

ΘΕΑΤΡΟ-ΛΟΓΟΣ

μια περιοδική έκδοση για το θέατρο: Τέχνη και Έρευνα



ψηφιακή έκδοση

από τον

Πανελλήνιο Επιστημονικό

Σύλλογο Θεατρολόγων

Ανασκόπηση θεατρολογικής έρευνας

Παρουσίαση βιβλίων

Ανασκόπηση παραστάσεων

Παιδαγωγική του θεάτρου – θέατρο στην εκπαίδευση

θέατρο στην περιφέρεια

Ελληνική δραματουργία

Πολιτιστική πολιτική

Κεντρικό αφιέρωμα:
«Ιάκωβος Καμπανέλλης»



Τεύχος 1

Νοέμβριος 2022

ISSN: 2945-0144



Η διάθεση είναι δωρεάν



ψηφιακή έκδοση:

ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟΣ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟΣ ΣΥΛΛΟΓΟΣ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΩΝ

Ιπποκράτους 13 (εντός στοάς)

5ος όροφος

T.K. 10679, Αθήνα

www.pesyth.com

contact@pesyth.com

©2022



ΘΕΑΤΡΟ-ΛΟΓΟΣ

μια περιοδική έκδοση για το Θέατρο: Τέχνη και Έρευνα
Νοέμβριος 2022
τεύχος 1

Επιμελήτριες περιοδικού:

Χριστιάνα Μόσχου, Ευαγγελία Κυριαζίδου

Επιμελητής ψηφιακής έκδοσης:

Χρήστος Θεοχαρόπουλος

Επιμέλεια κεντρικού αφιερώματος *Ιάκωβος Καμπανέλλης*:

Τώνια Καράογλου, Αγαθή Τέλη, Ελένη Χατζηγεωργίου

Υπεύθυνη στήλης *Ανασκόπηση θεατρολογικής έρευνας*:

Ευδοκία Μανόχη

Υπεύθυνη στήλης *Παρουσίαση βιβλίων*:

Μαρία Ανδρ. Σπυροπούλου

Υπεύθυνη στήλης *Κριτική-ανασκόπηση παραστάσεων*:

Μαρία Μπινίκου

Υπεύθυνη στήλης *Παιδαγωγική του θεάτρου/ Θέατρο στην εκπαίδευση*:

Μαρία Μπατάνη

Υπεύθυνη στήλης *Θέατρο στην περιφέρεια*:

Ηλέκτρα Μήτσουρα

Υπεύθυνη στήλης *Ελληνική δραματουργία*:

Αικατερίνη Θεοδωράτου

Υπεύθυνη στήλης *Πολιτιστική πολιτική*:

Ευαγγελία Κυριαζίδου

Συντακτική ομάδα:

Εμμανουέλα Βογιατζάκη Κρουκόβσκι

Νίκος Γαλλιός

Σταμάτης Γαργαλιάνος

Γεωργία Κακαρά

Μάρθα Κοσκινά

Ευφροσύνη Κουτσογιάννη

Κωνσταντίνα Μούρτου

Χασάν Μπουγιούκλου

Ασημίνα Ξηρογιάννη

Ελένη Πετρίτση

Ειρήνη Πολυδώρου

Αγαθή Τέλη

Ελένη Χατζηγεωργίου





Περιεχόμενα

Editorial	7
-----------------	---

Άρθρα ταυτότητας

Σπουδές θεάτρου στην Τριτοβάθμια Εκπαίδευση

Ελένη Πετρίτη, Κωνσταντίνα Μούρτου	8
--	---

Π.Ε.ΣΥ.Θ. – Ο Σύλλογός μας!

Ηλέκτρα Μήτσουρα, Μαρία Ανδρ. Σπυροπούλου	17
---	----

Μόνιμες στήλες

Ανασκόπηση θεατρολογικής έρευνας

Ο Χικμέτ και το θέατρο

Μπουγιούκλου Χασάν	23
--------------------------	----

Παρουσίαση Βιβλίων

Υπό τη σκιά του Παρθενώνα. Χορός στο Φεστιβάλ Αθηνών στην περίοδο του Ψυχρού Πολέμου (1955-1966):

Μια αξιοσημείωτη μελέτη της Στεριανής Τσιντζιλώνη για τον χορό

Μάρθα Κοσκινά	31
---------------------	----

Ανασκόπηση παραστάσεων

Όψεις της σύγχρονης θεατρικής κριτικής, μέσα από δύο ενδεικτικές αναφορές

Μαρία Μπινίκου	35
----------------------	----

Παιδαγωγική του θεάτρου / Θέατρο στην εκπαίδευση

Η «Θεατρική Αγωγή» στα Αναλυτικά Προγράμματα Σπουδών (Α.Π.Σ.):

Μία έρευνα πεδίου σε εκπαιδευτικούς ειδικότητας στην Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση

Παναγιώτης Παπαναστασίου	38
--------------------------------	----

Προσεγγίζοντας την Περιβαλλοντική εκπαίδευση μέσω της Ψηφιακής Διερευνητικής Δραματοποίησης στη σύγχρονη κοινωνία της μάθησης

Γεωργία Κακαρά	44
----------------------	----



Θέατρο στην περιφέρεια

Κάνοντας θέατρο σε μια μικρή επαρχιακή πόλη : η περίπτωση του «Αντίβαρου»	
Βέρα Κασωτάκη	50

Ελληνική δραματουργία

Η γυναίκα ως σιωπηλή παρουσία / εκκωφαντική απουσία – Ο άντρας ως αφήγημα	
Άκη Δήμου – <i>Τα λουλούδια στην κυρία, Ντέστιν</i> : Μια παράλληλη ανάγνωση	
Αικατερίνη Μιχ. Θεοδωράτου	56

Πολιτιστική Πολιτική

Η εφαρμογή του Νόμου του Μπωμόλ στις παραστατικές τέχνες: θεώρηση του πρώτου μαθηματικού μοντέλου	
Σταμάτης Γαργαλιάνος	62

Κεντρικό Αφιέρωμα: «Ιάκωβος Καμπανέλλης» (σελ. 72-100)

Με αφορμή το έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη	
Βιβή Κοψιά	72

Ο πολιτικός Καμπανέλλης και το Μεγάλο μας τσίρκο	
Χριστιάνα Μόσχου, Αλέξανδρος Ιωάννου	73

Το Μεγάλο μας τσίρκο: Η διαδραστική αφήγηση μιας ιστορικής παράστασης	
<i>Στη μνήμη του Κώστα Καζάκου</i>	
Μελίνα Πλαστή, Νατάσα Παπαδοπούλου	82

Ο Κανείς και οι Κύκλωπες του Ιάκωβου Καμπανέλλη:	
μια αμφίρροπη αναμέτρηση στη σκηνή της συνείδησης του συγγραφέα	
Ιωάννα Αλεξανδρή	88

Ιάκωβος Καμπανέλλης - Βασίλης Κατσικονούρης:	
διακειμενικές εστιάσεις των έργων <i>Τελευταία Πράξη</i> και <i>Εντελώς Αναξιοπρεπές...!</i>	
Ιφιγένεια Καφετζοπούλου	94



Editorial

Η ιδέα υπήρχε ως ανάγκη μα πήρε ψηφιακή σάρκα και ηλεκτρονικά οστά με το πρώτο τεύχος του περιοδικού «Θέατρο-Λόγος», ως μια περιοδική έκδοση του Πανελλήνιου Επιστημονικού Συλλόγου Θεατρολόγων για το Θέατρο, την Τέχνη και τη Θεατρολογική Έρευνα.

Σκοπός του περιοδικού είναι η συνεισφορά στην επιστήμη και την τέχνη ανοίγοντας θεατρολογικά θέματα για δημόσια συζήτηση. Θα προσπαθήσουμε να εμβαθύνουμε σε ποικίλους τομείς του θεάτρου, κάνοντας την τέχνη μας κτήμα όλων των ανθρώπων που την αγαπούν. Όσα άτομα ασχολούνται με το θέατρο σε θεωρητικό ή πρακτικό επίπεδο, το διδάσκουν ή το διδάσκονται, και όλοι οι θεατρόφιλοι, ελπίζουμε να γίνουν μελλοντικοί συμμετέχοι του συλλογικού μας εγχειρήματος και συνοδοιπόροι στο ταξίδι μας. Κυρίως όμως ελπίζουμε το περιοδικό να γίνει εργαλείο εμβάθυνσης των θεατρολόγων στο αντικείμενό τους, ενδυνάμωσης στο ρόλο τους και ενίσχυσης της συλλογικής ταυτότητας. Να αποτελέσει το βήμα για να ακουστούν ιδέες και προβληματισμοί αλλά και να δημιουργήσει έναν τόπο συνάντησης για ανταλλαγή απόψεων, εμπειριών και καλλιτεχνικών οραμάτων.

Για την πραγμάτωση αυτού του περιοδικού αξιοποιήθηκε η συμμετοχή και η εθελοντική προσφορά χρόνου όσων ανταποκρίθηκαν στο πρωταρχικό κάλεσμα για τη σύστασή του. Με πείσμα, όραμα και υπομονή δουλέψαμε ώστε να γίνουν όλα όσα χρειάζονται για να λάβει μορφή η αρχική μας ιδέα. Για αρκετούς μήνες εργαστήκαμε δημοκρατικά, συμπεριληπτικά και συναινετικά και πάντα με χαρά. Δεν μπορούμε, παρά να ευχαριστήσουμε θερμά τους συγγραφείς/αρθρογράφους που μας εμπιστεύτηκαν και μας διέθεσαν τα πρώτα πολύτιμα κείμενά τους ανταποκρινόμενοι στο κάλεσμα του «Θέατρο-Λόγος», αλλά και όσες κι όσους συνέβαλλαν με αποφασιστικότητα στην ολοκλήρωση αυτού του πρώτου τεύχους!

Καλή ανάγνωση!



ΑΡΘΡΑ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ

Σπουδές θεάτρου στην Τριτοβάθμια Εκπαίδευση

Ελένη Πετρίτση, Κωνσταντίνα Μούρτου

Περίληψη: Οι θεατρικές σπουδές στην Τριτοβάθμια εκπαίδευση στην Ελλάδα είναι ένα πρόσφατο φαινόμενο, συγκριτικά με την ιστορία της ελληνικής εκπαίδευσης. Με εφελτήριο το Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου της Κρήτης, που διατηρούσε Τομέα Θεάτρου, καλλιεργήθηκαν οι συνθήκες, ώστε στη δύση της δεκαετίας του 1980 να ιδρυθεί το πρώτο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών στην Ελλάδα, στη Φιλοσοφική Σχολή του Εθνικού Καποδιστριακού Πανεπιστημίου. Το Τμήμα ακολούθησε τη θεωρητική προσέγγιση στην τέχνη και την επιστήμη του θεάτρου, παράδειγμα που ακολούθησε και το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών στη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Πανεπιστημίου Πατρών. Σε αυτή την προσέγγιση διαφοροποιείται το Τμήμα Θεάτρου στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, που η πρόθεσή του είναι η ταυτόχρονη ενασχόληση με το θέατρο τόσο από την καλλιτεχνική όσο και από την επιστημονική οπτική, στοιχείο που διαφαίνεται και από την ένταξη του Τμήματος στη Σχολή Καλών Τεχνών, το ίδιο και το νεοσύστατο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών στο Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου.

Λέξεις-κλειδιά: Τριτοβάθμια εκπαίδευση, Τμήμα Θεάτρου/Θεατρικών Σπουδών, ΑΠΘ, ΕΚΠΑ, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Πανεπιστήμιο Πατρών

Εισαγωγή

Παρά τη μακρά ιστορία του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα τα πρώτα ίχνη σπουδής του θεάτρου στην τριτοβάθμια εκπαίδευση εντοπίζονται στη δεκαετία του '80 στο πλαίσιο των φιλολογικών σπουδών στο Πανεπιστήμιο της Κρήτης. Μολονότι από τη δεκαετία του 1950 το Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών αιτούνταν την είσοδο του θεάτρου στην τριτοβάθμια εκπαίδευση το εύλογο αυτό αίτημα δεν είχε ικανοποιηθεί. Σταδιακά οι συνθήκες ωρίμασαν και οι θεατρικές σπουδές αυτονομήθηκαν αποτελώντας ξεχωριστό επιστημονικό κλάδο με αποτέλεσμα σήμερα, στην αυγή του 21ου αιώνα να υπάρχουν τέσσερα πανεπιστημιακά Τμήματα θεατρολογίας στη χώρα, δύο εκ των οποίων θεωρητικά (επιστήμη, θεωρία, διδακτική) και δύο που συνδυάζουν όλες τις πλευρές του θεάτρου (επιστήμη, θεωρία, πράξη, διδακτική). Διατέμνοντας το πεδίο της ακαδημαϊκής προσέγγισης της θεατρικής τέχνης καθώς και τις εξελίξεις της τεχνολογίας και τις πολύπλευρες διαστάσεις της επιτέλεσης πρόσφατα προστέθηκε στο κάδρο των πανεπιστημιακών σπουδών ένα ακόμα συναφές επιστημονικά Τμήμα.



Α) Πανεπιστημιακά Τμήματα Θεατρολογίας

1. Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ

Η θεσμοθετημένη ύπαρξη των θεατρικών σπουδών στην Ελλάδα σε πανεπιστημιακό επίπεδο μέσω της σύστασης αυτόνομων τμημάτων θεατρικών σπουδών στην τριτοβάθμια εκπαίδευση εγκαινιάζεται το 1989, όταν σύμφωνα με το ΠΔ.527, ΦΕΚ 223/6-10-1989 ιδρύθηκε το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών στη Φιλοσοφική Σχολή στο Πανεπιστήμιο Αθηνών.¹ Το διάστημα επώασης από την πρώτη ιδέα, το 1988, σχετικά με την ανάγκη ξεχωριστού πανεπιστημιακού κλάδου για τη μελέτη του θεάτρου μέχρι την υποδοχή των πρώτων φοιτητών/τριών στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, το 1996-97, διήρκεσε 7 χρόνια.² Πρωτεργάτης αυτών των διαβουλεύσεων ήταν ο Βάλτερ Πούχνερ, καθηγητής τότε στο Πανεπιστήμιο της Κρήτης στον οποίο ανατέθηκε η επιστημονική αιτιολόγηση και το σχέδιο προγράμματος σπουδών, στο οποίο διευκρινιζόταν ότι το Τμήμα θα ακολουθήσει το γαλλογερμανικό μοντέλο και όχι το αγγλοσαξωνικό, με στόχο να εστιάσει στην ιστορία και θεωρία του θεάτρου και όχι την πρακτική εκπαίδευση ηθοποιών, σκηνοθετών κλ.π. μέσα από τη χορήγηση ενός ενιαίου πτυχίου μετά από την ολοκλήρωση της φοίτησης στο τετραετές πρόγραμμα σπουδών.³ Σήμερα, μετά από 25 χρόνια λειτουργίας η δραστηριότητα του Τμήματος βρίσκεται στην αιχμή των θεατρικών σπουδών μέσω της ευελιξίας και της προσαρμογής του στις εξωτερικές εξελίξεις και στις πολυεπίπεδες ανάγκες της επιστήμης της μελέτης του θεάτρου. Το πρόσφατα τροποποιημένο Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών που προσφέρει το Τμήμα έχει τίτλο «Ελληνικό και Παγκόσμιο Θέατρο: Δραματοουργία, Παράσταση, Εκπαίδευση» και έχει ως αντικείμενο και σκοπό την εμβάθυνση σε γνωστικές περιοχές της Θεατρολογίας όσο και την εκπαίδευση και την κατάρτιση επιστημόνων θεατρολόγων στην ιστορία και τη θεωρία του θεάτρου και στις σύγχρονες εξελίξεις της σκηνικής πράξης και της διδακτικής του θεάτρου στην εκπαίδευση. Μετά την ολοκλήρωση των σπουδών απονέμεται δίπλωμα στις ακόλουθες τρεις ειδικεύσεις: δραματοουργία και παράσταση, διδακτική του θεάτρου και θεατρική μετάφραση και δημιουργική γραφή.⁴ Οι βασικοί άξονες των σπουδών μέσω του προπτυχιακού, μεταπτυχιακού επιπέδου καθώς και των διδακτορικών σπουδών είναι τρεις: η έρευνα, η διδασκαλία και η κοινωνική προσφορά.⁵ Το Τμήμα τροφοδοτεί συστηματικά μέσα από τις εργασίες, τις διδακτορικές διατριβές και τις έρευνες-μελέτες αποφοίτων και του ακαδημαϊκού προσωπικού, διδασκόντων του Τμήματος τη θεατρολογική έρευνα στην Ελλάδα, μολονότι το πεδίο της ιστορίας και θεωρία του νεοελληνικού θεάτρου και

¹ https://www.theatre.uoa.gr/tmima/politiki_poiotitas_programmatos_tmimatos/

² Μέχρι τότε το αίτημα για την ένταξη των θεατρικών σπουδών στην ανώτατη εκπαίδευση είχε διατυπωθεί με διαφορετική μορφή ήδη από το 1957 από το ΣΕΗ και αφορούσε κυρίως στη δημιουργία Ακαδημίας Θεάτρου με κατευθύνσεις στην υποκριτική, σκηνοθεσία και τις θεωρητικές σπουδές. βλ. σελ.270, σημ.337, Π.Μαυρομούστακος, *Το Θέατρο στην Ελλάδα, 1940-2000: Μια επισκόπηση*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2005.

³ <https://20theatre.wordpress.com/histor/>, Γεωργακάκη Κωνσταντίζα (επιμ.), *Είκοσι χρόνια Τμήμα Θεατρικών Σπουδών*, εκδόσεις Ergo, Αθήνα, 2010.

⁴ Τροποποίηση Κανονισμού Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών με τίτλο «Ελληνικό και Παγκόσμιο Θέατρο: Δραματοουργία, Παράσταση, Εκπαίδευση/Greek and World Theatre: Drama, Performance, Education», Απόφαση 649/26.5.2021

⁵ Πρόγραμμα σπουδών 2021-22



δράματος εξακολουθεί να έχει αρκετά ερευνητικά κενά. Παράλληλα η πρωτοβάθμια και δευτεροβάθμια εκπαίδευση καλύπτει τις ανάγκες της για τη διδασκαλία των σχετικών με τη θεατρική παιδεία μαθημάτων, από τους θεατρολόγους όλων των τμημάτων θεατρικών σπουδών της χώρας. Μια άλλη σημαντική πτυχή αλληλεπίδρασης ανάμεσα στο Τμήμα με την κοινωνία, είναι αυτή της επαγγελματικής σύνδεσης των αποφοίτων με την θεατρική παραγωγή, σε πολλές από τις πτυχές της, όπως σκηνογραφία, ενδυματολογία, σκηνοθεσία, παραγωγή κ.ά.- καθώς και της διαμόρφωσης ενός νέου θεατρικού κοινού. Τα συνέδρια-ανταλλαγές, οι συνεργασίες με άλλους οργανισμούς, το θεατρολογικό επιστημονικό περίοδο του Τμήματος *Παράβασις*, που μετρά πλέον 27 χρόνια ενεργού βίου⁶, η σύγχρονη θεατρική βιβλιοθήκη του Τμήματος και το αρχείο του συνθέτουν την πλήρη εικόνα της πολύτιμης προσφοράς του.⁷

2. Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών

Το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών ανήκει στη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών, μαζί με το Τμήμα Επιστημών της Εκπαίδευσης και Κοινωνικής Εργασίας, το Τμήμα Μουσειολογίας, το Τμήμα Επιστημών της Εκπαίδευσης και της Αγωγής της Προσχολικής Ηλικίας, το Τμήμα Φιλολογίας, το Τμήμα Φιλοσοφίας και το Τμήμα Ιστορίας-Αρχαιολογίας.⁸ Ιδρύθηκε το 1989 και οι προπτυχιακές σπουδές διαρκούν τέσσερα έτη. Είναι θεωρητικής κατεύθυνσης και τα μαθήματα επικεντρώνονται στους γνωστικούς κύκλους του αρχαίου ελληνικού και νεότερου θεάτρου, στη θεωρία της λογοτεχνίας, στη νεότερη λογοτεχνία, στην ιστορία της τέχνης και στην ιστορία του κινηματογράφου.⁹ Στους προγραμματικούς στόχους της δημιουργίας του Τμήματος αναφέρεται η επιστημονική κατάρτιση των φοιτητριών/των, η ανάδειξη της σημασίας του θεάτρου, καθώς και η «ανάπτυξη του πολιτιστικού επιπέδου του τόπου».¹⁰ Το Τμήμα έχει συνδεθεί ιδιαίτερα –όχι ωστόσο και αποκλειστικά– με τη μελέτη του αρχαίου ελληνικού θεάτρου, για το οποίο εκδίδει από το 2011 το επιστημονικό περιοδικό *Λογείον*.¹¹ Το περιοδικό δημοσιεύει άρθρα σε πέντε γλώσσες (ελληνικά, αγγλικά, γαλλικά, γερμανικά και ιταλικά) και προσεγγίζει ζητήματα που αφορούν το αρχαίο θέατρο από διαφορετικές θεωρητικές διεπιστημονικές όψεις του θεάτρου, της λογοτεχνίας, του κινηματογράφου και γενικά των τεχνών.

Τα τελευταία χρόνια το Τμήμα διατηρεί το Εργαστήρι Σκηνικής Πράξης και Λόγου (Ε.Σ.Π.Λο.), αναγνωρίζοντας την αναγκαιότητα για σύνδεση της θεωρίας με τη θεατρική πρακτική.¹² Το Εργαστήρι λειτουργεί βιωματικά και ερευνητικά, τόσο στο πεδίο της σκηνικής πράξης και εκπαίδευσης όσο και στην παιδαγωγική του θεάτρου. Ακόμη

⁶ Η έκδοση του περιοδικού ξεκίνησε το 1995, <https://www.theatre.uoa.gr/ereyna/ekdoseis/parabasis/>. Τη μετάβαση από την έντυπη στην ηλεκτρονική του μορφή το 2013 ακολούθησε το 2020 η συνεργασία με τον εκδοτικό οίκο *Ηρόδοτο* για την εφεξής έκδοσή του.

⁷ Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Οδηγός Σπουδών Ακαδημαϊκό Έτος, 2021-22, Αθήνα, 2021

⁸ <https://www.upatras.gr/education/undergraduate-studies/school-of-humanities-and-social-sciences/>

⁹ https://www.theaterst.upatras.gr/?page_id=92

¹⁰ https://www.theaterst.upatras.gr/?page_id=215

¹¹ <http://www.logeion.upatras.gr/>

¹² <https://esplo.theatrical.upatras.gr/about/>



στοχεύει στην εξοικείωση των φοιτητριών/των με μικτά είδη σκηνικής τέχνης, όπως το θέατρο σκιών και το χοροθέατρο.

Το ερευνητικό ενδιαφέρον του Τμήματος για το αρχαίο ελληνικό θέατρο και την πρόσληψή του αποτυπώνεται και στο Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών.¹³ Το Μεταπτυχιακό Δίπλωμα με τίτλο «Το Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο και η πρόσληψή του»¹⁴ επικεντρώνεται στη μελέτη του αρχαίου ελληνικού δράματος, στη συσχέτισή του με άλλα γραμματειακά είδη και στη σκηνική πρόσληψή του εντός και εκτός Ελλάδας, καθώς και στη εκπαίδευση επιστημόνων με σκοπό την εμπλοκή τους ερευνητικά ή καλλιτεχνικά σε φορείς, που καταπιάνονται με το αρχαίο ελληνικό θέατρο.¹⁵

Από τον Σεπτέμβριο του 2022 το Τμήμα διευρύνει το πεδίο των σπουδών του με την έναρξη του πρώτου κύκλου ενός δευτέρου Μεταπτυχιακού Διπλώματος με τίτλο «Ειδικές προσεγγίσεις στις παραστατικές τέχνες και τον κινηματογράφο (ιστορία, θεωρία, πολιτικές της ταυτότητας)¹⁶ και στόχο την προαγωγή της μελέτης των παραστατικών τεχνών και του κινηματογράφου, το οποίο εστιάζει στη διεπιστημονική ανάλυσή τους, αξιοποιώντας επιστημονικά εργαλεία των σπουδών φύλου, των πολιτισμικών σπουδών, της ιστοριογραφίας και θέτοντας στο επίκεντρο την έννοια της ταυτότητας. Το πολυδιάστατο πρόγραμμα σπουδών και μαθημάτων ανταποκρίνεται στις σύγχρονες τάσεις και αναζητήσεις τόσο σε θεωρητικό, επιστημονικό επίπεδο όσο και πρακτικό, καλλιτεχνικό επιδιώκοντας τη σφαιρική κατάρτιση των σπουδαστών στα υπό εξέταση ερευνητικά πεδία.¹⁷

3. Τμήμα Θεάτρου, ΑΠΘ

Το Τμήμα Θεάτρου του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης ανήκει στη Σχολή Καλών Τεχνών, μαζί με το Τμήμα Κινηματογράφου, το Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών και το Τμήμα Μουσικών σπουδών.¹⁸ Το Τμήμα Θεάτρου ιδρύθηκε το 1992 με προοπτική τη διερεύνηση του θεάτρου τόσο από την επιστημονική όσο και από την καλλιτεχνική οπτική ταυτόχρονα και αλληλένδετα.¹⁹ Στοχεύει στην πλήρη θεατρολογική κατάρτιση των φοιτητριών/των με μαθήματα ιστορίας και θεωρίας του θεάτρου και ανάλυση θεατρικών παραστάσεων, καθώς και μαθήματα διδακτικής του θεάτρου. Παράλληλα διατηρεί ολοκληρωμένο κύκλο σπουδών στις ειδικεύσεις της Δραματολογίας-Παραστασιολογίας, της Υποκριτικής, της Σκηνοθεσίας, της Σκηνογραφίας-Ενδυματολογίας. Η κατεύθυνση ολοκληρώνεται μέσα από τα επιλεγόμενα μαθήματα. Το Προπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών διαρκεί πέντε έτη και οι απόφοιτες/οι ολοκληρώνουν τις σπουδές τους με τη Διπλωματική εργασία και τη Διάλεξη στην ειδικότητα, που έχουν επιλέξει. Το Πτυχίο είναι «αναγνωρισμένο ως ενιαίος και

¹³ https://www.theaterst.upatras.gr/?page_id=233

¹⁴ https://www.theaterst.upatras.gr/?page_id=231

¹⁵ https://www.theaterst.upatras.gr/?page_id=233

¹⁶ ΦΕΚ 471/8-2-2022 τ.Β'

¹⁷ https://www.theaterst.upatras.gr/?page_id=11234

¹⁸ <https://www.auth.gr/faculty/arts/>

¹⁹ <https://www.auth.gr/school/thea/>



αδιάσπαστος τίτλος σπουδών μεταπτυχιακού επιπέδου (integrated master) επιπέδου 7 του Εθνικού και Ευρωπαϊκού Πλαισίου Προσόντων (ΦΕΚ αρ. 1547/07-05-2019 τχ. Β΄)»²⁰. Στις κατευθύνσεις της Σκηνοθεσίας και της Σκηνογραφίας-Ενδυματολογίας υπάρχει ολοκληρωμένος κύκλος μαθημάτων θεατρικού φωτισμού, που στοχεύει στην εκπαίδευση σχετικά με τον σχεδιασμό φωτισμού.²¹ Η κατεύθυνση Σκηνοθεσίας ξεκίνησε από το ακαδημαϊκό έτος 2004-2005 ως μικρός κύκλος ειδίκευσης με 4-6 μαθήματα. Τότε το Τμήμα διατηρούσε και μικρό κύκλο ειδίκευσης Κινηματογράφου.²² Η κατεύθυνση της Σκηνοθεσίας απέκτησε ολοκληρωμένο κύκλο μαθημάτων ειδίκευσης. Ενώ η ειδίκευση στον Κινηματογράφο καταργήθηκε και από τον νέο οδηγό σπουδών ως πιθανή επιλογή.²³ Κάθε δύο χρόνια πραγματοποιείται μία εκδρομή στα αρχαία θέατρα της χώρας στο πλαίσιο του κύκλου μαθημάτων για το Θέατρο της Αρχαιότητας.²⁴ Η εκδρομή διαρκεί έξι μέρες και αποτελεί κομβικό σημείο για τη ζωή του Τμήματος. Το 2005 ιδρύεται στο Τμήμα το Εργαστήρι Θεατρικής Έρευνας και Τεχνολογίας (ΕΘΕΤ), στο πλαίσιο της σύνδεσης του Πανεπιστημίου με την κοινότητα.²⁵ Το Εργαστήρι στοχεύει στη διαδικτυακή πρόσβαση των παραστάσεων που δημιουργούνται για τις ανάγκες των μαθημάτων καθώς και στη δημιουργία νέων καλλιτεχνικών παραγωγών που θα παρουσιαστούν δημόσια. Χαρακτηριστικό παράδειγμα του Εργαστηρίου είναι η συμμετοχή του Τμήματος στη Διεθνή Έκθεση Σκηνογραφίας της Πάργας (Prague Quadrennial) από το 2003, στην οποία έχει διακριθεί.²⁶ Από το 2010 το Τμήμα Θεάτρου διατηρεί το δικό του περιοδικό, τη *Σκηνή*, με επιστημονικό ερευνητικό περιεχόμενο.²⁷ Οι Απόφοιτες/οι του Τμήματος έχουν δημιουργήσει τον Σύλλογο Αποφοίτων Τμήματος Θεάτρου από το 2001, με σκοπό, μεταξύ άλλων, την «προάσπιση των επαγγελματικών δικαιωμάτων» του κλάδου και τη «βελτίωση του επιπέδου σπουδών στο Τμήμα».²⁸

Η στάση του Τμήματος να αντιμετωπίζει το θέατρο παράλληλα από τη θεωρητική, την παιδαγωγική και την καλλιτεχνική του όψη αναδεικνύεται και από το Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών, που προσφέρει.²⁹ Συγκεκριμένα το Δίπλωμα Μεταπτυχιακών Σπουδών έχει τίτλο «Η θεατρική παράσταση: ιστορία, θεωρία και πρακτική», εκπονείται σε τρία διδακτικά εξάμηνα (δύο εξάμηνα μαθημάτων και ένα για τη διπλωματική εργασία) και έχει τρεις ειδικεύσεις, τη Θεατρολογική, τη Θεατροπαιδαγωγική και την Καλλιτεχνική. Σε κάθε έτος που προκηρύσσεται δίνεται η δυνατότητα για μία, δύο ή και για τις τρεις ειδικεύσεις.

²⁰ file:///C:/Users/User/Downloads/%CE%9F%CE%B4%CE%B7%CE%B3%CF%8C%CF%82-%CE%A3%CF%80%CE%BF%CF%85%CE%B4%CF%8E%CE%BD_4.4.pdf

²¹ Στο ίδιο.

²² https://www.thea.auth.gr/website/wp-content/uploads/2015/02/old_pps.pdf

²³ <https://www.thea.auth.gr/undergraduate-studies/study-guide/>

²⁴ <https://www.thea.auth.gr/life/field-trip-to-the-ancient-theaters/>

²⁵ <https://www.thea.auth.gr/erevna/ergastirio/>

²⁶ <http://ikee.lib.auth.gr/record/312910/files/271-701-1-SM.pdf>

²⁷ <https://ejournals.lib.auth.gr/skene/issue/archive>

²⁸ https://www.facebook.com/thea.apof/about/?ref=page_internal

²⁹ <https://www.thea.auth.gr/postgraduate-studies/mission/>



4. Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου

Το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, ιδρύθηκε το 2003 ΠΔ.118, ΦΕΚ.102-5.5.2003 θέτοντας ως βασικό στόχο τον συνδυασμό θεωρητικής και πρακτικής κατάρτισης των φοιτητών/τριών στην τέχνη του θεάτρου, ομοιάζοντας κατά αυτόν τον τρόπο στην παιδαγωγική του στρατηγική με το Τμήμα Θεάτρου του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.³⁰ Με βάση τη διττή αυτή στρατηγική, οι προσφερόμενες κατευθύνσεις, μολονότι έχουν άτυπο χαρακτήρα και δεν αναγράφονται στο πτυχίο, είναι οι εξής τέσσερις: θεατρολογία, υποκριτική-σκηνοθεσία, σκηνογραφία-ενδυματολογία και χορός. Στην εξέλιξη του Τμήματος σταθμός αποτελεί το μεταπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών, το οποίο προσφέρει το Τμήμα από την ακαδημαϊκή χρονιά 2014-2015, με αντικείμενο «Δραματική Τέχνη και Παραστατικές Τέχνες στην Εκπαίδευση και στη Δια βίου Μάθηση» ανταποκρινόμενο στις ανάγκες των φοιτητών/τριών και του ευρύ πεδίου που καλύπτουν οι θεατρικές σπουδές εστιάζοντας στην προαγωγή και τη μελέτη της εφαρμογής της δραματικής τέχνης στην εκπαίδευση και των παραστατικών τεχνών ως μεθοδολογίας μάθησης/διδασκαλίας και ως μορφής τέχνης στην εκπαίδευση και στη δια βίου μάθηση.³¹

Β) Τομείς Θεάτρου στην Τριτοβάθμια Εκπαίδευση

1. Τομέας Θεατρικών, Κινηματογραφικών και Μουσικών Σπουδών, Τμήμα Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Κρήτης

Το Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης, ήδη από την ίδρυσή του το 1983, περιλαμβάνει τον Τομέα Θεατρολογίας και Μουσικολογίας, ο οποίος το 2019 μετονομάζεται σε Τομέα Θεατρικών, Κινηματογραφικών και Μουσικών Σπουδών.³² Σε αυτόν τον τομέα οι φοιτήτριες/ές Φιλολογίας έχουν τη δυνατότητα να μελετήσουν από τη θεωρητική σκοπιά ζητήματα ιστορίας και θεωρίας του θεάτρου, του κινηματογράφου και της μουσικής.³³ Συγκεκριμένα όσον αφορά το θέατρο, τα μαθήματα επικεντρώνονται στο παγκόσμιο θέατρο από τον Μεσαίωνα μέχρι σήμερα, στο νεοελληνικό θέατρο από τον 19ο αιώνα μέχρι σήμερα. Στα μαθήματα εξετάζονται η υποκριτική, η σκηνοθεσία και η μουσική των παραστάσεων. Ακόμη τα γνωστικά αντικείμενα καταπιάνονται με την αναβίωση του αρχαίου δράματος στη σύγχρονη σκηνή, με το θέατρο σκιών, καθώς και με τα είδη θεάτρου, που δύσκολα μπορεί να εξεταστεί από τη Φιλολογία, όπως είναι η Οπερέτα, η Επιθεώρηση, το stand- up comedy.

Ο Τομέας διατηρεί το Εργαστήριο Θεάτρου, Κινηματογράφου & Μουσικής, που έχει κυρίως στόχους έρευνας και αρχειοθέτησης έντυπου και οπτικοακουστικού υλικού.³⁴ Το Εργαστήριο διατηρεί δική του δισκοθήκη, βιβλιοθήκη και ταινιοθήκη, ενώ επιδιώκει

³⁰ <https://ts.uop.gr/gr/tmim/proedriko-diatagma-idrysi>, Αρχή Διασφάλισης και Πιστοποίησης της Ποιότητας στην Ανώτατη Εκπαίδευση, External Evaluation Report, 12.2.2014.

³¹ ΦΕΚ ίδρυσης: ΦΕΚ1929/Β'/17.7.2014, και ΦΕΚ τροποποίησης, ΦΕΚ 1735/Β'/ 18.8.2015, ΦΕΚ επανίδρυσης: ΦΕΚ 3180/Β'/2.8.2018, και <https://ts.uop.gr/tsdie/istoriko/genikes-plirofories>

³² <https://www.philology.uoc.gr/department/history>

³³ <https://www.philology.uoc.gr/department/divisions/thekims>

³⁴ <https://www.philology.uoc.gr/ereuna/laboratories-research-facilities/theater-film-and-music-studies>



και τη διοργάνωση ερευνητικών προγραμμάτων και επιστημονικών συνεδρίων με αφιερώματα στο θέατρο, τον κινηματογράφο και τη μουσική.

Το Τμήμα Φιλολογίας της Κρήτης επίσης διατηρεί Διδρυματικό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών με τίτλο «Θεατρικές & Κινηματογραφικές Σπουδές», σε συνεργασία του Πανεπιστημίου Κρήτης και του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών του Ιδρύματος Τεχνολογίας και Έρευνας, με στόχο την κριτική και επιστημονική προσέγγιση του θεάτρου και του κινηματογράφου.³⁵

2. Τμήμα Παραστατικών και Ψηφιακών τεχνών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου

Το 2019 προστέθηκε στη Σχολή Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου με έδρα το Ναύπλιο ένα ακόμα Τμήμα που διασταυρώνεται με τις θεατρικές σπουδές και διευρύνει τους επιστημονικούς του ορίζοντες του πέρα από αυτές, το Τμήμα Παραστατικών και Ψηφιακών Τεχνών. Στο επίκεντρο των σπουδών βρίσκεται η επιτέλεση (performance) και όλες οι σχετικές με αυτήν συγκλίσεις σε θεωρητικό, καλλιτεχνικό και τεχνολογικό επίπεδο και η αναλυτική προσέγγιση των πρακτικών εφαρμογών στις τέχνες, στην κοινωνία και τη διδακτική. Το Τμήμα παρέχει άτυπα τη δυνατότητα επιλογής δύο κατευθύνσεων, τις παραστατικές και τις ψηφιακές τέχνες αντίστοιχα διανοίγοντας διαδρόμους συνεργασίας με το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών και το Τμήμα Πληροφορικής και Τηλεπικοινωνιών, ενώ θα είναι σε θέση μελλοντικά μετά την πρώτη σειρά αποφοίτων να παρέχει σπουδές τόσο σε μεταπτυχιακό πλαίσιο όσο και στο πλαίσιο διδακτορικής και μεταδιδακτορικής έρευνας.³⁶

Συμπεράσματα

Οι σπουδές του θεάτρου στην Ελλάδα στην ανώτατη πανεπιστημιακή εκπαίδευση διανύουν την τέταρτη δεκαετία τους και διευρύνονται συστηματικά και σταθερά με στόχο την ανταπόκρισή τους στην πολύπλευρη και πολυεπίπεδη αναλυτική σπουδή του θεάτρου και των εφαρμογών του. Ένα μεγάλο σώμα θεατρολόγων, καλλιτεχνών του θεάτρου και παιδαγωγών του θεάτρου καλλιεργείται και εκπαιδεύεται στα επιστημονικά, τεχνολογικά και καλλιτεχνικά εργαλεία και μελετά τις κοινωνικές διαστάσεις της τέχνης του θεάτρου. Όλα τα παραπάνω ιδρύματα έχουν ήδη υποστηρίξει ένα πολύ μεγάλο όγκο ερευνών και εργασιών με αντικείμενο το θέατρο -ελληνικό, ευρωπαϊκό και παγκόσμιο- και επιχειρούν να στρέφουν το βλέμμα στο μέλλον και τις δημιουργικές συνεργασίες επιστημόνων και καλλιτεχνών στο θεατρικό πεδίο, κατακτώντας επάξια μια θέση ανάμεσα στα μεγάλα πανεπιστημιακά ιδρύματα θεατρικών σπουδών σε πανευρωπαϊκό και παγκόσμιο επίπεδο.

³⁵ <https://www.philology.uoc.gr/uploads/Kanonismos-PMS-O.KI.S.pdf>

³⁶ <https://pda.uop.gr/plirofories-papel-kai-scholis-kalon-technon/>



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Γεωργακάκη Κωνσταντζα (επιμ.), *Είκοσι χρόνια Τμήμα Θεατρικών Σπουδών*, εκδόσεις Ergo, Αθήνα, 2010, <https://20theatre.wordpress.com/histor/>, όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.

https://www.theatre.uoa.gr/tmima/politiki_poiotitas_programmatos_tmimatos/ όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.

Μαυρομούστακος Π., *Το Θέατρο στην Ελλάδα, 1940-2000: Μια επισκόπηση*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2005, σελ.270, σημ.337.

<https://www.theatre.uoa.gr/ereyna/ekdoseis/parabasis/>.

Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Οδηγός Σπουδών Ακαδημαϊκό Έτος, 2021-22, Αθήνα, 2021

<https://www.upatras.gr/education/undergraduate-studies/school-of-humanities-and-social-sciences/> όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.

https://www.theaterst.upatras.gr/?page_id=92 όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.

https://www.theaterst.upatras.gr/?page_id=215 όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.

<http://www.logeion.upatras.gr/> όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.

<https://esplo.theatrical.upatras.gr/about/> όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.

https://www.theaterst.upatras.gr/?page_id=233 όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.

https://www.theaterst.upatras.gr/?page_id=231 όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.

<https://www.auth.gr/faculty/arts/> όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.

<https://www.auth.gr/school/thea/> όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.

file:///C:/Users/User/Downloads/%CE%9F%CE%B4%CE%B7%CE%B3%CF%8C%CF%82-%CE%A3%CF%80%CE%BF%CF%85%CE%B4%CF%8E%CE%BD_4.4.pdf όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.

https://www.thea.auth.gr/website/wp-content/uploads/2015/02/old_pps.pdf όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.

<https://www.thea.auth.gr/undergraduate-studies/study-guide/> όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.

<https://www.thea.auth.gr/life/field-trip-to-the-ancient-theaters/> όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.

<https://www.thea.auth.gr/erevna/ergastirio/> όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.

<http://ikee.lib.auth.gr/record/312910/files/271-701-1-SM.pdf> όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.

<https://ejournals.lib.auth.gr/skene/issue/archive> όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.

https://www.facebook.com/thea.apof/about/?ref=page_internal όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.

<https://www.thea.auth.gr/postgraduate-studies/mission/> όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.

<https://ts.uop.gr/gr/tmim/proedriko-diatagma-idrysi> όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.

ΦΕΚ ίδρυσης: ΦΕΚ 1929/Β'/17.7.2014, και ΦΕΚ τροποποίησης, ΦΕΚ 1735/Β'/ 18.8.2015, ΦΕΚ επανίδρυσης: ΦΕΚ 3180/Β'/2.8.2018, και <https://ts.uop.gr/tsdie/istoriko/genikes-plirofories> όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.

<https://www.philology.uoc.gr/departments/history> όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.

<https://www.philology.uoc.gr/departments/divisions/theakims> όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.



<https://www.philology.uoc.gr/ereuna/laboratories-research-facilities/theater-film-and-music-studies> όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.

<https://www.philology.uoc.gr/uploads/Kanonismos-PMS-O.KI.S.pdf> όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.

<https://pda.uop.gr/pliories-papel-kai-scholis-kalon-technon/> όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.

Βιογραφικό: Η Ελένη Πετρίτση είναι διδάκτωρ του Τμήματος Ιστορίας του Ιονίου Πανεπιστημίου και μεταδιδακτορική ερευνήτρια στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ. Εργάζεται στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση ως θεατρολόγος διδάσκοντας το μάθημα της θεατρικής αγωγής.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail <eleni.petritsi@yahoo.gr>

Βιογραφικό: Η Κωνσταντίνα Μούρτου γεννήθηκε στην Άμφισσα. Είναι απόφοιτη του Τμήματος Ψυχολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης και αριστούχος απόφοιτη του Τμήματος Θεάτρου της Σχολής Καλών Τεχνών του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, με κατεύθυνση Δραματολογίας-Παραστασιολογίας (Διπλωματική εργασία με τίτλο «Queer και ελληνικό θέατρο στα χρόνια της κρίσης: επτά παραστάσεις»). Έχει εργαστεί στο θεατρικό εργαστήρι «Θεατρική Συμπαιγνία» της Γιολάντας Καπέρδα στα Ιωάννινα, ως θεατροπαιδαγωγός και δραματολόγος.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail: <kmrm1971@hotmail.com>



Π.Ε.ΣΥ.Θ. – Ο Σύλλογός μας!

Ηλέκτρα Μήτσουρα, Μαρία Ανδρ. Σπυροπούλου

Περίληψη: Σκοπός του εν λόγω άρθρου είναι να παρουσιάσει την ταυτότητα ίδρυσης και συνέχισης, τη στοχοθεσία και την πορεία του Π.Ε.ΣΥ.Θ. μέσα στα χρόνια λειτουργίας του. Στην ανάπτυξη του άρθρου θα γίνει αναφορά σε σημαντικούς σταθμούς του Συλλόγου, όπως τις συνθήκες και το αρχικό όραμα σύστασης, την αρχική του ονομασία και τη μετέπειτα τροποποίησή του, τη στοχοθεσία του, την πρώτη του έδρα και όσες ακολούθησαν, την οργάνωση Βιβλιοθήκης, τις εκδόσεις, την παραγωγή ταινίας και τον σχεδιασμό ιστοσελίδας. Επίσης, θα αναφερθούμε στα Θεατρολογικά Συνέδρια και στην έκδοση των Πρακτικών αυτών, στις Ημερίδες και στις Εκδηλώσεις τόσο του Π.Ε.ΣΥ.Θ. όσο και στη συμμετοχή του σε Εκδηλώσεις άλλων φορέων. Επιπλέον, θα υπογραμμίσουμε την πρωτοβουλία και τη σύσταση ποικίλων Επιτροπών και την υλοποίηση επιμορφωτικών σεμιναρίων. Επιπρόσθετα, θα αναπτυχθούν επί χάρτου οι αγώνες και οι διεκδικήσεις του Π.Ε.ΣΥ.Θ. για την εισαγωγή του μαθήματος της Θεατρικής Αγωγής στην εκπαίδευση, όπως και το σύνολο των ενεργειών για τα εργασιακά δικαιώματα των θεατρολόγων. Τέλος, θα γίνει αναφορά και στη δράση των θεατρολόγων στην έρευνα, στο θέατρο και τον Τύπο. Για τη συγγραφή του άρθρου βασιστήκαμε σε παλιότερα αφιερώματα για τη δράση του Π.Ε.ΣΥ.Θ. σε προσωπικές μνήμες και αφηγήσεις συναδέλφων, φίλων και του παρόντος Διοικητικού.

Λέξεις Κλειδιά: πανελλήνιος επιστημονικός σύλλογος θεατρολόγων, Π.Ε.ΣΥ.Θ., θέατρο

Ίδρυση: Ο Σύλλογος ιδρύθηκε τον Οκτώβριο του 1995 με την επωνυμία «Επιστημονικός Σύλλογος Πτυχιούχων Θεατρικών Σπουδών» (Ε.Σ.Π.Θ.Σ.). Χρόνο με τον χρόνο άρχισε να μεγαλώνει φτάνοντας σήμερα τα 1700 μέλη, πτυχιούχους όλων των τμημάτων Θεατρικών Σπουδών (Αθήνας, Πάτρας, Ναυπλίου) και Θεάτρου - Θεσσαλονίκης των ελληνικών Α.Ε.Ι., καθώς και αποφοίτους αντίστοιχων πανεπιστημιακών Τμημάτων του εξωτερικού. Έκτακτα μέλη του είναι οι κάτοχοι μεταπτυχιακών και διδακτορικών τίτλων με αντικείμενο την τέχνη και την επιστήμη του θεάτρου.

Στοχοθεσία: Ο Π.Ε.ΣΥ.Θ. λειτουργεί σήμερα ως φορέας καλλιτεχνικής, επιστημονικής και επαγγελματικής ενημέρωσης των μελών του και όχι μόνο. Έχει ως σταθερή επιδίωξη τη μελέτη της τέχνης του θεάτρου, τη διάδοση και καθιέρωση της Θεατρολογίας ως επιστήμης, την ενεργοποίηση στη σύγχρονη ελληνική κοινωνία ενός νέου επιστημονικού δυναμικού και την απορρόφησή του σε αντίστοιχους τομείς εργασίας. Ενεργοποιείται, ιδιαίτερα, όσον αφορά στη θέση και στον ρόλο του θεάτρου στην εκπαίδευση και διεκδικεί σταθερά την εδραίωση της θέσης του θεατρολόγου, ως απαραίτητου και αναγκαίου εκπαιδευτικού σε όλες τις βαθμίδες εκπαίδευσης.

Έδρα: Ο Σύλλογος απέκτησε την πρώτη του στέγη στο κέντρο της Αθήνας και συγκεκριμένα στην οδό Κουμουνδούρου, παραπλεύρως του Εθνικού Θεάτρου. Ο χώρος αυτός απετέλεσε έναν τόπο συνάντησης και στέγασης των ονείρων και των οραμάτων των πρώτων θεατρολόγων. Παράλληλα, λειτούργησε ως κέντρο σεμιναριακών κύκλων επιμόρφωσης και ερευνητικών εργαστήριων, που



διοργανώνονταν σε συνεργασία με σημαντικούς επαγγελματίες του θεάτρου, αλλά και άλλους παρεμφερείς τομείς του πολιτισμού. Τα δεύτερα γραφεία του Π.Ε.ΣΥ.Θ. στεγάστηκαν στην περιοχή του Κεραμεικού. Ο Σύλλογος για κάποιο χρονικό διάστημα, έμεινε χωρίς στέγη. Τα νέα μας γραφεία βρίσκονται πλέον στο κέντρο της θεατρικής ζωής και συγκεκριμένα στην οδό Ιπποκρατους 13, στον 5ο όροφο. Ευελπιστούμε στη μετα covid εποχή να διασφαλίσουμε ανοιχτά τα γραφεία μας για όλους.

Παροχές: Ο Σύλλογος διαθέτει βιβλιοθήκη, ηλεκτρονικό site και πλέον και ηλεκτρονικό περιοδικό. Η βιβλιοθήκη λειτουργεί από τον Σεπτέμβριο του 2006 και σήμερα στεγάζεται στα γραφεία μας, ενώ το ηλεκτρονικό site - όνειρο που πραγματοποιήθηκε στις αρχές του 2000 - ανανεώθηκε και το βρίσκετε, πλέον, στο link: <https://pesyth.com/>. Και βέβαια, με την εν λόγω έκδοση του ηλεκτρονικού περιοδικού ποικίλης ύλης γύρω από το θέατρο, εκτιμούμε ότι ολοκληρώνουμε το τρίπτυχο του οράματος όλων των μελών μας.

Εκδόσεις/Παραγωγές: Ο Σύλλογος έκανε τα πρώτα του βήματα στον τομέα των θεατρολογικών εκδόσεων το 1999. Συγκεκριμένα, έχουμε:

- **Οι Θεατρολόγοι στα Σχολεία**, με τη συμβολή της Γενικής Γραμματείας Νέας Γενιάς
- **Ημερολόγιο-Βιβλίο**, με θέμα το θέατρο
- **Βιβλίο-Αφιέρωμα στον Μάνο Κατράκη**
- **Ευρετήριο θεατρικών έργων για παιδιά**
- **Θέατρο στο Σχολείο - Συνομιλώντας στη γλώσσα του θεάτρου**, καθώς και παραγωγή αντίστοιχου ντοκιμαντέρ με τη συμβολή της Γενικής Γραμματείας Νέας Γενιάς, που πραγματοποιήθηκε σε σχολεία Δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης το 2010-2011, με κύριο θέμα: «Η θεατρική Αγωγή ως μέσο ένταξης των αλλοδαπών μαθητών στο ελληνικό Σχολείο».
- **Ενημερωτικό Σημείωμα** για τα μέλη του Συλλόγου - εν είδη εφημερίδας - με συντακτική ομάδα εθελοντές/-τριες μέλη του, το οποίο απετέλεσε τον προπομπό αυτής της έκδοσης. Αντίστοιχα λειτούργησε και η εφημερίδα **Θεατρολόγος**, η οποία κυκλοφόρησε τον Ιούνιο του 2011.
- **Ο κόσμος του Θεάτρου**, παραγωγή τηλεταινίας, τον Ιανουάριο του 1999
- **Πρακτικά των δύο πανελληνίων Συνεδρίων**, που πραγματοποίησε ο Π.Ε.ΣΥ.Θ. (ακολουθούν παρακάτω)

Σημαντικοί σταθμοί του Συλλόγου υπήρξαν τα δύο πανελλήνια θεατρολογικά Συνέδρια που διοργάνωσε. Συγκεκριμένα, έχουμε:

- **«Το Θέατρο στην Ελλάδα τον 20ό αιώνα: Από το Θέατρο των ιδεών στο μεταμοντέρνο»** (Δεκέμβριος 2005), με αφορμή τον εορτασμό των δέκα χρόνων από την ίδρυση του Συλλόγου. Οι εργασίες του Συνεδρίου διεξήχθησαν στο αμφιθέατρο του κεντρικού κτιρίου του Πανεπιστημίου Αθηνών: «Ι. Δρακόπουλος», ενώ ακολούθησαν θεατρικές παραστάσεις από τους φοιτητές των τεσσάρων τμημάτων Θεατρολογίας της Ελλάδας, στο θέατρο **ΜΕΛΙ**. Το Συνέδριο ετέθη υπό την αιγίδα του Υπουργείου Πολιτισμού, του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, των τεσσάρων Τμημάτων Θεατρολογίας, καθώς και από τον Πολιτιστικό Οργανισμό του Δήμου Αθηνών, ενώ είχε και τη στήριξη του Οργανισμού Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού (Ο.Π.Ε.Π.).



- **«Μετανάστες και πρόσφυγες στη σύγχρονη δραματολογία και τη σκηνική πράξη».** Πρόκειται για το δεύτερο Θεατρολογικό Συνέδριο, το οποίο πραγματοποιήθηκε τον Μάρτιο του 2012, στο Goethe-Institut. Το συνέδριο διεξήχθη υπό την αιγίδα του Πρύτανη του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, των τεσσάρων Πανεπιστημιακών Τμημάτων Θεατρικών Σπουδών, (Αθήνας – Πάτρας – Θεσσαλονίκης - Πελοποννήσου) και της Γενικής Γραμματείας Νέας Γενιάς. Πραγματοποιήθηκε με τη συνεργασία του Goethe-Institut, την υποστήριξη του Ελληνικού Τμήματος της Διεθνούς Αμνηστίας και είχε ως συνεργαζόμενους φορείς το Ελληνικό Κέντρο του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου και το Πανελλήνιο Δίκτυο για το Θέατρο στην Εκπαίδευση. Στο Συνέδριο συμμετείχαν θεατρολόγοι-μέλη του Συλλόγου, αλλά, και ακαδημαϊκοί των ελληνικών Τμημάτων Θεατρολογίας και του εξωτερικού, εκπαιδευτικοί και κοινωνιολόγοι. Η προσέγγιση του θέματος έγινε τόσο από ερευνητική/ακαδημαϊκή άποψη όσο και από κοινωνική και πρακτική πλευρά, η οποία εστίασε περισσότερο στην υπαρκτή κατάσταση στην Ελλάδα και διερεύνησε θέματα όπως ο ρόλος της Θεατρικής Αγωγής/εκπαίδευσης στην ένταξη των μεταναστών/προσφύγων, ο ρόλος των διαφόρων κοινωνικών/καλλιτεχνικών/κρατικών φορέων κ.ά. Παράλληλα, το Συνέδριο πλαισιώθηκε από παραστάσεις, προβολές ντοκιμαντέρ και αφηγήσεις ιστοριών με βιωματικά εργαστήρια. Σημαντικό κομμάτι του Συνεδρίου απετέλεσε η στρογγυλή τράπεζα, που πραγματοποιήθηκε με θέμα: **«Μετανάστες επί (ελληνικής) σκηνής: Η καλλιτεχνική συνάντηση ως ανοιχτή πολιτισμική εμπειρία».**

Συνεργασία με άλλους φορείς: Ο Πανελλήνιος Επιστημονικός Σύλλογος Θεατρολόγων έχει συμμετάσχει ποικιλοτρόπως σε εκδηλώσεις άλλων φορέων, έπειτα από πρόσκληση των διοργανωτών που αναφέρονται σε πολιτιστικά και εκπαιδευτικά θέματα.

Ημερίδες: Παράλληλα διοργανώσε ο ίδιος σημαντικές ημερίδες. Έτσι, έχουμε:

- **«Η Θέση του Θεατρολόγου στην Ελληνική Πραγματικότητα» (Νοέμβριος 2006)**
- **«Θέατρο & Εκπαίδευση – Εκπαίδευση & Θέατρο» (Δεκέμβριος 2007)**

Εξωστρέφεια: Ένας από τους βασικούς στόχους που τέθηκε την τελευταία δεκαετία ήταν η εξωστρέφειά του και η ενεργοποίηση όσο το δυνατόν περισσότερων μελών, πιστός, πάντα, στην αρχή, ότι, όπως κάθε Σύλλογος, έτσι κι ο Π.Ε.ΣΥ.Θ, είναι τα μέλη του. Στο πλαίσιο της καλλιέργειας μιας κουλτούρας αλληλεγγύης, συνεργασίας και προσφοράς δημιουργήθηκαν μικρές ομάδες εργασίας στις οποίες συμμετείχαν μέλη του Συλλόγου, λειτουργώντας συμβουλευτικά και συμπληρωματικά στο έργο του Δ.Σ. Στο πλαίσιο αυτό, λοιπόν, συστάθηκαν οι Επιτροπές Παιδείας και Πολιτισμού, η θεατρική ομάδα, η ομάδα βιβλιοθήκης και εσχάτως και η ομάδα για την έκδοση του παρόντος περιοδικού.

Ο Π.Ε.ΣΥ.Θ. διοργανώνει, από τα πρώτα του βήματα, σεμινάρια και εργαστήρια για την επιμόρφωση των μελών του, τα οποία είναι ανοικτά σε κάθε ενδιαφερόμενο. Ειδικότερα, στεκόμαστε σε σεμινάρια επιμορφωτικού χαρακτήρα, με επαναλαμβανόμενες, επιμορφωτικές και πολύμηνες συναντήσεις για τα μέλη και τους φίλους του Συλλόγου με ποικίλη θεματολογία, όπως θεατρικό παιχνίδι, υποκριτική, σκηνοθεσία, κουκλοθέατρο, θεατρική κίνηση, μουσική, δραματοθεραπεία, ψυχόδραμα κ.ά.



Από το 2005 καθιερώνεται ο θεσμός «**Μέλη για τα μέλη**», όπου επιμορφωτές κι επιμορφούμενοι είναι μέλη του Συλλόγου μας. Αξίζει να σημειωθεί ότι τα σεμινάρια παρέχονται δωρεάν.

Τον Δεκέμβριο του 2019 ξεκίνησε μια νέα θεματική σεμιναρίων στο πλαίσιο «**Μέλη για τα Μέλη**» με τίτλο: «**Αλληλοεκπαιδευόμαστε**», με στόχο τα μέλη μας να μοιραστούν γνώσεις, διδακτική εμπειρία, ιδέες και λύσεις σε προβλήματα, που έχουν αντιμετωπίσει στο πλαίσιο της διδασκαλίας του διδακτικού μας αντικειμένου, σε όλες τις βαθμίδες της εκπαίδευσης.

Προκειμένου να ενισχυθεί η εξωστρέφεια, αλλά και η επικοινωνία μεταξύ των μελών του Συλλόγου μας, διοργανώνονται κατά καιρούς ποικίλες εκδηλώσεις καλλιτεχνικού και κοινωνικού περιεχομένου. Ανάμεσα σε αυτές, αναφέρουμε τις πιο πρόσφατες κοινωνικές δράσεις αγάπης και προσφοράς:

- Ο σύλλογος συμμετείχε στην εκδήλωση «Παιδικός καρκίνος», που πραγματοποιήθηκε υπό την αιγίδα του Δήμου Αμαρουσίου, με τη στήριξη του Συλλόγου ΟΡΑΜΑ ΕΛΠΙΔΑΣ και του Ομίλου UNESCO Βορείων Προαστείων στον ιερό ναό του Αγίου Ελευθερίου Αμαρουσίου. Μέλος μας έγραψε ένα παραμύθι εμπνευσμένο από τους θαρραλέους δότες μυελού των οστών και το παρουσίασε σε συνεργασία με άλλο μέλος μας.
- Το συγκεκριμένο παραμύθι με τον τίτλο: «**Το πράσινο παλάτι**» παρουσιάστηκε, επίσης, στο Ογκολογικό Νοσοκομείο Παιδών και ζωντάνεψε μέσα από ζωντανή αφήγηση, δραματοποίηση και θέατρο σκιών, όπου έπαιξαν μέλη του Συλλόγου μας με αγάπη και με την ευχή οι μικροί μας φίλοι να νικήσουν τον καρκίνο.

Παρακάτω αναφερόμαστε στις παραστάσεις της θεατρικής μας ομάδας. Συγκεκριμένα, έχουμε:

- **Το τυφλό σημείο**, του Γιάννη Μαυριτσάκη, σε σκηνοθεσία του μέλους μας Αντώνη Τολάκη και τη Θεατρική ομάδα του Π.Ε.ΣΥ.Θ., 2014.
- **Διαφορές υπό κατασκευή**, 2011
- Η πιο πρόσφατη θεατρική μας ομάδα βρέθηκε στο Δίκτυο για τα Δικαιώματα του Παιδιού με το «Τυχερό Αστέρη» με μια βιωματική παράσταση-εργαστήριο, φέρνοντας μήνυμα αγάπης και ζεστασιάς για τα παιδιά.

Θεατρική Αγωγή και εκπαίδευση: Η εισαγωγή του μαθήματος της Θεατρικής Αγωγής ως διακριτού γνωστικού αντικειμένου στην εκπαίδευση και η διδασκαλία του από τους εξειδικευμένους επιστήμονες θεατρολόγους, απετέλεσε και αποτελεί έναν από τους κεντρικούς άξονες δράσης του Συλλόγου μας.

Το 1997 οι πρώτοι θεατρολόγοι έκαναν την εμφάνισή τους σε γυμνάσια της χώρας με το πιλοτικό πρόγραμμα «**Θεατρολόγοι στα Σχολεία**», που οργάνωσε και πραγματοποίησε ο Πανελλήνιος Επιστημονικός Σύλλογος Θεατρολόγων, με τη σύμπραξη της Γενικής Γραμματείας Νέας Γενιάς.

Το μάθημα της Θεατρικής Αγωγής εισάγεται από το 2002 ως αυτόνομο διδακτικό αντικείμενο στην Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση, αρχικά στη μεσημεριανή ζώνη των ολοήμερων δημοτικών, ενώ από το 2010 εντάσσεται ως υποχρεωτικό μάθημα στο πρωινό πρόγραμμα των σχολείων ΕΑΕΠ και από το 2015 πραγματοποιείται η διάχυσή του σε όλα τα δημοτικά σχολεία της χώρας. Επίσης, το διδακτικό αντικείμενο της Θεατρικής Αγωγής είναι υποχρεωτικό στα Μουσικά και στα Καλλιτεχνικά Σχολεία της χώρας μας.



Αξίζει να σημειώσουμε, ότι οι πρώτοι θεατρολόγοι διορίστηκαν το 2008 μετά από διαγωνισμό του ΑΣΕΠ για μόλις 20 θέσεις. Παράλληλα και με δικαστικές αποφάσεις ή/και άλλες ρυθμίσεις ακολούθησαν 40 περίπου διορισμοί ακόμα. Τον Αύγουστο του 2021 διορίστηκαν 171 θεατρολόγοι στην Πρωτοβάθμια και προστέθηκαν στους περίπου 70 ήδη διορισμένους της Δευτεροβάθμιας.

Προμετωπίδα του Π.Ε.ΣΥ.Θ. αποτελεί η διεκδίκηση να εξασφαλιστεί νομοθετικά η αποκλειστικότητα της διδασκαλίας του διδακτικού αντικειμένου της Θεατρικής Αγωγής από θεατρολόγους - και μόνον - απέναντι στη θεσμοθέτηση της ανάθεσης των μαθημάτων των Ειδικοτήτων (Θεατρική Αγωγή, Μουσική, Εικαστικά, Γυμναστική, Πληροφορική) σε δασκάλους, προκειμένου οι τελευταίοι να συμπληρώνουν το υποχρεωτικό τους ωράριο.

Σημαντική στιγμή του κλάδου μας ήταν ο ορισμός δύο συντονιστριών εκπαίδευσης και συγκεκριμένα στην Πρωτοβάθμια εκπαίδευση, κατά τη σχολική χρονιά 2019-2020, έτσι ώστε να υποστηρίζονται εκπαιδευτικά, παιδαγωγικά, διδακτικά και στη βάση του ειδικού διδακτικού αντικειμένου της Θεατρικής Αγωγής το σύνολο των συναδέλφων που εργάζονται στην εκπαίδευση.

Με ιδιαίτερο ενδιαφέρον στεκόμαστε στο μεγάλο και σημαντικό κομμάτι του Π.Ε.ΣΥ.Θ. το οποίο αποτελούν οι συνάδελφοι που εργάζονται ως ερευνητές ή/και στον έντυπο και ηλεκτρονικό Τύπο, όπως, επίσης, και στην οργάνωση παραγωγής ή/και ως δραματολόγοι και υπεύθυνοι παραστάσεων στο θέατρο. Σημαντικό καλλιτεχνικό έργο παράγεται και από τους συναδέλφους μας, αποφοίτους του Τμήματος Θεάτρου της Θεσσαλονίκης, με κατεύθυνση την Υποκριτική, τη Σκηνοθεσία ή Σκηνογραφία, που αποτελούν ζωντανό κομμάτι του θεάτρου και της τέχνης. Η καλλιτεχνική παρουσία τους και η ακαδημαϊκή τους σταδιοδρομία κάνει υπερήφανο τον Π.Ε.ΣΥ.Θ. και του δίνει δύναμη για να συνεχίζει τον αγώνα του.

Υπογραμμίζουμε με σθένος ότι πάγια θέση του Συλλόγου είναι η διεκδίκηση θέσεων θεατρολόγων στα ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. και η χρηματοδότηση παραγωγών και θιάσων με προαπαιτούμενο να συμπεριλαμβάνεται θεατρολόγος στην ομάδα παραγωγής τους.

Μετά λοιπόν από αυτό το σύντομο ιστορικό έρχεται η καλή ώρα της έκδοσης του περιοδικού μας. Ευχόμαστε, ελπίζουμε και στοχεύουμε η νέα αυτή έκδοση να τα χωρέσει όλα: Θέατρο, Επιστήμη, Εκπαίδευση, Θεατρολογική Έρευνα, Ανταπόκριση από την επαρχία, Βιβλιοπαρουσιάσεις, Θεατρική Κριτική και όλα όσα μας προτείνετε εσείς.

Γιατί και σε αυτή τη δράση ακολουθούμε το μότο: **ο Π.Ε.ΣΥ.Θ. είναι τα μέλη του!**

Ένα περιοδικό από τα μέλη του Π.Ε.ΣΥ.Θ. και τους φίλους του Θεάτρου για όλους!

Καλή μας αρχή!

Ηλέκτρα Μήτσουρα, Πρώην Πρόεδρος Π.Ε.ΣΥ.Θ.

Μαρία Ανδρ. Σπυροπούλου, Πρώην Γενική Γραμματέας Π.Ε.ΣΥ.Θ.



Βιογραφικό: Η Ηλέκτρα Μήτσουρα σπούδασε στην Πάτρα, στην Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών, στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών. Είναι κάτοχος MEd από το Ε.Κ.Π.Α. με κατεύθυνση Θεάτρο και Εκπαίδευση. Εργάζεται από το 2002 στην Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση διδάσκοντας το μάθημα της Θεατρικής Αγωγής, σε Ι.Ε.Κ. για τα μαθήματα του Θεατρικού παιχνιδιού, Κουκλοθεάτρου κ.α.. Έχει συμμετάσχει σε συνέδρια και ημερίδες με ανακοινώσεις και διοργανωσή εργαστηρίων, παρήγαγε επεισόδια για την Εκπαιδευτική τηλεόραση και είναι συνσυγγραφέας με την Ανθή Κοντορούση στο βιβλίο Μιά Βασίλισσα με παγωμένη καρδιά. Θήτευσε Πρόεδρος, Αντιπρόεδρος και Γενική Γραμματέας του Π.Ε.ΣΥ.Θ.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail: <ilektramitsoura@gmail.com>

Βιογραφικό: Η Μαρία Ανδρ. Σπυροπούλου γεννήθηκε και μεγάλωσε στην Πάτρα. Σπούδασε στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών: Θεατρολογία και Φιλοσοφία Παιδαγωγική Ψυχολογία. Είναι κάτοχος Mphil του Τμήματος της Θεατρολογίας του Ε.Κ.Π.Α. και υποψήφια διδάκτωρ στο ΤΕΕΑΠΗ του Πανεπιστημίου Πατρών. Έχει συμμετοχή σε ακαδημαϊκά ερευνητικά προγράμματα και συνέδρια. Συνεργάστηκε με το Ινστιτούτο Τεχνολογίας Υπολογιστών και Εκδόσεων (Ι.Τ.Υ.Ε.) – ΔΙΟΦΑΝΤΟΣ ως επιστημονική Σύμβουλος Θεάτρου για τη σχεδίαση ανοιχτών μαθησιακών αντικειμένων (OERs) Θεατρικής Αγωγής. Έχει δημοσιεύσεις σε εθνικά και διεθνή συνέδρια και περιοδικά για το θέατρο, καθώς και εκδόσεις θεατρικών έργων.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail: <spuropoulou_maria@yahoo.gr>



ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

Η στήλη θα φιλοξενεί άρθρα που θα παρουσιάζουν τις τελευταίες έρευνες οι οποίες έχουν δημοσιευτεί σε επιστημονικά περιοδικά, τις διατριβές που κατατίθενται με θέμα το θέατρο, την αναπαράσταση και την επιτέλεση, καθώς και προηγούμενες ερευνητικές μελέτες σημαντικές για το πεδίο. Στόχος της στήλης είναι να παρακολουθεί τις τελευταίες εξελίξεις στην επιστήμη του θεάτρου, να διακρίνει τάσεις και να προτείνει νέα ερευνητικά ερωτήματα.

Ο Χικμέτ και το θέατρο

Μπουγιούκλου Χασάν

Περίληψη: Ο Ναζίμ Χικμέτ ως πρωτοπόρος της ποίησης και ιδεολογικός επαναστάτης, έρχεται γρήγορα σε σύγκρουση με τον συντηρητικό πολιτικό κόσμο της Τουρκίας και την εκεί κοινωνία. Αποφασίζει να εκφράσει την δυσαρέσκεια και το παράπονό του μέσα από την τέχνη του θεάτρου. Η διαδρομή στο θέατρο περνά μέσα από “40 κύματα”, διώκεται, φυλακίζεται και στο τέλος εξορίζεται με αποτέλεσμα τα τελευταία χρόνια της ζωής του να τα περάσει στην Κομμουνιστική Ρωσία. Τα τελευταία 20 χρόνια της ζωής του τα αφιερώνει στην ποίηση και στο θέατρο, γράφει ανελλιπώς, ασχολείται με πάθος για ένα καλύτερο μέλλον και συναναστρέφεται με πρωτοπόρους του Ρωσικού νατουραλισμού, εμπεριέχοντας πολλές πληροφορίες από τους παραπάνω στα κείμενα του. Η μελέτη που ακολουθεί, παρακολουθεί την διαδρομή του Χικμέτ στον θεατρικό χώρο, από τα κείμενα μέχρι και τις σκηνοθετικές του ανησυχίες όπως επίσης και η σχέση του με Έλληνες συγγραφείς. Μια πορεία γεμάτη εντάσεις και αμφισβητήσεις που έμελλε όμως να μας αφήσει μια παρακαταθήκη που όπως φαίνεται είναι πιο επίκαιρη από ποτέ.

Λέξεις-κλειδιά: Ποίηση, μετάφραση, Ρωσία, ομόνοια, darul bedai(νταρουλ μπενται)

Ο Ναζίμ Χικμέτ ως πρωτοπόρος της ποίησης και ιδεολογικός επαναστάτης, έρχεται γρήγορα με τον συντηρητικό πολιτικό κόσμο της Τουρκίας και την εκεί κοινωνία. Αποφασίζει να εκφράσει την δυσαρέσκεια και το παράπονο του μέσα από την τέχνη του θεάτρου.

Η διαδρομή στο θέατρο περνά μέσα από “40 κύματα”, διώκεται, φυλακίζεται και στο τέλος εξορίζεται με αποτέλεσμα τα τελευταία χρόνια της ζωής του να τα περάσει στην Κομμουνιστική Ρωσία. Τα τελευταία 20 χρόνια της ζωής του τα αφιερώνει στην ποίηση και στο θέατρο, γράφει ανελλιπώς, ασχολείται με πάθος για ένα καλύτερο μέλλον και συναναστρέφεται με πρωτοπόρους του Ρωσικού νατουραλισμού, εμπεριέχοντας πολλές πληροφορίες από τους παραπάνω στα κείμενά του.

Η μελέτη που ακολουθεί, παρακολουθεί την διαδρομή του Χικμέτ στον θεατρικό χώρο, από τα κείμενα μέχρι και τις σκηνοθετικές του ανησυχίες όπως επίσης και η σχέση του με Έλληνες



συγγραφείς. Μια πορεία γεμάτη εντάσεις και αμφισβητήσεις που έμελλε όμως να μας αφήσει μια παρακαταθήκη που όπως φαίνεται είναι πιο επίκαιρη από ποτέ.

Λίγα λόγια για τον Ναζίμ Χικμέτ

Ο Ναζίμ Χικμέτ Ραν ήταν Τούρκος ποιητής και λογοτέχνης, μια από τις σημαντικότερες φωνές της λογοτεχνίας του 20^{ου} αιώνα. Γεννήθηκε στην οθωμανική Θεσσαλονίκη στις 15 Ιανουαρίου του 1902 από μια εύπορη οικογένεια, έχοντας από την πλευρά της μητέρας του γερμανικές και πολωνικές ρίζες. Πέθανε στις 3 Ιουνίου του 1963 στη Μόσχα από καρδιακή προσβολή σε ηλικία 61 ετών. Πέρασε αρκετά από τα παιδικά του χρόνια κοντά στον παππού του κάνοντας περιπλανήσεις στη Μικρά Ασία καθότι ο παππούς του ήταν ανώτερος αξιωματικός της περιοχής. Προτιμούσε την συντροφιά του παππού διότι οι γονείς του βρίσκονταν εν διαστάσει.

Ο Ατατούρκ εκτιμώντας τις πνευματικές του ικανότητες, τον διόρισε διευθυντή σε ένα εξέχον σχολείο της Τουρκίας. Οι ριζοσπαστικές του ιδέες όμως τον έφεραν γρήγορα σε σύγκρουση με τους συντηρητικούς κύκλους της χώρας, καθώς ο Χικμέτ θεωρείται ένα από τα ινδάλματα της τουρκικής Αριστεράς. Έτσι τον Σεπτέμβρη του 1921 έφυγε από την Τουρκία με πρώτο σταθμό το Μπατούμι της Σοβιετικής Γεωργίας και τελικά εγκαταστάθηκε στη Μόσχα όπου και ξεκίνησε τις σπουδές του στο Κομμουνιστικό Πανεπιστήμιο στις οικονομικές και πολιτικές επιστήμες. Εκεί παθιάστηκε με την Οκτωβριανή Επανάσταση την οποία και μελέτησε ενώ καλλιτεχνικά επηρεάστηκε από τον ρώσικο φουτουρισμό τον οποίο εκπροσωπούσε ο ποιητής Μαγιακόφσκι και ο σκηνοθέτης Μεγιερχόλντ.

Το 1924 δημοσιεύτηκε στη Μόσχα η πρώτη του ποιητική συλλογή με τίτλο *28 Κανουνισανί* (στα οθωμανικά είναι η 28^η Ιανουαρίου). Επί δέκα εφτά χρόνια παραμένει φυλακισμένος σε διάφορες φυλακές της Τουρκίας, το κομμουνιστικό του παρελθόν και η δράση τον οδηγούν σε αντίθεση με το συντηρητικό κλίμα της χώρας και το καθεστώς. Το 1949 διαπρεπείς προσωπικότητες της τέχνης, όπως ο Ζαν Πολ Σαρτρ, ο Πάμπλο Πικάσο και ο Πολ Ρόμπενσον ζήτησαν την απελευθέρωσή του. Στον 12^ο χρόνο της φυλάκισής του έμαθε ότι επρόκειτο να επιστρατευτεί και φοβούμενος ότι αυτό ήταν μια αφορμή για να τον εκτελέσουν αποφάσισε τελικώς να ξαναφύγει για τη Μόσχα, χρησιμοποιώντας την χάρη που έδωσε η κυβέρνηση του Αντνάν Μεντερές σε πολιτικούς κρατούμενους. Όμως το 1951 με την φυγή του από τη Τουρκία τού αφαιρέθηκε η τουρκική υπηκοότητα. Έμεινε στη Μόσχα μέχρι το τέλος της ζωής του. Το 2002 η UNESCO αποφάσισε να ονομάσει τη χρονιά αυτή *Χρονιά Ναζίμ Χικμέτ* θέλοντας να αποδώσει φόρο τιμής για τα εκατό χρόνια από τη γέννηση του μεγάλου ποιητή.

Στην πολυτάραχη ζωή του ο Χικμέτ έδωσε ιδιαίτερη έμφαση στους αδικημένους της ζωής και στον ανθρώπινο παράγοντα. Καθ' όλη την διάρκεια της ζωής του πολέμησε εναντίον της ανισότητας και υπέρ της φιλίας των λαών. Έλεγε ότι Έλληνες και Τούρκοι είναι αδέρφια και σαν αδέρφια έπρεπε να ζουν. Όταν ξεκίνησε ο απελευθερωτικός αγώνας της Ε.Ο.Κ.Α. παρακινούσε τους Τουρκοκύπριους να ενωθούν με τους Ελληνοκύπριους για τον κοινό αγώνα. Ο τάφος του βρίσκεται στο κοιμητήριο *Νοβοντέβτσι* στη Μόσχα, εκεί όπου αναπαύονται μεγάλες προσωπικότητες της ρώσικης διανοήσης όπως ο Τσέχωφ και άλλοι. Η επιθυμία του να ταφεί κάτω από ένα πλάτανο σ' ένα οποιοδήποτε νεκροταφείο της Μικράς Ασίας δεν έχει πραγματοποιηθεί μέχρι σήμερα.



Το έργο του

Εκτός από ποιήματα όπου αρκετά έχουν μεταφραστεί και μελοποιηθεί στην Ελλάδα, έγραψε και κάποια θεατρικά έργα με σπουδαιότερο το *Ivan Ivanoviç Var miydi, Yok miydi?* (Άραγε υπήρξε ο Ίβαν Ιβάνοβιτς;). Είχε και κάποια προσωνύμια όπως ο ποιητής με το όμορφο πρόσωπο και ο γαλανομάτης γίγαντας. Πολλά από τα ποιήματά του διδάσκονταν στα τουρκικά σχολεία, όμως αργότερα η λογοκρισία τα απαγόρευσε. Αρκετά από τα έργα του μελοποιήθηκαν από τον γνωστό Τούρκο συνθέτη Ζουλφού Λιβανέλι. Τα έργα του μεταφράστηκαν σε παραπάνω από 50 γλώσσες και γενικότερα θεωρείται από τις σημαντικότερες μορφές της τούρκικης λογοτεχνίας. Μετά τον θάνατό του όλα του τα έργα, που ήταν προηγουμένως απαγορευμένα από τη λογοκρισία, εκδόθηκαν και γνώρισαν μεγάλη επιτυχία στην Τουρκία.

Ο Ναζίμ Χικμέτ και η Ελλάδα

Ο Ναζίμ Χικμέτ λάτρευε την αρχαία ελληνική φιλοσοφία. Επίσης έγραψε ένα ποίημα για τον εκτελεσθέντα κομμουνιστή Νίκο Μπελογιάννη με τίτλο *Ο άνθρωπος με το γαρύφαλλο*. Το 1951 κατά την διάρκεια της δίκης του Νίκου Μπελογιάννη από ένα ραδιοφωνικό σταθμό του Βερολίνου ο Χικμέτ έστειλε το παρακάτω μήνυμα προς τους Έλληνες:

Φίλοι κι αδέρφια της ψυχής μου. Εσείς που πέσατε στις φυλακές και στα νησιά της κόλασης, που σας κρατάν αλυσωμένους μες στα στρατόπεδα συγκέντρωσης γιατί πολεμάτε για την ανεξαρτησία, το ψωμί και τη λευτεριά του ελληνικού λαού, δεχτείτε την αγάπη και τον θαυμασμό μου. Οι λαοί της Τουρκίας και της Ελλάδας έχουνε τους ίδιους θανάσιμα μισητούς εχθρούς: τον αγγλοαμερικανικό ιμπεριαλισμό και τους ντόπιους λακέδες του. Οι λαοί της Τουρκίας και της Ελλάδας, φιλιωμένοι ο ένας με τον άλλο, με τη βοήθεια των φιλειρηνικών λαών όλου του κόσμου, θα τσακίσουνε στο τέλος αυτούς τους εχθρούς τους. Αυτό το πιστεύω. Ο δικός σας ένδοξος αγώνας είναι μια από τις πιο λαμπρές αποδείξεις ότι θα νικήσει η υπόθεση της ειρήνης, του ψωμιού και της λευτεριάς. Σας σφίγγω όλους μ' αγάπη στην αγκαλιά μου.

Πολλά από τα ποιήματά του μεταφράστηκαν στα ελληνικά από τον Γιάννη Ρίτσο. Τα ποιήματα αυτά είναι: *Αν με τη μεσολάβηση, Αν η μισή μου καρδιά, Απερίγραπτη λένε, Για τη ζωή, Η πιο όμορφη θάλασσα, Μονάκριβή μου, Όπως ο Κερέμ, Στηθάγχη, Το δίχτυ, Κι αν τα μάτια σου, Λίγα γαρύφαλλα και Μικρόκοσμος*. Ο Γιάννης Ρίτσος είχε πει για το έργο του Χικμέτ ότι πρόκειται για μια ποίηση έντονα κοινωνική, βαθιά ανθρώπινη, θαυμαστά απείριτη, ανεξάντλητη πηγή συγκινήσεων γεμάτη από το ευγενικό δίδαγμα της ευθύνης του ποιητή μπροστά στην εποχή του και στον κόσμο. Επίσης το έργο του *Οι ρομαντικοί* που είναι μια αυτοβιογραφία μεταφράστηκε από τον Κώστα Κοτζιά. Τέλος, ποιήματά του μελοποιήθηκαν από τον Μάνο Λοΐζο, τον Θάνο Μικρούτσικο και τον Μίκη Θεοδωράκη.

Η σχέση του Χικμέτ με την Ελλάδα δεν ήταν μόνο η αγάπη που έτρεφε για την αρχαία ελληνική φιλοσοφία και το ότι γεννήθηκε επί ελληνικού εδάφους αλλά ήταν μια σχέση πιο ανθρώπινη και συναισθηματική. Ο Ναζίμ Χικμέτ καθ' όλη την διάρκεια της φοίτησής του στο Κομμουνιστικό Πανεπιστήμιο στη Μόσχα είχε έρθει σε επαφή με πολλούς Έλληνες οι οποίοι είτε φοιτούσαν είτε απλώς κατοικούσαν στη Μόσχα. Μια από τις πιο προσωπικές σχέσεις με Έλληνα ήταν αυτή με τον Νίκο Ζαχαριάδη, τον μετέπειτα αρχηγό του Κομμουνιστικού Κόμματος της Ελλάδος. Οι δύο άντρες εκτός από κοινές ιδεολογίες μοιραζόντουσαν και τις ίδιες ανησυχίες για



τα ζητήματα που προέκυπταν στην ευρύτερη περιοχή της Μεσογείου. Πολλές φορές δε, έκαναν εκτενείς συζητήσεις για την Κύπρο αλλά και για το ποια θα μπορούσε να ήταν η δικιά τους δράση ώστε να έφερναν τους δύο λαούς πιο κοντά. Επίσης, οι δύο φίλοι υπήρξαν και μέλη της τιμητικής φρουράς στην κηδεία του Λένιν.

Ο Χικμέτ πραγματικά μέχρι το τέλος της ζωής του ανησυχούσε για την Ελλάδα. Έβλεπε ότι οι κομμουνιστές της Ελλάδας βίωναν τις ίδιες διώξεις και τα ίδια μαρτύρια με αυτούς της Τουρκίας. Βαθιά μέσα του όμως πίστευε ότι ο ελληνικός και ο τούρκικος λαός θα μπορούσαν με λίγη προσπάθεια να γίνουν παράδειγμα για το πώς δύο χώρες που είχαν προβλήματα στη ιστορία τους θα μπορούσαν να ξεχάσουν τις όποιες διαφορές και να ενωνόντουσαν για να γίνει η Μεσόγειος μια θάλασσα φιλίας.

Τέλος παρακάτω γίνεται αναφορά στο γράμμα που έστειλε ο Ναζίμ Χικμέτ προς τον ελληνικό λαό και μεταδόθηκε το 1951 από τον Ραδιοφωνικό Σταθμό της Βαρσοβίας, απόδειξη όλων αυτών που γίνεται αναφορά νωρίτερα:

Αδέλφια Έλληνες,

Υπάρχουν δύο Τουρκίες και δύο Ελλάδες. Η αληθινή και η ψεύτικη. Η ανεξάρτητη και η δουλική. Η μια είναι η Ελλάδα του Μπελογιάννη και των χιλιάδων Ελλήνων πατριωτών που υποφέρουν στις φυλακές. Η πατρίδα του ελληνικού λαού. Αυτή είναι η γνήσια Ελλάδα. Είναι η Τουρκία με τους χιλιάδες τούρκους πατριώτες, που σαπίζουν στα μπουντρούμια. Η Τουρκία του τούρκικου λαού. Αυτή είναι η γνήσια Τουρκία.

Υπάρχουν και η Τουρκία και η Ελλάδα του Μεντερές και του Πλαστήρα. Είναι οι επίσημες, όχι οι πραγματικές. Είναι αυτές που με τους ελάχιστους υποστηρικτές τους, ξεπούλησαν και τις δύο χώρες στον αμερικάνικο ιμπεριαλισμό.

Τώρα τελευταία, κάτω απ' τις αμερικάνικες ευλογίες, ο Μεντερές και ο Πλαστήρας έσφιξαν τα χέρια στην Αθήνα. Τα ματωβαμμένα χέρια τους, που στέλνουν τούρκους και Έλληνες στρατιώτες στην Κορέα. Τα ματωβαμμένα χέρια τους που ετοιμάζουν νέο πόλεμο. Έβγαλαν και επίσημο ανακοινωθέν και μίλησαν για ελληνοτουρκική φιλία. Τη φιλία αυτή την καταλαβαίνουμε όλοι.

Να χτυπούν μαζί τους αγωνιστές του τούρκικου και ελληνικού λαού, που παλεύουν για την ανεξαρτησία, ειρήνη και ελευθερία. Να αλέσουν στον ίδιο αμερικάνικο κρεατόμυλο, παιδιά του ελληνικού και του τούρκικου λαού. Να υποχρεώσουν το λαό της Τουρκίας και της Ελλάδας, να σκύβει το κεφάλι και να προσκυνάει τα αφεντικά τους και τα αφεντικά των αφεντικών τους.

Όμως οι λαοί της Τουρκίας και της Ελλάδας, δίνουν πέρα για πέρα διαφορετικό νόημα στην ελληνοτουρκική φιλία. Γι' αυτούς η φιλία σημαίνει κοινό αγώνα για την απελευθέρωση της πατρίδας τους. Για την εθνική ανεξαρτησία, για την ευτυχία, για να μπορούν να γεύονται πλάι πλάι στο αδελφικό τραπέζι της φιλίας το ψωμί και τις ελιές του τόπου τους.

Ο τούρκικος και ο ελληνικός λαός, θέλει να στείλει στο διάβολο τους ξένους καταχτητές. Τους εμπειρογνώμονες για τα βασανιστήρια, και τους εμπειρογνώμονες για την οικονομική καταστροφή.

Στις καρδιές του τούρκικου και του ελληνικού λαού, υπάρχουν τα ίδια αισθήματα. Αγάπη στις πατρίδες τους, αγάπη στη Σ.Ε., τις Α. Δημοκρατίες, τη Μεγάλη Λαϊκή Κίνα. Κάθε εξαρτημένο και μισοεξαρτημένο λαό, που αγωνίζεται για την εθνική ανεξαρτησία. Αγάπη για



το Κορεάτικο λαό. Αγάπη για τους τίμιους Αμερικανούς. Αυτή τη σημασία έχει η φιλία ανάμεσα στον τούρκικο και τον ελληνικό λαό.

Φίλοι μου Έλληνες,

Πρέπει ν' αγωνιστούμε μαζί, χέρι με χέρι για την εθνική ανεξαρτησία των χωρών μας, για τη δημοκρατία ενάντια σε κάθε εκδήλωση φασισμού, ενάντια στους ιμπεριαλιστές. Έτσι η φιλία μας θα γίνεται μέρα με τη μέρα πιο ισχυρή.

Σαν εκπρόσωπος του λαού μου, μπορώ να σας πω, ότι ο τούρκικος λαός αγαπάει τον ελληνικό λαό και νοιώθει θαυμασμό, για τα ηρωικά του κατορθώματα. Μπορώ να σας πω, ότι οι τούρκοι αγωνιστές μάθαιναν ακόμα και μέσα στη φυλακή, τα νέα από τους απελευθερωτικούς αγώνες του λαού και του λαϊκού σας στρατού. Μπορώ να σας πω, ότι παρακολουθούσαν τα γεγονότα στην Ελλάδα με δάκρυα στα μάτια. Ο τούρκικος λαός ήταν στο πλευρό του ελληνικού λαού, στις τραγικές και ηρωικές αυτές μέρες και θα είναι και στο μέλλον πάντα στο πλευρό του.

Αδέλφια μου Έλληνες,

Εδώ και δέκα μέρες βρίσκομαι στην Ουγγαρία. Η Ουγγαρία είναι μια απ' αυτές τις θαυμάσιες χώρες που μεσ' τη λεύτερη και ειρηνική ζωή χτίζουν την ευτυχία τους. Σ' αυτό το ανεξάρτητο και αυτοκυβερνούμενο κράτος, κανείς δεν κάνει προπαγάνδα για πόλεμο.

Επισκέφθηκα μια θαυμάσια κατασκήνωση πιονέρων στην Βουδαπέστη, όπου βρήκα επίσης και ελληνόπουλα. Όλα ήταν ροδοκόκκινα σαν τα μήλα της πατρίδας μας. Παίζαν, τρέχαν, τραγουδούσαν και μάθαιναν μαζί με τα αδελφάκια τους τα ουγγαρεζόπουλα. Όταν περνούσαμε από μπροστά τους ένα μικρό κοριτσάκι ρίχτηκε στο λαιμό μου, και φώναζε ζωηρά : «Να φτιάσετε τέτοιες κατασκηνώσεις, όσο μπορείτε γρήγορα και για τα αδέλφια μας στην Ελλάδα και την Τουρκία». Δάκρυσα και της έδωσα την υπόσχεση ότι οι λαοί της Τουρκίας και της Ελλάδας, θα γίνουν γρήγορα ανεξάρτητοι και ελεύθεροι.

Φίλοι μου,

Σας μιλώ σαν ένας τίμιος άνθρωπος, σαν φίλος, σαν ποιητής του λαού μου, σαν ένας πατέρας, και σας λέω, ότι τα παιδιά που ζούνε εδώ στην Ουγγαρία ζούνε κάτω από τις καλλίτερες συνθήκες. Είναι όλα γερά. Δεν κόβουν τους δεσμούς τους με το λαό τους. Μιλούν όλα θαυμάσια ελληνικά. Ο λαός της Ουγγαρίας τους παραστέκεται στοργικά. Όλα αυτά ζητούν από σας, να λευτερώσετε την Ελλάδα από τα νύχια των ιμπεριαλιστών και φασιστών. Να φτιάσετε μια ανεξάρτητη, λεύτερη, ευτυχισμένη Ελλάδα. Έτσι τα παιδιά του λαού θα 'χουν δικαίωμα στο γέλιο και στη ζωή.

Ο Ναζίμ Χικμέτ και το θέατρο

Παρ' όλο που ο Χικμέτ είναι γνωστός για τα ποιήματά του, έχει διαπρέψει και στην συγγραφή θεατρικών έργων, ένα κομμάτι που παρουσιάζει μεγαλύτερο ενδιαφέρον από την υπόλοιπη λογοτεχνική του δράση. Ο Ναζίμ Χικμέτ καθ' όλη την διάρκεια της ζωής του ασχολήθηκε συστηματικά με το θέατρο. Αυτά κυρίως που τον ώθησαν να ασχοληθεί με το θέατρο ήταν κάτι παραδοσιακές τοπικές παραστάσεις που παίζονταν στα πανηγύρια. Επίσης τον επηρέασαν αρκετά η δυτική κουλτούρα και κυρίως ο Οθέλλος του Ουίλλιαμ Σαίξπηρ. Η πρώτη του συγγραφική θεατρικού έργου ήταν, όταν -ως καθηγητής σχολείου- κατέγραφε τους διαλόγους της τοπικής



κοινωνίας χωρίς όμως ποτέ να τους εκδώσει. Αργότερα αρχίζει η πραγματική του ενασχόληση με το θέατρο. Η θεατρική του δράση χωρίζεται σε τρεις φάσεις:

Η πρώτη φάση ξεκίνησε το 1921 με το πρώτο ταξίδι του Χικμέτ στη Ρωσία. Πριν φτάσει στη Μόσχα έκανε μια στάση για περίπου έξι μήνες στο Μπατούμι της Σοβιετικής Γεωργίας. Διάβασε αρκετά γαλλικό θέατρο και τον συνάρπασαν οι παραστάσεις Βοντβίλ της περιοχής. Έτσι αποφάσισε να γράψει και αυτός θέατρο. Την περίοδο 1921-1924 στη Μόσχα έγραψε τα εξής έργα: *Mustafa Suphi Olayı* (Το συμβάν του Μουσταφά Σουπχί), *Kabahat Kimde* (Ποιος φταίει), *Kapitalizmin son merhalesi emperyalizmi?* (Η τελευταία διαβάθμιση του Καπιταλισμού είναι ο Ιμπεριαλισμός;) και το ημιτελές *Ayin Ondörtü* (Στις 14 του μηνός). Το πρώτο του έργο που παραστάθηκε ήταν το *Mustafa Suphi Olayı*. Αυτό το έργο το έγραψε επηρεασμένος από τον πνιγμό δεκαπέντε αγαπημένων καθοδηγητών του τούρκικου κομμουνιστικού Κόμματος με πρώτον απ' όλους τον Μουσταφά Σουπχί. Λέγεται δε ότι ο πνιγμός ήταν έργο των κεμαλιστών. Αργότερα έγραψε μελέτες για την ρώσικη σκηνή και προσπάθησε να εξηγήσει την έννοια του σκηνοθέτη και κυρίως της σκηνογραφίας και της ενδυματολογίας.

Το 1926 μαζί με τον πολύ καλό του φίλο Ekk και κάποιους άλλους νέους δημιούργησαν μια θεατρική ομάδα με το όνομα *Metla*, το οποίο στα ρώσικα σημαίνει σκούπα. Επίσης νοίκιασαν έναν χώρο και άρχισαν την θεατρική τους δράση. Ασχολήθηκαν κυρίως με το να μετατρέπουν θεατρικά έργα του Ίψεν και άλλων γνωστών ευρωπαίων συγγραφέων σε κωμωδίες. Αυτή όμως η ομάδα δεν ευδοκίμησε καθώς έξι μήνες αργότερα διαλύθηκε. Στη συνέχεια πέρασε αρκετό χρόνο στο τσίρκο της Μόσχας όπου παίζονταν έργα του Μαγιακόφσκι. Το κοινό της Μόσχας άρχισε να δείχνει ενδιαφέρον για τα έργα του Χικμέτ έτσι άρχισε σιγά σιγά να γίνεται γνωστός ως συγγραφέας στην Ρωσία. Το ενδιαφέρον του κοινού και ο σοβιετικός μοντερνισμός τον επηρέασαν για να εξελίξει την γραφή του.

Το 1928 επέστρεψε στη Τουρκία και έτσι ξεκίνησε η δεύτερη φάση της θεατρικής του δράσης. Αρχικά ο πολύ καλός του φίλος Μουχσίν Ερτουρούλ (1892-1979) του ζήτησε να ασχοληθεί επίσημα με το θέατρο και να αρχίσει να γράφει έργα δραματικά σαν αυτά που γράφονται στην Δύση, με σκοπό να τα στείλει στον λογοτεχνικό διαγωνισμό *Darülbedayi* ώστε να γίνει γνωστή στον κόσμο η εξοικείωση του Χικμέτ με το ρώσικο τρόπο γραφής. Ο Χικμέτ δέχτηκε και έγραψε ένα έργο με τίτλο *Kafatası* (Κρανίο), το οποίο είχε θέμα ένα γιατρό που προσπαθούσε να βρει το φάρμακο για την φυματίωση και τις προσπάθειες διαφόρων με αντίθετα συμφέροντα να τον σταματήσουν. Το έργο είχε μεγάλη επιτυχία γιατί ο συγγραφέας κατάφερε να περάσει στον κόσμο αυτό ακριβώς που ήθελε και έτσι ακριβώς όπως το ήθελε.

Το επόμενο έργο του Χικμέτ *Bir ölü evi* (Ένα νεκρό σπίτι) δεν γνώρισε επιτυχία αλλά παίχτηκε στο *Darülbedayi*. Το τελευταίο έργο που παραστάθηκε στο *Darülbedayi* το 1935 ήταν το *Unutullan adam* (Ο ξεχασμένος άνθρωπος) και πρωταγωνιστής ήταν ο Ερτουρούλ. Την ίδια χρονιά ο Ερτουρούλ ζήτησε ακόμη ένα έργο από τον Χικμέτ ο οποίος με το όνομα Σελμά Μουχτάρ πλέον έγραψε την οπερέτα *Bu bir rüyadır* (Αυτό είναι ένα όνειρο). Αναγκάστηκε να αλλάξει το όνομά του διότι διωκόταν από τον νόμο λόγω της πολιτικής του ιδεολογίας. Σε όλα εκείνα τα χρόνια των διώξεών του κυκλοφορούσε επίσης με τα ονόματα: Ορχάν Σελίμ, Αχμέτ Ογούζ, Μουμτζέζ Οσμάν και Ερτζουνμέντ Έρ. Το 1938 φυλακίστηκε. Μέσα από την φυλακή έγραψε τα έργα: *Yolcu* (Ο Ταξιδιώτης), *Sabahat* (Σαμπαχάτ = τούρκικο γυναικείο όνομα), *Evler yıkılınca* (Όταν γκρεμίζονται τα σπίτια), *Allah rahatlık versin* (Ο Θεός να δώσει άνεση), *Insanlık ölmedi ya* (Η ανθρωπιά δεν πέθανε), *Ferhad ile Şirin* (Ο Φερχάντ και η Σιρίν) και το *Yusuf ile Menofis* (Ο Γιουσούφ και ο



Μενόφης). Τα έργα αυτά έμοιαζαν πολύ ως προς το ύφος και τον τρόπο γραφής τους.

Το 1951 με την επιστροφή του στη Μόσχα ξαναέγραψε το έργο *İnsanlık ölmedi ya* αυτή την φορά όμως με το τίτλο *Enayi* (Ο ηλίθιος) και κρατώντας το θέμα αλλά αλλάζοντας την σειρά των γεγονότων. Τα έργα *Ferhad ile Şirin* και *Yusuf ile Menofis* ήταν τα αγαπημένα του. Με το ταξίδι αυτό στην Ρωσία ξεκίνησε και η τρίτη φάση της θεατρικής του δράσης, η χρυσή του εποχή, όπως ονομάστηκε. Ο Ναζίμ Χικμέτ παρ' όλα τα προβλήματα υγείας που τον ταλαιπωρούσαν συνέχισε δυναμικά τη συγγραφή και ενασχόληση με το θέατρο και βρέθηκε στο ζενίθ της καριέρας του. Έγραψε για τα βιώματά του στην Τουρκία αλλά και σενάρια για τον κινηματογράφο. Εξέλιξε κάποια παλιά του έργα και ξαναέγραψε από την αρχή κάποια άλλα. Τα έργα του σε γενικό σύνολο παίχτηκαν σε πάρα πολλά θέατρα στην Ρωσία και η δραματουργία του αγαπήθηκε πολύ. Το *Yusuf ile Menofis* παίχτηκε περισσότερο απ' όλα τα έργα του. Το 1956 το *Yusuf ile Menofis* παίχτηκε στα ρώσικα, στα γερμανικά και στα τσεχικά. Το 1958 έγραψε το *Istasion* (Ο σταθμός) το θέμα του οποίου ήταν παρόμοιο του *Yolcu* αλλά με προσθήκη γεγονότων της Σοβιετικής κοινωνίας. Το 1959 έγραψε το *Inek* (Αγελάδα) ένα έργο με φανταστικό θέμα διασκεδαστικού χαρακτήρα. Μετά έγραψε το *Demoklesin kılıcı* (Η δαμόκλειος σπάθη), το *Tartuf 59* (Ταρτούφος 59), το *Yalancı tanık* (Ο ψευδομάρτυρας) και τελευταίο το *Kör padişah* (Ο τυφλός σουλτάνος).

Αυτές ήταν οι τρεις φάσεις του θεατρικού βίου του Ναζίμ Χικμέτ. Νωρίς στην καριέρα του εξήγησε ο ίδιος τον λόγο που τον έκανε ν' αγαπήσει το θέατρο σε ένα άρθρο με τίτλο *Oyunlarım Üstüne* (Περί των έργων μου). Εκεί λοιπόν έγραψε ότι στην ηλικία των οκτώ ετών είδε μια παράσταση οθωμανικού Καραγκιόζη σε μια γιορτή περιτομής στην Κωνσταντινούπολη. Το μόνο που θυμόταν από αυτή την παράσταση ήταν οι σκιές και οι φωνές των καραγκιοζοπαιχτών, ανέφερε ο Χικμέτ. Αργότερα το 1915 στη Κωνσταντινούπολη είδε την πρώτη του οπερέτα από έναν αυστριακό περιοδεύοντα θίασο με πρωταγωνιστή τον Μιλόβιτς. Μετά ξεκίνησε η εποχή του *Darülbedayi*. Αυτή που τον ώθησε να ασχοληθεί με το *Darülbedayi* ήταν η Ελίζα Μπενεμετζιάν, μια ηθοποιός από την Αρμενία και ο πρώτος έρωτας του Χικμέτ. Στο άρθρο ανέφερε ότι αν και έχουν περάσει πολλά χρόνια ακόμα κρατούσε στη μνήμη του το πρόσωπο εκείνης της κοπέλας και τη μεγάλη συνεισφορά των Αρμενίων στην εξέλιξη του τούρκικου θεάτρου.

Μεγάλος του πόθος ήταν να γράψει ένα έργο και να το δώσει στο *Darülbedayi* ώστε να πρωταγωνιστούσε η Ελίζα, έτσι έγραψε το *Ocakbaşı* (Το τζάκι). Όμως το έργο δεν παραστάθηκε ποτέ γιατί ο Χικμέτ έπρεπε να φύγει στην Ανατολία για τον πόλεμο. Στο ίδιο άρθρο ανέφερε ότι ένα από τα μεγαλύτερά του όνειρα που δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ ήταν να γράψει την ζωή του Καρλ Μαρξ σε θεατρικό έργο. Τέλος, έγραψε ότι αυτό που πραγματικά τον έθεσε στην υπηρεσία του θεάτρου ήταν ο σοβιετικός μοντερνισμός και τα θεάματα που είχε τη τύχη να δει στην Ρωσία.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Morgenthau, H. (1998). *Τα μυστικά του Βοσπόρου*. Αθήνα: Εκδόσεις Τροχαλία.
- Sevda Şener, S. (2002). *Nazim Hikme' tin Oyun yazırılığı, T.C.* Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Yılmaz Onay k.a., (1996). *Nazim Hikmetin Tiyatrosu*, Istanbul: Nazim Hikmet ve Sanat Vakfı Yayınları.
- Ζεβγας, Α. (1993). *Ο φουτουρισμός: Οι φουτουριστές υπηρέτες του φασισμού στο φως του*
- Ηλιάδης, Μ. (2007). *Το Απόρρητο Ημερολόγιο της Κ.Υ.Π. για την Κύπρο*. Αθήνα: Εκδόσεις Ι. Σιδερη.



- Καραβίας Σ. κ.α., (1933). *Παγκόσμιος Ιστορία 2B*. Αθήνα: Εκδόσεις Ελευθερουδάκης.
- Καργάκος, Σ. (1976). *Γενική ιστορία*. Αθήνα: Εκδόσεις Gutenberg.
- Λιβανελί, Ζ. (1999). *Ο Μεγάλος Ευνούχος της Κωνσταντινούπολης*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Μαρξισμού. Αθήνα: Εκδόσεις Γκοβόστη.
- Μπίτσιος, Δ. (1977). *Κρίσιμες Ώρες*. Αθήνα: Εκδόσεις Εστία.
- Χικμέτ, Ν. (1978). *Ποιήματα των 9-10*, μτφ, Μάρκαρης Πέτρος, Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Διανόηση.

Βιογραφικό: Ο Μπουγιουκλού Χασάν γεννήθηκε στο Στήριγμα Ξάνθης, σπούδασε στην Παιδαγωγική Ακαδημία Θεσσαλονίκης και στο Τμήμα Θεάτρου του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Τα τελευταία χρόνια εργάζεται στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση ως θεατρολόγος, στα κοινωνικά φροντιστήρια απομακρυσμένων περιοχών και ασχολείται με την συγγραφή και μετάφραση λογοτεχνικών και θεατρικών κειμένων.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail <mpou.xasan@gmail.com>



ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΒΙΒΛΙΩΝ

Η εν λόγω στήλη στόχο έχει την παρουσίαση τόσο νέων όσο και παλαιότερων σημαντικών θεωρητικών και ιστορικών εκδόσεων για το θέατρο, όπως επίσης και την παρουσίαση λευκωμάτων, μονογραφιών ή/και αφιερωμάτων. Οι παρουσιάσεις αυτές αποβλέπουν αφενός στη δημιουργία ενός επιστημονικού και καλλιτεχνικού διαλόγου και προβληματισμού με τον επαγγελματία του θεάτρου, τον θεατρολόγο, τον θεατή και την κοινωνία και αφετέρου στη γνωριμία και τη συνεχή ολόπλευρη ενημέρωση – από την πλευρά των εκδόσεων – της επιστήμης και της τέχνης του θεάτρου σε εθνικό και διεθνές επίπεδο.

Υπό τη σκιά του Παρθενώνα. Χορός στο Φεστιβάλ Αθηνών στην περίοδο του Ψυχρού Πολέμου (1955-1966): Μια αξιοσημείωτη μελέτη της Στεριανής Τσιντζιλώνη για τον χορό Μάρθα Κοσκινά

Περίληψη: Στη μελέτη της για τον χορό στο Φεστιβάλ Αθηνών κατά την περίοδο του Ψυχρού Πολέμου (1955-1966), η ιστορικός του χορού, Στεριανή Τσιντζιλώνη εξετάζει διεξοδικά τις παραστάσεις που παρουσιάστηκαν, τους παράγοντες που διαμόρφωσαν τον χορό στα δύο αντίπαλα στρατόπεδα και το πώς αυτά έφτασαν στη χώρα μας. Με διαρκείς αναφορές σε πηγές και συνδέοντας την καλλιτεχνική με την πολιτική πραγματικότητα της εποχής, η Τσιντζιλώνη αναδεικνύει το πώς το Φεστιβάλ Αθηνών ανταποκρίθηκε στις ψυχροπολεμικές συνθήκες, παρουσιάζοντας μια πρωτότυπη και ξεχωριστή προσέγγιση στο θέμα, που αναδεικνύει την ένταξη του χορού ως τέχνη και ως δημιουργική διαδικασία στο γενικότερο διεθνές και εθνικό πολιτικό πλαίσιο.

Λέξεις-κλειδιά: Χορός, χορευτής, Φεστιβάλ Αθηνών, πολιτιστική πολιτική, Ψυχρός Πόλεμος

Η Στεριανή Τσιντζιλώνη, επιμελήτρια, ερευνήτρια και θεωρητικός του χορού, διδάσκουσα Ιστορίας Χορού στην ΚΣΟΤ και τη ΕΛΣ και μέχρι πρόσφατα και στα Τμήματα Θεατρικών Σπουδών Πατρών και Αθηνών, εξέδωσε πριν λίγους μήνες τη μελέτη της για τον χορό στο Φεστιβάλ Αθηνών. Πρόκειται μάλιστα για ένα από τα πρώτα βιβλία που εγκαινίασαν τη σειρά «Θεωρεία» της Κάπα Εκδοτικής, που οι περισσότεροι έως τώρα γνωρίζουμε για τις εκδόσεις νέων



ελληνικών θεατρικών έργων και νέων μεταφράσεων του διεθνούς ρεπερτορίου. Η μελέτη αφορά την πρώτη περίοδο του Φεστιβάλ, δηλαδή από την ίδρυσή του το 1955 έως και το 1966, πριν την επιβολή της δικτατορίας. Έχοντας και η ίδια θητεύσει ως Καλλιτεχνική Σύμβουλος για τον Χορό στο Φεστιβάλ Αθηνών (2016-2019), αλλά έχοντας υπηρετήσει ως συνεργάτης και σε άλλες σημαντικές θέσεις, όπως στο τμήμα Έρευνας και Προγραμματισμού στο Φεστιβάλ Χορού Καλαμάτας και σε καλλιτεχνικούς φορείς και χορευτικές ομάδες, η Τσιντζιλώνη έχει κατακτήσει μία ευρεία οπτική στο πεδίο του χορού.

Κάθε ιστορική μελέτη ενός χορευτικού φαινομένου, επισημαίνει η Τσιντζιλώνη ξεκινώντας το βιβλίο της, εντάσσεται και αλληλεπιδρά με τις συνθήκες κατά τις οποίες συμβαίνει. Και πράγματι, από την αρχή έως και το τέλος της μελέτης, υπάρχει μία συνεπέστατη σύμπλεξη της χορευτικής δραστηριότητας εντός αλλά και εκτός Φεστιβάλ, με τα γεγονότα της εποχής, με διαρκείς αναφορές στα ιστορικά συμβάντα, όπως και σε αρχειακό υλικό με μαρτυρίες και δημοσιεύματα. Σημειώνεται πως η συγγραφέας χρειάστηκε να αντιμετωπίσει τους σκοπέλους της έλλειψης αρχείων χορού και της έλλειψης τεκμηρίωσης στα υπάρχοντα αρχεία, κάτι που αφορά και την επιστήμη του θεάτρου και γενικότερα την έρευνα στο πεδίο των τεχνών στη χώρα μας.

Όπως μαρτυρά και ο τίτλος, το κεντρικό πρίσμα κάτω από το οποίο η Τσιντζιλώνη εξετάζει το υλικό της είναι η ψυχροπολεμική σύγκρουση. Συντάσσεται με την άποψη και άλλων μελετητών, ότι σε αντίθεση με τον 18^ο αιώνα που η έννοια της ελληνικότητας συνδεόταν με τη νεωτερικότητα και τον αρχαιοελληνικό πολιτισμό, μετά τον δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, η στροφή της διεθνούς σκηνης προς την Ελλάδα αφορούσε την αξιοποίηση της έννοιας της Δημοκρατίας. Καθώς η ένταξη της Ελλάδας στο δυτικό αξιακό πλαίσιο αποτελούσε κύρια επιδίωξη, έπρεπε να υπάρξει και η αντίστοιχη διάκριση από το κομμουνιστικό στρατόπεδο, άρα και η σύνδεση με τη Δύση δεν μπορούσε να μην αφορά και τις καλλιτεχνικές επιλογές του Φεστιβάλ Αθηνών, ως επίσημου κρατικού φορέα. Όπως επισημαίνει η μελετήτρια, αναφερόμενη στην έννοια του πεδίου του Bourdieu (field), «το καλλιτεχνικό πεδίο, παρότι έχει σχετική αυτονομία, επηρεάζεται από το αντίστοιχο πολιτικό και οικονομικό με τα οποία συνδέεται» (σελ. 22).

Ρητά δηλώνει η συγγραφέας πως σκοπός της μελέτης της είναι να αναδείξει κάτι πέρα από την καταγραφή της πολιτιστικής πολιτικής του Φεστιβάλ της εποχής: να δείξει το πώς αντικατοπτρίζεται η ψυχροπολεμική πραγματικότητα στη διαμόρφωση των ιδεών για τον χορό, πώς επηρεάστηκε η ίδια η κίνηση των χορευτών και αν διαμορφώθηκε τελικά μία διακριτή χορευτική ταυτότητα σε κάθε αντιμαχόμενη πλευρά. Επιπλέον, εξετάζει το πώς επηρεάστηκαν οι χορογράφοι, ποια ήταν τελικά η θέση του Φεστιβάλ Αθηνών μέσα στο ρευστό αυτό πεδίο και πώς συνδέθηκε το Ωδείο Ηρώδου Αττικού με το κλασικό μπαλέτο. Το βιβλίο διαρθρώνεται σε πέντε κύρια κεφάλαια και ξεκινά με την εύστοχη αναφορά ενός γεγονότος-σταθμού του Ψυχρού Πολέμου, που φέρνει και σε άμεση συνομιλία την Τέχνη και με την Πολιτική και τονίζει τον βασικό θεματικό άξονα: την αυτομόληση του Rudolf Nureyev στη Δύση.

Στο πρώτο κεφάλαιο, η συγγραφέας αναφέρεται στην ίδρυση του Φεστιβάλ και την θεμελίωση του διεθνούς του χαρακτήρα ως βασικό στόχο λειτουργίας του. Η παρουσία διεθνών καλλιτεχνών στην Αθήνα αποτελεί κύριο μέλημα και ήδη από τη δεύτερη χρονιά του, το Φεστιβάλ συνδέεται με τον ΕΟΤ και τον πολιτιστικό τουρισμό. Καθώς προχωρούν τα χρόνια, το Φεστιβάλ Αθηνών θέτει ως στόχο, όχι πια τη σύνδεση με το αρχαιοελληνικό παρελθόν, αλλά την απόκτηση κύρους και έτσι καλλιεργεί όχι μόνο τον πολιτιστικό, αλλά και τον κοσμικό χαρακτήρα του. Καθοριστικό γεγονός αποτελεί η διμερής πολιτιστική συμφωνία μεταξύ ΕΣΣΔ και ΗΠΑ το 1958,



που σηματοδοτεί μία νέα εποχή για τον χορό, ενθαρρύνοντας τις περιοδείες των καλλιτεχνικών σχημάτων ανάμεσα στα δύο στρατόπεδα. Παρότι αυτό δεν είναι παρά ένας ακόμα τρόπος να πείσει η κάθε πλευρά την άλλη για την πολιτιστική της υπεροχή, η Αθήνα αρχίζει να περιλαμβάνεται στους σταθμούς των περιοδειών και το Φεστιβάλ χρησιμοποιεί τις διεθνείς παραγωγές για να αυξήσει το συμβολικό του κύρος. Στο πρόγραμμα του Φεστιβάλ (αλλά και εκτός θεσμού) παρουσιάζονται έτσι τα Μπαλέτα του Jerome Robbins και το American Ballet Theater, τα Μπαλέτα Κίρον κ.α.. Στο κεφάλαιο αναφέρονται επίσης διάφορα περιστατικά σχετικά με τον καλλιτεχνικό προγραμματισμό του θεσμού και πώς αυτός δεχόταν πιέσεις από τις διεθνείς και τις εσωτερικές πολιτικές ισορροπίες, με χαρακτηριστικότερα το βέτο της ΕΣΣΔ για τις εμφανίσεις του Nureyev στο Φεστιβάλ, την παρουσίαση του Royal Ballet Theater με τη μουσική του Μίκη Θεοδωράκη (που τότε ήταν βουλευτής της ΕΔΑ) και την ανησυχία των ΗΠΑ για την προθυμία της Ελλάδας να δεχτεί πολιτιστικό προϊόν αδιακρίτως, και από τις δύο πλευρές.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, η συγγραφέας εξετάζει γενικότερα το πεδίο του χορού σε διεθνές και εθνικό επίπεδο, κατά τις δεκαετίες του 1950 και του 1960, προσφέροντας έτσι στον αναγνώστη τη δυνατότητα να έχει μία γενικότερη θεώρηση για τη σημασία των εξελίξεων στο Φεστιβάλ Αθηνών. Πρόκειται για δύο δεκαετίες όπου συντελούνται πολλές αλλαγές στην τέχνη του χορού σε σχέση με το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα, όπως άλλωστε είναι αναμενόμενο μεταπολεμικά. Η διάδοση του μπαλέτου σε Ευρώπη, Ασία και Αμερική, μετά το θάνατο του Diaghilev ήταν το πρώτο βήμα για την ανάπτυξη των εθνικών «σχολών» χορού, κάθε μια με δικό της διακριτό στυλ. Η Αμερική εισέρχεται δυναμικά στο πεδίο μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο με τον μοντέρνο χορό, που συχνά κατηγορείται για εμπορευματοποίηση. Παράλληλα, ο χορός στη χώρα μας εξελίσσεται, καθώς οι επιρροές από τους ξένους δημιουργούς αυξάνονται. Αξιοσημείωτο είναι πως οι μελέτες της εποχής αναφέρουν μεν πως ο χορός γνωρίζει άνθιση, επιμένουν όμως σε μία θεώρηση που προσανατολίζεται στον ελληνικό χαρακτήρα του και όχι στη συνδιαλλαγή του με τα διεθνή ρεύματα.

Στο εκτενές τρίτο κεφάλαιο, υπό τον τίτλο «Οι παραστάσεις του Φεστιβάλ Αθηνών και η χορογραφία ως φορέας ψυχροπολεμικών ιδεών», η Τσιντζιλώνη εντοπίζει τις διαφορές στα στοιχεία της χορογραφίας στις παραστάσεις των δύο αντιμαχόμενων πλευρών. Με ενδιαφέρον διαβάζει ο αναγνώστης το πώς περιγράφει η βιβλιογραφία της εποχής τον τρόπο που διαμορφώθηκαν τα χορευτικά ιδιώματα Ρωσίας και Αμερικής και το πώς αντιλαμβάνονταν οι ίδιοι τις διαφορές τους. Δύο διακριτά υποκεφάλαια περιγράφουν την παρουσία του «δυτικού» και του «ανατολικού» χορού στο Φεστιβάλ Αθηνών. Διαβάζουμε το πώς οι ΗΠΑ κατέφθασαν πρώτα με το ειδικά διαμορφωμένο για περιοδείες μπαλέτο του Jerome Robbins, που είχε στόχο να δείξει την ικανότητα των χορευτών σε όλα τα στυλ, προτάσσοντας την έννοια της ομάδας και όχι κάποιο «πρώτο όνομα». Από την άλλη πλευρά, ως θεματοφύλακας της ρωσικής παράδοσης εμφανίζεται το Μπαλέτο Κίρον στο Ηρώδειο το 1966 (έχουν προηγηθεί εμφανίσεις ρωσικών θιάσων εκτός Φεστιβάλ τα προηγούμενα χρόνια), με πολλά λαμπερά ονόματα του ρωσικού χορού, που έτυχαν θριαμβευτικής υποδοχής από το ελληνικό κοινό. Εκτενέστατη είναι η ανάλυση της Τσιντζιλώνη για τα χαρακτηριστικά των παραστάσεων που παρουσιάστηκαν και την πρόσληψή τους από τους θεατές και τον Τύπο.

Στο σύντομο τέταρτο κεφάλαιο, περιγράφεται ο παράγοντας της χορευτικής «εργασίας» στην ψυχροπολεμική αντιπαράθεση, που συνδέεται από τις πρώτες γραμμές με τη θεωρία της Hanna Arendt. Στον ελληνικό και διεθνή Τύπο της εποχής, οι αναφορές για τις συνθήκες στα



ρωσικά μπαλέτα δεν λείπουν. Τα δημοσιεύματα αναφέρονται συχνά στους υψηλούς μισθούς των χορευτών του ανατολικού στρατοπέδου, με υπαινιγμούς για τις διασυνδέσεις τους με το καθεστώς, ενώ παράλληλα κυριαρχεί η αντίληψη ότι ο δυτικός χορός στερείται της πνευματικότητας και της εκφραστικότητας που αναδεικνύουν τα ρωσικά μπαλέτα. Η Τσιντζιλώνη συνδέει τα χαρακτηριστικά του ανατολικού και του δυτικού χορού με την ταυτότητα των ίδιων των χορευτών και το πώς εντάσσονται στο κοινωνικό πλαίσιο της πατρίδας τους, σε αντιπαράθεση μάλιστα με την τότε ελληνική πραγματικότητα όπου οι χορευτές δεν έχουν κατακτήσει μια σεβαστή επαγγελματική υπόσταση.

Στο πέμπτο κεφάλαιο, η Τσιντζιλώνη κάνει μία ενδιαφέρουσα επισκόπηση της ελληνικής βιβλιογραφίας για το χορό τη δεκαετία του 1950. Τότε κυκλοφόρησε και το πρώτο ελληνικό βιβλίο ιστορίας χορού (Κώστας Νίκολς, *Ο χορός – Η ιστορία μιας τέχνης*, Δίφρος, Αθήνα, 1957), ενώ κάποιοι Έλληνες θεωρητικοί και κριτικοί (Παπανούτσος, Κουκούλας) σχολιάζουν τις εξελίξεις στο πεδίο του χορού, συνδέοντάς τες εμμονικά με την αρχαία ελληνική κληρονομιά.

Η μελέτη της Τσιντζιλώνη έχει ιδιαίτερα σημαντική θέση στη βιβλιογραφία, καθώς καλύπτει ένα μεγάλο κενό στη μελέτη τόσο των χορευτικών παραστάσεων όσο και του ίδιου του Φεστιβάλ Αθηνών. Επιπλέον, καθώς συνήθως οι ψυχροπολεμικές μελέτες εστιάζουν στο πολιτικό σκέλος της αντιπαράθεσης, αγνοώντας την ίδια τη φύση της καλλιτεχνικής δημιουργίας, το *Υπό τη σκιά του Παρθενώνα* αποτελεί μία πρωτότυπη και ξεχωριστή προσέγγιση στο θέμα, που αναδεικνύει την ένταξη του χορού ως τέχνη και ως δημιουργική διαδικασία στο γενικότερο διεθνές και εθνικό πολιτικό πλαίσιο. Αξίζει να σημειωθεί ο ευκολοδιάβαστος τρόπος γραφής, που κάνει το βιβλίο προσιτό όχι μόνο στον εξειδικευμένο αναγνώστη, αλλά και σε κάθε ενδιαφερόμενο που θέλει να μάθει περισσότερα για το θέμα, χωρίς να στερείται όμως επιστημονικής τεκμηρίωσης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Τσιντζιλώνη Σ. (2022), *Υπό τη σκιά του Παρθενώνα. Χορός στο Φεστιβάλ Αθηνών στην περίοδο του Ψυχρού Πολέμου (1955-1966)*, Κάπα Εκδοτική

Βιογραφικό: Η Μάρθα Κοσκινά είναι θεατρολόγος και υποψήφια διδάκτωρ θεατρολογίας Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών. Ως ερευνήτρια έχει εργαστεί στο Κέντρο Έρευνας και Πρακτικών Εφαρμογών του Αρχαίου Δράματος «Δεσμοί». Άλλες έρευνές της έχουν συμπεριληφθεί σε διάφορα βιβλία. Δουλεύει τακτικά με θιάσους θεάτρου και χορού ως ειδική επιστημονική συνεργάτης και υπεύθυνη Επικοινωνίας. Εργάστηκε επί σειρά ετών στο Τμήμα Επικοινωνίας του Φεστιβάλ Αθηνών Επιδαύρου (2010-2011 και 2016-2021) και υπήρξε υπεύθυνη του Τμήματος Δραματολογίου στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά (2022).

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail <marthakoskina@gmail.com>



ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ

Η στήλη θα ενημερώνει και θα ανασκοπεί θεατρικές παραστάσεις της περιόδου, εντός και εκτός Αττικής, μέσα από άρθρα κριτικής και απολογισμού. Σκοπός είναι η στήλη να αποτελέσει ένα βήμα παραγωγής κριτικού λόγου και δημιουργικού διαλόγου, καθώς και να αναδεικνύει τα όσα σημαντικά έχουν να σημειώσουν οι ειδικοί του χώρου της κριτικής για τη σύγχρονη θεατρική πράξη και την ελληνική σκηνική πραγματικότητα.

Όψεις της σύγχρονης θεατρικής κριτικής, μέσα από δύο ενδεικτικές αναφορές

Μαρία Μπινίκου

Περίληψη: Με αφορμή την αποδεδειγμένη σύγχρονη τάση της θεατρικής τέχνης να αναθεωρεί τα όρια, τις λειτουργίες και τη σχέση της με όσα στοιχεία την αφορούν, την καθορίζουν και την επηρεάζουν, σχολιάζουμε τη θέση του σύγχρονου κριτικού σε σχέση με την ιστορική και κοινωνική επικαιρότητα, όπως αυτές εκφράζονται από σκηνής. Μέσα από δύο εντελώς τυχαία παραδείγματα κάνουμε λόγο για την αναγκαιότητα της επικοινωνίας του θεατρικού γεγονότος, είτε αφορά τη σκηνική πράξη είτε το δημόσιο διάλογο που προκύπτει από αυτό, με το κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο που το περιβάλλει.

Λέξεις-κλειδιά: θεατρική τέχνη, αναθεώρηση, κοινωνική - ιστορική πραγματικότητα, θεατρική κριτική, παράδειγμα

Στις μέρες μας, η τέχνη του θεάτρου βιώνει τη συνεχή και ενδελεχή αναθεώρηση των ορίων, των λειτουργιών και των σχέσεών της με τη δυναμική της αναπαραστατικής της υπόστασης, των δεσμών με τους εκπροσώπους της και κυρίως των βάσεων της επικοινωνίας της με το κοινό στο οποίο απευθύνεται. Το γεγονός αυτό συνδέεται με τη σύγχρονη κοινωνική κινητικότητα (π.χ. τη συρρίκνωση της μεσαίας τάξης) και την αναδίπλωση των κοινωνικών, ιδεολογικών και πολιτικών αξιών που διατρέχουν αυτή την εποχή το κοινωνικό σώμα.

Η παραπάνω τάση αναθεώρησης και σύνδεσης με την κοινωνική πραγματικότητα βρίσκει παραδείγματα σε παραστάσεις και προτάσεις στις αθηναϊκές σκηνές ήδη από τη δεκαετία του 2010, σε άμεση σύνδεση με τη δημοσιονομική κρίση, η οποία εξελισσόταν την ίδια περίοδο, με ενδεικτικό και τυχαίο παράδειγμα (2012) τη συνεργασία των *Nova Melancholia* του Βασίλη Νούλα, με την ομάδα *mag* του Κώστα Κουτσολέλου. Οι παραπάνω σύστησαν εκείνη τη χρονιά στο κοινό τον έμφυλο κόσμο του Γιώργου Ιωάννου, με δύο κείμενα από την πρώτη του συλλογή πεζογραφημάτων *Για ένα φιλότιμο* (1964), παραδίδοντας το απόσταγμα τους σε μια performance ηχηρή και καυστική, πέρα για πέρα αυθεντική και αποκαλυπτική του κόσμου του συγγραφέα και του σύμπαντος που -υπόκωφα- μας περιβάλλει, κρυμμένο σε ντουλάπες και κάτω από χαλιά. Ο



Επάνω Χώρος του *Εμπρός* φιλοξένησε εκείνο το χειμώνα αρχετυπικές μορφές, σώματα φθαρτά, πλάσματα θλιμμένα, άκαμπτα, φοβισμένα, θυμωμένα, ερωτευμένα, αισθησιακά, μοναχικά, απελπισμένα, οργισμένα και πένθιμα. Οι γυναίκες-κότες και οι μάτσο άνδρες, οι μαντόνες που τραγουδούσαν «I will survive» και «θα κλείσω τα μάτια» και οι μαλθακοί γραφιάδες που απολάμβαναν τα τσιμπήματα των ψύλλων, ιδίως μετά το τσάκισμα τους, συνέθεταν επί σκηνής μια πραγματικότητα, κάθε άλλο παρά φανταστική, που μπορούσε να αναγνωριστεί χωρίς κόπο και να ταυτιστεί με το πρόσωπο στο διπλανό κάθισμα.

Οι ζωόθεμες αναφορές του Ιωάννου από το μακρινό (ή όχι) 1964 πραγμάτωναν μια καίρια αντίστιξη προς τη σύγχρονη στιγμή, όπου η παγιωμένη και καθεστηκυία πατριαρχία αμφισβητούνταν, όπως και σήμερα, από πρωτόγνωρα, από δυναμικά κινήματα και πράξεις ακτιβισμού. Οι κοινωνικά και ηθικά επιβεβλημένοι ρόλοι, οι οποίοι για αιώνες οδηγούσαν σε οδυνηρή ασφυξία τους υπηρέτες και τις υπηρέτριές τους, μέσα από τη σκηνική πράξη αυτοαναιρούνταν, αυτοακυρώνονταν, παρέβαιναν και κατακερματίζονταν, όπως τα αυγά που με τη βία αποσπώνταν από τις κοιλίες και τα παραγεμισμένα κορμιά των γυναικών ηθοποιών.

Από την άλλη, ένα σύγχρονο χαρακτηριστικό παράδειγμα παράστασης που αναθεώρησε τη λειτουργία του είδους της, ενώ βρισκόταν σε διάλογο με την ιστορική συνθήκη, αποτέλεσε, για τη σεζόν που ολοκληρώθηκε το καλοκαίρι, η *Δημοκρατία του Μπακλαβά*, σε σύλληψη και σκηνοθεσία Ανέστη Αζά και κείμενο του ίδιου και των Γεράσιμου Μπέκα και Μιχάλη Πητίδη. Πρόκειται για μια παράσταση που δημιουργήθηκε με αφορμή τις επετειακές εκδηλώσεις για την Ελληνική Επανάσταση και παρουσιάστηκε αρχικά στο Φεστιβάλ Αθηνών, το καλοκαίρι του 2021.

Η *Δημοκρατία του Μπακλαβά* υπήρξε ένα μυθοπλαστικό θέατρο ντοκουμέντο κι αυτό συνέθεσε την πρωτοτυπία της. Ο Αζάς, γνωρίζοντας πολύ καλά το είδος, τη φόρμα, τις νόρμες και τη δομή του θεάτρου- ντοκουμέντο, έχοντας δημιουργήσει πολύ σημαντικές παραστάσεις στο παρελθόν, όπως η *Υπόθεση Φαρμακονήσι ή το Δίκαιο του νερού* (2015) και η *Καθαρή πόλη* (2016), κατέληξε να αναιρέσει όσα μπορεί να γνωρίζαμε για τον ρεαλισμό των τεκμηρίων σε μια τέτοια παράσταση, καθώς, θεωρητικά, το βασικό στοιχείο του είδους αυτού του θεάτρου, είναι ότι δε στηρίζεται στη μυθοπλασία, αλλά στην κατά λέξη αυτούσια χρήση τεκμηρίων (documents).

Το αποτέλεσμα αφορούσε μια σκηνική πρόταση πολύπτυχη, πολύ-επίπεδη, απευθυνόμενη σε πολλές γλώσσες και αναλυόμενη σε διαφορετικά επίπεδα, σύγχρονη, ατμοσφαιρική, με καλές ερμηνείες, στέρεη δομή και γεμάτη κίνηση. Όλα τα στοιχεία που την αφορούσαν κρίνονται θετικά, με μια άριστη μουσική εκτέλεση των θεμάτων, εντός και εκτός σκηνής και με τον ήχο να πρωταγωνιστεί και να καλύπτει σε εύρος και σε πυκνότητα κάθε δράση, κάθε παύση και κάθε ένταση. Επίσης, αξιοσημείωτη υπήρξε η τοποθέτηση των σωμάτων, η κίνησή τους και η έκφρασή τους, «ντυμένα» πάντα με το κατάλληλο φως, όπως όλες οι σκηνές έως και οι ανάσες των προσώπων.

Οι δημιουργοί συνέθεσαν μια παράσταση άκρως συμβολική, ευανάγνωστη και προσιτή ως προς τη σύλληψη και την απόδοσή της, η οποία μετεωριζόταν μεταξύ κωμικού, σαρκασμού, ειρωνείας, φάρσας και κοινωνικό-πολιτικής σάτιρας με σύγχρονες κι επίκαιρες αναφορές. Στη βάση μιας ευφυούς ιδέας, έπλασαν και σχηματοποίησαν μια πρωτότυπη ιστορία, αν και όχι πρωτοποριακή, προσδίδοντας σε αυτή το προσωπικό ύφος και την κοινή εμπειρία τους.

Σημαντική είναι η παρατήρηση πως η επίγευση του εγχειρήματος εμπεριείχε ένα ποσοστό βιασύνης και επιφανειακότητας, ως προς τα ζητήματα που έθιγε και διαπραγματευόταν σε δεύτερο και τρίτο επίπεδο (ελληνική ταυτότητα, ελληνική συνείδηση, ιστορικό – κοινωνικά και ηθικά



ζητήματα της ελληνικής κοινωνίας, σύγχρονες προσεγγίσεις της ελληνικής ιστορίας μετά την επανάσταση του 1821).

Απόλυτα εξαρτημένη από το θεατρικό γεγονός και τη σκηνική πράξη, η θεατρική κριτική είναι, κατά βάση, πολιτική θέση και στάση, διαπραγματευόμενη, όχι μόνο το αντικειμενικό ή το υποκειμενικό της άποψης του κάθε κριτικού επί των όσων παρακολουθεί επί σκηνής, αλλά και την έμμεση - ή άμεση- τοποθέτησή του για τα όσα αντιλαμβάνεται πως συμβαίνουν στα παρασκήνια, στην πλατεία, στον εξώστη, εκτός του θεατρικού χώρου (σχετιζόμενα με την παράσταση) και εντάσσονται ακόμα και στις προσδοκίες τόσο των συντελεστών όσο και του κοινού. Η πρόκληση για τον σύγχρονο κριτικό είναι να μπορεί να διαχειριστεί ορθά και ισομερώς: την προσδοκία του θεατή, τη διαίσθηση του θεατρόφιλου και τις γνώσεις του ειδικού.

Από αυτή την άποψη, η σύγχρονη θεατρική κριτική, απευθυνόμενη στους ανθρώπους που συνδέονται άμεσα με την τέχνη του θεάτρου (επαγγελματίες όλων των κλάδων π.χ. σκηνοθέτες, ηθοποιοί, σκηνογράφοι, ενδυματολόγοι, χορογράφοι κ.λ.π) και σε κάθε έναν που ανήκει στο ευρύ σώμα του κοινού, αλλά και στο γενικότερο πλαίσιο στο οποίο τοποθετείται το θεατρικό γίνεσθαι της εκάστοτε θεατρικής περιόδου, οφείλει να αφουγκράζεται και να επικοινωνεί με τις σύγχρονες ανάγκες και τους προβληματισμούς αυτού του πλαισίου και των συστημάτων γύρω από αυτό. Για παράδειγμα, οι επιλογές των θεατρικών σκηνών, των ομάδων και των συντελεστών αυτών δεν μπορούν να μην επηρεάζονται από την ιστορική συνθήκη και τη συγκυρία που επικρατεί, τόσο στο διάστημα στο οποίο εξελίσσεται η προετοιμασία της παράστασης όσο και σε εκείνο της παρουσίας της στο κοινό.

Βάσει των παραπάνω, ο κριτικός, ως ενδιάμεσος μεταξύ σκηνής και πλατείας, οφείλει να είναι απόλυτα ενημερωμένος, τόσο για τα όσα θα δει επί σκηνής όσο και για τα όσα συμβαίνουν στην παράλληλη σφαίρα της πραγματικότητας. Να συντονίζεται με το περιβάλλον και να συνθέτει τον λόγο και τα επιχειρήματα του στη βάση, όχι μόνο των ακαδημαϊκών του σκέψεων κι επιδιώξεων, αλλά και της πραγματικής ζωής.

Η κοινωνιολογία του θεάτρου θα μπορούσε να εξηγήσει με μεγαλύτερη ευκρίνεια τις ευρύτερες πολιτικές, κοινωνικές και ιδεολογικές διαστάσεις και αποχρώσεις του ρόλου του θεατρικού κριτικού. Οι απαιτήσεις της σύγχρονης ζωής, οι αλλαγές και οι κοινωνιολογικές ζυμώσεις που τώρα συμβαίνουν, δεν μπορούν να μην επηρεάζουν τον δημόσιο λόγο και διάλογο σχετικά με το θέατρο και τη θέση του στη σύγχρονη σφαίρα.

Βιογραφικό: Η Μαρία Μπινίκου είναι απόφοιτη των τμημάτων Φιλοσοφίας, Παιδαγωγικής και Ψυχολογίας, της Φιλοσοφικής Σχολής Ιωαννίνων (κατεύθυνση Ψυχολογίας), Θεατρικών Σπουδών, της Σχολής Καλών Τεχνών, του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου και του ΠΜΣ «Σύγχρονες Δημοσιογραφικές Σπουδές», του Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου. Έχει εργαστεί στο παρελθόν -και για αρκετά χρόνια- τόσο στην εκπαίδευση όσο και στο ελεύθερο θέατρο, με τις ιδιότητες της φιλόλογου-θεατρολόγου. Το τρέχον διάστημα εργάζεται ως θεατρολόγος ΕΑΕ στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση. Αρθρογραφεί από το 2018 στο Artic.gr, για τη στήλη της κριτικής θεάτρου.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail <maribinik@yahoo.gr> και <maribinik@gmail.com>



ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ / ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ

Η στήλη αναφέρεται στην εκπαίδευση επαγγελματιών του πεδίου, τις μη τυπικές ομάδες, και στην ένταξη και εξέλιξη του θεάτρου ως μάθημα. Οι θεατρικές θεωρίες και τεχνικές αλλάζουν, διαμορφώνονται, εξελίσσονται. Επηρεάζονται από την κοινωνία, τις κυρίαρχες πολιτικές και αισθητικές κουλτούρες, τις νέες καλλιτεχνικές τάσεις και τις παγκόσμιες ιστορικές εξελίξεις. Στη στήλη μας θα δημοσιεύονται άρθρα σχετικά με τις εξελίξεις στις θεατροπαιδαγωγικές επιστήμες που έχουν ως αντικείμενο τις νέες θεατρικές μεθόδους και την εφαρμογή τους.

Η «Θεατρική Αγωγή» στα Αναλυτικά Προγράμματα Σπουδών (Α.Π.Σ.): Μία έρευνα πεδίου σε εκπαιδευτικούς ειδικότητας στην Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση

Παναγιώτης Παπαναστασίου

Περίληψη: Το παρόν άρθρο επικεντρώνεται στη μεθοδολογική διερεύνηση του πλαισίου διδασκαλίας του μαθήματος της Θεατρικής Αγωγής στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση, όπως αυτό ορίζεται κάθε φορά, από τις εκάστοτε κοινωνικές συνθήκες που επικρατούν. Επιλέγεται για τους σκοπούς της έρευνας η ποιοτική μέθοδος μέσω της ανάλυσης περιεχομένου του υφιστάμενου Αναλυτικού Προγράμματος Σπουδών του μαθήματος στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση (ισχύον Α.Π.Σ. έως και τον Δεκέμβριο 2021). Στη συνέχεια, επιλέγεται η μέθοδος της συνέντευξης με ημιδομημένο ερωτηματολόγιο. Οι σχάρες ανάλυσης των ερωτήσεων που απευθύνουμε στους εκπαιδευτικούς ειδικότητας αφορούν σε ζητήματα όπως: η πρόσληψη της εκπαιδευτικής πραγματικότητας από τους ίδιους, οι απόψεις τους για τις υπάρχουσες δομές, οι οποίες ευνοούν ή παρακωλύουν το έργο της διδασκαλίας του μαθήματος στο σύγχρονο ελληνικό σχολείο, καθώς επίσης η εκτίμησή τους για το εάν τελικά η στοχοθεσία του αναλυτικού προγράμματος σπουδών του μαθήματος της «Θεατρικής Αγωγής» βρίσκει ή όχι πρόσφορο έδαφος σήμερα όσον αφορά στην επίτευξη των επιδιωκόμενων μαθησιακών αποτελεσμάτων.

Λέξεις-κλειδιά: Αισθητική Αγωγή, Θεατρική Αγωγή, Αναλυτικά Προγράμματα Σπουδών (Α.Π.Σ.), Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση, Δημοτικό Σχολείο



Η Θεατρική Αγωγή στο Αναλυτικό Πρόγραμμα Σπουδών

Η *Θεατρική Αγωγή* στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση έχει ως βασικό σκοπό, σύμφωνα με τον Τσιάρα (2007, σ.11), την ενδυνάμωση των ικανοτήτων εκφραστικότητας και δημιουργικότητας του μαθητή, ώστε να επικοινωνεί με ασφάλεια στους συμμαθητές του τις ιδέες και τα συναισθήματά του. Συνεχίζοντας, ο Τσιάρας υποστηρίζει ότι: *Στη «Θεατρική Αγωγή» βασική τεχνική είναι το θεατρικό παιχνίδι, που εστιάζει στις πολλές και διαφορετικές σωματοποιήσεις και απώτερο στόχο έχει το «τρίπτυχο: πραγμάτωση του ατομικού εγώ, γνώση της λειτουργίας του κόσμου και κοινωνικοποίηση.* (2007, σ. 11)

Το γνωστικό αντικείμενο της *Θεατρικής Αγωγής* θεωρείται ένα παιδαγωγικό εργαλείο, το οποίο διαμεσολαβεί θετικά στην ενδυνάμωση της δημιουργικής, κριτικής σκέψης και της ομαδοσυνεργατικότητας των μαθητών, καθώς με τις θεατρικές τεχνικές μπορεί να αναπτυχθεί η αυτόνομη διερευνητική σκέψη των μαθητών. Ειδικότερα, η *Θεατρική Αγωγή*, μέσω των τεχνικών της δραματικής τέχνης και γενικότερα του θεάτρου, συνιστά ένα μαθησιακό εργαλείο που συμβάλλει, ώστε οι μαθητές να μπορέσουν να λειτουργήσουν ως ανεξάρτητοι ερευνητές αυτογνωσίας και να αναπτύξουν την ικανότητα της διερευνητικής μάθησης.

Η *Θεατρική Αγωγή* διδάσκεται στα δημόσια και ιδιωτικά δημοτικά σχολεία της Ελλάδας μία διδακτική ώρα την εβδομάδα, στους μαθητές των Α', Β', Γ' και Δ' τάξεων. Σύμφωνα με το αντίστοιχο Φύλλο της Εφημερίδας της Ελληνικής Κυβέρνησης (ΦΕΚ 1471/Β/22 –11–2002), έως το 2011 αποτελούσε μέρος της Αισθητικής Αγωγής (Εικαστικά, Μουσική, Θεατρική Αγωγή) ως προαιρετικό μάθημα επιλογής στο απογευματινό Ολοήμερο Πρόγραμμα των Δημοτικών Σχολείων. Σύμφωνα με τους Γιαννοπούλου, Τσιάρα, Παπαϊωάννου:

Το 2011, με το Αναλυτικό Πρόγραμμα Σπουδών, εισήχθη στο πρωινό βασικό ωρολόγιο πρόγραμμα ως μονόωρο μάθημα έως και τη ΣΤ' τάξη σε 800 πρότυπα Δημοσία Δημοτικά με Ενιαίο Αναμορφωμένο Εκπαιδευτικό Πρόγραμμα, στο πλαίσιο προγράμματος που χρηματοδοτήθηκε από την Ευρωπαϊκή Ένωση (Παιδαγωγικό Ινστιτούτο, 2011). Από το 2016 διδάσκεται υποχρεωτικά ως μονόωρο μάθημα σε όλα τα δημόσια και ιδιωτικά δημοτικά σχολεία της Ελλάδας μόνο έως την Δ' Δημοτικού. (2020, σ. 73)

Έρευνα πεδίου: Οι εκπαιδευτικοί της Θεατρικής Αγωγής θέτουν ζητήματα εισαγωγής και διδασκαλίας του μαθήματος στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση

Στο ερευνητικό δείγμα συμμετείχαν συνολικά 13 ερωτώμενοι, οι οποίοι είναι εν ενεργεία εκπαιδευτικοί και απασχολούνται, είτε ως μόνιμο προσωπικό είτε ως αναπληρωτές σε σχολικές μονάδες της πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης. Πρόκειται για εκπαιδευτικούς του κλάδου (Π.Ε. 91.01) που διδάσκουν το μάθημα στο σημερινό ελληνικό σχολείο. Οι συνεντεύξεις πραγματοποιήθηκαν τον Μάρτιο του 2021. Η πρόσκληση για συμμετοχή στην έρευνα έγινε από τον συγγραφέα του παρόντος κειμένου με σχετική ανάρτησή του σε διαδικτυακές ομάδες χρηστών που έχουν δημιουργηθεί στα social media (facebook) και εξυπηρετούν αποκλειστικά και μόνο εκπαιδευτικούς σκοπούς. Τα μέλη που είναι, ήδη, εγγεγραμμένα στις συγκεκριμένες ομάδες, ήταν εν ενεργεία εκπαιδευτικοί και απασχολήθηκαν τη σχολική χρονιά (2020 – 2021) σε σχολικές μονάδες της τυπικής εκπαίδευσης.



Ο σχεδιασμός του ερωτηματολογίου των ημιδομημένων συνεντεύξεων στηρίχθηκε σε άξονες, πάνω στους οποίους δομήθηκαν και οι ανάλογες σχάρες ανάλυσης. Οι σχάρες αφορούν σε ζητήματα όπως είναι η πρόσληψη της εκπαιδευτικής πραγματικότητας από τους ερωτώμενους εκπαιδευτικούς, οι απόψεις τους για την υπάρχουσα υλικοτεχνική υποδομή, καθώς επίσης και η εκτίμησή τους για το εάν τελικά η στοχοθεσία των αναλυτικών προγραμμάτων σπουδών του μαθήματος της *Θεατρικής Αγωγής* βρίσκει ή όχι πρόσφορο έδαφος όσον αφορά στην επίτευξη των επιδιωκόμενων μαθησιακών αποτελεσμάτων. Κατά συνέπεια, το ερωτηματολόγιο συνέντευξης διαμορφώθηκε σύμφωνα με τους παρακάτω άξονες: **1. Υλικοτεχνική υποδομή, 2. Σχολικά εγχειρίδια, 3. Μαθησιακά αποτελέσματα, 4. Διαθεματικότητα, 5. Παιδαγωγική ετοιμότητα.**

Αποτίμηση πρώτου άξονα: Σχεδόν κανένας εκπαιδευτικός *Θεατρικής Αγωγής* δε διαθέτει δική του αίθουσα διδασκαλίας σε κάποιο σχολείο. Οι περισσότεροι διδάσκουν το μάθημα εντός της σχολικής τάξης. Όσον αφορά στη διάθεση του απαραίτητου εξοπλισμού που προσφέρεται από τα σχολεία, παρατηρούμε ότι, σπανίως υπάρχει διάθεση υλικών λόγω έλλειψης κονδυλίων. Ο εκπαιδευτικός αναλαμβάνει με προσωπικά του έξοδα να ενισχύσει τον ήδη υπάρχοντα εξοπλισμό αναθέτοντας παράλληλα στους μαθητές την ευθύνη να φέρνουν από το σπίτι τους, κάθε φορά, τα απαραίτητα σύνεργα (μπλοκ ζωγραφικής, χρώματα, υφάσματα, ρούχα, κ.λπ.), ώστε να πραγματοποιείται το μάθημα. Τέλος, θα πρέπει να σημειωθεί ότι οι βιβλιοθήκες των σχολείων δεν είναι επαρκώς ενημερωμένες και εμπλουτισμένες με διδακτικό και παιδαγωγικό υλικό (π.χ. διδακτικά σενάρια, θεατρικά κείμενα για σχολικές εκδηλώσεις, σύγχρονη βιβλιογραφία, κ.λπ.) με αποτέλεσμα να δυσχεραίνεται ακόμη περισσότερο το διδακτικό έργο των εκπαιδευτικών στο σχολείο.

Αποτίμηση δεύτερου άξονα: Οι εκπαιδευτικοί του μαθήματος τονίζουν την παντελή απουσία σχολικού εγχειριδίου από την εκπαιδευτική διαδικασία, καθώς αυτό δεν υπάρχει καθόλου στις τέσσερις πρώτες τάξεις του δημοτικού σχολείου, όπου και διδάσκεται το μάθημα. Σημειώνουν ακόμη την ύπαρξη ενός σχολικού εγχειριδίου για τις δύο τελευταίες τάξεις, όπου το μάθημα δεν προσφέρεται στο ωρολόγιο πρόγραμμα διδασκαλίας. Διακρίνουμε ακόμη στις απαντήσεις των εκπαιδευτικών, ότι ο οδηγός εκπαιδευτικού για το θέατρο στην εκπαίδευση, καθώς επίσης και το Αναλυτικό Πρόγραμμα Σπουδών για το «Νέο Σχολείο» αναφέρουν κάποιες ενότητες διδασκαλίας, τις οποίες μπορεί κάποιος εκπαιδευτικός να τις αντιστοιχίσει με τα σχολικά εγχειρίδια της *Γλώσσας* για παράδειγμα, ώστε να αντλήσει πληροφορίες και να κάνει πιο κατανοητή την ενότητα στους μαθητές. Ωστόσο, το Α.Π.Σ. δεν αναφέρει περισσότερα στοιχεία σε σχέση με το τι θα διδαχθεί στη συγκεκριμένη θεματική ενότητα, με αποτέλεσμα να παρατηρείται μία «ελευθερία κινήσεων» σε ό,τι αφορά τον τρόπο με τον οποίο ο εκπαιδευτικός θα οργανώσει τη διδασκαλία του στο μάθημα. Ουσιαστικά, δεν υπάρχει η δέσμευση απέναντι στο Α.Π.Σ., ώστε αυτό να εφαρμοστεί ρητώς στην εκπαιδευτική διαδικασία.

Αποτίμηση τρίτου άξονα: Κατά πλειοψηφία, οι εκπαιδευτικοί του μαθήματος υποστηρίζουν σθεναρά την αναγκαιότητα ύπαρξής του τόσο στην πρωτοβάθμια όσο και στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση. Μάλιστα, αξιολογούν με αρνητικό πρόσημο την απόφαση του υπουργείου να αφαιρεθούν τα καλλιτεχνικά μαθήματα από το ωρολόγιο πρόγραμμα διδασκαλίας του Λυκείου, ενώ τονίζουν ότι η επαφή με τις τέχνες και τον πολιτισμό εν γένει, βοηθούν τους μαθητές να ωριμάσουν ψυχικά και συναισθηματικά και να διαπλάσουν μία πιο ισορροπημένη προσωπικότητα. Οι εκπαιδευτικοί της *Θεατρικής Αγωγής* τονίζουν μάλιστα με αφορμή και την αφαίρεση του



μαθήματός τους από την Α' Λυκείου, ότι οι στόχοι για την δευτεροβάθμια εκπαίδευση είναι ξεκάθαροι:

Οι μαθητές της εφηβείας μέσα από την Τέχνη καταφέρνουν να ανακαλύψουν τον εαυτό τους, να αναζητήσουν εναλλακτικούς τρόπους έκφρασης, να εκφράσουν τη διαφορετικότητά τους και εν τέλει να ενταχθούν σε ένα κοινωνικό σύνολο ανακαλύπτοντας ότι αυτό αποτελείται από πολλές διαφορετικότητες μαζί. Η εφηβεία, μία ηλικία δύσκολη με αμφισβητήσεις και ξεσπάσματα, μπορεί μέσω της Τέχνης να ευαισθητοποιηθεί σε ζητήματα που απασχολούν αυτή την ηλικία, αφήνοντας στην άκρη για λίγες διδακτικές ώρες τα υπόλοιπα μαθήματα, στα οποία το «σωστό» και το «λάθος» έχουν βαρύνουσα σημασία.

Όσον αφορά τώρα στην εφαρμογή της διδακτικής μεθοδολογίας, όπως αυτή προτείνεται από τα υφιστάμενα Α.Π.Σ., οι εκπαιδευτικοί του μαθήματος τονίζουν συλλήβδην, ότι αναπροσαρμόζουν το περιεχόμενο του μαθήματός τους σύμφωνα με τις υπάρχουσες συνθήκες που επικρατούν (πχ. χωροταξικό περιβάλλον σχολείου, δυναμική κάθε τμήματος, κ.ο.κ.). Μάλιστα, όπως υποστηρίζεται χαρακτηριστικά από εκπαιδευτικό: *Η καλλιτεχνική έκφραση δεν είναι αναπροσαρμογή. Το αναλυτικό πρόγραμμα σπουδών δεν είναι αρκετό από μόνο του, ώστε να διαμορφώσει ένα ολοκληρωμένο πρόγραμμα διδασκαλίας.*

Αποτίμηση τέταρτου άξονα: Οι περισσότεροι εκπαιδευτικοί επιδιώκουν τη συνεργασία με συναδέλφους άλλων ειδικοτήτων. Αρκετοί συνεργάζονται, ως επί το πλείστον, με τον δάσκαλο της τάξης στο πλαίσιο υλοποίησης και σχεδιασμού ενός πολιτιστικού ή περιβαλλοντικού εκπαιδευτικού προγράμματος. Αναφορικά με τη συμβολή του μαθήματος στη διαμόρφωση μίας νέας σχολικής κουλτούρας εξαιτίας της παρουσίας του στα εκπαιδευτικά προγράμματα (projects) που υλοποιούνται κάθε χρόνο, οι εκπαιδευτικοί τονίζουν τη θετική ενίσχυση που αυτά προσφέρουν στο σύνολο των σχολικών δραστηριοτήτων. Μάλιστα, ορισμένοι σημειώνουν ότι τόσο τα εκπαιδευτικά προγράμματα όσο και οι σχολικές εκδηλώσεις που διοργανώνονται κατά καιρούς, λειτουργούν συμπληρωματικά στο μάθημά τους ενισχύοντας με αυτό τον τρόπο τους διδακτικούς του στόχους. Υπογραμμίζουν δε, τη διαμόρφωση μίας «συμπεριληπτικής κουλτούρας» στους κόλπους του σχολείου και την εφαρμογή της ολιστικής προσέγγισης, ως εργαλείο μεθοδολογίας, για το «πάντρεμα» του μαθήματός τους με τα επιμέρους εκπαιδευτικά προγράμματα που σχεδιάζονται και υλοποιούνται κάθε χρόνο. Μάλιστα, η παραπάνω άποψη υποστηρίζεται έντονα και από την απάντηση ενός εκπαιδευτικού:

Η ολιστική εκπαίδευση είναι το μοντέλο εκπαίδευσης του 21^{ου} αιώνα και πάνω σε αυτή οφείλει να διαμορφωθεί η σχολική κουλτούρα. Απαραίτητα εφόδια για τον μαθητή προσφέρει όχι μόνο η Γλώσσα και τα Μαθηματικά, αλλά και η Θεατρική Αγωγή, ειδικά όταν η τελευταία διδάσκεται από εκπαιδευτικούς, οι οποίοι έχουν σπουδάσει το συγκεκριμένο αντικείμενο και δεν τους έχει δοθεί ως ανάθεση, ενώ έχουν άλλη ειδικότητα.

Αποτίμηση πέμπτου άξονα: Οι περισσότεροι εκπαιδευτικοί συμμετέχουν σε επιμορφωτικά προγράμματα υπό την αιγίδα του Υπουργείου Παιδείας, ωστόσο υπογραμμίζουν ότι αυτά δε συνδέονται άμεσα με το γνωστικό τους αντικείμενο. Συνήθως πρόκειται για προγράμματα επιμόρφωσης επιπέδου Β1 – Β2 Πληροφορικής ή εφαρμογής μεθόδων διδασκαλίας στην εξ αποστάσεως εκπαίδευση. Όσοι εκπαιδευτικοί ενδιαφέρονται για επιμόρφωση στο γνωστικό τους αντικείμενο, πληρώνουν ιδιωτικά σεμινάρια που πραγματοποιούνται σε συνεργασία με φορείς των



ελληνικών πανεπιστημίων. Οι εκπαιδευτικοί της *Θεατρικής Αγωγής* μάλιστα, τονίζουν ότι, με αφορμή την τοποθέτηση συντονιστών εκπαιδευτικού έργου για το μάθημα τα τελευταία τρία χρόνια, καταβάλλεται μία προσπάθεια για διοργάνωση επιμορφωτικών ημερίδων, οι οποίες ωστόσο αξιολογούνται περισσότερο ως θεωρητικές παρά ως πρακτικές.

Συμπεράσματα

Λαμβάνοντας υπόψη το περιεχόμενο των απαντήσεων που συγκεντρώσαμε από τα υποκείμενα που συμμετείχαν στην έρευνα πεδίου, κρίνεται σκόπιμο να γίνει μία σύντομη αναφορά σε μερικά προβλήματα που δυσχεραίνουν την απρόσκοπτη διεξαγωγή του μαθήματος στο σημερινό ελληνικό σχολείο ως διαθεματικό εργαλείο αλλά και την ίδια την ύπαρξή του ως αυτόνομο διδακτικό αντικείμενο στο ωρολόγιο πρόγραμμα διδασκαλίας. Πρώτο εμπόδιο θεωρείται το θέμα του χώρου. Τα συγκεκριμένο μάθημα είναι μάθημα έκφρασης (λεκτικής, μη-λεκτικής, σωματικής) που χρειάζεται έναν άνετο χώρο για να ικανοποιηθεί η έκφραση αυτή. Οι αίθουσες και ο εξοπλισμός δεν προσφέρονται με αποτέλεσμα η διδασκαλία του να περιορίζεται στη σχολική τάξη, η οποία είναι ασφυκτικά γεμάτη από θρανία, καρέκλες, τσάντες και πολλά άλλα αντικείμενα. Επίσης ένα επιπλέον πρόβλημα αποτελεί και το θέμα του χρόνου. Το μάθημα προσφέρεται στο ωρολόγιο πρόγραμμα μία φορά την εβδομάδα για μία διδακτική ώρα στις τέσσερις πρώτες τάξεις του Δημοτικού Σχολείου. Η ώρα αυτή είναι αρκετά μικρή (45 λεπτά), ώστε να επιτύχει ο εκπαιδευτικός να καλύψει τους στόχους και τους σκοπούς του μαθήματος, όπως αυτοί ορίζονται και υποδεικνύονται από το Α.Π.Σ..

Μολονότι, οι περισσότεροι εκπαιδευτικοί ενεργούν ελεύθερα κι αυτόνομα όσον αφορά στη διδακτική μεθοδολογία που εφαρμόζουν στο μάθημά τους, ανεξαρτήτως της ύπαρξης ή μη των σχολικών εγχειριδίων ή των υφιστάμενων Α.Π.Σ., ώστε να είναι σε θέση να διαρθρώσουν από μόνοι τους το περιεχόμενο του μαθήματός τους, η έλλειψη χρόνου αποκρούει κάθε προσπάθεια και διάθεση για την εφαρμογή μίας διαθεματικής προσέγγισης. Ακόμη, πρέπει οπωσδήποτε να τονιστεί και η κατάρτιση των εκπαιδευτικών σε θέματα διαθεματικής προσέγγισης. Οι εκπαιδευτικοί των ειδικοτήτων της *Αισθητικής Αγωγής* γενικότερα, δεν είναι καταρτισμένοι και πολλές φορές ούτε ενημερωμένοι για τους διαθεματικούς εναλλακτικούς τρόπους διδασκαλίας. Επιπλέον, ένας σημαντικός παράγοντας που επιδρά αρνητικά στην παραπάνω συνθήκη είναι το γεγονός ότι δεν προσφέρονται στους εκπαιδευτικούς από το υπουργείο εξειδικευμένα επιμορφωτικά προγράμματα που να σχετίζονται άμεσα με το γνωστικό τους αντικείμενο και να προωθούν επιστημονικά την ολιστική προσέγγιση της γνώσης μέσω της μαθησιακής/εκπαιδευτικής διαδικασίας.

Είναι αδήριτη η ανάγκη για έγκαιρη και συνεχή αναθεώρηση της εκπαιδευτικής πολιτικής, στην οποία θα προτάσσεται η διαθεματική μέθοδος, η ολιστική προσέγγιση, η συμπεριληπτική διδασκαλία και τα αντικείμενα διαθεματικής «χρήσης» όχι μόνο σε θεωρητικό επίπεδο, αλλά και σε καθημερινό πρακτικό επίπεδο. Αυτό προϋποθέτει όμως αναδιάρθρωση σε όλο το σύστημα της εκπαίδευσης από τον παιδικό σταθμό μέχρι και το πανεπιστήμιο και πάνω απ' όλα αλλαγή στη φιλοσοφία της εκπαίδευσης και στην κουλτούρα που φέρουν οι εκπαιδευτικοί της. Προϋποθέτει αποτελεσματικό σχεδιασμό του προγράμματος σπουδών που θα εκμεταλλεύεται τις δυνατότητες των διαθεματικών εργαλείων και μαζί με μία στοχευμένη παιδαγωγική στρατηγική αξιοποίησης, θα βελτιώνει την ποιότητα της μάθησης. Εξάλλου, η διαθεματικότητα ευνοεί την εφαρμογή



πολλών νέων παιδαγωγικών αρχών, που παλαιότερα ήταν πολύ δύσκολο να εφαρμοστούν στο πλαίσιο της παραδοσιακής, δασκαλοκεντρικής τάξης.

Σε αυτό ακριβώς το σημείο, θα πρέπει να επισημανθεί ότι βασικός λόγος ανάδειξης των πολιτιστικών εκπαιδευτικών προγραμμάτων για το ελληνικό σχολείο αποτελεί ο προαιρετικός τους χαρακτήρας, η δυνατότητα επιλογών και η λειτουργία τους μέσα σ' ένα περιβάλλον που παρέχει τη δυνατότητα για πρωτοβουλίες και προκρίνει τις ανοικτές διαδικασίες μάθησης. Τα προγράμματα δίνουν έμφαση στη διαδικασία περισσότερο και όχι στο τελικό αποτέλεσμα και αφήνουν περιθώρια για αποτελέσματα που δεν είναι προκαθορισμένα εκ των προτέρων.

Κλείνοντας, το ελληνικό σχολείο αντιμετωπίζει πολλά προβλήματα σε πολλά επίπεδα. Καταρχήν, σε παροχές οικονομικές αυτονόητα απαραίτητες για την εύρυθμη λειτουργία του και σε παροχές κτιριακές με έλλειψη υποδομών/αιθουσών. Στην έλλειψη έμφυχου δυναμικού παρατηρείται ακόμη η έλλειψη εξοπλισμού, εκπαιδευτικού υλικού και μέσων (εποπτικά και μέσα διδασκαλίας), τα οποία είτε απουσιάζουν πλήρως είτε έχουν παροπλιστεί λόγω παλαιότητας. Τέλος, υπάρχουν προβλήματα που αφορούν στην οργάνωση και διοίκηση της σχολικής μονάδας, όπως θέματα υπερπληθώρας της διδασκόμενης ύλης που χρήζει αναδιάρθρωσης, θέματα ωρολόγιου σχολικού προγράμματος που είναι ασφυκτικά καθορισμένο και εντατικοποιημένο και φυσικά θέματα γραφειοκρατίας, τα οποία δεσμεύουν πόρους, σε ανθρώπινο δυναμικό και χρόνο. Όλα τα ανωτέρω που αναφέρθηκαν, δεν είναι δυνατόν να μην επηρεάσουν το πλαίσιο της διδασκαλίας των μαθημάτων της Αισθητικής Αγωγής σε πρακτικό, καθημερινό επίπεδο, ένα πλαίσιο που ασφυκτιά αλλά παρόλα αυτά επιμένει θετικά κι ενισχυτικά σε πιο ελεύθερες, πρωτοποριακές, εναλλακτικές και διαθεματικές προσεγγίσεις της γνώσης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Γιαννοπούλου, Ε. & Τσιάρας, Α. & Παπαϊωάννου, Θ. (2020). «Η Θεατρική Αγωγή ως μέσο καλλιέργειας της διερευνητικής μάθησης» στο *Εκπαίδευση & Θέατρο* (τεύχος 21), Αθήνα: Πανελλήνιο Δίκτυο για το Θέατρο στην Εκπαίδευση.
- Τσιάρας, Α. (2007). *Η θεατρική αγωγή στο δημοτικό σχολείο: μια ψυχοκοινωνιολογική προσέγγιση*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Υπουργική απόφαση 50/76/121153/Γ1 (ΦΕΚ 1471/Β/22-11-2002).

Βιογραφικό: Ο Παναγιώτης Παπαναστασίου είναι αναπληρωτής εκπαιδευτικός κλάδου Π.Ε. 91.01, ενώ παράλληλα απασχολείται, ως εκπαιδευτής ενηλίκων, σε Σχολεία Δεύτερης Ευκαιρίας. Είναι κάτοχος ακόμη τριών τίτλων σπουδών: *Επικοινωνία, Μέσα & Πολιτισμός* – Πάντειο Πανεπιστήμιο, *Επικοινωνία & Μ.Μ.Ε.* – Πανεπιστήμιο Αθηνών, *Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης* – Πανεπιστήμιο Πάτρας. Από το καλοκαίρι του 2020, είναι υποψήφιος διδάκτωρ στο *Τμήμα Θεατρικών Σπουδών* του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου. Άρθρα και μελέτες του έχουν δημοσιευθεί, κατά καιρούς, σε βιβλία και επιστημονικά περιοδικά με θέμα τη σχέση των Μ.Μ.Ε. με τον πολιτισμό και του θεάτρου με την εκπαίδευση.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail <ppapanastasiou@go.uop.gr>



Προσεγγίζοντας την Περιβαλλοντική εκπαίδευση μέσω της Ψηφιακής Διερευνητικής Δραματοποίησης στη σύγχρονη κοινωνία της μάθησης

Γεωργία Κακαρά

Περίληψη: Το παρόν άρθρο διερευνά την εφαρμογή της Ψηφιακής Διερευνητικής Δραματοποίησης ως διδακτικής μεθοδολογίας στο μάθημα της Θεατρικής Αγωγής στη σύγχρονη κοινωνία της μάθησης που αναδεικνύει την/ον μαθήτρια/ή σε ενεργό πολίτη ενισχύοντας του τις δεξιότητες του 21^{ου} αιώνα (συνεργασία, κριτική σκέψη, δημιουργικότητα και επικοινωνία). Συγκεκριμένα, εξετάζεται η δυνατότητα η Διερευνητική Δραματοποίηση να λειτουργεί το ίδιο αποδοτικά ως δυναμική προσέγγιση της Περιβαλλοντικής Εκπαίδευσης, συμβατή με το Νέο Πρόγραμμα Σπουδών Θεάτρου, που καλλιεργεί την δημιουργική έκφραση και την κριτική σκέψη σε ψηφιακά εκπαιδευτικά περιβάλλοντα είτε σύγχρονα είτε εξ αποστάσεως. Επιπρόσθετα, ερευνάται το γεγονός να έχει ιδιαίτερα αποδοτικά αποτελέσματα και ως προς την εμπέδωση της ύλης μέσω της βιωματικής μάθησης, την προώθηση της ενεργού συμμετοχής και την προαγωγή της κοινωνικής αλληλεπίδρασης. Με στόχο η μεθοδολογία αυτή να αποτελέσει ένα καινοτόμο και διασκεδαστικό μέσο που θα προσελκύσει πραγματικά το ενδιαφέρον του/ης μαθητή/τριας αναδεικνύοντας την αξία του θεάτρου στη διαμόρφωση του ενεργού πολίτη του 21^{ου} αιώνα, ενώ παράλληλα να συντελέσει στην κατανόηση της δυνατότητας επιλογών που έχουν οι μαθητές, όταν χρειαστεί να αποφασίσουν για το περιβάλλον.

Λέξεις-κλειδιά: Ψηφιακή Διερευνητική Δραματοποίηση, δεξιότητες του 21^{ου} αιώνα, Νέο Πρόγραμμα Σπουδών Θεάτρου, Περιβαλλοντική Εκπαίδευση

Εισαγωγή

Με κύριο μαθησιακό στόχο να διερευνηθούν τα διλήμματα με τα οποία έρχονται αντιμέτωπα τα σημερινά παιδιά και αυριανοί ενεργοί πολίτες σχετικά με το μέλλον του πλανήτη, προκρίνεται στο μάθημα της Θεατρικής Αγωγής η αξιοποίηση της Διερευνητικής Δραματοποίησης με τη συνδρομή των Ψηφιακών Τεχνολογιών. Μέσα στο πλαίσιο αυτό, επιλέγεται το παραμύθι της Μάρως Λοΐζου *Το ποτάμι τρέχει να συναντήσει τη θάλασσα* και συγκεκριμένα ένα απόσπασμα από το τραγούδι του στο μάθημα της Γλώσσας Δ' Δημοτικού, 2^η ενότητα (*Πρώτα το νερό τι τρέχει*) σε συνδυασμό με τη Μελέτη Περιβάλλοντος στο πλαίσιο της διαθεματικής προσέγγισης της γνώσης (Δ' Δημοτικού: *Ο τόπος μας: τα φυσικά χαρακτηριστικά του*) http://ebooks.edu.gr/ebooks/v/html/8547/2280/Meleti-Perivallontos_D-Dimotikou_html-empl/index1_5.html

Η Περιβαλλοντική Εκπαίδευση στη σύγχρονη κοινωνία της Μάθησης

Σκοπός της Περιβαλλοντικής Εκπαίδευσης στη σύγχρονη κοινωνία της μάθησης είναι η διαμόρφωση του σύγχρονου, ενεργού, υπεύθυνου πολίτη, ο οποίος, εκτός από την εξασφάλιση της ποιοτικής διαβίωσής του με αξίες και με επαρκείς ικανότητες (γνώσεις, δεξιότητες, στάσεις και

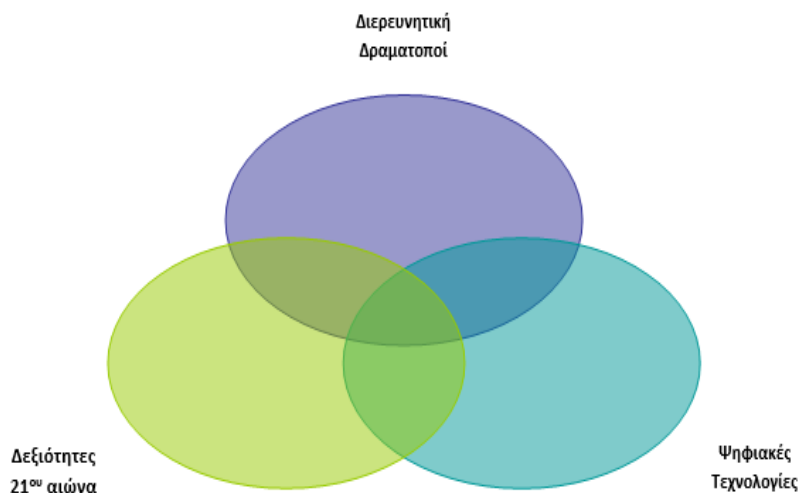


αξίες) που επικαιροποιούνται δια βίου, ευαισθητοποιείται και ενδιαφέρεται για την πολιτισμική κληρονομιά, τη βιώσιμη ανάπτυξη, την προστασία του φυσικού περιβάλλοντος, τη συμμετοχή του στην επίλυση περιβαλλοντικών προβλημάτων στον πλανήτη.

Συγκεκριμένα σύμφωνα με το νέο πρόγραμμα σπουδών της Μελέτης Περιβάλλοντος, οι μαθητές της Δ' τάξης θα ερευνήσουν περιβαλλοντικά προβλήματα του πλανήτη στον οποίο ζουν, που προκύπτουν από τις αρνητικές επιδράσεις τη ανθρώπινης δραστηριότητας (ΕΦΗΜΕΡΙΔΑ ΤΗΣ ΚΥΒΕΡΝΗΣΗΣ, 2021: 27)

Η Διερευνητική Δραματοποίηση

Η Διερευνητική Δραματοποίηση αποτελεί μια παιδαγωγική και καλλιτεχνική διαδικασία αλλά και μια διδακτική μέθοδο (Παπαδόπουλος, 2010:11) διεπιστημονικής μελέτης και καλλιτεχνικής διερεύνησης της ανθρώπινης εμπειρίας (Παπαδόπουλος, 2007: 53) μέσω της σύμβασης του ρόλου με σκοπό την κατανόηση του κόσμου και της θέσης του ατόμου σε αυτή (Παπαδόπουλος, 2007: 28). Έτσι, η μάθηση που προκύπτει συντελεί στην αλλαγή από το προσωπικό στο συλλογικό (Παπαδόπουλος, 2010: 121) με στόχο το σχολείο να αναδεικνύεται σε «μοχλό κοινωνικής αλλαγής» (Παπαδόπουλος, 2007: 28), ώστε να τίθενται οι βάσεις για αλληλόδραση και στοχασμό (Παπαδόπουλος, 2007, 29), όπου το κείμενο - ερέθισμα να αποτελεί την αφορμή για μεγαλύτερη εμπάθунση (Παπαδόπουλος, 2010: 122). Ως συνέπεια των παραπάνω, οι μαθητές αποκτούν τις δεξιότητες της σύνδεσης με το περιβάλλον, καθώς και της εξερεύνησης και του μοιράσματος της εμπειρίας, ενώ ταυτόχρονα, ασκούνται οι νοητικές, σωματικές και κοινωνικές τους δεξιότητες. Παράλληλα, προκρίνονται η εξερεύνηση της εμπειρίας και του περιβάλλοντος χωρίς την καθοδήγηση του ενήλικα (Παπαδόπουλος, 2010: 66).



Η Ψηφιακή Διερευνητική Δραματοποίηση στη Σύγχρονη Κοινωνία της Μάθησης

Αν το εκπαιδευτικό σύστημα θέλει να προετοιμάσει τους μαθητές να ανταποκριθούν σε έναν ολοένα και πιο απαιτητικό κόσμο οφείλει να ενσωματώσει την τεχνολογία στο ακαδημαϊκό πρόγραμμα σπουδών.

W. Daggett, 2010



Η Ψηφιακή Αφήγηση

Η Ψηφιακή Αφήγηση αποτελεί μια καινοτόμο διαδραστική αφήγηση με κύριο χαρακτηριστικό τη μη γραμμική μορφή και την ενεργό ανάμειξη του χρήστη σε επίπεδο ανάγνωσης και δημιουργίας (Μελιάδου et al 2011, σ. 617). Σύμφωνα με τον J. Ohler, αποτελεί δημιουργική διαδικασία κατά την οποία η παραδοσιακή αφήγηση συνδυάζεται με την ψηφιακή τεχνολογία μέσω ενός υπολογιστή, μιας βιντεοκάμερας και μιας συσκευής εγγραφής ήχου (Ohler: 2008). Αποτελεί το *συνδυασμό της παραδοσιακής προφορικής αφήγησης με τα πολυμέσα του 21^{ου} αιώνα και τα εργαλεία τηλεπικοινωνίας (Σεραφείμ :2010)* ενσωματώνοντας το ψηφιακό κείμενο, την εικόνα, το βίντεο, και τον ήχο προκειμένου να παρουσιάσει μια πολυμεσική ιστορία (Επιμόρφωση B2 επιπέδου ΤΠΕ: 2019).

Ο/η εμπυχωτής/τριας σε ρόλο αφηγητή με τη βοήθεια μιας οθόνης, ηχογραφημένων ήχων, μελωδίας και άλλων ψηφιακών εργαλείων μπορεί να αφηγηθεί το σημείο έναρξης της δράσης ή το κεντρικό ερώτημα που δίνει ώθηση στη δράση (Φανουράκη: 2016 72). Οι εμπυχωτές που δημιουργούν τις δικές τους ψηφιακές ιστορίες μπορούν να τις αξιοποιήσουν όχι μόνο στην εμπλοκή των παιδιών στη δράση, αλλά και στη διευκόλυνση της κατανόησής της αυξάνοντας το ενδιαφέρον των συμμετεχόντων (Robin: 2008, 220–228). Έτσι, μέσα στο πλαίσιο αυτό, του συνδυασμού της Διερευνητικής Δραματοποίησης με τις Ψηφιακές Τεχνολογίες, τα παιδιά διερευνούν τα περιβάλλοντα της κοινωνικής τους πραγματικότητας και των δραματικών κειμένων προκειμένου να παράγουν πολιτισμικά προϊόντα (Νέο Πρόγραμμα Σπουδών Θεατρικής Αγωγής, 2021).

Η Ψηφιακή Διερευνητική Δραματοποίηση στην Περιβαλλοντική Εκπαίδευση

Με άλλα λόγια, αξιοποιώντας την Ψηφιακή Διερευνητική Δραματοποίηση η/ο εκπαιδευτικός ως εμπυχωτής/ής θα ευαισθητοποιήσει τα παιδιά στα σύγχρονα περιβαλλοντικά προβλήματα, θα ερευνήσει μαζί τους το ερώτημα: τι είναι αυτό που κάνει τον ποταμό συνέχεια να τρέχει, ενώ εκείνα θα πάρουν τις τελικές αποφάσεις, θα δράσουν και θα αναστοχαστούν πάνω στις δικές τους πράξεις, προκειμένου να αντιμετωπίσουν κριτικά την πραγματικότητα, να δουν ποια είναι η θέση τους στον κόσμο, τι την προσδιορίζει, με αποτέλεσμα, σαν υπεύθυνοι πολίτες να αλλάξουν τον κόσμο αυτό προς το καλύτερο (Αυδή -Χατζηγεωργίου, 2007). Παράλληλα, θα επωφεληθούν από την καθημερινή τους εμπειρία από την τοπική κοινότητα (Αλκηστis, 2008) και θα αναδειχθούν σε ενεργούς πολίτες σύμφωνα με τις αναγκαίες δεξιότητες του 21^{ου} αιώνα.

Η Ψηφιακή Διερευνητική Δραματοποίηση και οι τεχνικές της στο μάθημα της περιβαλλοντικής εκπαίδευσης

Τα στάδια που ακολουθεί η Ψηφιακή Διερευνητική Δραματοποίηση είναι πέντε (5). Συγκεκριμένα, αποτελείται από:

1. Τη δημιουργία ατμόσφαιρας της ομάδας, κατά την οποία αναπτύσσονται οι ψυχοκοινωνικές, δεξιότητες και οι δεξιότητες αυτοσχέδιας δραματικής έκφρασης, διερεύνησης και επικοινωνίας με στόχο τη δημιουργία παιδαγωγικού κλίματος και την αρχική αυθόρμητη διερεύνηση (Παπαδόπουλος, 2021: 63). Με άλλα λόγια, επιδιώκεται η δημιουργία κλίματος έκφρασης και εμπιστοσύνης μεταξύ των συμμετεχόντων, μέσω ποικίλων συλλογικών ψυχοκοινωνικών και



ψυχοκινητικών παιχνιδιών, αλλά και ασκήσεων έκφρασης και επικοινωνίας μέσα στην ομάδα αξιοποιώντας παιχνίδια ενεργοποίησης και σπασίματος του πάγου.

2. Τη γνωριμία με το αρχικό περιβάλλον μέσα από οπτικοακουστικά ερεθίσματα (Παπαδόπουλος, 2021: 64). Σε αυτή φάση, οι μαθητές/τριες έρχονται σε επαφή με το λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό έργο, εστιάζοντας στα δομικά στοιχεία της θεατρικής του μορφής, όπως το δραματικό περιβάλλον, οι ρόλοι, το εστιακό κέντρο, ο χώρος και ο χρόνος (Παπαδόπουλος, 2021: 64). Προσδιορίζουν, έτσι, τους ρόλους/χαρακτήρες, τα γεγονότα, το πρόβλημα και τις χωροχρονικές συνθήκες του έργου. Η ψηφιακή αφήγηση ως ψηφιακή τεχνική στο πεδίο των νέων τεχνολογιών αξιοποιείται εδώ ως εποπτικό διάμεσο για την ενεργητική εμπλοκή των μαθητών (Παπαδόπουλος, 2021: 92). Η/ο εκπαιδευτικός της Θεατρικής Αγωγής θα εισαγάγει σταδιακά τους μαθητές στο θέμα μέσω της παρακολούθησης της ιστορίας ενός ποταμού που τρέχει να συναντήσει τη θάλασσα σε μορφή Ψηφιακής Αφήγησης στον διαδραστικό πίνακα της τάξης.

3. Τη δημιουργία θεατρικού, νέου περιβάλλοντος με στόχο την αναδημιουργία του αρχικού περιβάλλοντος μέσω της επεξεργασίας (Παπαδόπουλος, 2021: 66) με αξιοποίηση αυτοσχέδιων δράσεων, τεχνικών και στοχασμού σε ρόλο (Παπαδόπουλος, 2021:71). Συγκεκριμένα, θα μπορούσαν να αξιοποιηθούν στο στάδιο αυτό:

(α) οι τεχνικές εικονικής-εκφραστικής αναπαράστασης (Παπαδόπουλος, 2010: 245), όπως η *παγωμένη εικόνα* και το *περίγραμμα του χαρακτήρα*,

(β) οι τεχνικές στοχαστικής διερεύνησης, όπως ο *Συλλογικός χαρακτήρας*,

(γ) οι τεχνικές έρευνας (*η καρέκλα των αποκαλύψεων, η Συνέντευξη και ο Μανδύας του ειδικού*),

(δ) οι τεχνικές αυτοσχεδιασμού, (*Θέατρο Φόρουμ και το Παιχνίδι ρόλου –Αρμονία*), καθώς και

(ε) οι τεχνικές συμβολικής αναπαράστασης (*Αναλογία και η Τελετουργία*) (Παπαδόπουλος, 2021: 76-94)

4. Τη σκηνική παρουσίαση του νέου δραματικού κειμένου μέσα από το λόγο, την όψη και τη σωματική έκφραση (Παπαδόπουλος, 2021: 68).

5. Την τελική αξιολόγηση με ταυτόχρονη αποτίμηση της συνολικής δράσης (Παπαδόπουλος, 2021: 68). Οι συμμετέχοντες/ουσες, σε κύκλο, μέσω της διερεύνησης του ρόλου και με την υποστήριξη του/της εμπυχωτή/τριας, κατανοούν τα κρίσιμα ζητήματα, αξιολογούν τη θεατρική έκφραση, επικοινωνία και βίωση του ρόλου με στόχο την περιβαλλοντική ευαισθητοποίηση (Παπαδόπουλος, 2021, 306). Με άλλα λόγια, σε αυτό το τελευταίο στάδιο, τα παιδιά συζητάνε σχετικά με το πώς βίωσαν το εργαστήριο, τις ανησυχίες τους, αλλά και τα συναισθήματά τους.

Συμπεράσματα

Σύμφωνα με το παραπάνω πλαίσιο, γίνεται αντιληπτό, ότι η Διερευνητική Δραματοποίηση μέσω των Ψηφιακών Τεχνολογιών μπορεί να αυξήσει το ενδιαφέρον και την εμπλοκή των μαθητών στην Περιβαλλοντική Εκπαίδευση αποτελώντας μια πρόκληση για τον/την εκπαιδευτικό του 21ου αιώνα. Παράλληλα, δύναται να πραγματοποιηθεί, είτε στο πλαίσιο του συγκεκριμένου μαθήματος, είτε ως διαθεματική προσέγγιση γνωστικών αντικειμένων του Αναλυτικού Προγράμματος Σπουδών, είτε σε σύγχρονα ή σε εξ αποστάσεως μαθησιακά περιβάλλοντα, με στόχο τη δημιουργία αυθεντικών «δραματικών περιβαλλόντων» με κριτήριο πάντα το βίωμα, την



ποιητική, ενσυναισθητική και στοχαστική μαθητεία (Παπαδόπουλος, 2021 :308). Οι σημερινοί μαθητές/τριες και αυριανοί ενεργοί πολίτες θα πρέπει να διαθέτουν πολλές πνευματικές δεξιότητες, όπως δημιουργικότητα και ικανότητα επίλυσης προβλημάτων. Η Ψηφιακή Διερευνητική Δραματοποίηση αποτελώντας μια διδακτική προσέγγιση με επίκεντρο το παιδί δημιουργεί ένα ανεξάρτητο μαθησιακό και διασκεδαστικό, *αυθεντικό και διερευνητικό περιβάλλον μάθησης* (Παπαδόπουλος, 2007: 240) προσελκύοντας, πραγματικά το ενδιαφέρον των παιδιών φωτίζοντας ταυτόχρονα, την αξία του θεάτρου στη διάπλαση του σύγχρονου ενεργού πολίτη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- [Κοντογιάννη], Άλκηστις. (2008) *Μαύρη αγελάδα – Ασπρη αγελάδα. Δραματική Τέχνη στην Εκπαίδευση και διαπολιτισμικότητα*. Αθήνα: Τόπος.
- Αυδή, Α. - Χατζηγεωργίου, Μ. (2007). *Η τέχνη του Δράματος στην εκπαίδευση, 48 προτάσεις για εργαστήρια θεατρικής αγωγής*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Γλώσσα Δ' Δημοτικού - Βιβλίο Μαθητή (Εμπλουτισμένο), *Το ποτάμι τρέχει να συναντήσει τη θάλασσα*, 2^η Ενότητα, Ρώτα το νερό τα τρέχει, Ανακτήθηκε στις 30 Αυγούστου 2022 από http://ebooks.edu.gr/ebooks/v/html/8547/2192/Glossa_D-Dimotikou_html-empl/indexc_00.html
- Daggett, W. R. (2010). Preparing students for their technological future.
- Doğru, M., Yılmaz, T., Kalay, A., & Gençosman, T. (2010). *Effect of creative drama method in science and technology course on the attitudes of primary school fifth grade students towards the course and on their achievements*, Practice and Theory in Systems of Education, Volume 5 Number 2.
- Επιμόρφωση Β2 επιπέδου ΤΠΕ(2019). Συστάδα Β2.8, Καλές Τέχνες Η συμβολή των ΤΠΕ στη διδασκαλία των Καλλιτεχνικών μαθημάτων. Γνωριμία με τα λογισμικά. Κριτική επιλογή λογισμικού. Υλικό αναφοράς Α.. Επιμορφωτικό Υλικό. Συνεδρία 1. Έκδοση 1, ΦΕΚ (2021),Τ.Β΄5939,
- ΦΕΚ (2021), Νέο Πρόγραμμα Σπουδών για το Μάθημα Θεατρικής Αγωγής στο Δημοτικό. http://www.et.gr/docs-nph/search/pdfViewerForm.html?args=5C7QrtC22wEzH9d6xfVpRXdtvSoClrL80jM5qwjYQj8liYHTRwL0-OJInJ48_97uHrMts-zFzeyCiBSQOpYnTy36MacmUFCx2ppFvBej56Mmc8Qdb8ZfRJqZnsIAdk8Lv_e6czmhEembNmZCMxLMte9jFSRu85oFPEdW3sPIGSOiiW8Et2FrVc9gw289eEsf
- [10/9/2022]
- Μελέτη Περιβάλλοντος (Δ' Δημοτικού) - Βιβλίο Μαθητή (Εμπλουτισμένο), *Ο τόπος μας: Τα φυσικά χαρακτηριστικά του*. http://ebooks.edu.gr/ebooks/v/html/8547/2280/Meleti-Perivallontos_D-Dimotikou_html-empl/index1_5.html [24/8/2022].
- Μελιάδου, Ε., Νάκου Α., Γκούσκος, Δ., Μεϊμάρης Μ.(2011). *Digital Storytelling, Learning and Education* in A. Lionarakis (ed). 6th International Conference in Open & Distance Learning, Loutraki, Greece – PROCEEDINGS.



https://www.researchgate.net/publication/304578075_Digital_Storytelling_Learning_and_Education. [27/7/2022]

Παπαδόπουλος, Σ. (2010). *Παιδαγωγική Του Θεάτρου*, (αυτοέκδοση).

Παπαδόπουλος, Σ. (2021). *Θέατρο Στην Εκπαίδευση και Αρχαία Ελληνική Σκέψη, Μίμησης του καλλίστου βίου*, Αθήνα: Παπαζήσης.

Πετροπούλου, Ο. (2015). «1.3 Κοινωνία της Μάθησης και Δεξιότητες 21ου Αιώνα», *Σύγχρονες Μορφές Εκπαιδευτικής Αξιολόγησης Με Αξιοποίηση Εκπαιδευτικών Τεχνολογιών*, ΣΕΑΒ.

Ohler, B.J. (2008). *Digital Storytelling in the Classroom: New Media Pathways to Literacy, Learning and Creativity*. Thousand Oaks, CA: Corwin Press,. <https://digitalcommons.uri.edu/jmle/>[20/7/2022].

Robin, R.B. (2008). Digital Storytelling: A Powerful Technology Tool for the 21st Century Classroom, *Theory Into Practice*, 47, 220–228. Routledge.

Σεραφεΐμ, Κ. – Φεσάκης, Γ. (2010). *Εκπαιδευτικές εφαρμογές ψηφιακής αφήγησης: Διδακτική προσέγγιση για το Νηπιαγωγείο*, (επιμ.) Τζιμογιάννης Α., Πρακτικά Εργασιών 7ου Πανελλήνιου Συνεδρίου με Διεθνή Συμμετοχή «Οι ΤΠΕ στην Εκπαίδευση», τόμος II, σ. 521-528, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, 23-26 Σεπτεμβρίου.

Σεραφεΐμ, Κ. – Φεσάκης Γ. (2010). «Ψηφιακή αφήγηση: Επισκόπηση λογισμικών», Conference: 2ο Πανελλήνιο Εκπαιδευτικό Συνέδριο Ημαθίας: *Ψηφιακές και Διαδικτυακές εφαρμογές στην εκπαίδευση*.

Φανουράκη, Κ. (2016). *Το θέατρο στην εκπαίδευση με τη χρήση ψηφιακών τεχνολογιών*, Παπαζήσης.

Sounds of the Forest: <https://timberfestival.org.uk/soundsoftheforest-soundmap/>[31/8/2022]

Βιογραφικό: Η Γεωργία Κακαρά είναι Θεατρολόγος. Είναι κάτοχος Μεταπτυχιακού διπλώματος ειδίκευσης στη *Δημιουργική Γραφή* (Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας και ΕΑΠ) και τελειόφοιτη φοιτήτρια του Μεταπτυχιακού προγράμματος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών (κατεύθυνση: *Διδακτική του Θεάτρου*). Το 2015, με το 3^ο δημοτικού σχολείου Βασιλικού Ευβοίας συμμετέχει στη δημιουργία της ταινίας μικρού μήκους «Η καινούργια μαθήτρια» με θέμα τον σχολικό εκφοβισμό. Το 2018, στον Πανελλήνιο Διαγωνισμό «κολλημένος με το Διαδίκτυο; Ποτέ!!!» (Μουσείο Επιστημών και Τεχνολογίας Παν/μίου Πατρών) κερδίζει με το 25^ο Δημοτικό Σχολείο Χαλκίδας τον Έπαινο στην Κατηγορία πρωτότυπου θεατρικού έργου Παιδών με τίτλο: «*Ο Οδυσσέας στο νησί των Διαδίκτυοφάγων*». Το 2020, με το κείμενο *Ποτοποιείον η Αρέθουσα* συμμετέχει στον συλλογικό τόμο «Κι αν τα κτίρια μιλούσαν...». Το 2022 στο Πρόγραμμα *Μαθαίνοντας την Επιστήμη μέσα από το Θέατρο*, κερδίζει το βραβείο σεναρίου με το Δημοτικού Σχολείου Νέας Λαμψάκου. Παράλληλα, συμμετέχει ενεργά σε εθελοντικές δράσεις Θεάτρου Σκιών σε γειτονιές της Χαλκίδας.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail <georgiacacara@gmail.com>



ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑ

Η στήλη για το θέατρο στην περιφέρεια αναφέρεται στη δράση τοπικών θεατρικών και γενικά καλλιτεχνικών ομάδων με αναπαραστατικά στοιχεία που δραστηριοποιούνται εκτός των μεγάλων αστικών κέντρων, Αθήνας και Θεσσαλονίκης. Με γνώμονα την προβολή της ανεξάρτητης τοπικής θεατρικής έκφρασης και δημιουργίας και όχημα τη δικτύωση φορέων και καλλιτεχνών, η στήλη αποσκοπεί στην ενδυνάμωση της περιφερειακής πολιτιστικής κίνησης και στον εμπλουτισμό της εγχώριας θεατρικής σκηνής.

Κάνοντας θέατρο σε μια μικρή επαρχιακή πόλη: η περίπτωση του «Αντίβαρου»

Βέρα Κασωτάκη

Περίληψη: Στο άρθρο θα εξεταστούν οι συνθήκες που οδήγησαν στη δημιουργία της θεατρικής ομάδας «Αντίβαρο», η οποία δραστηριοποιείται τα τελευταία 9 χρόνια στο Ρέθυμνο. Θα μελετηθεί η καλλιτεχνική της δράση και ο ιδιόμορφος της χαρακτήρας, ο οποίος στηρίζεται στον εθελοντισμό των μελών. Θα συζητηθεί ο αντίκτυπος, θετικός και αρνητικός, που αυτός ο χαρακτήρας επιφέρει στη λειτουργία της ομάδας (ετερόκλητο σύνολο ανθρώπων, οργανωτική αδυναμία, παραγωγές χαμηλού κόστους, προσιτό εισιτήριο παραστάσεων) καθώς επίσης και οι αδυναμίες και τα «κακώς κείμενα» που εντοπίζονται στα χρόνια της λειτουργίας της. Θα επιχειρηθεί επιπλέον μια διερεύνηση της αισθητικής ματιάς και της καλλιτεχνικής φιλοσοφίας που χαρακτηρίζει την ομάδα μέσα από την παραστασιογραφία της αλλά και το υπόλοιπο ερευνητικό της έργο (οργάνωση διαλέξεων, συνεδρίου και πρωτοβουλία σύστασης σωματείου ερασιτεχνικών θεατρικών σχημάτων σε Παγκρήτιο επίπεδο). Τέλος, θα γίνει αναφορά στο φεστιβάλ Αντίβαρο, στις παραστάσεις που έχουν φιλοξενηθεί σε αυτό και στον τρόπο που υποδέχτηκε η Ρεθυμνιώτικη κοινωνία αυτή την ιδέα.

Λέξεις-κλειδιά: θεατρική ομάδα, εθελοντές, επαρχία, φεστιβάλ, Αντίβαρο, Ρέθυμνο

Ανοιξη του 2013 στο Ρέθυμνο. Μια ομάδα ανθρώπων της πόλης, φοιτητές, εκπαιδευτικοί, εργαζόμενοι αποφασίζουν να σχηματίσουν μια θεατρική ομάδα και ν' ανεβάσουν για πρώτη φορά επί σκηνής ένα θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη, ενός συγγραφέα δηλαδή που για πολλούς θεωρείται αντιθεατρικός. Διαλέγουν ένα από τα πιο ιδιόρρυθμα κείμενά του, με τίτλο *Κωμωδία, τραγωδία μονόπρακτη* που είχε ως τώρα παραμεληθεί από τους θιάσους στην Ελλάδα. Το Μάη του 2013 ξεκινούν σεμινάρια θεάτρου για να συγκροτηθεί η ομάδα και τον Φλεβάρη του 2014,



παρουσιάζεται σε πανελλήνια πρώτη η παράσταση, εναρκτήρια παραγωγή της ομάδας «Αντίβαρο».

Η ανταπόκριση του ρεθυμνιώτικου κοινού είναι θερμή, η επιτυχία της παράστασης ανέλπιστα, το Αντίβαρο βραβεύεται στο φεστιβάλ ερασιτεχνικού θεάτρου της Ιεράπετρας.³⁷ Προστίθενται επιπλέον παραστάσεις. Με βήματα δειλά επιχειρείται η συνέχεια της δουλειάς, καθώς η ανάγκη για ομαδική δημιουργία και καλλιτεχνική συνδιαλλαγή αλλά και η γοητευτική ιδέα του στησίματος μιας παράστασης εκ του μηδενός (ειδικά στο ταμείο) με πενιχρά μέσα κερδίζουν το στοίχημα. Η ομάδα αποκτά νομική υπόσταση, εκλέγει Διοικητικό Συμβούλιο, καταρτίζεται άτυπος κανονισμός λειτουργίας. Το «Αντίβαρο» ως μη κερδοσκοπικό, καλλιτεχνικό, πολιτιστικό και ερευνητικό σωματείο είναι πια γεγονός.

Εννιά χρόνια τώρα το Αντίβαρο δημιουργεί και προσφέρει στα πολιτιστικά δρώμενα της πόλης του Ρεθύμνου, μιας πόλης που διακρίνεται από ένα χαρακτηριστικό παράδοξο: ενώ ως γνήσια μικρή πόλη της επαρχίας- και δη της νησιωτικής- χαρακτηρίζεται από πολιτιστική ένδεια τον χειμώνα και από πληθώρα διερχόμενων παραστάσεων το καλοκαίρι, ένα πολύ μεγάλο κομμάτι του πληθυσμού της, ένα ζωντανό κύτταρο αποτελούμενο κυρίως από φοιτητές, εκπαιδευτικούς και ανήσυχους δημότες, στελεχώνει περίπου δεκαέξι ερασιτεχνικές ή ημι-επαγγελματικές θεατρικές ομάδες που δραστηριοποιούνται στην πόλη.³⁸ Βέβαια, για έναν θεατρόφιλο που έχει γνωρίσει τη θεατρική ζωή στην πρωτεύουσα ή σε άλλες, μεγαλύτερες πόλεις, τα δεδομένα αυτά απέχουν αισθητά από την πληθώρα και την ποικιλία θεαμάτων που έχει κατά καιρούς παρακολουθήσει. Ακόμα κι ο μεγάλος αριθμός παραστάσεων που έχει τη δυνατότητα ένας θεατής να δει στο Ρέθυμνο το καλοκαίρι, αφορά παραστάσεις που δεν είναι σε τίποτε διαφορετικές από αυτές που κατά κανόνα συναντάμε στα διάφορα καλοκαιρινά φεστιβάλ της περιφέρειας.

Ο φεστιβαλικός πληθωρισμός του καλοκαιριού σε απόλυτη αντίθεση με την θεατρική Σαχάρα του χειμώνα στο Ρέθυμνο οδηγεί τους φανατικότερους θεατρόφιλους σε τακτικές επισκέψεις στην πρωτεύουσα για θεατρική ενημέρωση ή τους σπρώχνει να δοκιμάσουν κι αυτοί τις δυνάμεις τους κατά την διάρκεια του χειμώνα, δίνοντάς τους την ευκαιρία να συμμετάσχουν κι εκείνοι σε μια θεατρική παράσταση.

Σε αυτές τις συνθήκες λοιπόν ήρθε να προστεθεί και να προσφέρει στο Ρέθυμνο το «Αντίβαρο», φιλοδοξώντας να φέρει κάτι διαφορετικό και καινούριο στα θεατρικά τεκταινόμενα της πόλης. Βάση και κυριότερος άξονας λειτουργίας της ομάδας είναι ο εθελοντισμός. Καμία οικονομική αμοιβή δεν προβλέπεται για τους συντελεστές των παραστάσεων, τα έσοδα χρηματοδοτούν αυτόματα την επόμενη παραγωγή ή το Φεστιβάλ Αντίβαρο που θεσπίστηκε από το 2016 και μετά και για το οποίο θα μιλήσουμε παρακάτω. Η κομβική επιλογή τείνει να κατατάξει το Αντίβαρο στην ομάδα των φιλότιμων ερασιτεχνικών προσπαθειών στην πόλη, την ίδια ώρα όμως το Αντίβαρο καταφέρνει να συγκεντρώσει τον μεγαλύτερο αριθμό μελών με συστηματικές σπουδές πάνω στο καλλιτεχνικό επάγγελμα: θεατρολόγους, ηθοποιούς απόφοιτους δραματικών σχολών, μουσικολόγους, μουσικούς. Ο εθελοντικός χαρακτήρας του Αντίβαρου προσφέρει στους

³⁷ 4^ο Πανελλήνιο Φεστιβάλ Ερασιτεχνικού Θεάτρου, τον Οκτώβρη του 2014 στην Ιεράπετρα. Η ομάδα βραβεύεται με τρία πρώτα βραβεία: φωτισμού, χορογραφίας και πρωτότυπης μουσικής και με το τρίτο βραβείο καλύτερης παράστασης.

³⁸ Ως προς τη διασαφήνιση των όρων «ερασιτεχνικό», «επαγγελματικό» και «ημι-επαγγελματικό» θέατρο, θεωρήθηκε σκόπιμο να μην ασχοληθούμε στο παρόν άρθρο, καθότι κάτι τέτοιο μπορεί να αποτελέσει αντικείμενο άλλης, αυτόνομης μελέτης.



ενεργούς θεατρόφιλους του Ρεθύμνου και μια δυνατότητα που έχει τη σημασία της για τις μέρες που ζούμε, της συμμετοχής στη θεατρική διαδικασία χωρίς την παραμικρή οικονομική επιβάρυνση. Τέλος το εισιτήριο στις παραστάσεις διατηρείται στο κατώτερο δυνατό επίπεδο και δεν έχει ανατιμηθεί τα τελευταία 7 χρόνια.

Τα έργα που θα παρασταθούν αποφασίζονται από κοινού μετά από αρκετά χρονοβόρες αλλά γόνιμες συζητήσεις και αναγνώσεις ενώ, πέρα από έναν σταθερό μόνιμο πυρήνα συνεργατών, η ομάδα είναι ανοιχτή στο κοινό. Κάθε χρόνο απευθύνει κάλεσμα και δέχεται νέα μέλη. Στόχος είναι να παίζουν στις παραστάσεις όλοι όσοι επιθυμούν, ενώ πέρα από αυτό, και οι υπόλοιποι τομείς της παράστασης -σκηνογραφία, κουστούμια, μουσική, φώτα, ηχοληψία- καθώς επίσης και ολόκληρο το οργανωτικό σκέλος -διαφήμιση, κράτηση εισιτηρίων, ταξιδεσία, οργάνωση φεστιβάλ-καλύπτονται από μέλη της ομάδας. Οι συναντήσεις ξεκινούν κάθε Σεπτέμβρη και μετά από ένα διάστημα γνωριμίας, συζητήσεων, αναγνώσεων και θεατρικού παιχνιδιού, ξεκινούν οι πρόβες μαζί με την προετοιμασία του φεστιβάλ.

Το Φεστιβάλ Αντίβαρο προέκυψε από μια εντελώς παράτολμη απόφαση: στην ομάδα συζητιόταν έντονα η ανάγκη να βγει το Αντίβαρο από την εσωστρέφεια του μικρόκοσμου των ερασιτεχνικών προσπαθειών μιας πόλης της περιφέρειας, να ταξιδέψει για να δουν τα μέλη του επαγγελματικό θέατρο υψηλού επιπέδου. Ωστόσο κάτι τέτοιο αποδείχτηκε πολύ δύσκολο εφαρμόσιμο σε πρακτικό επίπεδο (έλλειψη χρόνου, αδυναμία συντονισμού, επαγγελματικές ενασχολήσεις ή οικογενειακές υποχρεώσεις που κρατούσαν καθηλωμένα τα μέλη στο Ρέθυμνο). Προτάθηκε λοιπόν το αντίστροφο: «αν δεν μπορούμε να ταξιδέψουμε στο κέντρο για να δούμε θέατρο, γιατί δεν φέρνουμε εμείς σημαντικές ευέλικτες παραστάσεις της Αθήνας στην πόλη μας;».

Ο ιδεαλιστικός στόχος σκόνταφτε βέβαια στο σημείο που σκοντάφτουν οι περισσότερες χειμερινές θεατρικές προσπάθειες στο Ρέθυμνο και στην ελληνική περιφέρεια εν γένει, στην ανυπαρξία κατάλληλης θεατρικής αίθουσας. Η ομάδα πέρασε πολλά χρόνια για να λύσει το γνωστό σε όλους μέγα πρόβλημα. Βρήκε στέγη για πρόβες σε χώρο που της παραχωρήθηκε από τον Δήμο Ρεθύμνης, σε ένα ιστορικό κτίριο του κέντρου του Ρεθύμνου που στέγαζε διάφορα καλλιτεχνικά εργαστήρια, ο οποίος όμως δεν είχε ποτέ προβλεφθεί ότι μπορεί να φιλοξενήσει θέατρο. Ωστόσο ξεκίνησαν δειλά-δειλά μικρές ή μεγαλύτερες παρεμβάσεις με έξοδα της ομάδας, μέχρι τη μεγάλη απόφαση που έσπρωξε τα πράγματα προς τα μπρος: ο χώρος να μην χρησιμοποιείται πια μόνο για πρόβες αλλά και για παραστάσεις. Με έμπνευση μέλους της ομάδας, σχεδιάστηκαν πρωτότυπες λυόμενες κερκίδες για τους θεατές, αποφασίστηκε αμφιθεατρική διάταξη των θέσεων ώστε να χωρούν όσο το δυνατόν περισσότεροι θεατές, ενώ πρόσφατα προστέθηκε ξύλινο πάτωμα-σκηνή, που καθιστά τον χώρο ένα κανονικό μικρό ατμοσφαιρικό θέατρο. Παράλληλα εξασφαλίστηκε φωτιστικός και ηχητικός εξοπλισμός. Κάποιες πολύ σοβαρές επιπλέον ελλείψεις θα πρέπει να φροντιστούν -πρόσθετες τουαλέτες, καμαρίνια, φουαγιέ θεατών- είναι βέβαια κατανοητό ότι δεν μπορούν να καλυφθούν σε μια μόνο χρονιά, παρά μόνο σε βάθος χρόνου.

Με τη λύση του προβλήματος του χώρου το Αντίβαρο θέσπισε αμέσως το Φεστιβάλ του, χειμερινό και ετήσιο. Ξεκινάει κατά κανόνα με την παραγωγή του Αντίβαρου και ακολουθούν ευέλικτες παραστάσεις από την Αθήνα ή από τις άλλες πόλεις της Κρήτης που θέλουν να ταξιδέψουν την παράστασή τους σε ένα διψασμένο κοινό: Θέατρο του Νέου Κόσμου, Θέατρο Κυδωνία, Θέατρο Τέχνης, Elephas Tiliensis, Bijou de Kant, μερικά από τα βασικότερα σχήματα. Γιάννης Αναστασάκης, Γιάννης Λεοντάρης, Ιώ Βουλγαράκη, Σάββας Στρούμπος μερικοί από τους σημαντικότερους σκηνοθέτες. Γιώτα Φέστα, Λένα Ουζουνίδου, Αμαλία Καβάλη, Νίκος Αλεξίου,



Μάνια Παπαδημητρίου, Dimitri Rekatcevski μερικοί από τους σημαντικότερους ηθοποιούς που παρουσιάστηκαν σ' αυτό, εντελώς ενδεικτικά. Η σταθερότητα του Φεστιβάλ και η μεγάλη συμμετοχή θεατών το καθιέρωσαν ως το μεγαλύτερο χειμερινό θεατρικό φεστιβάλ της Κρήτης.

Η βασική αρχή λειτουργίας του «Αντίβαρου», ο εθελοντισμός, φαίνεται να λύνει πολλά προβλήματα. Αποτελεί τη δύναμη αλλά ταυτόχρονα και την αδυναμία του, το πιο γοητευτικό στοιχείο αλλά και το πιο προβληματικό του κομμάτι. Πρώτα απ' όλα, γιατί είναι κάτι που δεν μπορεί να απαιτηθεί αλλά μόνο να ζητηθεί από τα μέλη. Η ποσότητα χρόνου και εργασίας που μπορεί να διαθέσει ο καθένας δεν ορίζεται από αυστηρό επαγγελματικό πλαίσιο ή συμφωνίες, είναι επομένως ασταθής και αστάθμητη. Η εθελοντική διάθεση δεν είναι μετρήσιμη, δεν μπορεί να ζυγιστεί με αντικειμενικά μέτρα και σταθμά. Ο χρόνος που μπορεί να προσφέρει κάποιος, όσο και η ποιότητα της δουλειάς του, δεν μπορεί να προγραμματιστεί επακριβώς όταν γίνεται σε εθελοντικό πλαίσιο και πολλές φορές, το οργανωτικό πρόβλημα που επιφέρει αυτός ο εθελοντικός χαρακτήρας γίνεται πολύ έντονο. Συνέπεια και αφοσίωση στον κοινό σκοπό αντιπαλεύουν με τον προσωπικό στόχο του καθενός, ζητούν την ανάληψη πρωτοβουλιών και ευθυνών. Στο πλαίσιο αυτό είναι δύσκολο να αποφευχθούν τάσεις συγκεντρωτισμού και το Αντίβαρο δεν μπορούσε να αποτελέσει εξαίρεση. Όλες οι παραγωγές του, εκτός από μία, έχουν σκηνοθετηθεί από τον ίδιο άνθρωπο.

Μια σταθερή ομάδα δέκα ανθρώπων αποτελεί τον βασικό πυρήνα του.³⁹ Επιφορτίζεται με τις περισσότερες εργασίες τον καιρό των παραστάσεων και του φεστιβάλ, ενώ τα υπόλοιπα μέλη ανανεώνονται κάθε δυο ή τρία χρόνια και δρουν επικουρικά. Καθώς μοιραία δεν μοιράζεται πάντα ισόποσα ο φόρτος εργασίας, οι εντάσεις και οι προστριβές είναι δεδομένες. Η ανάγκη για όλο και καλύτερη, έγκαιρη οργάνωση των εργασιών, καταμερισμό των αρμοδιοτήτων, σταθερότητα και συνέπεια στην ανάληψη των ευθυνών παραμένει. Η πιθανότητα να τερματιστεί ο εθελοντικός χαρακτήρας της ομάδας ή ακόμα και να λήξει η περίοδος της εξωστρέφειάς της επανέρχεται τακτικά στις συζητήσεις για το μέλλον της.

Οι παραστάσεις της ομάδας⁴⁰

Η ομάδα ξεκίνησε την καλλιτεχνική της πορεία δίνοντας κατευθείαν το στίγμα που θα ήθελε να ορίζει την δουλειά της: έμφαση στον πειραματικό και ερευνητικό χαρακτήρα των παραστάσεων. Επιλέγοντας άγνωστα ή περιφρονημένα έργα ή άλλα τα οποία προσφέρονταν για να μεταδώσουν έναν σύγχρονο προβληματισμό ή για να δοκιμαστούν νέες μέθοδοι στη θεατρική δουλειά.

Από την άποψη αυτή κάθε έργο αποτελούσε έναν μικρό βήμα: αυτονόητη η σημασία του έργου του Ν. Καζαντζάκη *Κωμωδία, τραγωδία μονόπρακτη* (2014). Λίγο αργότερα το Αντίβαρο απέδωσε φόρο τιμής στο Κρητικό Θέατρο με την *Πανώρια*, του Γεώργιου Χορτάτση (2015), ενώ τον επόμενο χρόνο στράφηκε σε πιο σύγχρονο ρεπερτόριο με Ρ. Β. Φασμπίντερ και *Ελευθερία στη Βρέμη*. Το 2017 παρουσίασε σε πανελλήνια πρώτη και σε συλλογική μετάφραση των μελών του το έργο της Σ. Γκλάσπελ, *Στα Όρια*, βασισμένο στον πλατωνικό μύθο του Σπηλαίου. Την ίδια χρονιά η *Πανωραία*, δραματοποίηση της ποιητικής συλλογής του Νάσου Βαγενά, παρουσιάστηκε

³⁹ Πρόκειται για τους: Μανόλη Σειραγάκη σκηνοθέτη, Κάλη Καραδάκη σκηνογράφο-ενδυματολόγο, Στέλιο Ζουμαδάκη μουσικό, Αντώνη Βαμεδάκη, Νίκο Βαράκη, Δημήτρη Βαρελά, Μαρία Βασιλειάδου, Βέρα Κασωτάκη, Μαρκέλλα Πετρογιαννάκη, Γιάννη Χατζηβασιλείου.

⁴⁰ Για πληρέστερη παρουσίαση της δουλειάς του «Αντίβαρου» και για βιντεοσκοπημένες παραστάσεις μπορείτε να επισκεφθείτε την ιστοσελίδα της ομάδας <https://antivaro.com>



στην Εναλλακτική σκηνή της Εθνικής Λυρικής Σκηνής.⁴¹ Η παράσταση αποτέλεσε την πιο εξωστρεφή κίνηση του Αντίβαρου. Στο πλαίσιο του Αναγεννησιακού Φεστιβάλ Ρεθύμνου της ίδιας χρονιάς παρουσιάστηκαν οι *Προσωπογραφίες: Ρεθυμνιωτών*, τέσσερις σκηνοθετημένοι μονόλογοι ανθρώπων του Ρεθύμνου, σε σκηνοθεσία της Βιβής Χατζηκωτούλα.

Ο έντονος κοινωνικός προβληματισμός χαρακτηρίζει τις τέσσερις τελευταίες παραγωγές του Αντίβαρου. Το 2018 ανεβαίνει το *Εκβους* του Πήτερ Σάφερ, το 2019 *Η μέθοδος Γκρόνχολμ* του Τζορντί Γκαλθεράν, το 2020 το *Συγγνώμη* της Μάρτα Μπουτσάκα. Μετά την αναγκαστική παύση λόγω της πανδημίας επιλέχθηκε το έργο του Στρ. Δούκα, *Ιστορία ενός αιχμαλώτου*, φόρος τιμής στα 100 χρόνια από τη Μικρασιατική καταστροφή.

Οι παραστάσεις του « Αντίβαρου» διακρίνονται από υποβλητική ατμόσφαιρα, λιτό και αφαιρετικό σκηνικό, πολλαπλή διανομή, πρωτότυπη και κατά κανόνα ζωντανή μουσική, σκηνοθεσία που προσπαθεί να αξιοποιεί στο έπακρον τις δυνατότητες του θεάτρου όχι μόνο σε μέσα αλλά κυρίως σε έμπυχο δυναμικό.

Τον τελευταίο καιρό προστέθηκε στα παραπάνω και σοβαρό επιστημονικό-ερευνητικό έργο, προσεγγίζοντας το Πανεπιστήμιο Κρήτης. Σε συνεργασία με το Εργαστήριο Θεάτρου Κινηματογράφου Μουσικής και την Βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου Κρήτης ολοκληρώνεται η ψηφιοποίηση του αρχείου αποκομμάτων τύπου του Κώστα Νίτσου, για την οποία επιχορηγήθηκε από το ΥΠΠΟΑ. Πρόσφατα θεσπίστηκε επίσης το πρόγραμμα ΑΠΟ.ΔΗΜΟΣ. με αντικείμενο τη συλλογή αποκομμάτων του ημερήσιου τύπου παρελθόντων ετών για την πολιτιστική ζωή σε συνεργασία με το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, Εργαστήριο Έρευνας και Τεκμηρίωσης Νεοελληνικού Θεάτρου, ενώ η πραγματοποίηση του διεθνούς συνεδρίου στο Ρέθυμνο με θέμα το θεατρικό έργο του Παντελή Πρεβελάκη (2022) έχει αφήσει πολύ θετικό αντίκτυπο.

Σημαντικότερο όμως επίτευγμα όλων αυτών είναι το «Φεστιβάλ Αντίβαρο», μια διοργάνωση που λαμβάνει χώρα από τον Μάρτιο του 2016 στο Ρέθυμνο. Το φεστιβάλ, μέρος του οποίου είναι και η παράσταση της ομάδας Αντίβαρο, έρχεται να καλύψει το κενό που υπάρχει στην πόλη σε σχέση με τις προσφερόμενες παραστάσεις. Το ρεθυμνιώτικο κοινό έχει την ευκαιρία να παρακολουθήσει παραστάσεις από την πρωτεύουσα που δεν θα είχε την ευκαιρία να παρακολουθήσει αλλιώς και να γνωρίσει την δουλειά αξιόλογων σύγχρονων δημιουργών, πληρώνοντας χαμηλό αντίτιμο.⁴² Με αυτόν τον τρόπο δίνεται παράλληλα η ευκαιρία σε μικρά θεατρικά σχήματα της πρωτεύουσας να συστήσουν τη δουλειά τους και στο κοινό της επαρχίας, αλλά και στους ντόπιους θεατρόφιλους να δημιουργήσουν συνείδηση και κουλτούρα θεατή, να αποκτήσουν περισσότερα ερεθίσματα, να δουν θέατρο μες στον χειμώνα.

Αδιαμφισβήτητα, αυτή είναι τελικά και η μεγαλύτερη συνεισφορά του Αντίβαρου στην θεατρική κίνηση της πόλης του Ρεθύμνου. Το γεγονός ότι κάθε χρόνο αυξάνεται ο αριθμός των θεατών που παρακολουθεί τις παραστάσεις του φεστιβάλ είναι η μεγαλύτερη απόδειξη για αυτό, ενώ το ότι υπάρχει πλέον μια μεγάλη μερίδα σταθερών «φίλων» της ομάδας αποδεικνύει έμπρακτα την ανάγκη του κόσμου της επαρχίας για τέτοιες κινήσεις και δίνει ώθηση σε αυτούς που τυχαίνει

⁴¹ Για την παράσταση βλ. <https://ejournals.lib.auth.gr/skene/article/view/7614/7643>

⁴² Ο προγραμματισμός των παραστάσεων γίνεται από την ομάδα πολύ νωρίτερα, ενώ συνάπτεται με τον κάθε θίασο ιδιωτικό συμφωνητικό που ορίζει τους όρους συνεργασίας και τις αμοιβές τους. Σε περιπτώσεις sold out παραστάσεων (φαινόμενο αρκετά συχνό) υπάρχει η δυνατότητα έξτρα παράστασης. Τα εισιτήρια κοστίζουν 10, 8 και 6 € ενώ υπάρχει η δυνατότητα αγοράς εισιτηρίου διαρκείας, που κερδίζει συνεχώς δημοτικότητα. Κατά παράδοση, η παγκόσμια μέρα θεάτρου γιορτάζεται από το Αντίβαρο με δωρεάν θεατρική παράσταση για το κοινό. Για τις παραστάσεις που έχει φιλοξενήσει όλα τα χρόνια το φεστιβάλ, αναλυτικά <https://antivaro.com>



να ασχολούνται με τις τέχνες στην επαρχία να συνεχίσουν να το κάνουν, παρά τις δυσκολίες και τις αδυναμίες .

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Πούχγερ Βάλτερ, «Το θέατρο στην ελληνική επαρχία, μια επισήμανση», στο *Το θέατρο στην Ελλάδα, μορφολογικές επισημάνσεις*, (σ.331-371). Αθήνα: Παϊρίδης.

Σειραγάκης Μανόλης, (2018,10), « Η Πανωραία του Νάσου Βαγενά στο θέατρο «Αντίβαρο» στο Ρέθυμνο», *περιοδικό Σκηνή*, ανάκτηση 28/9/2022 από [Η Πανωραία του Ν. Βαγενά, στο θέατρο 'Αντίβαρο' στο Ρέθυμνο](#) | Σειραγάκης | Σκηνή (auth.gr)

Βιογραφικό: Η Βέρα Κασωτάκη είναι θεατρολόγος-φιλόλογος, κάτοχος ΜΔΕ στην ιστορία και θεωρία του Θεάτρου και του Κινηματογράφου από το Πανεπιστήμιο της Κρήτης. Τα τελευταία είκοσι χρόνια διδάσκει θεατρική αγωγή στην πρωτοβάθμια και στην δευτεροβάθμια εκπαίδευση ενώ έχει σκηνοθετήσει παραστάσεις με ερασιτεχνικές θεατρικές ομάδες ενηλίκων. Τα τελευταία τρία χρόνια είναι ενεργό μέλος της θεατρικής ομάδας «Αντίβαρο».

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail <verak1980@gmail.com>



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ

Η στήλη έχει στόχο την παρουσίαση νέων θεατρικών συγγραφέων μέσα από πρωτότυπες παρουσιάσεις ή/και συνεντεύξεις, με απώτερο σκοπό τη γνωριμία τους με το θεατρικό κοινό και τους επαγγελματίες του θεάτρου. Επιπλέον, στη στήλη θα παρουσιάζονται και νέα θεατρικά κείμενα, τονίζοντας τόσο τη σπουδαιότητα της διερεύνησης του θεατρικού ρεπερτορίου όσο και της ανάδειξης της νέας ελληνικής δραματουργίας. Παράλληλα επιχειρείται η ιστορική αναδρομή σε σημαντικές παραστάσεις έργων της ελληνικής δραματουργίας, και ο τρόπος με τον οποίο αυτά πλέον προσεγγίζονται μέσα από νέες σκηνοθετικές αναγνώσεις.

Η γυναίκα ως σιωπηλή παρουσία / εκκωφαντική απουσία – Ο άντρας ως αφήγημα

Ακη Δήμου – *Τα λουλούδια στην κυρία, Ντέστιν*: Μια παράλληλη ανάγνωση

Αικατερίνη Μιχ. Θεοδωράτου

Περίληψη: Σε δύο φαινομενικά «ανάλαφρες» κωμωδίες, που στην πραγματικότητα συνιστούν δύο ιδιότυπα «θυέστεια δείπνα», το εκάστοτε απόν θηλυκό και αρσενικό καταναλώνεται ανηλεώς αντίστοιχα από τους «άλλους» και τις «άλλες». Στα *λουλούδια στην κυρία*, ένα έργο για τρεις άντρες, η γυναίκα λάμπει κυριολεκτικά διά της απουσίας της. Υπάρχει μόνο μέσα από σύμβολα, στερεότυπα, και εκδοχές της στην πατριαρχική κουλτούρα. Η αντικειμενοποίησή της ως «θέαμα» μαζί και η υποτιθέμενη λατρεία και εξιδανίκευσή της ως «ωραίο φύλο» αναπαράγονται και φωτίζονται στις πραγματικές τους διαστάσεις ως βία. Η τελική, τελετουργική της «εκτέλεση» καταναλώνεται και αυτή ως θέαμα. Στο *Ντέστιν*, έργο για δύο γυναίκες, ο άντρας απουσιάζει εξίσου εκκωφαντικά – μήπως εδώ εκούσια; Καθένα από τα δύο έργα μοιάζει να είναι το συμμετρικό του άλλου. Από τα δύο δίπολα «εκείνοι/η άλλη»-«εκείνες/ο άλλος» ποιος «πόλος» δικαιώνεται –αν δικαιώνεται- κάθε φορά; Και ποιος διασώζεται;

Λέξεις-κλειδιά: αντικειμενοποίηση, θέαμα-δράμα, κατανάλωση, πατριαρχία, απουσία

*Ἡ πρὸς τὴν γυναῖκα θεραπεία μοιάζει κατὰ πολὺ τὰς θωπείας,
τὰς ὁποίας πολλοὶ ἐπιδαψιλεύομεν εἰς τοὺς σκύλους μας, ὀλίγα δευτερόλεπα πρὶν τοὺς καταφέρωμεν
τὴν κλωτσιάν.
(Βλάσης Γαβριηλίδης αναδημοσίευση ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη 1896)*

Σύμφωνα με την φιλόλογο ερευνήτρια και θεωρητικό του φεμινισμού Patricia Schroeder, το να υποθέσουμε ότι οι παραδοσιακές θεατρικές φόρμες είναι ενδογενώς «αρσενικές», είναι μια



ουσιοκρατική θέση, τόσο όσο και η αντίστοιχη υπόθεση ότι οι πειραματικές, μοντερνιστικές φόρμες είναι αυτομάτως «θηλυκές», ή ότι αναπόδραστα ανατρέπουν το πατριαρχικό status quo.⁴³ Βέβαια, ο μαρξιστικός-υλιστικός φεμινισμός ασκεί αυστηρή κριτική στο παραδοσιακό, ρεαλιστικό θέατρο, με το επιχείρημα ότι αναπαράγει δήθεν πιστά επί σκηνής, μια τεχνητή «πραγματικότητα» εκτός σκηνής, πλασάροντας ως «αλήθεια» μία κατασκευή, αποφεύγοντας να αναδείξει τους μηχανισμούς που την συγκροτούν και λησμονώντας ότι, όπως είχε εύστοχα πει ο Βρετανός φιλόσοφος Raymond Williams, *το νόημα δεν εκφράζεται απλώς, αλλά μάλλον παράγεται*.⁴⁴ Και είναι γεγονός ότι υπάρχουν πολλά επιχειρήματα εναντίον αυτής της μονομερούς θέσης, που, με μία υπεραπλουστευτική γενίκευση απορρίπτει συλλήβδην τον ρεαλισμό ως συντηρητικό, «κακό», «λάθος». Ωστόσο, είναι επίσης γεγονός ότι πολύ συχνά αυτή η τάση, με το πρόσχημα της αληθοφάνειας και της δήθεν καταγγελίας, απλώς αναπαράγει και διαιωνίζει συντηρητικά σχήματα, κλείνοντας το μάτι στον περιβόητο «μέσο θεατή» -που κι αυτός είναι βέβαια μια τεχνητή κατασκευή, αλλά υπάρχει πάντα ως δυνατότητα, μια δυνατότητα που ο κακός ρεαλισμός υποθάλλει και προάγει.

Ο Λούκατς χαρακτήρισε το ρεαλιστικό θέατρο ως “το είδος της αστικής τάξης” στο άρθρο του «Η Κοινωνιολογία του σύγχρονου δράματος»⁴⁵. Στο μέτρο που η πιστή αναπαράσταση της πραγματικότητας είναι αδύνατη και θα ήταν κατά πάσα πιθανότητα και αφόρητα πληκτική, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι αυτή, η πραγματικότητα, δεν αναπαρίσταται ούτε απεικονίζεται καθολικά, αλλά διαμεσολαβείται ως αφήγημα. Για τον Λούκατς, το ρεαλιστικό θέατρο γράφεται από αστούς για αστούς, για τον μαρξιστικό φεμινισμό από άντρες για άντρες, μέσα από μια αρσενική οπτική, καταγράφοντας και κανονικοποιώντας την «αρσενική» εμπειρία· αυτού του είδους το θέατρο –το οποίο δεν γράφεται απαραίτητα από άντρες, υπάρχουν και πολλές γυναίκες δραματουργοί που ενστερνίζονται την «ανδροκεντρική» θέαση του κόσμου– αποκλείει την υποκειμενικότητα της γυναίκας, εγγράφοντάς την ως «Αντικείμενο», ειδικά στο ερωτικό πεδίο: είτε ως «σκοτεινό αντικείμενο του πόθου» είτε ως «μακρινό και απροσπέλαστο όνειρο», είτε ως γήινη σεξουαλική οντότητα, ετεροκαθορίζεται από την ανδρική ματιά. Και, όταν αυτενεργεί, εύκολα εκπίπτει σε γυναίκα-αράχνη, «διαβολική γυναίκα», δηκτικό αιδόιο (vagina dentata), πόρνη.

Στον ιδιότυπο «λυρικό ρεαλισμό» του Άκη Δήμου, όπως τον έχει καταχωρίσει ο Κώστας Γεωργουσόπουλος,⁴⁶ η γυναίκα κατέχει ξεχωριστή θέση. Στα πιο ποιητικά του έργα, αναφέρω ενδεικτικά τα *Απόψε η μουσική*, *Αλμυρός ουρανός, ...Και Ιουλιέτα*, *Ανδρομάχη ή τοπίο γυναίκας στο ύψος της νύχτας*, έχει ισχυρή παρουσία, αρθρώνει λόγο, είναι αυτόνομη και αυθύπαρκτη. Στα περισσότερα ρεαλιστικά του, ιδιαίτερα στις κωμωδίες, υποχωρεί, οι καταστάσεις, παρά τον υποφώσκοντα, συχνότατα και έκδηλο σουρεαλισμό τους, έχουν ένα μάλλον συμβατικό υπόβαθρο και μία εκ πρώτης όψεως ξεκάθαρα ανδρική οπτική.

Τα λουλούδια στην κυρία καθώς και το *Ντέστιν* ανήκουν τυπικά σε αυτή την κατηγορία. Το πρώτο, έργο φαινομενικά αντρικό, μια ρεαλιστική slice of life, ρίχνει μια φευγαλέα αλλά διεισδυτική ματιά στα έργα και τις –έξι- ημέρες ενός τυχαίου Σεπτεμβρίου, σύμφωνα με την εισαγωγική σκηνική οδηγία, τριών νεαρών συγκατοίκων και μίας αόρατης σε εμάς –μήπως και σ' αυτούς;- γυναίκας που κατοικεί στην απέναντι πολυκατοικία. Το δεύτερο, αντίστοιχα εκ πρώτης όψεως γυναικείο, έργο «δωματίου» όπως και *Τα λουλούδια*, φωτογραφίζει δύο καλοκαιρινά

⁴³ Schroeder, *The Feminist Possibilities of Dramatic Realism*. 1996 σελ. 25

⁴⁴ Williams 1977 σελ. 166

⁴⁵ Lukacs 1965 σελ. 147

⁴⁶ Δήμου, 2006 α' σσ.8-9



βράδια, ένα πρωινό και μία εκπληρωμένη (;) ερωτική φαντασίωση δύο γυναικών, με πρωταγωνιστή τον *Ντέστιν*, έναν επίσης αθέατο σ'εμάς, ωστόσο πλήρως περιγεγραμμένο και απολύτως οικείο άνδρα.

Ο Δήμου φιλοτεχνεί λοιπόν τις δύο περισσότερο –συνειδητά ή ασυνείδητα–«λακανικές» κωμωδίες του, εξεικονίζοντας και δραματοποιώντας την απουσία του άλλου. Ο *Άλλος* και η *Έλλειψη* του, κομβικές έννοιες στη λακανική ανάλυση, συνθέτουν το υπέδαφος της επιθυμίας.⁴⁷ Για τον Λακάν, το Εγώ, αδυνατώντας να αυτοπροσδιοριστεί ως Όλον,⁴⁸ στρέφεται, ως εκ τούτου, προς το Άλλο, το οποίο είναι αντίστοιχα λειψό και αδυνατεί κι αυτό με τη σειρά του να υπάρξει σε μια ολότητα. Η ελλειπτική και θραυσματική σχέση που οικοδομείται, εντείνει την έλλειψη, γιγαντώνοντας έτσι την Επιθυμία: μία επιθυμία καταδικασμένη να μείνει ανικανοποίητη, δεδομένης και της μη πληρότητας του Άλλου, αλλά και της ανεπαρκούς διαμεσολάβησης της γλώσσας, που δεν μπορεί, λόγω της μοιραία ρευστής σχέσης μεταξύ σημασιόμενου και σημαίνοντος, να αποτυπώσει επαρκώς το Αντικείμενο της Επιθυμίας. Η επιθυμία λοιπόν είναι καταδικασμένη να μείνει στην περιοχή του ανικανοποίητου αλλά και του ανείπωτου.⁴⁹

Μέσα από αυτό το πρίσμα και με αυτήν την ανάγνωση, και το *Ντέστιν* και *Τα λουλούδια* περιστρέφονται γύρω από την αναζήτηση ενός αόρατου, λακανικού Άλλου: Η γλώσσα προστρέχει εναγωνίως να τους συνδράμει, περιγράφοντας πρόχειρα το αόρατο σημανόμενο με τα σημαίνοντα «αρσενικό-θηλυκό», τα οποία ουσιαστικά λειτουργούν ως μετωνυμίες. Ο κενός χώρος ανάμεσα στο σημαίνον του αρσενικού-θηλυκού και το ανείπωτο σημανόμενο, καλύπτεται στην περίπτωση του θηλυκού στα *Λουλούδια* από τη *χρήση-εξουσία* στην δε περίπτωση του αρσενικού στο *Ντέστιν* από την *προσδοκία* σχέσης.

Και στα δύο έργα ο Δήμου αφήνει το σημανόμενο στη σκιά, επιτρέποντας να εμφιλοχωρήσει η αμφιβολία: Υπάρχουν άραγε στ'αλήθεια ο φευγάτος Ντέστιν και η «Κυρία» απέναντι; Ο πρώτος λανθάνει στις αφηγήσεις των γυναικών, διαφεύγει, διχάζεται σε δύο πιθανές εκδοχές, εξιστορείται και καταγγέλλεται, εναλλάσσει τους ρόλους *αντικείμενο πόθου/θυμού* και μ'ένα τελικό κλείσιμο ματιού υπερβαίνεται: «*Και στο σπίτι μας να κοιμάται κάποιος δε θα μας νοιάζει*» λέει η Άννα, «*θα ζυπνήσει με τ'αηδόνια και θα φύγει...*»⁵⁰ Το ζητούμενο και στις δύο περιπτώσεις είναι μια ερωτική νύχτα· στα *Λουλούδια* δεν κατορθώνεται, οι τρεις άνδρες μοιάζουν ανήμποροι να δουν το απέναντι *Σώμα* ως *Πρόσωπο*, πέρα από την χρηστική γι'αυτούς σήμανσή του, και το έργο κλείνει με την τελετουργική θανάτωση αυτού του σώματος. Παρότι ολόκληρο το έργο περιστρέφεται ηδονοβλεπτικά γύρω από το *θέαμα* του ποθούμενου αντικειμένου, οι «θεατές» αποδεικνύονται εν τέλει τυφλοί, ελλειπείς και κατά βάθος αδιάφοροι απέναντι στο *δράμα* του.⁵¹ Το τελικό coup de théâtre της «εκτέλεσής» του, το μετακινεί οριστικά στην περιοχή της φαντασίωσης αλλά και του εφιαλτικά «πραγματικού»: Η ύπαρξή του ακυρώθηκε προτού καν το δούμε!

Μια κωμωδία... bitter ήταν ο υπότιτλος στο πρώτο ανέβασμα των *Λουλουδιών* το 1999⁵². Η χαλαρή αλλά έντεχνα κλιμακούμενη πλοκή περιστρέφεται γύρω από την τραγικά ατελέσφορη στρατηγική που αναπτύσσουν οι τρεις φίλοι για να προσεγγίσουν τη γυναίκα. Συνοπτικά,

⁴⁷ Σταυρακάκης, 2010 σσ. 27-28

⁴⁸ Fink 1995 σσ. 53-55

⁴⁹ Σταυρακάκης, 2010 σελ.96

⁵⁰ Δήμου, 2006β' σελ.241

⁵¹ Περισσότερα για την διάκριση drama/spectacle βλ. Nikolay Evreinov *An Introduction to Monodrama* στο *Russian Dramatic Theory from Pushkin to the Symbolists* σελ.183

⁵² Θίασος *Νέες Μορφές*, Θεσσαλονίκη 1999. Σκηνοθ. Μαγδαληνή Μπεκρή



εξελίσσεται σε τρεις φάσεις: Παρατήρηση-θαυμασμός-πόθος/τυχαίες συναντήσεις/πρόσκληση σε πάρτυ γενεθλίων. Και τα τρία αυτά στάδια τα παρακολουθούμε διαμεσολαβημένα, ως αφηγήματα από τους τρεις άντρες. Ως αφήγημα περνούν από το σώμα του έργου και στιγμιότυπα από τη ζωή τους, αναμνήσεις, σπαράγματα εμπειριών, στοιχεία της ταυτότητάς τους. Τυπικό έργο δωματίου, τα πάντα συμβαίνουν μέσα στο διαμερισμάκι όπου συγκατοικούν οι τρεις στα πρόθυρα της ενηλικίωσης νεαροί, με τα κλισέ και τα πατριαρχικά στερεότυπα στα οποία είναι παγιδευμένοι να παράγουν μία σχεδόν κλειστοφοβική αίσθηση. Έργο ενηλικίωσης το χαρακτηρίζει ο συγγραφέας,⁵³ ενώ ο Σάββας Πατσαλίδης το θεωρεί σχόλιο πάνω στην κοινωνία του θεάματος, στην πρωτοφανή για τα δεδομένα του 1999 όπου πρωτοπαραστάθηκε, εξάπλωση της χρήσης του διαδικτύου και τα παραφερνάλιά της, στην σταδιακή παθητικο-ποίηση και αδρανοποίηση της κοινωνίας, στην έκπτωση του Προσώπου σε θεατή. Ως εκ τούτου και ο έρωτας και το ερωτικό αντικείμενο εκπίπτουν σε θέαμα,⁵⁴ ένα ιδιότυπο θέατρο εν θεάτρω. Το εγκιβωτισμένο θέαμα που καταναλώνουν και εν τέλει κατασπαράσσουν οι τρεις άρρενες πρωταγωνιστές, μένει αθέατο και κυρίως ανώνυμο για εμάς. Όχι επειδή είναι «άπιαστο και αιθέριο», «ιδανική γυναίκα», «φύση ρομαντική», «μυστηριώδης θηλυκή ύπαρξη», όπως συμφώνησαν σχεδόν ομόφωνα οι κριτικές που γράφτηκαν για το έργο, αλλά απλώς επειδή είναι επί της ουσίας ανύπαρκτο και χωρίς σημασία. Πράγματι, επίσης, είναι ένα έργο ενηλικίωσης, μιας ενηλικίωσης που επιτελείται με τον ίδιο θλιβερό και άχαρο τρόπο των προπατόρων των τριών νεαρών: πνιγμένη στα έμφυλα κλισέ, στην έμφυλη λεκτική, ακόμα και σωματική βία, στο φτηνιάρικο σεξ που βιώνεται ως εξευτελισμός της γυναίκας, στις βρισιές και στην «αντρίλα».

Το κείμενο βρίθει, ασφυκτιά σχεδόν, από μισογυνικό λόγο και αφορισμούς τύπου: «*Ό,τι και να σου είπε φούμαρα, άμα δεν το κατάπιε*»⁵⁵, εννοώντας την καταναγκαστική πεολειχία ως απόδειξη αγάπης, ή «*Αυτό μου έλεπε, μετά από κάθε τσιμπούκι να τρέχω για βέρες*»⁵⁶, αναπαράγοντας τον παγιωμένο μύθο της πονηρής γυναίκας που επιζητά να «τυλίξει» το ανυποψίαστο αρσενικό. Στον κόσμο τους, οι τρεις είναι «τέρατα» (*Τα τραβεστόνια που έφερνες εδώ μέσα; Άσχημα σαν τέρατα*)⁵⁷ ενώ η γυναίκα στην καλύτερη περίπτωση είναι ντεκόρ στις ηδονοβλεπτικές τους φαντασιώσεις, στη χειρότερη απλά χρηστικά αντικείμενα, αναλώσιμα υλικά, σκεύη ηδονής ή οικιακές βοηθοί: *Το καλύτερο κορίτσι, μαλάκα! Οι καλύτερες μακαρονάδες*,⁵⁸ λέει πάλι ο Νικήτας, αναφερόμενος στην πρώην κοπέλα του Γρηγόρη, η οποία έχει υποστεί ακραία σωματική κακοποίηση από αυτόν, όπως ομολογείται με απόλυτη φυσικότητα, ενώ δεν καταγγέλλεται καν, μόνο σχολιάζεται χλιαρά ως προϊόν «παρεξήγησης». Στον κόσμο τους, καμιά γυναίκα δεν μπορεί να διαθέτει χρήματα και οικονομική αυτοτέλεια, τουλάχιστον όχι ως αποτέλεσμα νόμιμης εργασίας. Υποθέτουν ότι η «απέναντι» είχε πολλά χρήματα στο πορτοφόλι της γιατί *θα παίρνει βίζιτες*, ή θα είναι ντίλερ ναρκωτικών.⁵⁹ Τα κλισέ διαδέχονται το ένα το άλλο. Είτε η γυναίκα μέσα σε ποιητικές εκλάμψεις εξιδανικεύεται, είναι το μακρινό, απρόσιτο αντικείμενο πόθου που τοποθετείται στην περιοχή του ανέφικτου, είτε εκπορνεύεται με την ίδια

⁵³Πρόγραμμα παράστασης από την ομάδα *Teatro ma non troppo*, Αθήνα, *Από μηχανής θέατρο* 2014. Σκηνοθ. Γιώργος Παλούμπης

⁵⁴Εφημ. *Αγγελιοφόρος* 12/12/1999

⁵⁵Δήμου 2006α' σελ.192

⁵⁶Ο.π.σελ.193

⁵⁷Ο.π. σελ.233

⁵⁸Ο.π. σελ.212

⁵⁹Ο.π. σελ.224



άνεση και ευκολία. Αγία ή πόρνη; Σαν τα *παιδάκια του Ζαχαρία* ή σαν ένα ψέμα που περπατάει,⁶⁰ Φαίνεται να είναι οι δύο όψεις του ίδιου νομίσματος.

Στο στερεοτυπικά «γυναικείο» *Ντέστιν* παρελαύνουν όλα τα αντίστοιχα κλισέ που θέλουν τη γυναίκα πιο «σοβαρή», λιγότερο καταναλωτική και περισσότερο απαιτητική στην ερωτική σχέση: συγκρατημένος κυνισμός που κρύβει πικρία και διάψευση, άντρες που στάθηκαν «λίγοι», άσκοπες θυσίες, ιψενικά τρίγωνα με τη γυναίκα ως συνήθως στον ρόλο του loser (η Ρεβέκκα έχει χάσει τον ύπνο της προκειμένου να ανταποκριθεί στη σχέση με τον παντρεμένο συνάδελφο⁶¹) σχέσεις συμβιβασμού (η Άννα φυτοζωεί σ'έναν πληκτικό «αρραβώνα» απ'όπου δεν τολμά να φύγει), σαρκοβόρες, ανταγωνιστικές μητέρες, αυτό-υποτίμηση (...*μετά το πρώτο, δεύτερο πήδημα θα περάσεις στις ανεπιθύμητες*⁶²), ανάγκη για στοργή και τρυφερότητα (...*τι να το κάνω το δαχτυλίδι ρε; Εγώ για το χάδι πήγαινα.*⁶³) και πολλές φαντασιώσεις, οι οποίες όμως εδώ επικυρώνονται με την τελική, κρυφή ανατροπή της διφορούμενης πραγμάτωσής τους.

Και στα δύο έργα το ποθητό αντικείμενο είναι ένα και οι διεκδικητές του περισσότεροι: τρεις άνδρες στα *Λουλούδια* και δύο γυναίκες στο *Ντέστιν*. Στο πρώτο δεν διαφαίνεται ίχνος ανταγωνισμού, ουσιαστικά κανείς δεν διεκδικεί τη γυναίκα, όλοι θέλουν να την καταναλώσουν ως βρώσιμο σώμα, δεν ζηλεύουν ο ένας τον άλλο, γιατί δεν επιδιώκουν την αποκλειστικότητα της σχέσης. Στο δεύτερο, οι δύο γυναίκες διεκδικούν ξεκάθαρα το αρσενικό, ως πρόσωπο και δευτερευόντως ως σώμα. Τον «αφηγούνται» ως ολότητα και, διόλου τυχαία, στο φινάλε ο θεατής έχει μια πλήρη εικόνα του: (*Δεν είναι ωραίος... Έχει κάτι απροσδιόριστο... Χωρισμένος με μια κόρη*⁶⁴...*Ονειρεύεται να κάνει τον γύρο του κόσμου.*⁶⁵) Επιπλέον, μετά την υποτιθέμενη ερωτική νύχτα, η Ρεβέκκα ισχυρίζεται με κάποια πικρία ότι ο άνδρας έδειξε προτίμηση στην Άννα: *Να σε καταβροχθίσει ήθελε...*⁶⁶ Ταυτόχρονα, στην πορεία του έργου μαθαίνουμε σχεδόν τα πάντα για τη ζωή των γυναικών: Για τις αδιέξοδες, ανούσιες και μηχανικές σχέσεις τους, τις ματαιωμένες προσδοκίες που τις οδηγούν σε φαντασιώσεις και ανήσυχα όνειρα με τη φευγαλέα αλλά αποκαλυπτική μαρτυρία των πατριαρχικών στερεοτύπων, που, μασκαρεμένα σε «κοινωνικές επιταγές» τις ταλανίζουν: Η καταπιεστική, απορριπτική μητέρα της Άννας, η Τέλεια Ομορφιά ως γυναικείο καθήκον μαζί και άπιαστο ιδεώδες, η τεκνοποιία ως ολοκλήρωση –χαρακτηριστικό το όνειρο της Ρεβέκκας με την Άβα Γκάρντνερ που κρατάει ένα μωρό.⁶⁷

Για να το θέσουμε απλά, στα *Λουλούδια* τα τρία «αρσενικά» δεν στάθηκαν αντάξια του παρόντος/απόντος «θηλυκού», και αντίστοιχα, το ένα «αρσενικό» *Ντέστιν* (πόσο βαθιά ειρωνικό, αλήθεια, το παρώνυμο!) σταθερά απόν, στάθηκε υπερβολικά «λίγο» για τα δύο «θηλυκά» και ίσως, μ'ένα τελικό αμφίσημο κλείσιμο ματιού, αχρείαστο! (*Και στο σπίτι μας να κοιμάται κάποιος δε θα μας νοιάζει[...]* *Θα ξυπνήσει με τ'αηδόνια και θα φύγει*⁶⁸) Η φαινομενική, επισφαλής συμμετρία των δύο έργων υπονομεύεται σοβαρά από τον τρόπο που προσεγγίζει ο συγγραφέας τα στερεότυπα «αρσενικού-θηλυκού», τεντώνοντάς τα ως τα άκρα, ενίοτε ξεχειλώνοντάς τα, εκθέτοντάς τα ως φτηνά κλισέ, αλλά τεχνηέντως αναδεικνύοντας τα ψήγματα εγκυρότητας που τα διαιωνίζουν μέσα

⁶⁰ Ο.π. σελ.235

⁶¹ Δήμου 2006β', σελ.194

⁶² Ο.π. σελ.220

⁶³ Ο.π. σελ.234

⁶⁴ Ο.π. σελ.205

⁶⁵ Ο.π. σελ.208

⁶⁶ Ο.π. σελ.233

⁶⁷ Ο.π. σελ.215

⁶⁸ Ο.π. σελ.241



στον πατριαρχικό φαύλο κύκλο: Η πατριαρχία δημιουργεί μόνο θύματα, «αρσενικά» και «θηλυκά», στα έργα του Δήμου όμως η γυναίκα διασώζεται ως Πρόσωπο μέσα από την επίγνωση, την δυνατότητα να κοιτάξει βαθύτερα τον εαυτό της και να αρθρώσει πιο πολύπλοκα αιτήματα. Επομένως, το στερεότυπο του *ευαίσθητου θηλυκού vs σκληρού αρσενικού* που συνήθως επιστρατεύεται για να περιχαρακώσει τους έμφυλους κοινωνικούς ρόλους και να οριοθετήσει το κοινωνικό φύλο, χρησιμοποιείται εδώ για να εκθέσει τους άνδρες ως θύτες και θύματα εν πλήρει αγνοία φωτίζοντας παράλληλα τις γυναίκες ως περισσότερο σύνθετα και ενδιαφέροντα Πρόσωπα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- [Case, S. E.](#) (1990). *Performing feminisms: feminist critical theory and theatre*. Johns Hopkins University Press.
- Fink, B. (1995). *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance*. Princeton University Press.
- Howe-Kritzer, A. et al. (1999). *The Cambridge companion to American women playwrights*. Cambridge University Press.
- Lukacs, G. (1965) The Sociology of Modern Drama. *The Tulane Drama Review*, Vol. 9, No. 4 (Summer, 1965), pp. 146-170
- Pushkin, A. et al. (1981) *Russian Dramatic Theory from Pushkin to the Symbolists, An Anthology*. Slavic series Nr 5. University of Texas Press.
- [Schroeder, P. R.](#) (1996). *The feminist possibilities of dramatic realism*. Fairleigh Dickinson University Press.
- Thomas, J. (2015). *Towards Gender Inclusive Representation in the Theatre: The Actor and the Spectator*. Thesis for the Degree of Master of Arts Susquehanna University.
- Williams, R. (1977). *Marxism and Literature*. Oxford University Press.
- Δήμου, Α. (2006) *Άπαντα τα θεατρικά τ. α΄*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Δήμου, Α. (2006) *Άπαντα τα θεατρικά τ. β΄*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Σταυρακάκης, Γ. (2010) *Ο Λακάν και το πολιτικό*. Αθήνα: Ψυχογιός.
- Σταυρακάκης, Γ. (2012) *Η λακανική αριστερά*. Αθήνα: Σαββάλας.

Βιογραφικό: Η Κατερίνα Θεοδωράτου γεννήθηκε στην Κεφαλονιά. Σπούδασε Γαλλική Φιλολογία και Θεατρολογία στο Ε.Κ.Π.Α., όπου και ολοκλήρωσε το μεταπτυχιακό της, στο Τ.Θ.Σ. Κείμενά της έχουν δημοσιευτεί σε θεατρικά προγράμματα (Εθνικό Θέατρο, Μεταξουργείο, Ροές, Θ.Ο.Κ. κ.ά.) καθώς και σε λογοτεχνικά περιοδικά της Αθήνας και της Κύπρου (*Μανδραγόρας, Άνευ, Θέματα Λογοτεχνίας-Εκδ. Γκοβόστη, Παιδεία και Κοινωνία-εφημ.Αυγή* κ.λπ.) και σε sites όπως το diastixo.gr, το fractal, το varelaki κ.ά.. Διδάσκει Θεατρική Αγωγή στην Α΄βάθμια Εκπαίδευση. Έχει μόνιμη στήλη θεατρικής κριτικής στο περιοδικό *Κοράλλι* και είναι μέλος της Ένωσης Ελλήνων Θεατρικών και Μουσικών Κριτικών.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail <theokat2@hotmail.com>



ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ

Η στήλη περιλαμβάνει μια ευρεία θεματολογία που αναφέρεται στην πολιτική του Υπουργείου Πολιτισμού, αλλά και των μεγάλων κρατικών και ιδιωτικών θεατρικών φορέων που συνδιαμορφώνουν το πεδίο της πολιτιστικής πολιτικής. Επίσης, στη στήλη εξετάζονται θέματα που σχετίζονται με τις κοινωνικές εξελίξεις και την αντανάκλασή τους στο θέατρο (όπως για παράδειγμα το κίνημα του “me-too” και η πανδημία), καθώς και θέματα που σχετίζονται με την ευρωπαϊκή πολιτιστική πολιτική, έτσι όπως αυτή σχεδιάζεται και υλοποιείται από βασικούς ευρωπαϊκούς και διεθνείς πολιτιστικούς οργανισμούς.

Η εφαρμογή του Νόμου του Μπωμόλ στις παραστατικές τέχνες: θεώρηση του πρώτου μαθηματικού μοντέλου Σταμάτης Γαργαλιάνος

Περίληψη: Στο άρθρο επιχειρείται μια συσχέτιση του Νόμου του Μπωμόλ με τις παραστατικές τέχνες. Οι Αμερικανοί Μπωμόλ και Μπόουεν (Baumol & Bowen), το 1966, δημοσίευσαν για πρώτη φορά μια ανάλυση σχετικά με τις χρηματοδοτήσεις του ζωντανού θεάματος, ανάλυση, που, επειδή ήταν η πρώτη στο χώρο αυτό και για το λόγο, ακριβώς του ότι επιχειρούσε την εύρεση της μαθηματοοικονομικής σχέσης ανάμεσα στις ανάγκες των παραστατικών τεχνών (Π.Τ.) ή ζωντανών θεαμάτων (Ζ.Θ.) και τις επιχορηγήσεις από το Κράτος, ονομάστηκε «ο Νόμος του Μπωμόλ». Η επιστημονική τους ανάλυση βασίστηκε σε μαθηματικά μοντέλα και παραμέτρους όπως: L το οποίο υποδηλώνει το μέγεθος της εργατικής δύναμης, Y που υποδηλώνει την ποσότητα της τελικής παραγωγής, t τον χρόνο, r το ποσοστό αύξησης της παραγωγικότητας, W το ύψος του μισθού των εργαζομένων, C το γενικό κόστος παραγωγής.

Ο «νόμος» αυτός παραθέτει με αδρό τρόπο τις κυρίαρχες αιτίες της αδυναμίας των ζωντανών θεαμάτων (performing arts) να αυτοχρηματοδοτηθούν, ενώ ταυτόχρονα καταδηλώνει την αναγκαιότητα της οικονομικής ενίσχυσης των φορέων κάθε μορφής, μεγέθους ή επιπέδου από εξωγενείς παράγοντες, όπως το κράτος, οι Μαικήνες και οι εξέχοντες χορηγοί. Εξετάζεται επίσης εδώ το ζήτημα της οργάνωσης πολιτιστικών οργανισμών στην Ελλάδα κάτω από το πρίσμα της χρηματοδότησης τους από ιδιωτικούς, ή κρατικούς φορείς. Τίθεται ως υπόθεση εργασίας η δυνατότητά τους να λειτουργήσουν χωρίς αυτές τις χρηματοδοτήσεις, κάτι που ανατρέπει αυτό το νόμο προσδίδοντας μια νέα δυναμική την όλη υπόστασή του.

Λέξεις-κλειδιά: Οικονομία, Επιχορηγήσεις, Νόμος του Μπωμόλ, Παραστατικές Τέχνες, Ζωντανά Θεάματα



Εισαγωγή

Ο θεμέλιος λίθος της συλλογιστικής του Μπωμόλ δεν είναι άλλος από το βασικό δεδομένο ότι οι μέχρι τώρα κλασικοί τομείς της Οικονομίας έχουν ένα τεράστιο πλεονέκτημα έναντι της «βιομηχανίας» του ζωντανού θεάματος: μπορούν να υποκαταστήσουν την ανθρώπινη εργασία με τεχνολογικούς νεωτερισμούς, όπως οι μηχανές και τα ρομπότ. Έτσι, χάρις στην τεχνολογική πρόοδο, οι τομείς αυτοί κατορθώνουν τη μείωση της τελικής τιμής προϊόντος χάρη στη διεργασία της σταδιακής και ομαλής αντικατάστασης της εργατικής δύναμης από την αυτοματοποίηση που προσφέρει η τεχνολογική πρόοδος. Αντίθετα, τομείς όπως οι Π.Τ., βασίζονται, χωρίς να έχουν δυνατότητα εναλλακτικής λύσης, αποκλειστικά και μόνο πάνω στον παράγοντα άνθρωπο, με όλες τις συνεπαγόμενες επιβαρύνσεις, μεσο- και μακρο-πρόθεσμα, στο κόστος του παραγόμενου «προϊόντος». Εδώ η ανάπτυξη και χρήση νέων τεχνολογιών ουδεμία αλλαγή (μείωση) στην τιμή του τελικού προϊόντος, εφόσον οι Π.Τ. δεν επιδέχονται παρά ελάχιστα αντικατάσταση της ανθρώπινης εργασίας από νέες τεχνολογικές ανακαλύψεις.

Κατ' αυτή την έννοια, και σύμφωνα με την ίδια συλλογιστική, ολόκληρη η οικονομική ανά την υφήλιο δραστηριότητα διαχωρίζεται σε δύο βασικούς τομείς, σ' αυτόν της κλασικής βιομηχανίας, τον επονομαζόμενο επαυξάνοντα, και σ' εκείνον της βιομηχανίας του ζωντανού θεάματος ή τον αποκαλούμενο μη-επαυξάνοντα. Αυτή η τελευταία λεκτική διάκριση των δύο βιομηχανιών πηγάζει από το γεγονός ότι η ειδοποιός τους διαφορά έγκειται όπως προαναφέρθηκε, στην ικανότητά τους ή μη να επαυξάνουν προοδευτικά την παραγωγικότητά τους, άρα τα κέρδη τους, χάρις στην χρήση τεχνολογικών μέσων.

Πώς όμως καταφέρνουν να επιβιώνουν οι επί μέρους τομείς του μη-επαυξάνοντος χώρου; Πως ένας ιδιωτικός θίασος φθάνει στο σημείο όχι απλώς να ισοσταθμίζει τον ισολογισμό του, αλλά και να αμείβει πολύ καλά τους συντελεστές των παραστάσεων; Ποιες είναι εκείνες οι σημαντικές δυνάμεις που επιδρούν επί των αποτελεσμάτων των δυο τομέων και συνεισφέρουν ώστε να υπάρχουν τεράστιες αποκλίσεις στις χρηματοδοτήσεις τόσο εντός των τομέων όσο και μεταξύ των τομέων (κλασικές βιομηχανίες με πολιτιστικούς φορείς παραγωγής τέχνης).

Οι πρωτεργάτες

Εντούτοις, αν και το φαινόμενο της προς ζωντανά θεάματα επιχορήγησης μετρά ήδη δύομισι χιλιετηρίδες ζωής και παρά το γεγονός ότι η επιστήμη της Οικονομίας έχει κάνει εξ ίσου σημαντικά βήματα σε πολλούς άλλους επιμέρους τομείς, μόλις πριν 32 χρόνια κάποιοι οικονομολόγοι ασχολήθηκαν με το διττό αυτό φαινόμενο και ανέλυσαν τις βαθύτερες ρίζες του. Πράγματι, όπως προαναφέρθηκε, οι Αμερικανοί Μπωμόλ και Μπόουεν, στα 1966, δημοσίευσαν την περίφημη, πλέον, ανάλυσή τους σχετικά με τις χρηματοδοτήσεις του Ζ.Θ., ανάλυση που επειδή ακριβώς ήταν η πρώτη στο χώρο αυτό και για το λόγο ακριβώς του ότι επιχειρούσε την εύρεση της μαθηματικοοικονομικής σχέσης ανάμεσα στις ανάγκες του Ζ.Θ. και τις επιχορηγήσεις από το Κράτος, ονομάστηκε «ο Νόμος του Μπωμόλ» (*Baumol W, Bowen W. - «Performing Arts: The Economic Dilemma - A study common to theater, opera, music and dance»*).

Ο νόμος αυτός έφερε στην επιφάνεια τις πραγματικές αιτίες της χρηματοδότησης, παραμερίζοντας τις μέχρι εκείνη τη στιγμή απλοϊκές δοξασίες περί «έλλειψης θεατών», «υπερπροσφοράς ζωντανών ή μηχανικών θεαμάτων» καθώς και την κλασική δικαιολογία περί «ανυπαρξίας καλών παραστάσεων ζωντανού θεάματος».



Στις γραμμές που ακολουθούν επιχειρείται η ανάλυση του Νόμου του Μπωμόλ, ο οποίος, ως σημειωθεί, υπήρξε το επιστημονικό, θεωρητικό και πρακτικό, στήριγμα πολλών εξειδικευμένων στην Τέχνη οικονομολόγων. Ο νόμος αυτός προσφέρει τη βασική επιστημονική επιβεβαίωση του δικαιώματος ή, κατά μια άλλη ορθότερη άποψη, της αναγκαιότητας της κρατικής παρέμβασης στον τομέα της Τέχνης, κι' αυτό το επιτυγχάνει με τη βοήθεια ορισμένων μαθηματικών εξισώσεων. Παραθέτει με αδρό τρόπο τις κυρίαρχες αιτίες της αδυναμίας των ζωντανών θεαμάτων να αυτοχρηματοδοτηθούν, ενώ ταυτόχρονα καταδηλώνει την αναγκαιότητα της οικονομικής ενίσχυσης των πολιτιστικών φορέων κάθε μορφής, μεγέθους ή επιπέδου από εξωγενείς παράγοντες, όπως το κράτος, οι Μαικήνες και οι εξέχοντες χορηγοί.

Βασικές ερωτήσεις

Μια σειρά ερωτήσεων προς τους θεράποντες του νόμου αυτού, προς καλύτερη κατανόηση του περιεχομένου του, καθίστανται αναπόφευκτες:

- 1) Άραγε υπάρχουν κι άλλοι τομείς παραγωγής που βασίζονται κατά κύριο λόγο στο εργατικό δυναμικό, το οποίο δεν μπορεί, εκ φύσεως, να αντικατασταθεί από τις λεγόμενες νέες τεχνολογίες; Αυτοί λοιπόν οι υπόλοιποι τομείς (π.χ. παραγωγή ειδών χρυσοχοΐας) πώς κατορθώνουν να επιβιώνουν;
- 2) Πώς εξηγείται το γεγονός ότι το ιδιωτικό θέατρο μπορεί να παίζει έναν σημαντικό ρόλο στα πολιτικά δεδομένα κάθε χώρας, μέσα σε μια πληθώρα θεατρικών προσφορών κρατικής βάσης, δηλαδή με «αντιπάλους» που μπορούν να προσφέρουν στο κοινό χαμηλή τιμή τελικού προϊόντος (εισιτήριο); Επιπλέον, γιατί στις περισσότερες χώρες το ιδιωτικό θέατρο όχι μόνο επιβιώνει αλλά και παρουσιάζει μια ιδιαίτερη «άνθηση» σε σημείο που οι αμοιβές κάποιων σταρ να φθάνουν σε εξωφρενικά ύψη;
- 3) Μπορούμε να ομιλούμε για παθητικό των θεατρικών σχημάτων, τη στιγμή που όλο αυτό το παθητικό καλύπτεται, χωρίς ιδιαίτερες ενοχλήσεις από το Κράτος;
- 4) Γιατί, ακόμη και σε περιόδους παγκόσμιας οικονομικής ύφεσης και σε χρονικές στιγμές όπου άλλοι τομείς επιχειρηματικών δραστηριοτήτων αναγκάζονται να περιορίζουν στο έπακρο τα μεγέθη παραγωγής των, οι κρατικοί θεατρικοί φορείς αυξάνουν την θεατρική τους προσφορά (νέα θεατρικά έργα, περισσότερες παραστάσεις, υπόθαλψη διαρκώς νέων καλλιτεχνικών συντελεστών) και μάλιστα χωρίς σοβαρές αντιδράσεις από τα αρμόδια υπουργεία;

Οι ερωτήσεις αυτές ίσως με μια πρόχειρη ματιά να οδηγούν σε μια και μοναδική απάντηση, στο ότι δηλαδή ο Νόμος του Μπωμόλ είναι ατελής (*Γραμματάς, 2003: 81*). Εμείς, από την πλευρά μας, δεν δεχόμαστε, σαν ολοκληρωτικά ατελή αυτόν τον νόμο, εφόσον πρωτοπαρουσιάστηκε σε μια εποχή που οι κρατικές ενισχύσεις στο θέατρο ευρίσκονταν στο μέγιστο σημείο τους, καθώς επίσης και το ότι εκείνη την χρονική περίοδο το ιδιωτικό θέατρο δεν είχε δείξει ακόμη όλα του τα «νύχια». Αυτό που θα πρέπει να μας κεντρίσει το ενδιαφέρον είναι η τελευταία ερώτηση, της οποίας οι πιθανές απαντήσεις ίσως να αποτελούν την βάση μιας βαθύτερης αιτιολόγησης.



Οικονομική του Πολιτισμού

Οι πολιτιστικοί οργανισμοί, οικονομολογικά, διακρίνονται σε δύο μεγάλες κατηγορίες, στην επιχορηγούμενη και τη μη επιχορηγούμενη. Στην πρώτη κατηγορία βρίσκονται οργανισμοί που επιχορηγούνται βαρέως από το Κράτος, σχήματα που επιχορηγούνται ελαφρώς και σχήματα που επιχορηγούνται με πολύ μικρά ποσά. Στην Ελλάδα, στα βαρέως επιχορηγούμενα ανήκουν τα Κρατικά Θέατρα, δηλαδή η Εθνική Λυρική Σκηνή, το Εθνικό Θέατρο (έδρα: Αθήνα) και το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος (έδρα: Θεσσαλονίκη). Στα ελαφρώς βρίσκονται το Θέατρο Τέχνης-«Κάρολος Κουν», το «Αμφι-Θέατρο» του Σπύρου Ευαγγελάτου κ.ά. Στα τρίτα βρίσκονται θεατρικοί φορείς των οποίων το κοινό χαρακτηριστικό είναι πως δεν επιχορηγούνται πάντα και οι οποίοι οφείλουν να ανανεώνουν το σχετικό αίτημά τους προς το Υπουργείο Πολιτισμού κάθε ένα ή δυο χρόνια.

Στην δεύτερη κατηγορία βρίσκονται οι ανεξάρτητες ομάδες καθώς και το λεγόμενο εμπορικό θέατρο. Οι μεν πρώτες της κατηγορίας αυτής υποβάλλονται -εθελούσια- σε πολύ μεγάλες οικονομικές θυσίες, ενώ το εμπορικό θέατρο, αντιθέτως, διακρίνεται για την αυτονομία του καθώς και την μεγάλη του οικονομική δυνατότητα, όχι μόνο να επιβιώνει, αλλά και να αναπαράγεται επιτυχώς χάρις στα δικά του και μόνο έσοδα. Αυτά προέρχονται σχεδόν αποκλειστικά από τα εισιτήρια των όσων επιθυμούν να παρακολουθήσουν τις παραστάσεις τους. Το εμπορικό θέατρο ή, καλύτερα, το θέατρο που χρηματοδοτείται από ανεξάρτητους ιδιώτες παραγωγούς, έχει την ιδιότητα να ανατρέπει το Νόμο του Μπωμόλ.

Σ' όλα αυτά, φυσικά υπάρχουν πάντα εξαιρέσεις, αλλά και παραβάσεις των δεσμεύσεων και των καθηκόντων των θεατρικών σχημάτων που προαναφέρθηκαν. Οι εξαιρέσεις έχουν να κάνουν με την νέα μόδα, αυτή των χορηγών, που εισήλθαν δυναμικά στον χώρο του θεάτρου και με το χρήμα που έχουν ήδη προσφέρει και συνεχίζουν να προσφέρουν έχουν ανατρέψει κάθε είδους κατηγοριοποίηση, όπως οι προαναφερθείσες. Ήδη, πολλά Κρατικά Θέατρα αλλά και μικρότερες θεατρικές μονάδες έχουν γίνει κατ' επανάληψη δέκτες πολλών χρηματικών ποσών προερχομένων από χορηγούς, με αποτέλεσμα να έχουν αλλάξει όλοι οι έως τώρα δυνατοί συσχετισμοί.

Από την άλλη μεριά οι παραβάσεις έχουν να κάνουν με ένα σχετικό εφησυχασμό των υπηρετούντων στα Κρατικά και βαρέως επιχορηγούμενα σχήματα. Αναφερόμαστε σε όσους παράγουν σ' αυτά θέατρο έναντι πολύ υψηλών αμοιβών και δυστυχώς εφησυχάζουν αρκούμενοι σε ολίγες παραγωγές κατ' έτος αλλά και σε εξ ίσου ολίγες προσπάθειες να τις προωθήσουν.

Στην πλευρά των μικρών σχημάτων πάντως η κατάσταση είναι τελείως αντίθετη: εκεί μπορούμε να δούμε ηθοποιούς και σκηνοθέτες πραγματικούς ήρωες, να παίζουν ενώπιον πολύ ολίγων θεατών αλλά και αμειβόμενοι από ελάχιστα έως και μέχρι του σημείου να δίνουν λεφτά «από τη τσέπη τους» προκειμένου να επιβιώσουν αλλά και να παράγουν το καλλιτεχνικό έργο που οραματίζονται.

Ο Νόμος του Μπωμόλ

Είναι δεδομένο ότι ένας ζωγράφος ή ένας μουσικός κατορθώνουν να επιβιώνουν στο χώρο του - σκληρού συχνά- επαγγέλματός τους, ενώ, αντίθετα, οι καλλιτέχνες του θεάτρου, του χορού και γενικώς των ζωντανών θεαμάτων (Ζ.Θ.) φθάνουν στο σημείο να φυτοζωούν. Ποια είναι η ανάγκη που ωθεί τα θεατρικά σχήματα, από τα μικρότερα σε μέγεθος μέχρι τα μεγαλύτερα, να



συνωθούνται σε διαδρόμους Υπουργείων και να επιζητούν επιχορηγήσεις για την στοιχειώδη και μόνο διατήρησή τους στο χώρο όπου δρουν; (Pavis, 2006: 93).

Το φαινόμενο αυτό δεν είναι κάτι που μόλις πριν λίγα χρόνια εμφανίστηκε. Οι τέχνες του ζωντανού θεάματος υπήρξαν, από την αρχαιότητα ακόμη, κατ' εξοχήν επιχορηγούμενες από την πολιτεία ή από επιφανείς ευγενείς που ανελάμβαναν τη χρηματοδότηση μιας ή περισσότερων καλλιτεχνικών παραγωγών, συνήθως χωρίς αντάλλαγμα (*Γραμματάς, ό.π.*: 82). Την εποχή εκείνη το φαινόμενο αυτό δεν είχε τις σημερινές διαστάσεις, τόσο όσον αφορά τον αριθμό των ασχολούμενων με τις τέχνες αυτές όσο και τα χρηματικά μεγέθη που διακινούνται στην όλη υπόθεση. Στην σημερινή εποχή οι καλλιτέχνες που ανατρέχουν διαρκώς σε κρατικές οικονομικές ενισχύσεις είναι τόσοι πολλοί ενώ ταυτόχρονα οι υπόλοιπες τέχνες, οι μη ζωντανές, έχουν καταστεί τόσο ανταγωνιστικές με το Ζ.Θ. που τέτοιες σχέσεις οικονομικής βοήθειας μοιάζουν πλέον μακρινό όνειρο για όλους τους ενδιαφερόμενους. Πολυάριθμες είναι οι κυβερνήσεις που αδυνατούν να ανταπεξέλθουν σ' αυτήν την πραγματικά μοναδική έκρηξη προσφοράς προϊόντων ζωντανού θεάματος.

Βασικά δεδομένα

Ο «θεμέλιος λίθος» της συλλογιστικής του Μπωμόλ δεν είναι άλλος από το βασικό δεδομένο ότι οι μέχρι τώρα κλασικοί τομείς της Οικονομίας έχουν ένα τεράστιο πλεονέκτημα έναντι της βιομηχανίας του ζωντανού θεάματος: μπορούν να υποκαταστήσουν την ανθρώπινη εργασία με τεχνολογικούς νεοτερισμούς, όπως οι μηχανές και τα ρομπότ. Έτσι, χάρις στην τεχνολογική πρόοδο, οι τομείς αυτοί κατορθώνουν την μείωση της τελικής τιμής προϊόντος χάρη στη διεργασία της σταδιακής και ομαλής αντικατάστασης της εργασιακής δύναμης από την αυτοματοποίηση που προσφέρει η τεχνολογική πρόοδος, δηλαδή εδώ οι νέες τεχνολογίες καθορίζουν στο μέγιστο δυνατό ποσοστό την διαμόρφωση της μέσης τιμής του τελικού προϊόντος. Αντίθετα, τομείς όπως οι Π.Τ., βασίζονται, χωρίς να έχουν δυνατότητα εναλλακτικής λύσης, αποκλειστικά και μόνο πάνω στον παράγοντα άνθρωπο, με όλες τις συνεπαγόμενες επιβαρύνσεις, μεσο- και μακρο-πρόθεσμα, στο κόστος του παραγόμενου προϊόντος, που δεν είναι άλλο από την επί σκηνής θεατρική, λυρική, χορευτική ή άλλου είδους παράσταση. Εδώ η ανάπτυξη και χρήση νέων τεχνολογιών ουδεμία αλλαγή (μείωση) στην τιμή του τελικού προϊόντος, δηλαδή των παραστάσεων Ζ.Θ., (μπορεί να) επιφέρει, ακριβώς επειδή το Ζ.Θ., σαν ένας κατ' εξοχήν εργατικού δυναμικού χώρος, δεν επιδέχεται παρά ελάχιστα αντικατάσταση της ανθρώπινης εργασίας από νέες τεχνολογικές ανακαλύψεις.

Επαυξάνων και μη-επαυξάνων τομέας

Κατ' αυτή την έννοια, και σύμφωνα με την ίδια συλλογιστική, ολόκληρη η οικονομική ανά την υφήλιο δραστηριότητα διαχωρίζεται σε δύο βασικούς τομείς, σ' αυτόν της κλασικής βιομηχανίας, τον επονομαζόμενο επαυξάνοντα, και σ' εκείνον της βιομηχανίας του ζωντανού θεάματος ή τον αποκαλούμενο μη-επαυξάνοντα. Αυτή η τελευταία λεκτική διάκριση των δύο βιομηχανιών πηγάζει από το γεγονός ότι η ειδοποιός τους διαφορά έγκειται όπως προαναφέρθηκε, στην ικανότητά τους ή μη να επαυξάνουν προοδευτικά την παραγωγικότητά τους, άρα τα κέρδη τους, χάρις στην χρήση τεχνολογικών μέσων (*Γαργαλιάνος & Γιαννακοπούλου, ό.π.*: 48). Κατά μια άλλη έννοια, ο διαχωρισμός αυτός ξεκινά από την διάκριση του εάν η αμοιβή της εργατικής δύναμης υπεισέρχεται στον υπολογισμό της τελικής αξίας του προϊόντος ή όχι. Αναλυτικότερα, στον μεν επαυξάνοντα



χώρο οι κάθε είδους επιχειρήσεις (μπορούν να) εισάγουν το κόστος της εργατικής δύναμης στην αξία του τελικού προϊόντος, διότι πρόκειται για ένα πολύ μικρό κόστος (σε σχέση με τα υπόλοιπα κέντρα κόστους). Αντίθετα, στον μη-επαυξάνοντα τομέα, το κόστος εργασίας, ακριβώς επειδή είναι υπερβολικά υψηλό, δεν μπορεί να υπεισέλθει και να καθορίσει ή επηρεάσει τη τιμή αγοράς του τελικού προϊόντος με αποτέλεσμα ή όλη παραγωγή αυτού του τομέα να καθίσταται από προβληματική μέχρι αδύνατη. Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν οι κάθε είδους βιομηχανικές επιχειρήσεις καθώς και ένα μέρος των μονάδων παροχής υπηρεσιών -ειδικότερα όσες από τις μονάδες αυτές δεν βασίζουν την παραγωγή των προσφερομένων υπηρεσιών τους στον ανθρώπινο παράγοντα- ενώ στην δεύτερη τα κάθε είδους ζωντανά θεάματα και κυρίως το Θέατρο (*Baumol & Bowen, ό.π.*).

Οι «ανταγωνιστές»

Θα πρέπει να τονισθεί εδώ ότι το ζωντανό θέαμα έχει την ατυχία να «συνοδεύεται» κι από άλλες, εξωγενείς, παραμέτρους πλην της προαναφερθείσης. Η πρώτη απ' όλες είναι φυσικά ο ανταγωνισμός άλλου είδους θεαμάτων, κυρίως μηχανικών, όπως ο κινηματογράφος ή ηλεκτρονικών, όπως η τηλεόραση, που από την πρώτη κιόλας μέρα της εισαγωγής τους στην αγορά θεάματος έχουν απορροφήσει, σταδιακά αλλά σταθερά, ένα μεγάλο μέρος του αγοραστικού κοινού (*Duruis, 1985: 78*). Στην πρώτη, κατά σειρά σπουδαιότητας, αυτή αιτία θα πρέπει να προστεθεί και η υπερπροσφορά κάθε είδους θεάματος, ειδικά σε μια χώρα όπως η Ελλάδα που δεν φημίζεται για την αφοσίωσή της στην ενασχόληση, αναζήτηση ή καταγραφή μεγεθών, αριθμών και στατιστικών ερευνών στον καλλιτεχνικό χώρο, αφού την μερίδα του λέοντος στις διάφορες μέχρι τώρα δημοσκοπήσεις κατέχουν οι πολιτικές και καταναλωτικές προτιμήσεις του αγοραστικού κοινού. Έτσι, φυσικό καθίσταται το φαινόμενο της αέναης δημιουργίας, αλλά και πτώχευσης θιάσων, σε έναν χώρο όπου το κοινό του σίγουρα δεν δύναται να τους απορροφήσει καθ' ολοκληρία σε αριθμητικά και μόνον δεδομένα.

Για τους λόγους λοιπόν αυτούς το θέατρο βαδίζει εξ αρχής τον ιδιαίτερο δρόμο του μέσα στις υπόλοιπες τέχνες, έχοντας δύο βασικά φυσικά μειονεκτήματα, την εξάρτησή του από την ανθρώπινη εργασία και τον έντονο συναγωνισμό του από άλλες μορφές Τέχνης. Αξίζει να σταθούμε στην πρώτη περίπτωση και να την αναλύσουμε περαιτέρω, δεδομένου ότι είναι ο κορμός της θεωρίας γύρω από την οποία στρέφεται η παρούσα συλλογιστική.

Οι εσωτερικές αδυναμίες των φορέων του Πολιτισμού

Γιατί μια βιομηχανία παραγωγής καταναλωτικών αγαθών μπορεί να αντικαθιστά, έστω και σταδιακά, μέρος του ανθρώπινου δυναμικού της με νέα και διαρκώς ανανεούμενα τεχνολογικά επιτεύγματα, ενώ αντίθετα το θέατρο αδυνατεί παντελώς κάτι το αντίστοιχο; Ο λόγος είναι απλός: το ζωντανό θέαμα, σε όρους παραγωγής, δεν είναι τίποτε άλλο παρά μια ζωντανή και εξ επαφής σχέση μιας ομάδας καλλιτεχνών με ένα κοινό, κοινό που έχει την επιπλέον χαρακτηριστική ιδιαιτερότητα -που το κάνει να ξεχωρίζει από κάθε άλλου είδους αγοραστική ομάδα- της καθ' εκάστη παράσταση ανανέωσής του, ήτοι τελικά της μικρής, σχετικά, διάρκειας προσφερόμενης υπηρεσίας.

Πέρα από αυτό το ιδίωμα, θα πρέπει να τονισθεί το γεγονός ότι το Ζ.Θ. είναι μια κατηγορία Τέχνης που οφείλει, αν θέλει να σέβεται το αγοραστικό του κοινό, να υπακούει στις «εντολές» του



πρώτου κατά σειρά δημιουργού, ήτοι του συγγραφέα (*Gargalianos, 1994: 245*). Έτσι, αν μια θεατρική επαγγελματική ομάδα θελήσει να παρουσιάσει ενώπιον του κοινού ένα πολυπρόσωπο θεατρικό έργο, οφείλει να απασχολήσει τόσους ηθοποιούς όσους και οι ρόλοι που θέλησε γι' αυτό το έργο ο ίδιος ο συγγραφέας του. Αυτό σημαίνει ότι ο ίδιος αριθμός ηθοποιών ήταν αναγκαίος για την «Λυσιστράτη» του Αριστοφάνη παιγμένη στα 350 π.Χ. και ο ίδιος είναι αναγκαίος στα Επιδάυρια του 2022. Στην αντίθετη περίπτωση -μείωση του αριθμού των ηθοποιών με ντουμπλάρισμα ρόλων ή αντικατάστασή τους από άλλα μηχανικά νεωτεριστικά μέσα (π.χ. νοίκ-off)- δεν μπορούμε να μιλάμε για θέατρο που σέβεται πλήρως τους κανόνες του παιχνιδιού. Καμία λοιπόν αντικατάσταση ανθρώπινου δυναμικού από τεχνολογικά μέσα δεν είναι δυνατή στο Ζ.Θ. Φυσικά και το Ζ.Θ. έχει γνωρίσει τα ευεργετικά αποτελέσματα των νέων τεχνολογιών στην διαδικασία παραγωγής, όμως αυτά μικρό μόνον μέρος κατέχουν στο σύνολο της καλλιτεχνικής διεργασίας και ένα πολύ μικρό ποσοστό ανθρώπινου δυναμικού στον χώρο αυτό έχει αντικατασταθεί από τις νέες τεχνολογικές μορφές παραγωγής: π.χ. οι προβολείς έχουν φθάσει σε μέγιστα σημεία φωτιστικής απόδοσης έχοντας υπεραυτοματοποιηθεί, όμως, όπως και παλαιότερα, χρειάζεται πάντα ένας τουλάχιστον άνθρωπος για να τους χειρισθεί. Από την άλλη πλευρά της ράμπας και επί παραδείγματι αναφερόμενοι στους τεχνικούς σκηνής, δύσκολα θα μπορούσαμε να φαντασθούμε ότι ένας θρόνος βασιλιά θα μπορούσε να αλλαχθεί μέσα στο σκοτάδι, σύμφωνα με τις επιταγές της σκηνοθεσίας, από ένα ... ρομπότ (*Γαργαλιάνος & Γιαννακοπούλου, ό.π.: 50*).

Αμοιβές και τιμή εισιτηρίου

Έτσι, οι αμοιβές των καλλιτεχνών αυτού του τομέα είναι και τα μέγιστα βαρύνουσες το τελικό κόστος παραγωγής, οδηγώντας κατά συνέπεια την πορεία της όλης αθλητικής διαδικασίας σε δύο πιθανούς δρόμους -όσον αφορά την επαφή της με το κοινό: α) την εξ ανάγκης αύξηση της τιμής του προϊόντος, δηλαδή του εισιτηρίου, σε ύψη που μόνον αυτά μπορούν να καλύψουν τις απαιτήσεις του εργατικού δυναμικού, δηλαδή των ηθοποιών, των χορευτών, των τραγουδιστών και άλλων καλλιτεχνών β) την διατήρηση μεν της τιμής του εισιτηρίου σε χαμηλά, όσο το δυνατόν μεγέθη, όμως στην κατά συνέπεια αυτόματη καταφυγή σε άλλους, πλην του κοινού, αγοραστές ή χρηματοδότες που μπορεί να είναι είτε το ίδιο το κράτος είτε κάποιοι άλλοι φορείς, κυρίως ιδιωτικοί.

Σαν ένα πρώτο, μέχρι στιγμής, συμπέρασμα θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι Π.Τ. και σε αντίθεση με τις βιομηχανίες παραγωγής του επανξάνοντος χώρου, δεν έχουν παρά μόνο δύο «οδούς» χρηματοδότησης: Ι) το κοινό ΙΙ) το κράτος και τους διάφορους σπόνσορες (*Baumol & Bowen, ό.π.: 9*). Η τελική λύση χαρακτηρίζει και το είδος του προσφερόμενου θεάματος μια και αναπόφευκτα οι χρηματοδότες είναι αυτοί που, έμμεσα, καθορίζουν τους όρους δημιουργίας, αυτούς δηλαδή που οι επιχορηγούμενοι θιάσοι οφείλουν να σεβαστούν αν θέλουν να διατηρηθούν «εν ζωή». Μέχρι στιγμής μάλιστα και με το πέρασμα του χρόνου, οι δύο αυτές πηγές χρηματοδότησης σηματοδότησαν επίσης τόσο την ιδιότητα των θιάσων -Κρατικά Θέατρα από την μια, ιδιωτικά από την άλλη- όσο και το πλαίσιο παραγωγής (θεατρικοί χώροι, καλλιτεχνικό και διοικητικό προσωπικό, τρόποι προσέγγισης του κοινού), καθώς και το περιεχόμενο της καλλιτεχνικής προσφοράς, δηλαδή την ποσότητα και το είδος των θεατρικών έργων (*Pavis, ό.π.: 92-93*).

Εδώ ακριβώς βρίσκεται και μια εγγενής αδυναμία του Νόμου του Μπωμόλ να προσεγγίσει απόλυτα την πραγματικότητα, αλλά και να εξηγήσει και επί μέρους οικονομικά φαινόμενα, που



υπήρχαν μεν κατά την εποχή της πρωτοδημοσίευσής του, αλλά δεν είχαν εξελιχθεί προς τη σημερινή τους κατεύθυνση.

Ο ρόλος των επιχορηγήσεων

Πράγματι αν σκεφθούμε πως οι ελληνικές κρατικές επιχορηγήσεις προς τις Π.Τ. τα τελευταία 20 χρόνια όχι μόνον δεν μειώθηκαν, αλλά αντίθετα παρουσίασαν, σε απόλυτα μεγέθη, ανοδική ποσοστιαία πορεία, η επόμενη κίνησή μας θα πρέπει να είναι ένας απλός συλλογισμός: πού αναλώνονται όλα αυτά τα χρήματα, τα προερχόμενα από έναν αιώνια παθητικό κρατικό προϋπολογισμό, έστω κι αν σ' αυτόν δεν αντιπροσωπεύουν παρά ελάχιστες χιλιοστιαίες μονάδες; Η πρώτη απάντηση σίγουρα θα μπορούσε να είναι το ότι αυτά τα χρήματα καταναλίσκονται σε καθαρά θεατρική παραγωγή, ήτοι ότι η αυξανόμενη κατ' έτος επιχορήγηση συνεπάγεται τον πολλαπλασιασμό των επί των Κρατικών μας Σκηνών θεατρικών δρώμενων ή τουλάχιστον το ότι το επιπλέον κρατικό χρήμα τείνει να καλύπτει, σύμφωνα με τον νόμο του Μπωμόλ, τις μισθολογικές απαιτήσεις των καλλιτεχνών που όπως ήδη αναφέραμε δεν μπορούν να επηρεάσουν την τελική τιμή του θεατρικού προϊόντος (*Γραμματάς, ό.π.: 82*).

Είναι αλήθεια όμως ότι οι μισθοί των καλλιτεχνών καλύπτονται από αυτές τις επιχορηγήσεις; Μια γρήγορη ματιά στα σχετικά νούμερα δείχνει μάλλον το αντίθετο: το καθένα από τα τρία Κρατικά μας Θέατρα απασχολεί περίπου 300 εργαζόμενους από τους οποίους μόνον το 1/3 περίπου είναι το γενικότερο καλλιτεχνικό προσωπικό, ενώ οι υπόλοιποι δεν αποτελούν τίποτε άλλο παρά τεχνικά σκηνικά επαγγέλματα, καθώς και το διοικητικό τμήμα. Μια αναλογία καθαρά επιβαρυντική τόσο γι' αυτούς που, μέσα στα Κρατικά Θέατρα, ζητούν και διαχειρίζονται τις επιχορηγήσεις όσο όμως, και κυριότερο, γι' αυτούς που τις δίδουν και που, αποδεικνύεται ότι, δεν γνωρίζουν πού ακριβώς τις δίδουν.

Ένας φαύλος κύκλος

Η συλλογιστική μας θα πρέπει να προχωρήσει ακόμη περισσότερο: μια δικλείδα ασφαλείας μοιάζει να έχει έντεχνα τοποθετηθεί ανάμεσα στο μέσο και στο σκοπό της όλης υπόθεσης, υποκρυπτόμενη κι από τις δύο πλευρές της χρηματοδότησης -κράτος, θέατρα- και για διαφορετικό από την κάθε μια πλευρά λόγο. Η δικλείδα ασφαλείας δεν είναι άλλη από την διαρκή αύξηση των θεατρικών παραγωγών από τα Κρατικά Θέατρα, αύξηση η οποία ξεγελά το κοινό -ή ακόμη και τους ειδήμονες- ότι δήθεν σ' αυτούς τους θεατρικούς οίκους προσφέρεται άφθονη αυλαία -που κανείς όμως τελικά δεν γνωρίζει αν όντως την έχει ανάγκη το κοινό- κι από την άλλη δίνει ένα εξαιρετικό άλλοθι στους εκάστοτε κυβερνώντες να διαχειριστούν το κρατικό χρήμα σύμφωνα με τα δικά τους πολιτικά κριτήρια (*Dupuis, ό.π.: 77*). Πρόκειται για έναν φαύλο κύκλο που έχει καταφέρει να δώσει ένα άλλο νόημα στην πολιτιστική ζωή του τόπου μας, αναμειγνύοντας πολιτικές και καλλιτεχνικές προθέσεις κάθε επιπέδου και στόχου, εισάγοντας επίσης έναν μοντέρνο γρίφο οικονομικο-καλλιτεχνικών ανησυχιών που πολλοί μέχρι στιγμής προσπάθησαν να λύσουν: από τους δημοσιογράφους που χρόνια τώρα καταγγέλλουν χωρίς να ξέρουν γιατί, μέχρι τα διοικητικά συμβούλια των τριών Κρατικών μας σκηνών που αποδεικνύονται ανήμπορα να νοιώσουν τις πραγματικές ανάγκες των Ιδρυμάτων που διοικούν. Πρόκειται για έναν γρίφο που τελικά αποδεικνύεται ευκολότερος κι' από εκείνον που κατάφερε να λύσει ένας διάσημος θεατρικός ρόλος: ο (εκ των υστέρων τυφλός) Οιδίποδας.



Συζήτηση - Συμπεράσματα

Σαν ένα πρώτο συμπέρασμα θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι Π.Τ., σε αντίθεση με τις βιομηχανίες παραγωγής του επαυξάνοντος χώρου, δεν έχουν παρά μόνο τρεις «οδούς» χρηματοδότησης: I) το κοινό, II) το κράτος, III) τους χορηγούς. Εντούτοις, κατά σύμπτωση, και οι τρεις αυτές «οδοί» δεν υπάρχουν πάντα στο πλευρό των στελεχών (παραγόντων, καλλιτεχνών, κ.ά.) στον επιθυμητό βαθμό, ειδικότερα μάλιστα σε περιπτώσεις που οι επιδόσεις τους φθάνουν σε πολύ υψηλά επίπεδα (βλ. χώρες του πρώην ανατολικού μπλοκ). Ούτε το αντίτιμο του εισιτηρίου, ούτε οι συνδρομές, ή τα εισιτήρια διαρκείας δεν μπορούν να προσφέρουν την επιβίωση στους φορείς αυτούς, πολλές φορές μάλιστα και σε περιπτώσεις χωρών του ανεπτυγμένου κόσμου. Πώς επιβιώνουν αυτά τα στελέχη και οι οργανισμοί που υπηρετούν;

Η βαθύτερη διαφορά ανάμεσα στα δύο κόστη βρίσκεται στο γεγονός ότι, στον μεν μη επαυξάνοντα η αύξηση του μισθού ενός καλλιτέχνη δεν συνεπάγεται μια αντίστοιχη αύξηση στην παραγωγικότητα, στον δε επαυξάνοντα η αύξηση στον μισθό ενός κλασικού εργάτη συνδυάζεται με μια αύξηση παραγωγικότητας, έστω κι' αν αυτή οφείλεται σε μηχανές. Θα πρέπει να τονισθεί επίσης πως αυτή η δεύτερη αύξηση οδηγεί σε μια σχετική σταθερότητα τιμών τελικού προϊόντος στον επαυξάνοντα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Γαργαλιάνος, Σ., Γιαννακοπούλου, Ι. (2012). *Μάνατζμεντ-Μάρκετινγκ Θεάτρου*. Θεσσαλονίκη: Ρώμη.
- Γραμματάς, Θ. (2003). *Θέατρο και Παιδεία*. Αθήνα: Αυτοέκδοση.
- Baumol, W., Bowen, W. (1996). *Performing Arts: The economic dilemma*. New York: The Twentieth Century Fund.
- Baumol, W. (1967). Performing Arts, the permanent crisis. In: Business Horizons Review.
- Drucker, P.E. (1990). *Managing the non-profit organisation: practices and principles*. London: Butterworth-Heinemann.
- Dupuis, X. (1985). La micro-économie du spectacle vivant. In: L'Economie du spectacle vivant et l'audiovisuel. (col). Paris: La Documentation Française, 1985. 71-97.
- Gargalianos, S. (1994). Gestion d' Institutions Culturelles - L' application de la Loi de Baumol dans le cas du théâtre grec subventionné. Thèse de 3^e Cycle. Université PARIS-IX - Dauphine.
- Pavis, P. (2006). *Λεξικό του Θεάτρου*. Αθήνα: Gutenberg.



Βιογραφικό: Ο Σταμάτης Γαργαλιάνος είναι Καθηγητής του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας στο γνωστικό αντικείμενο «Θεατρική Αγωγή-Διοργάνωση Θεατρικών Εκδηλώσεων», από τον Σεπτέμβριο του 2022. Στο Πανεπιστήμιο PARIS-III - Sorbonne Nouvelle τελείωσε τις βασικές σπουδές Θεατρολογίας (1985 - πτυχίο Licence) κατά τις οποίες ειδικεύθηκε στο «Θεατρικό Παιχνίδι-Θεατρική Αγωγή». Συνέχισε με δεύτερο πτυχίο Θεατρολογίας, την επόμενη χρονιά, (1986- πτυχίο Maitrise) και με βασικό αντικείμενο την «Παιδαγωγική του Ηθοποιού» (τίτλος πτυχιακής εργασίας: «Συλλογισμοί πάνω στην Εκπαίδευση του Ηθοποιού στο Εθνικό Δραματικό Ωδείο της Γαλλίας - C.N.S.A.D. - 1985-86»). Στη συνέχεια και στο ίδιο Πανεπιστήμιο ακολούθησε μεταπτυχιακές σπουδές θεατρολογίας τις οποίες τελείωσε με επιτυχία την επόμενη χρονιά (1987 -D.E.A.) με κατεύθυνση «Σκηνοθεσία έργων Αριστοφάνη μέσα από τις ελληνικές κριτικές». Είναι, επίσης, πτυχιούχος Α.Β.Σ.Θ. (νυν Πανεπιστήμιο Μακεδονίας) (Οργάνωση-Διοίκηση Επιχειρήσεων) (1980). Είναι κάτοχος Μάστερ (D.E.A.) κοινωνιολογίας-οικονομίας (Développement et Civilisation) στο Πανεπιστήμιο PARIS - II (Pantheon) (1988). Στο Πανεπιστήμιο PARIS-IX - Dauphine εκπόνησε διδακτορική διατριβή με τίτλο Gestion d' Institutions Culturelles - L' application de la Loi de Baumol dans le cas du théâtre grec subventionné. (1988-1994). Παρακολούθησε μαθήματα δραματικής τέχνης στην Ανώτατη Δραματική Σχολή-Conservatoire του Παρισιού (1985-86). Παρακολούθησε μαθήματα δραματικής τέχνης στη Δραματική Σχολή-Στούντιο (Ecole des Cinquantes) του Ανδρέα Βουτσινά κατά την τριετία 1986-88. Είναι πτυχιούχος Παιδαγωγικών Σπουδών (ΠΑΤΕΣ-ΣΕΛΕΤΕ) (1993).

Έχει συγγράψει 32 (τριάντα δυο) επιστημονικά βιβλία ή μονογραφίες, 123 (εκατόν είκοσι τρία) άρθρα/ανακοινώσεις σε επιστημονικά διεθνή περιοδικά ή συνέδρια. Από το 2004 είναι ο υπεύθυνος της Θεατρικής Ομάδας «Πολύμορφο» του Πανεπιστημίου Δυτ. Μακεδονίας. Έχει γράψει 27 (είκοσι επτά) θεατρικά έργα, πολλά εκ των οποίων έχουν παιχθεί σε Φεστιβάλ ή εκδοθεί σε μορφή βιβλίου. Έχει σκηνοθετήσει ή οργανώσει 55 (πενήντα πέντε) παραστάσεις.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail <stamatis_gargalianos@yahoo.gr>



ΚΕΝΤΡΙΚΟ ΑΦΙΕΡΩΜΑ: «ΙΑΚΩΒΟΣ ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗΣ»



ΜΕ ΑΦΟΡΜΗ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΙΑΚΩΒΟΥ ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗ

Με μεγάλη μας χαρά παρουσιάζουμε το αφιέρωμα του πρώτου τεύχους του περιοδικού «Θέατρο-Λόγος», στο σπουδαίο θεατρικό συγγραφέα, στιχουργό και ακαδημαϊκό Ιάκωβο Καμπανέλλη. Το 2022, έτος συμπλήρωσης 100 χρόνων από τη γέννησή του, ανακηρύχθηκε από το Υπουργείο Πολιτισμού ως έτος Καμπανέλλη. Στο Πλαίσιο της επετείου αυτής, το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ διοργάνωσε το Σεπτέμβριο του 2022, το εξαιρετικά ενδιαφέρον συνέδριο "Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης στον 21ο αιώνα", στο οποίο τιμήθηκε η παρουσία του δραματουργού στην Ελληνική σκηνή, μέσα από πληθώρα εισηγήσεων για το έργο του, τις παραστάσεις του και την πρόσληψή του.

Το περιοδικό μας έρχεται να συνεχίσει τον διάλογο γύρω από το έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη με τέσσερα άρθρα. Ελπίζουμε τα άρθρα αυτά να αναδείξουν νέες πτυχές της σημασίας του έργου του και κινητοποιήσουν περαιτέρω τον επιστημονικό διάλογο και τη θεατρολογική έρευνα.

Βιβή Κοψιά

Πρόεδρος Π.Ε.ΣΥ.Θ.



Ο πολιτικός Καμπανέλλης και το *Μεγάλο μας τσίρκο*

Χριστιάνα Μόσχου, Αλέξανδρος Ιωάννου

Περίληψη: Στο άρθρο θα επιχειρήσουμε μια αποτίμηση, καλλιτεχνική και κοινωνική, του θεατρικού έργου του Καμπανέλλη *Το μεγάλο μας τσίρκο*, στα πλαίσια της ταραγμένης κοινωνικοπολιτικής συνθήκης της περιόδου. Πρόκειται για ένα έργο που σημείωσε μεγάλη επιτυχία, ταυτίστηκε με το πολιτικό θέατρο στην Ελλάδα, και συνδέθηκε με την εξέγερση του Πολυτεχνείου και την πτώση ή έστω την απονομιμοποίηση της δικτατορίας των συνταγματαρχών. Αφηγηματικότητα, ιστορικότητα, τραγούδι, εμπλοκή του κοινού είναι κάποια από τα συστατικά που θα παίξουν κεντρικό ρόλο στο εκρηκτικό μίγμα του *Μεγάλου μας τσίρκου*. Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης θα συγγράψει ένα σπονδυλωτό, ιστορικό, μεταφορικό έργο που διαλέγεται με τα μεγάλα ερωτήματα που θέτει το παγκόσμιο θέατρο της εποχής αλλά και η κοινωνικοπολιτική ζωή της χώρας. Χαρακτηριστικό γέννημα των καιρών του, που ταυτόχρονα καταφέρνει να τους τιθασεύσει και να τους ορίσει.

Λέξεις κλειδιά: πολιτικό θέατρο, Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Το μεγάλο μας τσίρκο*, δικτατορία, αντίσταση

Εισαγωγή

Στις 22 Ιουνίου του 1973, το θέατρο Αθήναιον, μια καινούρια θεατρική σκηνή στην Πατησίων με Μάρνη, σχεδόν απέναντι από το Πολυτεχνείο, ανοίγει για πρώτη φορά τις πόρτες της στο κοινό, ανεβάζοντας ένα έργο που έμελλε ν' αποτελέσει σταθμό στην ιστορία του ελληνικού θεάτρου, αλλά και στην ιστορία της αντίστασης στη χούντα των συνταγματαρχών. Ο Κώστας Καζάκος και η Τζένη Καρέζη, έχοντας συγκεντρώσει κοντά τους ένα εκλεκτό μπουλούκι θεατρίνων και μουσικών, παίρνουν το κείμενο του μεγάλου Ιάκωβου Καμπανέλλη και ανεβάζουν μια ανατρεπτική παράσταση που ακροβατεί ανάμεσα στο λαϊκό θέατρο, το θέατρο του βουνού, την επιθεώρηση και την μπρεχτική οπερέτα.

Το αποτέλεσμα ήταν άκρως πρωτοποριακό και επιτυχημένο, συχνά ανατριχιαστικό και βαθειά πολιτικό, ωστόσο άμεσο και κατανοητό. Εντέλει γίνεται δεκτό με τεράστιο ενθουσιασμό από ένα κοινό που, ταξιδεύοντας σε μια φουρτούνα από τρανταχτά γέλια και λυτρωτικά δάκρια, νιώθει πως για πρώτη φορά από την αρχή της επταετίας του γύψου, μπορεί επιτέλους -για ένα τετράωρο παρά κάτι- να εκφραστεί και ν' ανασάνει ελεύθερα. Η πρωτόγνωρη για τα ελληνικά θεατρικά δεδομένα εμπορική επιτυχία (πάνω από 400 χιλιάδες εισιτήρια) είναι ενδεικτική, αλλά απέχει πολύ από το να περιγράψει τον πραγματικό αντίκτυπο που είχε το *Μεγάλο μας τσίρκο* στην κοινωνία της εποχής.



Εξώφυλλο προγράμματος παράστασης, 1973

Η παράσταση

Η Τζένη Καρέζη με τον Κώστα Καζάκο την άνοιξη του 1973 ανακατασκευάζουν το θερινό σινεμά Αθήναιον για να στεγάσουν το θιάσό τους και παράλληλα αναζητούν ένα έργο για να το εγκαينιάσουν. Ο Καμπανέλλης, με τον οποίο είχαν μόλις συνεργαστεί οι δύο ηθοποιοί, μοιάζει να είναι η πλέον κατάλληλη επιλογή. Ο αυτοδίδακτος, χωρίς καν απολυτήριο γυμνασίου, Ναξιώτης ποιητής και θεατρικός συγγραφέας, έχει ήδη καταθέσει μια σειρά από έργα βαθειά επηρεασμένα από τη λαϊκή παράδοση, όπως την *Εβδομη μέρα της δημιουργίας* και την *Αυλή των θαυμάτων*. Στο έργο του Καμπανέλλη, το λαϊκό στοιχείο είναι πηγαίο όσο και κραταιό, χωρίς ίχνος προγραμματισμού και επιτήδευσης, αφού δε γνώρισε ποτέ του τη λόγια καλλιτεχνική δημιουργία. Με το θέατρο ήρθε για πρώτη φορά σε επαφή παρακολουθώντας μια παράσταση του Θεάτρου Τέχνης, μόλις είχε επιστρέψει από το στρατόπεδο συγκέντρωσης Μαουτχάουζεν. Έτσι η γλώσσα και τα εργαλεία της αφήγησής του είναι αυτά που έχει παραλάβει από τους παραμυθάδες του τόπου του, όπως θα φτάσουν σ' αυτόν μέσα από τις παραδόσεις της συντεχνίας, των μαστόρων της τέχνης. Δεν αναφέρεται σε κάποια επώνυμα «αριστουργήματα», παρά στη συλλογική δημιουργία και το συνεχή αγώνα για τη βελτίωσή της, και οικοδομεί «ένα έργο στέρεο, γιατί από τη μία είχε την εγγύηση και τις προδιαγραφές της συντεχνίας και από την άλλη την ευλικρίνεια και την αμεσότητα της άμεσης εμπειρίας», όπως εύστοχα σημειώνει ο Κώστας Γεωργουσόπουλος προλογίζοντας τον πρώτο τόμο του «Θεάτρου» του (Καμπανέλλης, 1978, σ. 11). Σιγά σιγά το



Τσίρκο αρχίζει να παίρνει την τελική του μορφή, που ωστόσο στην πραγματικότητα δε θα ολοκληρωθεί παρά με την καθοριστική συμμετοχή του κοινού.

Ο Καμπανέλλης στο κείμενό του δοκιμάζει να αναμετρηθεί με την ιστορία της Ελλάδας, ή, πιο σωστά, με τον κυρίαρχο εθνικό μύθο, όπως στήνεται γύρω της. Η έμφαση θα δοθεί στις κρυμμένες και αποσιωπημένες πτυχές της, σε ιστορικά ανέκδοτα και όψεις που απουσιάζουν από τα σχολικά και τα επίσημα ιστορικά εγχειρίδια, από το δημόσιο λόγο, ακόμα όμως και από τις ιδιωτικές συζητήσεις που ελέω φόβου παραλείπουν τη μισή γνώση, μέχρι αυτή να ξεχαστεί. Λάτρης ο ίδιος της ιστορίας, και φανατικός ερασιτέχνης αναγνώστης της, όπως άλλωστε σημειώνει και στο πρόγραμμα της παράστασης (1973), επιλέγει να αναδείξει τα γεγονότα και τα στιγμιότυπα στα οποία αναφέρεται φιλτραρισμένα από το βλέμμα του απλού ανθρώπου, του λαού της κάθε περιόδου, του πραγματικού ιστορικού πρωταγωνιστή.

Η ιστορία του δεν έχει τον επίσημο χαρακτήρα μιας επιστημονικής καταγραφής, και ο χρόνος ακολουθεί μια τρελή, ασυνεχή πορεία, από στιγμή σε στιγμή, μπερδεύοντας γεγονότα και φαντασία, σχόλια και εικασίες, παρακολουθώντας ένα μίτο πλεγμένο από πολλούς, διαφορετικούς μύθους και παραμύθια. Δε θα μπορούσε, άλλωστε, να συμπυκνώσει αλλιώς δύομιση χιλιετίες ιστορίας μέσα σε μια αφήγηση που διαρκεί κάτι λιγότερο από τέσσερις ώρες. Αυτό δε σημαίνει πως το παραμύθι του Καμπανέλλη δεν έχει συνοχή, ούτε πως είναι στην ουσία του ανιστορικό. Αντίθετα, περιστρέφεται ολόκληρο γύρω απ' τις προδοσίες, τις αγοραπωλησίες και την αφ' υψηλού διαχείριση των ανθρώπινων ζωών από τη μία (καταγραφή του ρόλου της εξουσίας), και τις αντιστάσεις, τις αποτυχίες και τα όνειρα από την άλλη (περιήγηση στην καθημερινότητα των «από κάτω»). Μάλιστα όλη αυτή η τρελή πορεία, όλο αυτό το γαϊτανάκι δράσης, παρασκηνιακών παιχνιδιών, χρωμάτων, τραγουδιών κι ονειροφαντασίας, ψεμάτων και εκρήξεων, φτώχειας και επιδεικτικής χλιδής, αποτελεί αφ' εαυτού στοιχείο συνοχής, πολύπλευρης, αλλά σαφώς καθορισμένης συμπύκνωσης του ιστορικού χρόνου ως βιωμένης εμπειρίας.

Οι στάσεις στην περιήγηση μέσα στο χρόνο που επιχειρεί ο Καμπανέλλης είναι επιλεγμένες πολύ προσεκτικά, με στόχο καταρχήν να απαντήσουν, τρόπον τινά, στους αντίστοιχους σταθμούς όπου στέκεται η «μεγάλη» ιστορία, η ιστορία της κρατικής, και συγκεκριμένα της δικτατορικής προπαγάνδας. Η ιστορία των νικητών. Παράλληλα εξυπηρετούν έναν ακόμα στόχο: απενοχοποιούν την ιστορία των ηττημένων, αναδεικνύουν τα δυνατά της στοιχεία, κρατάνε γερά το μίτο της ελπίδας, ενώ ταυτόχρονα υπονομεύουν διαρκώς τον «ενιαίο» εθνικό χαρακτήρα της ιστορίας των κάθε λογής αφεντάδων. Με πιο απλά λόγια, ο συγγραφέας προσπαθεί να μας κάνει ν' αντιληφθούμε πως οι νίκες του έθνους είναι συχνά ήττες του λαού, παρ' ότι ο ίδιος λαός κάθε φορά στις δυσκολίες «ξελασπώνει». Μας καλεί να τραγουδήσουμε τις άλλες νίκες, αυτές που ενοχλούν, και γι' αυτό κανένα επίσημο στόμα δεν τολμά ποτέ να τραγουδήσει. Αυτά τα τραγούδια ωστόσο είναι τα πιο όμορφα, τα πιο συγκινητικά, γιατί ακριβώς είναι γεμάτα με απαγορευμένη, ανείπωτη χαρά και θλίψη, γεμάτα ψυχή⁶⁹. Και είναι τόσο καλός μάστορας της τέχνης του, τόσο ελκρινής και, συνεπώς, πειστικός, που μέχρι να τελειώσει το έργο κάθε θεατής,

⁶⁹ Ο Καμπανέλλης λέει μερικά λόγια για το ρόλο των τραγουδιών (τόσο στην παράσταση όσο και στη ζωή, στην ιστορία), ενταγμένα στο σώμα του έργου διά στόματος του αφηγητή του, Ρωμιού: «Υπάρχουν καταστάσεις στη ζωή που δεν τις χωράει ο λόγος. Και τότε ή παραχωρεί τη θέση του στη σιωπή, ή τρελαίνεται και γίνεται στίχος, και στίχος που ξανατρελαίνεται και γίνεται τραγούδι. Τότε το τραγούδι έχει την πυκνότητα της κραυγής, ή του γέλιου, ή της παροιμίας, ή του μύθου...»



κάθε δέκτης του είναι έτοιμος να τραγουδήσει αυτά τα τραγούδια, τραγούδια που τα ξέρουμε όλοι χωρίς ποτέ κανείς να μας τα έχει διδάξει.

Τα θεατρικά του εργαλεία είναι αρκετά και διαφορετικά, ωστόσο δεμένα μεταξύ τους με άνεση και μαεστρία, έτσι ώστε το τελικό αποτέλεσμα διακρίνεται από μια αβίαστη, συχνά χειμαρρώδη ροή. Μοιάζει να βγαίνει από μέσα του (για την ακρίβεια, όπως ήδη αναφέραμε, μέσα από ολόκληρο το θίασο) εντελώς φυσικά. Το έργο πατάει από τη μία πλευρά σ' ένα στερεό, μπρεχτικό υπόβαθρο, κυρίως το κομμάτι της διαμόρφωσης των χαρακτήρων. Κανένας απ' αυτούς δε συνιστά έναν πραγματικό, ρεαλιστικό άνθρωπο. Πρόκειται για μια σειρά από περσόνες, αφηγητές ή συμβολικές φιγούρες, που εξυπηρετούν την αφήγηση μάλλον, παρά κάποια αληθοφανή δράση που λαμβάνει χώρα σε πραγματικό χώρο και χρόνο. Άλλωστε, κανείς από τους πρωταγωνιστές δεν περιορίζεται σε έναν μονάχα ρόλο, ενώ στη διάρκεια της παράστασης οι ίδιοι οι ηθοποιοί, κυρίως οι δύο βασικοί αφηγητές (ο Καζάκος κι η Καρέζη, ως Ρωμιός και ρωμιάκι αντίστοιχα), σχολιάζουν από μόνοι τους τις αλλαγές της περσόνας τους.

Η μανιερίστικη αντιμετώπιση των χαρακτήρων εξυπηρετεί την οικονομία του κειμένου, και επιτρέπει τη συνοχή της αφήγησης, παρά τα διαρκή χωροχρονικά άλματα. Εξ άλλου το έργο έχει τη δομή της επιθεώρησης, που αναλύεται σε μια πληθώρα μικρών διαφορετικών και αυτόνομων μεταξύ τους επεισοδίων. Μια σειρά χαρακτήρων επανέρχονται βέβαια πάνω από μια φορά στη σκηνή, όπως ο Καραγκιόζης και η κομπανία του και -διαρκώς- οι δύο αφηγητές, ή ακόμα ο χορός κι ο κορυφαίος του, όμως κάθε φορά εντυπώνουν διαφορετικά χαρακτηριστικά, ή αποτελούν μια ιστορική μετεξέλιξη του εαυτού τους. Από την μπρεχτική οπερέττα, το έργο δανείζεται ακόμα τη διαρκή διάσπαση της αφήγησης με εμβόλιμα τραγούδια, καθώς και τη συμπύκνωση του μηνύματος σε κοφτές, χαρακτηριστικές ατάκες.

Η άλλη κεντρική επιρροή του Καμπανέλλη, αλλά και του Καζάκου που σκηνοθετεί, είναι το παραδοσιακό θεατρικό μπουλούκι των πανηγυριών, απ' όπου ο συγγραφέας κι ο σκηνοθέτης δανείζονται έναν χαρακτήρα αυτοσχεδιαστικό, που βασίζεται σε μια δεδομένη ατμόσφαιρα ή μια συμβολική ταυτότητα, την οποία αναπαράγει και εξελίσσει ανάλογα με τις απαιτήσεις της σκηνής, αποπνέοντας αυτή την αυθόρμητη ατμόσφαιρα και τον πλούτο των εμπειριών που συναντάμε σ' ένα λαϊκό γλέντι. Ένα ακόμα σημαντικό για το έργο στοιχείο, του οποίου την πατρότητα πρέπει να αναζητήσουμε στο λαϊκό θέατρο, είναι η έλλειψη σκηνής. Το μπουλούκι παίζει στο κέντρο της πλατείας του χωριού, με τους θεατές να παρατάσσονται ένα γύρο. Το Αθήναιο βέβαια έχει σκηνή, ωστόσο η βασική δράση του έργου λαμβάνει χώρα σε μια μεγάλη διαμήκη ράμπα, τοποθετημένη κατά μήκος ολόκληρης της αίθουσας, με τις θέσεις του κοινού να διατάσσονται αντικριστά στις δυο πλευρές της, ενώ στην «κανονική» σκηνή τοποθετείται η δευτερεύουσα δράση.

Η χρήση της γλώσσας και η κινησιολογία των ηθοποιών είναι τα βασικά εργαλεία που χρησιμοποιεί ο θίασος για τη διαμόρφωση του χωρικού και ιστορικού περιβάλλοντος, όσο και για τη διάκριση της ρεαλιστικής προσέγγισης κάποιων ιστορικών συμβάντων από την καθαρή φαντασία και την αποστασιοποιημένη από τον ιστορικό άξονα αφήγηση. Η γλώσσα είναι κομβική παράμετρος στο κείμενο του Καμπανέλλη, που με μαεστρία περνά από το ένα ιδίωμα στο άλλο· ένα απ' τα πιο ισχυρά όπλα στη φαρέτρα του: άλλοτε λόγια και εξεζητημένη, κι άλλοτε λαϊκή και καθημερινή, πότε επίσημη κι ουδέτερη, πότε βλάσφημη και αιχμηρή. Η γλώσσα στο *Μεγάλο μας τσίρκο* είναι από μόνη της ένα περίτεχνο, πολύχρωμο γαϊτανάκι, που συμπαρασύρει στο ρυθμό της ολόκληρη την παράσταση.



Το έργο του Καμπανέλλη είναι γεμάτο αλληγορίες, στην ουσία του συμβολικό. Μιλάει για το τότε, για να μιλήσει για το τώρα, όπως μιλάει για το εκεί για να μιλήσει για το εδώ. Δε διδάσκεται απλώς από την ιστορία, χρησιμοποιεί τα κομμάτια της για να αναπλάσει το παρόν, αλλά και για να σχεδιάσει ένα πιθανό μέλλον. Χειρίζεται το μύθο και το μίτο της, για να ανακατασκευάσει μια συνοχή στο παρόν του, που οι συνθήκες την έχουν σχεδόν τελεσίδικα αποδομήσει. Αλλά ταυτόχρονα μιλά και για την ίδια την ιστορία. Τα αλληγορικά σχόλιά του δεν χάνουν το βάθος τους αν αναγνωστούν κυριολεκτικά. Σχεδόν σ' όλη τη διάρκεια του έργου, η αφήγησή του έχει τουλάχιστον δύο επίπεδα, χωρίς κανένα από τα δύο να χάνει σε ευστοχία ή αποτελεσματικότητα.

Όλη όμως αυτή η πολυεπίπεδη αφήγηση, η σύνθετη νοητική κατασκευή, αποδίδεται μ' ένα λόγο άμεσο και μεστό, χωρίς περίπλοκες δομές και περιττές φιοριτούρες, μα πάνω απ' όλα αστείο! Είναι χαρακτηριστικό πως ενώ επί τέσσερις ώρες ο θεατής συσσωρεύει μηνύματα και (συνά) πληροφορίες, αποκωδικοποιεί κρυμμένες αναφορές και συνθέτει νοητικές προβολές, ταυτόχρονα δε σταματά να κρατά την κοιλιά του από τα γέλια, κι εύχεται να μην τελειώσει ποτέ αυτό το υπέροχο ταξίδι. Το δάκρυ βέβαια έχει με τη σειρά του, όπου χρειάζεται, τη δική του ιδιαίτερη θέση, εξίσου πηγαίο κι αυτό. Ωστόσο, φαίνεται όλη η δημιουργική ομάδα να προτιμά τα γέλιο, που εγκυμονεί άλλωστε την ελπίδα, και ο συγγραφέας, όπως και οι ηθοποιοί, δείχνουν να διαθέτουν την απαραίτητη αστείρευτη ποσότητα χιούμορ, ώστε να το χαρίζουν απλόχερα στο κοινό τους.

Όλα σ' αυτό το έργο χαρακτηρίζονται από μια διαρκή κίνηση, είναι ρευστά όπως η ίδια η ιστορία, χωρίς σταθερή αναφορά άλλη από τον τόπο, τα μεγάλα πάθη που γέννησε και συνεχίζει να γεννά, και το μαγικό χάος της ζωής. Η θεατρική αυτή δημιουργία είναι λοιπόν τόσο πολύπλευρη και άλλο τόσο μεστή, που δε γίνεται κανείς να την προσεγγίσει στο σύνολό της χωρίς να εξετάσει χωριστά τα ιδιαίτερα κομμάτια που τη συνθέτουν. Γι' αυτό στην ενότητα που ακολουθεί θα επιχειρήσουμε μια περιήγηση μέσα στα διαφορετικά επεισόδια της παράστασης, εν είδη αναλυτικής περίληψης εμπλουτισμένης με σχολιασμό, σε αντιστοιχία με την περιήγηση που ο Καμπανέλλης επιχειρεί μέσα στα διαφορετικά επεισόδια της ιστορίας.

Ο αντίκτυπος

Όταν το *Μεγάλο μας τσίρκο* πρωτοανέβηκε στη σκηνή του Αθήναιον, ούτε οι ίδιοι οι συντελεστές της παράστασης δεν συνειδητοποιούσαν καλά τι είχαν δημιουργήσει, και σίγουρα δεν μπορούσαν να φανταστούν πού θα τους οδηγούσε. Όταν η Καρέζη δήλωνε στην *Απογευματινή*, παραμονές της πρεμιέρας (18 Ιουνίου 1973, σ. 4), «λυπάμαι για τα χρόνια που έχασα παίζοντας γλυκανάλατα εργάκια», δεν μπορούσε να περιμένει βέβαια πως το τίμημα για το ανέβασμα αυτής της παράστασης θα ήταν η «θητεία» στα κρατητήρια της ΕΑΤ – ΕΣΑ.

Προφανώς, το έργο γράφτηκε συνειδητά ως μια πράξη αντίστασης, ο στόχος είναι πράγματι η απόδοση στο κοινό μιας απελευθερωτικής δημιουργίας. Δεν ήταν όμως η πρώτη του είδους της, αφού έχουν προηγηθεί παραστάσεις άλλων θιάσων (όπως της Στοάς ή του Ελεύθερου θεάτρου), που είχαν, σε αντίθεση με το θίασο «Τζέννης Καρέζη – Κώστα Καζάκου», ξεκάθαρο πολιτικό προσανατολισμό.

Εξάλλου, ο λόγος του έργου είναι αλληγορικός και σχετικά «μεταμφιεσμένος», έμμεσος και συνδηλωτικός, και έχει ήδη περάσει χωρίς πολλά προβλήματα από την επιτροπή λογοκρισίας.



Οι αναφορές στη δικτατορία των συνταγματαρχών διατρέχουν βέβαια το θεατρικό του Καμπανέλλη απ' την αρχή ως το τέλος, καμιά τους ωστόσο δεν είναι ρητή και δεν εκφέρεται με κυριολεξία. Η αφήγηση άλλωστε σταματά κάπου στα 1945, και δε θα φτάσει στις μέρες της χούντας παρά στο *Μεγάλο μας τσίρκο νο 2*, το καλοκαίρι της μεταπολίτευσης.

Όμως η προσπάθεια της Καρέζη, του Καζάκου και όλων των υπόλοιπων, παίρνει τον αντιδικτατορικό λόγο από τους θιάσους νέων με την περιθωριακή ταυτότητα και τον μεταφέρει - και λόγω των τρανταχτών ονομάτων που συμμετέχουν σ' αυτή- σ' ένα πολύ πιο διεγερμένο και μαζικό ακροατήριο, που δεν είναι αρχικά προετοιμασμένο για το τι θα παρακολουθήσει, δημιουργώντας ένα πραγματικά εκρηκτικό μίγμα.

Έτσι η παράσταση συναντά ένα κοινό διψασμένο να φωνάζει την εξάντλησή του από τις πρακτικές της χούντας και την οργή του απέναντί της, που μάλιστα αναζητά απεγνωσμένα το παραμικρό έναυσμα για να εκφράσει αυτά τα συναισθήματα δημόσια, και να τα μοιραστεί με τους συνανθρώπους του ξεπερνώντας το διάχυτο τρόμο. Και το *Τσίρκο* όχι μονάχα του προσφέρει απλόχερα τέτοια εναύσματα, αλλά επιπλέον το ίδιο το έργο προτρέπει τους θεατές του να υπερβούν το φόβο και να αντισταθούν. Χτίζεται μ' αυτό τον τρόπο ένας πολύ ισχυρός δεσμός, μια συντροφικότητα ανάμεσα στο θίασο και στο κοινό του, που ενισχύεται από τη γνώση του απαγορευμένου. Άλλωστε, το έργο είναι εύληπτο και γίνεται άμεσα κατανοητό, ενώ ο χαρακτήρας του λαϊκού πανηγυριού που έχει ευνοεί τις έντονες αντιδράσεις και προσκαλεί τους θεατές να συμμετέχουν στη δράση.

Σα συνέπεια των παραπάνω, η ανταπόκριση της πλατείας είναι άμεση, πρωτόγνωρη και παθιασμένη. Οι θεατές βγαίνουν από το θέατρο με έντονη συγκινησιακή φόρτιση και πλατειά χαμόγελα, και εξαπλώνουν σύντομα τη φήμη του έργου σ' ολόκληρη την Αθήνα. Άλλωστε υπάρχουν άνθρωποι που έχοντας ανακαλύψει στο *Τσίρκο* μια νησίδα ελευθερίας, επιστρέφουν ξανά και ξανά. Το Αθήναιο γेमίζει κάθε νύχτα ασφυκτικά, οι παραστάσεις γίνονται όλο και μαζικότερες, και αποκτούν έναν έντονο χαρακτήρα διαδήλωσης: για ένα τμήμα της κοινωνίας θα μείνουν στην ιστορική μνήμη ως οι μαζικότερες πολιτικές συγκεντρώσεις διαμαρτυρίας μέχρι το Πολυτεχνείο.

Η υπαινικτική χρήση του μύθου του έργου και των διαλόγων του, εργαλείο αρχικά ενάντια στη χουντική επιτροπή λογοκρισίας, εντέλει δε θα λειτουργήσει ιδιαίτερα διακριτικά. Αυτό βέβαια δεν είναι και πολύ δύσκολο να το φανταστεί κανείς, αφού, όπως ήδη σημειώσαμε, οι αναφορές είναι συχνά κάτι παραπάνω από προφανείς. Έτσι το κοινό κάνει συναρτήσεις και αποκωδικοποιήσεις στα μέτρα των δικών του επιθυμιών, με αποτέλεσμα έργο και παράσταση να καταφέρουν να αποδώσουν το χώρο του θεάτρου σε μια κατ' ουσίαν πολιτική δραστηριότητα, στραμμένη ενάντια στη Χούντα.

Πολύ σύντομα η ασφάλεια θα διαπιστώσει πως έχει εγκρίνει ένα αντιστασιακό έργο, όμως «το κακό έχει ήδη γίνει», κι έτσι θα αντιδράσει, κατά την προσφιλή της άλλωστε τακτική, σπασμωδικά. Τον Οκτώβρη συλλαμβάνεται η Καρέζη και οδηγείται στα κρατητήρια της ασφάλειας, στην απομόνωση για ένα μήνα. Όταν αφήνεται ελεύθερη, ένα μήνα μετά, έχει ήδη μετατραπεί σε λαϊκό ήρωα. Οι παραστάσεις ξαναρχίζουν, στο Ακροπόλ αυτή τη φορά (το Αθήναιο είναι θερινό θέατρο) και λίγες μόλις μέρες αργότερα ξεσπά η εξέγερση του Πολυτεχνείου, με τους φοιτητές να δανείζονται από το *Τσίρκο* κάποια από τα κεντρικότερα συνθήματά τους, όπως ήδη έχει σημειωθεί παραπάνω. Ο Καζάκος, η Καρέζη κι ο Ξυλούρης θα ενώσουν τις φωνές τους με το εξεγερμένο πλήθος.



Τρεις μέρες μετά, στο σπίτι της Καρέζη και του Καζάκου φιλοξενούνται αρκετοί ηθοποιοί, όπου με κάθε μυστικότητα φτιάχνουν αντίγραφα της ραδιοφωνικής εκπομπής του Πολυτεχνείου. Οι χουντικοί καταφτάνουν στο χώρο και συλλαμβάνουν ξανά την Τζένη Καρέζη. Με την αποφυλάκιση της δεν το βάζει κάτω. Ξανανεβάζει, μαζί με τους υπόλοιπους την παράσταση. Η χούντα όμως δεν έμεινε με σταυρωμένα τα χέρια. Κάθε βράδυ έστελνε στο θέατρο μυστικούς αστυνομικούς, οι οποίοι σημείωναν τις φράσεις με τις οποίες οι θεατές χειροκροτούσαν. Τότε άρχισε ο πόλεμος νεύρων εναντίον της Καρέζη και του Καζάκου. Μέρα παρά μέρα οδηγούνταν ενώπιον του στρατιωτικού ανακριτή, ο οποίος τους απειλούσε ότι θα τους στείλει για «διακοπές». Τελικά ο Καζάκος και η Καρέζη συλλαμβάνονται.

Στη φυλακή θα γλυτώσουν τα βασανιστήρια λόγω της λαϊκής συμπαράστασης, του ξεσηκωμού μέσω των μέσων ενημέρωσης των Ελλήνων και ξένων στο εξωτερικό και του πολιτικού κόστους που αυτός συνεπαγόταν, αλλά και του σεβασμού που χαίρουν πια σε ολόκληρη την ελληνική κοινωνία.

Στις 15 του Δεκέμβρη τελικώς αποφυλακίζονται και στις 22 οι παραστάσεις ξαναρχίζουν. Στην πρεμιέρα, οι αστυφύλακες βρίσκονταν στους διαδρόμους όρθιοι και κατασκοπεύουν το κοινό. Όμως αυτό τους επιφυλάσσει μια έκπληξη: με το τέλος της παράστασης μια βροχή από κόκκινα γαρύφαλλα που οι θεατές είχαν κρυμμένα πάνω τους κατακλύζει το θέατρο και ραίνει τους ηθοποιούς. Όταν πέφτει η αυλαία η Καρέζη συγκινημένη ψιθυρίζει «ναι, μπορώ να ξανακάνω φυλακή εάν χρειαστεί». Έτσι, ένα έργο που μιλούσε για την ιστορία, καταλήγει να γράφει το ίδιο ιστορία.

Επίλογος

Η επιτυχία θα συνεχιστεί μέχρι το τέλος της σαιζόν και την πτώση της χούντας. Το καλοκαίρι ο Καμπανέλλης θα γράψει το *Μεγάλο μας τσίρκο νο 2*, επεκτείνοντας το κείμενο για να συμπεριλαμβάνει και τα χρόνια της δικτατορίας. Ο θίασος θα περιοδεύσει σε ολόκληρη την ελληνική επαρχία και την Κύπρο, και το έργο θα παίζεται διαρκώς μέχρι το και το 1976, που θα περιοδεύσει -κατόπιν απαίτησης του κοινού- σε 65 πόλεις και χωριά της Δυτικής Γερμανίας που κατοικούν κι εργάζονται έλληνες μετανάστες. Το κοινό το ακολουθεί πιστά, ενώ η αρχική απελευθερωτική και συνάμα συνωμοτική αίσθηση, παραχωρεί σταδιακά τη θέση της στην ανακούφιση και -κυρίως- τη δικαίωση.

Από τότε δε θα ξανανέβει καμία φορά από επαγγελματικό θίασο, μέχρι το 2012 που το ΚΘΒΕ θα παρουσιάσει μία εκδοχή του. Ανέβηκαν όμως κατά καιρούς πολλές διαφορετικές εκδοχές του σε σχολικές παραστάσεις, κυρίως στα πλαίσια των εορτασμών του Πολυτεχνείου, γεγονός που θα τονίσει την ιδιαίτερη σχέση της παράστασης με την εξέγερση, και θα καθιερώσει τη θέση της στο πάνθεον των λαϊκών αγώνων και των αντιστάσεων που η ίδια τόσο μοναδικά καταγράφει. Καταφέρνει έτσι τελικά να γίνει ένα νοερό κομμάτι της ίδιας του της αφήγησης.

Όμως το έργο αυτό έχει να καταγράψει μια ακόμα σημαντική, καλλιτεχνική αυτή τη φορά επιτυχία. Το *Μεγάλο μας τσίρκο* δεν είναι απλά μια παράσταση που πιάνει τον πολιτικό παλμό της εποχής της. Είναι ταυτόχρονα μια πρωτοπόρα θεατρική δημιουργία. Εισάγει στοιχεία μέχρι τότε άγνωστα, ή και «απαγορευμένα» στην κυρίαρχη θεατρική παραγωγή, ανοίγοντας το δικό του, ιδιαίτερο καλλιτεχνικό μονοπάτι. Αναστοχάζεται πάνω στη λειτουργία της σκηνής και του χώρου, θεατρικού και πραγματικού. Πάνω στη σχέση του θεατή με το έργο, αλλά και με τους ηθοποιούς.



Και δεν αρκείται στο να παρουσιάσει τα στοιχεία αυτά στο κοινό του: καταφέρνει και το κατακτά μ' αυτά. Η τεράστια καταξίωση που γνωρίζει δεν οφείλεται μονάχα στο πολιτικό του περιεχόμενο, αλλά και στις καλλιτεχνικές του επιλογές.

Και η καταξίωση αυτή του δίνει την απαραίτητη ώθηση να επιβάλει τις καλλιτεχνικές του επιλογές στο θέατρο της εποχής του. Αν μη τι άλλο, να σπάσει το μονόδρομο της παραγωγής ενός θεάτρου επιφανειακού, και στην ουσία του ανόητου. Το *Μεγάλο μας τσίρκο* δεν είναι φυσικά παρθενόγενεση. Δανείζεται στοιχεία και ιδέες από άλλους δημιουργούς, σύγχρονους του ή παλιότερους, και δεν ντρέπεται καθόλου για τις επιρροές του. Πλάθει όμως απ' αυτές μια νέα θεατρική πρόταση, ικανή να μεγαλώσει αρκετά ώστε να ξεπεράσει τους δημιουργούς της, ακόμα και τον ίδιο της τον εαυτό.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αλεξανδροπούλου, Σ. (1972), «Θίασοι νέων στην Ελλάδα», περ. *Αντί*, τ.1, σ. 55-58.
- Βαρδάκη, Ε. (2012, Δεκέμβριος 18), «Η άλλη Τζένη Καρέζη», εφ. *Το Βήμα*.
- Eric J. Hobsbawm (1999), *Η εποχή των άκρων - ο σύντομος 20^{ος} αιώνας*. Αθήνα: Θεμέλιο.
- Η Συνέχεια* 1972, Αθήνα, πλήρης σειρά.
- Ηριδανός* 1972-1973, Αθήνα, πλήρης σειρά.
- Καμπανέλλης Ι. (1973), *Το μεγάλο μας τσίρκο*, κείμενο της παράστασης όπως ανέβηκε στο Θέατρο Αθηναίων και τα λογοκριμένα μέρη.
- Καμπανέλλης Ι. (1978), *Θέατρο. Τόμος Α΄*. Αθήνα: Κέδρος.
- Καμπανέλλης Ι. (1990), *Από σκηνής και από πλατείας*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Καμπανέλλης Ι. (2010), *Θέατρο. Τόμος Η΄*. Αθήνα: Κέδρος.
- Καράλη Α. (2007, Μάρτιος 30), «Έφυγε σήμερα ο Σπύρος Κωνσταντόπουλος», εφ. *Έθνος*.
- Μαραγκού Μ. (1981, Μάιος 9), Συνέντευξη με την Τζένη Καρέζη, περ. *Τηλέραμα*.
- Παπασπύρου Σ. (2011, Οκτώβριος 2), «Ελεύθερο θέατρο" για μια ελεύθερη ζωή», εφ. *Ελευθεροτυπία*, *Επτά*.
- Σταύρος Ξαρχάκος (1974), *Το μεγάλο μας τσίρκο*. Δίσκος με τα τραγούδια της παράστασης και ηχητικά ντοκουμέντα. Αθήνα: Columbia - EMI Greece S.A.
- Συνέντευξη με την Τζένη Καρέζη (1973, Ιούνιος 20), εφ. *Απογευματινή*, σ. 4.
- Τέχνης έργα, πλήρης σειρά στήλης, εφ. *Το Βήμα*, 1973, Ιούνιος-Αύγουστος.
- Το μεγάλο μας τσίρκο*, πρόγραμμα της παράστασης του 1973.

Ηλεκτρονική Βιβλιογραφία

- <http://actoribus.blogspot.gr/2009/03/blog-post.html> όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.
- <http://blogs.sch.gr/mzannia/category/θεατρο-κινηματογραφος> όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.
- http://el.wikipedia.org/wiki/Κώστας_Καζάκος όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.
- http://el.wikipedia.org/wiki/Νίκος_Κούρος όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.
- http://el.wikipedia.org/wiki/Σπύρος_Κωνσταντόπουλος όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.



http://el.wikipedia.org/wiki/Τίμος_Περλέγκας όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.

<http://www.greekreporter.gr/2012/07/09/our-big-circus-play-returns-after-39-years-to-thessaloniki/> όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.

<http://logomnimon.wordpress.com/διονύσης-παπαγιαννόπουλος/>
όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.

<http://www.kambanellis.gr/> όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.

http://www.matia.gr/7/73/7307/7307_1_9.html όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.

<https://www.newsbeast.gr/greece/arthro/690673/ti-kanei-simera-o-nikos-kouros>
όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.

http://www.noizy.gr/index.php?option=com_content&view=article&id=1652:ta-megala-erga-to-megalo-mas-tsirko-tou-iakovou-kampanelli&catid=111:2012-08-23-00-29-45&Itemid=935
όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.

<http://www.sansimera.gr/biographies/28> όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.

<https://www.youtube.com/watch?v=WVa0BHWWhFIA> όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022. Ηχητικό από ολόκληρη την παράσταση του 1973.

<http://zalmoxis.wordpress.com/2009/04/20/dionysis-papagianopoulos-25-xronia-meta/>
όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.

Βιογραφικό: Η Χριστιάνα Μόσχου είναι απόφοιτη του τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών και του μεταπτυχιακού Ψυχοπαιδαγωγική της Ένταξης από το Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο. Το 2021 έλαβε με εύφημο μνεία τον διδακτορικό της τίτλο από το Universidad Veracruzana και το ΑΠΘ. Εργάζεται στην εκπαίδευση και σκηνοθετεί παραστάσεις κοινωνικού θεάτρου στην Ελλάδα και το Μεξικό. Στην καλλιτεχνική δουλειά της, το βίωμα, το δράμα και το θέατρο αποτέλεσαν το μέσο για να εκφραστεί η κοινωνική αλληλεγγύη, η ευαισθητοποίηση, η αντίσταση και η διεκδίκηση.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail <moschou.ch@gmail.com>

Βιογραφικό Ο Αλέξανδρος Ιωάννου είναι απόφοιτος του τμήματος Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του ΑΠΘ και του μεταπτυχιακού Αρχιτεκτονική – Σχεδιασμός του Χώρου, κατεύθυνση Πολεοδομία και Χωροταξία του ΕΜΠ. Διδάσκει σχεδιασμό και διακόσμηση και έχει συμμετάσχει στη διοργάνωση πολιτιστικών εκδηλώσεων στην Ελλάδα και το Μεξικό. Στα ειδικά ενδιαφέροντά του βρίσκονται η συμβολική λειτουργία του χώρου, η κοινωνιολογία της πόλης και οι τοπικές αντιστάσεις.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail: <alxioannou@gmail.com>



Το Μεγάλο μας τσίρκο: **Η διαδραστική αφήγηση μιας ιστορικής παράστασης**

Στη μνήμη του Κώστα Καζάκου

Μελίνα Πλαστή, Νατάσα Παπαδοπούλου

Περίληψη: Το Θεατρικό Εργαστήρι στο Μυρμήγκι – Στέκι Αλληλεγγύης Κυψέλης, με αφορμή την επέτειο της εξέγερσης του Πολυτεχνείου παρουσίασε στις 16 Νοεμβρίου 2020 διαδικτυακά –εξαιτίας της πανδημίας– ένα αφιέρωμα στην ιστορική παράσταση *Το μεγάλο μας τσίρκο* του Ιάκωβου Καμπανέλλη που παίχτηκε το καλοκαίρι του 1973 στο θερινό θέατρο Αθήναιον από το θίασο Κώστα Καζάκου και Τζένης Καρέζη, ενώ η χώρα βρισκόταν υπό δικτατορικό καθεστώς. Το σκελετό της παρουσίασης αποτέλεσε η αφήγηση του Κ. Καζάκου, παλαιότερα, στην εμψυχώτρια του εργαστηρίου Μ. Πλαστή, σε σχέση με τα χαρακτηριστικά της συγγραφής του έργου, τη σύνδεσή του με την κοινωνική και πολιτική κατάσταση, την παράσταση και τις διαστάσεις που έλαβε, καθώς από ένα σημείο κι έπειτα έπαψε πλέον να είναι απλώς ένα καλλιτεχνικό γεγονός και η συμμετοχή του κοινού πήρε τη μορφή λαϊκών συγκεντρώσεων και διαμαρτυριών κατά της χούντας των συνταγματαρχών.

Το υλικό διαμορφώθηκε σε συνδυασμό με θεωρητικά κείμενα και κριτικές για την παράσταση και με προβολή σωζόμενου οπτικού και ακουστικού υλικού-ντοκουμέντων.

Λέξεις κλειδιά: Πολιτικό θέατρο, θέατρο ως κοινωνικό φαινόμενο

Εισαγωγή

Το *Μεγάλο μας τσίρκο*, σε κείμενα και στίχους τραγουδιών του Ιάκωβου Καμπανέλλη και μουσική του Σταύρου Ξαρχάκου, ανέβηκε για πρώτη φορά το καλοκαίρι του 1973, ενώ η χώρα βρισκόταν ακόμα υπό δικτατορικό καθεστώς, στο θερινό θέατρο Αθήναιον από το θίασο Κώστα Καζάκου και Τζένης Καρέζη.⁷⁰ Η παράσταση αποτέλεσε σταθμό στην ιστορία του θεάτρου μας χάρη στη μορφή και το περιεχόμενο του έργου αλλά και εξαιτίας της πολιτικής συγκυρίας. Τα κείμενα σε πρόζα

⁷⁰ Το *Μεγάλο μας τσίρκο* δημοσιεύτηκε ολόκληρο το 1975 από τις εκδόσεις Ερμείας. Σύμφωνα με τα στοιχεία που παρέχονται στην έκδοση αυτή, το έργο ανέβηκε στην Αθήνα το καλοκαίρι του 1973 στο θέατρο Αθήναιον και τον ίδιο χειμώνα στο θέατρο Ακροπόλ. Το καλοκαίρι του 1974 δόθηκαν επτά παραστάσεις στη Θεσσαλονίκη στο Palais des sports και ακολούθησε περιοδεία σε διάφορες πόλεις και χωριά της επικράτειας. Το χειμώνα του 1974-1975 η παράσταση παρουσιάστηκε σε πόλεις και χωριά της Γερμανίας. Συντελεστές ήταν οι Κ. Καζάκος (σκηνοθεσία), Φ. Πατρικαλάκης (σκηνικά-κοστούμια), Ε. Σπαθάρης (θεατρικός διάκοσμος) και Μ. Κυνηγού (διδασκαλία χορού και ομαδικής κίνησης). Έπαιξαν οι ηθοποιοί Τζένης Καρέζης, Κώστας Καζάκος, Διονύσης Παπαγιαννόπουλος, Σπύρος Κωνσταντόπουλος, Χρήστος Καλαβρούζος, Νίκος Κούρος, Τίμος Περγλέκας, Θάνος Παπαδόπουλος, Αριστούλα Ελληνούδη, Τάσος Λέρτας, Νίκος Γκλαβάς, Λάκης Γκέκας, Ιωάννα Μουρούζη, Κίμων Μουζενίδης, Γιώργος Παπαδόπουλος, Βασίλης Κολοβός, Μάνια Κολιανδρή, Νίκος Πόγκας, Ρήγας Αξελός, Μάνος Βενιέρης, Δημήτρης Τσοϊδάκης, Λάμπρος Μαργιόλης, Γιώργος Βερλής, Τάσος Πολυχρονόπουλος, Δημήτρης Βασματζής, Λίνα Μπαμπατσιά, Μάριος Αρβανιτάκης, Γιάννα Ανδρεοπούλου, Δημήτρης Ταγιάς, Λάκης Σαμαράς, Πάρη Βασιλάκη, Ελένη Τζιούνη, Μπάκης Παρίσης, Μαίρη Λάφη, Γιώργος Δημητριάδης. Τραγουδίσαν οι Νίκος Ξυλούρης στην Αθήνα, και Δημήτρης Κατοίκος και ο Νίκος Δημητράτος στη Θεσσαλονίκη και στις περιοδείες Ελλάδας και εξωτερικού, με συνοδεία ορχήστρας επί σκηνής υπό τη διεύθυνση του Σ. Ξαρχάκου. Στις παραστάσεις που δόθηκαν στη Θεσσαλονίκη υπήρχαν και άλλες αλλαγές στους συντελεστές αλλά και στα κείμενα, όπως προκύπτει από το σχετικό πρόγραμμα που είχε διαθέσει στη Μ. Πλαστή κατά την περίοδο της έρευνας η κ. Ουρανία Ξυλούρη από το προσωπικό της αρχείο.



εναλλάσσονταν με τα τραγούδια, σε έναν παρωδιακό διάλογο με την ιστορία, καταγγέλλοντας συγχρόνως τον τρόπο άσκησης εξουσίας από τους συνταγματάρχες. Η ανταπόκριση και η συμμετοχή του κόσμου στην παράσταση ήταν τεράστια και πλήθος θεατές συγκεντρώνονταν κάθε βράδυ μέσα και έξω από το θέατρο για να την παρακολουθήσουν υπό το άγρυπνο βλέμμα της αστυνομίας και της ΕΣΑ. Από ένα σημείο κι έπειτα, το θέαμα έπαψε να είναι ένα καθαρά καλλιτεχνικό γεγονός και μετατράπηκε σε πόλο αντίστασης, με λαϊκές συγκεντρώσεις και καθημερινές διαμαρτυρίες κατά της χούντας. Βρισκόμαστε λίγους μήνες πριν από την εξέγερση του Πολυτεχνείου και έχουν ήδη προηγηθεί τα γεγονότα της Νομικής.

Η διαδικτυακή διάδραση από το θεατρικό εργαστήριο στο Μυρμήγκι – Στέκι Αλληλεγγύης Κυψέλης

Το θεατρικό εργαστήριο που λειτουργεί από το 2017 στο Μυρμήγκι – Στέκι Αλληλεγγύης Κυψέλης παρουσίασε ένα αφιέρωμα στην ιστορική αυτή παράσταση στις 16 Νοεμβρίου του 2020, παραμονή της επετείου της εξέγερσης του Πολυτεχνείου. Λόγω της πανδημίας και της απαγόρευσης όλων των ζωντανών θεαμάτων και δράσεων, η παρουσίαση έγινε διαδικτυακά μέσω της πλατφόρμας zoom με απευθείας σύνδεση με τη σελίδα του Μυρμηγκιού στο φέισμπουκ (<https://www.facebook.com/tomirmigi>).⁷¹

Με στόχο να δώσουμε στο κοινό μας ένα πλαίσιο ερμηνείας και κατανόησης του έργου και της παράστασης, ξεκινήσαμε με ένα απόσπασμα κειμένου του καθηγητή Δ. Τσατσούλη,⁷² στο οποίο αναλύεται η κοινωνική λειτουργία του θεάτρου και ο ρόλος που καλείται να παίζει αυτό στην άσκηση κοινωνικής και πολιτικής κριτικής σε περιόδους κρίσης. Το θέατρο αποτελεί ένα είδος καθρέφτη της κοινωνίας που το παράγει, όπου οι θεατές δεν αναγνωρίζουν μόνο την κοινωνία μέσα στην οποία υπάρχουν αλλά και αυτοαναγνωρίζονται. Μία δηλαδή από τις λειτουργίες του θεάτρου είναι και ο ρόλος του ως κοινωνικοποιημένου μηχανισμού, εφόσον μπορεί να μεταδώσει αξίες και κανόνες που διαμορφώνουν συνειδήσεις. Συγχρόνως όμως το θέατρο λειτουργεί και ως ένα είδος κοινωνικού ελέγχου μέσω της κριτικής –άμεσης ή έμμεσης– που ασκεί σε πολιτικό και κοινωνικό επίπεδο. Το τελευταίο μπορεί να γίνει πιο εμφανές σε περιόδους κατά τις οποίες αυταρχικά καθεστώτα επιβάλλουν λογοκρισία σε κάθε κοινωνική και πολιτική κριτική. Τότε ακριβώς το θέατρο, όπως και οι άλλες μορφές τέχνης, αναλαμβάνουν πολύ έντονα τη λειτουργία της άσκησης του έμμεσου κοινωνικού ελέγχου. Ως παράδειγμα τέτοιου θεάτρου αναφέρει ο καθηγητής Δ. Τσατσούλης το *Μεγάλο μας τσίρκο* του Ιάκωβου Καμπανέλλη.

Ακολούθησε μια σύντομη παρουσίαση του έργου, στην οποία δώσαμε έμφαση στον σπονδυλωτό του χαρακτήρα. Το έργο αποτελείται από δεκαπέντε επεισόδια στα οποία παρεμβάλλονται εννέα τραγούδια, που ακούγονται είτε αυτοτελή είτε σε μορφή διαλόγου με το κείμενο. Η περιδιάβαση της ελληνικής ιστορίας ως βασική θεματική-άξονας του έργου εξελίσσεται δραματουργικά με τη χρήση του συγγραφικού τεχνάσματος των ερωταποκρίσεων, με το οποίο οι δύο πρωταγωνιστές, ένας τρόφιμος ψυχιατρείου –ο Ρωμιός (Κ. Καζάκος)– κι ένα χαμίνι –το Ρωμιάκι (Τζ. Καρέζη)– παρουσιάζουν από επεισόδιο σε επεισόδιο τους σημαντικούς σταθμούς της

⁷¹ Την εμπνέουσα του θεατρικού εργαστηρίου καθώς και την παρουσίαση του αφιερώματος είχε η Μελίνα Πλαστή. Έλαβαν μέρος οι Ελίνα Βλαχοκώστα, Ζαχαρίας Δημητρίου, Γιάννης Παπαδόπουλος, Νατάσα Παπαδοπούλου και Γιώργος Ρεντζής. Τεχνική υποστήριξη Γρηγόρης Τσαρδανίδης.

⁷² Τσατσούλης, Δ. (1999). *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου*. Ελληνικά Γράμματα, σσ. 14-15.



ιστορίας του λαού μας. Ανάλογη σπονδυλωτή μορφή επιδιώξαμε να δώσουμε και στο διαδικτυακό μας αφιέρωμα.

Αξονα του αφιερώματος αποτέλεσε η αφήγηση της ιστορίας του έργου και της παράστασης από τον Κ. Καζάκου τον Μάιο του 2004 στην εμψυχώτρια του εργαστηρίου Μ. Πλαστή, στο πλαίσιο εργασίας⁷³ της κατά τη διάρκεια της φοίτησής της στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών. Η αφήγηση αυτή παρουσιάστηκε χωρισμένη σε επιμέρους ενότητες εναλλάξ από τους άντρες της ομάδας. Και παρουσιάστηκε αυτούσια, επειδή κρίναμε ότι χάρη στην προφορικότητα του λόγου που τη χαρακτηρίζει εισάγει τον ακροατή απευθείας στο κλίμα του έργου, της παράστασης αλλά και της εποχής. Ο αφηγητής ξεκινάει από τον τρόπο που ο Καμπανέλλης εμπνεύστηκε και δούλεψε το έργο συνδέοντάς το με την κοινωνική και πολιτική κατάσταση των ημερών του και συνδυάζοντας την επιθεώρηση με το μπρεχτικό σπονδυλωτό έργο: από την επιθεώρηση πήρε το νούμερο και από τον Μπρεχτ το σχολιαστικό τραγούδι. Όπως τονίζει, αυτό το μπρεχτικό στοιχείο της παράστασης είναι και γενικά έντονο και χαρακτηριστικό στη δραματουργία του Ι. Καμπανέλλη. Στη συνέχεια δίνει με ζωηρές και γλαφυρές περιγραφές μια συνολική εικόνα της διαδικασίας για την προετοιμασία και το ανέβασμα του έργου, όπως και για τις δυσκολίες που αντιμετώπισε ο θίασος και οι συντελεστές με τη λογοκρισία και το καθεστώς των συνταγματαρχών. Μιλάει επίσης για τον αντίκτυπό του και τη συμμετοχή του κοινού, που σιγά σιγά έδωσε στις παραστάσεις μορφή λαϊκών συγκεντρώσεων και διαμαρτυριών κατά της χούντας. Κατόπιν αναφέρεται στην ενότητα του θιάσου και όλων των συντελεστών που, παρά τις τρομακτικές δυσκολίες και τη σύλληψη της Τζένης Καρέζη και του ίδιου από τη χούντα, προχώρησαν ανυποχώρητοι στο ανέβασμα του έργου. Η προετοιμασία του είχε κρατήσει δύο ολόκληρα χρόνια, ωστόσο, λόγω της λογοκρισίας, ο Καμπανέλλης μαζί με το θιασαρχικό ζεύγος πραγματοποιούσαν συνεχώς αλλαγές στα κείμενα (για παράδειγμα, το τέχνασμα με το Ρωμίο και το Ρωμιάκι προτάθηκε από τους πρωταγωνιστές και υιοθετήθηκε από το συγγραφέα μόλις μία εβδομάδα πριν από την πρεμιέρα). Δίνει επίσης και άλλες πολύτιμες πληροφορίες για τον τρόπο που αντιμετώπισε ο θίασος τη λογοκρισία, για το ρόλο της ορχήστρας και του ίδιου του διευθυντή της, του Σ. Ξαρχάκου, που ξεσήκωνε κάθε βράδυ το κοινό, για τα συνθήματα του *Τσίρκο* που αν και αναφέρονταν στον Όθωνα, τον Μακρυγιάννη και τον Καλλέργη, συνδέθηκαν άμεσα με τα γεγονότα του Πολυτεχνείου και υιοθετήθηκαν από τους εξεγερμένους φοιτητές.

Διακόπτοντας τη ροή της αφήγησης, και όπου τα λεγόμενα του Κ. Καζάκου μάς οδηγούσαν θεματικά, οι γυναίκες της ομάδας παρουσίασαν αποσπάσματα από θεωρητικά κείμενα, κριτικές και συγγράμματα που αναφέρονται στο έργο και τους συντελεστές της παράστασης.⁷⁴ Σε αυτά, για παράδειγμα, ο Κ. Γεωργουσόπουλος⁷⁵ χαρακτηρίζει το *Μεγάλο μας τσίρκο* «σειρά σατιρικών νούμερων που ξεμπρόστιαζαν τις μεγάλες απάτες της πολιτικής μας ιστορίας και εξεθείαζαν τις λίγες και αιματωμένες στιγμές της λαϊκής ηρωικής παρουσίας» και τονίζει ότι «μέσα στη φθίνουσα αλλά ισχυρή ακόμη το 1973 (το καλοκαίρι πριν το Πολυτεχνείο) δικτατορία των φαιδρών συνταγματαρχών, η απόφαση του Καμπανέλλη, του Καζάκου και της Καρέζη με τον Παπαγιαννόπουλο να παρουσιάσουν την ιστορία μας [...] ως νούμερα επιθεώρησης ήταν

⁷³ Εργασία με τίτλο «Το μεγάλο μας τσίρκο», για το μάθημα «Σημαντικές μουσικές επενδύσεις Ελλήνων συνθετών σε θεατρικές παραστάσεις» με καθηγητή τον Ν. Μάμαλη.

⁷⁴ Γεωργουσόπουλος, Κ. (2003). «Η ιστορία του μπερντέ». C/d *Το μεγάλο μας τσίρκο*. EMI, σσ. 16-20· Βήχος, Π. (2002, 20 Απριλίου). «Νίκος Ξυλούρης: ο “Αρχάγγελος” της Κρήτης». <https://bhxos.tripod.com/ksilouris1.htm>· Χαραλάμπους, Χ. (2003). *Νίκος Ξυλούρης: Με τη χορδή της λύρας*. Εξάντας, σ. 223 κ.έ.

⁷⁵ Γεωργουσόπουλος, Κ. (2003), σ. 16.



τολμηρή». Όπως πολύ αργότερα αναφέρει η Κ. Γεωργακάκη,⁷⁶ ο Καμπανέλλης με το *Τσίρκο* «εγκαινίασε το ιδιόμορφο είδος της Ιστορικής Επιθεώρησης». Ο χαρακτηρισμός όμως του έργου ως επιθεώρησης—έστω και ιστορικής—θα απορριπτόταν τότε από τους συντελεστές της παράστασης, καθώς ακόμη και σήμερα δεν θα προκαλούσε ευνοϊκά σχόλια για μια παράσταση που έγινε μύθος. Σε άλλο σημείο της διαδραστικής μας περφόρμανς παρουσιάστηκε απόσπασμα της κριτικής της Ειρ. Καλκάνη στην *Απογευματινή*⁷⁷ που αναφέρεται στους στίχους «που συνοδεύουν τις κομματιαστές σκηνές από τη μακραίωνη ιστορία», χαρακτηρίζοντάς τους «έξοχους και από τους ωραιότερους του Καμπανέλλη» στους οποίους η μουσική του Ξαρχάκου προσέδωσε την κατάλληλη μελωδία, ενώ το τραγούδι που ο Ξυλούρης «λάλησε» στημένος πάνω στη σκηνή σαν «δαμασκή σπαθί» αποτέλεσε κατά την κριτικό «μια γνήσια εικόνα της αρχοντιάς και της τέχνης του λαού μας» και συγχρόνως μια «απόδειξη του τι λογής είναι αυτός ο πολύπαθος λαός».

Σε ανάλογα σημεία προβάλαμε επίσης βιντεοσκοπημένα αποσπάσματα και ηχητικά αρχεία από το YouTube με τραγούδια, μαγνητοφωνημένα στιγμιότυπα και φωτογραφίες.⁷⁸ Τα εμβόλιμα αυτά κομμάτια προσέδωσαν στη δράση ένα ζωντανό χαρακτήρα που από τη μια πλευρά μπορούσε να θυμίσει την παράσταση σε αυτούς που την είχαν παρακολουθήσει ζωντανά τότε και από την άλλη, μέσω της προβολής των ντοκουμέντων, να τεκμηριώσει την αφήγηση και να μεταφέρει τη μοναδική ατμόσφαιρα της παράστασης στους νεότερους που δεν την είχαν δει στο θέατρο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η έναρξη του έργου, όπου ο Ρωμιάς και το Ρωμιάκι εισάγουν απευθείας τους θεατές στη «μη υπόθεσή» του: Όπως δηλώνουν, «το έργο μας μόνον υπόθεση και πυροτεχνήματα δεν έχει» αλλά, καθώς «ήτο αδύνατον να τεθεί υπό περιορισμόν», έχει «μουσική, χορό, τραγούδι» για να ακουστούν όσα δεν μπορούν να ειπωθούν με λόγια.

Η επιτέλεση της αφήγησης

Η διαδικτυακή παρουσίαση της ιστορικής αυτής παράστασης από το θεατρικό εργαστήρι στο Μυρμήγκι είχε μεγάλη και απρόσμενη ανταπόκριση. Καθώς ήταν η πρώτη απόπειρα του εργαστηρίου να παρουσιάσει διαδικτυακά τη δουλειά του, μιας και λόγω της πανδημίας απαγορευόταν κάθε ζωντανή δράση, το στοιχείο ήταν διπλό. Από τη μια πλευρά, δηλαδή, έπρεπε να βρεθούν κατά τη διάρκεια των προβών όλες οι τεχνικές της θεατρικής προσαρμογής ενός τέτοιου εγχειρήματος και από την άλλη, η δημόσια παρουσίαση του συγκεκριμένου θεάματος την

⁷⁶ Γεωργακάκη, Κ. (2015). *Βίος και πολιτεία μιας γηραιάς κυρίας στην επταετία: Επιθεώρηση και δικτατορία (1967-1974)*. Εκδόσεις Ζήτη, σσ. 163-164.

⁷⁷ Καμπανέλλης, Ι. (1975). *Το μεγάλο μας τσίρκο*, παράρτημα. Ερμείας.

⁷⁸ Με τη σειρά που προβλήθηκαν και ακούστηκαν: «Καλήν εσπέραν», <https://www.youtube.com/watch?v=rWn6uwwxTbo>· «Εναρξίς», https://www.youtube.com/watch?v=GUzVZAp7Seg&list=PLZWqQFwuTD6Png_ewZYb1LbtT7WfMqJR&index=4&t=4s· «Το μεγάλο μας τσίρκο – Πλάνα από την παράσταση», https://www.youtube.com/watch?v=nxKZNppM4zA&list=PLZWqQFwuTD6Png_ewZYb1LbtT7WfMqJR&index=1· «Το μεγάλο μας τσίρκο – Σπάνιο απόσπασμα», https://www.youtube.com/watch?v=XDR5sO6XJm0&list=PLZWqQFwuTD6Png_ewZYb1LbtT7WfMqJR&index=2· «Μαρμαρωμένη βασιλιάς», https://www.youtube.com/watch?v=pH2tWzYuY1M&list=PLZWqQFwuTD6Png_ewZYb1LbtT7WfMqJR&index=6· «Φίλοι κι αδέρφια», <https://www.youtube.com/watch?v=dRTs1bvXBlk>· «Σύνταγμα 3ης Σεπτέμβρη», https://www.youtube.com/watch?v=l869XshiWS0&list=PLZWqQFwuTD6Png_ewZYb1LbtT7WfMqJR&index=7&ab_channel=MadUtopians· «Τα του Κολοκοτρώνη», https://www.youtube.com/watch?v=N5116mGMQS8&list=PLZWqQFwuTD6Png_ewZYb1LbtT7WfMqJR&index=3· «Το προσκύνημα», <https://www.youtube.com/watch?v=Ni4xNs-NCLc>



παραμονή της εξέγερσης του Πολυτεχνείου άξιζε ασφαλώς να προκαλέσει και να κρατήσει ζωντανό το ενδιαφέρον των διαδικτυακών θεατών. Παρά λοιπόν τα τεχνικά προβλήματα, που δεν ήταν δυνατόν να έχουν προβλεφθεί, το κοινό ήταν πολυάριθμο, σταθερό, και παρακολούθησε όλη τη δράση με αμείωτο ενδιαφέρον. Αυτό είμαστε σε θέση να το εκτιμήσουμε καθώς σε όλη τη διάρκεια της παρουσίασης μέσω της σελίδας του Μυρμηγκιού στο φέισμπουκ έφταναν ενθαρρυντικά και θετικά σχόλια και εικονίδια της διαδικτυακής γλώσσας (like κτλ.). Ακόμη, στο χρόνο που δόθηκε για συζήτηση μετά την παρουσίαση, εκφράζονταν –πάλι μέσω των διαδικτυακών σχολίων– απόψεις και απορίες, με αποτέλεσμα η συζήτηση, παρότι διαδικτυακή, να αποκτήσει τελικά πολύ ζωντανό χαρακτήρα. Μάλιστα στο κοινό που παρακολουθούσε βρέθηκε και μια ηθοποιός της παράστασης, όπως η ίδια μας δήλωσε μέσω των σχολίων, γεγονός που έδωσε μεγάλη χαρά και συγκίνηση στους συμμετέχοντες.

Συμπερασματικά

Ο συνδυασμός του αρχαιικού υλικού με την τεκμηρίωση που επιτελούσαν οι ηθοποιοί του εργαστηρίου αποτέλεσε ένα ιδιότυπο διαδικτυακό θέαμα, συνδέοντας το θεατρικό γεγονός τόσο με την πρόσληψή του όσο και με την πραγματική ιστορία του. Θα μπορούσε δηλαδή το όλο εγχείρημα, έτσι όπως αποτυπώθηκε, να χαρακτηριστεί ως μια *lecture performance*, όπου τα οπτικά ντοκουμέντα συνδέθηκαν με τα αντίστοιχα γραπτά (δημοσιεύματα, κριτικές) αλλά και την προφορική αφήγηση της ιστορίας της παράστασης από τον Κ. Καζάκο, συναπαρτίζοντας ένα ενιαίο σύνολο παράλληλης τεκμηρίωσης οπτικού-ηχητικού υλικού και λόγου.

Η επιτελεστική αυτή παρουσίαση των τεκμηρίων φάνηκε να ενδιαφέρει πολύ όσους την παρακολούθησαν, αλλά και να συνδέει το νήμα με τα γεγονότα του Πολυτεχνείου και το ρόλο που έπαιξε η παράσταση στη συνείδηση του κόσμου κατά της χούντας των συνταγματαρχών. Οι προβολές της συνεχίστηκαν για μεγάλο διάστημα και είναι ακόμη εφικτές, καθώς το βίντεο παραμένει αναρτημένο στον διαδικτυακό τόπο ως ένα είδος αντίδοτου για τη στέρση των ζωντανών δράσεων τον καιρό της πανδημίας. Η ίδια η δράση αποτέλεσε την απαρχή μιας σειράς ανάλογων παρουσιάσεων από το θεατρικό εργαστήρι στο Μυρμήγκι, που δεν σταμάτησε καθόλου τη δραστηριότητά του όσο διαρκούσαν οι απαγορεύσεις της πανδημίας. Αντίθετα, αποπειράθηκε να ενώσει τις διαδικτυακές συναντήσεις με τις ζωντανές (όταν ήταν εφικτό), με στόχο αφενός τη χωρίς διακοπή συνέχιση των εργασιών του, αλλά και αφετέρου την αξιοποίηση του νέου υβριδικού είδους (ζωντανό-διαδικτυακό) ως ενός ακόμη πειραματισμού για τους πολλαπλούς τρόπους με τους οποίους μπορούμε τελικά να δημιουργούμε.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Βήχος, Π. (2002, 20 Απριλίου). «Νίκος Ξυλούρης: ο “Αρχάγγελος” της Κρήτης». <https://bhxos.tripod.com/ksilouris1.htm> όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.
- Γεωργακάκη, Κ. (2015). *Βίος και πολιτεία μιας γηραιάς κυρίας στην επταετία: Επιθεώρηση και δικτατορία (1967-1974)*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Ζήτη.
- Γεωργουσόπουλος, Κ. (2003). «Η ιστορία του μπερντέ». C/d *Το μεγάλο μας τσίρκο*. ΕΜΙ.
- Καμπανέλλης, Ι. (1975). *Το μεγάλο μας τσίρκο*. Αθήνα: Ερμείας.



Τατσούλης, Δ. (1999). *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Χαραλάμπους, Χ. (2003). *Νίκος Ξυλούρης: Με τη χορδή της λύρας*. Αθήνα: Εξάντας

Βιογραφικό: Η Μελίνα Πλαστή είναι νομικός και θεατρολόγος. Διετέλεσε αντιπρόεδρος του ΠΕΣΥΘ και υπεύθυνη Επικοινωνίας, Πολιτισμού και Νομικών Υποθέσεων. Ιδρυτικό μέλος και επί πολλά χρόνια Πρόεδρος του Συλλόγου Αποφοίτων του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών. Έχει συμμετάσχει σε πολυάριθμα συνέδρια, ημερίδες, σεμινάρια, συνδιασκέψεις ως συντονίστρια, εισηγήτρια, μέλος οργανωτικών επιτροπών. Έχει εμπυλώσει θεατρικά εργαστήρια και δρώμενα σε κοινωνικά δίκτυα, ευαίσθητους και δημόσιους χώρους. Είναι ενεργό μέλος του Πανελλήνιου Δικτύου για το Θέατρο στην Εκπαίδευση. Ιδρυτικό μέλος της Ακτιβιστικής Ομάδας Θεάτρου του Καταπιεσμένου.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail <melina.plasti@gmail.com>

Βιογραφικό: Η Νατάσα Παπαδοπούλου είναι επιμελήτρια κειμένων και μεταφράστρια, ιδρυτικό μέλος του Συλλόγου Μεταφραστών – Επιμελητών – Διορθωτών. Συμμετέχει στο Μυρμήγκι – Στέκι Αλληλεγγύης Κυψέλης και τις πολύπλευρες δράσεις του από την ίδρυσή του, το 2012, καθώς και στις δράσεις του θεατρικού του εργαστηρίου από το ξεκίνημά του έως σήμερα.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail <natasa.papadopoulos@gmail.com>



Ο Κανείς και οι Κύκλωπες του Ιάκωβου Καμπανέλλη: μια αμφίρροπη αναμέτρηση στη σκηνή της συνείδησης του Συγγραφέα

Ιωάννα Αλεξανδρή

Περίληψη: Το παρόν άρθρο παρουσιάζει ένα από τα ελάχιστα έργα του Ιάκωβου Καμπανέλλη τα οποία δεν έχουν ανέβει στη σκηνή. *Ο Κανείς και οι Κύκλωπες* ή *Η Αναγνώριση* είναι ένα αυτοαναφορικό έργο, στον δραματικό πυρήνα του οποίου βρίσκεται η σχέση του Συγγραφέα με τα πρόσωπα των έργων του. Ως άλλος Οδυσσέας ο Συγγραφέας του Καμπανέλλη εισέρχεται ακούσια σε μια άνευ προηγουμένου αναμέτρηση με τους «Κύκλωπες» του, ήτοι τα δραματικά πρόσωπα των έργων του, τα οποία αμφισβητούν την πατρότητα της καλλιτεχνικής του δημιουργίας, επιφέροντας έτσι ένα ρήγμα στη συγγραφική του ταυτότητα. Το έργο ανακαλεί την αντίστοιχη πιραντελική δραματική συνθήκη. Ωστόσο, στον Καμπανέλλη τα πρόσωπα δεν αποτελούν απλώς φαντασιακές οντότητες του μυαλού του Συγγραφέα, αλλά φέρονται να έχουν ήδη αποκτήσει σκηνική υπόσταση, να έχουν διαγάγει έναν μακρύ βίο και να επιστρέφουν στο δραματικό παρόν αξιώνοντας από τον Συγγραφέα την πατρότητα του έργου του. Γι' αυτό και η παρουσία τους εντός του δραματικού/σκηνικού χώρου δύναται να χαρτογραφηθεί με υλικούς όρους. Οι κινησιακές και γειτνιαστικές σχέσεις που αναπτύσσουν με τον χώρο αντανakλούν αυτήν ακριβώς τη διττή τους υπόσταση –φαντασιακή και υλική. Υπό αυτό το πρίσμα ως τόπος του δράματος αναδύεται τελικά όχι μόνο το γραφείο του Συγγραφέα αλλά και η σκηνή της συνείδησής του, εκεί όπου ο ίδιος έρχεται αντιμέτωπος με τα δημιουργήματά του και εκεί όπου η καλλιτεχνική του ταυτότητα τίθεται υπό αίρεση, αμφισβητείται και υπονομεύεται.

Λέξεις κλειδιά: αυτοαναφορικότητα, χωρικότητα, υλικότητα, ταυτότητα

Το δημιουργικό σύμπαν του συγγραφέα, η συνομιλία του με τα πρόσωπα των έργων του και ο τρόπος που αυτά στοιχειώνουν αναδρομικά το έργο αλλά και ολόκληρη τη ζωή του είναι τα θέματα που αναφέρονται στο μεταθεατρικό μονόπρακτο του Ιάκωβου Καμπανέλλη *Ο Κανείς και οι Κύκλωπες* ή *Η Αναγνώριση*. Πρωταγωνιστές του έργου ο Κανείς (διακειμενική αναφορά στον Οδυσσέα που υιοθέτησε αυτό το όνομα κατά την αναμέτρησή του με τον Κύκλωπα⁷⁹), συγγραφέας ήδη καταξιωμένος, δεόντως προβεβλημένος από τα μέσα και με δυναμική παρουσία στο Σωματείο των θεατρικών συγγραφέων, καθώς και οι «Κύκλωπες» του, δηλαδή τα επτά πρόσωπα των έργων του που εισβάλλουν στο σπίτι του με σκοπό να διεκδικήσουν μερίδιο από τα κέρδη –υλικής και ηθικής τάξεως– του συγγραφέα.

Στις εναρκτήριες σκηνικές οδηγίες ο Καμπανέλλης περιγράφει τον Κανένα να κείται ημιανίσθητος στο χαλί του γραφείου του, σκεπασμένος από άφθονα φύλλα χαρτιού, που δεν είναι

⁷⁹ Για μια πιο αναλυτική προσέγγιση της «ισοτοπίας» μεταξύ των δύο ηρώων, βλ. Κότσης (2006).



άλλα από τα χειρόγρατά του. Καθώς συνέρχεται σταδιακά, φανερά δύσκαμπτος από τον ξυλοδαρμό που έχει υποστεί, συνειδητοποιεί τι έχει συμβεί και αμέσως ξεσπά για τα χειρόγρατά του. Τρέμει στην ιδέα να τα έχουν υποκλέψει αυτοί που εισέβαλαν στο σπίτι του μέσα στη νύχτα και, μαζεύοντας τις τελευταίες δυνάμεις που του έχουν απομείνει, σέρνεται μέχρι το γραφείο του, όπου θα διαπιστώσει ότι το σύνολο των χειρογράφων του –η τελευταία μορφή του έργου του– παραμένει σώο και αβλαβές.

Αφού προσπαθήσει να διερευνήσει άλλους πιθανούς στόχους των εισβολέων (τα ομόλογα, τα χρήματα και τα κοσμήματα που κρύβονται στο σπίτι) και αφού βεβαιωθεί ότι όλα παραμένουν στη θέση τους ακέραια, αρχίζει να προβληματίζεται βαθύτερα για τα κίνητρα των άγριων επισκεπτών. Μαζεύοντας τα χειρόγρατά του από το πάτωμα περιγράφει το σκηνικό που έλαβε χώρα νωρίτερα στο γραφείο του και κατέληξε στον ξυλοδαρμό του. Σταματά την αφήγησή του στο σημείο όπου υποτίθεται ότι χρειάστηκε να επισκεφτεί την τουαλέτα, κρίνοντας σκόπιμο να προχωρήσει σε αναπαράσταση των συμβάντων. Αποχωρεί, λοιπόν, προς τα ενδότερα του σπιτιού και, όταν επιστρέφει, οι επτά επισκέπτες, ενσώματοι, βρίσκονται διεσπαρμένοι στις τέσσερις άκρες του γραφείου του.

Μετά την απαιτούμενη αναγνώριση μεταξύ των παριστάμενων, οι εισβολείς θα αποκαλύψουν τον λόγο της επίσκεψής τους: έχουν έρθει για να διεκδικήσουν ποσοστά από την επιτυχία του συγγραφέα. Βαθμιαία ο Κανένας εκφράζει όλο και εντονότερα τη δυσφορία του για την τροπή της υπόθεσης, γεγονός που εξαγριώνει τα δραματικά του πρόσωπα και έχει ως αποτέλεσμα την πρόκληση συμπλοκής: στην κορύφωση της μεταξύ τους αντιπαράθεσης τα επτά πρόσωπα τον περικυκλώνουν, σχηματίζοντας έναν ασφυκτικό κλοιό γύρω του, μέχρι που πέφτει σκοτάδι. Με την επαναφορά του φωτισμού ο Κανένας κείται πάνω στο χαλί αναίσθητος, με τα χειρόγραφα να τον έχουν σκεπάσει, ακριβώς όπως στην έναρξη του έργου. Τα επτά πρόσωπα είναι ακόμα εκεί και θα αποχωρήσουν μόνο αφού ο επικεφαλής τους, Πέτρος, κάνει τον απολογισμό της βραδιάς, παραδεχόμενος με βαθιά απογοήτευση: «[...] ...σε τι συννεφάκια από χαρτί περπατούσαμε... από τι άδειους ουρανούς περιμέναμε να βρέξει...» (Καμπανέλλης, 1994, σ. 202). Μετά την αποχώρηση των εισβολέων ο Κανένας ανασηκώνεται, καθώς έχει ολοκληρώσει την αναπαράσταση των συμβάντων, και τώρα αμφιταλαντεύεται για το αν θα πρέπει όλη αυτήν την εμπειρία να την αποτυπώσει σε ένα νέο έργο του. Το δίλημμά του αυτό φαίνεται ότι αποτελούσε προβληματισμό του ίδιου του Καμπανέλλη ήδη από το 1984:

[...] Γι' αυτό πολλές φορές σκέφτομαι πότε να γράψω το τελευταίο μου έργο. Το έργο αυτό θα είναι ένας συγγραφέας και οι ήρωές του. Μαζεύονται στο σπίτι του όλοι τους και του ζητούν το λόγο, του ζητούν τα ποσοστά τους. Τα ποσοστά όμως σε όλα, τα ποσοστά στη φήμη, τα ποσοστά στα κέρδη, τα ποσοστά σε ό,τι άλλο ωφελήθηκε. Γιατί, ωραία, γράφει κανείς ένα έργο που τον κάνει διάσημο, του δίνει και χρήματα. Οι άλλοι όμως που τελικά εκμεταλλεύτηκε, οι ήρωές του, τι απέγιναν; [...] Βέβαια, αν γράψω αυτό το έργο, πρέπει να μην ξαναγράψω. Γι' αυτό λίγο το αναβάλλω. (Καμπανέλλης, 1990, σ. 147)⁸⁰

Η σχέση του έργου με την πιραντελλική δραματουργία είναι παραπάνω από εμφανής. *Ο Κανείς και οι Κύκλωπες* θα μπορούσε να μελετηθεί εκ του παραλλήλου με τα *Έξι πρόσωπα* ζητούν

⁸⁰ Ωστόσο, ο *Κανείς και οι Κύκλωπες* δεν είναι το τελευταίο έργο του Καμπανέλλη – μάλιστα, τα τρία έργα που ακολουθούν εν είδει άτυπης τριλογίας φέρουν τα πιο σύνθετα και τα πλέον βαθιά νοήματα του συνόλου της δραματουργίας του, συνιστώντας την πεμπτουσία της καμπανελλικής δημιουργίας.



συγγραφέα του Ιταλού δραματουργού⁸¹. Ιχνηλατώντας τα σημεία σύγκλισης των δύο έργων, μπορεί κανείς καταρχάς να επισημάνει την ομοιότητα στη δραματική συνθήκη της συνεύρεσης ενός συγγραφέα με τα δραματικά πρόσωπα των έργων του στην περίπτωση του Καμπανέλλη και ενός σκηνοθέτη με τις έξι δραματικές μορφές που αναζητούν συγγραφέα στην περίπτωση του Pirandello. Υπάρχει, ωστόσο, μια αισθητή –οντολογικής φύσεως– διάκριση μεταξύ των δύο έργων: στον Pirandello τα πρόσωπα δεν έχουν λάβει ακόμα σκηνική υπόσταση. Έχουν μεν εκκολαφθεί στο μυαλό του συγγραφέα τους, αλλά εκείνος φέρεται να μην προχώρησε στην τελική αποτύπωση του δράματος των προσώπων στο χαρτί, με αποτέλεσμα αυτά να αναζητούν στο δραματικό παρόν έναν συγγραφέα για να τα ολοκληρώσει και έτσι να μπορέσουν να παρουσιάσουν το δράμα τους στη σκηνή. Στον Καμπανέλλη, αντίθετα, τα πρόσωπα φέρουν ήδη μια ολοκληρωμένη σκηνική παρουσία και μάλιστα εμφανίζονται ενσωματωμένα στον ιστορικό χρόνο⁸²: το καθένα κουβαλά τη δική του διαδρομή εκτός θεάτρου⁸³ και με τη συσσωρευμένη πια εμπειρία ζωής που διαθέτουν επιστρέφουν στον συγγραφέα τους αξιώνοντας την πατρότητα του έργου του.

Αυτονομημένα, λοιπόν, από την πένα του συγγραφέα, τα πρόσωπα του Καμπανέλλη μοιάζουν να έχουν συνείδηση της ταυτότητας και της θέσης τους μέσα στην πραγματικότητα –όχι πλέον τη μυθοπλαστική πραγματικότητα του έργου στο οποίο πρωταγωνίστησαν, αλλά την κοινωνική πραγματικότητα εντός της οποίας ωρίμασαν. Αυτός είναι και ο λόγος που τα επτά πρόσωπα του Καμπανέλλη δεν αφομοιώνονται από τη μεταθεατρική συνθήκη του έργου. Αντίθετα, αναδύονται ως φαντασματικές μορφές που τελούν στο μεταίχμιο μεταξύ της φαντασιακής τους ανάπλασης από τον συγγραφέα και του στίβου της ζωής, στον οποίο φέρονται να έχουν μοχθήσει και μακροημερεύσει εν αγνοία του συγγραφέα που τα έπλασε. Και είναι αυτή ακριβώς η εγγραφή των δραματικών προσώπων στον ιστορικό και κοινωνικό χρόνο που προσδίδει στο έργο του Καμπανέλλη μια διάσταση περισσότερο απτή, η οποία αφίσταται του αμιγώς φαντασιακού εντός του οποίου τελούν τα πρόσωπα του Pirandello.

Παράλληλα, το γεγονός ότι τα επτά πρόσωπα εμφανίζονται ως κύρια του βίου τους και απόλυτα αγκυρωμένα στον υλικό κόσμο (ζουν και κινούνται στην ίδια πόλη με τον συγγραφέα, εργάζονται, δημιουργούν οικογένειες, ωριμάζουν, γερνούν, ασθενούν κ.λπ.) απομακρύνει το έργο από τη συνθήκη της θεματικής αυτοεπικέντρωσης («mise en abyme»), που λειτουργεί ως «όργανο αναστροφής του έργου στον εαυτό του» (Πεφάνης, 2012, σ. 332-334), και διανοίγει την επικράτεια του στην εγνωσμένη πραγματικότητα. Υπό αυτό το πρίσμα η εγκιβωτισμένη αναπαράσταση των παράδοξων γεγονότων που έλαβαν χώρα το προηγούμενο βράδυ στον ιδιωτικό χώρο του γραφείου του συγγραφέα θα μπορούσε να ιδωθεί ως ένα θέατρο του μυαλού, τουτέστιν ένα παιχνίδι της συνείδησης του συγγραφέα, το οποίο ενεργοποιούν οι επτά επισκέπτες. Αν και κατά τα φαινόμενα απρόσκλητοι, η παρουσία τους έχει ουσιαστικά προκληθεί από τις ίδιες τις συνειδησιακές

⁸¹ Την παράλληλη ανάγνωση των δύο έργων και τη συγκριτική τους μελέτη επιχειρεί ο Πεφάνης (2004, ιδίως σ. 492-494).

⁸² Ο Πεφάνης γράφει συμπερασματικά: «Ο Pirandello εγκιβωτίζει και εγκαθιδρύει μια αυτοτελή φαντασιακή περιοχή μέσα στο φαντασιακό πεδίο του έργου του · ο Καμπανέλλης, στραμμένος πάντα προς τον ιστορικό και κοινωνικό χρόνο, δημιουργεί έναν μεταίχμιακό χώρο, όπου συμβιώνει το μυθοπλαστικό με το πραγματικό · ο ένας προτιμά τους ομόκεντρους κύκλους της φαντασίας, αμφισβητώντας την επικράτεια του πραγματικού, ο άλλος γράφει πάνω στο κατώφλι των δύο κόσμων, συναιρώντας τους στη διάσταση του θεάτρου». (Πεφάνης, 2004, σ. 493).

⁸³ Χαρακτηριστικό ως προς αυτό είναι το γεγονός ότι κάθε πρόσωπο φέρει άλλο όνομα στον εξωθεατρικό του βίο. Κατά την είσοδό τους στο γραφείο του Συγγραφέα ο επικεφαλής των προσώπων, Πέτρος, συστήνει στον Συγγραφέα τους συνοδοιπόρους του και με τα δύο τους ονόματα, τα θεατρικά και τα «κατά κόσμον».



διεργασίες του συγγραφέα, στις οποίες τα πρόσωπα αποκρίνονται κομίζοντας τη δική τους εμπειρία ζωής.

Ο σκηνικός χώρος του έργου υποστασιοποιεί αυτό το θέατρο του μυαλού, όπου τα φαντάσματα της συνείδησης του συγγραφέα, άλλως οι «ιδεο-άνθρωποι» (Γραμματάς, σ. 222), βρίσκονται σε ένα ιδιότυπο καθεστώς συνύπαρξης με τον φυσικό χώρο του συγγραφέα και τα αντικείμενα που τον πληρούν, αναπτύσσοντας μαζί τους κινησιακές και γειτνιαστικές σχέσεις. Με τον τρόπο αυτό, ο χώρος του γραφείου του Κανένα υπερβαίνει τον φυσικό και ασφαλή χώρο στον οποίο ο ίδιος κινείται στην καθημερινότητά του και καθίσταται ένα πεδίο διαμοιρασμού, πάνω στο οποίο κάθε πρόσωπο, συμπεριλαμβανομένου και του ίδιου, διεκδικεί το μερίδιο που του αναλογεί επί της πνευματικής δημιουργίας του τελευταίου. Αυτή η προσπελασιμότητα του ιδιωτικού χώρου του συγγραφέα από τις επτά φαντασιακές μορφές αντανakλά τη διάθεση αυτοειρωνείας (Πούχνης, σ. 736) του ίδιου του Καμπανέλλη, που στο έργο του αυτό αποπειράται μια σπουδή πάνω σε οικείες σκέψεις και προβληματισμούς γύρω από την τέχνη της συγγραφής.

Βαθμιαία τα επτά πρόσωπα θα κατακλύσουν τον ιδιωτικό χώρο του συγγραφέα τόσο σε χωροταξικό όσο και σε συμβολικό επίπεδο. Η ίδια τους η κινησιολογία φανερώνει την προϊούσα άλωση του χώρου από τους επτά εισβολείς, μια άλωση που εξελίσσεται εκ του παραλλήλου με τη συνειδησιακή διάβρωση που τα λεγόμενά τους προκαλούν στον Κανένα. Προοδευτικά, λοιπόν, τα επτά πρόσωπα θα ενσπείρουν την αμφιβολία στον συγγραφέα γύρω από την κυριότητα του έργου του, θα διαταράζουν την οικεία του πνευματική τάξη, θα επαπειλήσουν τα κεκτημένα του και θα αποτολμήσουν την οριστική ρήξη μαζί του, αποποιούμενα την πρότερη σχέση τους. Και όλη αυτή η επωαζόμενη κρίση θα διέλθει και μέσα από τον τρόπο με τον οποίο τα επτά πρόσωπα εισέρχονται στον χώρο και εν συνεχεία αλληλεπιδρούν με τα διάφορα στοιχεία που τον συνθέτουν, φτάνοντας στο σημείο να καταστούν κύριοι του χώρου, όπως μαρτυρά η συμπλοκή του τέλους.

Η τελική αυτή στάση τους, όμως, δεν προδιαγράφεται από την αρχή. Αντιθέτως, κατά την είσοδό τους οι απρόσκλητοι επισκέπτες εμφανίζονται θετικά διακείμενοι απέναντι στον συγγραφέα τους, προβαίνοντας μάλιστα σε εκδηλώσεις θαυμασμού: πέρα από την αβροφροσύνη που διέπει τη συνομιλία τους μαζί του, τα επτά πρόσωπα προχωρούν σε μια ψηλάφηση του γραφείου του συγγραφέα εκφράζοντας τον θαυμασμό τους για τις αντίκες, τα βιβλία, τη δισκοθήκη, τους πίνακες και τα χαλιά. Οι πρώιμες αυτές κινησιακές και γειτνιαστικές σχέσεις που αναπτύσσονται εντός του ιδιωτικού χώρου του Κανένα φανερώνουν μια διάθεση οικειοποίησής του εκ μέρους τους. Η διάθεση αυτή οικειοποίησης θα μετεξελιχθεί σε τάση ιδιοποίησης όταν αυτοί αποφασίσουν να ενθρονιστούν στα παντός είδους καθίσματα του χώρου προκειμένου να εισαγάγουν τον λόγο της επίσκεψής τους. Ωστόσο, καθώς η κουβέντα με τον συγγραφέα εξελίσσεται κόντρα στις αρχικές τους προσδοκίες, αφού εκείνος δεν τους αναγνωρίζει κανένα δικαίωμα απέναντι στην πνευματική του ιδιοκτησία, η σχέση των προσώπων με τον χώρο θα καταστεί ακόμα πιο ριζική. Όταν ο Πέτρος, επικεφαλής των επτά, θα κοπανήσει τη γροθιά του με δύναμη στο τραπέζι, υποδηλώνοντας το τέλος της ανοχής του απέναντι στις υπεκφυγές του συγγραφέα, και όταν λίγο αργότερα αρπάζει με τη βία τα χειρόγραφα του συγγραφέα, προλειάνοντας το έδαφος για τη συμπλοκή του τέλους, έχει ήδη διαμορφωθεί μια συνθήκη άλωσης του χώρου από τους απρόσκλητους επισκέπτες.

Στη συνθήκη αυτή τα χειρόγραφα ενδύονται έναν συμβολικό χαρακτήρα. Ως υλικές αναπαραστάσεις της πνευματικής δημιουργίας, φαινομενικά άφθαρτης αλλά διαρκώς υποκείμενης στην αμφισβήτηση της αυθυπαρξίας της, συμπυκνώνουν το δραματικό διακύβευμα του έργου και παραδίδουν τον συγγραφέα στην ανωνυμία του. Στη διαμάχη του με τα επτά δραματικά πρόσωπα



των έργων του ο συγγραφέας έχει ήδη χάσει την προνομιακή του αφετηρία, από τη στιγμή που εμφανίζεται ως ο «Κανέναν». Ένας «Κανέναν» δεν μπορεί να διεκδικεί με αξιώσεις την απόλυτη πατρότητα του δημιουργήματός του. Συνεπώς, η ενέργεια των επτά δραματικών προσώπων να ιδιοποιηθούν τα χειρόγρατά του τους παρέχει το βήμα ώστε να εισχωρήσουν στον απτό του κόσμο και επικυρώνει την αυτονομήσή τους. Τα χειρόγραφα καθίστανται αντικείμενο της έριδας μεταξύ συγγραφέα και δραματικών προσώπων, αλλάζουν χέρια με τη βία, σκορπούν, παραπίπτουν, ενδεχομένως τσαλακώνονται ή και σκίζονται, σε κάθε περίπτωση τελούν σε ένα καθεστώς διεκδίκησης, που αντανακλά αυτόν τον ίδιο τον προβληματισμό του Καμπανέλλη σε σχέση με τη φύση της δραματικής συγγραφής.

Το έργο ολοκληρώνεται όπως ακριβώς άρχισε. Παρότι τα επτά πρόσωπα έχουν διεκδικήσει με μανία τα χειρόγραφα και την επικυριαρχία πάνω στον δραματικό λόγο που αυτά αποτυπώνουν, εν τέλει, μετά τον λυσσαλέο διαζυγισμό τους με τον συγγραφέα, τα παρατούν στον φυσικό τους χώρο, στο πλάι του Κανένα. Η απογοήτευση από τη στάση του συγγραφέα είναι μεγάλη, γι' αυτό και η έξοδός τους συνοδεύεται από μια περιφρονητική αποστροφή του Πέτρου τόσο προς τον Κανένα όσο και προς τα γραπτά του. Στο δραματικό τοπίο του τέλους «τα πάντα μοιάζουν να έχουν άρδην αλλάξει επιφανειακά και τίποτε δεν έχει ουσιαστικά μεταβληθεί» (Διαμαντάκου-Αγάθου, σ. 430). Τα χειρόγραφα, έχοντας περάσει από χίλια κύματα, καταλήγουν ακέραια μεν, σκορπισμένα δε εκατέρωθεν του συγγραφέα, όπως ακριβώς στην αρχή του έργου. Και ο συγγραφέας από τη μια προβάλλει ανακουφισμένος που δεν έχει απολέσει μέρος τους, από την άλλη όμως φαίνεται να έχουν αρθεί όλες οι βεβαιότητές του σχετικά με τη φύση και τον σκοπό της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Ο Καμπανέλλης σκόπιμα διατηρεί ένα καθεστώς αμφισημίας ως προς τα κυρίαρχα ερωτήματα του έργου: ποια η σχέση του συγγραφέα με το δημιούργημά του αφ' ης στιγμής αυτό λαμβάνει την τελική του υπόσταση; Με ποιο κριτήριο προσδιορίζεται το χρονικό σημείο αυτονομής της καλλιτεχνικής δημιουργίας; Και σε τι βαθμό δύναται το έργο να στοιχειώνει τον δημιουργό του; Ο υπότιτλος του έργου, «Μια σύντομη και αφελής νυχτερινή κωμωδία», έχει ήδη κλείσει το μάτι στον αναγνώστη σχετικά με το πεδίο στο οποίο έχει αναπτυχθεί η όλη αντιπαράθεση: ο υπαινιγμός ότι μπορεί τελικά να πρόκειται για ένα παιχνίδι της συνείδησης του συγγραφέα διατρέχει όλο το έργο και διατηρείται μέχρι και την τελευταία αμφιταλάντευση του Κανένα. Μετατιθέμενη η δράση στο πεδίο του φαντασιακού του συγγραφέα αποκτά τις διαστάσεις ενός θεάτρου του μυαλού, όπου κάθε σκηνικό στοιχείο συμπυκνώνει και συμβολοποιεί τις βαθύτερες αυτές νοητικές διεργασίες.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Γραμματάς, Θ. (2004). *Διαδρομές στη θεατρική ιστορία*, Αθήνα: Εξάντας.
- Διαμαντάκου-Αγάθου, Κ. (2006). Εναλλαγές και Παραλλαγές του κωμικού: από τον Αριστοφάνη στον Καμπανέλλη, Στο Ν. Χρυσόχοος & Μ. Ρενιέρη (Επιμ.), *Πανελλήνιο Συνέδριο προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη, Πάτρα 22-24 Οκτωβρίου 2004* (σ. 410-434). Πάτρα: Πανεπιστήμιο Πατρών-Τμήμα Θεατρικών Σπουδών / Περί Τεχνών.
- Καμπανέλλης, Ι. (1990). *Από σκηνής και από πλατείας*, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Καμπανέλλης, Ι. (1994). *Θέατρο Στ'*, Αθήνα: Κέδρος.



- Κότσης, Θ. (2006). Κείμενα και δια-κείμενα στη δραματουργία του Ιάκωβου Καμπανέλλη: Η περίπτωση των έργων *Οδυσσέα γύρισε σπίτι* και *Ο Κανείς και οι Κύκλωπες*, Στο Ν. Χρυσόχοος & Μ. Ρενιέρη (Επιμ.), *Πανελλήνιο Συνέδριο προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη, Πάτρα 22-24 Οκτωβρίου 2004* (σ. 335-344). Πάτρα: Πανεπιστήμιο Πατρών-Τμήμα Θεατρικών Σπουδών / Περί Τεχνών.
- Πεφάνης, Γ. Π. (2004). Η δραματουργία του Ιάκωβου Καμπανέλλη και ο Luigi Pirandello. Εξιχνίαση μιας εκλεκτικής συγγένειας. Στο Κ. Γεωργακάκη (Επιμ.), *Β' Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο: Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό – Διαδικασίες πρόσληψης στην ιστορία της ελληνικής δραματουργίας από την Αναγέννηση ως σήμερα, Αθήνα 18-21 Απριλίου 2002* (σ. 481-497). Αθήνα: ΕΚΠΑ-Τμήμα Θεατρικών Σπουδών / ERGO.
- Πεφάνης, Γ. Π. (2012). *Το θέατρο και τα σύμβολα: Διαδικασίες συμβόλωσης του δραματικού λόγου*, Αθήνα: Παπαζήσης.
- Πούχνης, Β. (2010). *Τοπία Ψυχής και Μύθοι Πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Αθήνα: Παπαζήσης.

Βιογραφικό: Η Ιωάννα Αλεξανδρή είναι διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ (2022). Ο τίτλος της διδακτορικής της διατριβής είναι: «Ο λόγος των πραγμάτων. Οι λειτουργίες και οι σημασίες των σκηνικών αντικειμένων στη νεοελληνική δραματουργία της δεκαετίας του 1990». Εργάζεται στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση ως αναπληρώτρια εκπαιδευτικός θεατρικής αγωγής, έχει υπάρξει εξωτερική συνεργάτιδα του διετούς ερευνητικού προγράμματος διαπολιτισμικής εκπαίδευσης «ΔΙΑΠΟΛΙΣ» (Παν/μιο Ιωαννίνων), έχει συμμετάσχει επί σειρά ετών στον σχεδιασμό των εκπαιδευτικών προγραμμάτων του Μουσείου Ελληνικής Παιδικής Τέχνης και έχει εργαστεί ως εμψυχώτρια θεατρικών ομάδων σε Δήμους και άλλους φορείς.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail <ioannaalexandri@hotmail.com>



Ιάκωβος Καμπανέλλης - Βασίλης Κατσικονούρης: διακειμενικές εστιάσεις των έργων *Τελευταία Πράξη και Εντελώς Αναξιοπρεπές...!*

Ιφιγένεια Καφετζοπούλου

Περίληψη: Στο άρθρο εστιάζουμε στην διακειμενική ανάλυση της καμπανέλλικης *Τελευταίας πράξης* και του *Εντελώς Αναξιοπρεπές...!*, έργου του σύγχρονου ελληνικού θεάτρου, που συνέγραψε ο Β. Κατσικονούρης. Πρόκειται για δύο μη ρεαλιστικά έργα, που έχουν χαρακτηριστεί ως «πιραντελλικά». Εμείς θα τα προσεγγίσουμε όμως, κυρίως, μέσω των θεωριών του Νικολάι Εβρέινωφ, ο οποίος, έχοντας προηγηθεί του Πιραντέλλο, τον είχε επηρεάσει. Η ανάλυση θα πραγματοποιηθεί κατά κύριο λόγο μέσω της έννοιας της «θεατροποιημένης ζωής», όπως αποκαλεί ο Εβρέινωφ την αμοιβαία διήθηση θεάτρου και ζωής. Έτσι, το «θέατρο εν θεάτρω», η «θεατροκρατία» και η «αυτο-βιο-ανακατασκευή» θα λειτουργήσουν ως κεντρικοί άξονες της ανάλυσης, θέτοντας στο προσκήνιο τον αναγκαίο ρόλο του θεάτρου για την επιβίωση.

Λέξεις-κλειδιά: *Τελευταία πράξη, Εντελώς Αναξιοπρεπές...!*, θεατροποιημένη ζωή, Νικολάι Εβρέινωφ, αυτο-βιο-ανακατασκευή

Στο παρόν άρθρο θα αναλύσουμε διακειμενικά τα έργα δύο σημαντικών Ελλήνων θεατρικών συγγραφέων του νεοελληνικού και του σύγχρονου ελληνικού θεάτρου, του Ι. Καμπανέλλη και του Β. Κατσικονούρη. Σύμφωνα με τον Κώστα Γεωργουσόπουλο η γραφή του Κατσικονούρη «ανήκει «στη μεγάλη και εύφορη ομάδα που με γενάρχη τον Καμπανέλλη κατέγραψε με κύρος, τόλμη, ειλικρίνεια, πάθος, αλλά συχνά και με απόγνωση και όχι σπάνια ειρωνεία και χλεύη, τα αδιέξοδα, τις ματαιώσεις, τις πληγές και τα βαθιά, πολλές φορές, αδελφοκτόνα τραύματα της μεταπολεμικής Ελλάδας».⁸⁴ Ο Κατσικονούρης έχει εξάλλου αναφερθεί κι ο ίδιος -σε συνεντεύξεις του- στις επιρροές που έχει δεχθεί από τα έργα του Καμπανέλλη.⁸⁵ Στην προκειμένη περίπτωση δεν θα εστιάσουμε στα ρεαλιστικά έργα των συγγραφέων, αλλά σε δύο από τα αποκαλούμενα

⁸⁴ Γεωργουσόπουλος, Κ. (2008). Από την εισαγωγή «Σωσίβιο στη σχεδία». Βλ. Κατσικονούρης, Β. (2008). *Οι αγνοούμενοι. Μια ενδιαφέρουσα ζωή*, Κέδρος, σ. 7.

⁸⁵ Όπως δηλώνει ο Κατσικονούρης σε συνέντευξή του (Αγγελικόπουλος, Β. «Τέσσερις νέες φωνές για το θέατρο. Το αίσθημα του ξένου στη ζωή μας», *Η Καθημερινή*, 5-11-2006) σχετικά με τις επιρροές του: «Θα πρέπει να με έχουν πειράξει δημιουργοί όπως οι Κεχαΐδης, Αναγνωστάκης, Καμπανέλλης, Διαλεγμένος». Επίσης βλ. Βασιλικός, Β. «Άξιον εστί. Συνέντευξη με τον Βασίλη Κατσικονούρη» (16-2-2011), όπου ο θεατρικός συγγραφέας δηλώνει τις επιρροές του από τον Καμπανέλλη, τον Διαλεγμένο, την Αναγνωστάκη. Επίσης στη συνέντευξη του συγγραφέα στην τηλεοπτική εκπομπή «Παράβαση» με τον Κώστα Γεωργουσόπουλο, ο Κατσικονούρης χαρακτηρίζει τα έργα των Καμπανέλλη, του Κεχαΐδη, της Αναγνωστάκης ως μία «αποκάλυψη», δηλώνοντας πως οφείλει πολλά στη γλώσσα του Διαλεγμένου και του Κεχαΐδη. Βλ. επίσης τη συνέντευξη του συγγραφέα στη ραδιοφωνική εκπομπή «Στο Κόκκινο #105,5: Η αμφιβολία του Σαββάτου» (23-1-2010), όπου ο Κατσικονούρης αναφέρει τις συγκεκριμένες επιρροές του. Επίσης βλ. Τριανταφύλλου, Μ. «Το θέατρο: άνθρωποι και έργα: συνέντευξη με τον Β. Κατσικονούρη» *Οροπέδιο* 3, (καλοκαίρι 2007), σ. 422, όπου ο συγγραφέας εξομολογείται: «Πρώτα γρανίματα, επαφή με έργο του Τένεσση Ουίλιαμς, αργότερα με Καμπανέλλη και Κεχαΐδη». Επίσης, βλ. Καλβίνου, Δ. και Δημητριάδης, Β. «Μία συνέντευξη», *Απόπλους* (49-50), 11-9-2010, σ. 17.



«πιραντελλικά» τους κείμενα, που -όπως θα διαπιστώσουμε στη συνέχεια- αντηχούν τις θεωρίες του Νικολάι Εβρέινωφ, ο οποίος, έχοντας προηγηθεί του Πιραντέλλο, τον είχε επηρεάσει.

Υπόθεση των έργων

Α. *Τελευταία πράξη*: Το έργο εκτυλίσσεται στην Ιθάκη, στο παλάτι του Οδυσσέα. Εκεί έχει εγκατασταθεί ένας θιάσος, που θα αναμειχθεί με την Πηνελόπη και τον γιο του Τηλέμαχο, προκειμένου να διαδραματίσει τα υπόλοιπα οικεία πρόσωπα του Οδυσσέα. Στόχος είναι η αναπαράσταση της ζωής στο παλάτι, ώστε να καταφέρει ο ήρωας να θυμηθεί την ταυτότητά του, καθώς εκλαμβάνεται πλέον ως σχιζοφρενής. Εν τέλει, θα αποδειχθεί πως ο Οδυσσέας απλά υποκρινόταν πως είχε χάσει τη λογική του. Προτείνει στους ηθοποιούς του θιάσου να τους ακολουθήσει, ως ηθοποιός που θα υποδύεται όμως τον εαυτό του.

Β. *Εντελώς Αναξιοπρεπές...!*: Ο Άρμονυ αποφασίζει να χρησιμοποιήσει μια ιδιάζουσα μέθοδο, προκειμένου να βοηθήσει τους επιζήσαντες ενός αεροπορικού δυστυχήματος, που πάσχουν από ολική αμνησία και κατάθλιψη. Σκηνοθετεί μία παράσταση, όπου οι ασθενείς θα διαδραματίζουν τον εαυτό τους, τον οποίο έχει σκηνοθετήσει ο ίδιος, έχοντας συλλέξει στοιχεία από το παρελθόν τους, με σκοπό την επαναφορά της μνήμης τους. Το σχέδιό του καταρρέει και αποδεικνύεται η αδυναμία να σκηνοθετεί τις ζωές των άλλων, τους οποίους επεδίωκε στην ουσία να ελέγξει και να χειραγωγήσει.

Θεατροκρατία

Η *Τελευταία πράξη*⁸⁶ του Ι. Καμπανέλλη και το *Εντελώς Αναξιοπρεπές...!*⁸⁷ του Β. Κατσικονούρη είναι δύο έργα που θέτουν στο επίκεντρο το θέατρο, ως αξεδιάλυτο όμως μέρος της ζωής. Ή μήπως ως αναγκαία προϋπόθεσή της; Η αναπόφευκτη αλληλοδιήθηση θεάτρου-καθημερινότητας και κατ' επέκταση η αδυναμία διαχωρισμού του εαυτού από τον ρόλο έχει απασχολήσει την ανθρώπινη σκέψη σε βάθος των αιώνων, όπως μαρτυρά και ο όρος *theatrum mundi* [θεατρικό κοσμοείδωλο],⁸⁸ φτάνοντας όμως στο αποκορύφωμά της με τις θεωρίες του Νικολάι Εβρέινωφ. Διότι ο Ρώσος θεωρητικός έκανε πρώτη φορά λόγο για το *θεατρικό ένστικτο*,⁸⁹ το οποίο και συγκαταλέγει μεταξύ των βασικών ενστίκτων, καθιστώντας με τον τρόπο αυτό ξεκάθαρη την αδυναμία του ατόμου να υπάρξει ανεξάρτητα από τη θεατρική επιτέλεση.

Την οντολογική αυτή εξάρτηση του ατόμου από την θεατρικότητα θα εξετάσουμε στα δύο έργα, την επικράτηση δηλαδή της *θεατροκρατίας*⁹⁰ -σύμφωνα με τον ορισμό του Εβρέινωφ- στην καθημερινή ζωή, προκειμένου να κατανοήσουμε όχι μόνο την ουσία του θεάτρου, αλλά την πρωταρχική θέση που αυτό κατέχει σε ό,τι αφορά την επιβίωση.

Ετεροσκηνοθεσία

Ας ξεκινήσουμε καταρχάς με τη μορφή του θιασάρχη, η οποία υφίσταται και στα δύο έργα. Στο *Εντελώς Αναξιοπρεπές...!* ονομάζεται Άρμονυ, ενώ στην *Τελευταία πράξη* αποκαλείται με την

⁸⁶ Καμπανέλλης, Ι. (1989). *Θέατρο. Τόμος Α*, Κέδρος, σ. 166-241.

⁸⁷ Κατσικονούρης, Β. (2003). *Εντελώς Αναξιοπρεπές...!*, Κέδρος.

⁸⁸ Βλ. ενδεικτικά Σένετ, Ρ. (1999). *Η τυραννία της οικειότητας. Ο δημόσιος και ο ιδιωτικός χώρος στον δυτικό πολιτισμό*, μετάφρ. Γιώργος Ν. Μερτίκας, Νεφέλη, σ. 55.

⁸⁹ Evreinoff, N. (2013). *The theatre in life*, Martino Publishing, σ.22-33.

⁹⁰ Evreinov, N. (2002). *Demon teatralnosti*, Letnii sad, σ. 117-131, πηγή: <http://teatr-lib.ru/Library/Evreinov/Demon/> και Evreinoff, N. *The theatre in life*, ό.π., σ.64.



ιδιότητά του. Ο Θιασάρχης όπως ακριβώς και ο Άρμονυ δεν έχει κατορθώσει ακόμα να αναγνωριστεί και να καταξιωθεί επαγγελματικά, παρόλα αυτά και οι δύο πιστεύουν στο ταλέντο τους, το οποίο και έχουν χρέος να αναδείξουν και να αποδείξουν. Την επαγγελματική αυτή αδικία που αισθάνονται ότι έχουν υποστεί, σκοπεύουν να ανατρέψουν μέσω της σκηνοθεσίας μιας παράστασης, που δεν πρόκειται να λάβει χώρα στη συμβατική σκηνή ενός τυπικού θεάτρου, αλλά στη σκηνή της ζωής, στο θέατρο της καθημερινότητας, εκεί όπου σύμφωνα με τον Εβρέινωφ επιτελείται το πραγματικό θέατρο, σε αντίθεση με την κακή απομίμησή του, που λαμβάνει χώρα σε μια τυπική θεατρική σκηνή.⁹¹ Όπως υποστηρίζουν και τα δύο δραματικά πρόσωπα, το θέατρο πρόκειται να αναμειχθεί με τη ζωή, έτσι ώστε να καθίσταται ανέφικτος ο διαχωρισμός του εαυτού από τον ρόλο.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον προκαλεί το γεγονός πως τόσο ο Άρμονυ όσο κι ο Θιασάρχης χρησιμοποιούν την δραματική τέχνη στο πλαίσιο της θεραπείας και συγκεκριμένα ως μέσο επαναφοράς της ψυχικής υγείας.⁹² Διότι αφενός στο *Εντελώς Αναξιοπρεπές...!* οι ερμηνευτές των ρόλων που έχει σκηνοθετήσει ο Άρμονυ πάσχουν από κατάθλιψη και ολική αμνησία, ενώ στην *Τελευταία πράξη* ο Οδυσσεάς εκτιμάται πως πάσχει από βαριά ψυχική νόσο, από σχιζοφρένεια. Και στα δύο έργα υποφώσκει η θεραπευτική διάσταση που δύναται να προσδώσει η θεατροποιημένη ζωή⁹³ στο άτομο. Ακόμα όμως μεγαλύτερο ενδιαφέρον εντοπίζεται στις αιτίες αποτυχίας των δύο σκηνοθετών να φέρουν εις πέρας την αρχική τους σύλληψη.

Η διάλυση των σχεδίων του Άρμονυ μαρτυρά την μη αποδοχή της ετεροσκηνοθεσίας του εαυτού, την οποία θα μπορούσαμε να παραλληλίσουμε με την εκκόλαψη της «βιοεξουσίας».⁹⁴ Αντίθετα, η αυτοσκηνοθεσία της *προσωπικότητάς-μου* υποστηρίζει την αποδοχή και ενίσχυση της αυτο-βιο-ανακατασκευής,⁹⁵ όπου η διαρκής σκηνοθεσία και επινόηση του εαυτού συμπίπτει με τις αρχές του υπαρξισμού.⁹⁶ Το τέλος του καμπανελλικού έργου αποκαλύπτει επίσης μια ανατροπή των αρχικών πλάνων του Θιασάρχη, την οποία και πρόκειται να αναλύσουμε: στην *Τελευταία Πράξη* τα πρόσωπα που θα υποδυθούν τους ρόλους στη σκηνή της ζωής είναι επαγγελματίες ηθοποιοί -εκτός από την Πηνελόπη και τον Τηλέμαχο-, επιλογή που υπογραμμίζει και εντείνει το παιχνίδι θόλωσης ταυτότητας και ρόλου, που βαθαίνει τον ίλιγγο του θεάτρου εν θεάτρω: οι επαγγελματίες ηθοποιοί είναι πρόσωπα, που επρόκειτο να υποδυθούν άλλα πρόσωπα στο θέατρο της ζωής, εντός του οποίου όμως υποδύονται καθημερινά μια πληθώρα κοινωνικών ρόλων, αλλά στην πραγματικότητα είναι επίσης δραματικά πρόσωπα, που πρόκειται να ενσαρκωθούν από κάποιους άλλους [επαγγελματίες] ηθοποιούς, που με τη σειρά τους πρόκειται να υποδυθούν, εκτός

⁹¹ Evreinov, N. (1924). *Teatr u zivotnix. O smisle teatralnosti c biologitseskoj totski zreniya*, Kniga, σ.14.

⁹² Η σύγχρονη μέθοδος της δραματοθεραπείας, η οποία εστιάζει στη θεραπευτική ιδιότητα του θεάτρου βασίζεται και στις θεωρίες του Evreinov, ο οποίος εφηύρε τον όρο «θεατροθεραπεία». Για την σύνδεση θεάτρου και θεραπείας βλ. Langley, D. (2012). *Εισαγωγή στη δραματοθεραπεία*, μετάφραση: Ελένη Καλφάκη, Παρισσιανού Α.Ε. · Jennings, S. (2005). *Εισαγωγή στη δραματοθεραπεία. Θεραπευτικό θέατρο. Ο μίτος της Αριάδνης*, Σαββάλας. · Babinchuk, T. (2019). «Nikolai Evreinov et la possibilité d'une "théâtrothérapie"», *Phantasia*, Volume 9, πηγή: <https://popups.uliege.be/0774-7136/index.php?id=1105>, τελευταία πλοήγηση 21-10-2021 · Jones, P. (2003). *Δραματοθεραπεία. Το θέατρο ως τρόπος ζωής και θεραπείας*, μετάφραση: Δάφνη Μιλιώνη, επιμέλεια: Στέλιος Κρασσανάκης, Ελληνικά Γράμματα. · Evreinoff, N. *The theatre in life*, ό.π., σ. 122-127.

⁹³ Ένας ακόμη όρος που χρησιμοποιεί ο Εβρέινωφ για να περιγράψει την αλληλοδιήθηση θεάτρου και καθημερινής ζωής, την εξάρτηση του ατόμου από τον ρόλο.

⁹⁴ Foucault, M. (2020). *History of Sexuality. The will to knowledge*. Vol. 1, [Penguin Books Ltd](https://www.penguinbooks.com/), σ. 139.

⁹⁵ Evreinov, N. (1923). *O novoi maske, Tretia ctaza*. Ο Evreinov κάνει λόγο για την «αυτο-βιο-ανακατασκευαστική μάσκα», η οποία σηματοδοτεί την δραματοποίηση του εαυτού. Ο ερμηνευτής δημιουργεί τον ρόλο του εαυτού του, φαντάζεται τον εαυτό του ως ρόλο, τον οποίο και αναπαριστά.

⁹⁶ Πεφάνης, Π. (2013). *Φαντάσματα του θεάτρου. Σκηνές της Θεωρίας III*, Παπαζήσης, σ.92.



από τους καθημερινούς ρόλους της ζωής, όχι μόνο τα ίδια τα δραματικά πρόσωπα, αλλά και τους ρόλους που αυτά πρόκειται να υποδυθούν στο τυπικό θέατρο εν θεάτρω, οι οποίοι όμως με τη σειρά τους είναι επίσης δραματικά πρόσωπα που έχει επινοήσει ο Όμηρος.

«Κανένας»

Αυτού του είδους η ζάλη, συνέπεια του ευρέως φάσματος των επιστρωματώσεων⁹⁷ των ρόλων που επιτελούμε καθημερινά, είτε εν γνώσει είτε εν αγνοία μας, αξιοποιείται στο έπακρο από το πρόσωπο του Οδυσσέα: διότι λειτουργεί ως το σύμβολο του ενσαρκωμένου θεατροποιημένου εαυτού, της μέγιστης ευελιξίας στην εναλλαγή ρόλων, που λαμβάνει χώρα στην καθημερινή σκηνή της ζωής, συμπυκνώνοντας έτσι ένα από τα βασικότερα σημεία της θεωρίας του Εβρέινωφ, του εαυτού ως «κανένας». Ο Ρώσος θεωρητικός είναι ξεκάθαρος: «εάν απαλλαγούμε τελείως από τα στρώματα των ρόλων και γίνουμε όντως ο εαυτός μας, δεν μένει τίποτε άλλο από το να πεθάνουμε».⁹⁸ Και αυτήν ακριβώς την απάντηση δίνει κι ο καμπανελλικός Οδυσσέας στην ερώτηση του ξενοδόχου: «πε μου ποιος είσαι...»; «“θα σου απαντήσω με τη μόνη απάντηση που διαθέτω, είμαι ο κανένας”...!».⁹⁹ Την μη ύπαρξη του εαυτού ανεξάρτητα από τον ρόλο ενισχύουν και τα ακόλουθα λόγια της Πηνελόπης: «...εγώ...! Μην ακούτε τι λέει ο κόσμος, οι εφημερίδες, ο τουρισμός...! Ούτε η πιστή Πηνελόπη είμαι, ούτε η άπιστη, ένα τίποτα μέσα σ’ ένα τίποτα είμαι, όμως δεν μπορεί, ακόμη και σαν τίποτα, κάτι πρέπει να είμαι...!».¹⁰⁰

Και ιδού η εξάρτηση από τον ρόλο: η Πηνελόπη προκειμένου να εντοπίσει το «κάτι που πρέπει να είναι» απευθύνει έκκληση στον Θιασάρχη να της δώσει έναν ρόλο, ενώ στο τέλος του έργου, όταν ο Θιασάρχης και ο θιάσός του έχουν αποχωρήσει, η Πηνελόπη εξομολογείται στον Τηλέμαχο πως ποτέ άλλοτε δεν έχουν υπάρξει τόσο ευτυχισμένοι.¹⁰¹

Εγκόσμιος παράδεισος;

Στο έργο του Κατσικονούρη το μέρος που έχει επιλέξει ο Άρμονυ για την παρουσίαση της σκηνοθεσίας του είναι ένας εδεμικός κήπος, όπου ποτέ δεν βρέχει και όλα μοιάζουν με γιορτή· ένας εξιδανικευμένος τόπος, απόρροια μιας απόπειρας αναπαράστασης και επαναφοράς του παραδείσου, η οποία όμως εντέλει θα παραμείνει μονάχα στη σφαίρα της φαντασίας, όπως εξάλλου και η σκηνοθετική ανασυγκρότηση της προσωπικότητας των ασθενών. Ο κήπος θα υπάρξει μονάχα κατεστραμμένος και «βιασμένος», σαν μία εμπόλεμη ζώνη, όπως και η προσωπικότητα των ασθενών. Το μοτίβο του παραδείσου εντοπίζουμε και στην *Τελευταία πράξη*, καθώς έτσι αποκαλείται από τον Θιασάρχη το παλάτι του Οδυσσέα, το οποίο όμως είναι ταυτόχρονα και ο τόπος επιτέλεσης των προβών και της επερχόμενης παράστασης.

Παρατηρούμε λοιπόν πως και στα δύο έργα μπορούμε να εκλάβουμε τον τόπο-της-παράστασης και άρα το περιβάλλον πλαίσió της, ως αντικατοπτρισμό της συναισθηματικής εμπλοκής του Θιασάρχη και του Άρμονυ, δηλαδή των δύο σκηνοθετών, με τις επικείμενες παραστάσεις τους. Λειτουργούν ως ο προσωπικός τους παράδεισος, ως το μέσο επίτευξης της

⁹⁷ Για την έννοια της επιστρωμάτωσης βλ. Deleuze, G.- Guattari, F. (2017). *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια. Χίλια πλατώματα*, μετάφραση: Βασίλης Πατσογιάννης, Πλέθρον, σ. 60-98.

⁹⁸ Evreinoff, N. *The theatre in life*, ό.π., σ.65. Εδώ ο Evreinov χρησιμοποιεί ως παράδειγμα τον Πέερ Γκυντ.

⁹⁹ Καμπανέλλης, Ι. *Θέατρο, Τόμος Ζ*, ό.π., σ. 194.

¹⁰⁰ Ο.π., σ. 172.

¹⁰¹ Ο.π., σ. 240.



αυτοπραγμάτωσής τους. Γιατί όμως στο ένα έργο [*Εντελώς Αναξιοπρεπές...*] ο αντικατοπτρισμός εμφανίζεται ανεστραμμένος; Για ποιον λόγο ο κήπος εμφανίζεται κατεστραμμένος, σαν μια θλιβερή σκιά της αρχικής του σύλληψης; Ίσως θα πρέπει να ανατρέξουμε και να εστιάσουμε στις προσδοκίες του καθενός για την παράσταση που πρόκειται να σκηνοθετήσει. Οι στόχοι του Άρμονυ είναι ξεκάθαροι: αναμένει την πλήρη θεραπεία των ασθενών, μέσα από την αφομοίωση και παρουσίαση της προσωπικότητας, που έχει για τον καθένα σκηνοθετήσει. Πιστεύει δηλαδή στην πλήρη χειραγώγηση και εξάρτηση των ασθενών από την σκηνοθεσία του. Από την άλλη πλευρά, ο Θιασάρχης εξομολογείται στον θίασό του «κάτι που έκρυβε για να μην τους επηρεάσει»: «Σας εξομολογούμαι, όμως, ότι δεν το πίστεψα ούτε για μια στιγμή πως μπορεί με τέτοια κόλπα να κάνουμε καλά έναν σχιζοφρενή!». ¹⁰²

Σε αντίθεση με τον Άρμονυ, ο Θιασάρχης δεν ενστερνίζεται την πλήρη θεραπευτική και ζωτικά ανασυνθετική ικανότητα του θεάτρου, που προέρχεται εξολοκλήρου από τον ίδιο, δηλαδή από παράγοντες εξωτερικούς, ανεξάρτητους από την επιθυμία και τη συγκατάθεση του ασθενή. Ο Άρμονυ είναι σίγουρος για τον εαυτό του, με απόλυτη εμπιστοσύνη στις ικανότητές του και για τον λόγο αυτό συναγάγουμε το συμπέρασμα πως η καταστροφή του κήπου λειτουργεί ως αντικατοπτρισμός της καταστροφής του δικού του, προσωπικού ονείρου.

Επι-στροφή

Η επόμενη διακειμενική ανάγνωση αφορά τα χαρακτηριστικά των ασθενών: από τη μία πλευρά [*Εντελώς Αναξιοπρεπές...*] τα πρόσωπα που πάσχουν από βαριά κατάθλιψη και αμνησία, από την άλλη [*Τελευταία πράξη*] ο Οδυσσέας, τον οποίο αντιμετωπίζουν ως σχιζοφρενή. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός πως η ψυχική απόκλιση και των δύο περιπτώσεων σχετίζεται με την έννοια του ταξιδιού: αφενός ο Οδυσσέας, ο οποίος ταξίδευε για χρόνια και έχει πλέον επίσημα ανακηρυχτεί αγνοούμενος, αφετέρου τα πρόσωπα του *Εντελώς Αναξιοπρεπές...*, τα οποία, κατά τη διάρκεια του ταξιδιού τους, έπεσαν θύματα αεροπορικού δυστυχήματος και προκειμένου να επιβιώσουν, έφτασαν στο σημείο επιτέλεσης κανιβαλισμού.

Παρατηρούμε πως και στις δύο περιπτώσεις η ψυχική απόκλιση συνδέεται με την επι-στροφή, με την αναγνώριση δηλαδή μιας *στροφής* που έχει δηλαδή επιτελεστεί κατά τη διάρκεια του ταξιδιού, μία μετάβαση, η οποία αδυνατεί να χωρέσει στο αρχικό σημείο της αναχώρησης, λόγω αυτής ακριβώς της μετακίνησης που έχει πραγματοποιηθεί από το υποκείμενο. Τόσο ο Οδυσσέας, όσο και οι επιβάτες του αεροπλάνου έχουν υποστεί κατά τη διάρκεια του ταξιδιού μία μεταμόρφωση, που διαχωρίζει το υποκείμενο της αναχώρησης από εκείνο της επιστροφής. Εφόσον λοιπόν υφίσταται μεταβολή το υποκείμενο, υφίσταται μεταβολή και το περιβάλλον-πλαίσίό του, δηλαδή ο τρόπος θέασης και πρόσληψης των οικείων και ανάστροφα: ο τρόπος με τον οποίο οι οικείοι προσλαμβάνουν το υποκείμενο. Εφόσον λοιπόν δεν επιτυγχάνεται η ταύτιση των δεδομένων που προηγήθηκαν με εκείνων που έπονταν του ταξιδιού, δημιουργείται μια *απόκλιση* μεταξύ του υποκειμένου και του περιγυρού του, την οποία ο τελευταίος εισπράττει και επιθυμεί να γεφυρώσει. Επειδή όμως ο περίγυρος δεν έχει βιώσει ακόμα το μεταβατικό ταξίδι του υποκειμένου, αδυνατεί να κατανοήσει την ψυχοσύνησής του, προσδίδοντάς του τον χαρακτηρισμό του ψυχικά αποκλίνοντος.

¹⁰² Ο.π., σ. 209.



Ευελιξία

Στην περίπτωση όμως του Οδυσσέα, ο οποίος -όπως έχουμε υποστηρίξει παραπάνω- συμβολίζει τη μέγιστη ευελιξία σε ό,τι αφορά την εναλλαγή ρόλων, αποδεικνύεται στο τέλος πως εμπαίζει ακόμα και τη συγκεκριμένη αυτή διαδικασία: μονάχα *υποκρίνεται* τον σχιζοφρενή. Πηγαίνει όμως και ένα βήμα παραπέρα: βαθαίνει ακόμη περισσότερο το θέατρο εν θεάτρω του, καθώς υποκρίνεται πως έχει ξεγελαστεί και πιστέψει την παράσταση των ηθοποιών, αντιστρέφοντας τους ρόλους χειριστή-χειραγωγούμενου. Ο Οδυσσέας -σε αντίθεση με τα πρόσωπα του *Εντελώς Αναξιοπρεπές...!*- επιλέγει να συμμετάσχει στην (ανα)παράσταση της ζωής του, αποθαρρύνοντας κατ' επέκταση την επιβολή οποιασδήποτε μορφής βιοεξουσίας προς το πρόσωπό του. Δεν θα μπορούσα να φανταστώ πιο εύστοχο τέλος για το έργο, από αυτό που επέλεξε ο Καμπανέλλης: την απόφαση του Οδυσσέα να εγκαταλείψει ξανά την οικία του, προκειμένου να ενταχτεί στον θίασο, συνεχίζοντας την πορεία της ζωής του, όμως πλέον ως ηθοποιός. Διότι ποια άλλη επιλογή θα αντικατόπτριζε αποτελεσματικότερα την ουσία όχι μόνο του Οδυσσέα, αλλά και του ίδιου του έργου; Ποια άλλη ιδιότητα -εκτός του ηθοποιού- θα μπορούσε να αντιπροσωπεύει αποτελεσματικότερα το ίδιο το ταξίδι μας στην σκηνή της ζωής;

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αγγελικόπουλος, Β. (2006). «Τέσσερις νέες φωνές για το θέατρο. Το αίσθημα του ξένου στη ζωή μας», *Η Καθημερινή*.
- Babinchuk, T. (2019). «Nikolai Evreinov et la possibilité d'une 'théâtrothérapie'», *Phantasia*, Volume 9, πηγή: <https://popups.uliege.be/0774-7136/index.php?id=1105>, τελευταία πλοήγηση 06-08-2022.
- Deleuze, G. – Guatarri, F. (2017). *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια. Χίλια πλατώματα*, μετάφραση: Βασίλης Πατσογιάννης, Πλέθρον.
- Evreinoff, N. (2013). *The theatre in life*, Martino Publishing.
- Evreinov, N. (1923). *O novoi maske*, Tretia ctaza..
- Evreinov, N. (1924). *Teatr u zivotnix. O smisle teatralnosti c biologitseskoj totsiki zreniya*, Kniga.
- Evreinov, N. (2002). *Demon teatralnosti*, Letnii sad.
- Foucault, M. (2020). *History of Sexuality. The will to knowledge*. Vol. 1, [Penguin Books Ltd](https://www.penguinbooks.com/).
- Goffman, E. (2006). *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή*, μετάφρ. Μαρία Γκόφρα, Αλεξάνδρεια.
- Καλβίνου, Δ. και Δημητριάδης, Β. (2010). «Μία συνέντευξη», *Απόπλους* (49-50).
- Καμπανέλλης, Ι. (1989). *Θέατρο. Τόμος Α*, Κέδρος.
- Κατσικονούρης, Β. (2003). *Εντελώς Αναξιοπρεπές...!*, Κέδρος.
- Κατσικονούρης, Β. (2008). *Αγνοούμενοι. Μια ενδιαφέρουσα ζωή*, Κέδρος.
- Jennings, S. (2005). *Εισαγωγή στη δραματοθεραπεία. Θεραπευτικό θέατρο. Ο μίτος της Αριάδνης*, Σαββάλας.
- Jones, P. (2003). *Δραματοθεραπεία. Το θέατρο ως τρόπος ζωής και θεραπείας*, μετάφραση: Δάφνη Μιλιώνη, Ολγα Μιλιώνη, επιμέλεια: Στέλιος Κρασσανάκης, Ελληνικά Γράμματα.



- Langley, D. (2012). *Εισαγωγή στη δραματοθεραπεία*, μετάφραση: Ελένη Καλφάκη, Παρισσιανού Α.Ε..
- Πεφάνης, Γ. (2007). *Σκηνές της θεωρίας. Ανοιχτά πεδία στη Θεωρία και την Κριτική του Θεάτρου*, Παπαζήσης.
- Πεφάνης, Γ. (2013). *Περιπέτειες της αναπαράστασης. Σκηνές της θεωρίας II*, Παπαζήσης.
- Πεφάνης Π. Γιώργος: *Φαντάσματα του Θεάτρου. Σκηνές της Θεωρίας III*, Παπαζήσης, Αθήνα 2013.
- Σένετ, Ρ. (1999). *Η τυραννία της οικειότητας. Ο δημόσιος και ο ιδιωτικός χώρος στον δυτικό πολιτισμό*, μετάφρ. Γιώργος Ν. Μερτίκας, Νεφέλη.
- Τριανταφύλλου, Μ. (2007). «Το θέατρο: άνθρωποι και έργα: συνέντευξη με τον Β. Κατσικονούρη» *Οροπέδιο* 3.

Βιογραφικό: Η Ιφιγένεια Καφετζοπούλου είναι Υποψήφια Διδάκτωρ του τμήματος Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α. και Αναπληρώτρια καθηγήτρια Θεατρικής Αγωγής στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση. Είναι αριστούχος απόφοιτος του τμήματος Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α. και του μεταπτυχιακού προγράμματος του ίδιου τμήματος.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail <ifigen.kafetzopoulou@gmail.com>



Η διάθεση είναι δωρεάν



ψηφιακή έκδοση:

ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟΣ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟΣ ΣΥΛΛΟΓΟΣ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΩΝ

Ιπποκράτους 13 (εντός στοάς)

5ος όροφος

T.K. 10679, Αθήνα

www.pesyth.com

contact@pesyth.com

©2022