

ΘΕΑΤΡΟ-ΛΟΓΟΣ

μια περιοδική έκδοση για το θέατρο: Τέχνη και Έρευνα



ψηφιακή έκδοση
από τον

Πανελλήνιο Επιστημονικό
Σύλλογο Θεατρολόγων

Επισκόπηση θεατρολογικής Έρευνας
Παρουσίαση Βιβλίων
Ανασκόπηση θεατρικών παραστάσεων
Παιδαγωγική του θεάτρου – θέατρο στην Εκπαίδευση
θέατρο στην Περιφέρεια
Ελληνική Δραματουργία
Πολιτιστική Πολιτική και θέατρο

Κεντρικό αφιέρωμα:
«Το λαϊκό θέατρο στην
Ελλάδα και στις
ελληνόφωνες περιοχές»

Τεύχος 3

Νοέμβριος 2023



ISSN: 2945-0144



*Η φωτογραφία στο εξώφυλλο είναι από το
προσωπικό αρχείο της Ολυμπίας Σιδερίδου.
Πρόκειται για ομαδική εργασία των φοιτητών της
κατεύθυνσης για το μάθημα με τίτλο
«Φροντιστηριακά Αντικείμενα» και με θέμα το νερό.
Διάφανα υλικά, πλαστικά, σίτες.*

Η διάθεση είναι δωρεάν



ψηφιακή έκδοση:
ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟΣ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟΣ ΣΥΛΛΟΓΟΣ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΩΝ
Ιπποκράτους 13 (εντός στοάς)
5ος όροφος
Τ.Κ. 10679, Αθήνα
www.pesyth.com
contact@pesyth.com

©2023



ΘΕΑΤΡΟ-ΛΟΓΟΣ

μια περιοδική έκδοση για το Θέατρο: Τέχνη και Έρευνα
Νοέμβριος 2023
τεύχος 3

Επιμελήτρια περιοδικού:
Χριστιάνα Μόσχου

Επιμελητής ψηφιακής έκδοσης:
Χρήστος Θεοχαρόπουλος

Επιμέλεια κεντρικού αφιερώματος
«Το λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στις ελληνόφωνες περιοχές»:
Μαρία Ανδρ. Σπυροπούλου, Κωνσταντίνα-Αϊσέ Γιλμάζ ,
Κυριακή Δεμίρη, Κατερίνα Θεοδωράτου, Ελένη Χατζηγεωργίου

Ανασκόπηση θεατρολογικής έρευνας:
Ευδοκία Μανόχη, Αγαθή Τέλη

Παρουσίαση βιβλίων:
Γεωργία Κακαρά, Μάρθα Κοσκινά, Ασημίνα Ξηρογιάννη

Κριτική-ανασκόπηση παραστάσεων:
Μαρία Μπινίκου, Εμμανουέλα Βογιατζάκη Κρουκόβσκι

Παιδαγωγική του θεάτρου/ Θέατρο στην εκπαίδευση:
Μαρία Μπατάνη, Μαρία Κολτσίδα, Ευφροσύνη Κουτσογιάννη

Θέατρο στην περιφέρεια:
Ηλέκτρα Μήτσουρα, Δημήτρης Ζαπάντης

Ελληνική δραματουργία:
Αικατερίνη Θεοδωράτου, Εμμανουέλα Κοντογιώργου

Πολιτιστική πολιτική και θέατρο:
Ευαγγελία Κυριαζίδου, Ελένη Πετρίτση, Ειρήνη Πολυδώρου

Διόρθωση κειμένων:
Κυριακή Δεμίρη, Αικατερίνη Θεοδωράτου, Μαρία Κολτσίδα,
Χριστιάνα Μόσχου, Μαρία Μπατάνη





Περιεχόμενα

Editorial	7
ΜΟΝΙΜΕΣ ΣΤΗΛΕΣ	
<i>Επισκόπηση Θεατρολογικής Έρευνας</i>	
Η φροϋδική <i>Ηλέκτρα</i> του Ούγκο φον Χόφμανσταλ	
Ευσταθία Ράπτη	9
<i>Παρουσίαση Βιβλίων</i>	
Χένρικ Ίψεν <i>Γιον Γκάμπριελ Μπόρκμαν</i> – μετάφραση: Μαργαρίτα Μέλμπεργκ - επίμετρο: Άννα Σταυρακοπούλου. Κάπα Εκδοτική, 2022	
Κατερίνα Θεοδωράτου	18
<i>Ανασκόπηση Θεατρικών Παραστάσεων</i>	
Αφιέρωμα στην Ελευσίνα: Πολιτιστική πρωτεύουσα της Ευρώπης	
Δημήτρης Ζαπάντης	22
<i>Παιδαγωγική του Θεάτρου / Θέατρο στην Εκπαίδευση</i>	
Αξιοποιώντας τεχνικές του Εφαρμοσμένου Θεάτρου στην ενδυνάμωση εκπαιδευτικών Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης	
Γεωργία Κακαρά	27
<i>Θέατρο στην Περιφέρεια</i>	
Αρχαίο Θέατρο Λευκάδας - Το πρώτο και μέχρι σήμερα μοναδικό θέατρο των Ιονίων νήσων	
Ηλέκτρα Μήτσουρα	36



Ελληνική Δραματουργία

Έμφυλες ταυτότητες στο μεταμοντέρνο θέατρο

της Ελένης Πέγκα μέσα από το έργο *Γυναίκα και Λύκος*

Κατερίνα Μπιλάλη 41

Η τύχη της Χοντρούλας: μια πολιτική αλληγορία μετά μουσικής

Ιφιγένεια Καφετζοπούλου 47

Πολιτιστική Πολιτική και Θέατρο

Πολιτιστική Πολιτική, Θέατρο και Εξελίξεις στην Ευρώπη, 2019 – 2024

Ειρήνη Πολυδώρου 52

ΚΕΝΤΡΙΚΟ ΑΦΙΕΡΩΜΑ:

«ΤΟ ΛΑΪΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

ΚΑΙ ΣΤΙΣ ΕΛΛΗΝΟΦΩΝΕΣ ΠΕΡΙΟΧΕΣ»

(σ ε λ . 6 0 - 1 0 4)

Μεταξύ λαϊκότητας και πειραματισμού:

Το μπρεχτικό ρεπερτόριο του Λαϊκού Πειραματικού Θεάτρου

Κωνσταντίνος Σουλτάνης 60

«Να σου κάμω την ιστορία μου» -

Παραμύθι, προφορική αφήγηση και λαϊκό θέατρο

Στέλιος Πελασγός 72

Το θέατρο πριν από το θέατρο:

Μαρτυρία μιας Αφηγήτριας λαϊκών Παραμυθιών

Αγνή Στρουμπούλη 77

Θεσσαλονίκη: Το οδοιπορικό και κάποιες σκέψεις ενός караγκιοζοπαίκτη

Γιάννης Χατζής 82

Η Ολυμπία Σιδερίδου

μας συστήνει τις αγαπημένες της κούκλες

Ολυμπία Σιδερίδου 95



Editorial

Το 3^ο τεύχος του περιοδικού Θέατρο-Λόγος έρχεται σε μια χρονική συγκυρία που το κίνημα των εργαζομένων στην τέχνη έχει παρέλθει, έχουν μεσολαβήσει οι εθνικές και δημοτικές εκλογές και η καλλιτεχνική ζωή της χώρας μοιάζει να έχει μπει ξανά στους συνηθισμένους της ρυθμούς.

Παρόλα αυτά, η ηχώ του πολέμου φτάνει στ' αυτιά μας, μπαίνει από το ραδιόφωνο, αναπαρίσταται στις σκηνές μας, φωτογραφίζεται στις εφημερίδες μας. Αναμένουμε να δούμε το επόμενο διάστημα πώς η θεατρική παραγωγή θα ανταποκριθεί στη ζωή που χάνει το νόημά της μέσα στον πόλεμο, την προσφυγιά και τη φτώχεια.

Ωστόσο, στο 3ο τεύχος του Θέατρο-Λόγου -για το οποίο η συντακτική ομάδα εργάστηκε με μεράκι, αφιερώνοντας εθελοντικά τον χρόνο της όλο το καλοκαίρι και όλο το φθινόπωρο- θα γίνουμε κοινωνοί του λαϊκού θεάτρου, θα ταξιδέψουμε στο αρχαίο θέατρο, θα σταθούμε στα ζητήματα φύλου και θα εξετάσουμε την ευρωπαϊκή πολιτική.

Αρχικά, θα διαβάσουμε για την φροϋδική Ηλέκτρα, εκεί που ο μύθος ερμηνεύει τη συμπεριφορά, θα δούμε τα μυστήρια της Ελευσίνας, πατρίδας του Αισχύλου και πολιτιστικής πρωτεύουσας της Ευρώπης και θα ανακαλύψουμε το αρχαίο θέατρο Λευκάδας. Κατόπιν, θα περάσουμε στον Γιον Γκαμπριέλ Μπόργκμαν του Ίψεν που επανεκδόθηκε σε καινούργια μετάφραση, ενώ, παράλληλα, θα χρησιμοποιήσουμε το εφαρμοσμένο θέατρο με τους/τις εκπαιδευτικούς. Θα εξετάσουμε τις έμφυλες ταυτότητες στο έργο Γυναίκα και Λύκος και θα αναρωτηθούμε ποια είναι η τύχη της χοντρούλας. Τέλος, θα αναλογιστούμε τις εξελίξεις στην ευρωπαϊκή πολιτιστική πολιτική λίγο πριν τις ευρωεκλογές και το τέλος θητείας της Ευρωπαϊκής Επιτροπής.

Αντίστοιχα, στο κεντρικό αφιέρωμα «Το λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στις ελληνόφωνες περιοχές» θα ξεκινήσουμε από το λαϊκό πειραματικό θέατρο, τα έργα του Μπρεχτ και τις σκηνοθεσίες του Τριβιζά. Στη συνέχεια θα αναζητήσουμε τον λαϊκό ηθοποιό στον παραμυθά και θα μοιραστούμε τις εμπειρίες από αφηγήσεις λαϊκών παραμυθιών. Κλείνοντας το αφιέρωμα, θα ακούσουμε τις σκέψεις ενός караγκιοζοπαίχτη ανάμεσα στις σκιές και θα δούμε τις περίτεχνες κούκλες που ζωντανεύουν και εμψυχώνουν τις λαϊκές αφηγήσεις.

Ευχαριστούμε θερμά όλες και όλους τους συγγραφείς που μας εμπιστεύτηκαν τα έργα τους, τις σκέψεις τους και τους προβληματισμούς τους.

Κλείνοντας, να ευχηθούμε καλή θητεία στο νέο Διοικητικό Συμβούλιο του Πανελληνίου Επιστημονικού Συλλόγου Θεατρολόγων:

ΠΡΟΕΔΡΟΣ: Ζωή Μίχα

ΑΝΤΙΠΡΟΕΔΡΟΣ: Ευαγγελία Κυριαζίδου

ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ: Νίκη Κάβουρα

ΤΑΜΙΑΣ: Αθηνά Φραγκουλοπούλου

ΕΦΟΡΟΣ ΔΗΜΟΣΙΩΝ ΣΧΕΣΕΩΝ: Δήμητρα Χριστοδούλου

ΜΕΛΟΣ: Κωνσταντίνα Νικολοπούλου

ΜΕΛΟΣ: Κωνσταντίνα Μούρτου



Ελπίζουμε να απολαύσετε την ανάγνωση του 3^{ου} τεύχους του περιοδικού μας. Επίσης, ελπίζουμε να ξημερώσει μια μέρα ειρήνης, δικαιοσύνης και συμφιλίωσης.

Πάντα θα περιμένουμε με χαρά και τα δικά σας άρθρα.

Καλή ανάγνωση!

Χριστιάνα Λόχα



ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

Η στήλη φιλοξενεί άρθρα που 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.

Η φροϋδική *Ηλέκτρα* του Ούγκο φον Χόφμανσταλ

Ευσταθία Ράπτη

Περίληψη: Στόχος του άρθρου είναι η παρουσίαση του σημαντικού έργου *Ηλέκτρα* του Ούγκο φον Χόφμανσταλ. Κύριο άξονα για την εξέταση του συγκεκριμένου έργου θα αποτελέσει το χρονικό, κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο και οι ψυχαναλυτικές θεωρίες, κυρίως του Σίγκμουντ Φρόυντ, οι οποίες φαίνεται να αποτελούν τις καθοριστικές παραμέτρους που ενεργοποιούν τους χαρακτήρες και εξελίσσουν τη δράση. Το συγκεκριμένο έργο ανήκει στη λογοτεχνική παραγωγή των αρχών του 20ού αιώνα, εποχή μεγάλων αλλαγών σε όλους τους τομείς του παγκόσμιου γίνεσθαι. Ο αρχαίος μύθος του πολύπαθου οίκου των Ατρείδων δηλώνει δυναμικά παρών, όντας αρωγός στην αισθητική και στη διαχρονία των μηνυμάτων που επιδιώκει να περάσει ο συγγραφέας-σκηνοθέτης μέσα από την διαδικασία της πρόσληψης. Ο τρόπος που χρησιμοποιούνται τα διακείμενα των αρχαίων μυθικών θεμάτων λειτουργεί ως επικουρία στη δημιουργία διαύλου επικοινωνίας μεταξύ δημιουργού και προσλαμβάνοντα θεατή. Μέσα από την χρήση των αρχαίων μύθων και αρχετύπων προβάλλεται η αλήθεια με τη δική του μυθική μέθοδο, δηλαδή ο τρόπος με τον οποίο ο Χόφμανσταλ επεκτείνει τη δυναμική του επιλεγμένου μύθου στο παρόν και χρησιμοποιεί τις θεματικές του. Θα οριστεί, λοιπόν, το ψυχαναλυτικό υπόβαθρο των χαρακτήρων αλλά και του έργου εν γένει, εστιάζοντας στον τρόπο με τον οποίο η ψυχανάλυση και οι πρώτες ψυχαναλυτικές θεωρίες του Φρόυντ, αποτελούν έρεισμα για την κατανόηση και την επιτυχή πρόσληψη του συγκεκριμένου έργου.

Λέξεις-κλειδιά: 20ος αιώνας, αρχαίος μύθος, ψυχανάλυση, ψυχαναλυτικές θεωρίες, θεατρική παραγωγή

*[...] Οι δαίμονες δεν υπάρχουν, όπως και οι θεοί άλλωστε.
Είναι απλά δημιουργήματα της ψυχικής δραστηριότητας του ατόμου.*

Sigmund Freud



Εισαγωγή

Η *Ηλέκτρα* του Ούγκο φον Χόφμανσταλ, είναι ένα εξαιρετικού ενδιαφέροντος έργο, όχι μόνον εξαιτίας του χρονικού και κοινωνικοπολιτικού του πλαισίου, αλλά κυρίως εξαιτίας των ψυχαναλυτικών θεωριών της εποχής και κυρίως αυτών του «πατέρα της ψυχανάλυσης», Σίγκμουντ Φρόυντ. Οι θεωρίες αυτές φαίνεται να αποτελούν τις καθοριστικές παραμέτρους που ενεργοποιούν τους χαρακτήρες και εξελίσσουν τη δράση στο συγκεκριμένο έργο, το οποίο ανήκει στη λογοτεχνική παραγωγή των αρχών του 20^{ου} αιώνα, εποχή μεγάλων αλλαγών σε όλους τους τομείς του παγκόσμιου γίγνεσθαι. Ο αρχαίος μύθος του πολύπαθου οίκου των Ατρείδων δηλώνει δυναμικά παρών, όντας αρωγός στη διαχρονία των μηνυμάτων που επιδιώκει να περάσει ο δημιουργός μέσα από τη διαδικασία της πρόσληψης. Ο τρόπος που χρησιμοποιούνται τα διακείμενα των αρχαίων μυθικών θεμάτων λειτουργεί ως επικουρία στη δημιουργία διαύλου επικοινωνίας μεταξύ δημιουργού και θεατή. Μέσα από την χρήση των αρχαίων μύθων και αρχετύπων, ο Χόφμανσταλ προβάλλει τη δική του μυθική μέθοδο, δηλαδή τον τρόπο με τον οποίο επεκτείνει τη δυναμική του επιλεγμένου μύθου στο παρόν και χρησιμοποιεί τις θεματικές του (Ελιοτ, 1923). Στόχος μας είναι να εντοπίσουμε το ψυχαναλυτικό υπόβαθρο του έργου και της παράστασης, δηλαδή τον τρόπο με τον οποίο η ψυχανάλυση και οι πρώτες ψυχαναλυτικές θεωρίες του Φρόυντ, αποτελούν έρεισμα για την κατανόηση και την επιτυχή πρόσληψη.



Ο διάσημος καναπές του Φρόυντ, Freud Museum, Λονδίνο.
πηγή: <https://www.freud.org.uk/>

Το χρονικό πλαίσιο συγγραφής και παράστασης

Χρονικά τοποθετούμαστε στα τέλη του 19^{ου} με αρχές του 20^{ου} αιώνα. Ο πλανήτης ζει δραματικές αλλαγές, με μεγάλα ιστορικά γεγονότα να λαμβάνουν χώρα και να αλλάζουν τον παγκόσμιο χάρτη, επηρεάζοντας αναπόφευκτα και τον τομέα της τέχνης. Οι δημιουργοί της εποχής απομακρύνονται αποφασιστικά από τα ανάλαφρα και χαριτωμένα έργα που κυριάρχησαν στο πρώτο μισό του 19^{ου}



αιώνα, ακολουθούν τον ρεαλισμό και εστιάζουν στη βελτίωση του ανθρώπου μέσα από την επιστήμη και την αλήθεια της.

Στο θέατρο, συγκεκριμένα, επιδιώκεται -συνειδητά πλέον- η πειστική και αληθοφανής απεικόνιση της πραγματικότητας, μέσω της θεματολογίας, των σκηνικών, των κοστούμιών, αλλά και των ερμηνειών των ηθοποιών. Το έργο *Ηλέκτρα* του Χόφμανσταλ γράφεται και παρουσιάζεται στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, συγκεκριμένα το 1902. Έχει προηγηθεί το *Fin de Siècle*, το τέλος δηλαδή του αιώνα, την δεκαετία 1890, με τα ρεύματα του συμβολισμού και της *decadence* να κυριαρχούν. Οι αρχαιότητα και οι αρχαίοι ελληνικοί μύθοι έρχονται στο προσκήνιο, λειτουργώντας επικουρικά στη διερεύνηση της ανθρώπινης ψυχής, μέσα από τα πάθη των ηρώων του μακρινού παρελθόντος. Ο Στανισλάβσκι συστηματοποιεί την υποκριτική, επηρεασμένος από τα φιλοσοφικά ρεύματα του ρωσικού φορμαλισμού και της ψυχολογικής σχολής του συμπεριφορισμού, εφαρμόζοντας τον γνωστό ως *Ψυχολογικό Ρεαλισμό* επί σκηνής.

Το 1914 ξεκινά ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος ο οποίος διαψεύδει το προγενέστερο πνεύμα αισιοδοξίας της Βιομηχανικής Επανάστασης. Πληττείται κυρίως η Ευρώπη με αποδεκατισμένες οικογένειες και στρατιώτες που επιστρέφουν από το μέτωπο με σωματικές και ψυχικές βλάβες. Το 1917 η Ρωσική Επανάσταση αλλάζει τα δεδομένα, αποτελώντας άμεση απειλή για τα αστικά καθεστώτα της Δύσης, ενώ το 1929 είναι η εποχή της παγκόσμιας οικονομικής ύφεσης που ξεκίνησε μετά το χρηματιστηριακό κραχ και τερματίστηκε το 1939 περίπου, με την έναρξη δηλαδή του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου.

Ο 20^{ος} αιώνας δεν αποκαλείται τυχαία *Νέος Διαφωτισμός*. Δίνεται μεγάλη έμφαση στην επιστήμη ενώ σπουδαίες ανακαλύψεις, όπως η πενικιλίνη, ο ηλεκτρισμός, τα ραδιοκύματα, η ατομική ενέργεια, το αεροπλάνο, αλλάζουν στην κυριολεξία τον κόσμο. Ο Άλμπερτ Αϊνστάιν διατυπώνει τη θεωρία της σχετικότητας, αποσπώντας τον τίτλο του μεγαλύτερου επιστήμονα του αιώνα. Στον χώρο της ψυχαναλυτικής θεωρίας και επιστήμης ο Φρόντ και ο Μπρόιερ διαδέχονται τον Νίτσε και δημοσιεύουν τις πρώτες θεωρίες τους για την ψυχολογία και την ψυχανάλυση, οι οποίες, όπως είναι φυσικό, δεν αφήνουν αδιάφορους τους δημιουργούς και τους καλλιτέχνες της εποχής. Οι φροϋδικές θεωρίες, πάνω στις οποίες βασίζεται η *Ηλέκτρα* του Χόφμανσταλ, αποτελούν χαρακτηριστικό παράδειγμα, όχι μόνο της ψυχαναλυτικής ηθογραφίας των προσώπων, αλλά και του τρόπου γραφής και αντίληψης του κοινωνικοπολιτικού γίγνεσθαι του δημιουργού.

Οι πρώιμες ψυχαναλυτικές θεωρίες των αρχών του 20^{ου} αιώνα

α. Η Ερμηνεία των Ονείρων (Die Traumdeutung)

Ο Φρόντ θεωρούσε τα όνειρα ως την εκπλήρωση μιας επιθυμίας του ασυνείδητου, η οποία όμως λογοκρίνεται πριν γίνει συνειδητή, παραμορφώνεται μέσω διαφόρων μηχανισμών και «μεταμφιέζεται» με τη χρήση συμβόλων. Θεωρούσε πως τα όνειρα είναι το αποτέλεσμα δύο νοητικών διεργασιών: της υποσυνείδητης δημιουργίας μιας επιθυμίας και της βίαιης λογοκρισίας της πριν τη δυνατότητα έκφρασής της. Οι επιθυμίες, δηλαδή, έχουν την τάση να συγκαλύπτονται με συμβολικά οικεία αντικείμενα, τα οποία αντικαθιστούν προσωρινά το λανθάνον περιεχόμενο των ονείρων του ασθενούς. Οι καταπιεσμένες αυτές ιδέες και τα συναισθήματα βρίσκουν έκφραση κατά τη διάρκεια του ύπνου, δημιουργώντας αυτό που αποκαλείται όνειρο. Τα όνειρα θεωρούνται, λοιπόν, η εκπλήρωση των καταπιεσμένων επιθυμιών, πολλές από τις οποίες είναι σεξουαλικού περιεχομένου, όταν ο συνειδητός έλεγχος του ατόμου πάνω στην επιθυμία εξασθενεί. Η ερμηνεία



των ονείρων θα οδηγήσει αργότερα τον Φρόντ στη διατύπωση της θεωρίας του *Οιδιπόδειου Συμπλέγματος*.

β. Το φαινόμενο της υστερίας (Studien über Hysterie)¹

Με τον όρο υστερία ή διαταραχή μετατροπής, όπως είναι σήμερα γνωστή, ονομάζουμε την αδυναμία ή αποτυχία ενός ανθρώπου να αντιμετωπίσει τη μεγάλη ψυχική αγωνία που του προκαλεί η ενθύμηση ενός τραύματος, μετατρέποντάς τη σε σωματικά συμπτώματα, πολλές φορές ακραίας μορφής.² Ο Φρόντ πίστευε ότι κάθε διανοητική σύγκρουση θα μπορούσε να καταλήξει σε σωματική βλάβη. Άκουγε προσεκτικά τους ασθενείς του, εφαρμόζοντας αυτήν την πρακτική για περίπου δέκα χρόνια, προσπαθώντας να αποδείξει ότι πίσω από κάθε υστερικό σύμπτωμα, κρυβόταν ένα ή περισσότερα τραύματα. Η μελέτη αυτή βασίστηκε στη σχέση αλληλεπίδρασης συνειδητού και ασυνειδήτου. Η υστερία φαίνεται να αφορά κυρίως τις γυναίκες.³

Ο Φρόντ επίσημα αποκήρυξε τη θεραπεία της υστερίας μέσω της ύπνωσης και υιοθέτησε την ψυχαναλυτική μέθοδο. Με την τακτική των ελεύθερων συνειρμών επιχειρούσε να φέρει στην επιφάνεια μνήμες του ασθενούς, πολλές από τις οποίες αφορούσαν σεξουαλικές εμπειρίες. Το γεγονός αυτό τον οδηγούσε σταδιακά στην εις βάθος διερεύνηση του ρόλου της καταπιεσμένης σεξουαλικότητας στις νευρώσεις.

γ. Το Σύνδρομο της Ηλέκτρας (The Electra Complex)⁴

Το *Σύνδρομο της Ηλέκτρας* είναι ένας ψυχαναλυτικός όρος που χρησιμοποιείται για να περιγράψει το ανταγωνιστικό συναίσθημα της κόρης με τη μητέρα, στη διεκδίκηση της προσοχής και της αγάπης του πατέρα. Σύμφωνα με τον Φρόντ, κατά τη διάρκεια της ψυχοσεξουαλικής ανάπτυξης, ένα μικρό κορίτσι συνδέεται στενά με τη μητρική φιγούρα. Κάποια στιγμή, συνειδητοποιώντας την ανατομική διαφορά με το ανδρικό φύλο, βιώνει τον *φθόνο του πέους* και στρέφεται προς την πατρική φιγούρα, αφού θεωρεί υπεύθυνη τη μητέρα για τον «ευνουχισμό» που έχει υποστεί και την οποία αποδοκιμάζει για αυτό. Η ονομασία προέρχεται από τον αρχαίο ελληνικό μύθο του οίκου των Ατρείδων και πιο συγκεκριμένα από τη μητροκτονία που διέπραξαν η Ηλέκτρα με τον αδελφό της Ορέστη, για να αποδοθεί δικαιοσύνη για τη δολοφονία του πατέρα τους. Ο Φρόντ είχε αναπτύξει τις βασικές αρχές του συνδρόμου, περιγράφοντάς το ως μια προσπάθεια να δοθεί έμφαση μεταξύ των συμπεριφορών των δύο φύλων και ορίζοντάς το ως το αντίστοιχο του *Οιδιπόδειου Συμπλέγματος* για το γυναικείο φύλο.

Σύμφωνα με τη φροϋδική θεωρία, ένα σημαντικό κομμάτι της αναπτυξιακής διαδικασίας αποτελεί η ταύτιση με τον γονέα του ίδιου φύλου.⁵ Αν για κάποιο λόγο υπάρξει δυσλειτουργία, το παιδί θα αναπτύξει κάποια εμμονή και θα προσκολληθεί σε κάποιο παλαιότερο ψυχοσεξουαλικό στάδιο. Αυτό συχνά οδηγεί σε ανησυχία, νευρώσεις και δυσπροσαρμοστικότητα του ατόμου στην

¹ Μελέτη για την υστερία των Josef Breuer και Sigmund Freud.

² Συνήθη συμπτώματα είναι οι σπασμοί, η παράλυση, η τύφλωση, κρίσεις επιληψίας, αμνησία, ακόμα και ο πόνος.

³ Η κλινική περίπτωση της Άννας Ο., την οποία παρακολουθούσε ο Μπρόιερ, μελετήθηκε και από τον Φρόντ. Η συγκεκριμένη γυναίκα, στη διάρκεια της ύπνωσης της, θυμόταν με λεπτομέρειες τα γεγονότα που την είχαν οδηγήσει στην υστερία, ενώ η διαδικασία αυτή έκανε τα συμπτώματα να εξαφανιστούν.

⁴ Παρόλο που έχουμε συνδέσει το σύνδρομο με τον Φρόντ, στην πραγματικότητα τον όρο εφηύρε ο Καρλ Γιουνγκ, το 1913. Οι δύο επιστήμονες υπήρξαν συνεργάτες και φίλοι. Στην πορεία όμως διαφώνησαν και ο καθένας ακολούθησε τον δικό του δρόμο.

⁵ Το *Σύνδρομο της Ηλέκτρας* θεωρείται πως εμφανίζεται κατά τη διάρκεια του φαλλικού σταδίου της ψυχοσεξουαλικής ανάπτυξης, μεταξύ 3 και 6 χρόνων, ηλικία που το κορίτσι θεωρητικά περνάει περισσότερο χρόνο με τον πατέρα.



ενήλικη πια ζωή του. Υπό αυτή τη συνθήκη, η κόρη επιζητά την αποκλειστική σχέση με τον πατέρα της και υποσυνείδητα επιζητά να πάρει τη θέση της μητέρας της, ακόμα και στο συζυγικό κρεβάτι. Αυτό οδηγεί σε σχέση αντιπαλότητας τα δύο θηλυκά μέλη της οικογένειας. Ως αποτέλεσμα, αρχίζει μια προσπάθεια ταύτισης μητέρας και κόρης, αφού η δεύτερη, προσπαθεί υποσυνείδητα να μην χάσει την αγάπη της πρώτης. Η κόρη υιοθετεί τελικά την ηθική και τα προσωπικά χαρακτηριστικά της μητέρας της, κάνοντάς τα κτήμα του δικού της *Υπερ-εγώ*, και διαμορφώνοντας έτσι τον δικό της ηθικό κώδικα, βάσει του οποίου θα λειτουργεί στην ενήλικη ζωή της.⁶

Η φροϋδική Ηλέκτρα του Χόφμανσταλ

Υποκείμενο του έργου είναι το μύθημα της Ηλέκτρας, όπως το συναντάμε στον Αισχύλο, στον Σοφοκλή και στον Ευριπίδη. Το δίπολο της αγάπης και του μίσους, που είναι και ο βασικός άξονας του αρχαίου μύθου, αποτελεί μια *ναρκισσιστική τακτική*, σύμφωνα με τις ψυχαναλυτικές θεωρίες του Φρόυντ (Φρόυντ, 2005). Η αρχετυπική φιγούρα της Ηλέκτρας ζει με το ανελέητο μίσος που νιώθει για την Κλυταιμνήστρα, προσδοκώντας την εκδίκηση μέσω της μητροκτονίας. Το *Σύνδρομο της Ηλέκτρας* της υπαγορεύει την επιθυμία για τον πατέρα και τον ανταγωνισμό με τη μητέρα. Επαναλαμβάνει συνεχώς και προς όλους πως η Κλυταιμνήστρα σκότωσε, όχι τον σύζυγο, αλλά τον πατέρα. Η απώλεια μιας τόσο σημαντικής φιγούρας, όπως η πατρική, δημιουργεί τεράστιο κενό, το οποίο η Ηλέκτρα του μύθου καλείται να γεμίσει μέσα από το πένθος, το οποίο όμως θα επιτρέψει στον εαυτό της να το βιώσει, μετά την ποθητή εκδίκηση. Το εν λόγω έργο φαίνεται να κρατά αρκετά πράγματα από τον αρχαίο μύθο, κάνοντας χρήση της οικειότητας του θεατή με τα βασικά σημεία του μύθου, διευκολύνοντας την πρόσληψη και αφήνοντας ελεύθερο τον δημιουργό να επικεντρωθεί στο ψυχολογικό και ψυχαναλυτικό στοιχείο.

Το έργο του Χόφμανσταλ γράφτηκε το 1903 και φαίνεται να συνδέεται ευρύτερα με τη μελέτη των Μπρόιερ και Φρόυντ περί υστερίας. Ο συγγραφέας είχε παρακολουθήσει στο πανεπιστήμιο της Βιέννης, το 1896, ένα σεμινάριο από τον καθηγητή Μπέργκερ με τίτλο *Psychologie und Kunst*, και πιθανολογείται πως εκεί άκουσε για τις μελέτες των δύο επιστημόνων. Ο Χόφμανσταλ δηλώνει πως έμαθε πολλά πράγματα για την *σκοτεινή πλευρά της ανθρωπίνης ψυχής*. Διαμεσολαβητικό ρόλο στο συγκεκριμένο πόνημα παίζει και η κατά τον Μπαρ σύνδεση της υστερίας με την αρχαία ελληνική τραγωδία, όπου ο όρος *καθαρτική μέθοδος* -που χρησιμοποιούν οι Μπρόιερ και Φρόυντ- συνδέεται με την αριστοτελική έννοια της *καθάρσεως* (Bahr, 1968).

Στο έργο επικρατεί μια συγκεκριμένη παθολογία, τόσο ως προς την αντίληψη του *Εγώ* όσο και ως προς την συγκεκριμένη τακτική που ακολουθείται για τη σκιαγράφηση των χαρακτήρων του κεντρικού προσώπου αλλά και των δορυφόρων του. Μάλιστα σε πολλά σημεία του έργου, η σύνδεση της Ηλέκτρας με τη διάσημη και υστερική ασθενή των Φρόυντ και Μπρόιερ Άννα Ο. είναι παραπάνω από φανερή. Οι δύο γυναίκες φέρουν το ίδιο τραυματικό παρελθόν, με τον θάνατο του πατέρα τους, τον οποίο και οι δύο αγαπούσαν σε υπερβολικό βαθμό. Η Άννα Ο. διαγιγνώσκεται με διάσπαση προσωπικότητας, αφού κατά τη διάρκεια της ημέρας συμπεριφέρεται σχεδόν φυσιολογικά, ενώ τη νύχτα σταματά να επικοινωνεί με το περιβάλλον, περιέρχεται σε υπνωτική κατάσταση, βλέπει οράματα και αφηγείται ιστορίες από την εποχή της ζωής της με τον βαριά άρρωστο πατέρα της. Η Ηλέκτρα βιώνει μια αντίστοιχη κατάσταση. Μόλις πέσει η νύχτα θρηνεί για τον θάνατο του πατέρα, συνδιαλέγεται με τη σκιά του, αντιδρά σαν σε έκσταση με υπνοβατική

⁶ Σήμερα το *Σύνδρομο της Ηλέκτρας* δεν είναι ευρέως αποδεκτό στους επιστημονικούς κύκλους, οι οποίοι θεωρούν τις ιδέες περί σεξουαλικότητας του Φρόυντ ξεπερασμένες και σεξιστικές, αφού βασίζονται στον διαχωρισμό των δύο φύλων και στην αναχρονιστική άποψη πως τα παιδιά μαθαίνουν για τη σεξουαλικότητά τους από τους γονείς.



συμπεριφορά. Επιζητά εμμονικά και με αγωνία την εκδίκηση για τον θάνατό του. Αυτή είναι η δική της, κατά τον Φρόυντ, αντίδραση στο καταπιεσμένο τραύμα από τη δολοφονία του Αγαμέμνονα. Η αντίδρασή της μένει μόνο στα λόγια, βιώνοντας εκστατικά οράματα και αρθρώνοντας παραληρηματικό λόγο. Επιδεικνύει αδυναμία δράσης, εμμένοντας πεισματικά στο παρελθόν. Αυτό θεωρείται ένα ακόμα χαρακτηριστικό των ασθενών με υστερία, όπως επίσης και το γεγονός της ικανότητάς της να αναπαράγει με κινηματογραφικές λεπτομέρειες και μαθηματική ακρίβεια σκηνές από το τραυματικό της παρελθόν.⁷

Το γενετήσιο, σεξουαλικό στοιχείο και ο υπερτονισμός της σεξουαλικότητας είναι διάχυτα. Ο Φρόυντ θεωρεί κομβικό το στοιχείο της σεξουαλικότητας στις θεωρίες του και δη στην εξέλιξη των υστερικών συμπτωμάτων.⁸ Η Ηλέκτρα, αρχετυπικά ως χαρακτήρας, στερείται ερωτικής επιθυμίας και σεξουαλικότητας. Το στοιχείο αυτό διατηρείται εδώ επιφανειακά. Οι δισημίες του λόγου της «μανικής» Ηλέκτρας είναι γεμάτες από σεξουαλικά υπονοούμενα και αιμομικτικές επιθυμίες, όχι μόνο προς την πατρική φιγούρα του Αγαμέμνονα, αλλά και προς τον Αίγισθο και τη Χρυσόθεμη.

[...] αγκαλιάζω το κορμί σου με τα αχαμνά μου χέρια! Μην αντιστέκεσαι, δένεις πιο σφιχτά τον κόμπο, θέλω να τυλιχτώ τριγύρω σου, να βυθίσω μέσα σου τις ρίζες μου και να μπολιάσω με τη θέληση μου το αίμα σου!

Από εδώ και εμπρός θέλω να είμαι η αδελφή σου, έτσι όπως δεν ήμουν ποτέ η αδελφή σου...

Ενδιαφέρον από την πλευρά της ψυχανάλυσης, παρουσιάζουν και οι άλλοι δύο γυναικείοι χαρακτήρες του έργου, οι οποίοι εκδηλώνουν συμπτώματα υστερικής συμπεριφοράς. Η Χρυσόθεμη εκφράζει, μέσα από έναν παραληρηματικό λόγο, την ανάγκη της για μια φυσιολογική ζωή.

[...] θέλω παιδιά να κάμω πριν το κορμί μου μαραθεί, και σε έναν χωρικό αν με δώσουν, θέλω παιδιά να του γεννήσω και να του ξεστάνω με το κορμί μου τις κρύες νυχτιές, που η μπόρα θα τραντάζει το καλύβι...

Τα δίπολα έρωσ-θάνατος και σεξουαλικότητα-φόνος διακατέχουν όλο το έργο. Η υστερική συμπεριφορά της Κλυταιμνήστρας δηλώνεται αρχικά από τον τρόπο που αυτή εμφανίζεται επί σκηνής. Παρουσιάζει φυσική αδυναμία να σταθεί στα πόδια της και υποβαστάζεται από τις γυναίκες της συνοδείας της. Κρατά τα μάτια της ανοικτά με μεγάλη δυσκολία, παλεύοντας με την υστερική παράλυση. Βρίσκεται σε μια συνεχή σύγχυση, με τα οράματα και τους εφιάλτες που τη βασανίζουν, χαρακτηριστικό των ανθρώπων με *απωθημένη μνήμη*.⁹

Το όνειρο της Κλυταιμνήστρας και η έννοια της μνήμης

Εκκινώντας από τον αρχαίο μύθο και, πιο συγκεκριμένα, από τις *Χοηφόρους* του Αισχύλου, η εξαιρετικά παραγμένη-διαταραγμένη Κλυταιμνήστρα αφηγείται επί σκηνής το όνειρό της. Είδε πως έτρεφε ένα φίδι, το οποίο, αντί για γάλα, ρουφούσε το αίμα της. Η ίδια ερμηνεύει το όνειρο

⁷ Βλ. *Studien über Hysterie*.

⁸ Βλ. *Studien über Hysterie*.

⁹ Βλ. *Die Traumdeutung*.



ως προειδοποίηση για έναν επερχόμενο κίνδυνο, ενώ ο Ορέστης το εκλαμβάνει ως σημάδι από τον δολοφονημένο του πατέρα, ο οποίος ζητά εκδίκηση για τον ανίερο θάνατό του. Στην περίπτωση της Κλυταιμνήστρας, το όνειρο έχει πυροδοτήσει έντονα συναισθήματα, επιβαρύνοντας την ήδη φορτισμένη ψυχολογική κατάστασή της, ενώ στην περίπτωση του Ορέστη το όνειρο χρησιμοποιείται ως μέσο δικαίωσης και ως επίφαση για την προαποφασισμένη πράξη της μητροκτονίας.

Η Κλυταιμνήστρα του Χόφμανσταλ, αντίστοιχα, εμφανίζεται επί σκηνής υποβασταζόμενη, με φανερά τα σημάδια της έλλειψης ύπνου και με τρόπο για έναν μεγάλο κίνδυνο, ο οποίος μοιάζει να επιβεβαιώνεται με τις προκλητικά απειλητικές ρήσεις της Ηλέκτρας. Η εικόνα της Κλυταιμνήστρας είναι τραγική. Η ανασσα βασανίζεται από τα εφιαλτικά όνειρα που στοιχειώνουν τις νύχτες της. Η δολοφονία του Αγαμέμνονα την έχει καταβάλλει, όχι ηθικά, αφού δεν μοιάζει να έχει ενοχές, αλλά με έναν μόνιμο και διαρκή φόβο για την ίδια της τη ζωή. Το τραύμα του φόνου λειτουργεί ως *απωθημένη μνήμη*, προκαλώντας όλες τις, κατά Φρόυντ, ψυχοσωματικές συνέπειες. Κάθε βασανιστική νύχτα «ζει» τελετουργικά τον θάνατό της.

ΚΛΥΤΑΙΜΝΗΣΤΡΑ: *Κοιμούμαι και ονειρεύομαι! πως στα κόκκαλά μου λιώνει το μεδούλι...*

Ψάχνει τον τρόπο που θα απαλλαγεί από τους εφιάλτες, αναζητώντας βοήθεια ακόμα και από την Ηλέκτρα, την οποία, την ίδια στιγμή, παρομοιάζει με φίδι, που έχει φουσκωμένο λαιμό και σφουρίζει με τα γλωσσίδιά του, εικόνα που μας παραπέμπει στο φίδι του ονείρου της Κλυταιμνήστρας των *Χοηφόρων*. Κάνει λόγο για τελετές, αναζητά τη λύτρωση μέσα από τη θεραπεία. Προσπαθεί να εκλογικεύσει τα όνειρα που βλέπει, αποδίδοντάς τα στην προχωρημένη ηλικία της, καταπιέζοντας βαθιά μέσα της την πραγματική τους αιτία. Η *απωθημένη μνήμη* της «κακής» πράξης της, μοιάζει να καταλαμβάνει όλον τον ζωτικό της χώρο και να υπερ-λειτουργεί σε όλα τα επίπεδα (Fromm, 1951). Η Ηλέκτρα, σε ρόλο ψυχολόγου, προσπαθεί, για τους δικούς της προσωπικούς λόγους, να φέρει στην επιφάνεια το απωθημένο τραύμα και να αναγκάσει τη μητέρα της να παραδεχθεί τη δολοφονία του Αγαμέμνονα.¹⁰

ΚΛΥΤΑΙΜΝΗΣΤΡΑ: *Δεν περνά καλά τις νύχτες...*

ΗΛΕΚΤΡΑ: *Ονειρεύεσαι μητέρα;*

Η ατομικότητα κάθε ανθρώπου ορίζεται μέσα από τη μνήμη. Στον Χόφμανσταλ οι τρεις γυναικείες φιγούρες λειτουργούν ως ψυχαναλυτικά σύμβολα, με την Ηλέκτρα να είναι ο φορέας της μνήμης, την Χρυσόθεμη της πλήρους λήθης και την Κλυταιμνήστρα της ολοκληρωτικής μνημονικής απώθησης (Erken, 1962). Και οι τρεις ιδιότητες σχετίζονται άμεσα με την τραυματική εμπειρία της πράξης του φόνου. Η Ηλέκτρα του αρχαίου μύθου εκδικείται και δικαιώνεται, αφού η ηθική αυτουργία στη μητροκτονία που διαπράττει ο Ορέστης δικαιώνεται στον Άρειο Πάγο, και οι Ερινύες μεταμορφώνονται, με θεϊκή διαμεσολάβηση, σε Ευμενίδες.

Στον Χόφμανσταλ, η απουσία του θεϊκού στοιχείου είναι προφανής. Οι διαταραγμένοι χαρακτήρες του έργου διατελούν εν συγχύσει, αρθρώνοντας έναν παραληρηματικό λόγο και προβάλλοντας ένα στοιχείο υπερβολής σε όλον τον κινησιολογικό κώδικα του έργου.

¹⁰ Ο διάλογος μητέρας και κόρης έχει συχνά ερμηνευτεί ως ανάλογο μιας ψυχαναλυτικής συνεδρίας, με την Κλυταιμνήστρα στο ρόλο του ασθενούς και την Ηλέκτρα στο ρόλο του θεραπευτή.



Προσομοιάζουν πολλές φορές με άγρια ζώα, επιδεικνύοντας ζωώδη ένστικτα, πρωτόγονης μορφής. Η Ηλέκτρα ζει σαν αγρίμι, εκούσια απομονωμένη από τους άλλους ανθρώπους του παλατιού, έχοντας επιλέξει, με εμμονή, τη δυστυχία και την εκδίκηση. Όταν ο σκοπός εκπληρώνεται ξεσπά σε έναν μανικό χορό, με το διονυσιακό στοιχείο να την μεταμορφώνει σε γνήσια μαινάδα. Σε μια προσπάθεια να υπερβεί τον μοναχικό εαυτό της, καλεί το πλήθος να χορέψει μαζί της. Δηλώνει υποσυνείδητα μια επιθυμία ένταξής της στην κανονικότητα, μια πιθανή ανάγκη για φυσιολογική ζωή.

ΗΛΕΚΤΡΑ: *Εδώ πιαστείτε! Φέρνω της ευτυχίας το βάρος να χορεύω πρώτη. Οποίου είναι ευτυχισμένος, όπως εμείς, ένα του αρμόζει μόνο: να σωπά και να χορεύει!*

Σωριάζεται νεκρή, αφού είναι αδύνατο για αυτή να γίνει ένα με το πλήθος. Η ροπή προς τον θάνατο είναι ο μοναδικός δρόμος για την τελείωση της βασανισμένης ύπαρξής της. Η ηδονή της εκδίκησης, μοιάζει να είναι τελικά η δική της κάθαρση.

Συγκεφαλαίωση

Μέσα από τις ψυχαναλυτικές θεωρίες του Φρόυντ, καθίσταται σαφές πως η ύπαρξη του *Υπερεγώ* διαμορφώνεται σταδιακά, με την πάροδο του χρόνου, λειτουργώντας ως ηθική συνείδηση του ατόμου, λογοκρίνοντας και καταδικάζοντας το *Εγώ*. Οι καταπιεσμένες επιθυμίες και η *απωθημένη μνήμη* περνούν στο ασυνείδητο και σε δεδομένη ευκαιρία έρχονται στην επιφάνεια, παίρνοντας τη μορφή μιας εσωτερικής διαμάχης, με το *Οιδιπόδειο Σύμπλεγμα/Σύνδρομο της Ηλέκτρας* να αποτελεί την πρώτη, αναγνωρισμένα, καταπιεσμένη επιθυμία του ατόμου (Eagleton, 1989).

Η φροϋδική Ηλέκτρα του Χόφμανσταλ είναι αντιπροσωπευτική των νευρώσεων, της υστερίας και της ψυχοπαθολογίας του τραύματος, όπως αυτές αναλύονται στις πρώιμες ψυχαναλυτικές θεωρίες του Φρόυντ και των σύγχρονών του. Το έργο αλληλεπιδρά με προηγούμενες εκδοχές του μύθου, θεμελιώνοντας νέες σημασίες. Πραγματεύεται το άχρονο, αρχετυπικό πρόσωπο της Ηλέκτρας, δίνοντας στον μύθο τις διαστάσεις που επιτάσσει η εποχή του δημιουργού, αντανakλώντας τις προσωπικές αναζητήσεις του, οι οποίες καθορίζονται σε μεγάλο βαθμό από τις πρωτοποριακές, για την εποχή, φροϋδικές κατακτήσεις στον τομέα της ψυχανάλυσης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Αρχαία Ελληνικά Κείμενα

- Αισχύλος (1992). *Χοηφόροι* (Μτφρ. Τ. Ρούσσος). Κάκτος.
Σοφοκλής (1984). *Ηλέκτρα* (Μτφρ. Γ. Χειμωνάς). Καστανιώτης.
Ευριπίδης (1998). *Ορέστης* (Μτφρ. Γ. Χειμωνάς). Καστανιώτης.
Bahr, H. (1968). *Zur Überwindung des Naturalismus, Theoretische Schriften 1887-1904*, W. Kohlhammer.
Eagleton, T. (1989), *Εισαγωγή στη Θεωρία της Λογοτεχνίας*, Μετ. Μ. Μαυρόνας, επιμ. Δ. Τζιόβας, Αθήνα.
Eliot, T.S. (1923), *The Letters of T.S. Eliot*, Vol: II 1923-1925, ed. Valerie Eliot and Hugh Haughton, USA.
Erken, G. (1962). Hoffmannstahl-Chronik. Beiträege zu einer Biographie, *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*: 239-313.



Freud, S. (2005), *The Interpretation of Dreams*, μετ. Α.Α. Brill, USA.

Fromm, E. (1951). *The Forgotten Language: An Introduction to the Understanding of Dreams, Fairy Tales and Myths*. Rinehart.

Βιογραφικό: Η Ευσταθία Ράπτη είναι υποψήφια διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών. Είναι απόφοιτος του τμήματος Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και κάτοχος δύο μεταπτυχιακών διπλωμάτων με τίτλους «Μεταπτυχιακή Εξειδίκευση Καθηγητών Αγγλικής Γλώσσας» του Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου και «Το Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο και η Πρόσληψή του» του τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών. Έχει συμμετάσχει σε επιστημονικά συνέδρια και άρθρα της έχουν δημοσιευθεί σε επιστημονικά περιοδικά. Είναι εκπαιδευτικός Αγγλικής Γλώσσας και διευθύντρια σχολικής μονάδας στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση Ν. Αχαΐας.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail <cystathiar@yahoo.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.

Χένρικ Ίψεν *Γιον Γκάμπριελ Μπόρκμαν* – μετάφραση: Μαργαρίτα Μέλμπεργκ - επίμετρο: Άννα Σταυρακοπούλου. Κάπα Εκδοτική, 2022

Κατερίνα Θεοδωράτου

Περίληψη: Για τον *Γιον Γκάμπριελ Μπόρκμαν*, το προτελευταίο έργο του μεγάλου Νορβηγού δραματουργού πριν από το κύκνειο άσμα του *Όταν ξυπνήσουμε εμείς οι νεκροί*, έχουν ειπωθεί σχεδόν τα πάντα. Η δική μου παρουσίαση θα επικεντρωθεί στη θέση του έργου εντός της ιψενικής δραματουργίας, στη σχέση του με προσωπικές εμπειρίες που σημάδεψαν τον βίο του συγγραφέα καθώς και στην ανά χείρας έκδοση, τη μετάφραση της Μ. Μέλμπεργκ και το επίμετρο της Α. Σταυρακοπούλου.

Λέξεις-κλειδιά: *Ίψεν, Μεταφράσεις, Οικογένεια, Μπόρκμαν, Μοναζιά, Μητριαρχία*

Ο δυνατός είναι πιο δυνατός όταν είναι μόνος
(Fr. Schiller, *Γουλιέλμος Τέλλος*, I, 3)

Πιο δυνατός άνθρωπος στον κόσμο είναι αυτός που στέκεται μόνος
(H. Ibsen, *Ένας εχθρός του λαού* – τελική σκηνή)

Έξω λοιπόν, στη χιονοθύελλα, μόνος!
(H. Ibsen, *Γιον Γκάμπριελ Μπόρκμαν*, III, 115)

Ο Ίψεν και οι Ίψεν

Χαρακτηριστικό της εργογραφίας του Ίψεν είναι ότι μπορούμε να ανασυνθέσουμε σε αυτήν το μωσαϊκό του βίου του, ενώ στα εμβληματικά θεατρικά του πρόσωπα ανιχνεύουμε, σαν σε παλίμψηστο και άκρως ψυχαναλυτικά, ανθρώπους που τον καθόρισαν. Το εξώγαμο παιδί που



απέκτησε σε ηλικία δεκαοκτώ ετών με την οικονόμο του και που ποτέ δεν αναγνώρισε επανέρχεται εμμονικά και ενδεχομένως ενοχικά σε διάφορα έργα του -αναφέρω ενδεικτικά την *Αγριόπαπια* και τους *Βρικόλακες*- ενώ το μοτίβο του περίφημου “ιψενικού τριγώνου” τον στοίχειωνε από τα παιδικά του χρόνια, λόγω της θρυλούμενης ερωτικής σχέσης της μητέρας του με τον Τόρμουντ Κνούντσεν κατά την περίοδο του αρραβώνα της με τον πατέρα του (Μέλμπεργκ, 1987β’).

Η μητέρα του, Μάριχεν, απηχείται σε πολλαπλές εκδοχές της: στις ανεπίδοτες ζωές της Έντα Γκάμπλερ και της Κυρίας Άλβινγκ από τους *Βρικόλακες*, στη μαρτυρική Άγκνες από τον *Μπραντ*, στη δοτική μητρική φιγούρα της Ίνγκα στους *Μνηστήρες του θρόνου* (Templeton, 1997). Σε αυτό το τελευταίο και, συγκεκριμένα, στη διαμάχη μεταξύ του Χώκον και του Σκούλε για τον θρόνο της μεσαιωνικής Νορβηγίας φέρεται να αντικατοπτρίζεται η προσωπική του αντιπαλότητα με τον ομόλογο και συνοδοιπόρο του Μπιόρνστερν Μπιόρνσον (Κουκούλας, 1945).

Τέλος, η χρεοκοπημένη και κατακερματισμένη οικογένεια Μπόρκμαν παρουσιάζει ενδιαφέρουσες αναλογίες με τη δική του (Μέλμπεργκ, 1987α’). Η οικονομική καταστροφή που υπέστη ο πατέρας του όταν ο μικρός Χένρικ ήταν οκτώ ετών, η συνακόλουθη διάλυση της οικογένειας, η δική του φυγή και ο οριστικός απογαλακτισμός από την πατρώα εστία σε νεαρή ηλικία, κατά το μοντέλο του Έρχαρτ Μπόρκμαν.

Ο Γιον Γκάμπριελ Μπόρκμαν

Σε ό,τι αφορά την ιδιοσυστασία του Γιον, ως γνήσια τραγικός ήρωας, ακροβατεί ή μάλλον παραπαίει στο μεταίχμιο μεταξύ ενοχής και αθωότητας: Προμηθεϊκός ή εγωκεντρικός, ιδιοτελής χρησιμοθήρας; Αλτρουϊστής ή μεγαλομανής; Μάλλον βαθύτατα “ιψενικός”, στον βαθμό που επιζητά το ανέφικτο και καταστρέφει με ένα “σαμψώνειο” τρόπο τους ανθρώπους γύρω του μαζί με τον εαυτό του και από μία άποψη καλλιτέχνης, στον βαθμό που απαιτεί να μεταποιήσει και να υποτάξει την πραγματικότητα στο όραμά του, πάση θυσία και με κάθε κόστος. Μόνο που το υλικό των πειραματισμών του είναι οι άνθρωποι που τον αγαπούν, και αυτό που θέλει να δημιουργήσει δεν τους συμπεριλαμβάνει.

Ο Μπόρκμαν πορεύεται μόνος, όπως κάθε αυθεντικός καλλιτέχνης, σταθερά ξένος από τον κόσμο, προκειμένου να μπορέσει να τον αναδημιουργήσει. Η συντριβή που του επιφυλάσσει το τέλος αυτής της διαδρομής είναι το ότι *απομένει* μόνος. Δεν πρόκειται ακριβώς για τη φυσική-λογική διαδικασία της Νέμεσης, όπου τιμωρείται ο “κακός”, οι μοναχικοί ήρωες του Ίψεν συνήθως αίρονται πάνω από τη δυαδικότητα καλού-κακού, επειδή είναι πρωτίστως αληθείς· είναι μάλλον η μεταφυσική διάνυση της απόστασης ανάμεσα στην πείσμονα ηθική του Στόκμαν στον *Εχθρό του λαού* (*Πιο δυνατός στον κόσμο είναι αυτός που στέκεται μόνος*) και στην απελπισμένη κραυγή του Μπόρκμαν *Εξώ λοιπόν, στη χιονοθύελλα μόνος*. Ίσως η απόσταση ανάμεσα στη μοναξιά και την ερημιά.

Κατά μία άποψη, η γεωμετρημένη σε μία συνεπή, αριστοτελική ενότητα χρόνου και τόπου διαδρομή του Μπόρκμαν ως την τελική του ήττα σηματοδοτεί και την ήττα του παλιού κόσμου, την μετάβαση σε μία νέα εποχή στη χαραυγή του 20ού αιώνα. Το έργο γράφτηκε το 1896 και ο νεαρός Έρχαρτ ενσαρκώνει την εξέγερση του Νέου απέναντι στο Παλιό, τα λόγια του θα μπορούσαν να αρθρώνονται ως μανιφέστο της Ζωής σε κάθε εποχή: *Είμαι νέος! [...] Η ατμόσφαιρα εδώ μέσα με πνίγει! [...] Κάνω αυτό που θέλω*. (Γ’ πράξη). Σε μία τολμηρότερη ερμηνεία, ωστόσο, και σε πείσμα πολλών θεωρητικών που αποδίδουν μισογυνισμό στο συγκεκριμένο έργο (Dolan, 2011), θα μπορούσε να σηματοδοτεί τη μετάβαση σε μία νέα μητριαρχία. Στον Γιον Γκάμπριελ Μπόρκμαν τα “νιάτα”, όπως προσωποποιούνται από τον Έρχαρτ και τη Φάνυ Βίλτον, επενδύουν



σε ένα μέλλον ατομοκεντρικού ευδαιμονισμού, που είναι η άλλη όψη της μεσσιανικής έπαρσης του Γιον. Ίσως, λοιπόν, η θηλυκή δύναμη να είναι το πραγματικό “μέλλον”, έτσι όπως εξεικονίζεται και επισφραγίζεται από την εικαστικά συγκλονιστική και ανοιχτή σε σημειολογικές προεκτάσεις τελική σκηνή όπου δύο δίδυμες γυναίκες δίνουν τα χέρια πάνω από ένα νεκρό ανδρικό σώμα.

Η μετάφραση

Η Μαργαρίτα Μέλμπεργκ, δόκιμη ιψενίστρια, ανήκει στη σχολή των ευάριθμων -και πολύτιμων- μεταφραστών από τα νορβηγικά. Πρώτος διδάξας ο -αυτοδίδακτος- Βάσος Δασκαλάκης, μετά από παρότρυνση του Ι.Μ. Παναγιωτόπουλου το 1938 (Μόσχος, 2017), ο οποίος έμελλε να καθιερωθεί ως ένας από τους σημαντικότερους ιψενικούς μεταφραστές. Η Μέλμπεργκ εμφανίστηκε τη δεκαετία του '90, μεταφράζοντας το 1994 την *Έντα Γκάμπλερ* για το *Θέατρο του Νότου*, το 2004 τους *Βρικόλακες* για τον θεατρικό οργανισμό *Φάσμα* και το 2010 την *Κυρά της θάλασσας* για το Εθνικό Θέατρο (Μόσχος, 2017). Και οι τρεις μεταφράσεις εκδόθηκαν το 1994, το 2005 και το 2010 αντίστοιχα.

Στο παρόν έργο μας παραδίδει μία μετάφραση στρωτή, ρέουσα, που διασώζει το ιψενικό βάρος και βάθος αλλά διαθέτει την απαραίτητη προφορική προφορικότητα: ένα κείμενο με ποιητικά πετάγματα αλλά και θεατρική ζωντάνια και αμεσότητα. Το “γλωσσικό εμπόδιο” δεν μας επιτρέπει να εντοπίσουμε και να μελετήσουμε ενδελεχώς τις λύσεις που δόθηκαν σε ενδεχόμενους μεταφραστικούς σκοπέλους, μπορούμε, όμως, ενδεικτικά να μεταφέρουμε τον προβληματισμό ενός από τους πρώτους και πλέον έγκριτους ιψενιστές, του Βρετανού William Archer, που απέδωσε το έργο στα αγγλικά το 1907 και περιήλθε σε αμηχανία από τον μάλλον σπάνιο όρο *opreising* (Archer, 1907), βιβλική λέξη, όπως συμπεράναμε από πρόχειρη έρευνα, ο οποίος σημαίνει μάλλον *ανάσταση/λύτρωση*. Ο ίδιος ο Archer το αποδίδει σε τρεις διαφορετικές εκδοχές: *redemption, restoration, rehabilitation* (λύτρωση, επανόρθωση, επαναφορά). Οι αντίστοιχες παραλλαγές στη μετάφραση (προφανώς από τα αγγλικά) του Π. Μάτεσι είναι: *να αναστηλωθώ* (Ιψεν [μτφρ. Π. Μάτεσις], 1996,51), *να σε αθωώσουν* (Ιψεν [μτφρ. Π. Μάτεσις], 1996,57), *να ξανασηκωθώ* (Ιψεν [μτφρ. Π. Μάτεσις], 1996,87). Η Μέλμπεργκ επιλέγει την πολύ πιο εύστοχη, κατά τη γνώμη μου, απόδοση *να δικαιωθώ*, και στις τρεις περιπτώσεις, συνεπής στην υφολογική επιλογή και στο ειδικό βάρος του πρωτοτύπου.

Αξίζει επιπλέον να μνημονευθεί το εκτενές προλογικό της σημείωμα, ένα άκρως ενδιαφέρον πληροφοριακό αλλά και βιοματικό κείμενο, που μας εισάγει *in medias res* στον βίο του Ίψεν, στα γεγονότα που πλαισίωσαν -λίγο πριν, λίγο μετά- τη συγγραφή του Γιον Γκάμπριελ Μπόρκμαν, τόσο στη ζωή του συγγραφέα όσο και ως ιστορικό συγκείμενο: και φυσικά στον τρόπο και στον βαθμό που η εθνική ιστορία της Νορβηγίας αλλά και η τοπική ή και προσωπική του μικρο-ιστορία επέδρασαν στη συγγραφική του διαμόρφωση.

Τέλος, στην πλούσια σε εύρος αναφορά της μεταφράστριάς, έρχεται να προστεθεί το επίμετρο της Άννας Σταυρακοπούλου, μία σε βάθος, διεισδυτική ματιά στο έργο, που φωτίζει τους καθοριστικούς για αυτό ψυχολογικούς και κοινωνικούς μηχανισμούς, συνοδευόμενο από μία ενδεικτική μνεία σε σημαντικές παραστάσεις του.



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Ίψεν, Χ. (2022). *Γιον Γκάμπριελ Μπόργκμαν*. (Μ. Μέλμπεργκ, μετ.). Κάπα Εκδοτική.
- Ίψεν, Χ. (1996). *Τζων Γαβριήλ Μπόργκμαν*. (Π. Μάτεσις, μετ.). Δωδώνη.
- Μόσχος, Γ. (2017). *Ο Ερρίκος Ίψεν στην ελληνική σκηνή. Από τους Βρικόλακες του 1894 στις αναζητήσεις της εποχής μας*. Αμολγός.
- Templeton, J. (1997). *Ibsen's Women*. Cambridge University Press.

ΑΡΘΡΑ

- Μέλμπεργκ, Μ. (1987α'). Η ζωή και το έργο του Χένρικ Ίψεν. *Διαβάζω*: 181, 16–19.
- Μέλμπεργκ, Μ. (1987β'). Ίψεν-Στρίντμπεργκ αντιπαράθεση επί σκηνής. Για το γυναικείο ζήτημα. *Διαβάζω*: 181, 46–50.
- Κουκούλας, Λ. (1945). Το ποιητικό θέατρο του Ίψεν και οι «Μνηστήρες του θρόνου». *Εθνικό θέατρο, 1945, Πρόγραμμα παράστασης «Οι μνηστήρες του θρόνου»*: 4-9.
- <http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=384&programID=721>
- Dolan, J. (2011). *John Gabriel Borkman*. The Feminist Spectator.
- <https://feministspectator.princeton.edu/2011/02/07/john-gabriel-borkman/>

ΙΣΤΟΤΟΠΟΙ

- Archer, W. (1907). *Introduction to John Gabriel Borkman*.
- [The Project Gutenberg eBook of John Gabriel Borkman, by Henrik Ibsen](#)

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 <theokat3@gmail.com>



ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ

Η στήλη ενημερώνει και 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.

Αφιέρωμα στην Ελευσίνα: Πολιτιστική πρωτεύουσα της Ευρώπης

Δημήτρης Ζαπάντης

Περίληψη: Από τον Ιούνιο του 1985 με πρωτοβουλία της Μελίνας Μερκούρη ιδρύθηκε ο θεσμός της πολιτιστικής πρωτεύουσας της Ευρώπης. Πρώτη πολιτιστική πρωτεύουσα της Ευρώπης ήταν η Αθήνα, την ίδια χρονιά, και μέχρι σήμερα έχουν διατελέσει πολιτιστικές πρωτεύουσες της Ευρώπης 69 πόλεις (από το 1999 είναι παραπάνω από μια κάθε φορά). Τελευταία πολιτιστική πρωτεύουσα για το έτος 2023 είναι η Ελευσίνα, η οποία ως γενέτειρα του Αισχύλου καθώς και των Ελευσίνιων Μυστηρίων, γίνεται κοινωνός της αρχαίας διάστασης της πόλης και της σύγχρονης. Καλλιτεχνικός διευθυντής είναι ο γνωστός σκηνοθέτης Μιχαήλ Μαρμαρινός ενώ η τελετή έναρξης πραγματοποιήθηκε στις 4 Φεβρουαρίου σε καλλιτεχνική σύλληψη του ιδίου. Τα συμβάντα που λαμβάνουν χώρα στην Ελευσίνα Πολιτιστική Πρωτεύουσα ως φόρος τιμής στα Ελευσίνια Μυστήρια αποκαλούνται και αυτά μυστήρια· ενώ παράλληλα εξελίσσονται σε ολόκληρο τον γεωγραφικό τόπο της Ελευσίνας και σε αυτά, εκτός από τους επαγγελματίες, συμμετέχει ένα αρκετά μεγάλο μέρος της ανθρωπογεωγραφίας της πόλης. Το “brand” της πολιτιστικής πρωτεύουσας αποτελεί πόλο έλξης αρκετών δημιουργών από όλον το χώρο της τέχνης γενικότερα. Έτσι διακρίνουμε να έχουν συμμετάσχει σπουδαίοι καλλιτέχνες όπως ο Romeo Castellucci, Nikita Milivojevic, Άντζελα Μπρούσκου κ.ά. Με το παρόν άρθρο έχουμε ως σκοπό να παρουσιάσουμε τα σημαντικότερα γεγονότα που έλαβαν χώρα στην Ελευσίνα Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης 2023, με έμφαση στο θέατρο και στις επιτελεστικές παραστάσεις (Performances) εν είδει αφιερώματος. Αξίζει να σημειωθεί το γεγονός πως, παρότι θα δώσουμε έμφαση στα θεατρικά γεγονότα ελέω θεατρολογικής φύσεως του περιοδικού, δεν θα παραλείψουμε αναφορές σε σημαντικό μέρος της γενικότερης καλλιτεχνικής έκφρασης καθώς ως ομόσταβλοι της πολιτιστικής πρωτεύουσας ο σκοπός είναι η ανάδειξη του πολιτιστικού πλούτου της Ελευσίνας. Συγκεκριμένα θα εκμαιεύσουμε δειγματοληπτικά έργα που παρουσιάζουν πρωτοτυπία, αναδεικνύουν τον σκοπό της πολιτιστικής πρωτεύουσας και προβάλλουν τον διάλογο της «πολιτισμικής πηγής» της αρχαίας Ελευσίνας με την σύγχρονη τοπογραφία και ανθρωπογεωγραφία. Οδηγός της κρίσης μας θα είναι η κατευθυντήρια «ποιητική» των έργων της πολιτιστικής πρωτεύουσας,



όπως αυτή περιγράφεται στο καταστατικό αναφοράς του καλλιτεχνικού οράματος της Ελευσίνας Πολιτιστικής Πρωτεύουσας.

Λέξεις-κλειδιά: *Μυστήρια, Ελευσίνα Πολιτιστική πρωτεύουσα, Θέατρο, Performances*

Από τον Ιούνιο του 1985 με πρωτοβουλία της Μελίνας Μερκούρη ιδρύθηκε ο θεσμός της πολιτιστικής πρωτεύουσας της Ευρώπης¹. Ξεκινώντας το αφιέρωμα, να επισημάνουμε πως η Ελευσίνα είχε επιλεγεί να είναι νωρίτερα, αντί του 2023, πολιτιστική πρωτεύουσα (συγκεκριμένα το 2021), όμως αυτό δεν κατέστη εφικτό λόγω της πανδημίας του κορονοϊού. Έτσι, από τον Ιανουάριο του 2023 ξεκινάει επίσημα η Ελευσίνα να είναι πολιτιστική πρωτεύουσα της Ευρώπης με δύο χρόνια καθυστέρηση. Αυτά τα δύο χρόνια, βέβαια, πραγματοποιούνταν εκδηλώσεις στην πόλη, ωστόσο στο παρόν άρθρο θα σταθούμε μόνο στην τελευταία επίσημη χρονιά της. Να αναφέρουμε πως καλλιτεχνικό όραμα της Ελευσίνας πολιτιστικής πρωτεύουσας είναι να αποκαλύψει την αθέατη πλευρά της Ελευσίνας με έμφαση στους άξονες Άνθρωπος/Κοινωνία, Περιβάλλον/Εργασία².

Τα γεγονότα που έλαβαν και λαμβάνουν χώρα στην Ελευσίνα, πέρα από την ιδιαίτερη ονομασία τους, εντάσσονται στο πρόγραμμα ως «Μυστήρια» με έναν διττό σκοπό. Προκαλούν τους θεατές να τα ανακαλύψουν και ταυτόχρονα αποδίδουν φόρο τιμής στον καταγωγικό τόπο των Αρχαίων Ελευσίνιων Μυστηρίων.

Το πρώτο μυστήριο ξεκινάει τον Ιανουάριο του 2023 με την ονομασία *Καμάρες*³ σε σύλληψη του Ευριπίδη Λασκαρίδη. Το έργο αυτό ήταν μια “site-specific performance” σε συνεργασία με μια εικαστική ομάδα, ώστε να υπάρχει μια διττή αποτύπωση. Συγκεκριμένα, καταλαμβάνουν ένα διώροφο κτίριο της δεκαετίας του 1930 που λειτουργούσε ως πολιτιστικό κέντρο και δημιουργούν ένα «πολυσύμπαν» καλλιτεχνικών δοκιμών. Αυτό που αποτέλεσε τομή στο συγκεκριμένο έργο και το κάνει να ξεχωρίζει ήταν ένας παραμορφωτικός καθρέφτης που δημιουργούσε συνεχείς μεταλλάξεις, ενώ, παράλληλα, οι θεατές κινούνται σχεδόν αυτόνομα στους χώρους που κτιρίου.

Άξιο λόγου αποτελεί το μυστήριο με την ονομασία *Ελευσίνα Mon Amour: Αναζητώντας τον τρίτο παράδεισο*⁴ (παραλλαγή της ταινίας *Χιροσίμα Mon' Amour*) σε επιμέλεια της διευθύντριας του Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης τέχνης Κατερίνας Γρέγου και τη συμμετοχή 16 καλλιτεχνών από εννέα χώρες. Η έκθεση εμπνευσμένη από το βιβλίο «ω» της ιστορικού, περιβαλλοντολόγου Ακτιβίστριας Rebecca Solnit ανοίγει τον ορίζοντα της Ελευσίνας και με την ευρύτερη περιοχή του Θριάσιου πεδίου καλεί προς μια κοινωνικοπολιτιστική ανάγνωση του τόπου και του τοπίου. Μέσα από μια «εσωτερική» ματιά «συρράπτει» το χωροχρονικό συνεχές της Ελευσίνας και προκαλεί μια ψυχογεωγραφική ανάλυση της πόλης. Η «ποιητική» της μεταβιομηχανικής Ελευσίνας αντανakλούνταν έτσι σε αυτό το μυστήριο και καλούσε τους μετέχοντες

¹ https://culture.ec.europa.eu/our-programmes-and-actions/doc413_en.htm (Accessed 23/8/2023)

² <https://2023eleusis.eu/kallitechniko-orama/> (Accessed 23/8/2023)

³ <https://2023eleusis.eu/events/mystirio-108-kamares-2023-01-22/>

⁴ <https://2023eleusis.eu/mystirio-3-eleusina-mon-amour-paratasi-eos-tin-kyriaki-15-oktovrioy>



να αφουγκραστούν την ανθεκτικότητα των κατοίκων της πόλης ως αντίβαρο στην κληρονομιά της βιομηχανικής καταστροφής.

Ερχόμενοι αμιγώς στο θέατρο, ξεχωρίζει η παράσταση που φέρει ως τίτλο *Don't Look Back*⁵ του Γιάννη Χουβαρδά, στον χώρο του παλαιού Ελαιουργείου, τον Μάιο του 2023. Ο Χουβαρδάς άντλησε από τον μύθο του Ορφέα και της Ευρυδίκης, με έμφαση στη στιγμή του έρωτά τους και με ένα φασματικό πλαίσιο, με καταλυτική παρουσία, την υποβλητική ατμόσφαιρα η οποία καταργούσε τις διαχωριστικές γραμμές κοινού και ερμηνευτών, καθώς όλοι εισάγονταν στο *Hotel Spectre*. Η παράσταση αυτή με τους όρθιους θεατές ξεχώρισε γιατί ήταν ένα γεγονός χωρικής μεταθέσης που έκανε τον μεταφυσικό κόσμο προσπελάσιμο στην ανθρώπινη συνείδηση, αναπαράγοντας μια σκηνική έλλειψη αντίληψης, η οποία εκκινούσε από ψευδοαναπαραστάσεις των φώτων, δίνοντας την εντύπωση (ανάλογα με το παιχνίδισμα) μιας «αιώνιας αιχμαλωσίας».

Ένα ακόμα θεατρικό γεγονός ήταν η παράσταση *Ευμενίδες*⁶ (κάτω από την «ομπρέλα» του *Αισχύλος Project*), σε σκηνοθεσία Άντζελας Μπούσκου. Δεν πρέπει να μας διαφεύγει πως από την Ελευσίνα καταγόταν ο Αισχύλος συνεπώς μια τέτοια παράσταση αποτελούσε ταυτόχρονα και φόρο τιμής στον μεγάλο τραγικό, δοσμένη από την ξεχωριστή ματιά της Μπούσκου. Οι *Ευμενίδες* είναι το έργο όπου υπάρχει η «πρώτη νομική δίκη στην ιστορία της ανθρωπότητας» και δομήθηκε με τέτοιο τρόπο από την Μπούσκου ώστε να προκαλέσει το κοινό, μέσω της διάδρασης, να αλληλεπιδράσει.

Οι *Πέρσες*, σε σκηνοθεσία Nikita Milivojevic⁷, ξεχώρισαν, καθώς η θεματική τους έφτανε στο μεταφυσικό πεδίο της ψυχής και εκκινούσε από το λιμάνι περάματος Μεγαρίδος με performance και τελείωνε, εν πλω, στη Σαλαμίνα, σε μέρος όπου στα αρχαία χρόνια έγινε (μέσα στη θάλασσα και απέναντι από την Παραλία) η ναυμαχία της Σαλαμίνας. Η παράσταση δίνει έμφαση στην καταστροφική ήττα για τον Ξέρξη και στον πόνο που προκάλεσε το αφανισθέν «άνθος της Ασίας».

Στον χώρο της performance αποτελεί σημείο αναφοράς το μυστήριο με τίτλο *69 Greekies*⁸ που έλαβε χώρα στον πεζόδρομο της Νικολαΐδου, είχε ολόημερη διάρκεια και την επιμέλεια είχε ο Μενέλαος Καραμαγγιώλης. Από το μεσημέρι έως το βράδυ διεξήχθη ένα φεστιβάλ χορού, μουσικής, graffiti. Μέσω πολυμεσικότητας παρουσίαζε αδέσποτα ζώα σε συγκερασμό με «αδέσποτους» ανθρώπους, οδηγώντας σε μια κοινωνική γλυπτική. Τόσο οι παραδοσιακές όσο και οι νέες τεχνολογίες προωθούσαν την κατάργηση των περιορισμών και οδηγούσαν σε έναν αλληγορικό διάλογο με τη μοναξιά.

Δεν μπορεί να λείπει από το παρόν αφιέρωμα η καθηλωτική performance με τίτλο *MA*⁹ του μεγάλου Ιταλού σκηνοθέτη Ρομέο Καστελούτσι, στον αρχαιολογικό χώρο της Ελευσίνας. Σε αυτήν, 100 θεατές με τη δύση του ηλίου ακολουθούν μια διαδρομή μέσα στον αρχαιολογικό χώρο που χωρίζεται σε δύο μέρη· στο πρώτο μέρος λαμβάνουν χώρα τελετουργικά αποτελούμενα μόνο από γυναίκες και σχετίζονται με μια μητριαρχική αρχέγονη κοινωνία και στο δεύτερο μέρος, εν είδει *Ορέστειας*, ένας μητροκτόνος διακόπτει την τελετή και ζητάει συγχώρεση για την πράξη του.

⁵ <https://2023eleusis.eu/events/mystirio-76-don-t-look-back-2023-05-29/>

⁶ <https://2023eleusis.eu/events/mystirio-35-aischyloy-project-eymenides-2023-07-16/>

⁷ https://2023eleusis.eu/events/mystirio-35-aischyloy-project-perses-_to-taxidi-sto-pedio-ton-psychon-2023-07-29/

⁸ <https://2023eleusis.eu/events/mystirio-69-greekies-2/>

⁹ <https://2023eleusis.eu/mystirio-11-ma-i-parastasi-toy-romeo-castellucci-apokleistika-gia-toys-katoikoys-tis-eleysinas/>



Ο Καστελούτσι αποφεύγει την αρχαία αναπαραστατική επιτέλεση, καθώς και τη σύγχρονη πρόσληψη, και με οδηγό του τη σημειωτική, χωρίς ήχους αλλά με σώματα μόνο, δημιουργεί μια βιωματική κατάσταση με 38 άτομα (37 γυναίκες και έναν άντρα) με στόχο τη συμφιλίωση σε παραλληλία με τον μυστικό διάπλου του χώρου. Η προέκταση που δίνει είναι η σύνδεση των Ελευσίνιων Μυστηρίων με την θεά Δήμητρα που ετυμολογικά προέρχεται από το μητέρα γη· ξεχώρισε η στιγμή που πέντε γυναίκες-μητέρες έχυναν το γάλα τους στη μητέρα γη ενώ παράλληλα οι θεατές προς το τέλος ακολούθησαν αντίστροφη πορεία προς την έξοδο.

Αξίζει να αναφερθεί πως ο καλλιτεχνικός διευθυντής της πολιτιστικής πρωτεύουσας Μ. Μαρμαρινός τόνισε πως μια πολιτιστική πρωτεύουσα έχει σημασία όχι τόσο για τη χρονιά που πραγματοποιούνται δράσεις όσο για το μετά της.¹⁰ Ουσιαστικά, ο Μ. Μαρμαρινός τονίζει τόσο το άυλο αποτύπωμα όσο και το υλικό ως ένα παραγωγικό πολιτιστικό αποτύπωμα.

Συμπερασματικά μπορούμε να αντιληφθούμε πως μια διοργάνωση όπως η Ελευσίνα πολιτιστική πρωτεύουσα της Ευρώπης 2023 αποτελεί για κάθε καλλιτέχνη που συμμετέχει μια πηγή έμπνευσης. Για κάθε έργο που προαναφέραμε, υπάρχουν άλλα τόσα και ακόμη περισσότερα που θα μπορούσαμε να ξεχωρίσουμε, αλλά θα χρειάζονταν αρκετές σελίδες ακόμα.

Κλείνοντας να αναφέρουμε πως, και μόνο από τις προαναφερθείσες επιτελέσεις, το καλλιτεχνικό όραμα της Ελευσίνας πολιτιστικής πρωτεύουσας της Ευρώπης κρίνεται απόλυτα επιτυχές και η αισθητική διαύγεια των ιθυνόντων της πολιτιστικής πρωτεύουσας κατάφερε να αφήσει το αποτύπωμά της στην πόλη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

<https://2023eleusis.eu/> όπως προσπελάστηκε στις 31/10/2023.

https://culture.ec.europa.eu/our-programmes-and-actions/doc413_en.htm όπως προσπελάστηκε στις 31/10/2023.

<https://www.lifo.gr/culture/eikastika/o-mihail-marmarinos-se-enan-proto-apologismo-tis-politistikis-protreyoyas> όπως προσπελάστηκε στις 31/10/2023.

Βιογραφικό: Ο Δημήτριος Ζαπάντης είναι αριστούχος απόφοιτος του τμήματος Θεατρικών Σπουδών του πανεπιστημίου Πατρών, κάτοχος μεταπτυχιακού τίτλου με θέμα Το αρχαίο θέατρο και η πρόσληψή του, του τμήματος Θεατρικών Σπουδών του πανεπιστημίου Πατρών και τακτικό μέλος της Ελληνική Ένωση Κριτικών Θεάτρου και Παραστατικών Τεχνών. Εργάζεται από το 2016 ως κριτικός θεάτρου στην ηλεκτρονική εφημερίδα tetartopress.gr, στο ηλεκτρονικό περιοδικό youfly.com και είναι επισκέπτης αρθρογράφος στους Atheniantimes. Άρθρα του έχουν δημοσιευθεί στο περιοδικό Θεατρογραφίες. Διδάσκει

¹⁰ <https://www.lifo.gr/culture/eikastika/o-mihail-marmarinos-se-enan-proto-apologismo-tis-politistikis-protreyoyas> (Accessed 7-10-2023)



θεωρίες υποκριτικής στο Ι.Ε.Κ. ΣΒΙΕ και έχει λάβει υποτροφία για την τεκμηρίωση της βιβλιοθήκης του πανεπιστημίου Πατρών. Τα ενδιαφέροντά του εστιάζονται γύρω από το αρχαίο δράμα και την πρόσληψή του, το πεδίο των gender studies, την δραματουργική ανάλυση του σύγχρονου θεάτρου καθώς και την σύγχρονη σκηνική αποτύπωση αρχαίων παραστάσεων.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail <dimzap52@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 δημοσιεύονται άρθρα σχετικά με τις εξελίξεις στις θεατροπαιδαγωγικές επιστήμες που έχουν ως αντικείμενο τις νέες θεατρικές μεθόδους και την εφαρμογή τους.

Αξιοποιώντας τεχνικές του Εφαρμοσμένου Θεάτρου στην ενδυνάμωση εκπαιδευτικών Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης

Γεωργία Κακαρά

Περίληψη: Το Εφαρμοσμένο Θέατρο έχει μια σημαντική παρουσία τα τελευταία τριάντα χρόνια στη διεθνή βιβλιογραφία και αποτελεί γενικό όρο που χρησιμοποιείται ευρέως για να περιγράψει μία ποικιλία θεατρικών και δραματικών πρακτικών που λαμβάνουν χώρα σε εκπαιδευτικά και κοινωνικά περιβάλλοντα. Το παρόν άρθρο στοχεύει στην ανάδειξη της δυναμικής των πρακτικών του Εφαρμοσμένου Θεάτρου (Θέατρο του Καταπιεσμένου, Θέατρο Φόρουμ, Κοινωνικό Θέατρο κ.ά.) ως εργαλείων ενδυνάμωσης των εκπαιδευτικών της Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης, αλλά και ενίσχυσης της ψυχικής τους ανθεκτικότητας, σε μια εποχή ιδιαίτερων προκλήσεων και αντιξοοτήτων στο σχολικό πλαίσιο. Η πορεία του παρόντος άρθρου βασίζεται σε μια σύντομη βιβλιογραφική ανασκόπηση, στην εφαρμογή ενός τριώρου εργαστηρίου με είκοσι τέσσερις εκπαιδευτικούς, καθώς και στη διεξαγωγή μιας μικρής έρευνας. Το στοίχημα, που, τελικά, τίθεται, είναι κατά πόσο το θέατρο θα μπορούσε να αποτελέσει εξαιρετικό εργαλείο ενδυνάμωσης και ενσυναίσθησης των εκπαιδευτικών, συγκροτώντας, παράλληλα, την κοινωνική αλλαγή σε μια κοινωνία που αλλάζει με ραγδαίους ρυθμούς.

Λέξεις-κλειδιά: Εφαρμοσμένο Θέατρο, εκπαιδευτικοί Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης, ενδυνάμωση

Εισαγωγή

Είκοσι τρεις γυναίκες εκπαιδευτικοί διαφόρων ειδικοτήτων, αλλά κι ένας δάσκαλος, από διάφορα δημοτικά σχολεία της ευρύτερης περιοχής της Χαλκίδας, δημιούργησαν μια πολύ δυναμική, δεμένη και ενδιαφέρουσα ομάδα που συμμετείχε με αξιοσημείωτη ενέργεια και συνέπεια στο θεατρικό εργαστήρι, γεγονός που ανατροφοδότησε τους στόχους και τα όνειρά τους για το μέλλον και τους επανατοποθέτησε σε σχέση με τον εκπαιδευτικό τους ρόλο.

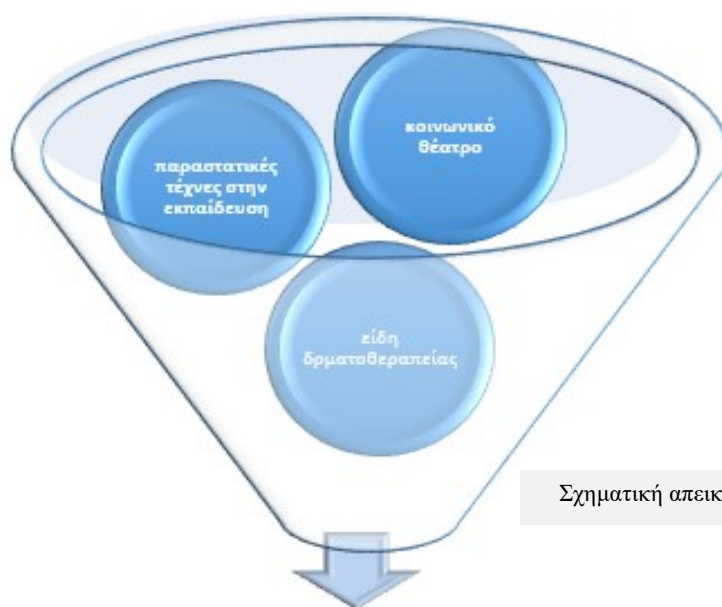


Σε κοινό ρόλο Σοφών Φαροφυλάκων μοιράστηκαν προσωπικές εμπειρίες, συναισθήματα και σκέψεις από την πορεία τους στο σχολείο και διατύπωσαν τις ανησυχίες, τους προβληματισμούς και τις δυσκολίες που εγείρει ο ρόλος τους. Έτσι, μέσω της διεπιστημονικής, πολυτροπικής και πολυπρισματικής προσέγγισης του Εφαρμοσμένου Θεάτρου οι συμμετέχουσες/ντες εκπαιδευτικοί άντλησαν τις δικές τους απαντήσεις αναδύομενες από τη δική τους μοναδική, δημιουργική και απρόβλεπτη εκπαιδευτική πραγματικότητα.

Εφαρμοσμένο Θέατρο

Πατέρας του Εφαρμοσμένου Θεάτρου υπήρξε ο Augusto Boal, ο οποίος, εμπνεόμενος από την πεποίθηση του Freire, ότι ο καθένας μπορεί να διδάξει τον καθένα, πρότεινε μια πολιτικοκοινωνική παρέμβαση μέσω του θεάτρου. Συγκεκριμένα, υποστήριξε, ότι το παραδοσιακό θέατρο είναι καταπιεστικό (Μπόαλ, 1981), εφόσον οι θεατές δεν διαθέτουν την ευκαιρία να εκφραστούν ή να δράσουν και να σκεφτούν μόνοι τους. Απεναντίας, εκχωρούν την εξουσία στον δραματικό χαρακτήρα. Αυτό που προτείνει είναι ο απελευθερωμένος θεατής να επεμβαίνει στη δραματική δράση, γεγονός που τον μεταμορφώνει σε *θεατή – ηθοποιό* (Katsaridou & Gotzon, 2015, σσ. 334-356). Έτσι, το Εφαρμοσμένο Θέατρο διαπερνά το τοπικό και καθημερινό για να εστιάσει στα μεγαλύτερα ζητήματα του ενεργού πολίτη και της δημοκρατικής πρακτικής (Nicholson, 2005).

Σύμφωνα με τους Thompson & Schechner (2004) το Εφαρμοσμένο Θέατρο χρησιμοποιείται με διαφορετικές μορφές, όπως για παράδειγμα, *Applied Theatre* στο Ηνωμένο Βασίλειο και στην Αυστραλία, *Κοινωνικό Θέατρο* στις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής, *Θέατρο της Ανάπτυξης* στην κεντρική Ασία και την Αφρική, *Λαϊκό Θέατρο* στον Καναδά (σσ. 11-16). Ωστόσο, σύμφωνα με τη Ζώνιου (2016), το Εφαρμοσμένο Θέατρο ως γενικός όρος θα μπορούσε να χωριστεί σε τρεις επιμέρους κατηγορίες: α) τις παραστατικές τέχνες στην Εκπαίδευση, όπως το Θέατρο στην Εκπαίδευση και τα θεατροπαιδαγωγικά προγράμματα, β) το Κοινωνικό Θέατρο, που περιλαμβάνει είδη πρακτικών της μη τυπικής και τυπικής εκπαίδευσης, κοινωνικής παρέμβασης ακτιβισμού, διαπολιτισμικότητας και κοινωνικής εργασίας και τέλος γ) τα είδη της Δραματοθεραπείας (σ. 73).



Σχηματική απεικόνιση Εφαρμοσμένου Θεάτρου



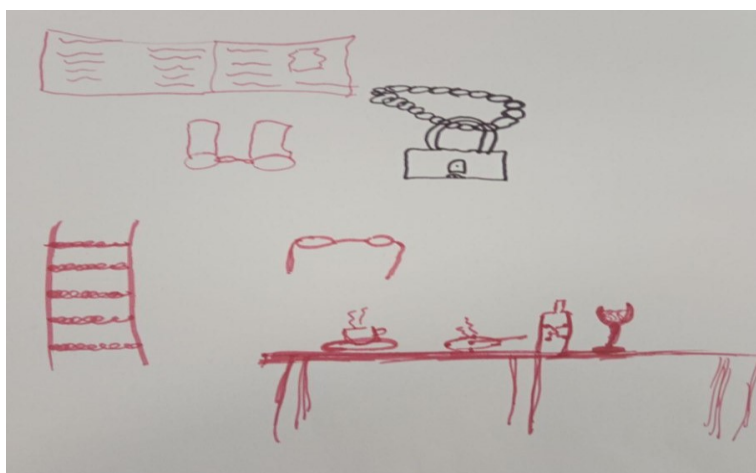
Το Εφαρμοσμένο Θέατρο χαρακτηρίζεται και από κοινωνικές δράσεις μέσω της διενέργειας πολιτικών και κοινωνικών παρεμβάσεων (Πεφάνης, 2021, σ. 34). Για το λόγο αυτό, επικεντρώνεται σε ποικίλα θέματα, όπως οι έμφυλες ταυτότητες, η θέση της γυναίκας, το AIDS, η διαφορετικότητα, τα ανθρώπινα δικαιώματα, η βία κ.ά. (Αλκηστis, 2008, σ. 44).

Το εργαστήρι Εφαρμοσμένου Θεάτρου με εκπαιδευτικούς

Στο παρόν άρθρο παρουσιάζεται η 4^η συνάντηση από το βιωματικό εργαστήρι με τίτλο «Αντλώντας δύναμη και υποστήριξη μέσα από την φροντίδα των αναγκών μας» που απευθύνθηκε σε εκπαιδευτικούς της Διεύθυνσης Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης του νομού Ευβοίας το πρώτο τετράμηνο του 2023. Είχε διάρκεια πέντε τριώρων συναντήσεων και διοργανώθηκε από το «Κέντρο Πρόληψης των Εξαρτήσεων και Προαγωγής της Ψυχοκοινωνικής Υγείας Π.Ε. Ευβοίας», με υπεύθυνη την ψυχολόγο Μαρία Κίσσα, σε συνεργασία με την πρώην Υπεύθυνη αγωγής Υγείας ΠΕ Ευβοίας δασκάλα Μαγδαληνή Καλαθέρη και τη θεατρολόγο Γεωργία Κακαρά.¹

Η τέταρτη συνάντηση, με εμπυχώτρια τη θεατρολόγο Γεωργία Κακαρά και με τίτλο «Οι Σοφοί Φαροφύλακες», είχε στόχο την υποστήριξη των εκπαιδευτικών πάνω στον παιδαγωγικό τους ρόλο και την ενίσχυση της ψυχικής τους ανθεκτικότητας, μέσω της αξιοποίησης πρακτικών του Εφαρμοσμένου Θεάτρου.

Η αρχή έγινε με τη γνωριμία της ομάδας με την εμπυχώτρια και ακολούθησαν ασκήσεις ενεργοποίησης (Αρχοντάκη & Φιλίππου, 2003). Στη συνέχεια, οι εκπαιδευτικοί σε ρόλο Σοφών Φαροφυλάκων, απομονωμένων σε ένα ακρωτήρι στη μέση του πουθενά, έδωσαν όνομα στους φάρους τους και ζωγράφισαν πέντε απαραίτητα αντικείμενα του χώρου τους, εξηγώντας γιατί τα επέλεξαν.



Οι εκπαιδευτικοί ζωγραφίζουν τα αντικείμενα του Φάρου τους.

¹ <https://kpevia.gr>



Έπειτα, δέχτηκαν την επίσκεψη ενός πολύ τυραννισμένου ανθρώπου, ο οποίος ζήτησε την βοήθειά τους. Ήταν ο Οδυσσέας, που δέκα χρόνια πάλευε να γυρίσει στην Ιθάκη, αλλά δεν τα κατάφερε, διότι θαλασσοπνιγόταν, κυνηγημένος από τη μανία του Ποσειδώνα για εκδίκηση.



Οι σοφοί φαροφύλακες δέχονται την επίσκεψη του Οδυσσέα.

Ακολούθησαν οι τεχνικές *Ανακριτική Καρέκλα* (Boal, 2013, σ. 340) και *Ρόλος στον τοίχο* (Αυδή-Χατζηγεωργίου, 2007).



Το περίγραμμα του ρόλου του Οδυσσέα.



Τότε, όμως, εμφανίστηκε ο θεός Ποσειδώνας, που έφερε τον αντίλογο ζητώντας από τους φαροφύλακες να μην βοηθήσουν τον Οδυσσέα.



Η εμπνυχώτρια σε ρόλο Ποσειδώνα.

Ακολούθησε η τεχνική του *Θεάτρου Φόρουμ* (Boal, 2013). Ένα καπέλο υποδήλωνε τον Οδυσσέα, μία τρίαρινα τον Ποσειδώνα, ένα μαντίλι την Πηνελόπη, ένα διαφορετικό καπέλο την θεά Αθηνά.

Ολοκληρώνοντας έναν κύκλο συζητήσεων, οι Φαροφύλακες γύρισαν στις θέσεις τους και αποφάσισαν ατομικά τι θα κάνουν. Όσοι επέλεξαν να βοηθήσουν τον Οδυσσέα έγραψαν ένα ευχαριστήριο γράμμα του προς τους Φαροφύλακες που θα το λάμβαναν μετά από έναν χρόνο. Όσοι αποφάσισαν να μην τον βοηθήσουν, έγραψαν τον επικήδειο λόγο που εκφωνήθηκε από τον γιο του, Τηλέμαχο. Στη συνέχεια διάβασαν τα κείμενά τους.

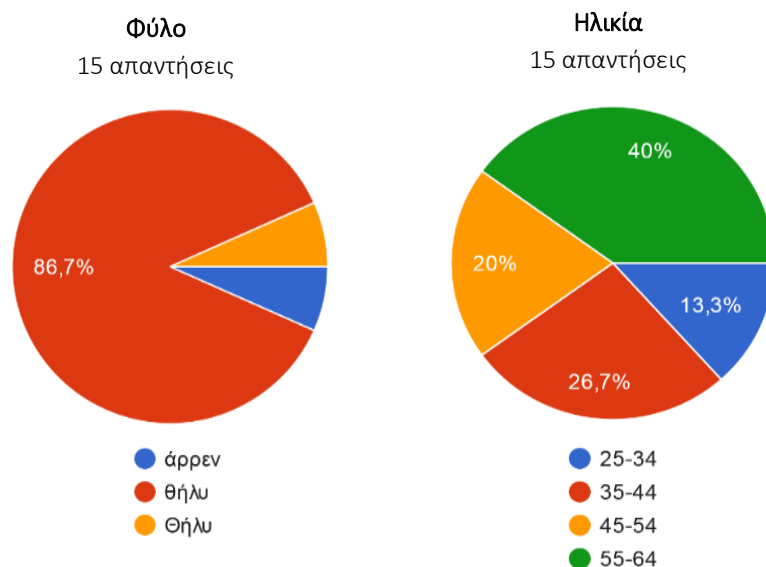
Η ομάδα επανερχόμενη στην πραγματικότητα, έδωσε απάντηση στο κεντρικό ερώτημα: «πώς είναι να ελπίζεις ξανά;». Συγκεκριμένα, διαπιστώθηκε πως οι Σοφοί Φαροφύλακες συμβόλιζαν τα αρχικά όνειρα και τις προσδοκίες του κάθε εκπαιδευτικού και ο τόπος που επιστρέφει (ή που μπορεί να επιστρέφει) όταν δυσκολεύεται αντλώντας δυνάμεις για το μέλλον.

Η έρευνα

Οι βασικές μέθοδοι συλλογής δεδομένων ήταν η παρατήρηση και το ερωτηματολόγιο συμμετεχόντων (Allen et al., 1999, σ. 24). Αναλυτικότερα, λίγες μέρες μετά την εφαρμογή, ζητήθηκε από την ομάδα εστίασης (focus group) να συμπληρωθεί το διαδικτυακό



ερωτηματολόγιο,² βάσει της εμπειρίας της ομάδας από το εργαστήρι, στο οποίο απάντησαν τελικά δεκατέσσερις συμμετέχοντες. Το ερευνητικό δείγμα περιλάμβανε γυναίκες, σε ποσοστό 86,7%, διαμοιρασμένες ηλικιακά ως εξής: 55-64 ετών σε ποσοστό 40% και 35-44 ετών σε ποσοστό 26,7% (όπως απεικονίζεται παρακάτω).

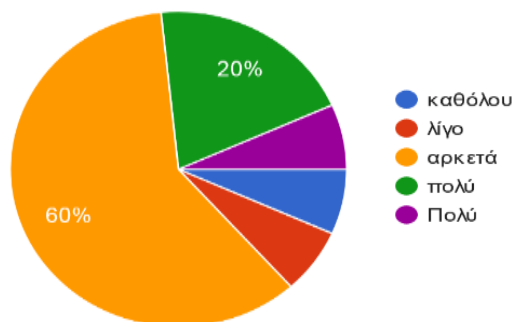


Σχετικά με το επίπεδο της εκπαίδευσης, οι συμμετέχουσες/ντες ήταν πανεπιστημιακής εκπαίδευσης, με επαγγελματική ιδιότητα εκπαιδευτικού ΠΕ70 σε ποσοστό 58,3%. Επιπλέον, άλλων ειδικοτήτων: ΠΕ06 σε ποσοστό 16,7%, ΠΕ11 και ΠΕ71 σε ποσοστό 8,3%.

Αρχικά, σημαντικό στοιχείο είναι ότι η συγκεκριμένη δράση συντέλεσε στον προβληματισμό και λειτούργησε ως αφορμή για κριτική διερεύνηση για μορφές πίεσης της εκπαιδευτικής τους καθημερινότητας σε ποσοστό 60%.

Σε ποιο βαθμό η συγκεκριμένη δράση Εφαρμοσμένου Θεάτρου συντέλεσε στον προβληματισμό και την απόκτηση κριτικής διερεύνησης για μορφές πίεσης της εκπαιδευτικής σας καθημερινότητας;

15 απαντήσεις



² Το διαδικτυακό ημερολόγιο που απάντησαν οι εκπαιδευτικοί:
https://docs.google.com/forms/d/1kfIiJK6gTPxxGgo_p42z1w_G9BB1sONWoWZTw2Zx9UU/edit?usp=forms_home



Επιπρόσθετα, ένα μεγάλο ποσοστό διατύπωσε την άποψη ότι η συγκεκριμένη εφαρμογή συντέλεσε στην ενεργοποίηση των εκφραστικών τους μέσων σε ποσοστό 40%, της ενσυναίσθησης σε ποσοστό 26,7% και της αυτογνωσίας σε ποσοστό 13,3%.

Οι περισσότεροι/ες συμμετέχοντες/ουσες συμφώνησαν πως αυτό που τους άρεσε ιδιαίτερα από την όλη δράση ήταν η κατασκευή του φάρου και τα αντικείμενα που διάλεξαν να έχουν μαζί τους στον φάρο, οι καρέκλες με την εναλλαγή ρόλων και η μεταξύ τους ανταλλαγή δημιουργικών επιχειρημάτων, καθώς και η απρόβλεπτη εξέλιξη. Όσον αφορά τα πλεονεκτήματα του εργαστηρίου, αυτά συνοψίζονται στα εξής:

- οι συμμετέχοντες/ουσες ήρθαν σε επαφή με μια καινούρια τεχνική και εργαλείο
- το εργαστήριο λειτούργησε απελευθερωτικά
- ο βιωματικός χαρακτήρας της δράσης κράτησε το ενδιαφέρον τους και ενίσχυσε τη μαθησιακή ικανότητα.

Επίσης:

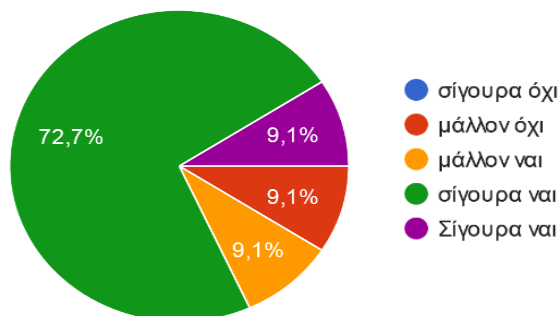
- συνετέλεσε στην αυτογνωσία
- ενίσχυσε την αυτοεκτίμησή τους
- καλλιέργησε ευχάριστα την ενεργητική συμμετοχή και την αποτελεσματική επικοινωνία.

Στις παραπάνω παρατηρήσεις των συμμετεχόντων είναι αναγκαίο να συνυπολογιστούν και οι θετικές απόψεις για τον ρόλο της εμψυχώτριας. Συγκεκριμένα, αναφέρθηκε ότι η εμψυχώτρια ήταν:

- υποστηρικτική
- αποτελεσματική στην εμπλοκή της ομάδας στη δράση
- επικοινωνιακή
- άμεση
- έδινε πολλή ελευθερία με διακριτική παρακίνηση
- αυθεντική

Τέλος, όλοι σχεδόν οι ερωτηθέντες συμφώνησαν ότι θα επιθυμούσαν να συμμετάσχουν ξανά σε μια παρόμοια δράση Εφαρμοσμένου Θεάτρου σε ποσοστό 72,7%.

Θα επιθυμούσατε να συμμετάσχετε ξανά σε μια παρόμοια δράση;
11 απαντήσεις





Συμπεράσματα

Μολονότι η έρευνα διεξήχθη σε μια μικρή ομάδα συμμετεχόντων, τα συμπεράσματα αυτής συνάδουν με διεθνείς μελέτες. Για παράδειγμα, ο Afolabi (2021), με σκοπό την κοινωνική αλλαγή και την οικοδόμηση μιας αίσθησης κοινότητας, επικεντρώθηκε στις προσωπικές ιστορίες των συμμετεχόντων σε έναν συνεχώς μεταβαλλόμενο κόσμο και πολιτισμό. Έτσι, σύμφωνα με τα παραπάνω, το συγκεκριμένο εργαστήριο ενθάρρυνε την έκφραση των συναισθημάτων, διερεύνησε τις ανάγκες και τις δυσκολίες που αντιμετωπίζουν οι σύγχρονοι εκπαιδευτικοί, ανέδειξε τις αρχικές προσδοκίες και τα ψυχικά τους αποθέματα, και τέλος, δημιούργησε ένα πλαίσιο αλληλοϋποστήριξης.

Με άλλα λόγια, παρόλο που συμμετείχαν εκπαιδευτικοί από διαφορετικές ειδικότητες, φάνηκε πως η κοινή εμπειρία υπήρξε θετική και συνετέλεσε στη δημιουργία κοινής ταυτότητας της ομάδας με την έννοια της επικοινωνίας, της αλληλεγγύης, της ομαδικότητας της συνεργασίας, της επικοινωνίας και της ενεργητικής ακρόασης.

Έτσι, μέσω τεχνικών του Εφαρμοσμένου Θεάτρου, δόθηκε φωνή στους εκπαιδευτικούς της Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης δημιουργώντας, ταυτόχρονα, χρήσιμο και ασφαλή χώρο συνύπαρξης διαφορετικών ατόμων, που τα βοήθησε να αντιμετωπίσουν τις δυσκολίες της εκπαιδευτικής τους καθημερινότητας, καταφέροντας ταυτόχρονα, όπως μας ανέφερε και μια συμμετέχουσα:

«...να μας ταξιδέψει συναρπαστικά με όχημα την αλληλεγγύη, την ενσυναίσθηση, τη φιλία και την αγάπη...».

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Αλκηστις (2008). *Μαύρη αγελάδα - άσπρη αγελάδα. Δραματική Τέχνη στην Εκπαίδευση και Διαπολιτισμικότητα*. Τόπος.
- Αυδή, Α., & Χατζηγεωργίου, Μ. (2007). *Η τέχνη του Δράματος στην εκπαίδευση, 48 προτάσεις για εργαστήρια θεατρικής αγωγής*. Μεταίχμιο.
- Afolabi, T. (2021). On Border and Identity: A Performative Reflection from an Applied Theatre Project. *ArtsPraxis*, 8(1), 64-82.
- Allen, G., Allen, I., & Dalrymple, L. (1999). Ideology, practice and evaluation: Developing the effectiveness of Theatre in Education. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 4(1), 21-26. <https://doi.org/10.1080/1356978990040103>
- Αρχοντάκη, Α., & Φιλίππου, Δ. (2003). *205 βιωματικές ασκήσεις για εμπύχωση ομάδων, ψυχοθεραπείας, κοινωνικής εργασίας, εκπαίδευσης*. Καστανιώτης.
- Boal, A. (2013). *Θεατρικά παιχνίδια για ηθοποιούς και μη ηθοποιούς* (Μτφρ. Μ. Παπαδήμα· Επιμ. Χ. Τσαλικίδου). Σοφία.
- Ζώνιου, Χ. (2016). *Η συμβολή του Θεάτρου του Καταπιεσμένου και άλλων δραματικών τεχνικών στην ανάπτυξη της διαπολιτισμικής ικανότητας των εκπαιδευτικών* [Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας]. <http://dx.doi.org/10.26253/heal.uth.945>
- Κακαρά, Γ. (2022). *Ψηφιακό Εφαρμοσμένο Θέατρο και Πρόσφυγες* [Διπλωματική εργασία, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών]. <https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/object/3254784>



- Katsaridou M. & Gotzon, V. K. (2015). Theatre of the Oppressed as a tool of educational and social intervention: the case of Forum Theatre. Στο G. Grollios, A. Liambas, & P. Pavlidis (Επιμ.) *Proceedings of the IV International Conference on Critical Education "Critical Education in the Era of Crisis"* (σσ. 334-356). Aristotle University of Thessaloniki.
- Nicholson, H. (2005). *Applied drama: The gift of theatre*. Palgrave Macmillan.
- Πεφάνης, Γ. (2021). Από τη ζωγραφική του ναυαγίου στην παράσταση της ιστορίας. Ο απόηχος της Μέδουσας του Θωμά Μοσχόπουλου. Στο Γ. Πεφάνης, & Κ. Φανουράκη (Επιμ.), *Εφαρμοσμένο Θέατρο: Ποιοτικές μέθοδοι έρευνας και μάθησης μέσω παραστατικών τεχνών* (σσ. 29-49). Παπαζήσης.
- Thompson, J., & Schechner, R. (2004). Why "Social Theatre"? *TDR (1988-)*, 48(3), 11–16. <http://www.jstor.org/stable/4488567>

Βιογραφικό: Η Γεωργία Κακαρά είναι απόφοιτη του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ. Είναι αναπληρώτρια εκπαιδευτικός Θεατρικής Αγωγής και κάτοχος δύο μεταπτυχιακών τίτλων σπουδών: Δημιουργική Γραφή και Διδακτική του Θεάτρου. Άρθρα και κείμενά της έχουν δημοσιευθεί σε επιστημονικά περιοδικά, ενώ έχει συμμετάσχει με εισηγήσεις σε Επιστημονικά Συνέδρια. Συμμετέχει ενεργά σε ερευνητικά προγράμματα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών. Είναι συν-δημιουργός βραβευμένων μαθητικών θεατρικών δημιουργιών. Τα κύρια ερευνητικά της ενδιαφέροντα αφορούν τις ψηφιακές τεχνολογίες στο Θέατρο στην Εκπαίδευση και το Εφαρμοσμένο Θέατρο για πρόσφυγες. Είναι δημιουργός ψηφιακών ιστοριών για εκπαιδευτικούς σκοπούς. Είναι μέλος του Πανελληνίου Επιστημονικού Συλλόγου Θεατρολόγων.

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.

Αρχαίο Θέατρο Λευκάδας- Το πρώτο και μέχρι σήμερα μοναδικό θέατρο των Ιονίων νήσων¹.

Ηλέκτρα Μήτσουρα

Περίληψη: Κατά τις “επίσημες” ανασκαφές του Δαίρπφελντ στη Λευκάδα στο τέλος του 19ου αιώνα διεξήχθη και μία “ανεπίσημη” από τον βοηθό του, Κρύγκε, η οποία έφερε στο φως το μοναδικό θέατρο των Ιονίων νησιών, λίγο έξω από την πρωτεύουσα του νησιού, στη ΒΑ κλιτύ του μεσαίου λόφου του Κούλμου. Η ανασκαφή τότε δεν προχώρησε, τα ευρήματα επιχωματώθηκαν, ωστόσο ξεκίνησε εκ νέου το 2015. Το άρθρο εκφράζει την ελπίδα αυτή τη φορά, σε πείσμα των τοπικών συμφερόντων, να ολοκληρωθεί.

Λέξεις-κλειδιά: αρχαίο θέατρο, ανασκαφή, Λευκάδα, Dörpfeld, Κούλμος

Όταν οι άνθρωποι κάνουν σχέδια, ο Θεός γελάει, λέει ένα λαϊκό ρητό.

Εγώ, λοιπόν, γέννημα – θρέμμα Αθηναία με καταγωγή από τη Λευκάδα και τη Δροσιά Ευβοίας, «εντρυφήσασα εις τας Θεατρικάς Σπουδὰς εν Πάτραις», εργαζόμενη για 19 χρόνια στην Αθήνα με μια μικρή διακοπή ενός χρόνου παραμονής στην Γερμανία, βρέθηκα διορισμένη τον Αύγουστο του 2021 στην Ήπειρο, στην Πρέβεζα, και μετακόμισα στο πατρικό του πατέρα μου στα Χαραδιάτικα Λευκάδας. Τη Λευκάδα την αγαπούσα πάντα, με έλκυαν τα κατάφυτα βουνά της, τα κρυμμένα από τον φόβο των πειρατών ορεινά χωριά της (ένα εξ αυτών και τα Χαραδιάτικα) και φυσικά τα καταγάλανα νερά, το απέραντο γαλάζιο της. Γι’ αυτό και όταν διορίστηκα στην Πρέβεζα, η προοπτική του να μείνω στο χωριό με γέμισε χαρά, εν αντιθέσει με τον πατέρα μου που, ο άνθρωπος, ενθουσιάζονταν τις δυσκολίες της τότε ζωής, αναφώνησε, «Πού θα πας, κορίτσι μου, στην απογνεφίλα!» Όπου “απογνεφίλα”, η υγρασία και η ομίχλη που πραγματικά κατακλύζει

¹ Το παρόν αποτελεί «προσωπικό» σημείωμα της αρθρογράφου.



το νησί τον χειμώνα. «Μα εγώ, μπαμπά, θα μένω στον τόπο του Οδυσσέα» απάντησα και η κουβέντα έληξε εκεί.



Άρωμα, Λευκάδας, Λευκάδα: Ένα αρχαίο θέατρο ανα-γεννιέται.

²

Όσοι κατάγονται από Ιόνια νησιά ή έχουν ασχοληθεί με τον ομηρικό Οδυσσέα, γνωρίζουν πως η Ιθάκη και η Λευκάδα κονταροχτυπιούνται για το ποια υπήρξε η αρχαία Ιθάκη. Ο Γερμανός αρχαιολόγος Dörpfeld³ πρώτος διατύπωσε τη θεωρία πως η ομηρική Ιθάκη είναι στην πραγματικότητα η Λευκάδα. Πραγματοποίησε πλήθος ανασκαφών στο νησί, έφερε στην επιφάνεια το παλάτι της αρχαίας πόλης Νηρίκου, τα τείχη μήκους 4-5 χλμ. καθώς και άλλα ευρήματα. Η αρχαία πόλη, χτισμένη στην τωρινή τοποθεσία «Κούλμος» ήταν χτισμένη αμφιθεατρικά σε τρεις λόφους και είχε ανεπτυγμένη στρατιωτική, οικονομική και πολιτιστική δράση στο νησί. Στην τοποθεσία αυτή το 1901, στον δεύτερο λόφο, μετά από ανασκαφές, αποκαλύφθηκε μέρος αρχαίου θεάτρου, επίσης κατασκευασμένο αμφιθεατρικά. Την ανασκαφή πραγματοποίησε ο βοηθός του Dörpfeld E., Krüge, και έγινε μόνο ανεπίσημη καταγραφή στα αρχαιολογικά ημερολόγια της ομάδας.

«Τα αποτελέσματα της ανασκαφής δεν δημοσιεύτηκαν διεξοδικά, αλλά από τα ανασκαφικά ημερολόγια και σχέδια γνωρίζουμε ότι κάτω από βαθιές επιχώσεις αποκαλύφθηκε ο φυσικός λαξευμένος βράχος της ορχήστρας. Η υπερκείμενη πλακόστρωσή της δεν βρέθηκε, καθώς πιθανότατα είχε αφαιρεθεί και χρησιμοποιηθεί ως οικοδομικό υλικό. Μεταξύ ορχήστρας και κοίλου εντοπίστηκε αύλακας απαγωγής των ομβρίων υδάτων. Αποκαλύφθηκαν επίσης οι δύο

² Θερμού, Μ. (12/9/2023) [Λευκάδα: Ένα αρχαίο θέατρο ανα-γεννιέται | Ρεπορτάζ και ειδήσεις για την Οικονομία, τις Επιχειρήσεις, το Χρηματιστήριο, την Πολιτική \(mononews.gr\)](#) όπως προσπελάστηκε στις 19/11/2023

³ <https://www.britannica.com/technology/palace>, όπως προσπελάστηκε στις 18/11/2023



πρώτες σειρές εδωλίων του κοίλου, οι οποίες ήταν κατασκευασμένες από ασβεστόλιθο. Είναι πιθανό το θέατρο να διέθετε λίθινα εδώλια μόνον στις πρώτες σειρές του κοίλου, ενώ τα υπόλοιπα ίσως να ήταν ξύλινα. Ελάχιστοι λίθοι σώζονταν από τα θεμέλια της σκηνής και απλά διαπιστώθηκε η κατεύθυνση του προσκηνίου. Από την ανασκαφική έρευνα δεν προέκυψαν στοιχεία για τη χρονολόγηση του θεάτρου, το οποίο ο W. Dörpfeld τοποθετεί γενικά στους προ-ρωμαϊκούς χρόνους. Τα αποκαλυφθέντα λείψανα του θεάτρου μετά το πέρας της ανασκαφικής έρευνας καταχώθηκαν». (Στάικου, χ.χ.)



Το αρχαίο θέατρο της Λευκάδας ⁴

Από το 1901 έως και τις αρχές της δεκαετίας του 2010 δεν υπήρξε κάτι νεότερο. Ήταν το 2015, επί Δημαρχίας Κωνσταντίνου Δρακονταειδή, που το έργο “πήρε μπροστά”. Με τη σύμφωνη γνώμη του ιδιοκτήτη του οικοπέδου, ο Δήμος χρηματοδότησε με 15.000 ευρώ 13 δοκιμαστικές τομές. Η Εφορεία Αρχαιοτήτων Αιτωλοακαρνανίας και Λευκάδας σε συνεργασία με τον Δήμο Λευκάδας και τον οργανισμό ΔΙΑΖΩΜΑ, οργάνωσαν εκδήλωση για την παρουσίαση των αποτελεσμάτων των δοκιμαστικών αυτών τομών. Τονίστηκε η σημασία του εντοπισμού αρχαίου θεάτρου στην περιοχή και έγινε εκτενής αναφορά στα βήματα που είχαν προγραμματιστεί. Κατόπιν

⁴ Άρωμα Λευκάδας, Ανακοίνωση για την πορεία ανασκαφής του Αρχαίου Θεάτρου της Λευκάδας, όπως προσπελάστηκε στις 18/11/2023, <https://aromalefkadas.gr/%CE%B1%CE%BD%CE%B1%CE%BA%CE%BF%CE%AF%CE%BD%CF%89%CF%83%CE%B7-%CE%B3%CE%B9%CE%B1-%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CF%80%CE%BF%CF%81%CE%B5%CE%AF%CE%B1-%CE%B1%CE%BD%CE%B1%CF%83%CE%BA%CE%B1%CF%86%CE%AE%CF%82-%CF%84/>



υπεγράφη Προγραμματική Σύμβαση μεταξύ του ΥΠΠΟΑ, της Περιφέρειας Ιονίων Νήσων και του Δήμου Λευκάδας για την ανασκαφή.

Μετά τις τρεις πρώτες ανασκαφικές περιόδους, 2017, 2019, 2020, αποκαλύφθηκε μεγάλο τμήμα του κοίλου, των αναλημματικών των τοίχων, καθώς και μέρος της ορχήστρας. Το συγκεκριμένο θέατρο είναι το τρίτο λαξευτό σε φυσικό βράχο στην Ελλάδα, με εκτίμηση χωρητικότητας 6.000 θεατών. Για να ολοκληρωθεί ο προγραμματισμός απαιτούνταν η απαλλοτρίωση του κύριου οικοπέδου αλλά και γειτονικών, ώστε το μνημείο να αποκατασταθεί, να αναδειχθεί και να καταστεί επισκέψιμο. Μάλιστα, επειδή σε παρακείμενα οικόπεδα και αγροτεμάχια εντοπίστηκαν τμήματα αρχαίων οικιών, προτάθηκε και αυτών η απαλλοτρίωση, ώστε να δημιουργηθεί ένα «πολιτιστικό μονοπάτι» που θα συνδέει το θέατρο με τις αρχαίες οικίες και ορατά σημεία του τείχους (Διάζωμα, 2022) είχε δηλώσει η Ολυμπία Βικάτου, υπεύθυνη της ανασκαφής και προϊσταμένη της αρμόδιας Εφορείας Αρχαιοτήτων. Τα αποτελέσματα των πρώτων αυτών συμπερασμάτων αλλά και του προγραμματισμού ανακοινώθηκαν στο Γ' Συνέδριο για το Αρχαιολογικό Έργο στη Βορειοδυτική Ελλάδα και τα Νησιά του Ιονίου, στα Γιάννενα, τον Γενάρη του 2022. Η Υπουργός Πολιτισμού Λίνα Μενδώνη, σε επίσκεψή της στο νησί το 2020, δεσμεύθηκε να αναληφθεί το έργο εξ ολοκλήρου από το ΥΠΠΟ.

Σε συνεδρίαση του δημοτικού Συμβουλίου Λευκάδας τον Απρίλιο του 2022 (kolivasf, 2022) αναφέρθηκε από τον Δήμαρχο Χαράλαμπο Καλό η πρόθεση του ΥΠΠΟ να επιχωματωθεί το θέατρο, άρα όλα τα παραπάνω να ναυαγήσουν. Η τοπική κοινωνία θορυβήθηκε, υπήρξαν κάποιες αντιδράσεις και σχετική αρθρογραφία και η υπεύθυνη Εφορεία Αρχαιοτήτων εξέδωσε ανακοίνωση όπου επαναλαμβάνονται τα παραπάνω καθώς και η ευχή να παρουσιαστεί σύντομα παράσταση στο αρχαίο θέατρο του Κούλμου (Διάζωμα, 2022). Με δεδομένη και την αλλαγή της Δημοτικής αρχής τον Γενάρη αναμένουμε λοιπόν την πορεία του έργου.

Η ανασκαφή δεν είναι επισκέψιμη και νέες φωτογραφίες του χώρου απαγορεύονται να δημοσιευτούν. Όμως στον δρόμο που συνδέει την πόλη της Λευκάδας με τα παραλιακά χωριά προς Νότο από την ανατολική πλευρά του νησιού, στα πρώτα χιλιόμετρα, σταματώντας στην ΛΕΑ μπορεί κάποιος να διακρίνει πλήρως την ανασκαφή και το κοίλον. Και πραγματικά η θέα και μόνον, έστω και από απόσταση, είναι μαγευτική. Κάποιον δε που έχει εντυπώσει στην επιστήμη του Θεάτρου, η αίσθηση ότι έγινε μία τόσο σημαντική ανακάλυψη στον τόπο του, τον κάνει υπερήφανο.

Κλείνοντας αυτό το προσωπικό σημείωμα για το αρχαίο θέατρο της Λευκάδας, δύο πράγματα θα ήθελα να προσθέσω· αφενός την ανάγκη εμείς οι επιστήμονες να συμβάλλουμε στη δημοσιοποίηση πολιτιστικών ζητημάτων, περισσότερο ή λιγότερο σημαντικών, που αφορούν τον τόπο μας. Μόνο η κοινοποίηση και διάδοσή τους ευαισθητοποιεί το ευρύ κοινό και τα διατηρεί στην επικαιρότητα. Αφετέρου, όσοι βρισκόμαστε στην επαρχία είναι απαραίτητο να παραμένουμε ενήμεροι και ενεργοί στα τοπικά δρώμενα. Προσωπικά έγινα κοινωνός του ζητήματος του αρχαίου θεάτρου μόλις τον Απρίλη του 2022, όταν δηλαδή η συζήτηση στο δημοτικό συμβούλιο αποτέλεσε τοπική είδηση και έναυσμα για συζήτηση και ανακίνηση του θέματος, ως εκ τούτου και η τοπική Εφορεία Αρχαιοτήτων «αναγκάστηκε» να εκδώσει ανακοίνωση.

Και κάπως έτσι μπορώ, πλέον, να λέω στον πατέρα μου, όχι μόνο ότι μένω δίπλα στα παλάτια του Οδυσσέα αλλά και πως βρίσκομαι δίπλα στην καρδιά ενός αρχαίου θεάτρου, όπου παλαιοί κάτοικοι, ελπίζουμε κι οι σύγχρονοι σύντομα, γίνονταν κοινωνοί πολιτισμού, κοινωνικοποιούνταν και διασκέδαζαν. Πως με λίγα λόγια βρίσκομαι δίπλα στην επιστήμη μου!



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

<https://lefkada.gov.gr/>

<https://www.efaatl.gr/>

<https://kede.gr/>

britannica.com. Λήμμα: Palace. <https://www.britannica.com/technology/palace> όπως προσπελάστηκε στις 18/11/2023

kolivasf (26/4/2022) [Θα επιχωματωθεί μετά την ολοκλήρωση των ανασκαφών το Αρχαίο Θέατρο Λευκάδας | Λευκαδίτικα Νέα - Lefkada News \(kolivas.de\)](#)

Σάντα, Β. (1/5/2022) [Ανακοίνωση για την πορεία ανασκαφής του Αρχαίου Θεάτρου της Λευκάδας - aromalefkadas - Ενημερωτική ιστοσελίδα της Λευκάδας](#)

Διάζωμα (5/5/2022) [Η ανάδειξη του Αρχαίου Θεάτρου Λευκάδας | Σωματείο ΔΙΑΖΩΜΑ \(diazoma.gr\)](#)

Στάικου, Β. (χ.χ.) <https://diazoma.gr/theaters/archaio-theatro-lefkadas/> όπως προσπελάστηκε στις 19/11/2023

Θερμού, Μ. (12/9/2023) [Λευκάδα: Ένα αρχαίο θέατρο ανα-γεννιέται | Ρεπορτάζ και ειδήσεις για την Οικονομία, τις Επιχειρήσεις, το Χρηματιστήριο, την Πολιτική \(mononews.gr\)](#)

Βιογραφικό: Απόφοιτος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πατρών, κάτοχος μεταπτυχιακού διπλώματος «Θέατρο στην Εκπαίδευση». Εκπαιδευτικός Θεατρικής Αγωγής στην Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση (2002-σήμερα), εξειδίκευση στην εκπαίδευση μεταναστών και προσφύγων μέσω προγράμματος της Unicef και του Παν/μίου Θεσσαλίας, εκπαιδύτρια σε Ι.Ε.Κ.. Υπεύθυνη θεατρικών εργαστηρίων σε δήμους, συλλόγους γονέων και κοινωνικές κολεκτίβες, διοργανώτρια και υπεύθυνη υλοποίησης θεατρικών εργαστηρίων σε φεστιβάλ, οργάνωση και υλοποίηση σειράς μαθημάτων για την εκπαιδευτική τηλεόραση για το Ι.Ε.Π. Μέλος του Πανελλήνιου Επιστημονικού Συλλόγου Θεατρολόγων.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail < ilektramitsoura@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 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.

Έμφυλες ταυτότητες στο μεταμοντέρνο θέατρο της Ελένης Πέγκα μέσα από το έργο *Γυναίκα και Λύκος*

Κατερίνα Μπιλάλη

Περίληψη: Μέσα από τη μελέτη του θεατρικού έργου της Έλενας Πέγκα *Γυναίκα και λύκος* (2014), αναδεικνύονται οι θεματικοί άξονες του έργου με στόχο τον σχολιασμό των έμφυλων ταυτοτήτων. Εντοπίζονται οι ποιότητες της μεταμοντέρνας γραφής της μέσα από τον αποσπασματικό, παραληρηματικό, συνδηλωτικό λόγο σ' ένα έργο που φαινομενικά έχει μια ρεαλιστική βάση, παρουσιάζοντας κανονικούς ανθρώπους που ζουν μια κανονική ζωή, αλλά ναρκοθετείται από σουρεαλιστικές βόμβες. Η Πέγκα, ως μία από τις βασικές εκπροσώπους του μεταμοντέρνου θεάτρου, ανήκει στη νέα γενιά των γυναικών, αυτή του μεταμοντέρνου φεμινισμού. Στο έργο συναντώνται γυναίκες στη μεταφεμινιστική φάση, οι οποίες φέρουν τα προβλήματα που έχουν προκύψει από αυτή τη νέα θέση της γυναίκας και τα τοποθετούν μέσα στα τρέχοντα κοινωνικά συμφραζόμενα. Γεννιούνται πολλά ερωτήματα σε σχέση με το έμφυλο δίκαιο και τις συγκρούσεις μεταξύ των δύο φύλων αλλά και με τον ίδιο τους τον εαυτό. Τελικά, το *Γυναίκα και λύκος* ανήκει στο αμφιλεγόμενο φεμινιστικό θέατρο της Ελλάδας;

Λέξεις-κλειδιά: *Μεταμοντερνισμός, έμφυλες ταυτότητες, γυναικεία γραφή, φεμινιστικό θέατρο, ενδοοικογενειακή βία*

Εισαγωγή

Στην παρούσα μελέτη αναδεικνύονται οι θεματικοί άξονες του θεατρικού έργου της Έλενας Πέγκα *Γυναίκα και λύκος* (2014), με στόχο τον σχολιασμό των έμφυλων ταυτοτήτων. Εντοπίζονται οι ποιότητες της μεταμοντέρνας γραφής της, αφού πρώτα συγκεκριμενοποιηθούν τα συστατικά στοιχεία του μεταμοντέρνου σε σχέση με το μοντέρνο, αναφορικά με το κοινωνικοπολιτικό



συγκείμενο. Η Πέγκα, ως μία από τις βασικές εκπροσώπους του μεταμοντέρνου θεάτρου, ανήκει στη νέα γενιά των γυναικών, αυτή του μεταμοντέρνου φεμινισμού. Στο έργο συναντώνται γυναίκες στη μεταφεμινιστική φάση, οι οποίες φέρουν τα προβλήματα που έχουν προκύψει από τη νέα θέση της γυναίκας, τοποθετώντας τα μέσα στα τρέχοντα κοινωνικά συμφραζόμενα. Γεννιούνται πολλά ερωτήματα σε σχέση με το έμφυλο δίκαιο και τις συγκρούσεις μεταξύ των δύο φύλων αλλά και με τον ίδιο τους τον εαυτό. Διερευνάται, επίσης, η ύπαρξη ή όχι ενός ελληνικού φεμινιστικού θεάτρου και το κατά πόσο το *Γυναίκα και λύκος* ανήκει σ' αυτό.

Το έργο γράφτηκε σε μια περίοδο κοινωνικής ανημπόριας, αφού οι δύο πρώτες δεκαετίες του 21^{ου} αιώνα σημαδεύονται από την οικονομική κρίση, που σάρωσε τα πάντα. Ανατράπηκαν πολλές βασικές βεβαιότητες αναφορικά με το ποιοι είμαστε και πού πάμε. Υποχώρησαν οι “υπεραφηγήσεις”, όπως τις χαρακτηρίζει ο Lyotard που μας πρόσφεραν σταθερά θεματικά και ιδεολογικά στηρίγματα. Η χώρα έπρεπε να ανακαλύψει ξανά τον εαυτό της ή να κατασκευάσει έναν νέο εαυτό και άλλες αφηγήσεις. Το ζητούμενο, πια, είναι η υπέρβαση, το “μετά”, το οποίο δημιουργεί μια ανασφάλεια. Βιώνουμε, ακόμα, ένα μεταβατικό στάδιο, αναζήτησης και δοκιμασίας. Κανείς δε γνωρίζει ποια σκηνική ή συγγραφική λύση είναι η πιο αποτελεσματική. Γι' αυτό και η πληθώρα των όρων που χρησιμοποιούνται για να περιγράψουν τις διάφορες τάσεις που υπάρχουν: θέατρο αυτολεξεί, θέατρο της επινόησης, θέατρο στα μούτρα (In- Yer- Face Theatre), θέατρο των πολυμέσων, θέατρο της εικόνας, θέατρο των αυτιών, θέατρο του νέου ρεαλισμού, θέατρο του υπερνατουραλισμού, σωματικό θέατρο, μοντέρνο θέατρο, μεταμοντέρνο κ.ά.

Η διαφορά του μοντέρνου από το μεταμοντέρνο στο θέατρο είναι ότι ενώ το μοντέρνο αποδέχεται τις νόρμες και τα κοινά αξιακά συστήματα, τα δραματικά μοντέλα που ενισχύουν την αντικειμενικότητα και την αληθοφάνεια, το μεταμοντέρνο εστιάζει στο υποκείμενο, την απροσδιοριστία του νοήματος, στη δυσπιστία απέναντι στον επιστημονικό λόγο. Το μεταμοντέρνο μάς υπενθυμίζει διαρκώς ότι η πραγματικότητα είναι μια απέραντη Disneyland, η οποία δεν έχει τίποτα να κάνει με την αλήθεια, είναι μια μηχανή που στήθηκε με άρτιο τρόπο για να αποκρύψει το γεγονός ότι το πραγματικό δεν είναι πλέον πραγματικό (Πατσαλίδης, 2012, 147).

Αν στον μοντερνισμό ήταν όλα τέχνη, στο μεταμοντερνισμό είναι όλα γλώσσα, η οποία έχει δύναμη, είναι ένας επικοινωνιακός χώρος στον οποίο συμμετέχουμε όλοι (Πατσαλίδης, 2012, 137-138). Περνάμε από τον πεφωτισμένο, αυθεντικό γραφέα, στον αντι-γραφέα, τον περι-γραφέα, που μιλιέται από τη γλώσσα. Γράφει και “γράφεται”, όπως άλλωστε και ο θεατής, ο οποίος βρίσκεται σε διαρκή (ανα)κατασκευή, ανοιχτός στη δυνατότητα αλλαγής. Ο Πατσαλίδης υποστηρίζει ότι «η θεατρική μοντερνικότητα είχε να κάνει με την κεντρική θέση του εαυτού στα πράγματα, ενώ η μεταμοντερνικότητα μετατοπίζει την προσοχή στο Άλλο, στην ανακάλυψη του Άλλου εντός του Εαυτού ή αφορά σε ένα ήθος πλουραλιστικό» (Πατσαλίδης, 2012, 139).

Το μεταμοντέρνο θέατρο της Έλενας Πέγκα

Στο ελληνικό θέατρο υπάρχουν μόνο μεταμοντέρνα στοιχεία και κάποιες μεταμοντέρνες εξαιρέσεις (Πατσαλίδης, 2013, 207-208). Σ' αυτές τις εξαιρέσεις εντάσσεται και το έργο της Έλενας Πέγκα, το οποίο μελετάται στη συνέχεια, αλλά και του Αντρέα Στάικου, του Γιώργου Βέλτσου, του Δημήτρη Δημητριάδη, της Μαρίας Ευσταθιάδη, οι οποίοι, διόλου τυχαία, πέρασαν ένα μέρος της ζωής τους στο Παρίσι, τη γενέτειρα της μεταμοντέρνας γραφής και θεωρίας.



Ο Τσατσούλης επισημαίνει ότι η Πέγκα συγκαταλέγεται ανάμεσα στους συγγραφείς της μεταμοντέρνας αντίληψης γιατί ακολουθεί τη μετατόπιση της πρωτοκαθεδρίας από τον συγγραφέα στον σκηνοθέτη (Τσατσούλης, 2007, 67). Η γραφή της ολοκληρώνεται πάνω στη σκηνή με τη βοήθεια των ηθοποιών την ώρα της πρόβας, ως ένδειξη μιας εν εξελίξει εργασίας, εύπλαστης και ζωντανής. Ένα ακόμα από τα στοιχεία του μεταμοντέρνου που χρησιμοποιεί η Πέγκα στα έργα της είναι η χρήση της τεχνολογίας και των μέσων. Σύμφωνα με τον Τσατσούλη «το θεατρικό πρόσωπο, σ' αυτήν την περίπτωση, είναι ο μεγάλος απών: το σώμα του ηθοποιού διαμεσολαβείται από την εικόνα που λειτουργεί είτε παράλληλα είτε αντιθετικά προς τη σκηνική του παρουσία» (Τσατσούλης, 2007, 111).

Θεματικοί άξονες στο θεατρικό έργο *Γυναίκα και λύκος* (2013)

Τα έργα της Έλενας Πέγκα θα μπορούσαν να χωριστούν σε δύο μεγάλες θεματικές κατηγορίες (Κύργια, 2023). Στην πρώτη ανήκουν τα έργα που εμπνέονται από κάποιο υπαρκτό πρόσωπο, όπως για παράδειγμα το *Βαλς εξιτασιόν*, του οποίου κεντρικός ήρωας είναι ο συνθέτης Κώστας Γιαννίδης. Φυσικά δεν πρόκειται για βιογραφίες ή καταγραφή και δραματοποίηση κάποιων γεγονότων, αλλά για “διάχυση” των γεγονότων μέσα από το προσωπικό πρίσμα της συγγραφέως. Στη δεύτερη κατηγορία ανήκουν τα έργα που φαινομενικά έχουν μια ρεαλιστική βάση παρουσιάζοντας κανονικούς ανθρώπους που ζουν μια κανονική ζωή, αλλά ναρκοθετούνται από σουρεαλιστικές βόμβες και έτσι έχουμε για παράδειγμα στο έργο *Γυναίκα και λύκος*, μια σύζυγο να εγκαταλείπει τον άντρα της για να γίνει λύκος.

Η θεματική προσέγγιση της Πέγκα στο έργο *Γυναίκα και λύκος*, σύμφωνα με την Κονδυλάκη, είναι εκ πρώτης όψεως κοινότοπη (Κονδυλάκη, 2014, 7). Πρόκειται για μια γυναίκα που ζει μια βολεμένη, τακτοποιημένη ζωή και προσωπικά και επαγγελματικά. Είναι φυλακισμένη σ' έναν γάμο, ο οποίος έχει βαλτώσει και εκείνη θέλει να ξεφύγει από μια σχέση χλιαρή και αδιάφορη. Η δραματουργός, όμως, δίνει διαφορετικές διαστάσεις και “βλέπει” τις ρίζες αυτής της εκφυλισμένης σχέσης στον νοσηρό πολιτισμό μας, που δεν αφήνει τον άνθρωπο να έρθει σε επαφή με τον εαυτό του. Το ζητούμενο της γυναίκας είναι:

να επανασυνδεθεί με τη φύση και, μέσα από τη φύση και τον έρωτα με τη ζωή, με την ενέργεια, με τη δράση. Να περάσει από την απάθεια στο πάθος. Να βγει από τον λήθαργο... ο μόνος τρόπος απεγκλωβισμού από τη φυλακή του πολιτισμού, είναι να κατανικήσουμε το φόβο, να τολμήσουμε να πλησιάσουμε τον Λύκο, να αναζητήσουμε το πρωτόγονο, το ανοίκειο, ζωικό στοιχείο μέσα μας. (Κονδυλάκη, 2014, 8)

Ο έρωτας για έναν άλλον άνθρωπο της έχει βγάλει τον άγριο εαυτό της, αλλά αυτός στέκεται μόνο η αφορμή για να διερευνήσει βαθύτερα στην ψυχή της και να ψάξει τη “μήτρα” αυτής της αγριότητας. Ένα θέμα που προκύπτει είναι αυτό της ενδοοικογενειακής βίας. Ένας πατέρας, πετυχημένος δικηγόρος, διαπλεκόμενος, σε θέση εξουσίας, κακοποιεί την ευαίσθητη κόρη του. Χρησιμοποιεί τις διασυνδέσεις του για να ξεφεύγει από το γράμμα του Νόμου και έτσι συνεχίζει ανενόχλητος τη διαστροφική του συνήθεια. Στο τέλος δε θα μείνει ατιμώρητος, ωστόσο μ' έναν τρόπο που εγείρει ερωτήματα και διχάζει και γι' αυτό η συγγραφέας το αφήνει ανοιχτό. Γιατί «η



διαπραγμάτευση με το κακό δεν μπορεί να λάβει χώρα παρά σ' ένα εσωτερικό, χαοτικό και ανεξιχνίαστο τοπίο» (Κονδυλάκη, 2014, 8).

Τα γυναικεία δραματικά πρόσωπα και οι έμφυλες ταυτότητες στα έργα της Έλενας Πέγκα

Η Πέγκα, ως μία από τις βασικές εκπροσώπους του μεταμοντέρνου θεάτρου, ανήκει στη νέα γενιά των γυναικών, αυτή του μεταμοντέρνου φεμινισμού. Η γενιά αυτή δεν έχει τη μαχητικότητα και την ανάγκη διεκδίκησης των δικαιωμάτων για τα οποία αγωνίζονταν οι παλιές φεμινίστριες (Πατσαλίδης, 2013, 222). Το ζητούμενο δεν είναι η ισότητα μεταξύ των δύο φύλων, αλλά η προσωπική ολοκλήρωση της γυναίκας και η επίτευξη της ευτυχίας μέσα στα κοινωνικά πλαίσια των συμβάσεων και των κανονικοτήτων.

Στο έργο *Γυναίκα και λύκος* είναι εμφανής η διάθεση της συγγραφέως να ασχοληθεί με τις έμφυλες ταυτότητες. Το έργο γεννά πολλά ερωτήματα σε σχέση με το έμφυλο δίκαιο και τις συγκρούσεις μεταξύ των δύο φύλων αλλά και με τον ίδιο τους τον εαυτό. Το κεντρικό δραματικό πρόσωπο είναι μια σημερινή γυναίκα, πολιτισμένη, έξυπνη και γοητευτική. Είναι καθηγήτρια Πανεπιστημίου και είναι παντρεμένη με έναν αρχιτέκτονα. Μια μεταμοντέρνα, λοιπόν, γυναίκα, που έχει χτίσει μια επιτυχημένη καριέρα και έχει κάνει ένα φαινομενικά πετυχημένο γάμο με έναν άνθρωπο πολιτισμένο, ευγενικό και κατανοητικό. Όπως αναφέρει και η Κονδυλάκη,

«η γυναίκα αυτού του έργου είναι μια ολοκληρωμένη, αυτόνομη προσωπικότητα, η δυτική αστική κοινωνία της έχει αναγνωρίσει την ικανότητα του σκέπτεσθαι, την έχει χρίσει διανοούμενη, της έχει προσφέρει τη δυνατότητα να ζει μ' έναν άντρα δημιουργικό που έχει απεκδυθεί τον ρόλο του παραδοσιακού αρσενικού, που μπορεί να εκδηλώνει την ευαισθησία του, να αμφισβητεί τον εαυτό του, να εξωτερικεύει τις ανασφάλειες του. (Κονδυλάκη, 2014, 7-8)

Θα αναρωτιέται κανείς τι θα μπορούσε να φταίει και γιατί μια τέτοια γυναίκα να είναι δυστυχισμένη. Η συγγραφέας έχει συνδέσει δραματουργικά την επικείμενη επαναστατική πράξη της ηρωίδας, με το επάγγελμα του άντρα και με το γεγονός ότι η γυναίκα δεν έχει παιδιά. Ο άντρας είναι αρχιτέκτονας, δηλαδή, ένας άνθρωπος με ορθολογισμό, με αποφάσεις και στάσεις ζωής βασισμένες στη λογική-εγκέφαλο και όχι στις αισθήσεις-σώμα, πράγμα που έρχεται σε αντίθεση με τις υπαρξιακές αναζητήσεις της γυναίκας, η οποία θέλει να συνδεθεί με το σώμα της, με τη φύση. Το ότι η γυναίκα δεν είναι μάνα σημαίνει ότι όλη της η προσοχή είναι στραμμένη στην προσωπική της εξέλιξη και έτσι παίρνει πιο καθαρά την απόφαση να κυνηγήσει την προσωπική της ευτυχία. Βρίσκεται στον χώρο της διανόησης, είναι μορφωμένη, έχει ανοιχτούς ορίζοντες και αυτό τη βοηθά να συνειδητοποιήσει ότι ζει μια ζωή που δεν επιθυμεί και αυτό της φέρνει ανισορροπία.

Η γυναίκα αυτή θέλει να ενταχθεί στο ζωικό βασίλειο και να γίνει λύκος, φτάνοντας στον ύψιστο βαθμό αγριότητας, την αφαίρεση κάποιας ζωής. Όμως, η δραματουργός δεν αφήνει τη γυναίκα να βγει εκτός πολιτισμού, ούτε εκτός συναισθηματικής λογικής με δύο τρόπους. Πρώτον, δεν αποσαφηνίζεται αν διέπραξε το έγκλημα στην πραγματικότητα ή αν είναι προϊόν ενός ονείρου της. Δεύτερον, η φύση του εγκλήματος είναι τέτοια που εμπίπτει στο κομμάτι της απόδοσης δικαιοσύνης εκτός, όμως, των νομικών ορίων. Ο δολοφονηθείς είναι ένας άντρας πανίσχυρος,



διεφθαρμένος, ο οποίος ξεφεύγει από το νόμο με αθέμιτα μέσα. Όπως αναφέρει η Αναγνώστου, αυτός είναι ο πραγματικός λύκος (Αναγνώστου, 2016, 149). Το επιβεβαιώνει και η συγγραφέας στο τέλος του έργου με μια εικόνα του δολοφονηθέντα ως «νεκρό λύκο με τον λαιμό του να αιμορραγεί» (Πέγκα, 2014, 50). Η Αναγνώστου αναρωτιέται εάν θα έφτανε μια γυναίκα στο έγκλημα, ζώντας σε μια κοινωνία που δε θα επέτρεπε στους ισχυρούς άρρενες να κακοποιούν και να βιάζουν τα παιδιά τους· αναρωτιέται, επίσης αν τελικά το έγκλημα αυτό στρέφεται εναντίον του πολιτισμού γενικότερα ή εναντίον του συγκεκριμένου πολιτισμού και του συγκεκριμένου ποινικού δικαίου, που έχει διαμορφωθεί από κυρίαρχους άρρενες (Αναγνώστου, 2016, 149). Οι απαντήσεις δεν είναι εύκολες και γι' αυτό και η συγγραφέας προστατεύει την ηρωίδα της με την ασάφεια και τις αμφιβολίες που δημιουργεί για τα πραγματικά γεγονότα.

Συμπεράσματα

Η Πέγκα χωρίς να αγνοεί την εγχώρια παράδοση προσπαθεί να ξαναδεί την ελληνική πραγματικότητα από μια άλλη οπτική, δίνοντας έμφαση στον λόγο, στο παίγνιο, στην ακροβασία του νοήματος. Η θεματική των έργων της διακρίνεται από μια διαχρονικότητα και παγκοσμιότητα, ενώ υφολογικά επικρατεί το συμβολιστικό, ακόμα και το υπερρεαλιστικό στοιχείο. Ο λόγος είναι αποσπασματικός, παραληρηματικός, συνδηλωτικός, στοιχεία και αυτά της μεταμοντέρνας γραφής.

Πολλοί μελετητές έχουν υποστηρίξει ότι δεν υπάρχει φεμινιστικό θέατρο στην Ελλάδα, ότι ο φεμινιστικός λόγος τους δεν έχει φτάσει στο επίπεδο των συναδέλφων τους στο εξωτερικό. Δεν έχει βρεθεί το "γέλιο της μέδουσας" (Cixous, 2021, 38-39), αυτός ο καθαρά προσωπικός γυναικείος λόγος, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν χαράσσεται ένας δρόμος προς τα εκεί. Είναι πολύ θετικό που η γυναικεία φωνή μπορεί και αρθρώνεται μέσα από τη δραματουργία και έχει ξεπεράσει κατά μεγάλο βαθμό σκοπέλους και εμπόδια του παρελθόντος, που ήθελαν τη γυναίκα "άλογη". Κατά τη γράφουσα «οι γυναικείες φωνές στην Ελλάδα είναι διάσπαρτες και δεν έχουν, για την ώρα, δημιουργήσει τη δυναμική ενός ενιαίου ιδεολογικού φεμινιστικού πλαισίου, το οποίο θα μπορούσε να οριστεί ως φεμινιστικό θέατρο. Μολαταύτα, "ο σπόρος που έχει σπαρεί, αργά ή γρήγορα ανθίζει" και οι γυναίκες συγγραφείς έχουν ήδη προσανατολιστεί στη διερεύνηση των φεμινιστικών ζητημάτων» (Μπιλάλη, 2023, 105-106). Η Πέγκα είναι μία από αυτές τις φωνές που θέτει τις βάσεις και εμπνέει συνεχιστές για την ανάδυση του "άλλου" θεάτρου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Αναγνώστου, Ο. (2016). Το θέατρο της Έλενας Πέγκα. Κάπα Εκδοτική.
- Κονδυλάκη, Δ. (2014). Σκέψεις για τη Γυναίκα και ο λύκος. Στο Έ. Πέγκα. Γυναίκα και λύκος (σσ. 7-8). Κάπα Εκδοτική.
- Κύργια, Έ. (2023). Η δραματουργία της Έλενας Πέγκα, The Greek Play Project. <http://www.greek-theatre.gr/public/gr/greekplay/index/reviewview/13> όπως προσπελάστηκε στις 31/10/2023.
- Μπιλάλη, Κ. (2023). Η ανάδυση ενός ελληνικού φεμινιστικού θεάτρου. Στο Κ. Κυριακού (Επιμ.). Η δυναμική του ελληνικού λόγου στο θέατρο (σσ. 103-106). Ο.Π.Α.Ν., Δήμου Πειραιά.
- Πατσαλίδης, Σ. (2013). Θεατρικές παρεμβάσεις. University Studio Press.
- Πατσαλίδης, Σ. (2012). Θέατρο και παγκοσμιοποίηση. Αναζητώντας τη «χαμένη πραγματικότητα». Παπαζήσης.



- Πέγκα, Έλ. (2014). Γυναίκα και λύκος. Κάπα Εκδοτική.
- Τσατσούλης, Δ. (2007). Σημεία γραφής κώδικες σκηνής στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο. Νεφέλη.
- Σίχους, Η. (2021). Το γέλιο της Μέδουσας (Μτφρ. Γ. Κατσούλη, Τ. Κουντούρη Τσιάμη, Ε. Σπανοπούλου). Τοποβόρος.

Βιογραφικό: Η Κατερίνα Μπιλάλη είναι ηθοποιός, θεατρολόγος και θεατρική μεταφράστρια. Είναι αριστούχος απόφοιτη του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών, πτυχιούχος της Δραματικής Σχολής του Ωδείου Αθηνών (1999) και μεταπτυχιακή φοιτήτρια στη σχολή θεατρικών σπουδών του ΕΚΠΑ. Έχει παρακολουθήσει διάφορα επιμορφωτικά σεμινάρια με αντικείμενο τη Θεατρική Τέχνη πάνω στο αυτοσχεδιαστικό, σωματικό και ψυχολογικό θέατρο, αλλά και τον χορό. Μιλάει Αγγλικά και Ιταλικά. Μετρά 25 χρόνια θεατρικής σκηνικής παρουσίας, έχοντας λάβει μέρος σε περισσότερες από 35 παραστάσεις. Το 2015 ήταν υποψήφια για το βραβείο καλύτερης γυναικείας ερμηνείας, για τον ρόλο της στην παράσταση “Εξοδος” και το 2018 ήταν υποψήφια για το Βραβείο Α΄ Γυναικείου Ρόλου, για την ερμηνεία της στην παράσταση “Γαμήλιο εμβκτήριο”. Έχουν εκδοθεί τέσσερις μεταφράσεις της και άρθρα της σε επιστημονικά περιοδικά.

Στοιχεία επικοινωνίας: <Katerina.bil@gmail.com>



Η τύχη της Χοντρούλας: μια πολιτική αλληγορία μετά μουσικής

Ιφιγένεια Καφετζοπούλου

Περίληψη: Κάτω από τη λέξη «τύχη» υποφώσκει μια άρνηση. Η υπονόμηση της ευθύνης και της προσωπικής επιλογής, η μετατροπή του εαυτού σε μια επιφάνεια, επάνω στην οποία οι άλλοι εγγράφουν την πορεία της δικής μου ζωής. Ποιοι είναι αυτοί οι άλλοι; Ποιοι είναι οι παράγοντες που με υπερβαίνουν και με καθορίζουν; Στο έργο του Β. Κατσικονούρη και της Ευσταθίας Η τύχη της Χοντρούλας, τίτλος που λειτουργεί ως άμεση παραπομπή στο γνωστό κωμειδύλλιο Η τύχη της Μαρούλας, η κατάληξη της ηρωίδας οφείλεται σε εξωγενείς παράγοντες, δηλαδή στην τύχη ή ήταν το αποτέλεσμα μιας συνειδητής, δικής της επιλογής; Ποια είναι η διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στην προσωπική θυσία και την εκμετάλλευση; Σε τι βαθμό μπορούμε να αντικρίσουμε τον Άλλο ως Υποκείμενο και όχι ως ένα απλό μέσο επίτευξης των δικών μας επιθυμιών; Σε τι βαθμό η κοινωνική ταυτότητα επισκιάζει την ουσία του ανθρώπου; Και ποιο είναι το τίμημα που θα πρέπει να πληρώσουμε προκειμένου να οικειοποιηθούμε την έννοια «άνθρωπος»;

Λέξεις-κλειδιά: ατομικισμός, θυσία, εκμετάλλευση, ανθρωποφαγία, «υλικοσωματικό κάτω», ανθρωπινότητα

Τι κοινό έχει η καθημερινή μας ζωή με το κελί μιας φυλακής; Στο θεωρητικό του έργο *The theatre in life* ο Nikolai Evreinov τοποθετεί την καθημερινότητα στον ιδιαίτερο εκείνο χώρο, τον περιτριγυρισμένο από κάγκελα, ο ρόλος των οποίων είναι η επιβολή του περιορισμού και η αποτροπή της διαφυγής. Διότι, σύμφωνα με τον Ρώσο θεωρητικό, εξαιτίας του θεατροειδούς χαρακτήρα της ζωής, είμαστε διαρκώς προσδεμένοι σε κοινωνικούς ρόλους που μας επιβάλλονται, περιορίζοντας και εγκλωβίζοντάς μας. Στο διήγημα του Γκυ ντε Μωπασάν *Η χοντρομπαλού*, που συνέβαλε στην αναγνώριση και καθιέρωση του συγγραφέα, -αποσπώντας διθυραμβικές κριτικές και αποτελώντας κατ' επέκταση σταθμό στη συγγραφική του πορεία- αποτυπώνεται ξεκάθαρα το στίγμα των κοινωνικών ρόλων, ένα στίγμα ανεξίτηλο, που βάφει πολλές φορές τον φορέα του όχι μόνο με μελανά χρώματα, αλλά ακόμα και με αίμα· ένα στίγμα που σε άλλες περιπτώσεις μετατρέπει τους φορείς του σε αδίστακτα υποκείμενα, ανίκανα να οικειοποιηθούν, να ενσαρκώσουν και να υπερασπιστούν την έννοια «άνθρωπος».¹

Αιχμάλωτοι των προσωπείων

Ο Βασίλης Κατσικονούρης σε συνεργασία με την Ευσταθία διασκευάζουν το έργο, μετατρέποντας τον διηγηματικό σε θεατρικό λόγο και ο τίτλος *Χοντρομπαλού* δίνει τη θέση του στην *Τύχη της*

¹ Με την έννοια «άνθρωπος» εννοούμε την υπέρβαση, ως επιλογή, των αυτόματων ενστίκτων και έμφυτων ροών, με σκοπό την πρόοδο και την βελτίωση της ποιότητας ζωής.



Χοντρούλας (Κατσικονούρης, 2021). Κατά τη διάρκεια του Γαλλοπρωσικού πολέμου παρακολουθούμε τη διαδρομή επτά² ανθρώπων από την κατεχόμενη πόλη Ρουέν προς την ελεύθερη ακόμα Χάβρη, επτά κοινωνικών ταυτοτήτων, που λειτουργούν ως τυπικά σύμβολα της γαλλικής κοινωνικής αφρόκρεμας, σύμβολα της αριστοκρατίας και κατά κύριο λόγο της εξουσίας. Ακόμα και ο Κορνιντέ, ο μόνος υπέρμαχος της δημοκρατίας, είναι σύμβολο μιας *επερχόμενης* εξουσίας (Δημητρούλια, 2016). Αντίστοιχα, η μοναχική φέρει ένα άλλο είδος εξουσίας, ως εκπρόσωπος του Θεού, συμβόλου της υπέρτατης δηλαδή εξουσίας. Μόνη παράταιρη νότα η παρουσία της Χοντρούλας, μιας πόρνης, που εκ των προτέρων γεννά την περιφρόνηση των υπόλοιπων επιβατών, πλην του Κορνιντέ.

Ο τόπος συνάντησης των επτά δραματικών προσώπων είναι το θλιβερό εσωτερικό μιας άμαξας και μέσα σε αυτό το στενό-χωρο, κινητό περιβάλλον συμπυκνώνεται όλο το θεατρικό κοσμοείδωλο των κοινωνικών ρόλων που καθορίζουν την πορεία μας στο θέατρο της καθημερινής ζωής. Διόλου τυχαία δεν είναι η επιλογή της λέξης «ρόλος», η οποία προέρχεται από τον χώρο του θεάτρου και στοιχειώνει ολόκληρο το φάσμα της κοινωνικής ζωής. Θέατρο σημαίνει μεταμόρφωση: παρουσιάζομαι ως κάτι διαφορετικό από αυτό που είμαι. Υποκριτική, καμουφλάζ, εξαπάτηση (Eвреinoff, 2013). Η άμαξα φέρει στο εσωτερικό της τον ορισμό της κοινωνικής υποκρισίας: οι αριστοκράτες επιβάτες έχουν καρπωθεί τον ρόλο του κοινωνικά αξιосέβαστου, καθωσπρέπει ατόμου, που περιβάλλεται από κύρος και εξουσία, κατέχοντας υψηλή θέση στην κλίμακα της κοινωνικής ιεραρχίας.

Τα κοινωνικά προσωπεία, οι μάρτυρες των δοθέντων ρόλων, εκείνοι οι καταλύτες της δημόσιας ταυτότητας, είναι η ίδια η εξουσία, καθώς *φαίνεται* δεν διαχωρίζεται από το *είναι*, ο ρόλος στο έργο είναι ο ίδιος ο άνθρωπος, ο πάντοτε αιχμάλωτος των προσωπείων του. Δεν είναι τυχαίο ότι η ηρωίδα του έργου δεν αποκαλείται με το όνομά της αλλά με μία ιδιότητα: είναι η «Χοντρούλα», χαρακτηριστικό του σώματός της και, κατ' επέκταση, του επαγγέλματός της, ως πόρνης. Διότι ο κοινωνικός της αυτός ρόλος στιγματίζει, καλύπτει και κατευθύνει ολόκληρη την πορεία της ύπαρξής της, την οποία και καθιστά μη αναστρέψιμη: καταδικασμένη να βρίσκεται στο κοινωνικό περιθώριο, να βιώνει την διαρκή περιφρόνηση, να μην αντιμετωπίζεται ως πρόσωπο, αλλά ως ένας δευτερεύων, κατωτέρου επιπέδου ρόλος.

Έτσι, η Χοντρούλα ως πρόσωπο ανήκει «δικαιωματικά» στο θεατρικό σύμπαν του Βασίλη Κατσικονούρη, καθώς εντάσσεται σε μια συγκεκριμένη κατηγορία ηρώων, που χαρακτηρίζει τα έργα του συγγραφέα, ως κοινό μοτίβο: στους αποκλίνοντες.³ Ανάμεσα και απέναντι στην αφρόκρεμα της γαλλικής κοινωνίας βρίσκεται η Χοντρούλα, την οποία από την πρώτη στιγμή «ξερνά» το σύστημα. Η Χοντρούλα. Που αντιπροσωπεύει την κάθε μοναχική φωνή, εκείνων που τολμούν να έρθουν σε κόντρα με το συμπαγές και αδιάτρητο σύστημα· εκείνων που εκλαμβάνονται ως κοινωνικά απόβλητοι. Μόνιμα τοποθετημένοι στο περιθώριο: το σύστημα αρνείται πεισματικά να τους αφομοιώσει, να τους εντάξει στους κόλπους της κοινωνίας, διότι γνωρίζει πολύ καλά πως αποτελούν για το ίδιο μια απειλή.

² Στο διήγημα του Μωπασάν οι επιβάτες είναι δέκα.

³ Το μοτίβο των αποκλινόντων το συναντούμε στο σύνολο των έργων του συγγραφέα: *Εντελώς αναξιοπρεπές* (οι πρωταγωνιστές βρίσκονται σε ψυχιατρική κλινική), *Η λεπτή γραμμή* (Βίκτωρ), *Γκουντ Λακ* (Μις), *Καλιφόρνια ντρίμιν* (Ντίνο), *Η φανέλα* (Δημήτρης), *Το γάλα* (Λευτέρης), *Το μπουφάν της Χάρλεϋ* (Γυναίκα), *Ο Μάκης* (Παπούς), *Αγνοούμενοι* (Δέσποινα), *Πήρε τη ζωή της στα χέρια της* (Φωτεινή), *Καγκουρό* (Ορφέας).



Κατάβαση

Για τον λόγο αυτό δημιουργείται εξ αρχής μια συμμαχία μεταξύ των εκπροσώπων του φαινομενικού καθωσπρεπισμού ή αλλιώς της καθεστηκυίας τάξης, εναντίον της Χοντρούλας, ώστε να καταστεί από την αρχή σαφές το αδιαπέραστο τείχος που υπάρχει ανάμεσά τους. Όλη η αριστοκρατία κάθεται επιδεικτικά απέναντι από τη Χοντρούλα και όχι δίπλα της, δηλώνοντας αμέσως τον μεταξύ τους διαχωρισμό. Αφορμή για την άρση του διαχωρισμού αυτού είναι η επικράτηση ενός βασικού ενστίκτου: της πείνας. Δεν είναι τυχαίο πως η πείνα συγκαταλέγεται στα βασικά ένστικτα. Επιστρέφει τον άνθρωπο στη βάση του, στο ζωικό του ένστικτο, αίροντας τον διαχωρισμό μεταξύ ανθρώπου και ζώου, αποδεικνύοντας τον κοινό τους παρονομαστή, την κοινή τους βάση. Η μετάβαση του κέντρου βάρους από το επίκτητο ανθρώπινο στο ενστικτώδες ζωικό, μια ολίσθηση που προκάλεσε η ανάδειξη της πείνας, ανάγκασε την αποκαλούμενη υψηλή κοινωνία να κατέβει από το βάθρο, από τη σφαίρα του υψηλού που έχει η ίδια τοποθετήσει τον εαυτό της.

Αυτή η κάθοδος, η *κατά-βαση* που απαιτεί το βασικό ένστικτο, σηματοδοτεί μια επιστροφή στη βάση, η οποία προδίδει τον δοτό και πλασματικό χαρακτήρα του διαχωρισμού: η περιφρόνηση και το τείχος που έχουν υψώσει προς τη «μιαρή» πόρνη προς στιγμινή καταρρέει, εξαιτίας των δυνάμεων που αδυνατούν να θέσουν υπό τον έλεγχό τους. Είναι η πείνα. Αυτό το γήινο, ζωικό και ζωτικό ένστικτο επιβίωσης, η κοινή ανάγκη όλων των έμβιων όντων, προκειμένου να κρατηθούν στη ζωή. Η κάθοδος και η επιστροφή στη βάση, δηλαδή στη γη, εκεί όπου όχι μόνο γεννιέται η ζωή, αλλά και επιστρέφει, αποκαλείται από τον Μπαχτίν «υλικοσωματική αρχή της ζωής», γιατί εστιάζει στο σώμα και νομιμοποιεί τις υλικές, γήινες ανάγκες του, όπως είναι η πείνα, η δίψα, η αφόδευση, η σεξουαλική ορμή (Μπαχτίν, 2016). Η κατάβαση για τον Μπαχτίν είναι η μετάβαση στο «κάτω», στο σωματικό κάτω (κοιλιά, οπίσθια, γεννητικά όργανα) και στις λειτουργίες του, ο υποβιβασμός όλων εκείνων των υψηλών, πνευματικών ιδανικών στο επίπεδο της γης και του σώματος (Μπαχτίν, 2016).

Δεν είναι τυχαία η επιλογή του Κατσικονούρη να υπογραμμίσει αυτό ακριβώς το «υλικοσωματικό κάτω» της υψηλής κοινωνίας, μέσα από τις περιγραφές της βρώσης: κατά τη διάρκεια του φαγητού -εξαιτίας της έντονης πείνας που είχε προηγηθεί- η αριστοκρατία ξεχνά τους τρόπους καλής συμπεριφοράς και τρώει με ασυγκράτητη λαιμαργία, καταβροχθίζοντας τα κρέατα και τα υπόλοιπα φαγητά, τα οποία όμως είναι της Χοντρούλας. Εδώ, ο υποβιβασμός στην υλικοσωματική αρχή της ζωής λειτουργεί ως στοιχείο ενωτικό, απογυμνώνοντας την καθωσπρέπει γαλλική αφρόκρεμα από το κοινωνικό προσωπείο του ανώτερου και εκλεπτυσμένου, αποκαλύπτοντας παράλληλα τον επίκτητο χαρακτήρα των ταξικών διαχωρισμών. Η ολίσθηση στην υλικοσωματική αρχή της ζωής δεν διαφαίνεται στο έργο του Κατσικονούρη μόνο μέσω της πείνας, αλλά και μέσα από τις υπόλοιπες σωματικές λειτουργίες. Αναφέραμε ότι ο Μπαχτίν στο έργο του τοπο-θετεί το υλικοσωματικό κάτω σε συγκεκριμένες ζώνες και τόπους του σώματος: στην κοιλιά, στα οπίσθια, στα γεννητικά όργανα. Η κοιλιά απαιτεί, επιβάλλει τους δικούς της νόμους κυρίως μέσω της πείνας, η οποία είναι αμείλικτη: ή θα υπακούσεις στο κάλεσμά της ή είναι θέμα χρόνου να πεθάνεις. Η εξουσία της πείνας αποδείχθηκε πιο ισχυρή από την ανάλογη των αριστοκρατών, τους οποίους εύκολα υποβίβασε και υπέταξε. Τα οπίσθια επίσης αξιοποιούνται στην *Τύχη της Χοντρούλας* ως μέσο στηλίτευσης του καθωσπρεπισμού: ο Κατσικονούρης πολύ στοχευμένα ενώνει ένα δίπολο, δημιουργεί εικόνες γκροτέσκου ρεαλισμού (Μπαχτίν, 2016):



Ταυτόχρονα πίσω του στο χαμήλωμα των φώτων φαίνονται οι σκιές των άλλων να τρώνε με παράλληλη συνοδεία ήχων από μασουλίσματα, γρυλλίσματα, ρεψίματα και κλανιές (Κατσικονούρης, 2021).

[...]

ΚΥΡΙΑ ΛΟΥΑΖΟ: Γλυκουλίني μου, εσύ! [Παθιάρικα.] Αχ Λουαζό, Λουαζό. [Ακούγεται μια πορδή.] ΛΟΥΑΖΟ!!!

ΛΟΥΑΖΟ: Συγγνώμη. Έφαγα πολύ από το φουά γκρα της χοντρούλας.

Μία πορδή ακόμα και... Σκοτάδι. (Κατσικονούρης, 2021, σ. 43).

Τα αποσπάσματα συμπυκνώνουν και τους τρεις τρόπους εκδήλωσης του υλικοσωματικού κάτω (κουλιά: πείνα | οπίσθια: αέρια | γεννητικά όργανα: λαγνεία). Εδώ ο κόσμος και πιο συγκεκριμένα ο σκηνοθετημένος κόσμος αναστρέφεται. Ο ιδιωτικός ρόλος έρχεται σε αντίθεση με τον δημόσιο, ο οποίος είναι ένα μέσο άσκησης εξουσίας, απόκτησης προνομίων και επιβολής διαχωρισμών.

Ανθρωποφαγία

Στο έργο πίσω από τη μάσκα του υψηλού κρύβεται το ευτελές και το κτηνώδες. Η τρομακτική διάσταση του τέρατος, δηλαδή του ίδιου του συστήματος. Ανθρωποφαγικό και άρα κανιβαλικό, οφείλει να είναι πάντοτε αδιάτακτο, να κρύβεται πίσω από μάσκες και να μην έχει πρόσωπο. Η άμαξα ως συμπύκνωση της ίδιας της κοινωνίας στην ουσία πραγματοποιεί ένα κυκλικό ταξίδι. Ξεκινάει από τη Ρουέν θέτοντας εξ αρχής αυστηρές διαχωριστικές γραμμές μεταξύ ανώτερων και κατώτερων κοινωνικών τάξεων. Όταν η ανώτερη τάξη απειλείται από δυνάμεις όντως ανώτερες, που αδυνατεί να θέσει υπό τον έλεγχό της, όπως λχ. η πείνα, μεταλλάσσει το προσωπείο της, σβήνει μόνο φαινομενικά την απόσταση με την κατώτερη τάξη, μόνο όμως για να την εκμεταλλευτεί και να σώσει τον εαυτό της. Καμία μεταξύ τους «συνάντηση» δεν έχει στην ουσία πραγματοποιηθεί, γεγονός που θα επιβεβαιωθεί στη συνέχεια με την αναγκαστική στάση της άμαξας στη μέση περίπου της διαδρομής.

Εκεί η απειλή κορυφώνεται. Το σύστημα ίσως να μην καταφέρει να συνεχίσει τη διαδρομή του προς τη διέξοδο. Μόνη λύση η θυσία της κατώτερης τάξης. Και στη λέξη «κατώτερη» συμπυκνώνεται το δράμα του κάθε εξόριστου από τη χώρα των προνομίων της καθεστηκυίας τάξης: ο φτωχός, ο ξένος, η γυναίκα, ο χοντρός, ο ανάπηρος, ο ψυχικά αποκλίνων, το ζώο και οποιοσδήποτε δε συμμορφώνεται με τα εκάστοτε πρότυπα που επιβάλλει κάθε φορά η κοινωνία. Η Χοντρούλα δεν βιάζεται από τον εχθρό, αλλά από το ίδιο το σύστημα, προκειμένου να συνεχίσει το ίδιο να υπάρχει. Είναι το ίδιο αυτό σύστημα που πείθει τη Χοντρούλα να θυσιαστεί, για το ιδανικό της ελευθερίας. Είναι το ίδιο σύστημα που πείθει τον οποιονδήποτε στρατιώτη να πολεμήσει και εντέλει να θυσιαστεί για ένα ιδανικό, πίσω όμως από το οποίο θα κρύβονται πάντα τα συμφέροντα του συστήματος. Στο έργο χρησιμοποιείται εσκεμμένα από την συστηματική κοινωνία η έννοια «θυσία», ακριβώς για να επιτευχθεί η χειραγωγήση του θύματος, δίνοντάς του την ψευδαίσθηση ότι δίνει τη ζωή του για ένα ιδανικό. Απέχει κατά πολύ όμως η έννοια της θυσίας από την στυγνή αυτή *εκμετάλλευση*. Διότι αυτή είναι η λέξη που κρύβεται πίσω από το κάλυμμα της θυσίας. Σύμφωνα με τον Levinas:



Για να πραγματοποιηθεί η θυσία δεν είναι απαραίτητο μόνο να αναγνωρίζεις την ύπαρξη του άλλου, αλλά και να αναγνωρίζεις από τον άλλον, που συμπάσχει με το μαρτύριό σου και επωμίζεται την ευθύνη να τον αφορά η πράξη σου. Έτσι, ενώ ο θυσιαζόμενος αποποιείται του ατομικού του μέλλοντος για να εξασφαλίσει το μέλλον του πλησίον, αυτός ο άλλος πλησίον δεσμεύεται να δώσει ένα νόημα στη θυσία μέσα από τη δική του ζωή. Η αμοιβαιότητα και οι διανθρώπινες σχέσεις αποτελούν τη συνθήκη της θυσίας» (Levinas, όπως αναφέρεται στο Αλεξιάδου, 2020, σ. 37).

Χαραμάδα φωτός;

Ο βιασμός όμως της Χοντρούλας, το μαρτύριο που υπέστη, δεν αναγνωρίστηκε από κανέναν: από καμία οπτική δεν εφαρμόστηκε η συνθήκη της θυσίας. Μονάχα το τραύμα της εκμετάλλευσης στιγμάτισε την Χοντρούλα, διαχωρίζοντας οριστικά τη θέση της από τους υπόλοιπους. Το τέλος που δίνει στο έργο ο Κατσικονούρης διαφέρει από το αντίστοιχο του Μωπασάν: στο διήγημα η ηρωίδα παραμένει στην άμαξα μέχρι το τέλος της διαδρομής, ταπεινωμένη και περιθωριοποιημένη. Αντίθετα, στη θεατρική διασκευή η Χοντρούλα αποχωρεί από την άμαξα, συνεχίζοντας μόνη της τη διαδρομή. Πρόκειται για μία πράξη επαναστατική: διαχωρίζει αυτή τη φορά η ίδια τον εαυτό της από τους υπόλοιπους, έχοντας αντιληφθεί πως δεν χωρά μέσα σε αυτό το σύστημα. Αρνείται να προχωρήσει μαζί με αυτούς που την ταπείνωσαν, αρνείται να δηλώσει την υποταγή της, διαφεύγοντας από την άμαξα, δραπετεύοντας από το κελί της φυλακής.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Αλεξιάδου, Θ. (2020). *Η ποιητική της ετερότητας. Κείμενα για την πρώτη μεταπολεμική γενιά*. Εκάτη.
- Δημητρούλια, Τ. (2016). *Γκυ ντε Μωπασάν: Η Χοντρομπαλού*.
<https://www.cnn.gr/focus/apopseis/story/21936/gky-nte-mopasan-h-xontrompaloy>
- Enveinoff, N. (2013). *The Theatre in Life* (Μτφρ. Α. Ι. Nazarovff). Martino Publishing.
- Κατσικονούρης, Β. (2021). *Η τύχη της Χοντρούλας*. Κάπα Εκδοτική.
- Μπαχτίν, Μ. (2016). *Ο Ραμπελαί και ο κόσμος του. Για την λαϊκή κουλτούρα του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης* (Μτφρ. Γ. Πινακούλας). Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Μωπασάν, Γ. (2016). *Η Χοντρομπαλού* (Μτφρ. Α. Τσακνιά, Επιμ. Α. Τσιριμώκου). Κίχλη.

Βιογραφικό: : Η Ιφιγένεια Καφετζοπούλου είναι Υποψήφια Διδάκτωρ του τμήματος Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α. και Αναπληρώτρια Εκπαιδευτικός Θεατρικής Αγωγής στην Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση. Είναι αριστούχος απόφοιτος του τμήματος Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α. και του μεταπτυχιακού προγράμματος του ιδίου τμήματος. Η μετάφρασή της *Το θέατρο των ζώων* του Ν. Enveinon κυκλοφορεί από τις εκδόσεις Αιγόκερως.

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



ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΟ

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.

Πολιτιστική Πολιτική, Θέατρο και Εξελίξεις στην Ευρώπη, 2019 - 2024

Ειρήνη Πολυδώρου

Περίληψη: Στο παρόν επιχειρείται μια συνοπτική επισκόπηση της εσωτερικής πολιτιστικής πολιτικής κατά τη χρονική περίοδο της τρέχουσας θητείας της Ευρωπαϊκής Επιτροπής, η οποία ξεκίνησε με τις Ευρωεκλογές του Μαΐου του 2019 και θα ολοκληρωθεί με τις επόμενες Ευρωεκλογές του Ιουνίου του 2024. Το κύριο ερώτημα αποτελεί η κριτική διερεύνηση των πεπραγμένων, των προκλήσεων και των προοπτικών επί της ιεράρχησης του πολιτισμού στην πολιτική ατζέντα της Ευρωπαϊκής Επιτροπής, αναδεικνύοντας πτυχές που αφορούν ειδικά στο θέατρο.

Λέξεις-κλειδιά: Πολιτιστική Πολιτική, Θέατρο, Ευρωπαϊκή Ένωση

Ο Πολιτισμός στην Ευρωπαϊκή Πολιτική Ατζέντα κατά την Εκκίνηση της Θητείας

Με την ανάληψη της ηγεσίας της Ευρωπαϊκής Επιτροπής το 2019 η Ούρσουλα φον ντερ Λάιεν όρισε τον στόχο της για μια *γεωπολιτική* Επιτροπή (Bassot, 2020). Υπό αυτό το πρίσμα, στην πολιτική ατζέντα της Επιτροπής προωθείται ο ρόλος της Ένωσης στο διεθνές στερέωμα, όπως αποτυπώνεται στον άξονα με τίτλο: *Μια ισχυρότερη Ευρώπη στον κόσμο*¹, έναν από τους έξι άξονες πολιτικών προτεραιοτήτων της Ευρωπαϊκής Επιτροπής για την περίοδο 2019 - 2024. Οι υπόλοιποι πέντε άξονες περιλαμβάνουν “*μια Ευρωπαϊκή Πράσινη Συμφωνία*”, “*μια Ευρώπη έτοιμη για την Ψηφιακή Εποχή*”, “*μια Οικονομία στην Υπηρεσία των Ανθρώπων*”, την “*Προώθηση του Ευρωπαϊκού τρόπου ζωής*” και “*μια Νέα Ωθηση για την Ευρωπαϊκή Δημοκρατία*” (φον ντερ Λάιεν,

¹ Από άποψης πολιτιστικής πολιτικής και θέσης της Ευρώπης στον κόσμο, υπάρχει το σκέλος της πολιτιστικής διπλωματίας και των διεθνών πολιτιστικών σχέσεων, ωστόσο αντικείμενο του παρόντος αποτελεί η εσωτερική πολιτιστική πολιτική.



2019) και σχεδιάστηκαν σε συνέχεια της αντίστοιχης Στρατηγικής Ατζέντας του Συμβουλίου (European Council, 2019).

Ενδεικτικό της χαμηλής ιεράρχησης του πολιτισμού απ' αρχής της θητείας είναι το γεγονός ότι κατά τον σχηματισμό των χαρτοφυλακίων της νέας τότε Επιτροπής, δεν αναφερόταν σε κανέναν τίτλο χαρτοφυλακίου ο όρος *πολιτισμός*, ούτε και η *παιδεία* (Culture Action Europe, 2019). Κατόπιν έντονων πιέσεων της Κοινωνίας των Πολιτών και Ευρωβουλευτών δημιουργήθηκε από την Πρόεδρο φον ντερ Λάιεν η Επιτροπή Πολιτισμού και Παιδείας, στο πλαίσιο της στρατηγικής προτεραιότητας περί *Προώθησης του Ευρωπαϊκού τρόπου ζωής* (Bassot, 2020).

Ο Πολιτισμός μετά την Αναθεώρηση της Ατζέντας λόγω COVID-19²

Τον Ιούνιο του 2020, την κρίσιμη στιγμή του σχεδιασμού του ευρωπαϊκού προϋπολογισμού για την επερχόμενη επταετία 2021-2027,³ η Επιτροπή επέμεινε στην πρότασή της για μείωση του βασικού καναλιού χρηματοδότησης του πολιτισμού, του προγράμματος *Δημιουργική Ευρώπη* (Creative Europe) (European Parliament, 2020). Ωστόσο, η πρόταση της Επιτροπής ανατράπηκε κατόπιν συντονισμένης κινητοποίησης Ευρωβουλευτών και Κοινωνίας των Πολιτών, οδηγώντας σε αύξηση κατά 63% και φτάνοντας τα 2,5 δισεκατομμύρια ευρώ για την επταετία 2021-2027 (European Parliament, 2021).

Ακόμη, μετά το ξέσπασμα της πανδημίας COVID-19, το Συμβούλιο των Υπουργών Πολιτισμού υπό την Κροατική τότε Προεδρία υιοθέτησε Διακήρυξη (EU2020HR, 2020) για μια βιώσιμη πολιτική έναντι των επιπτώσεων της πανδημίας στους Πολιτιστικούς και Δημιουργικούς Τομείς (ΠΔΤ) και για δέσμευση χρηματοδοτικών πόρων, συγκεκριμένα για τον πολιτισμό, στον υπό συζήτηση (τότε) προπομπό του μετέπειτα Μηχανισμού Ανάκαμψης και Ανθεκτικότητας (RRF - Recovery and Resilience Facility).⁴ Ως προτεραιότητες προωθήθηκαν η πράσινη και η ψηφιακή μετάβαση στις οποίες άλλωστε κατέστη υποχρεωτικό να κατανεμηθεί το 37% και το 20% αντίστοιχα των κονδυλίων (Ευρωπαϊκή Επιτροπή, 2020). Κατά τα άλλα, 14 από τις 26 χώρες συμπεριέλαβαν τον πολιτισμό στα εθνικά σχέδια για την ανάκαμψη και εκτιμάται ότι δόθηκε περί το 2% του RRF για τον πολιτισμό σε Ευρωπαϊκό επίπεδο, όχι όμως και σε εθνικό (Culture Action Europe, 2021).

Σημαντικότερες Δράσεις της Επιτροπής για το Θέατρο

Συνολικά, η ανταπόκριση της Επιτροπής για τον πολιτισμό στην πανδημία ήταν, κυρίως, η παραχώρηση ευελιξίας προθεσμιών και τρόπων υλοποίησης υπό εξέλιξη προγραμμάτων, η δημιουργία πλατφόρμας διαλόγου και ανταλλαγής καλών πρακτικών, η ανακοίνωση οδηγιών για

² Σε μια σύντομη αναφορά αν και εκτός αντικειμένου του παρόντος, μετά την πανδημία η πολιτική Ατζέντα αναθεωρήθηκε εκ νέου και λόγω του πολέμου στην Ουκρανία. Στον τομέα του πολιτισμού δόθηκε έκτακτη στήριξη μέσω χρηματοδοτήσεων για Ουκρανούς καλλιτέχνες και πολιτιστικούς οργανισμούς της τάξεως των 5 εκατομμυρίων ευρώ για το 2023 μέσω του *Creative Europe* (Creatives Unite, 2023).

³ Δηλαδή το Πολυετές Δημοσιονομικό Πλαίσιο (MFF – Multiannual Financial Framework 2021 – 2027).

⁴ Στα ελληνικά απαντάται και ως Ταμείο Ανάκαμψης και Ανθεκτικότητας. Αποσκοπεί στην στήριξη των κρατών μελών έναντι των επιπτώσεων του COVID-19 έως το 2026. Συνολικά διαθέτει 723,8 δισεκατομμύρια ευρώ (τιμές 2021) εκ των οποίων τα 385,8 δισεκατομμύρια ευρώ είναι σε μορφή δανείων και 338 δισεκατομμύρια ευρώ είναι σε μορφή επιδοτήσεων.



ασφαλές άνοιγμα του πολιτισμού, αλλά και η διεύρυνση χρηματοδοτήσεων (και) για τον πολιτισμό σε περαιτέρω ταμεία όπως τα: Προσωρινό Ταμείο, SURE, Coronavirus Response Investment Initiative, European Strategic Investment Fund, European Guarantee Fund, δίνοντας στα κράτη μέλη τη δυνατότητα να κατευθύνουν άμεσα προς τον πολιτισμό ευρωπαϊκούς πόρους (European Commission, 2021).

Παράλληλα, καταγράφηκε ότι το θέατρο ήταν ο δεύτερος μεγαλύτερος τομέας απορρόφησης των κονδυλίων του άξονα του *Πολιτισμού* του προγράμματος *Δημιουργική Ευρώπη* (2014 - 2020),⁵ οδηγώντας την Επιτροπή και την Γερμανική Προεδρία του Συμβουλίου να δημιουργήσουν το 2020 την Ευρωπαϊκή Πρωτοβουλία για το Θέατρο (ETI - European Theatre Initiative) (European Commission, 2023). Στο πλαίσιο της ETI διεξήχθη το 2020 το πρώτο Ευρωπαϊκό Φόρουμ Θεάτρου με συμμετοχή 150 φορέων και απότοκο τη Διακήρυξη της Δρέσδης, την οποία υπογράφουν 12 μεγάλα ευρωπαϊκά δίκτυα θεάτρου και παραστατικών τεχνών, καλώντας επειγόντως για πολιτικές ανάκαμψης (European Theatre Forum, 2020). Τον Μάιο του 2023 διεξήχθη το δεύτερο Ευρωπαϊκό Φόρουμ Θεάτρου με σκοπό την οικοδόμηση ενός οδικού χάρτη για την αντιμετώπιση των κρίσιμων προκλήσεων για το μέλλον του θεάτρου και κύριο αίτημα την εξειδικευμένη στήριξη του θεάτρου από τους Ευρωπαϊκούς θεσμούς (European Commission, 2023).

Επιπροσθέτως, σε συνέχεια της ETI δημιουργήθηκε η πλατφόρμα Perform Europe⁶, ένα χρηματοδοτικό σχήμα το οποίο εντάσσεται στο πρόγραμμα *Δημιουργική Ευρώπη 2021 - 2027*, εστιάζει στον Ευρωπαϊκό τομέα παραστατικών τεχνών και αφορά στη στήριξη έργων με χαρακτηριστικά βιωσιμότητας, συμπερίληψης, ισορροπίας και καινοτομίας με συνολικό προϋπολογισμό για το 2023⁷ ύψους 2,1 εκατομμυρίων ευρώ⁸ (Perform Europe, χ.χ.).

Ένα ιδιαίτερα σημαντικό μέτρο ήταν η προώθηση της συλλογής στατιστικών στοιχείων για τους Πολιτιστικούς και Δημιουργικούς Τομείς, απαντώντας στο επί μακρόν αυτό αίτημα και οδηγώντας το 2022 στην πρώτη μελέτη για την Κατάσταση των Θεάτρων στα κράτη μέλη της Ευρωπαϊκής Ένωσης (European Commission, 2022). Αν και στη μελέτη διατυπώνονται αδυναμίες επί των στοιχείων (European Theatre Convention, χ.χ.), πρόκειται για εξαιρετικά σημαντική εξέλιξη καθώς είναι η πρώτη φορά που διατίθεται χαρτογράφηση εστιασμένη στον τομέα του θεάτρου, συγκριτική μεταξύ χωρών, αλλά και ως εκτίμηση για το Ευρωπαϊκό επίπεδο, ώστε πλέον, υπάρχει βάση νομιμοποίησης των επιχειρημάτων της Κοινωνίας των Πολιτών του θεάτρου και χάραξης ουσιαστικών πολιτικών με μακροπρόθεσμο ορίζοντα, εφόσον υφίσταται η πολιτική βούληση.

⁵ Σημειώνεται εδώ ότι γενικές γραμμές, τα κύρια εργαλεία χρηματοδότησης για το θέατρο σε Ευρωπαϊκό επίπεδο εντάσσονται στον άξονα: *Πολιτισμός (Culture strand)* του προγράμματος *Δημιουργική Ευρώπη (Creative Europe)* διαμέσου έργων (projects) συνεργασίας, δικτύων και πλατφορμών, καθώς επίσης και του χρηματοδοτικού σχήματος για την κινητικότητα των καλλιτεχνών Culture Moves Europe.

⁶ Η πλατφόρμα *Perform Europe* αποτελεί συνεργασία των φορέων: International network for contemporary performing arts (IETM), European Festivals Association (EFA), Circostrada, European Dancehouse Network (EDN), IDEA Consult και Pearle - Live Performance Europe.

⁷ Η πλατφόρμα ξεκίνησε ως πιλοτικό πρόγραμμα την περίοδο 2020 - 2022 και έλαβε τη στήριξη της Επιτροπής και για την περίοδο 2023 - 2026.

⁸ Αναφέρεται ότι για το 2023 θα χρηματοδοτηθούν με μέγιστο ποσό τα 60.000 έκαστη, περίπου 35 παραγωγές συνεργασιών φορέων από τουλάχιστον τρεις χώρες εκ των σαράντα που συμμετέχουν στο πρόγραμμα *Δημιουργική Ευρώπη (Creative Europe)*. Η πρόσκληση για αιτήσεις αναμένεται να ανακοινωθεί στα τέλη του 2023 (Perform Europe, χ.χ.).



Συζήτηση και Συμπεράσματα: Πρόσφατες Εξελίξεις, Προκλήσεις και Προοπτικές

Συνοψίζοντας το θέμα των προκλήσεων στην Ευρώπη για το θέατρο και τον πολιτισμό, ως πρώτο ζήτημα τίθεται κατά κύριο λόγο η χαμηλή ιεράρχηση του πολιτισμού στην πολιτική ατζέντα, καθώς οδηγεί στη σταθερή πρόκριση άλλων προτεραιοτήτων, αλλά και στην ανάδειξη νέων προκλήσεων για τον πολιτισμό που δημιουργούν καθ' αυτές οι στρατηγικές προτεραιότητες, όπως η πράσινη και η ψηφιακή μετάβαση.

Ενδεικτικά, χρειάστηκε να περάσουν σχεδόν δύο έτη μετά την παρέλευση της προθεσμίας προκειμένου να ενσωματωθεί στο εθνικό δίκαιο των κρατών μελών η Οδηγία 2019/790 περί Copyright στην Ψηφιακή Ενιαία Αγορά, η οποία μεταξύ άλλων διασφαλίζει δέουσα και αναλογική αμοιβή για δημιουργούς και ερμηνευτές (European Commission 2021b; 2023b)⁹. Επιπλέον, με την έλευση της τεχνητής νοημοσύνης δημιουργούνται νέα δεδομένα για την προστασία της πνευματικής ιδιοκτησίας (Madiaga, 2023). Ταυτόχρονα, το 76,5% των ερωτηθέντων της μελέτης για την Κατάσταση των Θεάτρων στην ΕΕ δεν είναι σε θέση να προχωρήσουν σε αλλαγές προς την πράσινη μετάβαση λόγω περιορισμένων πόρων (European Commission, 2022). Περαιτέρω, αν και η Επιτροπή δημιούργησε το *Νέο Ευρωπαϊκό Bauhaus* (European Union, 2023), ως σύνδεση μεταξύ Ευρωπαϊκής Πράσινης Συμφωνίας, σχεδίου, καινοτομίας, υψηλής αισθητικής και ψηφιακής εποχής, η συγκεκριμένη πρωτοβουλία, δεν αξιοποιεί τον πολιτισμό οριζόντια ως καταλυτική δύναμη αλλαγής νοοτροπίας και μοντέλων παραγωγής και κατανάλωσης προς την πράσινη, την ψηφιακή ή όποια μετάβαση (UNESCO, 2015).

Από την άλλη πλευρά, παρά τις τάσεις της Επιτροπής για υποβάθμιση του πολιτισμού, πρόκειται για μια χρονική περίοδο σχηματισμού momentum προς ένα ευρωπαϊκό status επαγγελματιών του πολιτισμού με προστασία κοινωνικών και εργασιακών δικαιωμάτων. Πέραν των τοποθετήσεων της Κοινωνίας των Πολιτών, το ζήτημα θίγεται σε πλήθος σημαντικών πηγών όπως η *Μελέτη για την Κατάσταση των Θεάτρων στα κράτη μέλη της ΕΕ* (European Commission, 2022), η *Μελέτη για την Κατάσταση των Καλλιτεχνών στην Ευρώπη* (European Parliament, 2021b), αναφορές του ΟΟΣΑ (OECD, 2020) και της UNESCO (UNESCO, 2022), τα συμπεράσματα της *Διάσκεψης για το Μέλλον της Ευρώπης* (Conference on the Future of Europe, 2022), το *Πλάνο Δράσης των Υπουργών Πολιτισμού για την περίοδο 2023 - 2026* (Council of the European Union, 2022) και η *Νέα Ευρωπαϊκή Ατζέντα για τον Πολιτισμό και τις Διεθνείς Πολιτιστικές Σχέσεις της ΕΕ* (European Parliament, 2022). Επιπλέον, το θέμα προωθείται σταθερά από μέλη του Ευρωπαϊκού Κοινοβουλίου με σειρά δηλώσεων, δράσεων, διοργανώσεις εκδηλώσεων, κοινοβουλευτικών ερωτήσεων και ψηφισμάτων (Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο, 2020; 2020b, 2021) με αποκορύφωμα το Ψήφισμα για την *Κατάσταση (Status) των Καλλιτεχνών και την Πολιτιστική Ανάκαμψη στην ΕΕ* (Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο, 2021b) και πλέον αναμένεται το από κοινού Ψήφισμα των Επιτροπών Πολιτισμού και Απασχόλησης του Ευρωπαϊκού Κοινοβουλίου για ένα *Ευρωπαϊκό Πλαίσιο για την Κοινωνική και Επαγγελματική Κατάσταση των Καλλιτεχνών και Επαγγελματιών των ΠΑΤ* (European Parliament, 2023).

⁹ Τον Ιούλιο του 2021, έναν μήνα μετά την παρέλευση της προθεσμίας 23 χώρες δεν είχαν ενημερώσει την Επιτροπή για τα μέτρα ενσωμάτωσης των Οδηγιών στο εθνικό τους δίκαιο (European Commission, 2021b). Τον Φεβρουάριο του 2023 η Επιτροπή παρέπεμψε στο Δικαστήριο της ΕΕ τις χώρες: Βουλγαρία, Δανία, Φινλανδία, Λετονία, Πολωνία, Πορτογαλία (European Commission, 2023b).



Υπογραμμίζεται επίσης η πρόσφατη πρωτοβουλία της Ισπανικής προεδρίας του Συμβουλίου για την Διακήρυξη του Κάθερες τον Σεπτέμβριο του 2023 (Spanish Presidency, 2023), η οποία ανατοποθετεί τον πολιτισμό ανοιχτά πρώτον, ως δημόσιο αγαθό, άρα χρήζον κρατικής μέριμνας για πρόσβαση όλων, δεύτερον ως οριζόντια πολιτική και τρίτον, ως έναν από τους στόχους του ΟΗΕ για τη Βιώσιμη Ανάπτυξη (UN Sustainable Development Goals - SDGs), άρα σαφώς ψηλότερα στην πολιτική ατζέντα (Culture 2030 Goal campaign 2019; UNESCO 2022;). Μάλιστα, ακολουθώντας την εξαιρετικά σημαντική Διακήρυξη MONDIACULT της UNESCO (2022), καθώς επίσης και τον Χάρτη του Πόρτο Σάντο, πρωτοβουλία της Πορτογαλικής Προεδρίας του 2021, η Διακήρυξη του Κάθερες μεταξύ άλλων διατυπώνει για πρώτη φορά έναν πολιτικό ορισμό για τον πολιτισμό, απαντώντας σε ένα πρόβλημα δεκαετιών για την πολιτιστική πολιτική (Porto Santo Conference, 2021).

Σημειωτέα και η άποψη ότι για μια ουσιαστική πολιτική αναβάθμιση του πολιτισμού απαιτείται αναθεώρηση των Συνθηκών, για την ένταξή του στις συμπληρωματικές αρμοδιότητες της Ένωσης, όπως αμφιλεγόμενα επιχειρείται για την παιδεία (Duff, 2023; ETUCE, 2022). Στον αντίλογο, ο επικείμενος Κανονισμός για την Ελευθερία του Τύπου (European Parliament, 2023b), η Οδηγία Copyright και η Οδηγία anti-SLAPPs μεταξύ άλλων, επιβεβαιώνουν ότι δεν αποτελεί εμπόδιο για την άσκηση Ευρωπαϊκής πολιτιστικής πολιτικής το γεγονός ότι ο πολιτισμός παραμένει στην αρμοδιότητα των κρατών μελών και η Επιτροπή λειτουργεί συντονιστικά και υπό την αρχή της επικουρικότητας.

Συμπερασματικά, ο πολιτισμός δεν απειλείται ουσιαστικά από την τρέχουσα νομική του βάση. Πρόκληση και ταυτόχρονα ευκαιρία αποτελεί η οριζόντια ένταξή του στις μακροπρόθεσμες στρατηγικές προτεραιότητες της Ένωσης, όπως η πράσινη και η ψηφιακή μετάβαση¹⁰, όπου μπορεί να ωφεληθεί σημαντικά, αλλά και να τις ωφελήσει πολλαπλασιάζοντας τον αντίκτυπό τους. Αλλιώς, η χαμηλή ιεράρχηση του πολιτισμού στην ατζέντα συνολικά παραμένει ως ουσιαστική τροχοπέδη. Δεύτερη πρόκληση και ευκαιρία εντοπίζεται στο θετικό momentum για τα εργασιακά δικαιώματα στον κλάδο. Το θέμα είναι να μην χαθεί αυτό το momentum εν όψει αλλαγής ατζέντας λόγω διαδοχής της Προεδρίας του Συμβουλίου, των επικείμενων Ευρωεκλογών, αλλά και των διεθνών εξελίξεων.

Κλείνοντας με άνω τελεία, στο παρόν δεν εξετάστηκε η εξωτερική, αλλά η εσωτερική πολιτιστική πολιτική της Ένωσης¹¹, η οποία ωστόσο εκτιμάται ότι μελλοντικά θα επηρεαστεί από προκλήσεις στο διεθνές γίγνεσθαι και τις παγκόσμιες γεωπολιτικές εξελίξεις. Οι υπό εξέλιξη πολεμικές συγκρούσεις και η κρίσιμη άνοδος διεθνώς βίας, ρητορικής μίσους, παραπληροφόρησης και άλλων προκλήσεων επί κοινωνικής συνοχής, ανθρωπίνων δικαιωμάτων και κράτους δικαίου, απότοκων κοινωνικών, οικονομικών, πολιτικών και γεωπολιτικών κρίσεων, αναμένεται να φέρουν αντίκτυπο στις προτεραιότητες της επόμενης θητείας, ενδεχομένως και πιο εγκάρσιες τακτικές υλοποίησης των στρατηγικών, επιδρώντας συνεπώς (και) σε πολιτικές χαμηλότερα στην ατζέντα, όπως ο πολιτισμός.

¹⁰ Κατά την εκτίμηση της γράφουσας η πράσινη και η ψηφιακή μετάβαση θα παραμείνουν στην πρωτοκαθεδρία των προτεραιοτήτων και στην επόμενη θητεία.

¹¹ Στους περιορισμούς του παρόντος ο περιορισμός της έκτασης, υπογραμμίζοντας την ανάγκη για περαιτέρω έρευνα.



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Bassot, E. (2020). The von der Leyen Commission's priorities for 2019-2024, *European Parliamentary Research Service*, European Parliament.
[https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/BRIE/2020/646148/EPRS_BRI\(2020\).646148_EN.pdf](https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/BRIE/2020/646148/EPRS_BRI(2020).646148_EN.pdf)
- Conference on the Future of Europe. (2022). *Report on the Final Outcome - The Future is in your hands*.
<https://shorturl.at/cgstT>
- Council of the European Union. (2022). *Council Resolution on the EU Workplan for Culture 2023 - 2026*.
<https://www.consilium.europa.eu/media/60399/st15381-en22.pdf>
- Creatives Unite. (2023). *Support for Ukrainian artists, cultural and creative professionals and organisations*. <https://creativesunite.eu/article/eu-supports-ukraine-through-culture>
- Culture Action Europe. (2019). *Bring Back Culture, Ms. President!*.
<https://cultureactioneurope.org/news/bring-back-culture-ms-president-new-campaign-from-culture-action-europe/>
- Culture Action Europe. (2021). *Culture in the EU's National Recovery and Resilience Plans*. Ανακτήθηκε από: <https://tinyurl.com/4mf4f725>
- Culture 2030 Goal campaign. (2019). *Culture in the Implementation of the 2030 Agenda*.
https://www.agenda21culture.net/sites/default/files/culture2030goal_en_exres.pdf
- Duff, A. (2023). *Discussion Paper - Raising the stakes on constitutional reform: The European Parliament triggers treaty change*, European Policy Center.
https://www.epc.eu/content/PDF/2023/Constitutional_Reform_DP.pdf
- ETUCE - European Trade Union Committee for Education. (2022). *ETUCE position on the role of education in the Conference on the Future of Europe*. <https://www.csee-etuce.org/en/news/etuce/4985-education-trade-union-on-the-role-of-education-in-the-conference-on-the-future-of-europe>
- EU2020HR – Croatian Presidency of the Council of the European Union. (2020). *Ministers of Culture and Media discussed measures aimed at assisting the cultural and creative sector*.
<https://tinyurl.com/2ncsj989>
- Ευρωπαϊκή Επιτροπή. (2020). *Σχέδιο Ανάκαμψης για την Ευρώπη*, <https://shorturl.at/hotFT>
- Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο. (2020β). *Ψήφισμα του Ευρωπαϊκού Κοινοβουλίου της 17ης Σεπτεμβρίου 2020 σχετικά με την πολιτιστική ανάκαμψη της Ευρώπης*. <https://tinyurl.com/mr3usewn>
- Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο. (2021). *Ψήφισμα του Ευρωπαϊκού Κοινοβουλίου της 20ής Οκτωβρίου 2021 σχετικά με την κατάσταση των καλλιτεχνών και την πολιτιστική ανάκαμψη στην ΕΕ*.
<https://tinyurl.com/49wup9ru>
- European Commission. (2021). *Coronavirus Response - How the EU responds to the coronavirus outbreak in support of the cultural and creative sectors*. <https://tinyurl.com/5h3ckb5x>
- European Commission. (2021b). *Copyright: Commission calls on Member States to comply with EU rules on copyright in the Digital Single Market*.
https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/en/ip_23_704
- European Commission. (2022). Directorate-General for Education, Youth, Sport and Culture, Study *The Situation of Theatres in the EU Member States*, Publications Office of the European Union.
<https://data.europa.eu/doi/10.2766/89198>



- European Commission. (2023). *Culture and Creativity - 2023 European Theatre Forum: proposing a roadmap for the sector's future*. <https://culture.ec.europa.eu/news/2023-european-theatre-forum-proposing-a-roadmap-for-the-sectors-future>
- European Commission. (2023b). *The European Commission decides to refer 11 Member States to the Court of Justice of the European Union for failing to fully transpose EU copyright rules into national law*. https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/en/ip_23_704
- European Commission. (χ.χ.). *Culture and Creativity - European Theatre Initiative*. <https://tinyurl.com/4bwnvsfm>
- European Council. (2019). *A New Strategic Agenda, 2019 - 2024*. <https://www.consilium.europa.eu/media/39914/a-new-strategic-agenda-2019-2024.pdf>
- European Parliament. (2020). *Long-term EU budget: MEPs slam cuts to culture and education*. <https://tinyurl.com/ypwaacv2>
- European Parliament. (2021). *MEPs approve the EU's new culture programme*. <https://tinyurl.com/ypxkvex8>
- European Parliament. (2021b). *The Situation of Artists and Cultural Workers and the post-COVID-19 Cultural Recovery in the European Union - Background Analysis*. [https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2021/652250/IPOL_STU\(2021\).652250_EN.pdf](https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2021/652250/IPOL_STU(2021).652250_EN.pdf)
- European Parliament. (2022). *European Parliament resolution of 14 December 2022 on the implementation of the New European Agenda for Culture and the EU Strategy for International Cultural Relations (2022/2047(INI))*. https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/TA-9-2022-0444_EN.html
- European Parliament. (2023). *Draft Report with recommendations to the Commission on an EU framework for the social and professional situation of artists and workers in the cultural and creative sectors (2023/2051(INL))*. https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/CJ28-PR-746742_EN.pdf
- European Parliament. (2023b). *Proposal for a Regulation establishing a common framework for media services in the internal market (European Media Freedom Act), and amending Directive 2010/13/EU*. <https://www.europarl.europa.eu/legislative-train/theme-a-new-push-for-european-democracy/file-european-media-freedom-act>
- European Theatre Convention. (χ.χ.). *European Commission Releases First-Ever Study of Theatres Across Europe*. <https://www.europantheatre.eu/news/eu-releases-first-ever-study-of-theatres-across-europe>
- European Theatre Forum. (2020). *European Theatre Forum 2020 - Performing Arts in Focus*. <https://www.europantheatreforum.eu/>
- European Union. (2023). *New European Bauhaus*. <https://shorturl.at/zABT4>
- Madiega, T. (2023). *Artificial Intelligence Act*. European Parliamentary Research Service, European Parliament. <https://shorturl.at/gAE34>
- OECD. (2020). *Culture shock: COVID-19 and the cultural and creative sectors*. <https://tinyurl.com/49v85u58>
- Perform Europe. (χ.χ.). *About Perform Europe* <https://performeurope.eu/nutshell>
- φον ντερ Λάιεν, Ο. (2019). *Μια Ένωση που επιδιώκει περισσότερα - Το πρόγραμμά μου για την Ευρώπη*. https://commission.europa.eu/system/files/2020-04/political-guidelines-next-commission_el.pdf
- Porto Santo Conference. (2021). *Porto Santo Charter*. <https://portosantocharter.eu/the-charter/>
- Spanish Presidency. (2023). *Caceres Declaration*. <https://shorturl.at/gnERX>
- UNESCO. (2015). *UNESCO's work on culture and sustainable development: evaluation of a policy theme*. <https://shorturl.at/gGLOQ>



UNESCO. (2022). *UNESCO World Conference on Cultural Policies and Sustainable Development – MONDIACULT 2022 - Final Declaration*. <https://shorturl.at/oJUX9>

Βιογραφικό: Η Ειρήνη Πολυδώρου είναι απόφοιτος της Δραματικής Σχολής Βεάκη με πολυετή παρουσία στον χώρο του θεάτρου και του θεάματος, κάτοχος πτυχίου Διοικητικής Επιστήμης και Τεχνολογίας (ΔΕΤ) του Οικονομικού Πανεπιστημίου Αθηνών (πρώην ΑΣΟΕΕ), πτυχίου Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών, European Diploma in Cultural Project Management από το Fondation Marcel Hicter, Μεταπτυχιακού Διεθνών και Ευρωπαϊκών Σπουδών του Παντείου Πανεπιστημίου και Υποψήφια Διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (ΕΚΠΑ).

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



ΚΕΝΤΡΙΚΟ ΑΦΙΕΡΩΜΑ:

Το λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στις ελληνοφώνες περιοχές

Μεταξύ λαϊκότητας και πειραματισμού: Το μπρεχτικό ρεπερτόριο του Λαϊκού Πειραματικού Θεάτρου

Κωνσταντίνος Σουλτάνης

Περίληψη: Στη διάρκεια της σύντομης ιστορίας του (1975-1984), ο αθηναϊκός θίασος του Λαϊκού Πειραματικού Θεάτρου παρουσίασε είκοσι οκτώ θεατρικές παραγωγές, μεταξύ των οποίων συγκαταλέγονται και τέσσερα έργα του Μπέρτολτ Μπρεχτ. Εμμένοντας στην ιδέα ενός πολιτικού θεάτρου που απευθύνεται στον λαό και ταυτόχρονα πειραματιζόμενο πάνω σε ποικίλες θεατρικές φόρμες, το Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο αποτέλεσε έναν από τους σημαντικότερους θεατρικούς πυρήνες της Ελλάδας της Μεταπολίτευσης, συνενώνοντας την παράδοση με τον μοντερνισμό. Σκοπός του παρόντος άρθρου είναι η παρουσίαση των τεσσάρων θεατρικών παραγωγών του Λαϊκού Πειραματικού Θεάτρου που βασίστηκαν σε έργα του Μπρεχτ, οι οποίες σκηνοθετήθηκαν όλες από τον Λεωνίδα Τριβιζά: *Η μάνα* (1976), *Οι γάμοι των μικροαστών* (1976), *Στη ζούγκλα των πόλεων* (1979) και *Φως στα σκοτάδια* (1982). Πιο συγκεκριμένα, μέσα από τη μελέτη δημοσιευμάτων και κριτικών του ημερήσιου Τύπου, η έρευνα επιχειρεί να ανιχνεύσει τους τρόπους με τους οποίους συνδυάστηκε το λαϊκό και το πειραματικό στοιχείο στις τέσσερις αυτές θεατρικές παραγωγές.

Λέξεις-κλειδιά: *Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο, λαϊκό θέατρο, Μπέρτολτ Μπρεχτ, Λεωνίδας Τριβιζάς*

Εισαγωγή

Ο Μπέρτολτ Μπρεχτ [1898-1956] αποτελεί αδιαμφισβήτητα μια από τις σημαντικότερες φυσιογνωμίες του θεάτρου του 20^{ου} αιώνα, καθώς μέσα από το δραματουργικό, σκηνοθετικό και θεωρητικό του έργο πρότεινε νέους τρόπους προσέγγισης του θεατρικού φαινομένου, επιδιώκοντας σχεδόν πάντα τη σύνδεση θεάτρου και πολιτικής (Thomson & Sacks, 2006). Στην Ελλάδα το «ρεύμα» Μπρεχτ εμφανίστηκε με μια μικρή καθυστέρηση σε σύγκριση με την υπόλοιπη Ευρώπη, με την πρώτη παρουσίαση μπρεχτικού έργου να χρονολογείται στο 1957, έναν χρόνο



μετά τον θάνατο του καλλιτέχνη (Μάρκαρης, 1999). Η περίοδος της μεγάλης «εισβολής» του Μπρεχτ στην Ελλάδα, ωστόσο, ξεκίνησε δέκα χρόνια μετά, το 1967, συνέχισε καθ' όλη τη διάρκεια της χούντας, με κορύφωση την τετραετία 1970-1974, και άρχισε να κοπάζει σταδιακά λίγο μετά τη Μεταπολίτευση (Μάρκαρης, 1999). Ειδικά στα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης, πάντως, ο Μπρεχτ ήταν ένας από τους πιο πολυπαιγμένους συγγραφείς της ελληνικής θεατρικής σκηνής (Γιαννοπούλου, 2018): αναφέρεται ενδεικτικά, πως από την πτώση της δικτατορίας έως και το τέλος του 1976 παρουσιάστηκαν επί σκηνής περισσότερα από δέκα έργα του.¹

Μεταξύ των αθηναϊκών θεατρικών θιάσων της Μεταπολίτευσης που καταπιάστηκαν συστηματικά με το έργο του Μπρεχτ συγκαταλέγεται και το Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο του Λεωνίδα Τριβιζά, ένας θεατρικός οργανισμός που ιδρύθηκε το 1975, εξέφρασε το ανανεωτικό κλίμα της μεταδικτατορικής εποχής και συνδιαμόρφωσε τη νέα εικόνα του θεάτρου της Μεταπολίτευσης (Βιβιάκης, 2018· Ζηροπούλου, 2014). Καλλιτεχνικός διευθυντής αυτού του θιάσου ήταν ο σκηνοθέτης Λεωνίδας Τριβιζάς, ενώ συμμετείχαν σ' αυτόν και κριτικοί, θεατρολόγοι, ιστορικοί και ηθοποιοί. Ο προβληματισμός του Λαϊκού Πειραματικού Θεάτρου, «έχοντας ως αφετηρία το συνδυασμό της λαϊκής και της πειραματικής διάστασης κατά το μπρεχτικό πρότυπο, αφορούσε το ρεπερτόριο, τη σκηνική γλώσσα, την εσωτερική λειτουργία του φορέα, το κοινό αλλά και τη θεατρική εκπαίδευση» (Βαροπούλου, 2003, σ. 229). Στη διάρκεια της σύντομης πορείας του [1975-1984], το Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο παρουσίασε είκοσι οκτώ θεατρικές παραγωγές (Ζηροπούλου, 2014), με τέσσερις από αυτές να βασίζονται σε έργα του Μπρεχτ. Το μπρεχτικό ρεπερτόριο του Λαϊκού Πειραματικού Θεάτρου αποτελείται από λιγότερο γνωστά έργα του Γερμανού δραματουργού, τα οποία παρουσιάστηκαν για πρώτη φορά στην Ελλάδα, επανασυστήνοντας στο ελληνικό κοινό έναν ήδη γνωστό συγγραφέα και προτείνοντας ένα νέο είδος πολιτικού θεάτρου που συνδύαζε το λαϊκό και το πειραματικό στοιχείο.

Η έννοια του λαϊκού θεάτρου αλλάζει περιεχόμενο ανάλογα με το πλαίσιο στο οποίο κάθε φορά εμφανίζεται, γεγονός που καθιστά αδύνατη τη διατύπωση ενός ορισμού που να μπορεί να εφαρμοστεί σε κάθε περίπτωση. Βασιζόμενος στις ποικίλες προσεγγίσεις που έχουν προταθεί αναφορικά με την έννοια της λαϊκής κουλτούρας (Storey, 2015), ο όρος «λαϊκό θέατρο» θα μπορούσε, τελείως επιγραμματικά, να αναφέρεται σε τουλάχιστον πέντε περιπτώσεις θεατρικών επιτελέσεων, οι οποίες μπορούν να περιγραφούν ως παραδοσιακό θέατρο, δημοφιλές θέατρο, «ταπεινό» θέατρο, μαζικό θέατρο και θέατρο «του λαού». Ως παραδοσιακό, το λαϊκό θέατρο συνδέεται με τη θεατρική παράδοση ενός τόπου, εκκινώντας συνήθως από τελετουργικά δρώμενα με μακραίωνη ιστορία (Γραμματάς, 2013· Πούχγερ, 2017). Ως δημοφιλές, το λαϊκό θέατρο

¹ Πρόκειται, συγκεκριμένα, για τις εξής έντεκα θεατρικές παραγωγές: *Ο δάσκαλος* (Θίασος Γιάννη Φέρτη-Ξένιας Καλογεροπούλου, σκηνοθεσία: Ξένια Καλογεροπούλου, πρεμιέρα: Θέατρο Αθηνά, 18.10.1974), *Ταμπούρα μέσα στη νύχτα* (Θίασος Νίκου Κούρκουλου, σκηνοθεσία: Αλέξης Σολομός, πρεμιέρα: Θέατρο Κάππα, 18.10.1974), *Ο τρόμος και η αθλιότητα του Γ' Ράιχ* (Θέατρο Τέχνης, σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν, πρεμιέρα: Υπόγειο Θεάτρου Τέχνης Καρόλου Κουν, 8.11.1974), *Ο Σβέικ στο Β' Παγκόσμιο Πόλεμο* (Θίασος Γιάννη Γεωργιάδη, σκηνοθεσία: Γιάννης Γεωργιάδης, πρεμιέρα: Θέατρο Κύβος, 19.11.1974), *Ο κύκλος με την κιμωλία* (Θεατρικό Τμήμα Πανεπιστημίου Αθηνών, σκηνοθεσία: ομαδική, πρεμιέρα: Ωδείο Ηρώδου Αττικού, 16.5.1975), *Η όπερα της πεντάρας* (Θίασος Μελίνας Μερκούρη-Νίκου Κούρκουλου, σκηνοθεσία: Ζυλ Ντασέν, πρεμιέρα: Θέατρο Κάππα, 7.11.1975), *Ο κύριος Πούντλα και ο άνθρωπος του ο Μάττι* (Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, σκηνοθεσία: Μίνως Βολανάκης, πρεμιέρα: Θέατρο Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών Θεσσαλονίκης, 9.1.1976), *Η μάνα* (Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο, σκηνοθεσία: Λεωνίδας Τριβιζάς, πρεμιέρα: Θέατρο Αθηνά, 7.2.1976), *Το ψωμάδικο* (Θεατρικό Εργαστήρι Θεσσαλονίκης, σκηνοθεσία: Θεόδωρος Τερζόπουλος, πρεμιέρα: Θέατρο Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών Θεσσαλονίκης, 20.10.1976), *Οι γάμοι των μικροαστών* (Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο, σκηνοθεσία: Λεωνίδας Τριβιζάς, πρεμιέρα: Θέατρο Πορεία, 30.10.1976), *Τα οράματα της Σιμόν Μασάρ* (Εθνικό Θέατρο, σκηνοθεσία: Σταύρος Ντουφεξής, πρεμιέρα: Κεντρική Σκηνή Εθνικού Θεάτρου, 17.12.1976).



βασίζεται σε μετρήσιμα ποσοτικά δεδομένα, ταυτιζόμενο εν τέλει με το θέατρο που αρέσει στους πολλούς και, άρα, συγκεντρώνει μεγάλο αριθμό θεατών (Thompson & Barnette, 2014). Ως «ταπεινό», το λαϊκό θέατρο ορίζεται κατ' αντιδιαστολή προς το λεγόμενο «υψηλό» θέατρο, καταλήγοντας να περιλαμβάνει κάθε θεατρική επιτέλεση που απέτυχε να ικανοποιήσει τα κριτήρια πρόκρισης στην κατηγορία του «υψηλού».² Ως μαζικό, το λαϊκό θέατρο ταυτίζεται με το εμπορευματοποιημένο θέατρο που χειραγωγείται από τη βιομηχανία του θεάματος και καταναλώνεται παθητικά από τους θεατές. Ως θέατρο «του λαού», τέλος, το λαϊκό θέατρο ορίζεται ως το είδος εκείνο θεάτρου που έχει τις ρίζες του στον λαό, καθώς παράγεται από αυτόν και για αυτόν. Προφανώς καμία από τις παραπάνω εκφάνσεις της έννοιας του λαϊκού θεάτρου, οι οποίες ενίοτε είναι και αντιφατικές μεταξύ τους, δεν είναι εγκυρότερη των υπολοίπων, καθώς όλες στηρίζονται σε ασαφείς έννοιες και αυθαίρετα αξιολογικά κριτήρια που δεν μπορούν να προσδιοριστούν με ακρίβεια.

Ο θεατρικός πειραματισμός, από την άλλη, αναφέρεται στην πρακτική της δοκιμής και υιοθέτησης καινοτόμων προσεγγίσεων και τεχνικών κατά την προετοιμασία και εκτέλεση μιας θεατρικής επιτέλεσης. Μπορεί να λάβει ποικίλες μορφές και αφορά όλα τα στοιχεία του θεατρικού φαινομένου, από το δραματικό κείμενο, τη σκηνοθεσία και την ερμηνεία, μέχρι τον θεατρικό χώρο, τον φωτισμό και το μακιγιάζ.

Σκοπός του παρόντος άρθρου είναι η παρουσίαση των τεσσάρων θεατρικών παραγωγών του Λαϊκού Πειραματικού Θεάτρου που βασίστηκαν σε έργα του Μπρεχτ, οι οποίες σκηνοθετήθηκαν όλες από τον καλλιτεχνικό διευθυντή του θιάσου, Λεωνίδα Τριβιζά: *Η μάνα* [1976], *Οι γάμοι των μικροαστών* [1976], *Στη ζούγκλα των πόλεων* [1979] και *Φως στα σκοτάδια* [1982]. Ειδικότερα, μέσα από τη μελέτη δημοσιευμάτων και κριτικών του ημερήσιου Τύπου, η έρευνα επιχειρεί να ανιχνεύσει τους τρόπους με τους οποίους συνδυάστηκε το λαϊκό και το πειραματικό στοιχείο στις τέσσερις αυτές θεατρικές παραγωγές.

Η μάνα (1976): Όταν δεν πάει ο λαός στο θέατρο, πάει το θέατρο στον λαό

Στις 7 Φεβρουαρίου 1976 έκανε πρεμιέρα στο Θέατρο Αθηνά η *Μάνα* του Μπρεχτ, η οποία αποτελούσε θεατρική διασκευή του ομώνυμου μυθιστορήματος του Μαξίμ Γκόρκι. Στην πρώτη εκείνη παρουσίαση του έργου στην Ελλάδα, η οποία ήταν και μία από τις πρώτες θεατρικές παραγωγές του νεοϊδρυθέντος Λαϊκού Πειραματικού Θεάτρου, τη σκηνοθεσία ανέλαβε ο Λεωνίδας Τριβιζάς, ενώ τους πρωταγωνιστικούς ρόλους της μάνας, Πελαγίας Βλάσοβα, και του γιου της, Πάβελ Βλάσοφ, ερμήνευσαν, αντίστοιχα, η Νέλλη Αγγελίδου και ο Γιάννης Φέρτης.³

Το θεατρικό έργο του Μπρεχτ με τίτλο *Η Μάνα. Η ζωή της επαναστάτριας Πελαγίας Βλάσοβα από το Τβερ*, το οποίο ήταν βασισμένο στο μυθιστόρημα του Ρώσου συγγραφέα Μαξίμ Γκόρκι με τίτλο *Η μάνα* [1906], είχε κάνει πρεμιέρα στο Βερολίνο το 1932, στην επέτειο της δολοφονίας της Ρόζας Λούξεμπουργκ, σε σκηνοθεσία Μέρτολτ Μπρεχτ και Εμίλ Μπούρι. Η διασκευή του Μπρεχτ απομακρύνθηκε αρκετά από το μυθιστόρημα του Γκόρκι, προεκτείνοντας την πλοκή του κειμένου έως και την Οκτωβριανή Επανάσταση του 1917. Ο Μπρεχτ παράλλαξε

² Ειδικά όσον αφορά την Ελλάδα, το χάσμα μεταξύ «υψηλού» και «ταπεινού» θεάτρου εδραιώθηκε κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου (Σειραγάκης, 2020).

³ Για περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με τα τέσσερα έργα του Μπρεχτ που παρουσιάστηκαν από το Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο, βλ. Παράρτημα.



θεματικά το κείμενο του Ρώσου συγγραφέα, θέλοντας να τονίσει το πολιτικό στοιχείο και να προβάλει, μέσα από τον χαρακτήρα της Πελαγίας Βλάσοβα, την πορεία του ατόμου προς τη συνειδητοποίηση της σημασίας της επανάστασης (Δρομάζος, 1976a). Με τον τρόπο αυτό, η γυναίκα πήρε τη θέση της στις κοινωνικές διαδικασίες και εμφανίστηκε ως ενεργητικός παράγοντας που κάνει την ιστορία να προχωράει (Βαροπούλου, 1976). Όπως δήλωσε ο σκηνοθέτης της παράστασης:

Όσοι προσπάθησαν να παραποιήσουν τον Μπρεχτ ερμηνεύοντάς τον ψυχολογικά, επιμένουν στις σχέσεις μητέρας-γιου. Ωστόσο, εδώ αυτή η σχέση εμφανίζεται ανεστραμμένη. Στον πολιτισμό μας η μητέρα είναι ο παιδαγωγός, διαπλάθει την ηθική και το πνεύμα του παιδιού. Όλη η χριστιανική αντίληψη στηρίζεται σ' αυτήν τη μονόπλευρη σχέση, που ξεκινά από την μητέρα και πάει στο παιδί. Στον Μπρεχτ αυτή η σχέση αντιστρέφεται. Η μάνα διαπαιδαγωγείται από τον γιο της, ξαναγεννιέται απ' αυτόν. Και όταν ο γιος της τουφεκίζεται, εκείνη συνεχίζει το έργο του και τον διαδέχεται. Ο Μπρεχτ, λοιπόν, αντιστρέφει την αστική τάξη της διαδοχής και κατά συνέπεια και την κληρονομική διαδοχή (Αλ., 1976a).

Η παράσταση του Λαϊκού Πειραματικού Θεάτρου προβλήθηκε ως «συμβολή στον προβληματισμό γύρω από το πολιτικό θέατρο της εποχής μας» (Αλ., 1976a) και χαρακτηρίστηκε από τους κριτικούς «έξοχη», καθώς έκανε το κείμενο να λάμψει και να λειτουργήσει (Τσιριγκούλης, 1976), τονίζοντας παράλληλα και το λαϊκό χιούμορ του Μπρεχτ (Δρομάζος, 1976a). Το οπτικό περιβάλλον της παραγωγής αυτής χαρακτηρίστηκε από ακραία λιτότητα, με τη σκηνογραφία και τα κοστούμια να περιορίζονται στα απολύτως απαραίτητα (Αλ., 1976a).

Το πιο ιδιαίτερο στοιχείο αυτής της παραγωγής, όμως, το οποίο σχετίζεται και με τις αναζητήσεις του θιάσου αναφορικά με τις έννοιες της λαϊκότητας και του πειραματισμού, ήταν η μεταφορά της σε ένα εργοστάσιο, ώστε να παρουσιαστεί στους εργάτες που εργάζονταν εκεί. Στις 2 Μαρτίου 1976, λοιπόν, η παράσταση βγήκε εκτός του αστικού ιστού της Αθήνας και παρουσιάστηκε στο εργοστάσιο Φίντεξπορτ στο Μπογιάτι, διαρρηγνύοντας την παραδοσιακή συμβατική σχέση που συνδέει το αστικό θέατρο με το κοινό:

Η σκηνή στήθηκε στον μεγάλο χώρο μιας αίθουσας εργασίας και οι κλωστοϋφαντουργικές μηχανές και τα τεράστια δέματα με τις πρώτες ύλες, μετατράπηκαν σ' ένα φυσικό ιδανικό ντεκόρ. Όρθιοι, περπατώντας ή καθισμένοι σε καρέκλες και προχειροστημένους πάγκους, άντρες, γυναίκες, παιδιά και ηλικιωμένοι παρακολούθησαν επί δύομισι ώρες ένα από τα πιο σημαντικά έργα του μπρεχτικού δραματολογίου. Οι ηθοποιοί, στερημένοι από όλα εκείνα τα σκηνικά στοιχεία (μακιγιάζ, ανυψωμένη σκηνή, ειδικός φωτισμός) που συνοδεύουν μέχρι σήμερα μια παράσταση, αντιμετώπισαν με τρακ αυτή τη διαφορετική σχέση με το κοινό. Η παράσταση κύλησε ανάμεσα σε συγκίνηση και χειροκροτήματα και το τελικό αποτέλεσμα αυτής της θεατρικής «εξόδου» μετρήθηκε ουσιαστικά, στις συζητήσεις που δημιουργήθηκαν αυθόρμητα ανάμεσα σε καλλιτέχνες και κοινό στο τέλος (Αλ., 1976b).

Με τον τρόπο αυτό, ο θίασος παρουσίασε ένα θέαμα που ήταν ταυτόχρονα λαϊκό, καθώς απευθυνόταν σε μια μερίδα του λαού που πολύ πιθανόν να μην είχε ξαναπαρακολουθήσει θέατρο



(Βαροπούλου, 1976), και ταυτόχρονα συνομιλούσε με τις αποκεντρωτικές πειραματικές απόπειρες πρωτοπόρων του παγκόσμιου θεάτρου, όπως ο Πήτερ Μπρεχτ και η Αριάν Μνουςκίν (Ζηροπούλου, 2014). Λειτουργώντας, λοιπόν, ως εισαγωγή στη θεατρική παιδεία και πολιτικό μάθημα, «το έργο του Μπρεχτ αποκαταστάθηκε σαν πειραματική σχέση κοινού και σκηνής, έξω από τις καθιερωμένες σχέσεις θεάματος» (Βαροπούλου, 1976).

Οι γάμοι των μικροαστών (1976): Σατιρίζοντας την υποκρισία της αστικής τάξης

Το ίδιο έτος, στις 30 Οκτωβρίου 1976, έκανε πρεμιέρα ένα ακόμα έργο του Μπρεχτ, οι *Γάμοι των μικροαστών*, το οποίο παρουσιάστηκε από το Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο σε κοινό πρόγραμμα με τη μονόπρακτη κωμωδία του Άντον Τσέχωφ *Ο γάμος*, εγκαινιάζοντας τη νέα στέγη του θιάσου στο Θέατρο Πορεία. Σκηνοθέτης και αυτής της παραγωγής ήταν ο Λεωνίδας Τριβιζάς, ενώ τους πρωταγωνιστικούς ρόλους των νεόνυμφων ανέλαβαν η Μάγια Λυμπεροπούλου και ο Τάκης Χρυσικάκος.

Ο Μπρεχτ είχε γράψει το μονόπρακτο με τίτλο *Ο γάμος* το 1919, αλλά παρουσιάστηκε για πρώτη φορά επί σκηνής στη Φρανκφούρτη το 1926, σε σκηνοθεσία Μέλχιор Βίσερ. Η αλλαγή του τίτλου σε *Ο γάμος των μικροαστών* έγινε από τον ίδιο τον Μπρεχτ αρκετά χρόνια αργότερα. Στο μονόπρακτο αυτό σατιρίζεται ο θεσμός του γάμου, προβαλλόμενος ως μια μικροαστική εθιμοτυπία χωρίς ουσία. Στον πυρήνα του κειμένου βρίσκεται ένα γαμήλιο γλέντι, το οποίο λαμβάνει χώρα στο ολοκαίνουργιο διαμέρισμα ενός νιόπαντρου ζευγαριού. Στο τέλος της βραδιάς, το γλέντι αποδεικνύεται ένα φιάσκο και τα καινούργια έπιπλα του διαμερίσματος μετατρέπονται σε έναν σωρό σπασμένων αντικειμένων, απομυθοποιώντας συμβολικά τον έγγαμο βίο της αστικής οικογένειας που μόλις «γεννήθηκε».

Η παραγωγή του Λαϊκού Πειραματικού Θεάτρου είχε ως βασική επιδίωξη να συμβάλει «στην κατανόηση της σύγχρονης ιδεολογικής και κοινωνικής πραγματικότητας του τόπου μας», με τον Τριβιζά να δηλώνει πως η σκηνοθετική του γραμμή απαιτούσε μια σκηνική ερμηνευτική γλώσσα «διαφορετική από εκείνη του παραδοσιακού θεάτρου» (Αλεξανδροπούλου, 1976). Μέσω της αντιπαράθεσης δύο νεανικών κειμένων δύο διαφορετικών δραματουργών, το Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο συνέχισε τη διπλή αποστολή της διαπαιδαγώγησης του κοινού και της άσκησης του θιάσου πάνω σε νέες θεατρικές φόρμες, μένοντας πιστό στην ιδεολογία του.

Οι κριτικές αυτής της παραγωγής ήταν θετικές και σχολίασαν, μεταξύ άλλων, πως η επιτυχημένη σκηνοθεσία του Τριβιζά «ανέδειξε τη σπουδαιοφάνεια της ασημαντότητας και την τραυμάτισε ανεπούλωτα με τις αθυροστομίες του Μπρεχτ» (Δρομάζος, 1976b). Γρονθοκοπώντας «με σκληρή κι αθυρόστομη γλώσσα τη σάπια ηθική και την τερατόμορφη υποκρισία της μικροαστικής τάξης» (Θυμέλη, 1977), ο σκηνοθέτης έδωσε την καρικατούρα του μικροαστού Γερμανού με λιτά μέσα, κοφτερό διάλογο και καταστάσεις γελοίου (Δρομάζος, 1976b). Σε γενικές γραμμές, η παράσταση αυτή επαινέθηκε για τη σωστή αίσθηση του μπρεχτικού μέτρου στο χιούμορ, στην αδρότητα του λόγου, στη διαλεκτική εξέλιξη της δράσης και στη μορφοποίηση των προσώπων (Θυμέλη, 1977).

Και σ' αυτήν την περίπτωση, η προσέγγιση του έργου του Μπρεχτ από το Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο κινήθηκε μεταξύ λαϊκότητας και πειραματισμού. Από τη μια μεριά, ο θίασος είχε ως στόχο να ανοίξει έναν διάλογο με τον λαό σχετικά με τον υποκριτικό χαρακτήρα του θεσμού του γάμου στη σύγχρονη αστική κοινωνία, ασκώντας οξύτατη κριτική σε αυτόν μέσω της



σάτιρας, και, από την άλλη, πειραματίστηκε με νέες ερμηνευτικές φόρμες, εμβαθύνοντας ακόμα περαιτέρω στο έργο του Μπρεχτ.

Στη ζούγκλα των πόλεων (1979): Θεατρική πάλη μέχρι τελικής πτώσεως

Στις 22 Δεκεμβρίου 1979 έκανε πρεμιέρα στο Θέατρο Πορεία το έργο *Στη ζούγκλα των πόλεων*, η τρίτη παραγωγή του Λαϊκού Πειραματικού Θεάτρου που βασιζόταν σε έργο του Μπρεχτ. Τη σκηνοθεσία και αυτής της παραγωγής υπέγραψε ο Λεωνίδας Τριβιζάς, ενώ τους δύο πρωταγωνιστικούς ρόλους ανέλαβαν ο Νίκος Καμτσής και ο Νίκος Μητρογιαννόπουλος.

Γραμμένο μεταξύ 1921 και 1924, το *Στη ζούγκλα των πόλεων* θεωρείται ένα από τα πιο ιδιαίτερα έργα της μπρεχτικής δραματουργίας, φλερτάροντας σε πολλά σημεία με το κίνημα του γερμανικού εξπρεσιονισμού. Η πρώτη εκδοχή του κειμένου, με τίτλο *Στη ζούγκλα*, έκανε πρεμιέρα στο Μόναχο το 1923, σε σκηνοθεσία Έριχ Ένγκελ, ενώ η δεύτερη -και τελική- εκδοχή, με τίτλο *Στη ζούγκλα των πόλεων*, έκανε πρεμιέρα στο Ντάρμστατ το 1927, σε σκηνοθεσία Καρλ Έμπερτ. Το έργο διαδραματίζεται σε ένα μυθικό Σικάγο, μια εκδοχή της απόλυτης σύγχρονης μεγαλούπολης που, με τους ψηλούς ουρανοξύστες της και τον αγώνα των κατοίκων της για επιβίωση, μοιάζει με ζούγκλα (Unwin, 2005). Θέμα του έργου είναι η αναίτια πάλη ανάμεσα σε δύο άντρες, τον Σλινγκ, ένα πλούσιο έμπορο ξυλείας, και τον Γκάρκα, έναν φτωχό υπάλληλο βιβλιοθήκης. Λύση στον μεταξύ τους αγώνα δεν φαίνεται να μπορεί να υπάρξει, ούτε και αδιαφιλονίκητος νικητής. Οι δύο αντίπαλοι εξαντλούνται και τελικά εκείνος που επιβιώνει είναι ο νεότερος.

Το Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο επέλεξε να αναμετρηθεί με το δύσκολο αυτό έργο του Μπρεχτ, πρωτίστως λόγω του ότι οι συντελεστές θεώρησαν ότι υπάρχει «αντιστοιχία ανάμεσα στην αισθητική κρίση και τη σύγχυση της γερμανικής κοινωνίας της δεκαετίας του '20» και στη σημερινή εποχή (Θερμού, 1979). Το κείμενο του Μπρεχτ, επομένως, επιλέχθηκε λόγω του θέματός του, δίνοντας την ευκαιρία στον θίασο να εμβαθύνει στο έργο του Γερμανού δραματουργού, σχολιάζοντας, παράλληλα και τη σύγχρονη αλλοτριωμένη ελληνική κοινωνία. Κατά την προώθηση της παράστασης, ο ημερήσιος Τύπος της εποχής τόνισε ιδιαίτερα τη δυσκολία του εγχειρήματος, δηλώνοντας, μεταξύ άλλων, πως το *Στη ζούγκλα των πόλεων* θεωρείται «το πειραματικότερο και το πιο δύσκολο έργο του Μπρεχτ», το οποίο, ακριβώς γι' αυτόν τον λόγο «παρουσιάζεται συνήθως από θιάσους που κάνουν αποκλειστικά πειραματική δουλειά και δεν ενδιαφέρονται για το ταμείο του θεάτρου τους» (Θερμού, 1979).

Οι κριτικές της παραγωγής αυτής ήταν ανάμεικτες. Από τη μία πλευρά υποστηρίχθηκε πως η σκηνοθεσία του Τριβιζά δίνει την αίσθηση της πάλης με μια «καθαρότητα θεατρικών εκφραστικών μέσων που έχουν αποτυπωθεί στη φιγούρα των δύο πρωταγωνιστών» (Παναγιολόπουλος, 1980) αναδεικνύοντας εύστοχα «όλη τη διεργασία που ακολουθείται απ' τον δημιουργό της αποστασιοποίησης» (Νικόπουλος, 1980). Από την άλλη, ωστόσο, υπήρξαν και κριτικές που έκριναν πως ο θίασος δεν μπόρεσε να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις του έργου (Δρομάζος, 1980), καθώς «οι χαρακτήρες-σύμβολα δεν είχαν μέγεθος και βάρος και οι συγκρούσεις τους δεν κλιμακώθηκαν παρά ελάχιστα» (Θυμέλη, 1980). Σε γενικές γραμμές, πάντως, επαινέθηκε η επιλογή του θιάσου να παρουσιάσει στον λαό ένα δύσκολο έργο του Μπρεχτ που έδωσε αφορμή για σκέψη και συζήτηση (Παναγιολόπουλος, 1980), ενώ πολύ θετικά σχόλια έλαβε και η «ζοφερή» σκηνογραφία, που φάνταζε ταυτόχρονα πραγματική και εξωπραγματική (Δρομάζος, 1980· Θυμέλη, 1980).



Πειραματιζόμενο «πάνω στα πρώτα σπέρματα της μπρεχτικής δραματουργίας» (Θυμέλη, 1980), το Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο έδωσε τη δυνατότητα στο θεατρόφιλο κοινό, αλλά και στους καλλιτέχνες που συμμετείχαν στη συγκεκριμένη παραγωγή, να έρθουν για ακόμα μία φορά σε επαφή με το φαινόμενο Μπρεχτ. Και αυτή η προσπάθεια του θιάσου είχε έναν έντονα πειραματικό χαρακτήρα, ο οποίος δεν περιορίστηκε σε καλλιτεχνικές αναζητήσεις, αλλά είχε και την πολιτική στόχευση της κριτικής της σύγχρονης καπιταλιστικής ηθικής, με τελικό στόχο την αφύπνιση του λαού.

Φως στα σκοτάδια (1982): Ο καπιταλισμός μεταξύ πρόζας και τραγουδιού

Στις 6 Φεβρουαρίου 1982 έκανε πρεμιέρα στο Θέατρο Πορεία η θεατρική παραγωγή *Φως στα σκοτάδια*, η οποία αποτέλεσε και την τελευταία απόπειρα του Λαϊκού Πειραματικού Θεάτρου να αναμετρηθεί με έργο του Μπρεχτ. Σκηνοθέτης και αυτής της παραγωγής ήταν ο Λεωνίδας Τριβιζάς, ο οποίος υπέγραψε και τη διασκευή του κειμένου της παράστασης, ενώ τους δύο πρωταγωνιστικούς ρόλους ανέλαβαν ο Πολύκαρπος Πολυκάρπου και η Φραντζέσκα Ιακωβίδου.

Το *Φως στα σκοτάδια* είναι μια μονόπρακτη φάρσα που γράφτηκε από τον Μπρεχτ κατά πάσα πιθανότητα το 1919, υπό την επιρροή του διάσημου Γερμανού κωμικού περφόρμερ Καρλ Βάλεντιν. Πρωταγωνιστής του κειμένου είναι ο Παντούκ, ένας ψευτοηθικολόγος που κάνει εκστρατεία υπέρ του κλεισίματος των οίκων ανοχής, στήνοντας απέναντι από τον οίκο ανοχής της ματρόνας Φράου Χόγκε μια σκηνή εκστρατείας, όπου -με το αζημίωτο- παρουσιάζει τα φρικτά αποτελέσματα των αφροδίσιων νοσημάτων. Η Φράου Χόγκε, που βλέπει τα κέρδη της να μειώνονται, πείθει τότε τον Παντούκ να συνεταιριστούν και, έτσι, στο τέλος ο καπιταλισμός θριαμβεύει: «ο χτεσινός ζηλωτής ηθικολόγος γίνεται μαστροπός κι είναι κατευχαριστημένος, γιατί βγάζει τώρα πολλά λεφτά απ' το 'εμπόριο' που πριν κατήγγειλε και καταπολεμούσε» (Μοσχοβάκης, 1982).

Η παραγωγή του Λαϊκού Πειραματικού Θεάτρου εμπλούτισε το σύντομο μονόπρακτο του Μπρεχτ με δώδεκα τραγούδια, βασισμένα σε ποιήματα και τραγούδια που προέρχονταν από θεατρικά έργα του συγγραφέα, τα οποία μελοποίησε ο Γιάννης Ζουγανέλης («Έργο Μπρεχτ στο Θέατρο «Πορεία»», 1982). Τα τραγούδια αυτά είχαν άλλοτε ανθρωπιστικό και άλλοτε ταξικό χαρακτήρα, κινούμενα ανάμεσα στον διδακτισμό, στην ποίηση και στο σκληρό χιούμορ (Δρομάζος, 1982). Ο συνδυασμός πρόζας και τραγουδιών έδωσε εντέλει στην παραγωγή την αίσθηση μιας λαϊκής όπερας ή ενός «θεάματος» θεατρικού καμπαρέ, κάτι που ενισχύθηκε και από τον σκηνικό διάκοσμο της παραγωγής, ο οποίος θύμιζε έντονα καμπαρέ του Μεσοπολέμου.

Οι κριτικές αυτής της παραγωγής ήταν ως επί το πλείστον αρνητικές, με τους κριτικούς να σημειώνουν, μεταξύ άλλων, πως: «παρά τη θεατρικότητα μουσική, τα, έστω, νατουραλιστικά κοστούμια, το ωραίο σκηνικό και τα ελληνικά της μετάφρασης, η σύλληψη του σκηνοθέτη δεν οδηγήθηκε πουθενά» (Δρομάζος, 1982). Η επιλογή του σκηνοθέτη να διαστείλει το σύντομο μονόπρακτο του Μπρεχτ, μέσω παρεμβολής τραγουδιών σταχυολογημένων από άλλα έργα του Μπρεχτ, κρίθηκε προβληματική, καθώς αφενός οι ηθοποιοί στους οποίους ανατέθηκε το λυρικό μέρος «δεν ήξεραν να τραγουδάνε, αλλά τις περισσότερες φορές φαλτσάρανε» (Δρομάζος, 1982), και αφετέρου η μεγάλη διάρκεια στέρησε από το αρχικό μονόπρακτο «τη συνοχή, την πυκνότητα, το δυναμισμό και [...] την κρουστική δύναμη της σάτιράς του» (Μοσχοβάκης, 1982).



Το *Φως στα Σκοτάδια* αποτέλεσε την τελευταία στάση του Λαϊκού Πειραματικού Θεάτρου στο έργο του Μπρεχτ, ολοκληρώνοντας μια διαδρομή πολλών χρόνων. Μετατρέποντας ένα σατιρικό μονόπρακτο του Μπρεχτ σε θέαμα λαϊκού καμπαρέ, ο θίασος προσέγγισε για ακόμα μια φορά το έργο του Γερμανού δημιουργού συνδυάζοντας το λαϊκό και το πειραματικό στοιχείο, σε μια προσπάθεια που, αν και δεν έπεισε τους κριτικούς, έμεινε πιστή στους στόχους και στο πνεύμα του θιάσου.

Συμπεράσματα

Συνοψίζοντας, το Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο προσέγγισε τα τέσσερα έργα του Μπρεχτ που παρουσίασε στη διάρκεια της σύντομης πορείας του με έναν τρόπο που συνδύαζε το λαϊκό και το πειραματικό στοιχείο. Η λαϊκότητα των μπρεχτικών παραγωγών του θιάσου σχετίστηκε πρωτίστως με τη σχέση που ο θίασος προσδοκούσε να εγκαθιδρύσει με τον λαό, εκκινώντας από αυτόν και καταλήγοντας σε αυτόν, και όχι με τη συνομιλία του με παραδοσιακά λαϊκά δρώμενα ή άλλες εκφάνσεις της έννοιας του λαϊκού θεάτρου. Με άλλα λόγια, το λαϊκό μπρεχτικό θέατρο που αξίωσε να παρουσιάσει ο θίασος θα μπορούσε να παραφραστεί ως μπρεχτικό θέατρο «του λαού» ή «για τον λαό». Ο πειραματικός χαρακτήρας του θιάσου, από την άλλη, σχετίστηκε με όλες τις πτυχές του θεατρικού φαινομένου: από την επιλογή των λιγότερο γνωστών έργων του Μπρεχτ, τα οποία παρουσιάστηκαν για πρώτη φορά επί ελληνικής σκηνής, έως την ερμηνεία των ηθοποιών και τη σκηνογραφία. Αποκορύφωμα αυτής της προσπάθειας σύνδεσης λαϊκού και πειραματικού στοιχείου αποτέλεσε η παρουσίαση της *Μάνας* σε ένα εργοστάσιο, παραγωγή που, εμπνεόμενη από τους πειραματισμούς πρωτοπόρων του θεάτρου εκείνης της εποχής, έφερε -κυριολεκτικά- το θέατρο κοντά στον λαό, προτείνοντας έναν νέο τρόπο συνομιλίας ηθοποιών και θεατών.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Αλ., Σ. (1976, 6 Φεβρουαρίου). Αύριο από το Λαϊκό Πειραματικό στο Θέατρο «Αθηνά». Η «Μάνα» του Μπρεχτ σε πανελλήνια πρώτη». *Η Καθημερινή*.
- Αλ., Σ. (1976, 3 Μαρτίου). Αφού ο Μωάμεθ δεν πήγαινε στο βουνό... Το θέατρο κατέβηκε στο κοινό. Παράσταση του Λ.Π.Θ. σε ένα εργοστάσιο. *Η Καθημερινή*.
- Αλεξανδροπούλου, Σ. (1976, 30 Οκτωβρίου). Με Μπρεχτ και Τσέχωφ αρχίζει απόψε το Λ.Π.Θ. Στο Θέατρο «Πορεία». *Η Καθημερινή*.
- Βαροπούλου, Ε. (1976, 11 Μαρτίου). Κριτική. Θέατρο. Η «Μάνα» του Μπ. Μπρεχτ. *Αυγή*.
- Βαροπούλου, Ε. (2003). Το θέατρο 1974-2000. Ένα σύγχρονο καλλιτεχνικό επίτευγμα. Στο Β. Παναγιωτόπουλος (Επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού. 1770-2000* (τ. 10, σσ. 227-248). Ελληνικά Γράμματα.
- Βιβιλάκης, Ι. (2018). Το Μυστήριο της Μεταπολίτευσης. Ο Χριστός Πάσχων της Θεατρικής Συντεχνίας. Στο Α. Αλτουβά & Κ. Διαμαντάκου (Επιμ.), *Θέατρο και Δημοκρατία. Με αφορμή τη συμπλήρωση 40 χρόνων από την αποκατάσταση της Δημοκρατίας: Ε' Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο, 5-8 Νοεμβρίου 2014: Πρακτικά* (τ. 1, σσ. 177-196). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Γιαννοπούλου, Π. (2018). Το Πολιτικό Θέατρο στη Μεταπολίτευση: Θεατρικά έργα που παραστάθηκαν κατά την περίοδο 1974-1976. Στο Α. Αλτουβά & Κ. Διαμαντάκου (Επιμ.), *Θέατρο και Δημοκρατία. Με αφορμή τη συμπλήρωση 40 χρόνων από την αποκατάσταση της Δημοκρατίας: Ε' Πανελλήνιο*



- Θεατρολογικό Συνέδριο, 5-8 Νοεμβρίου 2014: Πρακτικά* (τ. 1, σσ. 317-329). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Γραμματάς, Θ. (2013). «Λαϊκό» και «έντεχνο» στο θέατρο. Πολιτισμική διάδραση και ώσμωση των ειδών. Στο Γ. Βόζικας (Επιμ.), *Λαϊκός πολιτισμός και έντεχνος λόγος (ποίηση, πεζογραφία, θέατρο): Διεθνές Επιστημονικό Συνέδριο, 8-12 Δεκεμβρίου 2010: Πρακτικά* (τ. 1, σσ. 279-296). Ακαδημία Αθηνών.
- Δρομάζος, Σ. Ι. (1976, 11 Φεβρουαρίου). Θεατρική κριτική. Μπρεχτ: «Η μάνα». Από το Λαϊκό Πειραματικό στο Θέατρο Αθηνά. *Η Καθημερινή*.
- Δρομάζος, Σ. Ι. (1976, 5 Νοεμβρίου). Θεατρική κριτική. «Γάμοι των μικροαστών» του Μπρεχτ και «Γάμος» του Τσέχωφ. Από το Λ.Π.Θ. στο «Πορεία». *Η Καθημερινή*.
- Δρομάζος, Σ. Ι. (1980, 20 Ιανουαρίου). Θεατρική κριτική. Μπέρντολτ Μπρεχτ. «Στη ζούγκλα των πόλεων». *Η Καθημερινή*.
- Δρομάζος, Σ. Ι. (1982, 18 Φεβρουαρίου). Θεατρική κριτική. Μπέρτολτ Μπρεχτ. Φως στα σκοτάδια. Από το Λαϊκό Πειραματικό στο «Πορεία». *Η Καθημερινή*.
- Έργο Μπρεχτ στο Θέατρο «Πορεία» (1982, 10 Φεβρουαρίου). *Η Καθημερινή*.
- Ζηροπούλου, Κ. (2014). Ο σκηνοθέτης Λεωνίδας Τριβιζάς και το Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο. Στο Α. Δημητριάδης, Ι. Πιπινιά & Α. Σταυρακοπούλου (Επιμ.), *Σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο. Συνέχειες και ρήξεις: Διεθνές επιστημονικό συνέδριο αφιερωμένο στον Νικηφόρο Παπανδρέου* (σσ. 213-222). Εκδόσεις ΑΠΘ.
- Θερμού, Μ. (1979, 22 Δεκεμβρίου). Στο Θέατρο «Πορεία» αύριο. Έργο του Μπρεχτ ανεβάζει το Λ.Π.Θ. «Στη ζούγκλα των πόλεων». *Η Καθημερινή*.
- Θυμέλη. (1977, 8 Ιανουαρίου). Κριτική θεάτρου. Μπρεχτ και Τσέχωφ για τον γάμο. *Ριζοσπάστης*.
- Θυμέλη. (1980, 23 Φεβρουαρίου). Κριτική θεάτρου. «Στη ζούγκλα των πόλεων» του Μπέρτολτ Μπρεχτ, στο «Πορεία», από το Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο. «Οι φοιτηταί» του Γρ. Ξενόπουλου, με την ΕΘΕΚ στην «Εκφραση». *Ριζοσπάστης*.
- Μάρκαρης, Π. (1999). Ταύτιση και παρεξήγηση. Ο «βίος του Μπρεχτ» στην Ελλάδα. *Σύγχρονα θέματα: τριμηνιαία έκδοση επιστημονικού προβληματισμού και παιδείας*, 71-72, 54-59.
- Μοσχοβάκης, Α. (1982, 24 Φεβρουαρίου). «Φως στα σκοτάδια» του Μπέρτολτ Μπρεχτ από το Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο. Το εμπόριο της ηθικής. *Ελευθεροτυπία*.
- Νικόπουλος, Ν. (1980, 2 Φεβρουαρίου). Κριτική θεάτρου. Μπ. Μπρεχτ. «Στη ζούγκλα των πόλεων». Από το Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο. *Αυγή*.
- Παναγιολόπουλος, Γ. (1980, 2 Φεβρουαρίου). Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο. Μπέρτολτ Μπρεχτ. «Στη ζούγκλα των πόλεων». *Ανένδοτος*.
- Πούχχερ, Β. (2017). *Θεατρολογική Λαογραφία Β'. Το παραδοσιακό λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και τη Βαλκανική. Οι πρώτες μορφές του θεάτρου*. Αρμός.
- Σειραγάκης, Μ. (2020). Θεατρικοί αστέρες, πειθαρχία και κράτος: Το επάγγελμα του ηθοποιού στον Μεσοπόλεμο. Στο Ε. Α. Δελβερούδη & Ν. Ποταμιάνος (Επιμ.), *Δουλεύοντας στον χώρο του θεάτρου* (σσ. 53-77). Εκδόσεις της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης.
- Storey, J. (2015). *Πολιτισμική θεωρία και λαϊκή κουλτούρα. Εισαγωγή* (Β. Ντζούνης, Μετ.). Πλέθρον.
- Thompson, D. S., & Barnette, J. (Επιμ.). (2014). *Theatre Symposium. Broadway and Beyond: Commercial Theatre Considered*. University of Alabama Press.
- Thomson, P., & Sacks, G. (Επιμ.). (2006). *The Cambridge Companion to Brecht* (2η έκδ.). Cambridge University Press.



Τσιριγκούλης, Ζ. (1976, 16 Φεβρουαρίου). Κριτική θεάτρου. Μπρεχτ. Η μάνα. Στο Θέατρο «Αθηνά». *Αθηναϊκή*.

Unwin, S. (2005). *A Guide to the Plays of Bertolt Brecht*. Bloomsbury Methuen Drama.

Βιογραφικό: Ο Κωνσταντίνος Σουλτάνης εκπονεί διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Θεάτρου του Α.Π.Θ. Είναι απόφοιτος του Τμήματος Θεάτρου και του Τμήματος Νομικής του Α.Π.Θ. και κατέχει μεταπτυχιακό δίπλωμα ειδίκευσης στην πολιτική θεωρία και φιλοσοφία. Έχει εργαστεί ως θεατρολόγος στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, στην Ανώτερη Σχολή Δραματικής Τέχνης «Ανδρέας Βoutsινάς», στο Τμήμα Πολιτισμού του Δήμου Παύλου Μελά και στη δημοτική κοινωφελή επιχείρηση «ΙΡΙΣ». Τα ερευνητικά του ενδιαφέροντα εστιάζονται στο νεοελληνικό θέατρο και στη σχέση θεάτρου και πολιτικής.

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

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ:

Τα έργα του Μπέρτολτ Μπρεχτ στο Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο

1. *Η μάνα* (1976)

Μετάφραση: Κωστής Σκαλιόρας

Σκηνοθεσία: Λεωνίδας Τριβιζάς

Διαμόρφωση σκηνικού χώρου και κοστούμια: Δαμιανός Ζαρίφης

Μουσική: Χανς Άισλερ

Επεξεργασία μουσικής και ενορχήστρωση: Θάνος Μικρούτσικος

Διανομή: Νέλλη Αγγελίδου (Πελαγία Βλάσοβα, η μάνα), Γιάννης Φέρτης (Πάβελ Βλάσοφ, ο γιος της), Γιώργος Κυρίτσης (Αντόν Ρούμπιν, σύντροφος του Πάβελ/ένας εργάτης), Τάκης Χρυσικάκος (Αντρέι Ναχότκα, σύντροφος του Πάβελ/δεύτερος εργάτης), Τίμος Περγλέγκας (Ιβάν Βεσόβτσικοφ, σύντροφος του Πάβελ), Σμαράγδα Σμυρναίου (Μάσα Σαλάτοβα, σύντροφος του Πάβελ/δεύτερη γυναίκα), Τάκης Σαρρής (ένας αστυνομικός/ο επόπτης/πρώτος απεργοσπάστης/πρώτος εργάτης), Τάσος Υφαντής (επιθεωρητής αστυνομίας/ο γιατρός/ένας δημόσιος υπάλληλος), Ελπιδοφόρος Γκότσης (ο θυρωρός του εργοστασίου/ένας άντρας/δεύτερος απεργοσπάστης/τρίτος εργάτης), Λάζος Τερζάς (Σμίλγκι, εργάτης εργοστασίου/Βασίλι Γιεφίμοβιτς, χασάπης), Σταμάτης Φασουλής (Κάρποφ, εργάτης εργοστασίου/Γιέγκορ Λούσιν), Δημήτρης Πετράτος (πρώτος εργάτης/Σιγκόρσκι, ο άνεργος), Λευτέρης Κοτσελίδης (δεύτερος εργάτης/δεύτερος άντρας/τέταρτος εργάτης), Μπέττυ Αρβανίτη (πρώτη εργάτρια/Βέρα Στεπάνοβα, ιδιοκτήτρια/μαυροφορεμένη γυναίκα), Μαρίκα Τζιραλίδου (δεύτερη εργάτρια/Λύντια Αντόνοβα, εργάτρια/πρώτη γυναίκα), Γιώργος Μοσχίδης (Νικ. Βεσόβτσικοφ, δάσκαλος/Βασίλι



Βεσόβτσικοφ), Άννα Παναγιωτοπούλου (πρώτη γυναίκα/η γυναίκα του χασάπη/μια εργάτρια), Ξένια Καλογεροπούλου (δεύτερη γυναίκα/η ανηψιά της Βέρας Στεπάνοβα/μια υπηρέτρια).

Θέατρο πρεμιέρας: Αθηνά

Ημερομηνία πρεμιέρας: 7 Φεβρουαρίου 1976

Λήξη παραστάσεων: 19 Απριλίου 1976

*Στις 2 Μαρτίου 1976 παρουσιάστηκε στο εργοστάσιο Φίντεξπορτ στο Μπογιάτι.

2. Οι γάμοι των μικροαστών (1976)

Μετάφραση: Πέτρος Μάρκαρης

Σκηνοθεσία: Λεωνίδας Τριβιζάς

Σκηνικό και κοστούμια: Σάββας Χαρατσίδης

Μουσική: Θάνος Μικρούτσικος

Μουσική επιμέλεια: Ιφιγένεια Ευθυμιάτου

Χορευτική κίνηση: Έρση Πήττα

Επεξεργασία μουσικής και ενορχήστρωση: Θάνος Μικρούτσικος

Διανομή: Δημήτρης Αστεριάδης (ο πατέρας της νύφης), Μαρία Μαρμαρινού (η μητέρα του γαμπρού), Μάγια Λυμπεροπούλου (η νύφη), Τάκης Χρυσικάκος (ο γαμπρός), Νίκος Μητρογιαννόπουλος (ο φίλος του γαμπρού), Ντίνα Κώστα (η κυρία), Δημήτρης Πετράτος (ο σύζυγος της κυρίας), Μανώλης Βαμβακούσης (ο νεαρός), Πίτσα Μπουρνόζου (η αδελφή της νύφης).

Θέατρο πρεμιέρας: Πορεία

Ημερομηνία πρεμιέρας: 30 Οκτωβρίου 1976

Λήξη παραστάσεων: 3 Απριλίου 1977

*Παρουσιάστηκε σε κοινό πρόγραμμα με την μονόπρακτη κωμωδία του Άντον Τσέχωφ *Ο γάμος*.

3. Στη ζούγκλα των πόλεων (1979)

Μετάφραση: Κώστας Σταματίου

Σκηνοθεσία: Λεωνίδας Τριβιζάς

Σκηνικό και κοστούμια: Γιώργος Πάτσας

Μουσική επιμέλεια: Λάμπρος Λιάβας

Διανομή: Νίκος Καμτσής (Τζωρτζ Γκάργκα), Νίκος Μητρογιαννόπουλος (Σ. Σλινγκ), Νέλλη Αγγελίδου (Μάε Γκάργκα), Στέλιος Γούτης (Σ. Μένυς), Πολύκαρπος Πολυκάρπου, Θωμάς Κωνσταντινίδης, Γιώργος Κέντρος, Κάκια Ιγερινού, Νίκος Βαγιονάκης, Γιωργία Κουλουφάκου, Νίκος Γαρυφάλλου, Αντώνης Αντύπας, Κωστής Μεγαπάνος, Ντόρα Γιαννακοπούλου.

Θέατρο πρεμιέρας: Πορεία

Ημερομηνία πρεμιέρας: 22 Δεκεμβρίου 1979



4. Φως στα σκοτάδια (1982)

Μετάφραση: Κώστας Κουλουφάκος

Διασκευή και σκηνοθεσία: Λεωνίδα Τριβιζάς

Σκηνικό και κοστούμια: Μιχάλης Σδούγκος

Μουσική: Γιάννης Ζουγανέλης

Χορογραφία: Βαγγέλης Σειληνός

Βοηθός σκηνοθέτη: Νίκος Καμτσής

Επεξεργασία μουσικής και ενορχήστρωση: Θάνος Μικρούτσικος

Διανομή: Πολύκαρπος Πολυκάρπου (Παντούκ), Φραντζέσκα Ιακωβίδου (Φράου Χόγκε), Νίκος Καμτσής (ρεπόρτερ), Σπύρος Μεργιανός (εφημέριος/επισκέπτης της έκθεσης αφροδίσιων νοσημάτων του Παντούκ), Γιάννης Κουριώτης (βοηθός του Παντούκ), Γεωργία Αλεξοπούλου (επισκέπτρια της έκθεσης αφροδίσιων νοσημάτων του Παντούκ/κορίτσι της Φράου Χόγκε), Γιάννης Γεωργαντάς (επισκέπτης της έκθεσης αφροδίσιων νοσημάτων του Παντούκ), Εύη Θεοδωρίδου (επισκέπτρια της έκθεσης αφροδίσιων νοσημάτων του Παντούκ/κορίτσι της Φράου Χόγκε), Κώστας Λεμπέσης (επισκέπτης της έκθεσης αφροδίσιων νοσημάτων του Παντούκ), Αθηνά Μαυρομμάτη (επισκέπτρια της έκθεσης αφροδίσιων νοσημάτων του Παντούκ/κορίτσι της Φράου Χόγκε), Έλενα Μπόντη (επισκέπτρια της έκθεσης αφροδίσιων νοσημάτων του Παντούκ/κορίτσι της Φράου Χόγκε), Καίτη Ντζαμάρα (επισκέπτρια της έκθεσης αφροδίσιων νοσημάτων του Παντούκ/κορίτσι της Φράου Χόγκε), Άντα Χρηστίδου (κορίτσι της Φράου Χόγκε).

Θέατρο πρεμιέρας: Πορεία

Ημερομηνία πρεμιέρας: 6 Φεβρουαρίου 1982



«Να σου κάμω την ιστορία μου» - Παραμύθι, προφορική αφήγηση και λαϊκό θέατρο

Στέλιος Πελασγός

Περίληψη: Στη λαϊκή παράδοση, η αφήγηση είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τη θεατρική πράξη, όπως φαίνεται και από τις τοπικές ελληνικές διαλέκτους. Το σύγχρονο κίνημα της αναβίωσης της αφήγησης είναι αποτέλεσμα αναζήτησης της ρίζας του λαϊκού θεάτρου, παρ' όλο που συχνά παραστρατεί σε ακαδημαϊκές φόρμες. Ο Έλληνας σύγχρονος ιστορικός, εάν θέλει να είναι λαϊκός παραμυθάς, οφείλει να είναι ένας θεατρικός δημιουργός στην υπηρεσία της κοινότητας και της παράδοσης του, ενώ συνάμα υπηρετεί την θεατρική πρωτοπορία.

Λέξεις-κλειδιά: Σωματικό θέατρο, Λαϊκό θέατρο, Μεσαιωνικό θέατρο, Πολιτικό θέατρο, Λαϊκός παραμυθάς, Επική αφήγηση, Φεστιβάλ αφήγησης, λαϊκές εξεγέρσεις, Jerzy Grotowski, Bertolt Brecht

Στην Κάσο, ελληνικό νησί που ακόμα δεν ξεπουλήθηκε, οι άνθρωποι μιλάνε τραγουδιστά και χρωματιστά όπως όλοι όσοι ανήκουν σε μια ζωντανή προφορική παράδοση. Κάνουν ακόμα αγώνες προφορικής ποίησης όπως στον καιρό του Ομήρου⁴ και παραβγαίνουνε στη μαντινάδα κι όταν θέλουν να σου διηγηθούν λένε: «να σου κάμω την ιστορία μου» (Μαυρολέων, 1997). Κι εσύ αναγνώστη/τρια θ' ανατριχιάζεις όπως εγώ με αυτήν την έκφραση. Από το «λέω» στο «κάνω» πηδάμε από την λογοτεχνία στο θέατρο.

Στον λαϊκό πολιτισμό όμως το «λέω» είναι «κάνω», ο λόγος προϋποθέτει το σώμα, η λέξη τον ρυθμό και τη χειρονομία. Δεν υπάρχει ΛΕΞΗ χωρίς ΠΑΡΟΥΣΙΑ. Η ομιλία είναι παράσταση (performance). Έχει χρώμα και ρυθμό, εντάσεις και χειρονομίες, παύσεις και γκριμάτσες. Ορισμένες φορές έχει και χρήση αντικειμένων ή τραγούδι. Παρατηρήστε σε κάποιες γωνιές του ελληνισμού που ακόμα οι άνθρωποι δεν πούλησαν την τοπική τους γλώσσα στις σχολικές κανονικότητες ή σε παραληρηματικές αρχαιολατρίες, σε μέρη όπως τα Επτάνησα ή η Κρήτη, η Πάφος ή η Νάξος, παρατηρήστε πώς οι άνθρωποι κουνιούνται με ένα ρυθμό την ώρα που μιλούν τη γλώσσα τους.⁵ Ακόμα έτσι φέρονται τα πολύ μικρά παιδιά πριν να τα περιλάβει το ανεπίσημο και επίσημο εκπαιδευτικό σύστημα για να τα μάθει όχι μόνο να κινούνται και να μιλούν προβλεπόμενα, αλλά ακόμα και να παίζουν!

Γέννηση της λαϊκής αφήγησης - Γέννηση του λαϊκού θεάτρου

Κάπου μακριά στον τόπο και τον χρόνο μια ομάδα κυνηγών γυρνά στο χωριό καθώς πέφτει ο ήλιος. Δεν φέρνουν μόνο νεκρά ζώα φέρνουν και ιστορίες.

⁴ Το κίνημα της προφορικής ποίησης που είναι δυνατό και ακμαίο τις τελευταίες δεκαετίες και στην χώρα μας δίνει πολλές ελπίδες στην λογοτεχνία και το θέατρο.

⁵ Για την ανθρωπολογία και σημειολογία των παραστατικών τεχνών συχνή αναφορά αποτελεί η παρατήρηση του Jousse για τη γιαγιά που άρχισε «να ταλαντεύεται σε ένα ονειροπόλο, λικνιστικό ακομπανιαμένο» σαν να χορεύει αυτά που του διηγούνταν. (Jousse, 1974).



Φέρνουν τις πρώτες ιστορίες του ανθρώπου. Την ώρα που η φωτιά ψήνει τις σάρκες των αδελφών μας του δάσους ένας από τους κυνηγούς σηκώνεται. Στο φως της φλόγας που τρέμει και χτίζει σκιές, διηγείται τις πράξεις ζώων και ανθρώπων, το παιχνίδι του θανάτου με τη ζωή. Πίσω του κινείται ένας δεύτερος, σκοτεινός παραμυθάς, μια τεράστια σκιά. Οι θεατές του βρίσκονται για λίγο κάτω από το πετσί του ζώου ή νιώθουν τη χορδή του τόξου να τεντώνεται στα χέρια τους. Μέσα στο κεφάλι τους ανάβουν οι καθρεφτικοί νευρώνες και όλο το σώμα παίρνει διαταγή να νιώσει τις λέξεις και τις κινήσεις του αφηγητή. Βλέπουν με τα μάτια του και αγγίζουν με τα χέρια του.

Την άλλη μέρα στην άλλη άκρη του κόσμου, μια γυναίκα βγαίνει από τον ύπνο με τις εικόνες του ονείρου ακόμα ζωντανές στο σώμα της. Ταραγμένη φυσάει τα κάρβουνα και ξυπνά τη φωτιά περνώντας ξανά και ξανά από τον νου τις βραδινές της περιπέτειες. Βράζει ένα ζεστό με βότανα και μέσα της κατασταλάζουν οι βραδινές νοητικές εικόνες. Βγάζει μια φωνή και συγκεντρώνει γύρω της τους ανθρώπους που μόλις ξυπνήσαν. Εμπρός τους οι εικόνες του ονείρου γίνονται «μιμήσεις πράξεων» με αυθεντικά συναισθήματα. Το όνειρο θα είναι σηματοδιακό και θα πλάσει τη ζωή και το μέλλον της κοινότητάς της.

ΠΡΟΣΕΞΤΕ ΚΑΤΙ: οι δύο παραπάνω σκηνές περιγράφονται σε ενεστώτα, στο χρόνο του Θεάτρου. Ο αφηγητής περνώντας από τον αόριστο της αφήγησης στον ενεστώτα της πράξης περνά ψυχικά και σωματικά από την αφήγηση στο θέατρο. Αφήστε τους φιλόλογους να μιλούν για ιστορικό ενεστώτα. Αυτός αφορά τη γραφή. Όταν ο προφορικός αφηγητής μιλά στον ενεστώτα χρησιμοποιεί τον ενεστώτα της πράξης, ζει αληθινά το αφήγημα. Μαζί του κι εμείς το κοινό του (Πελασγός, 2007).



Ένα ζευγάρι νεαρών Ρομά από την θεατρική ομάδα Ρομα-λέοι που εμπύχωνα στον Βόλο έρχονται στην Αθήνα και συμμετέχουν στην παράσταση προφορικής αφήγησης για τα δικαιώματα των Ρομά, στο θέατρο Μαιρηβή σε συνεργασία με την Διεθνή Αμνηστία. Μια στιγμή λαϊκού θεάτρου χωρίς πρόβες και προετοιμασίες. Αφηγούνται μαζί μου, χορεύουν, τραγουδούν.



Το λαϊκό θέατρο σήμερα

Ο κυνηγός κι η ονειρεύτρια ερωτεύτηκαν και κάναν παιδιά που ‘ναι όλα αδέλφια μου. Να σας πω για τρία, τον Παπα-Δημήτρη, την Ewa Benesz και τον Bruno de la Salle:

7 Αυγούστου 2022. Εκκλησία σε παραθαλάσσιο χωριό του Πηλίου. Η ομάδα κοινής παραμυθιακής ζωής ολοκληρώνει ένα τριήμερο μαθητείας παρακολουθώντας τη λειτουργία και κυρίως το κήρυγμα ενός ιερέα - λαϊκού αφηγητή. (Δεν είναι τηλεαγγελιστής ή σταρ ιερωμένος - έχει τη βαθιά σεμνότητα και ταπεινότητα του λαϊκού τελετάρχη). Οι κινήσεις του, η φωνή, οι λέξεις του, οι ερωταποκρίσεις με το εκκλησίασμα, οι παρεκβάσεις συγκλονίζουν την ομάδα με την απλότητα και τη φυσικότητα τους. Βλέπουν στην πράξη μια ιερή παράσταση αφήγησης / λαϊκού θεάτρου και μετά το εργαστήριο / σεμινάριο έχουν την ευαισθησία και τα νοητικά εργαλεία να την κατανοήσουν και να την αναλύσουν.

18 Νοεμβρίου 2010. Βαρσοβία. Θέατρο έρευνας «Jerzy Grotowski». Στη σκηνή η θρυλική ηθοποιός του Grotowski, Ewa Benesz λέει το επικό ποίημα Pan Tadeusz του εθνικού ποιητή της Πολωνίας Adam Mickiewicz. Ακίνητη. Καθισμένη σε μια καρέκλα. Το ίδιο είχε κάνει τα ηρωικά θεατρικά χρόνια 1975 - 1978 γυρνώντας τα καφενεία των χωριών της ανατολικής Πολωνίας με αυτή την «παράσταση». Δεν μιλώ πολωνικά. Έχω μαγευτεί. Βρίσκομαι σε μια κορυφαία στιγμή σύγχρονου λαϊκού θεάτρου που αναβιώνει στην σκηνή ενός «κανονικού» θεάτρου. Την άλλη μέρα αφηγούμαι εγώ. Το κοινό γελά, απαντά στις ερωτήσεις μου, φωνάζει, μου πετά σχόλια και αστεία. Προσπαθώ να αναβιώσω στη σκηνή στιγμές που έχω ζήσει σε πλατείες χωριών της Ελλάδας.

Την επόμενη στο πρωινό η Ewa μου διηγείται στιγμές της περιοδείας της στα καφενεία και μου λέει πως αυτό που κάνει ακόμα είναι να προσφέρει «παραθεατρικές εμπειρίες». Εγώ το αναγνωρίζω ως λαϊκό θέατρο.

17 Απριλίου 2010. Κοζάνη. «Εσύ δεν αφηγείσαι, εσύ κάνεις μεσαιωνικό θέατρο» μου πετά μισοειρωνικά ο γενάρχης της αναβίωσης της προφορικής αφήγησης στην Ευρώπη, Bruno de la Salle. Την προηγούμενη βραδιά είχε ψάλει / αφηγηθεί ένα μεγάλο κομμάτι της Οδύσσειας στα πλαίσια του Διεθνούς Φεστιβάλ Αφήγησης ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Κοζάνης. Αυτός που είχε γνωρίσει και τις μικρές σκηνές των λαϊκών μπιστρό και την αχανή σκηνή του Παλατιού των Παπών στην Αβινιόν απορούσε με την ελευθερία του αυτοσχεδιασμού και την καθοριστική συμμετοχή του κοινού στις παραστάσεις μου. Εκείνος άσχισε να συνδεθεί με την αυστηρή μετρική της αρχαιότητας και κοιτούσε με αμνηχανία την ελευθερία του λαϊκού θεάτρου του Μεσαίωνα και των νεότερων χρόνων. «Εσύ πρέπει να είσαι στη μέση της πλατείας και γύρω το κοινό».

Ναι, Μπρουνό, στη μέση της πλατείας και γύρω το κοινό, τότε σιωπηλό και τότε να παρεμβαίνει ελεύθερα ή τελετουργικά. Περιέγραψες σωστά το λαϊκό θέατρο αλλά και κάτι άλλο που γνωρίζει καλά ο Έλληνας, τον πρωταγωνιστή και τον χορό, την εκφώνηση και την αντιφώνηση.

Ο Έλληνας παραμυθάς - λαϊκός ηθοποιός

*«δύνανται παραστατικώς να διηγούνται
τα ιστορούμενα μετά ηθοποιίας» (Κονόμης, 1962)*

Στο λαϊκό θέατρο ο καλλιτέχνης είναι και συγγραφέας και σκηνοθέτης και ηθοποιός και τραγουδιστής και χορευτής. Αυτό δεν είναι και ο λαϊκός παραμυθάς (κι όποιος νεότερος αναζητά



και τολμά να συνεχίσει την παράδοση); Το σώμα του είναι σώμα του Παραμυθιού. Οι Έλληνες παραμυθάδες είχαν συχνά την συνείδηση πως είναι άνθρωποι – αφηγήματα. Καθώς το σώμα τους έδινε ζωή και ύπαρξη στα παραμύθια, η παράδοση τους επέτρεπε να τοποθετηθούν κι οι ίδιοι σωματικά μέσα στο παραμύθι τους. Αυτό συνέβαινε συχνά στο τέλος του παραμυθιού. *«Ηπήγα κι εγώ στο γάμο και μου δώκανε μια με την κουτάλα κι ακόμα στέκεται το σημάδι»*. (Καφαντάρης, 1988, 284)

Ο αφηγητής και ο performer του λαϊκού θεάτρου έχουν ένα μεγάλο κοινό χαρακτηριστικό που τους ενώνει: την ΑΚΡΟΑΣΗ. Την ακρόαση του κοινού, της ιστορικής στιγμής, της γύρω φύσης, των προγόνων πίσω από την πλάτη του και των αγέννητων μέσα στα σπλάχνα των γυναικών και των ανδρών: «Ο αφηγητής είναι αυτός ο ηθοποιός ο οποίος, αντί να δρα πάνω στην σκηνή, βρίσκεται συνεχώς σε κατάσταση ακρόασης». (Sarrazac, 1981, 54)
Ακροάται και αντιδρά και γι' αυτό η αφήγηση είναι πολιτικό θέατρο.

Αφήγηση, λαϊκό θέατρο και πολιτικό θέατρο

Δεν είναι τυχαίο πως το λαϊκό θέατρο και η αφήγηση των λαϊκών ιστοριών αναπτύσσονται σε έναν πολιτικό χώρο και χρόνο. Πολιτικός χώρος είναι το καφενείο για τη δημόσια αφήγηση (εκτός από την οικογενειακή ή της γειτονιάς στο τζάκι και στην σκιά της μουριάς). Στο καφενείο λέγαμε για τον Χότζα, για τον δεσπότη και τον παπά, για τον χονδρέμπορο και τον δραγάτη. Στο καφενείο στήνονταν και ο Καραγκιόζης. Το λαϊκό θέατρο κέντριζε και την πλατεία στις ζακυνθινές ομιλίες, ή στην πλατεία της Φεζ στο Μαρόκο. Πολιτικός χρόνος είναι ο χρόνος της ανατροπής, το καρναβάλι. Εκεί μπορούσαν να φωνάξουν και να γελοιοποιήσουν το άδικο του τσιφλικά και του κόντε. Ο Brecht είχε καταλάβει βαθιά την ταύτιση αφηγητή και λαϊκού ηθοποιού και μας προετοίμασε για τους μεγάλους παραμυθάδες / griot / ηθοποιούς όπως ο Sotigui Kouyate.

Μπορεί να υπάρξει σήμερα όμως ένα τέτοιο πολιτικό λαϊκό θέατρο - αφήγηση;

Όταν σφραγίστηκε το Εμπρός διοργάνωσα αφηγήσεις μπροστά στους τσιμεντόλιθους με σημαντικούς νέους/ες αφηγητές/τριες. Εκεί η Ζακυνθινή Αγγελική Αγαλιανού αφηγήθηκε μια «Ομιλία» που σκάρωσε σε άσογο δεκαπεντασύλλαβο και πλήθος τοπικές εκφράσεις για το φίμωμα του Εμπρός.

Όταν δημοσιεύτηκε η έκθεση της Διεθνούς Αμνηστίας που με πλήθος στοιχείων χαρακτήριζε το κράτος του Ισραήλ ένα κράτος απαρχαίντ, ξεκίνησα με την υποστήριξη της ένα πλήθος βραδιών αφήγησης με παλαιστινιακές σύγχρονες ιστορίες και λαϊκά παραμύθια σε όλη την Ελλάδα.

Ασφαλώς υπάρχουν πολλοί που θέλουν την τέχνη του παραμυθά και το λαϊκό θέατρο μια φολκλορική νοσταλγική ιδιομορφία σε ένα κόσμο απόλυτα εμπορευματοποιημένο και πειθήνιο.

Όμως το παραμύθι τελειώνει λέγοντας:

«Κι ήμουν κι εγώ εκεί
μ' ένα κόκκινο βρακί».

Και γιατί κόκκινο; Μην μπούμε τώρα σε αναλύσεις αρχέτυπων, το λαϊκό θέατρο μας θέλει τολμηρούς κι ο Ευριπίδης μας μιλά για τα εγκλήματα πολέμου των προγόνων του, εμείς θα δειλιάσουμε;

Κόκκινο βρακί για να στηρίξει τις εξεγέρσεις που συμβαίνουν τώρα και θα πληθύνουν αύριο με καρναβαλικό πνεύμα ανατροπής και παραμυθένιες ομορφιές.



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Jousse, M. (1974). *Anthropologie du geste*. Gallimard.

Καφαντάρης, Κ. (1988). *Ελληνικά λαϊκά παραμύθια, Τόμος Β' Ο Φεγγαράς*. Οδυσσέας.

Κονόμης, Ν. (1962). *Κυπριακά παραμύθια – Λαογραφία Κ'*. Λευκωσία.

Μαυρολέων, Μ. (1997). *Να σου κάμω την ιστορία μου...* Κέδρος.

Πελασγός, Σ. (2007). *Τα μυστικά του παραμυθιά*. Μεταίχμιο.

Sarrazac, J. (1981) στον τόμο *Pratiques de l'oral. Ecoute, communications sociales, jeu théâtral*. Armand Colin.

Βιογραφικό: Ο Στέλιος Πελασγός είναι ιστορητής (επαγγελματίας παραμυθάς), συγγραφέας, ψυχοπαιδαγωγός και σκηνοθέτης (www.storytelling.gr). Ρίχνει πλατιές πετρούλες στην επιφάνεια της ζωής και κάνουν «ψαράκι» πριν βυθιστούν. Τις μαζεύει από τα λόγια και τις ιστορήσεις των απλών ανθρώπων και τα βιβλία των ποιητών. Ξεκινώντας από το σωματικό θέατρο αρνήθηκε τον λόγο που γεννιέται από την γραφή και συνδέθηκε με την παράδοση της γιαγιάς του και το κίνημα του ζωντανού λόγου (Parole Vivante) των πρωτοπόρων Γάλλων ιστορητών. Με το κίνημα της αναβίωσης της προφορικής λογοτεχνίας και αφήγησης που ξεκίνησε στην Ελλάδα και στην Κύπρο, μέχρι σήμερα χιλιάδες παιδιά και ενήλικες έχουν συγκινηθεί από τα παραμύθια και τα σεμινάρια του στην Ευρώπη και σε όλη την Μεσόγειο. Κάποτε η θεραπευτική του αφήγηση διακονεί αναγκασμένους ανθρώπους (ανάπηρους, πρώην χρήστες ουσιών, φυλακισμένους, πρόσφυγες, Ρομά, ηλικιωμένους, παιδιά και γονείς στο αντικαρκινικό «Ελπίς» κ.ά.). Η διδακτορική του διατριβή απέδειξε τα οφέλη της παραδοσιακής αφήγησης για την ανάπτυξη πολλαπλής νοημοσύνης στο σύγχρονο ελληνικό σχολείο και περιλαμβάνεται στα πανεπιστημιακά συγγράμματα της *eudoxus*. Έχει γράψει βιβλία για παιδιά και για μεγάλους, θεατρικά, μελέτες και συλλογές μαρτυριών. Η κρατική τηλεόραση έχει αφιερώσει τέσσερα ντοκιμαντέρ στο έργο του.

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



Το θέατρο πριν από το θέατρο: Μαρτυρία μιας Αφηγήτριας λαϊκών Παραμυθιών

Αγνή Στρομπούλη

Περίληψη: Στόχος της συγκεκριμένης εκ βαθέων εξομολόγησης είναι η κατάθεση μιας γεμάτης ανθρώπινης διαδρομής με τη μυστηριακή δύναμη της αφήγησης των λαϊκών παραμυθιών. Η απόκοσμη δύναμη του αφηγητή, η λειτουργία και το μοίρασμα της κοινωνίας – με την έννοια της ολόπλευρης επικοινωνίας - του αφηγηματικού κύκλου, η διερεύνηση του ανθρώπινου μυστηρίου και οι μυρωδιές του, η εκπαίδευση στην τέχνη της αφήγησης σαν σταυροβελονιά γιορτινού και νυφιάτικου ρούχου με αποστολή πολιτισμικής κληροδότησης, το άνοιγμα της ίδιας μας της ψυχής στην ανακάλυψη της φύσης μας και η αναμέτρηση με τον εαυτό μας τόσο ως ιδιοσυστασία όσο και ως τέχνη – τέχνη αφηγηματική, τέχνη του θεάτρου, τέχνη του να ζεις και να αναπνέεις - αποτελούν τα πεδία πάνω στα οποία χαράζεται με σύνεση χειρουργική το σκεπτικό του παρόντος κειμένου, γιατί όπως λέει και ο Αυστριακός παιδοψυχολόγος Μπρούνο Μπετελχάιμ στο βιβλίο του *Η γοητεία των παραμυθιών* (Μπετελχάιμ, 1995) στα λαϊκά παραμύθια βρίσκουμε νόημα στη ζωή μας.

Λέξεις κλειδιά: παραμύθια, νέο-αφήγηση, νέο-αφηγητές/-τριες, παράδοση, θέατρο

Δεν έβλεπα εσάς, έβλεπα τις εικόνες του Παραμυθιού, ολοζώντανες μπροστά μου, παρατηρεί με συστολή, μια κυρία απ' το κοινό και ζητά συγγνώμη, θεωρώντας ότι μειώνει την παρουσία μου, ενώ μου χαρίζει τη μεγαλύτερη φιλοφρόνηση.

Ο λόγος των λαϊκών Παραμυθιών, που μιλούν ΜΟΝΟ με εικόνες, ενσαρκωμένος κάθε φορά από τον Αφηγητή τους, φτιάχνει καλύβια, παλάτια, ρουμάνια και λαγκάδια, λίμνες, λάμιες, δράκους, ζώα που μιλούν μ' ανθρώπινη λαλιά και κυρίως τον ήρωα που δρόμο παίρνει, δρόμο αφήνει για να κερδίσει αυτό που ποθεί η καρδιά του! Κι όλα αυτά και άλλα πολλά εδώ μπροστά μας, χωρίς κανένα σκηνικό, κανένα αντικείμενο, μονάχα με τη γοητεία της φαντασίας κάθε αποδέκτη, που συμμετέχει – συνδημιουργεί, φτιάχνοντας τη δική του γριά ή γέρο, παλικαράκι ή θεριό... οικειοποιούμενος τις σκηνές και δράσεις που ξετυλίγονται με το λόγο. Μέθεξη! Γιατί η εικόνα όταν ανασύρεται από τη μνήμη μας, εκλύει συγχρόνως τα αισθήματα που την κράτησαν φυλαγμένη εκεί – το αίσθημα είναι η κόλλα της μνήμης, ευχάριστο ή δυσάρεστο. Οπότε έχουμε τη μετοχή του κοινού, με αφύπνιση των αισθήσεων, των αισθημάτων, της εγρήγορσης κάθε αποδέκτη. Και όλα αυτά «προστατευμένα» ή αλλιώς ελευθερωμένα μέσα στη σύμβαση του Παραμυθιού, μέσα στην αγκαλιά του κύκλου.

- Ποιου κύκλου;

Και η συντροφιά της παραδοσιακής Αφήγησης δημιουργούσε κύκλο με τον Παραμυθά στη μια πλευρά, κι εγώ, 28 χρόνια τώρα που αφηγούμαι, σε οποιονδήποτε χώρο: Θέατρο, Μουσείο, Νοσοκομείο, Φυλακές, Σχολική τάξη, Αίθουσα Πολιτιστικού Κέντρου, Καφενείο, αυλή κ.λπ., πάντα τοποθετώ τις καρέκλες σε ημικύκλια, έτσι ώστε, όρθια απέναντι στο κοινό, με το άνοιγμα των χεριών μου, να δημιουργείται αυτός ο πλήρης κύκλος, που μας επιτρέπει να αντέξουμε τα



φριχτά και τα υπέροχα των Παραμυθιών, προστατευμένοι από την κοινότητα που αυτός οριοθετεί. Να ταυτιζόμαστε με την ησυχία μας, γιατί κάποιος άλλος τα μαρτυρά και εν τέλει : «Παραμύθι ‘πε το και παράτησέ το!».

Το ψέμα μέσα στην αλήθεια κι η αλήθεια μέσα στο ψέμα. Πόσο δυσδιάκριτα είναι τα όρια του ψεύδους και της αλήθειας, παρ’ όλες τις βάνανυσες προσπάθειες της πουριτανικής νοοτροπίας, που τα θέλει όλα ξεκάθαρα χαρακτηρισμένα, τόσο που οι αλήθειες της να βρωμάνε χλωρίνη. Δεν είναι καθόλου έτσι το λαϊκό παραδοσιακό πνεύμα, ούτε η γλώσσα του.

*“Ελάτε να πούμε ψέματα, πέντε σακιά γιομάτα
ψέματα κι αλήθεια, έτσι είν’ τα παραμύθια”*

Εισαγωγική φράση, για ν’ αρχίσει η Αφήγηση! Ουδεμία σοβαροφάνεια! Ανατροπή! Τι θάρρος θεέ μου... πού ακουμπούσαν αυτοί οι τύποι, πού πατούσαν και άντεχαν τόση απογύμνωση, τόσο θαρραλέα αναζήτηση;



Αγνή Στρουμπούλη

Καταλήγω πως το κύριο χαρακτηριστικό του Ανθρώπου είναι η ΑΠΟΡΙΑ. Απορία ως ερώτημα και Απορία ως έλλειψη πόρων για να την απαντήσει πλήρως και να τη στομώσει. Εφευρίσκει λοιπόν η ανθρώπινη Κοινότητα τρόπους, να ψηλαφίσει τα ερωτηματικά, τα μυστήρια της ζωής. Ο άνθρωπος ανασαίνει με πληγές· πρέπει να κοινωνήσει, ν’ ανοίξει μονοπάτια Συνάντησης, ν’ αρθρώσει, να φέρει στο φως της μέρας την απορία, να την επαναπροσλάβει για να την κατα-λάβει, να την λάβει πλήρως, να την κατανοήσει. Και είναι πράγματα που δεν έχουν λέξεις να ειπωθούν, μας ξεπερνούν, ΔΕΝ χωρούν στον κυριολεκτικό λόγο. Ευτυχώς υπάρχει η καρδιά



που δίνει την ποιότητα του υλικού κι η φαντασία που σχηματίζει την εικόνα—μεταφορά, κι έτσι με τον μεταφορικό—συμβολικό λόγο να μπορούν να ειπωθούν τ' ανείπωτα. Κι είναι τόσο αληθινά, που δεν υπάρχει ένσταση, καταλαβαίνεις κι αυτό που δεν καταλαβαίνεις, αλλά αναγνωρίζεις την αλήθεια του.

- Είναι Τέχνη;

Πώς δεν είναι Τέχνη; Χειροτεχνία είναι, όπως λέει ο Walter Benjamin (Benjamin, 1999). Συγκεκριμένα, αναφέρει:

«Η μισή τέχνη της Αφήγησης συνίσταται στο να κρατάει κανείς μια ιστορία ελεύθερη από εξηγήσεις, καθώς την αναπαράγει. Τα πιο παράξενα πράγματα, τα πιο θαυμαστά, εξιστορούνται με τη μεγαλύτερη ακρίβεια, δεν επιβάλλεται όμως στον ακροατή η ψυχολογική σύνδεση των γεγονότων. Αφήνεται στη διάθεσή του να ερμηνεύσει τα πράγματα όπως ο ίδιος τα καταλαβαίνει, κι έτσι το αντικείμενο της αφήγησης αποκτάει ένα εύρος ταλάντωσης, που λείπει από την πληροφορία.»

Πόσο μας καθλώνει η ισχύς της πληροφορίας, που μεταφέρει ένα ακριβές νόημα με ίσια σταθερή φωνή. Δεν χρειάζεται παρά να την ακούσουμε-συσσωρεύσουμε και να την αναπαράγουμε.

Στο Παραμύθι, αν μας «αγγίξει», έχουμε ανάγκη να το αφηγηθούμε, δίνοντας με τον τρόπο που το λέμε μια καινούργια ερμηνεία. Ίσως κιόλας να το διαφοροποιήσουμε κάπως, να προσθέσουμε εικόνες, ανάλογα με τον τρόπο που εμείς το είδαμε. Η φωνή μας, καθοδηγούμενη από την ένταση της συγκίνησης που μας προξένησε, θ' αποκτήσει ποιότητες απρόσμενες, το βλέμμα, η χειρονομία, χωρίς καν να το συνειδητοποιούμε θα «ενορχηστρωθούν» μόνα τους και θα αφηγούνται με τη δική του ένταση το καθένα, αυτό που περιγράφουμε. Κι όλα αυτά, αυθόρμητα, ανεπίγνωστα, με οικονομία. Γιατί η ανάγκη είναι να κοινωνήσουμε, να ταΐσουμε με το κουταλάκι το θαυμαστό που μόλις κατάπιαμε εμείς και πήραμε μέσα μας. Τόσο άμεσα, τόσο υλικά! Αυτό είναι η Αφήγηση λαϊκού Παραμυθιού!

Οι όποιες ενστάσεις είναι νόμιμες· δεν έχουμε όλοι την ίδια ψυχосύνθεση· δεν είναι ένα υλικό που ενδιαφέρει ή «μιλάει» σε όλους.

“Στα Παραμύθια φωλιάζει ή κουρνιάζει η ψυχή μας”, είπα κάποτε, σε μια συνέντευξη. Πιστεύω ότι η ανθρωπινότητά μας δεν εξαντλείται στην κοινωνική μας πλευρά. Υπάρχει ένας μυθολογικός, άχρονος εαυτός που αποζητά πεδίο να εικονιστεί, να αναγνωριστεί. Η νοοτροπία που επικρατεί στην καταναλωτική κοινωνία μας, έχει μια αρρωστημένη εξωστρέφεια, που δεν νοιάζεται για τις εμπειρίες, τις βαθιές ανησυχίες του κάθε ανθρώπου. Αντίθετα γίνεται ταμπού η ανησυχία και καταστέλλεται με θόρυβο – να μην ακουστεί, με πληθώρα εικόνων- να μην φανερωθεί, κι ο καθένας ως ταλαίπωρη μοναδούλα, αποκομμένος από οποιαδήποτε έννοια κοινότητας, να προστρέξει στην Επιστήμη, που με την εγκυρότητά της ίσως τον καθησυχάσει... Αυτή η παραδοσιακή Κοινότητα, στον Πολιτισμό της Προφορικότητας, είχε τους τρόπους να ψυχαγωγεί, να κοινωνεί, να διερευνά, να διαπαιδαγωγεί, να χαιρετίζει τα ανεξερεύνητα.

Σε όλες τις εκδηλώσεις της ζωής. Έτσι είχε και το Παραμύθι. Το θέατρο πριν από το Θέατρο, με έναν ηθο-ποιό. Με συγκεκριμένη κι επαναλαμβανόμενη Τελετουργία. Απόβραδο –



βράδυ, με λιγοστό φως, ώστε να σβήνουν τα γύρω για να υποστασιοποιούνται τα έσω· σε κύκλο γύρω από το μαγκάλι, ίσως στο υπαίθρο γύρω από μια εστία: φωτιά, θάμνο, φως του φεγγαριού...

Τον λόγο παίρνει αυτός που έχει ταλέντο να λέει τα παραμύθια. Οι άνθρωποι έχουν πολύ χαλαρή σχέση με τον χρόνο. Ένα παραμύθι μπορεί να συνεχίζεται για 2 ή 3 νύχτες. Και τον περιμένουν με λαχτάρα να συνεχίσει!

Εκεί, νομιμοποιούνται οι αντιφάσεις, αναποδογυρίζουν οι λογικές, κάθε χαρακτήρας του παραμυθιού έχει λόγο να υπάρχει κι από την πλευρά του «σπρώχνει» τη δράση να εξελιχθεί, και τη ζωή να προχωρήσει. Μια Κοινότητα ζωντανή που γεννάει Τέχνη!

- Σήμερα; Ποιον ρόλο έχει αυτή η Τέχνη;

Στον συμφυρμό διαφημίσεων, πολιτικών διαξιφισμών, ετερόκλητων πληροφοριών, απειλών... και πάει λέγοντας, έρχεται η Τέχνη, να δώσει χώρο κι ανάσα, διαφορετικό βλέμμα άρα και αναγνώριση της πνευματικότητας του τρέχοντος. Πιάνουμε την Αλφαβήτα από την αρχή, αναζητάμε το στοιχειώδες, τον πυρήνα, για να βρούμε στο μονοπάτι, καθένας τη δική του περπατησιά. Στις ζωντανές, παραδοσιακές λειτουργίες που εξαφανίζονται απότομα, με τη βίαιη αστικοποίηση, παρουσιάζονται οι επαγγελματικές ταυτότητες. Στις πολυπρόσωπες και απρόσωπες κοινωνίες γεννιέται η ανάγκη του κύκλου. Έτσι επανέρχεται η Αφήγηση λαϊκών Παραμυθιών. Στα γαλλικά, για να την διακρίνουν από την παραδοσιακή λειτουργία, την ονομάζουν νεο-αφήγηση, νεο-αφηγητές/νεο-ιστορητές.

- Μα πώς σήμερα;

Πού είναι η οικειότητα της Κοινότητας, ο αργός χρόνος, η πεποίθηση του Θεού-Πατέρα που τιμωρεί, αλλά κυρίως αγαπά και συγχωρεί! «Ορθοδοξία είναι το αεί σχοινοβατείν», πάνε όλοι οι κανόνες στα σκουπίδια! Δοκίμασε, σπάσε τα μούτρα σου, αναζήτησε, βρες! Πόσες γενιές ανατράφηκαν αποκλειστικά με τη γεμάτη περιπέτειες επιστροφή του Οδυσσέα...

Αυτά, ως κοινή ψυχική παρακαταθήκη.

- Λοιπόν, σήμερα τι κάνουμε, όταν όλα αυτά έχουν, προ πολλού, αποδυναμωθεί;

Μέσα στην αναζήτηση, πέφτουμε απάνω στα λαϊκά Παραμύθια και μας τρυπούν σαν σουβλί τη Μνήμη. Υπάρχει μια Μνήμη παλαιά, κληρονομημένη που ζητά πεδίο να εικονιστεί. Εγώ το πεδίο αυτό το βρήκα στα λαϊκά μαγικά Παραμύθια! Μαγικά, είναι η κατηγορία των Παραμυθιών όπου λαμβάνει χώρα το παράδοξο, το θαυμαστό!

Από την αρχή ένιωσα τόση γοητεία στον τρόπο που ήταν ειπωμένα, που δεν είχα άλλο απ' το να περάσω αυτή τη γλώσσα μέσα μου. Στις κατηγορίες ομότεχνων, δεν είχα παρά ν' απαντήσω: όταν είσαι ερωτευμένος μπορείς να εξηγήσεις γιατί; Ε, λοιπόν δεν είχα δικαιολογία, παρά μονάχα αυτήν την ακατανίκητη θέληση. Το περιεχόμενο ταυτίζεται με τη μορφή, διάβασα κάποτε από τον Μιχάλη Μερακλή, μαθητή του Γεωργίου Μέγα και μέγα μελετητή των παραμυθιών. Ακριβώς, δεν είναι νόημα, είναι τρόπος! Μορφή που μέσα της φωλιάζουν πολλά νοήματα. Αν γοητεύσει η Αφήγηση και αναδυθούν ολοζώντανες οι εικόνες, μετά, μέσα στον χρόνο, ανάλογα με την ευαισθησία, τους προβληματισμούς, τις αντοχές κάθε αποδέκτη, θα κατασταλάζουν σε νοήματα. Η γοητεία έχει βία, θετική βία και διαπερνά.

Κι έπειτα, μέσα στα πολλά χρόνια της συμβίωσής μου με τον λόγο των Παραμυθιών, μ' αυτές τις ανάσες, γιατί ο λόγος είναι η αρθρωμένη εκπνοή μας, ανακάλυπτα πως αυτή είναι η ΠΙΟ δική μου γλώσσα, μ' όλη την απελευθερωτική επιρροή της. Αυτή η οικειότητα, λοιπόν, αυτή η



δυναμική και θερμή σχέση με το Παραμύθι, γίνεται το έδαφος που πατώ γερά, για να το αφηγηθώ και στη συνέχεια, μέσα από το μοίρασμα η ίδια η Αφήγηση δημιουργεί Κοινότητα.

Δεν είναι Θέατρο, δεν είμαι ηθοποιός, είμαι Αφηγήτρια Παραμυθιών! Οι ηθοποιοί, αν θέλουν να γίνουν Αφηγητές Παραμυθιών πρέπει να ξεμάθουν μερικές από τις δεξιότητες του ηθοποιού. Δεν θα αναλύσουμε εδώ τι και γιατί, δεν χωράει.

Η Αφήγηση λαϊκών Παραμυθιών είναι η βαθιά ρίζα πολλών αυτονομημένων, σήμερα, Τεχνών, είναι το Θέατρο πριν από το Θέατρο!

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Μπετελχάιμ, Μ. (1995). *Η γοητεία των παραμυθιών: Μια ψυχαναλυτική προσέγγιση*. μετ.: Ελένη Αστερίου. Γλάρος.
Benjamin, W. (1999). *Δοκίμια φιλοσοφίας της γλώσσας*. μετ.: Φώτης Τερζάκης. Νήσος.

Βιογραφικό: Η Αγνή Στρουμπούλη γεννήθηκε στον Πειραιά. Από το 1995 αφηγείται Παραμύθια της προφορικής παράδοσης, κυρίως ελληνικά, αλλά και άλλων παραδόσεων. Έχει κάνει ανθολογήσεις παραμυθιών: «Παραμύθια με ανεξιχνίαστες γριές» και «Παραμύθια με αρειμάνιους δράκους» στις εκδόσεις ΑΠΟΠΕΙΡΑ, «Το Πετειναράκι» εκδόσεις ΑΠ Χίος, «Κάτι κατεργάρηδες ποντικού» και «Αχ! αυτοί οι καλικάντζαροι» εκδόσεις ΑΣΠΡΗ ΛΕΞΗ, «Το κουντουνάκι» και «Ο δέντρος» εκδόσεις ΚΑΛΕΙΔΟΣΚΟΠΙΟ. Μικρές ιστορίες από τις ελληνικές παραδόσεις: «Το περγαλιό» και «Το πετροκάραβο» εκδόσεις ΑΡΜΟΝΙΑ. Νανουρίσματα: «νάνι, νάνι...» εκδόσεις ΠΟΤΑΜΟΣ. Επίσης, έχει κάνει μεταφράσεις: «Κούκλες και Μαριονέτες», «Το θεατρικό παιχνίδι», «Κάστρα στην άμμο», «Λεξικό του Θεάτρου» στις εκδόσεις GUTENBERG. «Μια γυναίκα: Καμίλλη Κλωντέλ» στις εκδόσεις της ΕΣΤΙΑΣ. «Παραμύθια από το Κάιρο» στις εκδόσεις ΑΠΟΠΕΙΡΑ. Δικό της βιβλίο: «Η μύγα», μικρά πεζά εκδόσεις ΑΠΟΠΕΙΡΑ. Σινεμά: Έχει παίξει στην ταινία μικρού μήκους Ο Βετεράνος, του Βασίλη Δούβλη και στην ταινία μεγάλου μήκους Θολός Βυθός της Ελένης Αλεξανδράκη.

Θέατρο: Έχει παίξει: Η Γυναίκα στον Λαβύρινθο, θεατρικός μονόλογος σε κείμενο-σκηνοθεσία του Γιάννη Πετσόπουλου και στο Ίντα, της Δέσποινας Τομαζάνη.

Ραδιόφωνο: 13 χρόνια, ως παραγωγός εκπομπών στην Ελληνική Ραδιοφωνία: Φωνή της Ελλάδος και Β΄ Πρόγραμμα.

Εργαστήρια για την Τέχνη της Προφορικής Αφήγησης: 25 χρόνια ως σήμερα: στον Δήμο Αθηναίων, στο Μουσείο Μπενάκη, σε Δημόσιες Βιβλιοθήκες, Πολιτιστικά Κέντρα. Από το 2022 διδάσκει την Τέχνη της Προφορικής Αφήγησης στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ.

Παραστάσεις – Αφήγησης: 28 χρόνια ως σήμερα, σε όλη την Ελλάδα και στο εξωτερικό: σε θέατρα, μουσεία, σχολεία, πανεπιστήμια, νοσοκομεία, φυλακές, βιβλιοθήκες, πολιτιστικά κέντρα, μουσικές σκηνές, φεστιβάλ, πλατείες, συνέδρια.

Κι ακόμα πιο πριν: Κοινωνική λειτουργός και Υπεύθυνη Εκπαιδευτικών Προγραμμάτων.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail: [<agnistroumpouli@gmail.com>](mailto:agnistroumpouli@gmail.com)



Θεσσαλονίκη: Το οδοιπορικό και κάποιες σκέψεις ενός караγκιοζοπαίκτη

Γιάννης Χατζής

Περίληψη: Το Θέατρο Σκιών, σημαντικός φορέας ψυχαγωγίας και κοινωνικού σχολιασμού για τη Θεσσαλονίκη και την υπόλοιπη Ελλάδα ως τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, μεταπολεμικά περιέπεσε σε μαρασμό, πρωτίστως λόγω της εισβολής και κυριαρχίας του κινηματογράφου στη λαϊκή κουλτούρα, αλλά και της βιολογικής φθοράς των θεραπόντων του. Στα μέσα της δεκαετίας του '70 ωστόσο, γνώρισε νέα άνθιση: Νέοι, ταλαντούχοι άνθρωποι στράφηκαν σε αυτό, ανανεώνοντας το ρεπερτόριό του, αντλώντας από τη μακρά του παράδοση, μπολιάζοντάς το με θεματολογία της αστείρευτης επικαιρότητας και πλαισιώνοντάς το θεωρητικά μέσα από εκθέσεις, επιμορφώσεις και βιβλιογραφία. Ο Γιάννης Χατζής, από τους πρωτεργάτες και πρωταγωνιστές αυτής της αναγέννησης, μας παραδίδει ένα πολύτιμο, βιωματικό κείμενο-μαρτυρία, μαζί και αφήγημα ζωής· μιας ζωής που, όπως η λαϊκή τέχνη του Θεάτρου Σκιών που με τόση πίστη και προσωπικό μόχθο και κόστος υπηρέτησε, έχει ακόμα πολλά να προσφέρει.

Λέξεις κλειδιά: *Θέατρο σκιών, Δεκαετία '70, Θεσσαλονίκη, Λαϊκοί τύποι, Παράδοση, Ανανέωση*

«Από τη στιγμή που φωτίζονταν ο μπερντές έμπαινε
«επί τάπητος» ολόκληρο το σαρακτικό θέμα
της κοινωνικής αδικίας και ανισότητας»
Γιώργος Ιωάννου (1971)

Εισαγωγή

Η ιστορία του Θεάτρου Σκιών εκτείνεται ως τα βάθη της ίδιας της Ιστορίας, διακλαδίζεται σε πλήθος λαών και περιοχών του κόσμου και, κατά μία άποψη, έχει ριζώματα ακόμα και στα Ελευσίνια Μυστήρια (Christie, 1825). Λόγω της μεταφυσικής διάστασης που προσλαμβάνει το παιχνίδι του φωτός με τη σκιά έτσι όπως και τα δύο ισορροπούν στο μεταίχμιο μεταξύ υλικού και άυλου, το Θέατρο Σκιών, όπως και το τυπικό θέατρο, ξεκίνησε ως τελετουργία: στην Κίνα ως ένα είδος “διάμεσου” μεταξύ Άνω και Κάτω Κόσμου, στην Ινδία ως δώρο στους ανθρώπους από το ζεύγος των θεών Σίβα και Παρβάτι, στην Ινδονησία και στην Ταϊλάνδη ως επίκληση των πνευμάτων των νεκρών, στην Τουρκία ως θρησκευτικό δρώμενο από τάγματα δερβίσηδων (Αλεξάκη, 2018).

Η λαϊκή του εκδοχή, που άνθισε στην Ελλάδα και στα ευρύτερα Βαλκάνια, προέρχεται από τον οθωμανικό Karagoz, που παιζόταν από τον 16ο αιώνα στην Κωνσταντινούπολη και αργότερα σχεδόν παντού στην Οθωμανική Αυτοκρατορία. Στα Βαλκάνια η πρώτη του εμφάνιση χρονολογείται στις αρχές του 17ου αιώνα. Στην Ελλάδα παιζόταν τον 19ο αιώνα στα Γιάννενα,



την Εύβοια, στο Ναύπλιο, ακόμα και στην Αθήνα ως τολμηρό θέαμα αυστηρά για ενήλικες, με έναν ιθυφαλλικό Καραγκιόζη, ο οποίος, μετά την Επανάσταση εξελληνίστηκε προς το “ηρωικότερο” για να φτάσει, γύρω στα 1890 -με τις μεταρρυθμίσεις του κορυφαίου Πατρινού Καραγκιοζοπαίχτη Δημήτριου Σαρδούνη (Μίμαρος) που εισήγαγε τις γνωστές κωμικές φιγούρες- στη σύγχρονη, οικεία του μορφή (Πούχγερ, 2023). Οι φιγούρες αυτές λειτούργησαν διαχρονικά ως κοινωνιότυποι, αντιπροσωπευτικοί της ελληνικής καθημερινότητας, σχολιάζοντας αιχμηρά και θυμόσοφα τα κακώς κείμενα, ιδίως την κοινωνική αδικία και τα πάθη του απλού ανθρώπου.



Γιάννης Χατζής

Σε ό,τι αφορά το Θέατρο Σκιών στη Θεσσαλονίκη, συνυπήρχε αρμονικά με τα υπόλοιπα θεάματα της πόλης (θέατρο, κινηματογράφος, βαριετέ κ.λπ.) χωρίς να αλληλοεπηρεάζονται, διατηρώντας ωστόσο την αμιγώς λαϊκή του απεύθυνση και τη χωροταξική του οριοθέτηση -στις λαϊκές συνοικίες πάνω από την Εγνατία- ιδίως μετά την απελευθέρωση το 1912. Ο περιορισμός αυτός έγινε περισσότερο ευδιάκριτος από τη δεκαετία του 1920 και εξής, οπότε νέες προτάσεις ψυχαγωγίας, κυρίως ο κινηματογράφος, σε συνδυασμό με τον ραγδαίο εκδυτικισμό της πόλης σταδιακά εκτόπισαν και περιθωριοποίησαν το Θέατρο Σκιών. (Κουτσογιάννης, 2022). Στην θεαματική επάνοδο και ανανέωσή του στις δεκαετίες '60-'70 συνέβαλαν καθοριστικά, πέρα από τη γενικότερη τάση της εποχής για “επιστροφή στις ρίζες” του λαϊκού πολιτισμού, οι θεράποντές του: το “νέο αίμα” Καραγκιοζοπαίχτων, που συστηματοποίησαν την τέχνη, ανανεώνοντας το ρεπερτόριο, προικίζοντάς την με θεωρητικό συγγραφικό έργο και σύγχρονο λόγο. Χαρακτηριστικοί εκπρόσωποι αυτής της γενιάς “διανοούμενων” του Θεάτρου Σκιών είναι ο Μιχάλης Χατζάκης για τη Στερεά Ελλάδα, και για τη Θεσσαλονίκη ο Γιάννης Χατζής, του οποίου το πολύτιμο άρθρο-αναδρομή μιας μεστής καλλιτεχνικής πορείας κοσμεί το κεντρικό αφιέρωμα



του «Θεατρο-Λόγου». Όσο για το μέλλον της τέχνης, διαγράφεται ελπιδοφόρο καθώς όλο και περισσότεροι νέοι άνθρωποι εντρυφούν σε αυτήν: Ο Οδυσσέας Κανλής, οι Δημήτρης και Κωνσταντίνος Κουγιουμτζής, ο Νικόλας Κούλελης, ο Δημήτρης Καρόγλου, ο μόλις 13 ετών Χρυσοβαλάντης Καραγιαννόπουλος (Χατζηγεωργίου, 2021) είναι ενδεικτικοί εκπρόσωποι της νέας γενιάς καραγκιοζοπαιχτών της πόλης, ενώ τον Μάρτιο του 2023 στο θεσσαλονικιώτικο θέατρο *Αθήναιον* διεξήχθη το 1^ο Φεστιβάλ Θεάτρου Σκιών Βόρειας Ελλάδας.

Αφού για χρόνια οι μπερντέδες έκλειναν ο ένας μετά τον άλλο, μπροστά στο φάσμα της οικονομικής επιβίωσης κι ο Καραγκιόζης φάνταζε σαν ένα παιδικό θέαμα στα όρια του φολκλόρ⁶, ξαφνικά από τα μέσα της δεκαετίας του '70 ο ξυπόλητος ήρωάς μας εισβάλλει στα ενδιαφέροντα και τη θεματολογία ζωγράφων, κινηματογραφιστών, θεατρικών συγγραφέων, χαρισματικών λογίων και δημοσιογράφων και πάει λέγοντας. Γίνεται σινεμά, θέατρο, τηλεόραση, τραγούδι, όπερα, παραμυθόδραμα. Είναι σαν το παραμύθι Το ασχημόπαπο που έγινε κύκνος! Από ό,τι φαίνεται το λαϊκό θέατρο σκιών μας έγινε πολύτιμο. Μα ποια στην ουσία είναι η θωριά κι αυτός ο διαβόητος λόγος της θεατρικής μάντρας και των μαστόρων του Καραγκιόζη, που κατάφεραν να συγκεράσουν όλο το πολιτισμικό είναι της Ρωμιουσύνης σ' ένα πανάκι και να τα κάνουν θεατρικό λόγο;

Κυρίαρχα συστατικά στοιχεία του ρεπερτορίου του Καραγκιόζη το χιούμορ και η σάτιρα, γίνονται εκφραστές της αυτογνωσίας του λαού μας και υπακούοντας στις παρορμήσεις της κοινωνικής ζωής έρχονται να αναδείξουν και να στηλιτεύσουν τα κοινωνικά συλλογικά και ατομικά ελαττώματα. Από την εναντίωση και τη ρήξη, στον σαρκασμό και τη διαπόμπευση. Υπαρξιακή κραυγή, κοινωνικός δεσμός λαϊκής επικοινωνίας, αιώνια πίστη στον άνθρωπο και τα πεπρωμένα του. Να η χιουμοριστική και συνάμα διεκδικητική αντίληψη του θεάτρου σκιών, μέσω μιας θεατρικής, λαϊκής και ομαδικής δημιουργίας.

Στο τέλος της δεκαετίας του '60 στην προσφυγομάνα Θεσσαλονίκη όλοι οι μεγάλοι καραγκιοζοπαίκτες που σταδιοδρομούσαν στον Μεσοπόλεμο σταδιακά μετά τον Εμφύλιο είχαν σταματήσει να *τεντώνουν το πανάκι* της τέχνης τους, λόγω θανάτου ή γηρατειών (Χαρίλαος,⁷ Νάσος,⁸ Βελής,⁹ Λαμπρινός¹⁰ κ.λπ). Τελευταίος στο μετερίζι του θεσσαλονικιώτικου Καραγκιόζη ο κατά πολύ νεώτερος Κώστας Μεταλλίδης,¹¹ που τη δεκαετία του '60 και μέχρι το 1970 έπαιζε στη ΧΑΝΘ. Το θέατρο σκιών στη Θεσσαλονίκη συντηρούνταν από την καλλιτεχνική παρουσία

⁶ Εννοεί την περίοδο της Κατοχής και τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια, όπου το Θέατρο Σκιών είχε πληγεί από την οικονομική ύφεση καθώς και από άλλα θεάματα που είχαν κερδίσει την προτίμηση του Κοινού. (Σ.τ.Ε.)

⁷ *Χαρίλαος Πετρόπουλος* (1886-1965): Κορυφαίος καραγκιοζοπαίκτης της Θεσσαλονίκης την περίοδο του μεσοπολέμου. Είχε καταγωγή από το Αίγιο. Δραστηριοποιήθηκε κυρίως στη Μακεδονία και τη Θεσσαλονίκη. Κύριος δάσκαλός του ήταν ο Μέμος Χριστοδούλου καθώς και ο Μίμαρος και ο Μπέκος. (Πατσίκας, 2018) (Σ.τ.Ε.)

⁸ *Αθανάσιος Κατσάρας (Νάσος)*: Καταγόταν από τη Στερεά Ελλάδα και εγκαταστάθηκε στη Θεσσαλονίκη. Μαθητής του Μέμου Χριστοδούλου και του Χαρίλαου Πετρόπουλου. Τραγουδούσε ο ίδιος στις παραστάσεις του. (Ανδριώτης, 2018) (Σ.τ.Ε.)

⁹ *Βασίλης Σαργέδος (Βελής)*: Καταγόταν από τη Χίο και εγκαταστάθηκε στη Θεσσαλονίκη. Ήταν μαθητής του Μέμου Χριστοδούλου και συνεργάστηκε με τον Χαρίλαο Βενέκα (Πετρόπουλο). Οι φιγούρες του ήταν σκαλιστές από χαρτόνι. Πέθανε το 1959. (Ανδριώτης, 2018) (Σ.τ.Ε.)

¹⁰ *Παναγιώτης Λαμπρινός*: Καραγκιοζοπαίκτης από την Καλαμάτα, μαθητής του Μέμου Χριστοδούλου. Από το 1920 και μετά δραστηριοποιήθηκε κυρίως στη Θεσσαλονίκη παίζοντας παραστάσεις στο κέντρο, στην οδό Αγίας Σοφίας. (Ανδριώτης, 2018) (Σ.τ.Ε.)

¹¹ *Κώστας Μεταλλίδης ή Πόντιος* (1926-1972) Πρόσφυγας από τον Πόντο, δραστηριοποιήθηκε στη Θεσσαλονίκη. Από το 1950 κ.ε. έπαιζε στη ΧΑΝΘ και στον κινηματογράφο *Αρτζεντίνα*. (Καπετανίδης, 2017) (Σ.τ.Ε.)



Αθηναίων караγκιοζοπαϊκτών με πληθωρική την παρουσία του Ευγένιου Σπαθάρη¹² στη ΔΕΘ. Κατάσταση απαράδεκτη για μια πόλη με τη φωνή και το χρώμα της Θεσσαλονίκης.

Με λένε Γιάννη Χατζή και είμαι караγκιοζοπαϊκτης. Φοιτητής ακόμη στο ΑΠΘ, από το 1963 διαπίστωσα την ανάγκη μιας συνεχούς ντόπιας παρουσίας ενός μπερντέ, που τα λυχνάρια του θα φώτιζαν μ' ένα επίκαιρο και σύγχρονο θεατρικό λόγο και εικόνα, τα όνειρα και τα μεράκια του βορειοελλαδικού χώρου. Υπήρχε η ανάγκη ν' αγκαλιαστεί όλο το ηθογραφικό, λαογραφικό, εθνογραφικό, κοινωνικό στοιχείο της περιοχής. Μ' αυτές τις σκέψεις πλησίασα τον Ευγένιο Σπαθάρη κι άρχισα να τον βοηθάω στις παραστάσεις του στη ΔΕΘ κι όχι μόνο. Η αυτάρκεια, η κίνηση και η γνώση της οικονομίας χρόνου μιας παράστασης ήταν τα καλλιτεχνικά δώρα του Ευγένιου σε μένα. Ήταν ένα ελπιδοφόρο ξεκίνημα, που όμως σε τίποτα δεν προδιέγραφε τη μετέπειτα εξέλιξη μου στην τέχνη του θεάτρου σκιών.

Γεννήθηκα στη Θεσσαλονίκη όπου ζω, σπούδασα κι εργάζομαι. Μεγάλωσα τη δεκαετία του '50 με τον Καραγκιόζη στις μάντρες της Καμάρας, με τους μπερντέδες του Κώστα Μεταλλίδη και του Γιάννη Μητσόπουλου,¹³ όσο και στο θεατράκι του Θεόφιλου στην οδό Δημοφύλια στην караγκιοζομάνα Λαμία. Εκεί αξιώθηκα να δω παραστάσεις των Βασίλαρου,¹⁴ Αγιομανρίτη,¹⁵ Κελαρινόπουλου,¹⁶ Μίμη Μόλλα¹⁷ κι άλλων.

Στην πορεία συνδέθηκα με τον Βάγγο (Ευάγγελος Κορφιάτης),¹⁸ όπου η καθοδήγηση του ιδιαίτερα στην κατασκευή των φιγούρων, του σχεδιασμού τους και η επιμέλεια των παραστάσεων του, γίνανε απαραίτητα στοιχεία της λειτουργικότητας και της εικόνας του μπερντέ μου. Βρέθηκα πίσω από τον μπερντέ του Γιάνναρου¹⁹ με την παροιμιώδη αμεσότητα του και τη σύνδεση με το

¹² Από τους κορυφαίους αναμορφωτές της Τέχνης του Θεάτρου Σκιών. Γεννήθηκε στην Κηφισιά, το 1924, μέσα στην τέχνη του πατέρα του, Σωτήρη, την οποία λάτρεψε και ανανέωσε. Από μικρός ήταν ανήσυχος, ερευνητικό πνεύμα αλλά και πολύπλευρο ταλέντο: λαϊκός ζωγράφος, εικονογράφος, σκηνογράφος και ενδυματολόγος. Πέθανε το 2009. (Δέληφης, χ.χ. στον ιστότοπο του Σπαθάρειου Μουσείου Θεάτρου Σκιών). (Σ.τ.Ε.)

¹³ Γιάννης Μητσόπουλος. Καταγόταν από την Πάτρα. Για χρόνια έπαιζε στη Θεσσαλονίκη και στη γύρω επαρχία. Είναι καταγεγραμμένος στα μητρώα του Σωματείου Καραγκιοζοπαϊκτών. (Χατζής, 2015 στο περιοδικό *Ο Καραγκιόζης μας*, τ.88) (Σ.τ.Ε.)

¹⁴ Βασίλης Ανδρικόπουλος (Βασίλαρος) (1899-1979) Κορυφαίος καλλιτέχνης του Θεάτρου Σκιών και δάσκαλος για πολλούς μεταγενέστερους. Γεννήθηκε στη Ροδοδάφη Αιγίου. Ξεκίνησε ως βοηθός στον Δημήτρη Νταλιάνη (Μανωλόπουλο) το 1918. Αργότερα υπήρξε βοηθός των Δημήτρη Πάγκαλου και Ανδρέα Σωτηρόπουλου. Έδωσε την πρώτη του παράσταση το 1918. Επαγγελματικά ξεκίνησε το 1924 στην Αμαλιάδα. Κατασκεύασε πάρα πολλές φιγούρες. Έπαιζε καλό μπουζούκι, τις περισσότερες φορές τραγουδούσε ο ίδιος στις παραστάσεις του και παραδόξως προτιμούσε τα δράματα: Στις περισσότερες παραστάσεις του χρησιμοποιούσε διασκευές λαϊκών δραματικών έργων. (Ανδριώτης, 2018). (Σ.τ.Ε.)

¹⁵ Ανδρέας Αγιομανρίτης (1870-1955) Γεννήθηκε στη Χαλκίδα με καταγωγή από την Κύμη. Μαθητής του ρουμελιώτη πρωτοπόρου караγκιοζοπαϊχτή Γιάννη Ρούλια, διακρίθηκε για το άρτιο παίξιμό του, αλλά και για τη ζωγραφική του. (Μπαλωμένος, 2022) (Σ.τ.Ε.)

¹⁶ Λεωτέρης Κελαρινόπουλος. Ο Καραγκιοζοπαϊχτής της Λιβαδειάς. Αυτός είναι και ο εφευρέτης της σούστας με την οποία κάνουν μεταβολή οι φιγούρες. Βγήκε από τη σχολή του Μέμου και ήταν μέλος του Πανελλήνιου Σωματείου Θεάτρου Σκιών – Καραγκιοζοπαϊκτών. (Σπαθάρης, 2010). (Σ.τ.Ε.)

¹⁷ Δημήτρης Μόλλας (1917-1987) Καταγόταν από την Αθήνα. Ήταν γιος και μαθητής του Αντώνη Μόλλα. Αρχισε να παίζει στο στρατό, το 1938, στη Φλώρινα. Είχε άριστη εγκυκλοπαιδική και πανεπιστημιακή μόρφωση, συγγραφικό ταλέντο και πολύπλευρη καλλιτεχνική δράση όχι μόνο στην τέχνη του Θεάτρου Σκιών αλλά και σε πολλές ακόμα τέχνες (π.χ. στον κινηματογράφο, καθώς συνεργάστηκε με σκηνοθέτες όπως ο Ηλίας Καζάν στην ταινία «Αμέρικα-Αμέρικα» κτλ.). (Καπετανίδης, 2017) (Σ.τ.Ε.)

¹⁸ Ευάγγελος Κορφιάτης (1922-2008). Γεννήθηκε στον Πειραιά. Πρωτογνώρισε τον Καραγκιόζη κοντά στον Ιατρίδη και μαθήτευσε κυρίως στον Χρήστο Χαρίδημο. Διέπρεψε τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό. Υπήρξε Πρόεδρος του Πανελλήνιου Σωματείου Θεάτρου Σκιών. Κοντά του μαθήτευσαν πολλοί αξιόλογοι καλλιτέχνες. (Καπετανίδης, 2017) (Σ.τ.Ε.)

¹⁹ Γιάννης Μουρελάτος (1931-2012) Γεννήθηκε στην Πάτρα και μεγάλωσε στη συνοικία Σύνορα. Είναι γιος του Ντίνου



κοινό. Έτυχε να βοηθήσω και τον Θανάση Σπυρόπουλο²⁰ και να συνδεθώ με το μεγάλο της τέχνης μας Βασίλαρο και να εντρυφήσω στο δραματολογικό ταλέντο του. Τους ευχαριστώ όλους αυτούς και διάφορους άλλους ακόμα, που με τον τρόπο τους βάλανε ένα-ένα τα θεμέλια της καλλιτεχνικής μου ωρίμανσης και παρουσίας.



«Το στοιχείο της Σαλονίκης»
Θέατρο Σκιών Γιάννη Χατζή

Με αυτές τις βάσεις ξεκίνησα να παίζω Καραγκιόζη αναπτύσσοντας το δικό μου στυλ, έχοντας ερεθίσματα στον ευρύτερο χώρο που ζω και κινούμαι και προσαρμόζοντας τη δουλειά μου στις καλλιτεχνικές αναζητήσεις και απόψεις μου. Πιστεύω στη λαϊκότητα και λειτουργικότητα

Μουρελάτου, επίσης καραγκιοζοπαίκτη. Η πρώτη επαφή με τον μπερντέ ήταν δίπλα στον μεγάλο δάσκαλο Ορέστη (Ανέστη Βακάλογλου). Ποτέ του δεν ζωγράφισε φιγούρες και σκηνικά, αλλά ήταν σπουδαίος μίμος. Έπαιζε με φιγούρες του Βασίλαρου που ήταν και δάσκαλός του, του Θεοδωρόπουλου επίσης δασκάλου του, του Ασπιώτη, του Αντώνιου και πολλών άλλων, ακόμα και του μαθητή του, Κώστα Μακρή. Είχε παίξει σε όλη την Ελλάδα, κυρίως στην Αιτωλοακαρνανία και την Ηλεία αλλά και στη Θεσσαλία και τη Μακεδονία, ακόμα και στην Αμερική. (Camera Stylo, 2012) (Σ.τ.Ε.)

²⁰ Θανάσης Σπυρόπουλος (1931 - 2023). Καταγόμενος από το Κοπανάκι Μεσσηνίας, μαθήτευσε κοντά στον Βασίλη Φιλντισάκο και συνεργάστηκε κατόπιν με πολλούς καραγκιοζοπαίχτες (όπως π.χ. τον Φρίξο Γαζεπίδη). Δραστηριοποιήθηκε καλλιτεχνικά κατά το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα, ανελλιπώς σε ολόκληρη τη χώρα αλλά και στο εξωτερικό. Ιδιαίτερη επιτυχία γνώρισαν οι τηλεοπτικές εκπομπές του με παραστάσεις Καραγκιόζη κατά τη δεκαετία του 1980 στην τότε ΕΡΤ-2. Δημιούργησε (μαζί με το γιο του) δύο θεατράκια: στο Γαλάτσι και στους Αγίους Αναργύρους (Καπετανίδης, 2017) (Σ.τ.Ε.).



αυτής της τέχνης, που ο θεατρικός της μικρόκοσμος γαλούχησε, δίδαξε, και ψυχαγόησε γενιές και γενιές Ελλήνων. Με το τραγικό του χιούμορ ο Καραγκιόζης πήρε τα όνειρα και τα μεράκια μας, τα πάθια μας και τις θυσίες μας και τα έκανε γέλιο, τα έκανε δάκρυ, τα έκανε τέχνη. Μια τέχνη από τον λαό, με τον λαό και για τον λαό.



Ο Καραγκιόζης του ΓΙΑΝΝΗ ΧΑΤΖΗ

Ο Χαλασμός της Νάουσας

Επετειακή παράσταση θεάτρου σκιών
(ιστορικό δράμα σε δύο πράξεις με ζωντανή μουσική)

Σάββατο 2 Απριλίου 2022

Δημοτικό Θέατρο Νάουσας, 19:30 (είσοδος ελεύθερη)



200 χρόνια θεάτρου σκιών
Επετειακή παράσταση του Γιάννη Χατζή

Θέατρο σκιών! Μια τέχνη ποίησης και μαγείας, όπου σαν το παραμύθι όλα μπορούν να συμβούν. Από το να μπλέκει ο Μέγας Αλέξανδρος το σήμερα με το αύριο και να σμίγει το δόρυ του, που έχει το σταυρό στολίδι, με το γιαταγάνι του Θανάση Διάκου και να επικαλείται τη βοήθεια



του Χριστού, της Παναγιάς και της άγιας Ειρήνης για να σκοτώσει τον κατηραμένο όφι, μέχρι τις *Μαγεμένες (Las Inkantadas)* της Θεσσαλονίκης,²¹ αγάλματα που ζωντάνευαν τα βράδια.

Πολλές φορές με ρωτάνε τι ζηλεύω από τον Καραγκιόζη. Αυθόρμητα τους απαντώ: την πίστη του στον άνθρωπο και τα πεπρωμένα του. Το ότι, ενώ οι συνθήκες συχνά τον ρίχνουν κάτω, αυτός πάντα σηκώνεται και βαδίζει να πιάσει τον ήλιο.

Κάνοντας έναν απολογισμό σε μια θεατρική πορεία που δεν έκλεισε την αυλαία της ακόμη, μετρώ χιλιάδες παραστάσεις, διαλέξεις, επιμορφωτικά σεμινάρια, ημερίδες, εργαστήρια, διδασκαλίες σε ανώτερα εκπαιδευτικά ιδρύματα, μελέτες, εκθέσεις, δημοσιεύματα, ράδιο, τηλεόραση κλπ. Διοργάνωσα εκθέσεις και παραστάσεις του Ευγένιου Σπαθάρη σε Θεσσαλονίκη και Ξάνθη, του Βάγγου σε Θεσσαλονίκη και Σέρρες, του Γιάνναρου παραστάσεις σε Θεσσαλονίκη. Προσωπικά συμμετείχα σε εκθέσεις εικαστικών στη Θεσσαλονίκη, Νάουσα, Βέροια, Ξάνθη, Κατερίνη, Ναύπλιο, Αθήνα, Κύπρο, Προύσα. Έγραψα 80 περίπου έργα για το ρεπερτόριο του θεάτρου σκιών, ενώ φιγούρες μου, σκηνικά κι έργα ζωγραφικής πάντα με θέμα το θέατρο σκιών φιλοξενούνται σε διάφορα μουσεία. Έχω εκδώσει και δημοσιεύσει έργα, ρεπορτάζ, χρονογραφήματα, μελέτες, αναλύσεις, γελοιογραφίες.²² Θαρρώ πως είχα κι έχω μια γεμάτη και ενδιαφέρουσα ζωή στην προσπάθεια μου να βαδίσω κι εγώ με αξιοπρέπεια και τιμή στα βήματα των μεγάλων μαστόρων της τέχνης μας.

Η καλλιτεχνική πορεία μου, που ήταν επίσης κι ένας τρόπος βιοπορισμού έχει να καταγράψει αμέτρητες ώρες καθημερινής ενασχόλησης και έξοδα, αν θέλεις να έχεις έναν μπερντέ που να απηχεί σε λόγο, εικόνα, ήθος και ύφος το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον σε μια θεατρική πράξη σπουδαία και τέλεια.

Τον τόπο όπου δημιουργείς δεν πρέπει μόνο να τον ζεις, αλλά και να τον βιώνεις. Οι μνήμες των όσων βίωσα κι όσων άκουσα από τους παλιούς που πρόλαβα στη Θεσσαλονίκη δεν αρκούσαν. Παλιές εφημερίδες, περιοδικά και διάφορες μελέτες, ενισχυτικά, πολλές φορές ήταν το έναυσμα για τη δημιουργία μιας παράστασης και κατά συνέπεια των ανάλογων απαραίτητων φιγούρων και σκηνικών. *Το στοιχείο της Σαλονίκης*²³ (λαογραφική ηθογραφία), *Το κουτσομπολιό του Κουλέ Καφέ* (ηθογραφία), *Ο Καραγκιόζης δασοφύλακας στο δάσος του Σέιχ Σου*²⁴ (οικολογική παράσταση), *Η σφαγή των προξένων* (ιστορικό),²⁵ *Ο γίγας του Ιπποδρομίου* (ιστορικό), *Οι κατεργάρηδες του Καραβάν Σεράι* (κοινωνικό), *Μια νύχτα στο Μπέχτσιναρ* (κοινωνική και ηθογραφική κωμωδία), *Το γιανγκίνι του 1917* (ιστορικό), *Η ανατίναξη του Φετχί Μπουλέντ κι ο ναύαρχος Βότσης* (ιστορικό), *Συμεών ο πρόσφυγας* (κοινωνικό), *Το φάντασμα του Πάντζου* (ηθογραφία), *Η δροσούλα* (κοινωνικό-ιστορικό), *Ο βαρκάρης* (ιστορικό), *Η κυρία με τα μαύρα ή στον Κεμάλ το σπίτι* (ιστορικό), *Ο κουρέας της Φοντάν Χαμιδιέ*²⁶ (κοινωνικό), *Το πηγάδι των καλικάντζαρων της πάνω*

²¹ *Μαγεμένες της Θεσσαλονίκης*: Ομάδα γλυπτών του 2ου αιώνα μ.Χ. που κοσμούσαν μνημειακό κτίριο κοντά στη ρωμαϊκή αγορά της Θεσσαλονίκης, ένα από τα πιο εντυπωσιακά μνημεία της πόλης. Βάσει αναπαραστάσεων του μνημείου από Ευρωπαίους περιηγητές, αποτελούνταν από πέντε στήλες κορινθιακού ρυθμού με τις τέσσερις από αυτές να διαθέτουν αμφίπλευρα γλυπτά. Τα αγάλματα αποσπάστηκαν το 1864 από τον γάλλο παλαιολόγο Emmanuel Miller και τοποθετήθηκαν στο Λούβρο, ενώ το μνημείο καταστράφηκε και τα ίχνη του χάθηκαν (“Μαγεμένες”, 2023). (Σ.τ.Ε.)

²² Βλ. ενδεικτικά πλήρες βιογραφικό του Γιάννη Χατζή τουλάχιστον ως το 2013 στον ιστότοπο του *Centro de estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas*. Επίσης την συνέντευξή του στη διαδικτυακή πλατφόρμα *Ιστορήμα*. (Σ.τ.Ε.)

²³ Έχει εκδοθεί από τον οίκο Μαλλιάρης Παιδεία. (Σ.τ.Ε.)

²⁴ Υπάρχουν τουλάχιστον δύο καταγεγραμμένες παραστάσεις το 2004 και το 2009. (Τσολάκη, 2009) (Σ.τ.Ε.)

²⁵ Ο Γιάννης Χατζής πραγματοποιεί εκτενή αναφορά στα ιστορικά του έργα και στην μεθοδολογία συγγραφής τους σε συνέντευξη-αφιέρωμα στην εφημερίδα *Ελευθερία*. (Ελευθερία, 2018) (Σ.τ.Ε.)

²⁶ Υπάρχει τουλάχιστον μία καταγεγραμμένη παράσταση του έργου στο αμφιθέατρο της Τούμπας. (pamebolta.gr, 2009)



πόλης (ηθογραφία), *Μαγεμένες, οι καλοκυράδες της αγοράς*²⁷ (λαογραφικό), *Ο θεός Βαγγέλης* (ιστορικό) και άλλες παραστάσεις παρμένες από την ιστορία, τη λογοτεχνία, τα καθημερινά γεγονότα και την ιδιαίτερη ηθογραφία και λαογραφία της πόλης.

Μεγάλωσα στην Πάνω Πόλη στο Κουλέ Καφέ, τα παραμύθια που μου έλεγε η γιαγιά μου για το περιβόητο *Στοιχείο της Σαλονίκης*,²⁸ οι λαϊκές λιθογραφίες που κρέμονταν κορνιζαρισμένες στο κουρείο του παππού μου, οι συνέχειες του μυθιστορηματικού Τσακιτζή²⁹ στην εφημερίδα, η μεγάλη πυρκαγιά στο Σείχ Σου³⁰ και τόσα άλλα πρόσωπα, πράγματα και πεπρωμένα και γενικότερα η διαχρονική πορεία της Θεσσαλονίκης, με ενέπνευσαν και πλούτισαν με πιο ειδικές παραστάσεις το κλασικό ρεπερτόριο με το οποίο ξεκίνησα την καριέρα μου. Ακόμη έργα όπως *Ο Εμμανουήλ Παπάς κι η επανάσταση στη Χαλκιδική*, *Ο χαλασμός της Νάουσας*, *Η ανατίναξη του Φετχί Μπουλέντ* και άλλα, δώσανε στο μπερντέ το ιστορικό στίγμα των πραγματικών γεγονότων της ευρύτερης περιοχής, διδάσκοντας γλαφυρά ιστορία. Φιλοτέχνησα γι' αυτά τα έργα φιγούρες προσωπικοτήτων όπως: τον Βενιζέλο, τον βασιλιά Κωνσταντίνο, τον ναύαρχο Βότση, τον Ταχτσίν Πασά, τον άγιο Δημήτριο, τον Νέστορα, τον Λυαίο,³¹ τον Παύλο Μελά, τον Βασίλη Τσιτσάνη, τον Δαλαμάγκα, τον τεκετζή Σιδέρη, Εβραίους, Γερμανούς Ναζί κι άλλους πολλούς. Αυτοί και πλήθος άλλοι απλοί, χαρακτηριστικοί τύποι της πόλης και επαγγελματίες του δρόμου βρήκαν τη θέση τους στις παραστάσεις μου μαζί με την ανάλογη ντόπια μουσική και τις ανάλογες ντοπιολαλιές.

Συχνά έρχονταν μετά την παράσταση ηλικιωμένοι και ρωτούσαν πού τους ήξερα εγώ τους τύπους της περιοχής και τα εμβληματικά της σημεία όπως τα καφενεία του Ζαμπούρη, του Μήττα,³² του Καφαντάρη,³³ τα Κούτσουρα του Δαλαμάγκα³⁴ ή το τάδε γεγονός περασμένων χρόνων. Τους εξηγούσα ότι ήμουν γέννημα θρέμμα Σαλονικιός και ήταν πολύ φυσικό να παρουσιάζω γεγονότα, πρόσωπα και τοποθεσίες που γνώρισα ή μου διηγηθήκανε άλλοι που τα ζήσανε. Ήμουν ένα καλλιτεχνικό διυλιστήριο, που όλα τα ερεθίσματα του περίγυρου τα μετουσίωνα σε θέατρο. Κάθε βράδυ τα φώτα του μπερντέ φώτιζαν όσα την ημέρα βίωνα στους δρόμους τις γειτονιές και γενικά στους χώρους κοινωνικής συναναστροφής, εκεί όπου κτυπά η καρδιά κι ο παλμός της πόλης. Μέσα από τις παραστάσεις μου έζησα την εποχή του άγιου

(Σ.τ.Ε.)

²⁷ Μία καταγεγραμμένη παράσταση. (Πολιτιστικό Κέντρο του MIET Θεσσαλονίκης, 2012) (Βασβάνη, 2012) (Σ.τ.Ε.)

²⁸ Σύμφωνα με τον αστικό θρύλο, πρόκειται για κορίτσι που απήχθη την ημέρα του γάμου της από το στοιχείο που κατοικούσε στην Καμάρα, γι' αυτό οι νύφες αποφεύγουν να περνάνε από εκεί. (thessalonikiartsandculture.gr, 2018 Σ.τ.Ε.)

²⁹ Ο Τσακιτζής ήταν μυθικός λαϊκός ήρωας Τούρκων και Ελλήνων της Μ. Ασίας, της Αν. Ρωμυλίας και της Πόλης. Ληστής-αντάρτης -ένα είδος Ανατολίτη Ρομπέν των δασών- υπερασπιστής των φτωχών, που στα δημοτικά άσματα της εποχής (19ος-20ος αιώνας) έκλεβε τους πλούσιους για να βοηθήσει τους φτωχούς και να παντρέψει άπορες κοπέλες. (mikrasiatwnwordpress.com, 2019) (Σ.τ.Ε.)

³⁰ Πιθανότατα αναφέρεται στην καταστροφική πυρκαγιά του 1917 στη Θεσσαλονίκη. (Σ.τ.Ε.)

³¹ Ο γιγαντόσωμος Σκύθης που κατά την παράδοση νίκησε ο χριστιανός Νέστορας με την ευλογία του Αγίου Δημητρίου κατά τους πρωτοχριστιανικούς χρόνους. (Σ.τ.Ε.)

³² Το καφενείο του Μήττα πρώην Καφενείο του Σουκρή Μπέη, ήταν καφενείο όπου γίνονταν οι δημοπρασίες και γι' αυτό τις πρωινές ώρες το καφενείο ήταν γεμάτο μεσίτες, δικαστικούς κλητήρες εμπόρους και όσους είχαν σχέσεις με ενοικιάσιες ή πωλήσεις σπιτιών κατασχέσεις και τα παρόμοια. (Πολυχρονίδου, 2022) (Σ.τ.Ε.)

³³ Ιστορικό θεσσαλονικιώτικο καφενείο που υπάρχει ακόμα. Ο φερώνυμος ιδιοκτήτης του έζησε στις αρχές του 20ού αιώνα και υπήρξε διαβόητος άνθρωπος του υποκόσμου. Μάλιστα, οι σύγχρονοι ιδιοκτήτες, επιδεικνύουν και την κρυψώνα του! Το σύγχρονο τραγούδι *Ο Καφαντάρης* από τον δίσκο του Γεράσιμου Ανδρεάτου *Δέκα χρόνια στον Μπακάκου* (1997) αναφέρεται στο συγκεκριμένο καφενείο. (greekgastronomyguide.gr, χ.χ.) (Σ.τ.Ε.)

³⁴ Τα «Κούτσουρα» ήταν ταβέρνα-παράγκα στη Θεσσαλονίκη, με ιδιοκτήτη τον Γιώργο Δαλαμάγκα, στην οδό Νικηφόρου Φωκά 18, περίπου στη διασταύρωση με την οδό Τσιμισκή. (Κούτσουρα του Δαλαμάγκα, 2023) (Σ.τ.Ε.)



Δημήτριου, την Κατοχή, τους Βαλκανικούς πολέμους, τις θεομηνίες της πόλης, τα παλιά καρναβάλια, γλέντησα στα Κούτσουρα του Δαλαμάγκα με τον Τσιτσάνη, κολύμπησα στο Μπαζέ Τσιφλίκι και τόσα άλλα. Είκοσι οι φιγούρες του έργου που έπαιζα κι ένας εγώ εικοσιένας. Ήμουν χαμάλης, σοφέρ, ηλεκτρολόγος, ηχολήπτης, ταμίας, σκηνοθέτης, σκηνογράφος, έκανα τη μουσική επένδυση, συγγραφέας, εμπνευστής του κοινού, δάσκαλος, έπαιζα όλους τους ρόλους με φιγούρες που κατασκεύαζα ο ίδιος. Ό,τι είναι κι ό,τι κάνει ένας ολοκληρωμένος караγκιόζοπαίκτης.

Από φοιτητής ακόμη μάξευα στοιχεία τόσο για τη δημιουργία νέων παραστάσεων όσο και για τις μελέτες που ακολούθησαν. Οι μελέτες! Ώρες ατέλειωτες με παλιούς караγκιόζοπαίκτες, θεατές, βοηθούς, μουσικούς. Από χωριό σε χωριό κι από πόλη σε πόλη, σε συνεντεύξεις ή άλλοτε χωμένος μέσα στα αρχεία και τις βιβλιοθήκες. Νύχτες με χιόνι ή βροχή, μέσα σε λάσπες, με φώτα ή γκαζόλαμπες, ξενύχτια, ταλαιπωρίες, που όμως πιστεύω ότι διέσωσαν ένα μεγάλο υλικό για το θέατρο σκιών στη βόρειο Ελλάδα. Θυμάμαι στην Ξάνθη κουβάλησα τα πράγματα μου μέσα σε νεκροφόρα του Δήμου. Στον Άρδα είχε τόση βροχή, που φούσκωσε το ποτάμι. Στην Κοζάνη κοντέψαμε να έρθουμε σε μετωπική σύγκρουση μετά από παράσταση, γιατί από την κούραση κόντεψα να κοιμηθώ. Στο στήσιμο μιας έκθεσης μου στη Θεσσαλονίκη, κόντεψε να ακρωτηριαστεί ο αντίχειρας του αριστερού μου χεριού. Από τα κουβαλήματα έπαθα αυχενικό και κήλη κι ας σταματήσω εδώ, μιας και λίγο-πολύ όλες οι δουλειές έχουν τα ρίσκα τους και τις επιπτώσεις στην υγεία.

Αν με ρωτήσετε αν άξιζαν όλα αυτά, οι τόσες θυσίες και ταλαιπωρίες, θα απαντούσα ότι ναι, άξιζαν. Κάποτε μετά από μια παράσταση σ' ένα χωριό, ένα μικρό κοριτσάκι με τράβηξε το πουκάμισο για να σκύψω στο ύψος του κι εκείνο με φίλησε στο μάγουλο. Τότε κατάλαβα ότι κάτι πρόσφερα κι εγώ, κάτι που άξιζε, κάτι που πιστεύω ν' αφήσει θεατρικές παρακαταθήκες σε πρόσωπα και αρχειακό υλικό.

*Οδοιπορώντας με τις σκιές του Καραγκιόζη*³⁵ είναι ο τίτλος συλλογής μελετών μου, προϊόν της πολύχρονης και πολυεπίπεδης σπουδής μου στον κόσμο του θεάτρου σκιών· είναι ήδη έτοιμος κι ο δεύτερος τόμος. Σε διαδικασία έκδοσης είναι η μελέτη μου *Ιχνηλατώντας τον Καραγκιόζη στη Θεσσαλονίκη και την ευρύτερη περιοχή. Από τον 18ο στον 21ο αιώνα*. Στη σειρά περιμένει την έκδοσή της η μελέτη μου *Το θέατρο σκιών για τη χιλιετή τη λευτεριά. 1936-1980*.

Μέσα από τις προσπάθειες ετών, σήμερα, από το τίποτα της δεκαετίας του '70, σειρά βορειοελλαδικών караγκιόζοπαϊκτών στήνει πανί σε Μακεδονία και Θράκη. Καραγκιόζοπαίκτες από την υπόλοιπη Ελλάδα επισκέπτονται τον βορειοελλαδικό χώρο και βρίσκουν έτοιμο κοινό. Στήνονται εκθέσεις και γίνονται ημερίδες. Ναι, άξιζε ο δρόμος που διάλεξα και οι επιλογές που έκανα για τη διάσωση και διάδοση του Καραγκιόζη. Για τον λόγο αυτό ιδρύσαμε με βοηθούς μου και φίλους το *Σύλλογο Διάδοσης Καραγκιόζη*. Πιο μπροστά δημιουργήσαμε ειδικό τμήμα θεάτρου σκιών στον *Μορφωτικό Πολιτιστικό Σύλλογο Ανάληψης* στη Θεσσαλονίκη. Εκεί πρωτόπαιξα Καραγκιόζη το 1977.

Θυμάμαι την περίοδο του μεγάλου σεισμού της Θεσσαλονίκης το 1978, με τον βοηθό μου Κώστα Διαμαντόπουλο δώσαμε σ' ένα καλοκαίρι 50 περίπου παραστάσεις στους καταυλισμούς, προσφορά στον κοσμάκη που δοκιμαζόταν. Μια εμπειρία ανεπανάληπτη, όπου μου δόθηκε η ευκαιρία να γνωρίσω τη λειτουργία της ομαδικής δημιουργίας. Ξεκινήσαμε με μια κλασική παράσταση, που τελικά από τη συμμετοχή των θεατών και τη δραματοποίηση της καθημερινής

³⁵ Εκδόθηκε το 2020, από τον Οίκο *Εκτός των τειχών*. (Σ.τ.Ε.)



ζωής στις αλάνες, τις δυσκολίες και τα προβλήματα, το έργο δεν είχε πια καμία σχέση με την κλασική παράσταση του ξεκινήματος. Ακόμη με τρυφερότητα θυμάμαι τα παιδάκια που έκαναν χειραψία με τη φιγούρα του Καραγκιόζη και τον αποκαλούσαν *θείο Καραγκιόζη*.

Το 2022 με την αιγίδα του Πανελληνίου Σωματείου Θεάτρου Σκιών,³⁶ πραγματοποιήσαμε το *1ο Φεστιβάλ Βορειοελλαδικών Καραγκιοζοπαιχτών*³⁷ και τον Νοέμβριο και Δεκέμβριο θα πραγματοποιήσουμε σειρά μαθημάτων με θέμα *Σπουδή στα εικαστικά του Καραγκιόζη*, όπου θα διδάξω.

Από τη Μεταπολίτευση και μέχρι σήμερα ο κοινωνικός λόγος του θεάτρου σκιών έχει ενισχυθεί. Τα μπαλώματα του Καραγκιόζη, στα δύσκολα, μίζερα και σακάτικα χρόνια που μας επιβάλλουν, θα αποκτούν ολοένα μεγαλύτερο βήμα, λόγο και επικαιρότητα, σαν καθρέπτης που μέσα του η κοινωνία θα βλέπει τις ρυτίδες της. Στα χνάρια αυτής της τάσης, το σύνολο σχεδόν των νέων καραγκιοζοπαικτών προσπαθεί να αποποιηθεί και να αποστασιοποιηθεί από τα σφάλματα του παρελθόντος, να απαντήσει με την ποιότητα της δουλειάς του στις συκοφαντίες του παρελθόντος, να αποποιηθεί την εμπορευματοποίηση της τέχνης, το φολκλόρ και τον πολιτισμό της κονσέρβας και να αποδώσει το θέατρο σκιών εκεί που πάντα ανήκε, στον λαό.

Σε αυτή την τάση, σε αυτούς τους δημιουργούς, επαφίεται η επιβίωση, η ελπίδα και η λειτουργικότητα του ελληνικού θεάτρου σκιών.

Ο Καραγκιόζης και ο λαός μας έχουν δικαίωμα στο όνειρο!

Γιάννης Χατζής
Καραγκιοζοπαίκτης.

Θεσσαλονίκη, 20 Σεπτεμβρίου 2023

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

A. ΒΙΒΛΙΑ

- Γαλάνης, Ε. (2017). *Ο Καραγκιόζης και η ιστορία του*. Εταιρεία Ηπειρωτικών μελετών.
Εγγονόπουλος, Ν. (1981) *Ο Καραγκιόζης, ένα ελληνικό θέατρο σκιών*. Ύψιλον.
Ιωάννου, Γ. (1971) *Ο Καραγκιόζης* (3 τόμοι). Ερμής.
Μόλλας, Δ. (2002) *Ο Καραγκιόζης μας. Ελληνικό Θέατρο Σκιών*. Σύγχρονη Εποχή.
Μυστακίδου, Α. (2008). *Το θέατρο σκιών στην Ελλάδα και την Τουρκία*. Εστία.
Πούχγερ, Β. (2023) *Το ελληνικό θέατρο σκιών Καραγκιόζης στο Σκιμαχίες ή ο Καραγκιόζης καλλιτέχνης*. Νίκας, 2023

³⁶ Το Πανελλήνιο Σωματείο του Θεάτρου Σκιών είναι ο παλαιότερη συλλογική οργάνωση των καραγκιοζοπαιχτών. Ιδρύθηκε το 1925 και το καταστατικό του τροποποιήθηκε το 1988. Περιλαμβάνει τους περισσότερους επαγγελματίες καραγκιοζοπαίχτες. (Άυλη πολιτιστική κληρονομιά της Ελλάδας, χ.χ.) (Σ.τ.Ε.)

³⁷ Πιθανόν αναφέρεται στο 1ο Φεστιβάλ Θεάτρου Σκιών Βόρειας Ελλάδας, που διεξήχθη τον Μάρτιο του 2023 στο θέατρο *Αθήναιον* της Θεσσαλονίκης με 4 παραστάσεις από τους: Γιουβάν, Δημήτρη και Κωνσταντίνο Κουγιουμτζή, Οδυσσέα Κανλή και Νικόλα Κούλελη. (thessalonikiguide.gr, 2023) (Σ.τ.Ε.)



- Πούχγερ, Β., Χοτζάκογλου, Γ. (2022). *Χίλια χρόνια Θέατρο Σκιών στην Ανατολική Μεσόγειο και στη χερσόνησο του Αίμου- Από τον Αραβικό στον Ελληνικό Καραγκιόζη*. Ηρόδοτος.
- Πούχγερ, Β. (1985). *Βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*. Στιγμή.
- Σπαθάρης, Σ. (2010) *Απομνημονεύματα και η τέχνη του Καραγκιόζη*. Άγρα.
- Χατζάκης, Μ. (2003) *Το έντεχνο θέατρο σκιών (Θεωρία και πράξη)*. Προσκήνιο.
- Χατζηπανταζής, Θ. (2021). *Το παραδοσιακό δραματολόγιο του Καραγκιόζη από τον προφορικό αυτοσχεδιασμό στο παραλογοτεχνικό ανάγνωσμα*. Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης.
- Χατζής, Γ. (2020). *Οδοιπορώντας με τις σκιές του Καραγκιόζη*. Εκτός των τειχών.
- Χατζής, Γ. (χ.χ.) *Το στοιχείο της Σαλονίκης*. Μαλλιάρης Παιδεία
- Christie, J. (1825). *Disquisitions upon the painted Greek vases and their probable connection with the shows of the Eleusinian and other mysteries*. Longman
- https://archive.org/details/bub_gb_7oKysRsJrNAC/page/n19/mode/2up?q=Eleusis

Β. ΔΙΑΤΡΙΒΕΣ

- Αλεξάκη, Μ. (2018). *Το Ελληνικό Θέατρο Σκιών: Παρελθόν, παρόν και μέλλον μιας παραδοσιακής λαϊκής τέχνης*. (Μεταπτυχιακή διατριβή) Ανοικτό Παν/μιο Κύπρου
- <https://kypseli.ouc.ac.cy/bitstream/handle/11128/3696/%ce%a0%ce%a0%ce%91-2018-00066.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Γαλάνης, Ε. (2009). *Ελληνικό θέατρο σκιών: Μια μελέτη για την ιστορική του διαδρομή*. Διατριβή ΜΑ Παν/μιο Γιοχάνεσμπουργκ http://takekey.com/Thesis_683.pdf
- Κουτσογιάννης, Α. (2022). *Το Θέατρο Σκιών στη Θεσσαλονίκη (1912-1940)* Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης Σχολή Καλών Τεχνών Τμήμα Θεάτρου. <http://dx.doi.org/10.12681/eadd/51259>

Γ. ΑΡΘΡΑ

- Τσαρούχης, Γ. (1959). Σκόρπιες σκέψεις για τον Καραγκιόζη. *Επιθεώρηση Τέχνης*: αρ. 50-51, 120-124
- Χαρίδημος, Χ. (1963). Έζησα με τον Καραγκιόζη. *Θέατρο*: αρ. 10, 55-58
- Fan Pen Chen (2003). *Shadow Theaters of the World* [Vol. 62, No. 1 \(2003\)](#), pp. 25-64

Δ. ΙΣΤΟΤΟΠΟΙ

- <https://www.somateiokaragkiozi.gr/> Ιστότοπος του Πανελλήνιου Σωματείου Θεάτρου Σκιών.
- <https://www.makthes.gr/giannis-chatzis-344528> Συνέντευξη του Γιάννη Χατζή στον Νίκο Ασλανίδη. (εφημερίδα *Μακεδονία* 13/01/2021)
- <http://kostasmakris.weebly.com/eta-iotasigmatauomicronrho943alpha-tauomicronnupsilon-thetaepsilon940taurhoomicronnupsilon-sigmakappaiota974nu.html> ιστολόγιο του καραγκιοζοπαίχτη Κώστα Μακρή. (γεν. 1961 στην Πάτρα, στη γειτονιά του Μίμαρου)
- https://tasosandriotis.blogspot.com/p/blog-page_26.html ιστολόγιο του καραγκιοζοπαίχτη Τάσου Ανδριώτη. (γεν. 1987 Σπάρτη Λακωνίας)
- <https://politic.gr/thessaloniki/pagkosmia-imera-theatrou-skion-afieroma-tis-politic-stin-techni-pou-agapisan-mikroi-kai-megaloi-vinteo-foto/> Συνέντευξη του καραγκιοζοπαίχτη Δημήτρη Καρόγλου από την ομάδα Θεάτρου Σκιών της Θεσσαλονίκης *Σκιάς Όναρ* στον Γιώργο Φακή. (ιστότοπος politic.gr 28/03/2023)
- <http://www.karagkiozis.com/gr-index.htm> ιστολόγιο του καραγκιοζοπαίχτη Πάνου Καπετανίδη. (γεν. 1958 στο Κερατσίνι)
- <https://www.thessalonikiguide.gr/event/festival-theatrou-skion-voreioy-ellados/> (2023) Ανακοίνωση του 1^{ου} Πανελλήνιου Φεστιβάλ Θεάτρου Σκιών Βόρειας Ελλάδας.



- <https://www.thessnews.gr/thessaloniki/thessaloniki-karagkiozopaichtis-eton-12-pantrepse-tin-trap-mousiki-me-to-theatro-skion/> (2022) Άρθρο για τον νεαρό Θεσσαλονικιό караγκιοζοπαίχτη Χρυσοβαλάντη Καραγιαννόπουλο.
- <https://www.amna.gr/macedonia/article/597979/Oi-Karagkiozopaichtes-tis-Thessalonikis-i-pandimia-kai-oi-nees-prokliseis> (2021) Αλεξάνδρα Χατζηγεωργίου.
- <https://karagiozismuseum.gr/> Ιστότοπος Σπαθάρειου Μουσείου Θεάτρου Σκιών.
- <https://margaritapa.wordpress.com> Πατσικά, Μαργαρίτα. (2018) *Ο караγκιοζοπαίχτης Χαρίλαος Πετρόπουλος στη Θεσσαλονίκη του Μεσοπολέμου*.
- https://amfictyon.blogspot.com/2022/01/1870-1955.html#_ftnref2 Μπαλωμένος Κωνσταντίνος (2022) *Ο караγκιοζοπαίχτης Ανδρέας Αγιομανρίτης. (1870-1955)*
- http://www.karagkiozis.com/gr_players_bio.pdf Πάνος Καπετανίδης (2017) *Βιογραφίες Ελλήνων Καραγκιοζοπαιχτών*. (Ειδική έκδοση του περιοδικού *Ο Καραγκιόζης μας*- Ιανουάριος 2017)
- Μαγεμένες της Θεσσαλονίκης (11/10/2023). Στη Wikipedia <https://el.wikipedia.org/>
- <https://camerastyloonline.wordpress.com/2012/12/13/pethane-o-patrinis-karagiozopaichtis-giannaros/> Αναγγελία του θανάτου του σπουδαίου караγκιοζοπαίχτη Γιάννη Μουρελάτου (Γιάνναρος) στο ιστολόγιο του Camera stylo.
- <http://www.centrodeestudiosbnch.com/files/Pdf/Jatzis%20Giannis.pdf> Πλήρες βιογραφικό του Γιάννη Χατζή στον ιστότοπο του *Centro de estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas*.
- <https://archive.istorima.org/en/interviews/10222> (2021) Συνέντευξη του Γιάννη Χατζή στην διαδικτυακή πλατφόρμα *Ιστορήμα*.
- <https://www.makthes.gr/giannis-chatzis-o-karagkiozis-se-krach-37162> (2009) Συνέντευξη του Γιάννη Χατζή στην Κυριακή Τσολάκη για την εφημερίδα Μακεδονία.
- <https://www.eleftheria.gr/> (2018) Συνέντευξη του Γιάννη Χατζή σχετικά με τα ιστορικά του έργα στην εφημερίδα *Ελευθερία*.
- <https://pamebolta.gr/> (2009) Πρόγραμμα παραστάσεων του έργου του Γιάννη Χατζή *Ο κουρέας της Φοντάν Χαμιδιέ* στο αμφιθέατρο της Τούμπας στον ιστότοπο pamebolta.gr.
- https://www.typosthes.gr/arheio/10195_o-karagkiozis-synanta-tis-magemenes-sti-bila-kapantz (2012) Ανακοίνωση της παράστασης του έργου του Γιάννη Χατζή *Μαγεμένες, οι καλοκυράδες της αγοράς* στο Πολιτιστικό Κέντρο του ΜΙΕΤ Θεσσαλονίκης την 20/6/2012. (Λεμονιά Βασβάνη)
- <https://www.thessalonikiartsandculture.gr/thessaloniki/istories/giati-oi-nyfes-apefeygan-na-pernane-kato-apo-tin-kamara/> (2018) Ο θρύλος για το *Στοιχειό της Καμάρας*.
- <https://mikrasiatwn.wordpress.com/> (2019) Ο θρύλος του Τσακιτζή.
- <https://www.e-daily.gr/post/224181/istorika-kafeneia-tis-palias-thessalonikis> (2022) Παλιά καφεενία της Θεσσαλονίκης. (Δέσποινα Πολυχρονίδου)
- <https://www.greekgastronomyguide.gr/item/kafeneio-kafantari-thessaloniki/> (χ.χ.) Αναφορά στην ταβέρνα του Καφαντάρη στη Θεσσαλονίκη.
- Η ταβέρνα *Τα Κούτσουρα* του Δαλαμάγκα. Στη Wikipedia <https://el.wikipedia.org/wiki/>
- <https://ayla.culture.gr/%CE%B8%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF-%CF%83%CE%BA%CE%B9%CF%8E%CE%BD-%CE%BA%CE%B1%CF%81%CE%B1%CE%B3%CE%BA%CE%B9%CF%8C%CE%B6%CE%B7%CF%82/> *Θέατρο Σκιών στον ιστότοπο Άυλη πολιτιστική κληρονομιά της Ελλάδας*. (χ.χ.)



Βιογραφικό: Ο Γιάννης Χατζής γεννήθηκε, σπούδασε, εργάζεται και ζει στη Θεσσαλονίκη. Ερευνητής και μελετητής του Θεάτρου σκιών, δίνει για πέντε περίπου δεκαετίες παραστάσεις σε όλη την Ελλάδα και το εξωτερικό. Διοργάνωσε και συμμετείχε σε εκθέσεις εικαστικών του θεάτρου σκιών σε Θεσσαλονίκη, Σέρρες, Ξάνθη, Δράμα, Νάουσα, Βέροια, Κατερίνη, Ναύπλιο, Λαμία, Αθήνα και στο εξωτερικό και πλούτισε το ρεπερτόριό του με πολλά έργα. Δείγματα της δουλειάς του (φιγούρες, αφίσες και σκηνικά) βρίσκονται σε διάφορα μουσεία. Συνεργάστηκε σε πολλές ραδιοφωνικές και τηλεοπτικές εκπομπές. Έδωσε διαλέξεις, συμμετείχε σε ημερίδες και δίδαξε σε ανώτερα εκπαιδευτικά ιδρύματα καθώς και σε σεμινάρια. Παράλληλα, ανέπτυξε συγγραφικές και ερευνητικές δραστηριότητες πάνω στα λαϊκά αναγνώσματα και θεάματα και σε διάφορους τομείς της λαογραφίας. Έχει δημοσιεύσει θεατρικά έργα, ρεπορτάζ, χρονογραφήματα, γελοιογραφίες, διηγήματα, μελέτες και αναλύσεις για το Θέατρο Σκιών. Οι παραστάσεις του είναι ένα θέατρο-προϊόν της πολύχρονης και πολύτροπης θητείας του στον κόσμο του θεάτρου σκιών. Συνδυάζουν τον τοπικό πολιτιστικό θησαυρό με ένα επίκαιρο και σύγχρονο λόγο: από την παράδοση και την ταυτότητα του χτες στη φωνή, τα οράματα και τις ανησυχίες του σήμερα, με πληθώρα λαογραφικών, ηθογραφικών, εθνογραφικών, ιστορικών και κοινωνικών στοιχείων. Για την προσφορά του στον πολιτισμό τιμήθηκε μεταξύ άλλων από τον *Δήμο Θεσσαλονίκης-ιστορικό κέντρο* (Αργυρό Μετάλλιο), από τον *Σύνδεσμο Εκδοτών Βόρειας Ελλάδας* και με πολλές άλλες διακρίσεις σε Ελλάδα και εξωτερικό. Είναι μέλος του *Συλλόγου Καλλιτεχνών Εικαστικών Βόρειας* και του *Συνδέσμου Καλλιτεχνών Εικαστικών Τεχνών Κεντρικής Ελλάδας*.

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



Η Ολυμπία Σιδερίδου μας συστήνει τις αγαπημένες της κούκλες

Ολυμπία Σιδερίδου



Η Μπαλαρίνα του Λούνα Παρκ «Η Θεσσαλονίκη»
Διπλωματική εργασία
ΑΣΚΤ Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών, 1996



Από την παράσταση «Το όνομα του Ρο – Β'» της Στέλλας Μιχαλίδου, 2007-2008
Μια κούκλα- σκηνικό.

Ο Γραμματο...φάγος επιτίθεται στα γράμματα με σκοπό να τα αφανίσει.. Τα μικρά τους κεφαλάκια
βγαίνουν μέσα από το ρούχο του, το οποίο είναι ένα τεράστιο σκηνικό.





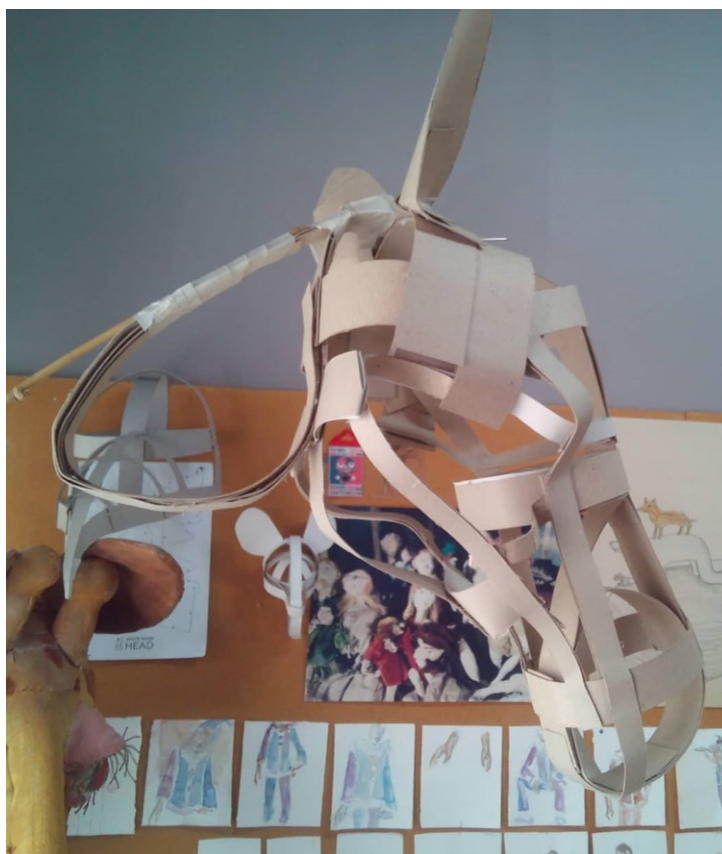
Οι κούκλες τις Φοίβης, 2008.
Κούκλες από βαμβακερά μαλακά υλικά, κλωστές και αγαπημένα παλιά υφάσματα.



Εργασίες των φοιτητών της κατεύθυνσης Σκηνογραφίας-Ενδυματολογίας
για το μάθημα με τίτλο «Μάσκες και Κούκλες».



Μαρία Ωρολογιά





Ομαδική εργασία των φοιτητών της κατεύθυνσης για το μάθημα με τίτλο «Φροντιστηριακά Αντικείμενα» και με θέμα το νερό.



Ομαδική εργασία των φοιτητών της κατεύθυνσης Σκηνογραφίας – Ενδυματολογίας
για το μάθημα με τίτλο «Μάσκες και Κούκλες».
«Άγγελοι στην πόλη», Χριστούγεννα 2016



Κούκλα για την μουσική παράσταση «Βούτσεκο» του Γκέοργκ Μπύχνερ.

Σχολή Θεάτρου ΑΠΘ 2011.

Μία κούκλα εξ ολοκλήρου κατασκευασμένη από ύφασμα, έτσι, ώστε παρά το μεγάλο μέγεθός της να ξεδιπλώνει γρήγορα και να μεταφέρεται εύκολα.

Ομαδική εργασία των φοιτητών της κατεύθυνσης Σκηνογραφίας – Ενδυματολογίας
στα πλαίσια του μαθήματος με τίτλο «Φροντιστηριακά Αντικείμενα».





Σκελετός κούκλας - νευρόσπαστο- μαριονέτα.
Με αυτό τον τρόπο έχουμε την ευκαιρία να γνωρίσουμε διάφορα υλικά και εργαλεία.
Όπως: ξύλο, αφρολέξ, σύρμα, πηλός, χαρτί, ύφασμα κ.ά.



Κανένα κομμάτι βαμβακερού πανιού δεν πρέπει να χάνεται... γλυπτική με ύφασμα και βελόνα.





Κατά τη διάρκεια του εγκλεισμού μας το 2020, λόγω της πανδημίας, η καθημερινή μου ενασχόληση με αυτές τις κατασκευές ήταν μέσο χαλάρωσης και πηγή μεγάλης χαράς και αισιοδοξίας.

Βιογραφικό: Η Ολυμπία Σιδερίδου γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη και σπούδασε στο Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών του ΑΠΘ (1988-1995).

Ειδικεύτηκε στην κατασκευή μαριονέτας και μάσκας. Διδάσκει ελεύθερο σχέδιο, κατασκευή μάσκας, κούκλας και φροντιστηριακών αντικειμένων στο Τμήμα Θεάτρου της Σχολής Καλών Τεχνών του ΑΠΘ.

Από το 1992 συνεργάζεται ως σκηνογράφος - ενδυματολόγος με κρατικά και επιχορηγούμενα θέατρα (Εθνικό Θέατρο, ΚΘΒΕ, Πειραματική Σκηνή της Τέχνης, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Κοζάνης, Βέροιας, Αγρινίου, Θεσσαλικό Θέατρο, Θέατρο Τέχνης, Θέατρο του Νέου Κόσμου κ.ά.), καθώς και με θιάσους του ελεύθερου θεάτρου (Μεταξουργείο, Άλεκτον, Νέο Θέατρο Θεσσαλονίκης κ.ά.).

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail: [<osiderid@thea.auth.gr>](mailto:osiderid@thea.auth.gr)





Η διάθεση είναι δωρεάν



ψηφιακή έκδοση:
ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟΣ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟΣ ΣΥΛΛΟΓΟΣ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΩΝ
Ιπποκράτους 13 (εντός στοάς)
5ος όροφος
Τ.Κ. 10679, Αθήνα
www.pesyth.com
contact@pesyth.com

©2023