποτέ απόλυτη και ολοκληρωτική) αυτονομία απέναντι σε άλλα άτομα, καθώς η κύρια ιδιότητά του είναι να προσανατολίζεται και να εξαρτάται από τα άλλα υποκείμενα. Αφού αυτοί οι άνθρωποι είναι περισσότερο ή λιγότερο εξαρτημένοι ο ένας από τον άλλο υπάρχουν μόνο ως **πολλότητες, ως σχηματισμοί**. Γι' αυτή την εννοιολογική σύλληψη ο Elias φέρνει ως παράδειγμα το χορό, καθώς δεν μπορεί να νοηθεί χορός χωρίς τα άτομα που τον χορεύουν, ούτε και χορεύοντα άτομα χωρίς το σχήμα του χορού.

Ο τρόπος με τον οποίο συγκρότησαν τη ζωή τους οι Έλληνες, οι διαδικασίες με τις οποίες συμμετείχαν, επέλεξαν και πραγματοποιούσαν τις θεατρικές τους δράσεις, η ομαδική οργάνωση των δημόσιων εκδηλώσεων αλλά και η συχνά δυσδιάκριτη μετάβαση από το ιδιωτικό στο δημόσιο χώρο (κατοικία, εργασία, εκπαίδευση, κοινωνικές εκδηλώσεις, προσωπικές στιγμές, πολιτικές εκδηλώσεις), αποτελούν βασικούς πυλώνες μία προσέγγισης δόμησης του υποκειμένου που ταιριάζει στην «ανοιχτή προσωπικότητα» του Elias. Η θεατρική εμπειρία, πρωτόγνωρη για σχεδόν όλους τους πρόσφυγες, αποτελούσε ένα πεδίο εμπειρίας με πολλαπλές λειτουργίες, εκπαιδευτικές, εθνικές, αγωνιστικές, γενικής καλλιέργειας αλλά και ψυχαγωγίας. Η αποκοπή από την Ελλάδα σε συνδυασμό με την κοινή ιδεολογία σε γενικές γραμμές (παρά εσωτερικές διαφορές) έδιναν το αίσθημα της ομοψυχίας, της ένωσης σε ένα συλλογικό σώμα που μέσα από το θέατρο αποκτούσε διεξόδους δήλωσης της ύπαρξής του και των αλλαγών που του συνέβαιναν. Από το πονεμένο σώμα του πολέμου μεταμορφωνόταν στο ηθογραφικό σώμα του Έλληνα, στο ηρωικό σώμα του αντάρτη, στο αρχαιοελληνικό σώμα των Καρυάτιδων ή στο απαίσιχυντο σώμα του χωροφύλακα.

Συνέπεια αυτής της μεθοδολογικής οπτικής είναι ότι δεν βλέπει την έννοια της ταυτότητας και των αναπαραστάσεών της (όπως το θέατρο) ως μια περιχαράκωση

18 Norbert Elias: *Η εξέλιξη του πολιτισμού. Κοινωνιογενετικές και ψυχογενετικές έρευνες*, μτφρ. Έμη Βαϊκούση, Νεφέλη, Αθήνα 1997 (1968).

ιδιαιτεροτήτων/διαφορών που συγκροτούν το υποκείμενο, αλλά ως μια ανοιχτή διαδικασία συνάψεων και διάχυσης των ενοποιητικών, ή εν δυνάμει ενοποιητικών στοιχείων, που αλληλοδιαμορφώνουν ένα υποκείμενο σε σχέση με μία ομάδα, στην περίπτωση μας των Ελλήνων πολιτικών προσφύγων. Μπορεί στην ουσία δηλαδή να πρόκειται απλά για μία ακόμα αναλυτική κατηγορία, αλλά η ανάλυση αυτή προτείνει ότι κάτι τέτοιο θα ήταν συμβατό με την εμπειρία και το βίωμα κάποιων ανθρώπων που έζησαν τριάντα χρόνια «ενωμένοι με τη σκέψη στη πατρίδα» (εικ. 3).¹⁹



Εικ. 3.

¹⁹ «Ενωμένοι με τη σκέψη στη πατρίδα» ήταν το κεντρικό σύνθημα που υπήρχε αναρτημένο σε πανό, σε κάθε καλλιτεχνικό φεστιβάλ των Ελλήνων πολιτικών προσφύγων της Ρουμανίας.

ΣΑΒΒΑΤΟ 31 ΜΑΡΤΙΟΥ

ΣΥΝΕΔΡΙΑ Β΄

ΠΡΟΕΔΡΟΣ: ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΕΦΑΝΗΣ

ΤΙΤΛΟΣ ΣΥΝΕΔΡΙΑΣ:

**ΠΡΟΣΦΥΓΑΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΝΑΣΤΗΣ: ΔΡΑΜΑΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΚΩΜΙΚΕΣ
ΕΚΦΑΝΣΕΙΣ ΣΤΗ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ - Α΄ ΜΕΡΟΣ**

•

ΜΑΡΙΝΑ ΜΕΡΓΟΥ

ΙΩΑΝΝΑ ΑΛΕΞΑΝΔΡΗ

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΚΑΡΡΑ

ΦΩΤΙΟΣ ΧΡΥΣΑΝΘΟΠΟΥΛΟΣ

•

ΕΙΚΟΝΕΣ ΜΕΤΑΝΑΣΤΡΙΩΝ ΚΑΙ ΠΡΟΣΦΥΓΩΝ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ

Α. Εισαγωγικά, Στόχοι, Ερευνητικό υλικό

Οι ιδιαίτερες οικονομικές και κοινωνικοπολιτικές συγκυρίες έχουν μετατρέψει τα τελευταία χρόνια την Ελλάδα από παραδοσιακή χώρα εξαγωγής σε χώρα εισαγωγής και υποδοχής οικονομικών μεταναστών/τριών, αλλά και πολιτικών προσφύγων. Η αυξημένη παρουσία ξένων πληθυσμών στη χώρα μας έχει οδηγήσει σε δύο διαφορετικά κοινωνικοπολιτικά φαινόμενα. Από τη μια, παρατηρείται η αύξηση ρατσιστικών και ξενοφοβικών τάσεων και, από την άλλη, η συνειδητή ευαισθητοποίηση και καταπολέμηση των αρνητικών στερεοτύπων με στόχο την αποδοχή των πολιτισμικά «ξένων». Η νέα διαμόρφωση της ελληνικής πολυπολιτισμικής πλέον κοινωνίας έχει φέρει στο προσκήνιο τον «Άλλο», τον «Ξένο» ως κυρίαρχο ιδεολογικό θέμα που απασχολεί το δημόσιο λόγο τόσο στη δημοσιογραφία, την πολιτική, τις κοινωνικές και ανθρωπολογικές έρευνες όσο και στη σύγχρονη λογοτεχνία και δραματουργία.

Η δραματουργία αποτελεί ένα ζωντανό πεδίο διαμόρφωσης, αλλά και αναπαραγωγής της εικόνας του «Άλλου», όπως αυτή φιλτράρεται από τη ματιά του/της κάθε δημιουργού. Ο τρόπος με τον οποίο αναπαρίσταται ο «Άλλος», είναι αποκαλυπτικός, καθώς αντανakλά τις αντιλήψεις και τις κοινωνικές πρακτικές της εκάστοτε εποχής. Σύμφωνα με την Φ. Αμπατζοπούλου, «τα λογοτεχνικά κείμενα αποτελούν ένα είδος αναπαράστασης της πολιτισμικής πραγματικότητας μέσα από την οποία τα άτομα, τα υποκείμενα, αλλά και τα σύνολα την επεξεργάζονται, τη μοιράζονται, τη διαδίδουν, αποκαλύπτουν τον ιδεολογικό και πολιτιστικό χώρο, στον οποίο και τοποθετούνται».¹

Η λογοτεχνία και η δραματουργία, λοιπόν, ως φορείς κοινωνικών και πολιτισμικών αναπαραστάσεων μεταβιβάζουν αξίες και πρότυπα συμπεριφοράς που σχετίζονται με θέματα από την πραγματικότητα, την οποία μεταπλάθουν ενσωματώνοντας ζητήματα που απασχολούν την κάθε κοινωνία. Επιπλέον, οι ιδέες, οι οποίες εκφράζονται μέσω των δραματουργικών αναπαραστάσεων, όχι μόνο αντικατοπτρίζουν τα χαρακτηριστικά της κοινωνικής δομής και της κυρίαρχης και περιρρέουσας ιδεολογίας μέσα στην οποία διαμορφώνονται, αλλά αποτελούν και έναν ενεργό φορέα δράσης, ο οποίος αλληλεπιδρά και ταυτόχρονα επηρεάζει την

¹ Καρακίτσος – Καρασσαβίδου: «Αναπαραστάσεις του “μικρού άλλου”», περ. *Παιδαγωγικό Βήμα Αιγαίου*, χρόνος ΙΗ΄, τχ. 63, Μυτιλήνη 2007, σ. 29-36.

κοινωνική και πολιτισμική πραγματικότητα.

Τα υπό εξέταση έργα που αναλύουμε στην παρούσα εργασία είναι τα ακόλουθα: Το *Φωτιά και Νερό*² της Χρύσας Σπηλιώτη, το *Θηρία στην Αποθήκη*³ της Λείας Βιτάλη, ο *Πρόσφυγας*⁴ της Λείας Χατζοπούλου-Καραβία, και το *Μια μυθογραφία κουράγιου ή Το γρηγορότερο δυνατόν ή Ευτυχώς απέφυγα το βιασμό*⁵ της Χριστιάνας Λαμπρινίδη. Κοινό σημείο των τεσσάρων θεατρικών έργων, στο οποίο βασίζεται και η επιλογή τους, αποτελεί το γεγονός ότι έχουν ως κύριο θέμα τους τη μετανάστευση ή την προσφυγιά. Εξάιρεση αποτελεί το έργο της Βιτάλη *Θηρία στην Αποθήκη*, το οποίο διαπραγματεύεται τη σύγκρουση της νέας με την παλιότερη γενιά. Επιλέχθηκε, ωστόσο, καθώς μία από τους κεντρικούς ήρωες είναι η μετανάστρια Ισραλίζ.

Κύριος στόχος της παρούσας μελέτης είναι, μέσα από μια συγκριτική προσέγγιση των τεσσάρων αυτών έργων και με βασικό μεθοδολογικό εργαλείο την πολιτισμική εικονολογία, να εξεταστεί ο τρόπος σύνθεσης της εικόνας των μεταναστών/στριών και των προσφύγων, τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που τους αποδίδονται και η στερεοτυπική ή ανατρεπτική σκιαγράφησή τους από τέσσερις Ελληνίδες γυναίκες δραματουργούς. Σημαντικό είναι να υπογραμμίσουμε πως στη συγκεκριμένη έρευνα θα επικεντρωθούμε στη λειτουργία των ανωτέρω θεατρικών έργων ως ιδεολογικών μηχανισμών κατασκευής ταυτοτήτων και δεν θα ασχοληθούμε με ζητήματα αισθητικής ανάλυσης.

Β. Μεθοδολογία

Το μεθοδολογικό εργαλείο που επιλέξαμε προέρχεται από τον ιδιαίτερο κλάδο της συγκριτικής γραμματολογίας, την *imagologie* ή πολιτισμική εικονολογία, η οποία ασχολείται με τη μελέτη της εικόνας του «Ξένου» στη λογοτεχνία. Η *imagologie* μελετά το λογοτεχνικό κείμενο κατ' αρχήν ως μαρτυρία, ντοκουμέντο για τον Ξένο,⁶ θεωρώντας πως η λογοτεχνία συμμετέχει σημαντικά στη γένεση, διάδοση και εδραίωση των εθνικών στερεοτύπων.⁷ Συνιστά μία σύγχρονη μέθοδο ανάγνωσης και ερμηνευτικής προσέγγισης λογοτεχνικών και θεατρικών κειμένων, με στόχο τη διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο η πραγματικότητα αντικατοπτρίζεται στη λογοτεχνία και στο θέατρο, περισσότερο ή λιγότερο παραμορφωμένη, οδηγώντας έτσι στην παραγωγή ή αναπαραγωγή της κυρίαρχης ιδεολογίας.⁸ Πιο συγκεκριμένα,

2 Χρύσα Σπηλιώτη: *Φωτιά και Νερό*, Εκδόσεις Σοκόλη-Κουλεδάκη, Αθήνα 2007.

3 Λεία Βιτάλη: *Θηρία στην Αποθήκη*, στο *Άπαντα Θεατρικά*, τόμ. Β', Αιγόκερως, Αθήνα 2010.

4 Λεία Χατζοπούλου-Καραβία: *Πρόσφυγας*, Bilateral, Αθήνα 2008.

5 Χριστιάνα Λαμπρινίδη: *Μια μυθογραφία κουράγιου ή Το συντομότερο δυνατό ή Ευτυχώς απέφυγα το βιασμό*, 1996. Το συγκεκριμένο έργο δεν έχει εκδοθεί, αλλά απεστάλη σε μένα από την ίδια τη δραματουργό μετά από τη διεξαγωγή συνέντευξης μαζί της, το 2011.

6 Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου: *Ο άλλος εν διωγμώ. η Εικόνα του Εβραίου στη Λογοτεχνία: Ζητήματα ιστορίας και μυθοπλασίας*, Θεμέλιο, Αθήνα 1998 σ. 239.

7 Ιωάννα Οικονόμου-Αγοραστού: *Εισαγωγή στη συγκριτική στερεοτυπολογία των εθνικών χαρακτηριστικών στη λογοτεχνία*, University Press, Θεσσαλονίκη 1992, σ. 13.

8 Βασίλης Πάγκαλος: «Μεταμόρφωση και εικονολογία: Ο πύθιος Ξουθ ή τα ήθη του αιώνας του Ιάκωβου Πιτζιπίου», περ. *Διαβάζω*, τχ. 417 (2001), σ. 107.

ασχολείται με τη μελέτη των στερεοτυπικών εικόνων που έχει σχηματίσει το «Συλλογικό Εγώ», δηλαδή μια κυρίαρχη ομάδα κοινωνικού, εθνικού, εθνοτικού, θρησκευτικού, φυλετικού, ιδεολογικού ή κ.ά. περιεχομένου, για «τον Άλλο», δηλαδή για τα άτομα μιας άλλης κοινωνικής ομάδας αντίστοιχου περιεχομένου. Επίσης, η πολιτισμική εικονολογία πραγματεύεται τον τρόπο με τον οποίο αυτές οι εικόνες διαμορφώνονται, υιοθετούνται και χρησιμοποιούνται από την κυρίαρχη κοινωνική ομάδα, μέρος της οποίας, στην παρούσα μελέτη, αποτελούν οι σύγχρονες Ελληνίδες δραματουργοί.

Οι όροι εικόνα και εθνικά ή φυλετικά στερεότυπα αποτελούν βασικό μέρος της θεωρίας της πολιτισμικής εικονολογίας. Τα στερεότυπα είναι γνωστικές κατασκευές που απεικονίζουν με υπεραπλουστευμένο τρόπο μια κοινωνική ομάδα και διαμορφώνουν απόψεις και συμπεριφορές σχετικά με αυτήν. Η απεικόνιση γίνεται κυρίως σε μία και μόνη κατηγορία.⁹ Ο Lippmann είναι ο πρώτος ο οποίος απέδωσε την έννοια του στερεοτύπου μιλώντας για «εικόνες μέσα στο μυαλό μας».¹⁰ Η Αμπατζοπούλου χαρακτηρίζει τα στερεότυπα ως «μια ακατέργαστη ομάδα νοητικών απεικονίσεων του κόσμου. [...] Διαιωνίζουν μια απαραίτητη αίσθηση της διαφοράς ανάμεσα στον “εαυτό” και το αντικείμενο, που γίνεται ο “Άλλος”».¹¹ Τις τελευταίες δεκαετίες, τη θέση του όρου στερεότυπο έχει πάρει η εικόνα, η οποία δεν ταυτίζεται κατ' ανάγκη με το στερεότυπο, αλλά δύναται να το αναπαριστά. Ως εικόνα ορίζεται το σύνολο των χαρακτηριστικών που προσγράφονται από ένα άτομο ή μία κοινωνική ομάδα σε ένα άλλο άτομο ή κοινωνική ομάδα, αποδίδοντας μια λιγότερο ή περισσότερο παραμορφωμένη απεικόνιση της πραγματικότητας.¹² Αυτόν τον ορισμό υιοθετούμε κι εμείς στην παρούσα εργασία, όταν αναφερόμαστε στην «εικόνα».

Η εικονολογική ανάλυση εξετάζει τις «κατασκευασμένες» εικόνες του «Ξένου» και του πολιτισμού του. Στην παρούσα εργασία θα προβούμε σε μια συγκριτική εικονολογική ανάλυση τεσσάρων θεατρικών έργων με στόχο αφενός τη διερεύνηση τυχόν στερεοτύπων στον τρόπο αναπαράστασης μεταναστριών και προσφύγων «ως κοινωνικής κατηγορίας του Άλλου», αφετέρου στην προσπάθεια των δραματουργών για την ανατροπή των στερεοτύπων αυτών. Το μοντέλο της εικονολογικής ανάλυσης που χρησιμοποιούμε έχει εξελικτικό χαρακτήρα και ακολουθεί μια συγκεκριμένη κατά στάδια οργανωμένη πορεία, εξετάζοντας συγκριτικά την οργάνωση του κειμένου σε διάφορα επίπεδα: στο επίπεδο των λέξεων, του σεναρίου, των θεματικών μοτίβων και της ιεράρχησης των σχέσεων.¹³

9 Αθανασία Μπάτζιου: *Η εικόνα της ετερότητας στα ΜΜΕ: Μια συγκριτική μελέτη της οπτικής απεικόνισης των μεταναστών στον τύπο δύο νέων χωρών υποδοχής (διδαστορική διατριβή)*, Πάντειο Παν/μιο, Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού, Αθήνα 2010, σ. 25.

10 Walter Lippmann: *Public Opinion*, Macmillan, New York 1962.

11 Αμπατζοπούλου, ό.π., σ. 161.

12 Ολυμπία Κορτσάρη: «Εικόνες του Τσιγγάνου σε σύγχρονα ελληνικά μυθιστορήματα για παιδιά και νέους», *Πρακτικά συνεδρίου Forum Νέων Επιστημόνων*, ΠΤΔΕ, Αθήνα 2008.

13 Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. Daniel Henri Pageaux: «Image/imaginaire», στο Hugo Dyerinck-K.U. Syndram: *L'EUROPE et la conscience de la nationalité*, Bonn 1988· Ζαχαρίας Σιαφλέκης: *Συγκριτική*

Στην πολιτισμική εικονολογία σημαντικό μεθοδολογικό εργαλείο είναι οι «κοινωνικές σταθερές» ή «ανθρωπολογικές σταθερές», που όπως αναφέρει ο Wierlacher, δίνουν τη δυνατότητα αναγνώρισης κοινών σημείων σε μία πολυπολιτισμική ομάδα.¹⁴ Ως κοινωνικές σταθερές ορίζονται, σύμφωνα με την Οικονόμου-Αγοραστού, τα θεμελιώδη εκείνα κοινωνικά στοιχεία που είναι κοινά στις λειτουργίες και τις δράσεις του ανθρώπινου πολιτισμού, όπως η γλώσσα, η θρησκεία, ο έρωτας κ.ά., και οι οποίες παίζουν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της εικόνας στη λογοτεχνική και τη θεατρική γραφή.¹⁵

Στην παρούσα εργασία υιοθετούμε το μοντέλο συγκριτικής ανάλυσης που αναφέρουν οι Καρακίτσιος και Καρασαββίδου, σύμφωνα με το οποίο οι «εικόνες» εντάσσονται σε τρεις ξεχωριστές κατηγορίες:

- Καθολικότητες, δηλαδή εικόνες που αντιστοιχούν σε ανθρώπινες συμπεριφορές που δίνουν τη δυνατότητα αναγνώρισης κοινών σημείων σε μια πολυπολιτισμική κοινωνία, όπως ο έρωτας, ο θάνατος, ο γάμος, η εργασία, κ.λπ.
- Τοπικότητες, δηλαδή εικόνες στερεοτύπων που αντιδιαστέλλουν άλλοτε θετικά και άλλοτε αρνητικά τον «Άλλον» με τον «εαυτό μας» ή το «εμείς» με τους «Ξένους».
- Μεικτές, εικόνες που έχουν διαφορετική αφετηρία και διαφορετικό κλείσιμο. Εκκινούν με στοιχεία διαφορετικότητας και κλείνουν με στοιχεία ομοιότητας ή και αντίστροφα.

Η προσέγγιση που επιλέξαμε εξετάζει τις συμπεριφορές των μεταναστριών και των προσφύγων των επιλεχθέντων θεατρικών έργων και τους τρόπους με τους οποίους οι δραματουργοί επιλέγουν να περιγράψουν τη σχέση τους με τους κατοίκους της χώρας υποδοχής. Διαλέξαμε τις παρακάτω κοινωνικές σταθερές, καθώς αποτελούν κοινές συνιστώσες και στα τέσσερα έργα. 1) Εργασιακές σχέσεις, 2) Κοινωνικές σχέσεις, 3) Γλώσσα, 4) Θρησκεία, 5) Αντίληψη της Νέας Πατρίδας, 6) Έρωτας. Τέλος, επιλέξαμε αυτή την πολυεπίπεδη ανάλυση αφενός για να καταγράψουμε τα στοιχεία σύνθεσης της εικόνας των μεταναστριών και των προσφύγων στη σύγχρονη ελληνική γυναικεία δραματουργία, αφετέρου για να εντοπίσουμε την κοινωνική και πολιτισμική σημασία τους στην υπό διαμόρφωση πολυπολιτισμική πραγματικότητα της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας.

Γ. Συμπερασματικές Παρατηρήσεις

Η πρωταγωνιστική οπτική γωνία στη Μετανάστρια/Πρόσφυγα

Η εικόνα του/της μετανάστη/στριας και του/της πρόσφυγα στη λογοτεχνική και θεατρική ιστορία της Ελλάδας αποτυπώνει κυρίως είτε πρόσφυγες από τη Σμύρνη

είτε τον/την Έλληνα/ίδα μετανάστη/στρια που έχει μεταναστεύσει στο εξωτερικό, π.χ. οι Ελληνίδες μετανάστριες της Γερμανίας στη *Νίκη* της Λούλας Αναγνωστάκη, στο *Αουφίντερζεν Μανόλη* της Μέλπως Ζαρόκωστα κ.ά. Στα υπό ανάλυση σύγχρονα θεατρικά έργα που εντάσσονται στην παρούσα έρευνα και είναι γραμμένα μεταξύ του 1994-2010 παρατηρούμε μια μετατόπιση στην έννοια του «μετανάστη/στριας» και του πρόσφυγα, όπως την έχουμε συνηθίσει παραδοσιακά. Στο επίκεντρο τοποθετείται ο/η αλλοεθνής μετανάστης/στρια και πρόσφυγας και η εμπειρία του/της στην Ελλάδα ως χώρα υποδοχής. Μπορούμε να συμπεράνουμε, λοιπόν, πως η αντιστροφή των μεταναστευτικών τάσεων με την έντονη μεταναστευτική εισροή μεταναστών και προσφύγων από τη δεκαετία του 1990, που έχει μετατρέψει τη χώρα μας από παραδοσιακή χώρα εξαγωγής σε χώρα υποδοχής, αντικατοπτρίζεται στη σύγχρονη γυναικεία θεατρική παραγωγή της ίδιας περιόδου.

Οι εικόνες μεταναστριών και προσφύγων που συντίθενται στο σώμα των έργων μας παρουσιάζουν ποικιλία και μπορούν να διαχωριστούν σε δύο γενικές κατηγορίες, σε αυτές των προσφύγων,¹⁶ που αποτελούν και την πλειοψηφία των ηρωίδων των δραματουργιών, καθώς και σε αυτές των οικονομικών μεταναστριών.

Συγκεκριμένα στα έργα που αναλύουμε σκιαγραφούνται :

1. Η λατινικής καταγωγής πρόσφυγας Μάρτα στον *Πρόσφυγα* της Λείας Χατζοπούλου-Καραβία, που αναγκάστηκε να εγκαταλείψει ξαφνικά την πατρίδα της λόγω πολέμου και αφηγείται σε μορφή μονολόγου την εμπειρία της σε μια δυτικών προδιαγραφών χώρα υποδοχής.
2. Οι δεκαέξι γυναίκες πρόσφυγες από το Σεράγεβο της Σερβίας που αναγκάστηκαν να εγκαταλείψουν τα σπίτια τους λόγω εμφύλιας διαμάχης και αφηγούνται την εμπειρία της εισβολής, δίωξης από τα σπίτια τους και προσωρινής διαμονής τους στον προσφυγικό καταυλισμό Τούζλα στη Βοζνία Ερζεγοβίνη, στο *Μια μυθογραφία κουράγιου ή Το γρηγορότερο δυνατόν ή Ευτυχώς απέφυγα το βιασμό* της Χριστιάνας Λαμπρινίδη.
3. Οι τέσσερις πρόσφυγες από το Σεράγεβο που αναγκάστηκαν να μεταναστεύσουν στην Αντβέρπη του Βελγίου εξαιτίας του πολέμου και παρουσιάζουν την εμπειρία τους στο Βέλγιο ως χώρα υποδοχής, στη *Μυθογραφία κουράγιου* της Λαμπρινίδη.
4. Η πρόσφυγας Χαγιάτ που αναγκάστηκε να εγκαταλείψει τη χώρα της, το Ιράν, για να γλιτώσει τη φυλακή, επειδή διωκόταν ποινικά ως γιάχμπα (πόρνη) μετά από ψευδή κατηγορία του συζύγου της, στο *Φωτιά και Νερό* της Χρύσας Σπηλιώτη.
5. Ο Ιρακινός πρόσφυγας Σαΐντ, ο οποίος, μετά το χαμό της οικογένειάς του στον

¹⁶ Χρησιμοποιούμε τον όρο πρόσφυγας όπως αναφέρεται στη Σύμβαση της Γενεύης του 1951: «Πρόσφυγας είναι κάθε άτομο που έχει βάσιμο και δικαιολογημένο φόβο δίωξης λόγω φυλής, θρησκείας, εθνικότητας, συμμετοχής σε ιδιαίτερη κοινωνική ομάδα, πολιτικών πεποιθήσεων, βρίσκεται εκτός της χώρας καταγωγής του και δεν μπορεί ή δε θέλει να υπαχθεί στην προστασία της χώρας αυτής ή να επιστρέψει σε αυτή λόγω φόβου δίωξης».

και *Ιστορία της Λογοτεχνίας*, Επικαιρότητα, Αθήνα 1988.

¹⁴ Elois Wierlacher: *Die anthropologische Konstanten*, Universitat de Berlin, Berlin 2000.

¹⁵ Οικονόμου-Αγοραστού: *Εισαγωγή στη συγκριτική στερεοτυπολογία των εθνικών χαρακτηριστικών στη λογοτεχνία*, ό.π.

πόλεμο του Ιράκ, εγκατέλειψε τη χώρα του και διαμένει σε μια δυτική χώρα, στο *Φωτιά και Νερό* της Σπηλιώτη. Αναφέρουμε εδώ πως ο Σαΐντ είναι και ο μοναδικός άνδρας πρόσφυγας που σκιαγραφείται στο σώμα των έργων που εξετάζουμε.

6. Τέλος, η μοναδική εικόνα μετανάστριας που παρουσιάζεται στο *Θηρία στην Αποθήκη* της Βιτάλη. Πρόκειται για την Ισραλίδα, που έχει μεταναστεύσει για οικονομικούς λόγους στην Ελλάδα και προέρχεται από μια χώρα πιθανώς του πρώην ανατολικού μπλοκ, όπως αφήνεται να εννοηθεί από τη δραματουργό.

Κύρια χαρακτηριστικά των προσφύγων, όπως περιγράφονται στα υπό εξέταση έργα, αποτελούν: η ακούσια και αθέμιτη φυγή από τη χώρα προέλευσής τους και η παρά τη θέλησή τους είσοδος σε μια άλλη χώρα ή προσφυγικό καταυλισμό. Το στοιχείο που κυριαρχεί είναι αυτό της αναγκαστικής εγκατάλειψης της πατρίδας τους είτε λόγω πολέμου είτε λόγω δίωξης, ενώ θεωρούν «εξορία» και όχι νέα πατρίδα τους τη χώρα υποδοχής. Η συναισθηματική τους κατάσταση φαίνεται ιδιαίτερα φορτισμένη, καθώς βιώνουν μια μεταβατική περίοδο όπου αντιμετωπίζουν δυσκολίες τόσο στην επιβίωση, ιδιαίτερα αν βρίσκονται σε κάποιο προσφυγικό καταυλισμό, όσο και στην προσαρμογή τους, για όσους ήδη βρίσκονται στη χώρα υποδοχής. Έντονη παρουσιάζεται, επίσης, η αίσθηση της προσωρινής παραμονής των προσφύγων στο νέο τόπο, με κύρια ελπίδα τους τη μέρα της επιστροφής τους στη χώρα προέλευσης. Αντίθεση παρατηρούμε στη σύνθεση της εικόνας της μοναδικής μετανάστριας που αναλύουμε στην παρούσα εργασία. Η συγκεκριμένη ηρωίδα απεικονίζεται ως πλήρως ενσωματωμένη στη χώρα υποδοχής, παρόλο που αντιμετωπίζει ιδιαίτερες συνθήκες διαβίωσης, όπως θα εξετάσουμε παρακάτω, γεγονός που αντανάκλα τη συνειδητή της βούληση να φύγει από τη χώρα προέλευσης και την προσπάθεια καθολικής ένταξής της.

Κοινό στοιχείο ζωτικής σημασίας παρατηρούμε στην τεχνική ανάπτυξης των έργων των δραματουργών. Η Σπηλιώτη και η Βιτάλη χρησιμοποιούν για την ανάπτυξη των έργων τους την ανταγωνιστική σχέση μεταξύ δύο αντρών, ανάμεσα στους οποίους βρίσκεται παγιδευμένη με τον έναν ή τον άλλον τρόπο μια γυναίκα μετανάστρια/πρόσφυγας, ενώ η Χατζοπούλου-Καραβία και η Λαμπρινίδη επιλέγουν την πρωτοπρόσωπη σε μορφή μονολόγου αφήγηση εμπειριών-μυθοπλαστική στην πρώτη και αυτοβιογραφική στη δεύτερη περίπτωση- από τη σκοπιά των γυναικών προσφύγων. Δύο από τα τέσσερα έργα, το *Θηρία στην Αποθήκη* και η *Μυθογραφία κουράγιου* βασίζονται σε πραγματικά γεγονότα ή προσωπικές μαρτυρίες. Αξίζει σε αυτό το σημείο να αναφερθεί πως η *Μυθογραφία* κουράγιου είναι έργο ντοκουμέντο που αποτελείται από μαρτυρίες εθνικής εκκαθάρισης, γραμμένες από τις ίδιες τις πρόσφυγες με την καθοδήγηση και τη δραματουργική επιμέλεια της Λαμπρινίδης μετά από διεξαγωγή εργαστηρίων δημιουργικής γραφής στον καταυλισμό τους το 1994.

Διακρίνουμε, λοιπόν, πως οι σύγχρονες γυναίκες δραματουργοί επιλέγουν να δώσουν τον πρωταγωνιστικό ρόλο στη γυναίκα μετανάστρια/πρόσφυγα, γεγονός που φαίνεται να μην είναι τυχαίο. Μέσα από τη συγκεκριμένη πράξη, οι συγγραφείς

φέρνουν στην επιφάνεια άλλο ένα παράγοντα που συνθέτει την ετερότητα, αυτόν του φύλου, όπως θα παρουσιάσουμε και στην πορεία της ανάλυσής μας.

Επίπεδο Α: Λέξεις

Στο επίπεδο ανάλυσης λέξεων διαπιστώνουμε πως στον *Πρόσφυγα* και στη *Μυθογραφία κουράγιου* γίνεται χρήση λέξεων και εκφράσεων που αφορούν περισσότερο την άμεση φυσική και συναισθηματική κατάσταση των προσφύγων. Οι χαρακτηριστικότερες λέξεις που επαναλαμβάνονται αφορούν κατ' αρχήν το κατόρθωμα της επιβίωσης, καθώς και την έλλειψη ικανοποίησης των φυσικών αναγκών. Χαρακτηριστικές είναι οι εκφράσεις: «Είμαι ζωντανή. Πεινάω και διψάω τούτη την ώρα»,¹⁷ «Πρώτα απ' όλα είμαστε ζωντανοί», «Κανείς δεν έτρωγε ή έπινε», «Τα παιδιά πεινούσαν και διψούσαν», «Περιμένω για ό,τι καταφέρω να φάω και να πιω».¹⁸ Η έννοια της μοναξιάς και της αναμονής είναι ένα, επίσης, χαρακτηριστικό που επαναλαμβάνεται πεισματικά στα δύο κείμενα μέσα από τις αφηγήσεις των προσφύγων. «Δεν έχω κανένα, είμαι μόνη και ζω αυτές τις πικρές και δύσκολες ημέρες», «Πρόσφυγας είναι η αναμονή»,¹⁹ «Πάντως ανθρώπους που να ξέρουν ποια είμαι, τι είμαι, αυτό ξέχνα το, πάει!», «Πάντως, αφού τώρα συμβαίνει να αποτελώ μόνη μου την οικογένεια...».²⁰

Εντοπίζουμε, επίσης, πως και στα δύο αυτά κείμενα δίνεται έμφαση στην αναφορά του προσωπικού ονόματος της κάθε πρόσφυγα. Χαρακτηριστικά η Μάρτα από τον *Πρόσφυγα* της Χατζοπούλου-Καραβία τονίζει «ποτέ δεν είχα φανταστεί πόσο σπουδαίο είναι να σε φωνάζουν με το όνομά σου», ενώ οι πρόσφυγες στο έργο της Λαμπρινίδης αρχίζουν και τελειώνουν την αφήγηση της μαρτυρίας τους λέγοντας το όνομά τους. Αυτό αποτελεί ένα ιδιαίτερα σημαντικό στοιχείο, καθώς με τη χρήση του ονόματός τους, η κάθε πρόσφυγας παραπέμπει στη δική της μοναδική ταυτότητα, καταφέροντας με αυτόν το τρόπο να αυτοπροσδιορίζεται και να μην αντικειμενοποιείται, εμπίπτοντας στο γενικότερο χαρακτηρισμό του πρόσφυγα με όλες τις αρνητικές συνυποδηλώσεις του. Η αυτοβιογραφική μορφή που παίρνει η αφήγηση των προσφύγων αυτών των δύο δραματουργών, είτε πρόκειται για μυθοπλασία είτε για προσωπική μαρτυρία, επιτυγχάνει μια αμεσότερη επικοινωνία με το κοινό, το οποίο ανακαλύπτει από πρώτο χέρι την ιστορία-μαρτυρία της κάθε γυναίκας, δημιουργώντας έτσι μια προσωπική σχέση μαζί της ως ξεχωριστό υποκείμενο.

Ένα ακόμα κοινό στοιχείο που προκύπτει, και το οποίο εμφανίζεται έντονα στο έργο της Χατζοπούλου-Καραβία και της Σπηλιώτη, είναι οι προσβλητικοί χαρακτηρισμοί που χρησιμοποιούν οι ίδιοι οι πρόσφυγες για τον εαυτό τους, ιδωμένο με την υποτιθέμενη ματιά των κατοίκων της χώρας υποδοχής. Έτσι ακούμε τη Μάρτα να ισχυρίζεται πως «Πιστεύουν, υποθέτω, πως είμαι ηλίθια ή ότι ζητιανεύω»,

¹⁷ Χατζοπούλου-Καραβία: *Πρόσφυγας*, ό.π.

¹⁸ Λαμπρινίδη: *Μια μυθογραφία κουράγιου*, ό.π.

¹⁹ Ό.π.

²⁰ Χατζοπούλου-Καραβία, ό.π.

«Με κοιτούν σαν να' μouna σπαστική ή κάτι τέτοιο». Ο Σαΐντ αυτοχαρακτηρίζεται βρομιάρης, «θέλουνε να διώξουνε το βρομιάρη απ' τη γειτονιά τους», ²¹ τρελός, «ότι είμαι τρελός, το ξέρεις;» ²² και ρωτά διαρκώς τον υπάλληλο «τους σιχαίνεσαι τους μουζουλμάνους, ε;». Η χρήση των ανωτέρω λέξεων και εκφράσεων με τον τρόπο που αποδίδεται στους πρόσφυγες από τις δραματοουργούς υποδηλώνει από την μια πλευρά την απομόνωση κι έλλειψη επικοινωνίας των προσφύγων με τους κατοίκους της χώρας υποδοχής και από την άλλη την εσωτερίκευση των προκαταλήψεων και του ρατσισμού από τους ίδιους τους πρόσφυγες ακόμα και σε περιπτώσεις που δεν εκδηλώνονται ρατσιστικές συμπεριφορές απέναντί τους. Και τα δύο ανωτέρω φαινόμενα αντανακλούν δυο συνηθισμένα σύγχρονα προβλήματα που αντιμετωπίζουν οι πρόσφυγες στη σύγχρονη πραγματικότητα τόσο σε ψυχολογικό όσο και σε κοινωνικό επίπεδο.

Επίπεδο Β: Εικόνες τοπικότητας και καθολικότητας

Οι εργασιακές σχέσεις αποτυπώνονται σε εικόνες τοπικότητας στην πλειοψηφία των υπό ανάλυση έργων. Η ανεργία και η περιστασιακή κυρίως απασχόληση σε χειρωνακτικές, κατά κύριο λόγο, δουλειές (οικοδομή, καθάρισμα χαλιών, πλύσιμο τοίχων κ.ά.) αποτυπώνεται ως η προσδοκώμενη κατάσταση, ακόμα κι αν οι πρόσφυγες έχουν υψηλό μορφωτικό επίπεδο, όπως ο Ιρανός καθηγητής ιστορίας Σαΐντ στο *Φωτιά και Νερό* της Σπηλιώτη και η απόφοιτη λατινοαμερικανικής λογοτεχνίας Μάρτα στην *Πρόσφυγα* της Χατζοπούλου-Καραβία. Παρατηρούμε, λοιπόν, πως οι δραματοουργοί αποδίδουν τους λόγους ανεργίας των προσφύγων σε διαφορετικές ανά περίπτωση αιτίες. Η έλλειψη κατανόησης της γλώσσας της χώρας υποδοχής από την πλευρά της Μάρτα και ο τραυματισμένος ψυχισμός του Σαΐντ είναι οι κύριοι λόγοι που τους καθιστούν ανήμπορους να ανταπεξέλθουν στις απαιτήσεις μιας δουλειάς που θα τους οδηγούσε στην ένταξη και ενσωμάτωσή τους στη χώρα υποδοχής. Με τον τρόπο αυτό, οι δραματοουργοί αποδίδουν το φαινόμενο της ανεργίας περισσότερο στην έλλειψη της κοινωνικής πρόνοιας και μεταναστευτικής πολιτικής παρά στην εργασιακή εκμετάλλευση ή ρατσιστική αντιμετώπιση των προσφύγων από τους ντόπιους. Οι πρόσφυγες της Λαμπρινίδη διαμένουν προσωρινά σε προσφυγικό καταυλισμό, οπότε δεν έχουν τη δυνατότητα να συνάψουν εργασιακές σχέσεις.

Σε εικόνα τοπικότητας αποτυπώνεται και η εργασιακή κατάσταση της μετανάστριας Ισραλίδος της Βιτάλη. Πιο συγκεκριμένα, τη βλέπουμε να παίρνει χρήματα από τον πατέρα της οικογένειας, στην οποία διαμένει στη χώρα υποδοχής, χωρίς, ωστόσο, να αναφέρεται ξεκάθαρα αν πληρώνεται επειδή εργάζεται ως εσωτερική στο συγκεκριμένο σπίτι ή ως «ερωμένη». Στοιχεία καθολικότητας ενσωματώνονται στην απεικόνιση της Ισραλίδος, καθώς την παρατηρούμε «να προσπαθεί να βάλει μέσο» για να δουλέψει ως χορεύτρια μπαλέτου σε κάποια

σκηνή της Αθήνας. Με την επιλογή της αυτή, η Βιτάλη σκιαγραφεί μια μετανάστρια που κατανοεί τη νοοτροπία της σύγχρονης ελληνικής πραγματικότητας και των μηχανισμών της και παραπέμπει στη συνειδητή προσπάθεια και προοπτική της ηρωίδας για την καθολική ένταξή της στη νέα χώρα. Σε εικόνα καθολικότητας αποτυπώνεται, επίσης, η εργασιακή κατάσταση της Χαγιάτ της Σπηλιώτη, η οποία παρουσιάζεται να έχει σταθερή εργασία ως νοσοκόμα, να είναι ικανοποιημένη με τη δουλειά της και αποτελεί μια ακόμα ηρωίδα με προοπτικές πλήρους ενσωμάτωσης στη χώρα υποδοχής.

Σε εικόνες έντονης τοπικότητας αποτυπώνονται στην πλειοψηφία των έργων οι κοινωνικές σχέσεις των μεταναστριών/προσφύγων με τους εγχώριους κατοίκους. Η Μάρτα της Χατζοπούλου-Καραβία και οι πρόσφυγες της Λαμπρινίδη δεν φαίνεται να συνάπτουν ουσιαστικές κοινωνικές σχέσεις πέρα από τις επιφανειακές περιστασιακές συνδιαλλαγές τους με τους ντόπιους. Οι ίδιες παρουσιάζονται να αισθάνονται ξένες και απομονωμένες. Σε ανάλογη εικόνα έντονης τοπικότητας αποτυπώνεται και ο ιρακινός πρόσφυγας Σαΐντ της Σπηλιώτη, ο οποίος παρουσιάζεται κοινωνικά αποξενωμένος και ιδιαίτερα καχύποπτος απέναντι στους κατοίκους της χώρας υποδοχής. Ο Σαΐντ μάλιστα σκιαγραφείται με ακραία χαρακτηριστικά, καθώς «απαγάγει» ένα τυχαίο ντόπιο κάτοικο για να του κάνει μαθήματα ισλαμικής ιστορίας και με αυτόν τον τρόπο να τον αναγκάσει να γνωρίσει και, κατ' επέκτασιν, να αναγνωρίσει τον πολιτισμό του. Με αυτόν τον τρόπο, αναδεικνύεται η πραγματική ανάγκη των σύγχρονων προσφύγων για ατομική, κοινωνική και πολιτισμική αναγνώριση στη χώρα υποδοχής.

Εν αντιθέσει, σε καθολικές εικόνες αποτυπώνονται οι εργασιακές σχέσεις της πρόσφυγας Χαγιάτ της Σπηλιώτη και της μετανάστριας Ισραλίδος της Βιτάλη. Και οι δύο ηρωίδες παρουσιάζονται να είναι καλά δικτυωμένες στη νέα χώρα και να έχουν καλές σχέσεις τόσο με τους ντόπιους κατοίκους όσο και με άλλους μετανάστες/πρόσφυγες. Δεν είναι τυχαίο πως οι δυο αυτές ηρωίδες είναι οι μοναδικές στο σώμα των έργων μας που έχουν εγκαταλείψει τη χώρα προέλευσης με δική τους βούληση, κάτι το οποίο αντανακλάται στη γενικότερη συμπεριφορά τους, η οποία υποδεικνύει την επιθυμία τους για πλήρη ενσωμάτωση στη χώρα υποδοχής.

Η γλώσσα μοιράζεται σε εικόνες τοπικότητας και καθολικότητας στα έργα που εξετάζουμε. Η πρόσφυγας Μάρτα της Χατζοπούλου-Καραβία και οι πρόσφυγες της Λαμπρινίδη δεν μιλούν καθόλου τη γλώσσα της χώρας υποδοχής, αλλά μόνο τη μητρική τους γλώσσα. Η διαφορετική γλώσσα φαίνεται να είναι ένα βασικός παράγοντας μη επικοινωνίας των προσφύγων και κύριο αίτιο της κοινωνικής τους απομόνωσης, φαινόμενο το οποίο εντοπίζεται τόσο στη σύγχρονη ελληνική κοινωνία όσο και σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες υποδοχής. Σε καθολικές εικόνες αποτυπώνεται η γλώσσα για τους υπόλοιπους ήρωες, καθώς ο Σαΐντ και η Ισραλίδς σκιαγραφούνται να μιλούν άψογα τη γλώσσα της χώρας υποδοχής, ενώ η Χαγιάτ παρόλο που μιλάει σπαστά την «ξένη» γλώσσα δεν δείχνει να αντιμετωπίζει κανένα πρόβλημα επικοινωνίας. Σημαντικό στοιχείο αποτελεί το γεγονός πως η Χαγιάτ απεικονίζεται να διδάσκεται τη γλώσσα υποδοχής στην «Προσαρμογή», «για να

²¹ Σπηλιώτη: *Φωτιά και Νερό*, ό.π., σ. 14.

²² Ό.π., σ. 25.

μπορεί να δουλεύει εδώ», όπως χαρακτηριστικά αναφέρει στο *Φωτιά και Νερό*. Η συγκεκριμένη αναφορά στην «Προσαρμογή», που παραπέμπει σε κάποιου είδους κοινωνικής πρόνοιας από πλευράς του κρατικού μηχανισμού της χώρας υποδοχής, είναι η μοναδική που εντοπίζουμε στο σώμα των έργων που εξετάζουμε.

Η θρησκεία αποτυπώνεται σε εικόνες καθολικότητας σε δύο από τα τέσσερα έργα, καθώς τόσο η πρόσφυγας Μάρτα της Χατζοπούλου-Καραβία όσο και οι πρόσφυγες της Λαμπρινίδη δείχνουν να ασπάζονται το Χριστιανισμό. Δεν γίνεται αναφορά στη θρησκεία της μετανάστριας Ισραλίδος. Η θρησκεία αποτυπώνεται σε έντονη εικόνα τοπικότητας στους ήρωες του *Φωτιά και Νερό* της Σπηλιώτη, οι οποίοι είναι μουσουλμάνοι, και φαίνεται να αποτελεί κύρια αιτία για τη μη επικοινωνία των προσφύγων με τους κατοίκους της χώρας υποδοχής. Οι διαρκείς αναφορές -δια στόματος Σαϊντ- στους «άραμποι μουζουλμάνους» και ο διαχωρισμός τους από τους «ωροπαίους σταυροφόρους» με εκφράσεις όπως «τους σιχαίνεσαι τους μουζουλμάνους;», «έχεις δει τι κάνουν οι μουζλμάνοι σε κάτι σαν κι εσένα;» αλλά και οι εκφράσεις που συσχετίζονται με την ισλαμική θρησκεία, όπως «οργανώνω τζεχάντ στο Φελφέλ το μπαχαράδικο» και «το τζεχάντ ο δρόμος μας και θα πεθάνουμε όλοι για τον Αλλάχ» έχουν ένα σαφή ειρωνικό τόνο, παραπέμποντας σε μια στερεοτυπική εικόνα που προβάλλεται τα τελευταία χρόνια στο δυτικό κόσμο κυρίως από τα δυτικά ΜΜΕ και παρουσιάζει τους μουσουλμάνους σαν φανατικούς εξτρεμιστές και επικίνδυνους βομβιστές αυτοκτονίας. Ο Σαϊντ αναφέρει στο έργο πως δεν είναι θρήσκος αλλά σέβεται τον πολιτισμό του. Με την ιδεολογική χειρονομία της να βάλει τον ίδιο τον Σαϊντ να χρησιμοποιεί προς όφελός του, αλλά και να σαρκάζει ταυτόχρονα τέτοιου είδους ρατσιστικές απεικονίσεις που σχετίζονται με τη θρησκευτική διαφορετικότητα, η Σπηλιώτη επιτυχημένα δαχτυλοδείχνει την επιφανειακότητα των ανωτέρω στερεοτυπικών προκαταλήψεων.

Η αντίληψη της νέας πατρίδας αποτυπώνεται ως επί το πλείστον στα έργα σε εικόνες τοπικότητας. Η πλειοψηφία των προσφύγων δείχνουν να αντιλαμβάνονται για πατρίδα τους μόνο τη χώρα προέλευσης και έχουν αρνητική, αν όχι εχθρική, αντίληψη για τη χώρα υποδοχής, όπου περνάνε δύσκολα. Πιο συγκεκριμένα, ο Σαϊντ αναφέρει στο *Φωτιά και Νερό* της Σπηλιώτη «δεν με φτύνανε εμένα έτσι στον τόπο μου. Δεν ήμουν α σκουλήκι να πατάνε», καθώς και «θες να δούμε τηλεόραση να δεις την πατρίδα μου...» εννοώντας το Ιράκ. Η Χαγιάτ επίσης αναφέρει στο ίδιο έργο «εμένα δεν είναι η ψυχή μου εδώ. Έχω παιδιά αφήσει πίσω σε Ιράν». Οι τέσσερις πρόσφυγες της Λαμπρινίδη που μένουν στην Αντβέρπη του Βελγίου χαρακτηρίζουν τις εμπειρίες τους στη χώρα υποδοχής ως «μαρτυρίες εξορίας» και η πρόσφυγας Μάρτα προβάλλει διαρκώς τα θετικά στοιχεία του τόπου καταγωγής της και τα αντιπαραθέτει με τα αρνητικά, όπως τα αντιλαμβάνεται και τα βιώνει στη χώρα υποδοχής. Τέλος, παρά την μερική ένταξή της στην ελληνική κοινωνία, η μετανάστρια Ισραλίδς στα *Θηρία στην Αποθήκη* της Βιτάλη δεν φαίνεται να αντιλαμβάνεται την Ελλάδα ως πατρίδα της και μάλιστα αναφέρεται και σε μια ενδεχόμενη νέα μετανάστευσή της, προς την Ισπανία αυτή τη φορά, όπου φαντασιώνεται πως θα καταφέρει να ακολουθήσει το όνειρό της. Σε όλα τα έργα παρουσιάζεται

έντονη η νοσταλγία του τόπου καταγωγής από την πλευρά των μεταναστριών και προσφύγων, γεγονός που αντανάκλα την πραγματική διάσταση του φαινομένου και τον τραυματικό αντίκτυπο που έχει στους ανθρώπους που αναγκάστηκαν να εγκαταλείψουν βίαια και παρά τη θέληση τους τις πατρίδες τους.

Η εικόνα του έρωτα παίζει καθοριστικό ρόλο σε δύο από τα τέσσερα έργα που εξετάζουμε και αποτυπώνεται και στα δύο ως μεικτή. Στο έργο της Βιτάλη *Θηρία στην Αποθήκη* η εικόνα του έρωτα εκκινεί με στοιχεία έντονης τοπικότητας για να καταλήξει σε καθολικότητα. Η μετανάστρια Ισραλίδς απεικονίζεται με μια ρευστή ταυτότητα στις ερωτικές της σχέσεις που αποκλίνει από την κυρίαρχη ιδεολογία. Φαίνεται να συνάπτει ερωτικούς δεσμούς με όλα τα μέλη της οικογένειάς με την οποία μένει στη χώρα υποδοχής. Είναι αρραβωνιασμένη με το νεαρό Σοφιανό και ερωμένη τόσο του πατέρα όσο και της μητέρας του. Η αρνητική εικόνα της Ισραλίδος, που συνδέεται με την στερεοτυπική αντίληψη που υπάρχει στο συλλογικό ασυνείδητο της νεοελληνικής κοινωνίας για τις μετανάστριες που προέρχονται από το πρώην ανατολικό μπλοκ (Ρωσίδες, Ουκρανές κ.λπ.) ως θύτη ή θύματος σεξουαλικής εκμετάλλευσης, ανατρέπεται όταν η ίδια η Ισραλίδς αποκαλύπτει το λόγο που την οδήγησε στη συγκεκριμένη συμπεριφορά. Αναφέρει χαρακτηριστικά «έπρεπε να τα δώσω όλα όσα είχα, για να αποκτήσω μια οικογένεια. Και δεν είχα παρά μονάχα ένα σώμα. Που δεν ξέρει παρά μόνο να χορεύει». Με αυτόν τον τρόπο, η Βιτάλη αναπαριστά μια μετανάστρια με μια αυθεντική ατομική ταυτότητα που βασίζεται σε μια συνειδητή εναλλακτική αντίληψη για το σώμα και τις ερωτικές σχέσεις, δίνοντας μια φεμινιστική διάσταση στη διαπραγμάτευση του θέματος της ετερότητας.

Μεικτή παρουσιάζεται η εικόνα του έρωτα και στο *Φωτιά και Νερό*, η οποία εκκινεί με έντονα στοιχεία τοπικότητας και καταλήγει επίσης σε καθολικότητα. Μέσα από τη σχέση των δύο ηρώων του Σαϊντ και της Χαγιάτ παρατηρούμε μια σειρά από τοπικότητες που αφορούν την ιεραρχία των σχέσεων μεταξύ των δύο φύλων στην ισλαμική κουλτούρα. Ο Σαϊντ φωνάζει και πολλές φορές διατάζει τη Χαγιάτ και φτάνει στο σημείο να την κλειδώσει στην κουζίνα. Η Χαγιάτ φαίνεται να δέχεται αυτήν τη συμπεριφορά με μια «παράξενη υποταγή», όπως περιγράφει χαρακτηριστικά στο έργο της η Σπηλιώτη. Η Χαγιάτ, επίσης, παρόλο που εργάζεται σε μια εργασία πλήρους ωραρίου, είναι υπεύθυνη για όλες τις δουλειές του σπιτιού, καθώς και για άλλες τοπικές συνήθειες, όπως το πλύσιμο των ποδιών του Σαϊντ κ.ά. Η ανατροπή της εικόνας της «υποτακτικής μουσουλμάνας Περίδας πρόσφυγος» λαμβάνει χώρα στο τέλος του έργου με την απόφαση και υλοποίηση της απόφασης της Χαγιάτ να εγκαταλείψει το σύντροφό της Σαϊντ, ο οποίος, απορροφημένος από τον ανταγωνισμό του με τον «Ξένο», τον κάτοικο της χώρας υποδοχής, καταλήγει να την στοιχηματίζει σε ένα παιχνίδι σκάκι. Μέσα από την ιδεολογική αυτή χειρονομία απελευθέρωσης της Χαγιάτ από την εικόνα της υποτακτικής μουσουλμάνας που όλα τα ανέχεται, η Σπηλιώτη δίνει, επίσης, μια φεμινιστική διάσταση στο έργο της, αποκαλύπτοντας τους μηχανισμούς του ηγεμονικού ανδρισμού που βασίζονται στον ανταγωνισμό και την κυριαρχία τους επί των γυναικών.

Δ. Επίλογος

Ο μεγάλος αριθμός μεταναστριών και προσφύγων που έχουν προσφύγει στη χώρα μας τις τελευταίες δεκαετίες έχει μετατρέψει την ελληνική κοινωνία από ομοιογενή σε ετερογενή. Το φαινόμενο της μετανάστευσης που βρίσκεται σε έξαρση τις τελευταίες δύο δεκαετίες τόσο στην πατρίδα μας όσο και σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες φαίνεται να αντανakλάται τόσο στη θεματολογία όσο και στην κατασκευή των κεντρικών ηρωίδων σε έργα της σύγχρονης ελληνικής γυναικείας θεατρικής δημιουργίας. Οι δραματουργοί επιλέγουν να διαπραγματευτούν το θέμα πολυπρισματικά και να φωτίσουν τις ποικίλες διαστάσεις του, θέτοντας στο επίκεντρο τον αντίκτυπο που έχει στις ζωές των ίδιων των μεταναστριών και προσφύγων. Αυτό το γεγονός αντανakλά την ευαισθητοποίηση, την κριτική στάση αλλά και τη ενεργητική θέση που παίρνουν οι Ελληνίδες δραματουργοί απέναντι στο συγκεκριμένο κοινωνικοπολιτικό φαινόμενο.

Υπάρχει μεγάλη ποικιλία στην κατασκευή της εικόνας των μεταναστριών και προσφύγων από τις τέσσερις δραματουργούς. Δύο από τις δραματουργούς, η Σπηλιώτη και η Χατζοπούλου-Καραβία, κατασκευάζουν τις εικόνες των προσφύγων βασισμένες στην τεχνική των αντιθέσεων, αντιπαραθέτοντας το «Εμείς» με τον «Άλλο». Και στις δυο περιπτώσεις παρατηρούμε μια έξυπνη αντιστροφή ρόλων, με τις πρόσφυγες να παίρνουν τη θέση του «εμείς» και να περιγράφουν τους κατοίκους της χώρας υποδοχής ως τον «Άλλο». Με αυτόν τον τρόπο, φέρνουν με ιδιαίτερα καυστικό τρόπο στο προσκήνιο τις στερεοτυπικές εικόνες, καθώς και τις ρατσιστικές αντιλήψεις που τις συνοδεύουν και επικρατούν στο νεοελληνικό συλλογικό ασυνείδητο, με στόχο να τις απομυθοποιήσουν ή ακόμα και να τις ανατρέψουν.

Οι άλλες δύο δραματουργοί, η Λαμπρινίδη και η Βιτάλη επιλέγουν να χρησιμοποιήσουν πραγματικές βιογραφικές μαρτυρίες προσφύγων και μεταναστριών στα έργα τους, τοποθετώντας τις ίδιες τις γυναίκες πρόσφυγες/μετανάστριες στη θέση του υποκειμένου της αφήγησής τους. Με αυτόν τον τρόπο, οι εικόνες δημιουργούνται από τις ίδιες τις μετανάστριες/πρόσφυγες ως υποκείμενα που καταθέτουν την προσωπική τους εμπειρία, αποκαλύπτοντας στο κοινό προσωπικά συναισθήματα και γνωρίσματα και αποφεύγοντας οποιαδήποτε στερεοτυπική σκιαγράφιση.

Εν κατακλείδι, στο σύνολο των έργων, παρατηρείται η διπλή διαπραγμάτευση του θέματος της ετερότητας τόσο από τη σκοπιά της εθνικότητας/εθνότητας όσο και του φύλου. Οι σύγχρονες Ελληνίδες δραματουργοί, μέσα από τα συγκεκριμένα έργα, καταδεικνύουν και φέρνουν στο προσκήνιο τις κοινωνικά και πολιτισμικά κατασκευασμένες σχέσεις εξουσίας από την εκάστοτε κυρίαρχη ομάδα, θέτοντάς τες προς διερώτηση.

ΑΜΦΙΣΗΜΑ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ: ΟΦΕΙΣ ΤΗΣ ΜΕΤΑΝΑΣΤΕΥΣΗΣ ΣΤΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ ΤΗΣ ΛΟΥΛΑΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΑΚΗ

Σε κάθε δραματικό κείμενο λανθάνουν οι δυνατότητες της σκηνικής του εκπλήρωσης, οι οποίες διέρχονται μέσα από τις διδασκαλίες του συγγραφέα, καθώς και μέσα από τον ίδιο τον δραματικό λόγο. Η λειτουργία των σκηνικών αντικειμένων αποτελεί μέρος αυτών των δυνατοτήτων, αφού τελεί σε διαρκή εκκρεμότητα ως προς τη σκηνική ενεργοποίησή της. Εστιάζοντας κανείς στα σκηνικά αντικείμενα ενός έργου μπορεί να ανασυστήσει ολόκληρο το δραματικό του σύμπαν, εξετάζοντας με ποίους τρόπους τα δραματικά πρόσωπα αλληλεπιδρούν μαζί τους, διερευνώντας τους χώρους και τα υποσύνολα των σκηνικών χώρων εντός των οποίων τα αντικείμενα κάνουν την εμφάνισή τους, παρατηρώντας τη συνεχή ή όχι παρουσία τους στη σκηνή, το βαθμό συσώρευσής τους, την ενδεχόμενη μεταβολή της χρήσης τους, τους συσχετισμούς μεγεθών τους, καθώς και την επικοινωνία τους με τους διηγητικούς χώρους του έργου. Κατ' αυτόν τον τρόπο προκύπτουν οι κυριολεκτικές, μετωνυμικές ή και μεταφορικές λειτουργίες των αντικειμένων, που προσδίδουν στο δραματικό κείμενο μέρος της δυναμικής του και συμβάλλουν έτσι στην ανάδυση των πυρήνων θεατρικότητας κάθε έργου κατά τη σκηνική του μεταφορά.¹

Στην παρούσα ανακοίνωση θα επιχειρήσουμε να διερευνήσουμε τον τρόπο με τον οποίο τα σκηνικά αντικείμενα επενεργούν στον σκηνικό κόσμο εκείνων των έργων της Λούλας Αναγνωστάκη τα οποία συνδέονται με την εμπειρία της μετανάστευσης, σημασιοδοτώντας έτσι τα εκάστοτε επί σκηνής διαδραματιζόμενα. Αν η μετανάστευση ως κατάσταση θεμελιώνεται πάνω σε μια προσπάθεια

1 Για μια αναλυτική παρουσίαση της φύσης και της λειτουργίας του σκηνικού αντικειμένου με σημειολογικές καταβολές, βλ. Anne Ubersfeld: *Lire le théâtre*, Belin, Paris 1996 (αναθεωρημένη έκδοση), σ. 143-149, και της ίδιας: *Lire le théâtre II: L' école du spectateur*, Éditions Sociales, Paris 1981, σ. 125-161. Στο χώρο της σημειολογίας κινείται και η προσέγγιση του Keir Elam, ο οποίος διερευνά τις γειτνιαστικές (proxemics) και τις κινησιακές (kinesics) σχέσεις εντός του δραματικού χώρου, που συμπεριλαμβάνουν και τη λειτουργία των σκηνικών αντικειμένων: Keir Elam: *Η σημειωτική του θεάτρου και του δράματος*, μτφρ. Καίτη Διαμαντάκου, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σ. 84-102. Νεότερες προσεγγίσεις, οι οποίες συνδυάζουν τη σημειολογική και τη φαινομενολογική θεώρηση, αντιμετωπίζουν τα σκηνικά αντικείμενα σε συνάρτηση πάντοτε με τα υποκείμενα που τα χρησιμοποιούν, εισάγοντας έτσι και τη σημασία του σώματος ως τόπου αλλά και ως μέσου της σκηνικής δράσης (βλ. Stanton B. Garner: *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*, Cornell Univ. Press, Ithaca-London 1994, σ. 87-119, και Gay McAuley: *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*, The Univ. of Michigan Press, Ann Arbor 2000, σ. 169-209).

ανασύστασης της καθημερινής ζωής στη χώρα υποδοχής, τότε στη δραματουργία της Λούλας Αναγνωστάκη γινόμαστε μάρτυρες της οριστικής διάψευσης αυτής της προσπάθειας. Τα πρόσωπα του *Αντόνιο*, της *Νίκης* και του *Σ' εσάς που με ακούτε* διέρχονται μέσα από οριακές καταστάσεις, διαφορετικής υφής σε κάθε έργο, για να απολήξουν στην πλήρη αποδιοργάνωση του σύμπαντος που έχουν οικοδομήσει στον τόπο της μετανάστευσης ή της αυτοεξορίας τους.

Στην περίπτωση του έργου *Αντόνιο ή το μήνυμα*, γραμμένου στα χρόνια της δικτατορίας, το 1971, η διάχυτη αίσθηση απειλής που παρεισφρέει στις αφηγήσεις των δραματικών προσώπων και γίνεται αντικείμενο διαρκούς επίκλησης από την Σάλλυ επιβεβαιώνεται σκηνικά με την έλευση των οκτώ ανδρών, τη σύλληψη του Αντόνιο και την επακόλουθη διασπορά των ενοίκων του σπιτιού της Αλίκης προς άγνωστες κατευθύνσεις. Η τελική εικόνα ερήμωσης του σπιτιού καταφάσκει την αδυναμία των δραματικών προσώπων να εδραιώσουν την παρουσία τους στο κατά τα φαινόμενα φιλόξενο και ανοιχτό σε κάθε πλάνητα σπίτι της Αλίκης. Στη *Νίκη*, έργο γραμμένο το 1978 και με την εστίαση να μετατοπίζεται στο εσωτερικό μιας οικογένειας Ελλήνων μεταναστών στη Γερμανία, ο αρραβώνας του Νίκου με μια Γερμανίδα θα καταλήξει στην κατά λάθος δολοφονία του ίδιου από συμπατριώτες του, με αποτέλεσμα την οριστική αποτυχία των προσώπων να ριζώσουν και να ενσωματωθούν στο νέο κοινωνικό περιβάλλον. Η Βάσω και η Γριά δεν έχουν άλλη επιλογή από το να επιστρέψουν στην πατρίδα, που δεν είναι και αυτή παρά μια «μαύρη ξενιτιά», κατά τα λεγόμενα του ισοβίτη αδερφού της Βάσως, Θανάση, στο γράμμα που τους έχει γράψει από τη φυλακή.² Τέλος, στο *Σ' εσάς που με ακούτε*, έργο του 2006, η πολυπολιτισμική ομάδα των ενοίκων του σπιτιού στο Βερολίνο θα διέλθει μέσα από ατομικές απόπειρες αυτοπροσδιορισμού και προβολής στο ιστορικό και το τρέχον πρόσωπο της πόλης – απόπειρες που στο σύνολό τους θα εκβάλουν στην απογύμνωση της ξενότητάς τους μέσα σε ένα παγκοσμιοποιημένο περιβάλλον, το οποίο εκ πρώτης όψεως προβάλλει ανοιχτό στην αποδοχή του «άλλου», του ξένου, του διαφορετικού.

Η Αναγνωστάκη επιλέγει ως σκηνικό (παριστώμενο) χώρο και στα τρία έργα τον χώρο του σπιτιού, εξαντλώντας κάθε δυνατότητα που αυτός προσφέρει.³ Ευθύς εξαρχής μας τοποθετεί στον πιο προσωπικό χώρο των δραματικών προσώπων, που συνιστά για αυτά ένα καταφύγιο, προστατεύοντάς τα από τις δυνάμεις του εξωτερικού περιβάλλοντος. Τα πρόσωπα κινούνται μέσα στον χώρο του σπιτιού, τον επενδύουν με την παρουσία τους, μεταφέρουν εντός του τα εξωτερικά τους βιώματα και τα αναπλάθουν, εμφιλοχωρούν στις ονειροπολήσεις τους μέσα από την ασφάλεια που τους παρέχει ο χώρος αυτός. Και είναι ακριβώς αυτή η διάσταση των προσωπικών βιωμάτων, εμπειριών, αναμνήσεων και ονειροπολήσεων που

2 Λούλα Αναγνωστάκη: *Η Νίκη, Ο ουρανός κατακόκκινος, Σ' εσάς που με ακούτε*, Κέδρος, Αθήνα 2007, σ. 69.

3 Για μια ανάλυση των χωρικών επιπέδων των δραματικών κειμένων με παραδείγματα από την ευρωπαϊκή δραματουργία, βλ. Γιώργος Π. Πεφάνης: *Το θέατρο και τα σύμβολα: Διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου*, Παπαζήσης, Αθήνα 2012, σ. 511-551.

προσδίδει στον χώρο του σπιτιού τη μεγαλοσύνη του.⁴ Η Αναγνωστάκη στη δραματουργία της θέτει όλα τα παραπάνω υπό αίρεση. Βαθμιαία στα τρία έργα διαρρηγνύεται ο ιδιωτικός χαρακτήρας του σπιτιού και το «απ' έξω», το δημόσιο εισβάλλει βίαια, για να επαναφέρει τα πρόσωπα σε ένα καθεστώς εκκρεμότητας. Ο τόπος της εξορίας και της μετανάστευσης προδίδει εντέλει τα πρόσωπα και τα αφήνει έκθετα στους κινδύνους του, προετοιμάζοντάς τα ταυτόχρονα για έναν νέο κύκλο αποδημίας.⁵

Στον σταδιακό αυτό εκφυλισμό της λειτουργίας του σπιτιού ως καταφυγίου και ασφαλούς περιβάλλοντος για τα πρόσωπα που το κατοικούν συμβάλλει και η χρήση των σκηνικών αντικειμένων. Η ειρωνική διάθεση της Αναγνωστάκη απέναντι στα δραματικά της πρόσωπα διέρχεται και μέσα από τα αντικείμενα, τα οποία έτσι προβάλλουν δεσπόζοντα μέσα στην αμφισημία τους. Θα ξεκινήσουμε με ένα αντικείμενο που αποτελεί μέρος του σκηνικού διάκοσμου των προς παράσταση έργων, ωστόσο ο τρόπος με τον οποίο αλληλεπιδρά με τα πρόσωπα μας εξωθεί στο να το αντιμετωπίσουμε ως σκηνικό αντικείμενο – πόσο δε μάλλον όταν αυτό ενεργοποιεί στο έπακρο τη λειτουργία του βλέμματος, εδραιώνοντας έτσι την προβληματική της ξενότητας που εμποτίζει και τα τρία έργα. Ο λόγος γίνεται για το παράθυρο, που σηματοδοτεί την επικοινωνία με τον έξω κόσμο, ενώ ανάλογα με τη σχέση που αναπτύσσουν τα πρόσωπα μαζί του αναδεικνύεται και η λιγότερο ή περισσότερο προβληματική τους σχέση με το εξωτερικό τους περιβάλλον.

Στον *Αντόνιο*, το παράθυρο χρησιμοποιείται από τα δραματικά πρόσωπα του έργου για την παρατήρηση του πεδίου της γειτονιάς και ευρύτερα της πόλης. Άλλοτε υποβάλλεται από τα πρόσωπα η ειρηνική ατμόσφαιρα της πόλης και άλλοτε μέσω του παραθύρου εισβάλλει στον παριστώμενο χώρο η απειλητική εικόνα της. Η περιγραφή της καθημερινής ζωής της γειτονιάς από τον Αντόνιο και την Αλίκη, καθώς αυτοί περιεργάζονται τη θέα από το παράθυρο του σπιτιού, με την αναφορά τους στον γερο-Σαμ που φροντίζει τον κήπο του, επιβεβαιώνει τις αρχικές αφηγήσεις της Αλίκης περί μιας φιλήσυχης πόλης. Ωστόσο, ήδη στο πρώτο μέρος του έργου, στη διηγητική αναφορά της Σάλλυ για την καταδίωξή της από ένστολους υπάρχει εν σπέρματι το στοιχείο της απειλής, το οποίο ενισχύεται από το μόνιμα στραμμένο βλέμμα της Ελένης στο παράθυρο στο δεύτερο μέρος του έργου. Είναι, επίσης, στο δεύτερο μέρος του έργου που το Αγόρι Α, ο φίλος του Αντόνιο, κοιτώντας έξω από το παράθυρο, προβαίνει σε μια ζοφερή περιγραφή της πόλης, με νεκρούς, αυτοκτονίες, αποκλεισμούς και μισθοφόρους να έχουν κατακλύσει τους δρόμους της. Και ενώ

4 Ο Bachelard σημειώνει σχετικά: «Γιατί το σπίτι είναι η γωνιά μας μέσα στον κόσμο. Είναι [...] το πρώτο μας σύμπαν». Gaston Bachelard: *Η ποιητική του χώρου*, μτφρ. Ελένη Βέλτσου - Ιωάννα Δ. Χατζηνικολή, Χατζηνικολής, Αθήνα 1982, σ. 31.

5 Η Una Chaudhuri αποκαλεί αυτήν την προβληματική σχέση με το χώρο «γεωπαθολογία», χαρακτηριστικό που αποδίδει στο μοντέρνο δράμα. Στο γεωπαθολογικό δράμα, στο οποίο ο χώρος διαρθρώνεται σε πολικότητες (εδώ-εκεί, μέσα-έξω, ανήκειν-μη ανήκειν), η Chaudhuri αντιπαραβάλλει το τοπογραφικό δράμα, το οποίο ταυτίζεται με τη δραματουργία του μεταμοντέρνου. Εδώ, ο χώρος βιώνεται ως εμπειρία διαμέσου του λόγου και η ιστορία δε συμβαίνει, αλλά λέγεται. Βλ. Una Chaudhuri: *Staging Place: The Geography of Modern Drama*, The Univ. of Michigan Press, Ann Arbor 1997, σ. 55-90.

το Αγόρι Β παίρνει αμέσως μετά τον λόγο για να επιβεβαιώσει τα λεγόμενα του Α, καθώς απομακρύνεται στη συνέχεια από το παράθυρο, προσφέρει μια ολότελα ειδυλλιακή περιγραφή της πόλης. Και αυτή, όμως, σύντομα θα διαψευστεί από την είσοδο των οκτώ ένστολων ανδρών, που ψάχνουν τον «άλλο» Αντόνιο και σκορπούν τον τρόπο στο σπίτι της Αλίκης.

Διαπιστώνουμε, λοιπόν, πως το παράθυρο στο έργο αυτό δίνει το έναυσμα για διαδοχικές αλληλοαναιρούμενες περιγραφές του εξωτερικού περιβάλλοντος, το οποίο, ενώ αρχικά προβάλλει ως ειδυλλιακό, στο τέλος του έργου καθίσταται εχθρικό για τα δραματικά πρόσωπα.⁶ Αναδύονται έτσι αμφίσημες καταστάσεις, οι οποίες εντείνουν το αίσθημα της ξενότητας που διαπερνά όλο το έργο και που αφήνει στο τέλος τα δραματικά πρόσωπα σε ένα καθεστώς εκκρεμούς ταυτότητας.⁷

Στο επόμενο έργο, τη *Νίκη*, το παράθυρο γίνεται το όριο του σπιτιού. Η υπέρβασή του θα μπορούσε να σημάνει την έξοδο των προσώπων στη νέα ζωή που ονειρεύονται στον ξένο τόπο, κάτι που όμως ποτέ δε συμβαίνει στο έργο. Η οικογένεια της Βάσως ζει στο Βερολίνο σε ένα σπίτι δίπλα σε χωματερή. Η Γριά δε βγαίνει ποτέ έξω και η μόνη εικόνα της πόλης που έχει είναι αυτή που προβάλλει από το περιορισμένο άνοιγμα του παραθύρου: μπουλντόζες που πάνε να λιώσουν τα σκουπίδια. Στις επίμονες εκκλήσεις της Βάσως να βγουν μαζί έξω, εκείνη αντιτείνει ότι έχει μάθει έτσι, αφού και στην Ελλάδα σε «σκουπιδαριό» έμεναν. Ο εθελούσιος εγκλεισμός της Γριάς υποδηλώνει την άρνησή της να ενσωματωθεί στη χώρα υποδοχής. Ταυτόχρονα, όμως, επενεργεί καθοριστικά στη μνήμη της, καθώς την οδηγεί σε στρεβλές αναμνήσεις του παρελθόντος. Η Γριά μπερδεύει τα γεγονότα που οδήγησαν τον πρωτότοκό της στη φυλακή, ομολογώντας και η ίδια ότι «έτσι κλεισμένη που ζω, θαρρώ πως θα τα χάσω σιγά σιγά».⁸

Την ίδια στιγμή που η Γριά αρνείται την έξοδό της στην πόλη, ταυτίζοντας τη θέα από το παράθυρο του σπιτιού στο Βερολίνο με αυτήν του σπιτιού στον Πειραιά, η Βάσω προβαίνει σε μια γενναία απόπειρα να υπερβεί τον περιορισμό τους στον άχαρο αυτόν τόπο. Ονειρεύεται να φτιάξει στην προέκταση του παραθύρου έναν μικρό κηπάκο, που θα τον περιφρουρήσει τόσο καλά, ώστε θα είναι ο εντελώς ιδιωτικός τους χώρος. Η Γριά έρχεται στο σημείο αυτό να ειρωνευτεί την ονειροπόλα διάθεση της Βάσως, προεξοφλώντας έτσι την τελική έκβαση των πραγμάτων.⁹ Στο

6 Ο Γιώργος Μιχαηλίδης ήδη από το 1975 το θέτει πολύ εύστοχα: «Τα παράθυρα εδώ δεν είναι απλά σκηνικά στοιχεία, αλλά αγωγοί που διοχετεύουν μέσα στο χώρο της σκηνικής δράσης μια άλλη πραγματικότητα ή καλύτερα την πραγματικότητα, που πάντα πολιορκεί ασφυκτικά τα δωμάτια και κάποτε, γκρεμίζοντας τους τοίχους, εισβάλλει μέσα τους». Γιώργος Μιχαηλίδης: *Νέοι Έλληνες θεατρικοί συγγραφείς*, Κάκτος, Αθήνα 1975, σ. 35.

7 Η Ε. Σακελλαρίδου επισημαίνει χαρακτηριστικά την αίσθηση ενός «δυστοπικού ολοκληρωτικού καθεστώτος» («dystopian totalitarian state»), υπό το οποίο συνενώνονται οι αμφίσημες ταυτότητες των δραματικών προσώπων και το αυθαίρετο των δραματικών καταστάσεων: Elizabeth Sakellariou, «Levels of Victimization in the Plays of Loula Anagnostaki», *Journal of Modern Greek Studies*, 14 (1996), σ. 109.

8 Αναγνωστάκη, ό.π., σ. 19.

9 Για εκτενή ανάλυση της λειτουργίας του χώρου στη *Νίκη*, βλ. Κορίνα Χαρίτου, «Ο χώρος στη *Νίκη*»,

τέλος του έργου, μετά τη δολοφονία του Νίκου, όχι μόνο έχει αρθεί η δυνατότητα πραγμάτωσης του ονείρου της Βάσως, αλλά έχει καταρρεύσει για τις δύο γυναίκες και κάθε προοπτική ριζώματος στον ξένο τόπο. Μόνη επιλογή είναι τώρα η επιστροφή στην πατρίδα, στο σκουπιδαριό του Πειραιά, στην ξενιτιά του κοινωνικού αποκλεισμού.

Διαπιστώνουμε, έτσι, ότι στο τέλος του έργου και διαμέσου της ανάγνωσης του γράμματος του Θανάση συναιρούνται σε λεκτικό επίπεδο οι δύο τόποι: από τη μια ο τόπος της μετανάστευσης, το Βερολίνο, μαζί με τον προσωρινό τόπο κατοικίας δίπλα στη χωματερή, και από την άλλη η πατρίδα και το σπίτι στον Πειραιά δίπλα στο σκουπιδαριό, που θα γίνει μια νέα ξενιτιά για τα δραματικά πρόσωπα. Το παράθυρο έχει σηματοδοτήσει την αδυναμία των προσώπων να υπερβούν τον εγκλεισμό τους και καθίσταται έτσι το σύμβολο της απόρριψης της ετερότητας. Το ξένο, το διαφορετικό στερείται της δυνατότητας για δημιουργία και εξαναγκάζεται σε αναδίπλωση.

Στο τελευταίο έργο, το *Σ' εσάς που με ακούτε*, το παράθυρο τίθεται και πάλι στο κέντρο του προβληματισμού γύρω από το ζήτημα της ετερότητας. Τα δραματικά πρόσωπα, ένοικοι σε ένα βερολινέζικο σπίτι που επικοινωνούν, βρίσκονται εν μέσω πολύμορφων εκδηλώσεων στην πόλη, που συγκεντρώνουν ένα πολυσυλλεκτικό πλήθος διαφόρων εθνικοτήτων και ιδεολογικών αποχρώσεων. Η περιρρέουσα ατμόσφαιρα αναπαράγεται μέσα στο σπίτι μέσω των ηχητικών εγκαταστάσεων του Άγη, από τις οποίες ακούγονται συνθήματα, φωνές και χειροκροτήματα, την ίδια στιγμή που ο ίδιος στο μικρόφωνο κάνει πρόβα της ομιλίας που θα εκφωνήσει στη μεγάλη συγκέντρωση της επόμενης ημέρας. Η πόλη εκδιπλώνει τον παγκοσμιοποιημένο της εαυτό και το σπίτι φαίνεται ότι βρίσκεται σε μια ανοιχτή επικοινωνία με τις δημόσιες εκδηλώσεις της. Σύντομα, όμως, θα έρθει η ανατροπή της αίσθησης αυτής. Τα βίαια χτυπήματα με πέτρες στα παράθυρα του σπιτιού από νεοφασιστικά στοιχεία, όταν ο Τούρκος Τζίνιο βάζει δυνατά ανατολίτικη μουσική, αποκαλύπτουν την κρυμμένη πλευρά της πόλης. Έτσι, την ίδια στιγμή που αυτή επιδεικνύει το διευρυμένο πολυπολιτισμικό της πρόσωπο, αναδιπλώνεται στο σκληρό πυρήνα των ξενοφοβικών της συνδρόμων, για να καλλιεργήσει τελικά ένα πεδίο εχθρικό για τα δραματικά πρόσωπα. Το παράθυρο αποτυγχάνει να επιτελέσει τη διαμεσολαβητική του λειτουργία μεταξύ ιδιωτικού και δημόσιου χώρου, αφού επιτρέπει την είσοδο αλλότριων στοιχείων, προδίδοντας τελικά τα δραματικά πρόσωπα.

Έως τώρα έχουμε παρατηρήσει ότι οι περικλειστοί χώροι, μέσα στους οποίους εκτυλίσσεται η σκηνική δράση και στα τρία έργα, παραβιάζονται από έξωθεν προερχόμενα στοιχεία, που ανατρέπουν την αίσθηση του καταφυγίου με την οποία είναι φύσει ενδεδυμένος ο χώρος του σπιτιού. Μία ακόμη δραματουργική επιλογή της συγγραφέως ενισχύει περαιτέρω αυτήν τη διάρρηξη του σφιχτού πυρήνα του σπιτιού. Και στα τρία έργα συναντάμε την έννοια της συνάθροισης των προσώπων:

περ. *Θεατρικά Τετράδια*, τχ. 43 (Νοέμβριος 2004), σ. 12-18.

γύρω από ένα τραπέζι, γύρω από μια τακτική συνήθεια, που φέρνει τα πρόσωπα πιο κοντά μεταξύ τους. Και στις τρεις περιπτώσεις, όμως, η αίσθηση της οικειότητας που αρχικά υποβάλλεται στη σκηνική ατμόσφαιρα διαμέσου της συνάθροισης αυτής όχι απλώς αποδομείται κατά την εξέλιξη της δράσης, αλλά υφίσταται ένα τέτοιο ρήγμα, ώστε η επαναφορά στην πρότερη κατάσταση προβάλλει παντελώς αδύνατη. Τα γεγονότα είναι αμείλικτα στο σαρωτικό τους πέρασμα από τον δραματικό χώρο.

Πιο συγκεκριμένα, στη *Νίκη* και στο *Σ' εσάς που με ακούτε* μεταφέρεται η προσφιής στην Ελλάδα συνήθεια της συνεστίας, η οποία και στις δύο περιπτώσεις διακόπτεται βίαια από την πράξη του φόνου που σφραγίζει το τέλος των δύο έργων. Στον *Αντόνιο*, αντίστοιχα, μεταφέρεται επί σκηνής η συνήθεια της τείσποιας, τόσο χαρακτηριστική για τη χώρα υποδοχής των ενοίκων του σπιτιού της Αλίκης και τόσο αναγκαία, ώστε τα πρόσωπα να επιτύχουν την προσαρμογή τους στο νέο περιβάλλον. Παρά τις προσπάθειες, όμως, των δραματικών προσώπων, η ιεροτελεστία του δείπνου και του τσαγιού θα διαρραγεί από τα γεγονότα και η αίσθηση της εστίας, γύρω από την οποία συσπειρώνεται η κοινότητα των ανθρώπων, θα υποστεί τον αμετάκλητο εκφυλισμό της. Τα σκηνικά αντικείμενα που συνθέτουν την εικόνα της συνεστίας αναδεικνύονται για άλλη μια φορά σε σύμβολα μιας δυνατότητας που δεν πραγματώθηκε. Στη *Νίκη*, μάλιστα, το φονικό γίνεται με ένα μαχαίρι που ο Θύμιος αρπάζει από το τραπέζι του δείπνου των αρραβώνων. Έτσι, όλη η συμβολική δύναμη της πράξης συγκεντρώνεται στο αντικείμενο αυτό, που πλέον σηματοδοτεί το οριστικό κόψιμο των δεσμών των προσώπων με τον τόπο της ξενιτιάς.

Τα αντικείμενα που έχουν ως τώρα αναλυθεί παρουσιάζονται οργανικά δεμένα με τον χώρο του σπιτιού και την έννοια της εστίας ως πυρήνων της οικειότητας, της καταφυγής, της φιλοξενίας. Σε διαμετρικά αντίθετο εννοιολογικό πλέγμα τοποθετείται εκείνο το αντικείμενο, το απόλυτα συνδηλωτικό του καθεστώτος του μετανάστη, που είναι η αποσκευή. Και στα τρία έργα, πρόσωπα κάνουν την εμφάνισή τους με βαλίτσες και δέματα, που υποδηλώνουν αυτήν ακριβώς την κατάσταση της διαρκούς μετακίνησης και απουσίας σημείου αναφοράς που χαρακτηρίζει τη ζωή του μετανάστη εν γένει, αλλά και εν προκειμένω τις δραματικές καταστάσεις στο σύνολό τους.

Στον *Αντόνιο*, δύο είναι τα πρόσωπα που εισέρχονται στον παριστώμενο χώρο με αποσκευές. Το ένα είναι η Ελένη, η οποία φροντίζει ευθύς εξαρχής να ξεκαθαρίσει ότι στόχος της είναι να γίνεται απαραίτητη στους ανθρώπους από τους οποίους ζητά στέγη και φιλοξενία. Δεν είναι, εξάλλου, τυχαίο ότι είναι η μόνη που επιβιώνει της τελικής ερήμωσης του σπιτιού της Αλίκης και ότι έχει ήδη εξασφαλίσει το επόμενο σπίτι που θα την φιλοξενήσει. Το άλλο πρόσωπο, που μπαίνει στο σπίτι της Αλίκης με ένα τεράστιο δέμα, κουβαλώντας ακόμα και το στρώμα του ύπνου της, είναι η Σάλλυ, που έχει έρθει για να ειδοποιήσει τους ενοίκους για την επερχόμενη κατάληψη της πόλης από ένστολους. Τα δύο αυτά πρόσωπα γίνονται έτσι οι δύο πόλοι του έργου: η Ελένη ενσαρκώνει τον θετικό πόλο, του ανθρώπου που θα επιβιώσει πασών συνθηκών, και η Σάλλυ τον αρνητικό πόλο, του πλάνητα ανθρώπου που σέρνει όλο του το βίος και σπέρνει από όπου περνάει μια αίσθηση ανασφάλειας και φόβου.

Στη *Νίκη*, συναντάμε ένα εξαιρετικά δυναμικό δίπολο αναφορικά με το αντικείμενο της αποσκευής. Το μπαούλο του πρώτου μέρους, που έχει φτάσει από την Ελλάδα και περιέχει το νυφικό για τη μέλλουσα γυναίκα του Νίκου και τα φορέματα των γυναικών για τον επικείμενο γάμο, αντιπαραβάλλεται με τις βαλίτσες του δεύτερου μέρους, όταν η Βάσω με τη Γριά ετοιμάζονται για την αναχώρησή τους από τη Γερμανία. Την προσμονή για μια καλύτερη ζωή στον τόπο της εξορίας διαδέχεται η οριστική διάψευση του ονείρου. Τα νυφιάτικα ρούχα, μετωνυμία της ευτυχίας, στοιβάζονται τώρα στις αποσκευές της επιστροφής σε μια καθόλα αφιλόξενη γενέθλια γη. Και ενώ οι αποσκευές υποβάλλουν την έναρξη του ταξιδιού της επιστροφής, η καθήλωση της Βάσως στην καρέκλα στην τελευταία σκηνή του έργου υπονομεύει ακόμα και αυτήν την ύστατη και αναγκαστική επιλογή των προσώπων. Το καθεστώς του εξόριστου θα συνοδεύει τα δραματικά πρόσωπα οπουδήποτε επί γης.

Μία αντίστοιχη αίσθηση υποβάλλεται και στο *Σ' εσάς που με ακούτε*, όταν στο τέλος του πρώτου μέρους κάνουν την εμφάνισή τους στο βερολινέζικο σπίτι η μητέρα της Σοφίας, η Έλσα, μαζί με τον ανάπηρο γιο της Νίκο και τον Τούρκο φίλο του, Τζίνο, ο οποίος κρατά δύο μεγάλες βαλίτσες. Σύμφωνα με τη σκηνική οδηγία της συγγραφέως, η εικόνα παρουσιάζεται ως ταμπλώ βιβάν.¹⁰ Αυτό το πάγωμα του χρόνου σε ένα έργο που διακρίνεται για την έντονη κινητικότητα του σε διάφορα επίπεδα και ρυθμούς αποκτά ιδιαίτερη αξία. Η ακίνητη εικόνα λειτουργεί αντιστικτικά προς την κατάσταση «transit»¹¹ εντός της οποίας διαβιούν τα πρόσωπα του έργου. Έτσι, οι βαλίτσες μέσα σε αυτήν την παγωμένη εικόνα συγκεντρώνουν όλη τη δυναμική της κίνησης που χαρακτηρίζει τις εισόδους και τις εξόδους των προσώπων, τις πράξεις τους, τις συναισθηματικές τους περιδινήσεις, τα τεκταινόμενα στην πόλη, τις εκδηλώσεις του πλήθους στους δρόμους της, τις εναλλαγές των διαφορετικών ταυτοτήτων και ιδεολογιών. Πρόκειται για μια εξαιρετική -με την έννοια της εξαίρεσης- εικόνα, που διακόπτει τη ροή του χρόνου και έτσι υπογραμμίζει την ασταθή και κατακερματισμένη υπόσταση των δραματικών προσώπων.

Η αδυναμία στόχευσης της πραγματικότητας και της ταυτότητας των δραματικών προσώπων είναι ένα χαρακτηριστικό που διαπερνά και τα τρία έργα της Αναγνωστάκη. Οι διαρκείς μετατοπίσεις του έτερου διέρχονται μέσα από τις αμφίσημες καταστάσεις που διαμορφώνονται επί σκηνής. Σε αυτό συμβάλλουν και τα σκηνικά αντικείμενα, λειτουργώντας ως μετωνυμίες ή συχνά και ως μεταφορές των ονείρων και των προσδοκιών των δραματικών προσώπων.¹² Ας κλείσουμε αυτήν

10 Συγκεκριμένα αναφέρεται στη σκηνική οδηγία: «[...] Δευτερόλεπτα μένει το φως. Ακίνητοι όλοι σαν σε πίνακα του Χόππερ». Αναγνωστάκη, ό.π., σ. 118.

11 Ελένη Βαροπούλου: «Η γλώσσα είναι το όπλο», στο πρόγραμμα της παράστασης *Σ' εσάς που με ακούτε*, σκηνοθεσία Λευτέρη Βογιατζή, Νέα Σκηνή – Θέατρο Οδού Κυκλάδων, θεατρική περίοδος 2002-2003, σ. 146-147.

12 Αυτήν ακριβώς τη μετατόπιση ως προς την έννοια της ξενότητας και της ετερότητας υπογραμμίζει και ο Γ. Πεφάνης, όταν λέει ότι τα δραματικά πρόσωπα της Αναγνωστάκη, αρχικά ιδωμένα ως ξένα

την περιδιάβαση στον χώρο των αντικειμένων με την αναφορά μας σε εκείνα τα μικροαντικείμενα των δύο τελευταίων έργων που συμπυκνώνουν και τη συνολική στάση της συγγραφέως απέναντι στο δραματικό της υλικό.

Στη *Νίκη*, αινιγματική μέχρι το τέλος παραμένει η προέλευση του μενταγιόν που η Βάσω προορίζει για τη νύφη της. Στην αρχή ισχυρίζεται ότι το έχει κλέψει από την κυρία της και στο τέλος ομολογεί κυνικά ότι το μενταγιόν είναι ψεύτικο. Μήπως η ρευστότητα της αλήθειας γύρω από το μενταγιόν δεν αποτυπώνει και τη ρευστότητα της τύχης των προσώπων στον τόπο της εξορίας τους, προοικονομώντας ίσως και την κατάληξή της; Η Αναγνωστάκη παραμένει αμφίθυμη απέναντι στα πρόσωπά της και αυτήν την αμφιθυμία τη μεταθέτει, στο *Σ' εσάς που με ακούτε*, στο δίκτυο των μικροαντικειμένων που βγαίνουν από τις τσέπες: ένα χαρτάκι με διεύθυνση γιατρού αντί της μικροποσότητας ναρκωτικών που έχει αλλάξει τσέπη, η φυσαρμόνικα και το πλακέ μπουκάλι ως συνεκδοχές της μουσικής και του ποτού που κρατούν συντροφιά στα δραματικά πρόσωπα σε όλη τη διάρκεια του έργου με μόνη τη Σοφία να απέχει από αυτά (ειρωνική αντιστροφή του τέλους της;) και, τέλος, το κραγιόν και τα φένιχ που βγαίνουν από την τσέπη της καπαρντίνας της Σοφίας, αντί των προκηρύξεων και των γραμμάτων που θα έβγαιναν από την τσέπη της καπαρντίνας της Ρόζας. Η έκπτωση του ιστορικού συμβόλου της Ρόζας Λούξεμπουργκ στο περιθωριακό πρόσωπο της Σοφίας εγείρει στο σημείο αυτό και ένα ζήτημα ερμηνείας της Ιστορίας, καθώς και διαμόρφωσης της συλλογικής μνήμης.¹³

Την έννοια της συλλογικότητας ενεργοποιεί, τέλος, και η χρήση του μικροφώνου, που περνά από χέρι σε χέρι και δίνει τη δυνατότητα σε κάθε δραματικό πρόσωπο να εκφωνήσει τη δική του ατομική ιστορία. Μέσα από το μικρόφωνο, τα όνειρα της επιστροφής στην πατρίδα, οι κοινωνικές διαμαρτυρίες, οι δηλώσεις αλληλεγγύης, οι προφητείες για το νέο είδος του τέλει ανθρώπου και οι φαντασιακές συναντήσεις με τον μύθο και την Ιστορία υπερβαίνουν τη μερικότητά τους και γίνονται κτήμα όλων των παρευρισκομένων. Το μικρόφωνο γίνεται έτσι το μέσο της συνάντησης της ατομικής εμπειρίας με τη συλλογική. Καθίσταται, ωστόσο, ταυτόχρονα και το όργανο της απόλυτης απομόνωσης, καθώς ο Άγης, παρασυρμένος από τη δύναμη του βήματος που αυτό του προσφέρει, περιχαράκωνεται στον δικό του κόσμο και αγνοεί τα όσα διαδραματίζονται γύρω του. Δεν αντιλαμβάνεται την κινητικότητα που επικρατεί στο σπίτι, όταν ο Χανς επιστρέφει χωρίς τη Σοφία, και συνεχίζει την απαγγελία του ποιήματος του Έλιοτ, σαν να βρίσκεται στο βήμα της συγκέντρωσης της επόμενης ημέρας. Το πραγματικό συμβάν του θανάτου της Σοφίας υποκαθίσταται στη συνείδηση και την αφήγηση του Άγη από τον ηρωικό θάνατο της Ρόζας, στην

από τους άλλους, καταλήγουν τελικά να καταστούν ξένα και προς τον ίδιο τον εαυτό τους: George P. Pefanis: «The Greek Emigrant Experience between 1945 and 1980 in the Plays of Petros Markaris and Loula Anagnostaki», *Journal of Modern Greek Studies* 25:2 (Okt. 2007), σ. 220.

13 Για την ειρωνεία με την οποία αντιμετωπίζει την έκπτωση αυτή η Λούλα Αναγνωστάκη κάνει λόγο ο Δημήτρης Τσατσούλης στο δοκίμιο «Η μετα-πρωτοποριακή γραφή της Λούλας Αναγνωστάκη: Με αφορμή το τελευταίο έργο της *Σ' εσάς που με ακούτε*», στο *Σημεία Γραφής – Κώδικες Σκηνής στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο*, Νεφέλη, Αθήνα 2007, σ. 292.

οποία προβάλλει τη μορφή της Σοφίας. Το αυθεντικό έχει καταστεί δυσδιάκριτο μέσα από τις ποικίλες επανεγγραφές που έχει υποστεί, με αποτέλεσμα για άλλη μια φορά τον παράδοξο συμψησμό της φιγούρας της επαναστάτριας Ρόζας Λούξεμπουργκ με το πρόσωπο της Σοφίας, μιας απλής διακινήτριας ναρκωτικών.¹⁴

Στην τελευταία αυτή μετάθεση συμπυκνώνεται και η συνολική υπονομευτική διάθεση της Αναγνωστάκη, η οποία στη δραματολογία της κινείται σκοπίμως στο επίπεδο των υπαινικτικών αναφορών, εξωθώντας τον θεατή σε μια αντιφατική πρόσληψη των σκηνικών δρωμένων. Οι διαρκείς αλληλοαναιρέσεις της σκηνικής πραγματικότητας διαποτίζουν την πρόσληψη του σκηνικού κόσμου, καθιστώντας και εμάς τους ίδιους, αναγνώστες του κάθε έργου και δυνητικούς θεατές της σκηνικής τους πραγμάτωσης, κομμάτι αυτής της αμφισημίας.¹⁵ Υπό το πρίσμα αυτό, το καθεστώς του μετανάστη, του πλάνητα και του αποσυνάγωγου παρουσιάζεται ως μια ανοίκεια εμπειρία, που υπερβαίνει την ιστορική εξήγηση και καταφάσκει τα πολλαπλά πρόσωπα της ετερότητας.

14 Τσατσούλης, ό.π., σ. 292-293.

15 Ο Βάλτερ Πούχνερ σημειώνει χαρακτηριστικά: «[Στους εφιαλτικούς κλειστούς κόσμους της Αναγνωστάκη] η υποκειμενική πραγματικότητα είναι το ατομικό βίωμα του συλλογικού εφιάλτη, πραγματικού και φαντασιακού, του παρόντος και του παρελθόντος». Βάλτερ Πούχνερ: «Οι ραγισμένοι καθρέφτες της ετερότητας: Ο σκηνικός πληθυσμός στα θεατρικά έργα της Λούλας Αναγνωστάκη», στο *Ο μίτος της Αριάδνης: Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Εστία, Αθήνα 2001, σ. 417.

Η ΜΕΤΑΝΑΣΤΕΥΣΗ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ

Στην παρούσα ανακοίνωση επιχειρείται να διερευνηθεί η ιδεολογική «εικόνα» του μετανάστη/πρόσφυγα στην ελληνική μεταπολεμική κωμωδία. Χρονική έναρξη της περιοδολόγησης είναι η περίοδος μετά τον Εμφύλιο, περίοδος που συμπίπτει χρονικά με μια προσπάθεια να δημιουργηθούν νέοι θεσμοί στο ελληνικό θέατρο αλλά και με την έναρξη ενός ισχυρού μεταναστευτικού ρεύματος Ελλήνων σε ευρωπαϊκές κυρίως χώρες, και ως τέλος ορίζεται η έναρξη της δικτατορίας, το 1967. Η ανακοίνωση στηρίχθηκε στην ισχύ για το θέμα βιβλιογραφία¹ καθώς και στο corpus κριτικών παραστάσεων που έχουν συγκεντρωθεί στο αρχείο Ελλήνων θεατρικών κριτικών και είναι εύκολα προσβάσιμες στο διαδίκτυο.

Η ανακοίνωση περιορίζεται στην εξέταση των κωμωδιών που γράφτηκαν και παίχτηκαν στον ελλαδικό χώρο, ενώ αποκλείει τη εξέταση γνωστών από τη βιβλιογραφία περιπτώσεων κωμωδιών που γράφτηκαν και παρουσιάστηκαν στο εξωτερικό.² Επίσης αποκλείονται από την ανακοίνωση οι περιπτώσεις όπου το θέμα της μετανάστευσης είναι αντικείμενο παραστάσεων Καραγκιόζη, επιθεώρησης ή και σχολικού-εφηβικού θεάτρου.

Η εργασία εστιάζει κυρίως στις φαρσοκωμωδίες της δεκαετίας του '50 και του '60, όπου η μετανάστευση αποτυπώνεται είτε με την ευτράπελη εκδοχή του θείου εξ Αμερικής, αντικείμενου εκμετάλλευσης για τους εδώ συγγενείς, είτε με την αναζήτηση γαμπρού ή νύφης στα πάτρια εδάφη, είτε με παρεξηγήσεις γύρω

1 Χρήσιμη στάθηκε η πρόσφατη έκδοση της διατριβής της Παναγιώτας Σωτήρχου: *Το μεταναστευτικό και προσφυγικό βίωμα στη νεοελληνική δραματολογία*, Συμπαντικές Διαδρομές, Θεσσαλονίκη 2012, αν και περιορίζεται στην παρουσίαση της μετανάστευσης στο ρεπερτόριο των κρατικών θεάτρων και μελέτες που μελετούν το ίδιο θέμα στον κινηματογράφο. Βλ. Χρυσάνθη Σωτηροπούλου: *Η διασπορά στον ελληνικό κινηματογράφο. Επιδράσεις και επιρροές στη θεματολογική εξέλιξη των ταινιών της περιόδου 1945-1986*, Θεμέλιο, Αθήνα 1995, και Φωτεινή Τομαή (επιμ.): *Η μετανάστευση στον κινηματογράφο*, Υπουργείο Εξωτερικών, Υπηρεσία Διπλωματικού και Ιστορικού Αρχείου, Κινηματογραφικό Αρχείο, Παπαζήσης, Αθήνα 2004.

2 Λ.χ. η Έφη Βαφειάδη μάς έκανε γνωστή την περίπτωση του μετανάστη Θεόδωρου Πατρικαρέα, που έγραψε μεταξύ άλλων ένα έργο το 1964 με τον εύγλωττο τίτλο *Ο θείος από την Αυστραλία*. βλ. Έφη Βαφειάδη: «Θέατρο της μετανάστευσης. Η περίπτωση του Θόδωρου Πατρικαρέα», στο Α. Γλυτζουρή & Κ. Γεωργιάδη (επιμ.): «Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή», *πρακτικά Γ΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σ. 151-158.

από περιουσιακά στοιχεία του μετανάστη ή, τέλος, με τη κάθοδο του «επαρχιώτη» στην Αθήνα και τα κωμικά παρεπόμενά της. Είναι εξαιρετικά σπάνια η παρουσίαση της εικόνας της Ελλάδας ως χώρας υποδοχής για ξένους μετανάστες και ακόμα πιο σπάνια η περίπτωση να τίγονται θέματα όπως η μοναξιά των μεταναστών ή οι δυσκολίες προσαρμογής τους στο νέο περιβάλλον κατοικίας τους, ενώ λείπουν εντελώς οι αναφορές στις δυσκολίες του ταξιδιού, στην αγωνία της άφιξης, στις δυσκολίες στην εκμάθηση της γλώσσας.

Χαρακτηριστική για την περίπτωση της οικονομικής εκμετάλλευσης του μετανάστη συγγενή είναι το έργο *Θα σε κάνω βασίλισσα* των Σακελλάρου - Γιαννακόπουλου, που παρουσιάστηκε στις 15.7.1956 στο θέατρο Κεντρικόν. Εκεί, εν αγνοία του, ο μετανάστης πλούσιος θείος Πωλ γίνεται θύμα οικονομικής εκμετάλλευσης από τον παθολογικά τσιγκούνη γαμπρό του, άνδρα της ανιψιάς του, Αντώνη Τσιλιβίκη, ο οποίος επί χρόνια προσποιείται τον νεκρό για να καρπώνεται όσον το δυνατόν μεγαλύτερο οικονομικό βοήθημα από τον εξ Αμερικής θείο η σύζυγός του. Σε ένα δεύτερο έργο, όμως, στο *Ο Φανούρης και το σόι του* των ίδιων συγγραφέων, που παρουσιάστηκε ένα χρόνο αργότερα (στις 3.3.1957 από τον θίασο Μ. Φωτόπουλου - Ε. Χατζηαργύρη), αντικείμενο άγριας σάτιρας και στηλίτευσης δεν γίνεται ο εν Ελλάδι συγγενής που περιμένει την οικονομική βοήθεια του εξ Αμερικής θείου, αλλά ο αδερφός που γυρίζει από την Αμερική και δεν θέλει να βοηθήσει την οικογένειά του, αδιαφορώντας για την αποκατάσταση της αδερφής του. Ενδιαφέρον έχει ότι η ευθύνη για την αδιαφορία του συγγενή επιμερίζεται κυρίως στην αλλοδαπή σύζυγο Μάργκαρετ του άβουλου αδερφού του Φανούρη, Γιάννη.

Εικόνα άνδρα μετανάστη που έρχεται στην Ελλάδα με μοναδικό σκοπό να παντρευτεί περιλαμβάνουν οι κωμωδίες *Δεσποινίς ετών 39* και *Θα σε κάνω βασίλισσα* των Γιαννακόπουλου- Σακελλάρου. Και πάλι η εικόνα του μετανάστη είναι στερεότυπη: Ο μετανάστης εμφανίζεται ώριμος μεν αλλά ωραίος και πετυχημένος και είτε παίρνει αυτό που θέλει χωρίς αναστολές και αμέσως, όπως στη *Δεσποινίς ετών 39*, όπου ο Ρόκας κλέβει τελικά τη Φωφώ, κοπέλα του Τηλέμαχου Καραντάρη, είτε απειλεί σοβαρά να την πάρει ακόμα και όταν αυτή είναι παντρεμένη, όπως στο *Θα σε κάνω βασίλισσα*, όπου ο θείος Πωλ γνωρίζει στην ανιψιά του Ελένη έναν νέο επιχειρηματία εξ Αμερικής.

Ξεχωριστή περίπτωση αποτελούν κωμωδίες όπου η εικόνα του μετανάστη που έρχεται στην Ελλάδα για να αναζητήσει σύζυγο είναι γένους θηλυκού. Η πρώτη τέτοια περίπτωση εμφανίζεται στην κωμωδία *Ένα βότσαλο στη λίμνη* των Σακελλάρου - Γιαννακόπουλου, γραμμένη το 1952 (παίχτηκε την ίδια χρονιά από τον θίασο Λογοθετίδη στο θέατρο Κεντρικόν). Ο Παναγιώτης Σκουνητής, χαρακτηριστικός τσιγκούνης, μία μέρα απιστεί στην εδώ και πολλά χρόνια σύζυγό του και διασκεδάζει έξω με ένα φίλο του και δύο Αμερικανίδες που εκείνος τυχαία μόλις έχει γνωρίσει. Τα πράγματα όμως περιπλέκονται, όταν αποκαλύπτεται ότι η άγνωστη Έβελιν, η Αμερικανίδα με την οποία διασκεδάζε το προηγούμενο βράδυ και η οποία είναι ενθουσιασμένη μαζί του, είναι η Βαγγελίτσα, ξαδέρφη της συζύγου του. Στην ίδια

κατηγορία ανήκει και το *Πούλμαν για το Τέξας*, έργο που παρουσιάστηκε από τον θίασο Λογοθετίδη σε περιοδεία του στην Αμερική το 1957, περιοδεία που θέλησε να εκμεταλλευτεί την τεράστια επιτυχία της ταινίας του Σακελλάρου *Η θεία από το Σικάγο*, της οποίας η προβολή στο εξωτερικό ήταν την ίδια εποχή. Στο *Πούλμαν για το Τέξας* στηλιτεύεται πάλι η ελευθερία κινήσεων που έχει μια κοπέλα στην Αμερική. Η Τζηφ Κάρζας, μία Ελληνοαμερικανίδα κόρη πάμπλουτου ομογενή, ιδιοκτήτη πετρελαιοπηγών στο Τέξας, έρχεται στην Αθήνα και δοκιμάζει ανεπιτυχώς να επιλέξει σύζυγο. Η φήμη των δολαρίων του πατέρα της τραβάει γύρω της πολλούς μνηστήρες. Το κοσμικό κουτσομπολιό της κολλάει το παρατσούκλι «Πούλμαν για το Τέξας», ενώ η πολιορκία των μνηστήρων τη φέρνει σε αδιέξοδο.

Για να βγει από τη δύσκολη θέση, η Τζηφ αποφασίζει να ενοικιάσει γονείς. Αυτοί θα κρατήσουν στην πρόεπουσα απόσταση τους ενοχλητικούς πολιορκητές και θα της επιτρέψουν να κάνει ανεπηρέαστη την επιλογή συζύγου. Ο μισθωμένος πατέρας Μέμος Τζιράτος, ένας τετραπέρατος Κεφαλλονίτης, ανταποκρίνεται με το παραπάνω στις προσδοκίες της. Τις ικανότητές του τις αναγνωρίζει και ο πραγματικός πατέρας της Τζων Κάρζας, που έρχεται εν τω μεταξύ απροειδοποίητα από το Τέξας. Και έτσι, όταν το «Πούλμαν για το Τέξας» θα ξεκινήσει για την Αμερική, μαζί με τον επιλεγέντα σύζυγο θα πάρει μαζί του και τον Μέμο και την αληθινή του κόρη Αγγέλα, για να δοκιμάσουν κι αυτοί την τύχη τους στη νέα ήπειρο.

Στο έργο αυτό ενδιαφέρον έχει ότι ο Μελάς παρουσιάζει ταυτόχρονα και το θέμα της εσωτερικής μετανάστευσης. Ο ενοικιασμένος πατέρας είναι ένας Κεφαλλονίτης. Πρόκειται για τον χαρακτηριστικό τύπο του επαρχιώτη που αντιστέκεται στην ελευθεριότητα των ηθών που χαρακτηρίζει τη νέα γενιά, και ιδίως τη δεύτερη γενιά Ελλήνων μεταναστών, τύπο που ο Μελάς δανειζεται από την παράδοση της ελληνικής κωμωδιογραφίας. Μέσω της συμπεριφοράς του, επαναφέρει την τάξη και συμβάλλει στην ευτυχή λύση επεμβαίνοντας έγκαιρα, πριν οι ερωτικές περιπέτειες της νεαρής Τζηφ εκτραπούν επικίνδυνα.

Ξεχωριστή περίπτωση όπου αποτυπώνονται τα προβλήματα του επαναπατρισμού αποτελεί η κωμωδία *Οι δικοί μας άνθρωποι* των Σακελλάρου και Γιαννακόπουλου, που παρουσιάστηκε από τον θίασο Λογοθετίδη στο θέατρο Αργυρόπουλου στις 16.10.1954. Η κωμωδία, που είναι επίσης γνωστή από την κινηματογραφική της μεταφορά με τον τίτλο *Ο άνθρωπος που γύρισε από τη ζέστη* και πρωταγωνιστή τον Λάμπρο Κωνσταντάρη, πραγματεύεται το σημαντικό πρόβλημα της αποξένωσης, όπως αποτυπώνεται στην ιστορία του Λουκά Μπόμπολα, ενός μετανάστη που επιστρέφει στην Ελλάδα μετά από 19 χρόνια παραμονής στην Αφρική και διαπιστώνει πως η γυναίκα του και τα δύο του παιδιά είναι πλέον ένας ξένος κόσμος για τον ίδιο. Είναι μια εξαιρετικά σπάνια περίπτωση όπου αποτυπώνονται οι δυσκολίες της μετανάστευσης και κυρίως του επαναπατρισμού των μεταναστών.

Η παρούσα ανακοίνωση φιλοδόξησε να αναδείξει κυρίως τη συμμετοχή του θεάτρου στην κατασκευή της εικόνας του μετανάστη και να δώσει όσον είναι δυνατό στο πλαίσιο μιας εξαιρετικά συνοπτικής ανακοίνωσης με εισαγωγικό τρόπο

την αντιπροσωπευτική εικόνα της προσέγγισης του θέματος από τους θεατρικούς συγγραφείς κωμωδίας των δεκαετιών 1950 και 1960, συγγραφείς που σε πολλές περιπτώσεις είναι και κινηματογραφιστές. Η παρουσίαση και καταγραφή σίγουρα δεν είναι εξαντλητική. Με λίγα λόγια δεν καταγράφονται όλα τα έργα στα οποία το θέμα της μετανάστευσης είναι παρόν με τον ένα ή τον άλλο τρόπο. Υπάρχουν έργα που ο κεντρικός μύθος συνδέεται με την μετανάστευση, έργα όπου σκηνικοί χαρακτήρες εμπίπτουν στην κατηγορία του μετανάστη αλλά η εμπλοκή τους στην πλοκή είναι δευτερεύουσας σημασίας, έργα όπου ο μετανάστης θείος είναι απών, δεν εντάσσεται ποτέ στο σκηνικό σύμπαν αλλά είναι σε όλη τη διάρκεια του έργου παρών, έργα όπου απλώς αξιοποιείται δραματουργικά η επιθυμία ενός δραματικού χαρακτήρα για μετανάστευση. Ωστόσο, γίνεται μια αντιπροσωπευτική επιλογή που δείχνει, θέλω να πιστεύω, διαδρομές και κατευθύνσεις.

Ο δραματικός μύθος αυτών των κωμωδιών αναπαράγει όλα τα στερεότυπα για τους μετανάστες, οι οποίοι διαφοροποιούνται αισθητά όσον αφορά τον χαρακτήρα από τους γηγενείς. Στην εικόνα του μετανάστη όπως προβάλλεται στις συγκεκριμένες κωμωδίες εμπεριέχεται υπολανθάνουσα η κυρίαρχη αντίληψη για τον Έλληνα μετανάστη: έχει οικονομική άνεση και ηθική υποχρέωση να αναλάβει την ευθύνη υποστήριξης ολόκληρης της οικογένειάς του. Επιλέγεται κυρίως η απεικόνιση του «Μπρούκλη», όπως ονομάζεται την εποχή εκείνη, αλλά ακόμα και σήμερα σε ορισμένες περιοχές της Ελλάδας, ο μετανάστης εξ Αμερικής πρώτης ή δεύτερης γενιάς. Έτσι αποφεύγεται εντελώς η αναφορά λ.χ. σε Έλληνες μετανάστες στη Γερμανία ή στο Βέλγιο, ενδεχομένως λόγω της γειτνίασης με αυτές τις χώρες και της αναγκαστικής, έτσι, αναφοράς στις δυσκολίες της μετανάστευσης. Για τους ίδιους λόγους λογοκρισίας στον κατάλογο των κωμωδιών που επιλέχτηκαν και παρουσιάστηκαν από αθηναϊκούς θιάσους δεν περιλαμβάνονται κωμωδίες με αιχμηρά θέματα, όπως η πολιτική μετανάστευση αλλά και ο επαναπατρισμός πολιτικών προσφύγων από την εξορία.

Η ΜΗΔΕΙΑ ΤΟΥ ΜΠΟΣΤ ... ΜΙΑ ΞΕΝΗ ΠΟΥ ΑΝΤΕΧΕΙ

Ο Μποστ, ένας πολυσχιδής καλλιτέχνης, υπήρξε και ο ίδιος μετανάστης ερχόμενος πολύ μικρός στην Ελλάδα από την Κωνσταντινούπολη. Μέσα στο έργο του *Μήδεια* υποβάλλει τον ισχυρισμό πως ο πρωταγωνιστικός ρόλος του έργου, η Μήδεια, πιθανολογεί την ύπαρξη χαρακτηριστικών μετανάστη.

Το έργο του, *Μήδεια*, διαπραγματεύεται εν είδη παρωδίας¹ το «αρχέτυπο» δράμα του Ευριπίδη και όχι μόνο, αφού εντάσσει στο έργο του κι άλλα στοιχεία από το υπόλοιπο αρχαίο ελληνικό δράμα και το κοινωνικοπολιτικό γίνεσθαι της σύγχρονης Ελλάδας που ζούσε. Το συνεχές ανέβασμα του έργου στα ελληνικά θέατρα και τους καλοκαιρινούς καλλιτεχνικούς θεσμούς ανελλιπώς μέχρι σήμερα καταδεικνύει ότι η ζωντανή σκηνική πράξη το έχει αγκαλιάσει και δεν αποτελεί η ενασχόληση μαζί του μόνο μια στείρα θεωρητική έως ακαδημαϊκή παρατήρηση, αφού αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της δρώσας δραματουργίας των τελευταίων είκοσι οχτώ χρόνων.

Ο Μποστ δίκαια έχει χαρακτηριστεί ως ο σύγχρονος Αριστοφάνης. Διαχειρίζεται την υπερβολή και το γκροτέσκο αδιαφορώντας για τους καθωσπρεπισμούς που πηγάζουν απ' όλες τις κοινωνικές δομές και εξουσίες. Απογυμνώνει τον αστό κομφορμιστή από τη μάσκα του, που δεν αποτελεί παρά κάλυμμα της κοινωνικής συμπεριφοράς και των πρωτόγονων παθών του ανθρώπου. Κι αν προσέξεις μέσα από τους όγκους και τις φαινομενικές υπερβολές, το σκληρό χιούμορ και το δυσβάσταχτο άκουσμα των αστείων του, βλέπεις την ευγενική, διδακτική και πολιτική θέαση του καλλιτέχνη. Όπως και η Μήδεια του Ευριπίδη έτσι και αυτή του Μποστ με την εμφάνισή της δίνει το στίγμα της, μας λέει πως είναι μια ξένη:

«Νοστάλησα τα χρώματα της όμορφης Κριμαίας
και τα λαμπρά ανάκτορα πάνω στις προκυμαίαις».²

Μια ξένη που αντέχει από το 1993 στη νεοελληνική θεατρική πράξη. Στη γραφή του Μποστ ανακαλύπτουμε τη θεατρική τεχνική του «ηθελήμενου πλατειασμού»,³ στον οποίο διακρίνονται πολλαπλές επιδιώξεις για την καθοδήγηση θεατή και αναγνώστη. Όταν δίνει οδηγίες στον Τροφό για τα παιδιά της, όπως κάθε ξένη/νος,

1 Gerard Genette: *Palimpsests: Literature in the second degree*, Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky, University of Nebraska Press, Lincoln and London 1997, κεφ. 3, σ. 11.

2 Μποστ: *Μήδεια*, Θεατρική Εταιρία Στοά, Αθήνα 1993, σ. 31.

3 Ό.π., σ. 10.

θέλει τα παιδιά της να γίνουν ό,τι εγγράφεται στο κοινωνικό status και είναι αποδεχτό από τις κοινωνικές δομές της ξένης χώρας στην οποία βρέθηκε. Εδώ καταγράφεται η αγωνιώδης προσπάθεια για ένταξη και αποδοχή της Μήδειας στο νέο τόπο και στο διαφορετικό πολιτισμικό πλαίσιο. Μοιάζει με το πλήθος μεταναστών που το πρώτο τους μέλημα φτάνοντας στην Ελλάδα είναι να βαφτιστούν χριστιανοί αγγίζοντας εντασσόμενοι έτσι τη μια πλευρά του κοινωνικού συστήματος.

Η Μήδεια έχει κατακτήσει το θεατρόφιλο κοινό κυρίως με θετικά αλλά και με αρνητικά σχόλια. Η ξένη Μήδεια του Μποστ δε δέχεται φιλολογικές αναλύσεις, γιατί είναι άμεση και χρησιμοποιεί το λόγο είτε με πινελιές της αρχαίας γλώσσας είτε ως επί το πλείστον με χρήση του λαϊκού γλωσσικού οργάνου.

Η συνύπαρξη στο λόγο του Μποστ αρχαίων και σύγχρονων κοινωνικών στερεότυπων ενορχηστρώνεται από την παντελή απέκδυση χριστιανικών μοτίβων, ακόμα κι όταν μιλούν ή δρουν φορείς της ντόπιας εκκλησιαστικής παράδοσης.

ΜΗΔΕΙΑ: Εις έμπορος καλόγερος και ένας ιερέας
κυλόντο προ του ναού, ενώπιον μιας νέας.⁴

Δε δείχνει φειδώ ούτε σε σεξουαλικές αναφορές σα να είναι φυσικό αρχέτυπο του πολιτισμού που πρεσβεύει, άλλοτε με υπονοούμενη σημασία, άλλοτε απροκάλυπτα μέσα από τη μεταφορά των λόγων τρίτων:

ΜΗΔΕΙΑ: Μέχρι πρωί ασβέσωνα, μ' έπνιγαν οι ασβέσαι
σβύνων «Κουφάλες διετητές», «τον παίρνεται», «Γαμηέσαι».⁵

Βλέπουμε τη φιγούρα της Μήδειας πάντα μ' ένα μετέωρο βήμα στο κατώφλι του νέου τόπου, που περνάει και δεν περνάει. Έχει στραμμένο το βλέμμα της προς τα πίσω αναλογιζόμενη για ό,τι άφησε και προς τα μπρος για ό,τι βρήκε. Στο θεατρικό, παραστατικό χρόνο και χώρο πραγματώνεται το ξεπέρασμα του κατωφλιού. Η δράση κυριαρχείται, όχι από τον ορθολογισμό, αλλά από τον κυνισμό. Η ανατρεπτική γλώσσα του Μποστ δεν ηθικολογεί, ούτε αιτιολογεί, αλλά φτύνει τους ρυθμιστικούς κώδικες που διέρχεται. Με την εκδίκηση και τη δράση η Μήδεια απομυθοποιείται, εγκαταλείποντας κάθε ηρωική ανα-παραστατικότητα. Κάθε πράξη της Μήδειας δεν έχει να κάνει με το μετέωρο βήμα της στο πέρασμα του πεδίου του κατωφλιού, αλλά με την αποδραματοποίηση και την επίτευξη του σκοπού της, τη διασκέδαση.

Ο Μποστ μέσα από τη Μήδεια γελοιοποιεί με αδυσώπητο γκροτέσκο τρόπο ό,τι θα επιθυμούσε και ο κάθε θεατής να περιγελάσει και ο κάθε ξένος εκβάλλοντας τον κρυμμένο πόνο και τις δυσκολίες που συναντά. Η ίδια η Μήδεια, κατόπιν μιας ανεπιτυχούς επίσκεψης στον ψυχίατρο, μεταφέρει την άποψη της κοινής γνώμης λέγοντας:

ΜΗΔΕΙΑ: Όλοι με λένε βάρβαρη, ξένη, ξεριζωμένη. (Κάνει μια κίνηση αισχρή –

4 'Ο.π., σ. 35.

5 'Ο.π., σ. 59.

Αυτή που κάνει κάθε απελπισμένος κάτοικος της χώρας για να δείξει που έχει γράψει όσα και όσους τον βασανίζουν.) Ε, να! Ας πουν πως κι ο γιατρός με έχει σπιτωμένη.⁶

Τελικά περνάει το κατώφλι της νέας χώρας. Αποδέχεται όλους τους κανόνες που ορίζουν την οικειοθελή ή αναγκαστική ένταξή της σ' αυτή. Η λέξη ένταξη είναι αμφίσημη και παλινδρομική. Με την ένταξη δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι δημιουργείται μια νέα πραγματικότητα, ένα νέο μόρφωμα στο οποίο το δυνατό μέλος του θέλει να πιστεύει πως έμεινε αλώβητο και απολύτως αδιατάρακτο. Η πραγματικότητα άλλα φανερώνει. Και το ότι ένας ξένος πέρασε και έζησε για λίγο σε κάποιον τόπο είναι αρκετό για να συμβούν έστω και ανεπαίσθητες αναπλασιώσεις των κοινωνικών δομών του.

Σε όλους τους διαλόγους της, η Μήδεια τηρεί στάση αναμονής. Κοντρολάρει τι έχει απέναντί της και μαθαίνει τους κανόνες τους οποίους καλείται να τηρήσει και να χειριστεί. Κάθε φορά προτείνει το απρόβλεπτο και το ανατρεπτικό όπως στη συνάντησή της με τον Ευριπίδη, όταν του προτείνει:

ΜΗΔΕΙΑ: Ε, τότε βάλτε τα παιδιά να σφάζουν τη μητέρα.⁷

Στη συνάντηση με τον Ευριπίδη, η Μήδεια είναι υπόδειγμα υπομονής, γιατί της είναι απαραίτητες οι πληροφορίες και οι διαδόσεις. Ελίσσεται συνεχώς και χρησιμοποιεί φράσεις όπως:

ΜΗΔΕΙΑ: Αχ, μην ακούτε εις αυτά που λέγει ο καθένας.
Αν σας βολεύει βάλτε το.
Αν σας βολεύει και αυτό και είναι σωτηρία
βάλτε το νάχετε πλοκήν σ' αυτήν την ιστορία.⁸

Φεύγει ο Ευριπίδης και αποκαλύπτεται η γνώμη της γι' αυτόν:

ΜΗΔΕΙΑ: Λαπά, ρουφιάνε ποιητά, καθαрма Ευριπίδη
Που ήρθες πέταξες μπηχτές και μ' έκανες σκουπίδι.⁹

Φανερώνει τότε τις αντοχές της ξένης και προβάλλει τον ξένο μη υποκριτικό εαυτό της που διαχειρίζεται τους κοινωνικούς συνδυασμούς χωρίς ευγένεια και καλύψεις του πολιτισμού που βρήκε.

Η ανατρεπτική Μήδεια του Μποστ σκοτώνει τα παιδιά της. Με την υπερβολή και το τεράστιο στο λόγο και τις πράξεις της πλημμυρίζει τη σκηνή. Υπερβαίνει τους κώδικες του τόπου: «ίσως το κλίμα Ιωλκού»¹⁰ σ' αυτή να μην πηγαίνει, γιατί... είναι μια ξένη.

6 'Ο.π., σ. 54.

7 'Ο.π., σ. 44.

8 'Ο.π., σ. 46.

9 'Ο.π.

10 'Ο.π., σ. 30.

Τα παιδιά έπρεπε να σφαγούνε όχι με αιτιολόγηση της πράξης μέσα από τους όποιους κώδικες ρυθμίζουν τη ζωή της Ιωλκού, αλλά με τον χλευασμό κάθε κανόνα και ορίου. Ο Μποστ στον τελευταίο μονόλογο της Μήδειας ξεδιαλύνει την κατάσταση στην οποία βρισκόταν η πρωταγωνίστρια. Είχε χάσει τα λογικά της ενταγμένη στη δύνη του φαινομενικού αγωνιώδους καθωσπρεπισμού, που ερμηνεύεται ως ψύχωση και τελικά ως τρέλα:

ΜΗΔΕΙΑ: κι εγκλήματα αν έκανα σφάζοντας τα παιδιά μου
 παράλληλα βοήθησε και σε χαρά με βύθισε
 σαν είδα πως με τη σφαγή, βρήκα τα λογικά μου.¹¹

Κλείνει με φόνο κι όχι σπαραγμό. Φέρεται σα να κάνει κάτι φυσιολογικό. Χλευάζει με την πράξη της τους κώδικες του νέου τόπου και δηλώνει πως τα πάντα ανατρέπονται και θεραπεύονται απλά χωρίς θρήνους ή κορόνες.

¹¹ Ό.π., σ. 66.

ΣΑΒΒΑΤΟ 31 ΜΑΡΤΙΟΥ

ΣΥΝΕΔΡΙΑ Γ΄

ΠΡΟΕΔΡΟΣ: ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ

ΤΙΤΛΟΣ ΣΥΝΕΔΡΙΑΣ:

**ΠΡΟΣΦΥΓΑΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΝΑΣΤΗΣ: ΔΡΑΜΑΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΚΩΜΙΚΕΣ
ΕΚΦΑΝΣΕΙΣ ΣΤΗ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ - Β΄ ΜΕΡΟΣ**

ΠΑΝΑΓΙΩΤΑ ΦΥΛΑΚΤΑΚΗ

ΧΑΡΗ ΣΒΑΛΙΓΚΟΥ

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΡΑΠΤΟΥ

ΦΙΛΟΞΕΝΟΥΜΕΝΟΣ ΚΑΙ ΟΙΚΟΔΕΣΠΟΤΗΣ: Ο ΕΛΛΗΝΑΣ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΜΕΤΑΝΑΣΤΕΥΤΙΚΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ

Περίληψη

Σε μια διαπολιτισμική Ευρώπη που χαρακτηρίζεται από αλλαγή μέσω της ανταλλαγής, η μεταναστευτική δραματουργία -ή αλλιώς το θέατρο της μετανάστευσης- διαμορφώνει και διαμορφώνεται από τις κοινωνικο-πολιτικές δομές και τις πολιτισμικές παραδόσεις τόσο της χώρας υποδοχής όσο και της χώρας προέλευσης. Μέσα από αυτό το πρίσμα, ο ρόλος της Ελλάδας είναι διττός: αφενός αντιπροσωπεύει την εξιδανικευμένη γενέθλια γη και φαντασιακό τόπο επιστροφής εκατομμυρίων Ελλήνων μεταναστών που εγκαταστάθηκαν στην Αμερική, την Αυστραλία και τη Γερμανία στα μέσα του εικοστού αιώνα, ενώ αφετέρου αποτελεί μετά το 1985 τη χώρα υποδοχής μεταναστευτικού κύματος από τις χώρες της βαλκανικής χερσονήσου. Η ανακοίνωση διερευνά τις ομοιότητες και διαφορές ανάμεσα στο θεατρικό έργο των Ελλήνων μεταναστών στο εξωτερικό και των μεταναστών στην Ελλάδα, οι οποίες σκιαγραφούν τα γενικά χαρακτηριστικά της μεταναστευτικής δραματουργίας και την εικόνα του μετανάστη, όσον αφορά τη θεματική και την ποιητική του. Εξετάζεται η εξελικτική πορεία της ταυτότητας του Έλληνα στην μεταναστευτική δραματουργία μέσα από τον «Άλλον» ως επιθυμητό στόχο και ως αποφυγή, και διαφαίνονται τα διαφορετικά σημεία αναφοράς που καθορίζουν τον επαναπροσδιορισμό της ελληνικής ταυτότητας σε μια εποχή παγκοσμιοποίησης.

Εισήγηση

Ο Βιργίλιος στα *Γεωργικά II* γράφει το εξής: «Και για την εξορία άφησαν το σπίτι και το γλυκό κατώφλι τους / Και μια πατρίδα ζήτησαν κάτω από ξένο ήλιο» (511). Οι στίχοι αυτοί δίνουν ένα χαρακτηριστικό πορτρέτο του μετανάστη σε όλα τα μήκη και πλάτη της γης: ένας άνθρωπος με δεδομένη αφετηρία όχι όμως και προορισμό, ένας άνθρωπος που αναζητά τόπο να ριζώσει και να οικοδομήσει εκ νέου μια πατρίδα. Για τους Έλληνες είναι μια εικόνα συνυφασμένη με την ιστορία της χώρας, καθώς ένα μεγάλο κύμα μετανάστευσης Ελλήνων σημειώθηκε κατά τις δεκαετίες του '50 και '60 κυρίως προς Αμερική, Αυστραλία και Γερμανία, και ένα αντίστροφο κύμα μαζικής προσέλευσης μεταναστών κατέφθασε στην Ελλάδα κατά τη δεκαετία του '90 ως τμήμα ενός ευρύτερου μεταναστευτικού ρεύματος από την ανατολική προς τη δυτική Ευρώπη μετά την κατάρρευση των κομμουνιστικών καθεστώτων.

Οι άμεσες συνέπειες κάθε μεταναστευτικού ρεύματος είναι κοινές και επικεντρώνονται στη δημιουργία νέων σχέσεων εξουσίας και στη γέννηση νέων κοινωνικών ομάδων από τους μετακινούμενους πληθυσμούς. Τα δύο αυτά στοιχεία επιφέρουν σημαντικές ανακατατάξεις στις κοινωνικές και οικονομικές δομές της χώρας υποδοχής. Η βαθύτερη, ωστόσο, αλλαγή που συντελείται είναι μια επιτακτική ανάγκη τόσο στον φιλοξενούμενο όσο και στον οικοδεσπότη να επαναπροσδιορίσει την ατομική και συλλογική του ταυτότητα, τώρα πια μέσα από την άμεση και καθημερινή συνύπαρξη με τον «άλλον». Οι νέες αυτές συνθήκες συγκερασμού συνεπάγονται ότι «η εθνική ιδέα ως θεμέλιο του κράτους πρέπει να ξεπεραστεί από τις απαιτήσεις που θέτει η νέα πραγματικότητα της μετάβασης σε μετα-εθνικά, πολυπολιτισμικά κράτη».¹ Πρέπει τόσο οι ξενιστές όσο και οι μετανάστες να απαλλαγούν από τη μοντερνιστική θεώρηση του δυτικού κόσμου από τον Μεσαίωνα κι ύστερα που συγκροτεί την ιδέα της εθνικής ταυτότητας μέσω της διαφορετικότητας, που δημιουργεί δηλαδή την εικόνα του ποιοι είμαστε εμείς ως αντιπαράθεση στο ποιοι είναι οι άλλοι,² καθώς μια τέτοια ανάγνωση του κόσμου σε συνθήκες διαπολιτισμικότητας καθίσταται ιδιαίτερα κοντόφθαλμη και περιοριστική. Στην περίπτωση της Ελλάδας θα ήταν αναμενόμενο τόσο οι Έλληνες μετανάστες που ήρθαν σε επαφή με την κουλτούρα προηγμένων δυτικών κρατών, όσο και οι ντόπιοι Έλληνες που υποδέχτηκαν τις αλβανικές, ρωσόφωνες και ασιατικές κοινότητες στην Ελλάδα να αναζητήσουν μια ταυτότητα πέρα από μεγάλους σχηματισμούς όπως το έθνος ή το κράτος. Θα ήταν, επομένως, λογικό οι Έλληνες να εκμεταλλευτούν ως πλεονέκτημα το γεγονός ότι έχουν βιώσει και τις δύο όψεις του νομίσματος της διαπολιτισμικής κοινωνίας, ώστε να επαναπροσδιορίσουν την έννοια της Ελληνικότητας μέσα από μια ευρύτερη οπτική. Σύμφωνα με τον παραπάνω συλλογισμό η περίπτωση της Ελλάδας είναι εξαιρετικά ενδιαφέρουσα: εφόσον η χώρα έχει αποτελέσει τόσο τόπο προέλευσης όσο και τόπο υποδοχής μεταναστών, προβάλλει ως πολλά υποσχόμενο πεδίο έρευνας για το πώς αντιδρούν στους εισερχόμενους μετανάστες πληθυσμοί που έχουν οι ίδιοι βιώσει την ταυτότητα του «ξένου» σε μια άλλη χώρα μόλις λίγες δεκαετίες πριν.

Η έννοια της Ελληνικότητας μέσα από τη εμπειρία των Ελλήνων ως οικοδεσπότες και ως φιλοξενούμενοι καθρεφτίζεται τόσο στα θεατρικά έργα Ελλήνων μεταναστών στο εξωτερικό όσο και στα έργα που παράγονται στην μητροπολιτική Ελλάδα. Μέσα από αυτά διαφαίνεται εύγλωττα η πολλαπλή διάσταση της έννοιας της Ελληνικότητας, όπως αυτή διαμορφώνεται μέσα από τις κοινωνικές επιταγές και τα πολιτιστικά συμφραζόμενα της εκάστοτε εποχής. Τα θεατρικά έργα της μεταναστευτικής δραματουργίας που θα αποτελέσουν αντικείμενο μελέτης για την παρούσα εισήγηση μπορούν να χωριστούν σε δύο κατηγορίες: α) έργα που

1 Μιχάλης Δαμανάκης: «Εκφάνσεις της Ελληνικότητας: Μεταξύ της ελλαδικής πολιτισμικής νόρμας και του πολιτισμικού ελαχίστου», στο Στ. Κωνσταντινίδης-Θ. Πελαγίδης (επιμ.): *Ο Ελληνισμός στον 21ο Αιώνα*, Παπαζήσης, Αθήνα 2001, σ. 389-417, εδώ σ. 402.

2 James Clifford: «Diasporas», περ. *Cultural Anthropology*, τόμ. 9, τχ. 3, 1994, σ. 302-338 (μτφ. της εισηγήτριας).

πραγματεύονται την εικόνα του Έλληνα ως φιλοξενούμενου, γραμμένα τόσο από Έλληνες μετανάστες όσο και από Έλληνες της μητροπολιτικής Ελλάδας: *Η Νίκη* της Λούλας Αναγνωστάκη (1978), *Η Ταυτότητα* του Γιάννη Βασιλακάκου (1982), *Γάμος; Πού Γάμος;* της Κούλας Τέο (1984), και *Κοινός Λόγος* της Έλλης Παπαδημητρίου (1975) και β) έργα που πραγματεύονται την εικόνα του Έλληνα ως οικοδεσπότη-ξενιστή μεταναστών: *Ένας στους Δέκα* του Λαέρτη Βασιλείου, *Ο Εβρος Απέναντι* (2001), *Συμπέθεροι από τα Τίρανα* (2009) των Ρέππα-Παπαθανασίου καθώς και οι *Πατρίδες* των ιδίων (2011).

Σύμφωνα με τον Δαμανάκη, δύο φαίνεται να είναι οι πόλοι μεταξύ των οποίων κινείται η ελληνική μεταναστευτική διασπορά: ο ένας επικεντρώνεται στις ελλαδικές πολιτισμικές πρακτικές, όπως γλώσσα, θρησκεία, ιστορία, θεσμοί, ήθη-έθιμα και παραδόσεις, ενώ ο άλλος «προσλαμβάνει την έννοια της ελληνικότητας ως συναισθηματικό δεσμό με καθετί ελληνικό που χρησιμοποιείται συμβολικά από το άτομο για να αυτοπροσδιοριστεί».³ Σε οποιονδήποτε από τους δύο πόλους και αν κινείται, ο Έλληνας μετανάστης επιδιώκει να διαμορφώσει τη δική του ταυτότητα μέσα από δύο προσεγγίσεις: είτε α) μυθοποιεί και εξιδανικεύει τη χώρα προέλευσης, δημιουργώντας ένα όραμα επιστροφής σε αυτήν, είτε β) θέλει μόνο να διατηρήσει έναν λειτουργικό δεσμό με την πατρίδα που άφησε πίσω του, χωρίς, ωστόσο, να αποζητά την επιστροφή του σε αυτήν.

Η πρώτη προσέγγιση, όπου ο μετανάστης κυνηγάει το όνειρο της επιστροφής στην πατρίδα, έτσι όπως η εικόνα της διαμορφώνεται μέσα από τις προσωπικές του φαντασιώσεις και ανεκπλήρωτους πόθους παρά μέσα από την ιστορική πραγματικότητα, είναι περισσότερο αντιπροσωπευτική της πρώτης γενιάς μεταναστών, όταν είναι ακόμα δυνατοί οι δεσμοί με τη χώρα καταγωγής. Στα πρώτα χρόνια της μετανάστευσης, είναι έντονη η νοσταλγία του απόδημου Έλληνα για την πατρίδα, όπως αυτή έχει καταχωρηθεί στις προσωπικές του μνήμες. Ο λόγος του ακούγεται σαν εξομολόγηση, είναι γεμάτος συναισθηματική φόρτιση και οι αναδρομικές του αφηγήσεις είναι ένα συνονθύλευμα πραγματικότητας και φανταστικής προβολής των επιθυμιών του. Φαίνεται να ξεχνάει τις πραγματικές συνθήκες της πατρίδας που τον εξανάγκασαν σε φυγή-την φτώχεια, την πείνα, την εξαθλίωση, τον κίνδυνο για τη ζωή του- και την ξαναπλάθει στο μυαλό του μέσα από το πρίσμα της ουτοπίας. Αυτός είναι και ο τόπος όπου λαχταράει να επιστρέψει, ο τόπος της φαντασίας του, και γι' αυτό το λόγο είναι μεγάλη η αγωνία του να μην αλλοιωθεί μέσα από την χρόνια τριβή με έναν ξένο τρόπο αντίληψης. Θέλει να κρατήσει αναλλοίωτα τη γλώσσα, τη θρησκεία και τις παραδόσεις του, ώστε να κληροδοτήσει ανόθευτη την εθνική του κουλτούρα στην επόμενη γενιά, να μην αλλοιώσει ο ίδιος άθελα του την εθνική μας φυσιογνωμία. Αυτή η τάση αποτυπώνεται στο ακόλουθο απόσπασμα από το θεατρικό έργο του Γιάννη Βασιλακάκου *Η Ταυτότητα*, όπου έξυπνα και με χιούμορ ο συγγραφέας εμπλέκει την

3 Δαμανάκης, ό.π., σ. 54-61, εδώ σ. 58.

ταυτότητα του ατόμου με εκείνη που φοράμε στο χέρι με χαραγμένο το όνομα μας;⁴

ΜΑΝΘΟΣ: Άμα χάθηκε η ταυτότητα θέλουμε κρέμασμα. Είναι δυνατόν; Μέσα στο ίδιο μας το σπίτι;

ΧΡΥΣΑ: Μην κάνεις έτσι καλέ! Δε χάνεται έτσι μια ταυτότητα. Για φυλλοκρέμμυδο την πέρασες; Να, κ' εγώ δεν είχα χάσει πριν από καιρό το χρυσό μου σταυρό και το ένα μου σκουλαρίκι; Ε, δεν τα βρήκα;

ΜΑΝΘΟΣ: Πότε; Δε θυμάμαι.

ΧΡΥΣΑ: Τα βρήκα όμως. Το ένα ήταν κάτω από τον καναπέ, είχε κοπεί η αλυσίδα. Το άλλο, το σκουλαρίκι ήταν πεσμένο στην τουαλέτα. Μπορεί η ταυτότητα σου να 'χει χαθεί εδώ μέσα.

Στην εντυπωσιακή θεατρική παραγωγή της Κούλας Τέο, ιδιαίτερα όσον αφορά τα σχολικά θεατρικά έργα, φαίνεται καθαρά η μεταφορά των εθίμων, των κοινωνικών κατεστημένων και των ριζωμένων αντιλήψεων του «φαίνεσθαι» μιας κλειστής κοινωνίας που οι Έλληνες μετανάστες εξακολουθούν να κουβαλούν στον ξένο τόπο, όπως παρουσιάζεται ανάγλυφα στο απόσπασμα από το θεατρικό έργο *Γάμος; Πού Γάμος;*

ΠΑΡΘΕΝΑ: Εμείς κάναμε κάτι γάμους στην Τραπεζούντα! Τέτοιο γάμο θέλω και για την Έφη μου, να μείνει αξέχαστος.

ΜΑΤΟΥΛΑ: Αξέχαστος θα μείνει συμπεθέρα. Όλοι οι γάμοι μένουν αξέχαστοι.

ΠΑΡΘΕΝΑ: Όχι όλοι. Οι καλοί, οι πλούσιοι. Και 'γω για πλούσιο γάμο μιλάω και στη μητρόπολη, με δεσποτάδες.

ΜΑΤΟΥΛΑ: Αυτά συμπεθέρα μου θέλουν λεφτά, πολλά λεφτά και εμείς δεν έχουμε.

ΠΑΠΠΟΥΣ: Έχουμε σπίρτα; Θέλω να ανάψω τη φωτιά.

ΜΑΤΟΥΛΑ: Τί να την κάνεις πατέρα τη φωτιά;

ΠΑΠΠΟΥΣ: Δεν ξέρω, αλλά καλό θα 'ταν να την ανάψω.

ΠΑΡΘΕΝΑ: Θα φέρετε και τον παππού στο γάμο;

ΑΝΕΣΤΗΣ: Συμπεθέρα, όλα κι όλα. Τον πατέρα μου θέλω να τον σέβεσαι, αν θέλεις να τα πάμε καλά.

ΠΑΠΠΟΥΣ: Στα Καλάβρυτα, εκεί μας έπιασαν, εκεί έγιν' ο μπλόκος.

Χαρακτηριστικό της απόστασης που θέλουν να κρατήσουν οι Έλληνες μετανάστες από τους ντόπιους πληθυσμούς, της προσκόλλησής τους στην ορθόδοξη λατρεία

4 Γιώργος Καναράκης: *Όψεις της λογοτεχνίας των Ελλήνων της Αυστραλίας και Νέας Ζηλανδίας*, Γρηγόρης, Αθήνα 2003, σ. 423.

και της λαχτάρας τους για επαναπατρισμό είναι και το παρακάτω απόσπασμα από τη *Νίκη* της Λούλας Αναγνωστάκη με αφορμή και πάλι έναν γάμο, αυτόν του μικρότερου γιου της οικογένειας.

ΒΑΣΩ: Σα να μην τον πολυαγαπάς το μικρό, ε;

ΓΡΙΑ: Το παιδί μου δεν αγαπώ;

ΒΑΣΩ: Λυπάσαι που παντρεύεται. Πειράζεσαι που παίρνει ξένη.

ΓΡΙΑ: Ξένη δικιά μας, όλες ίδιες είναι.

ΒΑΣΩ: Θαρρώ πως σε καίει και σε παρακαίει.

ΓΡΙΑ: Είπα. Είναι μικρός ακόμα. Δεν κάνει για γάμους. [...] Στέφανα και τρέχα γύρευε.

ΒΑΣΩ: Ο Νίκος θα παντρευτεί στην εκκλησία. Με παπά και με κουμπάρο. Και μαύρο κουστούμι. Αλλιώς δεν είναι γάμος, είναι κοροϊδία. Θες να μας κοροϊδεύουνε; Να πουν πως ούτε σωστό γάμο δεν μπορούμε να κάνουμε; [...] Εγώ κοντά στα σαράντα και το φόρεσα το νυφικό. Κι όλη η γειτονιά στάθηκε και με κοιτούσε μ' ανοιχτό το στόμα. Κιχ δε βγάλαν, το θυμάσαι;

ΓΡΙΑ: Ναι, μα εκεί ήταν Ελλάδα, ενώ εδώ – τι είμαστε εδώ; Περαστικοί. Άμα γυρίσει θα διαλέξει όποια θέλει να κάμει και γάμο κανονικό.⁵

Η έννοια της Ελληνικότητας σε αυτές τις περιπτώσεις είναι συνυφασμένη με μια εξιδανικευμένη πίστη του μετανάστη στην ανωτερότητα της πατρίδας του σε ιδεολογικό, κοινωνικό και γλωσσικό επίπεδο. Ο γυρισμός αναδεικνύεται ως απώτερος στόχος, ως μοναδική ελπίδα ευδοκίμησης, ώστε να μπορεί ο μετανάστης να ισχυρίζεται ότι έκλεισε ένας κύκλος ζωής ικανοποιητικά.

Αντίθετα με την προσέγγιση αυτή, στη δεύτερη κατηγορία, ο Έλληνας θέλει να διατηρήσει έναν λειτουργικό δεσμό με την πατρίδα που άφησε πίσω του χωρίς, ωστόσο, να αποζητά τον επαναπατρισμό του. Η έννοια της ταυτότητας ορίζεται εδώ περισσότερο ως συνειδητοποίηση της θέσης του μετανάστη μέσα στην κοινωνία που τον υποδέχτηκε και την προσπάθεια ένταξής του συνθέτοντας το παλιό με το νέο και δημιουργώντας έτσι μια εξελισσόμενη και σύνθετη πολιτισμική ταυτότητα.

5 Αυτή η νοσταλγία των μεταναστών για όσα που άφησαν πίσω και το αίσθημα της προσωρινότητας που τους εμποδίζει να προσαρμοστούν στην καινούργια πραγματικότητα και να ζήσουν στο σήμερα αντικατοπτρίζεται στο θεατρικό έργο του Θεόδωρου Πατρικαρέα *Πέτα τη Φυσαρμόνικα Περίνο*, όπου η οικογένεια του Ιταλού Περίνο αρνείται να πιστέψει στη μονιμότητα της εγκατάστασής τους στην Αυστραλία και να κάνει μια καινούργια αρχή. Για περισσότερα, βλ. Παναγιώτα Νάζου: «Γάμοι με προξενίο: Φυλ(ετ)ικές, πολιτισμικές και καλλιτεχνικές συνάψεις και συζεύξεις στο θεατρικό έργο του Θόδωρου Πατρικαρέα *Πέτα τη Φυσαρμόνικα Περίνο* και την κινηματογραφική ταινία του Tom Cowan *Promised Woman*», στο Ε. Close-M. Tsianikas-G. Couvalis (επιμ.): *Greek Research in Australia: Proceedings of the Sixth Biennial International Conference of Greek Studies*, Flinders University, Adelaide (Ιούνιος 2005), σ. 461-474, εδώ σ. 470.

Αυτό επιδιώκει η Βάσω που χτίζει το όραμα μιας καινούργιας ζωής στη Γερμανία, στη Νίκη της Λούλας Αναγνωστάκη:

ΜΙΚΡΗ: Μάνα, μη φύγουμε, μ' αρέσει εδώ. [...]

ΒΑΣΩ: Εδώ θα φτιάξω έναν κήπο. [...] Δυο τετράγωνα παρακάτω απ' τη δουλειά μου χτίζουν κάτι με κόκκινη πέτρα. Θα κουβαλήσω μερικές απ' αυτές, κι εδώ από κάτω, από τούτο το παράθυρο, θα φτιάξω ένα τόσο δα μικρό κιοσκάκι. Θα βάλω ένα ντιβανάκι να καθόμαστε, γλαστρούλες γύρω γύρω, κι όταν ο Νίκος θα κάνει μωρό θα βάλουμε εκεί την κούνια του. [...] Εκεί θα πίνουμε τον καφέ μας το πρωί.

Διαφαίνεται εδώ ότι σκοπός του Έλληνα μετανάστη δεν ήταν πλέον να συγκεντρώσει κάποιο οικονομικό κεφάλαιο, που θα του επιτρέψει αργά ή γρήγορα να επαναπατριστεί, αλλά να εγκατασταθεί στη νέα γη, να αδράξει ευκαιρίες που στην πατρίδα δε θα του δίνονταν, να δημιουργήσει και να πετύχει. Αυτή η έννοια της Ελληνικότητας συναντάται συχνότερα στη δεύτερη γενιά μεταναστών. Μέσα στο νέο αυτό πνεύμα, φυσικό ήταν το θέμα της ξενιτιάς να εξασθενήσει και να δώσει τη θέση του σε προβληματισμούς σχετικά με τον αγώνα προσαρμογής ή με την ψυχολογία της δεύτερης γενιάς που συνθλίβεται ανάμεσα σε δύο κουλτούρες. Ως Ελληνικότητα ορίζεται πλέον ο απογαλακτισμός από τη χώρα καταγωγής που δίνει στο μετανάστη τη δύναμη να προκόψει στον ξένο τόπο, αναδεικνύοντας έτσι και την χώρα από όπου κατάγεται. Ο Έλληνας μετανάστης γίνεται πρεσβευτής της εθνικής του κληρονομιάς μέσα από την προσωπική του επιτυχία και την ομαλή ένταξή του στην χώρα υποδοχής, την οποία και επηρεάζει με τη σειρά του τόσο κοινωνικά όσο και πολιτισμικά. Ουσιαστικά, αυτή η δεύτερη φάση δεν οδηγεί ποτέ σε πλήρη ταύτιση με την κουλτούρα της χώρας υποδοχής, αλλά διαμορφώνει μια νέα, υβριδική ταυτότητα του μετανάστη πέρα από το περιχαρακωμένο δίπολο «μετανάστης-ντόπιος», «οικείο-ξένο», ως «μια οντότητα πάνω στην οποία προβάλλεται η έννοια του διαπολιτισμού, το ξεπέρασμα της διχοτομίας και η σχετικοποίηση των πολιτισμικών ταυτοτήτων μέσα από ένα ενδοπολιτισμικό μεταξύ».⁶

Αυτή η σταδιακή αφομοίωση του ξένου με τον ντόπιο δίνεται γλαφυρά και στο θεατρικό έργο *Κοινός Λόγος* της Έλλης Παπαδημητρίου, όπου μάλιστα το θέμα αφορά την υποδοχή Ελλήνων προσφύγων από τη Μικρασία από τους ντόπιους της Μυτιλήνης. Παρόλο που μιλάμε για το ίδιο έθνος, η εξομάλυνση της διαφορετικότητας χρειάζεται και εδώ χρόνο για να επιτευχθεί και να ανθίσει μια νέα ταυτότητα:

Στο χωριό μας ξέρανε από τον άλλο διωγμό μα τώρα μας ξαναβλέπανε, θυμώνουνε, «έχουμε τη φτώχεια μας, ήρθατε και σεις». Ήρθανε κι άλλοι, μας παρηγορούσανε, μας βάλανε σ' ένα νταμάκι, περιμέναμε. Η μάνα έκανε ρόκες

⁶ Ιωάννης Κ. Χασιώτης: *Επισκόπηση της Ιστορίας της Νεοελληνικής Διασποράς*, Βάνιας, Θεσσαλονίκη 1993, σ. 67-68.

όμορφες, ψιλό ψιλό μαλλί, την πληρώνουνε καλά, εγώ έμαθα να σκάβω, θερίζω απ' τη μια νύχτα ως την άλλη, πλέκω και φανέλες με το φεγγάρι, εγώ η μοναχοκόρη σ' έντεκα αρσενικά... Σιγά σιγά μας γνωρίσανε ο κόσμος, μας 'ποστηρίξανε».

Περνώντας στην παρουσίαση της ταυτότητας του Έλληνα ως ξενιστή, η επιτυχία της θεατρικής παράστασης το *Γάλα* του Βασίλη Κατσικονούρη στην ελληνική θεατρική σκηνή, και το ανέβασμα αληθινών μαρτυριών μεταναστών στην εθνική σκηνή της χώρας με τις *Πατρίδες* των Ρέππα-Παπαθανασίου αποτελούν σαφείς ενδείξεις της ευαισθητοποίησης του Έλληνα απέναντι στο θέμα της μετανάστευσης και της διαμόρφωσης της Ελληνικότητας ως μια έννοια με διαπολιτισμικό περιεχόμενο εμποτισμένη με ανθρωπιστικές αξίες. Ωστόσο, εντοπίζονται παράλληλα και ορισμένα στοιχεία που δείχνουν ότι, όταν αλλάζει ο ρόλος του Έλληνα από φιλοξενούμενος σε οικοδεσπότης, η έννοια της Ελληνικότητας αλλάζει κι αυτή πρόσημο. Το θεατρικό έργο *Ένας στους Δέκα* του Λαέρτη Βασιλείου (Θέατρο του Νέου Κόσμου, 2007) αποκαλύπτει πλευρές της απομόνωσης και της απελπισίας των σύγχρονων Αλβανών που βρίσκονται σε αναζήτηση «για μια πατρίδα» σε μια Ελλάδα που κατονομάζεται ως καχύποπτη και παραμένει ξένη. Παρουσιάζεται μια εικόνα της Ελλάδας που δεν δημιουργεί κανένα ασφαλές πλαίσιο ένταξης, αλλά αντίθετα λειτουργεί ως τόπος διάψευσης των ελπίδων του μετανάστη για μια καλύτερη ζωή, όπως φαίνεται και από την ειρωνική παρουσίαση της Πράσινης Κάρτας σε μορφή διαφημιστικού σποτ στο κείμενο:

Κυρίες και Κύριοι, καλησπέρα! Σας παρουσιάζω την Πράσινη Κάρτα. Η Πράσινη Κάρτα δίνει στον κάτοχο δικαίωμα παραμονής και εργασίας στη χώρα. Ανανεώνεται κάθε τρεις μήνες, ή κάθε έξι μήνες ή κάθε δώδεκα μήνες. [...] Κάνετε την προσευχή σας και πηγαίνετε στο τμήμα αλλοδαπών της περιοχής σας. Όλα αυτά εύκολα και γρήγορα, στη μοναδική τιμή των 6.000 €. Μην αργείτε. Σε λίγο η κάρτα σας λήγει.

Στο παραπάνω απόσπασμα, η έννοια της Ελληνικότητας φαίνεται να έχει εγκαταλείψει τις αρχές του διαπολιτισμού και να έχει επιστρέψει στο πρότερο δίπολο «οικείο-ξένο». Αυτό ακριβώς το δίπολο είναι που πραγματεύεται και το έργο των Ρέππα-Παπαθανασίου *Συμπέθεροι από τα Τίρανα* από την κωμική του σκοπιά. Στο απόσπασμα που ακολουθεί, το οποίο ανοίγει την αυλαία του έργου, η προσκόλληση στην ετερότητα και η υπογράμμιση της διαφορετικότητας χαρακτηρίζουν την έννοια της Ελληνικότητας:

ΒΑΣΙΛΗΣ: Άσε με ρε Λυκούργο, γιατί μέχρι εδώ είμαι.

ΛΥΚΟΥΡΓΟΣ: Και τι φταίει ο Δήμαρχος;

ΒΑΣΙΛΗΣ: Φταίει γιατί το ήξερε και ήθελε να το παίξει ντε και καλά δημοκράτης, αλλά θα 'ρθουν οι εκλογές δε θα 'ρθουν;

ΛΥΚΟΥΡΓΟΣ: Αυτός θα βγαίνει δήμαρχος για τα επόμενα είκοσι χρόνια.

ΒΑΣΙΛΗΣ: Θα δεις, θα δεις,.

Μπαίνουν η ΠΕΝΥ και η ΠΩΛΙΝΑ.

- ΠΕΝΥ: Μπορείτε να σκάσετε λίγο;
- ΠΩΛΙΝΑ: Καλά σας λέει ρε Βασίλη.
- ΒΑΣΙΛΗΣ: Μα είναι σωστό την 25η Μαρτίου να κρατάει τη σημαία το Αλβανάκι;
- ΠΕΝΥ: Ε, αφού αυτός είναι ο αριστούχος.
- ΒΑΣΙΛΗΣ: Τι σημασία έχουν τα μαθήματα ρε Πένυ;
- ΠΩΛΙΝΑ: Εμ, πώς, άμα τα Ελληνόπουλα είναι στουρνάρια και δεν διαβάζουνε;
- ΠΕΝΥ: Δε μας παρατάς με δαύτους.
- ΒΑΣΙΛΗΣ: Ρε Λυκούργο, είναι σωστό να είναι όλη η πόλη μαζεμένη, στην εξέδρα οι επίσημοι και να περνάει το Αλβανάκι με τη γαλανόλευκη;
- ΛΥΚΟΥΡΓΟΣ: Είπε κανείς πως είναι σωστό; Λάθος είναι, αλλά τι φταίει ο δήμαρχος;
- ΒΑΣΙΛΗΣ: Μα δεν μπορούσε ο δήμαρχος να πιάσει το γυμνασιάρχη να του πει να κάνει πέρα τον Αλβανό; Να του πει κόψε λίγο από το βαθμό, ρε, δε θα πάθει τίποτα μπροστά σε αυτά που θα πάθει σήμερα το Ελληνόπουλο.
- ΠΩΛΙΝΑ: Να του κόψει το βαθμό;
- ΒΑΣΙΛΗΣ: Ναι, ρε Πωλίνα, να του κόψει το βαθμό είπα, δεν είπα να του κόψει τα χέρια. Τι ξέρει ένας Αλβανός από τη συγκίνηση που θα νιώσει ένα Ελληνόπουλο όταν κρατάει τη σημαία. Ξέρει ο Αλβανός από τον Καραϊσκάκη, τον Κολοκοτρώνη, το Παπαφλέσσα;
- ΛΥΚΟΥΡΓΟΣ: Α, σ' αυτό έχει δίκιο. Δεν μπορεί ένα Αλβανόπουλο να νιώσει την κορύφωση όπως εμείς. Εγώ όταν έπαιξα τον Αθανάσιο Διάκο στο σχολείο, έκλαψαν κι οι πέτρες.

Η Ελληνικότητα εδώ εμφανίζεται σχεδόν ως μια αξία κληρονομική, σχεδόν γονιδιακή που δεν μπορεί να μεταλαμπαδευτεί σε άλλον κάτοικο της χώρας ο οποίος δεν emπίπτει στο εθνικό γονιδίωμα. Τέλος, *Ο Έβρος Απέναντι* των Ρέππα-Παπαθανασίου μιλάει για το μετανάστη από την πλευρά του Έλληνα ξενιστή με δραματικό τρόπο· «ένα ηχηρό “χαστούκι” στα ελληνικά φαινόμενα ρατσισμού και εκμετάλλευσης σε βάρος των πολιτικών και οικονομικών μεταναστών», όπως αναφέρεται σε θεατρική κριτική της εποχής.⁷ Πρόκειται για ένα σύγχρονο ελληνικό έργο όπου το κοινωνικό και πολιτικό του επίπεδο συμβαδίζει με το ψυχολογικο-υπαρξιακό, και παρουσιάζει τους ήρωες ως θύματα μιας ρατσιστικής ελληνικής κοινωνίας.

Από την άλλη πλευρά, άλλα στοιχεία του ρεπερτορίου που παρουσιάζεται στις θεατρικές σκηνές της χώρας δείχνουν ότι η ελληνική κοινωνία, όπως και όλες οι κοινωνίες, προσπαθεί να επανεφεύρει τον εαυτό της σε μια δύσκολη και πολύπλοκη

7 Θυμέλη: «Ο Έβρος Απέναντι στο θέατρο “Κιβωτός”», εφημ. *Ριζοσπάστης*, 29.01.2002, σ. 32.

εποχή και βρίσκεται σε πάλη με τον ίδιο της τον εαυτό για να διατηρήσει την διαπολιτισμική της ταυτότητα. Το 2003, στο Θέατρο του Νέου Κόσμου, ανέβηκαν οι *Εμικρέδες*, μια παράσταση όπου όλοι οι συντελεστές της παραγωγής ήταν Αλβανοί (ή Ελληνοαλβανοί) καλλιτέχνες που ζουν στην Ελλάδα ως οικονομικοί μετανάστες. Η παράσταση χαρακτηρίστηκε «ως ένα πρωτόγνωρο εγχείρημα, η ανταπόκριση του οποίου ίσως σημάνει την απαρχή της δημιουργίας ελληνοαλβανικού θεάτρου μέσα στα ελληνικά-και όχι μόνο- σύνορα, καθώς πρόκειται για την πρώτη αλβανική παράσταση σε όλες τις χώρες όπου ζουν Αλβανοί και την πρώτη δίγλωσση παράσταση σε ελληνικό θέατρο».⁸ Το *Ένας στους Δέκα* συνεχίστηκε για τρεις χρονιές σε αθηναϊκή σκηνή, ενώ έργα του Θεόδωρου Πατρικαρέα και της Κούλας Τέο παρουσιάζονται μετά το 1999 με αυξανόμενη συχνότητα από ερασιτεχνικούς και σχολικούς θιάσους.⁹ Οι *Πατρίδες* των Ρέππα-Παπαθανασίου επιχειρούν να προσεγγίσουν πολύπλευρα το θέμα της μετανάστευσης, καθώς ασχολούνται με το θέμα του μετανάστη, «όχι τον μετανάστη όπως τον αντιλαμβανόμαστε εμείς, αλλά τον μετανάστη όπως αντιλαμβάνεται ο ίδιος τον εαυτό του, αντιμετωπίζοντας τη μετανάστευση όχι τόσο σαν κοινωνικό φαινόμενο αλλά περισσότερο σαν υπαρξιακή εμπειρία».¹⁰ Υπό την οπτική αυτή, διαπιστώνεται, επομένως, ότι το θέμα της ελληνικής ταυτότητας μέσα από το πρίσμα της μετανάστευσης αποτελεί αντικείμενο προβληματισμού και γίνονται προσπάθειες πολυμέτρωτης προσέγγισής του.

Το δίπολο της παρουσίας της έννοιας της Ελληνικότητας στη σύγχρονη θεατρική δραματουργία δείχνει ότι η ταυτότητα του Έλληνα έχει υποστεί μια σύγχυση: οι Έλληνες αναγνωρίζουν και προσεγγίζουν με ευαισθησία το θέμα της μετανάστευσης που έχει πλήξει και τους ίδιους μόλις μισό αιώνα πριν, αλλά ταυτόχρονα έχουν, πράγματι, απομακρυνθεί από την έννοια του μετανάστη η οποία διαμόρφωσε ένα μεγάλο κομμάτι της πολιτιστικής παράδοσης και λογοτεχνίας της χώρας μας, αυτό που αναφέρεται στην ξενιτιά. Μαζί με αυτήν την έννοια έφυγε και η αίσθηση της πολυπολιτισμικότητας και της ανταλλαγής στην πράξη, σε καθημερινή και αδιάλειπτη βάση. Έμεινε μόνο σε θεωρητικό επίπεδο, σαν μια ωραία ιδέα στους χώρους της τέχνης και της διανόησης. Επόμενο ήταν, λοιπόν, η σημερινή γενιά του ντόπιου ελληνικού πληθυσμού που δέχτηκε την εισροή μεταναστών να στερείται ανάλογης μνήμης και να αντιμετωπίσει το φαινόμενο του «ξένου» με αρχετυπική επιφύλαξη και καχυποψία. Ζητούμενο είναι το σύγχρονο ελληνικό θέατρο να χρησιμοποιήσει την εμπειρία του Έλληνα ως μετανάστη και ως ξενιστή, ώστε να κουβαλάει μέσα του τη γνώση και την εμπειρία της διαφορετικότητας και να συμβάλλει στην ανάπτυξη μιας ελληνικής κοινωνίας που είναι σε θέση να ελίσσεται, να εξελίσσεται και να μη συντρίβεται κάθε φορά από τις συμπληγάδες των καιρών.

8 Ιωάννα Μπλάτσου: «Αρχαίες Τρωάδες, Σύγχρονοι Μετανάστες», εφημ. *Ελεύθερος Τύπος*, 21.07.2008, Α2.

9 Πανελλήνιο Δίκτυο για το Θέατρο στην Εκπαίδευση, www.theatredu.gr.

10 Γιώργος Σμυρνής: «Πατρίδες των Ρέππα-Παπαθανασίου-Εύπεπτη ανθρωπιά», www.monopoli.gr, 09.03.2012.

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΜΑΝΘΟΥ ΚΡΙΣΠΗ: ΦΟΡΕΑΣ ΜΝΗΜΗΣ ΜΙΑΣ ΓΕΝΟΚΤΟΝΙΑΣ¹

Στο πλαίσιο της νεοελληνικής δραματουργίας με τον χαρακτηρισμό Θέατρο του Παραλόγου και εκ παραλλήλου προς τη θεατρική δημιουργία της Λούλας Αναγνωστάκη και ελάχιστων επιπλέον συγγραφέων, εξετάζουμε δύο έργα του Ισραηλίτη Μάνθου Κρίσπη που, κατά τη γνώμη μας, ευθυγραμμίζονται σε μεγάλο βαθμό με το είδος του θεάτρου αυτού.

Είναι γνωστό ότι στον κόσμο του Θεάτρου του Παραλόγου ο,τιδήποτε εξηγείται και προσδιορίζεται έχει πάρει τέλος. Όπως αναφέρει ο Michel Corvin, ανάμεσα στις διαφορετικές πτυχές της συνείδησης, η πλέον πρόσφορη είναι αυτή εντός της οποίας τοποθετούνται τα όνειρα και οι αγωνίες του ανθρώπου ενόψει της μοναχικότητάς του ή ενόψει του παραλογισμού του κόσμου.² Επιπλέον, στην περιοχή αυτή της συνείδησης ανιχνεύεται το αίσθημα της **ενοχής χωρίς αιτία**, της συνενοχής δίχως το άτομο να είναι υπεύθυνο, δίχως να ερωτάται για όσα εκτελεί ή υφίσταται, αίσθημα που, σε τελευταία ανάλυση, αποδίδεται μέσα από τις δυνάμεις του φανταστικού αλλά και από τις παραμορφώσεις της μνήμης. Όταν τα δίχως συνοχή διαφορετικά επίπεδα της συνείδησης αλληλοδιεισδύουν, προκειμένου να σηματοδοτήσουν τη σύγκριση του ανθρώπου, καθώς και την αλλοτρίωση που αυτός υφίσταται σε σχέση με τον κόσμο, αλλά και με τον ίδιο του τον εαυτό (φαινόμενο της *aliénation*), τότε προκύπτουν έργα όπως τα υπό εξέταση έργα του Μ. Κρίσπη *Τα καπέλλα* και *Ο μισός βασιλιάς*.

Στα έργα αυτά επισημαίνεται το αίσθημα του χλευασμού, του αυτοσαρκασμού, καθώς ο άνθρωπος γνωρίζει μόνο την παρωδία της ύπαρξης,³ ευρισκόμενος έγκλειστος σε μια φαινομενική και απατηλή, με άλλα λόγια ψευδαισθητική κατάσταση, ανίκανος να επικοινωνήσει και να ανταλλάξει με τους άλλους.

Εντάσσοντας εξάλλου τα προαναφερόμενα έργα στην κατηγοριοποίηση του Θεάτρου του Παραλόγου, θεωρούμε ότι καταφάσκουμε στο γεγονός ότι όλα τα θεώμενα σημεία της παραστάσεως παραπέμπουν στο φανταστικό κόσμο της συλλήψεως του συγγραφέα. Ο φανταστικός αυτός κόσμος αποτελεί το σημείο αναφοράς μιας εξ αντανακλάσεως πραγματικότητας που βρίσκεται στη συλλογική

¹ Ευχαριστούμε πολύ την κ. Ρένα Μόλχο (Ισραηλιτική Κοινότητα) για την ευγενική προσφορά των έργων του συγγραφέα.

² Michel Corvin: *Le Théâtre Nouveau en France*, P.U.F., coll. «Que sais-je?», Paris, 1987, σ. 9.

³ Ό.π.

εμπειρική συνείδηση του θεατή και του κοινού γενικότερα. Στην προκειμένη περίπτωση, η πραγματικότητα που αντανακλάται στα έργα αυτά είναι η μνήμη της γενοκτονίας των Εβραίων που αφορά όχι μόνο τον ελλαδικό χρονότοπο, αλλά και ολόκληρη την ανθρωπότητα σε διάρκεια χρόνου, μνήμη που σημάδεψε την ιστορία.

Τα καπέλλα,⁴ έργο σε τρεις σκηνές, πραγματεύεται τον συμβολισμό του καπέλλου ως συνδήλωση και ένδειξη ταυτοχρόνως της φυλετικής διαφοροποίησης και του ανελέητου μίσους κατά των Εβραίων που συγκλόνισε την κοινωνία την εποχή του Β' παγκοσμίου πολέμου. Η τραγιάσκα του Στέφανου και ο μπερές της Χριστίνας σηματοδοτούν τους δύο ιδεολογικούς πόλους που διαχωρίζουν τους ανθρώπους κάτω από το καθεστώς μιας πρωτοφανούς καταδιωκτικής μανίας εξοντώσεως· οποιοσδήποτε αλλοεθνής είναι καταδικαστέος. Ο παράλογος εφιάλτης που αναδύεται από το ασυνείδητο του συγγραφέα αποτελεί την πρώτη ύλη που μορφοποιείται και μεταλλάσσεται σε σκηνικό αντικείμενο, σε καπέλλο δηλαδή, στοιχείο που πιστοποιούσε την προέλευση του ατόμου κατηγοριοποιώντας το και μετατρέποντάς το σε αντικείμενο, σε μορφή άψυχη και συγκεχυμένη, σε ον χωρίς οντότητα, χωρίς σύνδεσμο ή κοινωνική προέλευση, άτομο απομονωμένο, χωρίς προορισμό, χωρίς πίστη πάνω από όλα. Οι φράσεις του Στέφανου συνοψίζουν τη σημασιολογική φόρτιση που περιέχουν τα καπέλα: «Αν διαβάσεις “Τα καπέλλα και η ιστορία του πολιτισμού” θα δεις ότι άλλοτε οι άνθρωποι χωρίζονταν από ένα σωρό πράγματα: τώρα μόνο το σχήμα των καπέλλων τους χωρίζει», καθώς και: «γιατί πρέπει να φύγω; Να κρυφτώ επειδή φοράω διαφορετικό καπέλλο απ' αυτούς;». Ο συμβολισμός είναι άμεσος και εκφράζει την ψυχική κατάσταση του προσώπου.

Ωστόσο υπάρχει και η άλλη όψη του νομίσματος, το αντιστάθμισμα αυτής της θλιβερής καταδίκης: είναι η αγάπη, οι ευτυχισμένες αναμνήσεις μιας άλλης εποχής για το ζευγάρι, που τους ακολουθούν ως το τέλος του έργου, έως τη στιγμή που αυτοί οι δύο αυτοκτονούν ενωμένοι, λυτρωμένοι από τον εφιάλτη, αφήνοντας πίσω τους τα καπέλλα, σημάδια του ανθρώπινου παραλογισμού.

Αξίζει να σημειωθεί εδώ το θέμα της ομοιότητας με την **κάθετη πόλωση** (polarisation verticale),⁵ όπως ονομάζει ο Paul Vernois στο βιβλίο του *La dynamique théâtrale d' Eugène Ionesco* τη χωρική γεωμετρική οπτική, τον κάθετο άξονα δηλαδή που χαρακτηρίζει τα θεατρικά του Ιονέσκο. Σύμφωνα με τη θεώρηση αυτή, τα δύο αντίθετα άκρα του άξονα, το ζενίθ και το ναδίρ θα λέγαμε, κατέχουν αντίστοιχα τα στοιχεία ΕΡΩΣ και ΘΑΝΑΤΟΣ, όπου ΕΡΩΣ ισοδυναμεί με τα αισθήματα απολύτρωσης του ανθρώπου, την αγάπη, την αίσθηση της ελαφρότητας και της χαράς, τις αναμνήσεις των παιδικών χρόνων, της αθωότητας, της ανεμελιάς κ.ο.κ. Αντίθετα, στο ναδίρ (ΘΑΝΑΤΟΣ) συναντώνται όλα τα ψυχοφθόρα συναισθήματα που κατατράχουν τον άνθρωπο οδηγώντας τον ενίοτε στην παράνοια, δηλαδή ο φόβος, οι εμμονές, οι

4 Μάνθος Κρίσπη, *Τα καπέλλα*. Παίχτηκε στις 15 Ιανουαρίου 1960 στην Αθήνα, στο θέατρο Φωτοπούλου από τη Δωδεκάτη Αυλαία σε σκηνοθεσία Λυκούργου Καλλέργη. Στις 15 Μαΐου 1962 ανέβηκε στην Αμερική, στο Πανεπιστήμιο της Βοστώνης, σε μετάφραση και σκηνοθεσία Νάσου Αναγνωστόπουλου.

5 Paul Vernois: *La dynamique théâtrale d' Eugène Ionesco*, Klincksieck, Παρίσι 1972, σ. 57.

ενοχές, τα άγχη κ.ο.κ. Εντοπίζεται και στα *Καπέλλα* η αντίθεση αυτή διαμέσου της αγάπης των δύο νέων που, για να ξεφύγουν από την αγωνία της κατάστασής τους, καταφεύγουν στη λυτρωτική φυγή μέσω του θανάτου.

Η αγωνία που διακατέχει τα δύο πρόσωπα του έργου, παράλληλα με τη μεταφυσική της προέλευση, αφορά το άτομο που έρχεται αντιμέτωπο με το απρόσωπο, ή μάλλον με το αμείλικτο πρόσωπο της κοινωνίας. Αποτελεί επιπλέον μια κραυγή κινδύνου του σύγχρονου ανθρώπου απέναντι στους εξαναγκασμούς που του επιβάλλονται από την κοινωνία του «εδώ και τώρα» ή ακόμα από την κοινωνία ενός «μελλοντικού εκεί», κοινωνία την οποία ο ίδιος έφτιαξε με τα χέρια του. Έτσι, το άτομο εμφανίζεται πλέον ως καρικατούρα συνιστώντας προϊόν αποσύνθεσης ως συνέπεια του τραγικότερου πολέμου της ιστορίας, της σύγκρουσης ιδεολογιών και πολιτικών συμφερόντων και του εξουτελισμού της ανθρώπινης αξιοπρέπειας.

Στο σημείο αυτό ενδείκνυται να αναφερθούμε στην κοινωνική διάσταση του λογοτεχνικού σημείου, όπως αυτή αναπτύσσεται από τον Roland Barthes στο βιβλίο του *Η βαθμίδα μηδέν της γραφής* και διατυπώνεται με τη φράση: «Η γραφή είναι πράξη ιστορικής αλληλεγγύης». Η δήλωση αυτή του Barthes, μεταφερόμενη στην κατηγορία της σημειωτικής προσέγγισης, εδραιώνει την αντίληψη ότι το λογοτεχνικό και δη το θεατρικό έργο «προσαρμόζεται από τους συγκεκριμένους κάθε φορά παραλήπτες του, ώστε να πληροί πολλούς διαφορετικούς επικοινωνιακούς σκοπούς σε διαφορετικές ιστορικές ή ψυχολογικές περιστάσεις. Με άλλα λόγια, το θεατρικό κείμενο δεν είναι σταθερό και αναλλοίωτο από το χρόνο, καθώς τα διανοητικά και τα βιωματικά, όπως και τα αισθητικά σημεία που αυτό εμπεριέχει υπόκεινται στις δυνάμεις τριβής που ασκεί επ' αυτών η διαχρονικότητα, με αποτέλεσμα να αλλάζει το νόημά τους αισθητά, και το έργο να χρήζει ενεργοποίησεως προκειμένου να ξαναβρεί τους “δικούς του” αναγνώστες / θεατές».⁶

Το μήνυμα του έργου επομένως δεν αφορά αποκλειστικά τη συγκεκριμένη ιστορική στιγμή από την οποία αντλεί τη σημασία του, ούτε τη συγκεκριμένη εθνότητα που βρίσκεται υπό διωγμόν, αλλά το άτομο στην πληθυντική του σύλληψη και στην εκάστοτε κοινωνικο-ιδεολογική του έκφανση.

Ένα στοιχείο που αξίζει επιπλέον να υπογραμμιστεί στο έργο *Τα καπέλλα* αποτελεί είδος διακεκμένου με την ιονεσκή θα λέγαμε τεχνική της prolifération, της αύξησης δηλαδή του όγκου ή του αριθμού των αντικειμένων επί σκηνής. Παρατηρούμε εδώ ότι η αναφορά στα καπέλλα και στα είδη των καπέλλων είναι συνεχής και αδιάκοπη, δεδομένου ότι οι εκφωνήσεις για τα καπέλλα παραπέμπουν σε αναφορικούς άλλων σημείων-συμβόλων, όπως προείπαμε. Στον Ιονέσκο το φαινόμενο αυτό επαναλαμβάνεται σε πολλά έργα του σηματοδοτώντας την πληθώρα ή τη διόγκωση των αντικειμένων, θεατρικό σημείο που αναπαριστά τη μετωπυμία των οχληρών εμμονών ή συναισθημάτων του φόβου και του άγχους, τα οποία προκαλούν ασφυξία στον άνθρωπο (Οι *Καρέκλες* που πολλαπλασιάζονται στο ομώνυμο έργο, το πτώμα που μεγαλώνει στον *Αμεδαίο*, τα έπιπλα που συσσωρεύονται στον *Καινούριο*

6 Μαρίκα Θωμαδάκη: *Σημειωτική του ολικού θεατρικού λόγου*, Δόμος, Αθήνα 1993, σ. 58.

ενοικιαστή, οι ρινόκεροι στον Ρινόκερο κ.ά.). Σημεία της ύλης που κατακυριεύει το ανθρώπινο πνεύμα, γίνονται αναπόσπαστα μέρη του θεατρικού προσώπου, συνιστώντας ταυτόχρονα τον χώρο προβολής ή, με άλλα λόγια, τον καθρέφτη της ανθρώπινης ψυχής.

Για ό,τι αφορά την πλοκή του *Μισού Βασιλιά*:⁷ ο Άρης διατηρεί ένα μαγαζί που πουλά επιτραπέζια παιχνίδια. Είναι ένα πρόσωπο που χαρακτηρίζεται από σχολαστικότητα και αγάπη για την τάξη. Εντούτοις το κυρίαρχο συναισθημα που τον «δομεί» θα λέγαμε είναι ο φόβος, ένας φόβος δίχως αιτία, δίχως προέλευση, ένας φόβος παράλογος. Τρία αινιγματικά πρόσωπα, τρεις επισκέπτες, ο Α΄, ο Β΄ και ο Γ΄, όπως περιγράφονται στις σκηνικές οδηγίες, εισβάλλουν στο μαγαζί του Άρη και στη συνέχεια οι επισκέψεις τους αυτές επαναλαμβάνονται σε τακτά χρονικά διαστήματα. Οι απροσδόκητοι και δυσάρεστοι επισκέπτες καταλήγουν να γίνουν αναπάντεχος εφιάλης και έμμονη ιδέα για τον Άρη, ο οποίος συζητά το θέμα αυτό με τη φίλη του, Μίκα. Στη διάρκεια της συζήτησής τους αποκαλύπτεται ότι ο Άρης είναι Εβραίος, το δε πραγματικό του όνομα είναι Ααρών. Και ενώ ο Άρης-Ααρών, έχοντας τεμαχίσει στα δύο το πιόνι-βασιλιά από το φιλντισένιο σκάκι, προσπαθεί να διαφυλάξει πάση θυσία τα κομμάτια αυτά από κάθε εξωτερικό κίνδυνο, οι τρεις επισκέπτες, προοικονομώντας το τέλος του έργου, επαναλαμβάνουν εν είδει επικήδειου αινιγματικές φράσεις και απρόσωπες αγγελίες, καθόσον και οι ίδιοι είναι αινιγματικοί και απρόσωποι. Επίκεντρο των δηλώσεών τους είναι το πιόνι του τεμαχισμένου βασιλιά το οποίο εν τούτοις εξελίσσεται σε μετωνυμία (υποδήλωση και συνδήλωση) του γένους των Ισραηλιτών και του δίχως πρόσωπο φόβου που καταδιώκει το γένος αυτό. Ο διάχυτος φόβος που διέπει το έργο προσλαμβάνει διαδοχικά πολλές μορφές, εκκινώντας από το μισό πιόνι του σκακιού έως τον βασιλιά του οποίου αναγγέλλεται ο θάνατος και, ενώ στην αρχή είναι απρόσωπος και άρα πιο τρομακτικός «όλο με κοιτάν και όλο δεν με βλέπουν», «πρόσωπα που κρύβονται πίσω από τις εφημερίδες», στη συνέχεια γίνεται απτός, ορατός, τρισδιάστατος: «Ο βασιλεύς εδολοφονήθη». «Ο βασιλεύς ετεμαχίσθη».

Τα σημεία όπου *Ο μισός βασιλιάς* συνδιαλέγεται με το Θέατρο του Παραλόγου και, κατά κύριο λόγο, με τον Ιονέσκο είναι πολλά. Το διακείμενο με το Παράλογο διαπιστώνεται όχι μόνο από τη χρονική στιγμή κατά την οποία γράφτηκαν και τα δύο έργα άλλωστε του Μ. Κρίσπη-1958, 1963, χρονολογίες που έπονται της δεκαετίας '50-'60, κατά την οποία δημιουργήθηκε και εξελίχθηκε το Θέατρο του Παραλόγου-αλλά και από το σύνολο των σημειακών συστημάτων τόσο του κειμένου όσο και της παραστάσεως. Η γλώσσα του έργου βρίθει από περιγραφικά συστήματα, μετωνυμίες και μεταφορές, από συνδηλωτικές και υποδηλωτικές ενδείξεις, από συμβολισμούς και γενικότερα από την εξαντικειμενικευμένη σκηνική υπόσταση των ιδεών και των μηνυμάτων που μεταφέρονται στο κοινό δια μέσου της παραστάσεως.

7 Μάνθος Κρίσπη, *Ο μισός βασιλιάς*. Το έργο παρουσιάστηκε τον Απρίλιο 1963 από το «Πειραματικό Θέατρο Τσέπης». Τον Νοέμβριο 1963 παίχτηκε στην Αμερική, στο Tufts Theatre του Πανεπιστημίου του Κάιμπριτζ, σε μετάφραση και σκηνοθεσία Νάσου Αναγνωστόπουλου.

Τα ακέφαλα (μισά) πιόνια στο σκάκι σηματοδοτούν, υπό μορφήν υποδηλωτικών ενδείξεων, το κατακερματισμένο κράτος του Ισραήλ συνεπεία του ολέθριου πολέμου, την τεμαχισμένη φυλή και την ακέφαλη πλέον γενιά των ανθρώπων που σαν πιόνια καρατομήθηκαν από το καταστροφικό χέρι ενός εχθρού-εξολοθρευτή. Ωστόσο, στο δυναμικό της μνήμης των επερχόμενων γενεών φυλάχθηκαν ως ιερά κειμήλια τα ψήγματα-φορείς της παράδοσης μιας φυλής, η οποία διατηρεί αλώβητη την πίστη στη θρησκεία της και στην εθνική της κληρονομιά. Τα αντικείμενα «δεικνύουν» επί σκηνής την εσωτερική ζωή και τις καταστάσεις των προσώπων, αναδεικνυόμενα τα ίδια σε εργαλεία που δομούν και στην ουσία οριοθετούν το θέατρο αυτό που οφείλουμε να κατατάξουμε με βεβαιότητα στην κατηγορία του θεάτρου της *avant-garde*, της νεωτερικότητας, του Παραλόγου. Άλλωστε, η απόδοση των δρωμένων γενικότερα στο θέατρο συναντά πρακτικής φύσης δυσκολίες και, κατά συνέπεια, τόσο τα δρώντα όσο και τα δρώμενα, οι λειτουργίες και οι ιδεολογικές προεκτάσεις τους που ενυπάρχουν δυνάμει στο κείμενο αναπαρίστανται ελλειπτικώς μέσω των προαναφερόμενων περιγραφικών συστημάτων.

Η γλώσσα του έργου, αν και δεν χαρακτηρίζεται από την ολική εξάρθρωση που υφίσταται η γλώσσα των πρώιμων έργων του Ιονέσκο-παρά μόνο σε ορισμένα σημεία, όπου υπενθυμίζει έντονα τη *Φαλακρή τραγουδίστρια*-, αποπνέει ένα είδος καταγγελίας, οι παρεμβάσεις της οποίας φορτίζονται ιδεολογικά. Μέσω της γλώσσας αναδύεται ένας πικρός σχολιασμός και μια αδιαμφισβήτητη προθετικότητα εκ μέρους του συγγραφέα, δηλαδή μια μεταγλώσσα που, στην ουσία, εκπηγάζει από το ύφος του δημιουργού.

Στις βαθιές δομές του έργου παρατηρούμε επιπλέον ότι οι τρεις απειλητικοί επισκέπτες γίνονται η καθαυτή μετωνυμία του **φόβου** και της **μανίας καταδιώξεως**, όπως και του **συναισθήματος ενοχής**, στοιχείων που παραπέμπουν στη *Δίκη* του Κάφκα, παράλληλα με το Θέατρο του Παραλόγου. Για ό,τι αφορά στο διακείμενο με τον Ιονέσκο, αυτό εμφανίζεται στον συσχετισμό του έργου με τον *Δολοφόνο χωρίς αμοιβή* (ο αινιγματικός Edouard και η φωτογραφία του συνταγματάρχη, μετωνυμίες-προάγγελοι του επικείμενου Κακού), με τη *Φαλακρή τραγουδίστρια* (επαναλήψεις, ασύνδετες προτάσεις, χρονικές ανακολουθίες, ταυτολογίες), καθώς και με τον *Αμεδαίο*, όπου συναντάμε τον «άλλο εαυτό», τον αλλοτριωμένο, τον «μισό εαυτό», καθόσον το πρόσωπο πλέον δεν προσδιορίζεται από το όνομά του, η δε ταυτότητά του καταργείται. Ο «μισός εαυτός» στο υπό εξέταση έργο είναι το σπασμένο πιόνι του σκακιού που όμως συνδέεται οντολογικά με το άλλο μισό φυλαγμένο πιόνι, το οποίο όπως τονίσαμε αποτελεί το αμιγές φρόνημα της φυλής απρόσβλητο από οποιαδήποτε εγκληματική επιβουλή, όντας η εξαντικειμενίκευση της αδιάσπαστης οργανικής ενότητας του έθνους των Εβραίων.

Ένα σημαντικό στοιχείο στο είδος του θεάτρου αυτού αποτελεί ο χρόνος που χάνει την ομοιογένειά του, η δε διάρκεια συνδέεται με την υποκειμενικότητα, καθώς παρόν και παρελθόν συγχέονται στην ακινησία της στιγμής. Θα μπορούσαμε εξάλλου να ισχυριστούμε ότι στο έργο *Μισός βασιλιάς* η προ-οικονομία ή πρό-ληψη που παρατηρείται στο λόγο των τριών επισκεπτών και που αφορά την αναγγελία

της δολοφονίας του Άρη δεν είναι παρά το αποκύημα του παραληρήματος του προσώπου αυτού, όπως συνάγεται από τα λόγια της Μίκας: «είναι επειδή έχεις τρελαθεί και νομίζεις πως όλοι σε κυνηγάνε». Γίνεται φανερό ότι τα όνειρα, οι φαντασιώσεις και οι εφιάλτες αντιπροσωπεύουν υποκειμενικές καταστάσεις.

Ο χώρος επίσης εμφανίζεται ουδετεροποιημένος, δεδομένου ότι ελάχιστες σκηνικές ενδείξεις υπάρχουν, ο δε θεατής φαντάζεται το χωρικό σύστημα με αφορμή τον λογόχωρο του έργου, δηλαδή αυτόν που δίδεται μέσα στο λόγο των προσώπων.

Τέλος, η δόμηση της πλοκής συνδέεται με τη θεματική του έργου που από τη μια μεριά αναδύεται από τη διαχρονικότητα, από την άλλη όμως το υλικό δεδομένο της ιστορίας συγκεκριμενοποιείται μέσα από τις λεκτικές πράξεις των προσώπων στο πλαίσιο της ιστορικότητας, όπως προαναφέρθηκε, που δεν είναι άλλη από το γεγονός του ολοκαυτώματος και της απορρέουσας εξ αυτού μνήμης.

Οι σκηνικές εικόνες των παραπάνω έργων του Κρίσπη στοιχειοθετούν επομένως το πρωταρχικό υλικό, με άλλα λόγια τα θεατροποιημένα σημανόμενα, τα οποία είναι οπτικής υφής σημεία, καθώς οι εκφωνήσεις των προσώπων παράγουν εικόνες χώρου όπως ήδη προείπαμε αναφερόμενοι στα θεώμενα σημεία της παράστασης. Εντούτοις, οι εικόνες είναι «ανίσχυρες» να αποδώσουν την πραγματικότητα που αντικατοπτρίζεται σ' αυτές και τα γεγονότα που βίωσαν οι άνθρωποι εκείνοι: ο Didi-Huberman εκκινώντας από την υπόθεση της Shoach, αναφέρει: «Να αποσπάσουμε μια εικόνα από αυτή την κόλαση; Αυτό θα ήταν αδύνατο /.../ ιδιαίτερα δε αδύνατο, επειδή αυτό έμοιαζε να ξεπερνά κάθε απόπειρα καταχώρησης· να αποσπάσουμε μια εικόνα πάνω σ' αυτό παρόλα αυτά; Ναι. Θα έπρεπε οπωσδήποτε να δώσουμε μορφή στο αδιανόητο». Στο βιβλίο του *Images malgré tout*, ο Didi-Huberman εκφράζει την άποψη ότι «η αναφορική λειτουργία της εικόνας παραπέμπει σε πρόσωπα και καταστάσεις υπαρκτές, πραγματικές, αληθινές εντός του πολυδιάστατου φάσματος του επιστητού», ενώ η λειτουργία αυτή υφίσταται ερμηνευτικές επιστρωματώσεις. Σύμφωνα με τον συγγραφέα, επικρατέστερη επιστρωμάτωση θεωρείται η φαντασία, δεδομένου ότι «μέσω των εικόνων η φαντασία διεγείρεται στο μυαλό του θεατή σε σχέση με τα στρατόπεδα συγκεντρώσεως ώστε με τον τρόπο αυτό κατανοούμε και αξιολογούμε τον ρόλο των εικόνων αυτών εντός της ιστορικής τους διάστασης».⁸

Ανακεφαλαιώνοντας, διαπιστώνουμε ότι διαμέσου των εικόνων, δηλαδή των νοητικών, των βιωματικών και των αισθητικών σημείων του θεάτρου του Κρίσπη προβάλλεται τόσο η διαχρονική όσο και η συγκεκριμένη ιστορική μνήμη της μεγαλύτερης γενοκτονίας που καταγράφηκε στη συλλογική συνείδηση της ανθρωπότητας. Κατά συνέπεια, συνάγουμε το συμπέρασμα ότι η ιστορική δράση μεταβάλλεται σε αναλύσιμο θεατρικό σημείο επειδή, όπως τονίζει η Anne Ubersfeld «δεν ιστοριοποιείται το θέατρο, αλλά αντίθετα θεατροποιείται η ιστορία».

8 Georges Didi-Huberman: *Images malgré tout*, Éditions de Minuit, Paris 2003, σ. 11. Από το βιβλίο της Χ. Σβαλιγκού: *Η ερμηνεία της εικόνας ως σημείου της οπτικής επικοινωνίας*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2011, σ. 80.

Ο ΜΕΤΑΝΑΣΤΗΣ ΩΣ ΠΑΡΑΓΟΝΤΑΣ ΜΟΡΦΟΠΟΙΗΣΗΣ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ: Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΜΕΤΑΒΑΣΗΣ ΣΤΟ *ΤΑΞΙΔΙ ΕΡΓΑΣΙΑΣ* ΤΟΥ ΑΛΕΞΗ Δ. ΣΕΒΑΣΤΑΚΗ

Α. Το δυναμικό πεδίο-πλαίσιο

Το ανυπόσταλτο και συχνά εμπρόθετα μη ελεγχόμενο μεταναστευτικό κύμα δημιουργεί στις πόλεις και στην επαρχία μια νέα γεωγραφία. Συντίθεται ένας νέος αξιολογικός και ιεραρχικός χάρτης που ανασηματοδοτεί, ενίοτε αντίδικα, το ήδη υπάρχον, ερμηνευτικά υπερκαθορισμένο τοπίο, οδηγώντας αναπόφευκτα σε χωρικές και τοπιακές αναμορφώσεις και αναχρήσεις. Η ύπαρξη του μετανάστη στον τόπο και η αναπόδραστη επέμβασή του σε αυτόν, γίνεται όλο και πιο συχνά αντικείμενο έρευνας για ένα πλήθος γνωστικών πεδίων. Μέσα από κάθε κοινωνιολογική, ανθρωπολογική, πολιτική και οικονομική αποτίμηση αυτό που συχνά αναδεικνύεται ως βασικό σημείο τριβής είναι η συμβολική διαχείριση του χώρου, είτε δημόσιου είτε ιδιωτικού, ο οποίος γίνεται το κατεξοχήν πεδίο έκφρασης των αντιθέσεων, καθώς και το πλαίσιο εφαρμογής οικονομικών και κοινωνικών στρατηγικών και περιστασιακών αναρρυθμίσεων. Σε κάθε περίπτωση ο «ξένος», ο «άλλος», είναι πάντα μια ρωγμή και μια απειλή στο υποθετικά ομοιογενές «εγώ», μια απειλή στη συμπαγή δικαϊκά και εθιμικά προσδιορισμένη τάξη. Μάλιστα, με τους όρους της νέας αγοράς και της ιδιοτέκτου που εγκαθιστά, παρατηρείται η απολύτως συντεταγμένη επιχειρησιακή απόπειρα ανασηματοδότησης και ανακαθορισμού των συνόρων, των ορίων, των χρήσεων γης. Με την υφαρπαγή της γης, με χρήση κάθε νομοθετικού τεχνάσματος, η κατοχή και η διαχείριση του χώρου, τόσο στην πόλη όσο και στο ύπαιθρο, αποκτά καθοριστική σημασία. Ο σύγχρονος νεοφιλελεύθερος πουριτανισμός (ως παράθλαση και έκπτωση του μοντέρνου), με την υπερσυστηματική, θρησκευτική σχεδόν δομή του, επιχειρεί μια μονοσήμαντη εδαφικότητα σβήνοντας κάθε προηγούμενο παραγωγικό και μνημονικό ίχνος. Εισάγει μια μετρική του χώρου χωρίς γεωμετρία, μια μετρική συμβολικής ισχύος.

Σε αυτό το ιδιαίτερα φορτισμένο και κρίσιμο πεδίο διαδράσεων, όπου η αβεβαιότητα της επιβίωσης και η ευκαιριακή χρησιμότητα της εργασίας τείνουν να γίνουν καθεστώς, η εγκατεστημένη αίσθηση του ανήκειν σε ένα δεδομένο, σταθερό και συνεκτικό όλο, αποδυναμώνεται δραματικά.¹ Οι ευκαιριακές σχέσεις εργασίας και

1 Για τα νέα ερμηνευτικά σχήματα που έχουν αναδυθεί από τη διαδικασία της παγκοσμιοποίησης και την «κίνηση» των υποκειμένων στα νέα και προσωρινά νοηματικά και χωρικά πλαίσια, βλέπε στο Κωνσταντίνος Τσουκαλάς: *Η Επινόηση της Ετερότητας. Ταυτότητες και διαφορές στην εποχή της παγκοσμιοποίησης*, Καστανιώτης, Αθήνα 2010, σ. 28-33.

συνύπαρξης οδηγούν σε συνεχείς μετατοπίσεις της κατοίκησης, νοσηματοδότησης, εμπειρίας και αναπαράστασης του χώρου. Συστήνονται ευκαιριακές χωρικές διευθετήσεις, αναδύονται χώροι ενδιάμεσοι, ενδεχομενικοί, μεταβατικοί. Πρόκειται για χώρους προσωρινών παραστάσεων και ψυχικών επενδύσεων. Αυτή η ευκαιριακή λογική, πολύ χαρακτηριστική της νέας οικονομικής και ιδεολογικής τάξης πραγμάτων, διατρέχει το σύνολο των σχέσεων, οι οποίες οργανώνονται ως τυχαίες συνάψεις σε ένα υπερεθνικό χωροδικτύωμα. Έτσι οι σημασμένοι ως εθνικοί χώροι στη δίνη μιας υπερ-επικρατειακής κινητικότητας, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, καλούνται να φιλοξενήσουν «ευκαιριακά» κινούμενους πληθυσμούς, που αν και βρίσκονται «εκεί», εντούτοις δεν «κατοικούν» και ίσως δε βρίσκονται «πουθενά», καθώς, ενώ είναι εγκλωβισμένοι στο τοπικό, αναζητούν τρόπους μετακίνησης και διαφυγής στο «άλλο» και υποτίθεται πιο πολλά υποσχόμενο. Η φетиχοποίηση της κίνησης σύμφωνα με τον Βιριλιό «δεν οριοθετείται από το χώρο, αλλά μάλλον τον οριοθετεί»,² προσωρινά θα προσθέταμε εμείς. Διαμορφώνονται, παράλληλα και συγκυριακά, εφάπτόμενα ταξίδια, προσομοιώσεις κατοίκησης, ανέστια σκηνικά επιβίωσης και εργασιακής προσμονής, ετεροτοπικά κελύφη που «φιλοξενούν» προσωπικά και συλλογικά δράματα, με αποτέλεσμα την ανάδυση ενός νέου δικτύου τόπων.

Β. Το Ταξίδι Εργασίας στο νέο κοινωνικό, πολιτικό και οικονομικό περικείμενο

Στο δίπρακτο έργο *Ταξίδι Εργασίας* του Αλέξη Δ. Σεβαστάκη, γραμμένο το 1978, το οποίο ανέβηκε για πρώτη φορά στο Θέατρο Τέχνης, το 1979, σε σκηνοθεσία Μίμη Κουγιουμτζή (και αργότερα σε σκηνοθεσία Λ. Βαρδαρού, το 1986 – Εταιρικός Θίασος Σ.Ε.Η.) εκφράζεται με πυκνότητα και δραματική ένταση η διαδικασία πολλαπλών μετασχηματισμών που υπέστη η ελληνική κοινωνία από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 μέχρι και την δεκαετία του 1970, τότε που ένα μεγάλο κύμα Ελλήνων μεταναστών διασκορπίζονταν ανά την υφήλιο. Στο ίδιο έργο, προεικονίζεται με ενάργεια η σημερινή συνθήκη περιηγητικής κατοίκησης και κατάχρησης του τόπου, όπως και η νέα πολυπολιτισμική ροή, με όποιες επιπτώσεις τη συνοδεύουν.

Το δράμα εκτυλίσσεται σε ένα αγροτόσπιτο, από αυτά των υγρών ημιορεινών περιοχών στα νησιά του Ανατολικού Αιγαίου. Ο μεγάλος αδελφός Τζίμης φτάνει μαζί με δύο Αμερικάνους συνεργάτες του στην πατρίδα και η υπόλοιπη πολυμελής οικογένεια τον περιμένει ανυπόμονα και ανήσυχα: Ο παραδοσιακός, δυναστικός και εντέλει, μικροϊδιοτελής πατέρας. Ο προσγειωμένος Μανώλης, ο δεύτερος αδελφός που έχει δουλέψει και έχει συμπλακεί συναισθηματικά και ηθικά με την παραγωγική γαιοκτησία αλλά κυρίως με την Γη, ως φυσικό και ως εννοιολογικό απόθεμα. Η γεροντοκόρη αδελφή Κατερίνα, ένα είδος αρχείου συντετμημένων πολιτιστικών

² Για τη διαχείριση του τοπίου γενικά και του αστικού τοπίου ειδικά, σε συνθήκες μετα-πόλης, βλέπε στο Πωλ Βιριλιό: *Πανικόβλητη Πόλη. Το αλλού αρχίζει εδώ*, μτφρ. Βασίλης Τομανάς, Νησίδες, 2004, σ. 11-26, 60-64, 81-87.

παραδοχών και κρυσταλλώσεων. Η άλλη αδερφή, η Αγγέλα, που ονειρεύεται τη μεγάλη ζωή και ο μικρός αδελφός Γιάννης που θέλει να σπουδάσει. Όλοι μαζί συστήνουν ένα πολύπλοκο σύστημα σχέσεων, μια μικρογραφία της ελληνικής κοινωνίας με τις παθογένειες και τις αντιφάσεις της, μια μικρογραφία της πολιτικής και πολιτιστικής νεοελληνικής παθογένειας.

Στην προκειμένη περίπτωση, ο απελπισμένος μετανάστης Τζίμης, που έφυγε με την προσδοκία μιας καλύτερης ζωής στο εξωτερικό και συγκεκριμένα στην Αμερική, επιστρέφει ως φορέας προόδου και εκσυγχρονισμού στην πατρίδα, που θεωρεί ότι τον έδιωξε, για να τη μεταχειριστεί στη συνέχεια και με τη βοήθεια του ξένου κεφαλαίου ως διεκδικητικός και στο βάθος πατροκτονικός αποικιοκράτης. Ο μετανάστης, που ανακαθόρισε τις ορίζουσες της ιθαγένειας και ο εκμεταλλευτής ως φορέας μιας νέας ισχύος, είναι εδώ οι όψεις του ίδιου νομίσματος. Η συγκυρία είναι αυτή που θα φωτίσει τότε τη μια και τότε την άλλη πλευρά. Στην ουσία αυτός που επιστρέφει παραμένει ανέστιος και πλάνης, ένας μετανάστης-ξενιστής στο σώμα της πατρώας γης. Η σχέση με την πατρίδα είναι σχέση χρηματιστική, αξιακά ακηδής.

Το έργο του Σεβαστάκη αποτελεί παραβολή μιας ιδεολογικής αναστροφής. Πρόκειται για την εκκρεμή ιδεολογική στάση που ταλαιπωρεί την Ελλάδα εδώ και πολλές δεκαετίες και στην οποία το αναπτυξιακό όραμα υπερτίθεται έναντι των κοινωνικών ζητημάτων γενικά και του τρόπου κατοίκησης και παραγωγικής αλλά και πολιτιστικής διαχείρισης του χώρου ειδικά. Στο *Ταξίδι Εργασίας*, η μετέωρη θέση του μετανάστη φωτίζεται μέσα από το λαβύρινθο των διαπροσωπικών σχέσεων-και μάλιστα των οικογενειακών- και αναγιγνώσκεται με δομικούς πολιτικούς όρους, στο βαθμό που το υποκείμενο αυτοσημαίνεται ως πολιτικό ον. Το έργο λειτουργεί ως αιρετικός και αναιρετικός προβολέας των ηθικών και κοινωνικών προταγμάτων, των ταυτοτήτων και των συμβόλων που χρησιμοποιεί ο νεοέλληνας για να επανανομιμοποιηθεί ιστορικά και να σχετιστεί ακολούθως με τον Άλλο, τον Έτερο. Ο τίτλος του έργου είναι σημασιολογικά εναργής: Το *Ταξίδι* είναι καθαυτή μια πράξη μετάβασης, μετατόπισης, αλλαγής, είναι κίνηση και όχι προορισμός. Η *Εργασία*, πέρα από το πλήθος των σημασιών που τη συνοδεύουν, αναφέρεται με τη σειρά της στην έννοια της παραγωγής, του έργου και επομένως οικονομεί ενεργητικά την αλλαγή της ύλης, των καταστάσεων, του δυναμικού. Η εργασία εξάλλου είναι μια βουλητική πράξη μετάβασης, ιδίως για τις σύγχρονες κοινωνιοκεντρικές θεωρήσεις.

Στο έργο σταθερά τα πάντα μετασχηματίζονται, οι θεωρησιακές μεταβάσεις είναι συνεχείς. Ο μετανάστης αδελφός αποδεικνύεται απατεώνας και αεριτζής, οι ξένοι φίλοι και χρηματοδότες είναι εγκληματίες του κοινού ποινικού δικαίου, ο πατέρας είναι δυνάστης, η Αγγέλα είναι άβουλη και προσχωρητική πολιτιστικά μαριονέτα, που ακουσίως εκπορνεύεται στους «ξένους». Ο μόνος που αντιστέκεται σθεναρά είναι ο Μανώλης. Δομείται και εγκλείεται σε ένα άλλο μοντέλο ανάπτυξης, που ενσωματώνει τις ανάγκες του τόπου και της οικογένειας και το οποίο συγκεφαλαιώνει το παραγωγικό τοπίο και τα μνημονικά πολιτισμικά ίχνη που αυτό φέρει. Η σύγκρουση είναι αναπόφευκτη γιατί είναι αποκλίνουσες οι θεωρήσεις. Η κατάληξη είναι ο φόνος. Ο Μανώλης δολοφονείται από τους φίλους του μετανάστη

αδελφού. Το εμπόδιο εκλείπει έτσι οριστικά. Το τέλος ωστόσο είναι ανοικτό. Ο Σεβαστάκης αφήνει τη νοητή έκβαση στην ευχέρεια του θεατή. Αυτός και μόνο αυτός καλείται να δώσει την πολιτική ερμηνεία, να δώσει τη λύση που θεωρεί ως την πλέον συνεπή στο μύθο, να οργανώσει μια εξατομικευμένη δραματική έξοδο.

Κάτω, λοιπόν, από την επιδερμίδα ενός ρεαλιστικού οικογενειακού δράματος δωματίου, το *Ταξίδι Εργασίας*, φωτίζει δηλωτικά και κριτικά τις αλληπάλληλες μεταλλαγές του χώρου και των συμπεριφορών, που οδήγησαν τελικά στην κρίση μοντέλων παραγωγής και ήθους, και την οποία σήμερα βιώνουμε ως πολλαπλή ταυτοτική κρίση. Ο Σεβαστάκης διατυπώνει με γλωσσική ακρίβεια και ένταση, αλλά και με την στάση του διανοούμενου πολιτικού, το νεωτερικό πρόταγμα (στην ελληνική παραφθορά του) για πρόοδο, για μετασχηματισμό, για «δυτικοποίηση» των δομών της κοινωνίας, που συγχρόνως θα έχει το χαρακτήρα της ιστορικής υπέρβασης, του άλματος πάνω από την μοίρα. Η πολιτική ευλυγισία, η τυχοδιωκτική, μικροσκοπική εκδοχή του πολιτικού, γίνονται βασική συνιστώσα του οικονομικού, αυτορρυθμιστικού και αυτοσχεδιαστικού, εργοληπτικού μοντέλου το οποίο συγκροτεί έναν εξαιρετικά θνησιγενή οικονομικό σχεδιασμό και διανέμει άνισα τα ισχνά παραγωγικά αποτελέσματά του.

Ο Σεβαστάκης ασκεί κριτική στην «αδήριτη ανάγκη» πρόσδεσης του νεοελληνικού κράτους στην πειρατική εκδοχή του καπιταλιστικού συστήματος της τυφλής ανάπτυξης και όχι στο πολυσύνθετο δικτύωμα του νεωτερικού ανθρωπισμού. Φορέας αυτής της νοοτροπίας είναι παραδόξως ο μετανάστης Τζίμης, που παπαγαλίζοντας το θαύμα της εσπερίας έρχεται να εφαρμόσει με μέθοδο fast-track την εξαιρετικά παροντική και ερημοποιητική πρακτική εκμετάλλευσης της γης. Ο άλλος πόλος στο έργο, ο αδελφός του Μανώλης, προτείνει αντιθέτως τον παραγωγικό εξορθολογισμό, που το συναρτά με το ιδανικό της μόρφωσης και την ανανέωση των εθνικών κωδίκων με σοσιαλιστικές αρχές – την άλλη όχθη της νεωτερικότητας. Ο συνδυασμός διαφορετικής βούλησης, διαφορετικών κοσμοθεωρητικών εργαλείων και χρόνιας, σχεδόν βιβλικής, αντιπαλότητας των δύο αδελφών, του μετανάστη-πλάνητα και του ντόπιου εργάτη, καθιστά τη σύγκρουση μοιραία. Η οικογένεια και η μικρή ιδιοκτησία υπονομεύονται από την αγορά.

Στο δομημένο παραγωγικό και πολιτιστικό σύστημα εγκαθίσταται μοχλευτικά και ασεβώς ένα υπέρτερο σύστημα παραγωγικής, εκτατικής και εντατικής επιτάχυνσης, που πολύ λίγο συνεισφέρει στο ευρύτερο κοινωνικό σύνολο. Ο Τζίμης καθίσταται ευαγγελιστής αυτού που τον εκδίωξε από τον καταγωγικό τόπο. Για ακόμη μια φορά η νομή και η κατοχή της γης, του κλήρου, η διαχείριση του χώρου είναι το βασικό σημείο της δραματουργικής και της υπαρκτικής σύγκρουσης.

Γ. Το *Ταξίδι Εργασίας* και το εκκρεμές παραστασιακό αίτημα στο σύγχρονο θεατρικό χάρτη της χώρας μας. Η μετάβαση από το χαρτί στη σκηνή.

Ο Φουκώ θεωρεί ότι οι τόποι και οι χώρες γεννιούνται στα σπλάγχνα των λέξεων, στο πάχος των αφηγήσεων, στον τόπο χωρίς τόπο.³ Η θεατρική παράσταση ως ετεροτοπία συνιστά μια δυνάμει μηχανή τοπικοποιήσεων. Το θέατρο είναι ένα εργαλείο κατανόησης του τρόπου με τον οποίο κατοικούμε τις πόλεις. Η πολυσθένεια του θεατρικού γεγονότος και η πολύμορφη παροντικότητα της παράστασης ανακλούν την πολυμορφία της αστικής εμπειρίας, είναι φορείς χωρικών πληροφοριών και σχέσεων.

Ακολουθώντας αυτό το λογικό στροβιλισμό, στο *Ταξίδι Εργασίας*, η σκηνοθετική ματιά δε μπορεί και δεν πρέπει να αγκυρωθεί μονομερώς σε ένα στατικό σκηνικό μοτίβο. Χρειάζεται εκείνη η σύλληψη που θα αναδείξει την κίνηση και τη συνεχή χωρική αναδιανομή που βρίσκονται κάτω από την επιδερμίδα της πρώτης ανάγνωσης και μορφοποιούν την αίσθηση της μετάβασης, της μετατόπισης, της αποσταθεροποίησης, οι οποίες κρύβονται ανεξίτηλα στον κειμενικό πυρήνα.

Βασικός παραστασιακός άξονας είναι κατά τη γνώμη μου το δίκτυο των ευκαιριακών συσχετίσεων, που διαμορφώνεται τόσο σε επίπεδο προσώπων όσο και σε επίπεδο ιδεολογίας και χώρου. Έτσι, το παιχνίδι των μεταβάσεων μπορεί να αποκτήσει τέσσερις διαστάσεις. Η πρώτη είναι ο κατεχοχόν χώρος αναπαράστασης του δράματος. Η δεύτερη διάσταση μορφοποιείται από τις αφηγήσεις και τους δείκτες που σηματοδοτούν τον παριστώμενο και τον αφηγηματικό χώρο. Η τρίτη χωρική διάσταση αφορά στο εικαστικό, σκηνογραφικό ανάπτυγμα των σχέσεων μεταξύ των προσώπων, ενώ το τέταρτο επίπεδο είναι ίσως περισσότερο συμβολικό, καθώς το ζητούμενο είναι η αναγωγή της σκηνικής δράσης στην καθαυτή χωρική πραγματικότητα, δηλαδή στο σημερινό νεοελληνικό πεδίο σχέσεων και νοηματοδοτήσεων του χώρου, μια και στο *Ταξίδι Εργασίας* προοικονομούνται τα κεντρικότερα επίδικα της σημερινής, πολυμορφικής, κρισιακής έκρηξης.

Εν κατακλείδι, η ίδια η ανασηματοδότηση του δράματος *Ταξίδι Εργασίας* του Αλέξη Σεβαστάκη στο παραστασιακό corpus της νεοελληνικής σκηνής, τώρα, στον καιρό της νέας, πολύπλοκης μετάβασης της ελληνικής κοινωνίας, είναι μια πράξη μετανάστευσης, δηλαδή μια πράξη επανεγγραφής σε ένα σύνολο σχέσεων και σημασιακών κατανομών. Και εδώ η κριτική σχέση με τη δημιουργία και η πολλαπλή διαχείριση του εμμενούς (ή ενυπάρχοντος) χώρου είναι το διαρκές θεωρητικό και πρακτικό διάβημα.

3 Michel Foucault: «Of Other Spaces», μτφρ. Jay Miscoewiec, στο www.foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html, αλλά και Michel Foucault: «Of Other Spaces», *Diacritics*, τομ.16 (1), 1986, σ. 22-27. Βλέπε, επίσης, και στο Γιώργος Π. Πεφάνης: «Περί σκηνών και ετεροτοπιών. Μια φουκωική ανάγνωση της θεατρικής σκηνής», *Παράβασις*, τόμ. 10, ERGO, Αθήνα 2010.

Βιβλιογραφία

- Βιριλιό Πωλ: *Πανικόβλητη Πόλη. Το αλλού αρχίζει εδώ*, μτφρ. Βασίλης Τομανάς, Νησίδες, 2004.
- Θωμάδακη Μαρίκα: *Θεατρικός Αντικατοπτρισμός. Εισαγωγή στην Παραστασιολογία*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999.
- Μπελ Ντάνιελ: *Ο πολιτισμός της μεταβιομηχανικής Δύσης*, Νεφέλη, Αθήνα 1999.
- Μπέργκερ Πέτερ Λ., Λούκμαν Τόμας: *Η Κοινωνική Κατασκευή της Πραγματικότητας*, Νήσος, Αθήνα 2003.
- Πεφάνης Γιώργος Π.: «Περί σκηνών και ετεροτοπιών. Μια φουκωική ανάγνωση της θεατρικής σκηνής», *Παράθλασις*, τόμ. 10, ERGO, Αθήνα 2010.
- : *Σκηνές της Θεωρίας. Ανοιχτά Πεδία στη Θεωρία και την Κριτική του Θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα 2007.
- Ράπτου Ελευθερία: *Χωρικά Διακείμενα: Μια παραστασιακή προσέγγιση της πόλης*, Διπλωματική εργασία ΔΠΜΣ Σχολής Αρχιτεκτόνων Μηχανικών ΕΜΠ, Βιβλιοθήκη Δοξιάδη, Ιούνιος 2011.
- Σεβαστάκης Αλέξης: *Πολιορκίες. Θέατρο*, τόμ. Α', Β', Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000.
- Σταυρίδης Σταύρος: *Μετέωροι Χώροι της Ετερότητας*, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2010.
- Τέχνη και Ιδεολογία*, Πρακτικά Συμποσίου, Πολιτιστική Επιτροπή της Κ.Ε. του ΚΚΕ, ΚΣ. της ΚΝΕ, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1984.
- Τσατσούλης Δημήτρης: *Σημεία γραφής-Κώδικες γραφής στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο*, Νεφέλη, Αθήνα 2007.
- : *Σημειολογικές Προσεγγίσεις του Θεατρικού Φαινομένου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999.
- Τσιβάκου Ιωάννα: *Τα ευέλικτα όρια των κοινωνικών συστημάτων*, Νεφέλη, 2003.
- Bachelard Gaston: *Η ποιητική του χώρου*, Χατζηνικολής, 1982.
- DeLanda Manuel: «Space: Extensive and Intensive, Actual and Virtual», στο Ian Buchanan & Gregg Lambert (επιμ.): *Deleuze and Space*, Edinburgh University Press, Εδιμβούργο, 2005.
- Elam Keir: *Η Σημειωτική Θεάτρου και Δράματος*, μτφρ.-εισ. Καίτη Διαμαντάκου, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2001.
- Foucault Michel: «Of Other Spaces», μτφρ. Jay Miscoewiec, στο www.foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html.
- : «Of Other Spaces», *Diacritics*, τόμ.16 (1), 1986.
- Frers Lars & Meier Lars: «Encountering Urban Places-Visual and Material Performances in the City», στο Lars Frers, Lars Meier (επιμ.): *Encountering Urban Places-Visual and Material Performances in the City*, Ashgate, 2007.

- Hajer Maarten & Reijndorp Arnold: *In Search of New Public Domain. Analysis and Strategy*, NAI Publishers.
- King R.: «Migrations, Globalization and Place», στο D. Massey (επιμ.): *A Place in the World?*, Oxford University Press, Οξφόρδη 1995.
- Parekh Bhikhu: *Rethinking Multiculturalism. Cultural diversity and political theory*, Macmillan Press, 2000.
- Stavrides Stavros: «Heterotopias and the Experience of Porous Urban Space», στο Karen A. Frank, Quentin Stevens (επιμ.): *Loose Space. Possibility and Diversity in Urban Life*, Routledge, Νέα Υόρκη 2007.

ΣΑΒΒΑΤΟ 31 ΜΑΡΤΙΟΥ

ΣΥΝΕΔΡΙΑ Δ΄
ΠΡΟΕΔΡΟΣ: ΛΙΝΑ ΡΟΖΗ

ΤΙΤΛΟΣ ΣΥΝΕΔΡΙΑΣ:
**ΠΡΟΣΦΥΓΑΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΝΑΣΤΗΣ: ΔΡΑΜΑΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΚΩΜΙΚΕΣ
ΕΚΦΑΝΣΕΙΣ ΣΤΗ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ - Γ΄ ΜΕΡΟΣ**

•
ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΣΙΜΟΥ
ΡΙΣΤΑΝΗ-ΠΑΤΡΩΝΑ

ΟΙ ΤΑΥΤΟΤΗΤΕΣ ΤΟΥ ΜΕΤΑΝΑΣΤΗ ΚΑΙ ΤΟΥ ΝΤΟΠΙΟΥ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ: ΣΤΕΡΕΟΤΥΠΑ ΚΑΙ ΑΝΑΤΡΟΠΕΣ

Θα ξεκινήσω την εισήγησή μου με ένα προσωπικό περιστατικό. Όταν, πέρυσι, πήγα σ' ένα διαπολιτισμικό σχολείο για να διεξαγάγω μια έρευνα βασισμένη σε θεατρικά κείμενα και τεχνικές θεάτρου, στα πλαίσια της διδακτορικής μου διατριβής, τα παιδιά με ρώτησαν ποιο είναι το θέμα. «Η μετανάστευση», απάντησα. Οι αντιδράσεις δεν ήταν ιδιαίτερα ενθαρρυντικές. Το πρόβλημα το ανέδειξε το σχόλιο μιας μαθήτριας (Ελληνίδας): «Μα είναι πολύ τραγικό». Χαμογέλασα γιατί το σχόλιό της αποτύπωσε με τον καλύτερο τρόπο το στόχο της διεξαγωγής της έρευνας αυτής στο σχολείο: να εκτεθούν τα παιδιά σε διαφορετικές αναπαραστάσεις του μετανάστη και του ντόπιου μέσα από διάφορα θεατρικά κείμενα, με ζητούμενο την ανατροπή της κυρίαρχης εικόνας του μετανάστη ως ενός τραγικού προσώπου, ενός *εξαθλιωμένου Άλλου*. Η έρευνα διήρκησε τρεις μήνες και ο στόχος της ως ένα βαθμό επιτεύχθηκε. Τα παιδιά διαπίστωσαν ότι τα πράγματα δεν είναι απαραίτητα έτσι.

Από την άλλη, μια ανασκόπηση της σχετικής σύγχρονης ελληνικής δραματουργίας φαίνεται να επιβεβαιώνει το σχόλιο της μαθήτριας. Παρά το γεγονός ότι μετά το 2001 παρατηρείται μία έξαρση στην ελληνική δραματουργία με θέμα τη μετανάστευση, αυτή φαίνεται να κινείται κυρίως γύρω από τον άξονα της *θυματοποίησης* του μετανάστη. Ως πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα θα αναφερθούμε στα *Σας αρέσει ο Μπραμς;* (2001) βασισμένο στο ομώνυμο διήγημα της Μάρως Δούκα και διασκευασμένο για τις σκηνικές ανάγκες από τον Κυριάκο Κατζουράκη, *Το Κίτρινο Σκυλί* (2009) του Μισέλ Φάις και *Το Γάλα* (2003) του Βασίλη Κατσικονούρη. Το πρώτο είναι ο μονόλογος μιας γυναίκας μετανάστριας από τη Ρωσία που σε σπασμένα ελληνικά διηγείται τις τραγικές εμπειρίες της στην Ελλάδα. Θύμα εμπορών λευκής σαρκός, υποχρεώνεται σε πορνεία, και σε αναγκαστικές εγκυμοσύνες από τους προαγωγούς της. Η πορνεία και η εκμετάλλευση, οι συμφορές και η δυστυχία, ένα ακυρωμένο σώμα και μια ακόμα πιο ακυρωμένη ψυχή φαίνεται να είναι η προδιαγεγραμμένη μοίρα της γυναίκας μετανάστριας. Αυτό όμως που προκαλεί ιδιαίτερη εντύπωση είναι ότι η συγγραφέας βάζει την ίδια την Ιρίνα να νιώθει ενοχές για την αρχική απόφαση της να μεταναστεύσει: «Ούτε τον εαυτό μου δεν λυπάμαι. Καλά να παθαίνω. Εγώ φταίω. Ήθελα ζωή καλή να πληρώνω πρέπει».¹ Το έργο μοιάζει να γράφτηκε για να αποτρέψει τη μετανάστευση. Μοιάζει να φωνάζει:

1 Κυριάκος Κατζουράκης: «Σας αρέσει ο Μπραμς;», στο Κυριάκος Κατζουράκης: *Ο Δρόμος προς τη Δύση: Η Περιπέτεια της Μετανάστευσης με Ζωγραφική, Κείμενα και Ντοκουμέντα*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2001, σ. 110.

«μείνετε εκεί που είστε αλλιώς να τι σας περιμένει».

Στο δεύτερο έργο, *Το Κίτρινο Σκυλί* του Φάις, μια άλλη γυναίκα μετανάστρια, η Ρούσα, αφηγείται τις δικές της συμφορές. Το έργο είναι εμπνευσμένο από το αληθινό περιστατικό της δολοφονικής επίθεσης με οξύ κατά της Κωνσταντίνας Κούνεβα, το Δεκέμβριο του 2008. Παρ' όλα αυτά, θεωρείται σκόπιμο να αποκοπεί από την πραγματική του αναφορά, ώστε να μπορέσει κανείς να επεξεργαστεί τις αναπαραστάσεις του *ντόπιου* και *μετανάστη* που περιέχει το κείμενο, χωρίς το φιλτράρισμα του συναισθηματισμού που η σύνδεση του έργου με το πραγματικό γεγονός επιβάλλει. Η Ρούσα είναι μια καθαρίστρια, μετανάστρια από τη Βουλγαρία. Στον λόγο της, ο οποίος εξελίσσεται σε ένα πολιτικό μανιφέστο, συσσωρεύονται οι φωνές όλων των μεταναστών εναντίον των ντόπιων. Σε όλο το έργο είναι εμφανής η διχοτόμηση ανάμεσα σε ένα «εμείς» κι ένα «εσείς», η οποία αναπαράγεται εκτός από τον λόγο της Ρούσας και από τη σκηνική της παρουσία, όπως τουλάχιστον αυτή καθορίζεται από τις σκηνικές οδηγίες. Σχεδόν με σαδομαζοχιστική λαγνεία, η μετανάστρια Ρούσα παρουσιάζεται να καθαρίζει πότε στα γόνατα και πότε όρθια, να τεντώνει τη μέση της για να ξεπιαστεί και αμέσως να ξαναπιάνει το σφουγγαρόπανο για να καθαρίσει με μανία κάποιο λεκέ, να γονατίζει και να πλησιάζει μπουσουλώντας τα πόδια των θεατών είτε για να σφουγγαρίσει το πάτωμα από κάτω τους είτε για να γυαλίσει τα παπούτσια τους. Ανάμεσα σε αυτές τις σκηνικές δράσεις ο λόγος της είναι εξίσου φορτισμένος: «Στα γόνατα. Στα πλακάκια, στις χέστρες, στα σκουπίδια. Στα γόνατα. Στην κόπρο του κόσμου». ² Δημιουργείται έτσι ένας άκριτος συναισθηματισμός που εκβιάζει συναισθήματα ανθρωπισμού, που όμως καταργεί τον μετανάστη ως υποκείμενο και τον καταδικάζει στην εικόνα του *εξαθλιωμένου Άλλου* που «εμείς» ως ντόπιοι νιώθουμε την ηθική υποχρέωση να τον λυπηθούμε.

Μια άλλη Ιρίνα είναι επίσης το κεντρικό πρόσωπο σε ένα ακόμη έργο με θέμα τη μετανάστευση, *Το Γάλα*, του Βασίλη Κατσικονούρη. Το έργο αφηγείται την ιστορία μιας οικογένειας από τη Ρωσία: η μάνα, Ιρίνα (Ρήνα), και οι δυο γιοι της Αντώνης και Λευτέρης (ο πατέρας είναι ελληνικής καταγωγής αλλά δεν είναι πια στη ζωή) προσπαθούν να επιβιώσουν στην Αθήνα. Εδώ, διαφορετικές ταυτότητες μεταναστών παρουσιάζονται, κυρίως, μέσω της αντίθεσης των δύο αδελφών: ο Αντώνης προσπαθεί να είναι Έλληνας, αρνούμενος πεισματικά τη ρωσική του ταυτότητα, ενώ ο Λευτέρης αρνείται πεισματικά την ελληνική του ταυτότητα και επιθυμεί να είναι Ρώσος. Και οι δύο όμως θέσεις αποτελούν τις διαφορετικές όψεις του ίδιου νομίσματος: του μετανάστη ως χαμένου Άλλου, αυτού του «φοβισμένου ζώου», όπως το αποκαλεί ο Αντώνης, που είναι αναγκασμένος να διεκδικεί σ' όλη του τη ζωή μια πλασματική ταυτότητα. Ενδεικτικό της κατάστασης του Αντώνη, που αν και νιώθει Έλληνας δεν έχει καταφέρει να ξεφύγει από το σύμπλεγμα του μετανάστη, είναι το σχόλιό του όταν ανακοινώνει στη Ρήνα το γάμο του με την κόρη του αφεντικού του: «Τι ήμουνα εγώ; Στο μεροκάματο ήμουνα εκεί μέσα, άντε και κάνα μπουρμπουάρ. Χώρια το φτύσιμο. -Ρήνα: Ποιο φτύσιμο; -Αντώνης: Το φτύσιμο.

2 Μισέλ Φάις: *Το Κίτρινο Σκυλί*, Πατάκης, Αθήνα 2009, σ. 22.

Ξέρεις εσύ καλά τι λέω. (Παύση.) Και τις σκάλες τους εσύ δεν θα τις ξαναπλύνεις! Ούτε και τα σώβρακα θα τους σιδερώνεις. Ακούς;».³

Αυτό το ήδη φορτισμένο συναισθηματικά σκηνικό έρχεται να εντείνει η ψυχική διαταραχή του πιο «αντιδραστικού» γιου, του Λευτέρη. Ο Λευτέρης αν και κοντεύει τα 20, ζητάει από τη μάνα του να τον θηλάζει σε στιγμές πίεσης και άγχους. Η πράξη του θηλασμού, σημάδι της ψυχικής διαταραχής του Λευτέρη, υπονοείται σαν ένα πιθανό σύμπτωμα του τραύματος της μετανάστευσης και ενισχύει την εικόνα της μάνας/μετανάστριας/Παναγίας που τραβάει τα πάνδεινα. Στα παραπάνω έρχονται να προστεθούν η σεξουαλική κακοποίηση του Λευτέρη από κάποιο ντόπιο, ο θάνατος της μάνας (από τα βάσανα;) και το τραγικό δίλημμα του αδερφού για το αν θα επιλέξει να ζήσει με τον σχιζοφρενή αδερφό του ή θα τον κλείσει σε ψυχιατρείο για να συνεχίσει τη ζωή του με την Ελληνίδα γυναίκα του, κερδίζοντας έτσι το εισιτήριο για την πολυπόθητη ζωή «σαν Έλληνας». Είναι χαρακτηριστικό το απόσπασμα λίγο πριν το τέλος του έργου, όπου ο Αντώνης εξομολογείται στην Ξένια, που παρακολουθούσε την ψυχική διαταραχή του αδερφού του, τους λόγους που τον οδήγησαν στην απόφαση να ζητήσει τον εγκλεισμό του:

Αντώνης: Δεν γυρνάω πια στους δρόμους. Έχω παρέες. Έλληνες. Με παίρνουν τηλέφωνο, με φωνάζουν στο σπίτι τους, στις γιορτές τους, βγαίνουμε έξω. Όμως [...] αν ποτέ μου έκαναν μια εξέταση, θα έβρισκαν μέσα μου μια σκιά [...] Ο Λευτέρης! Αλλά τώρα αυτή η σκιά πάει να απλωθεί τελείως απάνω μου, σ' ολόκληρη τη ζωή μου, να μουτζουρώσει τα πάντα, ό,τι έχω καταφέρει μέχρι εδώ. (Παύση) Κι εδώ που έφτασα δε γυρίζω πίσω. Η Νατάσα... η Νατάσα μου το είπε ξεκάθαρα: Δεν μπορεί. Όχι μαζί μας ο Λευτέρης φοβάται. Αλλιώς... Και σας τα λέω όλα αυτά απόψε δεσποινίς Ξένια για να ξέρετε κι εσείς ότι δεν ήταν εύκολη η απόφαση που πήρα. Έτσι ήθελα να ξέρετε κι εσείς τους λόγους [...] *(Παίρνει από δίπλα στα χέρια του το μαντίλι της Ρήνας. Προς την άδεια καρέκλα. Ξεσπάει)* Αφού κι εσύ είχες φαγωθεί, ρε μάνα. Όλο Γκριέκι και Γκριέκι, εσείς να γίνετε Γκριέκι!...⁴

Ακόμα λοιπόν κι αυτή η απόφαση, που αφήνεται σε όλο το έργο να εννοηθεί ότι αποτελεί πιθανόν ιατρική επιταγή, παίρνει διαφορετική χροιά, ενοχοποιείται με σύνδρομα προδοσίας της πατρίδας και του αδερφού, φορτίζεται συναισθηματικά, αποκόπτεται από την προβληματική του εγκλεισμού του ψυχικά ασθενούς και προσκολλάται, μάλλον αυθαίρετα, στην προβληματική των ταυτοτήτων του μετανάστη, αφού παρουσιάζεται ως η υπέρτατη θυσία που ο μετανάστης-θύμα αναγκάζεται να προσφέρει στο βωμό της ένταξής του στη νέα χώρα.

Κοινή συνισταμένη όλων των παραπάνω έργων αποτελεί η υπερ-δραματοποίηση των συναισθημάτων, βιωμάτων και συμπεριφορών του μετανάστη. Η γλώσσα γίνεται ωμή και συχνά σοκάρει ή προκαλεί αμηχανία, οι σκηνικές δράσεις εκβιάζουν συναισθήματα, η δραματουργική πλοκή γίνεται

3 Βασίλης Κατσικονούρης: *Το Γάλα*, Κέδρος, Αθήνα 2006, σ. 32.

4 Κατσικονούρης: *Το Γάλα*, ό.π., σ. 107-108.

υπερβολική. Δεν αμφισβητούμε ότι όλα τα παραπάνω είναι σίγουρα αποτέλεσμα μιας διάθεσης από μέρους των θεατρικών συγγραφέων για ευαισθητοποίηση και συν-*πάθεια* σε σχέση με τις δυσκολίες που αντιμετωπίζει καθημερινά ο μετανάστης. Ωστόσο, δεν μπορεί κανείς παρά να αναρωτηθεί μήπως τελικά τα αποτελέσματα είναι τα αντίθετα. Μήπως τελικά η προβολή της εικόνας του μετανάστη-θύματος, έρμαιου μιας προδιαγεγραμμένης μοίρας, υπαγορεύει συγκεκριμένες ταυτότητες τόσο για τον ίδιο όσο και για τον ντόπιο; Μήπως η διαστροφική εμμονή με την υπερβολική προβολή του πόνου του μετανάστη τελικά τρέφει παρά υπονομεύει τη διαστροφική εμμονή για ηγεμονία του ντόπιου; Μήπως, τέλος, η προβολή του μετανάστη-θύματος ενισχύει την κατασκευή του ως Άλλου, ως ενός εξαθλιωμένου υποκειμένου που δεν έχει τίποτα άλλο να περιμένει πέρα του ανθρωπιστικού μας αλτρουισμού;

Η Patricia Owens στο άρθρο της «Ξενοφιλία, Φύλο και Συναισθηματικός Ανθρωπισμός» υποστηρίζει πως η γλώσσα της συναισθηματικότητας, του οίκτου, του πόνου και της συμπόνιας συχνά αφαιρεί από τα υποκείμενα την πολιτική δράση και σκέψη. Εξηγεί πώς για παράδειγμα μέσω φωτογραφιών μετατοπισμένων και απελπισμένων προσφύγων, αυτοί οι άνθρωποι τελικά διαλύονται περισσότερο, αντικειμενικοποιούνται, μετατρέπονται σε στατιστικά δεδομένα στα πλαίσια ενός διεθνούς ανθρωπισμού.⁵ Σε ανάλογο κλίμα, η Katrina Irving περιγράφει πώς η ιδεολογία του «συναισθηματισμού» χρησιμοποιήθηκε εργαλειακά στις αναπαραστάσεις της μετανάστριας μάνας, προκειμένου να διευκολυνθεί η αφομοιωτική πολιτική των ΗΠΑ στις αρχές του 20ού αιώνα. Το *πάθος* της ξένης μάνας που αδυνατεί να υπηρετήσει, λόγω των «ιδιαιτέρων» συνθηκών κάτω από τις οποίες είναι αναγκασμένη να ζει, τον βασικό προσορισμό της ως γυναίκας, πάντα σύμφωνα με την ηθική της εποχής, αποτέλεσε το βασικό άλλοθι για τους υποστηρικτές της αφομοιωτικής πολιτικής. Οι μετανάστριες μητέρες ομογενοποιήθηκαν στην εικόνα της ατυχούς γυναίκας που έχουμε χρέος να την βοηθήσουμε – ο τρόπος για να το κάνουμε είναι να την εξαμερικανίσουμε.⁶ Μια παρόμοια λογική φαίνεται να διέπει και τη ρητορική των σημερινών κρατών της Δύσης που εκφράζεται με πληθώρα εκστρατειών κατά της παράνομης διακίνησης γυναικών. Για τη Limoncelli, αυτή η ρητορική βασίζεται στην εκμετάλλευση της εικόνας της γυναίκας ως θύματος και στόχος δεν είναι τόσο να προστατέψει τις γυναίκες μετανάστριες από την πορνεία όσο να προστατευτεί το ίδιο το κράτος από ανεπιθύμητες γυναίκες μετανάστριες.⁷

Αυτή η στροφή στον υποτιθέμενο ανθρωπισμό, αυτή η γενικευμένη δημόσια εκδήλωση συμπόνιας έχει μετατρέψει το πολιτικό σε μια διεστραμμένη πρακτική, διατείνεται η Owens. Γιατί, «όταν τα άτομα -πρόσφυγες, απάτριδες- χάνουν την

πολιτική κοινότητα η οποία υποτίθεται ότι τους προστατεύει, αλλά εκτός αυτού και τους συνδέει και τους διαχωρίζει, τότε δεν είναι τίποτα άλλο εκτός από “άνθρωποι”».⁸ Πέφτουμε τότε στην παγίδα του ουμανισμού, μιας αλτρουιστικής κατανόησης, όπως την ονομάζει ο Baudrillard, η οποία έχει σχεδιαστεί ακριβώς για να αποκρύψει τη βαθιά περιφρόνησή μας προς τον Άλλο.⁹ Ο Gilroy, από την άλλη, εξηγεί πώς η προβολή του υποκειμένου ως θύματος αποτελεί μια πρακτική που τελικά αναπαράγει αντί να μάχεται την ταυτότητά του ως Άλλου. Γράφει σε σχέση με τον μαύρο: «Η θυματοποίηση του μαύρου έχει αφαιρέσει την πολυπλοκότητα από την ταυτότητά του, μειώνοντας τον σε μια απλή απάντηση στο ρατσισμό».¹⁰

Η θυματοποίηση λοιπόν δεν αποτελεί γόνιμη λύση στην κατασκευασμένη εικόνα του μετανάστη Άλλου. Αντίθετα, αυτή την εικόνα φαίνεται να την τροφοδοτεί *εκ των έσω* γιατί στηρίζεται στη δυϊστική λογική των σταθερών ταυτοτήτων που την υπαγορεύει. Έτσι λοιπόν, η θεώρηση του μετανάστη ως θύματος μπορεί να ήταν απόρροια της κρατικής κατασκευής του μετανάστη ως παράνομου λαθρομετανάστη/Άλλου, τελικά όμως δεν κατάφερε ποτέ να την ξεπεράσει, αφού βασίζεται στην προδιαγεγραμμένη ταυτότητά του ως εξαθλιωμένου Άλλου, ενός υποκειμένου, που, όπως λέει η Σπίβακ, δεν μπορεί ποτέ να γνωρίζει ή να μιλάει για τον εαυτό του.¹¹ Με άλλα λόγια, η θυματοποίηση του μετανάστη αντί να αποδομεί την εικόνα του μετανάστη ως Άλλου τελικά την αναπαράγει. Εξάλλου, ακριβώς αυτή η προβληματική γύρω από την κυρίαρχη εικόνα του μετανάστη ως θύματος γέννησε τη νέα τάση στη μεταναστευτική βιβλιογραφία που έχει πάρει πλέον τη μορφή κινήματος για την *αυτονομία της μετανάστευσης*. Ο Ιταλός Sandro Mezzadra, από τους πρώτους θεωρητικούς αυτής της νέας τάσης, γράφει:

Έφτασε η ώρα να κάνουμε μια πρώτη εκτίμηση των τρόπων με τους οποίους έχει αντιμετωπιστεί ο μετανάστης τα τελευταία χρόνια. Με αυτό δεν εννοώ τόσο τον τρόπο με τον οποίο αναπαριστά τον “ξένο” και τον “μετανάστη” ο κυρίαρχος δημόσιος λόγος θεσμοποιώντας το στιγματισμό και τον αποκλεισμό τους [...] Πέρα απ’ αυτό είναι εξίσου σημαντικό να συμβιβαστούμε με την εικόνα του μετανάστη ως αδύναμου υποκειμένου, στοιχειωμένου από την πείνα και τη μιζέρια που πάνω απ’ όλα έχει ανάγκη από *φροντίδα* και *βοήθεια* [...] Είναι σημαντικό να σημειώσουμε ότι αυτή η εικόνα μπορεί εύκολα να αναπαράξει “πατερναλιστικές” λογικές οι οποίες ανανεώνουν μια τάξη λόγου και ένα σύμπλεγμα πρακτικών που υπαγορεύουν μια κατώτερη θέση για τους μετανάστες, στερώνοντας τους κάθε ευκαιρία να γίνουν υποκείμενα.¹²

8 Owens: «Xenophilia, gender, and sentimental humanitarianism», ό.π., σ. 298.

9 Jean Baudrillard: *The transparency of evil: essays on extreme phenomena*, Verso Books, London 1993, σ. 132.

10 Paul Gilroy: «The End of Antiracism», στο J. Donald & A. Rattansi (επιμ.): «Race», culture, and difference, Sage Publications Ltd, London 1992, σ. 49-61, εδώ σ. 60.

11 Gayatri Spivak: «Can the subaltern speak?» στο P. Williams & L. Chrisman (επιμ.): *Colonial discourse and post-colonial theory: an introduction*, Columbia UP, New York 1994, σ. 66-111, εδώ σ. 75.

12 Sandro Mezzadra: «The right to escape», περ. *Ephemera: Theory & Politics*, τόμ. 4, τχ. 3, 2004, σ. 267-268.

5 Patricia Owens: «Xenophilia, gender, and sentimental humanitarianism», περ. *Alternatives*, τόμ. 29, τχ. 3, Ιούνιος-Ιούλιος 2004, σ. 297.

6 Katrina Irving: *Immigrant mothers: Narratives of race and maternity, 1890-1925*, University of Illinois, USA 2000, σ. 70-91.

7 Stephanie Limoncelli: *The politics of trafficking: the first international movement to combat the sexual exploitation of women*, Stanford University Press, Stanford 2010, σ. 2.

Συμπερασματικά λοιπόν, η αναπαράσταση του μετανάστη ως θύματος μάλλον ενισχύει παρά μάχεται την αναπαραγωγή της στερεοτυπικής εικόνας του ως Άλλου και την πατριαρχική λογική που την διέπει.

Υπάρχουν ωστόσο και παραδείγματα στην ελληνική δραματουργία που καταφέρνουν να ξεφύγουν από αυτή τη μονοδιάστατη λογική του μετανάστη-θύματος-Άλλου και του ντόπιου-θύτη-Εαυτού, συνεισφέροντας στην αρένα της πολυπλοκότητας των αντίστοιχων ταυτοτήτων. *Ο Έβρος απέναντι* (2001) των Θανάση Παπαθανασίου και Μιχάλη Ρέππα, τα *Αξύριστα Πηγούνια* (2004) του Γιάννη Τσίρου και το *Φωτιά και Νερό* (2007) της Χρύσας Σπηλιώτη καταφέρνουν να ξεφύγουν από την υπερδραματοποιημένη εικόνα του μετανάστη. Αν και τα δύο πρώτα έργα δεν απορρίπτουν την ιδέα της «τραγικής» μοίρας του μετανάστη, την χειρίζονται, ωστόσο, εντελώς διαφορετικά σε σχέση με τα προηγούμενα έργα που αναφέραμε.

Πιο συγκεκριμένα, ο μετανάστης εδώ δεν εξιδανικεύεται για να τονιστεί η διαφοροποίησή του από ένα ντόπιο-ανώτερο θύτη, αλλά γίνεται ο καταλύτης που αποκαλύπτει τον ξεπεσμό του ντόπιου. Δεν είναι εύκολο να αποφασίσει κανείς ποιος είναι πιο τραγική φιγούρα στο *Ο Έβρος απέναντι*: ο μετανάστης Κούρδος που η μοίρα του τον έριξε την ακατάλληλη στιγμή στο ακατάλληλο μέρος ή ο ντόπιος Κώστας που άνεργος, απατημένος, δειλός, αναγκάζεται να εκμεταλλευτεί τον μετανάστη για να ξελασπώσει από το χρέος του και να αποδείξει για πρώτη φορά στη ζωή του ότι μπορεί να τα καταφέρει; Ή μήπως στο αριστοτεχνικά δομημένο *Αξύριστα Πηγούνια*, ο Κυριάκος, ακόμα θολωμένος από τον έρωτά του για την νεκρή πια αλλοδαπή φίλη του, χρεωμένος, και σύντομα απολυμένος δεν είναι πιο τραγική φιγούρα από την ίδια τη νεκρή; Ο μετανάστης εδώ, λοιπόν, δεν πέφτει θύμα εκμετάλλευσης από έναν ντόπιο που μπορεί να εξουσιάζει λόγω θέσης αλλά από έναν ντόπιο που αναγκάζεται να εκμεταλλευτεί λόγω των συνθηκών, γιατί είναι εξίσου χαμένος με τον μετανάστη.

Η Χρύσα Σπηλιώτη γίνεται ακόμα πιο ανατρεπτική με την αντιστροφή ρόλων που προτείνει μέσα από το έργο της *Φωτιά και Νερό*. Σε κάποια ευρωπαϊκή πόλη, ένας ντόπιος ψάχνει να βρει ένα αραβικό ντελικατέσεν και μπαίνει κατά λάθος στο σπίτι από ένα ζευγάρι μεταναστών, του Σαΐντ και της Χαγιάτ από το Ιράκ και το Ιράν αντίστοιχα. Ο Σαΐντ, που βασανίζεται από εφιάλτες από τον πρόσφατο πόλεμο στη Βαγδάτη, δράττει την ευκαιρία και κρατάει αιχμάλωτο τον «Ξένο», όπως τον αποκαλεί, αφ' ενός για να πάρει εκδίκηση για την τωρινή του κατάντια, αφ' ετέρου για να του μάθει, όπως λέει, «δυο πράγματα για μας, να ξέρει[ς] σε ποιον κάνει ό,τι κάνει[ς]». ¹³ Σε αυτή τη φάρσα που στήνει η συγγραφέας για τους χαρακτήρες της, δυο κόσμοι, αιώνιοι εχθροί, η Ανατολή και η Δύση, αναγκάζονται για λίγες ημέρες να συμβιώσουν, και μέσα από αυτή τη συμβίωση έρχονται αντιμέτωποι, συγκρούονται, συμφιλιώνονται. Στερεοτυπικές αντιλήψεις που είναι βαθιά ριζωμένες στον ένα για τον άλλο επιβεβαιώνονται αλλά και καταρρίπτονται, αφού άλλες φορές οι δύο άντρες τις αναπαράγουν σε μια επίδειξη δύναμης και άλλες φορές νικημένοι από

13 Χρύσα Σπηλιώτη: *Φωτιά και Νερό*, Σοκόλη-Κουλεδάκη, Αθήνα 2007, σ. 23.

την ίδια την προσπάθεια, τις ξεχνάνε και αρχίζουν από μηδενική βάση.

Σαΐντ: Λοιπόν... ο Αμπού Σιρ είναι μετανάστης που θέλει να βγάλει τίμια λεφτά να ζήσει κι ο Αμπού Κιρ αποικιοκράτης που πουλάει την ψυχή του για τα λεφτά. Σου λέει τίποτα αυτό;

Ξένος: Νομίζεις ότι μου τρέχουνε τα λεφτά απ' τα μπατζάκια;

Σαΐντ: Εσύ νομίζεις ότι όλοι οι μουζλμάνοι είναι τρομοκράτες;

Ξένος: Δεν ξέρω.

Σαΐντ: Σου μιλάω, είμαστε όλοι φανατικοί;

Ξένος: (*Σε κρίση*) Ναι, ναι, ναι, είσαστε κάτι βρομερές φανατικές μετανάστριες μύγκες. Ησύχασες; Θες να σου πω τώρα και την αληθινή μου γνώμη;

Σαΐντ: Πες τη.

Ξένος: Είσαι για τα σίδερα. Τι σου 'κανα; Με είδες σε καμιά διαδήλωση εναντίον των Αράβων; Στο κάτω κάτω κι εγώ μετανάστης είμαι.

Σαΐντ: (*Τα χάνει*) Εσύ, από πού;

Ξένος: Απ' τον εαυτό μου, ρε φίλε, πού ξέρεις τι μπορεί να 'χω περάσει εγώ στη ζωή μου; Ποιος αποικιοκράτης; Γραμματόσημα κολλάω. [...] ¹⁴

Πέρα όμως από τη διαπραγμάτευση των ταυτοτήτων που προκύπτει από την αναγκαστική συμβίωση, καταλυτικής σημασίας είναι και ο χαρακτήρας της Χαγιάτ, γιατί χάρη σ' αυτόν υπερβαίνεται τελικά ο δυϊσμός μετανάστης/ντόπιος, για να αντικατασταθεί, ωστόσο, από έναν άλλο, πιο αρχέγονο, άντρας/γυναίκα. Όταν στο τέλος οι δύο άντρες, διεκδικώντας την Χαγιάτ, αποφασίζουν να την παίξουν σε μια παρτίδα σκάκι, αυτή ανοίγει την πόρτα και φεύγει. Η Χαγιάτ, μακρινός συγγενής της Νόρας του Ίψεν, εισάγει έτσι το θέμα της ισότητας των φύλων, επισκιάζοντας το θέμα της ισότητας των φυλών και ως εκ τούτου εξομοιώνει τον μετανάστη με τον ντόπιο, εδώ τον Ανατολίτη με τον Ευρωπαίο, και καταρρίπτει τις όποιες στερεοτυπικές αντιλήψεις τους ακολουθούν (π.χ. Ανατολίτης-βάρβαρος, Ευρωπαίος-σωτήρας). Σε αντίθεση με τις προηγούμενες μετανάστριες γυναίκες που βιώνουν την εκμετάλλευση ως αποτέλεσμα της απόφασής τους να μεταναστεύσουν, για τη Χαγιάτ η εκμετάλλευση γίνεται η κινητήριος δύναμη που την ωθεί στη μετανάστευση. Έφυγε από τη χώρα της για να γλιτώσει από έναν άνδρα που την κακοποιούσε και αποφασίζει να φύγει για δεύτερη φορά, προδομένη κι από τον τωρινό σύντροφό της, τον Σαΐντ, αλλά και από τον, φερόμενο ως προσοδευτικό, Ευρωπαίο. Η μετανάστευση λοιπόν αποτελεί λύτρωση παρά τιμωρία, είναι η συνειδητή πράξη ενός ενεργού υποκειμένου που παίρνει θέση στα πράγματα.

Από την άλλη δεν θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς πως το έργο της Σπηλιώτη καταλύει τις αρχές του δυϊσμού, αφού είναι δομημένο γύρω από δυϊστικά ζευγάρια:

14 Σπηλιώτη: *Φωτιά και Νερό*, ό.π., σ. 50-51.

Ανατολή/Δύση, μετανάστης/ντόπιος, άντρας/γυναίκα. Ωστόσο, μέσα από αυτή την «παράξενη συνάντηση» -για να χρησιμοποιήσουμε εδώ τον όρο της Sara Ahmed (*strange encounter*)- καταφέρνει να αμφισβητήσει την αδιατρεψία των ταυτοτήτων τόσο του μετανάστη όσο και του ντόπιου, αφού η *συνάντηση* ή *αντιπαράθεση*, πάντα σύμφωνα με την Ahmed, ως δυναμικός χώρος που ανατρέπει τα όρια αυτού που μέχρι τότε θεωρείται γνωστού, ενέχει έκπληξη.¹⁵ Για να κλείσουμε, ο Σαΐντ λέει κάπου στη μέση του έργου: «Εμείς οι δυο είμαστε σαν φωτιά με νερό. Μην τα μπερδεύεις, το ένα τρώει το άλλο».¹⁶ Ωστόσο, η Σπηλιώτη, πολύ σωστά μέχρι και το τέλος του έργου, δεν προδιαγράφει ποιο από τα δύο στοιχεία είναι το πιο δυνατό, υπογραμμίζοντας έτσι τη δυναμική της κάθε ταυτότητας και ανατρέποντας τα στερεότυπα.

15 Sara Ahmed: *Strange encounters: Embodied others in post-coloniality*, Routledge, London and New York 2000, σ. 8.

16 Σπηλιώτη: *Φωτιά και Νερό*, ό.π., σ. 63.

Βιβλιογραφία

- Κατζουράκης Κυριάκος: *Ο Δρόμος προς τη Δύση: Η Περιπέτεια της Μετανάστευσης με Ζωγραφική, Κείμενα και Ντοκουμέντα*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2001.
- Κατσικονούρης Βασίλης: *Το Γάλα*, Κέδρος, Αθήνα 2006.
- Παπαθανασίου Θανάσης & Μιχάλης Ρέππας: *Ο Έβρος απέναντι*, Καστανιώτης, Αθήνα 2001.
- Σπηλιώτη Χρύσα: *Φωτιά και Νερό*, Σοκόλη-Κουλεδάκη, Αθήνα 2007.
- Τσίρος Γιάννης: *Τα Μάτια Τέσσερα, Αξύριστα Πηγούνια*, Κέδρος, Αθήνα 2009.
- Φάις Μισέλ: *Το Κίτρινο Σκυλί, Πατάκης*, Αθήνα 2009.
- Ahmed Sara: *Strange encounters: Embodied others in post-coloniality*, Routledge, London and New York 2000.
- Baudrillard Jean: *The transparency of evil: essays on extreme phenomena*, Verso Books, London 1993.
- Gilroy Paul: «The End of Antiracism», στο J. Donald & A. Rattansi (επιμ.), *«Race», culture, and difference*, Sage Publications Ltd, London 1992, σ. 49-61.
- Irving Katrina: *Immigrant mothers: Narratives of race and maternity, 1890-1925*, University of Illinois, USA 2000.
- Limoncelli Stephanie: *The politics of trafficking: the first international movement to combat the sexual exploitation of women*, Stanford University Press, Stanford 2010.
- Mezzadra Sandro: «The right to escape», περ. *Ephemera: Theory & Politics*, τόμ. 4, τχ. 3, 2004, σ. 267-275.
- Owens Patricia: «Xenophilia, gender, and sentimental humanitarianism», περ. *Alternatives*, τόμ. 29, τχ. 3, Ιούνιος-Ιούλιος 2004, σ. 285-304.
- Spivak Gayatri: «Can the subaltern speak?», στο P. Williams & L. Chrisman (επιμ.): *Colonial discourse and post-colonial theory: an introduction*, Columbia UP, New York 1994, σ. 66-111.

ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΕ ΔΥΟ ΚΟΣΜΟΥΣ Ή ΤΟ ΔΡΑΜΑ ΤΗΣ ΜΕΤΑΝΑΣΤΕΥΣΗΣ:
Το Γάλα (2006) ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΗ ΚΑΤΣΙΚΟΝΟΥΡΗ

Στο εισαγωγικό του εγχειρίδιο για την ψυχιατρική και την ψυχοθεραπεία, ο Γερμανός Rainer Tölle ορίζει τη σχιζοφρένεια ως μια ομάδα ψυχώσεων -διαφορετικής συμπτωματολογίας και αιτιολογίας-, οι οποίες όμως παρουσιάζουν ένα κοινό γνώρισμα: τον κατακερματισμό και τη σχάση της σκέψης, του αισθήματος και της βούλησης,¹ την απώλεια ενιαίας αίσθησης εαυτού και συν-αίσθησης της αντικειμενικής πραγματικότητας. «Ελλειμματική ενότητα» είναι ο όρος που χρησιμοποιεί ο Ελβετός ψυχίατρος Eugene Bleuler στον οποίο ανάγεται και ο όρος σχιζοφρένεια.² Στη σχιζοφρένεια διαταράσσεται η συνοχή, η αρμονία και η σύγκλιση: διαφορετικοί και συχνά αντικρουόμενοι τρόποι βίωσης ή σκέψης συνυπάρχουν χωρίς να συνδέονται μεταξύ τους και χωρίς οι αποκλίσεις να διευθετούνται με κάποιον τρόπο. Ο ασθενής, παρατηρεί ο Tölle, «βιώνει εαυτόν σαν σε κάποιο άλλο κόσμο. Ακριβέστερα, αδυνατεί να ανταπεξέλθει στον κόσμο αυτόν (των υγιών). Η υπαρξιακή του εγκοσμιότητα (Dasein) έχει μεταβληθεί».³ Αποδιοργάνωση της σκέψης, διαταραγμένη αντίληψη της πραγματικότητας, διχασμός του συναισθήματος, αντιφάσεις και αυτισμός, με την έννοια της απόσυρσης από το περιβάλλον, είναι μερικά από τα βασικά συμπτώματα. Ακριβώς λόγω των σοβαρών αυτών επιπτώσεων στην ψυχοκοινωνική λειτουργικότητα του ατόμου αλλά και της πλήρους απόκλισής της από τις ισχύουσες νόρμες, η σχιζοφρένεια προσλαμβάνεται στερεοτυπικά ως η απόλυτη ενσάρκωση του «Αλλου», του αντίθετου και του ξένου με τη συλλογική ταυτότητα. Είναι ο αντίποδας του υγιούς «εμείς». Ακόμη και ο όρος «σχιζοφρένεια» -ίσως και λόγω της συχνής μεταφορικής του χρήσης- μαρτυρά περισσότερο διαφοροποίηση και κοινωνικό αποκλεισμό παρά κάποια μορφή σωματικής ψυχοπαθολογίας. Είναι χαρακτηριστικό ότι οι αναπαραστάσεις του κοινού νου σπάνια επικεντρώνουν στην ιατρική συμπτωματολογία καθεαυτή, ενώ συχνά αποδίδουν στον «σχιζοφρενή» ιδιότητες απρόβλεπτες και σκοτεινές που επεκτείνονται και πέρα από την παθολογική διάσταση της νόσου. Το στίγμα μιας επικίνδυνης και ανεπιθύμητης ετερότητας που συνοδεύει την ταυτότητα

1 Rainer Tölle, Klaus Windgassen, Reinhart Lempp: *Ψυχιατρική και Ψυχοθεραπεία*, Επιστημονικές εκδόσεις Παρισιάνου, Αθήνα 2005, σ. 223.

2 Το 1911 ο Eugene Bleuler πρότεινε τον όρο «σχιζοφρένεια», για να περιγράψει το σύνδρομο που νωρίτερα (1860) ο Benedict Augustin Morel είχε ονομάσει πρώιμη άνοια (*dementia praecox*).

3 Tölle κ.ά.: *Ψυχιατρική και Ψυχοθεραπεία*, ό.π., σ. 235.

του σχιζοφρενούς δεν το συναντάμε με τέτοια ένταση σε καμία άλλη μορφή ψυχασθένειας. Όπως εύστοχα παρατηρεί ο Hall,⁴ ο όρος «σχιζοφρένεια», με όλες τις αρνητικές του συνδηλώσεις, αφορά τελικά τόσο μια ιατρική διάγνωση όσο και μια κοινωνική συνθήκη. Συνδέεται σαφώς με την ασθένεια, αλλά ταυτόχρονα συνδηλώνει προβολή του φόβου της ετερότητας και ανάγκη για ενδυνάμωση-μέσω της αντίστιξης με τον ασθενή «Άλλο»- της ταυτότητας του «υγιούς» συνόλου.

Διαβάζοντας *Το Γάλα* του Βασίλη Κατσικονούρη, το ερώτημά μας είναι γιατί ο συγγραφέας επιλέγει να εντάξει την προβληματική της σχιζοφρένειας στην ιστορία του Λευτέρη και της οικογένειάς του, ιστορία επαναπατρισμού και εξορίας ταυτόχρονα. Οι αναφορές στην κλινική πραγματικότητα αλλά και στην ιδρυματική περιθωριοποίηση της σχιζοφρένειας είναι έντονες στο έργο: η κοινωνική λειτουργός -η κυρία Ξένια-, το ίδρυμα, τα «άσπρα χέρια με λευκά μανίκια και λευκά γάντια, τα χέρια των νοσοκόμων»⁵ που αρπάζουν τον Λευτέρη στο τέλος, ο γιατρός, οι παραισθήσεις, τα χάπια των διαφόρων χρωμάτων. Σε μια πρώτη ανάγνωση, η ψυχική νόσος στο έργο φαίνεται να χρησιμοποιείται από τον Κατσικονούρη ως μέσο ηχηρής δραματοποίησης μιας κατάστασης αποκλεισμού και προκατάληψης. Πρόκειται για μία οικογένεια μεταναστών από τη Γεωργία, η οποία, όπως παρατηρεί η κοινωνική λειτουργός Μαρίνα Οικονόμου-Λαλιώτη σε σημείωμα της για το έργο του Κατσικονούρη, «σηκώνει το βαρύ φορτίο της σοβαρής ψυχικής διαταραχής», γεγονός που εντείνει τον ήδη εμφανή κοινωνικό της στιγματισμό. Παράλληλα όμως, πέρα από το ζήτημα του αποκλεισμού που αναμφισβήτητα θέτει το έργο, μπορούμε να στραφούμε σε ένα επίπεδο μεταφορικό και να αναγνώσουμε τη σχιζοφρένεια ως συμβολική αναφορά στο διχασμό που ενέχει η μεταναστευτική εμπειρία αλλά και ως σχόλιο για τη στερεοτυπική θεώρηση του ευρύτερου ζητήματος από το «υγιές» κοινωνικό σύνολο. Στην παρούσα ανάλυση θα επικεντρωθούμε κυρίως στη χρήση της σχιζοφρένειας ως σύμβολο από τον Κατσικονούρη, παρακολουθώντας την προσπάθεια του να αναδείξει -μέσα από τις αναλογίες με το σχιζοφρενικό βίωμα- τη διττή διάσταση του μετανάστη αλλά και να στηλιτεύσει την κοινωνική αδυναμία αποδοχής πολυμερών ταυτοτήτων. Κινούμενη ανάμεσα στους άξονες της μετανάστευσης και της ψυχικής νόσου, η ανάλυση αυτή θα προσεγγίσει την πρώτη μέσα από το πρίσμα της ψυχικής υγείας αλλά και των εθνοτικών σπουδών, φωτίζοντας το δράμα και το τραύμα του μεταναστευτικού βιώματος του Λευτέρη.

Για τον συγγραφέα, σχιζοφρένεια και μετανάστευση παρουσιάζονται άρρηκτα συνδεδεμένα στο πρόσωπο του πρωταγωνιστή: ο νεαρός ασθενής που κατά τον προαναφερθέντα Tölle «βιώνει εαυτόν σαν σε κάποιο άλλο κόσμο»,⁶ όσον αφορά την ψυχική του κατάσταση, είναι και ταυτόχρονα ένας μετανάστης πρώτης γενιάς που αντιμετωπίζει σοβαρές δυσκολίες προσαρμογής στο νέο περιβάλλον. Ο Λευτέρης βιώνει έντονα και σπαρακτικά τόσο τον αποκλεισμό της ψυχικής νόσου

4 Wayne Hall et al.: «Estimating the economic costs of schizophrenia», *Schizophrenia Bulletin*, 11.4 (1985), σ. 598-611.

5 Βασίλης Κατσικονούρης: *Το Γάλα*, Κέδρος, Αθήνα 42009, σ. 118.

6 Tölle κ.ά.: *Ψυχιατρική και Ψυχοθεραπεία*, ό.π., σ. 255.

που τον βασανίζει όσο και τον πόνο της μετεγκατάστασης σε μία ξένη χώρα. Σε όλη τη διάρκεια του έργου, υποφέρει από την αίσθηση αποξένωσης και ρατσισμού που συνυπάρχει και στις δύο αυτές καταστάσεις. Ανατρέχοντας στο παρελθόν στην προσπάθειά της να βρει τί έφταιξε με τον Λευτέρη, η Ρήνα επισημαίνει την διπλή του απόρριψη από την παιδική του ηλικία: μητρική, αφού η ίδια δεν είχε γάλα να τον ταΐσει, και πατρική εξαιτίας της ψυχικής αρρώστιας του. Είναι χαρακτηριστικό ότι τόσο η σχιζοφρένεια όσο και η τραυματική μετεγκατάσταση στην Ελλάδα είναι και οι δύο κληρονομιά του Έλληνα αλκοολικού πατέρα του με τον οποίο η Ρήνα συναποφασίζει να δώσει στους γιους τους ένα κατ' αυτούς καλύτερο μέλλον. Με φόντο το γκέτο του κέντρου της Αθήνας που αναπαριστά ο Κατσικονούρης, ο νεαρός μαθητής και μετανάστης πρώτης γενιάς βιώνει καθημερινά τη διπλή απομόνωση του ξένου και ψυχικά ασθενή, έννοιες ταμπού για την ευαίσθητη εφηβική και νεανική οπτική που επιθυμεί την εξομίωση. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η ανέχεια του μικροσκοπικού διαμερίσματος και η έλλειψη την αδερφικής αγάπης και αποδοχής επηρεάζουν και προσδιορίζουν τη ζωή του νεαρού ήρωα. Παράλληλα, απειλούν συνεχώς την αντοχή και την ψυχική του ισορροπία. Με ξεκάθαρη εικόνα της ζοφερής πραγματικότητας των μεταναστών μίας μεγαλούπολης όπως η Αθήνα, ο Κατσικονούρης στο πρώτο μισό του έργου σβήνει με δεξιοτεχνία τον διαχωρισμό ανάμεσα στην σχιζοφρένεια από τη μία, ως μια νοσηρή ψυχική κατάσταση, και τη διττή υπόσταση ενός νεαρού μετανάστη από την άλλη, ενός ατόμου που γεύεται καθολικά την απόρριψη από το οικογενειακό και ευρύτερο περιβάλλον του.

Στην εκτενή έρευνά του για την αντιμετώπιση του τραύματος του μετανάστη πρώτης γενιάς, ο ψυχαναλυτής και συγγραφέας Salman Akhtar διακρίνει πέντε μέτρα: την άρνηση, την επιστροφή, την αναπαραγωγή, την επανένωση και την επανόρθωση.⁷ Η στάση του Λευτέρη στο έργο φωτογραφίζει αρχικά το στάδιο της αναπαραγωγής, «μίας προσπάθειας επαναδημιουργίας του σπιτιού στη νέα πατρίδα».⁸ Σύμμαχός του σε αυτήν την προσπάθεια είναι η μητρική ρωσική του γλώσσα που έχει δοθεί από τη μητέρα του και το πρώτο πολιτισμικό του περιβάλλον, βασικό παράγοντα της πολιτιστικής του ταυτοποίησης. Από την αρχή του έργου στην αναφορά του στον καυγά στο σχολείο, ο Λευτέρης ταυτίζεται με τους Ρώσους και περιγράφει και τη σκηνή στην αντίστοιχη γλώσσα: «Κάτι λέγανε για τα Ρωσάκια ότι τον παίρνουμε» (...) «Τον κράτησα και του λέω. «Ντα πασλή ανί κ τσιόρτου».⁹ Είναι χαρακτηριστικό ότι κατά κύριο λόγο οι συνομιλίες ανάμεσα στους ήρωες του έργου γίνονται στα ελληνικά καθώς τόσο ο Αντώνης όσο και η Ρήνα αρνούνται να θυμηθούν¹⁰ και να χρησιμοποιήσουν για να γίνουν «Γκριέκ» όπως επαναλαμβάνει η Ρήνα.¹¹ Προσπαθώντας να επαναφέρει την αίσθηση του οικείου που θεωρεί ότι

7 Salman Akhtar: *Immigration and Acculturation: Mourning, Adaptation and the Next Generation*, James Aronson, Plymouth 2011, σ. 17.

8 Ό.π., σ. 15.

9 Κατσικονούρης, *Το Γάλα*, ό.π., σ. 19.

10 Ό.π., σ. 111.

11 Ό.π., σ. 19, 108.

είχε ο Λευτέρης ως παιδί στο Τμπιλίσι χρησιμοποιεί τη γλώσσα της μητέρας του. Καταφεύγει στους πρώτους ήχους και λέξεις, και τους αγαπημένους στίχους των ρώσικων τραγουδιών στις στιγμές αμηχανίας που παλεύει να εκφράσει τα αισθήματά του στον απόμακρο αδελφό του, «ιζβινί μενι, μπρατ μόνι, συγχώρεσέ με αδερφέ μου, ζα ζνταρόβνιγιε».¹² Αυτή η ενδιάμεση γλώσσα, ελληνική με ρώσικες παραθέσεις, «το αμάλγαμα» στο οποίο καταφεύγει¹³ ο Λευτέρης επισημαίνει για άλλη μια φορά και την ταλάντευσή του ανάμεσα στους δύο πολιτισμούς στους οποίους βρέθηκε εκ γενετής αλλά και επιρροής του περιβάλλοντος.

Στην προσπάθειά του να μεταφέρει την τρυφερότητα της παιδικής του ηλικίας, ο ήρωας στη Γεωργία στρέφεται στην τοπική κουζίνα, τις πρώτες γεύσεις και μυρωδιές. Σύμφωνα με την συγγραφέα Lynne Christy Anderson, το φαγητό «έχει τη δύναμη να αναστήσει το παρελθόν»,¹⁴ τότε που ο συγκεκριμένος ήρωας ένιωθε περισσότερο αποδεκτός και αγαπητός. Ο Λευτέρης ζητά γεωργιανά πιάτα διαρκώς από τη μητέρα του, το αγαπημένο του πιλμένι και σουπά στιφελιάμι.¹⁵ Με τη στάση του αυτή επιβεβαιώνει τους ισχυρισμούς της Αμερικανίδας συγγραφέως Helen Barolini για τη στενή σχέση τροφής, μνήμης και εθνοτικής ταυτότητας, καθώς, όπως η τελευταία έχει γράψει, «τρώγοντας, θυμάμαι».¹⁶ Αντίθετα, η Ρήνα και ο Αντώνης υπογραμμίζουν την «ελληνικότητά τους» μέσα από την απόρριψη των ρώσικων εδεσμάτων, μαγειρεύοντας μόνο ελληνικά, όπως λέει η πρώτη,¹⁷ και τρώγοντας ελληνικά, όπως λέει ο δεύτερος.¹⁸ Κατανοώντας όμως την ανάγκη του Λευτέρη και τη σοβαρότητα της κατάστασής του, η Ρήνα προσπαθεί να του δώσει όση ζεστασιά και αγάπη μπορεί ετοιμάζοντας τα αγαπημένα πιάτα (πουλιάς)¹⁹ του μικρού της γιού, ενώ τον περιμένει να γυρίσει μετά τη σύγκρουσή του με την αρραβωνιαστικιά του αδερφού του Νατάσα.

Παράλληλα, ο Λευτέρης μέσα από τις αναφορές του στη Γεωργία και τα παιδικά του χρόνια είναι εμφανές ότι βιώνει τη φάση της επανένωσης, δηλαδή της εξιδανίκευσης του παρελθόντος στη χώρα προέλευσης, σύμφωνα με τον προαναφερθέντα Akhtar.²⁰ Προκειμένου να βρει ανακούφιση από ένα οδυνηρό παρόν, ο νεαρός μετανάστης κλείνεται στον εαυτό του και επιμένει να αναζητά με

12 Ό.π., σ. 59.

13 Ανατρέχοντας στην μετανάστευση των Ιταλών στις Η.Π.Α., οι Jerro Mangione και Ben Morreale επισημαίνουν τη δυσχερή θέση των παιδιών μεταναστών που εγκαταστάθηκαν παρά τη θέλησή τους στην Αμερική, αντίστοιχα με τον Λευτέρη του Κατσικονούρη και το αμάλγαμα των δύο γλωσσών στο οποίο συχνά κατέφευγαν: Jerre Mangione and Ben Morreale: *La Storia: Five Centuries of the Italian American Experience*, HarperCollins, New York 1992, σ. 215.

14 Lynne Christy Anderson: *Breaking Bread: Recipes and Stories from Immigrant Kitchens*, UC Press, Los Angeles 2010, σ. 2.

15 Κατσικονούρης: *Το Γάλα*, ό.π., σ. 70.

16 Helen Barolini: *Festa: Recipes and Recollections of Italian Holidays*, The University of Wisconsin Press, Madison 2002, σ. 13.

17 Κατσικονούρης: *Το Γάλα*, ό.π., σ. 56.

18 Ό.π., σ. 70.

19 Ό.π., σ. 94.

20 Akhtar: *Immigration and Acculturation*, ό.π., σ. 16.

πάθος το παρελθόν και τις ρίζες του στο καταφύγιο της μυθοποιημένης παιδικής του ηλικίας στο Τμπιλίσι της Γεωργίας. Καταλύοντας τα όρια του χώρου και του χρόνου, ο Λευτέρης μέσα στο κουκούλι της μοναξιάς του μεταφέρεται συνεχώς στη Γεωργία του χθες: σε οικεία μέρη και εικόνες μίας όμορφης για αυτόν παιδικής ηλικίας: το δάσος με τις σημύδες στο Τμπιλίσι, η παιδική φωτογραφία πάνω στη βάρκα που ο Λευτέρης δίνει στην υποψήφια μνηστή του, το περιστατικό με τον Παραστάτωφ. Ο ήρωας από *Το Γάλα*, με τη χαρακτηριστική αδυναμία ενσωμάτωσης και μετέπειτα αφομοίωσής του στη χώρα προορισμού, ζει την κατάσταση που η ακαδημαϊκός Angelika Bammer στο έργο της *Displacements* χαρακτηρίζει ως «ιδιότυπα μεταμοντέρνα γεωγραφία της ταυτότητας: και εδώ και εκεί και ούτε εδώ ούτε εκεί ταυτοχρόνως».²¹ Προς έκπληξη των θεατών, παλιά ελληνικά τραγούδια για την ξενιτιά συνοδεύουν τα νοερά ταξίδια του ήρωα στην πατρίδα του. Τα τραγούδια για την αγάπη που τόσο του λείπει, τον πόνο και τον αποχωρισμό (Καζαντζίδης) εκπέμπονται από τον ραδιοφωνικό σταθμό ενός άλλου παράλληλα ξεκομμένου στο χρόνο ραδιοπειρατή, του Τζίμη. Αν και οι μουσικές του προέρχονται από την χώρα που αποδιώχνει τον Λευτέρη, ωστόσο το συναισθηματικό τους φορτίο φαίνεται ότι εξυπηρετεί την ανάγκη του για έκφραση και εκτόνωση. Μέσα σε αυτό το ηχητικό πλαίσιο άλλων δεκαετιών που η Ελλάδα βίωσε αντίστροφα το μεταναστευτικό κύμα, τότε που δηλαδή πήγαζε από την ίδια, ο θεατής μεταφέρεται με τις συνεχείς αφηγήσεις του νεαρού άντρα. Με αυτόν τον τρόπο, ο Λευτέρης κινείται διαρκώς ανάμεσα στο παρελθόν της αποδοχής και της τρυφερότητας και το παρόν της περιθωριοποίησης, της σύγχυσης και της απόρριψης, ενώ παράλληλα παλεύει να αυτοπροσδιοριστεί ως νέος ενήλικας. Πρόκειται για αυτό που ο Iain Chambers στο ενδιαφέρον έργο του για τη μετανάστευση *Migrancy, Culture, Identity* χαρακτηρίζει ως «μία διαρκή πάλη να κατανοήσει και να συναρμολογήσει την ιστορία. Μία ιστορία σε συνεχή αποδόμηση και αναδόμηση αναμειγνύοντας διαδοχικά ό,τι έχουμε κληρονομήσει ό,τι είμαστε». Με τη σκιαγράφηση του Λευτέρη, ο Κατσικονούρης εύστοχα υπογραμμίζει την ενδιάμεση πολιτισμικά θέση του μετανάστη πρώτης γενιάς ανάμεσα σε δύο χώρες και δύο πολιτισμούς, (in-betweenness) και ορίζει ρητά το δράμα και το τραύμα της μετανάστευσης. Είναι όμως αυτή η συνεχής νοερή επιστροφή του πρωταγωνιστή στη χώρα προέλευσης, μέσω του οχήματος της νοσταλγικής μνήμης, που δίνει έμφαση στον διχασμό και συχνά την απόσυρση που χαρακτηρίζουν τους μετανάστες πρώτης γενιάς, έννοιες που διόλου τυχαία είναι κομβικές και για τον ορισμό της σχιζοφρένειας όπως αυτός δόθηκε στην αρχή αυτής της εισήγησης.

Ενώ ο Λευτέρης ακροβατεί ανάμεσα σε δυο κόσμους και εαυτούς, ο θεατής κατακλύζεται από τις κρίσεις και τους προβληματισμούς τρίτων για την κατάστασή του: της μητέρας του, του αδερφού του, της κυρίας Ξένιας. Με αφορμή την ψυχική νόσο του νεαρού Λευτέρη, προβάλλεται μία κοινωνία και ένας τρόπος σκέψης που δυσκολεύεται να δεχτεί τη σχάση και τη διάζευξη και επίμονα πιέζει προς

21 Angelika Bammer: *Displacements: Cultural Identities in Question*, Ed. Angelika Bammer, Indiana UP, Bloomington 1994, xii.

τη σύζευξη, την αφομοίωση και την ένταξη μέσω της αποκοπής και της λήθης. Χαρακτηριστική είναι η υποτιθέμενη ιατρική «αναφορά για τον ασθενή Λεφτέρι Σεκάλιεφ», γραμμένη από τον Κατσικονούρη, με βαθμό προτεραιότητας «επείγον» και βαθμό ασφαλείας «αδιαβάθμιστο».²² Η ιατρική ορολογία εδώ χρησιμοποιείται με τρόπο καυστικό. Το κείμενο αναφέρεται λιγότερο στη συμπτωματολογία της ασθένειας -όπως λογικά θα περιμέναμε από μια ιατρική αναφορά- και περισσότερο στην κοινωνική επιταγή για θεραπεία, αφομοίωση και σύγκλιση με το ομογενές «εμείς». Συγκεκριμένα, σημειώνεται:

Βιολογικώς εδώ. Ψυχικώς αλλού... Νοσταλγεί; Και, εάν ναι, μπορεί να ξεχάσει; Το συμπέρασμα εν τοιαύτη περιπτώσει, σαφές: Ποτέ δεν θα γίνει καλά... Απαιτείται πάντοτε ένα ποσοστό λήθης για κάθε είδους ένταξης σε οιοδήποτε σύστημα κοινωνικής οργάνωσης. Ο ασθενής Λεφτέρι Σεκάλιεφ δεν είναι ποτέ σε θέση να ανταποκριθεί στο απαιτούμενο ποσοστό. Ποτέ δεν θα ξεχάσει αυτό που για τις υγιείς προσωπικότητες προϋποτίθεται να μη θυμούνται.

Ανοίγεται εδώ μια ολόκληρη προβληματική για τους όρους «υγιής», «ασθενής», «ένταξη» και «θεραπεία». Κατά ένα παράδοξο τρόπο, η λήθη συνδυάζεται με την υγιή συμπεριφορά, ενώ ως παθολογική προσλαμβάνεται η αδυναμία αποκοπής από το παρελθόν. Φυσιολογική θεωρείται έτσι η απώθηση του Αντώνη («δεν θυμάμαι» είναι η απάντηση που δίνει στα περισσότερα σημεία του έργου) ή η εμμονή της Ρήνας για «καθαρόαιμους Έλληνες» («Γκριέκι να γίνετε, κι εσύ κι ο μικρός»)²³ Από την άλλη, οι αναμνήσεις μιας πατρίδας που αντικειμενικά υπήρξε καταδικάζονται ως σχιζοφρενικές ψευδαισθήσεις, ενώ παραληρηματική και προβληματική θεωρείται η ανάγκη του Λευτέρη να μην απωλέσει ένα κομμάτι του οργανικό, αυτό που οι υγιείς «άλλοι» επιμένουν να σφραγίζουν σε κουτιά ή να απωθούν. «Όλο δεν ξέρεις και όλο δεν θυμάσαι! Κι εσύ κι ο άλλος»,²⁴ λέει χαρακτηριστικά ο Λευτέρης στη Ρήνα. Τόσο το οικογενειακό όσο και το ευρύτερο περιβάλλον ζητούν επιτακτικά τη λήθη και την αποκοπή από την κουλτούρα και τη χώρα προέλευσης. Η συνεχής επιστροφή στο οικείο παρελθόν, τα ρώσικα φαγητά και η γλώσσα που ο Αντώνης απεχθάνεται και δεν θυμάται, η θλιμμένη μουσική του Τζίμ για πόνο και εγκατάλειψη καταδικάζονται από την κοινωνική λειτουργό κυρία Ξένια, γιατί «βαραίνουν» τον Λευτέρη, όπως μεταφέρει η μητέρα του Ρήνα. Το «βάρος» συνδυάζεται με τη μνήμη. Η «θεραπεία» εξισώνεται με «ένα ποσοστό λήθης».

«Βιολογικώς εδώ. Ψυχικώς αλλού»: ο Λευτέρης προσπαθεί μέσα από ερεθίσματα του παρόντος να αναδομήσει το παρελθόν, και μέσα από τις εικόνες του παρελθόντος να κατανοήσει και να συναρμολογήσει εκ νέου το παρόν που πεισματικά τον αποκλείει. Επιχειρεί έτσι την «ένταξη» του κυκλικά, αναφορικά, συνδυαστικά, μέσω της οργανικής ενσωμάτωσης του παρελθόντος στο παρόν. Οι δύο χρόνοι συνυπάρχουν στην πορεία αφομοίωσης που αυτός χαράσσει. Στην προοπτική της

22 Το κείμενο περιλαμβάνεται στο πρόγραμμα της παράστασης *Το Γάλα* από το θίασο της Άννας Βαγενά στο Θέατρο Μεταουργείο (2007).

23 Κατσικονούρης: *Το Γάλα*, ό.π., σ. 28.

24 Ό.π., σ. 62.

συνάντησης με την ξαδέρφη της Νατάσας εκείνος επιστρέφει στα κουτιά «στη ντουλάπα από πάνω»²⁵ και αναζητά μια παλιά του φωτογραφία από το Τμπιλίσι. Στο άκουσμα της ελληνικής μουσικής («Καζαντζίδης, Ζαγοραίος, Μιχαλόπουλος, Στράτος, Μητροπάνος»)²⁶ εκείνος προσθέτει εικόνες της Γεωργίας. Αντιδρά έτσι στην «ένταξη» ως πορεία γραμμική, διαδικασία δηλαδή προοδευτικής απομάκρυνσης και αποκοπής. Το κοινωνικά αποδεκτό μοντέλο ένταξης αναφέρεται στην εκκίνηση μιας νέας, εξελικτικής πορείας προς το μέλλον. Αφορά το παρόν ως σημείο έναρξης και δεν ενέχει τη μνήμη. «[Τ]ι τα θες τώρα αυτά;», αναρωτιέται η Ρήνα, «[π]αλιά τραγούδια, φωτογραφίες, παλιές ιστορίες... Εσένα ο δρόμος σου μπροστά είναι».²⁷ Σε αυτή ακριβώς την αυστηρά γραμμική χρονικότητα, ο Λευτέρης αντιτάσσει μια επαναληπτική λειτουργία ανάμνησης και αέναης επαναφοράς. Η επανάληψη του περιστατικού με τον Παραστάτωφ είναι τόσο χαρακτηριστική όσο και η επιστροφή του στο μητρικό γάλα. Η πορεία του είναι κυκλική και η ανάγκη του είναι για ενσωμάτωση, σχέση, διάδραση και αποδοχή (ρουφάει με πάθος το γάλα, αναζητά να αγκαλιάσει τον αδερφό του, καθρεφτίζεται στην παιδική του φωτογραφία), όχι για απο-βολή και απομάκρυνση (ο συνεχιζόμενος θηλασμός εδώ αντικαθιστά την αποκοπή του ομφάλιου λώρου). Κάτι τέτοιο όμως -διπτό και αντιφατικό (και παιδί και ενήλικας, και Έλληνας και Γεωργιανός)- προσκρούει στις επιταγές των «υγιών» για ταυτότητα οριοθετημένη βάσει κλειστών δυαδικών συνόλων: ή παιδί ή ενήλικας, ή Έλληνας ή Γεωργιανός. Η περίπτωση του Λευτέρη δυσχεραίνει κάθε προσπάθεια συστημικής κατηγοριοποίησης. Η διαζευκτική σύνθεση (με τη μορφή «είτε... είτε... είτε...») -βασικό χαρακτηριστικό της σχιζοφρενικής διεργασίας, όπως παρατηρούν οι Deleuze-Guattari στο έργο τους *Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια: Ο Αντι-Οιδιππος*.²⁸ δημιουργεί μια ετερογενή πολλαπλότητα που αρνείται να ομογενοποιηθεί και επιμένει να διατηρεί την πολυπλοκότητά της. Αυτή, γράφουν χαρακτηριστικά οι Deleuze-Guattari, μοιάζει με «μια παρέλαση από γράμματα που ανήκουν σε διαφορετικά αλφάβητα, απ' όπου ξεπηδά ξαφνικά κάποιο ιδεόγραμμα, κάποιο εικονόγραμμα».²⁹ Ποτέ δεν σχηματίζεται όμως μια σταθερή, κωδικοποιημένη λέξη -όρος και προσδιορισμός- όπως το «γκριέκι» που με πάθος επιζητά η Ρήνα στο έργο.

Συμπερασματικά, η οπτική του Κατσικονούρη σε δύο θέματα ταμπού, τη σχιζοφρένεια και την τραυματική πτυχή της μετανάστευσης, προωθεί μία κοινή

25 Ό.π., σ. 66.

26 Ό.π., σ. 14.

27 Ό.π., σ. 63.

28 Στο έργο τους οι δυο φιλόσοφοι υιοθετούν ως βασικό εννοιολογικό πρίσμα τον περίπατο ενός σχιζοφρενικού: «Ο περίπατος ενός σχιζοφρενικού: είναι ένα καλύτερο πρότυπο από τον ξαπλωμένο στο ντιβάνι νευρωτικό. Λίγος καθαρός αέρας, κάποια επαφή με τον έξω κόσμο» (9). Με άξονα την πολλαπλότητα και την κινητικότητα της σχιζοφρενικής διεργασίας, οι δύο φιλόσοφοι αντιπροτείνουν ένα νέο εννοιολογικό μοντέλο «σχιζανάλυσης», όπως το αποκαλούν, το οποίο και αντιπαραθέτουν στην ουσιολογία (essentialism) και στην κλασική ψυχανάλυση (με τους αυστηρούς προσωπολογικούς καθορισμούς του οιδιπόδειου / Freud).

29 Gilles Deleuze and Felix Guattari: *Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια: Ο Αντι-Οιδίπους* μτφρ. Καίτη Χατζηδημού και Ιουλιέττα Ράλλη, Κέδρος-Ράππα, Αθήνα 1977, σ. 47.

θεώρηση ενός θέματος: της αναζήτησης ισορροπίας ανάμεσα στο ιδεατό και το πραγματικό, την αλήθεια και το όνειρο, την μυθοποιημένη πατρίδα και την οδυνηρή καθημερινή πραγματικότητα. Καθώς αναγνωρίζουν τον δυναμικό τους αποκλεισμό από μια κοινωνία που δεν αποδέχεται και δεν αφομοιώνει ελλειμματικές ή πολυμερείς ταυτότητες, οι ήρωες του έργου, «υγιείς και μη», ομολογούν το συναισθηματικό και κοινωνικό τους έλλειμμα. Ενώ ο Λευτέρης εξομολογείται στη Ρήνα «[α]λλά εγώ ποτέ δεν ήμουν εδώ ολόκληρος»,³⁰ η Ρήνα με τη σειρά της ομολογεί: «Κι εγώ, τόσα χρόνια, ακόμα δεν ξέρω πως είμαστε εδώ πέρα. Σαν ξεκρέμαστοι μείναμε. Ούτε κι από κει, μήτε κι από δω...».³¹

30 Κατσικονούρης: *Το Γάλα*, ό.π., σ. 96.

31 Ό.π., σ. 29.

Βιβλιογραφία

- Akhtar Salman: *Immigration and Acculturation: Mourning, Adaptation and the Next Generation*, James Aronson, Plymouth, 2011.
- Anderson Lynne Christy: *Breaking Bread: Recipes and Stories from Immigrant Kitchens*, UC Press, Los Angeles, 2010.
- Bammer Angelika: *Displacements: Cultural Identities in Question*, Ed. Angelika Bammer, Indiana UP, Bloomington, 1994.
- Barolini Helen: *Festa: Recipes and Recollections of Italian Holidays*, The University of Wisconsin Press, Madison, 2002.
- Chambers Iain: *Migrancy, Culture, Identity*, Routledge, New York, 1994.
- Deleuze Gilles and Felix Guattari: *Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια: Ο Αντι-Οιδίπους*, μτφρ. Καίτη Χατζηδήμου και Ιουλιέττα Ράλλη, Κέδρος-Ράππα, Αθήνα, 1977.
- Hall Wayne et al.: «Estimating the economic costs of schizophrenia,» *Schizophrenia Bulletin*, 11.4 (1985), σ. 598-611.
- Mangione Jerre and Ben Morreale: *La Storia: Five Centuries of the Italian American Experience*, Harper Collins, New York, 1992.
- Tölle Rainer, Klaus Windgassen and Reinhart Lempp: *Ψυχιατρική και Ψυχοθεραπεία*, Επιστημονικές εκδόσεις Παρισιάνου, Αθήνα, 2005.
- Κατσικονούρης Βασίλης: *Το Γάλα*, Κέδρος, Αθήνα, 2009.

Ο μετανάστης, ο πρόσφυγας, ο μονίμως αιωρούμενος και έχοντας την ταυτότητα του ξεριζωμένου, ήταν ο κύριος άξονας του συνεδρίου που διοργάνωσε ο ΠΕΣΥΘ τον Μάρτιο του 2012, αφιερωμένο στον Ομότιμο Καθηγητή Θεατρολογίας, Δημήτρη Σπάθη. Στον παρόντα τόμο συγκεντρώνονται τριάντα οχτώ επιστημονικές ανακοινώσεις, που αποτέλεσαν τον κύριο κορμό ενός πολυπρισματικού συνεδρίου-μίας εγκάρδιας συνάντησης, στην πραγματικότητα, μεταξύ επιστημόνων, παιδαγωγών και καλλιτεχνών, που προσέγγισαν και αγκάλιασαν το θέμα «Μετανάστες και πρόσφυγες στη σύγχρονη δραματοουργία και τη σκηνική πράξη» από κάθε δυνατή πλευρά: θεωρητική, εκπαιδευτική, καλλιτεχνική και βιωματική. Δέκα σχεδόν χρόνια μετά την πραγματοποίηση του συνεδρίου, και ενώ το θέμα του παραμένει δραματικά επίκαιρο, η παρούσα έκδοση φιλοδοξεί να υπενθυμίσει την επιτακτική αναγκαιότητα της τέχνης του θεάτρου σε κάθε φάσμα της κοινωνικής και πολιτικής ζωής.

Ο τόμος με τα *Πρακτικά του Β΄ Θεατρολογικού Συνεδρίου* του Πανελλήνιου Επιστημονικού Συλλόγου Θεατρολόγων, διανέμεται δωρεάν στους φίλους και τα μέλη του ΠΕΣΥΘ.

ΠΕΣΥΘ 2021

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΕΥΡΑΣΙΑ

ISBN: 978-618-5439-37-8

